الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة الحاج لخضر- باتنة (01)

كلّية اللّغة والأدب العربي والفنون **قسم اللّغة والأدب العربيّ**

أثر الفلسفــة التّفكيكيّة في النّقد العربي المعــاصر

– دراســة في الـمرجع والتّطبيقات–

أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه نظام (LMD) في: النّقد الأدبيّ

تخصّص: النّقد الأدبيّ.

إعداد الباحثة: حنان دندوقه. **إشراف: أ/د: أحمد جاب الله.**

أعضاء لجنة المناقشة:

الرّقم	الاسم واللّقب	الرّتبة	الجامعة	الصّفة
01	عبد القادر ذامخي	أ.ت.ع	جامعة الحاج لخضر باتنة 01	رئيسا
02	أحمد جاب الله	أ.ت.ع	جامعة الحاج لخضر باتنة 01	مشرفا ومقرّرا
03	وردة سلطاني	أ.ت.ع	جامعة الحاج لخضر باتنة 01	عضوا مناقشا
04	طارق ثابت	أ.ت.ع	جامعة الحاج لخضر باتنة 01	عضوا مناقشا
05	بشير تاوريريت	أ.ت.ع	جامعة محمد خيضر بسكرة	عضوا مناقشا
06	فريدة زرقين	أ.ت.ع	جامعة 08 ماي 1945 قالمة	عضوا مناقشا

العام الجامعيّ: 1441هـ- 1442هـ/ 2019م- 2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ﴾

-من الآية الخامسة عشر من سورة "الأحقاف"-

إهداء

إلى وجه القمر...

ابنتي سيلين

أهدي هذا العمل.

شكر و عرفان

الحمد لله الذي وفقني و سدّد خطاي في هذا البحث

و الحمد لله الذي سخر لي من عباده من كان لي خير معين

شكرا لمن شاركاني الحياة أفراحها و أتراحها: والديّ الكريمين

أستاذي المشرف "أحمد جاب الله" الذي كان أبا قبل كل شيء

شكرا أستاذي الفاضل على صبرك معي، وتوجيهاتك، وعلمك الذي خلق فيّ حب البحث والإرادة

شكرا لمن علمني معنى البحث العلمي وكان خير موجه أستاذي المحترم "بشير تاوريريت"

إلى كل من علمني حرفا، عرفانا و امتنانا

أساتذة و طلبة قسم اللغة و الأدب العربي

أعضاء لجنة المناقشة

شكرا.

مقدّمـــــــة

تحظى المناهج النقدية بأهمية عظيمة في مجال البحث العلمي، بمختلف جوانبه ومستوياته، كونها أدوات مساعدة على محاورة النصوص، واستنطاق القضايا، وفهم حقيقة الأشياء، وينبغي الاعتراف- هاهنا- بأن القيمة التي تحظى بها هذه المناهج متزايدة مع الزمن، وهو ما تثبته كثرة الأطروحات، والتجريب الذي لا ينتهي في الوسط النقدي.

وقد شهدت الحركة النقدية العربية المعاصرة زخما فكريا ومنهجيا كبيرين، نتيجة الانفتاح على ثقافة الآخر، والرغبة الجامحة في الجديد، حيث عمل القارئ العربي على تبني التيارات والمفاهيم الغربية، ومن ثم تبلورت رؤى نقدية جديدة، تؤمن بضرورة التحول وزعزعة الثوابت الراسخة، ما قلب المفاهيم وغير وجهة القراءة النصية من السياق إلى النسق، في محاولة لتحقيق مبدأ الموضوعية في مقاربة النص الأدبي.

وبإدامة النظر في واقع النقد العربي المعاصر، يتضح تأثره بما جادت به الأقلام الغربية المعاصرة، تنظيرا وإجراء، فقد شهدت الساحة النقدية العربية اضطرابا كبيرا من البنيوية إلى التفكيك، حيث أضحت قراءة الخطاب الشعري من منظور الدراسات المعاصرة قراءة إنتاجية، على خلاف سابقتها التي غيّبت طرفي: "النص" و"القارئ" من الثالوث الإبداعي، واكتفى "القارئ" فيها –آنذاك- بدور المستهلك، لتمنح المقاربة ما بعد البنيوية "القارئ" مشروعية الإبداع، وتتجه القراءة إلى داخل النص.

ومن المهم جدا أن نشير في هذا السياق إلى أن مسيرة النقد الأدبي المعاصر يمكن اختزالها في مرحلتين؛ المرحلة النصية ومرحلة القارئ أو المتلقي، فالمرحلة الأولى أثمرت البنيوية والسيميائية والأسلوبية، أما المرحلة الثانية فقد أثمرت التفكيكية، وهي مرحلة ما بعد الحداثة، التي جاءت لتعيد النظر في مختلف المعطيات النقدية السابقة لها، بل هي مرحلة معارضة للمرحلة النصية، المرحلة التي أعلت من سلطة العقل، وقد جاءت التفكيكية لتعلي من سلطة ذات القارئ، على أساس أن العقل لا يمكنه إدراك الحقيقة الجمالية في النص الإبداعي بوصفها حقيقة مطلقة مسكونة بهواجس التأجيل الدلالي، هذه الحقيقة التي لا يمكن

مقاربتها إلا بقراءة تفكيكية تختلف في كل مرة، وهي قراءة مزدوجة تسعى إلى محاورة النص حوارا تقليديا أولا لإثبات معانيه الصريحة، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به، فتكشف المسكوت عنه والخفي المضمر، ذلك أن صاحبها "جاك دريدا" كان مراده تفكيك الفكر الغربي، لا لإعادة بنائه كما يعتقد كثير من الباحثين، ولكن ليبين زيفه ويبطل اشتغاله، وهو ما ينطبق على النص الأدبي حيث يسعى المحلل التفكيكي إلى تفكيك بنية النص من أجل إثبات زيف مقولة الثبات والمركزية، وإحلال فكرة الانفتاح الدلالي والإرجاء والاختلاف الذي يحكم لغته، إنها حفر لا متناه في الدلالة.

بيد أن افتقار الدرس النقدي العربي إلى تصور منهجي متكامل، خلق أزمة نقدية كان من شأنها أن حادت بالقارئ –في كثير من الأحيان– عن واقع الخطاب الأدبي المعاصر المتمرد، لتصبح عملية التأسيس لعالم الخطاب الأدبي العربي ضربا من المستحيل، نظرا لاختلاف الآراء وتباين الأفكار في بحث المعنى المرجأ والمنفتح أبدا.

ذلك أن النقاد العرب سعوا إلى تكييف النص العربي مع التيارات النقدية الوافدة، بما في ذلك التفكيك، دون استيعاب كامل لها، ما أدى إلى تداخل مقولات عديدة من مشارب مختلفة ومن ثم خلط منهجي ومناهج متضاربة، ما خلق ارتباكا كبيرا في الوسط النقدي العربي، وجعله فاقدا لمسار خاص به ومناسب لطبيعة النصوص والثقافة العربية.

فهذا التهافت على المناهج النقدية الغربية، يتناسى خطورة الترامي على أدوات إجرائية غربية المنبت، تلوى أعناق النصوص على إثرها ليا وتطويعا، ما يجعل قراءاتنا العربية قراءات مشوهة، فاقدة لهويتها، ضائعة بين مناهج شتى، فلا هي تنتمي إلى منهج بعينه، ولا هي تستند إلى نظر نقدي بيّن.

ورغبة منا في معرفة هذا الوافد النقدي الجديد، أعني التفكيك في أصوله ومرجعياته ومساءلاته الإجرائية، عملنا على وسم موضوع بحثنا هذا بـ: **أثر الفلسفة التفكيكية في النقد العربي المعاصر –دراسة في المرجع والتطبيقات–.**

حيث تختفي وراء إنجاز هذا البحث دوافع عديدة، إذ الهدف من ذلك توضيح بعض المفاهيم الغامضة التي قام عليها النقد التفكيكي، فالتفكيكية يلفها الغموض ومصطلحاتها مستعصية على الترجمة، وكثيرا ما وضعت القارئ العربي موضع الحيرة والتيه في بحر فكر "دريدا" التفكيكي الخطير، إضافة إلى الرغبة الجامحة في اكتشاف أهم المرجعيات الفلسفية والمعرفية لأطروحة النقد التفكيكي والكشف عن العلاقة المضمرة بين الفلسفة والنقد، إضافة إلى سعينا في جمع مختلف الآراء النظرية المبثوثة هنا وهناك من أجل صياغة آليات محددة للمنهج المراد مقاربته في هذه الأطروحة، وكذلك حصر أهم التطبيقات التي شهدتها موضة النقد التفكيكي في العالم العربي وتوصيفها توصيفا نقديا، ومناقشة مدى نجاح تجربة النقد التفكيكي في الساحة النقدية العربية، وكذلك إبراز الجوانب الإيجابية والسلبية لهذا المشروع، وإلقاء الضوء على بعض المشكلات التي تواجه النقد العربي في الآونة الأخيرة، ويبقى الدافع الأقوى ذلك الفضول الذي يدفعنا إلى اقتحام دهاليز المعرفة من أجل إيجاد قبس من نور العلم نكسر به عتمة الجهل، فنضيء جوانب طالما كانت غامضة، ونجد حلقات ربما كانت مفقودة.

وإذا كان لابد من الإشارة إلى الدراسات السابقة التي عالجت الموضوع في بعض جوانبه، فما وقع بين أيدينا مجموعة من الرسائل الجامعية، أهمها:

– أطروحة دكتوراه فلسفة في اختصاص الأدب العربي، موسومة بـ: "الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية" لـ"محمد سالم سعد الله الشيخ علي"، أشرف عليها الأستاذ "بشرى حمدي فتحي البستاني" (2002م، كلية الآداب جامعة الموصل)؛ حيث سعى فيها صاحبها إلى إبراز المكانة التي تشغلها الفلسفة في ميادين النقد المنهجي المعاصر، وبيان الأسس الفلسفية التي

قامت عليها المناهج النقدية المعاصرة، متخذا من نقد ما بعد البنيوية نموذجا لذلك، فضلا عن بيان هشاشة أطروحات النقد الغربي المعاصر، وعدم استقراره، وذلك لحركية الغايات والأهداف الهدامة لهذا النقد.

– مذكرة ماجستير في التفسير وعلوم القرآن، موسومة بـ: "المنهجية التفكيكية في تحليل الخطاب القرآني دراسة تحليلية نقدية" لـ"محمد عبد الرحيم طحان"، أشرف عليها الأستاذ "يوسف محمود الصديقي" (2017م، كلية الشريعة– جامعة قطر)؛ تناول فيها صاحبها قضية تطبيق التفكيكية في تحليل الخطاب القرآني، وذلك من خلال بيان الأسس العلمية الثابتة التي من خلالها يفهم الكلام عموما، ونصوص الوحي خصوصا، وكيف طبقت هذه الحقائق فجاءت بأفضل النتائج، وكيف نشأ الانحراف في فهم الخطاب القرآني، عند إهمال تطبيق الحقائق في فهمه، ليصل الباحث إلى أن التفكيكية لم تتحرر من الفلسفة الغربية، وأن الخطاب القرآني مقدس لا يخضع للنظريات والفلسفات البشرية، فما هدف دعاة تطبيق التفكيك على النص القرآني إلا تفريغه من مضامينه وتحويله إلى نص أدبي، ما يعد بتحريفه.

وقد انبثق هذا البحث عن إشكالية عامة هي: ما مدى قدرة النقد العربي على احتواء فلسفة التفكيك في مقاربته للخطاب الأدبي؟ وهي إشكالية في الأساس، تنضوي على جملة من الإشكالات والتساؤلات الفرعية، لعل أهمها: ما حقيقة التفكيكية وما طبيعتها؟ هل هي فلسفة أم منهج نقدي؟ ما هي الاستراتيجيات التفكيكية المتجلية في إنتاج النقاد العرب؟ وما المدى الذي بلغه التفكيك في هذا الإنتاج تمثلا واستيعابا؟ وإن تم ذلك فهل نجحوا في توصيل ما فهموه منه إلى القارئ العربي؟ ما الذي تبتغيه التفكيكية من النص الأدبي؟ وما الذي ستضيفه للنقد الأدبي؟ ما الأثر الذي تركه التفكيك في مناحي اجتهاد النقاد العرب ومفعولات تعاملهم مع النصوص والآثار؟ وهل يمكن تحديد آليات منهجية واضحة المعالم للتفكيكية لمقاربة الخطاب الأدبي، انطلاقا من مجموع الآراء النظرية المطروحة في الكتابات

النقدية المعاصرة؟ هل استطاع النقاد العرب بلورة فكر نقدي متميز على الصعيد العالمي، أم أن نتاجهم محض تأثر بالمدارس النقدية الغربية؟ بمعنى آخر؛ هل يمكن تجريد المناهج الغربية من خلفياتها المعرفية وتبنيها مشروعا نقديا لمقاربة النصوص العربية؟ ولماذا تثير التطبيقات العربية مشكلات تغرب النص وتعزله عن بيئته الثقافية والحضارية؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية وما تنضوي تحتها من تساؤلات، وتحقيق الأهداف السالفة، عملنا على تبويب مادة هذا البحث في خطة منهجية تضمنت ثلاثة فصول مصدرة بفصل تمهيدي، ومذيلة بخاتمة احتوت أهم الخلاصات والنتائج المتوصل إليها، حيث:

تحدثنا في الفصل التمهيدي الموسوم بـ: "**علاقة النقد بالفلسفة**"، عن هذه العلاقة التي تربط المفهومين، في محاولة جاهدة لرصد أهم التحولات التي صاحبت العملية النقدية في مسيرتها الطويلة، بدء بما سبق "أفلاطون" و"أرسطو"، وصولا إلى المناهج النسقية، فمع تطور الوعي الفني تغيرت الممارسة النقدية وابتعدت عن كونها مجرد إصدار للأحكام، واستندت أكثر إلى الفكر النظري وارتبطت بالفلسفة، حيث كلما ظهرت فلسفة ما، كان لها تصور جديد للأدب، ودعوة إلى تأسيس مذهب جديد فيه، ومن ثم مذهب نقدي في وجه من وجوهه، كل هذا تأسس على ثنائية (الداخل والخارج) التي كان لها كبير الأثر في توجيه مسار النقد الأدبي، وظهور الحاجة إلى المنهج فيه، وعليه عملنا في هذا المدخل على البحث عن الخلفيات الفلسفية لأهم المناهج السياقية والنسقية التي سبقت التفكيكية، إذ لا شيء يظهر من العدم، والتفكيكية إنما هي ثورة على ما سبقها من فكر رأت أنه يكرس التمركز ويلغي الآخر، فجاءت هي لتقلب الطرح وتنسف ما يمكن وصفه بالوهم المكرس.

وقد تعرضنا في الفصل الأول الموسوم بـ: "**التفكيك: مفاهيمه ومرجعياته**"، إلى مفهوم التفكيكية كاستراتيجية في النقد الأدبي، قوامها البحث في بنية النص الداخلية عن اللبنة القلقة وخلخلتها من أجل الوقوف على الاحتمالات الدلالية الممكنة واللامحدودة التي تكتنفها لغة النص الأدبي المحكومة بمبدأ الاختلاف، وهي قراءة يمكن محوها على إثر قراءة أخرى،

ليبقى باب التأويل والتنقيب عن المعنى مفتوحا ومرجأ دائما، دون إغفال إشكالية "المصطلح والترجمة" التي كان لها بالغ الأثر في مردود المقاربات النقدية للخطاب الأدبي العربي المعاصر، وفق المنظور التفكيكي. كما أننا نسعى في هذا الفصل إلى الوقوف على فلسفة التفكيك وروحها، والمفاهيم الأساسية التي تحدد هوية التفكيكية كاتجاه نقدي.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ: "**التفكيك: مقاربة في المصطلح والإجراء**"، فقد وقع فيه الاشتغال على مجموعة من أهم المصطلحات التي اجترحها أبو التفكيك "جاك دريدا"، توضيحا ومناقشة، سعيا إلى تبسيط معطيات الطرح التفكيكي ما أمكن، ذلك أن مصطلحات علم ما إنما هي مفاتيح الولوج إليه. وانطلاقا من مفاهيم هذه المصطلحات عملنا على تحديد مدار المقاربة التفكيكية، ومسعى القراءة التفكيكية للنص الأدبي.

ويأتي الفصل الثالث الموسوم بـ: "**المقاربات التطبيقية لفلسفة التفكيك في الكتابات النقدية العربية المعاصرة**" الذي خصصناه لأهم التطبيقات العربية التي تأثرت بفلسفة التفكيك ولامست إلى حد كبير روحها، بدء بـ"عبد الله محمد الغذامي" من المملكة العربية السعودية، من خلال كتابه "الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية"، على اعتبار أنه كتاب يلخص مفهوم التفكيك في فكر الناقد، وما اشتمله يمكن مسحه على كتبه الأخرى من مثل "تشريح النص" و"القصيدة والنص المضاد"، ومن الجزائر "عبد الملك مرتاض" الذي امتطى صهوة المناهج النقدية المعاصرة واقتحم النصوص الإبداعية على اختلافها مؤمنا بفكرة "اللامنهج"، وعليه جاءت دراساته تركيبية، وقد تم اختيار نموذجين منها، ألا وهما: "أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد"، و"ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد"، ومن فلسطين "بسام قطوس" الذي اقتفى خطى الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" في تحليله المستوياتي للنص الأدبي، من خلال كتابه: "استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي"، ومن فلسطين، كذلك، الباحث "مهدي أسعد عرار" من خلال دراسته الموسومة بـ: "التفكيكية بين النظرية والتطبيق: كان ما سوف يكون... نموذجا"،

التي نشرت في مجلة اللغة العربية الصادرة عن المجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر، وهي دراسة تأثرت إلى حد كبير بالتفكيكية. من خلال هذه النماذج الأربعة، سعينا جاهدين إلى الوقوف على مدى قرب نقادنا العرب من روح التفكيكية وفلسفتها. أما عن المؤلفات النقدية النظرية العربية في التفكيك، فقد تمت الاستفادة منها في بناء المادة العلمية للأطروحة، دون تخصيص فصول كاملة لها، كون الدراسة تهتم بمرجعيات التفكيك والتطبيقات العربية له.

إن هذا البحث يندرج ضمن نقد النقد، ومن المناهج التي رافقتنا في هذا البحث، نذكر: المنهج الوصفي والتاريخي.

أما عن أهم المصادر والمراجع المعتمد عليها، نذكر:

– كتابي: "في النقد الأدبي" لـ "شوقي ضيف"، و"النقد الأدبي الحديث" لـ"محمد غنيمي هلال"، اللذين أفادا كثيرا في تتبع مسار النقد الأدبي عبر الزمن والوقوف على العلاقة بين النقد والفلسفة.

– إضافة إلى كتب فيلسوف التفكيك "جاك دريدا"، التي لا غنى عنها في فهم التفكيكية، ومن بينها: "في علم الكتابة"(ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة)، و"الكتابة والاختلاف" (ترجمة: كاظم جهاد، وتقديم محمد علال سيناصر)

– وكذلك بعض الكتب المترجمة التي ساعدت في توضيح وفهم تفكيكية "دريدا"، وعلى رأسها:

* كتاب "التفكيكية النظرية والممارسة" لـ "كريستوفر نوريس" (ترجمة صبري محمد حسن)
* وكتاب "التفكيكية دراسة نقدية" لـ " بيير زيما" (ترجمة: أسامة الحاج)

– إلى جانب مجموعة من المؤلفات العربية، منها:

* "التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل" لـ"عادل عبد الله".
* "المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك" لـ"عبد العزيز حمودة".
* "الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم" لـ" بشير تاوريريت".

* "الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية" لـ"محمد سالم سعد الله".
* "دريدا عربيا: قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي/ فكر- دراسات" لـ"محمد أحمد البنكي".
* "دليل الناقد الأدبي" لـ"ميجان الرويلي"، و"سعد البازعي".

- وإلى جانب الكتابات النظرية العربية الثرية، تم الاعتماد والتركيز على مجموعة من التطبيقات العربية المنتقاة والمهمة، التي اقتربت بشكل كبير من روح التفكيك، وهي:

* "الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر" لـ "عبد الله محمد الغذامي".

* "أ- ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد"، و"ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد" لـ "عبد الملك مرتاض".
* "استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي" لـ "بسام قطوس".
* "التفكيكية بين النظرية والتطبيق: كان ما سوف يكون... نموذجا" لـ "مهدي أسعد عرار".

أما عن الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث، فأبرزها: قلة المصادر والمراجع الورقية، ما جعلنا نلجأ إلى تحميل جلها إلكترونيا، إضافة إلى الاجترار الذي صبغ بعض المراجع، فكأنها كتاب واحد، وما زاد المشقة كثرة المصطلحات، والمفاهيم المبهمة، والأفكار المبعثرة، التي تجعل الباحث أمام طلاسم مجبر هو على فكها، وكذلك تضارب الآراء والأفكار، وتشابك المفاهيم واختلاف الرؤى.

وقد تلاشت هذه الصعوبات بفعل توجيهات الأستاذ المشرف الدكتور أحمد جاب الله، ومساعدة كوكبة من الأساتذة الأفاضل، فلهم جزيل الشكر، وأسمى عبارات التقدير والاحترام، وأسأل الله أن ييسر لهذا العمل من يسد خلله، ويقوم سناده، ويصحح خطأه، ويتمم نقصانه، ويتجاوز بعض تقصير وجهل صاحبته، والشكر موصول للجنة قراءة ومناقشة هذه الرسالة، وكذلك قسم اللغة والأدب العربي، ولله الفضل والمنّة وله الحمد أولا وأخيرا، باسمه يُفتتح البحث وباسمه يُختتم إن شاء الله.

الفصل التمهيدي:

العلاقة بين النقد والفلسفة

1. مفهوم الفلسفة والنقد.....

1-1:مفهوم الفلسفة.....

1-2:مفهوم النقد .....

2. علاقة النقد بالفلسفة.....

2-1: النقد عند اليونان.....

2-1-1: أفلاطون والنقد.....

2-1-2: أرسطو والنقد.....

2-1-3: الجدل حول مصدر الحقيقة والمناهج النقدية.....

2-2: العرب بين الفلسفة والنقد.....

2-3: فلسفة الخيال.....

2-4: النقد الأدبي الممنهج.....

2-4-1: الفلسفة والنقد السياقي.....

2-4-2: الفلسفة والنقد النسقي.....

توصف الفلسفة بأنها أم العلوم، فالمعارف على اختلافها نشأت في أحضان الفلسفة، ومنها النقد الأدبي، فكما نشأت المعرفة نتيجة تأمل الإنسان في الظواهر الكونية كذلك النقد الأدبي تأمل في ما أبدع الإنسان من معارف في الأدب، كما أنه ما من إبداع أدبي، شعري أو نثري، إلا وفيه نبض فلسفي، وهو سر التفرد والبقاء، لأن الأدب الذي يفتقر إلى أنظمة فلسفية متماسكة، أو بذور فلسفية متناثرة مآله الزوال، وكذلك هي الحال مع النقد الأدبي، حيث التفلسف ممكن شرط ألا يغرق النقد في الفلسفة فيضيع الأدب والفلسفة كلاهما.

إن العلاقة بين النقد الأدبي والفلسفة وثيقة، فهو في حاجة دائمة إلى فلسفة تحكمه، إذ نلحظ أن الأدب يكون أولا إبداعا ناشئا عن فلسفة المبدع في الحياة، فتصوغ الفلسفة بذلك قواعد فلسفية تحكمه، ثم يأتي النقد أخيرا ليصوغ قواعده النقدية استنادا إلى قواعد الفلسفة، ما يدفعنا للتساؤل عن طبيعة هذه العلاقة، وعن إمكانية وجود نقد بعيد عن الفلسفة، ولم يصر النقد على أن يظل رهين الفلسفة وتصوراتها عن الوجود، ليعكس تلك التصورات فيما بعد على الأدب أو الإبداع؟

1. مفهوم الفلسفة والنقد:

إن الإجابة على الأسئلة السابقة، وكشف العلاقة بين النقد الأدبي والفلسفة لا يتأتيان إلا بعد الوقوف على مفهوم كل من المفهومين (النقد والفلسفة)، وهو ما يمكن التنقيب عنه على النحو الآتي:

1-1: مفهوم الفلسفة:

يمكن تحديد "الفلسفة" (Philosofie /Philosophy) بأنها «علم القوانين العامة للوجود (أي الطبيعة والمجتمع) والتفكير الإنساني وعملية المعرفة»[1]، وقد كان "فيثاغورس"

[1] الموسوعة الفلسفية، إشراف: روزنتال، ترجمة: سمير كرم، مراجعة: صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1974م، ص309.

(Pythagore) [1] أول من وضع هذا اللفظ، ويعني به «محب الحكمة»[2]، حيث إن لفظ "فيلسوف" مركب من "فيلا" وتعني محب، ومن "صوفيا" (Sophia) وهي الحكمة؛ أي المعرفة الخاصة بالآلهة وهي معرفة مطلقة وأبدية ولا متناهية، كما تعني تفوق الإنسان على الحيوان بفضل استعانته بالحكمة والتقنية، وهي بهذا مرادفة للعلم فيقال حكمة نظرية وحكمة عملية[3]، وعليه فإن الفلسفة سعي حثيث في سبيل المعرفة الإنسانية، على اختلاف مجالاتها، فلطالما صبت الظواهر الكونية في الإنسان فشغلت باله وسعى إلى تفسيرها بأدق تفاصيلها، ومن صفات الفلسفة: «الشمول، والوحدة، والتعمق في التفسير والتعليل، والبحث عن الأسباب القصوى والمبادئ الأولى»[4]؛ فالتفكير الفلسفي يقوم على الشك المنهجي، لأن التفكير في حد ذاته لا يبدأ إلا بالشك، وهو شك بناء يهدف إلى الوصول إلى الحقيقة، من خلال دراسة المفاهيم العامة المجردة، لذلك كان التفكير الفلسفي كليا، يبحث في الماهية والكينونة.

1-2: مفهوم النقد:

أما "النقد" (Critique) فتشير المعاجم اللغوية إلى أنه من الفعل (نقد) فيقال: « (نقد) الدراهم و(انتقدها) أخرج منها الزيف، و(ناقده) ناقشه في الأمر»[5]، «وتنحدر كلمة "Criticism" من الكلمة الإغريقية "Kritikos"، التي تعني (القاضي) ومن هنا يكون النقد تلك العملية التي تزن، وتقيم، وتحكم. والنقد لا يعلن الإطراء أو الازدراء، بل يقابل بين

[1] فيثاغورس (570 – 495 ق.م) هو فيلسوف وعالم رياضيات يوناني، مؤسس الحركة الفيثاغورية كما يُعرف بمعادلته الشهيرة (نظرية فيثاغورس). أتتنا معلومات حوله من كُتب كُتبت بعد قرون من وفاته، لذلك لا يوجد معلومات موثّقة حول أفكاره وأعماله. (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة (الفلاسفة– المناطقة– المتكلمون– اللاهوتيون– المتصوفون)، دار الطليعة، ط3، بيروت، 2006م، ص480، 481.

[2] مراد وهبه: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، مصر، 2007م، باب الفاء، ص468.

[3] (ينظر) المرجع نفسه، باب الحاء، ص284، 285.

[4] جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1971م، ج2، ص161.

[5] محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، ضبط وتخريج وتعليق: مصطفى ديب البغا، دار الهدى للطباعة والنشر، ط4، عين مليلة، الجزائر، 1990م، مادة (ن ق د)، ص426.

مظاهر الإخفاق ومظاهر التميز، ثم يصدر الحكم المتأني»[1]، إنه «تقييم وتحليل فكري متعدد الجوانب»[2]، وغير بعيد عن هذا التعريف اللغوي للنقد، يعرفه "إيمانويل كانط" (Emmanuel Kant)[3] بأنه: «"فحص حر" أي غير مقيد بأي مذهب فلسفي»[4]، وهو ما ينطبق على النقد الأدبي المعاصر الذي بات النقد التطبيقي فيه حوارا مع النص الإبداعي، يعتمد على ما يفرضه النص، لا الآليات المنهجية التي تقرها النظرية، وقد جاء في "قاموس مصطلحات النقد الأدبي" أن «"النقد الأدبي" (Critique Littéraire) شكل من أشكال المعرفة العلمية، هدفه إضاءة وتفسير شروط إنتاج الآثار الأدبية»[5]، والنقد الأدبي (Criticism Literary) «مصطلح استخدم منذ القرن السابع عشر في تحليل الأعمال الأدبية، أو تقييمها، أو التعليل لها، أو وصفها، أو الحكم عليها، وممارسة النقد الأدبي أقدم عهدا من المصطلح؛ فقد بدأ في الغرب منذ القرن الرابع قبل الميلاد»[6].

---

[1](ينظر) عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الوعي للنشر والتوزيع، ط9، الجزائر، 1433هـ/ 2012م، ص21-22/ عن: مادة (نقد Criticism) في: Shaw Harry,Dictionary of Literary Terms, McGraw-Hill, Inc. New York, 1972 .

[2](ينظر) المرجع نفسه، ص21-22.

[3] إيمانويل كانط (Immanuel Kant) فيلسوف ألماني من القرن الثامن عشر (1724 - 1804). كان آخر الفلاسفة المؤثرين في الثقافة الأوروبية الحديثة، وأحد أهم الفلاسفة الذين كتبوا في نظرية المعرفة الكلاسيكية، كان آخر فلاسفة عصر التنوير الذي بدأ بالمفكرين البريطانيين جون لوك وجورج بيركلي وديفيد هيوم. طرح "إيمانويل كانط" منظورا جديدا في الفلسفة امتد تأثيره منذ القرن الثامن عشر حتى القرن الحادي والعشرين، نشر أعمالا هامة وأساسية عن نظرية المعرفة وأعمالا أخرى متعلقة بالدين وأخرى عن القانون والتاريخ، أما أكثر أعماله شهرة فهو كتابه نقد العقل المجرد الذي نشره سنة 1781م، وهو على مشارف الستين من عمره، يبحث "كانط" في هذا الكتاب ويستقصي حدود وبنية العقل البشري ذاته، حيث قام في كتابه هذا بالهجوم على نظرية المعرفة الكلاسيكية. (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة (الفلاسفة- المناطقة- المتكلمون- اللاهوتيون- المتصوفون)، دار الطليعة، ط3، بيروت، 2006م، ص513- 517.

[4]مراد وهبه: المعجم الفلسفي، باب النون، ص655.

[5] سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، مصر، 1421هـ/ 2001م، ص33.

[6](ينظر) عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، ص22-23/ عن: مادة (Criticism) في: The Encyclopedia Americana, 1992.

وعليه يمكن تحديد "النقد الأدبي" اصطلاحا بأنه: «منحى من مناحي التفكير الإنساني، متجه نحو الأدب، ابتغاء معرفته والكشف عن خصائصه، وعما يربطه بما سواه من نشاطات الإنسان الأخرى، ولما كانت الفلسفة علم قوانين الوجود العامة، والفكر الإنساني، فإنها تشكل النقد وتوجهه، وقد ولد النقد عند الفلاسفة، وارتبط بالفلسفة، عند اليونان، حتى صار فرعا من فروعها»[1]، وعلى ما يوجد من اختلاف بين الفلسفة، التي أخص خصائصها التجريد[2]، وبين الأدب الذي جوهره التصوير الجمالي، ثم النقد الذي موضوعه الأدب فيما له من خصائص، تبقى الصلة وثيقة بينها[3]، فغالبا ما يعتمد النقد الأدبي على نظرية أدبية تتخذ من النقاش الفلسفي وسيلة لوضع طرق للنقد الأدبي بغية تحقيق أهدافه.

2. علاقة النقد بالفلسفة:

لقد استعار النقد في القديم اصطلاحات الفلسفة وتعبيراتها، وكلما ظهرت فلسفة ما، كان لها تصور جديد للأدب، ودعوة إلى تأسيس مذهب جديد فيه، ومن ثم مذهب نقدي في وجه من وجوهه؛ فالفلسفة العقلية، فلسفة "أرسطو" (Aristote)[4]، ومن تأثر به من المفكرين الأوروبيين منذ عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر، صدر عنها المذهب الكلاسيكي، وكانت الرومانتيكية نابعة من فلسفة تعلي من شأن الخيال، وتحد من سيطرة العقل والقواعد

---

[1] سعيد عدنان: الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، عند العرب في العصر العباسي، دار الرائد العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1407هـ/1987م، ص15.

[2] التجريد مصطلح يعارض به الملموس في اللغة الطبيعية، ويطلق التجريد على ما لا يشتمل على سيمات، ويتعارض التجريدي مع التصوري.

[3] (ينظر) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، مصر، أكتوبر 1997م، ص11.

[4] أَرِسْطُو (384 ق.م – 322 ق.م) أو أَرِسْطُوطَالِيس أو أرسطاطاليس، كان أعظم نوابغ النظر العقلي في تاريخ الفكر اليوناني، تلميذ أفلاطون ومعلم الإسكندر الأكبر، تغطي كتاباته مجالات عدة، منها الفيزياء والميتافيزيقيا والشعر والمسرح والموسيقى والمنطق والبلاغة واللغويات والسياسة والحكومة والأخلاقيات وعلم الأحياء وعلم الحيوان، وهو واحد من أهم مؤسسي الفلسفة الغربية. (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة (الفلاسفة– المناطقة– المتكلمون– اللاهوتيون– المتصوفون)، ص52–57.

الثابتة، وعليه كانت الرومانتيكية نقدا للكلاسيكية، وفي القرن التاسع عشر أخذت الفلسفة تتجه نحو العلم، فنشأت الفلسفة الوضعية التي ترى أنه ينبغي أن نتوجه في اكتشاف علل العالم الطبيعي إلى العالم نفسه، فتأثر الأدب بها وبرزت التيارات الواقعية، فكانت نقدا للرومانتيكية،[1] وهكذا بقية المذاهب.

2-1: النقد عند اليونان:

لقد كان اليونانيون سباقين إلى تقبل فكرة النقد الأدبي، ووضع أصوله وقواعده، بسبب اهتمامهم بالفلسفة، وقد كان طبيعيا أن يبدأ النقد في الأدب اليوناني بإبداء ملاحظات نقدية معتمدة على الذوق الساذج، إذ لم يكن مؤسسا، وبعد عهد تدوين الأعمال الكبيرة كالإلياذة، إضافة إلى استقرار الشعر التمثيلي في القرن الخامس قبل الميلاد، أخذ النقاد يتناولون النصوص بشمولية أكثر وعمق أكبر، لاعتقادهم أن الشعر نقد للحياة وتقويم لها، ما أدى إلى بروز آراء جديدة حول الأدب والنقد، فكان هنالك نقد يتداوله الفلاسفة أثر كثيرا في الآداب اليونانية والرومانية ونقدها[2]، فقد كانت الصبغة اليونانية تغلب على كل شيء في روما، إذ «سيطرت قواعد "أرسطو" وقوانينه في الشعر والخطابة جميعا على الرومان من بعده، ومعروف أنهم لم يكونوا يتصورون الأدب إلا كما رأوه في النماذج اليونانية، وهم كذلك لم يتصوروا النقد إلا كما رأوه عند "أرسطو"، فهم تلامذة اليونان، وإذا كانوا قد قهروهم حربيا فإن اليونان قهروهم عقليا وفنيا»[3].

---

[1] (ينظر) سعيد عدنان: الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، عند العرب في العصر العباسي، ص18-19.

[2] (ينظر) مجيد الماشطة، وأمجد كاظم الركابي: مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1437هـ/ 2016م، ص08.

[3] شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، ط3، مصر، 1962م، ص28.

لقد كانت هنالك تجارب ومحاولات غير منهجية، قبل "أفلاطون" (Platon)[1] و"أرسطو"، تعتمد على الخطأ والصواب وذائقة الجمهور، حيث كانت تقام في الأعياد الدينية بأثينا مسابقات للشعراء تحكم عليها الجماهير واللجان، «ولم تكن هذه الأحكام الأدبية مسببة معللة من الناحية الفنية»[2]، ثم أخذ النقد عندهم يتعقد شيئا فشيئا.

وعموما، يمكن القول أن أولى صور النقد تتبدى في «ذلك الجهد الخصب الذي كان يبذله الشعراء القدماء في أناشيدهم وملاحمهم في أثناء عصر البطولة والأساطير[...] غير أن هذا الضرب من النقد ضرب إنشائي [...] وليس من النقد بالمعنى الدقيق لكلمة نقد [...] الذي يتجاوز فيه الناقد درجة الشعور إلى درجة التفكير في الشعور ومعرفة الأسباب التي من أجلها يرضى عن قصيدة أو يسخط عليها»[3] في شيء، ومن هؤلاء الشعراء "هوميروس" (Homère)[4] الذي استطاع في منتصف القرن التاسع قبل الميلاد، أن ينهض بنظم ملحمتيه: "الإلياذة" و"الأوديسا" في أسلوب مرن ولغة مصقولة بلغ بهما حد الكمال، وكذلك "هيسيود" (Hésiode)[5] الذي اتخذ من حياة الفلاحين وأعمالهم موضوعا لأشعاره، وقد كان الرواة يصلحون فيما يروونه من أشعارهما، فيهذبون ألفاظها وعباراتها، وقد يضيفون إليها

---

[1] هو أرسطوقليس الملقب بأفلاطون بسبب ضخامة جسمه، فيلسوف يوناني وأحد أشهر فلاسفة الغرب، عاش بين 427 ق.م– 347 ق.م، وجميع الفلسفات الغربية قائمة على فلسفاته ونظرياته الكثيرة. (ينظر) حسيبة مصطفى: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، د.ط، الأردن، 2012م، ص75– 82.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص25.

[3] شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص09.

[4] "هوميروس" شاعرٌ ملحمي إغريقي أسطوري يُعتقد أنه مؤلف الملحمتين الإغريقيتين الإلياذة والأوديسة. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ هوميروس. 2019/12/21م سا 8:34م.

[5] "هِسْيُود" أو "هزيود" أو "هسيودوس"، شاعر إغريقي مشهور، يظن الباحثون أنه عاش بين 750 و650 قبل الميلاد، أي في زمان هوميروس تقريبًا. يُعد عمومًا أول شاعر كِتابي في التراث الغربي يَعُد نفسه شخصية فردية لها دور فعال في الموضوع الذي يكتب عنه. عزا كُتاب قدماء إلى هسيود وهوميروس ابتداع عادات دينية يونانية. يعدّه الباحثون المتأخرون مصدرًا مهمًا: لميثولوجيا اليونانيين، وتقنياتهم الزراعية، وأفكارهم الاقتصادية المبكرة (ويُعد أحيانًا أول اقتصادي في التاريخ)، وعلمهم الفلكي القديم، وأدوات قياس الوقت القديمة. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ هسيود. 2019/12/21م سا 8:37م.

بعض المقطوعات، وقد يضيفون بعض الملاحظات البيانية معتمدين على ذوقهم وحسهم الأدبي وما فطنوا إليه من صور الفصاحة والبلاغة، وهذا الصنيع هو الخطوة الأولى في النقد بمعناه الحقيقي الذي يحاول أن يزن النص الأدبي ويصور قيمته[1]، قبل بدء تدوين هذه الأشعار في القرن السادس قبل الميلاد، كخطوة ثانية في النقد، فتحت باب التحقيق والتمحيص.

وقد كانت المسابقات التي ترافق فن الشعر التمثيلي صورا من صور النقد، كما سلف الذكر، الأمر الذي هيأ لرقي حاسة النقد عند اليونان، كما هيأ لرقي فن التمثيل، ومن ثم تطورت المسرحية، فلم يعد موضوعها الآلهة وأنصاف الآلهة، بل تجاوزت ذلك ونزلت إلى واقع الحياة اليونانية، فتناولت موضوعات تتصل بالمجتمع والسياسة والفلسفة والأدب بالنقد، لتتجلى أولى محاولات النقد الأدبي الجدية عند شعراء المسرح اليوناني، وبخاصة مؤلفي الملهاة منذ القرن الرابع قبل الميلاد، حيث يتراءى في مسرحية "الضفادع" لكاتبها "أرسطو فانيس" التي قدمت لأول مرة حوالي عام (405 ق.م) كمسرحية ساخرة من شاعر المآسي المسرحية "يوربيدس" (Euripide)[2]، في مشهد منها يجسد مناظرة أدبية بين الشاعرين اليونانيين: "يوربيدس" و"أسخيلوس" (Eschyle)[3]، حيث اتخذ من "أسخيلوس" رمزا للقديم

---

[1] (ينظر) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص09.

[2] "يوربيدس" ثالث شاعر مسرحي تراجيدي إغريقي حسب التسلسل الزمني لظهور هؤلاء الكتاب، وقد ولد في 480 ق. م وتوفي 406 قبل الميلاد، كان رساما لكنه احترف الأدب في سنين حياته الأخيرة، وقد كتب عدداً كبيراً من المسرحيات، وبقيت حوالي 20 مسرحية يُعتقد أنه كاتبها، وقد كان لها تأثير عميق ودائم في المسرح الغربي، ومن أشهرها: ألسيستيس، وميديا، وهيبوليتوس، وأوريستيس، وإلكترا، وكل هذه المسرحيات سميت بأسماء شخصيات شهيرة في الميثولوجيا الإغريقية اليونانية أو التاريخ القديم، وتتميز كل هذه المسرحيات بمهارة حبكتها، وموضوعها الدرامي، وسهولة حوارها، ومحتواها المأساوي التراجيدي، كان معاصراً للروائيين اليونانيين "إسخيلوس" و"سوفوكليس"، وكان ثلاثتهم من أشهر روائيي اليونان القديمة. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ يوربيدس. 2019/12/21م سا 8:37م.

[3] "أسخيلوس" كاتب مسرحي يوناني، يعد أهمّ كتّاب المأساة الإغريقية على الإطلاق، وهو مؤسسها بالمعنى الفني، وأقدم فرسانها المعروفين، كتب العديد من المسرحيات التي جسدت التاريخ اليوناني ويقدر عددها بحوالي سبعين مسرحية، لم يصلنا في الوقت الحالي منها سوى سبع مسرحيات. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ أسخيلوس. 2019/12/21م سا 8:38م.

ومن "يوربيدس" رمزا للجديد، فالأول يرى أن الشاعر ينبغي أن يعنى بالحدود الموضوعة والتقاليد المرسومة، فيختار موضوعا عظيما من الآلهة والأبطال، ويرتفع عن لغة الحياة اليومية إلى لغة القدماء، أما "يوربيدس" فيرى أنه من واجب الشاعر أن يستخدم موضوعات الحياة اليومية ولغتها، فكلاهما يرى أن واجب الشاعر التعليم، لكنهما يختلفان في مادته؛ "فأسخيلوس" يؤمن بضرورة الارتقاء بالجمهور عن عواطفه إلى المثل العليا، مثل المحافظين الذين يستمدون من القديم، في حين يرى "يوربيدس" أنه يجب الاتصال بالجمهور ولغته اليومية وتعليم العواطف الشعبية[1]، وهو ما نجده دوما في النقد الأدبي من مذهبين، أحدهما ينزع للقديم والآخر يحمل دعوى التجديد ليتفق وروح العصر، وعليه، تحمل مسرحية "الضفادع" مضمونا جديا يشف عن آراء جمالية وفنية تمثل ما كان رائجا منذ عهد "بركليس" (Périclès 499-529 ق.م)[2] عصر أثينا الذهبي، الفضائل الدينية والأخلاقية، وطبيعة الفن، حيث «تمثل هذه المسرحية اتجاها عاما ساد النقد الأدبي اليوناني، وهو أن البحث في الأدب ومسائله ارتبط أوثق ارتباط بالنظر في الإنسان ومشكلاته، الخلقية والاجتماعية»[3].

وقد كان الفلاسفة اليونان يمارسون نقدا في تفسير الشعر وبحث قيمته الفنية وما يتضمنه من أفكار وعقائد، فقد تناولوا الميثولوجيا القديمة ممثلة في الإلياذة والأوديسا "لهوميروس" وأشعار "هيسيود" بالنقد، لما أشاعا من ضلال وبهتان.

---

[1] (ينظر) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص11-12.

[2] "بركليس" سياسي أثيني عاش بين عامي 495 – 429 قبل الميلاد وحكم أثينا بشكل متقطع من عام 460 ق.م حتى وفاته، تميز حكمه بمنجزاته السلمية، على الرغم من اضطراره لخوض الحرب بين آن وآخر، كان مصمما على جعل عصره عصرا ذهبيا، فزين "أثينا" بالمباني الجميلة وفي طليعتها معبد "البارثينون"، وشجع الفنون على اختلاف أنواعها. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ بركليس. 2019/12/22م سا 6:04 ص.

[3] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص26.

وبحلول النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد، ظهرت جماعة "السفسطائيين"[1] يعلمون الشباب طرق الفصاحة وأثاروا مسائل كثيرة حول الإقناع الخطابي وصفات الأسلوب الجيد، والشعر وأوزانه، فهيؤوا بذلك لقواعد نقدية كثيرة[2]، وقد كان لبحوث السفسطائيين في الخطابة واللغة، وجدلهم حول معاني الكلمات دور كبير في التمهيد لبحوث "أفلاطون" و"أرسطو".

وأعظم من ذلك تأثير "سقراط" (Socrate 469-549 ق.م)[3]، خصمهم الأكبر، حيث يظهر تأثر "أفلاطون" بأستاذه جليا في فلسفته، رغم أن أبحاث "سقراط" كانت «تقوم على الاستطراد والانتقال من فكرة إلى فكرة، ومن موضوع إلى موضوع في غير نظام ولا نسق معين»[4]، وقد شمل النقد عند أفلاطون موضوعات متعددة، أهمها: فكرة الإلهام في الشعر، ونظرية المحاكاة، التي ينطلق فيها من إيمانه واستناده إلى الفلسفة المثالية التي ترى أن الوعي أسبق من الوجود (المادة)، لذلك يرى أن الكون مقسم إلى عالم مثالي وعالم محسوس طبيعي مادي.

---

[1] السفسطائية حركة فكرية واجتماعية نشأت وترعرعت في اليونان القديمة خلال القرن الخامس قبل الميلاد ورفعت شعار "الإنسان مقياس كل شيء" ودافعت عن نسبية الحقيقة وارتباطها بالظروف المتغيرة، فانتهت إلى التأكيد على أهمية اللجوء للحيل الخطابية والألاعيب القولية لتحقيق المصالح الشخصية. (ينظر) حسيبة مصطفى: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، د.ط، الأردن، 2012م، ص259 وما بعدها.

[2] (ينظر) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص12- 13.

[3] "سقراط" فيلسوف وحكيم يوناني (469 ق.م - 399 ق.م) يعد أحد مؤسسي الفلسفة الغربية، ولم يترك "سقراط" كتابات، فجل ما نعرفه عنه مستقى من خلال روايات تلامذته عنه، وتعتبر حوارات "أفلاطون" من أكثر الروايات شموليةً وإلمامًا بشخصية "سقراط" بحسب وصف شخصيته كما ورد في حوارات "أفلاطون"، فقد أصبح "سقراط" مشهورًا بإسهاماته في مجال علم الأخلاق، وهو من قام بإسهامات مهمة وخالدة لمجالات المعرفة والمنطق، وقد ظل تأثير أفكاره وأسلوبه قويًا حيث صارت أساسًا للكثير من أعمال الفلسفة الغربية التي جاءت بعد ذلك. (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة (الفلاسفة- المناطقة- المتكلمون- اللاهوتيون- المتصوفون)، ص365- 367.

[4] شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص14.

2-1-1: أفلاطون والنقد:

كتب "أفلاطون" محاورته التي عنوانها: "إيون" (Ion) في السنوات العشر الأولى من القرن الرابع قبل الميلاد، التي تدور بين "سقراط" و"المنشد"، وفيها يتناول مسألتين هامتين من صميم النقد الأدبي: أولاهما: ما مصدر الشعر لدى الشاعر: الفن أم الإلهام؟ وثانيتهما: ما الفرق بين حكم الشاعر والناقد الأدبي من جهة، وبين حكم العقل والعلم على نفس الشيء؟[1]،حيث يسعى "أفلاطون" من خلال ذلك أن يوصل فكرة مفادها أن: مصدر الشعر هو الإلهام الإلهي، فالشاعر «كائن أثيري مقدس ذو جناحين، لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم، ويفقد في هذا الإلهام الكائن إحساسه وعقله»[2]، وهو بذلك يسمو بمنزلة الشعر، فالشاعر والناقد لا يصدران عن العقل، بل عن الإلهام الإلهي، وعليه لابد أن تكون للشعر رسالة، فكانت لأفلاطون محاورة أخرى بعنوان "مينون" (Ménon) موضوعها البحث في طبيعة الفضيلة، وهل يمكن أن تلقن؟ ليصل إلى أنها إلهام حيث تهتدي إليها الروح وهي من نصيب الملهمين، ولا يمكنهم تلقينها الناس، إنها المعرفة عن طريق تذكر الروح لما كانت تعلمه في العالم العلوي قبل هبوطها إلى العالم المادي[3]، وتجدر الإشارة، هاهنا، إلى أن النقد الأفلاطوني يميل إلى الحكم على العمل الفني من خلال قيمه العرضية، كتأثيره الاجتماعي أو الأخلاقي.

أما فيما يتعلق بالمسألة الثانية (الفرق بين حكم الشاعر والناقد الأدبي من جهة، وبين حكم العقل والعلم على نفس الشيء) فيرى "أفلاطون" أن «مقدرة الشاعر على تأليف شعر في شيء غير مقدرة المرء على شرح نفس الشيء شرحا عقليا، وأن الشعر ليس هدفه

---

[1] (ينظر) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص27، 28.

[2] المرجع نفسه، ص28.

[3] (ينظر) المرجع نفسه، ص28، 29.

الشروح العلمية للأشياء»[1]، لذلك يجب أن يقرأ كشكل فني لا على أساس أنه ظاهرة علمية أو لها علاقة بالحقيقة، «فالشاعر بعيد تماما عن استخدام العقل، وبالتالي بعيد عن الحقيقة التي يعدها "أفلاطون" أسمى الغايات [...] ولذلك يتحدد مكان الفن والأدب عنده بمقدار ما يقدمه في مجال هذه المعرفة»[2].

لقد أراد "أفلاطون" أن يؤسس جمهورية مثالية يحكمها العقل، ولا سلطان فيها للعاطفة، كل شيء يجري نحو غاية خلقية، والشعراء يخاطبون العاطفة أكثر مما يخاطبون العقل، وتبعا لذلك فإن «"أفلاطون" يرفض الشعر والفن لأنه لا يعالج الحقيقة بل يكتفي بتمثيل معطيات الحواس»[3].

ولنظرية المحاكاة دور كبير في تطوير حركة النقد الأدبي، وقد نادى بها "أفلاطون" في كتابه "الجمهورية"، حيث يرى أن «ما نراه في هذا العالم ليس سوى انعكاسا لعالم الصور الخالصة، وعالم الصور الخالصة هو عالم الحق والخير والجمال التي هي مقاييس لما يجري في منطقة الحس، وجميع ما في عالم الحس محاكاة لتلك الصور»[4] وعليه فإن اللغة بدورها محاكاة من الدرجة الثالثة؛ فالشاعر أو الفنان، بصفة عامة، يعكس في فنه خيالات الأشياء أو مظاهرها لا جوهرها. لقد رأى أفلاطون أن الفن محاكاة وتقليد، يبتعد عن المثل مرتين: مرة حين يقلد الأشياء المادية، ومرة حينما ندرك أن هذه الأشياء مجرد انعكاس لعالم المثل الخالصة، فيكون الشعر وفق هذه الرؤية ليس حقيقيا، ولا يهدي إلى المعرفة، حيث جاء في الكتاب العاشر من "الجمهورية": «نحن ندرك أن الشعر وهو على الحال الذي وصفنا لا

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص30.

[2] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1414هـ/ 1993م، ص25.

[3] المرجع نفسه، ص. ن.

[4] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص30.

يمكن النظر إليه نظرة جادة على أنه طريقنا إلى الحقيقة»[1]، وبالتالي ليس جديرا بأن يقبل الإنسان عليه، إنه يغذي العواطف الضارة، التي تعيق الإنسان عن سعيه نحو الكمال، لذلك يطرد "أفلاطون" الشعراء من جمهوريته الفاضلة، لأنهم مفسدون للقيم العليا ولأخلاق الناس، وقد أدان الشعر والشعراء مرتين: مرة باسم الأخلاق ومرة باسم الحقيقة، غير أن حكمه لم يكن مطلقا؛ إذ استثنى منهم من يشيد بالأبطال والآلهة، والعظماء من المشاهير، وكذلك القصائد التي لا تتعارض مع ما هو شرعي وخير[2]، وبهذا فإن "أفلاطون" يرفض فكرة "الفن للفن" وينادي بالفن الملتزم أخلاقيا ودينيا، شكلا ومحتوى.

وقد «فضل "أفلاطون" الملحمة واعتبر الفن القصصي هو الأفضل لا الفن التراجيدي، لأن الملحمة، على حد تعبيره، تثير عاطفة الإعجاب بأبطالها أما التراجيديا فإنها تثير عاطفتي الشفقة والخوف وبالتالي تجعل الناس أكثر ضعفا»[3]، وعليه فإن الملحمة تحمل بعدا أخلاقيا ودينيا، ويمكن قبولها في مدينة أفلاطون المثالية، على عكس التراجيديا التي تنحرف بالجمهور وتفسده.

2-1-2: أرسطو والنقد:

أما "أرسطو" الذي هيمن كتابه "الشعر" كأول كتاب نقدي في تاريخ البشرية، على العقل الأدبي والنقدي الأوروبي لمدة تزيد عن الألفي عام، وظل أساسا للنقد الإنجليزي والنقد

[1] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص28.

[2] (ينظر) المرجع نفسه، ص. ن.

[3] المرجع نفسه، ص. ن.

الكلاسيكي التقليدي الأوروبي حتى أواسط القرن الثامن عشر، وترجم إلى العربية في القرن الثالث الهجري على يدي "متى بن يونس"[1].

وقام بشرحه وتلخيصه "ابن سينا"[2] و"الفارابي"[3]، فقد أفاد من أستاذه "أفلاطون" ولكنه خالفه في كثير من المواضع، حتى أنه رد بطريقة غير مباشرة على آرائه، فبينما "أفلاطون" يبتعد في تفكيره عن الملموس المحسوس، ويتجه إلى المثل المجردة، يتقيد "أرسطو طاليس" بوقائع التجربة[4]، لقد «كان "أرسطو" شديد الملاحظة للواقع، فكان تجريبيا في أسسه، فلم يلق بالا إلى الميثافيزيقيا التي حفل بها "أفلاطون" ليفسر بها وظيفة اللغة وطبيعتها، واعتبر اللغة بذلك خاصة من خواص الإنسان، وهي أداة المعرفة»[5]، بل ورد على زعم "أفلاطون" الصراع القائم بين الشعر والفلسفة، وعلى انحيازه بشكل جلي للفلسفة، حيث بين الطبيعة الفلسفية للشعر.

---

[1] أبو بشر المنطقي، متى بن يونس القنائي (توفي سنة 328هـ/ 940م) مترجم وفيلسوف نصراني وطبيب عربي نسطوري، عاش في بغداد في زمن الخليفة الراضي بالله، انتهت إليه رئاسة المنطق في عصره، أجاد "متى" كُلًّا من اللغة اليونانية والسريانية والعربية، ونقل الكثير من تصانيف "أرسطو"، وشرحها. (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص630.

[2] "ابن سينا" هو أبو علي الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي بن سينا، عالم وطبيب بخارى، اشتهر بالطب والفلسفة واشتغل بهما، ولد سنة 370 هـ (980م) وتوفي في همدان (في إيران حاليا) سنة 427 هـ (1037م)، عُرف باسم الشيخ الرئيس وسماه الغربيون بأمير الأطباء وأبو الطب الحديث في العصور الوسطى، وقد ألّف 200 كتابا في مواضيع مختلفة، العديد منها يركّز على الفلسفة والطب. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ ابن سينا 2019/12/22م سا 6:14 ص.

[3] أبو نصر محمد الفارابي هو أبو نصر محمد بن محمد بن أوزلغ بن طرخان الفارابي، ولد عام 260 هـ/874 م في فاراب في إقليم تركستان (كازاخستان حاليًا) وتوفي عام 339 هـ/950م، فيلسوف مسلم اشتهر بإتقان العلوم الحكمية وكانت له قوة في صناعة الطب، سمي الفارابي "المعلم الثاني" نسبة للمعلم الأول أرسطو والإطلاق بسبب اهتمامه بالمنطق لأن الفارابي هو شارح مؤلفات أرسطو المنطقية. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ الفارابي 2019/12/22م سا 6:04 ص.

[4] (ينظر) جون لويس: مدخل إلى الفلسفة، ترجمة: أنور عبد الملك، دار الحقيقة، ط2، بيروت، لبنان، 1973م، ص47.

[5] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص37، 38.

فالشعر يحاكي الحقيقة المثالية المجردة مما يجعله أقرب إلى روح الفلسفة، إنه لا يشوه الحقيقة ولا يبتعد عنها بدرجات كما زعم "أفلاطون"، إن الشعر والفلسفة يهدفان إلى استجلاء الحقيقة ولكل طريقته[1].

كما أن "أرسطو" لم يعمم المحاكاة كما فعل "أفلاطون" وإنما قصرها على الفنون الجميلة والنافعة، فهي ليست نقلا لصورة ما في الطبيعة، وإنما محاكاة لجوهر ما في الطبيعة، فتحدث «عن المحاكاة في الشعر ووسيلتها وموضوعها وطريقتها، فلاحظ أن وسيلتها اللغة وما تمثله من نبرات وأوزان[...] وهي صفة الشعر الأساس وبدونها لا يكون شعرا [...] وانتقل يتحدث عن موضوع المحاكاة فقال إنها أعمال الناس، فالشاعر[...] يحاكي أعمال الناس»[2]، كما فصل بين الفنون حسب أسسها الفنية، وميزها عن العلوم في ميادين المعرفة الأخرى، وأدرك فنون اللغة ووظائفها، والأدب بخاصة، فلا يمكن فهم الأدب ووظيفته الاجتماعية وخصائصه الفنية دون فهم نظرية "أرسطو" في اللغة، حيث يرى أن «الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة، والكتابة ليست واحدة عند كل الناس، شأنها في ذلك شأن الكلمات المنطوقة، ولكن المحاولات النفسية التي يعد التعبير دليلا مباشرا عليها هي عند كل الناس، شأنها في ذلك شأن الأشياء التي تعد هذه الحالات صورا لها»[3] فالكلام عمليات عقلية متتابعة وهذه العمليات تستلزم عند "أرسطو" مبدأ العالمية في المعاني وهو ما تستخدم به اللغة أداة الصلات بين الناس، لذا فالكلام الفني صادر عن العقل وبه «تتحدد نظم الحكم، وهو وسيلة

[1] (ينظر) شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص38، 39.

[2] شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص19.

[3] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص39، 40.

الإصلاح [...] والعقل أساس الحياة الفاضلة»[1]، ويرى "أرسطو" أن الفضائل تستلزم العقل وتتوقف عليه ولكن، العقل والفضيلة ليسا شيئا واحدا، الأمر الذي خالف به "سقراط"[2].

وكما سلف الذكر، الكلام بما هو خاصة الإنسان التي تميزه، فإنه يجلو النافع من الضار والخير من الشر والعدل من الظلم[3]، وعليه فإن للكلام رسالة جوهرية وله صلة وثيقة بالعلوم النظرية والعملية، ومن ذلك علوم اللغة التي لابد أن توجه الحياة، وبالتالي للفن وظيفة اجتماعية أخلاقية، لذلك يرفض "أرسطو" الشعر الغنائي الذي يمجد الذات الفردية، فهو خال من مقومات الفن ذي الأغراض الاجتماعية، ولا يعترف به إلا كبدايات أولى للشعر، وفنون اللغة عند "أرسطو" هي المنطق والخطابة والشعر، حيث يرى أن «للشعر صلة بالعلوم لأن غايته المعرفة، وهي غير منفصلة عن غاية العلوم النظرية والعملية، والشعر في جوهره يمكن أن يكون عمليا في أثره في أخلاق الناس، وعلميا في شروحه لمنطق الحوادث»[4]، وقد نادى "أرسطو" بضرورة النظر إلى الشعر في ذاته الخاصة به؛ ما يقتضي «النظر فيما تألف منه من أحداث، وما عبر عنه من شخصيات وأفكار، وما حاكى من شؤون الطبيعة والحياة، لا بوصفه تقريرا عما حدث في الماضي أو يحدث في الحاضر، بل بوصفه تعبيرا فنيا له طبيعته الخاصة التي لا تتوقف على مراعاة وقائع التاريخ»[5].

لقد رفض "أرسطو" ربط "أفلاطون" الشعر بقوى خارجة عن الطبيعة الإنسانية، حينما أكد أثر الإلهام والوحي في أقوال الشعر، فما يولد الشعر إنما هو غريزة المحاكاة، وهي غريزة إنسانية والإنسان جبل على حب النغم والموسيقى، وعليه فإن الشعر ظاهرة إنسانية ونشاط

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص43.

[2] (ينظر) المرجع نفسه، ص.ن.

[3] (ينظر) المرجع نفسه، ص.ن.

[4] المرجع نفسه، ص46.

[5] المرجع نفسه، ص47.

إنساني يمكن فهمه وتحليله، والتعرف على بواعثه ومهمته، ولابد أن يكون ممتعا ومؤديا إلى التعلم[1].

وقد حصر "أرسطو" طرق المحاكاة في الشعر في قوله: «ما دام الشاعر محاكيا، شأنه شأن الرسام وكل فنان يصوغ الصورة، فعليه ضرورة، أن يتخذ طريقا من طرق ثلاث: أن يمثل الأشياء كما كانت في الواقع، أو كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون»[2]، إن «الشعر يحاكي ما يمكن أن يحدث وما ينبغي أن يحدث بالضرورة أو بالاحتمال، أي لا يحاكي الخاص والجزئي أو ما وقع بالفعل»[3]، وعليه فإن الشعر عند "أرسطو" ضرب من ضروب المحاكاة، التي لا يراها تقليدا حرفيا للطبيعة الإنسانية، بل محاكاة لأمور باطنة، ترتبط بانفعالات الناس وأفعالهم، التي إما أن تكون خيرة فيكون الفن أسمى من الطبيعة الإنسانية كما هو الحال في التراجيديا، وإما أن تكون شريرة فيكون الفن دون الطبيعة الإنسانية كما هو الحال في الكوميديا، وفي كلتا الحالتين للفن غاية إصلاحية، وعليه يمكن القول أن النقد الأرسطي يميل إلى الحكم على العمل الأدبي من خلال قيمه الفنية الجوهرية.

وقد تحدث "أرسطو" كذلك عن نظرية "الوحدة العضوية" ونظرية "التطهير"، إذ يعرف المأساة بقوله: «محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة متبلة بملح من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التطهير، من هذه الانفعالات»[4]، وفي هذا التعريف تحديد لمفهوم "الوحدة العضوية" حيث أن وصف "أرسطو" للمأساة كعمل فني بالفعل النبيل التام، يشير إلى أنها تتشكل من بداية ووسط ونهاية، متناسقة فيما بينها، تشكل معا موضوعا تاما

[1] (ينظر) شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص39، 40.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص56.

[3] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص 38.

[4] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص62.

كاملا، يحكمه نظام منطقي، لا يخلو من إيحاء فني وخيال محكم، وهذه المحاكاة تتألف من عناصر مختلفة فيما بينها لكنها متجانسة ولا وجود لأحداث عارضة فيها، لتفضي إلى نهاية مخطط لها، تؤثر في المتلقي فتوجه حياته، وهو ما يعرف بالتطهير، وتجدر الإشارة هنا، إلى أن "أرسطو" يرد بهذه النظرية على "أفلاطون" في زعمه أن المأساة تبعث على الضعف، حيث أنه «يقصد بها إلى إثارة عاطفتين مختلفتين، وليس ذلك فحسب فإنه يقصد بها إلى تنقية هاتين العاطفتين: عاطفتي الرحمة والخوف من أدرانهما أو من ضعفهما وتضخمهما، وكلمة التطهير (Katharsis) التي رمز بها إلى هذه التنقية يختلف النقاد في أصل معناها فيظن بعضهم أنها كانت تعبر عند اليونان عن فكرة دينية تتصل بطقوس عبادتهم، ويظن آخرون أنها كانت تعبر عندهم عن معنى طبي هو التطعيم ومعالجة الداء بالداء»[1]، وكذلك "أرسطو" يهدف إلى إحداث توازن انفعالي ونفسي (تطهير) وبالتالي توازن أخلاقي وسلوكي.

إن هذين الفيلسوفين ("أفلاطون" و"أرسطو") يمثلان منهجين عامين في التفكير، وما من فكر نقدي إلا ويؤول إلى واحد منهما؛ أولهما المنهج الاستقرائي أو الطريقة الاستقرائية (The inductive approach) التي «تعتمد على جمع الحقائق حول العمل الفني بأسلوب قائم على إعداد قائمة جرد، أو تعداد للعناصر البصرية، ووصف العلاقات بين هذه العناصر، وتلخيص الانطباعات حول جوهر ومعنى الأشياء التي ترى في العمل الفني بعد التأكد من فحصها فحصا كاملا، ويحاول النقاد في هذه الطريقة تجنب الانفعالات العاطفية والأحكام المتسرعة وغير الناضجة»[2]، وهو منهج "أفلاطون" الذي كان التفكير والاستنتاج كافيا بالنسبة له، أما المنهج الآخر فهو المنهج الاستدلالي أو الطريقة الاستنتاجية الاستدلالية (The deductive approach) التي يستخدمها بعض النقاد «لأنها تسمح بالاستدلال بمعايير محددة للحكم على جودة العمل الفني، بدراسته لرؤية إذا ما كان يعرض

[1] شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص21.

[2] أماني غازي جرار: فلسفة الجمال والتذوق الفني، تربية الحس الجمالي، دار اليازوري العلمية، ط1، الأردن، 2016م، ص227.

دلائل تحقق أو لا تحقق المعيار، ثم تقرير ما إذا كان العمل مقنعا أم لا عند الحكم»[1]، وهو منهج "أرسطو" الذي رفض منهج معلمه "أفلاطون" لصالح الملاحظة المباشرة والتجريب، والتفكير الاستنتاجي.

وعموما، فإن "أفلاطون" و"أرسطو" من الفلاسفة والمفكرين البارزين في اليونان القديمة، الذين درسوا بشكل نقدي مسائل وقضايا الدين والأخلاقيات والعلوم السياسية، ورغم أن "أرسطو" تعلم على يد "أفلاطون" إلا أنه اختلف معه في تفسير المفاهيم الفلسفية والتعاطي مع القضايا الأخلاقية والمسائل الوجدانية، وما لا يمكن إنكاره أن مساهماتهما، وخصوصا "أرسطو" في العلم والمنطق، كانت الأكثر نفوذا، ولازالت ذات قيمة تاريخية كبيرة إلى الآن.

2-1-3: الجدل حول مصدر الحقيقة والمناهج النقدية:

لقد كان الجدل العنيف بين فلسفتين إحداهما مثالية[2] وأخرى مادية[3] حول قضية الحقيقة والوجود (مصدر الحقيقة الإنسانية) سببا في ظهور جبهتين نقديتين إحداهما سياقية تنتصر لقطب الخارج، والأخرى نسقية تنتصر لقطب الداخل؛ فقد انقسم الفلاسفة بخصوص هذه القضية إلى فريقين؛ فريق يرى أن مصدر الحقيقة يكمن في خارج الأشياء (الشكل)، ما منح السلطة للذات في الكشف عنها، فباتت معرفة معنوية وذاتية بالنسبة لهؤلاء، وفريق ثان يرى

[1] أماني غازي جرار: فلسفة الجمال والتذوق الفني، تربية الحس الجمالي، ص227.

[2] المثالية مذهب فلسفي يقوم على أن الكون عبارة عن صور وأفكار، وأن العقل مصدر المعرفة، والأرواح هي الفاعل ومن تمتلك الإرادة، وأن الشيء المادي والمحسوس ثانوي، واللامادي والروحي أولي، وهي اتجاه فلسفي يبحث عن مسألة الوجود، في حين أن الفلسفات العقلانية تبحث في أصل المعرفة. (ينظر) حسيبة مصطفى: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، د.ط، الأردن، 2012م، ص571- 574.

[3] المادية هي نوع من الفلسفة الأحادية تتبنى أن المادة هي المكون الأساسي للطبيعة، وأن كل الأشياء، بما فيها الجوانب العقلانية كالوعي، هي نتاج لتفاعلات مادية. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ مادية. 2019/12/23م سا 05:00 م.

أن مصدر الحقيقة يكمن في داخل الأشياء، مانحا بذلك السلطة للعقل في الكشف عنها، وبالتالي أصبحت الحقيقة معرفة حسية[1].

إن هذه الثنائية (الداخل/الخارج) من أهم وأخطر الأفكار التي كان لها بالغ الأثر في توجيه مسار النقد الأدبي، حيث أن الجدل الذي بدأ بمادية "جون لوك" (John Locke)[2] ومثالية "إيمانويل كانط" أدى إلى ظهور ثنائية جديدة هي ثنائية الخارج والداخل، أدت بدورها إلى ظهور ثنائية مماثلة في تفسير وظيفة اللغة، وتحديد معنى النص الأدبي[3].

لقد كانت الفلسفة المادية تؤمن بأن «المعرفة هي انعكاس الواقع الخارجي في دماغنا عبر إحساساتنا، وتراكم المعطيات الحسية على صفحة العقل البيضاء»[4]، حيث لا يحتاج الإنسان إلى استعارة وسائل من خارج عالم الطبيعة/ المادة لمعرفة العالم، إذ ترصد حواسه المحسوسات، ويرتبها عقله ويركبها، أما «التساؤلات الميثافيزيقية فهي ليست موضوعا للمعرفة»[5]، وقد كانت الفلسفات المثالية، بصفة عامة، ترى أن الجمال يكمن في الشكل، فقد كان "كانط" يرى أنه «لا سبيل إلى معرفة الشيء في ذاته وما لنا منه غير الصفات الخارجية»[6] وقد «عزل العمل الفني عن الواقع ثم عزل الشكل عن المضمون، وجعل منه

---

[1] (ينظر) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 1431هـ/2010م، ص32-33.

[2] "جون لوك" (1632م – 1704م) فيلسوف تجريبي ومفكر سياسي إنجليزي، درس الطب ومارس التجريب العلمي، حتى عرف باسم (دكتور لوك). (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ لوك. 2019/12/23م سا 05:02 م.

[3] (ينظر) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، منشورات عالم المعرفة، ط1، الكويت، 1998م، ص69، 70.

[4] عبد الوهاب المسيري: الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان، دار الفكر المعاصر، ط4، بيروت، لبنان، 1431هـ/ 2010م، ص17.

[5] المرجع نفسه، ص. ن.

[6] عبد الرحمن بدوي: إمانويل كنت، وكالة المطبوعات، ط1، الكويت، 1988م، ص264-269.

مطلقا في ذاته»[1]، فكانت فلسفته أقوى دعامة لمذهب "الفن للفن"[2]، غير أن الفلسفات الواقعية، وبخاصة الوجودية والاشتراكية، انتصرت للمضمون. في حين أن "هيغل" (Hegel)[3]، وهو فيلسوف مثالي، جاهر باتحادية الشكل والمضمون وتأثير كل منهما في الآخر، وتأثره به[4]، حيث يرى أن «المثال يظهر في الجمال المثالي من خلال الحقيقة الخارجية التي هي جسم روحه وهما يتشاكلان ويتداخلان، فتنحصر لذة الفن في لذة خالصة تكسب نشوة أشبه شيء بالنشوة الصوفية التي تسمو بالمتذوق لعمل فني على اللذات الحسية والعقلية»[5].

وعليه فإن النقد يختلف باختلاف الفلسفة التي يصدر عنها، حيث أن الصلة بينهما تأتي على ثلاثة أوجه: الأول، أن يكون الناقد فيلسوفا، ينطلق من فلسفته في فهمه للظاهرة الأدبية، كما هو الأمر عند أفلاطون، وأرسطو، وسارتر (Sartre Jean-Paul)[6]... والثاني، أن يكون الناقد متشربا بفلسفة معينة، كأن تكون سائدة في عصره، أما الثالث، أن يعتمد

---

[1] علي جواد طاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، سبتمبر 1979م، ص22.

[2] نظرية الفن للفن من أهم النظريات الأدبية التي ارتبطت بشكل مباشر بالمذهب البرناسي، حيث ظهر هذا الفن في القرن التاسع عشر، أما لفظة برناس فإنها أتت من الجيل اليوناني البرناسي الشهير، ومن خلال نظرية الفن للفن يتم تجريد الفن من أي ملابسات تختص بالفكر أو الفلسفة أو الدين أو أي أيديولوجيات أخرى، حيث إنها تبغي الجمالية والفن من الفن وحسب، كما ينظر مفكروها إلى أن الغائية والنفعية من ذلك تلخص الأدب، حيث إن الأدب في عامّته يهدف إلى نحت الجمال وإظهاره بصورة مُجرّدة ليصبح أشبه بالواحة الخضراء التي تُنسي الإنسان عناء الحياة. محمد السالم: شرح نظرية الفن للفن، 28 مارس 2019، 08:56 https://sotor.com

[3] هو جورج فيلهلم فريدريك هيغل، ولد في عام 1770م، في جنوب ألمانيا، وتوفي عام 1831م، ويعد هيغل من أهم مؤسسي الفلسفة المثالية الألمانية في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي، تقوم فلسفة هيغل المثالية على اعتبار أن الوعي سابق للمادة. (ينظر) حسيبة مصطفى: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، د.ط، الأردن، 2012م، 667- 676.

[4] (ينظر) علي جواد طاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص22.

[5] موهوب مصطفاي: المثالية في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، 1982م، ص26.

[6] "سارتر، جان بول" (1905م- 1980م) كاتب وفيلسوف فرنسي، عرف بفلسفته الوجودية. (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة (الفلاسفة- المناطقة- المتكلمون- اللاهوتيون- المتصوفون)، ص348- 351.

الناقد مصطلحات الفلسفة ويطبقها على النص الإبداعي، وربما تداخل الوجهان الثاني والثالث[1].

ومع تطور الفكر الإنساني ظهرت الحاجة إلى المنهج (La Méthode) الذي هو في أصل تعريفه «طريقة في التعامل مع النص تعاملا يقوم على أسس ذات أبعاد فكرية وفلسفية، من خلال إجراءات دقيقة تتوافق مع الأسس الفكرية المذكورة»[2]، إنه في أبسط تعاريفه «طريقة يصل بها إنسان إلى حقيقة»[3]، ذلك أنه «لا غنى للمعرفة النقدية عن إطار منهجي يؤطر رؤيتها ويضبط خطوطها ويوجه تفاصيلها نحو أهداف إستراتيجية تتحدد من حول النص المنقود»[4]، وقد استمدت المناهج النقدية، على اختلافها، أسسها ومبادئها من الفلسفة والعلوم الإنسانية والفن وعلم الجمال... فما من شيء يظهر من العدم، وكذلك نشأت المناهج النقدية في العالم الغربي وتلقفتها الساحة النقدية العربية، فكان للنقد الأدبي العربي موردان: «النظر النقدي العربي القديم بكل ما يمثله من أصالة وما ينطوي عليه من جهد معرفي، امتد من القرن الثاني الهجري وحتى نهاية القرن العاشر، وتمثل في نظريات نقدية، وجهد تنظيري ومصطلحي، لا يستطيع الباحث أن يتجاوزه أو أن يقفز عنه. نظريات النقد الحديث بأصولها المعرفية والفلسفية والفكرية التي بدأها "أرسطو"، وطورها النقاد الغربيون، وأسهم فيها النقد العربي أيضا، وإن تكن الحظوة فيها للنقاد الغربيين مع تفاوت فيما بينهم»[5]،

---

[1] (ينظر) سعيد عدنان: الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، عند العرب في العصر العباسي، ص22.

[2] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، دار الفكر، ط2، دمشق، سوريا، 1430هـ/ 2009م، ص20.

[3] علي جواد طاهر: منهج البحث الأدبي، مطبعة العانى، د.ط، بغداد، العراق، 1970م، ص13.

[4] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، دار جسور للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر، 1436هـ/2015م، ص06.

[5] بسام قطوس: إستراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حماده ودار الكندي، ط1، إربد، الأردن، 1998م، ص11.

ومع ذلك لا يمكن رد النقد إلى حضارة واحدة دون أخرى فهو «كما العلم، عمل إنساني وجهد تراكمي»[1]، كما لا يمكن احتكار المفهوم النقدي مادام موجودا والمصطلح يتطور.

