ما بعد البنيوية

عندما نتحدث عما بعد البنيوية فنحن نتجاوز بشكل ما مرحلة النسق إلى ما بعد النسق، أو مرحلة الحداثة إلى ما بعد الحداثة. ولعل مصطلح ما بعد الحداثة مصطلح إشكالي ، و قد استخدم في مجالات متعددة ، في الفلسفة و الأدب و الاقتصاد و السياسة ...إلخ .و هو ترجمة لمصطلح "post-modernism " أو"Post-modernity " و يُعبر عنه أحيانا بمصطلح " ما بعد بنيوية" انطلاقا من كون فلسفات ما بعد الحداثة قد ظهرت بعد سقوط البنيوية ، و يعود استخدام هذا المصطلح إلى المؤرخ البريطاني أرنولد توينبي عام 1954 ، و البعض يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي تشارلس أولسون في الخمسينيات من القرن الماضي ،و يربطها البعض الآخر بالناقد ليزلي فيدلر سنة 1965 بينما يشير بعضهم إلى استخدام المفردة قبل هذه التواريخ بكثير حيث استعمل الرسام جون تشابمان عبارة " الرسم ما بعد الحداثي " في عقد 1870.(دليل الناقد الأدبي ص 138) لكن و بغض النظر عن تاريخ الاستعمال الأول للمصطلح فالجذور الفلسفية لفكر ما بعد الحداثة ممتدة في الزمن إلى وقت طويل ، إلى ما قبل البنيوية نفسها ، فقد كان الفيلسوف الألماني " فريدريك نيتشه" (1844-1900) من السباقين لنقد الحداثة و التشكيك في منجزاتها مؤثرا بذلك في كل فلاسفة ما بعد الحداثة أمثال ديريدا و فوكو و جون فرانسوا ليوطار و جيل دولوز و غيرهم. لقد اعتدت الحداثة بالعقل و صارت الحضارة الغربية تقوم على فكرة " اللوغو سنتريزم" أي التمركز حول العقل ، فلا حياة خارج العقل و وحده هذا الأخير أدرك أو سوف يدرك كل

الحقيقة ، و هو الأمر الذي قوضه نيتشه تماما عندما أقر أن " الحقيقة وهم لا طائل من ورائه"(أحمد عبد الحليم عطية : نيتشه و جذور ما بعد الحداثة ، ص145) إذ تتبدى كل حقيقة نسبية في الواقع، و لعل مشكلة الحقيقة قادت نيتشه إلى الإلحاح على تجاوز الميتافيزيقا فهي برأيه" تتجاهل العالم الواقعي الطبيعي المحسوس ، و من ناحية ثانية تشيّد للإنسان عالما آخر مثاليا و وهميا " (عبد الرزاق الداوي موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، ص84) و بالتوسع في هذه القضايا يموت الإله عند نيتشه و بموت الإله " تتصدع جميع الضمانات لإمكانية تعقل العالم و لمعقوليته ، و تتشظى جميع الحقائق و تتداعى جميع الهويات بما فيها بالطبع هوية الإنسان ، التي أضحت مجرد تعدد و تشتت " (السابق ص 86. لقد حاول نتشه في كتابه " اعتبارات لا زمنية" الفرار من الماضي و التاريخ و النسق بوصف الماضي تشويشا على طاقة الإنسان الإبداعية و وجوده الحميم ، و دافع في المقابل عن الفن بوصفه مخلصا للإنسان من العدمية التي تسببها التجربة الدينية و الأخلاقية و الفلسفية ، و بوصفه أيضا شكلا من أشكال بلوغ فكرة الإنسان الأعلى ، و الإنسان الأعلى هو " إنسان ما بعد الميتافيزيقا (و في نفس الوقت إنسان ما بعد الحداثة) هو ذلك الإنسان الاستثنائي الذي لا يعانق الوجود انطلاقا من " القيم العليا" أو انطلاقا من ميتافيزيقا العقل، بل من خلال قوى الجسد الحيوية ..." (محمد الشيكر ، هايدغر و سؤال الحداثة ، ص 61).

و لعل الفيلسوف هايدغر يلتقي في هذه المنطقة من التفكير مع نيتشه حيث الحداثة برأيه تُؤلّه الإنسان و تضفي العقل على الموضوعات إضفاء تعسفيا و هي دعوة للسيطرة الكوكبية على الطبيعة .

