"التفكيكيّةُ بين النظريّة والتطبيقِ: كانَ ما سوف يكونُ... نموذجًا"

مقدِّمة وملاحظُ أوّليّةٌ:

أفكارٌ تتحاورُ، ومفكِّر يقفُ وجاهَ آخرَ مُحاميًا عن وجهةِ نظرِه ووجاهةِ سببِه، ومنهجٌ ينبني على آخرَ مُستدرِكا أو مفنِّداُ أو مُضيفًا، فهاهي التفكيكيّةُ قد تجافتْ عمّا ذهبتْ إليه البنيويّة ، وأصبح الباحثون يقفون على مناهجَ متباينةٍ ، أو لأقلْ متقابلة ،أمّا البنيويّةُ فهي منْ محصولِ المفهومِ الألسنيِّ الحديث ؛ إذ تتبنّى بعضَ النظريّاتِ اللغويّةِ الحديثة ، وبخاصّةٍ آراء العالمِ اللغويّ دي سوسير، كانتفاءِ القولِ بوجودِ مناسبةٍ طبيعيّةٍ بين الدالِّ والمدلولِ ، فالعَلاقةُ بينهما اعتباطيّةٌ، وتتبنّى أيضا البَوْنَ بين الكلامِ واللغة ،والافتراقَ في منهجي الدراسةِ : الآنيّ والتاريخيِّ ،والحديثَ عن نظريّةِ الفونيم . لقد انطلقتْ هده المدرسةُ معلِنةً أنّ مُنطلقَها في قراءةِ النصّ هو البِنيةُ ،فأصبحوا يتحدّثون عن النسقِ والنظامِ ، وشبكةِ العلائقِ الداخليّة التي تلفّها بنيةٌ كليّةٌ،وهي ـ البنية ـ في معناها الواسعِ "طريقةُ بحثٍ في الواقعِ ،ليس في الأشياءِ الفرديّةِ ،بلْ في العَلاقاتِ بينها "(1) ، والمؤلِّف عندَهم مستثنى ،بلْ هو ميّت، ولذلك يذهبُ أنصارُ هذه المدرسةِ إلى أنّ إغلاقَ النصّ هو السبيلُ الأولى في قراءتِه ،ولكنّ ما أثقلَ البنيويين أنفسَهم تلك المساءلةُ التي تقولُ إنّ النصّ إنتاجُ ذاتٍ فرديّة ،وهذه الذاتُ والنصُّ معاً مُكتنَفان في زمانٍ ومكانٍ وشروطٍ اجتماعيّة محددةٍ ،فكيف يتسنّى لأنصارِ هذا المذهبِ أنْ يصلوا إلى اقتناصِ بنيةِ النصّ متجافين عن عالمِه الخارجيِّ ؟ وكيف يكونُ بمُكْنَتِهم أنْ يقطعوا أنظارَهم عن شروطِ إنتاجِه (2) ، ومنْ هذا الشططِ والتكلّفِ الظاهرين في إغلاقِ النصّ ، والحديثِ عن بنيةٍ شاملة، انبثقتْ حركةٌ نقديّة تفنّد ما تقدّم آنفا، ولذا يمكنُ القولُ "إنّ التفكيكيّة في جزءٍ منها ردُّ فعلٍ حذرٍ إزاءَ هذه النزعةِ في الفكرِ البنيويّ للتخفيفِ من غلوائِها وتوضيحِ رؤيتها الداخليّة بالطريقة المثلى، وبعض من أقوى مقالاتِ جاك ديريدا مكرَّسة لمهمّة تفكيكِ مفهوم "البناء "التي تخدم تجميدَ التلاعبِ بالمعاني في النصّ"(3) . إنّ ما تقدّم يوحي بأنّ التفكيكيّة قائمةٌ على رفضِ المركزِ الثابت، والعنصرِ المسيطرِ ،والثنائيّاتِ التي تؤطّرُ للشكلِ فتجعلُ له حدودا ثابتةً. إنّ النصّ في نظر ديريدا مجموعٌ غيرُ

متجانسٍ (4) ،وقد تحسّس ديريدا جوانبَ النقدِ التفكيكيِّ، ؛ إذْ إنّ هناك إمكاناتٍ لأنْ يجدَ القارئ في النصِّ المقروءِ ما يساعدُ على استنطاقِه، وجعلِه يتفكّكُ بنفسِه(11)، والذي يهمّه في القراءاتِ التي يحاولُ إقامتَها هو نقدٌ يسلّط الأضواء على بنيةٍ غيرِ متجانسةٍ ،على نقدٍ يتغلغلُ في أعماقِ التناقضاتِ الداخليّة، على نقدٍ يعثرُ على التوتّراتِ ، فيقرأ النصّ مِن خلالِها نفسَه ؛ إذ إنّ فيه قوى متناثرةً تُعينُ القارئَ على تقويضِه وتجزئتِه(12) ، هذا هو التفكيكُ مِن منظورِ ديريدا ، فهو حركةٌ بنيانيّةٌ وضدّ البيانيّةِ في الآن نفسِه(13)، "فنحن نفكّكُ بناءً أو حادثا مُصطَنعا لنبرزَ بنيانَه ، أضلاعَه ،أو هيكلَه كما قلتُ، ولكنْ نفكّ في آن معا البنيةَ الشكليّة العارضةَ و المخرّبة ،البينة التي لاتفسّر شيئا ،فهي ليست مركزا ،ولا مبدأ، ولا قوةً " .(14)

لا يخفى أنّ ما تقدّمَ ينافي ما يذهب إليه البنيويون ، فليس ثمة بنية ثابتة في الأثر الأدبي من وجهة تفكيكية، وقد عرض جوناثان كولر إلى هذا الرأي قائلا : "تحاول التفكيكية جاهدة أن تظهر أن هذا النوع من معاملة المعنى مقوض بالنظرية التي تعتمد عليه، إن إمكانية القراءة ـ يقول بول دي مان ـ لا يمكن أن تكون محمولة على محمل الضمانة، إنها نوع من الفهم الذي لا يمكن أن يلاحظ أو يؤكد أو يفرض " (15) ،فهذا يعني أن القارئ لن يصل إلى معنى محدد في قراءته

التفكيكيّةُ بين النظريّة والتطبيقِ:

لتجليةِ الحديث عن هذا المَطْلَبِ ليس ثمّة بدٌّ من استجماع نثار ما تقدّم ،ولعلّه مِن التكرير ولكنّه مِن التذكرة أنْ يُشار إلى "المعنى المنزلقِ" و"عشقِ النصّ " "وموتِ المؤلّف " و"التناصّ " و"نقضِ المركزيّة " .إخال إنّ هذه مِن أجلى المرتكزاتِ التي تقوم عليها القراءةُ التفكيكيّة ، والذي ينبغي تأسيسُه أوّلا هو التجافي عن نظريّة الاتصالِ وعناصرِها الستّة التي تغطّي وظائفَ اللغة في هذا المَقام()، فليس ثمّ رسالةٌ موجَّهة من مرسِل إلى مستقبِل ،و"على الجملةِ فإنّ الأدبَ ليس شيئا آخرَ سوى تقنيّةِ الدِّلالة ، إنّ وجودَه كائنٌ في شكلِه، وليس في المحتوى أو الرسالةِ الإيجابيّةِ للخطاب : في إنتاجِه للمعنى ، وليس في المعنى المنتَجِ. إنّ الكاتبَ وهو