2-2: العرب بين الفلسفة والنقد:

تتجلى الفلسفة في الشعر الجاهلي من خلال "الدهرية" التي تسربت إلى العرب نتيجة للحركة الهيلينية[2] في الشرق بعد حملة "الإسكندر المقدوني"، الذي انتشرت بفضله الثقافة اليونانية في العالم القديم، فظهر أثرها في تفكيرهم وفنونهم، حيث تسربت إلى الشعراء الجاهليين الذين كانوا قليلا ما يهتمون بالدين وبما وراء الطبيعة، فكانوا دهريين لا يؤمنون بالآخرة ويقولون بخلود العالم المادي، وهذه النظرة تجدها في فلسفة السقراطيين أمثال "أرستيبوس" (Aristippe) و"أبيقورس" (Epicurus)، و"أنتستانس"(Anastase) و"زينون" (Zénon)، الذين وجهوا عنايتهم إلى الناحية الأخلاقية التي تضمن سعادة الإنسان في هذه الحياة، ورفضوا مثالية "أفلاطون" والاهتمام بما وراء الطبيعة، وقالوا بخلود العالم المادي وأنكروا البعث والنشور، وقد أخذ العرب ما يلائم مثلهم الأعلى في الحياة وأصالتهم العربية، ولذلك تجد آراء فلسفية مختلفة النزعات متفرقة في أشعارهم[3].

وإن الباحث في الآداب العالمية يلاحظ أنها تضم في طياتها مذهبين أساسيين ألا وهما: الواقعية، والمثالية، لا تبتعد فيهما عما جاءت به الفلسفة، وهما مذهبان في العرف العربي: مذهب الصدق ومذهب الكذب، حيث قسم نقاد العرب الشعراء قسمين: قدماء

[1] بسام قطوس: إستراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، ص11.

[2] الهيلينية هي فترة متأخرة من الحضارة الإغريقية التي ازدهرت في العصر الكلاسيكي، وتمتد منذ أوائل القرن الرابع قبل الميلاد وحتى موت الإسكندر المقدوني في 323 ق.م. وفي هذه الفترة اعتبرت الثقافة الإغريقية في أوج عبقريتها وعظمتها الفكرية والعلمية والفلسفية. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ هيلينية. 2020/01/01م. سا 4:06م.

[3] (ينظر) موهوب مصطفاي: المثالية في الشعر العربي، ص57- 60.

ومحدثين، وجعلوا لكل قسم مذهبا، حيث يرى "الجرجاني"[1] في كتابه "الوساطة": أن الإفراط أو المبالغة مذهب عام في المحدثين، ويسمي مذهبهم مذهب الكذب، ويجعل "قدامة بن جعفر" (873م- 948م)[2] مذهب القدماء مذهب الصدق، وعليه "فالمثالية النسبية" واضحة عند القدماء بقدر وضوح "المثالية المطلقة" عند المحدثين، كما أن الواقعية عند العرب تخضع لنفس الأسباب التي أوجدتها في الآداب العالمية لأنها تعبر عن نضال الأمة العربية في جاهليتها وبعد إسلامها، وفي كل ميادين الحياة[3].

إضافة إلى تأثر العرب باليونانيين في فهمهم للخيال، وكذا نظرية المحاكاة، والإلهام، حيث «تفيد بعض النصوص المتصلة بحياة العرب في الجاهلية أن كثيرا من شعرائهم زعموا أن لهم شيطانا يلقي عليهم جيد أشعارهم [...] وأيا كان مبلغ تصديق العرب هذا الزعم، فإنه يومئ إلى تصور للإبداع الشعري بوصفه إلهاما مستمدا من قوى خارجية قادرة»[4]، ولهذا جذور فلسفية يونانية (ربات الشعر).

وتجدر الإشارة، هاهنا، إلى أن العرب لم تكن بمنأى عن "النقد" فقد نقدت الشعر والكلام، منذ القديم، وإن كان النقد العربي في بداياته الأولى لا يعدو أن يكون محض أحكام انطباعية تعتمد على الذوق، ولا تستند إلى أسس منهجية موضوعية أو تقنين، تماما كما بدأ النقد عند اليونان، فإنما «النقد في حقيقته تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة، إلى الفن

---

[1] "علي بن عبد العزيز بن الحسن بن علي القاضي الجرجاني" (322هـ- 392هـ/933م- 1001م) متكلم وفيلسوف مسلم، لقب بالسيد الشريف، ترك زهاء خمسة وعشرين مصنفا وشرحا، منها كتاب التعريفات الذي يعد مرجعا ثمينا للمصطلحات الفلسفية العربية. (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة (الفلاسفة- المناطقة- المتكلمون- اللاهوتيون- المتصوفون)، ص258، 259.

[2] قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد البغدادي أبو الفرج، كان نصرانيا وأسلم على يد المكتفي بالله، من مشاهير البلغاء الفصحاء الذين يضرب بهم المثل في البلاغة، ومن الفلاسفة الذين يشار إليهم بالبنان في علم المنطق والفلسفة. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ قدامة. 2019/12/23م سا 05:15 م.

[3] (ينظر) موهوب مصطفاي: المثالية في الشعر العربي، ص29- 30.

[4] عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، ص30، 31.

عامة، أو إلى الشعر خاصة، يبدأ بالتذوق، أي القدرة على التمييز، ويعبر منها إلى التفسير والتعليل والتحليل والتقييم، خطوات لا تغني إحداها عن الأخرى، وهي متدرجة على هذا النسق، كي يتخذ الموقف نهجا واضحا مؤصلا على قواعد، جزئية أو عامة، مؤيدا بقوة الملكة بعد قوة التمييز، ومثل هذا المنهج لا يمكن أن يتحقق حين يكون أكثر تراث الأمة شفويا [...] ولهذا تأخر النقد المنظم حتى تأثلت قواعد التأليف الذي يهيء المجال للفحص والتقليب والنظر»[1]، و«لم تكن العرب تستغني بصحة طباعها وجودة أفكارها عن تسديد طباعها وتقويمها باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصححة لها، وجعلها ذلك علما تتدارسه في أنديتها»[2]، فبرزت عدة قضايا نقدية، مما لا يخفى على ذوي البصر تأثر العرب فيها بالفلسفات اليونانية.

لقد كان النقد العربي أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد الخالص، وقد أكثروا من كتب التراجم الخاصة بالشعراء، ولكنهم لم يخرجوها في صورة نقدية واضحة المعالم[3]، ويمثل العصر العباسي ذروة التأثر بالفلسفة في النقد الأدبي، حيث نشطت حركة الترجمة ما أتاح فرصة الاحتكاك بالآداب والعلوم الأجنبية، وعبر الفكر النقدي اليوناني إلى ضفاف الساحة النقدية العربية، فأولى النقاد العرب عناية واهتماما كبيرين بالنقد النظري الأرسطي، دون ممارسته على نحو فعال، لأن النقد ظل في نظر العرب منفصلا في جوهره عن الفلسفة، وعلى الرغم من ذلك تظهر جوانب من التأثر، ومن ذلك «اتجاه "قدامة" إلى دراسة الأجناس

[1] إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، ط1، بيروت، لبنان، 1391هـ/ 1971م، ص14.

[2] أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، لبنان، 1986م، ص26.

[3] (ينظر) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص31.

الأدبية، تبعا لنظرة "أرسطو" في النظر إلى العمل الأدبي بوصفه كلا ذا وحدة، في حدود ما فهم قدامة ومن سايروه»[1].

لقد بقي النقد العربي موصولا صلة وثيقة بأفكار خارجة عنه، فكان لابد أن تتكون للنقد أفكار من داخله، لكن كيانه بقي قائما على الفلسفة التي يصدر عنها المجتمع في رؤيته، وكان ذلك بعد أن نشأت العلوم العقلية، ولاسيما علم الكلام، وهي علوم ترجع إلى العقل وتحتكم إليه، حيث تحولت «الثقافة العربية واللغة العربية والمعارف الإسلامية جملة من مرحلة الفطرة والطبع والسليقة إلى مرحلة أخرى اتسمت بالتقنين العقلي والتقعيد والضبط، وتحولت بذلك المعارف إلى علوم [...] وكانت قراءة النص هي القاسم المشترك بين جميع هذه العلوم اللغوية والدينية»[2]، إذ استقرت علوم النحو والصرف واللغة، وحلت محل السليقة، وكذلك علوم الفقه والحديث والتفسير لتعمل على قراءة النص، فنمت "دراسات إعجاز القرآن" في العصر العباسي، ونفذ "عبد القاهر الجرجاني"[3] من خلالها إلى وضع نظريتيه المشهورتين في علمي المعاني والبيان، ثم تجمدت الحياة العقلية والفنية عند العرب ليجمد معها النقد، ويتحول إلى تلك المتون والشروح الكثيرة التي لا تضيف للنقد ولا للبلاغة أي شيء ذا قيمة[4] في عصور الضعف.

---

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص156.

[2] عبد الرحيم الكردي: قراءة النص، مقدمة تاريخية، مكتبة الآداب للنشر، ط1، القاهرة، مصر، 1427هـ/ 2006م، ص87.

[3] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (400هـ- 471هـ/1009م- 1078م) نحوي وَمتكلم، يعتبر مؤسس علم البلاغة، أو أحد المؤسسين لهذا العلم، ويعد كتاباه: دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة من أهم الكتب التي أُلفت في هذا المجال. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة https://ar.wikipedia.org/wiki/ الجرجاني. 2019/12/23م سا 05:17 م.

[4] شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص31.

وقد كان المعتزلة الذين يعول فكرهم على العقل باعتباره المصدر الأساسي للمعرفة، والمتكلمون[1] من أبرز منشئي البلاغة العربية، ومنشئي النقد العربي، غير أنه كان لا يعنيهم من الشعر غير المعنى العقلي وما يؤديه الشعر من معرفة[2]، فقد ترجمت العلوم العقلية عن السريانية واليونانية وبخاصة علم المنطق، فوجد العلماء، وبخاصة المعتزلة، أن هذا العلم الجديد يمكن أن يتخذ وسيلة موضوعية لضبط التأويل وقراءة النص قراءة صحيحة، عن طريق استخدام القياس.

ومن ثم كان العقل وحده رائدا لجيل "النظام"[3] و"الجاحظ"[4] و"أبي الهذيل"[5]، فتعاملوا مع النص تعاملا منهجيا عقلانيا يقبل النقد والجدل، بل يقبل النقض والتغيير، ولذلك سموا بأصحاب الرأي، حيث قرؤوا النص حسب المفاهيم الجديدة التي أفرزتها الحياة الجديدة، لا

---

[1] المتكلم هو العالم بعلم الكلام وهو العلم الذي يدافع به عن العقيدة بالأدلة العقلية، وعن الفرق بين المتكلم والفيلسوف يقول أحمد أمين (ت 1954م)، وهو من رموز مدوني الثقافة الإسلامية في القرن العشرين: "المتكلم يبدأ بالتسليم بقواعد الإيمان، كما وردت في التنزيل (أي القرآن والسنة)، ثم يأخذ بعد هذا في التدليل على صحتها بالعقل، وتفنيد الشبه التي تحوم حولها بالمنطق، بينما يهتم الفيلسوف بدراسة موضوعه، ويعتنق الرأي الذي ينتهي إليه. ومن هنا قيل: إن موقف المتكلم هو موقف المحامي الذي يعتقد بصحة القضية، ويتولى الدفاع عنها، وموقف الفيلسوف هو موقف القاضي الذي لا يكوّن في القضية رأياً حتى يدرسها، غير متحيز ثم يصدر فيها حكمه". ويكيبيديا الموسوعة الحرة https://ar.wikipedia.org/wiki/ متكلم/ نقلا عن: أحمد أمين: ضحى الإسلام، ج3، ص18. 2019/12/23م سا 05:20 م.

[2] (ينظر) سعيد عدنان: الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، عند العرب في العصر العباسي، ص 44، 45.

[3] إبراهيم بن سيار النظام (توفي سنة231هـ/ 845م) متكلم معتزلي، منطقي وشاعر، من معلمي الجاحظ، ضاعت مصنفاته كلها. (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة (الفلاسفة- المناطقة- المتكلمون- اللاهوتيون- المتصوفون)، دار الطليعة، ط3، بيروت، 2006م، ص673.

[4] الجاحظ الكناني هو أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب بن فزارة الليثي الكناني البصري (159 هـ-255 هـ) أديب عربي كان من كبار أئمة الأدب في العصر العباسي، كان متصلا- بالإضافة لاتصاله للثقافة العربية- بالثقافات غير العربية كالفارسية واليونانية والهندية، عن طريق قراءة أعمال مترجمة أو مناقشة المترجمين أنفسهم، صنف الجاحظ ما يقارب 360 مؤلفا في موضوعات متنوعة. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة https://ar.wikipedia.org/wiki/ الجاحظ. 2019/12/24م سا 07:40 م.

[5] أبو الهذيل محمّد بن الهذيل العبدي (135هـ- 235هـ) كان شيخ البصريّين في الاعتزال ومن أكبر علمائهم وهو صاحب المقالات في مذهبهم، وهو معلم كبار علماء المعتزلة إبراهيم بن سيّار النظّام، وغيره من المعتزلة . (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة https://ar.wikipedia.org/wiki/ بن الهذيل. 2019/12/24م سا 07:42 م.

حسب قوالب مذهبية جامدة وتراثية موروثة[1]، وبما أن التعقل أمر نسبي يخضع لعوامل المكان والزمان والثقافة، كانت القراءة أيضا نسبية ومتغيرة من عصر إلى عصر، ولذلك وضع أصحاب المدرسة الاعتزالية «ضوابط ومعايير موضوعية للتأويل، أقاموها على إعمال العقل وعلى الاقتباس من المنطق اليوناني والفلسفات الوافدة [...] لم تجعل قارئ النص سلبيا [...] بل اهتمت بالدور الإيجابي لعقل القارئ في استنباط المعاني الجديدة من النص، بل إن بعض زعماء المعتزلة، وهو "الجاحظ" اهتم بجانب من جوانب قراءة النص لم يحظ بالعناية إلا في العصر الحديث، لدى مدرسة التلقي في أوروبا، وهو دور القارئ في صياغة النص نفسه»[2]، حيث جاء "الجاحظ" بنظرية مراعاة الحال، وأن لكل مقام مقال، إذ كانت الفلسفة السائدة في عصره القائلة بثنائية (اللفظ والمعنى) الصادرة عن فكرة الروح والجسد وراء آرائه، إضافة إلى علم الكلام الاعتزالي الذي شارك في بناء فلسفته، حيث كان العقل معيار الحكم عنده، وقد ناقش، كغيره من المتكلمين، «نظرية البيان والبراعة في الخطابة، وسقطت إليهم نظرية "أفلاطون" التي تذهب إلى أن البلاغة إنما تدور حول مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ففسحوا لها في أحاديثهم، وأفاضوا في فصاحة الألفاظ والملاءمة بينها وبين معانيها، وتعرضوا لملكات الشعراء وقارنوا بين الشعر القديم والحديث»[3].

وقد كان "الجاحظ" يؤمن بنظرية "الكمون"؛ أي كمون الدلالة في الجسد اللغوي للنص، وإيمان المعتزلة بأن «المعنى كامن في النص، لا يعني أنهم يقطعون الصلة بين النص وصاحبه [...] لكنهم يرون أن هناك عناصر ثلاثة تؤثر في البيان، هي: صانع النص، والنص نفسه، والقارئ المتلقي للنص، فالمعرفة بالنص تتوقف على معرفة مبدع النص المتحدث به، والمتحدث بالنص يراعي حال المخاطبين به والمقام الذي يقال فيه، وألفاظ

[1] (ينظر) عبد الرحيم الكردي: قراءة النص، مقدمة تاريخية، مكتبة الآداب للنشر، ط1، القاهرة، مصر، 1427هـ/ 2006م، ص56، 57.

[2] المرجع نفسه، ص58.

[3] شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ص30.

النص وعبارته ينبغي أن تأتي وفقا لهذين العنصرين»[1]، إنه الثالوث الإبداعي الذي يرتكز عليه الخطاب النقدي (المؤلف– النص– القارئ) ولا يمكن للقراءة النقدية أن تسقط أحد هذه الأقطاب الثلاثة إسقاطا نهائيا، غير أن لكل اتجاه من اتجاهات النقد الأدبي استراتيجيته التي تفضي إلى تحرير القراءة من سلطة أحدها عليها.

وقد كان "ابن قتيبة"[2] فقيها محدثا، تستهويه الحكمة والمعنى الصالح، ما يقربه من المنطقي الذي يعتمد العقل في فهم المعنى، ولم يخرج "ابن قتيبة"على مسلمة أهل عصره القائلة بالفصل بين اللفظ والمعنى، وجعلها منطلقا لتقسيم الشعر على أربعة أضرب، إذ يقول: «تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب: ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه [...] وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى [...] وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه [...] فإنه قليل الماء والرونق [...] وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه»[3]، وهذا تقسيم عقلي منطقي، يحتكم إلى فلسفة فصل كل شيء إلى عنصرين، إنه يهتم بالمعاني العقلية في العمل الأدبي. وكذلك كانت الثقافة الفلسفية الكلامية قد أتاحت لـ"ابن طباطبا العلوي"[4] فرصة البحث النظري في الشعر، «وقد اتخذ العقل أداة في معرفة الشعر والحكم عليه، فوجد أن الشعر صناعة قوامها الوقوف على ما كانت العرب تبني عليه شعرها، من العلم باللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب [...] وأوجد قواعد للصنعة، يخطو فيها الشاعر خطوات عقلية منطقية»[5].

---

[1] عبد الرحيم الكردي: قراءة النص، مقدمة تاريخية، ص64.

[2] أبو محمد عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم بن قتيبة الدينوري (213 هـ– 276 هـ/828 م– 889 م) أديب فقيه محدث مؤرخ مسلم، فارسي له العديد من المصنفات أشهرها عيون الأخبار، وأدب الكاتب وغيرها. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة https://ar.wikipedia.org/wiki/ ابن قتيبة. 2019/12/24م سا 07:45 م.

[3] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، د.ط، مصر، 1966م، ص64–69.

[4] أبو الحسن بن طباطبا محمد بن أحمد بن محمد الهاشمي القرشي (ت. 322 هـ / 934 م) عالم وشاعر وأديب. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة https://ar.wikipedia.org/wiki/ ابن طباطبا. 2019/12/24م سا 07:48 م.

[5] سعيد عدنان: الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، عند العرب في العصر العباسي، ص52، 53.

ولا يمكن إغفال أهمية "المذهب الشافعي"، نسبة للإمام "الشافعي"[1]، حيث كانت قراءته فقها للنص، ومصطلح "فقه"، هنا، «مرادف للفهم والفطنة والتمييز والنقد، وهي المعاني التي تفهم اليوم من كلمة "قراءة" أي الإدراك الصحيح لألفاظ النص وجمله وأصواته، ومعرفة الأعراف اللغوية التي كتب بها، والثقافة التي يخاطب المتلقين على أساسها، ثم فهم المعاني الأولية للجمل والإشارات والدلالات المسكوت عنها، ثم فهم المعاني العميقة والإشارات الدقيقة، وتركيبها ومقابلتها ونقدها، ثم تكوين مفهوم بنائي متكامل ومتناسق يقبله العقل، ولا يرفضه الذوق السليم»[2].

ما سبق يؤكد لنا ارتباط النقد عند العرب بالفلسفة التي تغلغلت إليهم من خلال الاحتكاك بالثقافات الأخرى، وازدهار حركة الترجمة وسعة الاطلاع على علوم اليونان وغيرهم ممن كان لهم بالغ التأثير في نشأة النقد العربي، وقد سبق في هذا التوضيح والطرح.

2-3: فلسفة الخيال:

أما فيما يخص فلسفة الخيال، فقد كان "أرسطو" قد أشاد بالعقل وجعله وصيا على الخيال، كما أنه خلط بين الخيال والوهم، وهذه الفكرة وجدت مكانا لها في العقل الفلسفي الإسلامي، وظهر أثرها في النقد العربي القديم؛ حيث ساروا على دأب "أرسطو" في التقليل من شأن الخيال، فوصفوه بالكذب، وبتلفيق الباطل، والإيهام... ودعوا إلى العقل.

كما أنهم فهموا المحاكاة على أنها مرادفة للمجاز، أي التشبيه والاستعارة والكناية، بيد أنه يتراءى لدى فلاسفة العرب مفهوم للمحاكاة أقرب إلى رأي "أفلاطون"، وذلك في قول "أبي

[1] أبو عبد الله محمد بن إدريس الشافعي (150هـ-204هـ) أحد مؤسسي المذاهب الأربعة في الإسلام، أسس علم الأصول، وجعل للشريعة أربعة مصادر: القرآن، الحديث، الإجماع والقياس. (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص387.

[2] عبد الرحيم الكردي: قراءة النص، مقدمة تاريخية، ص88.

سليمان المنطقي"[1] فيما يحكيه "أبو حيان التوحيدي"[2]: "وقد علمنا أن الصناعة الفنية تحكى الطبيعة، وتروم اللحاق بها والقرب منها، على سقوطها دونها.. وهذا رأي صحيح وقول مشروح، وإنما حكتها، وتبعت رسمها، وقصت أثرها، لانحطاط رتبتها عنها"[3].

تعتبر فلسفة الخيال من أهم الفلسفات التي عرفتها الإنسانية، حيث حظي بوصفه نشاطا عقليا بأهمية كبيرة في الفكر الإنساني، فهو ينقل الإنسان من الموجود إلى المبتغى، والإنسان يتميز بكونه يتخيل، وغالبا لا يقصد بالخيال أكثر من استخدام لغة المجاز، فيقال عن الناس الذين يستخدمون بطبعهم الاستعارة والتشبيه، وهناك معنى أضيق لكلمة الخيال حينما يقصد بها تصور الحالات الذهنية للآخرين عن طريق المشاركة الوجدانية ولاسيما حالاتهم العاطفية، ويعني أيضا الاختراع أو الجمع بين عناصر لا توجد رابطة بينها عادة، حيث يعرفه "كولوردج" بأنه تلك القوة التركيبية السحرية التي تكشف لنا عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة، بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المألوفة، بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام، وربما دل الخيال على التوهم والتهويل[4].

---

[1] أبو محمد سليمان السجستاني هو الشيخ أبي سليمان محمد بن بهرام المنطقي السجستاني (توفي نحو371هـ/ 981م) المعروف بالمنطقي، فيلسوف عربي، وشاعر وأديب، اهتم بالمنطق والفلسفة الطبيعية والنفس، له تصانيف في فنون أخرى مثل كتابه التعليقات في الطب. (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص37.

[2] أبو حيان علي بن محمد التوحيدي (توفي سنة 399هـ) فيلسوف متصوف، مسلم وأديب بارع، من أعلام القرن الرابع الهجري، وقد امتاز أبو حيان بسعة الثقافة وحدة الذكاء وجمال الأسلوب، سمي أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء، كما امتازت مؤلفاته بتنوع المادة، وغزارة المحتوى؛ فضلا عما تضمنته من نوادر وإشارات تكشف بجلاء عن الأوضاع الفكرية والاجتماعية والسياسية للحقبة التي عاشها، وهي –بعد ذلك– مشحونة بآراء المؤلف حول رجال عصره من سياسيين ومفكرين وكتاب، وقد برز في الأدب أكثر من الفلسفة . (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص240.

[3] (ينظر) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص156– 158.

[4] (ينظر) أ.أ رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2005م، ص295– 298.

وإن كان "أفلاطون" قد شكك في قيمة الخيال والمخيلة عند المبدع، من قبل، كونه مصدر الوهم والخطأ، فإنه اعترف للخيال بالقدرة على استحضار الرؤية المتصوفة التي تسمو على ما يتناوله العقل، حيث لجأ إلى الخيال ليوضح ويبرر نظريته المثالية، أما "أرسطو" فقد ميز بين التخيل وغيره من القوى الإدراكية كالإحساس والتفكير، فصور التخيل تخضع للإرادة، وهو قوة تحصل بها الصور في الإنسان، إنه ضروري للتعلم والفهم، فالتخيل وسيط بين الإحساس والعقل، كما أن الأخيلة التي تستفيد من الحس هي موضوع التفكير العقلي عند الإنسان وإن جاز عليه الصدق أو الكذب[1]، وقد رأى "كانط" أن الخيال مجرد وسيلة لجمع الجزئيات الحسية المتفرقة، بينما يميز "كولوردج" (Samuel Taylor Coleridge)[2] بين نوعين من الخيال: خيال أولي يجعل الإدراك الإنساني ممكنا ويكشف العلاقة بين الذات والموضوع المدرك، وخيال ثانوي شعري يهتم بالكشف عن العلاقة الخفية بين ذات الشاعر وكيفية تصوره للأشياء، حيث يجمع الأجزاء ويصهرها ويوحد فيما بينها في صورة، إنه خلق جديد لصورة لم توجد وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها، أو العقل وحده، إنما هو صورة تأتي ساعة تستحيل الحواس والوجدان والعقل كلا واحدا في الفنان، بل كلا واحدا في الطبيعة، فالعقل وحده لا يستطيع خلق الصورة، كما أن الإدراك وحده عاجز عن فعل ذلك، وباتحاد هاتين القوتين (العقل والإدراك) في الشعر أو في الفن بواسطة الخيال الذي يصهر ويدمج الخاص والعام، المادي والمثالي، الفكرة والصورة، المضمون والشكل، يعاد الخلق، ويتمكن الفنان أو الشاعر من تقديم رؤية جديدة لكثير من المظاهر التي نراها

[1] (ينظر) علي محمد هادي الربيعي: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، دار صفاء للنشر والتوزيع، مؤسسة دار الصادق الثقافية للطبع والنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن- بابل، العراق، 1433هـ/ 2012م، ص18- 23.

[2] صامويل تايلر كولوردج (1772م- 1834م) شاعر إنجليزي وناقد ومشتغل بالفلسفة، أعلن مع زميله "ويليام ووردزوورث" بدء الحركة الرومانتيكية في إنجلترا بديوانهما المشترك الأناشيد الغنائية، وكما كان كولوردج مهما للشعر كشاعر، فقد كان مهما بنفس القدر كناقد، كانت فلسفته الشعرية، التي نمّاها عبر السنوات العديدة، ذات تأثير عميق في مجال النقد الأدبي. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة https://ar.wikipedia.org/wiki/ كولوردج. 2019/12/24م سا 07:50 م.

عادية ومألوفة رتيبة، إنه يجعله مميزا[1]، وعليه فإن الخيال معبر لمفسري العملية الإبداعية، لأنه سيد الملكات وهو من ضرورات التذوق الجمالي.

وفي سياق فكرة التخييل والمحاكاة التي عالجها العرب، نستعرض بعضا مما جاء به "حازم القرطاجني"[2] في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، في هذه الفكرة، وقد اتكأ في ذلك على الفكر النقدي اليوناني، وقد عرف "القرطاجني" الشعر بقوله: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه؛ لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن بحسن تخييل، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب؛ فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[3]، ولا يخفى لذي نظر تأثر "القرطاجني" بفلسفة "أرسطو"؛ فإضافة إلى كون الشعر الكلام الموزون المقفى، فإن في هذا التعريف إشارة إلى فكرة التأثير في نفس المتلقي، إما بتحبيب شيء إليها، وإما بإكراه شيء إليها، وهو ما ارتأى "أرسطو"، من قبل، أن يكون من وظيفة الشعر، والسلطان في كل هذا إنما هو لحسن التخييل والمحاكاة، فالتخييل «أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها، انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[4]، وبهذا أعطى "القرطاجني"

---

[1] (ينظر) شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، ص57- 60.

[2] أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم القرطاجني (1211م- 1386م) كان شاعرًا وأديبًا، من أشهر ما كتب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" الذي مزج فيه بين قواعد النقد الأدبي والبلاغة عند العرب، وقواعدهما عند اليونان، فقد عقد فصلاً طويلاً عن نظرية أرسطو في الشعر والبلاغة، معتمدًا على تلخيص ابن سينا لكتاب أرسطو في الشعر، الذي ضمنه الفن التاسع من كتابه "الشفاء"، وهذه هي المرة الأولى التي يعرض فيها أحد علماء البلاغة من غير الفلاسفة لنظريات أرسطو في البلاغة والشعر، والإفادة منها في فهم وبصيرة. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة https://ar.wikipedia.org/wiki/ 2019/12/24م سا 08:05 م.

[3] أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ص71.

[4] المرجع نفسه، ص89.

المحاكاة الحظ الأوفر في إحداث التخييل في نفس المتلقي، ونلاحظ في تقسيمه للمحاكاة تبعا لطبيعة المحاكى والمحاكى به تأثره بفكر "أرسطو" حينما جعل من ذلك أقساما، «فتبعا لوجود طرفي المحاكاة تنقسم المحاكاة إلى: محاكاة موجود بموجود، ومحاكاة موجود بمفروض الوجود، ومحاكاة الموجود بالموجود نوعان أيضا: محاكاة الشيء بما هو من جنسه، ومحاكاته بما ليس من جنسه، وتبعا لإدراك الطرفين تنقسم محاكاة الشيء بما ليس من جنسه على عدة ضروب: أ- محاكاة محسوس بمحسوس. ب- محاكاة محسوس بغير محسوس. ج- محاكاة غير محسوس بمحسوس. د- محاكاة غير مدرك بالحس بمثله في الإدراك»[1]، فقد حصر "أرسطو" من قبل طرق المحاكاة في الشعر في قوله: «ما دام الشاعر محاكيا [...] فعليه ضرورة، أن يتخذ طريقا من طرق ثلاث: أن يمثل الأشياء كما كانت في الواقع، أو كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون»[2].

وقد عد "الفارابي" «الشعر قولا أو كلاما متخيلا، حيث يستعيد الشاعر الصورة الحسية أو معاني الصور المدركة المخزونة، ثم يعيد ترتيبها وتشكيلها بصورة جديدة وهيئات تماثل الواقع أو تخالفه [...] المهم في هذه الصورة أن تحقق الاستجابة النفسية المطلوب تحققها في المتلقي، بوصفها "أقاويل مخيلة"، وهي أساس ما يقوم عليه الشعر»[3]، فقد أقام "الفارابي" رأيه في التخييل الشعري على «الاستجابة التي يحدثها الشعر في المتلقي، وتتم على مستوى اللاوعي الخالص دون أن يتدخل العقل فيها، مما ينتج انفعالا نفسانيا من غير روية أو اختبار، فأثر التخييل عنده شبيه بأثر المحاكاة بالفعل التمثيلي المأساوي عند "أرسطو"، أي بالفعل الذي يثير الرحمة والخوف فيؤدي إلى التطهير من الانفعالات، غير أن "الفارابي" يقيم

[1] عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، ص340، 341.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص56.

[3] علي محمد هادي الربيعي: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص67.

نظرته على الشعر المحض، في حين أن "أرسطو" أقام نظرته في المحاكاة على الشعر التمثيلي»[1].

وعلى خُطَا "الفارابي" سار تلميذه "ابن سينا" الذي اهتم في دراسته لمفهوم الخيال بالمتلقي، وفهم الشعر على أساس أنه نشاط تخييلي، وأن الخيال وسيط بين المبدع والمتلقي، وأن على كل منهما أن يمارس التخيل بنفسه حتى يقيم الصورة الفنية في ذهنه وينفعل بها، وقد جعل "ابن سينا" من فكرة التخييل قاعدة لتفسير العمل الفني، الذي يراد به إيقاع المعاني في نفوس السامعين، وبذلك يكون التخييل الشعري نظير التصديق الجدلي الخطابي»[2].

كما أفرد "ابن عربي"[3] للخيال حيزا في خطاباته، حيث بين في مواضع من كتابه "الفتوحات المكية" أهمية الخيال ودوره في تجلي الحقيقة عند الإنسان، وقد فهم "ابن عربي" الخيال بوصفه طاقة إبداعية خالقة لكل أنواع صور التفكير، يقول في الخيال: "ليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجودا من الخيال وذلك أن الخيال وإن كان من الطبيعة، فله سلطان عظيم على الطبيعة بما أيده الله من القوة الإلهية"، فالخيال من وجهة نظره قابل لكل الصفات المتقابلة وجامع لكل الثنائيات المتعارضة رغم أنه في تحرك دائم، موجود- معدوم، معلوم- مجهول، منفي- مثبت في اللحظة نفسها[4].

وقد اهتم المعتزلة باللغة التصويرية التي كانت محل جدل بين اللغويين والمحدثين والمفسرين وأصحاب الملل، حيث «فهموا المجاز على أنه شطر الحقيقة، أي خروج الكلمة

---

[1] علي محمد هادي الربيعي: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص67.

[2] (ينظر) المرجع نفسه، ص72، 73.

[3] أبو بكر محمد بن علي محيي الدين ابن عربي (560هـ- 638هـ) الملقب بالشيخ الأكبر، ورئيس المكاشفين، البحر الزاخر، بحر الحقائق، إمام المحققين، محيي الدين، سلطان العارفين، وهو كاتب متصوف عربي، وعالم روحاني من علماء المسلمين الأندلسيين، وشاعر وفيلسوف، كان غزير الإنتاج، حيث تزيد مؤلفاته عن الثمانمائة 800، لكن لم يبق منها سوى مائة 100، وقد أصبحت أعماله ذات شأن كبيرٍ حتى خارج العالم العربي، كما غدت تعاليمه في مجال علم الكون ذات أهمية كبيرة في عدة أجزاء من العالم الإسلامي. (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص32.

[4] (ينظر) علي محمد هادي الربيعي: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص77، 78.

من معناها الأصلي في وضع اللغة إلى معنى آخر على سبيل التخييل أو الادعاء لغرض دلالي خاص»[1]، فاللغة التصورية بطبيعتها «لغة ضبابية مشعة لا تصرح بالمعنى، بل تكني عنه أو ترمز إليه، أو توحي به وهي لغة منفتحة قابلة في بنائها النصي للتأويل واستخراج المعاني المتعددة من النص الواحد»[2].

كما أن الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر حفل بدراسات تطرقت إلى مفهوم الخيال، غير أنها لا تخرج عما جاء به النقاد الأوروبيون، ومن هؤلاء "أحمد فارس الشدياق" الذي عد الخيال وسيلة من وسائل الإبداع الفني، ومظهرا من مظاهره التي يعتمدها في التصوير والتأثير والإبلاغ، فهو ملكة يتمكن بواسطتها الفنان المرهف الحس من استحضار صور متشظية مخزونة في العقل من قبل، وهو بهذا يذهب مذهب "كولوردج" في اعتبار ملكة الخيال قوة تعمل بمساعدة الذاكرة، وهو، حسب "أحمد الشايب"، العنصر الأول في الأدب والفن، وخير وسيلة لتصوير العاطفة. ويرى "عباس محمود العقاد" أن الصورة التي يخلقها الخيال أكثر جمالا من الصورة الواقعية، لأن الخيال يحول الواقع إلى شعر فيجعله أسمى من الموجود، ولذلك يؤكد "أحمد أمين"[3] على أن الخيال ملكة كل ضروب الأدب في حاجتها، لأنه، حسب "ميخائيل نعيمة"، الدليل الأوحد للحقيقة، ولذلك يقدمه "ميخائيل" على العقل في النشاط المعرفي الإنساني، حيث يعتبر العقل الذي يغالي الناس في تكريمه ليس سوى ولدا جموحا يقوده الخيال من أنفه، ولكن قلما يمشي بعيدا، لذا يجب الحذر من التعويل عليه[4].

---

[1] عبد الرحيم الكردي: قراءة النص، مقدمة تاريخية، ص56.

[2] المرجع نفسه، ص65.

[3] أحمد أمين إبراهيم الطباخ (1886م- 1954م)، أديب ومفكر ومؤرخ وكاتب مصري، وهو صاحب تيار فكري مستقل قائم على الوسطية. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة https://ar.wikipedia.org/wiki/ أحمد أمين. 2019/12/24م سا 08:30 م.

[4] (ينظر) علي محمد هادي الربيعي: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص151- 154.

إن الخيال موضوع مفتوح لجميع الفنون والآداب والثقافات والأديان، فهو ضروري ومرتبط بالوجود الإنساني، الذي لم يكن له أن يتطور لولا سعة الخيال، سواء كان أدبيا أم علميا أم فلسفيا أم فنيا، فالعقل ليس مركز الفكر كما أوهمت بذلك الميتافيزيقا الغربية، ودراسة الخيال تبدد هذا الوهم، فهي تفتح الأفق لتجاوز التعارض التقليدي بين الخيال والعقل، لأنهما في الأصل لا يتعارضان، ويبقى الخوض في فلسفة الخيال يتطلب سعة فكرية وثقافية، ومنهجية، ما عرضنا فيها إلا للقليل مما يكشف عن علاقة فلسفة الخيال بالنقد، وتأثير ذلك في الفكر النقدي العربي.

2-4: النقد الأدبي الممنهج:

وإذا ما تأملنا واقع النقد الأدبي الممنهج، وجدناه يمر بمرحلتين مهمتين، هما: مرحلة السياق، ومرحلة النسق، وفي كل من المرحلتين كان المنهج النقدي يستمد مبادئه من مرجعيات ومشارب فلسفية وإنسانية متنوعة، «فالنص الأدبي في أبسط مظاهره، كلام، ولأنه كذلك وجدت علوم اللسان إليه السبيل، والنص الأدبي إبداع فردي، ولأنه كذلك وجدت العلوم المهتمة بالأفراد طريقها إليه، والنص الأدبي يبدعه فرد منغرس في الجماعة، ويتجه به إلى جموع القراء، لذلك تناوله علم الاجتماع بالدرس»[1]، وهكذا كان لكل علم من العلوم الإنسانية سبيل يمتحن به منهجه على الظاهرة الأدبية، وكذلك المناهج العلمية، التي كثيرا ما كشفت عن جوانب كانت مجهولة في النصوص الأدبية، على ما كان من نفي بعضها لبعض إن على مستوى النظرية أو الممارسة أو النتائج، ففي القرن العشرين اتسم النقد بالطبيعية والتجريبية، فكلما ظهرت مدرسة نقدية تعالت من رحمها أصوات تطالب بالتطوير لتكون منها

[1] حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، مكتبة الأدب المغربي، منشورات الجامعة، ط2، يناير 1985م، الدار البيضاء، المغرب، ص39.

منهجا نقديا يكتب له عمر أطول، ومن ثم تقوم مدرسة أخرى تواكب تطور النظرية الأدبية[1]، وعليه، يمكن عرض تأثير الفلسفة في النقد الأدبي على النحو الآتي:

2-4-1: الفلسفة والنقد السياقي:

لقد كان اعتناء المناهج السياقية بالأدب اعتناء بنشأته، وكانت متمسكة بأجوبة فلسفية تؤمن بأن «الأدب ينشأ وحيا وإلهاما ويتنزل على الموهوبين من البشر، وينشأ من أحداث الحياة الفردية، تثقلها المآسي، وينشأ من باطن النفس، من عقدها ومركباتها، وينشأ من ذات المجموعة من وحي الطبقة الاجتماعية، ومن واقعها التاريخي، تصاغ في رؤيا متماسكة، هي رؤيا الجماعة على لسان الأديب، أو ينشأ من علاقات بين الألفاظ والتراكيب، تتحول اللفظة فيها سياقا إلى غيرها»[2].

"فالنقد الانطباعي" (التأثري) الذي يمتد بجذوره إلى الفن التشكيلي، حيث استمد تسميته من لوحة فنية للرسام الفرنسي "كلود موني" (C.Monet 1840م- 1926م) عنوانها "انطباع" (Impression) رسمها عام 1872م، وتم عرضها بعد سنتين من ذلك، إلى جانب لوحات أخرى، في قاعة النتاج المرفوض، على أساس عدم جدارتها لأنها لا تلتزم بالمعايير الفنية المفروضة، التي ناضل "الانطباعيون" ضدها طويلا، متأثر "بالفلسفة البرغسونية" التي هيمنت على المدرسة الانطباعية، نسبة إلى "بروغسون" (Henri Bergson)[3] الذي يمكن القول عنه أنه بالتأكيد فيلسوف الانطباعية، رغم أنه لم يصرح مطلقا بانتمائه إلى التيار الانطباعي، فقد عايش ميلاد الانطباعية كما أن فكره يتقاطع والتصور الانطباعي في عدة

[1] (ينظر) مجيد الماشطة، وأمجد كاظم الركابي: مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث، ص08.

[2] حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، ص48، 49.

[3] هنري لويس برغسون (1859م- 1941م) فيلسوف فرنسي، حصل على جائزة نوبل للآداب عام1927م، يعتبر هنري برغسون من أهم الفلاسفة في العصر الحديث، كان نفوذه واسعا وعميقا فقد أذاع لونا من التفكير وأسلوبا من التعبير تركا بصماتهما على مجمل النتاج الفكري في مرحلة الخمسينيات ولقد حاول أن ينقذ القيم التي أطاحها المذهب المادي، ويؤكد إيمانا لا يتزعزع بالروح. (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص162- 166.

نقاط، منها: التركيز على معطيات الحدس بما يوافق دعوة الانطباعية إلى التعبير الآني المباشر عن رؤيا الفنان، كما يتفقان في الدعوة إلى تحرر الفكر وملامسة الواقع ملامسة مباشرة، هذا وقد تأثرت المدرسة الانطباعية بالفلسفة المثالية، والمثالية الموضوعية على وجه الخصوص، في نزوعها الذاتي واتخاذها من الانطباع الشخصي أساسا للواقع، فهي نقد من النفس إلى النفس[1].

من هذا المنطلق، يمكن تحديد "النقد الانطباعي" بأنه «نقد ذاتي غايته إبراز صورة الأثر الانعكاسي للنص على الناقد، يقوم أساسا على الذوق الفردي، بوصفه منطلقا مباشرا لالتقاط التموجات، الجمالية للنص، في كيفية انعكاسها على الذات الناقدة، مع تجاوز المعايير المتعارف عليها، وإسقاط الوساطة الموضوعية بين النص والناقد، بتبرير الأحكام المجملة التي تفضي بها»[2]، وبالتالي هو نقد لا يستند إلى آليات منهجية واضحة، إنه مسألة ذاتية صرف، إذ يفتقر لتصور منهجي واضح المعالم، فلا مفر من أن يلجأ الناقد الانطباعي في تفسيره للعمل الأدبي إلى المناهج الأخرى، ما يسقط صفة المنهجية عنه ليبقى مجرد فلسفة يبدأ بها المنهج النقدي.

غير أن "محمد مندور" الذي مهد لدخول "التأثرية" إلى العالم العربي، ظل مؤمنا بأن جانبا كبيرا من الذوق لا يمكن تعليله[3]، ولذلك يقول: «المنهج التأثري الذي يسخر منه اليوم بعض الجهلاء، ويظنونه منهجا بدائيا عتيقا باليا، لا يزال قائما وضروريا، وبديهيا في كل نقد أدبي سليم، مادام الأدب كله لا يمكن أن يتحول إلى معادلات رياضية أو إلى أحجام

[1] (ينظر) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، كلية الآداب واللغات جامعة قسنطينة، د.ط، الجزائر، د.ت، ص67، 68.

[2] المرجع نفسه، ص68، 69.

[3] (ينظر) محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، د.ط، القاهرة، مصر، د.ت، ص12.

تقاس أو توزن »[1]، فالنقد الأدبي يمر بمرحلة الذوق الفردي، ثم ينتقل إلى التفسير الموضوعي.

وقد اقترن النقد الانطباعي بعلمين فرنسيين هما: "أناتول فرانس" (Anatole France)، و"جيل لمتر" (Le maitre) توليا الأمر دفاعا وتطبيقا وهجوما على النقد العلمي والموضوعية، وقد عمل "فرانس" في جريدة الوقت (Le temps) منذ عام 1875م، وكان ينشر مقالات في النقد الأدبي، جمعها- فيما بعد- في مجلدات صدرت تباعا باسم "الحياة الأدبية"، لاقت نجاحا باهرا، يدل على مكانة النقد الانطباعي، وفي مقدمة كتابه يصرح بأن النقد، مثل الفلسفة والتاريخ، نوع من الرواية تستخدمه العقول اليقظة، المحبة للاستطلاع، وكل رواية، في أحسن تعريفاتها سيرة ذاتية، ولا يوجد نقد موضوعي كما لا يوجد فن موضوعي، فالحقيقة أن المرء لا يخرج عن نفسه أبدا، إن النقد لا يساوي شيئا إلا بالذي يزاوله، بهذه الحال، الطريق مفتوحة لكل التفسيرات، وإلا فمن الذي يستطيع أن يدعي معرفة المعنى الدقيق لعمل أدبي؟ لا توجد حقيقة لعمل فني حتى لهذا الذي صنعه[2].

كما كانت فلسفة "سيغموند فرويد" (S.Freud)[3] في فهم النفس البشرية أرضية خصبة لنشوء أحد أهم المناهج السياقية، "المنهج النفساني" الذي يؤمن بأن «العنصر النفسي عنصر أصيل في العمل الأدبي، فهو تجربة شعورية، بل هو استجابة لمؤثرات نفسية معينة، فهو

---

[1] محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، د.ط، القاهرة، مصر، د.ت، ص140.

[2] (ينظر) علي جواد طاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص417- 419.

[3] سيغيسموند شلومو فرويد يعرف اختصارًا بسيغموند فرويد (1856م- 1939م) طبيب نمساوي من أصل يهودي، اختص بدراسة الطب العصبي ومفكر حر، يعتبر مؤسس علم التحليل النفسي، وهو طبيب الأعصاب النمساوي الذي أسس مدرسة التحليل النفسي وعلم النفس الحديث، اشتهر بنظريات العقل واللاواعي، وآلية الدفاع عن القمع وخلق الممارسة السريرية في التحليل النفسي لعلاج الأمراض النفسية عن طريق الحوار بين المريض والمحلل النفسي، كما اشتهر بتقنية إعادة تحديد الرغبة الجنسية والطاقة التحفيزية الأولية للحياة البشرية، فضلا عن التقنيات العلاجية، بما في ذلك استخدام طريقة تكوين الجمعيات وحلقات العلاج النفسي، ونظريته من التحول في العلاقة العلاجية، وتفسير الأحلام كمصادر للنظرة الثاقبة عن رغبات اللاوعي. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ فرويد. 2019/12/24م سا 09:00 م.

صادر عن مجموعة القوى النفسية المختلفة، وأن استجابة المتلقي للعمل الأدبي هي عنصر نفسي كذلك»[1]، حيث «انبعث "المنهج النفساني" من لجوء "سيغموند فرويد" إلى الأدب والفن ينشد فيهما الدعم لنظريته في اللاوعي، وكان يرمي من ذلك إلى مزيد التعرف على الإنسان من خلال الأدب وقد رأى فيه شبها بالحلم وبلعب الأطفال، تجد بواطن النفس وخفاياها فيهما مجالا للبروز، وإذا كانت أعمال "فرويد" قد وفرت معالم منهج متكامل للتعامل مع الآثار الأدبية، لأن صاحبها اعتنى فيها بعملية الإبداع والخلق، وبالبطل وبالرموز وبالقارئ، فإن المنهج النفساني إنما بلغ قمته في التعلمن مع الباحث الفرنسي "شارل مورون" (Ch.Mauron 1899-1966م)»[2]، حيث يعزى إليه مصطلح "النقد النفساني" (Psycho-Critique)، فقد «فصل النقد الأدبي عن علم النفس، وجعل من الأول أكبر من أن يبقى مجرد شارح وموضح للثاني، مقترحا منهجا لا يجعل من التحليل النفسي غاية في ذاته، بل يستعين به وسيلة منهجية في دراسة النصوص الأدبية»[3]، وقد خرج بذلك عن "المنهج التقليدي" في أنه «لا يلجأ إلى إرشادات عن الأديب خارج النص الأدبي يفهمه بمقتضاها، وإنما يقتصر على النص ذاته وعلى اكتشاف وقائع وعلاقات فيه»[4].

نتيجة لبروز الأدب الواقعي نشأ نقد- عملي ونظري- من نوعه، وكان النقاد على حظ كبير من الفلسفة عموما وفلسفة "هيغل" خصوصا، ولكنهم كانوا ماديين، اشتراكيين، ديمقراطيين، ثوريين، وإذا أردنا أن نذكر نقاطا ترددت في هذا النقد ذكرنا الأساس المادي الذي يقول: "الواقع أولا وعنه تصدر الفكرة"[5].

---

[1] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، دار الفكر، ط2، دمشق، سوريا، 1430هـ/ 2009م، ص62.

[2] حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، ص45،46.

[3] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، ص23.

[4] حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، ص46.

[5] (ينظر) علي جواد طاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص405- 408.

حيث ينحدر كل من المنهجين النقديين "التاريخاني" و"الاجتماعي" من أصول نظرية فلسفية واحدة، هي "المادية الجدلية" (Dialectic Materialism) التي هي تطبيق لذلك العلم الفلسفي في فهم تطور التاريخ، وقد سميت المادية بالجدلية لأن طريقتها في اعتبار الظواهر ومنهجها في البحث والمعرفة جدليان، كما أن تفسيرها ونظرتها لظواهر الطبيعة ماديان؛ حيث تحاول المادية الجدلية أن تتوحد مع العلم تماما في نظرتها للوجود، ولذلك تنطلق من الحقيقة العلمية، إنها تطبق في العلوم المعرفية وعلم الاجتماع على حد سواء، وإذا يمكن القول أن "المادية الجدلية" هي ذلك العلم الفلسفي الذي ينطلق من أولوية المادة مستخدما قوانين الجدل المادي، لفهم الوجود وتطوره[1]، إنها «نظرية فلسفية ماركسية، تعتبر العالم كلا، مكونا من مادة متحركة، وترى "المادية الجدلية" بأن الحركة التطورية، تتم نتيجة الصراع بين متناقضات»[2]، فإن كان الكون حقيقة مادية فإن الإنسان ليس غريبا على هذه الحقيقة، ويمكنه معرفتها، ومن ثم تغييرها، إن الماركسية تسعى لفهم العالم.

إن الفلسفة الماركسية[3] وريثة فلسفة "هيغل" الجدلية، التي تعد «مصدرا غنيا لأغلب النظريات والمذاهب التي تتصارع حولها الأفكار، ولعل هذا يرجع إلى طابعها المزدوج الذي أطلق عليه المثالية- الموضوعية، فهي مثالية من ناحية المذهب وموضوعية من ناحية المنهج (الجدلي).

---

[1] (ينظر) خليل اندراوس: المنهج الجدلي، مقدة لدراسة الديالكتيك. www.m.ahewar/org 2018/07/24م. 00:45.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1405هـ/ 1985م، ص59.

[3] الماركسية: هي نظريات سياسية واجتماعية مبنية على أعمال "كارل ماركس" الفكرية، وهو فيلسوف من أصول ألمانية من القرن التاسع عشر، وهو عالم اقتصاد، أسس نظرية الشيوعية العلمية بالاشتراك مع فريدريك إنجلز، مؤمنين بفكرة الاشتراكية كتطور حتمي للبشرية وفق المنطق الجدلي وبأدوات ثورية. (ينظر) حسيبة مصطفى: المعجم الفلسفي، ص576- 581.

وهذا المنهج هو الذي اتخذه "ماركس" (Karl Marx)[1] و"إنجلز" (Friedrich Engels)[2] منهجا لمذهبهما الفلسفي، وجوهر الجدل الهيغلي هو أن الحركة والتغيير والتشابك والتناقض هي أساس الوجود على أن أهمها جميعا هو التناقض»[3]، والفلسفة الماركسية فلسفة تملك نظرة شمولية إلى الكون والمجتمع والثقافة والأدب، وترى بأن التطور التاريخي ليس عشوائيا، بل تتحكم فيه قوانين وقواعد توجهه، وتقر الماركسية بوجود علاقة جدلية بين القاعدة المادية أو البناء التحتي للمجتمع، والبناء الفوقي الذي تشكل الثقافة والأدب أهم مكوناته، وعليه فإن دراسة الأدب لا يجوز أن تتم بمعزل عن دراسة المجتمع، والتطورات الفنية والفكرية التي تظهر في الأدب لا يمكن دراستها بمعزل عن دراسة التطورات الاجتماعية، كما أن تفسير الظواهر الأدبية الهامة، كنشوء وتطور الأجناس والتيارات الأدبية، لا يكون بإرجاعها إلى أسباب أدبية داخلية فحسب، بل بربطها بالمسببات الاجتماعية التي أحاطت بنشوئها وتطورها[4]، «ويبني "إرنيست فيشر" (Ernst Otto Fischer)[5] مباحثه النقدية الجمالية على هذه النظرية الفلسفية، كأساس منهجي عام، كما يتعزز هذا الاتجاه بأعمال "بليخانوف" و"لوكاتش" في نظرياتهما»[6].

---

[1] كارل هانريك ماركس (1818م- 1883م) كان فيلسوفا ألمانيا، واقتصاديا، وعالم اجتماع، ومؤرخا، وصحفيا واشتراكيا ثوريا، لعبت أفكاره دورًا هامًا في تأسيس علم الاجتماع وفي تطوير الحركات الاشتراكية، واعتبر ماركس أحد أعظم الاقتصاديين في التاريخ، نشر العديد من الكتب خلال حياته، أهمُها بيان الحزب الشيوعي (1848)، ورأس المال (1867). (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص618- 623.

[2] فريدريك إنجلز (1820م- 1895م) كان فيلسوفا ورجل صناعة ألماني يُلقّب بأبي النظرية الماركسية إلى جانب كارل ماركس. اشتغل بالصناعة وعلم الاجتماع وكان كاتبا ومنظرا سياسيا وفيلسوفا، في عام 1848، أصدر مع ماركس، بيانهما المشهور والمعروف ببيان الحزب الشيوعي، والذي يسمى اختصارًا البيان الشيوعي. (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص99- 100.

[3] علي جواد طاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص22، 23.

[4] (ينظر) التشابهات التيبولوجية والمذهب المادي الجدلي. www.uobabylon.edu.iq 2018/07/24. 00:40.

[5] إرنست أوتو فيشر (1918م- 2007م) هو كيميائي ألماني حاصل على جائزة نوبل في الكيمياء سنة 1973. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ فيشر. 2019/12/24م سا 09:15 م.

[6] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، ص59.

لقد استمد "المنهج الاجتماعي" مبادئه من الماركسية والوجودية[1]، كفلسفتين واقعيتين، تعنيان بالمجتمع وقضاياه، حيث «مهدت له كتابات نقدية لبعض الزعماء السياسيين وبعض المنظرين في إطار المذهب الماركسي، فنظروا إلى الآثار الأدبية من خلال المنهج المادي التاريخي، ولقد قام هذا المنهج، أول ما قام عليه على نظرية الانعكاس، ومفادها أن الأدب جزء من البنى الفوقية تعكس البنى التحتية، ثم طوره علماء ظلوا أوفياء الوفاء الكلي لتعاليم المذهب الماركسي أو اختلفو معها في جزئيات قام عليها جدل مشهود بين مفكري هذا المذهب»[2].

وقد نشأت "الوجودية" في القرن التاسع عشر على يد المفكر الدنماركي "سورين كيركغارد" (Søren Kierkegaard)[3]، «وهي فلسفة تعنى بالإنسان أولا وما ينتابه من حالات الموت والخطيئة والقلق والمخاطرة، والاختيار، ومسؤوليته عما يختار»[4]، فكان أن عبر الوجوديون، من أمثال: "جون بول سارتر" (Jean-Paul Sartre)[5] و"ألبير كامو"

[1] الوجودية تيار فلسفي يميل إلى الحرية التامة في التفكير دون قيود ويؤكد على تفرد الإنسان، وأنه صاحب تفكير وحرية وإرادة واختيار ولا يحتاج إلى موجه، ولا سلطة تأثير مباشر لقوة خارجية أي (الإله) على الإنسان، يعني بأن الفرد حر بالكامل، والإنسان هو من يختار ويقوم بتكوين معتقداته والمسؤولية الفردية خارجا عن أي نظام مسبق، وتنقسم الوجودية إلى قسمين: الوجودية الملحدة، والوجودية المسيحية. (ينظر) حسيبة مصطفى: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، د.ط، الأردن، 2012م، ص680- 692.

[2] حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، ص46.

[3] فيلسوف لاهوتي دنماركي، ولد عام 1813م، وتوفي عام 1855م، كان لفلسفته تأثير حاسم على الفلسفات اللاحقة، لاسيما ما يعرف بالوجودية المؤمنة، تركز الكثير من أعماله اللاهوتية على الأخلاقيات المسيحية والكنيسة وعلى الاختلافات بين الدلائل الواضحة للمسيحية والعلاقة المباشرة للفرد مع السيد المسيح، تأثر تفكيره بالكتاب المقدس وسقراط ومنهجية سقراط. (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، المناطقة، المتكلمون، اللاهوتيون، المتصوفون، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط3، بيروت، لبنان، 2006م، ص 560- 563.

[4] عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، دار الثقافة، ط3، بيروت، لبنان، 1973م، ص18.

[5] جان بول شارل إيمارد سارتر، ولد عام 1905م، بباريس، وتوفي عام 1980م، هو فيلسوف وروائي وناقد أدبي، وناشط سياسي فرنسي، بدأ حياته العملية أستاذا، درس الفلسفة في ألمانيا، خلال الحرب العالمية الثانية، له العديد من المؤلفات المنشورة. (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، المناطقة، المتكلمون، اللاهوتيون، المتصوفون، ص348- 351.

(Albert Camus)[1]، عن مواقفهم أدبا، وعليه كان للوجودية منهجها النقدي الذي أسسه "سارتر" المعروف "بالتحليل النفسي الوجودي" وطبقه على أعمال "بودلير" و"فلوبير" و"جان جينه"، وتؤمن الوجودية بأن وظيفة الأدب لا تكمن في خلق الجمال وإنما لابد للأدب أن يكون التزاما دائما، قليلا أو كثيرا، يحمل ويعبر ويعالج قضية الإنسان، فهو بشكل أو بآخر مظهر عام من مظاهر الشعور الإنساني[2]، ومن ثم يعتبر المنهج الاجتماعي أن «الشعر نشاط إنساني يعكس ما يجري في بيئة الشاعر من أحداث ووقائع ومفاهيم»[3]، وأن النص «أثر أدبي يعبر عن قضايا اجتماعية أو قومية أو عاطفية»[4]، و«لا يفهم من هذا الكلام في العلاقة بين الأدب والحياة الاجتماعية أن الشكل الفني هو صورة بسيطة آلية للحياة الاجتماعية لكنها تملك ديناميكيتها الخاصة واتجاهها الخاص اللذين يقربانها أو يبعدانها عما هو مقابل للحقيقة»[5].

وفيم يخص "المنهج التاريخي" يرى "يوسف وغليسي" أن مصطلح "النقد التاريخاني" (Critique Historiciste) أنسب من "النقد التاريخي"؛ ذلك أن مصطلح "التاريخي" قاصر عن استيعاب هذا الموصوف المنهجي، كما أنه قد يصرف الذهن إلى نقد التاريخ، لذلك فهو يدعو إلى استبداله بالتاريخاني كمصطلح عربي جديد هو ترجمة للمصطلح الأجنبي (Historicisme)[6]، وقد جاء في قاموس "لاروس الصغير" أن مصطلح (Historicisme) يشير إلى «نزعة فلسفية تبحث في تفسير ظاهرة ما (خصوصا في العلوم الإنسانية) تبعا

---

[1] ألبير كامو، فيلسوف وجودي وكاتب مسرحي وروائي فرنسي– جزائري، ولد عام 1913م، وتوفي عام 1960م، وتقوم فلسفته على فكرتين رئيسيتين هما العبثية والتمرد، وله كتابان فيهما فلسفته، وهما كتاب "أسطورة سيزيف" وكتاب "المتمرد". (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، المناطقة، المتكلمون، اللاهوتيون، المتصوفون، ص160– 166.

[2] (ينظر) سعيد عدنان: الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، عند العرب في العصر العباسي، ص20، 21.

[3] عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 2009م، ص08.

[4] محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، الجزائر، 1988م، ص05.

[5] محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، ط1، بيروت، لبنان، 1984م، ص61.

[6] (ينظر) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، من اللانسونية إلى الألسنية، ص17.

لموقعها من التاريخ»[1]، وغير بعيد عن هذا، تعني "التاريخانية" من الناحية الأدبية «دراسة لحركة أدبية باعتبار وظيفة التطور: الفني/ السياسي/ الاجتماعي/ الديني، أو في مجتمع ما»[2]، ومن ثم فإن "المنهج التاريخاني" «يرمي قبل كل شيء إلى تفسير الظواهر الأدبية والمؤلفات، وشخصيات الكتاب، فهو يعنى بالفهم والتفهيم أكثر من عنايته بالحكم والمفاضلة، والنقاد الذين يجنحون إلى هذا النقد يؤمنون بأن كل تفسير من الممكن بعد ذلك أن يخرج منه القارئ بحكم لنفسه»[3]، ويتكئ "النقد التاريخاني" على ما يشبه «سلسلة من المعادلات السببية: فالنص ثمرة صاحبه، والأديب صورة لثقافته، والثقافة إفراز للبيئة، والبيئة جزء من التاريخ، فإذا النقد تأريخ للأديب من خلال بيئته»[4].

لقد «تطورت العلوم التجريبية مثل علوم الطبيعة والكيمياء تطورا هائلا، وسرعان ما حاول النقاد أن يضعوا للأدب قوانين كقوانين العلوم التجريبية فيما أمكنهم أن يسموه بالتاريخ الطبيعي للأدب، فطبقوا على الأدباء منهج الطبيعيين في تصنيف النباتات والحيوان، ورتبوا الأدباء في طبقات، وصنفوهم في فصائل بحسب خصائصهم الأدبية، وقد طبق عليهم بعض النقاد قوانين الجنس والبيئة والزمان، وطبق الآخرون على الأدب ما ذهب إليه دارون في نظرية النشوء والارتقاء أو تطور الكائنات»[5]، حيث تعود إرهاصات "المنهج التاريخاني" إلى أواخر القرن التاسع عشر، حينما ظهر "النقد العلمي" (Critique Scientifique).

---

[1] Petit Larousse illustre 1984 , LibrairieLarousse, Paris, 1980, p495-496.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، ص56.

[3] محمد مندور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، د.ط، القاهرة، مصر، د.ت، ص20.

[4] عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب، د.ط، تونس، 1994م، ص88.

[5] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص19.

ومن أبرز ممثليه: الفيلسوف والمؤرخ والناقد الفرنسي"هيبوليت تين" (H.Taine 1828-1893م)[1] الذي درس النصوص الأدبية في ضوء تأثير ثلاثيته الشهيرة: العرق أو الجنس (Race)، البيئة (Milieu)، والزمان (Temps)، وقد ركز قبله أستاذه الناقد الفرنسي "ش.أ. سانت بيف" (Charle Augustin Sainte-Beuve 1804- 1869م) على شخصية الأديب وكان ولوعا بتقصي حياته من كل جوانبها وكل ما يصب فيما يسميه "وعاء الكاتب"، إضافة إلى الناقد الفرنسي "فرديناند برونتيار" (F.Brunetiere 1849-1906م) الذي آمن بنظرية "داروين" للتطور، وعمل جاهدا على تطبيقها على الأدب، فألف كتابه "تطور الأنواع الأدبية" عام 1890م، الذي يرى فيه أن الآداب تنقسم إلى فصائل أدبية مثلها مثل الكائنات الحية، وأنها تنمو وتتكاثر من البساطة إلى التركيب في أزمنة متعاقبة حتى تصل إلى مرحلة نضج قد تنتهي عندها وتتلاشى وتنقرض كما انقرضت بعض الفصائل الحيوانية[2]، ويعتبر الناقد الفرنسي الشهير "غوستاف لانسون" (Gustave Lonson 1857م- 1934م) الرائد الأكبر للمنهج التاريخي في النقد، حيث قدم سنة (1909م) محاضرة في جامعة "بروكسل" حول "الروح العلمية منهج تاريخ الأدب" أعلن فيها عن الهوية المنهجية الجديدة حينما صرح: "دراستنا تاريخية، ومنهجنا إذا سيكون منهج التاريخ"، لينشر بعد سنة في مجلة "الشهر" (Revue du mois) مقالته الشهيرة "منهج تاريخ الأدب"، حدد فيها خطوات المنهج التاريخي، لتصبح مقالته، هذه، دستور الناقد التاريخاني، وقد عزز هذا الاتجاه النقدي بعض الجامعيين الفرنسيين، أمثال "ريمون بيكار" (Rymond Picard) الذي أطيح به وبمنهجه على يد "رولان بارت" (Roland Barthes 1915م- 1980م)

[1] هيبوليت أدولف تين (1828م- 1893م) فيلسوف ومؤرخ وناقد أدبي وفني فرنسي، وهو مؤيد رئيسي للوضعية الاجتماعية وأحد أوائل ممارسي النقد التاريخي، لقد قيل إن التأريخ الأدبي كحركة حاسمة ينشأ معه، بشكل خاص بسبب مقاربته الثلاثية للدراسة السياقية لعمل فني، استنادًا إلى جوانب ما أسماه "العرق، الوسط، واللحظة"، كما كان لتين تأثير عميق على الأدب الفرنسي. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ هيبوليت تين. 2019/12/24م سا 09:45 م.

[2] (ينظر) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، ص16، 17.

لينتصر "النقد الجديد" في فرنسا، وليظهر تيار نقدي أمريكي جديد، سمي "التاريخانية الجديدة"(New-Historicism) طورا، و"التحليل الثقافي" (Cultural Analysis) طورا آخر، يتزعمه الناقد الأمريكي "ستيفن غرينبلات" (Stephen Jay Greenblatt)[1]، صاحب مصطلح "شعرية أو بويطيقا الثقافة"، غير أن مصطلح "التحليل الثقافي" فرض نفسه، ويحدد معالم اتجاهه، هذا، بقوله: «في النهاية لابد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص، ليحدد الروابط بين النص والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة، من جهة أخرى»[2]، فالنص الأدبي جزء من سياق تاريخي يتفاعل مع مكونات الثقافة الأخرى، وعليه تسعى "القراءة التاريخانية الجديدة" إلى «قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية»[3]، وهنا تظهر ملامح فلسفة التقويض.

وقد احتضنت الساحة النقدية العربية هذا النوع من النقد منذ نهاية الربع الأول من القرن العشرين، ومن رموزه: أحمد ضيف، طه حسين، زكي مبارك، أحمد أمين، ومحمد مندور الذي يعد أول من أرسى معالم "اللانسونية" في نقدنا العربي، وازدهر هذا الاتجاه أكثر منذ الستينات في جامعاتنا العربية، فكان من رموزه: شوقي ضيف، سهير القلماوي، عمر الدسوقي، شكري فيصل، محمد الصالح الجابري، عباس الجراري، بلقاسم سعد الله، صالح خرفي، عبد الله ركيبي، محمد ناصر، وعبد الملك مرتاض.

---

[1] (ينظر) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، من اللانسونية إلى الألسنية، ص20.

[2] ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2002م، ص80.

[3] المرجع نفسه، ص. ن.

وعموما، لا يمكن إطلاقا نكران أهمية وفائدة المنهج التاريخاني في دراسة تطور الأدب، فهو ضروري لفهم الظاهرة الأدبية، غير أن الاكتفاء به يجعل من منهج الناقد قاصرا، لأنه بذلك سيكتفي بتتبع ظاهرة أدبية ما ودراسة تطورها، دون نتائج.

لقد تحدث أصحاب هذه المناهج عن الأدب في حدود حياة المؤلفين الشخصية، وأوساطهم الاجتماعية والحضارة والتاريخ، مبتعدين عن النصوص الأدبية في ذاتها، لذلك قام "المنهج الشكلاني" الذي نادى بأدبية النص الأدبي، «تعود الشكلانية في نشأتها إلى مجموعة من المنظرين والنقاد الذين يخضعون الدراسة الأدبية إلى المنهج المختبري مفخمين الشكل والتقنية [...] حاولوا أن يرفعوا النقد إلى نظام مستقل، حر من المضامين الاجتماعية والسياسية»[1]، وقد «حصر الشكلانيون اهتمامهم في تحليل العناصر التي يتكون منها الأثر الأدبي وفي تحديد العلاقات القائمة بينها، وأفادوا في ذلك كثيرا من علوم اللسان، فكان أن نبذوا "العبقرية" و"الوحي" و"الإلهام" [...] وأكدوا على وجوب تفسير النصوص تفسيرا عقلانيا علميا لأن الأدب عندهم ظاهرة طبيعية يمكن دراستها بالمنهج العلمي»[2]، والشكلانية هذه «تقوم على قاعدتين أساسيتين، هما: الشكل ومحاربة أي قصد مضموني للمنشئ أو الناقد»[3].وفي هذا، نلحظ تأثر الشكلانيين بفلسفة "كانط" المثالية، وقد سلفت الإشارة إلى أنه يرى أن المزية في الشكل، إذ، حسب "كانط"، «لا سبيل إلى معرفة الشيء في ذاته وما لنا منه غير الصفات الخارجية»[4]، وبهذا تعزل الشكلانية العمل الأدبي عن الواقع، وتعزل الشكل عن المضمون، تماما، كما تم «عزل العمل الفني عن الواقع ثم عزل الشكل عن المضمون »[5]، عند "كانط"، مؤسس مذهب "الفن للفن"، وهو ما يرن صداه فيما نادى به

[1] علي جواد طاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص437.

[2] حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، ص47.

[3] علي جواد طاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص435.

[4] عبد الرحمن بدوي: إمانويل كنت، ص264-269.

[5] علي جواد طاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص22.

الشكلانيون في قولهم "بأدبية الأدب"، فقد احتكرت الشكلية مقولة "الإستيطيقا (Esthétique) التي صارت فرعا مستقلا من فروع المعرفة والفلسفة، يبحث في الجمال عموما، كما يبحث في الجمال الأدبي خصوصا، وقد استغل الشكلانيون هذه اللفظة حتى صارت تعني الشكل وتقديمه على ما سواه، وقالوا: النقد الإستيطيقي (La.Cr.Esthétique) يقصدون النقد الشكلي، الفني[1].

فقد «برز تيار النقد الشكلي بقوة منذ أوائل القرن العشرين، وراح يتجه إلى التأصل والعلمنة والتعقيد، وهو في الحقيقة وجه آخر من وجوه النقد الفني القديم، أو نظرية "الفن للفن"، وقد مثلت هذا النقد الشكلي في العصر الحديث مناهج نقدية متعددة، حداثية وما بعد حداثية، منها: مدرسة الشكليين الروس، مدرسة النقد الجديد في الغرب، النقد الألسني: ومثلته الأسلوبية، والبنيوية، والتفكيكية، ونظرية التلقي، ونظرية النص»[2].

وعموما، «يرفض الناقد الشكلاني الفكرة القائلة: إن الفن محاكاة للواقع، أو انعكاس له، ويذهب إلى أن الأدب لا يعكس الواقع، ولكنه يحوله إلى شيء غريب أو شيء غير مألوف، إنه يصور لنا عالما جديدا يزعزع إدراكنا المعتاد للواقع الذي نعرفه»[3]، إنه إنكار «لأية قيمة للمحتوى، وكل الفعل للشكل، والشكل يخلق المضمون»[4].

إن ما سبق عرضه يكشف عن تأثر المناهج النقدية بالفلسفة، حيث يستمد المنهج النقدي روحه من سياق فلسفي معين يجعله منطلقا لبناء تصور نقدي تتم على أساسه مقاربة الخطابات الإبداعية من منظور فلسفي.

---

[1] (ينظر) المرجع نفسه، ص434.

[2] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، 89.

[3] المرجع نفسه، ص93.

[4] علي جواد طاهر: مقدمة في النقد الأدبي، ص435، 436.

2-4-2: الفلسفة والنقد النسقي:

وفي سياق تيارات فلسفية، منها المادي ومنها المثالي، كالفلسفة الماركسية، الوجودية، والظاهراتية، تظهر "البنيوية" (Structuralisme)[1] التي تشتق وجودها الفكري والمنهجي من مفهوم "البنية"، حيث لا قيمة للشيء ما لم يكن ضمن كل تنظمه جملة من العلاقات، فالأطروحة المركزية للبنيوية هي «توكيد أسبقية العلاقة على الكينونة، وأولوية الكل على الأجزاء، فالعنصر لا معنى له ولا قوام إلا بعقدة العلاقات المكونة له»[2]، وهنا يظهر تأثر البنيوية بالفكر الماركسي؛ فكما نادت الماركسية من قبل بكون الفرد هو مجموع علاقاته الاجتماعية، ملغية بذلك فرادة الإنسان، نادت البنيوية بموت الإنسان المؤلف، وغيبت الخصوصية الفنية للنص الواحد في فرادته وتميزه، وذوبتها في غمرة انشغالها بالكليات، ذلك أن المنهج البنيوي يقارب الخطاب الإبداعي مقاربة آنية محايثة، تؤمن بأن النص بنية لغوية متعالقة، ووجود كلي قائم بذاته، مستقل عن غيره، إن البنيوية فلسفة "لا إنسانوية" تقول بموت الإنسان[3]، وهو ما تختلف فيه عن الفلسفات التي تأثرت بها، بغض النظر عن كونها تتداخل معها في كثير من المسائل، ومن ذلك اختلافها والماركسية في عدم توكيد البنيوية على الأولوية المنهجية للتزامنية على التعاقبية، هذا ناهيك عن نظرتها السكونية للبنية، مع تهميشها للتناقض الدياليكتيكي الذي تركز عليه الماركسية، كما تختلف مع الوجودية في تصور البنيوية للبنية والتاريخ، إضافة إلى عنصر ثالث هو الفرد، وتختلف البنيوية عن الظاهراتية في الافتراضات، حيث أن المعنى إضافة إبداعية تتجاوز الأصل والقصدية في

---

[1] البنيوية هي منهج فلسفي نقدي ملحد يقوم على أن كل ظاهرة أدبية أو إنسانية تشكل بنية لا يمكن دراستها إلا بعد تحليلها إلى أجزائها المؤلفة منها، دون تدخل فكر المحلل أو عقيدته، وهي فلسفة لا تؤمن إلا بالظواهر الحسية فقط. (ينظر) حسيبة مصطفى: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، د.ط، الأردن، 2012م، ص116، 117.

[2] روجيه غارودي: البنيوية- فلسفة موت الإنسان، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط3، بيروت، لبنان، 1985م، ص13.

[3] (ينظر) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، ص71.

المعنى[1]، «لقد خالفت البنيوية الفلسفة في مقولات "الوجود" و"الذات" و"الإنسان" و"التاريخ"، وأصبحت تتحدث عن البنية والنسق والنظام واللغة، وما شاكل ذلك»[2]، وتجدر الإشارة، هاهنا، إلى تأثر البنيوية في إعلانها "لموت المؤلف" بإعلان "نيتشه"[3]، مفكر ما بعد الهيغلية، "موت الإله".

إن «"البنيوية" وليدة حركات فلسفية وجمالية ونقدية ولسانية مختلفة، وهي ذات صلة وثيقة بحركة الحداثة، أو إحدى مكوناتها الأساسية»[4]، ويظهر جليا تأثر البنيوية بتلك النزعة الفلسفية التي تؤمن بأن مكمن الحقيقة إنما هو في داخل الأشياء لا في خارجها، ما يمنح السلطة للعقل في الكشف عنها، فقد استعارت البنيوية مثالية "كانط" في فحصها لبنية النص من الداخل، وقد ترتب على هذا النظر البنوي إعطاء الأسبقية للبنية بدل الوظيفة، غير أن «البنيوية كما مورست في مختلف المجالات قد أبقت على مرونة قصوى في شأن هذه القضية، فكان مألوفا في التطبيقات البنيوية أن ترى من يفسر بنية الظواهر انطلاقا من وظائفها العامة، كما صادف من يحدد مضمون الظاهرة من خلال استقراء لبنيتها [...] بهذه المرونة التطبيقية بين طرفي البنية والوظيفة كأنما اختارت أن لا تحسم أمرها إن كانت في بوتقة الفلسفات القائلة بأسبقية الماهية على الوجود، أم في بوتقة الفلسفات المنطلقة من أسبقية الوجود على الماهية»[5]، وربما تفسر معطيات "البنيوية التكوينية" هذه المرونة التي اتخذتها البنيوية، حينما قدمت الوظيفة على البنية، على عكس "البنيوية الشكلانية" التي تقدم

---

[1] (ينظر) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص36، 37.

[2] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص119.

[3] هو فريدريك نيتشه، فيلسوف ألماني، ولد عام 1844م، وتوفي عام 1900م، وكان عالما في الفلسفة واللغويات، وأعلن مقتل الإله ودعا إلى التحرر من المسيحية، له مؤلفات كثيرة ترجمت إلى مختلف اللغات. (ينظر) حسيبة مصطفى: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، د.ط، الأردن، 2012م، ص376- 383.