و على العموم فالمعالم الفكرية و الفلسفية لما بعد الحداثة نجدها – كما أشرنا – في الكتابات التي أعقبت البنيوية ، إذ تأزم العقل الغربي بعد أن خاب في تحقيق السعادة المطلقة للإنسان "الحداثي" "التكنولوجي" "العاقل" فخيمت العدمية على هذا الفكر خاصة بعد الحربين العالميتين فبدأ مشروع المراجعة. لقد "اختتمت الحداثة وعودها و استنفذتها حتى الآخر و تمهد بذلك انبثاق عهد ما بعد الحداثة" (ميشال فوكو : الكلمات و الأشياء، ص19) وكانت المسألة الأولى المثيرة للجدل هي معرفة ما إذا تم تجاوز المرحلة التي يطلق عليها الحداثة ، و التي يمكن "وصفها بصفة عامة بالاعتقاد العقلاني في الأفكار العلمية و الفلسفية و السياسية الابستيمولوجية للأنوار و بالتالي الاعتقاد في أفكار التقدم و الحقيقة و الحرية ") مانويل ماريا كاريلو : خطابات الحداثة ص25 دبابي ص 130) و كانت هذه أطروحة جون فرانسوا ليوطار الذي كان يرى أن العالم فقد الثقة بالعقل و العلم و التقدم و أن مرحلة الحداثة بالتالي ما هي إلا مجموعة سرديات تنويرية ينبغي التشكيك فيها و مراجعتها ، بينما كان الفيلسوف يورغن هابرماس يعتقد أن "الحداثة مشروع لم ينجز بعد " (يورغن هابرماس ، القول الفلسفي للحداثة ، تر فاطمة جيوشي ، ص 5-6) و هي ليست مجرد مرحلة تاريخية تُتجاوز ، و بالتالي فما بعد الحداثة هو تصحيح لمسار الحداثة .و مهما يكن من اختلافات في استعمال مصطلح "مابعد الحداثة " يمكن تلخيص أهم مقولات الفكر ما بعد الحداثي- كما نظر لها ليوطار و جون بودريار و ريشارد رورتي و هابرماس - في الآتي :

– التشكيك بالسرديات الكبرى(انهيار مركزية العقل ، الشمولية ، المنهج ، التقدم ، الديمقراطية)

- تقويض فكرة الدولة بعدها الضامن للهوية الوطنية.
- تقويض مركزية الذات.
- النسبية الأخلاقية و الفكرية
- معارضة فكرة الأصل المركزي (في الدولى ، و في الثقافة ، و في الإبداع...)
- التذاوت أو البينذاتي لتجاوز مركزية الذات

-العقلانية التواصلية لتجاوز مآسي العقل الأداتي الذي كرسته الحداثة. هابرماس)

إذا انتقلنا من التحولات الفكرية العامة لمرحلة ما بعد الحداثة إلى الفضاء النقدي يمكننا القول أن تاريخ 1968 (ثورة الطلبة في فرنسا) هو تاريخ حاسم بالنسبة للنقد الأدبي حيث سقطت أسطورة النموذج اللغوي وارتد البنيويون أنفسهم عن مشروعهم، و منذ ذلك الحين عمل النقاد ما بعد البنيويين – بارث جوليا كريستيفا فيليب سولر بول ريكور جاك ديريدا - باستمرار على تجاوز النموذج البنيوي ، و لعل المشروع السيميائي كان سباقا إلى ذلك التجاوز ، و تلته فيما بعد تيارات التفكيك و التأويل و الدراسات الثقافية المختلفة .

ويمكن أن نقف هنا عند الناقد بارت بوصفه ممثلا للانتقال بين البنيوية وما بعد البنيوية . لقد كان هم البنيوية أن " تعلمن " الأدب فمثلت – على الأقل برأي أصحابها - تاريخيا ومنهجيا اكتمال النموذج العلمي في قراءة النصوص حيث كان المبدأ هو تطبيق النموذج اللغوي على المادة قيد التحليل و تمت الاستفادة من مقولات فرديناند دو سوسير و الشكلانيين الروس و مختلف المدارس اللغوية .لكن البنيوية بغلقها على النص داخل سجن النسق سقطت

في المأزق الوصفي ، و كان النقد بحاجة إلى شخصيات نقدية تمتلك خاصية التحول ليخرج من ذلك المأزق .و قد امتلك رولان بارث تلك القدرة ما مكنه حسب تودوروف من " رؤية صواب الآخر" (تودوروف ، نقد النقد ، ص68 ، في معرفة الآخر ص25) .

لعله من الممكن تقسيم المسار النقدي و الفكري لبارث إلى ثلاث مراحل كبرى ، المرحلة الأولى و قد تمثلت في الطور ما قبل البنيوي ، طور درجة الصفر للكتابة (1953) و" أسطوريات" (1957) و مقالاته الأولى في " مقالات نقدية" (1964) و هو الطور الذي كان فيه بارث مثقفا يساريا متأثرا بشدة بسارتر فيلسوف فرنسا و قائد حركتها الفكرية .