منغلِق في "كيف تكتب الكتابة " لايستطيع أنْ يُنتجَ سوى علاماتٍ فارغة، تاركًا للآخرين مهمّةَ ملئِها، إنّ مهمّتَه هي أنْ يبنيَ الدلالة تقنيّا دونَ أنْ يعلّقَ الوصف، أنْ يخلقَ نظاما من العلاماتِ الداخليّة المركونةِ فيه ، أيْ نظامًا مِن العلاماتِ من طرازٍ مرجعيٍّ خاصّ ، لعبة دالّة في المدلول وفي حركةٍ واحدة موضوعةٍ ومنتزعَة ، مفتوحة ، وموقوفة ، مختنقةٍ في صمتِ الجواب"(5)، والحديثُ عن ملءِ العلاماتِ الفارغةِ التي تقدّمت آنفا وجهٌ من وجوهِ الحديثِ عن تعدّدِ المعاني في النصّ ؛ إذ إنّ الدالّ ينفلت من القيودِ المعجميّة التي كانتْ تثقلُه ، ولعلّ هذا يُفضي إلى الالتباس النصيِّ ، فالأثرُ- فيما يراه بارت - ملتبِس، و "الالتباسُ فيه خالص تماما، ومهما يكنْ مطنبا ، فهو يتوفر على شيء من اقتضابِ لغة العرّافين : كلماتٌ مطابقة للقانون الأول (إنّ العرّاف لايهذي أبدا) ومفتوحةٌ مع ذلك أمامَ معانٍ متعدّدة ، نظرا لأنّ النطقَ بها قد تمّ خارجَ كلّ وضعيّةٍ سوى وضعيّة الالتباسِ ذاتِها "(6). مِن هذا كلِّه يصبح اللفظُ سائرا في فضاءٍ لا يُحدّ ، متألّقًا في حريّةٍ غيرِ محدَّدة ،ويتهيّأ ليشعّ "بألفِ علاقة غيرِ أكيدةٍ وممكنة، لقد أُلغيتْ العلاقاتُ الثابتة..." (7).

ولعلّ هذا الذي نحن فيه يقودُ إلى الحديثِ عن "الإرْجاءِ "، فالقول بتعدّد المعاني نابعٌ مِن ظاهرةِ تناولِ اللغةِ بقدرٍ كبيرٍ من التشكّكِ بوصفِها متجافيةً عن التعبيرِ الموضوعيِّ الشفّافِ ،فاللغةُ عند ديريدا - بجميعِ أنواعِها - لغةٌ استعاريّة ،ولذلك ينسحبُ هذا التشكّك على التفسيرِ النصيّ نفسِه ،ثمّ إنّ النصّ لا يمثّل بنيةً لغويّة تخضع لتقاليدَ ثابتةٍ ، بل إنّه يمثّل تركيبةً لغويّةً تعارض نفسَها مِن الداخل، وتعجّ بالكسورِ والشروخِ و الفجوات على نحوٍ يجعل النصّ قابلا لتفسيراتٍ وتأويلات لا مُنتهَى لها (8) .ومن مثل ذلك في القصيدة:

رثاءُ القصيدةِ ورثاءُ العلاقاتِ المعجميّةِ فيها:

ابنُ فلاحينَ مِن ضلعِ فلسطين

جنوبيّ

شَقيٌّ مثلُ دوريّ

قويٌّ فاتحُ الصَّوت
كبيرُ القَدَميْن

لعلّه يحسُن أنْ أبدأ أوّلا برثاءِ العَلاقاتِ المعجميّةِ بين الدالّ والمدلولِ قبل أنْ أشيرَ إلى رثاءِ شاعرٍ شاعرا آخرَ، فالمساءلةُ التي ترِدُ على الخاطرِ ههنا مِضمارُها تلكم الصفاتُ التي أُسبِغتْ على المرثيِّ ودِلالاتُها التي تومِئ إليها ، فما المعنى المتعيِّنُ فيها ، ثمّ ما معنى "جنوبيّ " ؟ لعّلَ فيها دِلالةً على المكانِ ، أو أنّها تومِئ إلى أنّه كادحٌ مظلوم ،"وشقيٌّ مثلُ دوريّ " فالدوريّ دائبُ التوثّبِ والحركة، ولعلّ معناه أنّه دائمُ التنقّل، أو أنّه يفتقد إلى بيتٍ يأويه، أوْ أنّ حياتَهَ بسيطة ليست معقدةً ، وكذلك :"كبيرُ القدمين "، فقد يعني هذا التركيب أنّه يتنقلُ كثيرا ، أوْ أنّه فلاحٌ بَسَطتْ الأرضُ قدميْه ؟ وقد يُؤذِن هذا – مِن وجهةٍ أخرى- بالقولِ إنّ ثمّ إحساسا بالطبقيّةِ في هذه العبارةِ . كلُّ هذا المتقدِّم معانٍ في الذهن مزدحمَةٌ، وتبقى الإجابةُ عنها معلَّقةً مرجأةً إلى أجلٍ إنّي لستُ بالغَ أجلِه .

عَوْدا على بَدْءِ هذا النصّ غيرِ المكتمِلِ في معناه وتشكّلِه :

في الشارعِ الخامسِ حيّاني . بَكى .
مالَ على السورِ الزجاجيِّ .ولا صفصافَ في نيويورك . أبكاني .أعادَ الماءَ للنهرِ .
شربنا قهوةً .ثمّ افترقْنا في الثَّواني .