[4] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص119.

[5] عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة ونماذج، منشورات دار أمية، ط1، تونس، 1991م، ص26.

بنية النص على مجمل الوظائف، وفي "البنيوية التكوينية" يظهر أثر الفلسفة الوجودية بشكل جلي، كما أن البنيوية تأثرت بالنزعة الوجودية في عزلها للنص عن باقي السياقات الخارجية، ومن ثم، إطلاق العنان للعلامة كي تمارس حريتها المطلقة في فضاء من المعاني اللامتناهية[1]، لتأخذ البنيوية من الوجودية فكرة الاستقلالية والحرية والانعزال.

هذا وقد ساهمت الفلسفة الظاهراتية في تشكيل الرؤية النقدية البنيوية من خلال تركيزها الانتباه بشكل قوي على الطرق التي يمارسها الوعي لفهم العالم، فهي تقدم فلسفة اللغة، وتكون فكرة البناء ضمنية حيث إن المعنى هو بمثابة تفاعل إنتاجي، بين النص وبحث القارئ عن الوضوح[2].

كما أن البنيوية في اعتدادها بفكرة النسق والاحتكام إلى العقل في تحليل النص الأدبي «تتبدى مماثلة للفلسفة الكانطية القائمة على العقل والسبب»[3]، فالبنيوية تؤمن بأهمية العلاقات الداخلية والنسق الكامن في كل معرفة علمية، وتسعى إلى النفاذ إلى تركيبها الباطن، وهي تستهدف بدراستها للإنسان جعله موضوعا لعلم دقيق، كمثل الفلسفة الكانطية، وإن كان التركيز عند "كانط" ينصب على العلوم الرياضية والطبيعية، في حين يهتم البنيويون بعلوم اللغة[4]، فالبنيويون يسعون إلى تفسير التجربة من خلال مبادئ عقلية، بدلا من إرجاع

---

[1] (ينظر) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص36، 37.

[2] (ينظر) المرجع نفسه، ص. ن.

[3] كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة صبري محمد حسن، دار المريخ للنشر، د.ط، 1410هـ/ 1989م ، ص09.

[4] (ينظر) عبد الله إبراهيم، وآخرون: معرفة الآخر مدخل إلى مناهج النقد الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان، 1996م، ص60، 61.

مبادئ العقل إلى مكتسبات تجريبية[1]، نظرا لتلك النزعة التي ميزت الفكر الفلسفي آنذاك، المؤمنة بدور العقل الذي يسبق التجربة.

وقد تحدث "كانط" عن النص الأدبي حديثا فلسفيا، تأثر به في ذلك البنيويون، «فالبنيوية، مثل فلسفة "كانط" تبحث عن الأساس الشامل اللازماني الذي ترتكز عليه مظاهر التجربة، وتؤكد وجود نسق أساسي، ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ، وهذا النسق سابق على الأنظمة البشرية، بحيث تستند إليه تلك الأنظمة زمانيا ومكانيا؛ أي أن هذا النسق قبلي بمعنى مشابه لما نجده عند "كانط"»[2].

وكذلك "الأسلوبية" (Stylistique) التي تمتد بجذورها إلى أم العلوم، فمنذ أقدم العصور «تحدث "أرسطو" في كتابه "الخطابة" عن التجليات الأولى لهذا العلم في صورته المبكرة، حيث تحدث عن الأسلوب، وفرق بين الأسلوب الجميل والأسلوب القبيح، وقسمه إلى أسلوب متصل وآخر دوري، وقد تطرق "لون جاينوس" (Longin)[3] في كتابه "الأسلوب الرفيع" إلى تأثير اختيار الألفاظ، والكلمات النفاذة في حسن الأسلوب، والتأثير في المتلقي، لاسيما إذا أتقن الشاعر، استخدام الصور والمجاز والعبارة النبيلة، وتوقف "كونتليان" في القرن الأول الميلادي إزاء مسائل فنية تتعلق بالأسلوب، منها: الوضوح، الفصاحة، الرشاقة، والملاءمة، وذهب إلى القول بأن النصوص تتفاضل فيما بينها تبعا لقدرة المبدع، على التصرف بالمادة المستخدمة في كتابة النص»[4].

---

[1] (ينظر) عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة ونماذج، منشورات دار أمية، ط1، تونس، 1991م، ص81، 82.

[2] عبد الله إبراهيم، وآخرون: معرفة الآخر مدخل إلى مناهج النقد الحديثة، ص60.

[3] لونجينوس هو الاسم المستخدم لمعلم إغريقي للفصاحة أو النقد الأدبي الذي عاش ما بين القرن الأول والثالث ميلادي، لونجينوس معروف بعمله الذي يركز فيه على تأثير الكتابة الحسنة. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ لونجينوس. 2019/12/26م سا 07:40 م.

[4] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص151.

كما أن الدرس السيميائي متجذر في التراث الفلسفي، حيث «تمثل "محاورة كراتيل والسفسطائي" لأفلاطون(Platon) الإرهاصات الأولى لفلسفة أخذت على عاتقها التأمل في مسألة اللغة»[1]؛ حيث شكّلت تأملاته الفلسفية المثالية التي تميز بين الأفكار والحقيقة المحسوسة إرهاصا أوليا للسيميائيات أيام الفكر اليوناني القديم.

لقد شغل المعنى منذ القديم بال الإنسان وفكره، «ولا يمكن تقديم تصور لماهية العلامة دون الوقوف على علاقتها بالمعنى»[2]، ولعل «فهم المعنى من المنظور السيميائي لا ينبغي فصله عن [...] المعرفة الإنسانية التي جعلت "جون لوك"(John Locke) يهتدي إلى السيميائيات التي ترتبط ببقية عناصر هذه المعرفة»[3]، حيث أن «"لوك"و"لايبنز" (Gottfried Wilhelm Leibniz) خصصا الجزء الأخير من مؤلفيهما "محاولة في ملكة الفهم الإنساني" و"محاولة جديدة في ملكة الفهم الإنساني" لتصنيفات العلوم، فأقرا "السيميائيات" (نظرية العلامات) ضمن أصناف العلوم»[4]، ومن ثم كانت قصبات السبق في ميلاد السيميائيات، تصورا ومصطلحا، من حظ "جون لوك"، من خلال محاولته الاقتراب من إشكالية اللغة، ومن ثم الانخراط في الإشكالية السيميائية.

وينتهي "لوك" من نقده لنزعة الأفكار الفطرية بنفيها والتسليم بأن التجربة هي مصدر أفكارنا جميعا، وأن كل معرفتنا مبنية عليها، بما في ذلك العلامات[5]، وبهذا فقد طرح "لوك" التفكير السيميائي على أساس قاعدة اللغة على عكس سابقيه ؛«حيث تبلورت سيميائيات مثالية مع "بركلي"(George Berkeley)، وقابلتها سيميائيات تجريبية مليئة بروح الشك مع

[1] أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم، ط1، الجزائر، لبنان، 1426هـ/2005م، ص 19.

[2] المرجع نفسه، ص. ن.

[3] المرجع نفسه، ص. ن.

[4] المرجع نفسه، ص 46، 47.

[5] (ينظر) المرجع نفسه، ص 47.

"هيوم" (David Hume) وسعت الكانطية (نسبة إلى "كانط" Immanuel Kant) إلى التخفيف من غلواء التجريبية الهيومية»[1]، وعموما قد اتسمت سيميائيات القرن الثامن عشر بالطابع الإيديولوجي، وقد ظل سيميائيوها منشغلين بالعلامة « يحدوهم الطموح لإنجاز نظرية عامة للغة والدلالة من أمثال "جون لوك" و"لايبنز" و"كوندياك"[2] (Étienne Bonnot de Condillac) وحتى "ديدرو"(Denis Diderot) »[3] ، وهو ذاته طموح السيميائيين المعاصرين اليوم.

إضافة إلى جهود الرواقيين المؤسسة للفكر السيميائي القديم، خاصة القديس "أوغستين"(Saint Augustin) و« يبدو أن الرواقيين [...] لم يربطوا بصفة جلية نظرية اللغة بنظرية العلامات»[4]،« ويذهب الرواقيون أبعد من سابقيهم ويميزون الطبيعة "المؤقتة" وغير المستقرة للوظيفة السيميائية [...] فكانوا أول من تجاوز تلك المركزية العرقية اللغوية التي حملت حتى أرسطو(Aristote) نفسه على تعريف المقولات المنطقية الكلية من خلال ألفاظ معينة [...] أما المضمون فلم يعد كما كان لدى المفكرين السابقين حالة نفسية أو مبدأ أو تفكيرا أو فكرة [...] على عكس ذلك يوحي الرواقيون بأن المضمون هو شيء "غير مادي"»[5].

ويمكن الإشارة في هذا السياق إلى أن التراث العربي لم يكن بمنأى عن التفكير السيميائي؛ حيث شكلت جهود العلماء المسلمين اللغوية والأدبية والبلاغية والفلسفية تراثا غنيا

---

[1] أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، ص 49.

[2] إتيين بون ودي كوندياك (1715م- 1780م) فيلسوف فرنسي مشهور من فلاسفة عصر التنوير. (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص547- 549.

[3] أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، ص 46.

[4] أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، نوفمبر 2005م، ص 76.

[5] المرجع نفسه، ص 77.

بالدروس والمباحث الجليلة، والملاحظات الأصيلة حول فكر العلامة وقضايا الدلالة والمعنى، لاسيما في حقل الدراسات اللغوية التي نالت عندهم درجة كبيرة من النظر والتدبر، جامعة بين تأملات الفكر وملاحظات الواقع «وقد تحدث "عز الدين المناصرة" عن "العرب والسيمياء" حديثا مطولا، أفصح فيه عن الجذور الأولى للسيميائية عند "ابن سينا" و"ابن خلدون"؛ حيث أشار [...] إلى مخطوطة تنسب لـ"ابن سينا" تحت عنوان: "كتاب الدر النظيم في أحوال علوم التعليم"، وورد في هذه المخطوطة فصل تحت عنوان "علم السيمياء" [...] و"ابن خلدون" هو الآخر كان قد خصص فصلا من مقدمته لعلم أسرار الحروف، "فعلم أسرار الحروف" هو –كما يقول– المسمى بالسيمياء»[1]، «وفي مخطوط آخر،كتبه "محمد شاه بن المولى شمس الدين الفناري تحت عنوان (كتاب أنموذج العلوم) سنة 1220هـ، ورد فصل تحت عنوان "علم السيميا"»[2].

هكذا يجد الباحث أن إرهاصات السيميائية كانت في كتابات الفلاسفة الغربيين والعرب على حد سواء، وذلك في سياق حديثهم عن العلامة والدلالة، وهي ترتبط بالتنجيم والسحر والطلاسم التي تعتمد أسرار الحروف والرموز... عند العرب، وأحيانا تتصل بالكيمياء، وأحيانا أخر بالمنطق وعلم التفسير والتأويل، وبين هذا وحقولها المعاصرة شرخ كبيرة، وعموما فإن ما سبق يبقى بذورا أولى لا ترقى إلى بناء تصور ونسيج نظري متكامل يجعل من السيميائيات علما قائما بذاته.

إن هذه الرحلة في عالم النقد الأدبي والفلسفة تكشف عن مدى قوة الرابطة بينهما، ذلك أن النقد في كل مراحله يستمد روحه من عطاءات المد الفلسفي، وكل المشاريع النقدية وليدة

[1] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 112.

[2] مقدمة عز الدين المناصرة لكتاب من وضع آن إينو وآخرين: السيميائية الأصول، القواعد، والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1428هـ/2008م، ص 29.

الفكر الفلسفي، وبعد حركتين نقديتين إحداهما سياقية والأخرى بنائية، ظهرت حركة نقدية ما بعد بنيوية (Post- structuralisme) التي يمكن وصفها بأنها دعوة إلى فتح النص على نفسه وغلقه أمام السياقات، ما يعني انقلابا معرفيا ضد بنيوي، ونقطة انعطاف في عالم النقد الأدبي، ومن أهم الاستراتيجيات النقدية التي ظهرت: التفكيكية، التي تقوم على فلسفة جد خطيرة، تتأسس على الشك وزعزعة كل يقين، فما حقيقة هذه الفلسفة؟ وإلى أي مدى أثرت في مسار النقد الأدبي عموما؟ وكيف كان التلقي العربي لهذه الفلسفة في مجال النقد الأدبي؟ كل هذا تجيب عنه محطات البحث التالية.

الفصل الأول:

التفكيك: مفاهيمه ومرجعياته

1.مفهوم التفكيكية .....

1-1: تعريف التفكيك لغويا.....

1-2: تعريف التفكيك اصطلاحا.....

2.فلسفة التفكيك.....

2-1: مرتكزات الفكر التفكيكي.....

أولا: نقد العقل ومركزية الحضور.....

ثانيا: التفكيك والبنيوية.....

2-2: التفكيكية والفكر الغربي.....

2-2-1: تأثير "نيتشه" في الفكر التفكيكي.....

2-2-2: تأثير "هوسرل" و"هايدجر" في الفكر التفكيكي.....

2-2-3: التفكيكية والهيرمينوطيقا.....

2-2-4: تأثير وجودية "جون بول سارتر" في الفكر التفكيكي.....

2-2-5: تأثير "ميشال فوكو" في الفكر التفكيكي.....

2-2-6: تأثير "سيغموند فرويد" في الفكر التفكيكي.....

2-2-7: تأثير عالم اللغويات "فرديناند دي سوسير" في الفكر التفكيكي.....

2-2-8: تأثير المنطقي والفيلسوف "شارلز سندرس بيرس" في الفكر التفكيكي.....

2-2-9: تأثير اليهودية والتصوف القبلاني في الفكر التفكيكي.....

تمهيد:

لقد مرّ النقد الأدبي بمراحل مهمة في تاريخه الطويل، فمن مجرد كونه أحكاما وانطباعات، اتخذ صفة المنهجية، وإن كانت المناهج السياقية قد حامت حول النّص الأدبي، فإنّ المناهج النسقية قد ولجت عالم النّص، وأسست لمنهج نقدي معاصر يلغي السياق ويبني الطرح النسقي المحايث، وفتحت للنص الأدبي آفاقا رحبة لفعل القراءة، التي لم تعد مجرد استهلاك، لكن سرعان ما وقع هذا الطرح في مأزق النّص البنيوي المغلق، فعمل الخطاب النقدي جاهدًا من أجل التأسيس لمقولة أخرى تعمل من أجل تبني "الداخل والخارج" في الممارسة النقدية وجعل الخطاب الأدبي هو الوثيقة الأساس التي تسعى المقاربة النقدية لقراءتها، فظهرت المناهج ما بعد البنيوية لتعيد الاعتبار لدور النص في العالم، وجاءت التفكيكية لتقلب الموازين وتجدد في مختلف المفاهيم، فما طبيعة هذا المولود الجديد؟ وما هي ملابسات نشأته؟

1. مفهوم التفكيكية:

إن التفكيكية من المصطلحات التي تتسم بالغموض، بقدر ما تبعث في المتلقي الاضطراب والريبة؛ ذلك أن مصطلح التفكيك يوحي بالتخريب والتدمير وهدم العلاقات بين العناصر التي تشكل بنية ما، الأمر الذي يستوجب تحديد المصطلح لغة واصطلاحا.

1-1: تعريف التفكيك لغويا:

تشير المعاجم اللغوية إلى أن مصطلح "التفكيك" يدل على الهدم والتخريب، وفصل الشيء إلى عناصر مكونة له باتحادها وفق نظام معين، فهو خلخلة لذلك النظام وحل له، وهذا يكون فيما كان من الأشياء محسوسا، أما ما كان معنويا فإنه يدل على البعثرة والتشتيت والتقطع، وقد جاء في "اللسان" بمعنى فصل وانفصال الشيء عن الشيء ومفارقته له؛ إذ تقول: فكَكْتُ الشيء فانْفَكَّ بمنزلة الكتاب المختوم تَفُكُّ خاتمه كماَ تَفُكُّ الحَنَكَين تفصِل

بينهما، وكل مشتبكين فصلتهما فقد فكَكْتَهما، وجاء بمعنى التخليص والتحرير من القيد؛ إذ تقول: فكَكْتُ الشيء: خَلَّصْته، وكذلك التَّفكيك، وفكُّ الرقبة: تخليصها من إسار الرِّقِّ وعتقها، وكل شيء أطلقته فقد فَكَكْته، وبمعنى الفتح والكشف عن المخفي؛ تقول: فَكَكْتُ يده فكاً، وفَكَّ يده: فتحها عما فيها، وبمعنى الخلخلة والانفراج؛ إذ الفَكُّ في اليد: دون الكسر، ويقال سقط فلان فانفَكَّت قدمه أو إصبعه إذا انفرجت وزالت، والفَكُّ انفراج المنكب عن مفصله استرخاء وضعفا، وفلان يتفَكَّكُ إذا لم يكن به تماسك، وجاء أيضا بمعنى المداواة؛ كقولك فكَكْتُ الصبي: جعلت الدواء في فيه[1]، وجاء في المعجم الوسيط: فكَّ الشيء فكاً: فصل أجزاءه[2].

وبهذا فإن الدلالة المعجمية للتفكيك لا تخرج عن الفصل بين الشيئين، والتخليص والتحرير، والكشف عن المخبوء، والخلخلة، والمعالجة، وهذه المعاني كلها متضمنة بالفعل في التفكيك باعتباره إستراتيجية تعمل على تشريح بنية نصية معينة وخلخلة القيم المتضمنة فيها بعد الكشف عنها، قصد المعالجة، حيث يذكر "جاك دريدا" (Jacque Derrida)[3] في إحدى المحاورات، أنه حين وضع مصطلح (Déconstruction) كان يفكر خصوصا في

[1] (ينظر) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، د.ط، بيروت، لبنان، د.ت، المجلد 11، مادة (فكك)، ص211، 212.

[2] (ينظر) شوقي ضيف: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، القاهرة، مصر، 2003م، ص698.

[3] "جاك دريدا" (1930م- 2004م) فيلسوف فرنسي يهودي، يضع نتاجه فيما وراء المذاهب الفلسفية، ابتداء بأفلاطون وانتهاء بهوسرل، والمهمة التي يعينها لنفسه في تأليفه وتعليمه هي تفكيك بناء الفلسفة والمذاهب الفلسفية، انطلاقا من مسألة الكتابة، والمفهوم المركزي في كتاباته هو الاختلاف، وبه يتوسل هدم ما يسميه اللوغوسية، عالج "دريدا" مجموعة واسعة من القضايا والمشاكل المعرفية السائدة في التقاليد الفلسفية (المعرفة ، الجوهر ، الوجود ، الزمن) فضلا على معالجاته المستمرة حتى وفاته لمشاكل: اللغة، والأدب، وعلم الجمال، والتحليل النفسي، والدين، والسياسة والأخلاق، لكنه في فتراته الأخيرة ركز على القضايا السياسية والأخلاقية، وقد كان "دريدا" بأفكاره الفلسفية مختلفا تمام الاختلاف ومغايرا للسائد الفلسفي لذا كان يتلقى دائما اتهامات في قضايا عدة فأحياناً كان يُتهم بالمبالغة في التحليل وأحياناً كان يُوصف بالظلامية والعبثية وتعمد الغموض، لكنه حاول الإجابة على أسئلة خصومه الذين كان من أشدهم وطأة عليه "هابرماس". (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص283.

استخدام "هايدجر" (Heidegger Martin)[1] لكلمة (التدمير: Déstruction) ؛ بمعنى تحليل بنية ما عن طريق نشرها وبسطها على طاولة التشريح، مثلما كان يفكر في كلمة (Abbau) الألمانية أي (Démontage) الفرنسية التي استعملها "فرويد" للدلالة على نوع من التركيب بالمقلوب[2].

إلا أنه لم يعن بها ما يعنيه "هايدجر" و"فرويد"، وقد أجرى تعديلات بشأن ما يسميه "التفكيك"، ويعود السبب في استخدامه لهذا المصطلح في كونه مسألة موقف من البنيوية، في فترة طغت فيها علوم اللغة والمرجعية الألسنية، التي تعتبر كل شيء لغة، وفي تلك الفترة لابد من شيء متميز عن البنيوية ومعترض لتلك السلطة للغة، فالتفكيك يبدأ دوما بما هو مخالف[3].

«وتورد "جوزيت راي دوبوف" (Josette Rey- Debove)، في قاموسها السيميائي، فعل التفكيك (déconstruire) عند "دريدا" بمعنى "فك أو تقويض (défaire) بناء إيديولوجي موروث، اعتمادا على التحليل السيميولوجي"»[4].

«إن مصطلح (Déconstruction) في أصله إنما يتهجى إلى أربعة مقاطع دالة:

1-السابقة (dé): وهي سابقة لاتينية تتصدر كثيرا من التراكيب الفرنسية، بمعنى النفي والانتهاء والقطع والتوقيف والتفكيك والنقض.

---

[1] مارتن هايدجر (1889م-1976م) من أعظم فلاسفة ألمانيا، وأهم فيلسوف في القرن العشرين، هو مفكر الوجود، جاء من الفينومينولوجيا الهوسرلية، واستخدم منهجها، ولكنه طبقها على هذا الموضوع الأوحد: الإجابة عن سؤال: ما الوجود؟ الذي طرحته الفلسفة منذ بداياتها اليونانية، ويرى هايدجر أن الفلسفة الغربية قد غاب عن نظرها ابتداء من أفلاطون ووصولا إلى نيتشه التمييز بين الوجود والموجود، وانتصب كل مجهود هايدجر على تفكيك بناء المأثور الميتافيزيقي للغرب، (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص694- 696.

[2] (ينظر) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، ص180.

[3] (ينظر) منير أوعشرين: قيم الحداثة في فلسفة جاك دريدا، مذكرة ماجستير في الفلسفة، إشراف أ.د/ محمد بوشيبة، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران2، الجزائر، 2015م/2016م، ص56، 57.

[4] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، ص180.

2-كلمة (con): وهي كلمة مرادفة لسوابق أخرى (co. col. com) تتصدر كلمات كثيرة، لا تخرج معانيها عن الربط والترابط والمعية (avec).

3-كلمة (struct): بمعنى البناء.

4- اللاحقة (ion): وهي لاحقة مماثلة للاحقة (tion)، تدل كلتاهما على شكل من أشكال النشاط والحركة (action).

وبتركيب دلالات هذه المقاطع المجزأة، تدل كلمة (déconstruction) على (حركة نقض ترابط البناء)، وبما أن الكلمة منتهية بلاحقة لا تدل إلا على الحركة (وليس المذهبية كما في اللاحقتين: ique, isme) فقد سايرت بعض الترجمات ذلك مكتفية بالمصدر مجردا (لا المصدر الصناعي): (التفكيك، التقويض، النقض، التشريح،...) »[1]، حيث قوبل المصطلح (Déconstruction) بترجمات عديدة ظهرت في الساحة النقدية العربية كبدائل له، وقد بلغت نحو عشرة مقترحات كاملة: (التفكيك، التفكيكية، التشريحية، التشريح، التقويض، التقويضية، نظرية التقويض، النقضية، اللابناء، التهديم، التحليلية البنيوية،...)، وهي في معظمها مقبولة للتدليل على جوهر مفهوم هذا المصطلح الغربي، غير أن منها ما ينصرف إلى دلالات عدمية سلبية تخريبية بعيدة عن عالم النص، كالتهديم واللابناء، إضافة إلى إمكانية الدخول في نوع من الالتباس مثلما هي الحال مع "التحليلية البنيوية" التي تلتبس بالمنهج البنيوي وتغدو مجرد وصف له، كما أن دلالات "التشريح" في اللغة لا تكاد تتجاوز مفاهيم التقطيع والتصنيف، والفتح، والكشف والتبيين، وحتى "التفكيك" لا يتجاوز دلالات الفتح والعتق والإطلاق وفصل الأشياء وتخليص بعضها من بعض، ويقترب "التقويض" من

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 1429هـ/ 2008م، ص350.

مفهوم هذا المصطلح أكثر، وربما كان النقض أقرب معنى إلى جوهر المفهوم الغربي[1]، غير أن الرائج والمعمول به "التفكيك" و"التفكيكية".

ومع هذا يفضل بعض الباحثين من بينهم "عبد الملك مرتاض"، و"ميجان الرويلي"، و"سعد البازعي"، استخدام لفظ "التقويض" بدلا من التفكيك ويدافعون عنه، «وهو يدل على القراءة النقدية المزدوجة التي اتبعها "دريدا" في مهاجمته الفكر الغربي الماورائي منذ بداية الفكر حتى يومنا هذا، والتقويض أقرب إلى مفهوم دريدا، باعتبار أن التقويض لا يلتبس بمفهوم "ديكارت" وميكانيكية تفكيكه للمفاهيم، وكذلك مفهوم التقويض يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها "دريدا" في وصفه للفكر الماورائي الغربي، إذ يصفه باستمرار بأنه صرح أو معمار يجب تقويضه»[2].

في حين يختار "عبد الله محمد الغذامي" "التشريحية" كمقابل لمصطلح (Déconstruction)، إذ يقول: «احترت في تعريب هذا المصطلح ولم أر أحدا من العرب تعرض له من قبل (على حد اطلاعي)، وفكرت له بكلمات مثل (النقض/ والفك) ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة، ثم فكرت باستخدام كلمة (التحليلية) من مصدر (حل) أي نقض، ولكنني خشيت أن تلتبس مع (حلل) أي درس بتفصيل، واستقر رأيي أخيرا على كلمة (التشريحية أو تشريح النص)، والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه، وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص»[3]، وهذا الفهم الغذامي «فهم يلغي أهم أسس ذلك المنهج وهو الكشف عن تناقضات النص

[1] (ينظر) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص350،351.

[2] مروان علي حسين أمين: التفكيكية عند جاك دريدا، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، النجف الأشرف، مصر، د.ت، العدد41، المجلد02، [403- 474]، ص460.

[3] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، مصر، 1998م، ص52.

وخباياه الميتافيزيقية مما يظل مسكوتا عنه»[1]، فالتقويض يهدف إلى إبراز تناقضات النص الداخلية وانزلاق الدلالات التي أرادها مؤلفه ثابتة فيه، و"الغذامي" يحول عملية التقويض إلى عملية بناءة أي أنه يفهم التقويض على أنه تفكيك النص من أجل إعادة بنائه[2]، الأمر الذي كان التفكيك قد ثار ضده في النشاط البنيوي، فقد جاء ليثبت هشاشة تلك المحاولة البنيوية في الفك من أجل إعادة البناء من حيث هي محاولة ميتافيزيقية، حسب "دريدا"[3].

وتجدر الإشارة إلى أن "يوسف وغليسي" يعارض "الغذامي" في قوله بأن "لا أحد من العرب تعرض لتعريب مصطلح (Déconstruction) من قبل"، حيث يشير إلى دراسة مهمة عنوانها "نقد بعض ملامح المنهج البنيوي في النقد الأدبي" لصاحبها "ليوتيل أيبل" التي ترجمها "سامي محمد" ونشرها في مجلة "الأقلام" العراقية (السنة 15، العدد11، أوت 1980م، ص217)، حيث وضع مصطلح "التفكيكية"، مقابلا للمصطلح الأجنبي (Déconstruction)[4]، وقد استخدم كل من "أسامة الحاج"، و"فاضل ثامر"، و"سليمان عشراتي"، و"عبد الملك مرتاض"، الذي انقلب فيما بعد إلى مقابل آخر هو "التقويض" أو "التقويضية" أو "نظرية التقويض"، مصطلح "التفكيكية" كمقابل للوافد الأجنبي، في حين استخدم "كاظم جهاد"، و"عبد الله إبراهيم"، و"هاشم صالح"، و"بسام قطوس"، و"عبد العزيز حمودة"، و"عبد المقصود عبد الكريم"، و"جابر عصفور"، و"عبد الوهاب علوب" مصطلح "التفكيك"، حيث يذهب "محمد عناني" إلى أن ترجمة المصطلح الغربي بالتفكيك ترجمة موفقة «من حيث أن التفكيك يعني فك الارتباط، أو حتى تفكيك الارتباطات المفترضة بين اللغة

[1] سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2004م، ص227.

[2] (ينظر) المرجع نفسه، ص226.

[3] (ينظر) المرجع نفسه، ص. ن.

[4] (ينظر) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، ص181.

وكل ما يقع خارجها أي إنكار قدرة اللغة على أن تحيلنا إلى أي شيء أو إلى أي ظاهرة إحالة موثوقا بها»[1].

وكذلك يستعمل "طه عبد الرحمن" «"التفكيك" و"التفكيكات" لترجمة ذلك المصطلح الفرنسي الأصل مع أنه يؤكد أن المعنى الذي يتبادر إلى الذهن عند تلقيه هو التفصيل أو التخليص، بخلاف المقابل الأجنبي الذي يفيد معنى التقويض أو التهديم»[2].

واستخدم "شكري عزيز ماضي" مصطلحي "اللابناء" و"النقد اللابنائي" كترجمة للمصطلح الوافد، كما يصطنع "مجدي أحمد توفيق" مصطلح "نظرية التفكيك" مقابلا له، ويورد "يوئيل يوسف عزيز" في ترجمته لكتاب لويليم راي مقابلا آخر هو "التحليلية البنيوية[3].

وعموما يمكن القول أن مصطلح (Déconstruction) يواجه مشكلتين: «الأولى تتمثل في الهدف الأخلاقي أو الأيديولوجي وراء استعمال المصطلح كتقنية قرائية، والثانية في فهم ذلك المصطلح ومهاده الفلسفي، والهدف الأخلاقي والأيديولوجي يبرز في سعي الناقد المعرب إلى اختيار لا يحمل دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة»[4]، ولا يخفى على ذي نظر أن الترجمة تنزاح بشكل أو بآخر عن الدلالة الأصلية للمصطلح إذ «لابد أن تكون إعادة توظيف على نحو يلغي الدلالة أو الدلالات الأصلية»[5]، ما سيوقع النقد في أزمة كبيرة.

---

[1] محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، دار نوبار للطباعة، ط3، القاهرة، مصر، 2003م، ص131.

[2] سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، ص224.

[3] (ينظر) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، ص182—185.

[4] سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، ص226.

[5] المرجع نفسه، ص234.

1-2: تعريف التفكيك اصطلاحا:

بداية، لابد من الإشارة إلى أن وضع تحديد جامع مانع للتفكيكية وإعطاءها صفة المنهجية أو النظرية أو حتى المذهبية، أمر على الصعوبة بمكان، فالتفكيكية مفهوم زئبقي يستقي فحواه بحسب المجال الذي يكتسحه، ويفرض كيانه فيه، فهي نشاط قرائي مرتبط بقوة الخطابات، أي أن هذا النشاط القرائي يتشكل من خلال النصوص، فالتفكيكية مصطلح يدل على «تفكيك الخطابات والنظم الفكرية، على إعادة النظر فيها بحسب عناصرها والاستغراق فيها وصولا إلى البؤر الأساسية المتضمنة فيها»[1].

ويستخدم "التفكيك" أحيانا مرادفا لما بعد البنيوية، ولكن التفكيك في الحقيقة أحد صور حركة أكبر تسعى إلى تحدي بعض العقائد، فقد اعتبرت الفلسفة «التفكيكية، من قبل أنصارها ومناهضيها على حد سواء، حركة تنتمي لاتجاه فكري أوسع، هو ما بعد الحداثة، الذي يتعامل مع "الواقع" بوصفه خطابا أو بنية نصية محضة»[2]، فالتفكيكية «حركة ما بعد حداثية تحاول أن تهز الأساسات الميتافيزيقية للحضارة والفلسفة الإنسانية، وذلك بكشف مقدار اللايقين الاختياري في مفاهيمها الثنائية، وتعتبر الفكرة الأساسية للمدرسة التفكيكية أنها تنظر إلى الثقافة والفلسفة الإنسانية كنصوص [...] ولقد حفظت الحضارة الإنسانية وانتقلت على شكل ملايين النصوص»[3]، لذلك كان النص التفكيكي أكثر من لغة[4]، والإشكاليات التي ينطلق منها التفكيك واقعة داخل هذه الخطابات والنصوص، ولا تستطيع

---

[1] صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 1436هـ/ 2015م، ص132.

[2] مقدمة موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تحرير: ك.نلوولف، ك. نوريس، ج.أوزبورن، مراجعة وإشراف: رضوى عاشور، المشرف العام: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة،ط1، د.م، 2005م، العدد 919، الجزء 9، ص15.

[3] أحمد الأشقر: إدوارد سعيد، جاك دريدا كان تائها فأنجب العدم: بصيرة العمى في نظرية التفكيك، القدس العربي، 02 رمضان 1431هـ/ 12 أوت 2010م، العدد 6587، جزء ثقافة.

[4] عمر مهيبل: من أقاليم اللغة إلى أقانيم الهوية، مقدمة كتاب جاك دريدا: أحادية الآخر اللغوية، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 1429هـ/ 2008م، [07- 22]، ص16.

أن تفلت منها أو تتخطاها نحو العالم الخارجي، إنها ضرب من ألاعيب اللغة، ومع ذلك تنفي التفكيكية أن تكون ضربا من فلسفة اللغة، وتدعي أنها تسعى للخروج من حدود السلب، حيث تتلاشى الصور السلبية للآخر وتتأكد، على أنقاضه، هوية المماثل في مطابقته لذاته[1].

ورائد هذه الفلسفة هو "جاك دريدا" الذي «استخدم في أولى دراساته الفلسفية اصطلاح تخريب أو تقويض (Destruetion) ثم استخدم تفكيك (Déconstruction) ربما ليخبئ الطبيعة العدمية لمشروعه الفلسفي»[2]، فهو «لا يبتغي التوصل إلى مجموعة من النتائج أو الرؤى البناءة؛ إذ لا يعمل فكره التقويضي إلا من خلال بعض القراءات التفكيكية لنصوص الغير: لنصوص "أفلاطون"، و"روسو" (Jean-Jacques Rousseau)[3] ، و"هيجل"، و"هوسرل" (Edmund Husserl)[4] ، و"سوسير" (Ferdinand de Saussure)[5] ، و"فرويد"، و"مارسيل موس" (Marcel Mauss)[6]، وغيرهم؛ كما أنه لا يترك مجالا معرفيا أو فنيا إلا ويحاول أن يبث فيه روح التناقض بين المقدمات والنتائج أو بين المصدر

---

[1] (ينظر) محمد علي الكردي: جاك دريدا وفلسفة التفكيك، مجلة إبداع، 01 فيفري 2000م، العدد2، [20- 35]، ص24.

[2] حسيبة مصطفى: المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، د.ط، الأردن، 2012م، ص144.

[3] جان جاك روسو (1712م- 1778م) كاتب وأديب وفيلسوف وعالم نبات جنيفي، يعد من أهم كتاب عصر التنوير، ساعدت فلسفة روسو في تشكيل الأحداث السياسية، التي أدت إلى قيام الثورة الفرنسية، حيث أثرت أعماله في التعليم والأدب والسياسة. (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص328- 332.

[4] إدموند هوسرل (1859م- 1938م) فيلسوف ألماني نصراني من أبوين يهوديين، سعى إلى تأسيس الفلسفة كعلم صارم فقد كان رافضا للمثالية الألمانية، وهو مؤسس الظاهريات أو الفينومينولوجيا، كما أنه معلم هايدجر. (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص712-714.

[5] فرديناند دي سوسير أو فرديناند دي سوسور (1857م- 1913م) عالم لغوي سويسري شهير، يعتبر بمثابة الأب للمدرسة البنيوية في علم اللسانيات، فيما عدّه كثير من الباحثين مؤسس علم اللغة الحديث. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ دي سوسير. 28/ 12/ 2019. سا: 14:03.

[6] مرسيل موس (1872م-1950م) اهتمّ بموضوعات كثيرة دون أن يستقصيها إذ أن فضوله الفكري كان يحمله على الانتقال من موضوع إلى موضوع بسرعة شديدة، وتجدر الإشارة إلى أن أعمال كلود ليفي ستروس استفادت كثيرًا من بعض نصوص موس، ويرى موس أن الإنسان ظاهرة كلية ينبغي أن تدرس من كل زواياها وجوانبها لفهم كيف يتمفصل الفردي والجماعي، إذ الإنسان حسب رأيه ظاهرة كلية لا تجوز تجزئتها. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ مرسيل موس. 28/ 12/ 2019. سا: 14:13.

المفترض والفروع المنبثقة منه»[1]، فدريدا يؤمن باستحالة الكلام أو التفكير من الخارج، ولذلك لابد أن ينطلق في تفكيره المناقض لمسلمات العقل الغربي الموروث من هذه المسلمات ذاتها وبواسطة الخطاب الفلسفي الغربي ذاته، حيث «لا سلب يقوم إلا على أساس من الإيجاب السابق عليه»[2]، وحتى يتحقق ما تصبو إليه التفكيكية من تحقيق للهوية المغيبة من خلال سعيها للكشف عن مناطق المغايرة، والاختلاف، ووجوه الآخر، لابد من الانطلاق من الداخل.

وعموما، يمكن تعريف التفكيكية باعتبارين، هما:

أ/ التفكيكية باعتبارها أداة تحليل:

هي فصل العناصر الأساسية في بناء ما عن بعضها بعضا، لغرض اكتشاف الرابط بين هذه العناصر والمكونات، واكتشاف الثغرات ونقاط الضعف والقوة الموجودة في البناء، فالمحلل ينتقل من المركب إلى البسيط، ومن الكل إلى الجزء، فالتفكيكية بهذا الاعتبار هي أداة تحليل منهجي تستخدم في الكشف عن البنية الأساسية لأي فكرة أو نص، وعادة ما يتبع ذلك التفكيك إعادة بناء وتركيب لأن الهدف هو تعميق الفهم والوصول للحقيقة وفتح باب الاجتهاد، وإدراك واقع أن ما هو قائم يمكن تفسيره وفهمه بشكل أفضل وأحسن، ولا تنطوي التفكيكية بهذا الاعتبار على أي مضمون أيديولوجي، وليس هدفها الهدم والتقويض[3]، وهي بهذا الاعتبار ليست المراد في موضوع هذا البحث.

ب/ التفكيكية باعتبارها منهجا نقديا:

أما التفكيكية باعتبارها منهجا نقديا، فهي حركة جاءت بعد البنيوية في النقد الأدبي، وجعلها الفيلسوف الفرنسي "جاك دريدا" عنوانا لمشروعه الفلسفي، فالتفكيك «مقاربة فلسفية

[1] محمد علي الكردي: جاك دريدا وفلسفة التفكيك، ص23.

[2] المرجع نفسه، ص. ن.

[3] (ينظر) محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، ص130-152 .

للنصوص أكثر مما هي أدبية، إنه نظرية بعد البنيوية (Post-structuralist) ولا تدل (بعد- post) هنا على أن التفكيك يحل محل البنيوية باعتباره نظرية أحدث زمنيا، ولكنها تدل بالأحرى على أنه يعتمد على البنيوية كنظام تحليلي سابق، وهو أيضا نظرية تهدف إلى إنتاج تفسيرات لنصوص خاصة أقل مما تهدف إلى فحص الطريقة التي يقرأ بها القراء هذه النصوص»[1].

وقد بدأت التفكيكية مع "جاك دريدا" كمشروع إعادة قراءة للميتافيزيقا الغربية، «والميتافيزيقا فرع من فروع الفلسفة يفترض وجود علل أو أسس أولية ونهائية تصدر عنها الموجودات على اختلافها فتقدر على تفسيرها، وخلع معنى عليها»[2]، وقد انبنى هذا المشروع من خلال تلك المراجعات للفكر الغربي المتمركز حول اللوغوس[3]، التي عمل عليها فلاسفة كان لهم كبير الأثر في ما ظهر من تيارات فكرية لاحقة، بدء بما قدمه "نيتشه" من رفض لما أقره الفلاسفة قبله حول الحقيقة والماهية والجوهر، ومرورا بما قدمه "مارتن هايدجر" من إعادة النظر في مفاهيم الميتافيزيقا وإصراره على أن مبحث الكينونة في الفلسفة الغربية إنما هو بحث في الكائن لا في الكينونة، حيث كان تجاوز الميتافيزيقا والتفكير الميتافيزيقي هو محور محاولاته المتكررة، وما قدمه "ميشال فوكو" من طرح مشابه فيما جسده من فكرة انحلال الأشياء في الكلمات، والنظام في الخطاب، وتمثل المعطى الجوهري، الذي صدرت عنه طريقته في نظرته إلى أن الحقيقة قد تقررت تاريخيا على أنها نتاج ممارسة خطابية،

---

[1] (ينظر) ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبد القدوس عبد الكريم، الهيئة العامة للكتاب، د.ط، القاهرة، 1996م، ص75، 76.

[2] ميشل رايان: التفكيك تمهيد ونقد وسياسة، مدخل إلى التفكيك، سلسلة آفاق عالمية، تحرير وترجمة حسام نايل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، مصر، 2008م، [23- 100]، ص25.

[3] اللوغوس (Logos) مفردة تعود إلى الموروث الإغريقي فلسفة ولغة، ربطها "دريدا" بالتمركز، وهي معادل للعقل الخلاق، والمعرفة الإلهية، لتعني العقل الإلهي، وهو قوة غير مرئية تدير نظام الكون. (ينظر) ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص218 وما بعدها.

حتى إن الذات هي نتاج للممارسات الخطابية[1]، إضافة إلى الخلخلة الفرويدية للذات، ليتولى "دريدا" تأسيس مشروعه التفكيكي اعتمادا على هذه المعطيات وروافد أخرى دينية وفلسفية ومعرفية متنوعة، ينطلق من مقولاتها ليقوض المفاهيم ويزعزعها، فعمل على هدم تلك الثنائيات التي شيدت التكوينات المعرفية للفلسفة الغربية، من مثل ثنائية (الداخل/ الخارج)، (العقل/ الجسد)، (الحضور/ الغياب)، (الكلام/ الكتابة)، وانسحب ذلك على ثنائيات النقد الأدبي، من مثل: (الدال/ المدلول)، (المؤلف/ القارئ)، (النص/ الخطاب)، وغيرها.

ويرى "دريدا" أن «التفكيك ليس تحليلا (Analyse) ولا نقدا (Critique)»[2]، وأن «التفكيكية ما هي إلا استراتيجية وليست منهجا في قراءة النصوص ولا يمكن في يوم من الأيام أن تتحول إلى منهج»[3]، لأن التفكيك «لم يقدم بديلا عن الهدم الذي مارسه، وإن النموذج الذي قدمه، إذا صح أن يسمى ما قدمه، نموذجا، هو اللانموذج»[4]، و«التفكيك ليس تحليلا لأن تفكيك عناصر بنية لا يعني الرجوع إلى العنصر البسيط، أي إلى أصل غير قابل لأي حل، لأن قيمة التحليل بالذات خاضعة للتفكيك، وليس نقدا، لا بالمعنى العام ولا بالمعنى الكانطي، لأن هيئة krinein أو krisis (القرار، الاختيار، الحكم، التحديد) هي نفسها، شأنها شأن جهاز النقد المتعالي كله، وهي أشياء يستهدفها التفكيك وبالتالي النقد والتحليل خاضعين للتفكيك، ويضيف "دريدا" أن المنهج أو الطريقة (méthode) شأنه شأن التحليل والنقد وبالتالي التفكيك ليس منهجا»[5]، أيضا، وهو ما يؤكده بنفيه صفة المنهجية عن "التفكيك" حينما يقول: «ليس التفكيك منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج، خصوصا إذا ما

---

[1] (ينظر) سامي محمد عبابنة: التفكيكية وقراءة الأدب العربي القديم، عبد الفتاح كيليطو نموذجا، مجلة دراسات، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، الأردن، 2015م، المجلد 42، ملحق01، [1075- 1086]، ص1075، 1076.

[2] جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2000م، ص60.

[3] المرجع نفسه، ص61.

[4] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص 186.

[5] منير أوعشرين: قيم الحداثة في فلسفة جاك دريدا، ص54.

أكدنا على الدلالة الإجرائية أو التقنية»[1]، والتفكيك ليس عملية أو فعلا أيضا، لأنه حاصل حدث لا ينتظر تشاورا أو وعيا أو تنظيما من لدن الذات الفاعلة ولا حتى في لدن الحداثة»[2]، كما أن التفكيكية «ليست نظرية عن اللغة الأدبية، إنما هي طريقة لقراءة (أو إعادة قراءة) الفلسفة وخطابات العلوم الإنسانية»[3]، إنها «بحث أبدي في النسق الداخلي للنص أيا كان هذا النص وأيا كانت قداسته، وخلخلة وتفكيك لكل المعاني التي تستمد منشأها من اللوغوس وبالخصوص معنى الحقيقة»[4].

وعليه يبقى مصطلح "التفكيك" (Déconstruction) أكثر مفاهيم "دريدا" شهرة وخطرا، في الوقت ذاته، دون منازع، وحينما نتساءل عن دلالته «يجيبنا "دريدا" في حوار مع الخطيبي، ومع صديقه الياباني، بأن التفكيك لا شيء بما أنه يحيل إلى لا شيء، وكل شيء بما أنه يحيل إلى كل شيء»[5]، هذه الإجابة المموهة، ولنقل الصادمة، تضع القارئ موضع الحيرة، وتدفعه إلى الشك في كل المعطيات، كما أنها توحي بمدى خطورة مشروع التفكيك الذي لا يمكن تحديده إطلاقا، ما يؤكد ضرورة الحذر والحيطة عند التعامل مع مقولات التفكيك ومصطلحاته، التي يعمل من خلالها على ضرب مقولات ومسلمات أخرى يعتبرها أوهاما مترسخة سادت الميتافيزيقا الغربية، «ومثل هذا التفكيك (Déconstruction) ليس مجرد آلية في التحليل أو منهجا في الدراسة وإنما رؤية فلسفية متكاملة، وهي فلسفة يؤدي التفكيك فيها إلى تقويض ظاهرة الإنسان وأي أساس للحقيقة»[6].

---

[1] جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، ص60.

[2] منير أوعشرين: قيم الحداثة في فلسفة جاك دريدا، ص55.

[3] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، ص174.

[4] (ينظر) سارة كوفمان، روجي لابورت: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر، ترجمة: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، أفريقيا الشرق، ط2، المغرب، 1994م، ص13.

[5] عمر مهيبل: جاك دريدا: من أقاليم اللغة إلى أقانيم الهوية، مقدمة كتاب لجاك دريدا: أحادية الآخر اللغوية، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل، ص15.

[6] حسيبة مصطفى: المعجم الفلسفي، ص144.

التفكيكية إذا عملية «تفتيت لكل خطاب جاهز، أي لكل خطاب تشكل وفقا لآليات وطقوس دلالية أو نظم وقواعد ترسبت عبر التاريخ، وهي قراءة تحول دون ربط علاقات الخطاب بأية عمليات تفسيرية ترتكز على معايير خارجية»[1]، فالقراءة التفكيكية لهذه الخطابات تسعى للوصول إلى تفسيرات خاصة، وتؤمن بأن لا شيء خارج النص، لذلك لابد من تشريحه تشريحا تفكيكيا، «وهو يحتاج إلى قارئ ذي قدرات عالية يستطيع التعامل مع الشفرات اللغوية التي يعالج بها معنى النص»[2].

وقد صرح "جاك دريدا" في تعريفه للتفكيكية بأنها تهاجم الصرح الداخلي سواء الشكلي أو المعنوي للوحدات الأساسية للتفكير الفلسفي، بل تهاجم ظروف الممارسة الخارجية، أي الأشكال التاريخية لهذا النسق، ثم هو لا يذكر بديلا لهذا النسق المفكك، فهو في الحقيقة تقويض وهدم وإن سمي تفكيكا[3]، حيث «تسعى التفكيكية إلى أن تبحث عن اللبنة القلقة غير المستقرة، وتحركها حتى ينهار البنيان من أساسه، ويعاد تركيبه من جديد، وفي كل عملية هدم وإعادة بناء يتغير مركز النص وتكتسب العناصر المقهورة أهمية جديدة، يحددها، بالطبع، أفق القارئ الجديد، وهكذا يصبح ما هو هامشي مركزيا، وما هو غير جوهري جوهريا»[4]، إنها «القراءة النقدية (المزدوجة) التي اتبعها في مهاجمته الفكر الغربي الماورائي منذ بداية هذا الفكر حتى يومنا هذا»[5]؛ فالغاية من استراتيجية التفكيك لا تقتصر على تقويض التراث الفلسفي والفكري الغربي من "سقراط" إلى "هيغل" فقط، كما فعل "نيتشه" فيلسوف "الارتياب" والملهم الأول لدريدا، ولا من "أفلاطون" حتى "نيتشه" كما فعل "هايدجر"، أول من قرع نواقيس نهاية الميتافيزيقا، بل من فلاسفة الإغريق لما قبل "سقراط" إلى آخر

---

[1] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص 187.

[2] ديفيد بشيندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبد القدوس عبد الكريم، ص76، 77.

[3] (ينظر) عبد الوهاب المسيري: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، دار الشرق، ط1، د.م، 1999م، ج5، ص 685 وما بعدها.

[4] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص388.

[5] ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص107.

فيلسوف كبير، ومعاصر: "هايدجر"، وحتى إلى ما بعد التفكيك، ثم إعادة البناء من جديد بعيدا عن كل تصور ميتافيزيقي يكرس مركزية العقل، أو الصوت أو غير ذلك، لذلك كان التفكيك رهانا على قدرة متبقية للفلسفة للانزياح من بين فكي الإحراجات العالقة فيها، سواء كانت مذاهب ميتافيزيقية أم منهجيات معرفية[1].

وقد عرف "كريستوفر نوريس" التفكيك بقوله: «هو تفتيش يقظ عن السقطات أو نقاط العمي أو لحظات التناقض الذاتي حيثما يفضح النص لا إراديا التوتر بين بلاغته ومنطقه ما بين ما يقصد قوله ظاهريا وما يكرهه على أن يعنيه رغما عنه»[2]، فعلى اعتبار أن المناهج النقدية عبارة عن نصوص فإنها تقع فيما يسميه "دريدا" (Aporia) أي "التناقض الظاهري ذاتي المنشأ"، مثلما حدث مع البنيوية التي عرفت توترا بين الممارسة والوعد، أي بين ما تعد به والإجراء؛ إذ استسلمت لمعطيات لسانية بحتة جعلتها أسيرة للنظام الداخلي، حيث قيدت الدوال بمدلولات معدة مسبقا.

ويقر الفيلسوف الأمريكي "جون سيرل" (John Roger Searle)[3] أن «التفكيك عبارة عن مجموعة من المناهج الخاصة بتناول النصوص، أو مجموعة من الاستراتيجيات التي تهدف إلى تقويض ميولنا النابعة من مركزية اللوغوس»[4]، وقد انطلق في تعريفه هذا من كتاب "في التفكيك، النظرية والنزعة النقدية بعد البنيوية" لـ"جوناثان مللر".

---

[1] (ينظر) عادل عبد الله: التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2000م، ص155.

[2] مروان علي حسين أمين: التفكيكية عند جاك دريدا، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، النجف الأشرف، مصر، د.ت، العدد41، المجلد02، [403- 474]، ص460.

[3] جون روجر سيرل (ولد في 1932م) فيلسوف أمريكي من ممثلي فلسفة التحليل اللغوي، وهو الآن أستاذٌ فخريّ في فلسفة العقل واللّغة وأستاذٌ بكلّية الدراساتِ العليا بجامعة كاليفورنيا بيركلي. معروفٌ على نطاقٍ واسع لمساهماته في فلسفة اللّغة وفلسفة العقل والفلسفة الاجتماعيّة. (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص382.

[4] جاك دريدا: في علم الكتابة، ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، ط2، القاهرة، مصر، 2008م، ص42.

ويبقى تحديد التفكيك منوطا بمدى استيعاب مقولاته، ذلك أن المعنى ينتج من سلسلة الاختلافات التي تمنح اللغة معناها، هذا المعنى الذي يعيش حالة من التعدد والإرجاء الدائمين، حيث يقول "دريدا": «إن كلمة التفكيك شأن كل كلمة أخرى، لا تستمد قيمتها إلا من اندراجها في سلسلة من البدائل الممكنة فيما يسميه البعض ببالغ الهدوء سياقا، مثل الكتابة والاختلاف»[1]، لذلك لا يمكن تحديد التفكيك، لأن قوته تكمن في عمله، وفي الممارسة، غير أن ما يجب العلم به، أن التفكيك لا يعترف إلا بما هو مكتوب، إن «التفكيك قبل كل شيء "دلالة واحترام وحب"»[2]، لذلك وجب توخي الحذر في التعاطي والتعامل مع التفكيكية، بل يجب فهم حقيقة الفلسفة التي قامت عليها أولا.

2. فلسفة التفكيك:

ظهرت التفكيكية في خضم دورة الشك واليقين، هذه الثنائية التي تعتبر من إفرازات الثنائية المحورية في تاريخ الفلسفة، ثنائية الخارج والداخل، واستمرت التجريبية كمنهج لتحقيق المعرفة اليقينية إلى أن شككت الفلسفة الألمانية المثالية بقيادة "كانط" في قدرة الخارج وحده على تحقيق تلك المعرفة، لتوضع التجريبية العلمية موضع الشك، مقابل يقين حظي به العقل بمقولاته الميتافيزيقية، ثم مع ثورة علمية نقلت الثقل مرة أخرى إلى المنهج العلمي، ظهرت الفلسفة "البنيوية"، كمنهج فلسفي نقدي ملحد يقوم على أن كل ظاهرة أدبية أو إنسانية تشكل بنية لا يمكن دراستها إلا بعد تحليلها إلى أجزائها المؤلفة منها، دون تدخل فكر المحلل أو عقيدته، وهي فلسفة لا تؤمن إلا بالظواهر الحسية فقط"[3].

لقد عرف العالم الأوروبي وضعا متأزما على مختلف الأصعدة، ما مهد لظهور البديل؛ التفكيكية، حيث تعود بداية ظهور التفكيكية إلى منتصف الستينات من القرن العشرين في أوروبا كردة فعل على البنيوية، وهيمنة اللغة، والتمركز حول العقل، وهيمنة اللسانيات على

[1] جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، ص62.

[2] ميشال فوكو: جاك دريدا، حوارات ونصوص، ترجمة محمد ميلاد، دار الحوار للنشر، ط1، سوريا، 2006م، ص157.

[3] (ينظر) حسيبة مصطفى: المعجم الفلسفي، ص116، 117.

كل حقول المعرفة، وكان ظهور التفكيكية نتاجا طبيعيا وإفرازا لما كان عليه الوضع في أوروبا، حيث كانت بذور التفكيكية موجودة في العقل الغربي سواء الفلسفي أو الديني، المتمثل بقطع العلاقة مع الدين، رغم ما كان يشوب تلك العلاقة من انحراف وتشويه، بالإضافة إلى الشك السائد في الفلسفات الغربية، والشعور الشديد باليأس والإحباط والخديعة بسبب عدم القدرة على تحقيق السعادة للإنسان بالعلم، حيث لم يجن الإنسان بعد فترة طويلة من الاعتداد بالعلم إلا الدمار والجهل المتفاقم خاصة بعد استعمال العلم في التدمير، إضافة إلى وجود كم هائل من الأنظمة والنظريات والفلسفات التي كانت تسود المجتمعات الغربية، كالمثالية، والماركسية، والرأسمالية، والوجودية، وغيرها، وكان آخر تلك الفلسفات والنظريات البنيوية، التي قامت على أنقاضها التفكيكية وأعلنت موتها، أدى كل ذلك إلى تهيئة أرض خصبة لفكر وفلسفة جديدة: التفكيكية [1]، فما أهم مرتكزاتها؟

2-1: مرتكزات الفكر التفكيكي:

لقد اعتمدت التفكيكية في بناء أسسها على مرتكزات ثلاثة: الثورة على العقل، نقد سلطة الحضور، والثورة على البنيوية، حيث يمثل التفكيك «ثورة كاسحة على جميع المفاهيم القديمة التي أنتجها الغرب وغيره، وهو تقويض لما عد قيما وأنساقا ومفاهيم منطقية أو أخلاقية نظر إليها على أنها تمثل جوهر الفكر الإنساني، وأعطت صفة العلو والثبات والإطلاق على ما هو نسبي وزائل»[2]، فحينما سادت السلطة البابوية وسرى الحكم الكنسي الذي مزق حضور الإنسان بإحالته المستمرة إلى الميتافيزيقا، كان "الإله" مركز كل شيء وأصل كل الموجودات والنتاجات العلمية والدينية، ثم تخلخلت مركزية الإله حينما برزت سلطة الإنسان كردة فعل على سلطة الكنيسة، وظن الإنسان أن في وسعه أن يكون المركز،

[1] محمد عبد الرحيم طحان: المنهجية التفكيكية في تحليل الخطاب القرآني، دراسة تحليلية نقدية، مذكرة ماجستير في التفسير وعلوم القرآن، إشراف أ.د/ يوسف محمود الصديقي، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة قطر، جانفي 2017م، ص67، 68.

[2] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص 185.

ولكنه لم يستطع قيادة تطلعاته ورغباته بواسطة العقل، ما دفعه إلى اللامعقول، وأصبح اللاوعي مركز وأصل الأشياء، ليتكفل "جاك دريدا" فيلسوف التفكيك فيما بعد بخلخلة هذه المراكز.

أولا: نقد العقل ومركزية الحضور:

لقد كان هدف التفكيك الأول تقويض ميتافيزيقا الحضور التي تختزل الإرث العقلاني الغربي برمته وتختزنه[1]، ذلك أن «الفلسفة من "أفلاطون" إلى "هيغل" هي فلسفة الحضور، ونعني بذلك أن الوعي لا يعترف إلا بما يحضر، في الوعي، لديه فيتخذ شكل الدلالة والمعنى والقانون والهوية فيتطابق هكذا مع مقولاته، مما يعني أن فكر الإنسان هو مركز الكون، غير أن الانقلاب الذي حصل في صف الفلسفة منذ "هايدجر" ومنه انطلق "جاك دريدا" يقول بفلسفة الغياب الفلسفة التي تقول بالآخر المغاير الذي لا يفتأ ينأى عبر سيرورة الاختلاف»[2].

من هذا المنطلق، كان للتفكيكية أن «أنشأت لنفسها، أقامت واستحدثت أساسا فلسفيا خاصا بها، هو مفهومها لقضية الهوية والاختلاف، من حيث علاقة كل منهما بالآخر[...] وهو أساسها الفلسفي المغاير الذي تسعى إلى تثبيته عبر تحليلها الخاص المزدوج في النصوص»[3]، «فالاختلاف هو البديل وهو المركز والأصل الحقيقي[...] والأصل يحيل إلى لاحقة دائما، والهوية إلى آخرها الذي يؤسسها نفسها كهوية، بذا يكون الاختلاف في حقيقته إحالة إلى الآخر وإرجاء لتحقيق الهوية في انغلاقها الذاتي»[4].

---

[1] (ينظر) عمر مهيبل: جاك دريدا: من أقاليم اللغة إلى أقانيم الهوية، مقدمة كتاب لجاك دريدا: أحادية الآخر اللغوية، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل، الدار، ص16.

[2] عادل عبد الله: التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص13.

[3] المرجع نفسه، ص66.

[4] المرجع نفسه، ص78،77.

لقد ظهر التفكيك ك«نقد معرفي لإيديولوجيا التمركز الغربي حول الذات، وسبر لغور الاستراتيجيات المعرفية التي تؤدي إلى هذا التمركز وإقصاء الآخر، ولأن التمركز الغربي حول الذات لا يصل إلى غايته إلا بأدوات معرفية تجعل من التمركز أمرا ممكنا »[1]، من هنا لاحظ "جاك دريدا" «أن الفلسفة الغربية، الميتافيزيقية، قد أدركت "ختامها"، أو "تمامها"، واستوفت أغراضها، واستنفذت أولياتها، من دون أن تدرك نهايتها حقا وتتوقف، وهي قد لا تدرك هذه النهاية أبدا »[2]، ولذلك شمل نقد "دريدا" للتمركز المنطقي الغربي عدة حقول معرفية، أبرزها:

أ.الأولية الإبستمولوجية (Epistemoiocal primacy): ويقصد بها عد العقل والإدارك الحسي مركزا للحضور.

ب.الأولية التاريخية (Chronological primacy): يرى "دريدا" أن أساس التمركز حول الصوت، إنما ينهض على هذه الأولية التي تتحقق بواسطة النظم الميتافيزيقية للحضور اللانهائي للزمن الذي ينطلق من الماضي صوب المستقبل.

ج.الأولية الجنسية (Sexzual primacy): وتتضح أهمية هذه الأولية من خلال التمركز الذكوري، وذلك بواسطة سيادة الشخصية الذكورية، والغرور، ورباطة الجأش، وكل هذا يعزز هوية الذكر/ الرجل وحضوره ولفقدان هذه الخاصية كان مصيرها الغياب.

د.الأولية الوجودية (Antological primacy): وهذه الأولية تعد أهم الحقول لمنهجية "دريدا"، وذلك من خلال عد الوجود حضورا ذاتيا صافيا، مقابل غياب العدم، إن الأولية الوجودية تعد من ناحية موضوعية أهم ملامح تأريخ الميتافيزيقا، وترتبط بجذورها إلى النموذج الذي حدده "أفلاطون" للحقيقة بوصفها حوارا صامتا مع النفس، و"أرسطو"، الذي

[1] مقدمة العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، لبول دي مان، ترجمة سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، ط1، أبو ظبي، 1995م، ص04.

[2] جاك ديريدا: صيدلية أفلاطون، ترجمة كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، د.ط، تونس، 1998م، ص10.

عدها "تفكيرا ذاتيا"، وأن جميع هذه النماذج الأنطولوجية للحضور استندت إلى استعارات مجازية واختلافات زمنية.[1]

لقد بدأ "دريدا" مشروعه التفكيكي بنقد الفكر والفلسفات الغربية، وكان يقول: إذا كان التفكيك مدمرا حقا فليدمر ما شاء من الأبنية القديمة المشوهة من أجل أن نعيد البناء الجديد[2]، وبهذا كانت أولى خطوات التفكيك لقلب الموازين، وتقويض الميتافيزيقا الغربية المؤمنة بالمركز، والملاحظ أن التفكيكية تنطلق من معطيات فكر الحضارة الغربية، "الصرح" كما يسميه "دريدا"، لتقوضها وتبني على أساسها مفاهيمها الجديدة، لمحو التمركز حول "اللوغوس"، حيث «يتولى فلاسفة التفكيك نقد المفاهيم الأولية التي تفضي إليه، إن مفاهيم مثل العلم والغرب والعقل والأصل والصوت والكتابة هي مفاهيم ولدت في خطاب وسياق معينين، ثم أفلتت من هذا السياق لتسبغ على نفسها صفة الإطلاق [...] فهي حضارة لا تحتكم إلا إلى "اللوغوس" ولا تصغي إلا إلى المنطوق والشفاهي، وتؤثره على المكتوب، ولا معيار لها إلا معيار الذات المطمئنة إلى ذاتها»[3].

لقد لاحظ "دريدا"« أن الفكر الغربي قائم على ثنائية ضدية عدائية يتأسس عليها ولا يوجد إلا بهذه الثنائية، كثنائية: العقل/ العاطفة، العقل/ الجسد، الذات/ الآخر، المشافهة/ الكتابة، الرجل/ المرأة، وما إلى ذلك. وأن هذا الفكر دائما يمنح الامتياز والفوقية للطرف الأول، ويلقي بالدونية والثانوية على الطرف الثاني، هذا الانحياز للأول على الثاني هو ما يسميه "دريدا" بالتمركز المنطقي»[4]، الذي تسعى "التفكيكية" إلى تقويضه، وسعيها هذا إلى «القضاء على فكرة الأصل، على فكرة البداية والمركزية، يعني ويقتضي وضع حد لوعي

[1] مروان علي حسين أمين: التفكيكية عند جاك دريدا، ص466.

[2] محمد عبد الرحيم طحان: المنهجية التفكيكية في تحليل الخطاب القرآني، دراسة تحليلية نقدية، ص71.

[3] مقدمة العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، لبول دي مان، ترجمة سعيد الغانمي، ص04.

[4] ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص108.

الإنسان باعتبار أن هذا الوعي يجعل منه مركز الكون، مثلما يعني في الوقت ذاته التأكيد على استحالة البداية الواثقة المطمئنة إلى الأصل الصلب الذي نعتقد حقيقة أصليته»[1].

«يمكن القول بأن مشروع "دريدا" الفلسفي هو محاولة هدم الأنطولوجيا الغربية اللاهوتية (أونطوثيولوجي Ontotheology) بأسرها والوصول إلى عالم من صيرورة كاملة عديمة الأساس لا يوجد فيها لوغوس ولا مدلول متجاوز، ولذا فهو عالم بلا أصل رباني، بلا أصل على الإطلاق، ولذا لا توجد لغة، وإن وجدت لغة فهي لغة الجسد باعتبار أن الجسد يجسد المعنى، فلا ينفصل 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 التفكيكية حينما تصبح منهجا لقراءة النصوص»[2].

وللتعرف أكثر على فكر "جاك دريدا" لابد من الوقوف على أهم محطات حياته؛ ولد الفيلسوف الفرنسي "جاك دريدا" في بلدة الأبيار قرب الجزائر العاصمة، عام 1930م، وهو ينتمي للديانة اليهودية، التحق عام 1941م بشعبة الفلسفة في المدرسة الثانوية (Gauthier) في مدينة الجزائر، وتتلمذ فيها على يد "ألبير كامي"، وتحصل على قراءة أفكار "برغسون"، و"سارتر"، وكان مولعا بالأدب، وتشكلت لديه ميول قوية اتجاه الفلسفة، حيث قرأ فلسفات "كيركغارد"، و"هايدجر" قراءة عميقة، وفي عام 1949م ترك الجزائر لأداء الخدمة العسكرية، وكان قد طرد من المدرسة في الجزائر بسبب قانون مناهضة السامية الذي أصدرته مدرسة لوي- لي غران (Louis-Le-Grand) في باريس، وقرأ في تلك الفترة

[1] عادل عبد الله: التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص78، 79.

[2] عبد الوهاب المسيري: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، دار الشرق، ط1، د.م، 1999م، ج5، ص 686.

لمجموعة من الفلاسفة، مثل "سارتر"، و"غابرييل مارسيل" (Gabriel Marcel)[1] وغيرهم، ثم حصل على منحة للدراسة في جامعة هارفارد، في الولايات المتحدة الأمريكية، وفي عام 1960م، عين مدرسا للفلسفة العامة والمنطق في جامعة السربون، في فرنسا، ثم انتقلت عائلة "جاك دريدا" للاستقرار في فرنسا بعد استقلال الجزائر عام 1962م.

صدر أول كتاب له عام 1962م، وهو عن "هوسرل" بعنوان (أصل الهندسة) وشارك جاك دريدا في مؤتمر ضخم في الولايات المتحدة الأمريكية أقامته جامعة جون هوبكنز، تحت عنوان (لغات النقد وعلوم الإنسان) وكانت مشاركته ببحث تحت عنوان (البنية، العلامة، واللعب في خطاب العلوم الإنسانية) ومنذ ذلك الحين أصبح "جاك دريدا" مشهورا في أفق المدارس النقدية المعاصرة، وشارك بعدها في العديد من المؤتمرات والندوات، مثل مؤتمر جمعية فلسفة اللغة الفرنسية في مونتريال (Montreal) بكندا، ومؤتمر عن نيتشه في (Cerisy) ومؤتمر فلسفة اللغة في ستراسبورغ، ومؤتمر الفلسفة وتطور العلوم في إفريقيا والذي عقد بنين، وغيرها من المؤتمرات والندوات.

وفي عام 1967م، ألقى "جاك دريدا" محاضرته الشهيرة في الجمعية الفلسفية تحت عنوان (الاختلاف)، ثم أصدر كتبه الثلاثة المهمة، وهي: الصوت والظاهرة، الكتابة والاختلاف، عن الغراماتولوجي، ومنذ ذلك الوقت نال "جاك دريدا" وفلسفته التفكيكية إعجابا وتقديرا عالميين، وذاع صيته في أوروبا وخارجها، واختير لعضوية كثير من الأكاديميات والجامعات كأكاديمية الإنسانيات والعلوم بنيويورك، والأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم،

[1] غابريل مارسيل (1889م- 1973م) الفيلسوف الفرنسي، والكاتب المسرحي، والناقد الموسيقى، وقائد الوجودية المسيحية. ألف أكثر من اثني عشر كتاباً وثلاثين مسرحية على الأقل، ركزت أعمال مارسيل على نضال الفرد في المجتمع من الناحية الإنسانية. وعلى الرغم من أنه يعتبر في كثير من الأحيان الوجودي الفرنسي الأول، إلا أنه انفصل عن شخصيات مثل جان بول سارتر، ويفضل مصطلح "فلسفة الوجود" أو "السقراطية الجديدة" لتحديد فكره. "سر الكينونة" هو عمل معروف مكون من مجلدين من تأليف مارسيل. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ مارسيل. 28/ 12/ 2019. سا: 14:15.

وغيرها[1]، و«اكتسب التفكيك عددا من المدافعين عنه في فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية بشكل خاص، ووجد مقرا له في جامعة ييل (Yale) الأمريكية، حيث ارتبط بأسماء عدد من النقاد، من أبرزهم: "جفري هارتمان" (Geoffrey H. Hartman)[2]، و"بول دي مان" (Paul de Man)، و"هيلز ميللر" (Henry Miller)، وتم على أيدي النقاد والمنظرين الأمريكيين تطبيق التفكيك بصورة أكثر خصوصية على نصوص الأدب»[3]، ويفسر بعض النقاد ازدهار التفكيك وحظوته في الأوساط الثقافية والأكاديمية في الولايات المتحدة كما لم يزهر في الموطن الأصلي الذي أنتجه وهو فرنسا بأن «التفكيكيين كانوا متمردين على كل شيء، متمردين بالمعنى الكامل للكلمة[...] ثم إنهم، وهذا أمر واضح، يميلون إلى اتخاذ مواقف استعراضية بل استفزازية تلقى هوى من جانب المثقف الأمريكي صاحب المزاج الذاتي الخاص»[4].

من هذا المنطلق يمكن التمييز بين لحظتين أساسيتين تشكلان الهرمية الفكرية لدريدا، وهما: اللحظة الفينومينولوجية التي كانت بمثابة المدخل الأول لبحث مسألة المعنى والعلامة كما تصورها فيلسوف الفينومينولوجيا الأول "أدموند هوسرل"، وذلك من خلال كتابيه الهامين: أصل الهندسة عن هوسرل (1962م) والصوت والظاهرة (1967م)، واللحظة الغراماتولوجية التي يقف على قمتها كتاب الغراماتولوجيا (علم الكتابة) (1967م) وكذلك كتاب الكتابة والاختلاف (1967م)، والتي دعا فيها "دريدا" إلى تثمين فعل الكتابة بما هو الوسيلة الأنجع لضمان ترسيم الأثر الخاص بكينونة الإنسان الزئبقية، وبما هي مفتاح المعنى ولكنها أيضا

[1] أحمد عبد الحليم عطية: جاك دريدا والتفكيك، دار الفارابي، ط1، بيروت، لبنان، 2010م، ص07- 13.

[2] كان جيفري هـ. هارتمان (1929م- 2016م) عالمًا نظريًا أمريكيًا من مواليد الأدب الألماني ، تم ربطه أحيانًا بمدرسة ييل للتفكيك ، على الرغم من أنه لا يمكن تصنيفه بواسطة مدرسة أو طريقة واحدة. قضى هارتمان معظم حياته المهنية في قسم الأدب المقارن بجامعة ييل ، حيث أسس أيضًا أرشيف فيديو Fortunoff لشهادات المحرقة. (ينظر) ميمير موسوعة اللغة العربية https://mimirbook.com/ar/ هارتمان. 28/ 12/ 2019. سا: 14:20.

[3] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص186/ نقلا عن: بشبندر: نظرية النقد المعاصر وقراءة الشعر، ص75.

[4] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص256.

بما هي مفتاح التفكيك، التشتيت، البعثرة، والمهمازات التي يحسن تحريك توجهاتها بشكل بارع قصد تحطيم كل ما يحيل إلى الكثرة والمركزة والواحد المتأحد للميثافيزيقا الغربية التي ينعتها بميثافيزيقا الحضور[1]، الخادعة، التي من نتائجها: «إشاعة أسطورة الرجل الأبيض وتفوقه، وعلمية الفكر الغربي، وأفضلية البنى السياسية الغربية على مثيلاتها، مع السعي المنظم لتقويض الحضارات الأصلية؛ إما بإبقائها ضمن دائرة التبعية أو بتجزئة قوتها البشرية والمادية والروحية، وفرض النموذج الفردي عليها، وتعميم هذه الفكرة بوساطة الاستشراق أو الإعلام»[2].

ومن ثم انبثقت وتبلورت "فلسفة التفكيك" على يدي الفيلسوف الفرنسي "جاك دريدا" بعد قراءته لفلسفات: أفلاطون، وهيغل، وروسو، ونيتشه، وهوسرل، وهايدجر، وغيرهم من كبار الفلاسفة، فتبنى المدرسة التفكيكية وعممها في الفكر الغربي، وانتشرت بشكل سريع في الفكر الفرنسي المعاصر، وأصل لها فارتبط اسمها به[3]، بعد أن تم إعلان "أزمة البنيوية"، التي لابد من الوقوف على بعض ملامحها، قبل استجلاء تأثير الفلاسفة واللغويين وبعض التيارات الفكرية والمذاهبية في فكر "دريدا" التفكيكي.

ثانيا: التفكيك والبنيوية:

لقد بدأ "دريدا" مشروعه التفكيكي بنقد الفكر والفلسفات الغربية، وعلى رأسها الفكر البنيوي السائد، حيث ذهب إلى أن فكرة البنيوية تفترض دائما مركزا من نوع ما للمعنى، هذا المركز يحكم البنية، ولكنه هو نفسه ليس موضوعا للتحليل البنيوي، وكان يرفض فكرة أن

[1] عمر مهيبل: جاك دريدا: من أقاليم اللغة إلى أقانيم الهوية، مقدمة كتاب لجاك دريدا: أحادية الآخر اللغوية، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل، ص07، 08.

[2] صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، ص133، 134.

[3] محمد عبد الرحيم طحان: المنهجية التفكيكية في تحليل الخطاب القرآني، دراسة تحليلية نقدية، ص70.

للفظ قدرة على إحالتنا إلى شيء ما خارجه، وكان يقول: إذا كان التفكيك مدمرا حقا فليدمر ما شاء من الأبنية القديمة المشوهة من أجل أن نعيد البناء الجديد[1].

لقد انهارت البنيوية عام 1967م، حيث بدأت بعض الشخصيات المهمة تبتعد عن الإطار الفكري البنيوي وتغيرت نبرة الكتابة البنيوية الجديدة، والواقع أن تغيرا في أسلوب المعرفة حصل، لقد بدأت حركة ما بعد البنيوية[2]، التي ارتأت أن «اللغة نظام من التقابلات دون حدود ثابتة، وإنها إذا عوملت على غير هذا النحو لا تلبث الميتافيزيقا أن تنسل وتزحف»[3]، إليها.

لقد «كان العامل المنشط للفكر البنائي، في محاولاته الأولى على أقل تقدير يتمثل في رفضه الاعتراف بأي معنى يكون خارج أو وراء قيود اللغة سابقة الوجود»[4]، ما يخلق نوعا من التمركز حول الذات، إنه النظام المغلق الذي يقيد القراءة والتأويل، فالبنيوية بمبادئها الوصفية وخصوصا مبدأ المحايثة، تقتل حركة الدوال؛ إنها تربطها بمدلولات محددة سلفا، الأمر الذي أدى إلى بروز مقولة "اللوغومركزية" (Logocentrism) التفكيكية التي تنقد هذا التمركز للمدلولات. ولذلك رأى "دريدا" أن البنيوية تقوم على "ميتافيزيقا الحضور" التي يجدها أينما اتجه، وبما أن البنيوية كمنهج نقدي تتكئ في مبادئها على معطيات الدرس اللساني، فقد ثار "دريدا" على المكنونات الميتافيزيقية في المركزية الصوتية المزعومة لدى "دي سوسير" وقد أدرج ذلك في كتابه "علم الكتابة"[5]، وإذا ما عدنا إلى «التفكيك في حد ذاته، فقد

[1] محمد عبد الرحيم طحان: المنهجية التفكيكية في تحليل الخطاب القرآني، دراسة تحليلية نقدية، ص71.

[2] (ينظر) ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، ترجمة ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، دمشق، سوريا، 2008م، ص166.

[3] المرجع نفسه، ص170.

[4] كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة صبري محمد حسن، ص122.

[5] (ينظر) ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، ترجمة ثائر ديب، ص171.

