الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مولود معمري – تيزي وزو –
كلية الآداب واللغات
قسم اللّغة العربية وآدابها

**التّخصص:** اللّغة والأدب العربيّ

**الفرع:** الأدب المغاربيّ

مذكرة لنيل درجة الماجستير

**الموضوع:**

إعداد الطالب: قدور مهداوي

# قصيدة "البرزخ والسكّين" لعبد الله حمّادي "مقاربة تفكيكية"

**لجنة المناقشة:**

أ.د/ مصطفى درواش، أستاذ تعليم عالي، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... رئيسا.

د/ الوناس شعباني، أستاذ محاضر صنف "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزو ..... مشرفا ومقررا.

د/ خالد عيقون، أستاذ محاضر صنف "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... عضوا ممتحنا.

د/علي حمدوش، أستاذ محاضر صنف "أ"، جامعة مولود معمري تيزي وزو..... عضوا ممتحنا.

**تاريخ المناقشة: .. – .. – 20..**

# إهداء:

**إلى أبي وأمي....**

**لن أهدي لك شيئا أيها الشعر الذي أهداني هذا الإهداء فعِش بغيضك.**

**إلى زوجتي الغالية التي كانت قناديل مقدسة في ليل طريقي**

**وإلى ابني عبد الرحمان وإلى أميرتي المدللة ابنتي مريم نور عينيّ.**

**و إلى صديقي العزيز محمد يوسف غريب وفاءً.**

**إلى تيزي وزو وأوليائها الصالحين : شاياللـه..**

# شكر وعرفان:

**شكر يليق بمقام أستاذي الدكتور الوناس شعباني.**

**إلى أستاذي صلاح عبد القادر ..**

**وإلى أستاذتي آمنة بلعلى...**

# مقدمة

**مقدمة:**

لقد انخرط الإنسان ومنذ نشأته الفنية في عراك وجودي مع كل ما يحيط به، وقد توصل بعد مراس له طويل مع جملة من الحيويات الوجودية، إلى ضرورية الانغماس في عمق الوجود، لأجل الانصراف عن كل ما قد يشغله عن كيانه و أسباب إنسانيته.

ولأجل ذلك راح الإنسان يبحث عن ذاته، التي وجد نفسه تسكنها، من هنا بدأ الإنسان بممارسة اللغة، التي كانت تمارسه، و طفق يحاولها وتحاوله، و ماهي إلا صولات قليلة، حتى استبين أنها فضاؤه الأرحب والمريح، وأنها الوحيدة الكفيلة بتقريبه من حقيقته ومطامحه، وهواجسه.

هكذا بدأ الإنسان في حفر لغته للغور في ذاته، وفي لذة الحياة، ولكشف الحجب عن المخفي من أسراره الخبيئة فيه.

وهنا اكتشف الإنسان أوجه اللغة الكثيرة، وهنا اتجه إلى الأكثر جذبا لأهوائه وعقله منها، هنا وقع الإنسان على الشعر.

وفي رحلته مع عالم الشعر، الفسيح لم يكتف الإنسان أبدا، بأي فتحٍ أنجزه، فراح يقلب اللغة الجمالية على جماليتها، مجربا تارة، ومكررا أخرى، مستهديا بأضواء من سبقه في القول والتعبير.

ولأن اللغة كائن حي، لا يعرف السكون، فقد أغرت الإنسان على السياحة فيها، فكانت اكتشافات شعرية، و شعورية، أرغمت الإنسان في كل مرة على مراجعة تعريفاته لمفهوم الشعر والذوق والفهم.

لقد استطاع النص الشعري، وعلى مر تطوراته، و باختلاف مسمياته المرتبطة بالشكل والمحتوى، وعلى مدار العصور النقدية جميعها بكل تطوراتها، أن يكون أرضا خصبة حقيقية، نمت في كنف رعايتها جملة من الاستفزازات والتحريضات المتعلقة بتحديد التفاصيل و الجزئيات النصية والقرائية، و التي انبثق منها كل ما له علاقة بالاقتراب الإنساني الذوقي الأقصى من تخوم الجمال.

لذلك انصرف الشاعر العربي، كغيره من شعراء اللغات الأخرى، إلى تطوير أدواته الشعرية مرة بعد مرة، ولعل من أهم ما تمخض عنه التفاتاته التجريبية، ما سمي ب(قصيدة النثر).

إن قصيدة النثر، جاءت، كتطور، و كطورٍ من أطوار تشكل الذات الشعرية العربية، و كبطاقة هوية فنية أدبية، تدل على صدى ذوقي ما، فقد تم احتضانها من قبل أصوات مبدعة واسعة، قد لا يكون للكثير منها دراية ولا اهتمام بما يثار حول أصولها و أهدافها (الفوق شعرية).

لا يستطيع عاقل أن ينكر المكانة القيمية التي استطاع أعلام القصيدة النثرية، تبوؤها قبالة الجهة الأخرى، التي يمثلها شعراء القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة.

إننا هنا لسنا في صدد إثبات الجدارة والمكانة والقيمة، بقدر ما نحن نحاول تصوير مشهد شعري واقعي، يعترف بوجوده كل عادل وموضوعي ومراقب للساحة الشعرية العربية.

لقد راهنت قصيدة النثر في الجزائر، كمثيلتها في بلدان العالم العربي، على مرتكزات عدة للوصول إلى القارئ، لعل أهمها مراوغاتها الواضحة، لمُسلّمات الذائقة المحضة، وكذلك تجريبها الدءوب الذي خاطب الاندهاش القرائي الخصب، المؤسس على تلك المساحة القرائية (الفجوة) التي كان غياب القصيدة الحقيقة واحدا من أسباب توسعها، الفجوة التي وسعها ذلك الاهتمام الشعري العربي المبالغ فيه بالشعر دون النثر.

هكذا جاءت قصيدة النثر، وكأنها مرافعة غير مباشرة على قيمة النثر المهجورة، عبر تاريخ المعيارية الأدبية العربية.

ولكن كيف السبيل إلى إعادة الاعتبار إلى شعرية النثر، والحال هذه؟، كيف والعلة معروفة؟ هنا استدار الشاعر إلى إقامة تلك العلاقة الإبداعية التي بدت (نزعة فنية شاذة) جمعت بين نقيضين، بين الشعر والنثر.

إنها محاولة تجريبية طموحة، تلك التي أرادت الإفادة من خصوبة شعرية النثر العربي، بوضعه على الأقل تحت مسمى شعري، وبإضفاء عامل الانزياح عليه.

من هنا طرقت (قصيدة النثر) ذلك الباب الخصب للانتباه القرائي العربي، ففتح على مصراعيه، ومن هنا فكر القارئ العربي مليا، في قضية قداسة مفهوم (عمود الشعر).

لقد جاءت قصيدة النثر كدعوة مغرية جدا، لجانب مُقصى من الحضور القرائي العربي على مدى أجيال قرائية كثيرة، ولذلك عرفت هذا الانجرار النقدي والقرائي نحوها.

ولكن ما هي قصيدة النثر؟ وماهي تعريفاتها التي يمكن بالاجتهاد في تسميتها وتقصيها الوصول إلى عالم واقعي موازٍ لها، قيمةً و إنسانية؟ و ما الذي يسبق تشعرنها؟ و ما هو (ما قبل النص الشعري) فيها يا ترى؟

إن النص الشعري كونه كيان جمالي راسخ زمانيا و مكانيا، قد تمكن من تأسيس سلطته الذاتية، ومن بسط نفوذه على الساحة الأدبية المتداولة، فقد صار لزاما على الإنسان باعتباره كائنا حساسا إزاء الجمال، أن يبادر في كل مرة، مجتهدا للحفر أعمق فأعمق، في كل ما من شأنه أن يقارب الدرجة الفنية و القيمة الأولية للنص، بتأسيسه لأدوات مقارباتية (ما بعد نصية) تقارب النص على أن تكون مستجدة وجادة.

ولأجل هذا كان الشعر وسيبقى دعوة راقية للإنسان للانضمام إلى العالم المثالي، الذي لم يستطع الإنسان برغم كل انخراطه المفرط إلى الماديات تجاوزه، أو تجاهله.

ولكن بأي منهج ينبغي قراءة قصيدة النثر، تلك الصيحة الشعرية الحداثية، التي تمردت على أبوة موروث شعري عربي واسع؟

إن القارئ، إنما هو في رحلة دءوبة لا تعرف الهدوء و الاستقرار، عن النص الذي يسكنه، عن ذلك النص الذي ينبغي أن يسكنه، في منطقة ما غير محددة من هواجسه القرائية، إن القراءة الشعرية إنما هي رحلة استكشافية مشككة، مزاجية، لئيمة، مكابرة، غير منطقية، قافزة، ظالمة، حاقدة، ناسفة، سادية، نرجسية، عبثية، غامضة، كافرة، مستهترة، غير أخلاقية، وصولية، لا تستريح إلى أنموذج نهائي.

يجدر التنويه هنا إلى أن كل هذه الصفات المذكورة والمتعلقة بماهية الرحلة الاستكشافية القرائية هذه، هي مما لا يمكن الحكم على أهميته وقيمته بتشبيهه ومقارنته، وبقياسه، على قيمية المنظومة الأخلاقية الاجتماعية الإنسانية، ذلك أن للأدب قانونه الأخلاقي الفني الخاص الذي قد يبيح ما لا تبيحه الشرائع الأخرى في ما سواه، مع إمكانية العثور على بعض الشبه في ذلك، فكثيرة هي تلك الأحكام النقدية الآنية التي يمكن تجريمها ببنود قوانينها الخاصة وبقوانين غيرها.

هكذا هو قارئ الشعر إذن، وهذا هو رد فعله إزاء جبروت الشعر، وزئبقيته، وتملصه، وانفلاته.

إن النص الشعري وسيلة إبداعية وغاية معا، وسيلة للبلوغ إلى أقاليم شعرية يحيل إليها، وغاية في حد ذاته، تمكننا من الوقوف على قيم إنسانية، تؤدي هي الأخرى إلى تشعبات قيمية مهمة، لذلك والحال هذه، تساءل قارئ الشعر، من بداية علاقاته السوية الواعية معه، حول قضاياه ومتعلقاته ومتاهاته ومخاتلاته الدلالية ومآزقه.