لعلّ هذا التقديمَ قائمٌ على فهمٍ جديدٍ للعَلائقِ اللغويّةِ ، فانعدامُ حروفُ العطفِ ، واستبدالُ الكلامِ الموقوفِ ،والجملِ المجتزَأةِ المنتهيةِ بنقطة تعملُ على انفساخِ نسيجِ التركيبِ ، كلّ ذلك يصرِّحُ أو يلوِّح بأنّ المرثُيَّ غريبٌ، وأنّ هذه الغربةَ انعكستْ على واقعِ اللغة في ذاتِها ، فتجافتْ عن حروف العطفِ لتحدَّثنا عن وَحشتِه ووَحْدتِه ، ومِن وجهةٍ تفكيكيّة أخرى ، لعلّ شدّة التواصلِ والتلاحمِ بين الراثي والمرثيّ أفضتْ به إلى أنْ يضربَ صفحًا عن حروفِ العطف ؛ إذ إنّ العطفَ موجود ،

والتواصلَ الروحيَّ بينهما قائمٌ ، فلماذا نلجأ إلى عطفٍ شكليٍّ لغويٍّ ؟ حقّا لقد تناثرتْ في أروقةِ النصّ مجموعةٌ من السؤالاتِ التي تضيء فضاءاتٍ من الحَيْرةِ وتعدّدِ الإجابات :

فهلْ في غابةِ الإسمنتِ ريشٌ لِحَمام
مِنْ أينَ يمرُّ القَلْب ؟!
مَن يلتقطُ الحلمَ الذي يسقطُ قربَ الأوبرا والبنك ؟

يضيفُ ديريدا فكرةً أخرى تلقي الضَّوْء على ما تقدّم ،فهو يرى أنّ العلامةَ توضعُ مكانَ الشيءِ نفسِه أو الشيءِ الموجود ، والشيءُ ههنا هو المعنى والمشارُ إليه ،أي أنّ ثمّ تمثيلا للموجود (present) في حالة غيابِه ، ولهذا نحن لا نستطيع أنْ نظفرَ بالموجودِ أو أنْ نظهرَه، فعندما ينبري الموجودُ متواريا عنّا ، فإنّنا نتّكئ على الإشاراتِ (العلامات)، وهكذا تصبحُ العلامةُ وجودا مُرْجَأً ،أي أنّها ترجِئ لحظةَ مواجهةِ الشيء نفسِه ، وهي اللحظةُ التي يكون بمُكنَتِنا أنْ نضعَ أيديَنا عليه ،أو أنْ نتلمّسَه أو نراه ، ولذلك تخلّق عند ديريدا ـ اعتمادًا على ما تقدّم آنفا ـ فكرةٌ قائلةٌ " بالاختلافِ المُرْجَأ للإطالة " ،وهي فكرةٌ تُؤذن بالافتراضِ القبليّ بأنّ العلامةَ التي تُرجئ الموجودَ لا يمكن إدراكُها إلا على أساسِ الموجودِ الذي تُرجِئه(9) ، والنصّ نفسُه قائمٌ على الإرجاء ، فلم يعدْ النصّ ـ كما تقدّم قَبْلا وسنتبيّنُ بَعْدا ـ جسدا من الكتابةِ المعبَّرِ عنها برموزٍ، أو مضمونًا مكتنَفًا بين دفّتي كتابٍ ،بلْ إنّه غدا نسيجًا مرجَأ يعودُ بشكلِ غيرِ متناهٍ إلى آثارٍ أخرى مُرْجَأةٍ أيضا، والذي حدثَ ـ مِن وجهةِ نظرِ ديريدا ـ هو تجاوزٌ واجتياحٌ أطاحَ بكلّ الحدود والتقسيماتِ ، "فأجبرنا على أنْ نوسعَ المفهومَ السائد ،والفكرةَ المسيطرةَ حولَ مفهوم النصّ"(10).

،ويوضح بارت هذه الفكرة مشيرا إلى المذكرات الشخصية ـ باعتبارها نوعا أدبيا ـ التي درست بطريقتين مختلفتين ، فسبيل سلكها عالم اجتماع ،وأخرى سلكها كاتب، وقد كانت محصلة النظر في تلك المذكرات متباينة(16) ، وهذة واقعة ليس فيها

غرابة إذ إنها واقعة لها أمثالها في تاريخ النقد وفي تنوع القراءت التي يمكن أن يوحي بها أثر أدبي، ولكنها وقائع تعيدنا ثانية إلى الشهادة بأن الأثر الأدبي ينطوي على معان متعددة(17) ، ولا يوقف عليها إلا بالتوهم ورمي النظر في تكهن وتخطف ،ولعل من البواعث التي تبيح تعدد قراءات الأثر الواحد ـ فيما أرى ـ هو التجافي عن "نية المؤلف " ،فبعض المناهج النقدية تولي نية المؤلف في القراءة عناية فائقة ، وقد مر قبلا نص لديريدا مؤداه يتفق و ما نحن فيه(18). ومن بواعث تعدد القراءات أيضا نقض المركزية التي عملت على موت المؤلف ،وهدم البنية ، فصار القارئ وارثا شرعيا ، بل عاشقا ،وعن أهمية القارئ يقول كولر :" إن الأدب المعاصر يشجع التركيز والاحتفاء بالقارئ ،إذ إن كثيرا من العقبات والانقطاع عن الأعمال الأدبية الأخيرة أصبحت سهلة الانقياد مذعانا للنقاش النقدي ،وهذا لم يحدث إلا عندما أصبح القارئ يتعامل مع تلك النصوص وكأنه صاحبها ونصيرها الفعال "(19) ،وهكذا لم يعد النقد ترجمة أو تفسيرا ،وليس بمكنة القارئ أن يدعي أنة اقتنص في قراءته عمق الأثر الأدبي(20) ، "فالعمل الأدبي وقد دخل في الطبيعة الرمزية للكلام هو غموض، جوهريا: إنه جاهزية تظل مفتوحة خارج كل جواب خضوعي . من هنا يصبح لغزا وسؤالا مطروحا على العالم ..."(21)، ثم إن القارئ أصبح يقف وجاه موضوع ليس هو الأثر الأدبي وإنما قوله الخاص به(22) ،وبعد هذا كله ، يصل بارت إلى ملحظ قد تأسس في القراءة التفكيكية مفاده أن إبداع كتابة ثانية اعتمادا على الكتابة الأولى للأثر الأدبي هو فتح الطريق أمام تناوبات غير متوقعة ، وأمام لعبة المرايا غير المتناهية(23).

بنية القصيدة بين ألم التبدد ولذة التوحد:

قد تقدم قبلا أنهم 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 ،والذي يهمهم في القراءات التي

يحاولون إقامتها هو "الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص ،والعثور على توترات أو تناقضات داخلية يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه كما عبرت منذ وهلة . أن 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(29) . أما الفكرة التي اختمرت في فكر بارت ـ وهي فكرة توافق ما تقدم آنفا ـ فهي قائلة بأن البنيوية " كلمة مغيظة يجب أن تطهر اللغة الفرنسية منها "(30) ، وهو ينعى على البنيوية تجافيها عن فتح النص ،صحيح أن قراءة الأثر يجب أن تنجز في مستوى الأثر ذاته، غير أننا لا نستطيع أن نتصور فيما إذا وضعت الأشكال ،كيف يمكن تلافي اللقاء بمضامين مصدرها التاريخ أو النفس...(31).