-المرحلة الثانية وهي مرحلة الناقد البنيوي البنيوي – السيميولوجي و يمكن أن نمثل لهذه المرحلة بمؤلف بارث " مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص" 1966 و مبادئ السيميولوجيا 1964 و " نظام الموضة " و قد لخص بارت هاجسه في هذه المرحلة ب" حلم العلمية" .(بؤس البنيوية ، ص 193)

- المرحلة الثالثة : مرحلة ما بعد البنيوية حيث " بدأ الشك يدب في كفاية النموذج اللغوي ، فهو مهم في ضبط المنهجيات لكنه غير كاف لبلوغ التشعبات و الزوايا الدقيقة لمنحنيات الخطاب الخصبة " (معرفة الآخر ص28) فمنذ 1966(مؤتمر هوبكنز) قلب جاك لاكان و جاك ديريدا زاوية النظر إلى البنيوية ، و تتالت بعدها انتقادات ذلك المنهج و تمثل بارث تلك الانتقادات بحماس شديد فيما يبدو ، و قد تجلت ملامح الانقلاب في تحليله لقصة بلزاك القصيرة "sarrazine " التحليل الذي قدمه في شكل حلقة بحث طويلة خلال 1968-1969 " و كان قد أراد لها في الأصل و من غير شك أن تكون تمرينا تطبيقيا في النظرية البنيوية ،

لكن ما نتج عن ذلك ، في الظروف الجديدة ، كان تعليقا مسهبا غريبا و صعبا ...فضلا عن خروج عن النص يدمج بارت في بعضها نسخا بارتية من الأفكار اللاكانية و الديريدية ...لقد كان بارت يقدم نظريات بنيوية و يطيح بها في الوقت ذاته " (بؤس البنيوية ص 194) لقد كان الهدف تحليلا نصانيا فقط لكن معايشة بارت لسارازين أخذت منحى آخر ، و باقتطاف بعض المقاطع من الكتاب ندرك أن الناقد لم يعد ينفصل عن الكاتب أو حلم " الانكتاب" ، يقول بارث:

-" النص القابل للانكتاب ليس شيئا . من الصعب العثور عليه في خزائن الكتب،و هو يلغي كل نقد إذ لا يكاد النقد ينتُج حتى يمتزج به .لن تقوم إعادة كتابته إلا على تشتيته و بعثرته في حقل الاختلافات اللانهائي"

-" ليس القصد من تأويل نص ما إعطاؤه معنى (قارا إلى حد ما و حرا إلى حد ما) إنما معناه على العكس من ذلك ، تثمين أي تعدد جبله "

-" "أنا" ليس فاعلا بريئا ، سابقا على النص يستعمله ، فيما بعد ،كما لو كان شيئا قابلا للتفكيك أو موضعا يقتضي الاحتلال.هذا " الأنا" الذي يقترب من النص هو نفسه تعدد نصوص أخرى ، تعدد شفرات لانهائية ، أو على الأصح : ضائع (أصله يضيع) "

- بالنسبة إلينا ، نحن الذين ننشد إثبات التعدد لا نستطيع إيقاف هذا التعدد على أبواب القراءة ، على القراءة أن تكون بدورها متعددة أي بدون نسق في الدخول ،و يلزم أن تكون الصيغة الأولى لقراءة ما هي صيغتها الأخيرة ،كما لو أن النص قد أعيد بناؤه لينتهي أخيرا في حيلة استمراره و يحمل الدال آنئذ ، صورة محسنة إضافية هي الانزلاق"

هكذا نلاحظ أن بارث قد انتقل من التطبيقات المنهجية الصارمة التي مارسها في " التحليل البنيوي للقصص" إلى التنظير النقدي الممزوج بجرأة إبداعية تقول ما لم يؤلف قوله فيغدو "الناقد قارئ يكتب" (نقد وحقيقة ص 115...)، و يعيش تجربة " ملامسة النص بالكتابة" (بارت نقد و حقيقة ص 118) أين يتم تجديد العلاقة بين الدال و المدلول بل و تشتيت المدلول باستمرار ، ويتولد عن كل ذلك مقولات هامة في النص و التناص و موت المؤلف و اللذة و المتعة و عشق النصوص.