إننا إذ نقف إزاء النص الشعري، فإننا سنكون قبالة منغصات عقلية، تحاول أن تهدم كل لذة شعورية يمكن أن تصادفنا في طريقنا إلى الدلالة.

ومن أول معضلات الشعر، الكذب الدلالي الذي يمارسه النص، و الذي يستدرج قراء مؤقتين غالبا، قد يغرر بهم، إذ إنه يملك طاقات فيروسية جبارة تعمل على تخريب الخلايا الحيوية داخل الذائقة القرائية.

إن الدلالات النصية الكاذبة، لا يمكن تحديد كذبها، بتشغيل آلات كشف الكذب، المنطقية المشتغلة على القرائن، إن النصوص الشعرية الكاذبة، تغلف أكاذيبها، بطبقة سميكة جدا من الحقائق الإبداعية، التي تتحصل عليها من تقاطعاتها الإقناعية، والتأويلية الممكنة مع نصوص أخرى ترافقها، أو تستدعيها.

يكذب النص غالبا بمساعدة القارئ وبتأييده، لكن اللافت هنا أن الكذب لا يكون من ارتكابات اللسان وحده، بل ومما تقترفه القراءة كذلك، بشراكتها، إذ أن القارئ، يتنصت كثيرا، وغالبا، بأبجديته الخاصة جدا، فيقرأ الألف باءً، والتاء ثاءً، أو الجيم ياءً.

ولأجل الوقوف في وجه هذه المآزق القرائية، كان مجال بحثنا (مقاربة تفكيكية في قصيدة البرزخ والسكين)

وقد اخترنا لبحثنا أنموذجا جزائريا، وإننا لم نراع في اختيارنا هذا انتقاءً معتمدا على أسس متعلقة بالنص في حد ذاته كلاّ، وإنما لعناصر مركبة، يمكن إجمال أغلبها في كون المقاربة التفكيكية التي نزمع القيام بها، تحاول بطريقة أو بالأخرى، إقامة عدالة مسبقة، لا تقوم بإقصاء أي طرف من الأطراف الأساسية في العملية النقدية التفاعلية.

نقصد في هذا، تلك الاستعدادات الواعدة، وإن كانت ذاتية، والتي تعد بتحفزات مهمة، وتوثبات تجاه القراءة، بالإضافة إلى ذلكم الكم الراسب في هذا النص الشعري (النثري)، أضف إلى هذا تلك الفسحة الدلالية التي تقدمها القراءات الثانوية التي تلي نص (كنص قصيدة نثرية)، القراءات الثانوية التي تهدم كل قراءة سبقتها، لا من أجل إعادة البناء كما يشاع عن التفكيك، وإنما للدلالة على مشروعية الهدم، الذي يدعيه التفكيك في حد ذاته.

هذه إذن بعض الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع، القصيدة النثرية أولا ثم التفكيك ثانيا، وإن كان النص الشعري في حد ذاته هو ذو بنية ذات مواصفات تفكيكية، نقصد قد حددها التفكيك.

هذا ما حرض على أسئلة كثيرة جدا، من أبرزها، كيف يمكن فهم العملية القرائية المتداعية، الأولية التي تؤسس حقيقة لمفهوم النص الشعري عند القارئ، وبعده عند الشاعر؟ و ما هي التشعبات التي تواجه المعنى في رحلته إلى المعنى، وإلى القارئ؟ و ما هي ماهية النص الشعري؟ هل هو عملية واعية بحيث أنها لا تخترق بغيرها من الكائنات غير النصية الحاضرة؟ و إلى أي مدى يستطيع القارئ أن يكون هو النص عينه؟ وأن يكون النص هو القارئ عينه؟ إلى غيرها من الأسئلة.

وحثا للخطى صوب الإجابة على هذه التساؤلات، خضع بحثنا لتقسيم ثلاثي، بحيث تضمن فصلين، سبقهما مقدمة تلاها مدخل تمهيدي بعنوان أصول التفكيك تبعه ضبط للمفاهيم وعرض لإشكالية ترجمة المصطلح التفكيكي، كما وأن الفصل الأول قد تفرع إلى أربعة مطالب، ويذيل البحث كله بخاتمة، نعرض فيها أهم نتائج بحثنا.

لقد عنونا الفصل الأول ب (منطلقات دريدا في التأسيس لاستراتيجية التفكيك) حاولنا أن نقرب فيه قدر الإمكان، أهم الركائز التي انطلق منها دريدا، في تفكيكيته، طرحنا فيه قضية نقد البنيوية والتي أسس عليها دريدا بداياته التفكيكية، بالإضافة إلى قضايا الكلام والكتابة، ومركزية اللوغوس، والتناص، و موت المؤلف وسلطة القارئ.

أما الفصل الثاني، فهو فصل تطبيقي، استهللناه بتمهيد قدمنا فيه لمفهومنا للشعر، وتبعته المقاربة التفكيكية للقصيدة (البرزخ والسكين) والتي قسمناها إلى عشرة أجزاء، بعدد مقاطع القصيدة، كما جاءت في الديوان.

ويتوج البحث بخاتمة عامة، عرضنا فيها ما توصلنا إليه من نتائج في بحثنا.

وقد تسنى لنا هذا بالعودة إلى العديد من المصادر والمراجع، التي تناولت التفكيك، وقصيدة النثر بالبحث، منها ( انفعالات، أحادية لغة الآخر، المهماز) لجاك دريدا، و العمى والبصيرة لبول دي مان.....وغيرها من الكتب.

وإننا وإن كنا قد بذلنا جهدنا، قدر الإمكان، متوخين الحياد والموضوعية، فإننا لا نقول ولا ينبغي لنا، إن بحثنا مكتملا، ذلك أننا مازلنا في بداية طريقنا في البحث، أولا، كما وأننا لم نستطع الإحاطة الكافية بالمراجع التي تناولت التفكيك، والقضايا النقدية المرتبطة بماهية الشعر، بالفحص والتدقيق.

وختاماً يجب في حقي، إجزال الشكر الذي لن أستطيع إيفاءه لأستاذي المشرف الدكتور الوناس شعباني، فله مني باهظ الشكر و آلاء المعرفة بمقامه العالي الذي لا تطاله كلمات.

# مدخل تمهيدي:

**أصول التفكيك وضبط المفاهيم.**

**أ.أصول التفكيك:**

**1.الأصول الفلسفية:**

لقد نفض دريدا الغبار عن التفكيك، ولم يقم بإخراجه من العدم، محاولا في كل ذلك مراجعة مسلمات الفلسفة الغربية.

إن التفكيك هو إلى حد ما اجتهاد تنظيري لتوضيح مجموعة مهمة من نسيج مكونات للعقل، استنبطها دريدا، ومن قبله كثير من الفلاسفة، من دراستهم المتأملة للظاهرة ككل، لقد تم ذلك بطريقة تراكمية، وبجهود دامت عقودا وعقودا، فللحديث عن التفكيك:« يجب ذكر المقدمات المنطقية النيتشوية والفرويدوية، وبالأخص الهيدجرية عن التفكيك»[1]

«إن معظم كتابات دريدا تواصل حقلا من النشاط الفكري استهله فريديريك نيتشه واستمر عند مارتن هيدجر وهو حقل يتميز بالتبرؤ الجدري من النزعة الأفلاطونية أي من عتاد الفروق الفلسفية التي ورثها القرن عن أفلاطون وهيمنت على الفكر الأوروبي بكامله»[2]

كما «وإننا نلفي دريدا يعيد ادعاء ما سبق أن ادعاه هيدجر من أن الميتافيزيقا منتشرة في الثقافة الغربية انتشارا واسعا»[3].

لقد جاء التفكيكُ لاستبعاد مُسَلّمة "النص هو....قِفْ انتهى"، النصّ الذي مكّن له الاصطلاح التاريخي القيمي الوصفي، من البقاء بعيدا، وفي منأى عن جرأة المناورات النقدية، حتى عن تلك التي أرادتْ منها – ولو عن حسن نية إعادة النظر، مجرد النظر في حقيقة النصوص وفي أحقيتها، ذلك مع أن واقعَ "النص هو..."، كان وسيبقى مساسا صريحا بالطموح النصيّ نفسه، وتهديدا صارخا وواضحا لمستقبله المنغلق في مواجهَة العالم الفسيح، وتكبيلا مقصودا للدلالة، وحراسة مشددة لأيِّ نوايا تمردٍ قد يُحدّث بها الدالُّ نفسه.

لقد جاء التفكيك إذن لدحرِ غطرسة القيم الحكمية، التي تزعم بأن "النقدُ من جانب آخر هو كالنص: هو...قف انتهى"، إن التفكيك لم يكن من أجل سحب الأرض من تحت أرجل النصّ، ونزع

[1] دريدا جاك:انفعالات، تر، عزيز توما، تق: إبراهيم محمود، دار الحوار، ط1 2005 ص157.

[2] رامان سلدن، موسوعة كامبرج في النقد الأدبي مج 8-4 ، المجلد الثامن من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، مراجعه وإشراف ، ماري تريز عبد المسيح، المشروع القومي للترجمة 2006، ص 10

[3] رامان سلدن، موسوعة كامبرج في النقد الأدبي مج 8-4، المجلد الثامن من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، مراجعه وإشراف، ماري تريز عبد المسيح، المشروع القومي للترجمة 2006، ص11

السماء من فوقه، كلاّ، ولكن لترتيب أرض جديدة وسماء للقارئ المزدوج "النصيّ النقدي"، ولغيره ممن يتخذ (وقد حُقّ له ذلك والحال هذه) وبدافع غريزيّ موقعا متحفظا، ولنقـــــــلْ- كي لا نجَانِب الدقة- بل ومعاديا؛ من هيمنة النصوص حتى تلك البريئة والمهادنة منها، ومع ذلك فإن التفكيك لا يمتلك، وإن اتهِم بذلك، لا استراتيجيات مُبيّتة لمنافسة قيمة النص التاريخية، ولا ترتيبات لمناحرات مُسبقة للإطاحة بأنظمة دلالاته المتجذرة.