قبل الحديث عن البنية التي تلملم هذه القصيدة وتجعلها كلا واحدا غير متفاصل ، ليس ثمة بد من تفكيكها وكشف عناصرها ، والظاهر أن ثمة ثالوثا يسري في أوصال القصيدة ، وهو مؤتلف من بعد زمني ، وآخر مكاني، وثالث آدمي . أما البعد المكاني فهو جلي الحضور ، وقد ألفيت في النص تركيزا على هذا البعد بمختلف صوره : بعد مكاني ماض ، وبعد مكاني حاضر ، وآخر إيجابي، ورابع سلبي ، وتكاد تؤلف هذه الأبعاد المكانية متضافرة فضاء يوحي بجو من الحيرة والسديمية،كالشارع الخامس والبكاء فيه، ونيويوروك التي لا صفصاف فيها ،ومطار القاهرة، ومطعم خريستو .ولكن يقف وجاه هذا الجمع من مفردات المكان السلبية "الماضية والحاضرة " بعد مكاني إيجابي ، كفلسطين الوطن ، وعكا،والساحل الطويل، والحقل المؤتلف من بطاطا وذرة ، وسجون الناصرة التي غدا التمني بالبقاء فيها مطلبا أسمى من المنفى البعيد ؛ إذ إن المرء سيكون حرا طليقا في سجن الوطن أكثر من سجنه في زنزاتة المنفى . وبين هذا الجدل المتمثل في التردد بين البعد المكاني "الماضي والحاضر " و" السلبي والإيجابي " يطفو على السطح تفوق العنصر السلبي الذي يشكل من مجموع هذه الأمثلة منفى مغلقا

يقابل الوطن وإن تمثل في سجون الناصرة . والبعد الزمني قائم على مقابلة بين الماضي والحاضر ، أما البعد الآدمي فهو مؤتلف من الراثي والمرثي وشرطة الميناء والقتلة. والحق أن أبعاد هذا الثالوث تتعالق متضافرة لتتخلق لنا قصيدة عمادها بنية كلية تلملم نثار ما تقدم من تفكيك ، إنها جدل بين لذة التوحد وألم التبدد، أما لذة التوحد فمضمارها الثالوث : لذة توحد مع المكان ، والزمان ، والإنسان ، وألم التبدد كذلك مضماره ، تبدد مع المكان ، والزمان ، والإنسان، ومن الأمثلة المجلية لما تقدم لذة التوحد بين الراثي والمرثي، فعند حدوث اللقاء بينهما تباكيا ، فعاد الماء للنهر :

أبكاني . أعاد الماء للنهر.

شربنا قهوة . ثم افترقنا في الثواني

.....

وتذكرنا معا إيقاعنا الماضي

وموجات السنونو فوق كف تقرع الحائط

ولكن لذة التوحد تلك لا تقف عند هذا الحد ، بل تتعداه إلى عتبة التماهي بين الراثي والمرثي، فالمرثي هو المقتول ، ولكن الراثي أسقط هذا على نفسه فغدا المقتول ، وفاء للذة التوحد بينهما:

وخانتني الغصون

كان ما سوف يكون

فضحتني السنبلة

ثم أهدتني السنونو

لسيوف القتلة

ثم يعقب هذا صحوة من غفوة في مختتم القصيدة، ليرفع الراثي التماهي الذي وقع بينه وبين المرثي ، جانحا إلى التقرير بالتقدير : إنه : كان ما سوف يكون :

كان ما سوف يكون

فضحته السنونو

ثم أهدته السنبلهْ

لرياح القتلهْ

ولذة التوحد ليست مقصورة على البعدالآدمي ، بل نجدها واقعة بين البعد الإنساني والمكاني ، إنها لذة التوحد مع الأرض ، مع الوطن فلسطين والحقل ، وتبلغ لذة التوحد ذروتها حين يغدو التمني بأن يكون السجن في الوطن معناه الحرية والانعتاق ، أما في المغترب والمنفى فهو القيد والسجن.

والتقينا بعد عام في مطارالقاهرة

قال لي بعد ثلاثين دقيقهْ:

ليتني كنت طليقا

في سجون الناصرة

أما عن الشق الثاني الذي يؤلف بين أبعاد هذا الثالوث فهو جلي الحضور أيضا، فألم التبدد واقع في العلاقة بين البعد الإنساني والمكاني، فالمرثي غريب منفي عن البعد المكاني الأول"الوطن"، ولذا فإنه سينظر إلى البعد المكاني الجديد" المنفى" بعين السوداوية والسديمية، فهو في "نيويورك التي لاصفصاف فيها" ، وقد أفضت به هذه السوداوية إلى أن ينظر إلى البعد المكاني الحادث بعينها، فالشمس ، وهي الشمس أينما كان الإنسان، شاحبة لا تومئ بأي معلم من معالم الجمال، وقد كان المرثي "شاحبا كالشمس في نيويورك". وألم التبدد بين البعد الإنساني والإنساني قائم ، كالقتلة وشرطة الميناء ، وفوق هذا كله، 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 هي :" كان ما سوف يكون"، مقرا بألم التبدد مع أركان ذلكم الثالوث، إنها لحظة الموت:

والأغاني شردتني شردتني

ليس هذا زمني

لا. ليس هذا وطني

لا ليس هذا بدني

كان ما سوف يكون

فضحته السنبلهْ

ثم أهدته السنونو

لرياح القتلهْ

الرمزية وتعايشات المعاني:

يرى بارت أنه إذا أراد أن يدعي معالجة الأثر الأدبي في ذاته مهتما بطريقة تشكله فإنه سيسكنه خاطر من استحالة فهم الأثر الأدبي إذا غيبت القراءة الرمزية ،(32) ولن يكون بمكنة القارئ أن يقتنص" تعايشات المعاني المتعددة ". يحامي بارت عن فكرته كثيرا ، ويسائل أولئك الذين يؤمنون بالحقوق الشمولية للفظ دون أن يسمحوا بسماع أن الرمز يمكن أن تكون له حقوق مماثلة، ولربما يكون باعثها تلك الحرية التي أرادها له اللفظ المنعتق، فالعلاقة اعتباطية بين الدال والمدلول ، فثم مدلول ينزلق(Sliding) ، ودال يعوم (Floating) ، وبمكنة 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 ، و"تلك واقعة عادية يمكن أن نجد آلاف الأمثلة عليها في تاريخ النقد، وتنوع القراءات التي يمكن أن يوحي بها أثر أدبي

بذاته : لكنها على الأقل وقائع تشهد بأن الأثر ينطوي على معان متعددة "(33). ولكن إذا ما تلبث المرء قليلا عند رمز بارت في هيئته ومعناه فإنه سيجد أن ثمة جدة ولمحة مضافة في الرمز عنده ،فلم يعد الرمز جماع صور متكاتفة في النص ، بل هو تعدد المعاني، ولا يعد هذا مثلبا يرمى به النص أو قارئه، ولكنه يلمح إلى استعداد الأثر الأدبي على الانفتاح ، ثم إن كون الأثر يمتلك في وقت واحد معاني متعددة فذلك باعثه بنيته لا خلل في عقول من يقرؤونه ،إنها الخاصية الرمزية للأثر عنده، ثم إن الأثر لا يخلد لكونه فرض معنى وحيدا على أناس مختلفين ،وإنما لكونه موحيا بمعان مختلفة لإٍنسان واحد يتكلم دائما ـ كما يرى بارت ـ اللغة الرمزية ،فالأثر يقترح ،والإنسان يدبر(34) ، ويتساءل بارت عن رفض بعض أولئك الذين وقفوا وجاه هذه الفكرة الرمزية التي يراها : "ولكن لماذا بعد كل ذلك هذا الصمم تجاه الرموز وهذه الرمزية ؟وماذا إذن يهدد في الرمز؟ ولماذا يعرض المعنى المتعدد الكلام حول الكتاب للخطر ؟ولماذا مرة أخرى أيضا اليوم بالذات "(35).