انبثق من البنيوية نفسها كنقد لها، وانصب على مشكلات المعنى وتناقضاته ليزعزع فكرة البنية الثابتة»[1].

لقد أعاب "دريدا" على القراءة البنيوية تمركزها هذا، حيث يرى أن «البنائي ينشد في بحثه دائما شكلا أو وظيفة منظمة طبقا لشرعية داخلية يكون للعناصر فيها معنى من خلال ترابطها أو تعارضها»[2]، «واللغة لا تستطيع أن تفي بشرط معنى الحضور الذاتي إلا إذا كانت تشكل وصولا كاملا ومباشرا للأفكار التي صادفت سياقها، وهذا بحد ذاته مطلب من المطالب المستحيلة، لأننا وببساطة كاملة لا نستطيع الحصول على ما أسماه "دريدا" الإلهام الفطري الأولي للتجربة التي عاشها الآخر»[3]، وعليه، فإن القول بأن للغة معنى محددا يتوصل إليه من خلال شبكة العلاقات القائمة بين عناصر النظام قول باطل، لأن اللغة لا تكف عن الإيحاء، ما يجعل المعنى مسكونا بروح التعدد والانفتاح والتأجيل الخالدة.

من هذا المنطلق، اهتدى "دريدا" إلى أن المعرفة خرجت مع البنيوية «من سجن العقل إلى سجن اللغة»[4]، فبعد أن كان العقل الكانطي مسيطرا على الساحة المعرفية كسبيل وحيد لها، تغيرت الوجهة مع البنيوية نحو اللغة كوسيلة لبلوغ معاني النصوص.

لقد انحصرت البنيوية في ما أسماه "جاك دريدا" "التناقض الظاهري ذاتي المنشأ" (Aporia)؛ فهي «تعيش على الفرق بين ما تعد به وبين الممارسة الفعلية للبنائية، فمن ناحية التطبيق استسلمت البنائية بدرجة كبيرة لتلك الاستعارات المغرية المشتقة من علم اللغة البنائي التي ترفع "الشكل" إلى مستوى أعلى من "القوة" [...] ترفع البنية إلى مستوى تحديد كل ما يدور "داخل" البنية وما يدور "فيما وراءها" أيضا، أما "الوعد" (promise) فيعيش في تلك السلسلة الأخرى من الفكر البنائي ذاتي النقد الذي يتساءل ويتشكك ضمنيا في أساسه

[1] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار أفريقيا الشرق، ط1، المغرب، 2002م، ص106.

[2] كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة صبري محمد حسن، ص119.

[3] المرجع نفسه، ص119، 120.

[4] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص282.

المنهجي الخاص»[1]، ومن خلال هذا التوتر بين الممارسة والوعد في مشروع البنيوية، تمكن "دريدا" احتواء وتناول مسائل كثيرة تقوض وتضرب البنيوية في الصميم، فقد رأى التفكيكيون أن البنيوية «تؤكد ذاتها دوما في المواقع التي يستسلم الفكر فيها لمفاتن النظام والاستقرار، ومهما كان تأثير البنائية فإن منجزاتها تقتصر في الحقيقة على نوع من التفكير في المنجز وفي المكون، وفي المبنى، إن ما يحاول هذا النظام المستقر قمعه وكبته هو "القوة" أو ضغط القصد الباعث للحياة، الذي لا يفوق كل حدود البنية وأبعادها فحسب وإنما يزيد عليها»[2]، من هذا المنطلق أزاحت التفكيكية البنيوية عن الساحة لتأخذ شرف السيطرة والنفوذ، حيث انطلقت ثورة التأويل والسيميولوجيا.

2-2: التفكيكية والفكر الغربي:

لا يمكن، إطلاقا، إغفال مدى تأثر الفكر التفكيكي بما جادت به عقول فلاسفة أمثال "نيتشه" و"هايدجر" في سعيهم إلى تحقيق فرضية إمكانية قيام الفكر الإنساني على أسس جديدة، وعلى خطاهم سار "دريدا"، حيث رفض معطيات ومسلمات الفكر الغربي في عبوديته لشبح ميتافيزيقا الحضور، التي يفرضها صنم اللوغوس، فكانوا يعتمدون على مبدأ الشك في مفاهيم ومسلمات ومبادئ كثيرة، سادت المجتمع الغربي، وهو ما تبدى بشكل جلي في كتابات التفكيكيين، «حيث ينطلق فيلسوف الاختلاف والغيرية في تأسيس التفكيك من فلسفة "نيتشه" في مواجهته لمفهوم "الحقيقة" في الميتافيزيقا" الغربية، ومن دراسات "هايدجر" التي تنزع إلى الشك في كل الخطابات الفلسفية من خلال فلسفته التأويلية التي حاول من خلالها فتح باب تعدد القراءات ولا نهائية التفسير»[3]، وغيرهما من الفلاسفة.

---

[1] كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة صبري محمد حسن، ص125.

[2] المرجع نفسه، ص119، 120.

[3] عبد الغاني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، مصر، 2005م، ص108.

2-2-1: تأثير "نيتشه" في الفكر التفكيكي:

يعد "نيتشه" من أهم أساتذة مدرسة "الارتياب" أو "الشك"، ويتصل الشك في الحضارة الغربية مبدئيا بالفيلسوف الفرنسي "ديكارت"، الذي شكك في كل شيء، في شهادة الحواس، وأحكام العقل، غير أن شكه لم يبق شكا عدميا؛ إذ سرعان ما يقوده الشك إلى التنبه إلى وجود التفكير، ثم وجود الذات المفكرة، لتنبثق عن ذلك مقولة الكوجيتو الديكارتي: "أنا أفكر إذا أنا موجود"[1]، لكن "نيتشه" تجاوز الشك الديكارتي ليشكك في الوعي ذاته، وقد اقتفى "دريدا" خطوات "نيتشه" في شكه المتواصل في معطيات الفكر الغربي المتمركز حول اللوغوس، ذلك أن البحث عن الحقيقة يفتح المجال واسعا أمام احتمالات تحرير الفكر من قيود التمركز المنطقي، و"نيتشه"، فيلسوف السلطة وإرادة القوة، شكل الأساس المعرفي والمسار العام للفكر الغربي، وقد تأثر التفكيكيون بأفكاره الفلسفية لاسيما مقولة "موت الإله" التي «تعني زحزحة الغيبيات والميتافيزيقيات بعيدا لتفسح الطريق أمام ظهور الإنسان، فالحقيقة هي ما يستطيعه الإنسان وما يمكن أن تكون في متناوله، وما عدا ذلك فهو ميت، أو ينبغي أن يعد ميتا، وهذا المفهوم يعني صياغة جديدة للمذهب الإنساني، الذي تأسست عليه الحضارة الأوروبية منذ نشأتها في عصر النهضة»[2]، ومنه تقويض ميتافيزيقا الحضور، على حد تعبير "دريدا"، التي تعني «اعتراف الوعي بما يحضر لديه فقط»[3]، لتمنح بذلك الأولوية للإرادة الإنسانية، وينطلق البحث عن المضمر والغائب والخفي، وقد تأسست مقولة "موت الإله" النيتشوية من منطلق رفضه للأفكار الدينية التي تشكل مكمن ضعف عرقل

---

[1] (ينظر) عادل مصطفى: فهم الفهم، مدخل إلى الهيرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، دار رؤية، ط1، القاهرة، مصر، 2007م، ص434.

[2] عبد الحميد إبراهيم: نقاد الحداثة وموت القارئ، مطبوعات نادي القسيم الأدبي، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، دمشق، 1996م، ص07.

[3] عادل عبد الله: التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص14.

الرقي البشري، حيث ينكر هذا الإله حينما يقول: «ألا يكون إلها شريرا ذلك الذي يملك الحقيقة ويرى العذاب الأليم الذي تعانيه البشرية من أجل الوصول إليها؟»[1]

انعكست الفكرة على الأدب من خلال إعلان "موت الشخصية"، كما انعكست على النظر النقدي من خلال "موت المؤلف" الذي نادت به البنيوية من قبل، لتقصي التفكيكية بدورها المؤلف من الثالوث الإبداعي (المؤلف– النص– القارئ)، وتجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن إقصاء التفكيكية لدور المؤلف لا يعني، إطلاقا، إعلان موته، وإنما هو تخليص لمعنى النص من سلطة مؤلفه الأصلي، حيث يقول "دريدا": «إنني أحاول أن أضع نفسي على حافة الخطاب الفلسفي، أقول حافة وليس موت، فأنا لا أومن أبدا بمثل ما يدعى اليوم بكل بساطة بموت الفلسفة (ولا كذلك ببساطة موت أي شيء، موت الكتاب، موت الإنسان، موت الآلهة، خاصة، وكما نعرف جميعا، أن ما هو ميت، يجتذب قوة مخصوصة»[2]، إن هذا الكلام خطير جدا، فإذا كان "نيتشه" قد أعلن الموت فإن "دريدا" يرى في إعلانه منح قيمة عظمى وقوة لما يعلن موته، لذلك فهو لا يعترف بالوجود قبل الموت أصلا، إنه ينفي فكرة الأصل والوجود، وعليه فإن "دريدا" وضع ميسم التفكيك على فكرة "الموت" في حد ذاتها ليصرح بما هو أخطر: الإقصاء، العدم، والضياع.

وبهذا فإن "دريدا" يجرد الإله، الفلسفة، المؤلف... من كل قوة، لذلك «عوم المؤلف وجعله علامة مرتحلة أبدا لا يستطيع "فوكو" ولا "بارت" (Roland Barthes)[3] تتبعها أو

---

[1] فريدريك نيتشه: أفول الأصنام، ترجمة: حسان بورقية ومحمد الناجي، دار أفريقيا الشرق، ط1، المغرب، 1996م، ص80.

[2] ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص245 .

[3] رولان بارت (1915م– 1980م) فيلسوف فرنسي، ناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي، اتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة، أثر في تطور مدارس عدة كالبنيوية والماركسية وما بعد البنيوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة، تتوزّع أعمال رولان بارت بين البنيوية وما بعد البنيوية، فلقد انصرف عن الأولى إلى الثانية أسوة بالعديد من فلاسفة عصره ومدرسته، كما أنه يعتبر من الأعلام الكبار– إلى جانب كل من "ميشيل فوكو" و"جاك دريدا" وغيرهم– في التيار الفكري المسمّى ما بعد الحداثة. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ بارت. 28/ 12/ 2019. سا: 14:23.

القضاء عليها، لكنه شأنه في ذلك شأنهم قد قضى على امتيازات المؤلف التقليدية، وأقصاه عن مكانته الكلاسيكية»[1]، وبدلا من موت المؤلف «يقول "دريدا" بأهمية الكتابة التي تقضي على صلاحيات المؤلف التقليدية، وتجعله مجرد علامة من علامات الميتافيزيقا الكلاسيكية»[2].

لقد اعتمد "نيتشه" في تأسيسه لمقولاته الأساسية (موت الإله، الإنسان الخارق، إرادة القوة، والعود الأبدي) على عدم الاكتفاء بما هو ظاهر ودارج، فكان يبحث عن المغيب والمهمش، وهذا من أهم مبادئ القراءة التفكيكية، ذلك أن جل التيارات الفلسفية والفكرية والنقدية استفادت من طرق البحث والاستقراء النيتشوي.

وتعتبر "العلمانية" من البوادر المهمة والخطرة التي انبثقت من تبني الطرح النيتشوي في النقد المعاصر، وهي تشير في الأساس إلى فصل الدين عن الدولة، وهي ظاهرة كامنة في المجتمعات الغربية، فالأشياء والظواهر المحيطة تمثل عمليات علمنة بنيوية، لأن سمات المنتج الحضاري تولد العلمانية[3]، حيث قام "نيتشه" بنقد الأخلاق والحقائق المطلقة والقيم المثلى التي يعتد بها الفكر الغربي، فنقد العقل الغربي والفكر اللاهوتي، ذلك أنه يؤمن بأن الباحث عن الحقيقة لابد أن يتخلص من قيود الدين، العقل، والأخلاق، لأن «هذا العالم من صنع عقولنا نحن، ولا وجود له في الخارج، وأن وراء هذا العالم عالم آخر هو عالم الأشياء في حد ذاتها»[4]، «وما العالم الحقيقي سوى كذب نضيفه إليه»[5]، ومن هنا ينتقد "نيتشه" العقل الغربي ويثور ضد تكريس فكرة اللوغوس والتمركز، وأن الإنسان مجرد عقل، والغريزة

[1] ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص245 .

[2] المرجع نفسه، ص245 .

[3] (ينظر) عبد الوهاب المسيري، وعزيز العظمة: العلمانية تحت المجهر، دار الفكر، ط1، دمشق، سوريا، 2000م، ص14.

[4] عبد الرحمن بدوي: خلاصة الفكر الغربي سلسلة الفلاسفة، نيتشه، وكالة المطبوعات، ط5، الكويت، 1975م، ص164.

[5] فريدريك نيتشه: أفول الأصنام، ترجمة: حسان بورقية ومحمد الناجي، ص27.

الإنسانية لابد أن تطمس، فيصرح: «إنني أجهد نفسي لمعرفة المزاج الذي وجدت منه المعادلة السقراطية عقل= فضيلة= سعادة، إنها أغرب المعادلات الممكنة»[1]، وهذه محاولة لإعادة الاعتبار إلى المهمش.

كما أن "نيتشه" قرأ أفكار "هيغل" عن المعرفة التاريخية، وتأثر التفكيكيون به في ذلك، فسار "دريدا" على نهجه في معالجة التاريخ، على ما بينهما من تباين في تعاملهما مع ذلك، إذ «حرص على تفكيك هذه المعرفة المثالية والمفاهيم المنهجية الخاصة بها، ومن أجل ذلك واجه تحديا قويا للتفسير التاريخي»[2].

كما هاجم كل من "نيتشه" و"دريدا" فكرة العداء الفلسفي القديم للكتابة، حيث كان "أفلاطون"، مثلا، لا يثق بالكتابة ويرى أثرها على أنه أثر خطير يتجلى في بعثرتها وتبديدها للمعرفة والقوى، وكذلك آمن "سقراط"[3]، وها هو "نيتشه" يصرح: «لقد دمرت الفلسفة العنصر المبهج»[4]، حينما رفضت التعامل مع اللغة المجازية، بحجة أنها لغة الوهم المضلل للفكر، حيث يستنتج "نيتشه" أن «جميع الفلسفات، أيا كانت دعواها للمنطق، إنما كانت ترتكز على تركيب متغير من اللغة المجازية، قمعت إشاراته تدريجيا في ظل نظام الحق المتسود»[5]، وقد رد على هؤلاء الفلاسفة "دريدا" حينما قام بدراسة الاستعارة والمجاز في الخطاب الفلسفي الغربي منذ "أفلاطون" ليثبت أن أصل اللغة هو الاستعارة والمجاز، ردا على الادعاء القائل بأن الفلسفة تمتاز على الأدب باعتمادها على اللغة التي تتسم بالدقة والرصانة العلمية، لغة الحقيقة، على عكس الأدب الذي تعتمد لغته على المجاز، لغة الخيال والوهم، فبما أن

[1] فريدريك نيتشه: أفول الأصنام، ترجمة: حسان بورقية ومحمد الناجي، ص22.

[2] كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة صبري محمد حسن، ص84.

[3] (ينظر) المرجع نفسه، ص143.

[4] المرجع نفسه، ص131.

[5] المرجع نفسه، ص132.

الاختلاف يعزل الدال عن المدلول، أنى للفلسفة هذا الزعم؟[1] إن "دريدا" يرى «أن الكتابة ليست مجرد حادثة تاريخية أو انعطاف حضاري أثناء الانتقال، وإنما يراه يعمل عمله في أفلاطون وفي عدد كبير ممن خلفوه وجاؤوا بعده من خلال بلاغية ذاتية الاستمرار لم يلاحظها المؤرخ التقليدي الذي يؤرخ للأفكار»[2]، وقد كانت «نسبية المعنى هذه التي لا يسبر غورها، وكذلك الطرق التي أخفى بها الفلاسفة استعاراتهم السائدة، هي المنعطف الذي تفترق عنده كتابات دريدا مثلما حدث لكتابات نيتشه من قبل»[3]، وعليه، فإن تصور "نيتشه" و"دريدا" للكتابة هو ذاته، غير أن "نيتشه" لا يهدف «من وراء تدميره للميتافيزيقا إلى تحرير تعدد المعنى وإنما يهدف بذلك إلى إعادة المعنى إلى مصدره الذاتي الصحيح»[4]، وقد فشل في ذلك، ما يعني أنه ظل أسيرا لنظام فكري يقدس اللوغوس.

وعموما، يمكن تحديد تأثير الفكر النيتشوي في الفلسفة التفكيكية وما شكل أساسا فلسفيا قامت عليه، في جانبين: أولهما، عمل "نيتشه" على الحفر وراء الظواهر لاكتشاف المحركات الكامنة خلف الأشياء والتي لا تظهر على السطح (جنيالوجيا الأخلاق والتاريخ)، حيث «أن الغاية من الجنيالوجيا هي هدم وتقويض فكرة الأصل والمركز والحقيقة وإعلان الغياب الدائم للأسس والقيم الثابتة، وتهميش معاني التطور والتقدم، فضلا عن غايات أخرى تتحدد بكشف وتمييز الأحداث التاريخية، وتنقية مسيرة الممارسات المعرفية، وفحص العلاقات القائمة بين الجسد والمعرفة والسلطة»[5]، وثانيهما: نقده للتمركز، ويتجلى ذلك في مقولة موت الإله، وكل مصدر متعال يدعي أنه مصدر للحقيقة المطلقة، ويهمش الآخر على اعتبار أنه لا عقلاني.

---

[1] (ينظر) ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص110.

[2] كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة صبري محمد حسن، ص143.

[3] المرجع نفسه، ص133.

[4] المرجع نفسه، ص153.

[5] هيدغر وآخرون: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، ترجمة: عبد الرزاق الداوي، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 1992م، ص99.

2-2-2: تأثير "هوسرل" و"هايدجر" في الفكر التفكيكي:

شكلت الفلسفة الظاهراتية (Phénoménologie) رافدا من روافد الفلسفة التفكيكية، ولعل أبرز من كان التأثر بهما: مؤسسها "هوسرل" و"هايدجر"، حيث قام الفكر الظاهراتي على أساس أن «المعرفة الحقيقية للعالم لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات، وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم[...] ذلك أن الوعي لا يكون مستقلا وإنما هو دائما وعي بشيء ما، غير أن من الضروري تجريد الوعي[...] من أية تصورات ما قبلية سواء كانت فلسفية أم حسية»[1]، الأمر الذي مهد للاهتمام بقطب القارئ كفاعل في عملية القراءة ما بعد البنيوية، بصفة عامة، وقد تأثر التفكيكيون بظواهرية "هوسرل" في القراءة وإنتاج المعنى، حيث أن القراءة التفكيكية تركز بدورها على التفاعل بين القارئ والنص، وهو ما لاحظته وأقرته، من قبل، الفلسفة الظواهرية التي ترى بأن القراءة تفاعل بين موضوع النص والوعي الفردي[2]، حيث يبحث الظاهراتيون عن شكل من أشكال الصلة الحميمة بين الناقد والعمل المقروء، تنقطع فيه الذات والعالم معرفيا[3].

غير أن "دريدا" يعتبر "هوسرل" وريثا من ورثة الميتافيزيقا الأوروبية المكرسة لفكرة اللوغوس، فكان تأثره به على النحو المعاكس؛ ذلك أن "دريدا" يبحث «عن طبيعة اللغة انطلاقا من منهجه في تقويض أسس الميتافيزيقا الغربية بتمركزها حول الكلام، أما "هوسرل" فقد تناولها عن طريق طبيعة اللغة انطلاقا من منهجه الظاهراتي الذي يقتضي التوجه نحو البناءات اللغوية بوصفها الصيغ العقلانية والظواهر المميزة للوجود الإنساني»[4]، وبذلك خالفه

---

[1] ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص321.

[2] (ينظر) نسيمة الغيث: البؤرة ودوائر الاتصال، دراسة في المفاهيم النقدية وتطبيقاتها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، مصر، 2000م،ص14.

[3] (ينظر) ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص323.

[4] هنري رونس وآخرون: حوارات مع جاك دريدا، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1992م، ص33، 34.

في رؤيته للطبيعة الفلسفية للغة ودورها، فقد فصل "هوسرل" بين دلالتين للعلامة اللغوية: دلالة التعبير ودلالة الإشارة، وعليه فالعلامة اللغوية تحمل رسالة معينة، وفي الوقت ذاته تشير إلى دلالات يتولى بلوغها القارئ حسب قدرته القرائية وثقافته، ومن ثم تنفتح العلامة اللغوية على دلالات وإيحاءات وتأويلات متعددة ولا نهائية، وقد عد "دريدا" هذا الفصل بين دلالتين للعلامة اللغوية «عملا تعسفيا ساخرا لما حققه من نتائج ودلالات أيديولوجية لاحقة، فهذا الفصل يقوم، كما يرى "دريدا" على ضرب من التمييز الأولي بين الافتراضات السيكولوجية المتمخضة عن محاكاة مناهج العلوم الطبيعية وبين ما يسعى "هوسرل" إلى تأسيسه في صورة وقائع لغوية دقيقة»[1].

«وإذا كان "هوسرل" هو من فتح باب الفلسفة لدريدا، ومكنه من استغلال مفهوم التعليق في مشروعه النقدي، فإن "هايدجر" هو الذي أرشده إلى أهمية التفكيك، بوصفه مشروعا لابد منه لإجراء تقويض الصرح الفلسفي، الذي يشدد على الموجود (أنا أفكر أنا موجود) ، ويهمل الوجود ذاته، فهو يحمل ميتافيزيقيا متعالية، تتضمن عيوبا كثيرة لابد من تجاوزها، تشديدا على التنوع وحصولا للجدة والاختلاف»[2].

لقد أخذ "دريدا" مصطلح "التدمير" من فلسفة "هايدجر"، وتبناه في بداية مشواره التفكيكي، حيث يذكر في إحدى المحاورات، أنه حين وضع مصطلح (Déconstruction) كان يفكر خصوصا في استخدام "هايدجر" لكلمة (التدمير: Déstruction) ؛ بمعنى تحليل بنية ما عن طريق نشرها وبسطها على طاولة التشريح، مثلما كان يفكر في كلمة (Abbau) الألمانية أي (Démontage) الفرنسية التي استعملها "فرويد" للدلالة على نوع من التركيب

[1] محمد علي الكردي: الصوت والتفكيك عند جاك دريدا، مجلة علامات في النقد، جدة، جوان 2001م، ج40، مج10، ص108، 109/ نقلا عن: بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على صوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص203 .

[2] سامر فاضل الأسدي: البنيوية وما بعدها النشأة والتقبل، الدار المنهجية للنشر، ط1، الأردن، 2015م، ص295، 296.

بالمقلوب[1]، وقد شكلت أفكار "هايدجر" مرجعية صلبة للتفكيك، «فكلمة تفكيكية التي يستخدمها "دريدا" تستلهم مشروع "هايدجر" بخصوص تدمير تاريخ الأنطولوجيا»[2].

يمكن القول أن منهج "هايدجر" و"الفلسفة التفكيكية" يشتركان في كثير من الأمور الواضحة، التي تهدف إلى تفكيك وتقويض المفاهيم المتضمنة في الفلسفة الغربية، وكان "هايدجر" قد «تحدث عن المعرفة واللغة، وثنائية الغياب والحضور، ولا نهائية المعاني والدلالات والثورة على القراءات المألوفة العادية، ونقد التمركز العقلي، وفلسفة الحضور، والتناص»[3]، وهي مصطلحات معتمدة في النقد التفكيكي، خاصة ثنائية الغياب والحضور، التي يتفق فيها "دريدا" مع "هايدجر"؛ حيث «لا يتحقق الوجود إلا بالغياب»[4]؛ «بمعنى أن اللغة وفي حالة معرفتها بهذا الوجود تصطدم بجدار التقاليد الذي رسخ عبر الزمن، حتى أنه غيب هذا الوجود، الأمر الذي يؤدي بالضرورة إلى تدمير هذه التقاليد من أجل استحضار الوجود المختفي»[5]، وبهذا يمكن إرجاع فكر "دريدا" إلى أنطولوجيا "هايدجر"؛ حيث ينطلق "جاك دريدا" من (عدم- العقل)، من آخره ومن الوجه المقابل لحضوره، في حين انطلاقة "هايدجر" مؤسسة على (عدم- الوجود)[6]، فـ"هايدجر" يبحث عن العدم في مقابلة الوجود، و"دريدا" يبحث عن الاختلاف في مقابلة الهوية.

وتجدر الإشارة إلى أن "هايدجر" اعتمد في فهم "الهوية" على رؤية مفادها أن « لكل موجود جانبان: جانب مباشر حاضر ماثل أمامنا يسمى الظاهر، وجانب آخر غير مباشر،

---

[1] (ينظر) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص180.

[2] بيير زيما: التفكيكية دراسة نقدية، ترجمة: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1417هـ/ 1996م، ص48.

[3] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص204، 205.

[4] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص304.

[5] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص205.

[6] (ينظر) عادل عبد الله: التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص14.

ليس حاضرا ولا ماثلا أمامنا، إنه ذلك الذي ليس هنا، والذي يشار إليه على أنه المصدر السلبي لما هو موجود أمامنا، هذا الجانب الآخر يسمى الماهية»[1]، هكذا فهم "هايدجر" الهوية بعد أن مهدت لفهمه هذا المثالية النظرية لـ "لايبنتز" (Gottfried Wilhelm Leibniz) و"كانط"، وبعد أن أعدها وعمل على نشرها كل من "شلنج" (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling)، "فيخته" (Johann Gottlieb Fichte) و"هيجل".

إن مشروع "هايدجر" الفلسفي يقوم على تفكيك مفهومي الوعي والوجود في الفكر الأوروبي، فقد سعى إلى إيجاد منهج يتخطى التصورات الغربية عن الوجود، وبحث جذورها، ليوجد هيرمينوطيقا تمكنه من الكشف عن الفروض المسبقة التي تتأسس عليها هذه التصورات، فوضع التراث الغربي موضع تساؤل، تماما كما فعل "نيتشه"، من قبله[2]، وعموما يمكن القول «إن كلا من "دريدا" و"هايدجر" إنما يتجهان صوب أهداف تفكيكية متشابهة تماما، ولكنهما يختلفان عند النقطة التي يبدأ "هيدجر" عندها وضع وتحديد مصدر الفكر الحقيقي وأرضيته، أو بمعنى آخر هما يختلفان في لحظة الوجود أو الاكتمال والوفرة التي تسبق الكلام المنطوق الملفوظ، ويرى "دريدا" أن ذلك يمكن أن يمثل حالة كلاسيكية أخرى من الحالات الميتافيزيقية التي تعود إلى الوراء بحثا عن الحق والأصول»[3].

لقد اشتغل "هايدجر" على الفلسفة الغربية، وعمل على مراجعة مفهوم "اللوغوس" (Logos)، هذه المفردة الفضفاضة التي توحي باللغة والعقل والوجود، وينتهي إلى أن المعرفة القديمة كانت فلسفة حقيقية، لا تفرق بين الوعي والوجود، وأن ما حدث هو طمس طرف والتركيز على طرف آخر، لتنبثق عن كل هذا مقولة "الدازاين" (Doesin) التي تحوي معنى الكينونة؛ أي أن الذات موجودة دائما ضمن وضعية وجودية تاريخية معينة، وهذه

[1] عادل عبد الله: التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص68.

[2] (ينظر) عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهيرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، ص212، 213.

[3] كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة صبري محمد حسن، ص153.

الذات في حال قذف متواصل للأمام وفي حالة مراجعة وإعادة بناء مستمرة[1]، وعليه فإن الفهم عملية تحدث في الزمن، وهو قابل للنقض باستمرار تبعا لعوامل متنوعة، ما يجعل المعرفة مرجأة دوما، وهو ما تبلور في الفكر التفكيكي من مفهوم "الإرجاء"، القائم على أن المعنى لا يعرف الثبات ولا الاستقرار، ما يبيح تعدد القراءات، هذا وقد «فصل "هايدجر" بين العلامة وما تدل عليه، ليفصل "دريدا" هو الآخر بين الدال والمدلول»[2]، ما أباح انفتاح الدلالة وتعددية المعنى وإرجائه، إضافة إلى أن النص التفكيكي المعاصر يعود إلى نصوص أخرى سابقة ويبدأ منها[3]، وكذلك هو عند "هايدجر" إذ ما هو عنده «إلا سجين يعتمد في ظهوره على لغات وشفرات ونصوص سابقة في وجودها على وجوده»[4].

ورغم هذا الاعتماد الكبير على فلسفة "هايدجر"، وفضله في تحديد موضع الداء في الفلسفة الغربية، إلا أن "دريدا" لا ينفك يصفه بأسير الميتافيزيقا، حيث «يلمس عند "هايدجر" نوعا من النزوع الصوتي، يؤدي لديه إلى حضوة الصوت، كما هو الحال في فكر الغرب بأكمله»[5]، ويصرح "دريدا" قائلا: «بالرغم مما أدين به لهايدجر، إني أحاول وضع الأصبع في النص الهيدجري نفسه، الذي لا يختلف عن أي نص آخر من حيث لا تجانسه ولا استمراريته، ومن حيث أنه نص في مستوى قوته الكبرى ونتائج أسئلته، على علامات الانتماء إلى الميتافيزيقا أو ما يسميه "هايدجر" الوجود/ اللاهوت (Onto-théologique)»[6].

---

[1] (ينظر) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، لبنان، 2007م، ص107.

[2] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص205.

[3] (ينظر) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص304.

[4] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص205.

[5] جاك دريدا: مواقع، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1992م، ص 16.

[6] المرجع نفسه، ص15، 16.

لا ينفك "دريدا" يفكك كل ما يواجهه، حتى تلك الخطابات التي اتكأ عليها وهو يبني مشروعه التفكيكي، فحتى "هايدجر" الذي سعى إلى التخلص من المسلمات الراسخة في الفكر الغربي لم يسلم من "دريدا".

2-2-3: التفكيكية والهيرمينوطيقا:

إن التفكيك مواز، تماما، للهيرمينوطيقا ومعارض لها في آن واحد، لأن هاتين الفلسفتين تقومان على تحليل النصوص، وخاصة الكتب والتفسيرات الدينية، وكلاهما لا يقدم نظرية بقدر ما يقدم لنا استراتيجية للقراءة، ويتفقان في الاعتماد على ذاتية القارئ، ويهدفان إلى كشف معنى مغاير ومخالف للمعنى الموجود والمتعارف عليه في النص، ولكي يقوم المفكك بهذه العملية لابد أن يحتاج إلى حدة البصيرة لظاهر النص ومكر الضبط، وهو معنى كامن في متن النص، أما المؤول فهو يحتاج إلى البصيرة والحدس والتعاطف مع النص، والهدف من هذا هو الكشف عن المعاني الموجودة، وكل من المفكك والمؤول يرفضان سلطة المعنى الأحادي للنص، وتفسيرات المفكك والمؤول غير قابلة للاختزال، إلا أن التفكيك يعارض الهيرمينوطيقا بوصفها بحثا عن كلية النص بدلا من البحث عن تناقضات المعنى وتشتيته، لأن المعنى عند المفكك في حالة إرجاء مستمر أما المؤول فيرى إمكانية الكشف عن المعنى المتحجب في النص، وإن ظل نسبيا وغير مكتمل أبدا[1]، فالتفكيكية تنظر إلى النص باعتباره نصا مفكك الدلالة وأنه نص متناقض، لذلك يبقى المعنى غائبا يقبل الاحتمال ولا يقبل النهائية.

[1] (ينظر) جاك دريدا: في علم الكتابة، ترجمة وتقديم أنور مغيث، منى طلبة، ص18.

2-2-4: تأثير وجودية "جون بول سارتر" في الفكر التفكيكي:

تعتبر "الوجودية" «حركة تغيير تمس جوهر الكون في علاقته بالإنسان، فهي تبدل الإنسان من متغير بالفعل إلى صانع لكل شيء فيها»[1]، وقد أعلت الوجودية من قيمة الفرد ونادت بالتفرد والتميز، حيث يبني كل فرد واقعه حسب رؤيته الخاصة، حيث تم رفض كل القيم المرسخة في الفكر الغربي، ونادى الوجوديون بالحرية، فتاثر التفكيكيون بهذا الطرح في ثورتهم على التمركز الغربي الذي تحال إليه كل الأصوات والمفاهيم، وجعل "دريدا" من هذه الحرية التي نادت بها الوجودية منطلقه في التأسيس لمشروعه التفكيكي، حيث ارتبطت بسلطة القارئ مقابل إسقاط سلطة المؤلف، فبرزت الذات القارئة كفاعل في عملية إنتاج المعنى وتعدده.

غير أن "دريدا" لا ينفك ينقض كل طرح ينطلق منه، فهو فيلسوف التفكيك الذي لا يرحم شيئا، وقد آمن "دريدا" «بعبثية هذا العالم وأنه مؤسس على الفوضى وحالات من انعدام التوازن أين يجد الإنسان نفسه محاصرا بهالة من الأحلام والأوهام التي تبعده كليا عن الحقيقة، من هنا يبدأ الشك في كل القيم، فكيف لوعي الإنسان بهذه الحقيقة المرة أن يواصل وهو يشك في كل ما حوله»[2]، وقد تأثر "بارت" بهذه الرؤية العبثية حيث أن الخطاب الأدبي يشبه الإنسان في بحثه عن معناه، تماما كما يبحث الإنسان عن الحقيقة، وكلاهما زئبقي لا يمكن القبض عليه، لتبقى المحاولات في ذلك عبثية، «وينتهي تفكير "دريدا" في هذا السياق إلى نوع من اللامعنى وعدم النظام في الحياة وعبثية الأشياء»[3]، لأن "دريدا" يسعى في نهاية

[1] حبيب الشاروني: فلسفة جون بول سارتر، منشأة دار المعارف، د.ط، القاهرة، مصر، د.ت، ص244.

[2] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص209.

[3] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص209.

المطاف إلى نسف كل شيء، ينطلق في البحث عن تلك البنية القلقة، عن ذلك التناقض الخفي، يكتشفه ثم يعمل من خلاله على تفكيك البنية الكاملة.

2-2-5: تأثير "ميشال فوكو" في الفكر التفكيكي:

لقد كسر فكر "فوكو" (Michel Foucault)[1]، هو الآخر، شبح الوعي والفكر والعقل والمنطق، الذي سكن الاعتقاد الأوروبي فيما يتعلق بمصدر المعرفة، حيث جانب الأيديولوجيا إيمانا منه بأن الحقيقة معطى إنساني مسبق، بعيدا عن كل سلطة وهيمنة لأي مصدر متعال، ليصبح خطاب الحقيقة، وفقا لهذا، في حد ذاته، وسيلة للسيطرة، إذ لا يكفي أن تقول الحقيقة بل يجب أن تكون في الحقيقة[2]، وبهذا فإن "فوكو" يبحث عن الحقيقة في الغياب، أي عما لا تبوح به الخطابات ولكنها تقصده، ولأن السلطة تمارس التهميش تناول "فوكو" «العقل من خلال الخطابات التي كانت خارجة عن نطاق التفكير من قبل، وبذلك ففوكو قدم مفهوما جديدا للعقل أقل تعاليا لكنه أكثر فعالية وأقوى مفهومية»[3]، حيث يبحث عن تلك الافتراضات والمفاهيم القابعة وراء النص، وقد صاغ "فوكو" مصطلح "إرادة الحقيقة" معتمدا على فكر "نيتشه" ومقولته "إرادة القوة" (إرادة السلطة)، فهو ينتمي إلى "مدرسة الشك" أيضا، و"إرادة الحقيقة"«بمثابة نسق للأبعاد، نسق تاريخي قابل للتعديل، ويمارس إكراها مؤسسيا نراه يرتسم أمامنا»[4]؛ أي «أننا لا نستطيع الحديث عن حقائق مطلقة أو معارف موضوعية، إذ يتعرف الناس على جزء معين من الفلسفة، أو نظرية علمية، كحقيقة حين

---

[1] ميشال فوكو (1926م- 1984م) مفكر فرنسي حصل على شهادة التبريز في الفلسفة، يعتبر من أهم فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين، تأثر بالبنيويين ودرس وحلل تاريخ الجنون في كتابه "تاريخ الجنون"، وعالج مواضيع مثل الإجرام والعقوبات والممارسات الاجتماعية في السجون، ابتكر مصطلح "أركيولوجية المعرفة"، وأرّخ للجنس أيضاً من "حب الغلمان عند اليونان" وصولاً إلى معالجاته الجدلية المعاصرة كما في "تاريخ الجنسانية". (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص469- 470.

[2] (ينظر) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الفارابي، ط1، عمان، 1996م، ص148.

[3] علي حرب: الفكر والحدث، دار الكنوز الأدبية، ط1، بيروت، لبنان، 1997م، ص207.

[4] ميشال فوكو: نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير، د.ط، بيروت، لبنان، د.ت، ص07.

يتطابق مع أوصاف الحقيقة التي تقدمها الجهات الثقافية أو السياسية السائدة في عصرها، أو أعضاء النخبة الحاكمة، أو العينات الأيديولوجية، الغالبة للمعرفة»[1]، حيث يرفض "فوكو" الأفكار والقوالب الجاهزة ويحطمها، إذ طال منهجه الحفري «كل التأويلات والمفاهيم الرئيسية التي بنيت عليها اليقينيات القديمة، وحاول تأسيس إمكانية قيام تأويل جديد، للكشف عن عالم مغلق من الإشعارات، وتفكيك الجهاز المفاهيمي المثالي الذي ينهض على العقل والحقيقة»[2]، إنه يرفض فكرة مسلمة الإنسان المنتج ويتجه صوب الإنتاج في حد ذاته، إلى اللغة، ومن ثم إعلان موت الإنسان.

لقد كان لمشروع "موت الإنسان" الفلسفي تأثير واضح في الميدان المعرفي، وهو مقولة يجمع عليها فلاسفة التفكيك، عامة، و"موت الإنسان"، أو إلغاؤه، عند "فوكو"، رهين ولادة لحظات معرفية، تسهم في احتلال موقع الإنسان، وتساعد على تقديم رؤية خصبة، وانقلاب ثقافي مخصوص، ولهذا مات الإنسان، ولكن "فوكو" يرفض التوقيع على شهادة وفاته، وعلى ذلك، تبنى "فوكو" هذه المقولة في سياق دعوته إلى تقويض وتجاوز الفكر والتراث الفلسفي الميتافيزيقي، وبعد أن ترسخت في فكره، حاول إيجاد البديل الذي سيستلم الشروط الممكنة لحمل اللحظات الإبداعية، فكانت ولادة علم الحفريات (Archeology) حيث تحيل قراءات الحفر إلى تمثل اللامقول في القول، والبحث عن هوامش أو سندات مجهولة في مسيرة المعرفة[3]، ما أباح تعدد القراءات واعتبار الغياب، وقد انعكست فكرة "موت الإنسان" على النظر التفكيكي، حيث تم استبعاد "المؤلف" وإفساح المجال للغة التي اكتسحت المساحات كلها في النقد اللاإنساني المعاصر.

وإذا اعتبرنا "التفكيك" الدريدي ضربا من الفوضى، فلا فوضى من غير ضرب من النظام، ذلك أن عمليات التفكيك عن طريق السلب لابد وأن تقوم على أساس من الإيجاب،

[1] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، ص147، 148.

[2] محمد سالم سعد الله: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار، ط1، عمان، 2006م، ص282.

[3] (ينظر) المرجع نفسه، ص 268، 269.

وقد مهد "دريدا" لهذه الفكرة من خلال نقده لمفهوم "الجنون" عند "فوكو"؛ إذ بينما يرى "فوكو" «في ظاهرة الجنون السلب الذي قامت على نفيه إيجابية العقل الغربي بحيث يترادف الجنون مع كل أشكال الآخر وتجلياته، يؤكد فيلسوف التفكيك أن "الجنون" لا وجود له إلا في إطار نظام العقل نفسه، طالما أنه ليس إلا حاصل عمليات النفي التي لا دلالة لها ولا معنى خارج علاقات التمايز والاختلاف التي تشكل لغة العقل أو "اللوغوس" نفسه، بعبارة أخرى إن كل ما يقع خارج القواعد المنظمة للغة العقل ليس كلاما بالمرة ولا إنجازا يعتد به طالما هو لا يخضع لشروط الخطاب الفلسفي بما يعتمد عليه من نظام مفاهيمي وإجرائيات لعمليات التفكير نفسه»[1].

2-2-6: تأثير "سيغموند فرويد" في الفكر التفكيكي:

تأثر "جاك دريدا" بمعطيات علم النفس الفرويدي وفلسفته في فهم النفس البشرية، عقدها وميولاتها، من خلال النصوص الإبداعية؛ ذلك أن "فرويد" جعل من هذه الكتابات مسرحا يطبق عليه نظرياته النفسية، فكان أن تأثر التفكيك ببعض مما جاءت به دراساته النفسية، خصوصا في صياغة المصطلحات، «فمصطلحات من قبيل: الفض، الكبت، الحلم، الهلوسة... هي مصطلحات تنحدر من أصول الفلسفة الفرويدية، فقد تساءل "سيغموند فرويد" عن الرغبات التي استطاعت التمركز داخل الكتابة، لكي تصبح البيانات والدلائل الفلسفية أو العلمية حينما يتعلق الأمر بالكتابة، موسومة بإرهاق عاطفي وأخلاقي [...] وبرغم التداخل بين أفكار "دريدا" و"فرويد" فإنه ثمة فرق كبير في مفهومهما للأثر؛ فالأثر عند "دريدا" ليس حضورا ولكنه ظل حضورا يتصدع ويتحرك ويطرد، وليس له مكان على وجه التحديد. هذا المفهوم يختلف جدا عن المفهوم الفرويدي للأثر في ربطه بالذاكرة الوراثية

[1] محمد علي الكردي: جاك دريدا وفلسفة التفكيك، ص24.

[...] الأثر لا يدل فقط على اختفاء الأصل، إنه يعني هنا، أن الأصل لم يختف، حتى إنه لم يتكون أبدا، فالأثر يصبح هكذا أصل الأصل»[1].

كما أن في ولوج "فرويد" لعوالم النفس والبحث في الأحلام والجنون والهفوات عودة إلى كل ما هو هامشي منبوذ، وقلب لميتافيزيقا الحضور، التي تسعى التفكيكية إلى نقضها من خلال إعادة الاعتبار للمهمش.

2-2-7: تأثير عالم اللغويات "فرديناند دي سوسير" في الفكر التفكيكي:

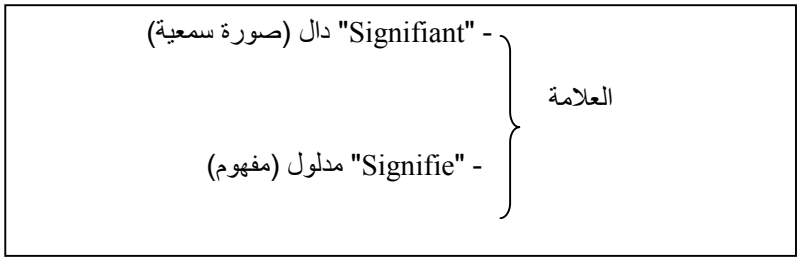
يعتبر العالم اللغوي السويسري "فرديناند دي سوسير" (Ferdinand De Saussure) أب اللسانيات، وكانت نظريته في اللغة مؤسسة على فحص "العلامة اللغوية" أو كما يسمى "الدليل اللغوي" وقد اهتدى إلى أهمية العلامة اللغوية، من خلال تدريسه لعلم اللسان؛ حيث يعرف اللغة بقوله: «اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار، ومن هذه الناحية، فهي مماثلة للكتابة وأبجدية الصم والبكم والطقوس الرمزية وصيغ الاحترام والإشارات العسكرية، ورغم هذه المماثلة تبقى اللغة أهم الأنظمة»[2]، ومن ثم فإن "سوسير" ينتقد المركزية الغربية التي تحتقر اللغة، وهو ما يتبدى في "التفكيكية" التي تعتبر اللغة هي الأساس.

وقد أشار "سوسير" إلى أهمية العلامة اللغوية، فبالنسبة له العلامة اللغوية (الدليل اللغوي) تتشكل من دال ومدلول تجمع بينهما علاقة اعتباطية، ما يؤسس لاعتباطية العلامة، ومع هذا فـ«العلامة ليست هي (الدال)بذاته، ولا (المدلول) بذاته؛ بل هي [...] ما ينهض

[1] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص210، 211.

[2] آن إينو وآخرون: السيميائية الأصول، القواعد، والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، ص33.

بهذه العلاقة بينهما، وبهذه العلاقات بين الناس وموجودات العالم»[1]، ويمكن توضيح بنية العلامة من خلال هذا المخطط[2]:



– مخطط يوضح بنية العلامة عند "سوسير"–

إن «العنصرين (مفهوم–صورة سمعية) مرتبطان معا ارتباطا وثيقا، ويتطلب وجود الواحد منهما وجود الآخر»[3]، إضافة إلى صفة الدال الخطية؛ ذلك أن «النظام [...] يتضمن مفهوم الكل والعلاقة»[4]؛ حيث لا تأخذ الأجزاء قيمتها ولا وظيفتها إلا بدخولها في علاقات الاختلاف فيما بينها، من هذا المنطلق، يفيد "دريدا" من مقولات الخطاب الألسني خاصة ما توصل إليه "فرديناند دي سوسير"، من «نتيجة حاسمة حين بنى المعرفة اللغوية على الاختلاف، فمعرفة الكلمة وما تعني ليست سمة قارة فيها، بل الكلمة تعني وتقبل الإدراك لأنها تختلف عما سواها، وما المعنى إلا نتيجة بناء كلمات على نحو معين وتحت شرط علاقات تقوم بينها تخضع لقوانين وقواعد ثابتة، فمن الوجهة اللغوية لا امتياز لأية كلمة على أخرى، ولا لحرف على آخر، وكذلك لا أسبقية للمعنى على تركيب الجملة، وإنما هو نتيجة ناجمة عن اكتمال البناء النحوي»[5]، كما أفاد التفكيكيون من الآراء السوسيرية حول استقلال النص كبنية لغوية وعزلها عن مختلف الوسائط الخارجية، وأن المعنى يتحقق من خلال حرية العلامة داخل ذلك النسق، فاللغة تشكل نسيجا من الاختلافات قد تكون لا نهائية.

---

[1] عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، د.ط، مصر، 2003م، ص 33.

[2] المرجع نفسه، ص 34.

[3] آن إينو وآخرون: السيميائية الأصول، القواعد، والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، ص 33.

4 المرجع نفسه، ص34.

[5] ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص108.

وبذلك تكون صلة "سوسير" بأبحاث ما بعد البنيوية صلة وثيقة تجعل من الطرح السوسيري أساسا للمرحلة النقدية لما بعد البنيوية، حين تسعى ما بعد البنيوية إلى استبدال النسق المتناغم بالنسق اللانهائي الناتج عن سلسلة الاختلافات[1]، التي لا يخفى تأثر التفكيكيين فيها بمقولة "الثنائيات الضدية"، غير أن "الثنائيات الضدية" تختلف عن الاختلاف والتأجيل الذي تحدث عنه "دريدا"؛ فعلى عكس الثنائية التي تستحضر المعنى المباشر من خلال ضده، يقوم الاختلاف «بتحقيق الدلالة باللعب الحر ولا نهائية الدلالة»[2]، وعليه تصبح اللغة مستقلة عن كل المتعاليات، وتنفتح الدلالة والتأويل، وبهذا تم تقويض الدرس اللغوي التقليدي.

وقد أعاد التفكيكيون النظر في العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، حيث اعتبروها علاقة اعتباطية، مقتفين في ذلك خطوات العالم اللغوي "سوسير"، غير أنهم تركوا فراغا كبيرا بين طرفي العلامة اللغوية، بهدف شحن الدوال بفكرة "اللعب الحر"، الذي يؤدي إلى تحقيق مبدأ لا نهائية الدلالة أو تعدد المعنى بتعدد طرقهم في اللعب والمراوغة[3]، جاعلين بذلك العلامة اللغوية «العلامة التي تقاوم الانغلاق وتقبل أي تفسير»[4]، حيث استبدل "دريدا" العلامة اللسانية بمفهوم "الكتابة" التي تقبل التفسير، على عكس ما كان سائدا في الميتافيزيقا الغربية التي أعلت من شأن الدوال وانحازت للكلام، فكان ذلك ضروريا من أجل خلخلة تلك المرتكزات الباطلة، حسبه.

---

[1] (ينظر) محمد سالم سعد الله: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، ص121، 122.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص377.

[3] (ينظر) بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص212.

[4] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص335.

2-2-8: تأثير المنطقي والفيلسوف "شارلز سندرس بيرس" في الفكر التفكيكي:

لقد اهتدى "بيرس" [1](Charles Sanders Peirce) إلى أن الإنسان يفكر بالعلامات اللغوية، ما جعله يولي اهتماما كبيرا باللغة، وقد انطلق «"بيرس" في هذا المجال من فهم عميق للصلة التي تربط المنطق باللغة فسعى للبحث عن أصل تلك اللغة التي ينقل عن طريقها الواقع بكل ما فيه إلينا، وقد تبين له بعد تحليل عميق للفكر البشري أن لحمة كل تفكير وكل بحث هي الإشارات وحياة الفكر والعلم، هي الحياة الكامنة في تلك الإشارات، لكن لما كان علم المنطق في احد معانيه هو دراسة الفكر الإنساني وطالما أن كل تفكير يتم عن طريق الإشارات، فقد رأى أن طبيعة المنطق، ترتبط بشكل أساسي بالطريقة التي تعبر بها الإشارات عن الواقع وتشكل هذه النقطة نظريته في الإشارات»[2].

وفي الوقت الذي تنبأ فيه "دي سوسير" بأن علما للعلامات سيولد مستقبلا، كان معاصره الأمريكي "تشارلز ساندرز بيرس" منشغلا بإبراز معالم هذا العلم، و«يمكننا أن نقسم كتابات "بيرس" حول العلامات إلى ثلاث مراحل:

-المرحلة الكانطية (1851م-1870م) حيث ارتبطت نظرية العلامات بمراجعة للمقولات الكانطية في سياق المنطق الأرسطي الثنائي [...] أو الزوجي [...] بشكل أدق.

-ثم المرحلة المنطقية (1870م-1887م) وخلالها اقترح "بيرس" لكي يعوض المنطق الأرسطي منطقا جديدا هو منطق العلامات.

---

[1] تشارلز (سانتياغو) ساندرز بيرس (1839م- 1914م) فيلسوف أميركي شمالي، يُعدّ مؤسس الفعلانية أو العملانية مع وليم جيمس، كما يُعتبر، إلى جانب فرديناند دي سوسير، أحد مؤسسي السيميائيات المعاصرة، في العقود الأخيرة، أعيد اكتشاف فكره بحيث صار أحد كبار المُجدِّدين، خصوصا في منهجية البحث وفلسفة العلوم. (ينظر) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، ص220، 221.

[2] حامد خليل: المنطق البراغماتي عند شارل سندرس بيرس مؤسس البراغماتية، دار الينابيع، د.ط، دمشق، سوريا، 1996م، ص57.

-وأخيرا المرحلة السيميوطيقية (1887م-1914م) حيث طوّر "بيرس" نظريته الجديدة للعلامات»[1].

لقد تناول "بيرس" العلامة في سياق منطقي دقيق متشعب، ما يجعل فهم مفهومه للعلامة عسيرا، وإذا كانت العلامة عند "دي سوسير" ثنائية، فإن "بيرس" يرى أن «كل علامة هي ثلاثية العلاقة، ولها ممثل، وموضوع، ومؤول»[2]، وينتج المعنى من خلال المبادلات الحاصلة بين الأقانيم الثلاثة للعلامة، ويسمي "بيرس" هذه المبادلات الحاصلة بين الأركان سيرورة المعنى أو السيميوزيس (Sémiosies)[3].

ولفهم مدى تأثير هذا الطرح البيرسي في الفكر التفكيكي لابد من تحديد مفاهيم عناصر العلامة عند "بيرس"؛ «فالمؤول علامة تحيل ممثلا على موضوعه»[4]، أي أنه «الشكل الذي تتخذه الإشارة (وهو ليس بالضرورة ماديا مع أنه يعتبر عادة كذلك) ويسميه بعض المنظرين حامل الإشارة»[5]، ويميز "بيرس" بين ثلاثة أشكال من المؤولات: المباشر، والدينامي، والنهائي أو العادي[6]، «فالمؤول المباشر يعادل في البحث الدلالي العام مفهوم المدلول، ويتخذ في غالب الأحيان معنى حرفيا قاموسيا، والمؤول الدينامي (الحركي) هو الأثر الذي أنتجه الدليل وتبدأ منه السيميوزيس في انفتاح يبدو للوهلة الأولى أنه غير منته، أما المؤول النهائي فهو المؤول الذي يكف من الانفتاح الفائض الذي ولده المؤول الدينامي»[7].

---

[1] جيرار دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، 2004م، ص 19.

[2] المرجع نفسه، ص27.

[3] (ينظر) دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، ص71.

[4] جيرار دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، ص30.

[5] (ينظر) دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، ص71.

[6] (ينظر) جيرار دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، ص31.

[7] وحيد بوعزيز: حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، لبنان، الجزائر، 2007م، ص59، 60.

أما الموضوع فهو «كل شيء مهما كان واقعيا أو متخيلا، يحيل المؤول الممثل عليه، ولفظة "المرجع" يمكن أن تناسبه»[1].

في حين يتضح الممثل في «العلامة حينما تظهر يحيلها المؤول على الموضوع الذي تمثّله»[2]، وترسم هذه الثلاثيات التقابلية للباحث الأنماط التسعة للعلامات الفرعية.

يلاحظ من خلال ما سبق أن "بيرس" اهتم كثيرا بدراسة الدليل اللغوي من وجهة فلسفية خالصة؛ فحسب رأيه «ليس المنطق بمفهومه العام إلا اسما آخر للسيميوطيقا والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات»[3]، إن السيميوطيقا البيرسية لا تقصر اشتغالها على العلامة اللغوية فحسب، بل تتجاوزها إلى ما تنتجه هذه العلامة مما هو ثانوي، لذلك يقول: «ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في هذا الكون كالرياضيات، والأخلاق، والميتافيزيقا، والجاذبية الأرضية [...] إلا على أنه نظام سيميولوجي»[4].

لقد قدم التفكيك قراءة للسيميوزيس البيرسي، تقوم على لا نهائية الدلالة وحلول الغياب، فقد رفض "دريدا" مقولة المدلولات المباشرة والنهائية، معتمدا في ذلك على «السلطة التي تمتلكها اللغة، المتجلية في أن تقول أكثر مما تدل عليه ألفاظها مباشرة»[5]، لأنها مستقلة عن مؤلفها ومن ثم لابد للدوال من لعب حر يفضي إلى انفتاح وتعدد الدلالة ولا نهائية التأويل، وهو ما يعيبه "أمبرتو إيكو" (Umberto Eco)[6] على "دريدا"، إذ يعتبر هذا تعسفا في حق

---

[1] جيرار دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، ص31.

[2] المرجع نفسه، ص33.

[3] آن إينو وآخرون: السيميائية الأصول، القواعد، والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، ص 31.

[4] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 120.

[5] أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2004م، ص124.

[6] أمبرتو إيكو (1932م- 2016م) فيلسوف إيطالي، وروائي وباحث في القرون الوسطى، ويُعرف بروايته الشهيرة اسم الوردة، ومقالاته العديدة، وهو أحد أهم النقاد في العالم. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ إيكو. 2019/12/29م. سا: 18:50م.

النظر البيرسي، فالقول بأن «العلامة تشكو من غياب مؤلفها ومرجعها لا يعني أنها محرومة كليا من مدلول مباشر»[1]، وعلى هذا، فإن "دريدا" سعى إلى ترسيخ فكرة التأجيل اللانهائي للمدلول، وتعدد القراءات.

2-2-9: تأثير اليهودية والتصوف القبلاني في الفكر التفكيكي:

إن النزعة العقلانية التي سيطرت على الفكر الغربي خلقت جبهة مناهضة لها، وهي النزعة اللاعقلانية التي سعت إلى تقويض الفكر المتمركز حول اللوغوس، ويمكن تحديد ثلاث اتجاهات دينية متصوفة في التراث اللاعقلاني الغربي المعاصر، هي: العرفانية، والغنوصية أو الهرمسية، والقبلانية، وهي مذاهب تقوم على فكرة الاستبطان؛ استبطان المعرفة، فكلمة «"غنوصية" (Gnosticism) تعود إلى المفردة اليونانية "غنوص" التي تعني المعرفة، ثم تطورت لتعني "المعرفة الملهمة" أو المعرفة المتاحة عن طريق الاستبطان والحدس لا عن طريق البحث العقلاني أو المنطقي[...] ومع أن الغنوصية مرت بتغيرات كبيرة منذ بدايتها فالاعتقاد الذي لم يتغير ويعد سمة أساسية لها هو القناعة الأساسية بأن المعرفة هي أقدس ما يملكه الإنسان، وأنها توجد على نحو فردي إلهامي»[2]، ما يجعل المعرفة وسيلة الإنسان للتمرد والتغلب على أي هيمنة تحاول فرض ذاتها عليه، بما في ذلك الإله، وأبعد من هذا، "القبلانية" هي «التراث اليهودي الصوفي الحلولي الذي يوحد بين الخالق والمخلوق، فتختفي المسافة بينهما ويلتحمان ويشكلان جوهرا واحدا، بحيث لا يكون للواحد أي وجود دون الآخر، وهي حالة وحدة الوجود الصوفية»[3].

ولا يخفى على ذوي النظر، أن «الخلفية الفكرية للتفكيك هي خلفية خطيرة جدا، إنها خلفية دريدا الثقافية اليهودية، وهي ثقافة متعصبة، حتى بلغ الأمر بدريدا أن يوقع بعض

---

[1] أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، ص124.

[2] ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص197، 198.

[3] عبد الوهاب المسيري، وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، ط1، دمشق، سوريا، 2004م، ص131.

مقالاته بعبارة "حاخام"، على النحو الذي تحدثت عنه "سوزان هاندلمان" في كتابها "قتلة موسى"»[1]، واليهودي في حال إحساس دائمة بالتهميش والإقصاء والعداء، لذلك يسعى إلى تحطيم النموذج المتمثل في الحضارة الغربية، فهم يحطمون النصوص ولا يفسرونها، حيث يرى "دريدا" كيهودي أن وظيفته تدمير الأنطولوجيا التي تستند إلى أصل إلهي، كما يذهب إلى أن الميتافيزيقا الغربية تعتمد على تهديد خارجي للحفاظ على تماسكها، هذا التهديد هو اليهودي لذا فإن القضاء على معاداة السامية يتطلب القضاء على الميتافيزيقا الغربية[2].

وقد «أشار كثير من النقاد والفلاسفة إلى أن تقويضية "دريدا" تدين بمنهجيتها ومسلماتها لممارسات التفسير التوراتي اليهودي وأساليبه، وكل ما فعله هو نقل الممارسات التأويلية للنصوص المقدسة اليهودية وتطبيقها على الخطاب الفلسفي»[3]، حيث وجد "دريدا" أنّ الميتافيزيقا الغربية تتسم بالطلاسم الماورائية، والخطاب المبطّن، لكنّه، أرسى في الوقت نفسه دعائم لطلاسم ما ورائية لاهوتية في نقده للميتافيزيقا الغربية[4]، فهو «يعمل بروح ضرب من اللاهوت السلبي، وانظر إلى مصطلحاته الرئيسية: انتشار، إضافة، عقار، أثر، رسم [...] ليس بوصفها مجرد مصطلحات تصف تكتم النسيج، بل أيضا مصطلحات شبه لاهوتية»[5]، وحتى مفاهيمه مرتبطة بشكل أو بآخر بالمفاهيم التراثية اليهودية والقبلانية، فديانته «تظهر في أسلوبيته بتوظيفه لمفاهيم مطمورة في الوجدان اليهودي [...] كما يزعم "دريدا" أن اليهودية تطرح بديلا لميتافيزيقا الحضور اليونانية، فنموذج اليهودي عنده كان نموذجا لتفكيك الفكر، لذا كانت أبعاد يهودية في مشروعه»[6]، وما يبرر ذلك أكثر فكرة "عزل

---

[1] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص205.

[2] عبد الوهاب المسيري، وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، ص136.

[3] ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص111.

[4] المرجع نفسه، ص. ن.

[5] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص205/ نقلا عن: ك.م.نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى العاكوب، ص175.

[6] كيرني ريتشارد: جدل العقل وحوارات آخر القرن، ترجمة: إلياس فركوح وحنان شرايخة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 2005م، ص164.

الإله" التي انعكست بعزل المؤلف في الدرس التفكيكي؛ إذ جاء في قصة بدء الخلق القبلانية أن «الإله انكمش في ذاته، وبعد ذلك أودع ذاته النورانية في أوعية لكنها تهشمت في حادثة يطلق عليها تهشم الأوعية، وتداخل الخير والشر لا يختلف كثيرا عن تداخل الثنائيات وتشابكها بحيث يختفي المركز أيضا، وبالتالي فإن الإله هنا حاضر غائب، ومطلق نسبي، وثابت ومتغير، وهي الحالة التي يطمح "دريدا" إلى الوصول إليها»[1]، حيث لا هوية إلا من خلال الاختلاف الذي يمنح للغة حقيقتها، ويفتح باب استحضار الغائب الذي يقبع في عالم النسبية اللامتناهي، حيث المعنى مرجأ أبدا، ومقولة انفتاح النص، هذه، وقابلية تأويله المستمرة من خلال الإرجاء والاختلاف، مستمدة من طرائق التفسير التوراتي، «إذ يذهب الحاخامات إلى أن قواعد تفسير التوراة أعطيت لموسى على جبل سيناء مع الشريعة المكتوبة، لكنها ضاعت وحل محلها التفسير الحاخامي، وهذا يعني أن الثابت (الشريعة المكتوبة) لا يمكن فهمه إلا بالمتحول (التفسير الحاخامي المستمر والمتغير عبر التاريخ)»[2]، إضافة إلى لعنة التشتت اليهودي التي يسقطها "دريدا" على النص، حيث يتشتت المعنى ويشقى القارئ في جمع شتاته دون جدوى، لأن الاختلاف سمة قارة في اللغة، ومرد هذه المقولة أن «اليهودي لا يملك أرضا، فقد ظل منفيا يعيش في بلاد الغرب، لكنه ليس غريبا [...] حاضر غائب غريب مقيم، إنه في النهاية دال بعدة مدلولات أو دون مدلول محدد»[3]، وهو ما يفسر بشكل ما حقيقة الفلسفة التفكيكية، إنها ثورة من أجل اليهودي المهمش، الهائم على وجه الأرض دون هوية، دون حضور، دون اعتراف به كآخر يمكنه خلق التميز، وعليه، يسعى "دريدا" إلى محاربة الدين وتقويضه ليثبت وجوده اليهودي بخلفيات دينه هو.

إن "دريدا" لا يغرد خارج السرب، فهو كأي يهودي، حياته حبلى بالترحال المرهق، والرفض الدائم، والتناقضات، لذلك تجده يكتب بما تمليه هويته التي لا تعرف الثبات، ولا

[1] عبد الوهاب المسيري، وفتحي التريكي: الحداثة وما بعد الحداثة، ص132، 133.

[2] المرجع نفسه، ص133.

[3] المرجع نفسه، ص. ن.

الاستقرار، لذلك جاءت فلسفته تقدس الغياب وتبحث في الهوامش والمناطق المعتمة، وكانت جريئة تسعى لهدم كل مقدس، بما في ذلك الإله، فإما هو غير موجود وإما لا ضرورة لوجوده، وهذه نقطة مشتركة بين "دريدا" ومن تأثر بهم، إضافة إلى عقدة الاضطهاد وفكرة الخلاص التي يشترك فيها مع الفلاسفة والمفكرين السالف ذكرهم، فمنهم الكاثوليك أمثال: "هايدجر" و"ميشال فوكو"، ومنهم اليهود، ومنهم الملحدون كـ" نيتشه"، والعلاقة بين اليهودية والمسيحية متشعبة ومعقدة، حيث أخذت المسيحية مفاهيمها الأولية من بيئة يهودية صرفة، وتلتقي اليهودية بالمسيحية في عدة أمور؛ من بينها أن الكاثوليك يعيشون في جميع أنحاء العالم من خلال البعثات والشتات والتحولات الدينية، ويعانون من الاضطهاد، وكذلك هم اليهود الذين يعانون من التهميش وحياة الشتات، وعليه، كانت فكرة الخلاص وأن في كل شخص القدرة على بلوغ الخلاص نقطة التقاء أخرى بين الديانتين.

لقد برع "دريدا" في الاستفادة من كل الروافد المعرفية الفلسفية والدينية ليؤسس فلسفته الخاصة التي أحدثت صخبا وضجة كبيرة في الساحة النقدية، حيث قلبت المفاهيم وغيرت الرؤى وهددت الصرح الذي لطالما مجدته الفلسفات الغربية، هذه الفلسفة التي فتحت الأبواب واسعة أمام القارئ ليجتاح الخطابات مهما كانت نوعيتها ومهما بلغت قداستها دون خوف لأنه يعلم من البداية أنه معرض لإساءة القراءة وأن له الحرية المطلقة في مقاربة المعنى المرجأ والمنفتح أبدا، ونقول أن "دريدا" برع في الاستفادة من الفلسفات الأخرى لأنه استطاع بطريقة ذكية الانطلاق منها ليقوضها وينفي مسلماتها، ومن ثم يتملص من التبعية لأي منها، لتبقى فلسفة التفكيك الأقوى والأخطر في ساحة النقد، لذلك نجد "هلس ميللر" و"وليم راي" (William Ray) يقولان بأن التفكيك لا يدين في أصوله بالفضل لأي من الميادين المعرفية السابقة[1]، وعليه فإن التفكيكية لا تدين في وجودها لأحد رغم استفادتها من الجميع.

[1] (ينظر) عادل عبد الله: التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص67.

الفصل الثاني:

التفكيك: مقاربة في المصطلح والإجراء

تمهيد

1. مصطلحات التفكيكية.....

1–1:الكتابة.....

1–2: الاختلاف والإيحاء.....

1–3: الأثر.....

1–4: التشتيت أو الانتشار.....

1–5: التناص.....

2.مدار المقاربة التفكيكية .....

تمهيد:

بعد الوقوف على مفهوم التفكيكية، سواء من الناحية اللغوية أم الاصطلاحية، لا مناص من بحث مصطلحاتها، من أجل تحديد مدار المقاربة التفكيكية وكيفية تعاملها مع النصوص، ومما لا خلاف فيه أن "جاك دريدا" هو المسؤول عن النحت الاصطلاحي للتفكيك، حيث يجترح جملة من المصطلحات أسماها "البنية التحتية" وهي مصطلحات يشتقها من المادة التي يضعها قيد الدرس، مثل: الاختلاف (Differance)، الانتشار أو التشتيت (Dissemination)، الأثر (Trace)، الملحق/ الإضافة (Supplement)، وغيرها من المصطلحات التي بلور من خلالها الفكر التفكيكي، والتي لا يمكن وسمها بالمقولات لأن التفكيك أصلا لا يؤمن بفكرة المقولات والمراكز والمسلمات.

1. مصطلحات التفكيكية:

لقد تميز التفكيك بمصطلحاته الغامضة والمثيرة للجدل، بدء بمصطلح "التفكيك" في حد ذاته، وفيما يأتي عرض لأهم هذه المصطلحات، ومحاولة لتبسيط مفاهيمها:

1-1: الكتابة: Grammatologie

آمنت الميتافيزيقا الغربية بأن الوعي لا يعترف إلا بما هو حاضر لديه: القصد والوعي، ما يعني أن فكر الإنسان هو مركز الكون، مهملة الغياب، كما آمنت أن الكلام وحده قادر على تداول الحقيقة والتفاعل معها أما الكتابة فعاجزة عن ذلك، وقد عمل الفكر المسيحي على تعزيز التمركز حول الكلمة المنطوقة والمرجعية والحضور، فالصوت مرتبط بما هو روحي، أما الكتابة فلها دور ثانوي فقط، و«يذهب "تزفيتان تودوروف" (Tzvetan Todorov)[1] إلى أن للكتابة معنيين: في حسب المعنى الضعيف لكلمة كتابة تعني النظام

[1] تزفيتان تودوروف (1939م- 2017م) فيلسوف فرنسي- بلغاري، يعتبر أعظم إسهاماته إنشاء نظرية أدبية جديدة، عرضها في أكثر من كتاب، وبالتحديد في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي". (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ تودوروف. 2019/12/29م. سا: 18:51م.

المنقوش للغة المدونة، أما في معناها العام فهي كل نظام مكاني ودلالي مرئي»[1]، فبالمعنى الأول تصبح الكتابة مجرد صورة أو محاكاة لأصل هو الصوت، أو الكلام المحكي المنطوق الذي يضمن حضور المعنى، أما في معناها الثاني فهي كل شيء، وهو ما سعى "جاك دريدا" لإثباته، رغم أنه لم يفكر قط في مقابلة مركز بآخر، فهو ضد فكرة التمركز، وإنما كان يسعى لإعادة الاعتبار للكتابة، حيث يرى أن في كل شيء كتابة حتى وإن تعلق الأمر بالمنطوق من الكلام، لذلك يجب الاعتراف بقيمة النص المكتوب الذي همشته الميتافيزيقا، معلية من شأن الكلام قصد رفع قيمة الحضور، لذلك «تعتبر "الغراماتولوجيا" أساس البحث في اللغة بالنسبة إلى "جاك دريدا"»[2]، إنها بديل العلامة محدودة أفق التأويل.

لقد انتبه "دريدا" إلى أن حضور الصوت يذيب الوجود المادي، ويجعل من الكتابة هامشا، «فكل الاستخدامات الغربية للغة تتمحور حول الكلمة والتفكير، وبما أن الكلمة صوت أساسا فإنها تمنح الأولوية للكلام وليس للكتابة»[3]، وهذه المركزية الصوتية التي تعتبر مبدأ أساسيا للميتافيزيقا الغربية تجعل من الكتابة منبوذا يتوجب الحذر منه، لكن هذه النظرة الدونية للكتابة لابد أن تتغير لأن الكتابة نظام حضاري معرفي، وسلسلة من الإشارات المادية التي تمارس عملها في غياب المتكلم، لذلك يؤكد "دريدا" على أن « مفهوم الكتابة تحول الآن وطرأت عليه تغيرات بما فيه الكفاية كي لا نبقى تحت رحمة التضاد المبتذل والعشوائي بين الكلام والكتابة»[4]، فرغم أن الفكر الغربي يرى أن اللفظ والكتابة نظامين مختلفين، إلا أنه دائما يعود ليمثل للفظ بالكتابة، ومن هذه المفارقة يخلص "دريدا" إلى أن

---

[1] عبد الله إبراهيم، وآخرون: معرفة الآخر مدخل إلى مناهج النقد الحديثة، ص132.

[2] سامي بلقاسم غابري: تفكيك الميتافيزيقا وبناء الإيتيقا في فلسفة جاك دريدا، دار الخليج للصحافة والنشر، د.ط، عمان، الأردن، 2017م، ص51.

[3] مجيد الماشطة، وأمجد كاظم الركابي: مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1437هـ/ 2016م، ص118.

[4] Jacques Derrida: «Il n´y a pas le narcissisme», Entretien avec Didier Cahen, in, Points de suspension, Paris, Galilée, Paris , 1992, p211 ,

الكتابة واللفظ لا يختلفان، وأنهما مواد تستخدمهما اللغة، التي لا تتأسس خارج علاقات الألفاظ في نظام نحوي[1]، فالكتابة ليست مجرد تمثيل للأصوات، إنها الحامل الحقيقي للمعنى المسكون بهاجس الإرجاء والاختلاف الأبديين، فالكتابة هي ما يحقق نظرية "دريدا" التي تحطم فكرة التمركز وتحاربها.

من هذا المنطلق، شرع "دريدا" في تقويض كل المسلمات التي تنفي قدرة الكتابة على حمل المعنى، حيث «يرى "دريدا" أن الفلاسفة يرون أن الكتابة كانت مشبوهة دائما لأنها قابلة للتأويل وتنزع إلى التملص من التحديد وحيد المعنى، لهذا السبب ينبغي أن تخضع لرقابة اللوغوس»[2]، ومن ثم «يشكك بالمفهوم اللغوي الغربي، الذي يرى أنه في لحظة الكلام فإن تصميم المتكلم أن يعني شيئا مقررا، بتفوه ما حضر فورا في إدراكه، البديل الذي يطرحه "دريدا" أنه يستحيل تحديد دور المعاني اللغوية سلفا، مستندا إلى تمييز "سوسير" بين الدال والمدلول أي بين العنصر اللغوي لفظا أو كتابة والمعنى الإدراكي؛ يقول "سوسير" أن الدال والمدلول لا يتحددان من خلال سماتهما المتأصلة فيهما، بل من خلال الاختلافات فيما بينها، وهنا يرى "دريدا" أن السمات التي تحدد معنى أية كلمة في تلفظ ما ليست حاضرة بهويتها الإيجابية نظرا لأن هذه السمات ليست سوى شبكة اختلافات، ويمثل "دريدا" لما يقوله بلفظة (differance) إذ يغير نهايتها من (ence) إلى (ance) ليشير إلى تداخل في معنيي الفعل (differer)، هما: يختلف (be different) ويؤخر (defer) هذا المعنى المزدوج يشير إلى ظاهرة أن النص يستمد أهميته من اختلافه عن غيره»[3]، وهذا الاختلاف

[1] (ينظر) ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص109.

[2] بيير زيما: التفكيكية دراسة نقدية، ترجمة: أسامة الحاج، ص58.

[3] مجيد الماشطة، وأمجد كاظم الركابي: مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث، ص118، 119.

لا يكون إلا في الكتابة، لأن هذه الكتابة ليست مجرد تصوير وتمثيل للأصوات المنطوقة وإنما هي مرادف للاختلاف[1].

كما «يحاول "دريدا" في تحليل لكتاب "فيدر" (Phèdre) لأفلاطون أن يبرهن على أن الفيلسوف الإغريقي يعتبر الكتابة (النص المكتوب) أشبه بعقار (drogue) تبدو له نتائجه مشكوكا فيها [...] مثل كل عقار، تجمع الكتابة بعض المنافع المباشرة إلى نتائج مشؤومة: فمن جهة، تقدم نقاط استدلال لذاكرتنا، ومن جهة أخرى، يمكنها أن تساهم في ضمور تلك الطاقة»[2]، فالكتابة رغم أنها تسجل وتقيد المعرفة، تحتمل التأويل ومن ثم تعدد المعاني والتأجيل الدلالي الذي يتيح للمتلقي الفهم حسب قدرته القرائية وهو ما ينفي–حسب الفيلسوف الإغريقي– حضور الحقيقة، وعليه يدين الفلاسفة الكتابة، فالفكر الغربي يقول بأسبقية المعنى ومن ثم أسبقية القصد والوعي، حيث يضفي سمة الأولوية والامتياز على "حضور" اللفظ، وامتياز الصوت على الكتابة، و«"أفلاطون" على غرار الفلاسفة المثاليين ينتهي إلى إدانة الكتابة التي يعتبرها غريبة عن الحياة (لا بل معادية لها) فبما أنها يمكن أن تقرأ وأن تعاد قراءتها في سياقات مختلفة ومتغيرة، تكون قابلة للتأويل وغير ثابتة بدلا من أن تضمن حضور الحقيقة كما يفعل الكلام الصوت الحي»[3].

غير أنه لا يخفى علينا أن الكتابة كانت مذمومة لأسباب أخلاقية ونفسية واجتماعية، حيث يعتقد "أفلاطون" أن: «الكتابة رديئة من حيث الجوهر، خارجية بالنسبة للذاكرة، لا تنتج العلم بل الرأي، ولا تنتج الحقيقة بل الظاهر»[4].

---

[1] (ينظر) ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص109.

[2] بيير زيما: التفكيكية دراسة نقدية، ترجمة: أسامة الحاج، ص57.

[3] المرجع نفسه، ص58.

[4] المرجع نفسه، ص. ن.