« لقد قامت التفكيكية على مجموعة من الإرهاصات الفلسفية حيث اشتغل دريدا على الميتافيزيقا الغربية، والتي كان التفكيك ثورة عليها في تمجيدها للعقل والمنطق بهدف الوصول إلى جوهر الحقيقة المصفاة وهو الشيء الذي فتح المجال أمام إمكانية الإبداع أو الانطلاق والتحرر إلا أن ما تقره الفلسفة الحديثة هو أن القضاء على الميتافيزيقا* يتطلب وضع حد لوعي الإنسان» [1]

إن التفكيك والحال التي سبقته هكذا، إنما كان محاولة لحجز مكان سوي وقانوني للقارئ المتهيب من غطرسة مفاهيم الفن المنجزة؛ المشكك في تسمياتها التي لم تنجز سوى غطرسة السابق على اللاحق، التفكيك للاستماع لوسوسات القارئ المرتاب من خفة يد النصّ وكُتّابه؛ ومفاهيمهم النهائية "القف انتهائية"، ولو استدعى ذلك وقوع القارئ، في أوهام القراءة، وفي مطبات الدلالات، هنا تظهر القيمة النقدية للتفكيك من حيث أنه يعطي هامشا كبيرا، لتتبع أخطاء القراءة، لفهم القارئ، ولفهم فهمه كذلك. يمكن هنا والحال هذه، تفكيكيا، قياس القيمة القرائية للنص، بلك وحدة الهُوّة التي تفصله عن كاتبه الواقعيّ، ذلك الذي يجعلنا نحسن الالتفات إلى "المبالغ فيه" في العالم السري الخفي في النصوص، يمكن قياس النص بالهُوّة التي تبعده عن مفاهيم النص التي تحددها بلاغة القارئ، وبما يُزين به النص، من كل ما هو (لا نص)، ذلك أنه لا توجد ضمانات كافية، تستطيع أن تقدم براهين مقنعة، مفادها بأن المؤلف (صاحب الحق الإبداعي في تحديد المعنى ظاهريا) هو الذي يمتلك ناصية تعرجات دلالاته، ولعبها، عند القارئ المُطلق.

يقول دريدا متسائلا بهذا الخصوص، فيما يتعلق بقضية المعرفة، ومفهومها، وهشاشة ما أحيط بها من مسميات نهائية صارمة: « أليست فكره المعرفة ونظرية المعرفة في حد ذاتها فكرة

* الميتافيزيقا:ما وراء الطبيعة وهي كلمة يونانية (ميتا: ما وراء وبعد) و(فيزيكا: مادي أو طبيعي ).

[1] أنظر: تاوريريت بشير وسامية راجح، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دار رسلان، ط1، 2008 ص15.

ميتافيزيقية»[1].

إزاء المفهوم الميتافيزيقي النهائي للمعرفة، وكل متعلقاتها المرتبطة بالنص، يأتي التفكيك لرفع تلك الحواجز والعقبات العالية المعرقلة، التي تقف وجها لوجه في طريق المعرفة إلى النص، وتجنبا لما تُبـــــــــذرُه –المرتفعات والحفر المنصوبة، من قبل المؤسسات السلطوية المحدد للمفاهيم– من استرسال الدلالات، ثم لمحاولة اتقاء حزمة منهكة جدا من الآليات الحازمة، و التي تضعها الكثير من الإجراءات الميتافيزيقية القرائية، و من قبل وجود النص حتى، إنها إجراءات يخمن التفكيك أحيانا في أنها تعسفية، ترمي إلى إعادة برمجة المتلقي، ربما بغية الحياد عن فطرة الفهم الأولى، النقية من كل تدخل ميتافيزيقي، و شرودا نحو الرغبة الميتافيزيقية الجارفة في احتكار النص لأغراض أكثر من نقدية وإبداعية، رغبة فوق نصية، متعالية على قيمته الخلوص، رغبة لا يهمها لا تاريخ النص ولا حاضره ولا مستقبله.

إنها إجراءات ميتافيزيقية، تزعم فيما تزعمه أنها استطاعت نتيجة اجتهادات ومكابدات وتقريبات ودراسات حثيثة، أن تصل إلى تحديد دعائم النص الكُلية، –وهذا ادعاء ليس إلا– وإلى فهم العملية القرائية، كل ذلك استنادا على ترجيحات قد يرجع أغلبها إلى الركون إلى ذلك الإيمان العقائدي الديني، الاثني، السياسي، النفعي، الموروث، المحض الراسخ، كل ذلك لإنجاز مقاربات إجرائية همها الأول فيما يبدو الوصول إلى قناعة، ولو مؤقتة، تظهر وكأنها مرتبطة بما هو غير نصي، لأجل اقتحام النص، والسطو عليه، وعلى المكانة الفَهمية وخيراتها التي تتجاوز حدودها.

فهل التفكيك حقا هو دعوة إلى العودة إلى بدائية التلقي بعيدا عن كل ميتافيزيقا طارئة، أم أنه زعم بمرافقة هذه البدائية القرائية لجوهر التلقي الإنساني؟

ثم ماذا عن إجراءات غير التفكيك قبالة النص والعلامة؟ وما سر هذا التكبيل الممنهج لأي مبادرة لا تبدي ولاءها التام والمطلق لسلطة النقد ذات المرجعيات المشكوك فيها، إنها ترغم القارئ على الانتماء إلى منظومتها المستقلة عن حدود جمهورية النص والقارئ معا؟

ولكن وقبالة هذا المأزق الميتافيزيقي، هل يختبر التفكيكُ النصَّ إذن؟ أم أنه يستنطقه لفرز صوته الوحيد المردوم تحت ركام الأصوات النشاز المتعددة التي تكممه، الأصوات الناطقة باسمه،

[1] دريدا جاك، الصوت والظاهرة، تر: فتحي انقزوا، المركز الثقافي العربي ص 217.

وباسم من يقرأه عنوة؟

هل يحاول التفكيك فضح الأصوات المتطفلة، المتسللة إلى النص عبر أمراض الميتافيزيقا، في ظلام القارئ، من ثقوب الايدولوجيا وأسيجة السلطوية، تلك الأصوات التي تمسخ كل طريق يفضي إلى معرفة تُمكّن من كشف الأصل الحقيقي، والجوهر الواضح، للفن النصيّ؟

إن «الميتافيزيقا تختزل الذات في الوعي في الأنا ضمير الحضور»[1] لكن هذا لا يمنع أبداً، أو ربما لعله دافع حقيقي ارتكز عليه الفكر الدريدوي لإعطاء فكرة أخرى مخالفة إلى حد ما عن فكرة المعرفة وعن نظرية المعرفة السائدتين قبله للأشياء والظواهر أو الدوال، « والتي تهدف أساساً إلى تقويض المفاهيم والتصورات الكلية والأسس العقلانية وقوانين المنطق التي ترجع الظواهر والموجودات إلى كليات وعلل تفسرها وتوحد بينها »[2] .

إن التفكيك « لا يتجاوز الميتافيزيقا بمهاجمتها ومحاكمتها وإنما يسعى إلى أن يبين أنها لم تتوفر قط على ما تدعيه (الميتافيزيقا) من اكتفاء وامتلاء ويقين»[3]

لقد جاءت التفكيكية إذن « لتعارض منطق الثبات من خلال معارضتها لوجود مركز ثابت يمثل مدلولات عليا، أو يمثل أرضية صلبة تبنى فوقها المعرفة التي تنتجها متغيرات العالم الخارجي وهو ما يعرف بفلسفة الحضور،» وكان هدف دريدا هو تبديد هذه الفلسفة والقول بفلسفة الظواهرية* لهوسرل في القراءة وإنتاج المعنى لأن الفلسفة الظواهرية في رؤيتها النقدية لاحظت أن القراءة تفاعل بين موضوع النص والوعي الفردي »[4] لقد كانت هذه الرغبة مطلبا جللا، وقد اشار إلى ذلك هوسرل نفسه قائلا :« أن تخرج عن السياق العام، لحالاتها المعيشة، وبالتالي هل في إمكان هذه الذات أن تقول بكل حق: أنا موجودة، وكل ما حولي هو مجرد ظاهرة، وينحل ضمن ترابطات ظاهراتية، هل يجب أن أتبنى تبعا لهذا وجهة نظر الأنا وحدوي، إنه مطلب صعب للغاية»[5]

وقد كانت« فكرة القصدية هي الفكرة التي نفذت من خلالها فينومينولوجية هوسرل إلى فرنسا»[6]

---

[1] بشير تاوريريت وسامية راجح، مرجع سابق ص 15.

[2] عصام عبد الله، جاك دريدا ثورة الاختلاف والتفكيك، المكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 2008 ص 15.

[3] المرجع نفسه، ص16.

* الظواهرية : أو الفينومينولوجية وهي مدرسة فلسفية تعتمد على الخبرة الحدسية للظواهر كنقطة بداية أي ما تمثله هذه الظاهرة في خبرتنا الواعية ويمكن أن نرصد بدايتها مع هيغل كما يعتبر مؤسس هذه المدرسة ايدموند هوسرل وعدد من الفلاسفة مثل هيغل وسارتر وموريس ميرلوبونتي وريكور وتقوم هذه المدرسة الفلسفية على العلاقة الدياليكتية من الفكرة والواقع .

[4] انظر بشير تاوريريت وسامية راحج، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، ص .15.

[5] نادية بونفقة، فلسفة إدموند هوسرل نظرية الرد الفينومينولوجي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 2005، ص 113.

[6] بول ريكور، بعد طول تأمل السيرة الذاتية ، تر : فؤاد مليت ، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي ، الدار العربية للعلوم ط1 : 2006، ص .33

يقول دريدا « لم يكن هوسرل جي الأول في الفلسفة، غير أنه ترك تأثيراً عميقاً على أعمالي، لا شيء كان ممكنا بالنسبة لي من دون القاعدة الفينومينولوجية» [1] ويضيف : « هوسرل الذي تعد فينومينولوجيته من حيث إنها مبدأ المبادئ النظرية الأكثر انتقاداً لميتافيزيقا الحضور»[2] هكذا « فإن غاية دريدا هي تأسيس ممارسة تتحدى تلك النصوص التي تبدو وكأنها مرتبطة بمدلول محدد ونهائي وصريح، لقد كان دريدا يطمح إلى تحدي ميتافيزيقا الحضور وثيقة الصلة بمفهوم التأويل القائم على وجود مدلول نهائي، إن ما يسعى إلى البرهنة عليه هو السلطة التي تمتلكها اللغة المثلية في قدرتها على أن تقول أكثر مما تدل عليه ألفاظها مباشرة» [3] ذلك أن الدال وإن كان مرتبطا بزمن الإدلاء به، فإن مدلوله ممتد الزمنية، مع الماضي الذي يشير إليه، ومع المستقبل الذي قد يتعلق به، مع مستجدات الحقل المدلولي.