إن النص عند بارث هو " نسيج من الاقتباسات و الإحالات و الأصداء و أعني من اللغات الثقافية (هل يمكن للغة ألا تكون ثقافية ؟) السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله" (بارت) و هذا الواقع كفيل بإلغاء سلطة الكاتب بل و قتله لأننا لا نعرف صوته من صوت الآخرين التي تسكن النص ، و بعبارة أخرى نحن لا نعرف من يتكلم في النص الذي تعاقبت عليه عمليات النسخ و المسخ ،و عندئذ تصير إعادة كتابة النص من قبل القارئ/ الناقد هي الأمر الأهم على الإطلاق ، حيث لا يتحقق النص الإبداعي إلا بواسطة القراءة النقدية التي تمتلك بدورها إبداعيتها ، و حيث السلطة المطلقة للقارئ ، إذ أن" النص الجديد يلتهم القديم و يتحول به إلى إمكان لغوي آخر ينذر بقراءة تلتهم هي الأخرى جديد النص المتحول " (منذر عياشي ص9) إنه ما يسميه بارث بالنص غير الثابت أو النص المستحيل الذي يبدأ مع القارئ.

و سيتحرر بارث مع كتاب " لذة النص"- أو " متعة النص" فالاصطلاح مشوش حتى عند بارث كما يعترف بذلك في بداية الكتاب - من الإرث المنهجي و يحرر الكتابة من الطابع "

الاختصاصي " فنقرأ عملا عصيا على التصنيف متسائلين : هل " لذة النص" كتاب نقدي أم إبداعي أم كتاب في فلسفة اللذة أم هو كتاب في علم النفس ؟ يمكن القول أنه كل ذلك و إن ارتبط مبدئيا بفكرة النص و علاقة القارئ به . منذ البداية يماثل بارث بين النص و الجسد مبديا إعجابه بهذه المشابهة في الثقافة العربية ، يقول " يبدو أن العلماء العرب حين يتحدثون عن النص يستخدمون هذا التعبير الر ائع " الجسد اليقيني ...إن للنص صيغة إنسانية فهل هي صورة للجسد أجل إنها كذلك ، و إذا كان هذا هكذا فإن لذة النص لن تختزل إلى وظيفتها القاعدية (النص الظاهر) كما أن لذة الجسد لن تختزل إلى الحاجة العضوية " (بارت ، لذة النص 41-42) . لقد استمتع بارت بلذة التنقل في هذا الكتاب الذي ظهر على شكل مقاطع منسجمة في موضوعها حينا و متنافرة حينا آخر و يمكن ال|إشارة إلى أهم ما ورد فيه على بشأن النص و القراءة على النحو الآتي:

- ينبغي للنصوص أن تنطوي على بعض العصاب اللازم لإغواء قرائها، " إن كل كاتب سيقول إذا : مجنونا لا أستطيع أن أكون . و معافى لا يليق بي ، و أما أن أكون عصابيا فأنا كذلك" (بارث 27)

- على النص أن يثبت للقارئ أنه يرغب به، و حرارة النص تكمن في إرادة المتعة التي ينطوي عليها ،(أي أن يكون نصا مغناجا texte -coquets ،و إلا سيثغثغ فقط (- texte babille.أي نص يكتب تحت الطلب)

- نص اللذة هو النص الذي" يرضي ، فيملأ ، فيهب الغبطة ، إنه النص الذي ينحدر من الثقافة فلا يحدث قطيعة معها ...و أما نص المتعة فهو الذي يجعل من الضياع حالة ، و هو

الذي يحيل الراحة رهقا ، فينسف بذلك الأسس التاريخية و الثقافية و النفسية للقارئ نسفا ، ثم يأتي إلى قوة أذواقه ، و قيمه و ذكرياته فيجعلها هباء منثورا و إنه ليظل به كذلك حتى تصبح علاقته باللغة أزمة" (بارث ص 39).

- لذة النص شبيهة بحالة انعتاق الجسد من فكر صاحبه " إن لذة النص هي تلك اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة ذلك لأن أفكار جسدي ليست كأفكاري" (ص42).

- يجدد بارث في كتابه هذا الرغبة في المؤلف بعد أن قتله سابقا بوصفه مؤسسة "...لكنني في النص لأرغب في المؤلف بأي شكل من الأشكال ، فأنا محتاج إلى صورته مثلما هو محتاج إلى صورتي "

يمكننا القول بشكل عام إن بارث كان يمارس نوعا من التدمير الذاتي ،و كان متلذذا بتلك الممارسة ، و كان في العمق يؤسس للاختلاف مقوضا كافة المركزيات التي سبق و أن تأسست و في مقدمتها القراءة العقلانية للنص الأدبي و المعنى المركزي للنص و الإيديولوجيا منتهيا إلى أن الناقد هو روائي يلاحق التفاصيل و يتتبع مسار الرغبة ، إنه عاشق مثل أبطال الروايات في قصص الحب المستحيل ، معني بالتجربة أكثر مما هو معني بالهدف.