كان "جان جاك روسو" و"إيتين يونو دو كوندياك" ممن وطدوا المركزية الكلامية لأفلاطون، إذ «يرى "دريدا" أن "روسو" لا يختلف أبدا عن التفكير الغربي الميتافيزيقي حينما جعل الكتابة تابعة للفظ وعرفها على أنها مجرد إضافة وملحق على اللفظ وتابع له ومشتق منه مهمته خدمة الصوت فقط، أما اللفظ، من وجهة نظر "روسو" فهو حالة الوفرة الأولى، الحالة الطبيعية التي تسبق الكتابة زمانيا ومكانيا فتكون أصل الكتابة التي تصبح بدورها مجرد تصوير لهذا الأصل»[1]، فالكلمات المنطوقه- حسب "روسو"- تحمل معنى دقيقا ومشاعر، وطرق أداء الكلمات المنطوقة متعددة، فالصوت كائن حي على عكس الكلمات المكتوبة، وهنا يجد "دريدا" أن "أفلاطون" و"روسو" قد استخدما الكتابة نفسها في هجومهما عليها، كي يبعداها ويتخلصا من خطرها المزعوم، ومن ثم يناقض "دريدا" رؤية "روسو"، إذ يرى أن: «الكتابة بوصفها كتابة عليا (archi-écriture) ليست إطلاقا مكملا كما يؤكد "روسو" مناقضا ممارسته النصية، بل هي ملازمة لكل فعل كلام، الذي يتعرض بدوره لآثار تعدد المعاني »[2].

وقد وقع "روسو" في تناقض واضح في أن «الكتابة خطر على اللفظ ليس لأن اللفظ أساس والكتابة صورة تابعة، بل لأن الكتابة تهديد مستقر داخل اللفظ (إذا أخذنا بالحسبان مفهوم الكتابة على أنها الاختلاف وليس التصوير المألوف) »[3]، ما يجعل "روسو" مهددا في مقولاته.

وقد كان "كوندياك" أشد صرامة من "روسو" في مجال توطيد المركزية الكلامية لأفلاطون، فهو يدعو إلى رقابة نظامية ومنهجية على الكتابة الفلسفية، و"دريدا" يشدد على العلاقة بين الطيش والكتابة، ويقر بأنه يكفي أن يكون الأسلوب منهجيا كي لا يكون طائشا،

[1] ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص123.
[2] بيير زيما: التفكيكية دراسة نقدية، ترجمة: أسامة الحاج، ص59.
[3] ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص125.

ومركزية الكلام (Logocentrisme) هي "الأب" المسؤول عن مراقبة الكتابة الفلسفية (الأسلوب الطائش)[1].

وكذلك "هوسرل" مؤسس الفينومينولوجيا الحديثة، وهو مدافع عن مركزية الكلام-الصوت، يسعى لأن يضمن بشكل منهجي حضور المعنى الحقيقي، و"دريدا" يحسبه من الورثة الرئيسيين للميتافيزيقا الأوروبية، الذين ينزعون إلى تجذير سيطرة اللوغوس، لأنه سوف يجذر امتياز ال phoné الضروري الذي يستتبعه كل تاريخ الميتافيزيقا، وذلك عن طريق استغلال كل موارده بأكبر قدر من التفنن النقدي[2]، ويلخص "دريدا" في كتابه "الصوت والظاهرة" (La voix et le phénomène) موقف "هوسرل" في التراث الماورائي.

كما تجلت اللوغومركزية الهيغلية في الميدان الجمالي حيث يعطي "هيغل" الأولوية للمفهوم، لصعيد المضمون (Plan du contenu) مهملا صعيد التعبير، تعدد المعاني أو البوليسيمية (polysémie)، وقد كان "هيغل" قد أعلن سلفا، رغم لوغومركزيته، سلبية التفكيكية، واللاحضور والكتابة، فسعى "دريدا" لتبيان إلى أي حد يضفي "هيغل" قيمة على الكلام الذي يضمن حضور المعنى والذي اضطر لإخضاع الكتابة له[3].

ومن ثم كانت الكتابة «توضع في المرتبة الثانية بعد الكلام، ولهذا اعتبر العمل الأدبي تعبيرا عن كلام مؤلفه، فهو كالدليل يتكون من دال هو النص كما يراه الفيلولوجيون، وهذا النص يحيل على مدلول واحد هو معنى المؤلف. وملازم الدليل هو التواصل، وهو الذي يقول عنه "دريدا"، إنه يفترض ذواتا هويتها وحضورها قائمان قبل العملية الدالة، وأشياء أو مفاهيم مدلولة، أو معنى مفكر فيه، لم تؤسسه مرحلة التواصل وليس لها الحق في تغييره، وعندما يتخذ "العمل الأدبي" شكل الكتاب يصبح مادة للاستهلاك، ويعطى فيه المعنى

[1] (ينظر) بيير زيما: التفكيكية دراسة نقدية، ترجمة: أسامة الحاج، ص60.

[2] (ينظر) المرجع نفسه، ص60، 61.

[3] (ينظر) المرجع نفسه، ص63، 64.

ويتداول ويستنفذ. ويقابل "دريدا" هذه المركزية العرقية بكتابة متحررة من أولية الكلام؛ فهي- بوصفها أثر انفتاح اللغة- تخلق فجوة بين لغة التداول[...] وبين فضاء يتبدد فيه المعنى، في اللعبة الدينامية اللانهائية للدوال وفي تسلسلها وهذا النسيج من الدوال هو النص[...] لا من حيث هو مادة للاستهلاك بل متقبلا باعتباره لعبة، عملا، إنتاجا وممارسة»[1]، فدريدا بهيامه بالكتابة وطموحه لإقامة مكتوب الغياب على أنقاض منطوق الحضور يدعو «إلى كتابة خالصة (Une pure écriture) تقتل الكلام (parole) وتحل محله، لأن "موت الكلام أفق اللغة وأصلها"، على حد تعبيره»[2]، هذه الكتابة تسمو فوق المفهوم المألوف للكتابة العادية من كونها مجرد تصوير للفظ، إنها أصل، فحتى النقد في نظره «شأنه شأن الفلسفة نشاط من نشاطات الكتابة»[3].

وقد اجتهد "دريدا" في تأسيس علم الكتابة على ستة مبادئ، مطلع الفصل الثاني من كتابه "في علم الكتابة" (De la grammatologie)، يذكر "عبد الملك مرتاض" منها الآتي:[4]

1- إن فكرة العلم نفسها إنما نشأت في عهد الكتابة.

2- إن علم الكتابة وقع التفكير به، كما وقعت صياغته، بما هو غاية، وفكرة، ومشروع: في لغة تتضمن نوعا من العلاقات الحتمية- من الوجهتين البنوية، والبحث في طبيعة القيم- بين الكلمة والكتابة.

---

[1] آن موريل: النقد الأدبي المعاصر، مناهج، اتجاهات، قضايا، ترجمة: إبراهيم أولحيان ومحمد الزكراوي، إشراف: جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2008م، العدد 1179، ص104.

[2] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص368

[3] عرابي لخضر: محاضرات في المدارس النقدية المعاصرة، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، د.ت، ص68.

[4] عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 2002م، ص91، 92.

3- وفي هذه الحال، فإن علم الكتابة كان يرتبط بالمفهوم، ومغامرة الكتابة الصوتية، ويقوم على أنه نهاية كل كتابة، على حين أن ما كان يعد النموذج المثالي للعلمية (La scientificité) وهو الرياضيات: لم ينقطع قط عن الابتعاد عنه.

4- إن الفكرة الأكثر دقة للعلم العام للكتابة نشأت لأسباب لا تخضع للمصادفة، في عهد تاريخ العالم، وعبر نظام حددته العلاقات بين الكلمة "الحية" والتدوين.

5- إن الكتابة ليست مجرد وسيلة مساعدة تخدم العلم- موضوعه احتمالا- ولكنها، أولا وقبل كل شيء، شرط لإمكان الأشياء المثالية، وإذا فهي شرط للموضوعية العلمية، فقبل أن تكون الكتابة موضوعا للعلم، كانت شرطا لوجود المعرفة.

1-2: الاختلاف والإيحاء: La différance

لطالما آمنت الفلسفة الغربية بأحادية المعنى، وحضوره في اللفظ الدال، فجعل "دريدا" من الإرجاء منفذا يتخلص به من الثنائية (دال/ مدلول) التي كرستها الفلسفة الغربية، «فإذا كان "فرديناند دي سوسير" يرى أن للمدلول معنى اتفاقيا واحدا، فإن "دريدا" يرى أن لذلك المعنى مدلولات مختلفة لا متناهية ومتعددة، وبهذا يكون الاختلاف ملمحا إيجابيا يساهم في إثراء اللغة والنص الأدبي أو الفلسفي»[1]، حيث يرى التفكيكيون أن المعنى يتولد من خلال اختلاف دال عن آخر، فكل دال متميز عن الدوال الأخرى، لكن معنى كل دال لا يوجد بشكل كامل في أية لحظة فهو دائما غائب رغم حضوره إذ إن كل دال مرتبط بمعنى الدال الذي جاء قبله والذي جاء بعده، ووجوده نفسه يستند إلى اختلافه، وهذا يعني أن مدلول أي

[1] عبد الله خضر حمد: التفكيكية في الفكر العربي القديم، جهود عبد القاهر الجرجاني أنموذجا، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، بيروت، لبنان، د.ت، ص64.

دال معلق ومؤجل إلى ما لانهاية، وهو ما يؤدي إلى لعب الدوال اللامتناهي[1]، وعليه يكون «الاختلاف أول شرط لظهور المعنى»[2]؛ ذلك أن «العلامة لا تملك مضمونها»[3]، وإنما يتأتى المعنى من الاختلاف، الذي لا يعود لا إلى التاريخ، ولا إلى البنية، وإنما هو سمة قارة في اللغة.

ويقدم "دريدا" مصطلح "الفارق"/ "الاختلاف" لأول مرة بوصفه «تلك العناصر الخاصة بالمدلول غير المقصود الذي يعين مجال المعنى "الإيحائي" فيما وراء متناول التفكير الواعي»[4]، بمعنى آخر، «اللغة لا تستطيع أن تفي بشرط معنى الحضور الذاتي إلا إذا كانت تشكل وصولا كاملا ومباشرا للأفكار التي صادفت سياقها، وهذا بحد ذاته مطلب من المطالب المستحيلة، لأننا وببساطة كاملة لا نستطيع الحصول على ما أسماه "دريدا" الإلهام الفطري الأولي للتجربة التي عاشها الآخر»[5]، ومن ثم فاللغة توحي.

إن إيحاء اللغة يقودنا إلى القول بعدمية الأصل، وبالتأكيد «القضاء على فكرة الأصل، على فكرة البداية والمركزية، يعني ويقتضي وضع حد لوعي الإنسان باعتبار أن هذا الوعي يجعل منه مركز الكون، مثلما يعني في الوقت ذاته التأكيد على استحالة البداية الواثقة المطمئنة إلى الأصل الصلب الذي نعتقد حقيقة أصليته لا وجود له [...] بسبب من كونه مظهرا ونتيجة من نتائج الاختلاف وليس أصلا محضا»[6]، ومن ثم يكون «الاختلاف هو البديل وهو المركز والأصل الحقيقي»[7]، لأن فيه إحالة إلى الآخر المرجأ، لذلك كان الاختلاف هو حجر الزاوية في فلسفة "دريدا" التفكيكية، التي تسعى إلى «تحرير النص الحي

---

[1] (ينظر) عبد الوهاب المسيري: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، ج5، ص 666، 667.

[2] سعيد علوش (عرض وتقديم وترجمة): معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص86.

[3] المرجع نفسه، ص. ن.

[4] كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة صبري محمد حسن، ص111.

[5] المرجع نفسه، ص. ن.

[6] عادل عبد الله: التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص78، 79.

[7] المرجع نفسه، ص. ن.

المفتوح من قيد القراءة الأحادية المغلقة، القاتلة»[1]، لأنه «إذا كانت العلاقة بين الدال والمدلول غير يقينية، وإذا كان المعنى دائما مرجأ، مؤجلا، منتشرا، فإن كل قراءة عندئذ هي محاولة للوصول من غير وصول، ولذلك فهي قراءة غير يقينية، تنفك إلى أخرى وأخرى في سلسلة لا نهائية من التأويل، أو من العبث واللعب المستمر بين سطوح المعنى»[2]، ما يجعل كل قراءة إساءة قراءة، حيث تؤكد النظرية التفكيكية على أهمية الاختلاف وانفتاح دائرة التأويل[3].

وعليه فإن الاختلاف هو أساس اللغة ودونه لا وجود لها، و«ينبني الاختلاف على فلسفة الحضور والغياب»[4]؛ فالدوال تحمل مدلولات تتعدد بالاختلاف، فيحضر هذا المعنى ويغيب ذاك وبهذا تتناسل الاختلافات وتتعدد المدلولات توالدا وتلاشيا وتفكيكا وتأجيلا وتشتيتا، يعني هذا أن ثمة وحدات تحضر ووحدات تغيب في الوقت نفسه، ويؤكد هذا انبناء فلسفة التفكيك على فلسفة التقويض، وآلية تشتيت المعاني وبعثرتها، و«بذا يكون الاختلاف في حقيقته إحالة إلى الآخر وإرجاء لتحقيق الهوية في انغلاقها الذاتي»[5]، لأن «الذات تحتاج لإثبات حضورها إلى وجود غيابها؛ ما يجعلها تعيش حالة الاختلاف عن نفسها، كلما أرادت أن تثبت حضورها، وأما الإرجاء فيشق الحضور ويؤخره في الآن نفسه»[6]، ولفهم فلسفة "دريدا" فيما يخص الاختلاف أكثر، لابد من الوقوف عند المصطلح في حد ذاته، فدريدا

---

[1] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص174.

[2] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص207/ نقلا عن: شكري عياد: موقف من البنيوية، مجلة فصول، ص190.

[3] دايان إيلام: النسوية والتفكيكية، ترجمة: شعبان مكاوي، موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تحرير: ك.نلوولف، ك. نوريس، ج.أوزبورن، مراجعة وإشراف: رضوى عاشور، المشرف العام: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة،ط1، د.م، 2005م، العدد 919، الجزء 9، ص15.

[4] عبد الله خضر حمد: التفكيكية في الفكر العربي القديم، جهود عبد القاهر الجرجاني أنموذجا، ص65.

[5] عادل عبد الله: التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص77،78.

[6] إبراهيم أحمد ملحم: تحليل النص الأدبي ثلاثة مداخل نقدية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2016م، ص100.

يجترح "الاختلاف" (La différance) «بإحلاله حرف "a" محل "e" في المفردة الفرنسية التي تدل على الاختلاف (différence) وبها يشير إلى الاختلاف لا بما هو تميز ساكن بل بما هو مغايرة فعالة، وإحالة الشيء نفسه إلى محل "آخر" أبدا»[1]؛ حيث يغير نهاية (differance) من (ence) إلى (ance) ليشير إلى تداخل في معنيي الفعل (differer)، هما: يختلف (be different) ويؤخر (defer) هذا المعنى المزدوج يشير إلى ظاهرة أن النص يستمد أهميته من اختلافه عن غيره، وهذا الاختلاف يتحقق فقط من خلال الكتابة، «فمع أنه لا يوجد أي تعبير أو معنى بدون كلام فليس كل شيء في الكلام يمكن التعبير عنه وبرغم أن الكلام لا يكون ممكنا بدون قالب تعبيري، فإن المرء يستطيع القول أن كلية الكلام إنما يحتويها نسيج إيحائي»[2]، لذلك يمكن القول بأن "الاختلاف- إرجاء"، كترجمة للمصطلح الأجنبي، ليس هوية أو أساسا أو جوهرا أو أصلا وإنما هو قوة كامنة وحالة في اللغة نفسها يحركها من داخلها فيفصل الدال عن المدلول، ولذا يصبح عالم الدوال مستقلا عن عالم المدلولات، ومن ثم تصبح اللغة قوة لا يمكن التحكم فيها، ولأن "الاختلاف- إرجاء" كامن في اللغة، فليس بإمكان أي شيء أن يهرب منه، فهو ممثل الصيرورة داخل النسق اللغوي، وسيلة الإنسان الوحيدة للتعامل مع الواقع والتواصل مع بقية البشر، فالحضور الوحيد بالنسبة له هو عملية لا متناهية في الزمان والمكان ولا يعرف الزمان أو المكان، فـ"الاختلاف- إرجاء" يتم على أساس الاختلاف في المكان والإرجاء في الزمان، فهو لا يستقر فيهما أبدا[3]، لذلك فإن "الاختلاف" يستعصي على الفهم والإدراك لكنه يبقى أساس الفصل الذي يميز الأشياء عن بعضها فتتم معرفتها ويتم إدراكها [4].

---

[1] جاك ديريدا: صيدلية أفلاطون، ترجمة كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، د.ط، تونس، 1998م، ص10.

[2] كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة صبري محمد حسن، دار المريخ للنشر، د.ط، 1410هـ/ 1989م، ص110.

[3] (ينظر) عبد الوهاب المسيري: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، ج5، ص 666، 667.

[4] (ينظر) ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص110، 111.

وتنبني منهجية الاختلاف– حسب ما جاء به الباحث "عبد الله خضر حمد"– على النقاط الآتية: [1]

– رصد مظاهر الاختلاف والتقويض، ومواطن التناقض والتضاد في نص أو خطاب ما.

– تعيين العناصر المهمشة، وإبراز البنيات والهوامش المقصية، والتركيز على نقطة معينة لتطويقها اختلافا وتناقضا، والإحاطة بها تقويضا وتضادا وتشتيتا.

– التعرض لهذه النقط المهمشة بآليات تفكيكية من أجل استكشاف مظاهر الاختلاف والتناقض والتضاد.

– إقصاء الخارج النصي من مؤلف، وسياق، وتحقيب تاريخي، وتصنيف أدبي وأجناسي ومدرسي.

– الاهتمام بالتناص والتكرار وتداخل النصوص.

– ممارسة لغة التشكيك والتقويض، والتشتيت والاختلاف، حين التعامل مع الأفكار والمعاني والرسائل المباشرة وغير المباشرة.

– الانتقال من الدلالات الظاهرية الصريحة إلى الدلالات الإيحائية العميقة الثاوية وراء السطح.

– الاهتمام بالمختلف والمتناقض والمتضاد، والهامش والمدنس.

– إعادة الاعتبار للكتابة كالوشم، والأطراس، والآثار وغيرها...

[1] عبد الله خضر حمد: التفكيكية في الفكر العربي القديم، جهود عبد القاهر الجرجاني أنموذجا، ص69، 70.

– استعمال مجموعة من المفاهيم المصطلحية والآليات الإجرائية، مثل: التشريح، والتفكيك، والتقويض، والتشتيت، والفضح، والتعرية، والهدم، والبناء...

– تعتمد التفكيكية على القراءة الاستكشافية الداخلية للنص والخطاب، وزحزحة الإشكاليات الأساسية وتشغيل قراءة الحفر والتعرية، وبتعبير آخر، تتم عملية التفكيك باكتشاف الأجزاء المهمشة والمخفية والمطموسة في نص أو خطاب ما، وفرز هذه الأجزاء المخفية بعد نبشها ونشرها على طاولة التشريح والتحليل والتقويض، لمعرفة كيف تمارس دورها ضمن البنية العامة للفكر، ومن ثم، معرفة نقاطها الضعيفة والقوية.

هذه أهم الخطوط العريضة التي يعمل وفقها الاختلاف، على اعتبار أنه أساس اللغة التي تندرج ضمن لعبة متنوعة للدوال، كما أن النص لا يحتوي على أي مدلول متفرد ومطلق، ولا وجود لأي مدلول متعال، ولا يرتبط الدال بشكل مباشر بمدلول يعمل النص على تأجيله وإرجائه باستمرار، فكل دال يرتبط بدال آخر بحيث أن لا شيء هناك سوى السلسلة الدالة المحكومة بمبدأ اللامتناهي[1]، حيث كلما خبأنا حضور المدلول الكامل المباشر زاد الإيحاء[2]، ويقول "دريدا" أن دلالات هذه المفردة (الاختلاف) تتضح من خلال سلسلة من المفردات الأخرى التي تعمل معها، كالكتابة، الأثر، أو الزيادة أو الملحق، وهي جميعا كلمات مزدوجة القيمة أو ذات قيمة غير قابلة للتعيين[3]، لكن هذا لا يمنع محاولة فهمها.

1-3: الأثر: Trace

يعتبر "دريدا" أن "الأثر" هو الأصل المطلق للمعنى، وهو بذلك سابق على النص، فالنص لا يكتب إلا من أجل الأثر، فالأثر إرجاء للحضور وعمل للاختلاف لا يكون إلا من خلال كتابة تسمح بالمحو وإعادة التدوين والقراءة، فهو لا يعني الحضور ولا الغياب، إنه

[1] أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، ص124، 125.

[2] (ينظر) كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة صبري محمد حسن، ص111.

[3] (ينظر) عبد الله خضر حمد: التفكيكية في الفكر العربي القديم، جهود عبد القاهر الجرجاني أنموذجا، ص64.

«ما يستدعي التأمل في عملية الظهور المرتبطة أبدا بما يبرز للعيان (أو الفكر) في ارتباطه المتأصل مع الآخر الذي ألزمته الميتافيزيقا مكانة الدونية والثانوية والخارجية، دون هذه الثنائية الضدية يتعذر الإدراك وتستحيل المعرفة، ومن غير الأثر الأصل لا وجود أبدا لمثل هذه الثنائية المتضادة، كما لا يمكن أن تظهر مفردة أو مصطلح دون أن ينطوي على بنية ضدية تجعله قابلا للإدراك»[1].

وعليه تتوقف بنية العلامة على أثر ذلك الغائب، هذا الأثر الذي يشير ويمحو في الوقت نفسه، لتبدأ لعبة الدلالة اللانهائية، التي تعتمد في الأساس على "الاختلاف"، الذي يفتح باب الإرجاء، لذلك يعرف "دريدا" الاختلاف بأنه الأثر النقي أو الخالص (Pure trace)[2]، "فالأثر" جزء من العلاقة التي تربطه بنقيضه أو ما ليس هو ذاته، وهذه العلاقة أساس الماضي والحاضر والمستقبل، أساس الزمن ومفهومه[3]، إنه استحضار للغائب؛ حيث «يشير "دريدا" إلى "الأثر" في تعريفه للاختلاف، ويزعم أنه يجعل حركة الدلالة ممكنة بشرط أن يرتبط كل "حاضر" أو ظاهر بشيء آخر غير نفسه، ويحتفظ بعلامة عنصر ماض تميز "حضوره" كما يهيء نفسه "بتجويف" (أي أثر) محدد يكون علامة علاقته بعنصر المستقبل»[4]، وعليه "الأثر" تماما كالاختلاف لا زماني ولا مكاني، إنه كل شيء ولا شيء.

من هنا، يمكن القول أن النص ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا، ولكنه يحمل آثار (traces) نصوص أخرى، إنه يشير إلى امحاء الشيء وبقائه محفوظا في الباقي من علاماته، هكذا يكون الأثر قناة للارتباط بسابق النصوص والعلامات، وللتيه في علامات أخرى لاحقة[5]، فهو يحمل طاقة المحو، ومحو الأثر لنفسه يتم من خلال محوه لما يمكن أن

---

[1] ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص112.

[2] (ينظر) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص365.

[3] (ينظر) ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص117.

[4] المرجع نفسه، ص116، 117.

[5] (ينظر) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص366.

يعزز وجوده حيث يمحو كل ما يمكن أن يسهم في حضوره، «إن الأثر هو ممحاة الذاتية، ممحاة حضور»[1]، يشير ويمحو في الوقت نفسه، فالأثر– حسب "دريدا"– ضد الحضور، والحضور مرتبط بالأصل، والأصل هو المبدأ والنقطة الثابتة الخارجية، سواء كانت دينية أو عقلية أو طبيعية، فالفرع ليس أصلا لكنه يحمل آثارا للأصل، فكل أصل ملوث بالآثار، ولا وجود لأصل نقي، كون لا وجود لنص يستغني عن القراءات.

1-4: التشتيت أو الانتشار: Dissémination

مصطلح مناهض لمركزية المعنى وأحاديته ومحدوديته ونهائيته، فهو يوحي بتشظي المعنى وتشتته، وتبدد التأويل، ومن ثم إساءة القراءة. وقد حاول "دريدا" في مصطلحه: Dissémination أن «يستثمر الشبه القائم بين المفردتين اليونانيتين Semen (البذار أو النطفة) وSème (العلامة)[2] «للدلالة على اضطراب المعنى وعدم استقراره، منطلقا من تصور "أفلاطون" للكتابة كمخدر (فارماكون)، وتماما كما في حالة المخدرات تتوقف النتيجة على طريقة التناول»[3]، فالمعنى مرجأ أبدا، وعائم في يم من الانفتاح الدلالي، «والقراءة تتضمن تقرير مصير النص الأدبي، ومثلما هي مهمة كفعالية ثقافية فإن نوعيتها مهمة أيضا»[4]، لأن الانتشار يعني تشظي المعنى إلى عشرات الوحدات المصغرة، وبالتالي تبعثره في جميع الاتجاهات، وعدم إمكانية القبض عليه، لتبقى القراءة سعيا حثيثا ومطاردة للمعنى الهارب والمرجأ باستمرار.

لقد عالج "دريدا" قضية "الانتشار" هذه في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه: Dissémination، ويضم مقدمة عالج فيها قضية التقديم والتصدير وانتشارها، وثلاث

---

[1] ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص113.

[2] (ينظر) جاك ديريدا: صيدلية أفلاطون، ترجمة كاظم جهاد، ص11.

[3] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 374.

[4] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، ص 77.

مقالات؛ أولها بعنوان "صيدلية أفلاطون" حيث ركز فيه على الفارماكون (Pharmakon) وانتشار معناه المزدوج.

لقد استوحى "دريدا" الدلالات الإغريقية لمفردة "الفارماكون" التي كانت تطلق على كل مادة يتم بواسطتها تبديل طبيعة الجسم، أو كل مخدر (Drogue) أو دواء أو علاج (Remède) موظفا إياها للدلالة على تصور الفعل الكتابي سما وعلاجا في الوقت ذاته، «فالفارماكون (Le pharmakon) واحدة من المفردات الدريدية التي تتضمن عملين (أو مفعولين) اثنين بهما تخرج هذه المفردات من ثنائية المقابلات أو الأزواج المعروفه في الميتافيزيقا (خير/ شر، حضور/ غياب، كتابة/ كلام... إلخ) [...] الفارماكون يدل في آن معا على الدواء والسم، الأذى والمعالجة»[1]، على وجهي الكتابة، ويقوم بعمل مماثل للاختلاف، وإن كان مختلفا عنه أيضا.

ويعتبر هذا المصطلح من المصطلحات غير القابلة للترجمة، لذلك اكتفي بتعريبه: الفارماكون، حاملا لفكرة اعتبار الكتابة سما وترياقا في آن معا، بيد أن "يوسف وغليسي" آثر ترجمة المصطلح بالعقَّار، برسم حركتين: فتحة وضمة فوق العين، فهذا المقابل يجمع بين كلمتي: عَقَّار (بفتح العين) وعُقَّار (بالضم)؛ إذ العَقَّار نبات شاف، و العُقَّار نبات مميت[2]، فكأن "ابن منظور" قد وفر في لسانه هاتين المفردتين لتندمجا وتقابلا الفارماكون الدريدي، على يد "وغليسي" الذي تولى مهمة الترجمة.

أما المقال الثاني "المقامة المزدوجة" فعالج من خلاله قضية المحاكاة والنقد الأدبي، وانفصامه عن الفلسفة، أو اتصاله بها، بينما يركز المقال الثالث، الموسوم بالانتشار/ التشتيت، على قضية المؤلف وكيف ينتشر اسمه في نصه. وعموما فقد حاول "دريدا" في هذا الكتاب أن يمارس عملية "الانتشار السلالي".

---

[1] جاك ديريدا: صيدلية أفلاطون، ترجمة كاظم جهاد، ص09.

[2] (ينظر) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 375.

إن مصطلح التشتت مرتبط بالتعدد الدلالي (Polysemie)؛ حيث يعني هذا المصطلح «تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها، هذا التكاثر المتناثر [...] يوحي "باللعب الحر" (Free play) الذي لا يتصف بقواعد تحد هذه الحرية، بل هو حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات ويتسم بالزيادة المفرطة؛ [...] أي فائض المعنى وزيادته المفرطة [...] وهذه السمة تصف استخدام اللغة عامة»[1]، بيد أن "كاظم جهاد" يقدمه في سياق يوحي بأنه تصحيح للفهم الشائع؛ حيث يرى أن المفردة تتجاوز معناها السلبي البسيط، «فهي إنما تدل على تشتيت مضطلع به، إنه نثر للعلامات أو النصوص لا من أجل التيه المحض، بل ليطلع منها بذار آخر على غير ما يتوقع، وهذا كله هو لعب الكتابة التي تتيه وتجد، ففي كل حبة رمل علامة- كما يعبر "دريدا"[2]، لذلك كان التشتت (Dissemination) «هو المغايرة الذرية التي تجعل قوة وشكل ظهوره تفقأ الأفق الدلالي، إنه شغب يعمل على إجراء شروخات في النص، ويقف دون انغلاقه أو إضفاء أي شكلنة تامة عليه، وربما يكون عنصر التشتت أو البعثرة أهم عنصر فاعل في تفكيك النص، ونفي الانسجام والاتساق عن البنية»[3].

1-5: التناص: Intertext

لقد تنبّه الباحثون، من خلال مقارباتهم للنصوص الأدبية، إلى أن النص يؤثر على ذات المتلقي بحيث يستحضر ذاكرة نصية متنوعة؛ ذلك أن معطيات النص تزحزح عقل القارئ وعاطفته من واقع النص الحاضر إلى عوالم أخرى، حيث يجد نفسه في نقطة تتواشج فيها عدة نصوص على اختلافها، «فالمتفق عليه أنه لا يوجد نص مغلق مكتف بذاته، وأن

[1] ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص119، 120.

[2] (ينظر) جاك ديريدا: صيدلية أفلاطون، ترجمة كاظم جهاد، ص11، 12.

[3] إبراهيم أحمد ملحم: تحليل النص الأدبي ثلاثة مداخل نقدية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2016م، ص100.

النص الحداثي يجتاح حدوده، ويتسع إلى درجة تمكنه من إزاحة نصوص ووضع يده على أخرى» [1]، ومبدأ اجتياح حدود النص هذا كان موضوع اتفاق لا خلاف عليه بين التفكيكيين، إذ «يتضح أن كل نص هو مستقر لنصوص أخرى من خلال عملية استيعاب بالغة الذكاء [...] لقد أظهر النقد دائما أن النص المقروء يعني أكثر مما يقول، وأنه ينسف كل المعاني الممكنة عن طريق المعارضة (irony)» [2]، وتبعا لهذا ظهر مفهوم اصطلح عليه بـ"التناص (Intertext).

لقد ظهر هذا المفهوم حديثا «مع الشكليين انطلاقا من"شكلوفسكي" (Viktor Shklovsky)[3] الذي فتق الفكرة، فأخذها عنه "باختين" (Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine)[4] الذي حوّلها إلى نظرية حقيقية»[5]، ولعل البذور الأولى لهذا المفهوم تعود إلى جهود المقارنين؛ حيث استُخدم في الأدب المقارن كأداة تحليلية من أجل كشف علاقات التأثر والتأثير بين نصوص الثقافات المختلفة، ولكن اهتمامهم كان قد انحصر في دراسة الموضوعات المشتركة بينها، وكيفيات استقبالها وفهمها[6].

---

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص369.

[2] المرجع نفسه، ص367.

[3] فيكتور بوريسوفيتش شكلوفسكي (1893م 1984م) هو كاتب وأديب روسي، قدم مساهمته إلى الشكلية الروسية بمقالتة "الفن من أجل الفن"، الذي نشر في عام 1917، والعديد من المقالات النظرية. طرح بعض المفاهيم الأساسية للنظرية الشكلية، والأعمال الفنية ذات الطابع التقليدي، ومجموعة من التقنيات المستخدمة على نفس المؤلف، وأيضاً بالنسبة للنظرية القطيعة (straniamento). (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ شكلوفيسكي. 2019/12/29م. سا: 18:54م.

[4] ميخائيل باختين (1895 . 1975م) فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي (سوفييتي). ولد في مدينة أريول. درس فقه اللغة وتخرج عام 1918. وعمل في سلك التعليم وأسس «حلقة باختين» النقدية عام1921. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ باختين. 2019/12/29م. سا: 18:58م.

[5] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، ص289.

[6] (ينظر) حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر، 1428هـ/2007م، ص253.

لتحتوي النظريات ما بعد البنيوية هذا المفهوم، و توظفه كمفتاح إجرائي، تلج من خلاله إلى أعماق النص الأدبي، فلم تكن هذه الآلية حكرا على منهج بعينه أو نظرية نقدية بذاتها، إنما «كانت من المرونة والميوعة، بما جعلها قابلة للانتماء إلى أي حقل منهجي جديد»[1]، غير أن أكثر من آمن به كان التفكيكيون.

لقد آمن الفكر ما بعد البنيوي «بأن أي كتاب هو مجرد عقدة داخل شبكة، أو مجرد جزء من كل [...] وأن كل خطاب ظاهر ينطلق سرا وخفية من شيء ما تم قوله»[2]؛ إذ لا شيء يولد من العدم، والنصوص السابقة تجتاح حدود النص الحاضر لتحوله إلى بينص تلعب فيه الاختلافات بحرية كاملة، التي هي بدورها بينصوص، أي لا يوجد في الواقع نص أول، أو نص أصل، غزته نصوص سابقة، وكل ما هنالك لعبة حرة يمارسها النص العلامة حيث يراوغ ويتمنع عن إعطاء مدلول نهائي (مراوغة المدلول) [3]، فكلما وضع نص قيد الدرس يتضح أنه «عبارة عن ترسبات ثقافية، وأن ما تفعله القراءات المختلفة هي عملية تقليب للنص حتى يتحرك ما في القاع وتطفو الترسبات الثقافية المختلفة إلى السطح»[4].

ولما كان الخطاب الأدبي، وليد مخاض التجربة الإنسانية، بما في ذلك تجربة ذات المؤلف نفسها، فإنه بالضرورة سيحمل في ثناياه ما ترسب فيها، ما جعل الرؤى النقدية الجديدة تؤمن بعدم وجود نص بكر، خالٍ من آثار الملامسات النصية، وهو ما رسخ قدرية التناص كفكرة في الوسط النقدي.

ويشرح "دريدا" في دراسة موسومة بـ "Living on : Border lines" ما طرأ من تغيرات على مفهوم النص منذ الستينات، حيث ميز بين مفهومين؛ أحدهما قديم يرى النص جسما كتابيا مكتملا، واضح الحدود والمعالم، يحتوي مضمونا يمكن قراءته، والآخر مفهوم

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص389.

[2] المرجع نفسه، ص390.

[3] (ينظر) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص369.

[4] المرجع نفسه، ص373.

جديد يرى النص شبكة مختلفة، ونسيجا من الآثار التي تشير بصورة لا نهائية إلى أشياء ما غير نفسها، إلى آثار اختلافات أخرى[1]، وعليه، «كل نص هو نتيجة لتجمع العديد من النصوص، ولأن الكاتب هو في أصله قارئ، ظل يمارس فعل القراءة، إذ يختزن في ذاكرته ما لا يحصى من النصوص والأفكار التي تدل على اتساع آفاقه وخلفياته التاريخية والثقافية التي يستحضرها في كل قراءة محاولا تسخيرها في انفتاح الدلالة»[2]، ولهثا وراء هذه الدلالة الزئبقية، اصطنع النقد المعاصر آلية "التناص" لسبر أغوار الخطاب الأدبي.

وإنما اشتق مصطلح "التناص" من "النص" ليوحي بوجود علاقة رابطة بين نص حاضر ونص أو نصوص أخرى غائبة، وهو ما تركز عليه جل التعاريف؛ إذ تعرّفه بأنه «تفاعل بين عدة نصوص"، فريفاتيير يرى أن "التناص هو إدراك المتلقي للعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أدبية أخرى سبقته أو تلته"، ويُعرّفه جيرار جنيت (Gérard Genette)[3] بأنه "علاقة حضور مشترك بين نصين أو نصوص كثيرة"»[4].

في حين يقول "جوزيف ريدل" (J Riddle) أحد أقطاب المدرسة التفكيكية الأمريكية، من غير "جماعة ييل": «إن النص الأدبي عبارة عن لعبة تناص ليس فقط بالمعنى البسيط القائم على أن العمل نشأ دائما داخل المجال التاريخي للأسلاف، إن لعبة اختلافاته ذاتها

---

[1] (ينظر) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص366، 367.

[2] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 236.

[3] جيرار جينيت (1930م– 2018م) كان نظريًا أدبيًا فرنسيًا، مرتبطًا على وجه الخصوص بالحركة البنيوية وشخصيات مثل رولاند بارثيس وكلود ليفي شتراوس. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ جيرار جينيت. 2019/12/29م. سا: 19:00م.

[4] عمر محمد الطالب: عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 2000م، ص 168.

تعكس إزاحته لنصوص أخرى وإعادة تملكها ويمهد الطريق أمام النص النقدي الضروري الذي يجب أن يكمله»[1]، وهذا النص النقدي بطبيعة الحال يبقى قراءة خاطئة تحتمل المحو.

هناك تعاريف متعددة للتناص، وليس هناك تعريف نهائي ومطلق، بيد أن المتفق عليه أن «هذا المفهوم قد أنتجه السيميائي الروسي "باختين" الذي استخدمه في نهاية العشرينات من القرن العشرين (1928م-1929م) بمصطلحات أخرى كـ: "الحوارية" (Dialogisme) والتعدد الصوتي أو البوليفونية (Polyphonique)»[2]، لتتلقفه الباحثه البلغارية "جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva)[3] -من بعده- في منتصف الستينات، «التي عبّرت عن مفهومها بحدين اصطلاحيين أقل شهرة من مصطلح (التناص) هما؛ (التصحيفية) و(الإيديولوجيم)»[4]، حيث «راحت تقدم التصحيفية (Paragrammatisme) على أنها "امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين، أما الأيديولوجيم (Idéologème) [...] يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها ماديا على مختلف مستويات بناء كل نص، تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية»[5]، فالإيديولوجيم هو مجموع الدلائل والأفكار المستمدة من البيئة والمجتمع، التي تتم صياغتها في شكل ألفاظ وكلمات.

---

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص369.

[2] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص391.

[3] جوليا كريستيفا (وُلدت في 24 يونيو من عام1941) هي فيلسوفة بلغارية فرنسية وناقدة أدبية ومحللة نفسية وناشطة نسوية ومؤخرًا روائية، تعيش في فرنسا منذ منتصف ستينيات القرن العشرين. وهي الآن أستاذة فخرية في جامعة باريس ديديرو. ألَّفت أكثر من 30 كتابًا،أصبحت كريستيفا مؤثرة في التحليل النقدي الدولي والدراسات الثقافية وحركة النسوية بعد أن نشرت كتابها الأول في عام 1969. تتضمن مجموعة أعمالها الضخمة كتبًا ومقالات تتناول التناص، وعلم العلامات (السيميائيات)، وعلم اللغويات (اللسانيات)، والنظرية الأدبية والنقدية، والتحليل النفسي، والتحليل السياسي والثقافي، والفن وتاريخه، والسيرة الذّاتية والمذكرات. اشتُهرت أيضًا في الفكر البنيوي وما بعد البنيوية. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ كريستيفا. 2019/12/29م. سا: 19:06م.

[4] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 392.

[5] المرجع نفسه، ص 393.

إن "جوليا كريستيفا" تتحدث عن النصوص باعتبارها «تتضمن محورين: الأول أفقي يربط بين مؤلف النص وقارئه، والثاني عمودي يربط بين النص والنصوص الأخرى، ويجمع بين المحورين شيفرات مشتركة: يستند كل نص وكل قراءة إلى شيفرات معروفة مسبقا»[1]، فـ«التناص تقنية من تقنيات الكتابة التي يلجأ إليها المؤلف، إما لإكمال نقص أو عجز فكري أو لغوي، وإما بهدف مقصود هو نقل القارئ من زمان لآخر ومن مكان لآخر بغية زيادة لهفته وتعطشه لاستقاء المعنى الذي يتزايد ويتعدد بفعل ذلك الانتقال»[2]، وبهذا فالباحثة تؤكد على انفتاح أفق من الرموز والمدلولات، ما يتيح إمكانات قرائية لا متناهية ولا محدودة، وهنا تكمن إيجابية "التناص"؛ إذ يسمح بانفتاح النص وتعدد دلالاته، كما يبرز قدرات الكاتب والمتلقي الثقافية والتاريخية... التي ما يفتأ الكاتب يقحمها في نصه، فـ«كل نص خاضع منذ البداية لتشريع خطابات أخرى تفرض عليه عالما ما»[3]، والمؤكد أن ربط التناص بأفق توقعات القارئ يعني التفكيك، ولا نهائية التفسير، وخطأ الدلالة المستمرة دون توقف، واستحالة معرفة الحقيقة، حيث يؤكد "بارت" أن «التناص يتحدد داخل وعي القارئ ودون وعي ذلك المتلقي، فالتناص شأنه شأن النص نفسه لا وجود له» [4].

وتعتبر "جوليا كريستيفا" «أننا بدل أن نحصر اهتمامنا في دراسة بنية النص، يجب أن ندرس "عملية بنائه" (كيف دخلت بنيته حيز الوجود) ويستلزم ذلك وضعه "ضمن مجمل النصوص التي سبقته أو تزامنت معه" وهو "تحويل" لها»[5]، فبما أن العمل الفني يُخلَق انطلاقا من أعمال أخرى لا من رؤية الفنان، وجب على المحلل أن يبحث سُبل تعالق النصوص مع بعضها في النص الحاضر وكيفية انصهارها فيه، وتماهيها حتى باتت كلا

[1] دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبه، ص331، 332.

[2] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص237.

[3] دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبه، ص 332.

[4] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص370.

[5] دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبه، ص 332.

واحد، ومن ثم دراسة التناص تعني «موضعة النص المدروس ضمن مجموع النصوص المتزامنة أو السابقة ودراسة الثوابت والمتغيرات الشكلية المضمونية التي أعاد إنتاجها [...] ودراسة ما هو مغاير لغيره؛ أي تقييم خصوصيته»[1]، والخصوصية لا تتأتى إلا من خلال طريقة النسج، ومدى براعة الكاتب في إخفاء النص الغائب في الحاضر، دون إلغائه، فالتناصية «تحيل تارة على خاصية تكوينية (Constutive Propriété) لأي نص، وتارة أخرى على مجموع العلاقات الصريحة (Explicites) أو الضمنية (Implicites) التي يقيمها نص مع نصوص أخرى»[2]، حيث يصبح النص الجديد «دالا تجتاح حدوده نصوص أو دوال لمدلولات سابقة إلى ما لا نهاية، وبنفس الطريقة التي تفتح الفجوة بين الدال والمدلول أمام تعدد أو لا نهائية الدلالة فإن الفجوة بين النصوص والبينصوص تفتح الطريق أمام لا نهائية المعنى»[3].

ومن ثم، فقد مست الدراسة التناصية الصعيدين؛ فدرست التناص على أنه سمة لابد منها في النص، وأن النص هو بناء مشيّد على صرح تعالق نصي متنوع وثري، كما اهتمت بالعلاقات القائمة بين هذه النصوص الغائبة والنص الحاضر (البينص)، وفي هذا السياق ترى "كريستيفا" أن «كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب و تحويل لنصوص أخرى»[4]، ومهمة القارئ أن يستجلي كيفية خلق هذه اللوحة، ومن ثم كيف أن النص هدم وفكك النصوص الأخرى ثم أعاد بناءها لصالحه.

أما "جيرار جنيت" في كتابه (Introduction à L'architexte) 1979م، فقد «أدرج التناص ضمن "التعالي النصي" معرّفا إياه بأنه "التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيا أم كاملا أم

[1] حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص259.

[2] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص391.

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص369.

[4] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، ص 290.

ناقصا) لنص في نص آخر »[1] ، ثم قام بتوسيع المفهوم عام 1982 في كتابه (Palimpsestes) – نسبيا– مضيفا قوله: «حيث تتعالق النصوص بعضها ببعض وتتقاطع، وتتعابر عبر[...] أشكال نصية»[2]، ويمكن إجمال أنماط التنقل النصي عند "جنيت" فيما يأتي:

1. **النصوص الشاملة:** في هذا النوع نتجاوز البحث في هندسة النص؛ حيث نبحث عن مختلف العلاقات التي تربط النصوص بعضها ببعض، وقد يسمى هذا النوع عند آخرين بالتناص الخارجي أو التناص المفتوح.

2. **المابين نصية:** هذا التناص لا علاقة له بالنصوص الأخرى، بل علاقته تكمن في ذاته؛ أي في آليات تشكله (كـ:العناوين، التذييل...).

3. **الميثالسانية:** هذا النوع من التناص هو الأخذ بطريقة ذكية جدا من نص آخر، ليس من نفس الجنس أو الغرض؛ أي أن الكاتب الجديد يريد تحوير النص السابق بطريقته الخاصة.

4. **الشامل النصي:** يعني العلاقة التي تظهر فيما سميناه سابقا بالمابين نصية، وتظهر في الإشارة إلى نوع العمل الأدبي، فالقارئ هو الذي يحدد هذا النوع من التناص.

5. **النصية المتفرعة:** يشتق نص من نص آخر بطريق المحاكاة أو التحويل وقد أطلق "جنيت" على النص السابق اصطلاح "النص الأصل"،أما النص اللاحق، فأطلق عليه اصطلاح "النص المتفرع"[3].

---

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص394.

[2] المرجع نفسه، ص. ن.

[3] (ينظر) فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر، 1431هـ/2010م، ص147-150.

أما بالنسبة للتناص (Intertext) ، فيتفرع إلى:

- **الاقتباس:** ويتمثل في تضمين عبارة أو فقرة بلفظها، ولذلك فهو أكثر أنواع التناص وضوحا.

- **التلميح:** ويقوم على الاستلهام، وهو أقل وضوحا.

- **الانتحال:** ويقع ما بين النمطين السابقين، فهو غير ظاهر ولكنه اقتباس نصي[1].

لقد كان "جيرار جنيت" من السباقين الذين احتضنوا مصطلح "التناص" إلى جانب "ميشال أريفيه"(M.Arrivé) و"تزفيتان تودوروف" و"ميشال ريفاتيير"، حينما تحدث عن "التعالي النصي"؛ «وهو عنده "الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته في الاتجاه، أو البحث عن شيء آخر، والذي من الممكن أن يكون أحد النصوص»[2].

أما "رولان بارت" فقد وسّع تقنية "التناص"؛ «فالنص عند "رولان بارت" يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها [...] واعتمادا على مفهوم التناص يحول "بارت" دور المؤلف إلى مجرد ناسخ مقيّد ليس إلا»[3]، فالكاتب يلجأ إلى آليات وطرائق يستغل فيها نصوص غيره لتجمع في نصه، ولعل أهمها «"التداعي" الذي يقع في شكل تمطيط [...] وهو جناس بالقلب والتصحيف [...] هذه الآلية تحتاج إلى انتباه من القارئ[...] كما يلجأ إلى "الإيجاز" [...] حيث يعمد [...] إلى الإحالة التاريخية إما من

[1] عبد الحميد هيمه: سيميوطيقا التداخل النصي، الملتقى الدولي الثاني (السيمياء والنص الادبي)، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 15، 16 أفريل 2002م، [345-355]، ص 350.

[2] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص147.

[3] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص236.

أجل محاكاة تامة وإما من أجل إحالة محظة، ويسعى القارئ إلى فك الارتباط بين هذه النصوص من حيث المبنى والمعنى»[1].

من هنا نجد أن "بارت" جعل مفهوم "التناص" يقارب إلى حد كبير مفهوم "النص" ذاته؛ إذ كل نص عنده تناص، والنص «عبارة عن نسيج من الاستشهادات»[2]، بل إن هذا النص لا وجود له لأنه لا يكتفي بذاته ولا ينغلق.

وعموما، يتم التناص بآليات وأساليب متنوعة، كما يتخذ أنماطا وأشكالا عديدة؛ فقد يتم في شكل «معارضة ساخرة [...] كأن الكاتب في هذه الحالة يقلب أسس النص الذي يأخذ منه ليبني لنفسه أسسا جديدة تكون منسوبة إليه، وقد يتم التناص كذلك في شكل سرقة مباشرة دون إشارة إلى المسروق منه، من أجل تدعيم فكرة ما [...] وقد يحدث التناص كذلك بأن يأخذ كاتب أو شاعر من أعمال له كتبها في مرحلة سابقة وتستدعيها ذاكرته في لحظة كتابة جديدة، وهو ما يُعرف بالتناص الداخلي [...] كما يوجد [...] التناص الخارجي حيث يقوم الكاتب بالأخذ من أعمال غيره ليكون الكاتب الثاني»[3]، ويكون نصه الأقوى فبارت« يؤكد أن "التناص" يمثل تبادلا، حوارا، ورباطا، اتحادا، تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص [...] تتصارع مع بعضها، فيبطل أحدهما مفعول الآخر»[4]، فإن كان الكاتب محترفا كان نصه الأقدر على احتواء النصوص الغائبة وترويضها، مهما كانت مرجعياتها (دينية/تاريخية/أسطورية...)

[1] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص 238، 239.

[2] حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص 253.

[3] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ص238.

[4] المرجع نفسه، ص 236.

إذا، أشكال التناص تتنوع «بتنوع بنياته، فهو لا يقوم على التماثل فحسب، وإنما قد يقوم على التقاطع أو التفارق أو التناقض أو الامتصاص والتفاعل»[1].

إن أغلب الدراسات التي أنجزت حول "التناص" ذات طابع نظري صرف، ولم تستطع تحديد آليات معينة، ودقيقة لضبط هذه الظاهرة في الخطاب، ومع هذا فإن "التناص" يمثل إحدى الإستراتيجيات الفاعلة التي بسطت حضورها على الساحة الأدبية والنقدية –على الأقل– فيما جادت به بعض الدراسات التطبيقية الجادة، ولابد من الإشارة إلى أن مفهوم "التناص" كان حاضرا بقوة في التراث العربي النقدي والبلاغي القديم، ولكن بمسميات أخر، مثل: «السرقات الأدبية، الاقتباس، التضمين، التلميح، العقد، الحل، المعارضة، المناقضة، الاستشهاد، الإغارة، الاستعانة، الموارد، المسخ، السلخ، النسخ، العنوان (أي إكمال القصد بكلمات تكون عنوانا لأخبار متقدمة وقصص سالفة)»[2]، على أن "التناص" في عُرف القدماء كان عيبا تحسن مجانبته، أما في العصر الحديث والمعاصر، فاستجابة للتنظيرات الغربية التي تلقتها حركة النقد العربي، تفاعلت بعض الدراسات والنماذج النقدية العربية معها لتقدم قراءات تعتمد على آلية التناص كمفهوم إجرائي ناجع، ومؤسَس على التفاعل، على أن تحديد التناص في الخطاب المعاصر، وضبطه، يبقى منوطا بثقافة المتلقي وحدوسه، وهذا ما لا ينهض به إلا القارئ البصير.

هذا عن أهم المصطلحات التي قام بنحتها فيلسوف ورائد التفكيك "جاك دريدا"، وهي مصطلحات جد خطيرة، والواضح أن لها خلفيات تتصل بشخص "دريدا"، فمصطلحات مثل الاختلاف الذي يقضي على فكرة الأصل، إلى جانب التشتيت يؤسسان معا لتفكك عناصر البنية الواحدة، والإرجاء الذي يغيب الهوية باستمرار، حتى الكتابة تلغي دور الفاعل، تلغي المالك الحقيقي للخطاب، وتؤجل المعنى ليصبح كل شيء دون هدف، وتفتح الأبواب لحرية

[1] حسين خمري: نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص254.

[2] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص400.

لا محدودة في التفسير والتأويل، والتناص الذي ينفي صفة النقاء، والأثر الذي تثمن على أساسه الأشياء، كل هذا يجعلنا كمتلقين للخطاب التفكيكي نفكر في المرجعية الدينية لدريدا، وأنها منطلقه في التأسيس لفلسفة جديدة هدامة لكل البنى، تستهدف مواطن الضعف لتدمر الكيان كله.

2. مدار المقاربة التفكيكية:

إن النص الإبداعي بصفة عامة، مرآة تعكس الواقع بما فيه، ولما كان واقع الإنسان المعاصر معقَدًا فقد اتسمت الكتابة الإبداعية بتعقيد وغموض يوازي هذا الواقع المعيش؛ حيث أصبح النص الأدبي المعاصر عالما غامضا ليس لأيٍ كان فك شفراته وكشف أسراره «فالكتابة [...] كانت في البدء موضوعا للتأمل، ثم موضوعا للفعل، وأخيرا موضوعا للقتل، وبلغت اليوم تحولها النهائي وهو الغياب [...] كما لو أن الأدب [...] لم يعد يجد صفاءه إلا داخل الغياب لكل علامة»[1]، فالغياب هو ما يمنح النص حياته.

فلم تعد «اللغة بالنسبة للكاتب [...] سوى أفقا إنسانيا، تترسخ في مداه ألفة ما»[2]، ومن ثم تحولت الرؤية النقدية من سؤال "الماذا؟" إلى سؤال "الكيف؟"؛ ذلك أن «الأدب، بما هو لغة، هو نظام من الرموز، وكيانه يكمن في النظام لا في الرسالة، وهو يتكون من تقديم مستمر للمعنى، ومن إخفاء مستمر لذلك المعنى في الوقت نفسه، وإذا كان الأمر كذلك فإن الناقد [...] مدعو لإعادة ترتيب نظامه»[3]، والأدب يمكن اعتباره «حركة تفكيك ذاتية للنص (Self- deconstructive movement of a text)؛ إذ يقدم لنا معنى ثم يقوضه (Undercutting) في آن واحد، فالأدب أقرب ما يكون تجسيدا لمبدأ الاختلاف أو الكتابة

[1] رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري(CEC)، ط1، سوريا، 2002م، ص 10.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

[3] علي زغينة: مناهج التحليل السيميائي، الملتقى الدولي الأول (السيمياء والنص الأدبي)، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 7-8 نوفمبر 2000م، [129-141]، ص 134.

العامة»[1]، لأن النصوص مفككة والمعنى مشتت فيها، ومهمة القارئ كشف هذا التفكك ولملمة هذا الشتات، وإذا ما أردنا الحديث عن «التلقي الحر الذي تتحدث عنه مدارس القارئ المعاصرة وتحاول وضع الضوابط والقوانين التي تحكمه، والذي يقوم على ملء فراغات النص بواسطة القارئ نفسه ويعتمد على أفق التوقعات التي تصنفها البيئة الثقافية والحياة العقلية والمعرفية لكل قارئ، بالإضافة إلى الأحوال الخاصة لهذا القارئ»[2]، ألفينا عملية التلقي تنحصر في ثالوث: النص والقارئ والتحليل، «ولكي يحقق القارئ [...] هدفا اتصاليا تحليليا [...] لا بد له من:

1. آليات نقدية تتمثل في المنهج ومصطلحاته وطرائقه.
2. زاد معرفي متنوع وغير قليل حتى يتمكن من التعاطي مع علامات النص [...] وفهمها.
3. التوكيد على ضرورة امتلاك منهج نظري في الأول، وعملي في مرحلة متقدمة؛ وعنيت بالمنهج النظري ما هو متعارف عليه من شأن مفهوم المنهج ومحدداته وأصوله التاريخية والفلسفية، وأخيرا مراحله وأدواته الإجرائية. أما المنهج العملي أو المقاربة التطبيقية فمرحلة تالية [...] وهي تجسيد لكل أو معظم ما هو نظري في المرحلة السابقة»[3].

لقد تبرأ التفكيك من أن يقدم نفسه بلباس المنهجية، لقناعته بأصولها، لذا قدم نفسه بوصفه برنامج عمل وحركية داخل جسد النص، فخير ما يوصف به التفكيك هو التفكيك نفسه، لذلك لا تجد له خريطة معينة يتبعها المحلل القارئ؛ ذلك أن التفكيك لا يدين بوجوده

[1] محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، ص145.

[2] عبد الرحيم الكردي: قراءة النص، مقدمة تاريخية، مكتبة الآداب للنشر، ط1، القاهرة، مصر، 1427هـ/ 2006م، ص54.

[3] علي زغينة: مناهج التحليل السيميائي، ص 129.

إلى أحد، على الرغم من استفادته من الجميع، حيث لا ترجع اصطلاحاته إلا إلى مبدعها "جاك دريدا"، فهو المسؤول الوحيد على براعة النحت الاصطلاحي التفكيكي[1].

لقد «حصر التفكيك في بداية الأمر في مجال الفلسفة ليس إلا، في حين توسع التفكيك مع جماعة ييل ليشمل البلاغة والسيميوطيقا وقراءة النص الأدبي، كما هو الحال مع "بول دومان" و"هارولد بلوم" (Harold Bloom) و"جيوفري هارتمان" (Geoffrey Hartman)، و"هيليز ميللر"»[2] ، الذي يؤكد أن: «النقد الذي تمارسه التفكيكية إزاء النص ليس نقدا خارجيا، بل داخلي، إنه من نفس طبيعة العمل الذي تعمل ضده، وبعيدا عن تقليص النص إلى شذرات مفككة فإنها تعمد إلى بناء ما دمرته مجددا بشكل مختلف، إنها تبني في الوقت نفسه الذي تهدم، وبدلا من أن تستطلع النص من الخارج بإحساس من التعالي فإنها تبقى رهينة النص الذي تتعامل معه»[3]، حيث لا شيء خارج النص، وعليه فإن القراءة التفكيكية «قراءة تحول دون ربط علاقات الخطاب بأية عمليات تفسيرية ترتكز على معايير خارجية»[4]، وما على القارئ التفكيكي سوى البحث في داخل النص« عما لم يقله بشكل صريح ولم يحتمله، وتعارض التفكيكية منطق النص الواضح وادعاءاته الظاهرة، وتبحث عن نقطة ضعفه وتناقضه، لكشف أستاره، وتقطيع أوصاله، لتصل إلى أساسه الذي يستند إليه، فيتضح تناقض هذا الأساس وضعفه ونسبيته، وتعددية المعنى لديه، وانفتاحه الكامل لجميع الاحتمالات والمعاني، وبذلك يفقد النص حدوده الثابتة وتسقط عنه قداسته وثباته، ومن ثم تختفي الثنائيات والأصول الثابتة والحقيقة»[5]

---

[1] (ينظر) جاسم بديوي: التفكير السياسي في فلسفة جاك دريدا، الإستراتيجيات الأدبية للتفكيك السياسي، الرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة، ابن النديم للنشر والتوزيع، ودار الروافد الثقافية ناشرون، ط1، وهران، الجزائر، بيروت، لبنان، 2015م، ص15-17.

[2] عبد الله خضر حمد: التفكيكية في الفكر العربي القديم، جهود عبد القاهر الجرجاني أنموذجا، ص67.

[3] عادل عبد الله: التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص65.

[4] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص187.

[5] محمد عبد الرحيم طحان: المنهجية التفكيكية في تحليل الخطاب القرآني، دراسة تحليلية نقدية، ص62.

بعبارة أخرى «القراءة التقويضية هي قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص (مهما كان) دراسة تقليدية أولا لإثبات معانيه الصريحة، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به، تهدف القراءة التقويضية من هذه القراءة إلى إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه (بين ما يقوله النص صراحة وبين ما يقوله من غير تصريح)»[1]، وقد ذكر "إدوارد سعيد"[2] أن التفكيك يرى في النص توترا وتناقضا وعدم انسجام، وعليه، يعمل الناقد التفكيكي على هدم الإجماع على دلالة النصوص، وزعزعة الثقة فيها، ليشكك في هذا النظام، ويفتح المجال أمام تعدد المعاني، فتصبح النصوص ساحة تباينات لا اتفاقات، وساحة اختلاف لا ائتلاف، وساحة تفجير للمعاني لا حصرها أو تحديدها[3]، حيث يرى التفكيكيون أن المعنى يتولد من خلال اختلاف دال عن آخر، فكل دال متميز عن الدوال الأخرى، لكن معنى كل دال لا يوجد بشكل كامل في أية لحظة فهو دائما غائب رغم حضوره إذ إن كل دال مرتبط بمعنى الدال الذي جاء قبله والذي جاء بعده، ووجوده نفسه يستند إلى اختلافه، وهذا يعني أن مدلول أي دال معلق ومؤجل إلى ما لانهاية، وهو ما يؤدي إلى لعب الدوال اللامتناهي[4]، إذ تؤمن التفكيكية بأن النص لا يكون نصا إن لم يخف على النظرة الأولى، وعلى القادم الأول، قانون تأليفه، وقاعدة لعبه، فاللغة تندرج ضمن لعبة متنوعة للدوال، كما أن النص لا يحتوي على أي مدلول متفرد ومطلق، ولا وجود لأي مدلول متعال، ولا يرتبط الدال بشكل مباشر

[1] ميجان الرويلي، وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص108.

[2] إدوارد وديع سعيد (1935م- 2003م) Edward W. Said مُنظر أدبي فلسطيني- أمريكي، يعد أحد أهم المثقفين الفلسطينيين وحتى العرب في القرن العشرين سواءً من حيث عمق تأثيره أو من حيث تنوع نشاطاته، بل ثمة من يعتبره واحداً من أهم عشرة مفكرين تأثيراً في القرن العشرين، كان أستاذاً جامعياً للنقد الأدبي والأدب المقارن في جامعة كولومبيا في نيويورك ومن الشخصيات المؤسسة لدراسات ما بعد الاستعمارية (ما بعد الكولونيالية) ومدافعاً عن حقوق الإنسان للشعب الفلسطيني، وقد وصفه روبرت فيسك بأنه أكثر صوتٍ فعالٍ في الدفاع عن القضية الفلسطينية. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ إدوارد سعيد. 2019/12/29م. سا: 19:10م.

[3] (ينظر) وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص185.

[4] (ينظر) عبد الوهاب المسيري: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، ج5، ص666، 667.

بمدلول يعمل النص على تأجيله وإرجائه باستمرار، فكل دال يرتبط بدال آخر بحيث أن لا شيء هناك سوى السلسلة الدالة المحكومة بمبدأ اللامتناهي[1].

و«إذا كانت العلاقة بين الدال والمدلول غير يقينية، وإذا كان المعنى دائما مرجأ، مؤجلا، منتشرا، فإن كل قراءة عندئذ هي محاولة للوصول من غير وصول، ولذلك فهي قراءة غير يقينية، تنفك إلى أخرى وأخرى في سلسلة لا نهائية من التأويل، أو من العبث واللعب المستمر بين سطوح المعنى كما قال بارت»[2]، لذلك كانت «المقولة المحورية في الاستراتيجية التفكيكية بأن كل قراءة إساءة أو خطأ قراءة»[3]، لأنها، ببساطة، تسعى إلى تحرير النص الحي المفتوح من قيد القراءة الأحادية المغلقة، القاتلة، ما يفتح أبواب التأويل واسعة أمام القارئ، فهو الذي يكشف عن أسرار النص وقد يمنحه هذه الأسرار، يتجلى بها ويبتكرها من داخل النص الذي قد يكون مفتقدا لها أصلا[4]، ذلك أن التأويل مغامرة وإحالات محكومة بنقطة بداية متجهة نحو نهاية بعينها، ولا يمكن للتأويل أن يقود إلى كل المدلولات الممكنة لأن ذلك يعد خرقا لمبادئ التفكير العقلي[5]، فالنص ليس مفتوحا على كل تأويل، لأنه عندئذ يفقد سلطته بوصفه نصا، إنه حوار له شروطه [...] إنه حوار بين خطابين: خطاب أدبي وآخر نقدي، قد يتفوق الخطاب الثاني على الأول، وقد يساويه أو يوازيه، وقد يهبط عنه، وفقا لقدرة القارئ وخبراته اللغوية والجمالية، واستجاباته القرائية[6]، وفي هذا الصدد يقول "إيكو" في كتابه (التأويل/ بين السيميائيات والتفكيكية) الذي ترجمه "سعيد بنكراد" أن: القارئ الحقيقي هو الذي يفهم أن سر النص يكمن في عدمه[7]، فالمنطق الأساسي للتيار

---

[1] أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، ص124، 125.

[2] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص207.

[3] عادل عبد الله: التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص258.

[4] حسب الله يحيى: ذاكرة القراءة، دار آراس للطباعة والنشر، ط1، إقليم كردستان، العراق، 2012م، ص37.

[5] المرجع نفسه، ص. ن.

[6] بسام قطوس: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، ط1، إربد، الأردن، 1998م، ص13.

[7] حسب الله يحيى: ذاكرة القراءة، ص37.

التفكيكي يؤمن بأن كل نص لا يقبل تأويلات مختلفة فقط، ولكنه يقبل تأويلات متناقضة يلغي بعضها بعضا[1]، وقد خلف لنا التاريخ تصورين مختلفين للتأويل، فتأويل نص ما، حسب التصور الأول، يعني الكشف عن الدلالة التي أرادها المؤلف، أو على الأقل الكشف عن طابعها الموضوعي [...] أما التصور الثاني فيرى على العكس من ذلك، أن النصوص تحتمل كل تأويل[2]، فعندما يفصل النص عن قصدية الذات التي أنتجته، فلن يكون من واجب القراء ولا في مقدورهم التقيد بمقتضيات هذه القصدية الغائبة[3]، والواضح أن غاية "دريدا" هي تأسيس ممارسة (فلسفية أكثر منها نقدية) تتحدى تلك النصوص التي تبدو وكأنها مرتبطة بمدلول محدد ونهائي وصريح [...] إن ما يسعى إلى البرهنة عليه هو السلطة التي تمتلكها اللغة المتجلية في قدرتها على أن تقول أكثر مما تدل عليه ألفاظها مباشرة[4]، فالنص في تصور "دريدا" آلة تنتج سلسلة من الإحالات اللامتناهية[5]، كما تجمع جل الكتابات على أن القراءة التفكيكية قراءة متضادة، تثبت معنى للنص ثم تنقضه لتقيم آخر على أنقاضه في إطار "إساءة القراءة"، إنها تسعى إلى إثبات أن ما هو هامشي قد يصير مركزيا إذا نظرنا إليه من زاوية مغايرة[6]، «التفكيكية إذا عملية تفتيت لكل خطاب جاهز، أي لكل خطاب تشكل وفقا لآليات وطقوس دلالية أو نظم وقواعد ترسبت عبر التاريخ»[7]، حتى أن «"جاك دريدا" نفسه، زعيم الاتجاه التفكيكي، يعلن أن قراءته التفكيكية ذاتها هي عرضة للتفكيك كذلك، لأن جميع القراءات هي، في رأيه، إساءة قراءة Misreading»[8].

وعموما، تقوم القراءة التفكيكية على عدة تعاليم يمكن إجمالها فيما يأتي:

---

[1] (ينظر) عبد الله خضر حمد: التفكيكية في الفكر العربي القديم، جهود عبد القاهر الجرجاني أنموذجا، ص67.

[2] أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، ص117.

[3] المرجع نفسه، ص124.

[4] أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، ص124.

[5] المرجع نفسه، ص. ن.

[6] (ينظر) يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص190.

[7] وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، ص187.

[8] المرجع نفسه، ص220.

– يجب أن يهدم النص حتى يتهاوى نسيجه التعبيري.

– النص لا يتحدث عن خارجه (مرجعه) بل إنه لا يتحدث عن نفسه، وإنما تجربتنا في القراءة هي التي تحدثنا عنه.

– أن النص يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي والاصطلاحي، وهذه القراءة هي نوع من اللعب الحر، وعلى هذا الأساس، فإن تأويلات النص وتعدداتها متعلقة أساسا بمؤهلات القارئ، فالنص بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها، وإن السياق العام ومساق النص لا أهمية لهما في التأويل، لأن المقصود ليس الوصول إلى حقيقة ما يتحدث عنه النص، وإنما الهدف تحقيق المتعة، ولذلك فإنه لا اعتبار للتأويلات الأخرى التي ليست إلا إركامات ممنوحة من قبل النقاد للنص ليلائموا بينه وبين قيمهم[1].

إن النص كما يشير إلى ذلك "تودوروف" هو نزهة يقوم فيها المؤلف بوضع الكلمات ليأتي القراء بالمعنى[2]، ومن ثم كان الارتكاز على القارئ، والدور الأساس الذي يلعبه في تفسير النص أهم محاور التفكيك، فالقراءة لا تقف عند البنى السطحية للنصوص المقروءة، وإنما تحاول الوصول إلى البنى العميقة فيها، كما لا تخضع النصوص لقصد أصحابها، بل تخضعها لاستراتيجيات معقدة من التفاعل بين القارئ/ المؤول، بما يمتلك من معرفة وخبرات جمالية من جهة، والنص من جهة أخرى، فينتج من هذا التفاعل استجابات قرائية تكشف عن إمكانات وإجراءات مقروئية جديدة، تتجه نحو فهم الدلالة المغيبة، وفك رموزها، والكشف عن تعددية المعاني فيها[3]، والمعروف أن التفكيكية تثور على القواعد والبنيات الثابتة والمقولات المركزية؛ لذلك تجدها تهتم بالتحليل الفلسفي الدقيق للعلاقة بين المنطق الظاهر والباطن

[1] عبد الله خضر حمد: التفكيكية في الفكر العربي القديم، جهود عبد القاهر الجرجاني أنموذجا، ص67، 68.

[2] أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، ص22.

[3] بسام قطوس: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، ص13.

الذي يحكم أنواعا مختلفة من النصوص[1]، كما تؤكد النظرية التفكيكية على أهمية الاختلاف وانفتاح دائرة التأويل[2]، «فالنص نسيج من المرجعيات المتداخلة [...] هذه المتاهة تدرج التأويل ضمن كل المسيرات الدلالية الممكنة والسياقات [...] فغايته الوحيدة هي الإحالات ذاتها، فاللذة، كل اللذة، هي أن لا يتوقف النص عن الإحالات وألا ينتهي عند دلالة بعينها»[3].

ويقدم لنا "كريس بلديك" (C.Baldick)[4] القراءة التفكيكية «منهجا (a method) يتبين، بوساطته، أن معاني النص في وسعها مقاومة الاستيعاب النهائي ضمن الإطار التأويلي، ويقوم محذرا من طموح النقد إلى مراقبة النصوص، ومن اعتقاد النقد المغرور بقوته عموما»[5]، فتزمت النقد وادعاؤه استيعاب النص يعني وضع قيد للغة وقتل الإبداع، فقد «بات عمل النقد اليوم مساويا لعمل المبدع [...] حسب قدرة القارئ فهو قراءة للبنى العميقة في النص، ومحاولة لتسويغ جمالياته، وإسهام في فك شيفرته ورموزه، وهذه العملية تسمى القراءة عوضا عن النقد لما يحمل النقد من وجهة نظر سلطوية استعلائية في حين تنحو هذه

[1] مقدمة موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تحرير: ك.نلوولف، ك. نوريس، ج.أوزبورن، مراجعة وإشراف: رضوى عاشور، المشرف العام: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة،ط1، د.م، 2005م، العدد 919، الجزء 9، ص15.

[2] دايان إيلام: النسوية والتفكيكية، ترجمة: شعبان مكاوي، موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تحرير: ك.نلوولف، ك. نوريس، ج.أوزبورن، مراجعة وإشراف: رضوى عاشور، المشرف العام: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة،ط1، د.م، 2005م، العدد 919، الجزء 9، ص15.

[3] سعيد بنكراد: مقدمة كتاب لأمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، ص12.

[4] البروفسور كريس بالديك (مواليد 1954) أكاديمي بريطاني يدرس حاليًا في كلية جولدسميث ، جامعة لندن. وقد عمل في مجالات النقد الأدبي والنظرية الأدبية والتاريخ الأدبي والمصطلحات الأدبية. كان سابقًا محاضرًا أقدم في اللغة الإنجليزية في كلية إيدج هيل للتعليم العالي في أورمسكيرك، وهو ابن روبرت بالديك ، عالم الأدب والمترجم الفرنسي. (ينظر) ميمير موسوعة اللغة العربية. https://mimirbook.com/ar/ بالديك. 2019/12/29م. سا: 19:20م.

[5] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص174.

القراءات منحى تأويليا[1]، ما يؤكد أن القراءة حوار مفتوح مع النص[2]، لذته في ذلك الانفتاح الأبدي واللعبة التي يمارسها القارئ مع المعنى الزئبقي.

غير أن هذا الحوار المفتوح كثيرا ما يضع القارئ موضع العاجز واليائس، «فالقراءة التفكيكية (Lécture déconstructiviste) على حد تعبير "جيرار جنجومبر"، تستهدف تفجير (éclater) النص انطلاقا من مبدأ اللاتماسك (non- coherence) وجعله يلعب ضد ذاته، فقد اقترح "دريدا" قراءة النص بما هو إنتاج لمعان غير قابلة للتجميع (non-totalisable) ووفقا لهذا التصور فإن العلامة اللغوية تغدو، إذن، موضع تشويش (confusion) دائم بين المعنى المرجعي (référentiel) والمعنى المجازي (figuré)، إن القارئ لا يستطيع السيطرة على النص، لأن هذا النص لا يسمح له بذلك: فهل نستطيع، منذ ذاك إذن، أن نقرأ النص حقيقة؟»[3]

قدم التفكيك نفسه بوصفه «طريقة نظر مختلفة للخطاب والخطاب الأدبي، هدفها تحرير عمل المخيلة القرائية، بغية الوصول إلى آفاق بكر للعملية الإبداعية»[4]، لقد منح المعنى استقلاليته عن مؤلفه الأصلي كما خلصه من الارتباط بأي غرض خارجي مقصود أو نمط قرائي معين، ما منح الخطاب الأدبي استقلاليته[5]، كما سعى التفكيك إلى منح اللغة دورا حرا، ما يطلق العنان للمعنى فيتعدد، وتتناسل المعاني التي لا تعرف الثبات، «إذ هي محكومة بحركة أفقية وعمودية لا نهاية لها؛ ينتج فيها الدال دالا آخر في حركة متواصلة لا نهائية، من التخالف والتفكيك لا التوافق والتجميع»[6]، إنه بحث عما يتخفى وراء النصوص

[1] بسام قطوس: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص13.

[3] يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص175.

[4] صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، ص135.

[5] (ينظر) المرجع نفسه، ص136.

[6] المرجع نفسه، ص135.

اللغوية الظاهرة، إنه أكثر من لغة[1]، يسعى للتموضع داخل الظاهرة للكشف عن أبعاد تتجاوز ما قد ينظر إليه على أنه مركزي وجوهري وإحلال ما بدا هامشيا مكانه، يريد تشويش مركزية النص، والكشف عن مواضع الحضور لتهديمها وإعادة بنائها من جديد، وفي هذا «يقول "هلس ميللر": يسعى الناقد التفكيكي إلى إيجاد العنصر اللامنطقي في النظام، أو الصخرة القلقة التي سينهار بسببها البنيان كله، إن التفكيكية تردم الأرض التي يقف عليها البناء ببيانها أن النص قد ردم الأرض، التفكيكية لا تفكك بنية نص ما، بل تصور كيف يفكك النص نفسه»[2]، فالقراءة التفكيكية تركز على مواطن الضعف والاضطراب في النص، حيث يقول "دريدا": « نفكك بناء أو حادثا مصطنعا لنبرز بنيانه، أضلاعه، أو هيكله، كما قلت، ولكن نفك في آن معا البنية التي لا تفسر شيئا، فهي ليست مركزا، ولا مبدأ ولا قوة أو مبدأ الأحداث بالمعنى الكامل»[3]، من هذا المنطلق يبدو النص التفكيكي لا أصل له ولا نهاية، لأنه سلسلة من الدلالات اللانهائية وغير مقترنة بمرجع، ولعب حر للدوال المنفتحة بتعدد القراءات، لكن في الحقيقة «التفكيكية لا تعني التدمير، إن تفكيك نص ما لا يتم بالتشكك العفوي بل باستفزاز القوى المتصارعة فيه، إن ما يدمر في قراءة تفكيكية ليس النص بل الادعاء بسيطرة صيغة للتدليل على صيغة أخرى»[4]، بمعنى آخر، تعتمد التفكيكية على «التفكيك التشريحي القائم على رصد الاختلافات والمتناقضات والمعاني المتعددة اللامتناهية، وإعادة تركيبها ليس في ثوابت مقولاتية أو في شكل قواعد صورية أو بنيات مجردة كما تفعل البنيوية السردية أو السيميوطيقا، بل تتم إعادة البناء عن تقويض كل الدلالات، وتشتيتها، تفكيكا وتأجيلا»[5]، حيث «تؤمن القراءة التفكيكية أن القوى المتصارعة ضمن النص تعمل

---

[1] عمر مهيبل: جاك دريدا: من أقاليم اللغة إلى أقانيم الهوية، مقدمة كتاب لجاك دريدا: أحادية الآخر اللغوية، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل، ص16.