فالمعنى يريد أن يدل على نفسه: « وهو لا يعبر عن نفسه لدى اعتزام قول، ليس هو سوى اعتزام قول للنفس عند حضور المعنى»[4]

إن « هذا هو عين ما قصده كانط في كتابه نقد القدرة على الحكم (1790) حيث يرفض كانط تذويب الموضوع الفني ( أو الطبيعي) في الفكر المفهومي عن طريق مماهاته مع مفهوم مخصوص، فمع أنه (كانط) يعترف بأهمية الجمال بالنسبة للمعرفة المجردة فإنه يميز الأفكار الجمالية من أفكار العقل، ويسعى للبرهان على أنه لا يمكن نقل هاتين الفئتين من الأفكار الجمالية من أفكار الواحدة إلى الأخرى، ويلخص كانط إلى القول إن الحكم الجمالي يقوم على مفاهيم غير محددة :إنه يحضر صورا لا يمكن تبسيطها إلى العقل المفهومي»[5] ذلك أن مدلول الموضوع الفني إنما يستمد ماهيته، وسلطته على توجيه أنظار المهتمين به، من تلك المساحة الشاسعة التي تفصله مع كل إرادة تعزم مماهاته مع قوالب تعريفية محددة، إن قيمة العمل الفني تزداد بحسب قدرته على التملص من الاندراج تحت أي مسمى يدعي اختزاله.

في هذا الصدد « يبين دريدا في كتاب طليعي عن هيغل وجان بونيه يحمل العنوان المعبر إلى أي حد يندرج في سلالة المفكرين الهيغليين الشباب، فهو ينطلق مثلهم مثل ماكس ستيرنر (1806-1856) ولودفيغ فيورباج(1804-1872) أو فريد ريش تيودورفيشر(1807-1887) ينطلق مثلهم من

---

[1] دريدا جاك، انفعالات، مصدر سابق ص 165.

[2] امبرتو ايكو، التأويل بين السيمائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد (م.ث.ع) ط2 2004 ص126.

[3] المرجع نفسه ص 124.

[4] .دريد جاك، الصوت والظاهرة مصدر سابق ص 69.

[5] .بيير. ق –زيما، التفكيكية دراسة نقدية، تر: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط2 2006.

نقد الدين ليكشف الروابط بين هذا الأخير والفلسفة المثالية، ومثلهم يهاجم اللوغومركزية الهيغلية»[1] حيث أن الدين ورجاله، ولأسباب كثيرة لا يمكن تحديدها هنا، تكاد تكون أسمى غايتهم التفسيرية للدين، هي تلك التي تحاول بلا هوادة الوصول إلى المعنى الواحد، و الذي في ظنهم، يستطيع لم شمل الجماعة، واجتناب فرقتها، إنهم يحاولون كذلك أن يبرعوا في إغلاق كل المنافذ الممكنة، التي قد يتسرب منها المدلول المنغّص، ومما لا شك فيه، فإن أثر رجال الدين على المجتمعات الفكرية كان واسعا، نتيجة انكبابهم ( ولو ظاهريا) على البحث في ما يعين على إدارة شؤون الناس، لقد حدث تأثير الفكر الديني على الفكر الفني، بحيث استعار منه أدواته الحازمة المحددة للمعنى (المدلول) الأول والأخير (المدلول المقدَّس)

هذا «ويسلم كارل لويث بوجود قرابة فلسفية بين نيتشه ( 1844–1900) وهيغلين شباب مثل ستيرز، وروج، وفيورباخ، لأن نيتشه كان يعرف جيدا المؤلف الذي كتبه ستيرنر بعنوان ( lunique et sa propriet) سنة 1845 الذي تبنى نقد الدين الذي صاغه فيورباخ وبرونوبار وغيرهم»[2]

لقد «اقتفى جاك دريدا خطوات الفيلسوف الألماني نيتشه يبدو ذلك واضحاً في المنحى العام الذي التزم به نيتشه في كتاباته الفلسفية القائمة على الشك في جميع الأفكار الباحثة عن الحقيقة ومن خلال النمط النيتشوي قدمت التفكيكية معالجات متطرفة الشكوك والصرامة فيما يخص الوعي الذاتي»[3] يقول نيتشه في أصل المعرفة : « إن العقل لم يتولد عنه خلال الأزمان الهائلة الماضية سوى الأخطاء»[4]

وتبدو أصداء هذا «ماثلة في أطروحات التفكيكين من خلال طرحهم لقضية موت المؤلف»[5] المؤلف هو أي سلطة بإمكانها أن تحاول أن تدعي امتلاك المُطلق، أو المنظومة الفكرية الجمعوية، التي انبثقت هي ذاتها من رحمها.

« إن لويث إذن على حق يحين يلاحظ أن الطريق الذي يقود من هيغل إلى نيتشه مرورا بالهيغليين الشباب يمكن أن ينطبع بالصورة الأكثر وضوحا بفكرة موت الله»[6] إن هناك في هذا المضمون، ما يدعو فعلا إلى إعادة النظر في حقيقة سلطة (السلطة)، حيث أن الاختلاف بخصوص

---

[1] المرجع نفسه ص 30 .

[2] المرجع نفسه ص36

[3] بشير تاوريرت وسامية راجح، (مرجع سابق) ص19

[4] أنظر: مصطفى غالب، (نيتشه)، دار ومكتبة الهلال 1985 ص73

[5] بشير تاوريريت وسامية راجح، مرجع سابق ص 19

[6] بيير .ق.زيما، التفكيكية دراسة نقدية، مرجع سابق ص 37

المفاهيم في حد ذاته، هو دعوة معتبرة للعقل للشك في مصداقية صرامة النص الأمري، الإلزامي الديني، حيث يمكن الوصول وبدون كثير إعمال للنظر، إلى قضية مهمة هنا، مفادها بأن المدلول هو من إنتاج متلقي الدال، لا من غيره، حيث أن المدلول حتى ذلك الذي يدعي مرددوه بأنه القصد الوحيد، هو دال لا أكثر، لا يتعدى إلى أن يصير مدلولا.

« والواقع أن فكرة موت المؤلف ترتد في مصدرها الغربي إلى جذور فلسفية، وخلفية إيديولوجية تمتد إلى بنية الحضارة الأوروبية نفسها، وهذا المفهوم يعني صياغة جديدة للمذهب الإنساني الذي تأسست عليه الحضارة الأوروبية منذ نشأتها في عصر النهضة[1]».

يقول دريدا في معرض رده على سؤال يتعلق ببداياته التفكيكية «كل شيء بدا قبلنا بزمن طويل»[2] وبزمن قليل كذلك، إذا عنينا « فلسفة هيدجر (1889–1976) وتداخلات التفكيكية مع أهم أسسه الفلسفية، إن فكر (جاك دريدا) الداعي إلى تفكيك الأساس العقلي للفكر الغربي، يشكل امتدادا للانفتاحات الفلسفية التي تركها هيدجر وكل ذلك يقوم به ضمن ما يسميه بالأمل الهيدجري»[3]

إن الواقع لا يعلن عن ذاته بوجوده، فوجوده ليس سوى الصورة الأكثر ظهورا منه، صورة تتوارى خلف طبقات سميكة من الاختفاء خلف(....)، وإن أقل طبقة سمكا من هذا الاختفاء، على سبيل مجانبة المبالغة، تشتت فهمنا ومفاهيمنا فيما يتعلق به، لذلك فإنه « عندما ينطلق دريدا مقتفيا آثار هيدجر من مستوى أكثر استغراقا في عزلته بتعامله مع اللغة، فهو بذلك يدعو إلى نظرة جديدة لهذه اللغة، نظرة يتحول فيها الواقع إلى مجموعة من الأقنعة البلاغية»[4]

إن دريدا في هذا يتفق مع هيدجر في القول بثنائية الحضور والغياب «التي تعني أن الوجود لا يظهر حضوره إلا من خلال غيابه، وكانت استراتيجية التناص هي محطة أخرى، التقى فيها الفكر الدريدوي التفكيكي بالفكر الهيدجري، فالنص عند هيدجر ما هو إلا سجين يعتمد في ظهوره على لغات وشفرات ونصوص سابقة»[5]

---

[1] بشير تاوريريت وسامية راجح، (مرجع سابق)، ص 19

[2] دريدا جاك،انفعالات، (مرجع سابق) ص169

[3] إبراهيم أحمد،انطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص171

[4] المرجع نفسه ص174

[5] أنظر: بشير تاوريربت وسامية راجح، (مرجع سابق) ص 18

**2. الأصول اللسانية:**

لقد وقع فردينان دي سوسير على أرضية لغوية خصبة، سمحت له بتحديد الكثير من الخصائص اللغوية، التي لا يمكن لتابعيه أن يخالفوه كثير خلاف فيها لذلك فإن « أفكار جاك دريدا ورولان بارت وغيرهما من التفكيكيين : لم تخرج عن الإطار العام الذي رسمه فردينان دي سوسير، وتلامذته في شرحهم لمقولاته وآرائه اللغوية، فدعاة التفكيك لم يقدموا تصوراً خاصاً بهم للعلامة اللغوية كما فعل سوسير، لكنهم استخدموا المبادئ والأفكار نفسها عن العلاقة يبين الدال والمدلول كطرفين للعلامة، كما تبنوا الآراء السوسيرية حول استقلال النص كبنية لغوية وعزلها عن مختلف الوسائط الخارجية، وأن المعنى يتحقق من خلال حرية العلامة داخل ذلك النسق»[1]

ومن الفرضيات الأساسية التي جاء بها دي سوسور اثنتان هما:

« 1: إن العلاقة المتبادلة في جميع اللغات بين دال معين، أو الصورة الصوتية المسموعة والمدلول الذي يرتبط به، أو المفهوم إنما هي علاقة اعتباطية بحتة ذلك أن « بعض الإشارات اعتباطي مطلق، ونلاحظ أن بعضها الآخر يتميز بدرجات من الاعتباطية، فليس من سبب يربط الصوت «قطة» بالحيوان.

