التفكيك: دينامية المفاهيم والآليات الإجرائية

يوسف أمفزع ، طالب دكتوراه

التربية والفن والثقافة

جامعة محمد الخامس–الرباط

Résumé :

Cet article tente de mettre en relief la dimension opérationnelle des concepts sur lesquels est fondée la stratégie de déconstruction chez Jaques Derrida. Malgré l'ambiguïté de cette stratégie sur le plan philosophique, nous avons essayé de la vulgariser pédagogiquement pour la rendre accessible aux étudiants. Et pour ne pas sombrer dans la propension didactique, nous avons abordé également le rapport de Derrida au théâtre et aux arts surtout ses affinités avec le théâtre de la cruauté représenté par Antonin Artaud. Aussi, notre approche s'articule-t-elle autour de trois volets. Le premier : la simplification des concepts de la stratégie déconstructive ; Le deuxième : La mise en perspective des références culturelles et artistiques de J. Derrida ; Le troisième : l'influence de la théorie déconstructive sur la pensée arabe contemporaine.

Mot clés : Stratégie+ Déconstruction+ Derrida+ Dynamique+ Concepts+ Théâtre+ Arts

الملخص:

يرتكز هذا المقال على إظهار العمق الإجرائي لمفاهيم استراتيجية التفكيك عند جاك دريدا. فبالرغم من غموضها على المستوى الفلسفي، إلا أننا حاولنا أن نجعلها قيد التبسيط البيداغوجي، ليتسنى للطلاب الاقتراب منها. ولكي لا يحملنا هذا إلى النزعة التعليمية، فإننا ذيلنا مقالنا ببيان علاقة دريدا بعوالم المسرح والفنون، المتمثلة تحديدا في ارتباط هذا المفكر بمبدع مسرح القسوة أنطونانآرتو. وهكذا، فإن مقاربتنا هاته ترتكز على نقاط ثلاثة. الأولى، تتمحور حول استجلاء مفاهيم استراتيجية التفكيك؛ والثانية، تروم توضيح بعض مناهل جاك دريدا الفنية؛ أما الثالثة، فإنها تتوقف عند بعض امتدادات التفكيك في الوطن العربي خلال الفترة المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: استراتيجية+ التفكيك+دريدا+ دينامية+ مفاهيم+المسرح+ الفنون

مقدمة:

أثار جاك دريداJack Derrida (2004/1930) جدلا كبيرا في الفكر، واقترن اسمه باستراتيجية التفكيك التي تعد جهازا لقراءة النصوص المكتوبة. ويرتكز التفكيك على تقويض التمركز وميتافيزيقا الحضور المتجذرة في التراث الغربي، ولأجل ذلك حاول قراءة التراث الفكري للغرب منتقدا سيرورة التطابق، حيث "يعد عمل دريدا ثورة على اليقينيات المطلقة الممثلة في هيمنة القياس المنطقي. ويرى أن اللغة تمثل بنية من الحالات اللانهائية التي يشير فيها كل نص إلى النصوص الأخرى، وكل علامة إلى علامات أخرى،"[1] فهو يعتمد على معرفة القوانين المؤسسة لإنتاج الخطاب قصد نقده ونقضه.

وقد قرأ دريدا فلسفة نيتشه قراءة عارفة، وتأمل العمق الجمالي والإبداعي فيها، حيث نحت انطلاقا منها مجموعة من المفاهيم التي تحمل بعدها الحسي ومعناها المجرد وطاقتها الإبداعية، فالفلسفة"فن تكوين وإبداع، وصنع المفاهيم."[2]أضف إلى ذلك، أنه حفر في مكنونات الخطابات الغربية، وأصغى إلى الصوت الكائن داخلها. ومن ثمة،وصف الفكر الغربي بأنه ميتافزيقي،يسعى إلى بسط الهيمنة على مختلف أنواع الخطاب، بدءا من الفلسفة ونهاية بالأدب ومختلف أنماط التعبير. ولهذا، استند إلى مرجعيات متعددة أسست لطروحات ما بعد البنيوية التي تنصب العداء لفكرة النظام

والنسق، ويتضح أنه استلهم تصوراته انطلاقا من كتابات كل من: نيتشه Nietzche، وهوسرل Husserl، وهايدجر Heidegger، وآرتو Artaud، وبورس Peirce.

وهكذا، بدأ دريدا بالفعل عهدا جديدا في الفلسفة، والأدب، والنقد...وكان علامة فارقة في إعلان وفاة البنيوية عام 1966، بعد محاضرة تحت عنوان: ((البنية، والعلامة، واللعب في العلوم الإنسانية)).وبهذا،اعتبر سباقا إلى عصر الما بعد بنيوية، التي حملت في أوروبا اسم التفكيكية: LaDéconstruction، فثورة الطلاب سنة1968 كانت تنادي بسقوط البنيوية، وعلى إثرها تراجع جل المفكرين عن تصوراتهم ومنهم: رولان بارثRolandbarthes، وميشيل فوكوMichelFoucault، وجاك لاكان JaquesLacan... إلا أن ليفي شتراوس بقي متشبثا بحبل البنيوية.

تخلق النظرية التفكيكية قلقا لجل القراء وتلك طبيعتها، فدريدا يروم الغموض ويبتعد عن التصريح،لأنه يراه تجليا لأحادية المعنى.ولذلك، عمد إلى بحث كيفية قراءة الخطابات، مستخدما ترسانة من المفاهيم التي مكنته من تقويض كل التمركزات اللوغومنطقية. فمشروع القراءة، يقوم بقلب كل مسلمات الفلسفة الماورائية، سواء كان ذلك هو المعنى الواحد، أو الحقيقة المطلقة (اليقينيات)، أو الهوية الثابتة، أو الأنا المتضخمة. وباختصار، كل الركائز التي بني عليها الفكر الغربي.

لأجل ذلك، يهدف دريدا إلى فتح الباب أمام قراءات متنوعة للخطابات، لا تتوقف عن الحضور، بقدر ما لا تتوقف عن الغياب. وبفضل هاته القراءة، سيحقق التفكيك نظرية اللعب والاختلاف الناتج عن تعدد التفسيرات وتأويل الدوال، وتوالدها في إحالات من دال إلى دال.وهكذا، ستتشكل أطياف المعنى التي تحضر وتغيب، فتمكن القارئ من معرفة مضمون الخطابات وأنساقها المضمرة التي لا تصرح بها، بل تمررها عبر اللغة التي تبني النص وتحمله سلطة يمارس من خلالها نوعا من الهيمنة.

ونظرا للطبيعة الإخفائية التي تمارسها المفاهيم التفكيكية، سنركز اهتماماتنا في هذا المقال على النقاط المركزية التي تؤطر استراتيجية التفكيك عند جاك دريدا، وسنحاول جعل مفاهيمه قيد التبسيط. ولكن لن يتم الحصول على بعض الأجوبة إن لم نسترشد بأسئلة؛ فما هي استراتيجية التفكيك؟ وما هي الآليات الإجرائية التي تقود التقويض؟ وهل للتفكيك امتداد معرفي في جل الخطابات؟ وإلى أي حد يمكن اعتبار طروحات دريدا نظرية ناجعة في قراءة الخطابات؟ وما هي النتيجة التي تحدد راهنية هذه النظرية؟

ما التفكيك؟

يقول مارتن هايدجر MartinHeidegger: "إن هدف السؤال عن ماهية الفلسفة؟ هو إشعار بالتفلسف."[3]

إذا كان السؤال عن ماهية الفلسفة سؤالا إشكاليا، فإن التساؤل عن معنى التفكيك Déconstructionهو تفكيك في حد ذاته، حيث سندخل في لعبة الإحالات؛ فالتفكيك مغايرة، وغياب، وإرجاء، وتأجيل، واختلاف، واستبدال، وغيرية، وتكرار... أي أننا سنتحرك داخل التفكيك الذي يعتبر مغامرة كشفية، لأن له وجوها متعددة المجالات،إذ "يتخذ مظاهر عديدة: مرة يبدو موقفا فلسفيا، وثانيايكون استراتيجية سياسية أو فكرية، ومرة ثالثة يبدو طريقة في القراءة."[4] ذلك أن التحديد الفعلي لموقع التفكيك يبدو غامضا، لكن الثابت أنه استراتيجية شاملة بلا حدود لقراءة النصوص وكشف التمركزات فيها. ولا مضض إذا قلنا بأن التفكيك يشبه استراتيجيات المقاومة الحربية التي تتغير في كل وقت وحين، إلا أن التفكيك يستدعي

تفكيك التفكيك، لأن دريدا لا يؤمن بنقطة إحالة مركزية نصل إليها بعد جهد في عملية القراءة والتأويل، فسيرورة الهدم والبناء أبدية في نظره.