الرمزية وتعايشات المعاني في القصيدة:

أما استشراف هذا الملحظ في القصيد فهو متكاثر؛ فهي قصيدة لم تنشأ لتغنى مع الحمائم في روض أغن ،لا ولا لكي أهيم معها في عشيات السواقي الحالمة، لا ولا لأرجع وقت انجلاء النجوم السكرى بخمر الغروب ، 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 ،أو يثير في النفس استحسانا ، و أن يكون المرثي" طويلا كنشيد ساحلي" ،وأن " يمضي كنهايات صلاة " ،و "أن تخترق العصفورة رمحا "،لا أن يخترق الرمح العصفورة، إخال أن هذا الذي تقدم يفضي بي إلى أن أرثي العلاقة بين الدال والمدلول ثانية وثالثة ،ولعل هذا الانفلات يعمل على إقحام القارئ في فضاء جو من تعدد المعاني ،وعدم الوقوف على معنى واحد على التعيين ،ويبقى المحتكم هو الإيهام دون الإحكام ، فلماذا "الشارع الخامس "؟ ولماذا لم يكن الشارع

السادس أو الرابع ؟ فقد يؤخذ هذا على محمل الحقيقة ، وقد يكون فيه إلماحة بعيدة إلى أنه يدل على حضارة الإنسان فيها رقم ، والذي يزيد الأمر اعتياصا أنه حياه في الشارع الخامس الذي ودعه فيه ، هل ثمة معنى يتيه خلف سراب هذه الجملة ، وكأني خلتها قالت جميعا لست أدري !!

واختفى في الشارع الخامس ،أو بوابة القطب الشمالي
ولا أذكر من عينيه إلا مدنا تأتي وتمضي
تلاشى ....وتلاشى .

نعم لقد تلاشى هذا المرثي ،وتلاشى المعنى ،فلم يعد يسكنني سوى مساءلات تنتظر إجابات متعددة ،فكيف يكون "حقلا من بطاطا وذرة " ، ولعل في تحطيم العلاقات اللغوية المعجمية التقليدية دلالة على ارتباطه بالأرض ، ومن وجهة تفكيكية أخرى، قد تشعر هذه العبارة أنه فقير معوز ، أو أنه بسيط متواضع ،أو أن فيها إلماحة إلى انتمائه الطبقي ،أو أن هذه المساءلات قد تتضافر لتشكل لنا معنى مركبا من كلمات تشع بمعان متعددة . ثم إنه :

كان حقلا من بطاطا وذرة
لايحب المدرسة
ويحب النثر والشعر
لعل السهل نثر
ولعل القمح شعر

" لا يحب المدرسة"، ربتما يكون مرد هذا إلى حقيقة عاشها المرثي ،وربما يكون فيه إلماحة إلى أن المدرسة ترمز إلى النظام والسلطة والتقيد، وهو خارج عن هذا

كله . ليتني ـ وليس ينفع التمني مع هذا الانفلات المعجمي ـ أملك إجابة جازمة تريح نفسي من عناء هذه المساءلات ،وكأن النص لما يكتمل بعد ، بل هو دائم التشكل والتكوين ؛ إذ إن هذا "الانفلات المعجمي" و"تعايشات المعاني"، و"الرمزية" ، كل ذلك يأبى إلا أن يجعلني شريكا منتجا لدلالة النص بعد استرفاد ملحظ "موت لؤلف"،وانتفاء المقصدية"،ويفضي هذا إلى إثارة عدد من السؤالات والدلالات الجمالية.

إنها قصيدة رثاء ليست كالرثاء ،لم يحوم 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 المعنى " أمرا متقبلا ذا نكهة فيها فرادة .

القصيدة بين عشق النص وموت المؤلف :

يعد بارت من أبرز النقاد الذين التفتوا إلى دور القارئ بكثير من بسط القول في هذا المطلب ، وعندما يتحدث عن القارئ ودوره في قراءة الآثار الأدبية أجد نفسي مترددا بين قطبين اثنين :عشق النص وموت المؤلف ،وبين ذينك القطبين إشارة عائمة ومعنى منزلق ، والحاصل أن القول" بتشظي اللغة" ،و"الإشارة العائمة " ،و"المعنى المنزلق " ،أصبح باعثا على أن يقرأ القارئ النص على وفق هوى نفسه ، ولذلك تحدث عن عشق النص ،وكأنه المعشوق الذي لا يدانيه أحد سوى عاشقه ،ولم يكتف بارت بهذا الحد ،بل إنه تعدى ذلك مشيرا إلى عشق النص له ، فقد صار النص" الحجاب " الذي يشتهيه، وفي ذلك يقول: "إن النص حجاب ، وهذا الحجاب يشتهيني ، بل إنه يختارني معتمدا على ترتيب لشاشات غير مرئية، وعلى انتقاء إرباكات معينة تتصل بالمفردات والمراجع والقراءة ،...، لقد مات المؤلف الذي هو مؤسس ،لقد اختفى وضعه المدني، وسيرته الشخصية قد توارت أيضا "(36).

وبعد موت المؤلف وولادة الأثر ، يأتي دور القارئ ،ولكن تجدر الإشارة إلى أن القراءة- من وجهة نظر تفكيكية - تعشق الأدبي كذلك ،بل إنها تتجاوز هذا لتقيم معه علاقة شهوة(37)، وبذلك يصبح ثم مصطلح مرادف للقراءة ،فأن نقرأ معناه أن نشتهي الأثر ؛إذ إنه " لا أحد يعرف شيئا عن المعنى الذي تمنحه القراءة للأثر الأدبي ، ولا عن المدلول ،وذلك ربما لأن هذا المعنى - اعتبارا لكونه شهوة - ينتصب فيما وراء سنن اللغة . القراءة وحدها تعشق الأثر الأدبي ، وتقيم معه علاقة شهوة، فأن نقرأ معناه أن نشتهي الأثر ونرغب في أن نكونه ،وأن نرفض مضاعفته بمعزل عن كل كلام آخر غير كلامه هو ذاته " (38).