2 إن قيمة الدال والمدلول أيضا لا يحددها ما يقابلها بل تعتمد على الفرق بين ذلك الدال (المدلول) وبين الدوال (المدلولات) الأخرى جميعها،فقيمة اللون الماروني لا وجود لها إلا بقدر إمكانية تمييز هذا اللون من الأحمر، والبني، والوردي، إلى غير ذلك، وإذا أردنا أن يقوم الصوت: « قال» بوظيفته على الوجه الأكمل فما علينا إلا أن نخلط بينه وبين «كال» و«مال» و«سال» وغيرها، فليس لهذا الصوت هوية مطلقة». [2]

« يستنتج دريدا من الفرضية الأولى أن جميع الكلام له شرط الإمكانية وهو تدوين سابق له أو تحويله إلى شفرة، وإذا كانت العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية فلا يمكن وجود علاقة هرمية بينهما، ولما كانت العلاقة المتبادلة بين الصوت والمفهوم موجودة فِعلاً فإن ذلك يعني وجود عرف أو تدوين،...، إن فكرة العرف بذاتها ومن ثم اعتباطية الإشارة لا يمكن تصورها من غير إمكانية الكتابة وخارج أفقها» [3]

ولكن و مع ذلك فإن هذا التقارب بين سوسير ودريدا، لم يمنع دريدا من نقد سوسير «لأن سوسير لم يخلص اللغة من الحضور الميتافيزيقي، فقد أقام سوسير –برأيه– لغوياته البنيوية على

[1] أنظر:كريستوفر نورس، التفكيكية النظرية والتطبيق، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية ط،1،1992 ص08.

[2] المرجع نفسه، ص08.

[3] أنظر: وليم راي المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، 1987، ص163.

أسس فونولوجية ، ذلك أنه دائب البحث في (phone) و(logos) ولم يدرس الشكل الكتابي والأثر، أي أنه اهتم بالكلام دون الكتابة، أو قل أنه أضفى قيمة أكبر للكلام ومنحه أفضلية على الكتابة، أوقعه في التمركز الصوتي، الذي هو جزء لا يتجزأ من التمركز حول العقل، وتعد الأصوات لغة بمقدار ما تعبر عن «الأفكار» وتوصلها، أي أن دي سوسير ظل ينظر إلى اللغة كتَمَثل، للوعي أو الفكر، أو لمفهوم أو مدلول أو قيمة ما، وهنا مكمن خطأه»[1] في رأي دريدا طبعا.

حيث أن الصوت من كونه قادر على تشكيل أثر له بعدي، يمكن تصوره منقوشا (أو مكتوبا) على ذاكرة السمع، يتعدى بذلك كل مفهوم قد يحدد له بعيدا عن ماهية التأثير الكتابي.

وهذا ما يمنح الدلالة قيمتها المهمة ( اللاتحققية)، بحيث أن الدلالة الواحدة، تحتاج إلى ارتدادات مدلولية بقدر الدلالات المحيطة بها (على الأكثر)، ذلك أن الدلالات كلها تسكن في مساحة مدلولية واحدة لا حدود فعلية بينها.

« ثمة مقولة أخرى لسوسير استفاد منها التفكيكيون لتحقيق المعنى، وهي الثنائيات الضدية وقد قابلوها بمصطلح الاختلاف «التأجيل» يقوم بوظيفة قد تختلف قليلا عن وظيفة (الثنائيات الضدية)عند سوسير وهي تحقيق الدلالة باللعب الحر، ولا نهائية الدلالة، هكذا كما أسلفنا، فقد كان المعنى عند البنيويين وغيرهم يتحقق من خلال الثنائيات الضدية وذلك بمقابلة الكلمة بضدها، أما التفكيكيون فقد قاموا بتغيب المعنى باستمرار عن طريق الاختلافات وتأجيل الدلالة، وفي ضوء الاختلاف تزداد الرسالة تعقيداً ويزداد الكلام بلاغة ومجازا، وتبقى مقولة الاختلاف قاسماً مشتركاً بين سوسير و دريدا، علماً أن اللغة تعتمد على الاختلاف، وكما بين سوسير فإن الاختلاف ينتظم في بناء المواجهة المتميزة حيث يتشكل تنظيمها الأساسي، وحيث فتح دريدا أرضاً جديدة، وحيث أخذ علم النحويات دوره الكبير عنده، فإن ذلك أصبح يتضمن فكرة أن المعنى يختلف دائما، ربما إلى النقطة التكميلية غير المتناهية من خلال لعبة التعبير».[2] هذا وإن كانت فكرة النقطة غير المتناهية هذه، خاصة بالمدلول النهائي الأخير للدلالات، فكل دال يصل في لحظة ما، إلى ذروة مدلولية، يحكمها الوقت القرائي، والنفعية المدلولية، المُلزمة أحيانا بالركون إلى مدلول، يتم تأسيس مسار المدلولات اللانهائي على استئناس بأرضيته التي لا يمكن وصفها بالصلبة، ولا بالهشة.

«وإذا كانت اللسانيات السوسيرية قد أرست مبدأ الاستقلالية، استقلالية اللغة عن سائر الأنظمة المعرفية الأخرى، واللسانيات بهذا الدأب جاءت لتخلص اللغة من وحل العلوم الأخرى، بعدما

[1] ينظر:عصام عبد الله، جاك دريدا ثورة الاختلاف والتفكيك، ص 26

[2] ينظر:بشير تاوريريت وسامية راجح، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، ص 28

كانت اللغة مندمجة في العلوم الأخرى، فبالمنطق نفسه لقد جاءت التفكيكية لتعيد الاعتبار إلى شباب اللغة وذلك من خلال النظر في الخطابات الأدبية والفلسفية بعيدا عن العلوم الأخرى، يضاف إلى ذلك أن التفكيكية قد استعارت من اللسانيات منهجها الوصفي، ويتجلى ذلك في وصف النظام اللامتجانس والمختلف للغة النصوص الأدبية والفلسفية، فكانت النظرة التفكيكية نظرة عمودية، وهو الأفق الذي انفتحت عليه المعرفة اللسانية، وإذا كانت الثنائيات من المبادئ الرئيسية في فكر سوسير، فقد أضحى ذلك غراماً جديداً تجلى في أطروحات دريدا، وعلى غرار هذه الثنائيات اللسانية نسج دريدا ثنائيات من قبيل، الحضور/الغياب/اللغة/الكلام، الكتابة/الاختلاف...إلخ»[1]

يقول سوسير : « إن الكيان اللغوي يستمد وجوده من الارتباط بين الدال والمدلول، فإذا أبفينا على عنصر واحد تلاشى الكيان، إذ لا نجد سوى شيء مجرد بدلا من شيء ملموس، ويصح الشيء نفسه على المدلول حالما يفصل عنه الدال، فإذا نظرنا إلى مفهومات مثل «البيت» و»أبيض» و «رأى» وغيرها بصورة مستقلة، فهي جزء من علم النفس، ولا تصبح كيانات لغوية إلا إذا ارتبطت بالصور الصوتية» [2]

وإذا كان سوسير قد ركز على المقابلة بين الدال والمدلول وهو ما أنتقده دريدا موحيا بأهمية المدلول وأسبقية الدال، فإن وظيفة الدال بالمفهوم السوسيرى «تصبح مقتصرة على إحالته للمدلول مما يعكس تصور سوسير القائل بأن المفاهيم حاضرة، أي موجودة خارج الألفاظ، وأن العلامات لها قدرتها وقيمتها الذاتية الكامنة في قدرتها على العمل خارج حدود اللغة» [3] في حين أن دريدا يرى في هذا الصدد بأن المدلول هو وليد الدال الذي حفز على إخراجه إلى الوعي، الدال الذي لا يمكن غالبا العثور على أصله.

[1] المرجع نفسه ص29

[2] فرديناند دي سوسور، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية،1985 ، ص122

[3] ينظر:بشير تاوريريت وسامية راجح، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، ص 30

**ب.ضبط المفاهيم**

**1.التفكيك:**

إن الرغبة في إسقاط الإجرائية التي دعا إليها التفكيك، في عصر نقدي أوحى كل ما فيه بذلك، كانت المحدد الكبير لماهيته، لذلك فإنه يمكننا أولا، وقبل الخوض الذي لا بد منه في مفهوم التفكيك، أن نعلن بأن أي محاولة لتحديد مفهوم للتفكيك مهما كانت جادة، لن يكتب لها النجاح، إلا إذا كانت هذه المحاولة، هي الادعاء بأن مفهوم التفكيك هو ممارسته لا غير.

« في قاموس ليتريه الفرنسي، ترتبط مفردة التفكيك نحويا ولغويًا وبلاغياً ب«الآلة»

1.تفكيك أجزاء كل موحد...تفكيك قطع ماكينة لنقلها إلى مكان آخر.

2.مصطلح نحوي... تفكيك الأبيات وإحالتها شبيهة بالنثر عن طريق إلغاء الوزن.

3.التفكك والتخلع... فقدان الشيء بنيته وهذه المفردة كانت نادرة الاستعمال ومجهولة في فرنسا غالباً وكان على دريد إعادة تركيبها بصورة من الصور.

بيد أن أهم كتابين ناقش فيهما دريدا «التفكيك» هما «الجراماتولوجيا» أو في علم الكتابة، وهو كتابه العمدة، والكتاب الآخر هو الكتابة والاختلاف لكنه عرض بالتفصيل لما يعنيه بهذا المفهوم في رسالة نادرة بعث بها إلى صديقه الياباني البروفيسور IZUTUSU في 10 يوليو من عام 1983» [1]

يقول دريدا: «إنه أخذ كلمة Déconstruction من «هيدجر» ووظفها لخدمة أغراضه الخاصة، وأن هذه الكلمة قد فرضت عليه نفسها لأول مرة في كتابه الموسوم علم الكتابة عام 1967، وهي كلمة نحتها دريدا نحتا ليشير بها إلى «علم الكتابة الجديد » غير أن الكـــلمة الألمانية التي أخذها دريدا عن هيدجر هي Déstruktion وهي نفسها كلمة destruction الانجليزية، وكان هيدجر يقـــصد بها تقويض العلاقة بين الوعي الفردي بوجوده الآني والوجود الخارجي الذي يفرضـــه عليه سياقه التاريخي والاجتماعي والمعرفي»[2].