أسس دريدا مصطلح التفكيك انطلاقا من الرؤية النحوية، ويقصد به فك البنى الذهنية التي تقيد الفكر الغربي. فجميع النصوص تحمل في طياتها قوة ميتافيزيقية تتمثل في الشروط التاريخية والأفكار الثابتة التي تتضمنها،ولهذا، يجب زعزعة أركانها بهدف العودة إلى الأصل الذي نشأت عنه الهوية؛ وهو الاختلاف، لأن كل الخطابات متناقضة في ذاتها. وينصب عمل دريدا على تلك الثنائيات التي يرغب في تجاوزها من خلال حركة إبداع الاختلافات.

يقول ميشيل رايان: "إن التفكيك في معناه الواسع، نقد للميتافيزيقا بدءا من أفلاطون حتى إدموند هوسرل وبول ريكور. والميتافيزيقا فرع من فروع الفلسفة، يفترض وجود علل أو أسس أولية ونهائية تصدر عنها الموجودات على اختلافها، فتقدر على تفسيرها وخلع معنى عليها: مثال متعال: جوهر المادة matérielsubstance، هوية ذاتية حدس واع طبيعة سابقة على التاريخ، وجود متصور أنه حاضر."[5] وانطلاقا من هذا الطرح، نلحظ أن المرحلة الأرسطية فترة تقسيم وتقعيد للفلسفة اليونانية، ولم يكن المنطق الأرسطي سوى نقطة اكتمال البنيان الفلسفي–المتمنطق. ويتشكل قانون الهوية الذاتي على حد "برتراند راسل" من الأسس الثلاثة الآتية:

"1– قانون الهوية الذاتي: الشيء نفسه هو هو: (أ = أ).

2– قانون عدم التناقض: لا يمكن لشيء أن يكون وأن لا يكون في آن واحد على حد سواء.

3– قانون الثالث المرفوع: الشيء إما أن يكون أو لا يكون."[6]

ويعتبر دريدا الخطابات الغربية في مجملها ميتافيزيقية، تمارس نوعا من المعيارية في التعامل مع المعرفة الإنسانية. فمنذ وضع هذا القانون،أصبحت الثنائيات الضدية تحكم الفكر الغربي، ولذلك جعلته ينظر إلى فكر الآخر بمنظار متعال، بما أن القيم التي أنتجتها المؤسسة الفلسفية هي قيم تراتبية: جوهر/عرض، خير/شر، شرق/غرب، مركز/هامش، طبيعة/ثقافة، قياسي/شاذ، صائت/صامت، دال/مدلول... وهذه الثنائيات إذن، يحكمها منطق الهوية الذاتي الذي يعد المرجع الأصل التي تحتكم إليه الميتافيزيقا الغربية، أي أنه يمثل الكينونة المتعالية والهوية الصافية أو الإله الذي لا يمكن المساس به، فاللوغوس ما هو إلا تعبير عن كلمة الله المقدس الذي يسكن موقعا ثابتا لا يتحرك.

فلسفة الاختلاف

انطلقت قاطرة الفكر الغربي منذ أرسطو، الذي اعتمد المنطق في صياغة مبادئ،تُوَجه التفكير وتضعه في بوتقة تعتمد التماسك المنطقي كأساس لها، وتصنع سيرورة من التطابق والتشابه الذي يعرقل ملكة الإبداع. وقد سار الغرب على هذا النهجحتىأفرزت مرحلة ما بعد البنيوية قيمة الاختلاف الحاصل في كل شيء في الكون، والاختلاف في أبسط مقارباته: هو السماح في تعدد التأويلات انطلاقا من العلامة نفسها، التي لا تخضع لحال مستقرة، والعلامة هنا تعبير آخر عن الدال Signifiant Le.

يسكن فعل الاختلاف كل الموجودات، وقد انصبت قراءة دريدافي كلمة: "الاختلاف"Différence، التي تعتبر من جملة المرتكزات التي قام عليها المشروع التفكيكي، فدلالتها المعجمية تنبئ "بهضمٍ فيهِ دلالاتُ مجموعة من المفردات فثمت 'Todiffer'، ويدلّ على المغايرة والاختلاف وعدم التشابه في الشكل، و'Todifer'ويدل على التأجيل والإرجاء

والتعويق."[7]ونلاحظ مدى تداخل هذه الدلالات في ملفوظ واحد، وهذا هو مفعول الاختلاف الذي مضى به دريدا بعيدا، حيث انطلق من أصغر جزء وهو الكلمة لينفتح العوالم أخرى.إذ إن اختزال تلك الكلمة لكل تلك الدلالات ينبئ ضرورةً بتعددٍ في المعنى.ولهذا، نزع "جاك دريدا" إلى اجتراح كلمة جديدة في اللغة الفرنسية، لم يستقها لا من المعاجم ولا من القواميس بل ركبها بنفسه، حينما ذهب إلى بيان صفة التغاير الدلالي مع تشابه الأداء الصوتي في التوافق القصدي. فأدخل على كلمة: "Différence" الفرنسية بدل الحرف "E" الحرف "A"، لتصبح الكلمة بعد اصطناعها: "Différance"،وقام دريدا حينئذ بالنظر إلى كلمة: "Différence"، والكلمة الفرنسية: "Différer"، ثم دمجهما مضيفا حرف"A" لنجد في نهاية المطاف أن "وضع دريدا لهذا المصطلح قد أفاد اللفظ بدلالتين بدل الواحدة:

1- أولهما: قابليتها لتضمن معنيين لفعلين مختلفين أحدهما بمعنى الاختلاف والآخر بمعنى الإرجاء.

2- ثانيهما: هو الإفادة من تلاعب هذه اللفظة الجديدة بثنائية الصوت والكتابة، حيث تلفظ كلمة "Différance" بالطريقة نفسها الفونيتيكية نفسها التي تلفظ لفظة الاختلاف الدارجة بحرف (الe بدل الa)، ولا يتسنى التفريق بينهما، إلا بالاحتكام إلى الكتابة."[8]

لقد قوض دريدا التصور السوسيري الذي يجعل الكتابة ثانوية بالنسبة للكلام/المنطوق، إذ يرفض العلاقة الاعتباطية الضرورية بين الدال والمدلول، ويدفع بتصور آخر يعتبر العلاقة بينهما علاقة مخالفة، فحركية المعنى مؤجلة ولانهائية، لأن الاختلاف يملأ الدوال بدلالات لامتناهية؛ بمعنى أن المشروع التفكيكي يمر عبر مداخل أساسية:

- مدخل يقوم على اختلاف الدوال، الذي تنتج عنه السيرورة التأويلية.
- مدخل ينبني على الكتابة بدل اللغة المنطوقة.
- مدخل يؤسس الغياب الفعلي لأسطورة الأصل.

لم يخضع الفكر الغربي منذ أرسطو إلى فكر المغايرة، فسقراط، وأفلاطون، وأرسطو، وكانط، وهيجل، مرورا بديكارت، وروسو، وسوسير، وليفي شتراوس... كرسوا نفس النظرة الضيقة للعقل الذي مارس سلطته على اللغة. وباعتبار التراث الغربي حاملا لسيرورة المشابهة، فقد "أسس دريدا مقولته من خلال الاختلاف المتواصل في عملية الكتابة والقراءة، والأمر يتطلب حضور العلاقة المرئية التي توفرها الكتابة التي تهم العلامات بقوة تكرارية ضمن الزمان، وكل هذا يمد الدال ببدائل لا نهائية من المدلولات، ما يثبت أن الدلالة لا نهائية. وهذا يعني أن ثمة بناء وهدما متواصلين، وصولا إلى بلوغ تخوم المعنى."[9]

نقد التمركز حول العقل

من بين المقولات التي حاول دريدا تفكيكها: "اللوغوس" Logos، وهذه اللفظة يونانية تعني العقل، والمنطق، والحضور، والكلام، والأصل، والشيء، والنظام... ولأجل ذلك، فهي تمتلك قوة اصطلاحية تعمل بوصفها مبدأ للعقلانية الغربية، ما أدى إلى ميتافيزيقا الحضور المتجذرة في التراث الفكري الأوروبي، أو ما سماه دريدا بالتمركز حول العقل Logocentrisme، فقد "جعلت الممارسة الفكرية العقل هو المركز، وما العالم إلا تجليات من تجلياته الإنسانية، ودعمت الميتافيزيقا الدينية هذا المفهوم بإعطاء العقل بعده الإلهي، فدمجت فكرة اللوغوس والله، بل طورت ذلك إلى هذا وتركز التفكير كله حول قضية العقل، بحيث انحصر الاهتمام بالبعد الواقعي والعقلي للأشياء. الأمر الذي جعل كثيرا من الفروض

والإجراءات والنتائج المتصلة باللوغوس تبدو كأنها حقائق ثابتة."[10]وارتباطا بما سبق، نربأن ديكارتDescartes حاول أن يجعل من العقل ملكية مشاعا للبشر، ولكنه بالمقابل يجعله مرآة للوجود، فالذي يفكر هو من يضمن الحق في وجوده! أما كانط Kant فقد سلك مسلكا آخر، عندما أقر بأن المنطق ولد كاملا مع أرسطو–بالرغم من أنه أضاف مقولتين– وهذا تصور يبين مدى عرقلة اللوغوس لملكة الإبداع.