وبعد ،هل ثمة تعليل لاقتناص بارت هذا الملحظ النقدي ؟ أرى 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 ، فلم يعد هناك معجم تقليدي في القراءة التفكيكية ،لذا فإن قراءة قارئ ما ستتباين عن قراءة آخر، إذ إن الإشارة - كما تقدم قبلا - عائمة ،والمعنى منزلق لا يوقف عليه إلا بالتوهم ورمي النظر في تكهن وتخطف، وكل قارئ يتعامل والأثر الأدبي معتمدا لا على الأثر الأدبي وإنما على قوله الخاص به (39)، وهو ، في هذا كله، يفيء إلى هوى نفسه في ذلك التعامل متجافيا عن "مقصدية المؤلف " ،إذ لاوجود له في ذلك المقام البتة ، ولذا تتولد حميمية "عشق "بين القارئ والنص في ثني القراءة، فالنص ملكه - كما تقدم قبلا- وهو الذي يدخله في ثقافته ويتناوله متكئا على هوى نفسه (*) ومما إخاله يسند هذا أن (ديريدا)نفسه لايقيم وزنا لنية المؤلف ،بل إن المعول عليه في القراءة التفكيكية هو النص نفسه ،وفي هذا يقول "جوناثان كولر"عارضا رأي ديريدا، بعد أن أشار إلى أن بعض النقاد يعولون على نية المؤلف ، بل إنهم يتبصرون بها مستعينين قارئين: بالنسبة لديريدا فالأمر بخلاف ذلك ،فالنية ربما تلاحظ باعتبارها نتاجا نصيا معينا أو أثرا ،وهي تميز بالقراءة النقدية ،ولكنها دائما متجاوزة بالنص .إن النية - كما أشير في القسم الثاني من هذا الجزء - ليست شيئا سابقا للنص أو مقررا لمعناه 000 "(40)، 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 بل موته.

التناص :

في مطلب الحديث عن التناص تجدر الإشارة إلى أن هذا المفهوم يؤذن بالدخول إلى عالم النص من بوابة عريضة ، أو لأقل : يمكن القارئ من النظر إلى النص من عل ليستكشف أغوار هذه التجربة المتصلة بغيرها ، ومن أشهر الأعلام التفكيكيين الذين وقفوا على هذا المطلب "جوليا كريستيفا "؛ إذ إنها ترى أن فكرة التناص ترشح لوجود آثار أخرى ،ويصل الأمر بكريستيفا إلى أن تنظر إلى النص من زاوية أنه لوحة فسيفسائية من الاقتباسات ،وأنه امتصاص وتحويل من نصوص أخرى سابقة(41)، إن المدلول الشعري ـ كما ترى كريستيفا ـ يحيل إلى مدلولات خطابية متغايرة ،مما يؤذن بقراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري (42)،" وهكذا " يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس .هذا الفضاء سنسميه فضاء متداخلا نصيا ".(43).

وقد قدمت كريستيفا أشعارا ل "لوتريامون " با عتبارها- كما ترى- مثالا على هذا الفضاء النصي المتداخل ،وقد استطاعت أن تميز بين ثلاثة أنماط من الترابطات بين المقاطع الشعرية والنصوص الملموسة القريبة من صيغتها لشعراء سابقين(44)، ولما حوورت كريستيفا في هذا الفكر المتقدم في النظر إلى النصوص أشارت إلى أن معادلة النصوص قد غيبت ، وانبرى طيفها ، وقد تجلى مكانها "مقارنة النصوص "و "التقاط القواسم والفوارق" بينها، فالناس ـ كما ترـ يبحثون في الأدب عن الأنباء والاستعلام أو ما يزعمون أنه انعكاس للحقيقة أو الانفعالات التي تسفر عنها ،إنها ترفض ما تقدم بكليته، وترى أن النص يؤكد قيمته في كثافته

وليس في الوظيفة التي تؤديها بالنسبة إلى ما ليس هو النص(44) إنها تريد إلى أن تصل إلى فهم متعمق في سبر غور هذا الأثر، إلى" استكشاف الكهوف البلورية في النص حيث يتداخل ما يهبط من السقف مع ما ينبت من الأرض". (45). أما ديريدا فقد ذهب المذهب نفسه ؛ إذ إنه يقول بانتفاء وجود حدود أو فواصل بين نص وآخر، ويجلي فكرته متكئا على مبدأ الاقتباس، ومن ثم "تداخل النصوص "، وهو يرى أن كل نص أو أي جزء منه لهو دائم التوثب من سياق إلى آخر ؛ 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(46) ،وحينما وردت هذة الفكره على تودوروف أشار إلى أن حضور هذا المبدأ العالمي الشامل في الآثار الأدبية ناموس نافذ له مكانته، ولكنه لا يلقي قوله هذا على عواهنه بل يقيده حتى يغدو التناص سائرا في فضاء ذي حدود أي أنه لا يؤمن به على إطلاقه، وهذا رأي حصيف ؛ إذ إن ثمة بونا شاسعا بين تناص مفتعل قائم على سرقة، وتناص فني قائم على خلق وإبداع ..يقول :"وهذا المبدأ العالمي الشامل من تجلي التناص في الأثر الأدبي يجب أن يعدل أو يقنن وأن يدرك بمبادئ مناسبة تعيننا على تمييز الحالات التي يكون فيها التناص وثيق الصلة بالنصوص الأخرى أو يكون متجافيا عن ذلك..." .(47) . ومن تجليات التناص في القصيدة :

ابن فلاحين من ضلع فلسطين

ثمة تقاطع " تناص" في قوله :ابن فلاحين من ضلع فلسطين ،ذلك أن الإسطورة تقول إن حواء قد خلقت من ضلع آدم ، وهذا النص يتقاطع مع الأسطورة ، وإذا كان ذلك كذلك ، فالظاهر من المتقدم إلماحة إلى تعالقه بالأرض، وإلى أنه جزء منها لا ينفصم ؛فكأنها أمه التي خرج من بين أحشائها.

وكذلك قوله:

أريد الصفة الأولى لأعضائي

أشتهي أن أشتهي

إخال أن هذا يتقاطع مع قول المتنبي :

وشكيتي فقد السقام لأنه قد كان لما كان لي أعضاء() .

فالشكية أنه لم يعد يسقم ،لأنه فقد أماكن السقم ، فقد أعضاءه.