«ولأن الوجود في الفلسفة الوجودية* يسبق ماهية هذا الوجود ومفهومه، فإن الأولوية لهذا الوجود الآني وليس للمفاهيم والتصورات السابقة عليه مثل : الجوهر الإنساني والقيم الإنسانية الكونية

[1] أنظر:عصام عبد الله، جاك دريدا ثورة الاختلاف والتفكيك، مكتبة الانجلو المصرية، ط1، 2008، ص13

[2] أنظر:المرجع نفسه

* الوجودية :هي تبرز أهمية وقيمة الوجود الإنساني ومعناه وتعالي من قيمة الإنسان إذ هو صاحب تفكيري وحرية واردة واختيار ونسب هذا المصطلح الفيلسوف الفرنسي جون بول سارتر

المتجاوزة لكل ما هو راهن متعين، فقد استخدم دريدا الكلمة وdestructio بمعنى التفكيك إذ يقول عن تفكيك العلامة في الفصل الأول من كتابه: في علم الكتابة « إن الكلام على نحو صارم يعادل تقويض مفهوم العلامة والمنطق التام، ويقول في نفس الفصل عن تفكيك أو تقويض فكرة الكتاب، إن تدمير أو تقويض النص يجرد الكتاب من جملة النصوص الاستشهادات التي يدعي امتلاكها، كما استخدم أيضا كلمة Dismantling بمعنى التفكيك، وهو معناها القاموسي، أيضا هكذا وجدنا دريدا يستخدم ثلاث كلمات في حديثه عن التفكيك وهي على التوالي Deconstruction وDismantling وDestruction وهي متداخلة في معانيها ويجوز ترجمتها ب: التدمير والتقويض والتفكيك، وما يقصده دريدا تحديدا بهذه الكلمات ليس إرجاع البنية إلى أصلها مرة أخرى مثلما تفكك أجزاء ماكينة ويعاد تركيبها مرة أخرى كما جاء في قاموس «ليتريه» الفرنسي، ويؤكد دريدا على هذا المعنى في رسالته لصديقه الياباني إذ يقول ( ليس التفكيك هو التحليل وإنما التفكيك هو نقيض التحليل، التحليل هو إرجاع الشيء إلى عناصره الأولية، وإلى أصله، ورده إلى مرجعية أو بنية محددة وفق معايير المنطق وأسس العقل)»[1]

التفكيك إذن هو نقض لفكرة سلطة الأصل، وتدمير لأي روابط داخل نصية تدعي نسجها له، لأن النص ليس مجموعة من المرَكبات والأنسجة التي يتم فهمها بقبولها كما هي، وكما تعلن هي عن نفسها، وإنما هو شك في وجود هذه المركبات والأنسجة، وريب عميق في كل ما يمكن أن يكون انتحال لصفة داخل النص، تمارسه أنسجة ومركبات مخاتله داخله، وهي في الحقيقة مُكوّنات لا علاقة لها بالنص، إلا بما تدعيه.

« إن التفكيك ينطلق من نفي فكرة الأصل أو الأصول الأولية والبنى الثابتة للأشياء والظواهر والدوال، وهو يهدف أساساً إلى تقويض المفاهيم والتصورات الكلية والأسس العقلانية وقوانين المنطق التي ترجع الظواهر والموجودات إلى كليات وعلل تفسرها وتوحد بينها، وفي الوقت نفسه فإن التفكيك ليس منهجا نقديا عقلانيا يستند إلى قوانين العقل والمنطق، كسبيل لإدراك الحقيقة وتحصيل المعرفة، بل أن المعايير العقلانية والإدراك هي الأهداف الرئيسية للتقويض التي يمارسه التفكيك، كما أن تقويض الجهاز المفاهيمي للعقل النقدي هو من أهداف التفكيك». [2]

« إن التفكيك في مغزاه الدريدي يعد تعديا لمرحلة النقد، وهو يتميز عن النقد، لأن النقد يعمل دوما وفق ما سيكون، أو ما سيتخذه من قرارات فيما بعد، أو هو يعمل من خلال المحاكمة والتقييم

[1] أنظر المرجع نفسه ص14

[2] أنظر : المرجع نفسه ص 14.

والتقويم، أما التفكيك فلا يعتبر أن سلطة المحاكمة هي السلطة العليا، لأن التفكيك هو أيضا تفكيك للنقد.

إنه لا يقوض «الحقيقة» باسم حقيقة أخرى، أو حقيقة مضادة، وهذا بالضبط ما يميز النقد المعروف والمتداول، كما أنه لا يدعي تكذيب موقف باسم آخر، وهو لا يتجاوز الميتافيزيقا بمهاجمتها ومحاكمتها، وإنما يسعى إلى أن يبين أنها لم تتوفر على ما تدعيه من اكتفاء وامتلاء ويقين»[1] إنه يقترح الخطط الواعية قبالة النصوص، تلك الخطط التي لم تنتهج بعد، ولكن (على أمل ال...) بغية تلميع مساحة الحقيقة الشاسعة نقطةً نقطةً، الحقيقة التي قد تكون أكبر من مساحة حياة الإنسان والعقل والكتابة والكلام، إن التفكيك لا يضع النقاط في آخر سطوره، ولا يزعم جازما بالموازاة بلامكانية النهاية والوصول، إنه الافتراض المُطلق، والافتراض النقيض له تماما، الذي يعرض كل ما يهمس به العقل، وما لم يهمس به للنقاش.

**2.الاختلاف Différence والاخـــ(ت)لاف Différance :**

« ببراعة لغوية (معجمية) ومعرفية كبيرة ولد جاك دريدا هذا المصطلح المركزي في فكره التفكيكي، بعدما عمد إلى الفعل الفرنسي différer ليستمر صيغته في القاموس الفرنسي:

الصيغة اللازمة التي تدل على الشيء المغاير المختلف، الصيغة المتعدية التي تدل على إرجاء أو تأجيل أمر ما إلى وقت آخر»[2] التأجيل الدائم، الذي لا هوادة فيه، والذي يستطيع بديمومته المرافقة لفكرة المعنى، أن يلغي حضور المدلول المتسلط، المكتمل، الكامل، الذي ينجر عن تمكنه من المدلولية، تلك الغطرسة التي تحد ( من...)

«فدريدا إذن كان يريد بهذا المصطلح إلى تأجيل المعنى الذي لا يرى بحضوره في الدال سابقاً ولا حقا»[3] إن المعنى في رحلة تأجيل لا تستقر، ولعل ضامن إرجائه هذا، هو يقينه الوحيد الذي يتملكه حقا، والمتمثل في اختلافه الراسخ، الذي لا يتيح له الركون المتيقن إلى واحد من معانيه.

« إن «الاختلاف» يتضمن معنى « الإرجاء» ويفيد معنى الأثر ومنها معاً اشتق دريد الكلمة تفيد الدلالتين الأول والثانية ، فقد استبدل بالحرف (e) في كلمة différence الاختلاف حرف (a) فأصبحت الكلمة الجديدة Différance ولتمييز الاختلاف في اللغة العربية، بمعناها عند دريدا من

[1] المرجع نفسه ص 16

[2] أنظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 360

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر و التوزيع،2002، ص 99

معناها المعجمي الأساسي رسم كاظم جهاد مترجم كتاب « الكتابة والاختلاف» لفظة الاختلاف بأن جعل حرف التاء بين معكوفتين صغيرتين [ الإخـــ(ت)لاف] ولعله أراد بذلك أن يجعل حرف التاء المتصل بديلا للحرف (a) في اللفظة الانجليزية، يقول «فسنت ليتش» إن لفظة دريدا الجديدة تعني:

1. أن يختلف أن لا يكون متماثلا أو متشابها.
2. أن يبعثر ويشتت من اللاتينية Differe .
3. أن يؤجل أو يرجى» [1]

«وبعبارة أخرى أي أن المعنى لا يكون حاضراً أبدًا لأنه مؤجل أو مرجأ دائما» [2] ذلك أن « اللغة تحرس الاختلاف الذي يحرس اللغة»[3] كما يقول دريدا

« ومن هنا نرى أن فكرة الاختلاف، أساسية في التصور التفكيكي وهي تهدم تراكيب الكتابة مع غيرها من المستويات، والتفكيكية بهذا المقوم نشاط قراءة يبقى مرتبطا بقوة النصوص واستجوابها ولا يمكن أن يوجد مشتقا مفاهيم كنظام قائمة بذاتها »[4]

« من هنا يمكن القول بأن خطاب الاختلاف أو «فلسفة» الاختلاف كما يصطلح عليها الآن جاء ضد الإغلاق الميتافيزيقي والأكاديمي والتراثي ... ضد الطاغية «هيغل» على حد تعبير كريستيان روبي، باستعمال المجاز أو الاستعارة كبديل عن التصور أو المفهوم في دلالته الهيغلية، وكل المفاهيم المنحدرة عنه والمعبرة عن الإغلاق الميتافيزيقي مثل: الشمولية، النسق، الهوية، التطابق، الكونية، ضد هذه المفاهيم ارتأى رواد الاختلاف تأسيس آليات معرفية واستراتيجيات تنصب على قراءة النص قراءة اختراقية،... لهدم منطق الحضور ومركزية الذات»[5] ولأجل وصف الحالة الفهمية على ما هي عليه كذلك، لا انطلاقا من مركزيتها، ولكن وصولا إلى هدمها بما تقترحه هي ذاتها من حقائقها المغمورة، والمضطهدة، والحاملة للكثير مما يمدها بأسباب النهوض بالعقل الإنساني.