يقول "بيير زيما"PierreZima: "إن المركزية الكلامية أو المركزية الصوتية، بما هي مبدأ أساسي للميتافيزيقا الغربية، إنما هي، على حد قول دريدا: سيطرة اللغة المحكية: سيطرة الكلام أو الـPhoné المفروض أنه يضمن حضور المعنى. ذلك أن المقالات الفلسفية الرئيسية –من أفلاطون إلى هايدغر– تنزع إلى إعطاء الأولوية للكلام والحذر من الكتابة."[11]

من الثابت لدى دريدا أن الميتافيزيقا الصوتية تخفي المركزية العقلية، فمركزية الصوت Phonocentrisme ترى في الكتابة مجرد جزء من الكلام، الذي يعتبر كتلة كلية يبنى الوجود داخلها، فالكلمة مركز يمثل فعل السلطة عند سوسير، الذي اقترح منهجا يرفض دراسة أي شكل من أشكال الكتابة، إلا إن كانت أبجدية منطوقة؛ فاللسانيات لا تقعد للخط بل للفظ فقط.وسيرا على هذا النهج،اقتفى سوسير آثار من سبقوه، تاركا الكتابة على الهامش، ومعتمدا على قواعد منطقية في دراسة اللغة. وبهذا،أسس لميتافيزيقا الحضور في المفردة بوصفها نقطة إحالة أصلية، فالدال صورة فونيمية والمدلول انعكاس ذهني، والمعنى عنده ينطلق من الكلام ويعود إلى الكلام، بيد أن الكتابة تبقا خادمة للكلام فقط، أي أنها حدث ثانوي. وقد تمكن دريدا انطلاقا من كلمة "Différence" و"Différance"من نقد هذا التمركز، فالتفريق بين الكلمتين يصعب سماعا، فلا يتم حل الإشكال إلا بالكتابة، فإذا كان الفاعل الواقعي عند سوسير هو المتكلم، فإنه عند دريدا هو الكاتب.[12]

لا غرو أن مركزية العقل كانت تروم بناء جدلية المركز والهامش، وقد صارت هذه المركزية ذات أبعاد امبريالية.حيث اختص روسو الشعوب الحديثة بالأبجدية اللغوية، وما عداها من الشعوب التي تعتمد في لغاتها على الرسومات وما شابه ذلك، بربرية أو همجية.فقد "تحولت مركزية العقل هذه، إلى مركزية إثنية، وعنصرية، باسمها أصبح الإنسان يستغل الإنسان."[13] وتحديدا، عندما يصير العرق الأوروبي نموذجا للحداثة والحضارة، ويعد وصيا على الشعوب الأخرى فتصبح الهوية بؤرة للتصنيف، إلا أن مسألة الاختلاف الهوياتي أمر لا مفر منه، فالإنسان دائما ما يحتاج إلى الوساطة في التعرف على نفسه والعالم.

الغراماتولوجيا:

خلف نيتشه تراثا فكريا، يتمثل جزء منه في بنية الكتابة التي اتخذها ديدنا له، وكانت الكتابة الشذرية لديه تتجاوز الكائن نحو الممكن، أي أنها تكسر مفهوم الكتابة النسقية. ومن هذا المنطلق، كانت رؤية دريداتتمحور حول إعادة الكتابة إلى الميدان،إذ خلق توترا شديدا بين اللغة، والشهوة، والمادة، والذات...

لم تعد الكتابة عند دريدا تعتمد على التمركز حول العقل، فالمفهوم القديم يعتبر الكلمة أداة صوتية أبجدية خطية، هدفها التواصل لا غير.وعليه، أسس جاك لكتابة تعتمد على النحوية أو ما يسمى بالكتابة الما بعد بنيوية،واستطاع من خلال كتابه ((De la grammatologie1967))، أن يبرز مهانة الكتابة في التراث الغربي،وارتكزت تحليلاته على التمركز حول الكتابة التي اعتبرها "أثرا، وتشتتا، وانتشار". وهذه النظرة مكنته من كشف تناقضات الفلاسفة، فالكتابة في عرف

سقراط لا تمثل جوهر الأشياء، بل تمثل فقط ظاهرها. أما هيجل، فقد قال بأن "الكتابة الأبجدية هي في ذاتها ولذاتها الأكثر ذكاء"[14]،وهو بهذا يؤكد سيرورة التطور التي خضع لها المنطق والكتابة على حد سواء. وبالنسبة لجان جاك روسو فقد كان الوضع عنده أكثر تفاقما، فقد صرح قائلا: "إن تصوير الأشياء يناسب الشعوب الهمجية، علامات الكلمات والجمل للشعوب البربرية والأبجدية للشعوب المتمدينة."[15] بمعنى أن مركزية العرق أصبحت تتحكم في تراتبية الشعوب، بل وصارت الأبجدية عنوانا للتقدم الفكري والحضاري، فمركزية العرق الأوروبيكانت موجهاأساسيالمفهوم الكتابة، وقد نادى روسوكذلكإلى الإنصات لصوت الطبيعة وحده،واعتبر الطبيعة مماثلة لذاتها ولا يمكن إضافة شيء إليها أو أخذه منها، ولكنه في الوقت نفسه يقول: إن الطبيعة تكون ناقصة في بعض الأحيان!؟

تعد الكتابة معملا قابلا للتكرار حيث تشجع على التأويل وإعادة الإنتاج والتأويل من جديد، فعندما ينطلق الدال في النمو فإنه يقذف بالدلالة نحو مؤولات لانهائية، ويرصد كل الدوال الممكنة ولا يمكن بالطبع أن نغلق القائمة. فالتفكيك تقويض وهدم ومغايرة وتشتت وانتشار وأثر وهامشواختلاف...والعلامة ليست تمثيلا مرئيا أو أبجديا للصورة الصوتية وإنما هي أثر، حيث إن "مفهوم الكتابة يتجاوز مفهوم اللغة وينطوي عليه في ثنائياه... فهي تطلق على كل ما يدفع خط شيء بعامة، أكان حروفيا أم لا، وحتى إذا كان ما ينشره هذا الخط في الفضاء غريبا على نظام الصوت [البشري]: كأن يكون سينمائيا مثلا، أو رقصيا أو نحتيا."[16]

لقد اهتم دريدا بإبداعية الفرد وآمن بقدرته على الإنتاج، إلا أنه يرى في التراث الفكري في أوروبا كلا متطابقا. وقد ارتبطت هذه الفكرة بتمثل مفهوم الحقيقة لدى الفلاسفة الغربيين، إذ تعتبر في عرفهم مجرد تصورات سيكولوجية لا غير.وكان جل الفلاسفة يرومون النسقية والمطابقة والمعنى الأحادي، والحق أن الأسباب التي جعلت الفلاسفة والمفكرين الغربيين يهمشون الكتابة: نفسية، وأخلاقية، واجتماعية، ولاهوتية؛ "فالكتابة، والحرف، والتسجيل الحسي اعتبرهم التقليد الغربي باستمرار المادة الخارجية للروح والنفس."[17] لأن المادة والروح، والجوهر والعرض، والدال والمدلول... ثنائيات منطقية، ظلت تتحكم في الإنتاج الفكري الأوروبي.

تعود سيطرة المحكي إلى سقراط الذي اعتمد على الحوار والذاكرة،ولم ير في الكتابة إلا تحريفا ونقضا للحقيقة الكامنة أساسا في الكلام أو الصوت الحي.وبالفعل، فاستيعاب بعض المعتقدات الترنسندنتالية لا يتحقق سوى بالصوت الذي يفرض مدلولا متعاليا، فكلمة الله ترتبط بتحققات صوتية تعطيها مكزية لاهوتية تؤثر على الروح.وما علم التجويد في الثقافة العربية واهتمام أهل الفقه به، غير باب من أبواب تكريس الكينونة المتعالية التي تسكن التراث.