[2] مجيد الماشطة، وأمجد كاظم الركابي: مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث، ص120.

[3] صالح هويدي: المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، ص132، 133.

[4] مجيد الماشطة، وأمجد كاظم الركابي: مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث، ص119.

[5] عبد الله خضر حمد: التفكيكية في الفكر العربي القديم، جهود عبد القاهر الجرجاني أنموذجا، ص71.

على تفكيك بناه ومعانيه إلى احتمالات متضاربة غير محددة»[1]، لذلك «تؤكد التفكيكية على حرية الناقد في استغلال الأسلوب الذي ينشط إلى تحرير الفكر التفسيري بل تحاول تغليب مصادر الأسلوب التفسيري على أي عرف متصلب ومتعنت من أعراف المنهج أو اللغة»[2]، وعليه لا يمكن نعتها بالنظرية أو النظام، أو حتى بمجموعة من الأفكار الثابتة المستقرة، إنها إيمان قوي بأن «التفسيرات أو القراءات الخاطئة (Misridings) هي السبيل الوحيد لوضع أي تاريخ أدبي بالمعنى التفكيكي»[3]، وفي هذا السياق، يمكن القول أن فتح باب التفسير وتعدد القراءات، فعلا، يحرر القارئ ويمنحه دورا مهما في العملية القرائية، لكنه من جهة أخرى يقضي على القراءة إذ محكوم عليها بالتفكك قبل حتى أن توجد، فكيف سيبنى التاريخ الأدبي الذي تعد به التفكيكية؟ هذه إشكالية وورطة يقع فيها القارئ التفكيكي لأنه لا محالة سيجد نفسه يلهث وراء فردوس مفقود منّته به التفكيكية.

[1] مجيد الماشطة، وأمجد كاظم الركابي: مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث، ص118.

[2] عرابي لخضر: محاضرات في المدارس النقدية المعاصرة، ص69.

[3] محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، ص149.

الفصل الثالث:

المقاربات التطبيقية لفلسفة التفكيك في الكتابات النقدية العربية المعاصرة

تمهيد

1. تأثر عبد الله محمد الغذامي بالتفكيكية.....

2. تأثر عبد الملك مرتاض بالتفكيكية.....

3. تأثر بسام قطوس بالتفكيكية.....

4. **تأثر مهدي أسعد عرار بالتفكيكية.....**

تمهيد:

تشغل التفكيكية (Déconstruction) مكانا مهما على خارطة النقد الأدبي العربي المعاصر، وقد كانت بداية العناية العربية بها منذ سبعينيات القرن العشرين من خلال الترجمة والتعريف والمعارضة، حيث كتبت "خالدة سعيد" دراسة حول الشاعر "بدر شاكر السياب" بعد صدور أعماله الشعرية الكاملة (1971م) لاحظت فيها أنه لم يبلغ ما يسميه "دريدا" "قلق اللغة" الذي يهز البنية الداخلية أو البنية التحتية للغة، كما ورد تعريف مقتضب بـ"جاك دريدا" ضمن دراسة منشورة في مجلة الطريق البيروتية، بعنوان: "الاتجاهات الشكلية الجديدة في النقد الفرنسي المعاصر، جماعة TEL QUEL"، حيث جاء في موضع من آخر الدراسة إشارة تبين أن "دريدا" هو أحد الملهمين الأيديولوجيين للجماعة بالإضافة إلى "جاك لاكان" و"رولان بارت".

ولعل أوضح نقطة في تاريخ حضور "دريدا" عربيا ترجمة "محمد البكري" لنص "دريدا" الذي سطع به نجمه "البنية، اللعب، العلامة في خطاب العلوم الإنسانية"، التي نشرت في مجلة "الثقافة الجديدة المغربية"، كما ترجم هذا النص، أيضا، "جابر عصفور"، و"محمد بولعيش".

ويذهب "علي الشرع" إلى أن "أدونيس" يعتبر المبشر للاتجاه التفكيكي في النقد العربي الحديث، حيث كان يؤمن بأن نشوء ثقافة جديدة يفترض نقد الموروث وتفكيكه، وأن أعظم ما في فكر الغربي اليوم هو تفكيك الغرب، ويحاول "الشرع" رصد الموافقات التي اتفق فيها أدونيس مع آراء للنقاد التفكيكيين، كأن يوفق بين رأي "أدونيس" في أن الحداثة العربية لابد أن تعيد طرح الأسئلة مجددا متحاشية منهجية التفكير العربي الإسلامي، علها تجد أجوبة جديدة، ونقد المقولات الميتافيزيقية أو المسلمات التراثية في الحضارة الغربية عند التفكيكيين، كما أن "الشرع" يرى أن من النقاد من استهوته المنهجية التفكيكية وخاض في قضاياها تحت مسمى "الحداثة".

ورغم أن الاستشهادات التي قدمها "الشرع" فيها نصيب من تحميل الأمور ما لا تحمله، ليس مستبعدا أن "أدونيس" قد اتصل بشكل ما ببعض طروحات التفكيك منذ أوائل السبعينيات، على أن المواضع التي تحدث فيها "أدونيس" عن "التفكيك" باللفظ قد خلت من الكثافة المفهومية التي تفترضها حمولة محددة ومنضبطة[1].

أما خلال ثمانينيات القرن العشرين، فقد عرفت مقولات ونصوص التفكيكية طريقها إلى القارئ العربي بشكل أوسع، فسالت الأقلام تنظيرا وتطبيقا، حيث برز في مجال النقد الأدبي: عبد الله محمد الغذامي، عبد الله إبراهيم، هشام الدركاوي، سعد البازعي، عبد العزيز حمودة، بسام قطوس، عبد الملك مرتاض، عماد حسيب محمد، وغيرهم من الباحثين والنقاد، غير أن "جابر عصفور" يرى «أن التفكيك الذي يتجسد في كتابات "دريدا" على وجه الخصوص، لم يجد، بعد، من يصدر عن مبادئه النظرية المحددة في النقد العربي المعاصر، وأن فلسفته النقضية لا تزال بعيدة عن التأثير الملموس حتى بالنظر إلى دائرة النقاد الأوروبيين أو الأمريكيين، الذين ابتسر بعض النقاد العرب نصوصهم، وذلك لأسباب تتصل بشروط الأبنية الفكرية السائدة في علاقات الثقافة العربية»[2]، فالبنية العقلية الغالبة على الناقد العربي بهمومها تجعله ينحاز إلى الأفكار النسقية ذات العناصر المنتظمة، وينفر من الأفكار غير ذات المركز، أو العلة أو المعنى الثابت[3]، وعليه لا يزال النظر العربي قاصرا عن بناء تصور واضح للتفكيك، حتى أن المصطلح في حد ذاته يشكل عقبة أمام القارئ العربي فكيف بالمفهوم الذي يحمله المصطلح؟

ولا تزال ترجمة المصطلحات الدالة على هذه المفاهيم عملية إشكالية في لغتنا العربية، «تحمل العديد من الاختلافات التي تكشف عن صعوبة فلسفة "دريدا" من ناحية، وقابليتها

---

[1] (ينظر) محمد أحمد البنكي: دريدا عربيا: قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي/ فكر- دراسات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، عمان، الأردن، 2005م، ص103- 109.

[2] المرجع نفسه، ص87/ نقلا عن: جابر عصفور: حضور التفكيك، جريدة الحياة، لندن، ع13443، الأربعاء 29 ديسمبر 1999م، ص17.

[3] (ينظر) المرجع نفسه، ص87.

لتأويلات متباينة من ناحية ثانية»[1]، فبعض الباحثين يعزو «ما نراه من غموض الترجمات العربية لدريدا إلى صعوبة أسلوبه التفكيكي»[2]، لتبقى إشكالية الترجمة وغياب التصور المنهجي للتفكيك من أخطر ما يوقع القارئ العربي في حيرة كبيرة، وربما هذا هو السبب في تباين طرق معالجة النصوص تفكيكيا بين الدارسين، إذ كل ينطلق من تصور خاص به، ما جعل «التفكيكية التطبيقية العربية فعلا مجرد تفكيكية تحليلية لا تكاد تجد لها صلة بفلسفة "دريدا"، ولكنها، مع ذلك، تنسب إلى "دريدا"، ويجد أتباعها لذة أنهم يقتفون بها أثر "دريدا"»[3].

وفي هذا السياق، لابد من التنويه إلى أنه لا فارق في استقبال هذه الفلسفة ما بين المغرب والمشرق العربيين، فكلا الجناحين لم يقترب اقترابا حميما من هذه الفلسفة، ومن أسباب سوء فهم فلسفة "دريدا" عربيا، تراجع جامعاتنا العربية وانصراف معظم الأساتذة عن تطوير معارفهم، فضلا عن خوف الكثير منهم من القمع الذي يمكن أن يقع عليهم مثل فلسفة "دريدا"، إضافة إلى عدم توفر المترجمين الأكفاء وعدم تشجيع المؤسسات التعليمية والثقافية المعنية للترجمة، وتوفير الشروط اللازمة لازدهار حركة الترجمة[4].

من هذا المنطلق، يذكر "البنكي" أن "جابر عصفور" يحدد الشروط والمقاييس التي تتيح تأصيل حركة نقدية تفكيكية عربية من خلال ثلاثة جوانب: [5]

- تمثل المفاهيم الأساسية للتفكيك، ويعني ذلك الانطلاق من منظومة المبادئ النظرية الأساسية للتفكيك في شمولها الفلسفي وترابطاتها المعرفية وأصولها المنهجية وقواعدها الإجرائية.

---

[1] جابر عصفور: تحديات الناقد المعاصر، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2014م، ص193.

[2] المرجع نفسه، ص199.

[3] عبد الملك بومنجل: تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1436هـ/ 2015م، ص33.

[4] (ينظر) جابر عصفور: تحديات الناقد المعاصر، ص200.

[5] محمد أحمد البنكي: دريدا عربيا: قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي/ فكر- دراسات، ص88.

– ترجمة الكتب التأسيسية للتفكيك ابتداء بكتب "دريدا" الأولى وانتهاء إلى أعماله الغزيرة في تتابعها المتوالي.

– تراكم التطبيقات التفكيكية العربية الجذرية، الدالة والمؤثرة على المستويين الكمي والكيفي، بما يمكن أن يشكل تيارا أو يصوغ تعاقدا بين مجموعة من النقاد.

وتجاوزا لاستعراض التنظيرات العربية تعنى هذه الدراسة بتتبع أهم الدراسات العربية التطبيقية التي تأثرت بفلسفة التفكيك في بعض جوانبها، فما هي الاستراتيجيات التفكيكية المتبعة في قراءات النقاد العرب، وما المدى الذي بلغه التفكيك في هذا الإنتاج؟ وما الأثر الذي تركه التفكيك في مناحي اجتهاد النقاد العرب ومفعولات تعاملهم مع النصوص والآثار؟

1. تأثر عبد الله محمد الغذامي بالتفكيكية.....

1-1: مفهوم التفكيكية عند عبد الله محمد الغذامي.....

1-1-1: التفكيك.....

1-1-2: تشريحية الغذامي.....

1-2: المنهج التشريحي الغذامي.....

1-2-1: نموذج الجمل الشاعرية.....

أولا: الجمل الإشارية الحرة.....

أ/ الجملة الشعرية.....

ب/ جملة القول الشعري.....

ثانيا: جملة التمثيل الخطابي.....

ثالثا: الجملة الصوتية المقيدة.....

1-2-2: نموذج الخطيئة والتكفير.....

أولا: تكوين النموذج ذي الحلقات الست.....

ثانيا: شرح علاقات الشكل والدلالة في النموذج وتفسيرها (التردد بين الداخل والخارج).....

ثالثا: رصد المدارات الأربعة لفضاء القصيدة وتحليلها.....

رابعا: تشريح النص الشحاتي حسب الرؤية الغذامية.....

أ/ تشريح العنوان.....

ب/ فضاء القصيدة.....

ج/ خاتمة ذات طابع إنشائي وصفي.....

د/ تداخل النصوص.....

1-3: نقد المنهج التشريحي الغذامي.....

1. تأثر عبد الله محمد الغذامي بالتفكيكية:

يعد "عبد الله محمد الغذامي"[1] من أبرز وأكثر النقاد العرب اهتماما بالتفكيك، وقد سعى إلى توصيل صورة إيجابية عنه للقارئ العربي، وذلك من خلال كتبه النقدية التي عمل من خلالها على مقاربة نصوص عربية في دراسات توحي عناوينها بأنها تنتمي إلى التفكيكية التي سماها "علم النقد التشريحي" تارة، و"التشريحية" تارة أخرى، وتعتبر دراسته الموسومة "بالخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر" «أول دراسة نقدية عربية تعلن انتماءها لمنهج القراءة التفكيكية»[2]، ويؤكد "جمال باروت" «الدور التأسيسي الذي لعبه "الخطيئة والتكفير" في إنتاج "أول وأهم" محاولة لتأسيس النظرية واستثمارها نظريا وتطبيقيا في المتن النقدي السعودي خصوصا وفي منطقة الخليج العربي عموما، وفي المتن النقدي العربي الحديث كذلك»[3]، كما يرى "معجب الزهراني" أنه «أول وأهم محاولة جادة لطرح القضايا الجمالية المتعلقة بالنص الأدبي إنجازا وتلقيا ومن منظور حديث وجديد تماما على الخطاب النقدي التقليدي السائد في هذه المنطقة إلى وقت قريب»[4]، ويؤكد أيضا أن هذا الكتاب «هو أول إنجاز نقدي في الجزيرة العربية يسعى إلى التعريف بالاتجاهات النقدية الألسنية الحديثة ويعمل على استثمارها نظريا ومنهجيا»[5]، لذلك فهو «علامة ملحوظة في التدليل على تزايد الاهتمام العربي بقراءة "دريدا" ومحاولات توظيف استراتيجيات التفكيك»[6]،

---

[1] عبدالله بن محمد بن عبدالله الغذامي من مواليد عام 1946م، أكاديمي وناقد أدبي وثقافي سعودي، وأستاذ النقد والنظرية في كلية الآداب، قسم اللغة العربية، بجامعة الملك سعود بالرياض، صاحب مشروع في النقد الثقافي وآخر حول المرأة واللغة، كما يعد من الأصوات الأخلاقية في المشهد السعودي الثقافي، إذ لديه كتاب أثار جدلاً يؤرخ للحداثة الثقافية في السعودية تحت اسم (حكاية الحداثة في المملكة العربية السعودية)، وهو متحصل على عدة جوائز. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ الغذامي. 2019/12/30م. سا: 16:08م.

[2] فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي الحديث، ط1، د.م، 1994م، ص42.

[3] محمد أحمد البنكي: دريدا عربيا: قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي/ فكر– دراسات، ص121.

[4] المرجع نفسه، ص120.

[5] المرجع نفسه، ص121.

[6] المرجع نفسه، ص119.

كما أنه الكتاب الأم لجل ما تلاه من دراسات غذامية تشريحية، فهو يمثل باكورة المشروع التفكيكي لعبد الله الغذامي وبقية كتبه الأخرى كتشريح النص والمرأة واللغة والنقد الثقافي، مواصلة لهذا المشروع الذي يعد "الخطيئة والتكفير" نواته الأولى، وتتمة له منبثقة عنه، بحيث يمكن عدها جميعا كتابا واحدا[1].

فقد أفرد كتابه "تشريح النص" للجانب التطبيقي فقط، إضافة إلى كتابه "القصيدة والنص المضاد" الذي أعرب فيه عن دوافع تبنيه للتفكيك، التي يمكن اختزالها في أنها تلك الرغبة في كشف القصيدة عن القصيدة في الداخل، وفي اللغة عن اللغة وفي النص عن النص، في ذاكرته، إنها التماهي مع النص[2]، فما مفهوم "الغذامي" للتفكيك؟ وما المقصود بالتشريحية الغذامية؟ وهل استطاع هذا الناقد احتواء فلسفة التفكيك ومقاربة الخطاب الأدبي من خلال مقولاتها فعلا، أم أن كتاباته بعيدة عن واقع المقاربة التفكيكية الدريدية؟

1-1: مفهوم التفكيكية عند عبد الله محمد الغذامي:

معلوم أن التصور العربي للمفهوم الوافد يختلف بين المتلقين العرب، وعليه لابد من تحديد مفهوم التفكيك عند الناقد.

1-1-1: التفكيك:

استقر "الغذامي" على مصطلح "التشريحية" أو "علم النقد التشريحي" (Déconstructive Criticism)[3] كمقابل عربي للمصطلح الأجنبي "Déconstruction" حيث يقر بحيرته في تعريب هذا المصطلح، إذ يقول: «احترت في تعريب هذا المصطلح [...] وفكرت له بكلمات مثل (النقض/ والفك) ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبية تسيء

[1] (ينظر) عبد الله محمد الغذامي: النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 2005م، 96.

[2] (ينظر)عبد الله محمد الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ص07.

[3] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص54.

إلى الفكرة، ثم فكرت باستخدام كلمة (التحليلية) من مصدر (حل) أي نقض، ولكنني خشيت أن تلتبس مع (حلل) أي درس بتفصيل، واستقر رأيي أخيرا على كلمة (التشريحية أو تشريح النص)، والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه، وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص»[1]، هكذا يعرف "الغذامي" التفكيك، معتمدا إلى حد كبير على "فنسنت ليتش"، و"جوناثان كلر[2]، ويبتعد عن كل دلالة سلبية يمكن أن تفهم من مصطلحي الفك والتقويض والنقض، على اعتبار أن المنهج النقدي يهدف إلى تحقيق مقاربة وقراءة بناءة، لذلك نجده يسعى لتوصيل صورة نقية عن التفكيك للقارئ العربي، فرغم كون القراءة التفكيكية «قراءة حرة ولكنها نظامية وجادة»[3]، إنها «اتجاه جديد يقوم على مبدأ أن البنية الشاملة للغة هي بنية لا شعورية وهي تشبه إلى حد كبير حالة الحلم، حيث يكون الفعل للدال بينما المدلول في حكم التفسير أو هو شيء طائر [...] يكون دورنا كقراء هو تفسير هذه الإشارات أي البحث عن (نواة) أو دال رئيسي مخزون في اللاشعور يمثل حالة الصفر أي (اللامعنى) وهو قمة الانعتاق للدال»[4]، هذا الانعتاق ناشئ في الأساس عن انفصال بين الذات والتجربة، ما يمنح القارئ انعتاقه هو الآخر ويفتح أبواب التأويل والإبداع فيه واسعة أمامه.

1-1-2: تشريحية الغذامي:

يقر "الغذامي" بأن تشريحيته تختلف عن تفكيكية "دريدا" التي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس لأنه كان بصدد نقض الفكر الفلسفي المتمركز حول اللوغوس، حيث جعل نصوص الفلاسفة تنقض فكرهم، وهذا أمر لا يعني "الغذامي" في مقاربته للنص الأدبي، وفي المقابل يعترف بميله إلى نهج "بارت" التشريحي لأنه يعمد إلى تشريح النص لا

[1] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص52.

[2] (ينظر) محمد أحمد البنكي: دريدا عربيا: قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي/ فكر- دراسات، ص63.

[3] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص59.

[4] المرجع نفسه، ص53.

لنقضه ولكن لبنائه، فلا يهتم بمنطقه، حيث لا شيء سوى عشق القارئ للغة، ولذة التداخل معها، وهو أسمى هدف يمكن أن يتحقق من وراء مقاربة الخطاب الإبداعي، حسب رأيه[1].

ويشير "الغذامي" إلى أن «التشريحية اتجاه نقدي عظيم القيمة، من حيث أنها تعطي النص حياة جديدة مع كل قراءة تحدث له، أي أن كل عملية قراءة هي تشريح للنص، وكل تشريح هو محاولة استكشاف وجود جديد لذلك النص، وبذا يكون النص الواحد آلافا من النصوص يعطي ما لا حصر له من الدلالات المتفتحة أبدا»[2]، ويعتبر "الغذامي" أن النص «يكتسب قيمته من المعطيات التفسيرية التي تختلف باختلاف القراء الذين ينطلقون من ما لديهم من معرفة »[3]، وبما أن القارئ أباح لنفسه المشاركة في صناعة النص وتفسيره، فلا أقل من امتحان وسائل الحكم التي أخضع لها النص في كل قراءة، مجانبة للانطباعية الساذجة، ولعل هذه خير وسيلة للحكم على التذوق الجمالي[4].

يرى "الغذامي" أن القراءة التشريحية لا تسعى إلى الهدم إطلاقا، وليست لغرض التفكيك، وإنما تعمل من داخل النص لتبحث عن الأثر، فعلى اعتبار أن النص "جسد حي" «لابد أن يكون القلم مبضعا يلج إلى هذا الجسد لتشريحه، من أجل سبر كوامنه، وكشف ألغازه في سبيل تأسيس الحقيقة الأدبية لهذا البناء، أي أن ذلك تفكيك ونقض من أجل البناء وليس لذات الهدم، وهي عملية مزدوجة الحركة حيث نبدأ من الكل داخلين إلى جزئياته لتفكيكها واحدة واحدة، لنعيد تركيبها مرة أخرى كي نصل إلى كل عضوي حي لها، ولكنه يختلف عن الكل الأولي من حيث إن للأخير فعالية نتجت عن القراءة الابتكارية للنص

[1] (ينظر) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص88، 89.

[2] المرجع نفسه، ص88.

[3] المرجع نفسه، ص63.

[4] (ينظر) المرجع نفسه، ص90.

المشرح، بينما الكل الأولي كان حتمية إنشائية مفروضة على العمل ولو ظاهريا»[1]، وهذا يختلف عما جاء به "دريدا" في تفكيكيته من ضرورة نسف نص المبدع وتقويضه.

من هذا المنطلق، أجرى "عبد الله محمد الغذامي" دراسة تشريحية لآثار الشاعر "حمزة شحاته" من خلال كتابه الموسوم "بالخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر" الصادر عام خمسة وثمانين وتسعمائة وألف (1985م)، معتمدا على مفاهيم تفكيكية تشرح النص لا لنقضه، ولكن لاكتشاف وجود جديد للنص بإعادة بنائه، فالنص، حسب الرؤية الغذامية، «جنين يتيم يبحث عن أب يتبناه، وما ذلك الأب إلا القارئ المدرب»[2]، الذي يقرأ باطن النص مثلما يقرأ ظاهره، فيفسره تفسيرا إبداعيا، يسمو بالقراءة إلى مصاف الخلق والإبداع، لأن النص في الحقيقة وجود مبهم، لا يتحقق إلا بالقارئ، وعليه يمكن الاعتراف بأن القراءة عملية تقرير مصيري للنص، فالحكم القرائي الصحيح رهين نوعية القراءة ومدى احتوائها للنص، ولأن انعتاق القارئ التام وحريته المطلقة قد يوقعان النص ضحية القراءة الحرة، يرى "الغذامي" أن "السياق" هو الحماية الحقيقية للنص، فالنص توليد سياقي ينشأ من عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي، ليؤسس في داخله شفرة خاصة به تميزه كنص، ولكنها تستمد وجودها من سياق جنسها الأدبي، وللقارئ الحرية في تفسير هذه الشفرة وتحليلها ولكنه مقيد بمفهومات السياق، فالنصوص الأدبية لا تتجه إلى الخواء كما أنها لم تأت من فراغ، لذلك وجب على القارئ أن يمتلك "سياقا ذهنيا" أي مخزونا نفسيا لتاريخ سياقات الكلمة، يمكنه من قراءة النص الواحد قراءات عديدة ومختلفة بل وربما متناقضة، فالكلمة حبلى بكل تاريخياتها، والقارئ إذ يشرح النص يمده معجمه بدلالات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب حينما أبدع نصه، فيكتسب النص قيما متنوعة بين قارئ وآخر، بل عند قارئ واحد في أزمنة متفاوتة[3]، وهذه القدرة القرائية هي ما يحتاجه "علم النقد

[1] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص88.

[2] المرجع نفسه، ص51.

[3] (ينظر) المرجع نفسه، ص80، 81.

التشريحي"، حيث يبقى النص خالدا متمنعا أمام قارئ مثابر يلهث وراء حلم المعنى المرجأ أبدا، وهي قمة اللذة، فكل ممنوع مرغوب.

1-2: المنهج التشريحي الغذامي:

تقوم تشريحية "عبد الله الغذامي" على ما يسميه "مبدأ تفسير الشعر بالشعر"، وأساسه إدماج كل قصيدة في سياقها، ولكل قصيدة سياق عام هو مجموعة شفرات جنسها الأدبي، وآخر خاص هو مجموعة إنتاج كاتبها، وهذان سياقان يتداخلان ويتقاطعان بشكل دائم ومستمر، وعليه فإن المنهج التشريحي عند "الغذامي" عملية تفكيك النصوص إلى وحدات، كل وحدة منها قائمة بذاتها بنائيا ودلاليا، وتسمى "الجملة"، وهي تمثل "صوتيم" النص، فلا يمكن تجزئتها[1]، وعموما، قد حدد الباحث خطوات منهجه فيما يأتي:[2]

أ. قراءة عامة (لكل) أعمال الشاعر، وهي قراءة استكشافية تذوقية مصحوبة برصد الملاحظات.

ب. قراءة تذوقية (نقدية) مصحوبة برصد الملاحظات مع محاولة استنباط النماذج الأساسية التي تمثل (صوتيمات) العمل؛ أي (النوى) الأساسية فيه.

ت. قراءة نقدية تعمد إلى فحص (النماذج) بمعارضتها مع العمل على أنها كليات شمولية تتحكم في تصريف جزئيات العمل الكامل الذي هو مجموع ما كتبه الشاعر.

ث. (دراسة النماذج) على أنها وحدات كلية، بناء على مفهومات النقد التشريحي انطلاقا من المبادئ الألسنية، وهذه النماذج هي (إشارات عائمة) تسعى إلى تأسيس (أثرها) في القارئ الذي هو الصانع لهذا الأثر، عن طريق تفسير إشاراته، وربط النص بسياقه، من أجل بناء حركة النصوص المتداخلة.

---

[1] (ينظر) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص353، 354.

[2] محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 2003م، ص136، 137.

ج. وأخيرا تأتي (الكتابة) وهي إعادة البناء، وفيها يتحقق النقد التشريحي، إذ يصبح النص هو التفسير، والتفسير هو النص، وهذا أحد مبادئ التشريحية.

وقد اعتمد "الغذامي" في تشريحه لنصوص "شحاته" نموذجين في التحليل: أولهما نموذج الجمل الشاعرية، وثانيهما نموذج الخطيئة والتكفير.

1-2-1: نموذج الجمل الشاعرية:

عمل "الغذامي" على التمييز بين جمل مختلفة حسب مستواها الفني، إيمانا منه بأن تشريح النص لا يتأتى إلا بتفكيكه إلى جمل، لكنها جمل تختلف عن الجملة النحوية فهي قول أدبي يبني نفسه بنفسه من خلال عناصره التي لا يجوز بتر أحدها، فهي ببساطة «أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي المدروس»[1]، و«لابد أن تكون متميزة من حيث أنها مختلفة عما سواها ومن حيث إن وجودها ينشأ من العلاقة بينها وبين ما سواها من جمل، كما أنها تمثل صورة عينية لتحولات شفرة الكاتب، وكل التحولات الواردة لدى نفس الكاتب، هي تشكلات لهذه الجمل التي هي أسس الحركة الفنية في سياق هذا الأديب ويكون اكتشاف هذه الجمل هو تشخيص تشريحي من أجل تأسيس السياق الإبداعي الخاص بالنص الشامل للكاتب المدروس»[2]، وعليه، فإن تشريحية "الغذامي" لا تتجه نحو إبطال منطق النص، ولا تبحث في شروحه وتناقضاته، على عكس تفكيكية "دريدا"، وإنما هي تفكيك للنص إلى جمل ينتقي منها ما هو شاعري، ويذر ما عدا ذلك، ثم يبحث عن العلاقات التي تربط بينها وبين غيرها مما قد يوجد في نصوص أخرى للمبدع نفسه، على اعتبار أنها جميعا نتاج واحد بهوية واحدة، تحمل خصائص متماثلة، فتصنع نصوصا أخرى، يمكن من خلالها تأسيس نموذج نصوصي للمبدع، فهو يصرح بمنهجه القرائي الذي سيتبعه في تشريح النص الشحاتي، حيث ستكون «القراءة في هذه الحالة حركة مزدوجة تبدأ

[1] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص93.

[2] المرجع نفسه، ص95.

من النص لتفككه إلى جمل، ويتم تمييز هذه الجمل وتصنيفها حسب مستواها الفني، ثم نقوم بإدراج كل مجموعة من هذه الجمل مع مماثلاتها في النصوص الأخرى لنفس الكاتب [...] ومن هذا التمييز والدمج للجمل نستخرج من الأعمال الكاملة نصوصا جديدة قمنا نحن بترتيبها»[1]، فمن مقاطعها ما يمكن نقله إلى غيرها، ومنها ما يمكن اعتباره بعيدا عن الشعرية فيقصى، كما منها ما يشع كاسرا حاجز النص في محاولة للفرار إلى عالم الشعرية، فلها الحق في أن تجد لها سماء صافية وترفض مكانا لا ترضاه لنفسها، وهذه هي "الجمل الشاعرية" التي تأبى إلا الانطلاق كإشارة حرة، تتيح لنا أن نؤسس منها ومثيلاتها نصا جديدا مفتوحا على كل النصوص الممكنة له.

وللتعمق أكثر في منهج "الغذامي" لابد من الوقوف على أنواع الجمل التي توصل إليها، فقد قسم "الغذامي" الجمل في نصوص "شحاته" إلى أربعة أنواع: "الجملة الشعرية" و"جملة القول الشعري"، حيث عالجهما تحت مصطلح "الجملة الإشارية الحرة"، و"جملة التمثيل الخطابي"، وتليها "الجملة الصوتية".

أولا: الجمل الإشارية الحرة:

جمل تحولية تمتلك طاقة مشعة تتولد منها آلاف الجمل الأخرى حسب القدرة القرائية للمتلقي، إنها بنيات صغرى تعطي للعمل الأدبي قيمته وتحرره من الذاتية، فكلما كثرت هذه الجمل في النص جعلته يعني كل شيء، لأنها تشحن القارئ بإمكانات دلالية مطلقة، ومن خلال تضافرها تؤسس وتصنع نموذجا أدبيا شاملا.

أ. **الجملة الشعرية:** هي كل قول أدبي جاء على شكل شعري، يشترط فيه أن يكون شاعريا، وأن يدخل تحت مظلة "الجملة الإشارية الحرة"؛ بمعنى أن تكون الجملة الشعرية تجسدا لغويا تاما يسمو على المعنى، وكل كلمة فيها هي ليست وعاء لمعنى وإنما إشارة حرة يتمثل فيها المعنى على كل ما يمكن أن ينفتح عليه ذهن

[1] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص95.

القارئ المثقف، ما يتيح الإمكانية القرائية، إذ ليس الهدف منها الدلالة على المعنى وإنما إحداث أثر، فالكلمة بأثرها لا بمعناها، وبالتالي تتحول الجملة من تركيب منطقي مفيد يدل على معنى إلى تركيب سابح وبنية إشارية حرة، يغيب معها المعنى، كما أنها تقف كإشارة على أبواب كل نصوص جنسها الأدبي[1].

ب. **جملة القول الشعري:** «هي كل جملة نلمس فيها ما لمسناه في الجملة الشعرية من حيث حريتها وقدرتها على إحداث الأثر وانعتاق إشاراتها من عبودية المعنى، لكنها ذلك النوع من الجمل الذي نجده فيما نسميه النثر»[2]، في حين "الجملة الشعرية" نجدها في الشعر، وعليه تكون "جملة القول الشعري" جملة شاعرية من الجمل الإشارية الحرية التي قدر لها أن تكون في النثر، وهو موضع لا ترضاه لذلك تحاول الهرب منه لتحدث الأثر، فلا أقل من أن يتولاها القارئ بأن يرتحل بها إلى عوالم أخرى حيث يمكنه إبداع نصوص أخرى من خلالها ومثيلاتها.

ثانيا: جملة التمثيل الخطابي:

هي جملة بلاغية تأتي في الشعر، وتكون مسخرة للمعنى، حيث تسخر الكلمات بكل طاقتها البلاغية لأداء ذلك المعنى المحدد وخدمته، لذلك تجدها تزخم بالبلاغة وتغص بالمعاني، وهي باختصار ما يعرف بالحكم، وتنقسم هذه الجمل إلى قسمين: أولهما يأتي فيه التمثيل الخطابي لغرض تكثيف الدلالة الشعرية، ورفع درجة التخييل الدلالي للإشارة، فتجمع الجملة بين التخييل (وهو من صفات الشعر) والإقناع (وهو من صفات الخطابة). وثانيهما يكون فيها الشاعر هو المفسر الوحيد، أما القارئ فمجرد مصغ، لأنها مجرد محاولة بلاغية لتحميل اللفظ بما يراه الشاعر دلالة قصوى لذلك اللفظ، فتحمل تصورا عقليا منطقيا (خطابيا) محضا. وقد كشفت الدراسة

[1] (ينظر) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص96، 97.

[2] المرجع نفسه، ص98.

التشريحية عن عيوب النصوص التي تتشكل بنيتها من مثل هذه الجمل، كونها تعتمد التمركز المنطقي[1]، لأن الشعر عمل خارج من سلطان العقل، فإن تدخل المنطق فيه انحرف إلى طبائع غريبة عليه، ما يجعل المعنى مرتكزا أوليا فيه، وعليه تقع النصوص التي تعتمد هذا النوع من الجمل في التناقض بين النص والمنطق، لذلك تجنب "الغذامي" مثل هذه الجمل في تشريحه لنصوص "حمزة شحاته" كونها لا تساعده في صناعة النموذج، واكتفى بالجمل الشعرية وجمل القول الشعري، التي تحمل طاقة إشعاعية تجعل الجملة تتمخض عن جمل، والجمل تتمخض عن نصوص، والنصوص تتمخض عن نصوص لا حصر لها، فتستلهم القراءة نموذجا أعلى للنص.

ثالثا: الجملة الصوتية المقيدة:

هي جمل لا يسلم منها نص شعري، تتمثل في تلك الجمل المنظومة لذات النظم، تأتي فيها الكلمات ناشفة باردة، جمل صيغها جاهزة وعباراتها مصنوعة اجتماعيا، مبتذلة، ويغشاها من التصنع ما يغشاها، تخنق النص وليس لها من الشعر غير صوته ووزنه فقط[2].

لقد عمل الناقد على تحديد كل نوع من الجمل، وهذا سعي محمود، فلئن كان المبدع لم يتمكن من التخلص من الجمل غير الشاعرية في شعره ونثره، فعلى القارئ الناقد أن يميز الشاعري من غيره، وهو مبدأ للنقد لا اختلاف فيه بين اثنين من كون النقد تمييز الجيد من الرديء وتقويم ما من حقه التقويم، وهو ديدن "الغذامي" حينما وضع النص الشحاتي على طاولة التشريح، لكن ما يؤخذ على "الغذامي" في سعيه هذا، إسقاطه الفرق بين ما هو شعر وما هو نثر[3]، وكذا نفيه للوحدة العضوية بحجة تنافيها وطبيعة الإبداع اللغوية، إذ يقول:

---

[1] (ينظر) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص99، 100.

[2] (ينظر) المرجع نفسه، ص106.

[3] (ينظر) المرجع نفسه، ص116.

«ليس في الشعر من وحدة لأن ذلك قيد معنوي تأباه طبيعة الإبداع، وهي طبيعة لغوية نصوصية وليست معنوية موضوعية» [1]، حيث أصبحت مهمة الناقد هي الكشف عن علاقات كلية تربط جزئيات معينة من عمل معين مع جزئيات أخرى في نصوص أخرى للمبدع نفسه، بعد أن كانت مهمته تفسير العلاقات الكلية التي تربط جزئيات النص الواحد، لأن "الغذامي" ببساطة يقرر أن «آن الأوان للأدب أن ينطلق في أذهان القراء حرا كما كان قد ولد حرا» [2].

1-2-2: نموذج الخطيئة والتكفير:

خصص "الغذامي" القسم الثاني من كتابه لتحليل شعر "حمزة شحاته" (1909م-1972م)، ولم يتقيد بمنهج واحد من المناهج الثلاثة التي عرضها في كتابه (البنيوية، السيميائية، والتفكيكية)، فقد أخذ من كل منها بطرف، إذ يقول: «وأنا شخصيا في كتاب الخطيئة والتكفير اعتمدت التشريحية (تفكيكية/ تقويضية)، وهي مدرسة جاءت وأعقبت البنيوية، لكنني في عملي أقوم بمزج ما بين البنيوية والتشريحية والسيميولوجية، مستعينا على ذلك بالمفهومات العربية الموجودة عند ابن جني والجرجاني والقرطاجني»[3]، وقد انتظم الخطاب النقدي لعبد الله الغذامي عبر أربعة محاور، هي كالآتي:

أولا: تكوين النموذج ذي الحلقات الست:

ينتقل "الغذامي" من الجملة الشعرية لسبر إشعاعها، على اعتبار أنها قوة مشعة، وشفرة تسعى لتأسيس سياق، هو النموذج الدلالي لها الذي ينشأ من خلال العلاقات المتبادلة بين الجمل، التي يدفعها القارئ الواعي، وهذا ما عاشه "الغذامي" حينما انقاد إلى عالم النص الشحاتي وسلم ذاته القارئة إلى عوالم النص، فأشعت له (المرأة) بقوة إذ وجدها تحتل مكانة

[1] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر ، ص106.

[2] المرجع نفسه، ص. ن.

[3] جهاد فاضل: أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس، ليبيا، د.ت، ص280.

خطيرة في هذه النصوص، بكل معانيها وصورها ووجوهها المتناقضة؛ الرحمة والعذاب، المحبة والحقد، الوفاء والخيانة، الإقبال والإدبار، وكذا صورة الرجل يقف في مواجهتها في امتحان صعب جدا، بين خوف ورجاء، وإقبال وإدبار، ثم يربط هذه العلاقة (الرجل/ المرأة) بالخطيئة القديمة، خطيئة آدم- عليه السلام- وحواء، وقصة التفاحة، حيث لطالما كانت حواء اللحظة الحساسة في تاريخ البشرية، في صراع دائم بين "الخطيئة" و"التكفير" (طريق المنفى/ وطريق العودة إلى الفردوس)، وكل نصوص "شحاته" ترسم هذه العلاقة بين الرجل والمرأة، القائمة على الخوف والإغراء، فأخذت الجمل الشاعرية تتحرك لتولد طاقة تحرك عناصر النموذج، وتؤسس العلاقات فيما بينها، حتى ارتسم النموذج سداسيا تتحرك نحوه نصوص "شحاته" لتشكل به نموذجها الأعلى وهو "النص الشحاتي التام"، النابع من قلب هذه النصوص[1]، والقائم على ثنائية (الخطيئة/ التكفير) التي تتحرك العناصر الستة في مجال قطبيها، وهي:[2]

- آدم (الرجل/ البطل) البراءة؛ الحركة الإشعاعية هنا تمثل لنا حياة أبينا آدم في الجنة حتى أكله التفاحة الحرام، أي البراءة الصافية قبل الإثم، وهي فطرية مع كل مولود.

- حواء (المرأة/ الوسيلة) الإغراء؛ تشع الجمل الإشارية الحرة هنا اقتران آدم بحواء وتعلقه بها، واقتران الإنسان بغيره مما يمثل هوى في نفسه، وهي ثغرة في حياة المرء تنفذ منها خطاياه.

- إبليس (العدو/ الشر)؛ تحول نظر الإنسان من الحقيقة إلى الوهم، حينما يلتقي بعدوه، ويتصادم معه.

- التفاحة (الإغراء/ الخطيئة)؛ اقتراف الإثم والخطأ الملازم للإنسان، بسبب اندفاعه.

---

[1] (ينظر) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص111- 114.

[2] (ينظر) المرجع نفسه، ص150- 154.

– الفردوس (المثال/ الحلم)؛ التكفير تمهيدا للعودة إلى زمن البراءة والارتفاع إلى عليين.

– الأرض (الانحدار/ العقاب)؛ تشع بعذاب النفس أمام صاحبها، والشقاء البشري.

لقد اقتنص الناقد هذا النموذج من مقاطع متفرقة من خمس قصائد للشاعر ومحاضرة بعنوان "الرجولة"، وكتاب نثري بعنوان "رفات عقل"، وكذلك رسائله الخاصة إلى ابنته "شيرين"، ليتوصل إلى نموذج الخطيئة والتكفير، مستعرضا إشعاعات عناصر النموذج، ثم يحجم عن الاستشهاد بالعنصر السادس (إبليس) في صور شحاته الأدبية، حيث يخفت إشعاع هذا العنصر في كتاباته أو يختلط مع العناصر الخمسة الأخرى، بحيث لا يمكن فصله عنها.

ثانيا: شرح علاقات الشكل والدلالة في النموذج وتفسيرها (التردد بين الداخل والخارج):

يرى "الغذامي" أن حركة ثنائية (الخطيئة/ التكفير) وراء تماسك النموذج، وسر قيمة أدب "شحاته"، وسبيل معرفة الجسد التام هو تشريحه، وكذلك الأدب التام، لذلك لابد من تفكيك مرحلي يهدف إلى استكشاف النص ثم إعادة بنائه مرة أخرى، وكتابته من جديد، والهدف من هذا كله دلالي، إذ يدور حديث "الغذامي" في فلك العلاقات الدالة التي تستخدمها ثنائيات ضدية تنتمي إلى قطبي النموذج (الخطيئة والتكفير)، حيث قام باختزالهما في ثالوث الثنائيات الآتية: (التحول/ الثبات)، (الشعر/ الصمت)، (الحب/ الجسد) [1].

1. **محور (التحول/ الثبات):** يرى "الغذامي" أن قضية التحول ورفض الثبات من أهم القضايا الفنية والفلسفية في أدب وفكر شحاته، و«ينطلق هذا المحور بناء على حس النموذج بوجوده التاريخي: (الفردوس– الأرض– الفردوس) فآدم وجد في الجنة ثم خرج منها آثما، وهبط إلى الأرض جزاء له على ما ارتكب، وهو موعود

[1] (ينظر) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص222.

بالعودة إلى فردوسه إذا هو حقق شروط العودة، والعودة معناها تحول الواقع إلى حلم، وتحول الحلم إلى واقع، فالفردوس لآدم ماض وحاضر ومستقبل، وهو الحلم الدافع له في دنياه يتشبث به ويرجو تحققه، ولذلك يأتي التحول عند "شحاته" ليكون سبب حياة وسبب خلاص»[1]، هكذا تولدت فلسفة التجديد والتغيير عند الشاعر، التي توحد بين الزمن والإنسان وتجعل لهما معنى، فما الزمن سوى إحساسنا بالتحول والحركة، لأن الحياة على الأرض مرحلية في انتظار المرحلة الحاسمة (لحظة التحول الكبرى) للعودة إلى الفردوس: الموت، إنه تحول نحو الخلاص التام للبشر، لأن الحياة الدنيا بغير موت عبء ثقيل وخواء، والموت يحول الحياة نحو تقدم نحو (الأمام/ العودة)، لذلك لابد من مقاومة قيود الثبات (العادة والعرف) ولابد من الصراع، باختصار، لولا الآلام والمتاعب والقلق لما كان في الحياة شيء يسر.

2. **محور (الشعر/ الصمت):** يهيمن مفهوم الصمت على أدب شحاته، ويبرز بشكل واضح، تماما كما هو واقعه، فمن أبرز علامات حياته الصمت، ويعزو "الغذامي" ذلك إلى إحساسه باليأس وبالعبء، ما يذكرنا بالنموذج، حينما يحس الإنسان بفداحة العبء، وحينما بدأت مشاكله منذ استطاع الكلام، لتتجلى الجحيم في الحاجة للآخر كي يفهمك، بحيث لديك ما تقول لكنك تفتقد الأمل في أن يفهمك الآخر، لذلك يحس "شحاته" سخف التحدث ويقرر الصمت، ليضيع صوته بين البشر، إنها معضلة الوجود الإنساني، التي لابد من قبولها كتكفير عن الخطيئة، فالمشاكل لا تحل لتصفو الحياة وإنما تتقبل لتكفر بها الخطايا، واليأس هو مفتاح حلها، وإحلال الرضا بها محل الخلاص منها، فالصمت حسب هذه الرؤية ليس انهزاما وإنما موقف رافض يتحتم اتخاذه[2].

[1] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص222، 223.

[2] (ينظر) المرجع نفسه، ص233- 238.

3. **محور (الحب/ الجسد):** جاء هذا المحور تعبيرا عن فشل العلاقات العاطفية، والهزيمة، حيث يرى "الغذامي" أن افتقاد "شحاته" للأمن ويأسه جعلاه يشكك في كل العلاقات الإنسانية خاصة علاقة الحب بين الرجل والمرأة، التي لعبت دورا حاسما في امتحان آدم، ولازالت تتفتق روحا وجسدا وفكرة في ذهن الرجل، فإما أن تسره وإما أن تسوءه، ولهذا تحول الشاعر في هذا المجال فيلسوفا حكيما، فإن هو استجاب لدواعي الروح وحرر نفسه من قيد الجسد، فسيتحول إلى طائر يغرد في سماء الحب البهية، ويصير عذريا يغني لصورة يستخلصها خياله من ما يفيض به وجدانه في معاني الجمال، والحب والهيام، وذاك هو الشاعر العاشق، الذي يتفوق على جسده وينجح في أقسى امتحان في حياته، أما إن هو خضع لمتطلبات الجسد واستجاب لدواعي الغريزة البهيمية فهذا سقوط وخطيئة لذلك كان هذا المحور تعبيرا عن فشل العلاقات العاطفية، والهزيمة، حتى وإن بدا الرجل ظاهريا منتصرا يبقى ضعيفا أمام المرأة، ولهذا تحول الشاعر في هذا المجال فيلسوفا حكيما[1].

قد يعتقد من يقرأ كتاب "الخطيئة والتكفير" للغذامي أنه قد وقع في مأزق التأويل النفسي، وأنه فرويدي لحد كبير في تعامله مع نصوص شحاته، إلا أنه ينفي ذلك عن نفسه حينما يوضح لقرائه «أننا حينما نقرأ جملة شعرية نحولها لا شعوريا إلى عالمنا نحن، ولو جربنا ذلك في أثناء قراءتنا للشعر، وسألنا أنفسنا عما نحس في حالة تفاعلنا مع القصيدة، لأدركنا أننا لا نفكر بالشاعر أبدا، ولكننا نضع أنفسنا في مكانه وكأننا نحن القائلون، إذا ليس هناك شاعر فقد انتهى دوره»[2]، وبدأ دور القارئ الذي سيقرأ النص وفق مبدأ "تفسير الشعر بالشعر".

[1] (ينظر) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص245.

[2] المرجع نفسه، ص266.

ثالثا: رصد المدارات الأربعة لفضاء القصيدة وتحليلها:

قام "الغذامي" في الفصل الرابع من كتابه بتحليل قصيدة "يا قلب مت ظمأ" ، واسما إياه ب "انفجار الصمت"، وهذا التحليل مثال كاف لإيضاح منهجه التشريحي بوجه عام، لأنه يتبعه مع كافة النصوص الأخرى، حيث يفسر الشعر بالشعر، وهو مبدأ يؤمن بأن هذا النوع من النصوص الإبداعية ليس عاديا، و«التعامل معه لابد أن يكون شعريا، ولن يكون بوسع القارئ إلا أن يتحول إلى شاعر كي يستطيع النفاذ إلى عالم النص الشعري»[1]، ويمكن إجمال خطواته في الآتي: [2]

– بدأ الناقد بعرض نص القصيدة.

– ترك النص جانبا وحدثنا عن عنوانه بنحو استغرق خمس صفحات من الدراسة، وحاول الربط بين بعض أجزاء من العنوان وبين بعض أجزاء من قصائد أخرى للشاعر.

– تقدم إلى تناول ما أسماه "فضاء القصيدة" دون تحديد لمدلول هذا المصطلح موضحا كيف أن الشاعر لا يعطي الكلمة معنى جديدا وإنما يدخلها فحسب في سياق جديد وأن القصيدة تتحرك في عدة مدارات تتوسع فيها آماد فضائها، وهذه المدارات هي:

* مدار الإجبار التجاوزي. * مدار العودة للمنبع.

* مدار الإجبار الركني. * مدار الأثر.

– خاتمة ذات طابع إنشائي وصفي.

رابعا: تشريح النص الشحاتي حسب الرؤية الغذامية:

وفيما يأتي عرض مبسط لتشريح النص الشحاتي حسب رؤية "الغذامي":

[1] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص262.

[2] سمير سعيد حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ويليه قاموس للمصطلحات النقدية، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سورية، بيروت، لبنان، 1425هـ/ 2004م، ص58، 59.

أ/ تشريح العنوان:

بعد أن يعرض "الغذامي" نص القصيدة المؤلفة من أربعة عشر بيتا شعريا، يضع عنوانها على طاولة التشريح، فيحس بمفارقة عجيبة؛ إذ «أول ما يواجهنا من القصيدة هو عنوانها: يا قلب مت ظمأ، وهذه مفارقة عجيبة دائما ما تكون خادعة مضللة، فالعنوان في القصيدة، أية قصيدة، هو آخر ما يكتب منها، والقصيدة لا تولد من عنوانها، وإنما العنوان هو الذي يتولد منها»[1]، وبهذا يكون العنوان «آخر أعمال الكاتب، وأول أعمال القارئ»[2]، لذا وجب على المحلل أن يأخذ هذا بعين الاعتبار، فالشاعر وهو يكتب قصيدته يدخل عالما لا واع ليملي عليه لا شعوره تراتيل قصيدته ثم يعود إلى حالة واعية بعد الانتهاء من كتابتها فيبتدع لها عنوانا، وإنما «العناوين في القصائد ما هي إلا بدعة حديثة، أخذ بها شعراؤنا محاكاة لشعراء الغرب»[3]، لذلك وضع العنوان للقصيدة عمل واع يأتي بعد مرحلة لا واعية، «هو عمل غير شعري، جاء في حالة غير شعرية»[4]، «وهو بذلك عمل في الغالب عقلي، وكثيرا ما يكون اقتباسا محرفا لإحدى جمل القصيدة»[5]؛ حيث قد يظهر العنوان ببنيته اللغوية تامة في موضع من المواضع في القصيدة، كما قد يظهر بشيء منها مع بعض التغيير فيها، ومع هذا «فهو عادة أكبر ما في القصيدة»[6]؛ ذلك أنه عنصر بنائي يختزل النص مبنى ومعنى دون أن يُلغيه تماما، إذ تبقى العلاقة بين النص والعنوان جدلية.

و"الغذامي" إذ يتنبه لهذه القضية يجد عنوان القصيدة قيد الدرس مأخوذا بعناصره الأربعة: (يا/ قلب/ مت/ ظمأ) من البيت الأخير منها:

والماءُ؟ لا ماءَ يا قلبي.. فمتْ ظمأ ودعْ مدنّسه يهلكْ به شرقاَ

---

[1] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص263.

[2] المرجع نفسه، ص 236.

[3] المرجع نفسه، ص 235.

[4] المرجع نفسه، ص 236.

[5] المرجع نفسه، ص262.

[6] المرجع نفسه، ص 236.

فيتساءل الناقد عن طبيعة وماهية "الياء الشحاتية"، وهي القسم الأول من العنوان، ما يستوجب استحضار نصوص شعرية أخرى للشاعر يستعين بها على رؤية أمداء الياء، فيصل إلى أن لليا‌ء مع "شحاته" تاريخ فني مديد حالاته هي:

- **متلاحمة مع الليل:** والليل رمز لشحاته فقد اختاره اسما له في ملاحاته مع العواد، وشبه نفسه بالليل في إحدى مقالاته، وترددت مناجاته لليل في كثير من أشعاره، ومن الواضح أنها لم تكن للنداء ولا للمخاطبة، وإنما هي مناجاة تنطلق من لسان صاحبها انطلاق الدمعة من محجر العين، وكانكسار التنهيدة الحبيسة في الصدر، أي إطلاق الكلمة وعتقها من جوف الشاعر كي لا تحرقه ويحرقها.

- **متلاحمة مع المرأة:** والمرأة في شعر "شحاته" صورة لتجربة حب يائسة قاسية لم تعش سوى مدى زمني قصير جدا، والياء المقترنة بالمرأة في شعره ليست نداء أبدا، بل ضرورة فنية ربما تستدعيها روح السخرية، حيث ودع الشاعر سيدة التجربة الفاشلة، وانتهى أمرها قبل ميلاد القصيدة.

- **الياء مرتبطة بالجمال:** الشاعر لا ينادي الجمال ولا يخاطبه، وإنما يتحرش به من بعيد، ما يشير إلى تصدع العلاقة مع "حواء"، من جهة، وإلى الحاجة إلى الآخر من جهة أخرى، فهو كمن يمشي في الظلام خائفا يناجي أشباح الدجى، كأن ليس في روعه خوف منها، وهو على العكس من ذلك[1].

"الليل"، "المرأة"، و"الجمال"، هذه هي الأبعاد الدلالية الثلاثة للياء، التي أشعت بها الجمل الشعرية في نصوص "شحاته"، حيث تتحرك هذه "الياء" نحو نفسها تحرك ذات الشاعر إلى ذاتها، فوجودها لغرض فيها، وهي ليست عنصرا طارئا على تجربة الشاعر، إنها من عمق التجربة، ومع كونها خاضعة للتحول المهيمن على الشاعر، والمتجه إلى الآخر،

[1] (ينظر) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص266-268.

سرعان ما تنكمش إلى ذاتها، حينما يحس "شحاته" اليأس من الآخر فيتحول إلى ذاته، ويتجه إلى الداخل ويغلق أبواب نفسه ليدعوها للموت: لا ماء يا قلبي فمت ظمأ، لتتحقق بذلك فلسفته في أنه لا شيء يعطي تفسيرا تاما للحياة غير الموت، لأن النموذج نفسه في متاهة[1].

ب/ فضاء القصيدة:

لم يحدد الناقد مدلول هذا المصطلح، لكنه يوضح في هذه الخطوة كيف أن الشاعر لا يمنح الكلمة معنى جديدا، وإنما يدخلها في سياق جديد، حيث تتحول إلى دال يشير بحرية، وتتحرك القصيدة في مدارات هي:

أ. **مدار الإجبار التجاوزي:** نلفي "الغذامي" في هذا المدار «يرصد بيانا بأفعال القصيدة من جهة، ويوضح لنا كيف أن إحدى الكلمات تكاد تكون القصيدة كلها من جهة أخرى، وبعد ذلك يحدثنا عن بعض الأبيات ويبرز دلالة زمن أفعالها وتجاوزاتها المحدودة»[2]، حيث ينتهي إلى أن أغلب أفعال القصيدة تدل على الزمن الحاضر أو المستقبل، حتى الماضي يتحول من خلال السياق إلى المضارع، وكأن الشاعر ينفلت من كل دواعي الدعة والسكون هربا إلى الحركة والاستمرارية، وهي حركة أمامية تحطم القيود مهما بلغت قوتها، إن هذا يحيلنا على "الانزياح" (Ecart)[3] الذي تهتم به الدراسات الأسلوبية، ويشكل قاعدتها المتينة.

ب. **مدار الإجبار الركني:** يحدث الإجبار بين عناصر التأليف، حيث يتم اختيار العنصر الأول بحرية، بينما العنصر الثاني المعارض له تخنق أمداء اختياره بفعل العنصر الأول الذي يفرض نفسه عليه ويجبر اختياره، ونجد "الغذامي" في هذا

---

1 (ينظر) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص269، 270.

[2] سمير سعيد حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ويليه قاموس للمصطلحات النقدية، ص59.

[3] الانزياح (Déviation/ Ecart) خرق قواعد الاستعمال، سواء في التركيب أم التداول أم الدلالة. (ينظر) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص204- 220.

المدار «يتوقف عند بيت من القصيدة ويكشف عن اتفاق بعض كلماته في الوزن، وأخرى في الدلالة مع إبراز مكوناتها الصوتية والنبرية، ثم يتناول بيتا آخر موضحا فيه إشاراته الأساسية»[1]، ومن ذلك قول "شحاته":

تحيي خيالات ماضيه له صورا ماتت وخلفت الآلام والحرقا

فبالنظر إلى الإشارة (تحيي/ ماتت)، نلفي (تحيي) جاءت من سلم اختيار عمودي حر تام الحرية، وفي سلمها عدد كبير من الاختيارات التي يصح أن تقوم مقامها، منها ما يتفق معها دلالة ومنها ما يتفق معها وزنا، ومنها ما يتفق معها دلالة ووزنا، وفي سلم الاختيار العمودي لتحيي عناصر معارضة مثل: تميت، تزهق... ولكن تحيي تبرز من بين هذه الخيارات، على أساس الاختلاف الذي تتأتى من خلاله القيمة للإشارة، هكذا تبرز فارضة نفسها على النص في حالة من حالات اللاوعي، وكما نرى هذه الإشارة تفرض نفسها على النص، فإنها تفرض سلطانها على الإشارة المعارضة لها، فتخنق أمداء الاختيار فيها، فلإشارة "ماتت" سلم اختيار واسع ولكن "تحيي" تحصره وتحد منه، وهذه غاية الإجبار الركني القسري الذي يمكن للإشارة الأولى أن تمارسه في حق لاحقتها[2]، وهو نفسه ما يعرف بالاختيار والتأليف أو الاستبدالية (Paradigmatique) والتركيبية (Syntagmatique)[3] ، وهو باب ألسني تهتم به الأسلوبية.

ج. **مدار العودة للمنبع:** يتناول االناقد البيت الأخير من القصيدة، ويوضح لنا كيف أنه يختلف عن سائر القصيدة، فهو يمثل الانعكاس الوجودي لاستدارة

[1] سمير سعيد حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ويليه قاموس للمصطلحات النقدية، ص59.

2 (ينظر) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص280-283.

[3] الاستبدالية (Paradigmatique) والتركيبية (Syntagmatique)، وهو باب ألسني يشير بالاستبدال إلى مجموع العناصر القابلة للتناوب أو التبادل في موضع معين من رسالة ما، بينما التركيب فهو توافق عناصر في حضورها المشترك داخل خطاب، قابلة للتحديد (ينظر) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص199-203.

القصيدة، إذ فيه تكرار مزدوج؛ داخلي ومع الآخر، وهذا التكرار يحدث دائريا بناء على العودة إلى الأصل، متناغما مع حركة الوجود كله، ما أحدث إيقاعا شعريا يتجانس مع الإيقاع الذاتي للنفس البشرية ومع الإيقاع الوجودي للكون، ويدعم هذا الإيقاع الإشارات ذات البعد الكوني، فالماء سر الحياة، والقلب مضخة الحياة في الجسد، والموت هو العودة الكبرى إلى المنشأ، إضافة إلى انعكاس النهاية على البداية من خلال العنوان المستمد من هذا البيت الشعري، ينطلق البيت الشعري نحو حقيقة أزلية مطلقة، وكأنه رسم بياني لحركة الوجود[1].

د. **مدار الأثر:** يحاول "الغذامي" في هذا المدار إيصال فكرة مفادها أن القارئ ليس بصدد تحديد معان لكلمات أو شرح جملة، ولكنه وراء سبر أمداء وظائف العلاقات بين العناصر، وإقامة السياق الحر، أي تتبع الأثر، «فيحدثنا عما أسماه باسم "تفريغ الكلمات من معانيها" إذ إن الكلمات في رأيه إشارات وليست دوال على مدلولات، والقصيدة ليست معنى وإنما هي نص ذو إشارات تتحرك حسب سياق ينظمها بمحاور مطلقة»[2]، حيث أن للإشارة قدرة على أن تدرك ذاتها، فتحدث أثرا في القارئ، فهي لا تحمل معنى بل تحمل أثرا، حيث يتم تفريغ الكلمات من شحناتها المعرفية، فتخلص من قيود المعاجم وسلاسل السنين وغبار الاستعمال العرفي، فتمنح الإشارة القدرة على أن تدرك في ذاتها لا على أنها إرجاع إلى شيء آخر، لذلك «لابد من إخفاء معاني الكلمات كي يكون لها أثر تتبع منه التجربة الجمالية»[3]، فالنص بأثره لا بقوله، وما جمال النص إلا فيما يحدث في النفس وهذا هو الأثر.

---

1 (ينظر) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص284-286.

2 سمير سعيد حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ويليه قاموس للمصطلحات النقدية، ص59.

3 عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص288.

ج/ خاتمة ذات طابع إنشائي وصفي:

«الكلمات في الشعر ليست سوى دموع اللغة، والشعر ليس إلا بكاء فصيحا، والبكاء ليس معنى، ولكنه أثر، كما أن الدموع ليست معنى وإنما أثر، فالشعر إذا أثر لا معنى»[1].

د/ تداخل النصوص:

يرى "الغذامي" أن «ما من كاتب يقدم على كتابة نص أدبي إلا ويضع نفسه في مواجهة مع الجنس الأدبي لذلك النص، وكلما عظم رصيد ذلك الجنس الأدبي من الموروث، عظم التحدي»[2]، حيث يزيد احتمال تداخل النصوص باتحاد الموروث مع الإبداع، فالكلمة تحمل بعدا آنيا هدفه مباشر ونفعي في الخطاب العادي، أما في الخطاب الأدبي فإن الموروث الفني للجنس الأدبي يعلي جانب البعد التاريخي للكلمة، وكما لها قدرة على الحركة من نص لآخر تصبح لها قدرة على الانفتاح والحركة بين المدلولات، لأن البعد التاريخي لا يسجنها فيه، كما أن رصيدها الموروث يمكنها من منح إيحاءات متعددة المضامين، ما يجعلها قادرة على الدلالة على أي شيء يتخيله المتلقي، بل قد لا تدل على شيء، وهكذا تتحول إلى إشارة تقبل تغيير هويتها حسب السياق، الذي هو في الأساس مجهود إبداعي، فتتضافر نظرية "النصوص المتداخلة" مع نظرية "الإشارات الحرة" لتسمح للإبداع الأدبي كي يكون إبداعا في النص نفسه يتجدد مع كل قراءة للنص، ويصبح القارئ مبدعا للنص الكتابي[3].

ويرصد الناقد مداخلة نصية بين "حمزة شحاته" و"الشريف الرضي" من خلال مفاعلين أسلوبيين، هما: جملة النداء، وتداخل القوافي، فيرى أن بين قصيدة "غادة بولاق"

1 عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص291.

2 المرجع نفسه، ص331، 332.

3 (ينظر) المرجع نفسه، ص328.

لحمزة شحاته، وقصيدة "يا ظبية البان" للرضي علاقة تشريحية وثيقة تقوم على الأخذ والعطاء، حيث نستكشف قصيدة الشريف الرضي من خلال قراءتنا لقصيدة شحاته، فهي تعطي لسابقتها مثلما تأخذ منها، كما أن تشريح القصيدة جعل الناقد يستحضر قصيدتين أخريين لابن زيدون وشوقي، وهذا هو التداخل النصي، حيث قد يرى القارئ مئات النصوص في بطن نص واحد، وبذلك تسري النصوص التاريخية بعضها في بعض، وتصبح الكتابة معركة ضد النسيان[1].

1-3: نقد المنهج التشريحي الغذامي:

لقد حالت بين "الغذامي" والنص مناهج مستبدة من أقوال الآخرين، فارتأى أن خير منهج في النقد ألا يكون للقارئ منهج، فلن يكون هناك نقد إلا إذا تخلص الناقد من استبداد المناهج والتقى بالنص مباشرة، يستكشف دلالاته، ويصغي إلى إشاراته، ويتوحد بحركته الفنية[2]، وهذا أول ما يعاب عليه، إذ لم يتقيد بمنهج واحد من المناهج (البنيوية، السيميائية، والتفكيكية)، وأخذ من كل منها بطرف، حيث يعترف أنه ناقد ألسني يكتب عن الألسنية وبها[3]، فيقول: «اعتمدت التشريحية (تفكيكية/ تقويضية)، وهي مدرسة جاءت وأعقبت البنيوية، لكنني في عملي أقوم بمزج ما بين البنيوية والتشريحية والسيميولوجية، مستعينا على ذلك بالمفهومات العربية الموجودة عند ابن جني والجرجاني والقرطاجني»[4]، وهو في عرضه لهذه التوجهات والمدارس النقدية يضع القارئ موضع الحيرة، «فالمؤلف مشغول بتقديم البنيوية والسيميولوجية والتشريحية، وغير ذلك من مدارس الألسنة، وهو في هذا التقديم يخلط المدارس بعضها ببعض، ومقولة عن إحداها

1 (ينظر) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص343.

2 (ينظر) عبد الحميد إبراهيم: نقاد الحداثة وموت القارئ، مطبوعات نادي القسم الأدبي، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، دمشق، سورية، 1996م، ص101.

3 (ينظر) عبد الله محمد الغذامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان، 1991م، ص12.

4 جهاد فضل: أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب، ص280.

ينقلها إلى الأخرى، وقد يقتبس من كلام "بارت" عناصر السيميولوجيا وهو بصدد الحديث عن البنيوية، ويخرج القارئ في النهاية دون تعريف محدد للمدارس، والمؤلف يثني على الجميع، ولا يفرق بين واحد منها، وكل كاتب يصبح مدرسة تعتبر فتحا في مسيرة النقد العالمي»[1]، إن هذا لدليل قاطع على الهوة بين "الغذامي" والفهم الحقيقي للمنهج النقدي، بما في ذلك استراتيجية التفكيك، فهو متأثر تأثرا طفيفا بها، لكنه بعيد كل البعد عن تفكيكية "دريدا".

إلى جانب هذا، يستعمل "الغذامي" المصطلحات التفكيكية بدلالات إجرائية خاصة تفرغها من محتواها الاصطلاحي؛ ومن ذلك استعماله لمفهوم "الأثر" بمفهوم أقرب إلى (effet de sens) لدى "غيوم"، منه إلى مفهوم (trace) لدى "دريدا"، ولأنه يسعى إلى تعريب النظرية النقدية، فهو يستنبت هذه المصطلحات من تراثنا العربي[2]، ف "عبد الله محمد الغذامي" يرى أن «الأثر هو القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص ويتصيدها كل قراء الأدب»[3]، حيث تظهر المفردة المتميزة عبر الإمكانية التكوينية للاختلاف، وهو ما يرتكز عليه الأثر، فتتصدر الإشارة الجملة وتبرز القيمة الشاعرية للنص، فتتجاوز الكتابة حالتها القديمة من كونها حدثا ثانويا بعد النطق، لتطغى عليه، وبذلك تسبق حتى اللغة، وتتحول من وعاء لشحن وحدات معدة سلفا، إلى صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها، إنها انفجار السكون، والانبثاق من الصمت، وعليه النص بأثره لا بمضمونه، فالأثر هو ما يحقق الفعل.

وفي هذا السياق، تلفت الانتباه سمة طاغية في تشريحية "الغذامي"، إذ أن نقل المفاهيم والأفكار والنظريات إلى لغة أخرى أو حقل معرفي آخر نشاط تحويلي بالضرورة، لذلك يعتبر كتاب "الخطيئة والتكفير"– وهو ينقل أفكار "دريدا"– «نموذجا لما

[1] عبد الحميد إبراهيم: نقاد الحداثة وموت القارئ، ص51.

[2] (ينظر) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص356.

[3] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص55.

يصاحب هذا النشاط التحويلي من تحوير وتطوير وتغيير وتكييف»[1]، فلا عجب أن "الغذامي" يفرغ المصطلحات الوافدة من محتوياتها الاصطلاحية الأصلية ويعربها ويشحنها بما يراه مناسبا من التراث العربي، لذا جاءت مقترحاته وأطروحاته تتوفر على دينامية متحولة تتعامل مع المفهوم بروح قلقة وشكاكة ومستعدة لإعادة النظر[2]، ما صبغ منهجه بصبغة من الفوضى المنهجية، بل ويبتعد أكثر عن اهتمامات التفكيكية حينما يجعل البحث عن الأثر واستخراجه من جوف النص هدفا للتشريحية.

وعلى هذا، يمكننا التماس العذر لناقدنا في تشريحيته إذ لا يمكن الجزم فيها بقلة وعيه بمفاهيم التفكيك، بقدر ما كانت مقصودة يهدف منها إلى إيجاد منهج لدراسة شاعره الخاص "حمزة شحاته"، كما لا يمكن قط التنكر لناقدنا، ونفي صفة الناقد التفكيكي عنه، فهو يستثمر جملة من المقولات النقدية التفكيكية، من مثل مبدأ "الاختلاف"؛ أي اختلاف الحاضر عن الغائب، مع الاعتداد الكبير بمقولة الغياب، ذلك أن استحضار الغائب يفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنص، فمن ناحية تجتلب دلالات لا تحصى إليه، ومن ناحية أخرى تصبح القراءة عملا إبداعيا، ما يؤسس لكتابة النص بإعادة قراءته قراءة مختلفة عن القراءات السابقة، إضافة إلى مفهوم "التناص الداخلي"؛ بما هو تقاطع للنص مع نصوص أخرى للكاتب نفسه، وباستحضار عناصر الغياب للنص يكتب تاريخ ذلك النص، وهكذا تنتفي القراءة الإسقاطية بشتى أشكالها[3].

وإذا ما انتقلنا إلى الجانب الإجرائي، وجدنا "الغذامي" في معالجته للنصوص الأدبية يتكئ على آراء غربية راسخة لديه، دون مراعاة لخصوصية تلك النصوص، لذلك جاء منهج "الغذامي" «لا يختلف كثيرا عن موقف النزعة التحليلية الشكلية، فهو يؤمن بأن

[1] محمد أحمد البنكي: دريدا عربيا: قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي/ فكر – دراسات، ص123.

[2] (ينظر) المرجع نفسه، ص125.

[3] (ينظر) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص354، 355.

الطريق إلى معرفة جماليات النص لا يكون إلا بتحليلها»[1]، وهو يعترف أنه «يتبنى منهجا يزعم أنه يتجاهل كل الإسقاطات التي هي خارج البنية الشكلية للنص الأدبي»[2]، لذلك سعى إلى تشكيل بناء النص من خلال تحليله إلى وحدات (جمل أو بيت أو بيتين) يصنفها حسب مستواها الفني، ثم يربط هذه الوحدات بما يشابهها من نصوص أخرى، ليصل في النهاية إلى نص جديد، مكتف عند هذا الحد دون أن يقدم لنا تفسيرا لهذه الجماليات، التي استنبطها من خلال تحليله للبنية اللغوية والشكل، حيث يراها إشارات تتحرك داخل سياق حر، ما يمنحها خاصية الإشعاع اللامتناهي، وإمكانية التنقل الدلالي.

من هذا المنطلق، يمكن القول أن منهج "الغذامي" لا يعدو أن يكون وصفا انطباعيا، وتجميعا للوحدات اللغوية المتشابهة في النصوص في مجموعات، أما الشرح والتفسير فلم يطأه المشرح، إضافة إلى أن ملاحظاته على النصوص لم تكن منظمة وإنما هي تأملات عابره لم يخرج منها بفروض يسعى إلى اختبارها، ما يؤكد أنه بعيد عن التفسير العلمي، «ومن الحق أن يقال أن "الغذامي" لم يدع أنه ذو نزعة علمية ولكنه مع ذلك وعدنا بأن يقدم لنا تحليلا نقديا علميا لشرح جماليات نصوص "شحاته"، فأحال هذا النقد إلى وظيفة تحليلية وجعل كل ظاهرة نصية نريد أن نجعل منها موضوعا للنقد العلمي أن نخضعها للتحليل دون التفسير»[3]، لأن تصنيف وحدات النص وتحليله ليس سوى وصفا لمجاميع من الجزئيات، وهي مرحلة أولية في التفسير، من هنا يمكن القول أن "الغذامي" قد وقع في مأزق النظرة الجزئية للنصوص حيث اكتفى بالمستوى اللغوي والشكلي دون المستويات الأخرى، وعليه، فإن قراءته غير متكاملة «لأنها تأسست على النظر في مستوى واحد للنص، وتركت جانبا المستويات الأخرى، والقراءة ذات المستوى الواحد أو وحيدة الجانب تعد عملا مبسطا مخلا بطبيعة النص الذي يتطلب قراءة

[1] سمير سعيد حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ويليه قاموس للمصطلحات النقدية، ص60.

[2] عبد الحميد إبراهيم: نقاد الحداثة وموت القارئ، ص92.

[3] سمير سعيد حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ويليه قاموس للمصطلحات النقدية، ص60.

لمستوياته المختلفة»[1]، فهذه قراءة لا تخاطب القارئ العام أو غير المتخصص، ولا تقرب القارئ من عالم النص الأصلي، إنها قراءة تطمس معالم النص الأساسية وتشتت أبعاده، فلا شيء نابع من خصائص الأدب فيها، ولا من خصائص الواقع، وإنما هي تعسف على النص في سبيل مواكبة الفكر الغربي المصدر، وإهمال للروح العلمية في البحث، التي لابد من تنميتها، خاصة وأن نصوصنا العربية «نصوص ذات أبنية فنية غير معقدة وغير رمزية ولا تتضمن نمطا من النزعات الميتافيزيقية أو السريالية أو العبثية، وهذا يعني أن خصائص هذه النصوص لا تحتاج في قراءتها إلى هذه المفاهيم وتلك الأساليب، وبناء على هذا لا نجد مبررا موضوعيا لإحالة النص إلى مجموعة إشارات أو علامات خالية من كل دلالة إنسانية أو حضارية، أو مجموعة أجزاء تجعلنا نجد أنفسنا في النهاية أمام مجاميع من الأجزاء، أو إلى صبغ بحث الناقد بصبغة إنشائية انطباعية لا صبغة علمية، فندمر وحدة تماسك النص، وندمر دور العقل الموضوعي في قراءة النص»[2] دون مبرر علمي أو أدبي، وعلى هذا الأساس نفهم أنه يجب ألا نطبق مفاهيم وأساليب التفكيك تطبيقا حرفيا في سبيل الارتباط بفلسفة الحديث والجديد.

ورغم أن "الغذامي" كان قد وضح مبدأه في نقد الشعر تحت مسمى "مبدأ تفسير الشعر بالشعر"، يستهجن "البنكي" عرضه المفاهيم والمتصورات بلغة شاعرية أو مجازية، وهو نمط خاص من أنماط الأداء الفلسفي، ذلك أن اللغات الشارحة مهما حاولت الموضوعية والحياد والنقل المباشر والدقيق إلا أنها لا محالة ستقع في التصوير والتشبيه والتقريب، فيتشابك الاصطلاحي بالمنزاح عن المعيار والتقعيدي بالتخييلي، ومن هنا يقع في الزلل[3]، فكثيرا ما نجده يتحول إلى شاعر يصف ويشبه ويستعير بلغة أدبية تبتعد عن اللغة التقريرية الملائمة للبحث العلمي، «إنه يقدم نص متعة فيما هو يصوغ خطابا

[1] سمير سعيد حجازي: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ويليه قاموس للمصطلحات النقدية، ص62.

[2] المرجع نفسه، ص63، 64.

[3] (ينظر) محمد أحمد البنكي: دريدا عربيا: قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي/ فكر – دراسات، ص124.

معرفيا يميل إلى التماسك، ونصه لذلك نص متوتر دائما، من حيث هو يريد الإفادة وزيادة، ويروم الأداء والتحسين الذي يغلف ذلك الأداء»[1].

لكن "الغذامي" يوضح أن إثبات انفصال القارئ عن النص المدروس وكسر الانتماء المتبادل بين النص وقارئه، حلم مستحيل، ويتحدى كل الدراسات التي تدعي لنفسها دعوى النظر الموضوعي المحايد والبراءة، فيقول: «لقد صرت أتجه شيئا فشيئا إلى استنكار هذا التوهم بالانفصال، وصرت أرى استحالته، وبالتالي صرت أرى ضرورة الانتقال من وهم الانفصال إلى حقيقة الاتصال، بل الإيغال في الاتصال من أجل الكشف والاستبصار من الداخل، لا من الخارج [...] عن اللغة حينما تكون ذاتا إنسانية ويكون الكذب لعبة من أجل البقاء والحياة»[2]، فلا حاجز معرفيا قائم بين القارئ والنص، وإنما هو وهم يجعل المتوهم به يغتر بأحكامه ويثق بها، فيطمئن ويعتقد بموضوعية نظره النقدي.

[1] محمد أحمد البنكي: دريدا عربيا: قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي/ فكر – دراسات، ص124.

[2] عبد الله محمد الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ص06، 07.

2. تأثر عبد الملك مرتاض بالتفكيكية.....

2-1: مرتاض والمنهج النقدي.....

2-2: التقويضية: المصطلح والماهية.....

2-3: نموذج للمقاربة النصية عند "عبد الملك مرتاض".....