---

[1] عصام عبد الله، جاد دريدا ثورة الاختلاف والتفكيك، ص 29

[2] ينظر : عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 99

[3] جاك دريدا، الصوت والظاهرة، ص 39

[4] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، 1996، ص131

[5] أنظر: محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، ص 194

**3.الانتشار Dissemination :**

« تنتمي هذه الكلمة الفرنسية إلى مفردات القرن الثامن عشر، ويرتد اشتقاقها بحسب القواميس الفرنسية إلى الفعل Semer الدال على البذر والزرع بل إلى الفعل اللاتيني Disseminere الذي يعني Semence بكل ما تحمل الكلمة من محمول إنتاجي: بذور زراعية، أو بذور منوية»[1] .

يحاول التفكيك بتقديمه لمصطلح الانتشار أن يقدم نفسه على أنه الثمرة الأكثر نضجا لشجرة النص، بل وعلى أنه بذرة هذه الشجرة نفسها، من دون أن ننسى هنا ادعاءه الأول المتمثل في أنه النصُّ عينه، هذا فيما يطيب للكثير من المناهج النقدية المقاربة للنصوص الأدبية أن تكون ظلاً لشجرة النص، وحارسة أمينةً مخلصة مأمونة لها.

في هذا الخصوص، يخاطب التفكيكُ العقل القرائي، لإقناعه بجدوى التداعي الذي يتأسس على جملة من الدعائم التي تُفعـــِّلـــُه، إنها تلك المكاشفات التي يجعلها التفكيك عرضة للعملية القرائية، أقصد تلك الحجج الوجودية التي تتعقب القارئ المنتبه، المترصد لقوانين الحدث الوجودي، الذي يمكن من فهم الحدث النصي الدلالي، ليبرهن على وجودية النص، وعلى تعلق جوهره اللصيق بتلك العلاقات الوجودية عموما، هكذا يقدم التفكيك حججه للقارئ، خارج النص ربما أولا، ثم داخل النص بعد ذلك، إنه يدعو القارئ إلى مراقبة ما يحيط به في كينونته، في تلك الميكانزمات التي تحرك العملية الوجودية، هناك حيث تعجز الكثير من المناهج على مضاهاة هذا المنطق التدليلي على سلامة المنهج ومنطقيته، والتي تستند على عقائد ميتافيزيقية خارج مادية، حيث إن الدلالة بذر مستمر، لا يتوقف، بذر وإعادة بذر، لا يمكن هنا بسهولة التعرف على الطلع، انطلاقا من نوع البذور، فالمنطق النصي مختلف عن منطق الزراعة، إذ يمكن للبذرة الواحدة، أن تتفتق عن كل ما لا يمت لأصلها بصلة، كان تنبت شتلة النخلة برتقالا، أو تحمل سنبلة القمح، حبات فرولة، ولكن هناك ورغم كل هذا، أثر، يدل على المسير، إنه أثر منتشِر، مختلف، فقد يكون للمثلث أثر المربع، وللدائرة أثر المستقيم، ولكن هذا في حد ذاته، منطق ما، وإن كان لا يمكن حصره بسهولة، منطق يدلل على وجود سلطة مهمة، تمتلكها المدلولات، لا يمكن بأي حال التنبؤ التام بقدراتها، فلا أحد يدري إن كان للجنين ابن الأشقر، جدّا ما أسمر، أو جدة سوداء، ولا أحد يدري قوة الرياح التي تبعثر بذور الدوال، والمدلولات.

[1] أنظر: وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح، مرجع سابق، ص 378

في هذا المنحى « نجد الفعل Disséminer يقابل بفعلين فرنسيين آخرين، يدل أحدهما répandre على النثر والبذر والزرع، ويدل الثاني éparpiller على التثبيت والتوزيع والتبديد والبعثرة.

بهذا المحمول المعجمي دخلت الكلمة قاموس النقد الأدبي، لتستقر مصطلحا تفكيكيا مناهضا للامركزية المعنى وأحاديته ونهائيته .

فالبذور المعنوية المزروعة في النص من شأنها أن تنتج مزيدا من الحصاد الدلالي حيث تنبت في أرضيته اللغوية وتنشر هباء معنويا تطير به رياح القراءة في كل اتجاه، فيبعثره المعنى ويتشتت، ويتعدد المركز ويتبدد التأويل، وتتكاثر القراءات ويغدو النص ذلك الواحد المتعدد، وقد أومأ كاظم جهاد إلى أن دريدا حاول في مصطلحه ذاك أن يستثمر «الشبه القاسم بين المفردتين اليونانية semen البذر أو النطفة وsème ( العلامة )، يتموقع (الانتشار) في نطاق التأويل ضمن أحد ثلاثة أشكال تأويلية يسميه ديكرو وشايفر: اللاقصدية أو ما يكمن ترجمته بالقصدية المضادة أو ضد القصدية، ومع ذلك، ومع أن جاك دريدا كعادته دائما يرى أن هذا المصطلح لا يعني في نهاية المطاف شيئا فلا يمكن جمعه ضمن تعريف واضح فإنه يربطه بالمغايرة الذرية والتحدد الدلالي polysemie »[1]

**4.الأثرtrace:**

فيما يتعلق بالأثر يزعم التفكيك هنا، في هذا الصدد، بأن النص بوصلةٌ قديمة مهشمة، وبأنه (النص) ليس وليدَ ساعة استيفائه لصفة الدلالة والنصيّة، فالنص تفكيكيا يولد عجوزا قد استوفى كل ما له من حياة، وزادٍ دلاليّ، أما طفولة النص فهي ما يرمي التفكيك إلى تقصيه واستبيانه، إذ يرجع أدراجه مستهديا بآثارها المبثوثة في صُلب العلامات.

ومع ذلك، فإن «الأثر لا يعني فقط اختفاء الأصل، غنه يعني هنا في الخطاب الذي نتباه والمسار الذي نتبعه، أن الأصل لم يختف، إذ انه لم يتكون يوما إلا في مقابل اللاأصل، أي الأثر الذي يصبح هنا أصل الأصل»[2]

[1] أنظر: وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح، مرجع سابق، ص 378

[2] جاك دريدا، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث ومنى طبة، المركز القومي للترجمة، ط2، 2008، ص149

« فالأثر هو ما يشير وما يمحو في الوقت نفسه، يشير دريدا إلى امحاء الشيء وبقائه محفوظا في الباقي من علاماته ويقوم عمل دريدا على بعث طاقة التعبير الحية في المعنى الآخر (المهمش) لهذه المفردات، والتأكيد عليه بقوة بحيث يعود يواجهنا كلما ورد ذكر الكلمة المتضمنة له»[1]

إن أمر القراءة الأولى الغريزية، يكاد يكون في مركز هامش اهتمامات إجراءات الكثير من هذه المناهج النقدية غير التفكيكية، ما يخصها فقط هو الكتابة "النقد المكتوب"، وقراءة هذه الكتابة، بعيدا عن الفهم الجماهيري، الذي وإن كمم ولو طويلا، فإنه سينفجر ذات حرية قرائية.

يأتي التفكيك هنا لتلقف القراءة الأولى وحمايتها من أدوات المسخ، إن القراءة الأولى والتي وإن كانت ملوثة بالكثير من "الغيرية" الصادمة للذاتية، فإنها كفيلة أكثر من غيرها، بتشريح القارئ وتقريبه، القارئ الذي يحاول التفكيك أن يماهيه مع الكاتب الناقد.

التفكيك إذن، هو صبٌّ للقراءة الأولى في معين الكتابة، من دون المرور على رقيب أو مُحَوّل، تكون مهمته تحوير القراءة المتداعية الأولى التي تعني القارئ أكثر مما تعني غيره، وجعلها ذات مواصفات وهويات نقدية إجرائية احتكارية.

إنه تضليل لمسار القارئ والقراءة، والتواءات مقصودة تحجر على حق القارئ، لتتيح الحق الشرعي للفهم، لفئة دون غيرها، وكأن وظيفة الفهم المتعلق بالجمال، إنما هي وظيفة حصرية يمارسها غير القارئ، بالنيابة عنه.

إن الصمت هنا إزاء الدلالة، لصبغها بهوية الواحد الإيديولوجي البراغماتي، كان وسيبقى هواية أنانية الغطرسة النقدية، وسلطة مغرية تمسك ديكتاتورية الفهم بزمامها وبمقدراتها.

هنا يأتي التفكيك كمخلص، استعجالي ربما، وسريع جدا كذلك، ولكن من أجل ممارسة ديمقراطية الفهم، الواقعة، فالتفكيك لا يشترط صفات مسبقة على القارئ، ولا ينتهج أي بيروقراطية قرائية، إنه مهماز، يحض على المبادرة للفهم، ويقدم إذ ذاك بدائل مبذولة، سهلة، اقتصادية، في متناول القارئ، أسمها آلات لا آليات، لا تحتاج إلى قراءة دفتر غامض لتشغيلها ولا إلى إجراء تربص قرائي.

[1] عصام عبد الله، ثورة الاختلاف والتفكيك، مرجع سابق، ص 28

ولكن ومع كل رواسب هذه العصور القرائية النقدية الطويلة التي أثرت حتى على جوهر تلقائية القراءة، وعلى آلة البدائية القرائية عند المتلقي، فهل يضمن التفكيك الحد الأدنى من سلامة سالكه؟

إن كل نقد هو تفكيك بالضرورة، بطريقة أو بأخرى؟ نعود لنقول: ربما، لأن التفكيك هو رد الفعل الطبيعي إزاء كل نص، إنه رد الفعل المصطنع والمفتعل كذلك، ولأن التفكيك هو قانون الوجود في الأشياء، فهو الوجود وهو ما هو عليه الوجود والموجود. ولكن أي قوانين كنت أقصد أعلاه؟ أية قواعد؟ وأية اجراءات؟ تلك التي تحكم الأثر؟

لقد أورده دريدا الأثر على أساس أنه « أصل الأصل( ...) هو الأصل المطلق للمعنى عموما، وهو ما يعاد قوله مرة أخرى الأثر هو الاختلاف الذي يفتح الظهور والدلالة» [1]

إن الأثر يحدده اللعب!! لعب الدلالة في النص، لعب الدلالة بالنص، يقصد دريدا، ربما ذلك اللعب الذي لا قانون له، ذلكم اللعب العشوائي الذي لا قانون فيه، وإن كانت الثانية هذه أخطر. "إن كل نص هو تفكيك، وكل قراءة كذلك، حتى إن أعداء التفكيك هم تفكيكيون من حيث لا يعلمون ولا يشعرون، أقول ربما. إننا نقرأ بانتشار العلامات، بإرجاءاتها، بآثارها، أليس كذلك؟ ونكتب كذلك بذلك؟

الدلالة إذن، هل هي مادة خام النص؟ أم أن النص هو مادة خام الدلالة؟ كيف يكون النص مادة خاما للدلالة؟ والنص كينونة مستقبلية، لا حاضر لها؟ فما تقرأه أنت الآن هنا، ليس هو النص الحقيقي، إنما هو استفزاز وتحريض على النص، إنه لا وجود لحاضر دلالي نصي، لأن النص هو مستقبَل الدلالة، فهل يمكن أن تكون العملية مقلوبة في الأصل، إلى هذه الدرجة، حيث أن حقيقة النص هو أنه لا ما يكتبه الكاتب، وإنما ما ينجزه القارئ؟

إن الأثر مثلما يقول دريدا : « ليس جوهرا وموجودًا حاضراً، إنما صيرورة تتبدل بشكل مستمر، ومعرضة باستمرار للتفسير، إن الأثر الذي لا يمكن مسحه ليس أثرًا»[2]

إن التفكيك لا يرضى أن يكون الحارس الأمين على مستودع وخزائن النص، ولا ينبغي له ذلك، إنه ضد كل ادخار لمقدرات العلامات التي من حقها أن تشاع، العلامات التي هي ملكية عامة، لأنها ذات أصول مختلطة متداخلة عامة.