الفارماكون:

تصدى دريدا للتراث الأفلاطوني بالدراسة والتحليل، وقامبقراءة كتاب فيدرPhèdre لأفلاطون، الذي اعتبر الكتابة "أشبه بعقار drogue تبدو له نتائجه مشكوكا فيها: ((بعد قليل، يقارن سقراط النصوص المكتوبة التي جلبها فيدر معه بالعقار Pharmakon)). مثل كل عقار، تجمع الكتابة بعض المنافع المباشرة إلى نتائج مشؤومة: فمن جهة تقدم نقاط استدلال لذاكرتنا؛ ومن جهة، يمكنها أن تساهم في ضمور تلك الطاقة، بمقدار ما تمنعنا من استخدامها بشكل منتظم."[18]

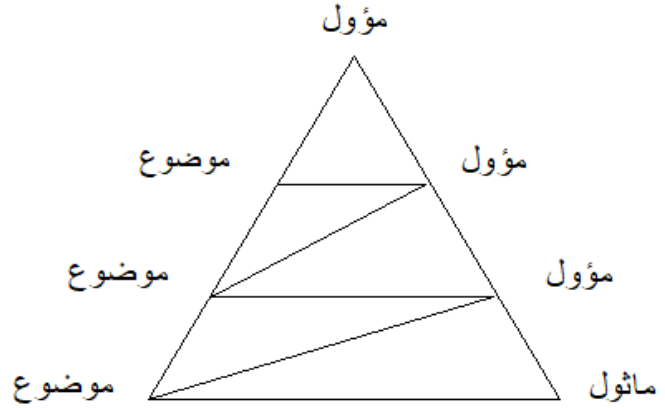
ويستفاد من الفارماكون، أنه هو الآخر مكمن للاختلاف وتكرار العلامات، مع تحطيم سياقها الحقيقي ودخولها في متاهة الإحالات والمقاربات المندمجة في نفس الدال. فقد "شبه أفلاطون على لسان سقراط الكتابة بالفارماكون وهو شراب،

هو في حد ذاته سم ودواء له مفعولان أحدهما طيب والآخر خبيث، وقياسا عليه جعل الكتابة عملا إخفائيا غامضا يقود إلى العشوائية."[19] وبالرغم من جعل سقراط الكتابة، عملا ثانويا بالنسبة للكلام، واعتبارها داء للذاكرة، فإن أفلاطون قد كان فارماكونا بالنسبة لأستاذه، حيث حفظ تراثه الفكري بتدوين محاوراته، ولكنه خالف وصية أستاذه التي تقضي بتهميش الكتابة. وبإطلالة بسيطة على التراث العربي، نرى بأن الكتابة كانت عرضا، حيث كانت الثقافة شفهية، فالقرآن أنزل مشافهة واعتمد على الرواية، وخاطب النبي قائلا: "اقرأ"؛ وكان الفقهاء يحَذرون من أخذ العلم ممن يكتبون، إذ يقولون: لا تأخذ عن فلان فإنه "صحفي".

التشتت والانتشار:

جاء في "دليل الناقد الأدبي": "...ويأتي هذا المفهوم لغويا من الانتشار السلالي (من السلالة والنسب)، أو كأن يبذر المرء بذورا أو يشتتها وينثرها، كما أن للفظة علاقة وطيدة بالتناسل والنسب. أما كمصطلح فالمفردة تعني تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها."[20]

يتناسل المعنى مثل الكائنات الحية عند جاك دريدا، فكلمة منوي على سبيل التمثيل، تضم مكمنا للاختلاف والتشتيت واللعب الدلالي، فمفردة ((م-ن-وي)) قد نستبدل فيها حرف النون بالعين، فيتوافقان قصديا مع طبيعة الأداء الصوتي للكلمة، لنكون بصدد كلمة جديدةأي: ((م-ع-نوي))،وتدخل هي الأخرى في لعبة الإحالات اللامتناهية ليتشتت بذلك المعنى ويتشظى. ويحيلنا مفهوم التشتت والانتشار، إلى ممارسة نصية لا تستدعي عنصرا أصلا أو جوهر بحيث تصعب محاصرة المعنى،فدريدالا يروم الوقوف عند مؤول نهائي؛ وقد استمد هذه الرؤية العلاماتية من شارل ساندرس بورس CharlesSandersPeirce، الذي يبني العلامة على ماثول (Représentamen)، وموضوع (Objet)، ومؤول (Interprétant). والعلامة عند بورس:"شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر"[21]، والنشاط التأويلي وفقا لهذه المعطيات السيميوزيسية، يمثل عمقا توليديا يجعل الإحالة تتم من الماثول إلى الموضوع عبر مقولة التوسط الإلزامي، أي المؤول. وإذا كان ذلك كذلك، فإن السيرورة التأويلية عند بورس ستتم على الشكل التالي:



عقدت في أكث
ومازالت المداخلة حتى
وضمنها بعد ذلك كتابه
- إحداهما تحاول
- والأخرى ترحب

يقول جاك دري
أو يحلم بذلك؛

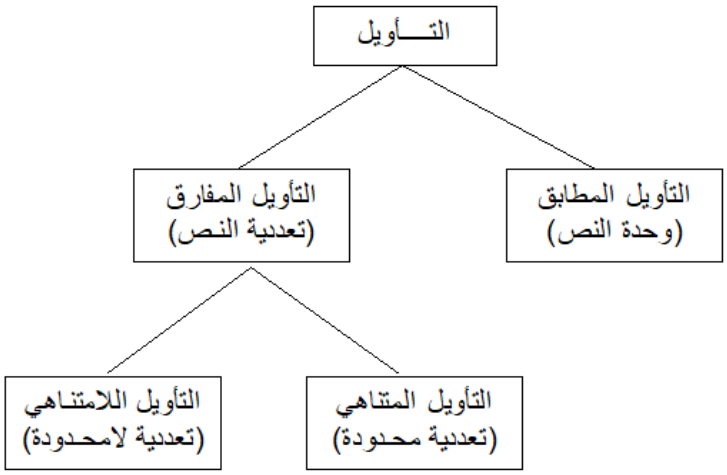
أسس نظريته التفكيكية
طاب العلوم الإنسانية"،
:،

إلى فكك السنن الحقيقي
باعتباره منفى."[22]

وتحت هاجس الإجابة عن التساؤلات التي يطرحها السيميوزيس لدى بورس، بدا دريدا قراءة التراث البورسي واستلهم نظريته في التأويل منتجا تصورا خاصا للتأويل، ينحو منحى توليديا سرطانيا كما يقول امبرتو إيكو U.Eco، فالعلامة في تصور دريدا تتكون من دال يحيل على دال. ومن تم تتكاثر سيرورة الدوال، دون اكتراث لحجم المدلول، ويتناسى التأويل التفكيكي نتيجة الدليل.وعندئذ، تنمو السيميوزيس التفكيكية لولبيا، حيث يغير دريدا معنى الكلمة نفسها

انطلاقا من الكتابة، فهو يولي المكتوب أولوية على المنطوق خلافا لدو سوسير DeSaussureوالتقليد الغربي بعامة، "فأن يكون التأويل لا متناهيا، معناه أن كل الأفكار صحيحة حتى ولو تناقضت فيما بينها، وكل الإحالات ممكنة حتى ولو أدت إلى إنتاج مدلولات عبثية، وهذا أمر يتناقض مع مبادئ المؤسسة للعقلانية الغربية، وقد يؤدي إلى تدميرها."[23]

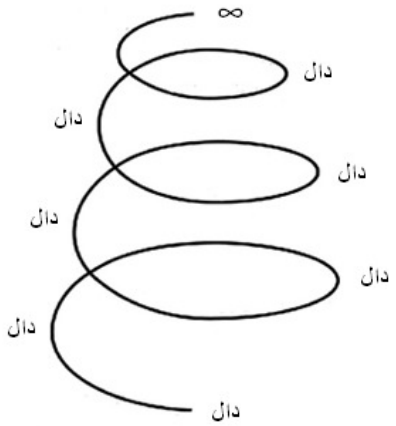
عطفا على ما ذكرناه آنفا، يمكننا التمييز بين نوعين من التأويل، الأول مطابق يفترض قصدية في النص ثم يبحث عنها بشكل ميكانيكي، والثاني مفارق أي متعدد الدلالة، وهذا التأويل ينقسم هو الآخر إلى تأويل متناهي ولا متناهي، حيث تتخذ الدلالة سبلا مختلفة كما تبين الترسيمة التالية:



24

يقول محمد بوعزة: "إن النص في تصور "دريدا" آلية تشتيت Désamination، تنتج سلسلة من الإحالات اللامتناهية؛ ويترتب عن هذا اللاتناهي غياب أية حدود تقيد هذه الممارسة النصية. فالنص في توزع دلائله وانتشارها الفضائي والزماني، ينفصل عن ذات التلفظ وسياقه."[25] وهكذا، فإن التأويل عند دريدايقتضي لعبة إحالات لا متناهية، من أجل بناء استراتيجية لقراءة النص، إلا أن النص في القراءة التفكيكية "يشكو أو ينتشي من غياب ذات الكتابة، ومن غياب الشيء المحال عليه أو المرجع."[26]