ومن مثل ما تقدم:

منذ عشرين سنة

وأنا أعرفه في الأربعين

لقد ثبت المرثي في الزمان ، فقد بقي في الأربعين منذ عشرين سنة ،ولعلها – أعني الأربعين- توحي باكتمال العقل وبلوغ الرشد الذي يبلغه الأنبياء ،وهنا مكمن التناص، ومن وجهة نظر تفكيكية أخرى،قد يكون رقما طائشا لا قبل لنا بتعليله واقتناص مطلوبه، بل قد يكون المقصد هنا من هذه العبارة أنه لم يغير مواقفه ، فقد بقي ثابتا حتى في نضارة الشباب والحيوية، حمالا لرسالة الوطن منذ عشرين سنة ،كل هذا المتقدم قائم على استشراف ملحظ "التناص" و"تعايشات المعاني" ، و"الإرجاء" ، و"انزلاق المعنى" ، ويبقى المعنى كامنا في مساءلة عمادها الإيهام دون الإحكام ،والذي يركن إليه الخاطر من هذا الدال العائم والمدلول المنزلق هو أن المرثي ثبت في الزمان من أجل التحريك ،ولكن في أي اتجاه ؟! ليتني أقف على المعنى المركوز فيه فأدري ؟

ولكن ،هل من محاولة لتفسير يوضح أو يكاد انتفاء الحدود بين النصوص من وجهة نظر تفكيكية ؟ . تقدم قبلا أن التفكيكية هي ردة فعل إزاء التمركز الغربي حول الذات، ولذلك تولى التفكيكيون نقد هذا المفهوم المعرفي الذي يتمركز حول الذات مقصيا الآخر(48) ،مؤمنا بسلطة النص المطلقة ،ولعل هذة الفكرة ؛ فكرة التناص تعمل على نقض هذا التمركز عند الإيمان بأن النص ليس مستقلا أو قائما برأسه .إن فكرة التناص نوع من أنواع نقض فكرة ملكية النص، و لذلك" جاء مفهوم التناص ليحل محل مفهوم الذاتية" (49).

تحوط واحتراس:

والحق أنه يتعذر علي أن أستقصي جميع جوانب المنهج التفكيكي ماضيا مع جميع أعلامه وآرائهم وتفصيلاتهم الجزئية في هذه الورقة ؛ إذ إن لكل ناقد منهم تميزا وسبيلا تكاد تقترن باسمه ، ولا يعني هذا الذي تقدم أن ثمة مناهج يشملها المنهج التفكيكي ،ولكنه يرمي إلى الإشارة إلى أن ثمة نقادا متعددين في المنهج التفكيكي يلتفون حول معالم رئيسة فيه ،كانزلاق المعنى والإرجاء ،ويختص بعضهم أو يتميز بمعلم يكاد يقترن باسمه ؛ وذلك نحو "التناص " وشهرة كريستيفا وإفاضتها في هذا الملحظ النقدي .

وبعد ،فهذه تطوافة في فضاء المنهج التفكيكي مع بعض أعلامه ، وقد ألفيت المنهج التفكيكي قاصرا قصورا ملحوظا عن قراءة النص الأدبي قراءة مدققة تفيه حقه ، ولم يفتني أن هذا المنهج إنما هو حلقة في سلسلة النقد الغربي ، وليس حسنا أن يتناوله الدارس بمنأى عن منطلقاته وخلفياته ؛إذ إنه منبثق من حضارة غربية، ومن حركة تبدأ بفصل النص عن حركة التاريخ والعوالم الخارجية ، فتعمل على إماتة الإنسان، ثم تعود ثانية" لتميت المؤلف ثم النص ليتشظى وليكون على قدر مع هاوية العدم " (50). وأمام هذا الذي تقدم ، فليس من صفة الناقد المتثبت أن يزعم أنه تابع لمنهج ما ،وأنه ارتضى منهجا واحدا يصلح مدخلا ليتأسس عليه قراءة كل نص يعرض له، ولا يخفى على ذي تأمل أن هذا ضرب من الشطط والتكلف وتحميل كثير من النصوص غير الذي تحتمل ،إنها سبيل لا يترك فيها فسحة للنص حتى يتحدث عن نفسه ، وسيصبح ،آن هذا، الناقد هو المركز والمحتكم في عملية القراءة لا النص ،والسبيل المثلى في القراءة هي اقتناص مفتاح النص ، وهذا لا يكون إلا إذا قرأ القارئ النص مرة بعد مرة ليعيده على صاغي سمعه وفكره ، مقتنصا المنهج الذي سيرشده إليه النص نفسه ؛ إذ إنه المحتكم وبه الدليل . ولكن ليس ثمة ضير من اطلاع يستغرق ،أو يكاد، هذه المناهج النقدية الغربية ، مع عدم التجافي عن بواعثها ومنطلقاتها ووشائجها في الذي بينها ،واعتبارها جزءا من امتداد فلسفي ومعرفي في سكة الحضارة الغربية التي ما زلنا نقف في نهاياتها مستهلكين . أما تجربتي في هذه الورقة مع نص للشاعر محمود درويش فقد

أحسست في قوابلها بعبء يجثم على الصدر ؛إذ إن الشاعر صاحب رسالة جليلة ،والقول بانعدامها ، أو "بعبثية اللغة " أو "بانتفاء المعنى " و " الشك في جدوى الأشياء " مطلب قد يتعذر تأسيسه في ظل وضع تاريخي حرج، فهل يحق لي أو لأي قارئ 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 استرعى خواطري 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 ممكنا ، ولكنه ليس ملقى على عواهنه، أو مجتزأ من منظومته اللغوية الكلية في النص ، صحيح أن بمكنة 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 .

هوامش البحث:

(1) شولز، روبرت، البنيونة في الأدب ، ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العربي ،القاهرة ،1984 ،14.

(2) انظر: السعافين ،إبراهيم، نظرية الأدب و مغامرة التجريب ،دار الشرق العربية ،القدس ، 1993م ،9/1. وقد أشار شولز إلى هذه المشكلة ، وإلى أن البنيوية تعرضت لهجوم فكري ؛ إذإنها تأبى أن تقول بوجود عالم ثقافي خلف النص . انظر :البنيونة في الأدب ،21

(3)كريستوفر ،نورس ،التفكيكية :النظرية والتطبيق ،ترجمة رعد عبد الجليل جواد ،دار الشؤون الثقافية ،الثقافة الأجنبية ،ع4-1989م،79.

(4) حوار مع جاك ديريدا :انظر الاستنطاق والتفكيك ،مجلة الكرمل

(5) ستيفن ، دابل لاند ، قراءة لرولان بارت ، مغامرة الدال ، ترجمة أحمد المدني ،مقالة مبثوثة في مجلة الفكر العربي المعاصر ، ع18-1989م، 85 .

(6) بارت ،النقد والحقيقة ،58.

(7) بارت :الكتابة في درجة الصفر ،ترجمة نعيم الحمصي ،وزارة الثقافة ،دمشق ،1970م،53.

(8) على الرغم من أن المدرسة التفكيكية أصبحت مدرسة رائدة بين المدارس النقدية في الولايات المتحدة إلا أنها تعرضت لهجوم فكري بوصفها فلسفة قائمة على الشك والعبثية اللغوية. لمزيد بسط القول انظر:

Academic American Encuclobedia, Grolier Incorpovated 6 /76.

(9) انظر: ديريدا، جاك ، الاختلاف المرجأ ، ترجمة هدى شكري عياد ، فصول ، مج6 ،ع3 ، 1986م.56

(10) السعافين، نظرية الأدب ،15

(11) ديريدا ،الاستنطاق و التفكيك ،58 .

(12) المرجع السابق ، ص 59.