2-3-1: أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة.

أولا: عنوان الدراسة.....

ثانيا: التحليل.....

أ. مستوى البنية/ بنية القصيدة.....

ب. الحيز الشعري.....

ج. الزمن الشعري.....

د. التركيب الإيقاعي.....

2-3-2: ألف ليلة وليلة- دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد-.....

أولا: الحيز المكاني.....

ثانيا: الزمان.....

ثالثا: الحدث.....

2-4: نقد تقويضية "مرتاض".....

2. تأثر عبد الملك مرتاض بالتفكيكية:

إلى جانب "الغذامي" نلفي الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" الذي كثيرا ما حمل عنوانات دراساته لفظ التفكيكية، ما يدفعنا إلى بحث مدى تمثل الناقد للتفكيك في هذه الدراسات، على النحو التالي:

2-1: مرتاض والمنهج النقدي:

يعتبر "عبد الملك مرتاض"[1] من أهم النقاد المغاربة الذين سعوا إلى النهوض بالنقد العربي، من خلال محاولاته الجادة لتحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والحيادية في مقاربة الخطاب الأدبي، فلطالما آمن بأن العلوم الإنسانية «لا تستطيع أن تقنع أي عاقل بأنها استطاعت أن تنتهي إلى تأسيس نظريات علمية تتسم بالصرامة المطلقة؛ وذلك لعدم اشتمالها على الوسائل والأدوات المنهجية التي تتيح لها بلوغ ذلك»[2]، ومع هذا، فإن جمالية النص الأدبي تخول للناقد أن يؤسس لذلك ويحقق هذا المسعى، ذلك أن علم الجمال مختلف في شأنه بين الفلاسفة؛ فمنهم من يقول بإمكانية الوصول إلى تصور موضوعي لأصول الجمال، ومنهم من يعتبره أمرا خاضعا للذوق والتجربة الشخصية والعوامل الذاتية والخارجية المختلفة[3]، من هذا المنطلق، آمن "مرتاض" بإمكانية المقاربة الموضوعية للنص الأدبي، فسعى إلى تبني حداثة لا تتنكر للتراث، ومعاصرة لا تتمرد على الأصول، وأقبل على النصوص العربية يعالجها بمناهج حداثية محاولا استثمار رصيده التراثي، متوخيا في ذلك كله الموضوعية، ولكنه يصطدم بحقيقة «أن دراسة النص وتشريحه تشريحا كلينيكيا، مهما استندا في منهج التناول وسبيل التعامل إلى الموضوعية الفنية والمعايير النقدية الجاهزة،

---

[1] عبد المالك مرتاض (ولد في 10 أكتوبر 1935م بتلمسان- الجزائر) أستاذ جامعي وأديب جزائري حاصل على الدكتوراة في الأدب، رئيس المجلس الأعلى للغة العربية (2001م)، وأستاذ جامعي، يعد مرجعا في الدراسات الأدبية والنقدية. (ينظر) ويكيبيديا الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org/wiki/ مرتاض. 2019/12/30م. سا: 16:10م.

[2] عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، وهران، الجزائر، 2003م، ص203.

[3] (ينظر) عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، 1983م، ص13.

فإنها تظل مع ذلك متسمة بالذاتية»[1]، ولحل هذه المشكلة يدعو "مرتاض" القارئ إلى الإقبال على دراسة النص الأدبي دون إعداد مسبق، والتعامل معه بضرب من الروح الإبداعية المزودة بثقافة عالية، فلا يضيق الخناق على النص بفرض منهج معين عليه، ولا يلوي عنقه بأحكام مسبقة، لأن «النص الأدبي لا قواعد له»[2]، من هنا جاءت فكرة تهجين المنهج عند "مرتاض" كقناعة منه بقصور المنهج الواحد في احتواء الظاهرة الأدبية، لأن النص الأدبي "معطاء"، وعطاؤه هذا هو ما يحول دون القدرة على تحديد منهج واحد صارم الأدوات في معالجته[3]، والاعتقاد بوجود منهج صارم مجازفة بحرية القراءة وحجاب بين القارئ والإبداع.

لقد سيطرت هذه الفكرة على ذهن الناقد ما جعله «يلح في مواضع كثيرة من كتبه، على أن القراءة لا يمكن إلا أن تتعدد بتعدد القراء، وبتعدد الأهواء، وتعدد الثقافات، واختلاف الأزمنة، وتباعد الأمكنة، وظل يردد أنه لابد من تركيب بين المناهج على النحو الذي يؤدي إلى أوسع مقدار من الهيمنة على اللغة الفنية للنص»[4]، لأن «قراءة النص الأدبي تشبه تأمل لوحة زيتية رسمتها ريشة فنان عبقري، كلما أعدت النظر إليها أوحت إليك بمعان جديدة، وألهمتك لذات جديدة»[5]، وعليه تستلزم طبيعة النص تعددا في المناهج بقدر ما تستلزم تعددا في القراءات، وإنه «لمن السذاجة الساذجة أن نعتقد بأنا قادرون على تأسيس منهج ما، ثم نحمله إلى نص أدبي لنحلله بمقتضى إجراءاته، بكفاءة ونجاح»[6]، لأنه ببساطة، لا نص يشبه الآخر، ولكل نص خصوصيته، فالنص الأدبي عالم منغلق ولكنه قابل للانفتاح، مفتاحه في ثناياه وليس في خارجه، لذلك يتوجب على دارسه ألا يقتحمه وهو

[1] عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص50.

[2] المرجع نفسه، ص51.

[3] (ينظر) عبد الملك بومنجل: تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، ص129.

[4] المرجع نفسه، ص133.

[5] عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، ص87.

[6] عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة_ قصيدة القراءة، دار المنتخب العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994م، ص85.

حامل لأفكار مسبقة وأحكام جاهزة، بل لابد من أن يطلق فكره، ويكون مرنا في رأيه، ويجمع في منهجه القرائي بين المعاصرة والأصالة[1]، لأن القراءة عملية إبداعية كذلك.

كما أن المشروع النقدي لمرتاض قائم في الأساس على المزاوجة بين الحداثة والتراث، وبهذا المبدأ عمل "مرتاض"، فكان يستثمر مخزونه التراثي بما ينسجم والروح الحداثية في حوار معمق وخصب بين منجزات التراث البلاغي العربي، وما توصل إليه النقد الغربي من تصورات وآليات، فكان يحرص على أن لا يفوته منهج من المناهج الحداثية، حتى وإن اضطر إلى مخالفة أصوله المعرفية وفلسفته النظرية، ومهما كان المنهج المعلن الذي يعتمده "مرتاض" في تحليل الخطاب، فإن «ثلاث خصائص تظل تلازم هذا المنهج، وهي:

- كونه منهجا غربيا حداثيا.
- كونه موضع تصرف وانتقاء من قبل الناقد.
- كونه منهجا مركبا يعدد زوايا النظر والتحليل، يسميه الناقد منهجا مستوياتيا»[2]

هذه الخصائص شكلت قناعات في الذهنية المرتاضية، وانبثق عن هذه القناعات لدى "مرتاض" اختيارات واجتهادات، أولها المنهج المركب، حيث «كل ناقد يأخذ بشيء مما يلائمه، أو مما يلائم النص الذي يحاول تحليله»[3]، فبعد أن تأكدت عطائية النص للناقد، كان لزاما عليه تحرير النص من أغلال المنهج الواحد، حتى تنبعث تلك العطائية مع كل قراءة جديدة، كما أسلفنا الذكر، وثانيها القراءة بالإجراء المستوياتي، حيث يستثمر مزايا مناهج متجانسة نظريا وإجرائيا، بحسب ما تفرضه طبيعة النص قيد الدراسة، إذ يرى "مرتاض" أن اقتصار القراءة على مستوى واحد يجعلها ناقصة ومبتورة، والقراءة بالإجراء

---

[1] (ينظر) عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ص53.

[2] عبد الملك بومنجل: تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، ص159.

[3] عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة "شناشيل ابنة الحلبي"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 2005م، ص23.

المستوياتي تعني «أن ينظر إلى النص الأدبي على أنه بنية مركبة من عناصر عديدة، تشكل باجتماعها هويته، وتصنع أدبيته، وأن تراعى في تحليله هذه العناصر فيجرى التحليل عبر مستويات متعددة، كل واحد منها يكشف زاوية من زوايا النص ويضيء خافية من خفاياه، فالإجراء المستوياتي هو تسليط الضوء على النص من مستويات مختلفة، منها اللغة، ومنها الأسلوب، ومنها الإيقاع، ومنها الصورة، ومنها الزمن والحيز، ومنها التشاكل»[1]، ومن خلال هذا الإجراء يتمكن القارئ من الإحاطة بالنص الأدبي من مختلف النواحي، فيقع على مفاتيحه ليلج إلى أعماقه فيبوح بما اكتنز وما أخفى، دون تعسف من القارئ وقسوة منه على النص.

2-2: التقويضية: المصطلح والماهية:

لقد كان أول ظهور لـ"Déconstruction" في أعمال ناقدنا تحت مصطلح "تشريحية"، من ذلك مؤلفه "بنية الخطاب الشعري: دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية"، ولم يكن يشير بذلك إلى التفكيكية، لأن "مرتاض" يستخدم هذا المصطلح (التشريح) للدلالة على التحليل[2]، الذي يقوم عند الناقد بوظيفتين، أولاهما تتحدد في إقبال القارئ بأدواته الإجرائية وقدراته القرائية على النص، يشرحه ويبنيه دون طمس معالمه، والثانية، تتجلى في التعمق وإطالة النظر، فالنص بقدر ما يتعمق فيه القارئ بالبحث، ويديم النظر إليه مطلقا العنان لفكره، يزيد عطاؤه بما لم يكن متوقعا منه[3].

ويوضح "مرتاض" نهجه المتبع في تشريح/ تحليل النص في كتابه "بنية الخطاب الشعري: دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية"، إذ يقول: «اخترت قصيدة عنوانها "أشجان يمانية" وأخذت أكتب عنها فعالجتها من ستة مستويات من حيث البنية، من حيث الصورة الفنية فيها، من حيث الإيقاع، من حيث تعامل الشاعر مع الزمن، من حيث المعجم الفني

[1] عبد الملك بومنجل: تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، ص140.

[2] (ينظر) جهاد فاضل: أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب، ص217.

[3] (ينظر) عبد الملك مرتاض: في الأمثال الزراعية، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، 1987م ، ص05، 06.

الذي استعمله الشاعر»[1]، وهذا نهج في الدراسة قد يصنفه المتلقي للوهلة الأولى نهجا بنيويا، كما قد يراه ألسنيا، وهو ما لم يغفل عنه "مرتاض" إذ يوضح: «بعض الناس يقول إنه منهج بنيوي، وبعض الناس يقول إنه ألسني، وأنا أعتبره منهجا خاصا بي لا هو ينتمي إلى البنيوية انتماء خالصا، ولا هو ينتمي إلى الألسنية انتماء بحتا، وإنما قد يكون أخذ من البنيوية شيئا، استوحى البنيوية استيحاء خفيفا أو عميقا، كما أنني لا أنكر أنني ركزت على الجانب الأسلوبي، على الأسلوبية، فاستخدمت المنهج الأسلوبي أكثر مما استخدمت المنهج البنيوي في تشريح هذه القصيدة في كتابي "بنية الخطاب الشعري"»[2].

إن "مرتاض" الناقد يبني مشروعه النقدي بضرب من الحداثة والأصالة معا، حيث ينطلق من مخزونه من التراث النقدي العربي، ويصبغ عليه صبغة المناهج النقدية الغربية المعاصرة، ثم يشرع في دراسة النصوص بما تمليه هي عليه كقارئ، لا بما تفرضه فلسفة المنهج النظرية، ما يتيح له حرية أكبر في التعامل مع النص الإبداعي العربي، دون طمس جمالياته، فتراه ناقدا يأخذ من كل منهج بطرف، بحسب ما تقتضيه الحاجة، في محاولة منه لتأسيس منهج، يراعي خصوصية النص العربي شعريا كان أم نثريا، حيث يعتبر «أن المنهج العربي هو أن نلج النص بذوق عربي»[3].

وكذلك كان ديدنه في دراسة أخرى أجراها على نص نثري، حيث يقول: «جئت إلى نص لأبي حيان التوحيدي "من الإشارات الإلهية" يقع في زهاء ثمانية سطور، أخذت أحلل النص [...] فأصبح التحليل [...] عبارة عن كتاب كامل لنص قصير، والكتاب ظهر في الجزائر في ديوان المطبوعات الجامعية تحت عنوان "النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟" أعتقد أنني في هذا الكتاب كنت أميل إلى البنيوية وأميل إلى الألسنية، ولكني في الوقت ذاته

[1] جهاد فاضل: أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب، ص215.

[2] المرجع نفسه، ص216.

[3] المرجع نفسه، ص. ن.

كنت مستقلا بشخصيتي [...] كنت ذا منهج مستقل داخل هذه النزعة البنيوية»[1]، هكذا يعلن "مرتاض" استقلالية منهجه القرائي، فلا ينسبه إلى توجه معين، وإنما هو ذكاء في التهجين، وذوق في المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة.

وأما "التفكيك" فلا يعدو أن يكون إجراء قرائيا، عند الناقد، حيث لابد من تفكيك المادة النصية إلى بنى، تدرس مستوياتيا، حسب الرؤية المرتاضية، كما هو الحال في دراسته الموسومة ب: (أ/ ي) دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي؟" لمحمد العيد آل خليفة.

من هذا المنطلق، يرى "عبد الملك مرتاض" أن الترجمة الصحيحة لمصطلح "Déconstruction" هي "التقويضية"؛ «لأن أصل المعنى في فلسفة "دريدا" تقويض يعقبه بناء على أنقاضه، على حين أن معنى التفكيك في اللغة العربية يقتضي عزل قطع جهاز أو بناء عن بعضها بعض دون إيذائها، أو إصابتها بالعطب»[2].

هذا عن المصطلح والمفهوم، نظريا، أما إن انتقلنا إلى الجانب التطبيقي، فإن الثابت أن تقويضية "مرتاض" تقوم على مبدأين:

- **أولهما، المنهج المركب:** فناقدنا في كل دراساته يزاوج بين منهجين على الأقل، ولعل المنهج المركب في مقاربات "مرتاض" للنصوص الأدبية، والشعرية منها خاصة، جعل دراساته تتسم بسمة مميزة تكشف مدى وعيه بالواقع النقدي واستيعابه للمناهج النقدية المعاصرة؛ إذ «لا يوجد منهج كامل، مثالي، لا يأتيه الضعف ولا النقص من بين يديه ولا من خلفه. وإذا، فمن التعصب [...] التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه، هو وحده، ولا منهج آخر معه، جدير أن يتبع»[3]، وتبعا لهذا فإن الناقد الحق يأخذ من كل ما من شأنه أن يقوده إلى مقاربة المعنى الكامن في دهاليز النص الإبداعي بطرف، «لأن المنهج الكامل

[1] جهاد فاضل: أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب، ص217.

[2] عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، ص206.

[3] عبد الملك مرتاض: التحليل السيمائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة "شناشيل ابنة الحلبي"، ص11.

لما يولد بعد»[1]، وهو ما تنبه إليه الناقد "عبد الملك" فأعلن قائلا: «انطلاقا من حتمية انعدام الكمال في أي منهج [...] نجتهد، أثناء الممارسة التطبيقية، أن نضيف ما استطعنا إضافته من أصالة الرؤية لمنح العمل الأدبي [...] شيئا من الشرعية الإبداعية، وشيئا من الدفء الذاتي»[2]، إذ لابد للذوق العربي من الحضور في المقاربة النصية، ويضيف محذرا «أن انعدام الكمالية في المنهج لا ينبغي له أن يُلقي بنا في هوة سحيقة [...] مدّعين أن لا فائدة من وراء أي مسعى من المساعي ما دامت لعنة النقص [...] تطاردنا أنَّى سعينا»[3]، وإنما يبقى الاجتهاد والمحاولة سلاح القارئ الذي لا يعرف القنوط أبدا.

– **ثانيهما، القراءة بالإجراء المستوياتي:** فكما أن «الفلسفة التقويضية الدريدية تسعى إلى تقويض مركزية العقل، فإن معالج النص يمكن أن يعمد إلى تجزئته، وتشظيته، وذلك بتفكيك ألفاظه، وتبديد أفكاره، قبل الإقبال على معالجة كل هذه العناصر والأجزاء: معالجة تجعل منه بنيانا جديدا؛ ومع ذلك يظل مرتبطا بالبناء المقوض، ولكن دون أن يكون بالفعل... فهو جديد؛ ولكن جدته لا تعني قيامه على عدم، وهو تأسيس؛ ولكن على موجود قد وقع تقويضه»[4]، حيث يتم تفكيك بنية النص إلى مستويات، كل مستوى يتشكل من جملة من وحدات القراءة، ما يتيح للقارئ متابعة النشاط التحليلي/ التشريحي مرحلة مرحلة، لكن «هذه الطريقة في التقطيع المستوياتي، لا تعني لدى الدارس تفتيت بنية النص، بل إنه يراعي النص الأدبي في شموليته بحيث يتناوله شكلا ومضمونا دون محاولة فصل أحد

[1] عبد الملك مرتاض: أ– ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، بن عكنون، الجزائر، 1992م، ص152.

[2] عبد الملك مرتاض: التحليل السيمائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة "شناشيل ابنة الحلبي"، ص11.

[3] المرجع نفسه، ص12.

[4] عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 2002م، ص89، 90.

القطبين عن الآخر فصلا اصطناعيا»[1]، ما يحفظ للنص تلاحمه ويبقيه مقبولا لدى القارئ، إضافة إلى إعادة صياغة شبكة العلاقات بين العناصر، «فالنص هو ما نكتب، وهو ما لا نكتب أيضا، هو الماثل بين ثنايا النص؛ هو ما يشخص بين السطور؛ فالنص كتابة، والكتابة قراءة، والقراءة تأويلية مهيأة للتلقي المفتوح إلى يوم القيامة»[2],

وقد نوع الكاتب إجراءات القراءة المستوياتية في عدد معتبر من الدراسات، وعمل على تهذيبها حيث يحملها بعدا إجرائيا جديدا في كل مرة، ويكسبها حمولة فكرية تمنحها ثقلا نقديا، كونها مرتبطة باللحظة النقدية، ما يجعل القراءة تتجدد.

2-3: نموذج للمقاربة النصية عند "عبد الملك مرتاض":

لقد تم انتقاء نموذجين للمقاربة النصية حسب منهج "مرتاض"، إحداهما كانت في مقاربة نص شعري والأخرى في مقاربة نص نثري، وكلاهما موسومة بالتفكيكية؛ يمكن عرضهما على النحو الآتي:

2-3-1: أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة:

تعد هذه الدراسة من الدراسات المميزة في النقد العربي، حيث ركز فيها الناقد على قصيدة واحدة بدل توزيع الدراسة على مجموعة من القصائد لإثبات صلاحية وصلابة المنهج، فتناول نصا واحدا يختزل ويختزن أكبر عدد من خصائص الأدب، كما أن الناقد يتبع سياسة اللامنهج في تحليله، على اعتبار أن «المنهج مجرد رؤية باطنية، يتجاوزه القارئ إلى فضاءات النص ومجالاته، وكأن الكتابة فيه احتفال معرفي يسديه القارئ للنص فيعنيه»[3]، فالناقد كثيرا ما يلجأ إلى المعارف الإنسانية التي لابد أن يكون الأثر حاملا لها،

---

[1] حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، لبنان، 1428هـ/ 2007م، ص386.

[2] عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 2007م، ص03.

[3] حبيب مونسي: فعل القراءة النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب، ط1، وهران، الجزائر، 2001- 2002م، ص08.

«فإذا كانت مرحلة "الفهم" تعني وصف العلاقات المكونة الأساسية لبنية دالة فإن التفسير يدمجها في بنية أوسع منها تشكل الأولى عنصرا من عناصرها [...] لذلك لا يستنكف الناقد من استخدام المعارف الإنسانية [...] لوصف شبكة العلاقات وطبيعتها، مادام الأثر حاملا لها عبر أنساقه التركيبية»[1]، والتحليل قيمة قرائية، يتيح للقارئ الانتشار عبر مسافات النصوص الإبداعية، إنه عالم مركب من الإجراءات والممارسات، كلها يصب في النص، ويصدر عنه، يسعى فيه القارئ إلى الاقتراب من الكتابة الإبداعية ما استطاع[2].

أولا: عنوان الدراسة:

إن عنوان الكتاب (أ–ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة) في حد ذاته يعبق بعطور التفكيك؛ ذلك أنه يسلب سلطة العنوان الأصلي (أ. ي) ويفك هيمنته وعنفه من خلال العنوان الفرعي (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة)، فلا يلقي القارئ له بالا، بل يتجاوزه إليه مباشرة، إضافة إلى أنه يحذو حذو الناقد الغربي "رولان بارت" في دراسته "S/Z"، ويبرر "مرتاض" ذلك في ست نقاط، منها: أن الألف أول ما يشكل الأبجدية العربية، والياء خاتمة الحروف الأبجدية، وفي هذا إشارة إلى أن المضمون ثقافي عربي، كما أن عنوان النص الأدبي المشتغل عليه (أين ليلاي) يبتدئ بـ ألف وياء (أي) وهو ينزع إلى الأصوات المفتوحة، إضافة إلى أن القصيدة تميل إلى النداء واجتماع الحرفين تنتج عنه إحدى أدوات النداء في النحو العربي (أي)، كما تستعمل للتفسير (أي) [3].

[1] حبيب مونسي: فعل القراءة النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، ص14.

[2] (ينظر) المرجع نفسه، ص46.

[3] (ينظر) عبد الملك مرتاض: أ– ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ص04.

ثانيا: التحليل:

يبدأ "عبد الملك مرتاض" كتابه بعرض للإجراءات المنهجية وصيغ توظيفها وفهمه لكيفية توظيفها، وقد عرف التفكيكية بأنها نزعة تخوض في أمر الكتابة ومفهومها، وتقوم على تفكيك النص من حيث هو ممارسة لغوية، فهي ذات طابع نوعي لا كمي، كما هو حال البنيوية التي تعد النص دلالات متراكمة، أما السيميائية فتعني نظام السمة أو شبكة العلاقات المنتظمة بتسلسل[1].

لقد كانت أول خطوة في برنامجه النقدي حرصه على تناول النص الأدبي تناولا مستوياتيا، منطلقا بفكرة مفادها أن النص حجرة مغلقة ومفتاحها في داخلها، فكانت الدراسة على مستويات، أهمها:

أ. مستوى البنية/ بنية القصيدة:

قام "مرتاض" بدراسة ديوان للشاعر "محمد العيد آل خليفة" ومقارنته بالشعراء القدامى، من حيث الإيقاع وإحصاء حروف الروي، مرورا بحروف المد وتأثيرها على الشاعر، ليصل إلى نتيجة مفادها أن النص تقليدي ويحكمه عمود الشعر الكلاسيكي، ورغم ذلك يرى فيه نوعا من الجدة[2]، كما يرى "مرتاض" أن «هذا النص الشعري يقوم بناؤه على الدورانية يفضي بنا آخر بيت فيه إلى نقطة البداية؛ أي إلى أول بيت في النص»[3]، حيث تنتهي القصيدة بمثل ما ابتدأت به، «وهذا يعني أن بنيتها الشكلية مغلقة ولكن هذا لا يلغي انفتاحها على الأشكال المختلفة للتأويل، لأن هذه البنية الشكل تمثل الإطار الذي تتحرك فيه الدلالات وتتوالد»[4].

---

[1] (ينظر) حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص385.

[2] (ينظر) عبد الملك مرتاض: أ- ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ص51.

[3] المرجع نفسه، ص55.

[4] حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص388.

كما يرى الناقد أن بنى القصيدة تتجزأ إلى جزأين، حيث تحمل القصيدة طابعا صراعيا يتولد من خلال بنيتين إحداهما قهرية والأخرى تطلعية، فأما القهرية فتتجسد في قول الشاعر: حيل بيني وبينها/ روعتني ببينها/ تبينت منينها/ لم تصل مهجات فدينها/ وقلوبا علقنها/ وعيونا بكينها.

وأما البنية التطلعية فتتجسد في قوله: أين ليلاي أينها؟ هل قضت دين من قضى في المحبين دينها؟ كم تساءلت سالكا نهجا ما حوينها/ لم يجبني سوى الصدى أين ليلاي أينها؟

إن "ليلى" في هذا النص رمز للأرض المسلوبة، حيث يشعر الشاعر بالإحباط واليأس أمام الوضع المفروض، فتعكس البنية القهرية للقصيدة حال الشعب الجزائري بحق في موقف من التاريخ، لأن «بنية النص حتما تعكس بدقة بنية التاريخ»[1]، ويتجلى اليأس من خلال الصيغ الاستفهامية وكذلك اللغة، نظرا للحضور القوي الذي سجلته الأسماء، في مقابل الأفعال الدالة على الحركة، فبنية النص سكونية، وهو ما يجعله نصا منغلقا على نفسه.

كما ركز الناقد على عدد تكرارات كلمة "ليلى" كونها مركز ثقل في النص، إذ تحوم كل التساؤلات حولها باعتبارها الأسطورة التي يتطلع إليها الشاعر، لذلك تراه يعيد أصوات المناحة واليأس، من هذا المنطلق عمل الناقد على تأويل الرمز في النص، ليصل إلى أن "ليلى" ليست امرأة وإنما هي "الحرية"، ويتناول هذا التأويل من أربعة نواح، هي:

- الناحية الأسطورية: مجسدة في شخصية ليلى التي تعلق الشاعر بطيفها.
- الناحية الروحية: مدى أثرها في روح المتلقي والباث على حد سواء.
- الناحية السياسية: قضية شعب يطمح إلى الحرية.
- الناحية التاريخية: ربط الموضوع بالسياق التاريخي الذي عاشه الشعب الجزائري[2].

[1] عبد الملك مرتاض: أ- ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ص67.

[2] (ينظر) المرجع نفسه، ص95- 97.

ب. الحيز الشعري:

يرمي "مرتاض" من وراء "الحيز" إلى «تتبع الدلالات والصور والأشكال والخطوط والأبعاد والامتدادات والأحجام الحيزة التي تحمل في طياتها لطائف من الحيز المجسدة على الخشبة السردية أو الشعرية»[1].

فالحيز «يعني موضعة الأشياء والدوال داخل مكان محدد»[2]، وتتمظهر الأحياز في التحليل على النحو الآتي:

– **الحيز التائه:** يتمثل في تلك الأسئلة الحائرة التي تلقيها الشخصية الشعرية دون أن يتلقاها متلق، فتعيدها إلى نفسها، فيسمى الحوار مغلقا، أو مونولوجا داخليا.

– **الحيز الحرام:** يعبر عن الوضع الذي تكون فيه الشخصية الشعرية في حالة عجز عن تجاوز ذاتها، إذ إنها تنطلق من منطلقها نحو البحث عن ليلى في حيز غير محدد الاتجاه ولا ثابتة، وهو يشبه إلى حد كبير الحيز التائه حيث تضيع النقاط الاستدلالية لمصير الذات الشعرية، ويصير هذا الحيز محرم الوقوع، والعثور عليه.

– **الحيز المتحرك:** حيز مفعم بالحركة لكنها حركة من نوع آخر، فهي تعني الانتقال من حال شعرية إلى أخرى، إنها التحول بالمفهوم السيميائي، لذلك جاء هذا الحيز حافلا بالعواطف الجياشة، طافحا بالحزن واليأس.

– **الحيز القاصر عن الاحتواء:** عبارة عن حيز حاضر لكنه لا يسع ولا يتقيد بمكان، فضاء فارغ ولا محدود يحاول الناقد عبثا القبض عليه، وقد مثل له بقول الشاعر:

السمواتُ والأراضِي جميعُها نفَيْنَهاَ أنْهُجـــــا مـــــــا حَوَيْنَهـــــاَ

فالحيز قاصر عن احتواء الكائن الأسطوري (ليلى).

---

[1] عبد الملك مرتاض: أ– ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ص103.

[2] حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص391.

– **الحيز الحالم:** تتم في إطاره ممارسة الحلم، وهو استمرار للحيز الشاسع الذي عجز عن احتواء "ليلى"، وهو في الحقيقة بناء ذهني/ لغوي، يمارس من خلاله الشاعر الحلم عن طريق اللغة واللعب بأنساقها وتراكيبها[1].

ج. الزمن الشعري:

ينتقل الناقد إلى دراسة الزمن في القصيدة، وهو «زمن أدبي مستنبط من حدوث العلاقة بين الحيز والزمن، أو علاقة الدلالة بالاستعمال»[2]، وهو زمن له نظامه الخاص ومنطقه الداخلي الذي يحكمه، من هذا المنطلق، أحصى "مرتاض" أنواع الأزمنة في القصيدة، وقد تجسد كالآتي:

– **الزمن التقليدي:** حيث طغى الزمن الماضي على القصيدة، ما يعني أن هم القصيدة كان منصبا على الماضي لأن الحاضر لا يصور إلا الوضع البائس الذي يتخبط فيه الشعب، أما المستقبل فرهين تطورات الحاضر.

– **الزمن الحرام:** يشبه الحيز الحرام، ممنوع الوقوع، اصطنع في سياق البناء للمجهول، ما يفتح الباب واسعا للتأويل والاحتمال، وقد مثل له الناقد بقول الشاعر: حيل بيني وبينها/ هل قضت دين من قضى...، فالانفصال في المكان يؤدي إلى اتصال في الزمن وضياع.

– **الزمن اليائس:** يعبر عن حالة الإحباط التي تعاني منها الذات القائلة، وإن هذا اليأس يتجلى في أمر الشخصية الشعرية لعينيها بتذراف الدموع حتى تمتلئ منها الأنهار من خلال قول الشاعر: إيه يا عين اذرفي... لن تري بعد عينها.

---

[1] (ينظر) حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص392، 393.

[2] عبد الملك مرتاض: أ– ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ص121.

– **الزمن المريع:** هو زمن الخيبة والانكسار الذي لا يريده الشاعر، وقد عبر عن ذلك صراحة بقوله: روعتني ببينها، كما يتجلى من خلال الطيوف فهو زمن الليل المظلم الذي طرقه كثير من الشعراء فكان يرتبط بالمخاوف والهموم، كما يرتبط بالانعتاق من القيود.

– **الزمن الحالم:** يهرب إليه الشاعر في محاولة للانفلات من الزمن المريع، ويتمظهر بمظهرين: مظهر افتراضي في النص يعتمد فيه على نظام الثنائيات، فكل حالة هي وجه ثان للحالة المناقضة لها، ومظهر حقيقي في النص، يتقمص فيه الشاعر الحالة الحالمة بوصل ليلى[1]، وقربها.

د. التركيب الإيقاعي:

يعتبر الإيقاع من أهم خصائص الأدب العربي، بل هو مكمن الجمال الأسلوبي فيه، «ومفهوم الإيقاع في النقد الحديث يختلف عن العروض التقليدي الذي يهتم بالوحدات العروضية وما يطرأ عليها من تغيرات وبالروي والقافية وغيرها من القضايا التي شكلت مدار اهتمامه، فالإيقاع في تصورنا، أعم من الروي والقافية والسجعة، بل ربما كان أعم من العروض نفسها، فهو متسلط على النص الأدبي في كل مظاهره الصوتية والإيقاعية، والخارجية والداخلية»[2]، وعليه، اعتمد "مرتاض" في تحليله لظاهرة الإيقاع في نص "أين ليلاي" على تقسيم الإيقاع إلى داخلي وآخر خارجي، ذلك أن الإيقاع «يخضع لمظهرين اثنين: الأول يكون في نفسه، وهذا جوهري لا يتغير، والآخر يكمن في كيفية الأداء الصوتي، أي كيفية التهجي بالحروف التي تستحيل إلى مجموعات، من الأصوات المتناغمة المتشابهة أو المتجانسة»[3]، بمعنى أن «الإيقاع يمنح إمكانية الأداء بطرق متعددة وهذا بغرض توليد دلالات مغايرة»[4].

---

[1] (ينظر) حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص392، 393.

[2] المرجع نفسه، ص396.

[3] عبد الملك مرتاض: أ– ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ص148.

[4] حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص397.

1. **الإيقاع التركيبي:** وهو ضرب من الإيقاع العام يتسلط على سطح الخطاب الشعري، أو الخطاب الأدبي، بوجه عام فيميزه تمييزا، قلما ينتبه إليه الدارسون، إذ كثيرا ما يتناولون الإيقاع الخارجي من تشكيلات عروضية تسم مطالع الأعجاز ومطالع الصدور، بينما يتجاوز الإيقاع التركيبي ذلك إلى سطح النص العام، فهو الذي يحفظ التماسك بين التشكيلات الصوتية على مستوى سطح النص الأدبي[1].

لاحظ "مرتاض" أن الوظيفة الإيقاعية في نص "أين ليلاي" تتجلى في:

– الاستجابة الشعرية للمصاريع الأولى من جهة، والنسيج على المنوال الإيقاعي لنهايات الوحدات– السابقة واللاحقة معا من جهة أخرى، بمعنى سير النص على وحدات صوتية متواترة تتكرر في كل وحدة عروضية (التفعيلة).

– أداء ما في النفس من وهم وحزن ولوعة وشقاء مقيم، أي محاولة اصطناع الأصوات المفتوحة والممدودة حتى تعبر عن الحالة التي يحسها الشاعر إزاء ما يعانيه من لوعة وحزن.

– لتظهر وظيفة ثالثة، إلى جانب هاتين الوظيفتين هي "الوظيفة الجمالية" التي يوفرها تكرار المادة اللغوية، أو ما يسمى بالتكرار البياني الذي يعطي للنص الشعري خاصية إيقاعية مميزة، مثل (ضمني ضمه، شمني شمه...)[2].

كما رصد "مرتاض" أهم الإيقاعات المهيمنة على قصائد الشاعر، وربط بين الأغراض ودلالتها، فلاحظ أن إيقاع بحر الرمل هو الغالب، ويليه في الترتيب البحر الطويل ومن بعده المديد، ثم البسيط بدرجة أقل، ثم الكامل الذي يستهوي الشاعر كثيرا، وقد أحصى عدد القصائد التي تجلت فيها هذه الظاهرة الإيقاعية.

[1] (ينظر) حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص397، 398.

[2] (ينظر) المرجع نفسه، ص400.

2. **الإيقاع الداخلي:** يتسلط على الصياغة الداخلية لسطح النص الشعري خصوصا، والأدبي عموما، فيتخذ مظاهر إيقاعية تتلاءم فيما بينها داخليا، ويقصد به "مرتاض" الصوت الذي تنتهي به نهايات صدور الوحدات، أو الأعاريض، كما هو معروف في علم العروض بالتصريع، أما علم اللغة الحديث فيرى أن الإيقاع الداخلي يمكن ملاحظته في ترتيب حروف الكلمة (بما في ذلك المظهر الصرفي) كما يمكن أن يظهر في نسق لغوي مكون من كلمتين فما فوق[1].

ويمثل "مرتاض" على هذا النوع من الإيقاع بالفونيم نها (من "أينها") وهو وتد مجموع، ويرصد هذه الظاهرة من خلال القصيدة كلها، حيث دار كلامه حول التشكيل دون الوظيفة والدلالة، ولاحظ في البيت الأول الذي اعتمد الأصوات المفتوحة "بروتوكولا" افتتاحيا سارت على نهجه كل القصيدة وقد أفرز معظم الأصوات المفتوحة، رأى أن لهذا "البروتوكول" الافتتاحي وظيفتين:

– وظيفة الإفراز الإيقاعي على نحو متماثل عبر نهايات صدور النص، وقد تكون هذه مجرد وظيفة جمالية خالصة.

– وظيفة دلالية خالصة، الاستغاثة أو الطلب، أو الدعاء، أو الالتماس أو الشكوى، هناك أيضا أدوات النداء ومثلها أدوات الندبة في النحو العربي، مفتوحة في معظمها مما يمنح الإيقاع الممدود المفتوح معا دلالة تقوم على حرص الناس على إسماع الصوت، أي إسماع ما في القلب من هم، أي البوح بما في النفس من ألم وتبليغ المتلقي وتحسيسه، وجعله يشعر بقضية ما[2].

توقف الناقد عند الفونيم (ها) في الأبيات (1- 3- 4- 5- 9) حيث دلت هذه الظاهرة على التأوه والحسرة، فهي تعكس «حال الشخصية الشعرية التي كان الفزع يمضها والألم

[1] (ينظر) حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص397، 398.

[2] (ينظر) عبد الملك مرتاض: أ– ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ص158.

يمزقها، والشقاء يطحنها طحنا، فصوت الهاء ليس مجرد صوت طائر، وإنما هو دلالة قوية على حال وتاريخ وشعب وموقف ومرحلة»[1].

2-3-2: ألف ليلة وليلة- دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد-:

تعتبر قراءة "مرتاض" لحكاية "حمال بغداد" إضاءة لعتمات النص، فكأنها سرد جديد للحكاية، يجعلها أثرى من حيث التدليل على الحدث، والشخص، والحيز، والزمان، واللغة، فالتحليل سرد للسرد، وتعريف بالعالم العجيب القائم وراءها، وتدبير للعلاقات التي تتجاوز المعقول، وتتبنى السحري، وتركب العجائبي، فالتحليل كان بسطا لمنطق السرد، ومنطق السحري في آن[2].

لقد كانت قراءة "ألف ليلة" «تستند- ضمن القراءة المستوياتية- على تفكيك عالم الشخصية ثم تقنيات السرد، ثم الحيز والزمان، ثم خصائص البناء اللغوي، والمعجم الفني»[3]، وما يلفت النظر في تحليل "مرتاض" أن خصوصية النص لا تشكل عائقا أمام مصطلحات القراءة ولا أمام مسلك القراءة المستوياتية، وقد تناول الناقد الحكاية بإجراءات سيميائية تفكيكية، عمل من خلالها على «تفكيك المناورات البلاغية والأنساق السردية، والعناصر العجائبية، التي تشكل مخيال رواتها في محاولة منهم للاستيلاء على مخيال القارئ وسلب إعجابه»[4]، فقد عنيت الدراسة بطبقية الشخصيات وتأرجحها بين التاريخية والأسطورية، كما سلطت الضوء على الشخصيات المتحولة في الحكاية على اعتبار أنها نقطة تحول في مسار الحكاية، وبما أن هذه الشخصيات لا تتحرك إلا في إطار مكاني لم يغفل مرتاض" ذلك فعمل على دراسته.

---

[1] عبد الملك مرتاض: أ- ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ص152.

[2] (ينظر) حبيب مونسي: فعل القراءة النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، ص194، 195.

[3] المرجع نفسه، ص193.

[4] حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص378.

أولا: الحيز المكاني:

يرى الناقد أن الحيز غني بالدلالة، لذلك عمل على دراسته من عدة مستويات؛ بما في ذلك "الحيز الجغرافي"، وهو مكاني بالدرجة الأولى، وكذا "الحيز الشبيه بالجغرافي"، وهو مكان جغرافي لكنه منسوب لإحدى الشخصيات، ليجد "الحيز التائه" مرتعه في هذه الحكاية، إذ يفضي إلى حركة حيزية لا تبلغ الغاية فتتيه، هذا ويتصدر "الحيز الخرافي" القائمة متجسدا في كون بعضه مسحورا، وبعضه الآخر ساحرا، وبعضه يتحدث عن الخيال الشعبي الألف ليلي، دون أن يراه أحد، تبعا لتحريم مشاهدته في الحكاية، كـ "جبل المغناطيس"، و"المدينة الممسوخة"، ليجد "مرتاض" "الحيز العجيب الغريب"، وإن كان يؤثر إسناده "للحيز الخرافي"، حيث يتسم بتدخل العفاريت في تغيير مسار الحكاية[1].

وكما أن الشخصيات تتحرك في إطارها المكاني تتحرك كذلك في إطار زماني، فكان له من الدراسة حظ ونصيب.

ثانيا: الزمان:

لا يعمد "مرتاض" إلى الزمن النحوي التقليدي من ماض وحاضر ومستقبل، وإنما يركز على كيفية تعامل النص السردي مع الزمن في أعقد مظاهره، من خلال بحث نوايا السارد الشعبي في محاولته مخادعة متلقيه من خلال تقديم أدوات زمنية ذات دلالات لا تدرك إلا بالتدبر، بما في ذلك تقنية (الفلاش باك) أو (الارتداد)، حيث كثيرا ما كان كشف الغامض في الحكاية يعتمد على نبش الزمن بالعودة إلى الماضي، إضافة إلى غياب الدلالة الزمنية الحقيقية في الحكاية، وغموضها، وهذه تقنية يسعى من خلالها السارد الشعبي إلى تضليل القارئ بادعائه الجهل بها، وهو ما يصطلح عليه مرتاض

[1] (ينظر) لطيفة أحمد عمار: نظرية القراءة في المغرب العربي– قراءة عبد الملك مرتاض أنموذجا–، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر، إشراف الدكتور محمد بلقاسم، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 1431هـ– 1432هـ/ 2010م– 2011م، ص206، 207.

بـ"الرؤية المصاحبة"؛ إذ يتمظهر السارد في نفس مستوى المتلقي والشخصية السردية، ليشغل "الزمن المفقود" حيزه داخل الحكاية، وهو ما يصطلح عليه "مرتاض" "زمن الغيبوبة" أو "الزمن الحابس" أو "الزمن الميت"، والذي يظل غير محدد بالقياس إلى السارد والشخصية والمتلقي جميعا[1].

ثالثا: الحدث:

أما عن "الحدث" فيتمثل في رصد الوقائع التي يفضي تلاحمها وتتابعها إلى تشكيل مادة حكائية قائمة على عناصر فنية، وتقنية وألسنية معا، إذ رصد "مرتاض" الحدث في عدة أضرب؛ بما في ذلك الحدث المحظور الذي يتجسد في حذر الشخصيات في الحكاية من ارتكاب فعل محظور عليها، والحدث المسحور الذي يتجلى حين اقتراف الشخصية للفعل المحظور فيسلط عليها عذاب السحر، والحدث المكذوب الذي له دور في تسليط السحر على الشخصيات وهو يتنافى وأخلاق الأخيار، والحدث الغامض الذي يلعب دورا في لفت انتباه القارئ وتشويقه، والحدث المبتور والحدث المفاجئ والحدث العنيف بدس حدث في حدث قبل إتمامه، حتى يعمل القارئ فكره إذ يلغم السارد حكيه بعنصر المفاجأة والعنف، والحدث المائع، على نقيض سابقه، يتمثل في الأحداث العاطفية واللين والميوعة، التي لا تنتهي إلا بحدث مجهض إذ يسلط على الطرفين العذاب والقتل ثمنا للخيانة، ولكل جعل الناقد حظا في الدراسة، على أن الحدث في هذا النص في عمومه يصطنع الفعل الماضي الدال على الحركة المتتابعة والأحداث المتتالية[2].

[1] (ينظر) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، 1993م، ص184 وما بعدها.

[2] (ينظر) المرجع نفسه، ص19 وما بعدها.

2-4: نقد تقويضية "مرتاض":

إن "عبد الملك مرتاض" ناقد غربي المنهج، عربي الطريقة، حداثي المادة، تراثي الروح[1]، وتعتبر الدراسات التي قام بها زمرة نقدية مميزة، حيث عمل من خلالها على استحداث منهج قوامه أنه ينبع من النص في حد ذاته، وهذا المنهج غالبا ما يكون مركبا، فالناقد يلجأ إلى كل المناهج على اختلاف مشاربها فيكيف آلياتها بذوقه، إذ يؤمن بأن القارئ «الذكي من يستطيع أن يكيف هذا المنهج بالذوق العربي بحيث لا يصبح غريبا ولا ناشزا عند قارئه العربي»[2]، فهو يرى أن لنصوصنا خصوصيتها، وأن المناهج الغربية إنما جاءت ملائمة لنصوص تختلف عن نصوصنا في طبيعتها، فالأجدر بنا كقراء ألا ننساق خلف معطيات غربية غريبة عنا، لذلك يرفض "مرتاض" تقليد المناهج الغربية، لأن ذلك يعد اجترارا وتخلفا، وتبعية فكرية للغرب[3]، ولابد من مراعاة طبيعة النص، لكنه إذ يرهن صلاحية المنهج بطبيعة النص يجرده من كفاءته المنهجية، ذلك أن المنهج القاصر عن تقديم تصور شامل للنص لا يمكن الاعتداد به، لأن المنهج المؤسس لابد أن يكون قادرا على التعامل مع النص بغض النظر عن طبيعته وحجمه، فتراه يلتمس العذر لنفسه بأن لكل نص خصوصيته، وأن النص هو ما يفرض خطة التحليل والمقاربة، لذلك لابد من تحريره من قيود المنهج، وأن «النص الأدبي يستلزم بطبيعته تعددا في القراءات والمناهج بتعدد القراء واختلاف ثقافاتهم وبيئاتهم وقدراتهم واستعداداتهم النفسية»[4]، وهذا الأمر يمكن اعتباره محاولة للهروب من وصمة العجز عن تطبيق المنهج، وقبل هذا، العجز عن فهم المنهج الغربي واحتوائه، فاعتماد "مرتاض" في مقارباته النقدية على مبدأ اللامنهج جعل كثيرا من الأقلام والأفواه تتجه صوبه بالنقد، كما رأى بعضهم أنه «يناقض نفسه حين يدعو- نظريا- إلى

---

[1] (ينظر) يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، إصدارات رابطة إبداع، د.ط، الجزائر، 2002م، ص08.

[2] جهاد فاضل: أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب، ص217.

[3] (ينظر) المرجع نفسه، ص216.

[4] عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة_ قصيدة القراءة، دار المنتخب العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994م، ص52.

عدم إخضاع النص قسريا لمنهج مسبق، بينما هو يمارس ذلك عمليا، في كثير من تجاربه التطبيقية»[1]، فهو غالبا ما يعمل على تقسيم النص إلى مستويات ومن ثم يقوم بتحليلها، لكن تحليله يختلف كل الاختلاف عن التفكيك الذي جاء به "دريدا"، وهو ديدنه في كل قراءاته للنصوص الأدبية التي اشتغل عليها، حيث يرى "مرتاض" أن اقتصار القراءة على مستوى واحد يجعلها ناقصة ومبتورة، ويزعم أن له السبق في اصطناع مثل هذا الإجراء المستوياتي، لكنها ليست فكرة جديدة كل الجدة على التراث العربي القديم، «فلا يبقى لمرتاض من الامتياز سوى أنه أحدث مستويات جديدة، اجتلبها من الغرب وأحدث فيها بعض الإضافات، والشأن، كل الشأن، في طريقة إخضاع النص الأدبي لهذا الإجراء، ومدى استفادة النص والقارئ والشعر والنقد من هذا المنهج»[2]، لكنه يبقى بعيدا عن حقيقة استراتيجية التفكيك، لأن عمله يقوم على التحليل من أجل إعادة البناء، بينما التفكيكية تسعى إلى خلخلة البناء انطلاقا من تلك البنيات المتناقضة داخله من أجل من أجل الهدم دون إعادة البناء.

وفي هذا السياق، يهاجم "مرتاض" النقاد الآكاديميين أو الجامعيين إذ يراهم يقفون كالأطواد أمام كل تجديد، وأمام كل انفتاح على الثقافة والمناهج الجديدة، ويتهمهم بالقصور الثقافي، ومرض في الذهنية الثقافية، ويرى أن كتاباتهم يمكن أن تكون أي شيء إلا أن تكون كتابات عربية، سواء أكانت نقدية أم إبداعية[3]، فهم عادة ما يجترون معطيات نظرية غربية ويعيدون صياغتها، أو يمزقون النص ويتركونه أوصالا، في حين أن غرض التحليل تقديم كتابة تمتاز بالشمول والاكتمال حول النص المقروء، فليس التحليل عنده سوى « تفريغا لعملية قراءة»[4]، متناسيا أن هدف التفكيك الأساس هو تمزيق النص وإثبات تفككه، فكيف يسم "مرتاض" دراساته بالتفكيكية بينما هو يناقض روح هذه الاستراتيجية؟ بل ويتمادى في ذلك إلى إفراغ المصطلحات التفكيكية من شحناتها الدلالية تارة، ويتفنن في الترجمة

[1] عبد الملك بومنجل: تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، ص130.

[2] المرجع نفسه، ص143.

[3] (ينظر) جهاد فاضل: أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب، ص218.

[4] المرجع نفسه، ص215.

للمصطلح الواحد منها تارة أخرى، حيث يرى "حسين خمري" أن دراسة الناقد الموسومة بـ " أ–ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة" «رغم تميزها بموضوعها (قصيدة تتكون من ثلاثة عشر بيتا) وبمنهجها الحداثي (سيميائي/ تفكيكي) إلا أنها على المستوى المصطلحاتي، لم تلتزم باستعمال موحد عبر كامل الدراسة، إذ يتوهم القارئ غير المطلع أنها مصطلحات مختلفة، لكنها في الحقيقة تتفق في طبيعتها ووظيفتها الإجرائية»[1].

وختاما، لا يسعنا القول سوى أن جهود الناقد محمودة ومشكور في سعيه واجتهاده، لكنه وقع في التناقض حينما وسم دراسته بالتفكيكية والسيميائية، بينما هو بعيد كل البعد عن الوافدين، فدراسته لا تعدو أن تكون تحليلا لبنيات النص من خلال مستويات معينة، دون ملامسة حقيقية للمنهج، أو مراعاة لخلفياته.

[1] حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص400، 401.

5. تأثر بسام قطوس بالتفكيكية.....

3-1: المستوى النظري.....

3-1-1: مفهوم التفكيك في فكر "بسام قطوس".....

3-1-2: النص والمعنى.....

3-1-3: الاختلاف.....

3-1-4: الكتابة.....

3-1-5: نقد التمركز حول العقل.....

3-2: المستوى الإجرائي.....

3-2-1: منهج بسام قطوس في المقاربة.....

3-2-2: نموذج إجرائي/ قصيدة "تنويمة الجياع" للجواهري فضاء أم حيز؟.....

أولا: الحيز التائه.....

ثانيا: الحيز الحالم.....

ثالثا: الحيز المتحرك/ المضطرب.....

3. تأثر بسام قطوس بالتفكيكية:

يعد "بسام قطوس"[1] من الباحثين الذين تناولوا النص الأدبي العربي بالنقد متأثرا بفلسفة التفكيك، وذلك من خلال كتابه: "استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي"، الذي تناول فيه شقين، أحدهما نظري عمل فيه على تقديم شرح نظري لفلسفة التفكيك، والآخر تطبيقي حاول من خلاله تطبيق الاستراتيجية على إحدى القصائد العربية، وفيما يأتي عرض موجز لأهم ما جاء فيهما:

3-1: المستوى النظري:

قدم "بسام قطوس" شرحا نظريا لمعطيات فلسفة "جاك دريدا" التفكيكية، موضحا أهم خلفياتها والمرجعيات التي انبنت عليها، كما أنه عرج على أهم مقولات التفكيك، من مثل: التمركز حول العقل، الكتابة، والاختلاف.

3-1-1: مفهوم التفكيك في فكر "بسام قطوس":

يرى الناقد أن التفكيك بعيد كل البعد عن صفة المنهجية، فهو «إستراتيجية تعتمد آلية الكشف والبحث عن البنى المخفية والمطمورة، عبر فضاء فكري جديد ومغاير»[2]، بعيدا عن كل تصور مسبق، أو قواعد ثابتة يتقيد بها القارئ لفك شفرات النص، ما يسمح بانعتاق الدلالة وتعددها بتعدد القراء وقدراتهم القرائية، فالقارئ أصبح حجر الأساس في عملية القراءة وإعادة الكتابة، حيث ترتبط القراءة بالكتابة لتخلق فضاء من العلائق بين النص والعالم الخارجي، لأن "دريدا" وضع منهجه في موضع بين ما هو خارج النص وما هو داخله، وعليه فإن المنهج القرائي كذلك يرتبط بغيره، حيث «تسعى التفكيكية إلى تعويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة واستحضار المغيب بحثا عن تخصيب مستمر للمدلول على وفق

[1] بسام قطوس من مواليد 16 سبتمبر 1956م، أستاذ دكتور في جامعة اليرموك، فلسطيني الأصل، درس النقد والأدب الحديث.

[2] بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دراسة، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، مصر، 2006م، ص158.

تعدد قراءات الدال، مما يفضي إلى متوالية لا نهائية من الدلالات، ومثلما أكد الناقد التفكيكي "بول دي مان" (Paul de man) على انتهاء عصر تسلط العمل الأدبي، وبدء عصر جديد هو عصر سلطة القارئ، فقد نظرت التفكيكية إلى الخطاب بوصفه نظاما غير منجز إلا في مستواه الملفوظ، أي في التمظهر الخطي الذي قوامه الدوال»[1]، وإنما يأخذ هذا الخطاب قيمته ويتأسس وجوده الفعلي من خلال عملية القراءة والتفاعل بين القارئ والنص، وفي هذا توافق مع "نظرية التلقي" التي كثيرا ما تداخلت مع التفكيكية من حيث هي قراءة تعتمد على القدرة القرائية للناقد، وثقافته التي تسمح له بإيجاد البنيات القلقة داخل البنية الكلية للنص فيعمل من خلالها على ضربه وتفكيكه.

3-1-2: النص والمعنى:

كما سلف الذكر، تنظر «التفكيكية إلى الخطاب بوصفه نظاما غير منجز إلا في مستواه الملفوظ، أي في التمظهر الخطي الذي قوامه الدوال، لتعني بذلك أن الخطاب ينتج باستمرار ولا يتوقف بموت كاتبه»[2]، وبهذا تضرب التفكيكية الثبات الذي اتسمت به النظرة التقليدية للمعنى، وتفتح المجال واسعا للعب الحر ولا نهائية الدلالة، ومعنى هذا أن لا وجود في الحقيقة للمدلولات وكل ما هنالك دوال يستحيل تحديد معناها، نظرا لمبدأ الاختلاف الذي يحكم اللغة.

ويوافق "بسام قطوس" "دريدا" في كون «النص الأدبي يحارب كل حالة تشاكلية خاضعة لعملية الانبناء (Structuralization) وينزع إلى التنافر والتقويض»[3]، فإن كانت مقولة الأنساق البنيوية داخل النص الأدبي تميل إلى خلق حالة من الانسجام فإن التفكيكية

---

[1] بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة: مناهج وتيارات، دار فضاءات للنشر والتوزيع، د.ط، الأردن، 2016م، ص123، 124.

[2] بسام قطوس: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حماده ودار الكندي، د.ط، إربد، الأردن، 1998م، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص25.

تشكك في وجود أنساق بنيوية متشاكلة داخل النص، إذ لا وجود لتشاكل وتماثل بين المستويات البنائية، لأن الاختلاف يحكمها.

3-1-3: الاختلاف:

يقدم "بسام قطوس" الاختلاف على أنه: «تعارض الدلالات فهناك العلامات التي تختلف كل واحدة منها عن الأخرى، وهناك المتوالية المؤجلة من سلسلة العلامات اللانهائية»[1]، فالعنصر لا يحمل المعنى وإنما هي تلك العلاقات الناشئة في سلسلة يتصل فيها كل عنصر بالآخر، فتتحقق مفاهيم ترتبط بالمعنى، من مثل الحضور والغياب والأثر والإرجاء، أي أن وجود المعنى مرهون بوجود تركيب لغوي يحكمه اختلاف عناصره، التي تستحضر دائما المختلف الذي يمتاز بكونه قابلا للاستدعاء دون تحديد، لأنه مؤجل دائما، فالاختلاف هو «الإزاحة التي تصبح بوساطتها اللغة أو الشفرة أو أي نظام مرجعي عام ذي ميزة تاريخية، عبارة عن بنية من الاختلافات والإحالات المتبادلة»[2].

3-1-4: الكتابة:

يستعرض الناقد ما جاء في خطيئة "الغذامي" من تحديد لنوعين من الكتابة: «الأول: كتابة تتكئ على التمركز حول العقل وهي التي تسمى الكلمة كأداة صوتية/ أبجدية خطية، وهدفها توصيل الكلمة المنطوقة، والثاني: الكتابة المعتمدة على (النحوية) أو كتابة ما بعد البنيوية (Post Structuralism) وهي ما تؤسس العملية الأولية التي تنتج اللغة»[3]، التي تحولت مع الفكر التفكيكي من نظام للعلامات إلى نظام للآثار ترسخ مفهوم الكتابة وتوسع دائرة الاختلاف، ما يجعل الكتابة أرضية لاختلافات ناشئة من نشاط دوالها، وغيابا دائما يفضي إلى التعدد الناجم عن اللعب الحر للمدلولات فتتولد اللذة ومتعة القراءة، لأن القارئ

---

[1] بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة: مناهج وتيارات، ص131.

[2] المرجع نفسه، ص. ن.

[3] المرجع نفسه، ص133/ نقلا عن: عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص133.

يجد في الكتابة إشارات حرة غير تلك التي يجدها في المنطوق، فيمتلك القدرة المطلقة على التأويل حسب قدراته القرائية، لذلك دعا "دريدا" إلى إلغاء الحضور والتعالي، وأحل محله الكتابة التي تعني عدمية الصوت، والانبثاق من الصمت.

3-1-5: نقد التمركز حول العقل:

يرى "بسام قطوس" أن «نقد مقولة (التمركز حول العقل) يؤكد نفي تعيين الوجود بوصفه حضورا كما كان شائعا في الميتافيزيقا الغربية، والسعي إلى تحطيم تلك المركزية المعينة وجوديا بوصفها حضورا لا متناهيا، وبتحطيم المركز يتحول كل شيء إلى خطاب وتذوب الدلالة المركزية أو الأصلية المفترضة، وينفتح الخطاب على أفق المستقبل دونما ضوابط مسبقة، وتتحول قوته بفعل (الاختلاف) إلى غياب للدلالة المتعالية، وإلى تخصيب للدلالة المحتملة»[1]، فاللغة تشكل بنية من الإحالات اللانهائية، لذلك يستحيل وضع احتمال مسبق أو تعيين دلالة معينة للنص كحضور، ذلك أن وضع نهاية للتأويل حكم على النص واللغة بالعقم.

3-2: المستوى الإجرائي:

إن المقاربة النصية التي يقدمها الناقد "بسام قطوس" لا تبتعد كثيرا عما قدمه "عبد الملك مرتاض"، من قبل، وفيما يلي يتضح الأمر.

3-2-1: منهج بسام قطوس في المقاربة:

سعى الناقد "بسام قطوس" في كتابه الموسوم بـ "استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي"، في جانبه الإجرائي، إلى ولوج عالم النص الشعري من خلال تطبيق المفاهيم والإجراءات النقدية في محاولة منه للتأسيس لتلك العلاقة الحميمة بين الثالوث الإبداعي (المبدع، النص، والقارئ)؛ ذلك أن إستراتيجية القراءة تتشكل من ثلاثة مصادر: «أولها

[1] بسام قطوس: دليل النظرية النقدية المعاصرة: مناهج وتيارات، ص132.

موقف الكاتب ورؤيته الفكرية، وثانيها طروحات النص الظاهرة والخفية، وثالثها ثقافة القارئ واتجاهه الفكري والجمالي»[1].

ولبلوغ هذا الهدف من القراءة يتعامل الناقد مع النصوص الأدبية بمجموعة من الاستراتيجيات المتنوعة لأنه يؤمن بأن لا طريقة واحدة لقراءة النص الأدبي، وإنما ثمة إمكانية لقراءات مختلفة، تحاور النص وفي الوقت نفسه تحافظ على روحه، وعليه «انفتحت هذه القراءات النقدية على شتى المناهج الحديثة حيثما كان ذلك ممكنا، دون قسر لها أو ليّ لأعناقها، مركزة على الدراسات النصية، دون تزمت أو تعصب، وإنما اختارت كل قراءة أو مقاربة منهجها في قراءات كاشفة حاولت إعادة إنتاج النص المقروء، على وفق ما خطّت لنفسها من رؤية»[2]، من هذا المنطلق يختار الناقد مصطلح "استراتيجيات" بدل "منهج" كون المنهج له قواعد ثابتة تجعل القراءة تحت سلطة نواميس مقيدة، بينما "الاستراتيجية" خطة تحتمل التغيير حسب ما يقتضيه النص قيد الدراسة، وحواريته مع القارئ.

وعليه، يؤكد "بسام قطوس" أن قراءته التي يعتمدها في مقاربة النصوص الأدبية من خلال إخضاعها لاستراتيجيات ترتكز بالدرجة الأولى على التفاعل بين القارئ والنص، وتعتمد على الاستجابة القرائية التي تكشف عن إمكانات وإجراءات قرائية جديدة تتجه نحو فهم الدلالة المغيبة والكشف عن تعددية المعاني فيها، وهي بذلك حوار مفتوح مع النص، يقترب مما سماه الناقد الإيطالي "إمبرتو إيكو" (Umberto Eco) "العمل المفتوح"، ما يستدعي حوارا بين مناهج ونظريات نقدية متنوعة، وهو حوار ينحو منحى تأويليا مشروطا بين خطابين: خطاب أدبي وآخر نقدي، يعتمدان بقوة على قدرة القارئ وخبراته ومدى استجابته القرائية[3].

[1] أحمد الزعبي: مقدمة كتاب لبسام قطوس: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، [07- 09]، ص08.

[2] بسام قطوس: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، ص12.

[3] (ينظر) المرجع نفسه، ص13.

نستنتج أن إستراتيجية الناقد تقوم على اختيار آليات يستدعيها النص من مناهج مختلفة لإعادة البناء، مازجا بين ما جادت به جهود التفكيكيين الغرب، بمن فيهم "رولان بارت" الذي دعا إلى البناء بعد التفكيك، وما جاءت به التطبيقات العربية في النقد قديمه وحديثه، ممثلا الأصالة، فهي محاولة محمود سعيه فيها تنضاف إلى الجهود العربية في مجال النقد الأدبي، رغم أنها تبتعد بهذا عن تفكيكية "دريدا" التي تفكك من أجل إثبات اللاتماسك في البناء لا من أجل إعادة البناء، كما أن "قطوس" متأثر إلى حد كبير بمرتاض، وهو ما سيتضح من خلال تحليله لقصيدة الجواهري.

3-2-2: نموذج إجرائي/ قصيدة "تنويمة الجياع" للجواهري على طاولة التفكيك:

اختار "بسام قطوس" قصيدة "تنويمة الجياع" للجواهري مادة لمقاربة تفكيكية لم يبتعد فيها كثيرا عما جاء به الناقد "عبد الملك مرتاض" في تقويضيته، وقد بدأ الناقد بعرض الظروف التي ولدت في سياقها القصيدة؛ حيث كانت الأمة العربية تشهد تقسيم فلسطين، موضحا من البداية أن "تنويمة الجياع" هي "هدهدة" يهدهد بها "الجواهري" أمة نائمة، فيتناولها من أفواه الأمهات، على بساطتها وعفويتها، ليرقى بها إلى مستوى دلالي متقدم، حيث «تبدو القصيدة في بنيتها السطحية تحمل هدمها وتفكيكها من داخلها، ولكنها في بنيتها العميقة تحمل بنائيتها وانسجامها الذي لا يخفى على القارئ الفطن»[1]، بيد أن هذه الفكرة عن انسجام القصيدة وبنائيتها فكرة تتعارض والرؤية التفكيكية للنص، حيث أن "دريدا" يرى النص مفككا، وإن تراءى للقارئ غير ذلك، وما هدف التفكيكية إلا كشف زيف هذا التماسك والانسجام من خلال البحث عن مواطن الضعف وضربها لنسف البناء، وإثبات أن المعنى مشتت وغير ثابت في النص.

وهذا واضح من البداية حينما يبدأ الشاعر قصيدته بمثل هذا البيت الشعري:

نـامِي جيـــاعَ الشَّعْبِ نامِـــي حَرَسَتْكِ آلِهَـــةُ الطَّعَـــامِ

[1] بسام قطوس: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، ص34.

فمنذ البيت الأول «نحس بتلك المفارقة التي تبنى عليها الصورة، فهي صورة مفككة في مستواها الأول، لا يمكن أن تقبل إلا في مستواها العميق، مستواها الإبداعي»[1]، حيث يواجه القارئ من خلال هذا البيت من القصيدة بمفارقة صادمة حينما يدعو "جياع الشعب" إلى النوم تحرسهم "آلهة الطعام"، وعادة ما تدعو الأم طفلها إلى النوم بعد أن يشبع، فالجائع لا يقوى على النوم، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، آلهة الطعام التي من المفترض أن تهيِّء للجائعين الطعام تتكفل بحراستهم بدل ذلك، ما يزيد حدة المفارقة، ويشحن البيت الشعري ببعد دلالي ثالث عميق يتمثل في بنية "التحريض والتثوير"، إنها دعوة إلى المواجهة[2]، وهذا البعد الدلالي الثالث يظهر نتيجة الاختلاف الذي يرجئ المعنى ما يعطي احتمالات ممكنة أكثر في كل قراءة.

تظهر هذه البنية (بنية التحريض والتثوير) أكثر وتتناسل عبر جسد النص حينما يدعو الشاعر الجياع إلى الشبع من النوم حيث بالإمكان أن يحلموا وأن يروا الوعود تتحقق، حاجات لابد أن تلبى وتشبع:

نامي فإن لم تشبـــعـــــــي من يقظة فمن المنـــــام

نامي على زبد الوعـــــــود يداف في عسل الكـــــلام

نامي تزرك عرائس الـــــــــ أحلام في جنح الظـــــلام

تتنوري قرص الرغيـــــــــــ ف كدورة البـــدر التمـــام!

وتري زرائبك الـــــــــفســـا ح مبلطـــات بالرخـــــام

وفي خضم كل هذا يوجد «ما ينقضه؛ إذ الجياع لا يستطيعون النوم، أصلا، وهم جائعون، فكيف يستطيعون الشبع من النوم؟ ويزداد أمر النوم استحالة حين تكثر ليس

[1] بسام قطوس: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، ص34.

[2] (ينظر) المرجع نفسه، ص. ن.

الوعود، بل زبد الوعود يداف في عسل الكلام، إذاك لن يلذ نوم، ولن يحلو حلم، ولن تزور هؤلاء (النائمين/ الصاحين) عرائس الأحلام»[1]، هذا الاستحضار الدائم للغائب والنقيض يجعل المدلولات عائمة والدوال موحية أكثر.

على إثر هذا تتحول القصيدة إلى دعوة إلى الحلم، ومادام النوم لن يتم بسبب الجوع تستحيل الأحلام، لذا لابد من البحث عن حل آخر لسد جوع الشعب، فلابد أن يكون الحلم مختلفا كما الجوع مختلف، وهذا ما ستكشفه القراءة في مستويات أخرى متقدمة.

"القصيدة فضاء أم حيز؟" هكذا وسم الناقد مبحثه، ليخوض في مسألة إشكالية المصطلح في النقد العربي المعاصر، حيث يرى أن النقد العربي المعاصر مازال «يشكو من توحيد المصطلحات النقدية المستحدثة والمأخوذة من الكتابات النقدية والألسنية والسيميائية في الغرب»[2]، ليوضح ذلك من خلال عرضه لمصطلح (Espace) الذي «يترجم لدى بعض المشارقة بـ "الفضاء"، ويترجمه الباحث العربي الجزائري "عبد الملك مرتاض" بـ "الحيز"»[3]، وعلى خطاه سار ناقدنا موضحا سببين لذلك: أولهما إيمانه بوحدة جذور الثقافة بين المشرق والمغرب، واستياؤه من تلك المنافسة بين المشارقة والمغاربة في نحت وتعريب المصطلحات الوافدة بدل التكامل المطلوب لمواجهة كل أشكال التذويب الثقافي والحضاري والفكري[4]، وثانيهما إعجابه بتصور "مرتاض" للحيز، حيث «قصد من ورائه تتبع الدلالات والصور والأشكال والخطوط والأبعاد والامتدادات والأحجام الحيزية، التي تحمل في طياتها لطائف من الحيز المجسد على الخشبة السردية أو الشعرية، وكأن الحيز قادر على أن يكون

[1] بسام قطوس: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص36.

[3] المرجع نفسه، ص. ن.

[4] (ينظر) المرجع نفسه، ص. ن.

اتجاها، وبعدا، ومجالا، وفضاء، وجوا، وفراغا، وامتلاء؛ أي كأن الحيز غير محدود بفضاء أي بجو خارجي يحيط بنا فحسب، فهو عالم مفتوح»[1].

وقد اعتمد الناقد "بسام قطوس" هذه الاستراتيجية ليثبت أن «"تنويمة الجياع" هي أغنية النفس العربية الحرة في تحرقها وحنينها إلى ما حرمت منه، وفي رغبتها وتطلعها إلى ما تصبو إليه، وهي تحمل وحدتها من خلال تفكيكها، وبنائيتها تكمن في تفكيكها، كما يدعو تفكيكها إلى بنائيتها، فكأنها تبدأ من حيث تنتهي، وتنتهي من حيث يجب أن تبدأ»[2]، وفي هذا تعارض مع ما جاء به الفكر التفكيكي من حيث النظر إلى النصوص الإبداعية على أنها نصوص مفككة ومهمة القارئ كشف هذا التفكك من خلال المعنى المشتت والمنتشر الذي تحمله احتمالا لا يقينا وحضورا.

أولا: الحيز التائه:

اشتغل الناقد في هذا الحيز على رصد تلك المتناقضات التي تجسد بنية تطلعية استشرافية تنطلق من مستوى أول مبني على الاختلاف واللابناء، ليصل بها إلى مستوى دلالي أعمق، فقد جاء هذا الحيز تعبيرا عن حالة الشتات والضياع التي تعيشها الذات في غمرة الصراع بين واقع يبعث على اليأس ومستقبل مأمول، حيث «يتمثل الحيز التائه، هنا، في ذلك الحوار المغلق الذي لا يبارح نفس الشاعر، فهو المرسل وهو المستقبل، وهو المروج للرسالة، فثمة رؤية تطلعية أو استشرافية لا يستطيع تحقيقها؛ لأنه يصطدم بواقع ضاغط قاهر، يحول بينه وبين تحقيق رسالته، فكأنه وصل إلى طريق مغلق، فيحاول أن يفتح كوة في ذلك الطريق، عن طريق دعوة من لا يريد لهم النوم أن يناموا»[3]، دون أن يفقد الأمل، وفي ندائه، هذا، تغرق القصيدة في لجج من المتنافرات تضع القارئ موضع الحيرة ما يعزز الشعور بالتيه والاضطراب؛ فعبارات مثل: نغم البعوض كأنه سجع الحمام، أضفى العراء

[1] بسام قطوس: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، ص36، 37.

[2] المرجع نفسه، ص46.

[3] المرجع نفسه، ص37.

عليك أثواب الغرام، تغازلي والناعمات الزاحفات من الهوام، مهد الأذى، غنى إله الحرب ألحان السلام...كلها تحمل بنية متناقضة داخليا، إذ «كيف لنغم البعوض أن يكون كسجع الحمام؟ وكيف للعراء أن يلبس الآخرين أثوابا؟ وكيف يمكن للإنسان أن يتغازل مع الهوابش والزواحف من الهوام؟ وكيف يتمكن النوم من عيني إنسان وهو يفترش صم الحصى، ويتلحف ظلل الغمام؟ وكيف "لمجيع الشعب" أن ينهي أيام الصيام؟ وكيف لإله الحرب أن يغني ألحان السلام؟»[1]، وانطلاقا من هذا الحيز يستنتج "بسام قطوس" سعي الشاعر إلى تحويل النيام إلى حالمين، وهو ما يضعنا في حيز آخر، الحيز الحالم.

ثانيا: الحيز الحالم:

يرى الناقد أن للحلم ما يبرره، إن على مستوى الوعي أو على مستوى اللاوعي، وربما كان قصور الإنسان عن احتواء الحقيقة هو السبب في لجوئه إلى الحلم، كمحاولة للهروب من حالة العجز، وقد جاء "حيز الحلم" كصدى للحيز التائه؛ حيث أن الشاعر يدرك أنه عاجز عن الحصول على ما يريد من هؤلاء الجياع، لذلك يدعوهم إلى الحلم في حالة من التناقض بين الحقيقة المرتبطة بالواقع والحلم الذي لا يتحقق إلا بالنوم، ودعوة الشاعر للجياع إلى النوم تأتي في سياقات لا تسمح لهم بالنوم البتة، بل في سياقات تجعل النوم مستحيلا عليهم، نظرا لما هو مسلط عليهم من جور وآلام، والعربي بطبعه لا ينام على الذل، فكيف ينام على الألم؟ لذلك لابد أن تكون كل الإغراءات التي يقدمها الشاعر لمخاطبيه حتى يناموا دعوة للثورة والصحو، ورفض الجوع، كل هذا من خلال جمل تفيد، على الأقل، معنيين: واحد يؤكده تركيبها اللغوي، وآخر ينفيه، وهذا لا يعني أن الصيغة التركيبية لها معنيان: واحد حر والآخر مجازي، وما علينا إلا أن نقرر أي المعنيين هو الأصح في حالة خاصة، بل علينا أن نقرر من خلال معنيين متناقضين أي معنى هو المقبول[2]، ولعله

[1] بسام قطوس: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، ص38.

[2] (ينظر) المرجع نفسه، ص39- 41.

الاختلاف الذي يستحضر الغائب في كل مرة، ويشحن الدوال بطاقة اللعب الحر التي تجعل المعنى في حالة لا نهائية من الإرجاء.

ثالثا: الحيز المتحرك/ المضطرب:

يتولد هذا الحيز من خلال الحيزين السابقين؛ إذ لا يمكن لدعوة الشاعر أن تفهم إلا على وجه واحد هو الوجه الناتج عن استحالة تحقيق ما يطلبه الشاعر، وفي ضوء هذه المستحيلات يتحول الحلم إلى رفض وتحريض ودعوة إلى ثورة، حين تأخذ هذه المعاني المخفية أو المطمورة بعدا آخر فيما سماه بعض النقاد "صورة الفراغ/ صورة الشغور" (Image de Vacuité) وتأتلف هذه الصورة الفارغة من عنصرين متضادين، فيتشكل من تماسهما جو ثالث، هو غير ما يحمله كل عنصر من العنصرين المركبين للصورة؛ فالقصيدة في دعوتها تبدو تطلعية استشرافية، تحاول تفكيكها بنية قهرية قمعية (تتمثل في الواقع) فيلجأ إلى (الحلم) لينتج عن هذا الحلم بنية تحريضية تثويرية، لذلك جاءت القصيدة تحمل مفارقة لها أبعاد مختلفة، أخطرها بعد الرفض؛ حيث يجسد الشاعر أشياء يكشف زيفها لترفض، وهذا هو أسلوب "الإغراق أو النقش الغائر"، حيث تقوم بنية القصيدة على تأجيل المغزى الحقيقي الذي يستثير فينا عكس البنية السطحية الظاهرة، ما يعني تأجيلا أبديا للمعنى المبحوث عنه، حتى أن الناقد، في هذا السياق، ينتبه إلى إمكانية استبدال كلمة بأخرى على طول القصيدة، ويستعرض لذلك ثلاثة أبيات شعرية حيث يرى إمكانية استبدال (الرزانة) بـ (الحماقة)، و(العقل) بـ (الطيش)، و(ثوري) بـ (نامي):

نامِي جِيَّاعَ الشَّعبِ نامِي النَّومُ من نِعَـــمِ السَّلامِ

إنَّ الحَمَاقةَ أنْ تشقـــــي بالنُّهوضِ عصـــَا الوِئامِ

والطَّـــيشُ أن لا تلجئِي من حاكِميكِ إلى احتكــامِ

فكأن الشاعر ينادي: ثوري جياع الشعب ثوري! وهذا هو المعنى المطمور العميق، إنها الصخرة القلقة التي تمكن الناقد من خلخلتها لتسقط الأقنعة عن البنيات اللغوية فتشع باختلافات لا نهائية ودلالات مؤجلة تحتمل كل تأويل، حيث تطل دائما بنية ثالثة من خلال بنيتين مختلفتين.

ويرى الناقد أنه مما يظهر روح التثوير في هذا الحيز المتحرك حضور الجملة الفعلية حضورا قويا ولافتا وغلبتها على الجملة الاسمية، وتواتر الجملة الفعلية بنسبة تفوق الجملة الاسمية يعني تغلب الحركة على السكون، والحدث على الثبوت والاستقرار، وآية ذلك أن الأفعال تكسب هذا الحيز حركية واضطرابا، وإن بدت الأفعال في ظاهرها دعوة للنوم، فإنها في بنيتها المخفية المطمورة إعلان للرفض والثورة، لأن ظروف النوم غير مهيئة لذلك حتما ستكون النتيجة شيء ثالث هو "الدعوة إلى الثورة"، إنه الحيز المتحرك الذي تدعو إليه القصيدة[1].