يجب على التأويل في نظر دريدا أن يكف على الإحالة التلازمية/والاعتباطية/والضروريةبين الدال والمدلول،فهذه الثنائية ستصبح متجاوزة إلى قرين مجرد من المعنى الضمني، حيث ستصير "دال للدال SignifiantduSignifiant" فالسيميوزيس اللامتناهية Lasémiosisillimitéeعند جاك دريدا عبارة عن إحالات بين الدوال، ويمكن أن نمثل للنمو اللولبي للعلامة في الشكل التالي:



تمكن دريدا من إزاحة المدلول المتعالي عن التأويل بوضع الدال في متاهة تأويلية، أو ما يسميها إيكو المتاهة الهرمسية. "فكل شيء، سواء كان أرضيا أو سماويا، يخفي داخله سرا. وكلما تم الكشف عن سر ما، فإن هذا السر سيحيل على سر آخر ضمن حركة تصاعدية موجهة نحو سر نهائي. إن السر النهائي في الطقوس الاستئناسية الهرمسية يكمن في أن كل شيء يخفي سرا."[27]فالنص في نظر هذه التيارات يحمل بنيات اللاتحديد، وملؤها يستدعي خوض مغامرة تأويلية مع النص الذي ما ينفك عن الغياب، حتى يصير أثرا تستحيل معه إمكانية الاطمئنان أو الوصول إلى تخوم المعنى.

الأثر:

استعار دريدا الأثرTrace من ليفيناس Levinas، ثم استبدل مفهوم العلامة بمفهوم الأثر،"فالعلامة أثر وتحمل في أثرها قوتين هما: الإرجاء والمغايرة. لذا، بات من الضروري أن يتغير مفهوم الكتابة، والنص، والتأويل، والحقيقة بظهور مفهوم الاختلاف."[28]والأمرهنا،يتعلق بخلخلة فكرية لميتافيزيقا الحضور، حيث إن الأثر هو ما يحضر ويغيب في الوقت نفسه، أي أنه لا يعلن حضوره أبدا. فلا يعقل أن نقول أثر، دون علم سابق بأن أصل الأثر، انسحب منذ صار الأثر أثرا؛"إن الأثر لا يحضر، إنه ليس حضورا وإنما هو سيمولاكر الحضور. إنه حضور ممزق متصدع متحرك مرجأ."[29] لذلك فإن الأثر يعتمد على النسخة Copie،لأن التفكيك لا يسلم بأصل ولا هويةIdentité، فتكرارRépétition الأثر يصنع صورة شبحية،مما يخلق في مخيلة القارئ وهم المعنى، ويجعله يلهث وراء المعنى الذي يتعذر عن الحضور لأنه صار طيفا، فالمعنى من خلال مفهوم الأثر، يصبح طائر فينيق يموت وينبعث من رماده.

ويميز أفلاطون بين نوعين من الصور Image: الصورة الأيقون Icône، والصورة السيمولاكرSimulacre، ويعطي الأولوية للأيقون، لأنه يقترب من النموذج المتعالي الذي يمثل الهوية والمعنى، إلا أن هذا التصور يصطدم وحقيقة الأيقون نفسه، كونه صورة عن أصل فمعمل الاختلاف يشتغل في كل شيء. وقد تبنى دولوزDeleuze مفهوم الاختلاف كأساس للوجود، "فسبب نبذ السيمولاكر عند أفلاطون إذن، هو سبب تفضيله عند دولوز، أي كونه يحل الوحدات والهويات، لذا فهي عنده ((فعل حياة)) فالسيمولاكر: هو ما يحرر الاختلافات بشكل مطلق، بأن يدمر كل إمكان في الهوية."[30]ونتيجة لذلك، يثير الأثر نوعا من الإدراك للعلامات في الذهن، فيكون بذلك وعيا علاماتيا للكون، حيث تصير الكتابة كل ما تخطه اليد في الفضاءكالتشكيل، واللغة الرمزية، والإشارة، والإيماءة، والصورة الإشهارية والكرافيتي، وغيرها.

نظرية اللعب:

يقول جاك دريدا: "إن قيام الكتابة، هو قيام اللعب وها أن اللعب يعود إلى نفسه، ماحيا الحد الذي كان يعتقد بإمكان تنظيم حركة العلامات انطلاقا منه، وجارا معه جميع المدلولات المطمئنة مطوحا بجميع الأماكن الحصينة جميع ملاجئ "خارج اللعب"، التي كانت تشرف على حقل اللغة أو تحرسه. وهذا مما يعني بكامل الدقة، تدمير مفهوم العلامة ومنطقها كله."[31]

استمد دريدا مفهوم اللعب من نيتشه، واعتبر التأويل عملية لعب حرFree-Playلامتناهية، واستعارية بالدوال لا تحيل على أصل أو مرجع. واللاعب في هذه الاستراتيجية هو القارئ الذي يعتبر النص لعبة شطرنج، يغير مواقعها كيفما شاء.وبالرغم من أننا لا يجب أن نحصر أدوات اللعب في عناصر محددة، إلا أننا سنحاول لملمة بعضها فقط من أجل

الإيضاح؛ وقد حدد "بيتر هوجنسون" تلك الآليات في: "اللغزEnigma، والتخطيطAdumbration ، والكناية Allegory، والوهمIllusion، والغموضAmbiguity، والمونتاج والكولاجMontageand Collage، والأسطورة Myth،والهذيان Nonsense، والمفارقة Paradox، والهزلBurlesque ، والتسلية Hoax، والجناس Puns، والاقتباس Quotation، والرموزSymbols. وتعمل هذه الآليات على تلون الدوال، وتعدد القراءات، وتشظي الدلالة، وانتشار المعنى بشكل متواصل."[32] فاللعب حرية في الرؤية، واستخلاص للمعاني من النص. إما جدا أو هزلا، وإما حقيقة أو مجازا، أو خيرا أو شرا... فعملية اللعب لا تروم الوصول إلى معنى محدد أو محتمل، لأن الكتابة في نظر دريدا تبتعد عن المعنى الضمني الذي يظهر في الكلام، إذ إن التوليد والتأويل أساس اللعب الذي يخلق لذة النص، "فجوهر اللذة التي تخلقها المتاهة تكمن كلية في الانتقال من علامة إلى أخرى. ولا غاية لهذه الرحلة اللولبية بين العلامات والأشياء سوى لذتها ذاتها."[33]

إن مفهوم الكتابة سيعلن قيام اللعب، وأفول المدلول، فما من مدلول يفلت من الإحالة،إذ كلها تقع في فخ المغايرة والاختلاف لأجل بناء عالم الغرابة في الكتابة، فالغموض هو ما سيفتح الباب أمام المعنى لكي يبقى موجودا، ويتيح للقارئ الفرصة للبحث عن احتمال ممكن في الوصول إلى شاطئ من شواطئ الدلالة، إلا أن الإحالة لا تتوقف في حالة التفكيك و"بالنسبة لدريدا، ليس ثمة فكرة لا يمكن إعادة التفكير فيها. وليس هناك من قول لا يمكن أن يقال من جديد، حتى التفكيك نفسه يجب أن يفكك."[34] فالسيرورة التأويلية تتم انطلاقا من مقولة العود الأبديLeretouréternelle، فكل امرئ قد مات سيلقيه البحر على الشاطئ مرة أخرى.