(13) انظر: حوار مع جاك ديريدا ، مجلة الفكر العربي المعاصر،ع 18_19)،1989م،254.

(14) المرجع نفسه.

(15) Culler , Jonathan, On Deconstruction ,224

.

(16) بارت ،النقد و الحقيقة ،54

(17) المرجع نفسه.

(18) انظر صفحة من البحث.

(19)

Culler ,Jonathan ,On Deconstruction ,38 و بارت نفسه يشير إلى "الفردية" في قراءته للنص ، فعندما يحاول أن يقرأ النص الذي يردده بمتعة و لذة ، فإنما يواجهه هو فرديته لا ذاتيته ، تلك الفردية التي تعمل على عزل جسمه عن الأجسام الأخرى ،و التي تستحوذ على معاناته أو لذته .

النص :

the pleasure of the text .62.

(20) بارت ، النقد و الحقيقة ،78.

(21) ستيفن نور دابل لاند ، مغامرة الدال ، قراءة لرولان بارت ،87.

(22) بارت ،النقد و الحقيقة ،76.

(23) نفس المرجع .

(24) انظر: شولز ، البنيوية ،163

(25) انظر : السعافين، في نظرية الأدب،19. نفس المرجع و نفس الصفحة.

(26) انظر : شولز ،البنيوية ، و نظرية الأدب و مغامرة التجريب ص19 ،إبراهيم السعافين .

(27) انظر :شولز، البنيوية ،164.

(28) انظر: نفس المرجع نفسه .

(29)المرجع السابق ،59.

(30) بارت، رولان ، النقد والحقيقة،40

(31) المرجع نفسه.

(32) المرجع السابق ، ص45

(33) المرجع السايق ص54

(34) بارت ، اظر : النقد و الحقيقة ، ص55، و انظر :السعافين ،نظرية الأدب1 /57

(35)

[2]Baland , Roland, The Pleasure Of The Text, Translated By Richard Niller,Jona THAN CAPE ,LONDON,1976,27.

(36) بارت ،النقد و الحقيقة ، 86.

(37) بارت ،النقد و الحقيقة 86.

(38) انظر : المرجع السابق،76.

• إن القول بعشق النص ، و انتفاء المقصدية من وجهة نظر تفكيكية ،و موت المؤلف ،كل هذه الملاحظ التفكيكية باعثها إسقاط "المركزية"و تضخيم الذات ، أنها نوع من الإيمان بسلطة القارئ لا سلطة النص .

انظر صفحة 2،11 ،من البحث.

(39) [3]Culler, Jonathan ,On Deconstruchon,Theory and Critisism After Structuralism, Routledge and kegan Paul ,London , 1983 ,218 .

.

Culler ,Jonathan , Structuaralist Poetics , Routledge and kegam

انظر:

(40) انظر: كريستيفيا ،جوليا ،علم النص ،ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ،1991م،78.

(41)المرجع نفسه، و قد عقد "تودوروف" بابا يتحدث فيه عن التناص ، و هو يؤمن بأنه لا توجد لغة خاصة ،إذ إن الكلمات يمتلكها كل شخص .

Tdorof ,symbolism and inter pretation , tram .By Catherine, porter london , 1983

(42) انظر : كريستيفيا ،علم النص ص 78_79.

(43) انظر: سيمولوجيا الرعب و الابتذال في الكتابة الجديدة ، حوار أجراه د.فؤاد أبو منصور مع جوليا كريستيفا ، و هو مبثوث في مجلة الفكر العربي المعاصر . ع 18-19 –1989م ،125

(44) المرجع نفسه .

(45) انظر: عبد الله الغذامي ، الخطيئة و التكفير ، النادي الأدبي الثقافي ،ط1 1985م ،55.

(46)todorof tzvetan ,symbolism and interpretation,translaned by Catherine porter ,routledge and kegan paul ,london ,1983 ,65.

(47) انظر الصفحة من البحث، و قد أشار مترجم كتاب " العمى و البصيرة إلى هذا الملحظ قائلا :" كان التفكيك و النتاج بنمو الثقافة الغربية ، نقدا معرفيا لأيديولوجية التمركز الغربي حول الذات ، و سبرا لغور استراتيجيات المعرفية التي تؤدي الى هذا التمركز و إقصاء الآخر ".انظر النص : دي مان ، بول ,العمى و البصيرة في بلاغة النقد المعاصر ، بول دي مان،ترجمة سعيد الغانمي منشورات المجمع الثقافي ،الإمارات ،1995م,4.

(48): انظرCuller ,Structuralist Poetics ,139

(49) انظر :السعافين ، نظرية الأدب ،29.

(--) أما تودورف فهو يرى أن مقاربة النص تتحقق بغير سبيل، فقد أشار شولز إلى أن تودوروف تصدى لشتى المقاربات الممكنة في دراسة الأدب في مقالته" كيف نقرأ (24)،وافتحها بثلاث مقاربات رئيسة سماها الإسقاط والتعليق والشعرية .أما الإسقاط فهي طريقة في القراءة عبر النصوص الأدبية باتجاه المؤلف أو المجتمع أو شيئ آخر يهم الناقد، وهذا ينطبق على النقد السوسيولوجي (الماركسي) ،والنقد السيكيولوجي (الفرويدي)، والتعليق مكمل للإسقاط ، وإذا كان الإسقاط هدفه السعي عبر النص وخلفه فإن التعليق هدفه المثول داخل النص والمكث فيه، وينطبق هذا انطباقا مبينا على ما يدعى أنه تفسير أو قراءة ممحصة مدققة . أما المقاربة الثالثة فهي "الشعرية" الباحثة عن المبادئ العامة التي تتجلى في الأعمال الخاصة،

وهي ـ فيما يرى تودوروف ـ يجب أن تقود إلى نتائج تكمل أو تعدل الفرضيات الأدبية للدراسة(25).

والشعرية عندة تغدو " منفتحة "إلى حد القول إنها نوع من الإسقاط الذي لاينصف العمل الفردي ،ولذلك لابد من أن يكون هناك فعالية مرتبطة بالشعرية، ولكنها تنظر إلى العمل الفرد ي كأنما هو غاية في ذاته(26)، ويدعو تودوروف هذه المقاربة النقدية "القراءة "، وهي تفارق الإسقاط في شيئين : أولهما أن علاقتها بالتعليق أوثق من علاقتها بالإسقاط، فالتعليق في حقيقته " قراءة ذرية " ،ثم إنها تقبل باستغلالية العمل الأدبي باعتباره خصوصيا ،أما الإسقاط فلا يقبل بها (27) ،وعندما يبدأ القارئ بتجلية السمات العامة التي تتجلى في الأعمال الخاصة سيضطر إلى تأكيد بعض السمات دون أخرى أو على حسابها، ولذلك عليه أن يحذر من النظر إلى النص باعتباره فريدا من نوعه ، بل باعتباره يشترك مع غيره في كثير من وجوه الالتقاء والمبادئ العامة(28) .