إن الناقد في مقاربته هذه، أقرب إلى التحليل منه إلى التفكيك، فهو يحلل النص عبر مستويات ويعمل على تأويلها من منطلقه هو، بعيدا عن المفاهيم التفكيكية، متأثرا في ذلك بغيره من مثل "عبد الملك مرتاض"، وإن كان في مقدمته النظرية يستعرض أفكار "دريدا" فإنه يحيد عنها في كثير من الأحيان، ومن ذلك اعتقاده بأن التفكيكية حركة هدم وبناء في آن، وهو ما جانب فيه الناقد الصواب، ذلك أن التفكيك يفكك من أجل التفكيك في حد ذاته، لا من أجل إعادة البناء، وهي فكرة مغلوطة أخذ بها كثير من النقاد العرب، ومع هذا تبقى دراسة "قطوس" متأثرة بالتفكيكية من حيث الرؤية الاستشرافية وتجاوز الموجود إلى الاحتمال، وبحث مبدأ الاختلاف الذي يفتح باب التعدد القرائي.

[1] (ينظر) بسام قطوس: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، ص41- 46.

4. تأثر مهدي أسعد عرار بالتفكيكية.....

4-1: مفهوم التفكيكية في فكر الباحث.....

4-2: منهج التفكيك في إجراء الباحث.....

4-2-1: القطيعة مع نظرية الاتصال وعناصرها الستة.....

4-2-2: رفض التمركز حول بنية ثابتة.....

4-2-3: القراءة الرمزية وتعايش المعاني.....

4-2-4: عشق النص وموت المؤلف.....

4-2-5: التناص.....

4-3: نقد منهج الباحث في مقاربة القصيدة.....

4. تأثر مهدي أسعد عرار بالتفكيكية:

من بين الباحثين الأكاديميين العرب الذين سعوا إلى تطبيق التفكيك على النص الشعري العربي المعاصر، الأستاذ الفلسطيني "مهدي أسعد عرار"[1]، في دراسته الموسومة بـ "التفكيكية بين النظرية والتطبيق: كان ما سوف يكون... نموذجا"، وقد نشرت هذه الدراسة في مجلة اللغة العربية الصادرة عن المجلس الأعلى للغة العربية بالجزائر عام 2002م، وقد وضح الباحث أن دراسته، هذه، لا تسعى إلى تحسس جميع جوانب التفكيك، وإنما هي «نظر نقدي تطبيقي مضماره الأول قصيدة " كان ما سوف يكون..." لمحمود درويش، والباحث، إذ يقارب هذه القصيدة، يفيء إلى استرفاد أجلى مقولات التفكيكية، ليتخذها مدخلا تتأسس عليه قراءته تلكم؛ وذلك نحو الحديث عن بنية القصيدة وتفكيكها، والتناص وتعايشات المعاني، والرمزية والإرجاء، والدال العائم والمدلول المنزلق»[2]، ولمعرفة مدى احتواء الناقد للتفكيكية يمكن استعراض ما جادت به دراسته على النحو الآتي:

4-1: مفهوم التفكيكية في فكر الباحث:

يرى الباحث أن التفكيكية في جزء منها رد فعل حذر إزاء البنيوية التي اتسمت بالشطط والتكلف في إغلاق النص[3]، حيث وقعت البنيوية في التناقض؛ فمن جهة ترى أن إغلاق النص هو السبيل المثلى لقراءته، ومن جهة أخرى هذا النص إنتاج ذات فردية، يكتنفان معا في زمان ومكان وظروف خارجية، ما يصعب اقتناص بنية النص بتجاهل عالمه الخارجي وظروف إنتاجه، فجاءت التفكيكية لتفكيك مفهوم "البناء"، حيث «هناك إمكانات لأن يجد

[1] مهدي أسعد عرار (14-10-1972م)، كاتب وباحث فلسطيني متخصص في العلوم اللغوية واللسانيات، حاصل على شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، من الجامعة الأردنية في العام 1999م، يعمل أستاذاً جامعياً في قسم اللغة العربية في جامعة الشارقة، ومتحصل على عدة جوائز. (ينظر) السيرة الذاتية للدكتور مهدي أسعد عرار https://www.sharjah.ac.ae/ar/academics/Colleges 2020/02/06م سا: 11:42.

[2] مهدي أسعد عرار: "التفكيكية بين النظرية والتطبيق: كان ما سوف يكون... نموذجا"، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2002م، العدد الرابع، الجزء الثاني، [184- 210]، ص184.

[3] (ينظر) المرجع نفسه، ص186.

القارئ في النص المقروء ما يساعد على استنطاقه، وجعله يتفكك بنفسه»[1]، فما يهم في القراءات التفكيكية هو «تسليط الضوء على بنية غير متجانسة، على نقد يتغلغل في أعماق التناقضات الداخلية، على نقد يعثر على التوترات، فيقرأ النص من خلالها نفسه؛ إذ إن فيه قوى متناثرة تعين القارئ على تقويضه وتجزئته»[2]، وهو بالذات ما تصبو إليه التفكيكية.

4-2: منهج التفكيك في إجراء الباحث:

يستعرض الباحث جملة من المقولات التفكيكية، في محاولة منه توضيح مدار المقاربة التفكيكية، ومن أهم هذه المقولات:

4-2-1: القطيعة مع نظرية الاتصال وعناصرها الستة:

يرى الباحث أن الأدب كائن في إنتاجه للمعنى وليس في المعنى المنتج، فليس هنالك رسالة موجهة من مرسل إلى مستقبل؛ ذلك أن الكاتب لا يستطيع أن ينتج سوى علامات فارغة، تاركا للآخرين مهمة ملئها، إنه يخلق نظاما من العلامات الداخلية المركونة فيه، والحديث عن ملء العلامات الفارغة يؤدي إلى تعدد المعاني في النص، حيث ينفلت الدال من القيود المعجمية التي تثقله، فيتهيأ ليشع بعلاقات غير أكيدة وممكنة، لا منتهى لها، ما يلغي العلاقات الثابتة[3]، إنه "الإرجاء" الذي يطبع اللغة بصبغة الشك؛ حيث تعارض التركيبة اللغوية نفسها من الداخل، ما يجعل النص قابلا لتأويلات وتفسيرات لا منتهى لها.

وليوضح الباحث هذا أكثر يختار مقاطع من القصيدة، ويعمل على دراستها تحت عنوان: "رثاء القصيدة ورثاء العلاقات المعجمية فيها"، أولها قول الشاعر"محمود درويش":

ابنُ فلَّاحَين من ضِلعِ فلسطين

---

[1] مهدي أسعد عرار: "التفكيكية بين النظرية والتطبيق: كان ما سوف يكون... نموذجا"، ص186.

[2] المرجع نفسه، ص186، 187.

[3] (ينظر) المرجع نفسه، ص188، 189.

جنوبيّ

شقيٌّ مثل دوريّ

قويٌّ فاتحُ الصوتِ

كبيرُ القدمين[1]

حيث يتوصل إلى أن الدوال في هذا النص تشع بعلاقات معجمية لا منتهى لها، ما يجعل المعاني تزدحم في الذهن دون الوصول إلى معنى نهائي، لأن المعنى مرجأ أبدا، فكلمة "جنوبي" ربما «فيها دلالة على المكان، أو أنها تومئ إلى أنه كادح مظلوم، و"شقي مثل دوري" فالدوري دائب التوثب والحركة، ولعل معناه أنه دائم التنقل، أو أنه يفتقد بيتا يأويه، أو أن حياته متواضعة ليست معقدة، وكذلك: "كبير القدمين"، فقد يعني هذا التركيب أنه يتنقل كثيرا، أو أنه فلاح بسطت الأرض قدميه، وقد يؤذن هذا– من وجهة تفكيكية أخرى– بالقول إن ثم إحساسا بالطبقية في هذه العبارة»[2]، معان كثيرة تراود ذهن القارئ يبقى القبض عليها مستحيلا، وتبقى محض احتمالات ممكنة.

كما يتوصل الباحث إلى أن هذا النص غير مكتمل في معناه وتشكله، حيث «انعدام حروف العطف، والإلحاح على الكلام الموقوف، والجمل المجتزأة المنتهية بنقطة، والتي تعمل على انفساخ نسيج التركيب، كل ذلك يلوح بأن المرثي غريب، وأن هذه الغربة انعكست على واقع اللغة في ذاتها»[3]، إنه فهم جديد للعلائق اللغوية.

كما تناثرت في أروقة النص مجموعة من الأسئلة التي تضيء فضاءات من الحيرة وتعدد الإجابات، وتبقى الإجابة عنها مرجأة:

[1] مهدي أسعد عرار: "التفكيكية بين النظرية والتطبيق: كان ما سوف يكون... نموذجا"، ص189، 190.

[2] المرجع نفسه، ص190.

[3] المرجع نفسه، ص189، 190.

فهل في غابةِ الإسمنتِ ريشٌ لحمام

من أين يمرُّ القلبُ؟!

مَن يلتقطُ الحلمَ الذّي يسقطُ قربَ الأوبرا والبنكِ؟[1]

إن العلامة تمثل الموجود في غيابه، لذلك لا يمكن العثور على الموجود أو إظهاره، وعليه العلامة التي نتكئ عليها في غياب الموجود وجود مرجأ، حيث لا يمكن للشيء أن يواجه ذاته، إنها فكرة "الاختلاف المرجئ للإطالة" التي تؤذن بالافتراض القبلي بأن العلامة التي ترجئ الموجود لا يمكن إدراكها إلا على أساس الموجود الذي ترجئه، والنص نفسه قائم على الإرجاء، فقد غدا النص نسيجا مرجأ يعود بشكل غير متناه إلى آثار أخرى مرجأة أيضا[2]، وعليه فإن الناقد هنا يركز على مبدأ الاختلاف المرجئ الذي تتكئ عليه القراءة التفكيكية، منطلقا من فكرة القطيعة مع فكرة القصدية والمعاني الجاهزة، وقد وفق في ذلك.

4-2-2: رفض التمركز حول بنية ثابتة:

يرى الباحث أن التفكيكيين «رفضوا التمركز حول بنية ثابتة، ولكن هذا لا يعني أنهم ينكرون وجود بنية في النص، بل إنها موجودة، ولكنها ليست كالبنية التي تحدث عنها البنيويون، إنها غير متجانسة في النص»[3]، لذلك يسعون إلى وضع الميسم على هذه البنية غير المتجانسة، والعثور على التناقضات والتوترات الداخلية التي يقرأ النص من خلالها، ويتفكك ذاتيا، وأن «يفكك النص نفسه فهذا لا يعني أنه يتبع حركة مرجعية ذاتية، حركة نص لا يرجع إلا إلى نفسه، ولكن هناك في النص قوى متنافرة تأتي لتقويضه، وتجزئته»[4]، وهذه البنى هي المطلوب العثور عليها وخلخلتها لأنها مفاتيح دهاليز المعنى.

---

[1] مهدي أسعد عرار: "التفكيكية بين النظرية والتطبيق: كان ما سوف يكون... نموذجا"، ص190.

[2] (ينظر) المرجع نفسه، ص191، 192.

[3] المرجع نفسه، ص192.

[4] المرجع نفسه، ص. ن.

يبدأ الباحث بتفكيك بنية القصيدة، حيث يجد ثالوثا يسري في أوصالها، يتألف من بعد زماني، وآخر مكاني، وثالث آدمي.

أ.البعد المكاني: جلي الحضور في النص بمختلف صوره: بعد مكاني ماض، بعد مكاني حاضر، وآخر إيجابي، ورابع سلبي، وتكاد تؤلف هذه الأبعاد المكانية متضافرة فضاء يوحي بجو من الحيرة والسديمية، كالشارع الخامس والبكاء فيه، ونيويورك التي لا صفصاف فيها... ويقف اتجاه هذا الجمع من مفردات المكان السلبية "الماضية والحاضرة" بعد مكاني إيجابي، كفلسطين الوطن، وعكا، والساحل الطويل، وسجون الناصرة التي غدا التمني بالبقاء فيها مطلبا أسمى من المنفى البعيد إذ إنه سيكون حرا طليقا في سجن الوطن أكثر من سجنه في زنزانة المنفى، وبين البعدين يتفوق العنصر السلبي[1].

ب. البعد الزماني: قائم على مقابلة بين الماضي والحاضر[2].

ج. البعد الآدمي: مؤتلف من الراثي والمرثي وشرطة الميناء والقتلة[3].

بعد تفكيك الباحث بنية القصيدة إلى هذه الأبعاد الثلاثة، يتأكد من أنها تتعالق متضافرة لتشكل بنية كلية تلملم نثار ما تقدم من تفكيك، لكنها بنية تناقض ذاتها، «إنها جدل بين لذة التوحد وألم التبدد»[4].

أولا: لذة التوحد:

فأما "لذة التوحد" فتتجلى في لذة التوحد بين الراثي والمرثي، أي بين طرفي البعد الإنساني، حيث يبكيان عند اللقاء:

---

[1] (ينظر) مهدي أسعد عرار: "التفكيكية بين النظرية والتطبيق: كان ما سوف يكون... نموذجا"، ص193.

[2] المرجع نفسه، ص. ن.

[3] المرجع نفسه، ص193، 194.

[4] المرجع نفسه، ص194.

أبكانِي. أعادَ الماءَ للنَّهرِ.

شربنا قهوة. ثمّ افترقْنا في الثَّواني

وتذكَّرنا معا إيقاعنا الماضِي

وموجاتُ السّنونو فوق كفّ تقرع الحائطَ

بل ويتماهيان فالمرثي مقتول ولكن الراثي أسقط هذا على نفسه فغدا المقتول، وفاء للذة التوحد بينهما:

وخانتني الغصونُ

كانَ ما سوفَ يكونُ

فضحتْني السُّنبلةُ

ثمَّ أهدتنِي السّنونو

لسيوفِ القتلةِ

كما تتجلى لذة التوحد بين البعد الإنساني والمكاني أيضا، حينما يتعلق الأمر بالأرض والوطن، وتبلغ لذة التوحد ذروتها حين يغدو التمني بأن يكون السجن في الوطن معناه الحرية، في مقابل قيد وسجن المنفى:

قالَ لي بعدَ ثلاثينَ دقيقة:

ليتنِي كنتُ طليقا

في سجونِ النّاصرة

ثانيا: ألم التبدد:

أما "ألم التبدد" فواقع في العلاقة بين البعد الإنساني والمكاني، فالمرثي غريب منفي عن البعد المكاني الأول "الوطن"، لذلك ينظر إلى البعد المكاني الجديد "المنفى" بعين السوداوية، فهو في نيويورك التي لا صفصاف فيها، والمرثي كشمس شاحبة لا جمال فيها، كما أن ألم التبدد بين البعد الإنساني والإنساني قائم، كالقتلة وشرطة الميناء[1].

وفي لحظة هي ذروة التراخي والارتكاس في "ألم التبدد"، نلفي المرثي ممعنا بهاجس الاغتراب، مسكونا بنظرة سديمية، نافضا عن نفسه غبار هذا البعد المكاني والزماني والإنساني، معترفا بلحظة عنوانها: "كان ما سوف يكون"، مقرا بألم التبدد مع أركان ذلكم الثالوث، إنها لحظة الموت:

والأغاني شرَّدتني شرَّدتني

ليسَ هذا زمنِي

لا ليسَ هذا وطنِي

لا ليس هذا بَدَنِي

كانَ ما سوفَ يكونُ

فضَحَتْهُ السُّنبلةُ

ثمَّ أهدَتْهُ السُّنُونُو

لرياحِ القَتلةِ[2].

[1] (ينظر) مهدي أسعد عرار: "التفكيكية بين النظرية والتطبيق: كان ما سوف يكون... نموذجا"، ص194، 196.

[2] المرجع نفسه، ص196.

4-2-3: القراءة الرمزية وتعايش المعاني:

إن القراءة الرمزية مهمة في فهم الأثر الأدبي، الذي ينطوي على معان متعددة، إذ «بمكنة الدال أن يخلع عنه رداء مدلوله، فهو في حركة حرة أذنت بوجود انشقاق بينه وبين مدلوله، وهذا يفضي إلى دخول عالم من المعاني المتعددة التي لا يوقف عليها إلا بالتوهم في القراءة»[1]، ما يجعل الأثر يمتلك خاصية الرمزية، لكن الرمز الذي يتحدث عنه الباحث رمز مختلف، إذ يغشاه من الجدة ما يغشاه، إنه ليس مجرد «جماع صورة متكاتفة في النص، بل هو تعدد المعاني»[2]، ما يجعل الأثر مستعدا للانفتاح. وامتلاك الأثر معان متعددة ميزة في بنيته، إنها الخاصية الرمزية فيه.

يجد الباحث هذه الخاصية متكاثرة في القصيدة، ذلك أنها «قصيدة رثاء ليست كالرثاء، قصيدة أول ما يسترعي الانتباه فيها انفلات من القيود المعجمية، وتفجر للدلالات على نحو يصبح معه: "دخن الكأس" مقام "دخن السيجارة" أمرا متقبلا يحتمل وجوها عديدة، ويثير في النفس استحسانا من بعد»[3].

ويجد الباحث نفسه في مقام رثاء للعلاقة بين الدال والمدلول مرات ومرات حيث تنفلت العلاقة بينهما ما يقحمه كقارئ في فضاء المعاني اللامحدود، فحينما ترمز المدرسة إلى النظام والسلطة والتقيد[4]، وحينما تخترق العصفورة رمحا بدل أن يخترق الرمح العصفورة تنتفي إمكانية الوقوف على معنى واحد، وحينما يختار الشاعر "الشارع الخامس" دون غيره يلمح إلماحة بعيدة إلى أنه يدل على حضارة الإنسان فيها رقم، ويتيه المعنى خلف سراب الدوال[5]، نتيجة تحطم العلاقات اللغوية المعجمية التقليدية، لذلك فإن «هذا "الانفلات

---

[1] مهدي أسعد عرار: "التفكيكية بين النظرية والتطبيق: كان ما سوف يكون... نموذجا"، ص197.

[2] المرجع نفسه، ص. ن.

[3] المرجع نفسه، ص198.

[4] (ينظر) المرجع نفسه، ص199.

[5] (ينظر) المرجع نفسه، ص198.

المعجمي" و"تعايشات المعاني" و"الرمزية" كل ذلك يأبى إلا أن يجعل القارئ شريكا منتجا لدلالة النص بعد استرفاد ملحظ "موت المؤلف" وانتفاء المقصدية»[1]، ليجد القارئ نفسه أمام «قصيدة رثاء ليست كالرثاء، لم يحم فيها حول القبر، ولم يبق الشاعر أسير الثوابت القديمة (كالقافية والوزن...) فيها علاقات لغوية غير مألوفة، صور شعرية لا تتفق والبلاغة القديمة، محاورة للفكر، فيها جدة ولمحة مضافة على نحو يصبح معه ملحظ "تعايشات المعاني" أمرا متقبلا ذا نكهة فيها فرادة»[2]، ولعله الانزياح ذاته الذي يسمح بتعدد المعاني.

4-2-4: عشق النص وموت المؤلف:

يرى الباحث أن «الفكرة النقدية "عشق النص وموت المؤلف" باعثها القول باعتباطية بين الدال والمدلول، ليس هذا فحسب، بل إن الباعث الرئيس هو حركة الدال في فضاء لا يحد»[3]، فالإشارات عائمة، والمعنى منزلق، وعليه تختلف القراءات عن بعضها، حيث يتعامل كل قارئ مع النص من منطلق ثقافته وهواه، مبتعدا عن مقصدية المؤلف، ما يولد حميمية بين النص وقارئه، إنه عشق النص الذي تهيم به التفكيكية، إنها قراءة تعشقه وتشتهيه، «فأن نقرأ معناه أن نشتهي الأثر، ونرغب أن نكونه، وأن نرفض مضاعفته بمعزل عن كل كلام آخر غير كلامه هو ذاته»[4]، لذلك كان "موت المؤلف" حتى يولد الأثر ويأتي دور القارئ العاشق للنص، «ولذا فليس يصح في الفهم ولا يستقيم في مقاربة هذه القصيدة أن يسأل القارئ نفسه ماذا أراد أن يقول المؤلف أو إلى أي مقصد رمى؛ ذلك أن المقصدية منتفية من جهة، ومن جهة أخرى، أعلن عن تغييب المؤلف»[5]، لهذا يتجاوز الباحث هذه النقطة في مقاربته للقصيدة.

---

[1] مهدي أسعد عرار: "التفكيكية بين النظرية والتطبيق: كان ما سوف يكون... نموذجا"، ص199.

[2] المرجع نفسه، ص199، 200.

[3] المرجع نفسه، ص201، 202.

[4] المرجع نفسه، ص201.

[5] المرجع نفسه، ص202.

4-2-5: التناص:

يمثل التناص في نظر الباحث مفتاحا يلج من خلاله إلى عالم النص من بوابة عريضة، فهو «يمكن القارئ من النظر إلى النص من عل ليستكشف أغوار هذه التجربة المتصلة بغيرها»[1]، وفي هذا السياق يستعرض الباحث ما جاءت به "جوليا كريستيفا" فيما يتصل بالتناص، حيث «ترى أن فكرة التناص ترشح لوجود آثار أخرى»[2]، وأن «النص يؤكد قيمته في كثافته [...] إنها تريد أن تصل إلى فهم متعمق في سبر غور هذا الأثر[...] إذ إن كل نص هو خلاصة تأليف من الكلمات، والكلمات هذه سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال، وهي بهذا تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب»[3]، هذا ما وافقها فيه "دريدا"، أما "تودوروف" فعلى تقديره لهذا الناموس النافذ، لا يؤمن به على إطلاقه، والباحث يؤيده في هذا الرأي، إذ «إن ثمة بونا شاسعا بين تناص مفتعل قائم على سرقة، أو ليس له لحمة بغيره، وتناص فني قائم على خلق وإبداع»[4]، هذا التناص الفني هو ما يمنح المدلول القدرة على الإحالة إلى مدلولات خطابية مغايرة، ما يسمح بتعدد القراءات داخل النص، كما أن فكرة التناص تعمل على نقض التمركز حول الذات وإقصاء الآخر، فالنص ليس مستقلا أو قائما برأسه، إنها نوع من أنواع نقض فكرة ملكية النص[5].

وقد اشتغل الباحث على رصد بعض من تجليات "التناص" في القصيدة، منها قول الشاعر:

ابن فلاحين من ضِلعِ فلسطين

---

[1] مهدي أسعد عرار: "التفكيكية بين النظرية والتطبيق: كان ما سوف يكون... نموذجا"، ص203.

[2] المرجع نفسه، ص. ن.

[3] المرجع نفسه، ص204.

[4] المرجع نفسه، ص205.

[5] (ينظر) المرجع نفسه، ص207.

وهو تناص تقاطع، ذلك أن الموروث الديني يقول إن حواء قد خلقت من ضلع آدم، والظاهر أن فيه إشارة إلى تعلقه بالأرض وإلى أنه جزء منها لا ينفصم، فكأنها أمه التي خرج من بين أحشائها.

وكذلك قوله:

أريدُ الصِّفةَ الأُولى لأعضائِي

أشتهي أن أشتهي

فهو يتقاطع وقول "المتنبي":

وشكيّتي فقدُ السّقام لأنهُ قد كان لمَّا كان لي أعضاءُ

فالشكية أنه لم يعد يسقم، لأنه فقد أماكن السقم، فقد أعضاءه ولذلك يريد الصفة الأولى لأعضائه.

ومن مثل ما تقدم:

منذُ عشرينَ سنة

وأنا أعرفُهُ في الأربعين

ومكمن التناص هنا "الأربعين" حيث توحي الكلمة باكتمال العقل وبلوغ الرشد الذي يبلغه الأنبياء، كما قد يكون رقما طائشا، أو أنه لم يغير مواقفه، كل هذا قائم على استشراف ملحظ "التناص" و"تعايشات المعاني" و"الإرجاء" و"انزلاق المعنى" الذي يبقى كامنا يقبل كل ممكن[1]، وكل وجه تأويل.

[1] (ينظر) مهدي أسعد عرار: "التفكيكية بين النظرية والتطبيق: كان ما سوف يكون... نموذجا"، ص205، 206.

4-3: نقد منهج الباحث في مقاربة القصيدة:

إن أول ما يمكن ملاحظته أن الباحث لم يحط بالمنهج التفكيكي وأعلامه إحاطة تامة، لكنه يلتمس العذر لنفسه بأنه يتعذر عليه استقصاء جميع جوانب المنهج التفكيكي، وآراء أعلامه في هذه الورقة، نظرا لعددهم وتوجهاتهم الكثيرة، فلكل ناقد منهم ما يميزه، وهذا لا يعني أنه ثمة مناهج يشملها المنهج التفكيكي بل كل ما هنالك نقاد متعددون يلتفون حول معالم رئيسة فيه[1]، إضافة إلى أن الباحث- على شاكلة "عبد الملك مرتاض"- لا يتقيد بمنهج واحد، وإنما هو تحليل يستند إلى النص وينطلق منه إليه، بل ويعتبر أنه من الشطط والتكلف تحميل كثير من النصوص ما لا تحتمل، وأن النص هو من يرشد القارئ إلى المنهج، كما أنه يرى أن لا ضير في الاستفادة من معطيات المد الفلسفي والمعرفي الغربي بعقلانية[2]، إذ ليس كل ما يستورد من مناهج غربية وأفكار قابل للتطبيق على النصوص العربية، فلكل نص طبيعته التي تميزه.

ويعترف الباحث في آخر دراسته، فيقول: «أما تجربتي في هذه الورقة مع نص لمحمود درويش فقد أحسست في قوابلها بعبء يجثم على الصدر؛ إذ إن الشاعر صاحب رسالة، والقول بانعدامها، أو "بعبثية اللغة" أو "بانتفاء المعنى" و"الشك في جدوى الأشياء" مطلب قد يتعذر تأسيسه في ظل وضع تاريخي حرج، فهل يحق للقارئ أن يصف (كان ما سوف يكون) أو (أزهار الدم) أو (فرس للغريب) بأنها عبثية جديدة إلا إذا كان هذا من باب المعاياة أو المماحكة، وهذا مما لا يكون في البحث ولا في شبهه، والحق أن الذي يسترعي الخواطر في نص "درويش" هو "تعدد المعاني"، و"التناص"، و"انفلات الدال من قيد المدلول"؛ إذ إن الشاعر يتميز بأنه يقيم علاقات دلالية غير مأنوسة، وهو يقصد هذا الباب قصد الأديب المجرب المتثبت، ومع هذا الانفلات من القيود المعجمية يصبح أمر تعدد المعاني متقبلا

[1] (ينظر) مهدي أسعد عرار: "التفكيكية بين النظرية والتطبيق: كان ما سوف يكون... نموذجا"، ص208،207.

[2] (ينظر) المرجع نفسه، ص209.

ممكنا، ولكنه ليس ملقى على عواهنه، أو مجتزأ من منظومته اللغوية الكلية في النص، صحيح أنه بإمكان القارئ أن يضرب صفحا عن المقصدية، وأن يعي هذا الانحراف اللغوي المتمثل في الانفلات من القيود المعجمية، ولكن هذا الذي تقدم محكوم بالنص نفسه وبإيحاءاته على وفق نظرة شاملة للنص، فليس ينبغي أن يملي القارئ موقفه القبلي، أو هوى نفسه السائر كيفما اتفق، أو ملمحا قرائيا غير مستند إلى النص وعلائقه»[1].

وعموما، فإن الناقد "مهدي أسعد عرار" وفق إلى حد مقبول في مقاربة القصيدة مقاربة تفكيكية، لكن يبقى ما يؤخذ عليه عدم التقيد بالمنهج الواحد، وهو ما يعاب على جل الدراسات العربية المتأثرة بفلسفة التفكيك، فكثيرا ما يعد لجوء الناقد إلى أكثر من منهج نقدي من خلال اعتماد بعض المفاهيم أو اتباع إجراءات معينة منه، هروبا من عجز قرائي، أو خللا في الفهم أو جهلا بالخلفيات والمرجعيات.

[1] مهدي أسعد عرار: "التفكيكية بين النظرية والتطبيق: كان ما سوف يكون... نموذجا"، ص209، 210.

خـــــاتمة

– إن بحثنا يتطرق إلى فلسفة غربية الأصل والمنشأ، مست الفكر والنقد الأدبي، فأثرت فيهما أيما تأثير، إنها التفكيكية التي ترتبط ارتباطا وثيقا ببنية الحضارة الغربية، كما يتطرق في الوقت ذاته إلى ملابسات انتقال هذه الفلسفة إلى الثقافة العربية كإستراتيجية نقدية، وما يصحب ذلك من جدل حول طبيعة النقد التفكيكي وفاعلية تطبيقه على النصوص العربية، وبعد ولوج العالم النظري للتفكيكية، وعقده بالجانب الإجرائي لها، يمكن حصر النتائج التي أمككنا الوصول إليها في النقاط الآتية:

* ارتبط النقد الأدبي بالفلسفة منذ القديم ولا يزال مرتبطا بها، فما من نظر نقدي إلا ويستند على أساس فلسفي يستمد منه لبنات بنائه، فالأدب بما هو موضوع للنقد يحمل فلسفة ما في ثناياه، وعليه المذهب النقدي لابد له من معالجة النص الأدبي بمنطق وفلسفة النص الأدبي نفسه، وإلا كانت القراءة النقدية إجحافا في حق الإبداع وليا لعنق النص، لذلك كان لزاما أن يتبع النقد ذلك التصور الفلسفي للأدب دائما، وأن يستعير في كثير من الأحيان مصطلحات الفلسفة، ويتمذهب حسب ما يمليه التصور الفلسفي، وتعزى بدايات النقد الأدبي إلى اليونانيين، حيث بدأ في شكل أحكام ساذجة تستند إلى الذوق إذ كانت هنالك تجارب ومحاولات غير منهجية، قبل "أفلاطون" و"أرسطو"، ثم بدأ التعقيد شيئا فشيئا، حينما اتكأ النقد على بعض المبادئ الأخلاقية، وأخذ النقاد يتناولون النصوص بعمق أكبر، لاعتقادهم أنها نقد للحياة وتقويم لها، فوجد نقد يتداوله الفلاسفة، وظهرت النظريات من مثل "نظرية المحاكاة" و"نظرية التطهير" و"الوحدة العضوية"، وقد أخذ "الخيال"، كذلك، نصيبه في هذا المجال، ومع تطور الفكر الإنساني ظهرت الحاجة إلى المنهج، وظهرت جبهتان نقديتان إحداهما سياقية تنتصر لقطب الخارج، والأخرى نسقية تنتصر لقطب الداخل؛ فقد انقسم الفلاسفة بخصوص هذه القضية إلى فريقين؛ فريق يرى أن مصدر الحقيقة يكمن في خارج الأشياء (الشكل)، ما منح السلطة للذات في الكشف عنها، فباتت معرفة معنوية وذاتية بالنسبة لهؤلاء، وفريق ثان يرى أن مصدر الحقيقة يكمن في داخل الأشياء، مانحا بذلك السلطة للعقل في الكشف عنها، وبالتالي أصبحت الحقيقة معرفة حسية، وعلى إثر هذه

الثنائية انشطر النقد إلى نقد سياقي يبحث عن المعنى والحقيقة الكامنة في النص الأدبي من خلال سياقات خارجية عنه كالتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع، فتنوعت المناهج بين النفسي والتاريخي والاجتماعي والموضوعي، ونقد نسقي يهتم بداخل النص وبنيته ويقصي كل ما هو سياقي، وتعددت المذاهب والاتجاهات النقدية على إثر ذلك، فظهرت البنيوية والأسلوبية والسيميائية، وكلها يستند إلى الفلسفة ويبني أحكامه ونظره من خلالها، لتأتي مرحلة ثالثة هي مرحلة ما بعد البنيوية، التي أعادت الاعتبار لبعض مما غالت المناهج البنيوية في إقصائه، فظهرت التفكيكية ونظرية التلقي، وعليه يمكن القول إن المشاريع النقدية الحداثية نتاج طبيعي للفكر الفلسفي الغربي.

* التفكيكية إستراتيجية في قراءة الخطابات ومقاربة المعنى المسكون بهاجس الانفتاح الدائم والتأجيل اللانهائي المؤسس على مبدأ الاختلاف والغياب الذي يفتح شراهة القراءة ويبيح تعددها، حيث تعتمد المقاربة التفكيكية على جانبين أساسيين: أولهما يتصل بالتصور الذهني لفهم الظاهرة الأدبية، وثانيهما إجرائي حيث يتعامل القارئ مع الخطاب بواسطة إجراءات عنيفة تقتحم بنية النص وتعمل على خلخلتها بحثا عن تلك اللبنة القلقة التي من خلالها يمكن قراءة ما وراء اللغة، أي المخفي والمسكوت عنه، وهذا استنادا إلى مجموعة من المفاهيم التي وضعها رائد التفكيك "جاك دريدا"، وعلى رأسها مبدأ "الاختلاف المرجئ"، حيث تتحول القراءة نفسها إلى كتابة، وما يجب إدراكه وأخذه بالحسبان أن التفكيك تيار فلسفي ونقدي في آن، لذلك كان لزاما على القارئ الإحاطة بمرجعيات التفكيكية وخلفياتها، ولأن التفكيكية في روحها وفلسفتها ترفض القواعد والأصول والتعاريف وتعمل على خلخلة كل ما هو ثابت ومطلق، يصعب تحديدها وتحديد مصطلحاتها.

* من خلال الوقوف على الأصول المعرفية للتفكيكية نصل إلى نتيجة مفادها أنه رغم قيام التفكيك على مبادئ ثورية وسعيها لتقويض الميثافيزيقا الغربية وكل فكرة متعالية عن واقعها، إلا أن التفكيك تربطه علاقة بقاء مع هذه الميثافيزيقا؛ إذ لولا وجودها ما تسنى

للتفكيك الوجود، إنها وليدة نسق فلسفي قائم على التشكيك في كل المرجعيات التي قامت عليها الفلسفة الغربية، سواء اللاهوتية أم العقلانية أم التجريبية، فقد انطلقت التفكيكية من التشكيك في العلم ثم تحوّلت إلى الشك في كل شيء، بما في ذلك تشكيكها في اللغة ومن ثم في كل قراءة أو تأويل للنصوص، وهكذا فتحت التفكيكية الباب على مصراعيه لتعدد القراءات، وقد أسس "دريدا" مبادئه من خلال نماذج من مثل نيتشه، هايدجر، هوسرل، سوسير، بيرس، فوكو، فرويد، وعليه يرتبط التفكيك بالنسق الفلسفي الغربي، ورغم ادعائه الثورية والتخلص من أعباء الفلسفة والميتافيزيقا الغربية إلا أنها ظلت تدخل في لعبتها، وهذا ما يؤكد فرضية أن التفكيكية تعيد إنتاج المقولات الميتافيزيقية بطريقة أخرى، ومن ذلك "نيتشه"، الذي يعد أهم مرجعية، وهو يرتبط ببنية الحضارة إذ كان هدفه القضاء على النسق الفلسفي المسيطر والموروث عن الفلسفة الإغريقية، و"دريدا" مرتبط به حتى وإن كان ارتباطا نقديا، فقد أسس "نيتشه" لجينيالوجيا تهدف إلى الحفر وراء الظواهر لاكتشاف المحركات الكامنة خلف الأشياء والتي لا تظهر على السطح، كما نقد التمركز، ويتجلى ذلك في مقولة موت الإله التي تتضمن أفول كل مصدر متعال يدعي أنه مصدر الحقيقة المطلقة، إلى جانب النزعة الثورية على مبادئ فلسفة كانت قبله مسلمات، ما جعل الفكر النيتشوي مرتكزا للعديد من التيارات الفكرية والنقدية، في مقدمتها التيار التفكيكي، إضافة إلى "هايدجر" الذي حاول تقويض مبادئ التفكير الفلسفي الموروثة وبالتحديد ما يسميه "تدمير أنطولوجيا اللاهوت"؛ أي رؤيتنا للوجود القائمة على أساس غيبي، إنه تدمير لميثافيزيقا الحضور التي مفادها أن الذات لا تؤمن إلا بما هو حاضر في وعيها وتنفي ما عداه، وهو ما يستغله "دريدا" في التأسيس لمبادئ التفكيك، فقد شكلت "الظاهراتية" مرتكزا فكريا له؛ إذ سحبت سلطة المعرفة والوعي من العقل المحض والأشياء والظواهر في ذاتها، وقام فكرها على أن المعرفة الحقيقية تتأتى فقط من تحليل الذات نفسها، فالوعي إنما هو وعي بشيء ما، وليس وعيا مستقلا، ما مهد العودة للاهتمام بدور القارئ مع التفكيكية كاتجاه نقدي معاصر، ولعل "هايدجر" لم يتحدث عن الاختلاف والإرجاء بشكل مباشر لكن لا يمكن إنكار تأثيره القوي

في التيار التفكيكي خصوصا طبيعة التفكير، إذ يرى "هايدجر" أن الفهم حدث يقع في الزمن وهو قابل دائما للنقض والتغير وفقا لعوامل مختلفة، ووفقا لذلك المعنى والحقيقة في حالة إرجاء دائمة، وهو مفهوم يقود إلى الإرجاء عند "جاك دريدا"، حيث أن هناك دائما معنى مرجأ يمكن أن يتحقق، كما تعد مفاهيم "فردينان دي سوسير" عن الاختلاف اللغوي الأساس الذي بنى عليه "دريدا" تصوره المركزي في التفكيكية وهو مفهوم الاختلاف المرجئ، إضافة إلى استغلال "دريدا" للسيميوزيس البيرسية، حيث يقدمها "دريدا" على أنها انفتاح لا مشروط للدلالة، دونما اعتبار للخلفية الفلسفية ولا إلى مفهوم المؤول النهائي الذي يقدمه "بيرس" بوصفه الحد الذي تقف عنده آلة السيميوزيس، حيث يشتغل السيميوزيس البيرسي وفق نظام محدد فكل ركن من أركان العلامة (الممثل/ الموضوع/ المؤول) يحيل على طرف آخر، وكل معنى ينتج عن هذا التفاعل الحاصل يحيل إلى معنى آخر في سيرورة متتالية بحيث يصبح كل معنى يوصل إليه علامة في حد ذاته، ما يجعل كل معنى ينتج عن علامة معنى محتملا أو لنقل تأويلا محتملا وليس حقيقة مطلقة، إنه نفي واضح لأحادية المعنى، فأي تأويل يعطى للعلامة لا يوقف سيرورة السيميوزيس، إنه انفتاح لا منته للمعنى، وقراءة "دريدا" للسيميوزيس قائمة على تحدي ميثافيزيقا الحضور ورفض مقولة المدلولات النهائية أو المباشرة غير أن المشكلة تكمن في كيفية تعامله مع مقولة المؤول النهائي عند "بيرس" الذي يرى "دريدا" أنه لا يمثل مدلولا مطلقا وإنما تأويلا محتملا، ينفي حضور تأويلات أخرى وبالتالي اللغة يمكن أن تقول أكثر مما تدل عليه ألفاظها مباشرة، إلى جانب "ميشال فوكو" الذي جعله اهتمامه بضروب النبذ والتهميش، ينال اهتماما واسعا لدى النقاد الثقافيين، واهتمامه بنقد الحقيقة وإقراره بلا نهائية التأويل وتحطيم المرجعيات المسبقة ومركزية المعنى الرسمي، كل هذا جعله يصنف من بين رواد التفكيكية المعاصرة، حتى أننا لا نكاد نجد فرقا واضحا بين "دريدا" و"فوكو" في المفاهيم وإن اختلفت المصطلحات، فـ"جينالوجيا" "فوكو" التي تبحث في المناطق المعتمة من الذاكرة، وتبحث في المهمش في الحضارة الغربية نتيجة إرادة الحقيقة، هي هدف "دريدا" من إحياء الهامش وتقويض المركز، من خلال التشكيك في

مصادر الحقيقة المطلقة، لتغيب الحقائق في النهاية ويحل محلها التأويل وهو مهمة لا نهاية لها، كما تجدر الإشارة، هاهنا، إلى علاقة التشابه بين التفكيك والتراث الصوفي القبلاني من حيث توافق المفاهيم حول القراءة وحرية القارئ وتجدد المعنى.

* ظهرت التفكيكية في ستينيات القرن العشرين، كردة فعل على البنيوية التي غالت في تقديس الشكل وبنية النص الداخلية، وأفرغته من طاقته على الإيحاء والدلالة، وقد قامت على مرتكزات ثلاثة: نقد البنيوية، نقد سلطة الحضور، الثورة على العقل، ولم تحقق التفكيكية نجاحا كبيرا في بلاد النشأة فرنسا وأوروبا عموما، كالذي حققته في أمريكا، والسبب وراء ذلك يعود إلى أنها وجه حقيقي لأمريكا، فقيامها على الاختلاف المرجئ الذي يلغي كل الهويات الخاصة، وعدم استنادها على أي مرجعية أو شيء ثابت غير التفكيك والاختلاف، يجعلها فعلا كذلك، إضافة إلى الثقافة الأمريكية، المرتبطة بالتاريخ الاستيطاني للحضارة الأمريكية الراغبة في التخلص من خلفياتها الأوروبية، وتقويض كل الثقافات والهويات الأخرى، كما أن التفكيكية تتوافق ومبادئ الديمقراطية الأمريكية التي لا تؤمن بالخلفيات الأخلاقية، ولا المرجعيات والثوابت.

* كل مصطلحات التفكيك مترابطة ومنسجمة حيث ترتبط ببعضها ارتباطا وثيقا، وتشكل نظاما ونسقا مغلقا، رغم أن التفكيكية لا تؤمن بفكرة النسق والنظام، فما يطمح له "دريدا" عالم بلا مرجعيات عالم الاختلاف المرجئ، وكل المفاهيم آليات للعبور إلى ذلك العالم، فعلم الكتابة الذي يدعو إليه "دريدا" يحل الكتابة مكان الصوت الذي يضمن حضور المتكلم، أما الكتابة فتنفلت من سلطة المتكلم ما يبيح تعددية المعنى ويؤدي إلى الاختلاف المرجئ، هذا الاختلاف الذي يعتبر أساس فلسفة التفكيك كونه يرتبط ارتباطا عضويا ببقية المفاهيم الأخرى، إذ يمنح للآخر المهمش إمكانية الوجود، ويخلق عالما يقبل التأويل، وتجدر الإشارة، هاهنا، إلى أنه بالإمكان لمس منهجية التفكيك من خلال البنية التحتية له؛ أي من خلال مصطلحات "دريدا"، رغم أنه لم يرسم له منهجا محددا ضمن أطر معرفية واضحة.

* تعتبر التفكيكية وافدا جديدا بدأت العناية به، في مجال النقد الأدبي، في سبعينيات القرن العشرين، وقد شكل بؤرة اهتمام بالنسبة للباحثين العرب، إن على مستوى النظرية وإن على مستوى الممارسة، إذ لم يتوان القارئ العربي عن التجريب، ومع ذلك يبقى المنهج النقدي في الثقافة العربية المعاصرة يعاني من أزمة الغموض ولعنة الخلط اللتان تلاحقانه منذ انفتاحه على الغرب، وتبقى التطبيقات التفكيكية العربية بعيدة عن روح التفكيك، حيث يتضح من خلال إعادة النظر في القراءات العربية للنصوص الأدبية أن أصحابها جعلوا النقد الغربي طاقتهم المرجعية، ففقد ذلك النقد تجذره في واقعه الحضاري، حيث نشأ في واقع وحضارة مختلفين عنا، فـ"جاك ديريدا" كان قد تسلح بالتفكيكية لتقويض الميتافيزيقا الغربية، والمقولات المركزية للسانيين، وإعادة النظر في ثنائياتهم المزدوجة كالدال والمدلول، والصوت والكتابة، والسانكرونية والدياكرونية، واللغة والكلام، والتضمين والتعيين، والمحور الاستبدالي والمحور التركيبي، وضرب كل فكرة متعالية عن واقعها أو ثابتة ومرسخة في الفكر الغربي، فالتفكيكية الغربية مشروع نقدي متكامل لتقويض التمركزات النصية وغير النصية في الفلسفة الغربية، وهذا ما لا نلمسه عند الباحثين العرب؛ إذ أخذوها من حيث هي منهج قرائي يمكن تطويع النصوص، الغريبة عنه، بشكل ما لتقرأ حسبه، وإن غابت المنهجية، بمعزل عن مرجعيته وفلسفته، وعليه جاءت الدراسات العربية بعيدة كل البعد عن حقيقة التفكيك، فعلى سبيل المثال، لم ينتبه "الغذامي" إلى أن التفكيك تيار فلسفي ونقدي في آن، ونظر إلى التفكيك بوصفه آليات وقوالب تطبق على النصوص أو تفككها من أجل إعادة بنائها، في حين أن البناء يفرض وجود نسق ونظام محدد، ما يناقض مبادئ التفكيك، ولعل هذا ما جعله يترجمها بـ"التشريحية"، وهي لا تعدو أن تكون في معجمه منهجا نقديا يمكن استثماره إلى جانب مناهج أخرى لقراءة النصوص الأدبية، كما أنه لم يتخذ في تبنيه للتفكيكية من "دريدا" مرجعيته الصلبة، بل كان منقادا خلف مرجعيته الأنجلوفونية دون أن يولي أصل التفكيك كبير اهتمام، وربما كان هدفه التعريف بمنهج جديد في النقد الأدبي ليحوز قصب السبق، فلطالما تغنى بكونه ناقدا ألسنيا، ورغم ذلك لا يمكن إنكار أهمية كتابه "الخطيئة

والتكفير"، حيث تصدى فيه صاحبه للتعريف بالتفكيكية في زمن لا توجد فيه أي دراسة أو كتاب عربي في الموضوع، فكانت له الريادة والسبق، وفي نموذج عربي آخر يمزج "عبد الملك مرتاض" التفكيك بمناهج أخرى كالسيميائية، متغافلا عن كون التفكيك في هذه المناهج البنيوية لا يعدو أن يكون تشريحا للنص، لا بمعنى التفكيك في فلسفة "دريدا"، فلا يراد من التفكيك البنيوي غير ذلك من تحديد لبنياته العميقة، واستخلاص القواعد المجردة، والثنائيات المنطقية التي تتحكم في توليد النصوص اللامتناهية العدد، بالاحتكام إلى العقل والمنطق واللغة، في حين أن تفكيك "دريدا" هو تشريح للنصوص من أجل هدم المقولات الثابتة، وتقويض البنيات الثنائية، والتشكيك في فعاليتها الفلسفية والإجرائية، إنه تفكيك يقوم على الاختلاف، وتعرية الأوهام الأيديولوجية لتلك الثوابت البنيوية والتشكيك فيها، وهدمها بالمفهوم السلبي والعدمي للتقويض والتفكيك، بينما التفكيك البنيوي والسيميائي تفكيك إيجابي ومنهجي في قراءة النصوص الفلسفية والأدبية، وطريقة لفهم الخطاب وتفسيره علميا، هذا الخلط بين نوعين من التشريح خلق التباسا أكبر بين تيار فلسفي وأدبي هو التفكيك، ومناهج نقدية واضحة المعالم هي المناهج البنيوية، ولعل السبب الأول في ذلك يمكن رده إلى الخلاف في الترجمة بين الباحثين والنقاد العرب، وهو يشكل واجهة لخلاف أعمق هو الخلاف في الفهم والتأويل، ومن ثم الخلل في التطبيق والعجز عن تحقيق النظرية، ضف إلى ذلك تعامل الناقد العربي مع المنهج أكثر من تعامله مع النص الأدبي، فيحدث التنافر بين النص والمنهج، لتطمس معالمه وتغيب الدلالة، ويتغرب المنهج ويفشل في كثير من الأحيان، فيلجأ الناقد إلى التهجين، وبذلك تستمر الأزمة.

وتبقى هذه الدراسة، بما لها وما عليها، عرضة للمساءلة والنقد، ما يجعلها فاتحة علمية لآفاق معرفية ودراسات أكاديمية جديدة مأمولة، فهي حلقة في سلسلة طويلة نرجو من الباحثين المهتمين بالنقد الأدبي، الطامحين لمستقبل نقدي واعد، إثراءها، ولا شك أننا قد تركنا بعض النقاط لم نتوقف عندها في البحث كنقد التفكيكية، إذ كيف تنقد فلسفة لا تزال إلى يومنا هذا مستعصية على الفهم؟ وكيف تنقد استراتيجية نقدية تستمد روحها من تلك

الفلسفة؟ بل، كيف يتأتى لنا ذلك ومؤسسها نفسه يعترف بأن ليس لها حدودا؟ لذلك فضلنا ترك هذه المسألة بابا مفتوحا لمن يبتغي ولوج عالم التفكيك من جديد، والارتقاء بالنقد العربي، وعسى الله يلقى هذا البحث الأكاديمي القبول والرضا لدى جمهور القراء والباحثين.

قائمـــة المصادر والمراجـــع

*** القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**

أولا: المصادر والمراجع العربية:

إبراهيم (أحمد ملحم):

1. تحليل النص الأدبي ثلاثة مداخل نقدية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 2016م.

إحسان (عباس):

2. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، ط1، بيروت، لبنان، 1391هـ/ 1971م.

أحمد (عبد الحليم عطية):

3. جاك دريدا والتفكيك، دار الفارابي، ط1، بيروت، لبنان، 2010م.

أحمد (يوسف):

4. السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم، ط1، الجزائر، لبنان، 1426هـ/2005م.

أماني (غازي جرار):

5. فلسفة الجمال والتذوق الفني، تربية الحس الجمالي، دار اليازوري العلمية، ط1، الأردن، 2016م، ص227.

بسام (قطوس):

6. إستراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حماده ودار الكندي، ط1، إربد، الأردن، 1998م.

7. المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دراسة، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، مصر، 2006م.

8. دليل النظرية النقدية المعاصرة: مناهج وتيارات، دار فضاءات للنشر والتوزيع، د.ط، الأردن، 2016م.

بشير (تاوريريت):

9. الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، إربد، الأردن، 1431هـ/2010م.

جابر (عصفور):

10. تحديات الناقد المعاصر، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2014م.

جاسم (بديوي):

11. التفكير السياسي في فلسفة جاك دريدا، الإستراتيجيات الأدبية للتفكيك السياسي، الرابطة العربية الأكاديمية للفلسفة، ابن النديم للنشر والتوزيع، ودار الروافد الثقافية ناشرون، ط1، وهران، الجزائر، بيروت، لبنان، 2015م.

جمال الدين (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري[630هـ-711هـ]):

12. لسان العرب، دار صادر، د.ط، بيروت، لبنان، د.ت، المجلد 11، مادة (فكك).

جميل (صليبا):

13. المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1971م، ج2.

جهاد (فاضل):

14. أسئلة النقد، حوارات مع النقاد العرب، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس، ليبيا، د.ت.

حازم (أبو الحسن القرطاجني):

15. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، لبنان، 1986م.

حامد (خليل):

16. المنطق البراغماتي عند شارل سندرس بيرس مؤسس البراغماتية، دار الينابيع، د.ط، دمشق، سوريا، 1996م.

حبيب (الشاروني):

17. فلسفة جون بول سارتر، منشأة دار المعارف، د.ط، القاهرة، مصر، د.ت.

حبيب (مونسي):

18. فعل القراءة النشأة والتحول، مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب، ط1، وهران، الجزائر، 2001- 2002م.

حسب الله (يحيى):

19. ذاكرة القراءة، دار آراس للطباعة والنشر، ط1، إقليم كردستان، العراق، 2012م.

حسين (خمري):

20. نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر، 1428هـ/2007م.

حسين (الواد):

21. في مناهج الدراسات الأدبية، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، مكتبة الأدب المغربي، منشورات الجامعة، ط2، يناير 1985م، الدار البيضاء، المغرب.

سامر (فاضل الأسدي):

22. البنيوية وما بعدها النشأة والتقبل، الدار المنهجية للنشر، ط1، الأردن، 2015م.

سامي (بلقاسم غابري):

23. تفكيك الميتافيزيقا وبناء الإيتيقا في فلسفة جاك دريدا، دار الخليج للصحافة والنشر، د.ط، عمان، الأردن، 2017م.

سعد (البازعي):

24. استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2004م.

سعيد (عدنان):

25. الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، عند العرب في العصر العباسي، دار الرائد العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1407هـ/1987م.

26.

سمير (سعيد حجازي):

27. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي المعاصر، ويليه قاموس للمصطلحات النقدية، دار التوفيق للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سورية، بيروت، لبنان، 1425هـ/ 2004م.

شكري (عزيز ماضي):

28. في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1414هـ/ 1993م.

شوقي (ضيف):

29. في النقد الأدبي، دار المعارف، ط3، مصر، 1962م.

صالح (هويدي):

30. المناهج النقدية الحديثة أسئلة ومقاربات، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 1436هـ/ 2015م.

صلاح (فضل):

31. مناهج النقد المعاصر، دار أفريقيا الشرق، ط1، المغرب، 2002م.

عادل (عبد الله):

32. التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2000م.

عادل (مصطفى):

33. فهم الفهم، مدخل إلى الهيرمينوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، دار رؤية، ط1، القاهرة، مصر، 2007م.

عبد الحميد (إبراهيم):

34. نقاد الحداثة وموت القارئ، مطبوعات نادي القسم الأدبي، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، دمشق، سورية، 1996م.

عبد الرحمن (بدوي):

35. دراسات في الفلسفة الوجودية، دار الثقافة، ط3، بيروت، لبنان، 1973م.

36. خلاصة الفكر الغربي سلسلة الفلاسفة، نيتشه، وكالة المطبوعات، ط5، الكويت، 1975م.

عبد الرحيم (الكردي):

37. قراءة النص، مقدمة تاريخية، مكتبة الآداب للنشر، ط1، القاهرة، مصر، 1427هـ/ 2006م.

عبد السلام (المسدي):

38. قضية البنيوية، دراسة ونماذج، منشورات دار أمية، ط1، تونس، 1991م.

39. في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب، د.ط، تونس، 1994م.

عبد الغاني (بارة):

40. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، مصر، 2005م.

عبد الكريم (شرفي):

41. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، لبنان، 2007م.

عبد الله (إبراهيم)، سعيد (الغانمي)، علي (عواد):

42. معرفة الآخر مدخل إلى مناهج النقد الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان، 1996م.

عبد الله (أبو محمد عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم بن قتيبة الدينوري [213 هـ- 276 هـ]):

43. الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، د.ط، مصر، 1966م.

عبد الله (خضر حمد):

44. التفكيكية في الفكر العربي القديم، جهود عبد القاهر الجرجاني أنموذجا، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، بيروت، لبنان، د.ت.

45. إمانويل كنت، وكالة المطبوعات، ط1، الكويت، 1988م.

عبد الله (ركيبي):

46. الشعر الديني الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 2009م.

عبد الله (محمد الغذامي):

47. الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان، 1991م.

48. القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1994م.

49. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، مصر، 1998م.

50. النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 2005م.

عبد الملك (بومنجل):

51. تجربة نقد الشعر عند عبد الملك مرتاض، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1436هـ/ 2015م.

عبد الملك (مرتاض):

52. النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، 1983م.

53. في الأمثال الزراعية، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، 1987م.

54. أ–ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، بن عكنون، الجزائر، 1992م.

55. ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، 1993م.

56. شعرية القصيدة_ قصيدة القراءة، دار المنتخب العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1994م.

57. في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 2002م.

58. نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، وهران، الجزائر، 2003م.

59. التحليل السيمائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة "شناشيل ابنة الحلبي"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 2005م.

60. نظرية النص الأدبي، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 2007م.

عبد الوهاب (المسيري):

61. الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان، دار الفكر المعاصر، ط4، بيروت، لبنان، 1431هـ/ 2010م.

عبد الوهاب (المسيري)، و(عزيز العظمة):

62. العلمانية تحت المجهر، دار الفكر، ط1، دمشق، سوريا، 2000م.

عبد الوهاب (المسيري)، و(فتحي التريكي):

63. الحداثة وما بعد الحداثة، دار الفكر، ط1، دمشق، سوريا، 2004م.

عصام (خلف كامل):

64. الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، د.ط، مصر، 2003م.

علي (جواد طاهر):

65. منهج البحث الأدبي، مطبعة العانى، د.ط، بغداد، العراق، 1970م.

66. مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، سبتمبر 1979م.

علي (حرب):

67. الفكر والحدث، دار الكنوز الأدبية، ط1، بيروت، لبنان، 1997م.

علي (محمد هادي الربيعي):

68. الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، دار صفاء للنشر والتوزيع، مؤسسة دار الصادق الثقافية للطبع والنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن- بابل، العراق، 1433هـ/ 2012م.

عمر (محمد الطالب):

69. عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 2000م.

عيسى (علي العاكوب):

70. التفكير النقدي عند العرب، مدخل إلى نظرية الأدب العربي، دار الوعي للنشر والتوزيع، ط9، الجزائر، 1433هـ/ 2012م.

فاضل (ثامر):

71. اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي الحديث، ط1، د.م، 1994م.

فيصل (الأحمر):

72. معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، لبنان، الجزائر، 1431هـ/2010م.

مجيد (الماشطة)، وأمجد (كاظم الركابي):

73. مدارس النقد الأدبي الغربي الحديث، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1437هـ/ 2016م.

محمد (أحمد البنكي):

74. دريدا عربيا: قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي/ فكر– دراسات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، عمان، الأردن، 2005م.

محمد (ساري):

75. البحث عن النقد الأدبي الجديد، دار الحداثة، ط1، بيروت، لبنان، 1984م.

محمد (سالم سعد الله):

76. الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار، ط1، عمان، 2006م.

محمد (عزام):

77. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 2003م.

محمد (غنيمي هلال):

78. النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، مصر، أكتوبر 1997م.

محمد (مصايف):

79. دراسات في النقد والأدب، المؤسسة الوطنية للكتاب، د.ط، الجزائر، 1988م.

محمد (مندور):

80. الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، د.ط، القاهرة، مصر، د.ت.

81. في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، د.ط، القاهرة، مصر، د.ت.

موهوب (مصطفاي):

82. المثالية في الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، 1982م.

نسيمة (الغيث):

83. البؤرة ودوائر الاتصال، دراسة في المفاهيم النقدية وتطبيقاتها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، مصر، 2000م.

وحيد (بوعزيز):

84. حدود التأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، لبنان، الجزائر، 2007م.

وليد (قصاب):

85. مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، دار الفكر، ط2، دمشق، سوريا، 1430هـ/ 2009م.

يوسف (وغليسي):

86. النقد الجزائري المعاصر، من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، كلية الآداب واللغات جامعة قسنطينة، د.ط، الجزائر، د.ت.

87. الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، إصدارات رابطة إبداع، د.ط، الجزائر، 2002م.

88. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 1429هـ/ 2008م.

89. مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية، دار جسور للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر، 1436هـ/2015م.

ثانيا: المراجع المترجمة:

أمبرتو (إيكو):

90. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2004م.

91. السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، نوفمبر 2005م.

آن (إينو) وآخرون:

92. السيميائية الأصول، القواعد، والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 1428هـ/2008م.

آن (موريل):

93. النقد الأدبي المعاصر، مناهج، اتجاهات، قضايا، ترجمة: إبراهيم أولحيان ومحمد الزكراوي، إشراف: جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2008م، العدد 1179.

إيفور (أرمسترونغ رتشاردز):

94. مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2005م.

بول (دي مان):

95. العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة سعيد الغانمي، منشورات المجمع الثقافي، ط1، أبو ظبي، 1995م.

بيير (زيما):

96. التفكيكية دراسة نقدية، ترجمة: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1417هـ/ 1996م.

جاك (دريدا):

97. مواقع، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1992م.

98. صيدلية أفلاطون، ترجمة كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، د.ط، تونس، 1998م.

99. الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2000م.

100. في علم الكتابة، ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، ط2، القاهرة، مصر، 2008م.

101. أحادية الآخر اللغوية، ترجمة وتقديم: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 1429هـ/ 2008م.

جون (لويس):

102. مدخل إلى الفلسفة، ترجمة: أنور عبد الملك، دار الحقيقة، ط2، بيروت، لبنان، 1973م.

جيرار (دولودال):

103. السيميائيات أو نظرية العلامات، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، 2004م.

دانيال (تشاندلر):

104. أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبة، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2008م.

ديفيد (بشيندر):

105. نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبد القدوس عبد الكريم، الهيئة العامة للكتاب، د.ط، القاهرة، 1996م.

رامان (سلدن):

106. النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الفارابي، ط1، عمان، 1996م.

روجيه (غارودي):

107. البنيوية– فلسفة موت الإنسان، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط3، بيروت، لبنان، 1985م.

رولان (بارت):

108. الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري(CEC)، ط1، سوريا، 2002م.

سارة (كوفمان)، روجي (لابورت):

109. مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر، ترجمة: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، أفريقيا الشرق، ط2، المغرب، 1994م.

110.

فريدريك (نيتشه):

111. أفول الأصنام، ترجمة: حسان بورقية ومحمد الناجي، دار أفريقيا الشرق، ط1، المغرب، 1996م.

كريستوفر (نوريس):

112. التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة صبري محمد حسن، دار المريخ للنشر، د.ط، 1410هـ/ 1989م.

كيرني (ريتشارد):

113. جدل العقل وحوارات آخر القرن، ترجمة: إلياس فركوح وحنان شرايخة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 2005م.

ليونارد (جاكسون):

114. بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، ترجمة ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، دمشق، سوريا، 2008م.

مارتن (هيدغر) وآخرون:

115. موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، ترجمة: عبد الرزاق الداوي، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 1992م.

ميشال (فوكو):

116. جاك دريدا، حوارات ونصوص، ترجمة محمد ميلاد، دار الحوار للنشر، ط1، سوريا، 2006م.

117. نظام الخطاب، ترجمة: محمد سبيلا، دار التنوير، د.ط، بيروت، لبنان، د.ت.

ميشل (رايان):

118. التفكيك تمهيد ونقد وسياسة، مدخل إلى التفكيك، سلسلة آفاق عالمية، تحرير وترجمة حسام نايل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، ط1، القاهرة، مصر، 2008م، [23- 100].

هنري (رونس) وآخرون:

119. حوارات مع جاك دريدا، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1992م.

ثالثا: المراجع الأجنبية:

Jacques (Derrida)

120. «Il n´y a pas le narcissisme», Entretien avec Didier Cahen, in, Points de suspension, Paris, Galilée, Paris , 1992.

رابعا: المعاجم والموسوعات:

جورج (طرابيشي):

121. معجم الفلاسفة (الفلاسفة- المناطقة- المتكلمون- اللاهوتيون- المتصوفون)، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط3، بيروت، لبنان، 2006م.

حسيبة (مصطفى):

122. المعجم الفلسفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، د.ط، الأردن، 2012م.

سعيد (علوش) (عرض وتقديم وترجمة):

123. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوشبريس، ط1، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1405هـ/ 1985م.

سمير (سعيد حجازي):

124. قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، مصر، 1421هـ/ 2001م.

شوقي (ضيف):

125. المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، القاهرة، مصر، 2003م.

محمد (بن أبي بكر الرازي [250هـ- 311هـ]):

126. مختار الصحاح، ضبط وتخريج وتعليق: مصطفى ديب البغا، دار الهدى للطباعة والنشر، ط4، عين مليلة، الجزائر، 1990م، مادة (ن ق د).

محمد (عناني):

127. المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي- عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط3، القاهرة، مصر، 2003م.

مراد (وهبه):

128. المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، مصر، 2007م.

ميجان (الرويلي)، وسعد (البازعي):

129. دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2002م.

عبد الوهاب (المسيري):

130. موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، دار الشرق، ط1، د.م، 1999م، ج5.

131. Petit Larousse illustre 1984 , Librairie Larousse, Paris, 1980.

132. الموسوعة الفلسفية، إشراف: روزنتال، ترجمة: سمير كرم، مراجعة: صادق جلال العظم وجورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1974م.

133. موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تحرير: ك.نلوولف، ك. نوريس، ج.أوزبورن، مراجعة وإشراف: رضوى عاشور، المشرف العام: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة،ط1، د.م، 2005م، العدد 919، الجزء 9.

خامسا: الرسائل والأطروحات الجامعية:

لطيفة (أحمد عمار):

134. نظرية القراءة في المغرب العربي– قراءة عبد الملك مرتاض أنموذجا–، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر، إشراف الدكتور محمد بلقاسم، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 1431هـ– 1432هـ/ 2010م– 2011م.

محمد (عبد الرحيم طحان):

135. المنهجية التفكيكية في تحليل الخطاب القرآني، دراسة تحليلية نقدية، مذكرة ماجستير في التفسير وعلوم القرآن، إشراف أ.د/ يوسف محمود الصديقي، كلية الشريعة والدراسات الإسلامية، جامعة قطر، جانفي 2017م.

منير (أوعشرين):

136. قيم الحداثة في فلسفة جاك دريدا، مذكرة ماجستير في الفلسفة، إشراف أ.د/ محمد بوشيبة، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران2، الجزائر، 2015م/2016م.

سادسا: المجلات والجرائد:

أحمد (الأشقر):

137. إدوارد سعيد، جاك دريدا كان تائها فأنجب العدم: بصيرة العمى في نظرية التفكيك، القدس العربي، 02 رمضان 1431هـ/ 12 أوت 2010م، العدد 6587، جزء ثقافة.

سامي (محمد عبابنة):

138. التفكيكية وقراءة الأدب العربي القديم، عبد الفتاح كيليطو نموذجا، مجلة دراسات، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، الجامعة الأردنية، الأردن، 2015م، المجلد 42، ملحق01، [1075– 1086].

محمد (علي الكردي):

139. الصوت والتفكيك عند جاك دريدا، مجلة علامات في النقد، جدة، جوان 2001م، ج40، مج10.

140. جاك دريدا وفلسفة التفكيك، مجلة إبداع، 01 فيفري 2000م، العدد2، [20-35].

مروان (علي حسين أمين):

141. التفكيكية عند جاك دريدا، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، النجف الأشرف، مصر، د.ت، العدد41، المجلد02، [403- 474].

مهدي (أسعد عرار):

142. "التفكيكية بين النظرية والتطبيق: كان ما سوف يكون... نموذجا"، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2002م، العدد الرابع، الجزء الثاني، [184- 210].

سابعا: المحاضرات والندوات والملتقيات:

عبد الحميد (هيمه):

143. سيميوطيقا التداخل النصي، الملتقى الدولي الثاني (السيمياء والنص الأدبي)، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 15، 16 أفريل 2002م، [345-355].

علي (زغينة):

144. مناهج التحليل السيميائي، الملتقى الدولي الأول (السيمياء والنص الأدبي)، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 7-8 نوفمبر 2000م، [129-141].

لخضر (عرابي):

145. محاضرات في المدارس النقدية المعاصرة، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، د.ت.

ثامنا: المواقع الإلكترونية:

146. ميمير موسوعة اللغة العربية https://mimirbook.com/ar

147. ويكيبيديا الموسوعة الحرة https://ar.wikipedia.org/wiki

148. التشابهات التيبولوجية والمذهب المادي الجدلي www.uobabylon.edu.iq

149. السيرة الذاتية للدكتور مهدي أسعد عرار.

https://www.sharjah.ac.ae/ar/academics/Colleges

محمد (السالم):

150. شرح نظرية الفن للفن، https://sotor.com 2019/03/28م. 08:56.

خليل (اندراوس):

151. المنهج الجدلي، مقدمة لدراسة الديالكتيك. www.m.ahewar/org

فـــهرس الموضوعـــــات

الموضوع **الصفحة**

مقدّمة.....(أ- ح)

الفصل التمهيدي: "العلاقة بين النقد والفلسفة" [09- 66]

تمهيد

1. مفهوم الفلسفة والنقد.....(10- 13)

1-1:مفهوم الفلسفة.....(10)

1-2:مفهوم النقد .....(11)

2. علاقة النقد بالفلسفة.....(13- 66)

2-1: النقد عند اليونان:.....(14-31)

2-1-1: أفلاطون والنقد.....(19)

2-1-2: أرسطو والنقد.....(21)

2-1-3: الجدل حول مصدر الحقيقة والمناهج النقدية.....(27)

2-2: العرب بين الفلسفة والنقد.....(31)

2-3: فلسفة الخيال.....(38)

2-4: النقد الأدبي الممنهج.....(45- 66)

2-4-1: الفلسفة والنقد السياقي.....(46)

2-4-2: الفلسفة والنقد النسقي.....(59)

الفصل الأول: التفكيك: مفاهيمه ومرجعياته [67- 119]

تمهيد

1.مفهوم التفكيكية .....(68- 83)

1-1: تعريف التفكيك لغويا.....(68)

1-2: تعريف التفكيك اصطلاحا.....(75)

2. فلسفة التفكيك.....(83- 119)

2-1: مرتكزات الفكر التفكيكي.....(84- 94)

أولا: نقد العقل ومركزية الحضور.....(85)

ثانيا: التفكيك والبنيوية.....(91)

2-2: التفكيكية والفكر الغربي.....(94- 119)

2-2-1: تأثير "نيتشه" في الفكر التفكيكي.....(95)

2-2-2: تأثير "هوسرل" و"هيدجر" في الفكر التفكيكي.....(100)

2-2-3: التفكيكية والهيرمينوطيقا.....(105)

2-2-4: تأثير وجودية "جون بول سارتر" في الفكر التفكيكي.....(106)

2-2-5: تأثير "ميشال فوكو" في الفكر التفكيكي.....(107)

2-2-6: تأثير "سيغموند فرويد" في الفكر التفكيكي.....(109)

2-2-7: تأثير عالم اللغويات "فرديناند دي سوسير" في الفكر التفكيكي.....(110)

2-2-8:تأثير المنطقي والفيلسوف "شارلز سندرس بيرس" في الفكر التفكيكي(113)

2-2-9: تأثير اليهودية والتصوف القبلاني في الفكر التفكيكي.....(116)

الفصل الثاني: التفكيك: مقاربة في المصطلح والإجراء [120- 158]

تمهيد

1. مصطلحات التفكيكية.....(121-148)

1-1:الكتابة.....(121)

1-2: الاختلاف والإيحاء.....(128)

1-3: الأثر.....(133)

1-4: التشتيت أو الانتشار.....(135)

1-5: التناص.....(137)

2.مدار المقاربة التفكيكية .....(148- 158)

الفصل الثالث: المقاربات التطبيقية لفلسفة التفكيك في الكتابات النقدية العربية المعاصرة [159-243]

تمهيد

1. تأثر عبد الله محمد الغذامي بالتفكيكية.....(164- 193)

1-1: مفهوم التفكيكية عند عبد الله محمد الغذامي.....(167- 171)

1-1-1: التفكيك.....(167)

1-1-2: تشريحية الغذامي.....(168)

1-2: المنهج التشريحي الغذامي.....(171- 188)

1-2-1: نموذج الجمل الشاعرية.....(172)

أولا: الجمل الإشارية الحرة.....(173)

أ/ الجملة الشعرية.....(173)

ب/ جملة القول الشعري.....(174)

ثانيا: جملة التمثيل الخطابي.....(174)

ثالثا: الجملة الصوتية المقيدة.....(175)

1-2-2: نموذج الخطيئة والتكفير.....(176)

أولا: تكوين النموذج ذي الحلقات الست.....(176)

ثانيا: شرح علاقات الشكل والدلالة في النموذج وتفسيرها (التردد بين الداخل والخارج).....(178)

ثالثا: رصد المدارات الأربعة لفضاء القصيدة وتحليلها.....(181)

رابعا: تشريح النص الشحاتي حسب الرؤية الغذامية.....(181- 188)

أ/ تشريح العنوان.....(182)

ب/ فضاء القصيدة.....(184)

ج/ خاتمة ذات طابع إنشائي وصفي.....(187)

د/ تداخل النصوص.....(187)

1-3: نقد المنهج التشريحي الغذامي.....(188)

2. تأثر عبد الملك مرتاض بالتفكيكية.....(194- 216)

2-1: مرتاض والمنهج النقدي.....(195)

2-2: التقويضية: المصطلح والماهية.....(198)

2-3: نموذج للمقاربة النصية عند "عبد الملك مرتاض".....(202- 213)

2-3-1: أ-ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة (202- 211)

أولا: عنوان الدراسة.....(203)

ثانيا: التحليل.....(204)

أ. مستوى البنية/ بنية القصيدة.....(204)

ب. الحيز الشعري.....(206)

ج. الزمن الشعري.....(207)

د. التركيب الإيقاعي.....(208)

2-3-2: ألف ليلة وليلة- دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد- (211- 213)

أولا: الحيز المكاني.....(212)

ثانيا: الزمان.....(212)

ثالثا: الحدث.....(213)

2-4: نقد تقويضية "مرتاض".....(214- 216)

3. تأثر بسام قطوس بالتفكيكية.....(217- 229)

3-1: المستوى النظري.....(218- 221)

3-1-1: مفهوم التفكيك في فكر "بسام قطوس".....(218)

3-1-2: النص والمعنى.....(219)

3-1-3: الاختلاف.....(220)

3-1-4: الكتابة.....(220)

3-1-5: نقد التمركز حول العقل.....(221)

3-2: المستوى الإجرائي.....(221- 229)

3-2-1: منهج بسام قطوس في المقاربة.....(221)

3-2-2: نموذج إجرائي/ قصيدة "تنويمة الجياع" للجواهري فضاء أم حيز؟ (223-229)

أولا: الحيز التائه.....(226)

ثانيا: الحيز الحالم.....(227)

ثالثا: الحيز المتحرك/ المضطرب.....(228)

4. تأثر مهدي أسعد عرار بالتفكيكية.....(230- 243)

4-1: مفهوم التفكيكية في فكر الباحث.....(231)

4-2: منهج التفكيك في إجراء الباحث.....(232- 241)

4-2-1: القطيعة مع نظرية الاتصال وعناصرها الستة.....(232)

4-2-2: رفض التمركز حول بنية ثابتة.....(234)

4-2-3: القراءة الرمزية وتعايش المعاني.....(238)

4-2-4: عشق النص وموت المؤلف.....(239)

4-2-5: التناص.....(240)

4-3: نقد منهج الباحث في مقاربة القصيدة.....(242)

خاتمة.....(244- 252)

قائمة المصادر والمراجع.....(253- 272)

فهرس الموضوعات.....(273- 280)

أثر الفلسفة التفكيكية في النقد العربي المعاصر– دراسة في المرجع والتطبيقات–

إعداد الباحثة: حنان دندوقه. **إشراف: أ/د: أحمد جاب الله.**

ملخص:

تقدم هذه الدراسة، الموسومة بـ:"أثر الفلسفة التفكيكية في النقد العربي المعاصر– دراسة في المرجع والتطبيقات–"، صورة عن تلقي المناهج والتيارات الفكرية الغربية، والممارسة النقدية العربية، وذلك من خلال أبرز النماذج العربية في مجال النقد التفكيكي، حيث تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن مدى استيعاب القارئ العربي لفلسفة التفكيك، وقدرته على استثمار معطياتها الفلسفية في مقاربة الخطابات الأدبية العربية، وعليه تم التطرق فيها إلى علاقة النقد بالفلسفة، عموما، كما تم التركيز على رصد أهم مرتكزات هذه الفلسفة، وصولا إلى التفكيكية كإستراتيجية في النقد الأدبي، ذات مفاهيم وتصور نقدي، لتخلص الدراسة إلى مناقشة ونقد التجربة النقدية العربية في تلقي هذه الإستراتيجية النقدية الغربية، حيث يمكن الحكم عليها بأنها عجزت عن تطبيق التفكيكية بصورة شاملة وكاملة نظرا لاختلاف الواقعين العربي والغربي، وإهمال نقادنا العرب للأصول الفكرية والفلسفية لمشروع النقد التفكيكي، ما يصعب تبنيها لمقاربة النصوص الأدبية العربية.

Abstract:

This study provides, tagged with, "the impact of déconstruction philosophy to criticize the contemporary Arab – a study in reference and applications -", a picture of the receipt of Western intellectual approaches and currents, and Arab monetary practice, through the mostprominent Arab models in the field of deconstructive criticism.This study seeks to reveal the extent to which the Arab reader understands the philosophy of deconstruction, and his/her ability to invest its philosophical data in the approach of Arab literary discourses. Therefore, this study addressed the relationship of criticism to philosophy, in general, and focused on monitoring the most important pillars of this philosophy, to the deconstruction as a strategy in literary criticism, with concepts and critical perception. To conclude, the study discussed and criticized the Arab critical experience in receiving this Western critical strategy, where it can be judged that it was unable to apply the deconstruction in a comprehensive and complete manner due to the different Arab and Western realities, and the neglect of our Arab critics for the intellectual and philosophical origins of the deconstructive criticism project. Hence,it is difficult to adopt the approach of Arab literary texts.