تتجاوز الكتابة عند دريدا مفهوم اللغة المتعارف، وتحطم الصورة النمطية للعملية التواصلية لتأسس شبحية معنى من خلال استراتيجية تضع القارئ في حجر الزاوية أمام النص، فلا شيء خارج النص كما يقول دريدا، وهذه المقولة إنما تفيد انعدام المرجع، والأصل، والماهية... وتعلي من شأن الاختلاف، والإرجاء، والمغايرة... فمن الواضح أن استراتيجية اللعب، تهدف إلى "التشكيك في كل شيء، وتصديع بنية الخطاب وتدمير دعائم بنية تمركز العقل، وتقويض الأصل الثابت، وما يرتبط به من مفاهيم التعالي والقصدية، فينفتح النص على آفاق لا متناهية بفعل نسق الاختلافات. ويعلن التفكيك عن ولادة جديدة للنص بوصفه لعبة حرة للدوال، مولدة باختلافاتها مدلولات لا حصر لها، لأنها مدلولات غير مستقرة تبقى مؤجلة ضمن نسق الاختلافات، ومحكومة بحركة حرة أفقية وعمودية لا متناهية."[35] وترتبط الكتابة بهذا، ارتباطا وثيقا بالتكرار لحظة نشوء الدال الذي يذوب المدلول داخله، لأن اللاعب ينتج تناقضات بين اقتناص الدوال والاطمئنان النسبي لحجم الدليل الذي يدخل في لعبة استبدالية، والمتلقي يدخل في ثقافة الغياب، حيث إن تأويل النص يستلزم تفكيك التفكيك، "فلا شيء خارج التفكيك كما لا شيء خارج النص."[36]

الحضور والغياب

يقول جوناثان كلرCuller Jonathan: يحاول ديكارت إثبات النفس التي نعتبرها عادة صميم الفرد الدائم نسبيا، بدعوى أن هناك في لحظة من لحظات الوعي شيئا بالضرورة (أنا) متصف بالوعي. كذلك، فإن واقعية الشجرة تعتمد على حقيقة أن هناك شجرة في الوقت (س)، والوقت (ص)، والوقت (ع)، إذ إن وجودها سلسلة من لحظات الحضور، وعندما نقول أخيراإن كلمة من الكلمات تعني كذا وكذا، فإنه يمكننا أن نقول إن هذا شكل من أشكال الاختزال لحقيقة مؤداها أن

شخصا ما في وقت س. قد استعمل هذه الكلمة ليعني كذا وكذا. وهو المفهوم الذي كان حاضرا في ذهنه، وفي الوقت ص استعمل شخص آخر هذه الكلمة بالمعنى نفسه، وهكذا...[37]

إن الكلام بهذا المعنى، يعد إحالة مباشرة على مدلول معين سلفا من قبل المتكلم الذي يسجن الدلالة في معنى أحادي، فديكارتيجعل التفكيريحيل على الوجود تزامنيا في لحظة القول، ليمرر ميتافيزيقا الحضور المتمثلة في مركزية الفكر. ويحاول دريدا إذن، تفكيك هذهالميتافيزيقاالتي ترتبط وطبيعة الكلام الأبجدي الذي يثبت حضور الأنا وهوية القائل، فاللعب يعتبر مراوغة دلالية تنطوي على عملية خداع وتوسيع الدلالة، لأن التحول الدلالي سيؤدي إلى تحرير اللغة من سجن البنية المغلقة للمدلولات المتعالية من أجل تحقيق اللذة النصية.

وغاية التفكيك، هي تحقيق غياب المدلول المتعالي، بحيث يكون الدال حاضرا والمدلول غائبا، ثم يصير بعد ذلك شبحا؛ فاللعب يحرر الدوال من مدلولاتها المعجمية لتفيض هذه الدوال اشتقاقيا[38]حتى تتلاشى. وبهذا، ينفتح النص ويشيد مساحات فارغة يجب على القارئ ملؤها،لينفك النص من ربقة هيمنة المعنى الواحد، فالنص يحضر ويغيب بما يكتنف من دلالات إيحائية، لا بمعطيات تقريرية مباشرة.

جاك دريدا وعوالم المسرح والفنون

ركز دريدا في بناء استراتيجيته التفكيكية على النصوص الإبداعية، التي تتسم بطابع بلاغي Rhétorique يعتمد المجاز في تشييد العوالم التخييلية داخل النص. والجدير بالذكر، أنه حاول أن يتعامل مع نصوص ألجمتها آلة اللوغوس، فما من أحد قرأ المحاولات الأفلاطونية على أساس أنها نبع لخيال مبدع من شاعر كأفلاطون، إذ إن الكل اعتبر مكامنها شكلية بلاغية لا غير، إلا أن دريدا نظر إلى العمق التأويلي داخلها.

درج جاك دريدا على استلهام الأفكار التي تقبع في الهامش، الأمر الذي يظهر بجلاء في حديثه عن مسرح آرتو حيث يقول: "إن مسرح القسوة يطرد الله من المسرح. إنه لا يدفع إلى المشهد بخطاب ملحد جديد، ولا يسلم الفضاء المسرحي إلى منطق متفلسف. يجيء ليعلن مرة أخرى، زيادة في تعبنا، نقول يعلن عن موت الله. إن الممارسة المسرحية للقسوة هي التي تسكن في فعلها وبنيتها، فضاء غير لاهوتاني، أو بالأحرى، تنتجه."[39]

لقد انتبه دريدا إلى أن المسرح والفنون تسكنها المغايرة والاختلاف، لأنها معمل لإنتاج السيمولاكرات. فالمسرح والسينما تنتج نسخا تعبر عن تناقضات الحياة، ويتضح من خلال نص "الكتابة والاختلاف" أن جاك دريدا اتجه نحو مسرح القسوةLethéâtredelacruautéلأنطوناآرتوAntoninArtaud،الذي هدم أركان المسرح الآرسطي وقوض دعائم تاريخ المسرح الغربي بعامة. فقد واجه آرتو الخطابات التي تنادي بالتقديس النص، وأعطى للعرض المسرحي قيمة كبيرة،فللعرض وظيفة توليد النسخ وتغيير رؤية العالم على الدوام، لأن "المسرح كتكرار لما لا يتكرر، المسرح كتكرار أصلي للاختلاف فيصراع القوى، حيث الشر هو القانون الثابت، وما هو طيب هو جهد وقسوة أو فظاظة مضافة إلى الأخرى، هذا هو الحد القاتل لقسوة تبدأ بتكرارها الخاص."[40] وهكذا، فقد اعتبر آرتو في مرحلة من المراحل واحدا من رواد الحركة السريالية، إلا أنه ثار على ثوابتها ومن ثمة كان آرتو مجاوزا لنفسه ومجددا لفكره الذي استوى على سوقه في مؤلفه "المسرح وقرينه".هذا الكتاب،وإن تضمن آراء تبدوا غامضة ومتناقضة، إلا أنها تظل محكا للبحث وتقليب الرأي.

كتب آرتو من الباخرة التي أقلته إلى المكسيك يوم 25 يناير 1936 إلى جان بولون، يقول له: "أعتقد أنني وجدت العنوان المناسب لكتابي. وسيكون المسرح وقرينه"، لأنه إذا كان المسرح قرينا للحياة، فالحياة قرينة بالمسرح الحقيقي، "المسرح وقرينه" فعندما يستدعي آرتو القرين، فإن هذا المصطلح لا يعني انعكاسا بسيطا للواقع. يقول "يجب أن نعتبر المسرح قرينا، لا لذلك اليومي المباشر الذي أصبح، شيئا فشيئا، مجرد صورة جامدة منه، بل قرين لواقع آخر نموذجي وخطي."[41]

يناقش آرتو في كتابه "المسرح وقرينه"Le théâtre et son doubleالذي صدر سنة 1938 مسألة المسرح الخالصLapureteومفهوم القسوة الكونية، ويحتوي هذا الكتاب على خمسة عشر مقالا مكتوبا بين بين سنة 1931 و1936، قدم من خلالها مجموعة ملاحظات وتوجيهات إنما هي في الحقيقة انتقادات تستهدف تقويض المسرح الغربي وهدمه وتدميره، لأنه مسرح عقلاني، ومادين وحواري يهمل الأشكال الاحتفالية الفطرية والتمظهرات الجسدية، والحركية، والطقوس الدينية، والأسطورية، والسحرية.

وضعرائد مسرح القسوة صراع المكنونات البشرية على الركح، متناسيا توجيهات مؤسسة اللوغوس التي لطال ما وجهت المسرح. ونرى بأن عمله اليتيم، يتبنى موضوعا يعود إلى أصل الاختلاف البشري فمسرحية آل سنسيLesCenciتتخذ من زنى المحارم موضوعا لها، وهو موضوع عام يمس البشرية جمعاء ولا يختص بمجتمع دون غيره، كما أنه مرتبط ببعض القضايا الأزلية والقدرية ويتسم بالقدم. وتدور المسرحية حول التاريخ الرهيب والأسود للعجوز "فرانسوا سنسي" FrançoisCenci، الذي بعد أن تسبب في موت ابنه، قام باغتصاب ابنته "بياتريس"Béatriceوإذلالها، فما كان من هذه الأخيرة، إلا أن تواطأت مع زوجته واثنين من المرتزقة اللذين قاما باغتياله ببشاعة، غارزين مسمارين في عينيه، ورقبته.[42]

إن ما يفرض الحديث عن مسرح القسوة في التحليل التفكيكي، هو كونه مسرحا طليعيا،تمكنمن الغوص في النص المسرحي الإغريقي القديم من جهة،وكسر نسقية الفكر المسرحي من جهة أخرى. فتراجيديا آل سنسي لم تكن سوى حفر آركيولوجي في تربة الميثولوجيات اليونانية من أجل استعادها فحسب، بل فتحت أفقا يستحضر الذاكرة الإنسانية بكل حمولاتها المعنوية، بقصد بث القسوة الكونية وصناعة الآمال من صلب الآلام، فالتراجيديات اليونانية تجلت في أغلب النماذج المسرحية اليونانية في أعمال الأربعة الكبار: أسخيلوس، وسوفوكليس، ويوريبيديس، وأريستوفان... وعليها، شيد أرسطو مشروعه النقدي والجمالي، إلا أن صاحب فن الشعر، لم يتجاوز الرؤية التطهيرية Catharsisالضيقة، إلا أن أنطوناناآرتو انتقل بالمسرح إلى معالجة قضايا كونية راهنية، تتخذ من المسرح الخالص نموذجا في معالجة المشاكل الشمولية التي تحوم بالمجتمع الأوروبي المركزي، الذي كان يمرر فكرة مفادها أنه نموذج حي للتقدم والأصلية في التفكير.وهذا ما يقصد إليه نيتشه بالإشكالي والمرعب أو "الديونيسي"، الذي يحقق لذة العرض المسرحي في تناغم مع الكتابة عينها، "فبفضل الفن، يمكن للفرد البشري بلوغ المطلق."[43]

يقول آرتو: "أنا أنتوناناآرتو، أنا ابني/ وأبي، وأمي/ وأنا؟"[44]

لا ريب في أن دريدا قد أعجب بتصورات آرتو، خصوصا أن هذا الأخير كان يدعو إلى مسرح مطلق لا هوية له، يقتل أباه الروحي تكرارا ويؤكد خرق كل القوانين ليواجه مصيره بنفسه، ويتجاوز نفسه، ولا يركن لإملاءات المركزية الغربية.

وفي هذه النقطة،تبدو العلاقة واضحة بين آرتوودريدا، حيث إن مسرح القسوة بما هو مسرح الجسد، يقدم الممثل كلاعب في فضاء المطلق مفتوح لا يؤمن بالحدود، وقد اعتبر دريدا التمثيل سيرورة لامتناهية "فالتفكير بانغلاق التمثيل هو التفكير بالقوة الفظة للموت واللعب، التي تمكن الحضور من أن يلد في ذاته، و[45]التلذذ بذاته عبر التمثيل الذي يتملص هو فيه من خلل اخ(ت)لافه. التفكير بحدود التمثيل هو التفكير بالتراجيدي: لا كتمثيللمصير،وإنما كمصير للتمثيل ضرورته المجانية التي هي بلا غور. وما يجعل محتما على التمثيل، داخل حدوده، أن يتواصل."[46]

ويؤكد دريدا قائلا: "ليس مسرح القسوة تمثيلا. إنه الحياة نفسها بكل ما فيها من متعذر على التمثيل. الحياة هي الأصل غير الممكن تمثيله، للتمثيل."[47]وعليه، فالمسرح يقترن في نظر آرتو بالحياة، والحياة على حد هذا المفكر الما بعد حداثي، هي كشف وإبانة وتجربة صوفية، حيث "إن مسرح القسوة مسرح طقوسي."[48]ولذلك، فالمسرحية عنده: هي مجموع لوحات حية تنبض بإيقاع الحياة الفعلي،وتستطيع من خلال سياقها القصصي وأحداثها وشخصياتها... عبر لغة ركحية غنية ومتنوعة، أن تكون تجربة تتبلور فيها الأفكار، والمواقف الفلسفية، والفكرية بطريقة جمالية، تتعدل حسب الشروط الواقعية، وتكتسب شهادة فعالية لصيقة بالتمسرح، تُعتبر بمثابة دلالات معبرة عن العلاقة الحيوية بين المسرح والوجود.

"يعتبر أنطوناناآرتو قوة بركانية نشيطة، وإنسانا كرس حياته لمراجعة المفاهيم والقيم المتداولة"[49]، وهذا ما جعل دريدا يَبني جزءا من طروحاته على مخلفات مسرح القسوة.وقد كانآرتومطرقة هدمت أركان الفكر الغربي، فقد كانت كتاباته فتيلا أجج الشباب والمفكرين على حد سواء، قبل ثورة 1968 التي كانت فاتحة عهد الما بعد بنيوية، ومن الممكن أن نقول بأن آرتو مفكر شامل يسعى إلى نقض شمولي، فاهتمامات هذا الأخير لم تنصب فقط على المسرح فهو أيضا: شاعر، ورسام، وسينمائي، وناقد، وفيلسوف، وأنثروبولوجي، وسياسي...

يقول جيل دولوز :"... ويعرف – أرتو– بأن المشكلة ليست بتوجيه، ولا هي بتطبيق منهجي لفكرة يسبق الوجود بطبيعته وقانونا، ولكن يجعل ما ليس موجودا بعد يولد، (ليس هناك عمل آخر، كل الباقي تعسف وتزيين). فالتفكير يعني الإبداع، ولا وجود لإبداع آخر، بل الإبداع هو في البداية توليد التفكير في الفكر."[50]هكذا، يصف هذا الفيلسوف عبقرية آرتو الذي لا يعرفه إلا قلائل في عالمنا العربي، على الرغم من أنه صاحب بذور التجديد والتجريد في المسرح الحديث والعاصر، فأكثر المسارح التجريبية الحديثة، مدينة للفكر الآرطي حيث أنه كان أساس انبثاقها؛فقد أثار آرتو زوبعة من الإشكاليات التي لم تقف أبدا عند المسرح، بل تعدته إلى آفاق الفكر والفلسفة والشعر...بيد أن المسرح عنده يظل الوسيط الخصيب الذي يحتمل الحلول، لأنه مغامرة للكشف والتنقيب عن معنى، هو في حكم الغائب.

ما من شك، في أن آرتو قد كان من دعاة ما بعد البنيوية التي تحققت سنة 1968 بعد ثورة الطلاب والمثقفين، وقد كان تفكيره المبدع والخلاق مرآة أنارت بعض التحققات الإبستيمولوجية لاستراتيجية التفكيك عند دريدا، التي تروم التشتيت والاختلاف الشامل وهدم كل التمركزات. ولإن كانت هذه تصورات دريدا، فإن آرتو بالمقابل كانت حياته شتاتا فقد "عاش مأساة مزدوجة تتراوح بين مقاومته لجسده العليل، ونضاله ضد ((إمبريالية)) العقل الغربي الذي حارب الهذيان و((الجنون)). هكذا، أقحم آرتو ((الشيزوفريني)) Schizophrèneفي عالم غريب مكنه رغم ذلك، من الحرية في إنتاج أعمال مشتتة وغير منسجمة، لكنها عميقة وبليغة. وسمحت هذه المرحلة العصيبة لآرتوكذلك بالتمسرح في كل أفعاله

اليومية، دون مانع أو رادع. وهذا ما جسده بعد عودته إلى الحياة الطبيعية من خلال المحاضرات التي ألقاها، والتي تعبر بحق عن مسرح القسوة، الذي ظل مشروعا وأفكارا نظرية تنتظر التطبيق العملي."[51]

خاتمة

ينطلق دريدا في تفكيك الحصون الفكرية للتمركز،التي أسست عبر التاريخ نسقا من السلطة المعرفية،ما صيرها هيمنة ثقافية على العقل من مرجعيات متعددة: أدبية، وفلسفية، وعلمية، ونقدية... لأجل تحطيم صنم المركزية الأوروبية، ووضع الهامش في المركز، والمركز في الهامش. وقد كان جزء من حياة دريدا تفكيكا للذات، فهو الجزائري اليهودي، الفرنسي، العربي الذي تعامل مع اللغة الألمانية،ونفي إلى أمريكا وتكلم الإنجليزية، وعاشمسافرا بين المركز والهامش حياة مليئة بالمتغيرات.

وقد كان الاهتمام الأوروبي بفلسفة التفكيك ضئيلا، إذا ما تمت مقارنته مع اهتمام الأمريكيين بها فقد كانت محط دراسة وتحليل لكثر من النقاد والفلاسفة،فارتكز عليها مجموعة من المفكرين في هذه الضفة ومنهم: بول دو مان Paul de Man، وهارولد بلومHarold Bloom، ثم هيلس ميلر Mille J.Hillis، وجيوفريهارتمان GeofferyHartmanK، وجوناثان كلرCuller Jonathan، وإدوارد سعيد EdwardSaïd، وريتشارد رورتي RortyRichard، وكريستوف نوريسChristopherNorris...بمعنى أن العقل الغربي، مازال لم يستوعب صدمة المطرقة الديريدية التي حطمت مركزيته، باعتبارهمعلما للشعوب، فلطالما كان العالم يقسم في عرف المؤسسة العقلانية الغربية إلى دول شمال، ودول جنوب، وجنوب الصحراء، ودول العالم الثالث...

لقد رفض دريدا أن توضع تصوراته في قالب جاهز، أو أن نقول عنها أنها منهج نقدي أو شيء من هذا القبيل، لأن التفكيك فكر للمجاوزة، والدينامية، والبحث عن مكامن جديدة للتمركز؛ إذ "إن التفكيك بأية حال، ورغم المظاهر، ليس تحليلاanalyse ولا نقداcritique...سأقول الشيء نفسه عن المنهج (أو الطريقة)méthode. ليس التفكيك منهجا، ولا يمكن تحويله إلى منهج. خصوصا إذا ما أكدنا في هذه المفردة على الدلالة الإجرائية أو التقنية."[52]فدريدا حارب الميتافيزيقا قدر المستطاع،لكن الإشكالية تكمن في أن أي فيلسوف أراد هدم معبد،عليه تشييد معبد جديد، حتى وإن كان هذا المعبد ذو هيكل مغاير للذي سبق، ورغم أن دريدا نفا عن التفكيك صفة المنهج، إلا أنه أكد بأنه "استراتيجية في القراءة: قراءة الخطابات الفلسفية، والأدبية، والنقدية، من خلال التموقع داخل تلك الخطابات وتقويضها من الداخل."[53]

طالت مطرقة دريدا كل أشكال السلطة، بما فيها أشكال النظرية السياسية، وكل المعتقدات التي تساهم في التأثير على البنية الذهنية للمجتمع، وتصير الإنسان آلة لاستهلاك الخطابات المسكوكة. وبما أن التفكيك استراتيجية الهامش، فإننا نرى بأنها لم تلق صدى يليق بها، حيث لاحظ أغلب الدارسين أن استراتيجية التفكيك لم يحتفل بها في العالم العربي، فالكتاب الذين يهتمون بالطرح، والتنظير، والتطبيق التفكيكي قلائل نذكر منهم: الأستاذ عبد السلام بنعبد العالي،وعبد الكبير الخطيبي، ومحمد أحمد البنكي، وعلي حرب، وعبد الله ابراهيم، وبختي بن عودة، وسعيد بنكراد في السميائيات، وعبد الله الغذامي الذي يسميها "التشريحية".ومن الباحثين الشباب الذين لهم نظرات في استراتيجية التفكيك نجد: محمد شوقي زين، ومحمد حجاوي، وعبد الله بريمي في السميائيات، ومحمد بوعزة في الرواية... إلا أن كل ما كتب يبقى محاولات، إذا ما تمت مقارنتها بالمؤلفات الغربية؛ فما مصير التفكيكية في العالم العربي؟

الهوامش:

[1]– محمد حجاوي: تفكيك سلطة الكتابة أو دريدا في استغلال الإنسان للإنسان، الكتابة والسلطة: بحوث علمية محكمة، إشراف وتنسيق: عبد الله بريمي، سعيد كريمي، البشير التهالي، دار كنوز، عمان– الأردن، 2015، ص220.

[2]– جيل دولوزوفيليكسغاتاري: ما هي الفلسفة؟ ترجمة ومراجعة وتقديم: مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 1997، ص28.

[3]-Martin Heidegger: *Qu'est- ce que la philosophie ?, in question Questions II*, traduit par : K. Axelos et J. Beaufet, Ed. Gallimard, Paris, 1957, P 11.

[4]– جوناثان كلر: التفكيك، ترجمة: حسام نايل، مجلة فصول النقد الأدبي، العدد 66، 2005، ص89.

[5]– ميشيل رايان وجوناثان كلر وريتشارد رورتي، وكريستوف نوريس: مدخل إلى التفكيك، تحرير وترجمة: حسام نايل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006، ص25.

[6]– جون ليشته: خمسون مفكرا أساسيا معاصرا، ترجمة: فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، 2008، ص222.

[7]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الثقافي، بيروت، الطبعة الأولى، 2002، ص119.

[8]– محمد أحمد البنكي: دريدا عربيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، البحرين، الطبعة الأولى، 2005، 175.

[9]– محمد حجاوي: تفكيك سلطة الكتابة أو دريدا في استغلال الإنسان للإنسان، الكتابة والسلطة، مرجع سابق، ص 220.

[10]– م. نفسه، ص215.

[11]– بيير زيما: التفكيكية دراسة نقدية، ترجمة: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 1996، ص57.

[12]– محمد حجاوي: تفكيك سلطة الكتابة أو دريدا في استغلال الإنسان للإنسان، الكتابة والسلطة، مرجع سابق، ص216.

[13]– جورج زيناتي: رحلات داخل الفلسفة الغربية، دار المنتخب العربي، بيروت– لبنان، الطبعة الأولى، 1993، ص120.

[14]– جاك دريدا: في علم الكتابة، ترجمة: أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الثانية، 2008، ص57.

[15]– م. نفسه، ص57.

[16]– جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1988، ص107.

[17]– محمد حجاوي: تفكيك سلطة الكتابة أو دريدا في استغلال الإنسان للإنسان، الكتابة والسلطة، مرجع سابق، ص 216.

[18]– بيير زيما: التفكيكية دراسة نقدية، ترجمة: أسامة الحاج، مرجع سابق، ص57.

[19]– جاك دريدا: صيدلية أفلاطون، ترجمة: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، د.ط، 1998، ص83.

[20]– ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الرابعة، 2005، ص119.

[21]– امبرتو إيكو: التأويل بين السيمائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، 2004، ص120.

[22]– عبد الله بريمي: بين بورس ودريداالسيميوزيس اللامتناهية والسيميوزيس التفكيكية، جاك دريدا: كتاب جماعي، إشراف محمد شوقي الزين، منشورت الاختلاف، دار الفرابي، بيروت، الطبعة الأولى، 2011، ص157.

[23]– أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم : سعيد بنكراد، من مقدمة المترجم، مرجع سابق، ص14.

[24]– محمد بوعزة: استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، دار الأمان، منشورات الاختلاف، الرباط، الطبعة الأولى، 2011، ص59.

[25]– م. نفسه، ص62،61.

[26]– أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص124.

[27]– م. نفسه، ص34.

[28]– م. نفسه، ص34.

[29]– عبد السلام بنعبد العالي: تفكيك الميتافيزيقا، مجلة أوراق فلسفية، العدد13، القاهرة، 2005، ص31.

[30]– عادل حدجامي: فلسفة جيل دولوز عن الوجود والإختلاف، دار توبقال للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2012، ص201.

[31]– جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، مرجع سابق، ص104.

[32]– سعيد الغانمي: التفكيك، مجلة آفاق العربية، العدد 5، سنة 1992، ص 65، 66.

[33]– أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، مرجع سابق، ص123.

[34]– محمد حجاوي: تفكيك سلطة الكتابة أو دريدا في استغلال الإنسان للإنسان، الكتابة والسلطة، مرجع سابق، ص217.

[35]– عبد الله بريمي: مطاردة العلامات بحث في سيميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية، دار كنوز للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، الطبعة الأولى، 2016، ص 158.

[36]– عبد الله بريمي: السيرورة التأويلية في هرمينوسيا هانس جورج غادامير وبول ريكور، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة– الإمارات، الطبعة الأولى، 2010، ص60.

[37]– جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد206، فبراير1996، ص188.

[38]– ملحوظة: اللغة العربية لغة اشتقاقية صرفيا، ومقطعية صواتيا.

[39]– جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، مرجع سابق، ص79.

[40]– م. نفسه، ص101.

[41]- Antonin Artaud: *Le théâtre et son double*, Ed: Gallimard, Paris, 1964, P 159.

[42]- أنطونانآرتو: آل سنسي، ترجمة: سعيد كريمي، مراجعة: أحمد الويزي، تقديم ودراسة نقدية: أسامة أبو طالب، من المسرح العالمي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت، العدد 386، 2017.

[43]- تزفيطانطودوروف: الأدب في خطر، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2007، ص28.

[44]- جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، مرجع سابق، ص100.

[45]- م. نفسه، ص78.

[46]- م. نفسه، ص101.

[47]- م. نفسه، ص78.

[48]- م. نفسه، ص91.

[49]- سعيد كريمي: مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة– الإمارات، الطبعة الأولى، 2014، ص21.

[50]- جيل دولوز: الاختلاف والتكرار، ترجمة: وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة، بيروت– لبنان، الطبعة الأولى، 2009، ص 295.

[51]- سعيد كريمي: مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، مرجع سابق، ص44، 45.

[52]- جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، مرجع سابق، 61.

[53]- محمد حجاوي: تفكيك سلطة الكتابة أو دريدا في استغلال الإنسان للإنسان، الكتابة والسلطة، مرجع سابق، ص217.