---

[1] أنظر: وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح، ص366

[2] جاك دريدا، انفعالات، مصدر سابق، ص 176

التفكيكُ هو النقيض الرسميّ لإمبراطورية كنز الدلالات، التي تختلس ما تحميه من فوائد النوايا الخبيئة، الخبيثة للنصوص.

طبيعي هنا إذن والحال هذه، أن تتبرأ الكثير من النصوص من تحويمات التفكيك ومن شروده وانتشاراته، التي قد تتبع آثارا كثيرا ما تكون غريبة ربما عمّ ينبغي تتبعه.

وفي الطريق إلى العلامة، يطولُ التفكيك، حتى وإن كانت الطريق قصيرة، ذلك أن عُمر النص، لا يحسب بعدد بكلماته، وإنما بوحدة أخرى تماما، هنا يزعم التفكيك بأنه الوحدة الأساسية لقياس مسافة العلامة في النص.

«إن الأثر يشير على حد تعبير كاظم جهاد إلى امحاء الشيء وبقائه محفوظاً في الباقي من علاماته، هكذا يكون الأثر قناة للارتباط بسابق النصوص والعلامات والبنية في علامات أخرى لاحقة، فهو يتأسس على إمكانية واحتمالية المحو»[1] «إن الأثر هو دائما أثر نهائي لكائن نهائي فهو قد يختفي يقول دريدا»[2]

إن الأثر هنا يعني بأن هناك قوانين تحكم الانتشار الدلالي، جاذبيات، أو لا جاذبيات، أهواء، أو لا أهواء، مصادفات مبرمجة، أو مخططات مصادفة، وغير ذلك، تنجزها الـ (دلالة....)، ولكن السؤال الأكثر تهورا هو: إلى أين تتجه العلامات يا ترى، ووفق أي قانون (فوضوي)، غير معين تعمل؟

إن أأمن ما في التفكيك، أننا لسنا مسؤولين فيه (تماما) فيه مقاربات قراءاتنا، حتى تلك اللامنطقية منها، فهو محض طريقة لفهم القارئ أي كان، ولفهم القراءة حتى تلك المتطرفة منها، في المرافعات الخاصة بعمى التفكيك يمكننا تحميل المسؤولية للانتشار الدلالي الموجه، أو ربما للأثر المجدف، أو لغيرهما، لذلك تتخذ الكثير من المناهج النقدية موقفا مناهضا للتفكيك، وكأنها –وهذا غير ممكن فضلا عن أن يكون مقاربا للصحة– قد تمكنت من ترويض العشوائية الدلالية ومن فهمها، ومن تحييد تشويشها على مصداقية الإجراء.

[1] وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح، ص 366

[2] جاك دريدا، انفعالات، ص176

إن ((الخطأ الأثري)) بين هلالين مزدوجين، هو من بعض حريتنا التي يهبنا إياها التفكيك، الحرية في استدراج المستدرِج الدلالي لفهمه، الحرية في الشرود خلف أضواء العلامات المخاتلة، وخلف متاهاتها، لاستقصاء الهامش الذي –مع كل هذا التيه الذي أفرزته لنا قراءة السلطة المركزية– قد يكون المنجاة والمنقذة الدلالية المُحتملة.

التفكيك ربما هو من سيهبنا الحرية التي تكفل حرية التجريب القرائي، المتداعي منه والواعي، الحرية في اتباع آثار الأهواء التلقائية التي قد تكون ولما لا، تتحمل بعض المسؤولية في تحديد علامة العلامات، وفي سرية ربما، ما المانع إذن في افتراض ذلك؟ وفي أن نسأل: هل بالإمكان فضح العملية الإبداعية بتجريب تقصي أحوالها، بطرق قد تبدو أحيانا غير ذات جدوى؟ ومع ذلك نتساءل: ولكن من يملك الحق هنا في الفصل فيما يتعلق بالجدوى وبالاجدوى؟ كيف يتم الانتشار الدلالي؟ وفق ماذا، ولماذا؟ ماهي حواجزه الممكنة، ماهي سرعته؟ طاقته؟ توجهاته؟ وإلى ماذا ينجذب أكثر؟ يحاول التفكيك في هذا الصدد، أن يثبت بأن العلامة مُسبقة، أنها ستتشكل على هيئة قالب تحدده قارئة محددة، هي حوصلة تجارب قرائية (فنية)، يحاول التفكيك أن يثبت عكس ذلك كذلك، وهو الآتي: أن العلامة الآنية هي (تلك الذكريات الدلالية المُستقبلية)، أي أن العلامة هي ما قد ينجزه النص المُنتَج بعيدا عن قناعات القارئ ذاته، النص المختفي (المتواري في الطبقات السفلى للثقافة المضادة النقيضة التي نمتلكها).

وكأن العلامة تسير وجها بحواسها، نحو وجهتها التي تستدعيها، يحاول التفكيك تحديد الوعي القرائي المُقصى عن دائرة الوعي، والذي يوصم غالبا بأنه عشوائي. تنتشر العلامات في النص، بعد انفجار العلامة الأولى (التي قد لا تكون أولى طبعا، والتي قد تكون الأخيرة حتى، مع الشك طبعا في امكانية وجود الأخير) فكل علامة قد تكون مُركّز علامات (لا نهائية العدد)، أو خلاصة (لاعلامات هي من افراز الهامش النصيّ)، لا نهائية هنا تستعمل غالبا (للوعد المشكوك فيه) بأفيون المتعة النصية لا غير، فلنكن حذرين منها. هذا الانفجار الذي تليه انفجارات (يطيب لي أن أسميها انفجارات)، والتي قد لا يتحكم فيها الكاتب بوعيه الثقافي الإبداعي الجوّاني، بقدر ما يوجهها التسلط النصيّ (هيمنة اللغة، هيمنة البراني ككل، تسرب علامات غريبة عن كيان الكاتب بطريقة أو بأخرى، أو ربما العشوائية الإبداعية التي تمتلكها اللغة (أسميها عشوائية)... وقد لا تكون كذلك حالها، لكننا مجبورون على نعتها بذلك على كل حال. لكن مع ذلك تراودنا فكرة ما، في هذا الصدد هي الآتية: كيف يمكن إهمال تلك القوانين النصية التي ليست على هيئة قوانين الوجود ونقيضه؟ والتي نفترض أنها تحكم بنية النص، بعيدا عن الطرح الأول: (الوجود نص كبير): تلك القوانين التي نفترض فحسب

افتراضا، أنها تحكم الحقيقة النصية الخفية، الذي قد تكون، أقول –قد– احتمالا، قوانين بلاغية جديدة لم تكتشف بعد، تلك القوانين المرتبطة بخاصية نصية بنيوية (متعلقة بالبنية). فلنحث الخطى قليلا، إن العشوائية الدلالية هنا هي انتشار هي الأخرى أليس كذلك؟ للعب الدلالي، الذي افتتحنا به هذا المقال، فهل يمكن تعيين العلاقة بين الانتشار والعشوائية هنا، أقصد العلاقة بين اللعب والعشوائية؟ ماذا لو افترضنا فحسب امكانية ذلك، في كل ما يتعلق بالنص؟ هل يمكن تحديد السمات نفسها للعلاقة هذه بين المكونات الدلالية في النص الواحد؟ لدينا انفجارات دلالية في كل نص، لا يتحكم فيها الكاتب بعلاماتها الحاضرة أمامه، بل بالغائبة منها، تلك التي تنجزها يد الهامش (ذلك الكاتب السري الفعلي للنصوص، حامي أضواء النص، ماذا لو قبضنا عليه؟) ذلك أن الأثر يتضمن إمكانية التكرار، «إنه ينجو لحظة تدوينه، ويثبت في الوقت نفسه موته واختفاءه ... موته على الأقل، إن الأثر بمثل دائما موتا ممكنا إنه يوقع على الموت إنه لا يوجد حضور بلا أثر، ولا أثر بلا اختفاء ممكن لأصل ذلك الأثر»[1]

إن أهم ما يريد التفكيك تعزيزه، والذي ينبغي أن نكون حذرين منه، أنه يدعي أنه ضد القانون كله، وأنه مارق، متمرد، وعشوائي، إن التفكيك يريد بذلك الإشارة إلى القانون الذي تحتكم إليه العشوائية الدلالية، ربما للإغراء بلعبة خرق الموجودات وليس المسلمات التي تحكمها فحسب، قد يكون للمراودة لا غير، للتوريط في الانتماء الذي يهب المطلق النقدي. إن التفكيك يعطي شرعية للتشكيك في التفكيك، لأجل تنمية شرعية ما. غير أن الحقيقة هي غير ذلك ربما، وهذا ما يكفله التفكيك كذلك، أي أن كل الحجج التي يدعم بها أعداء التفكيك ادعاءاتهم بعبثية التفكيك، هي في الواقع مرافعات لأحقية التفكيك، وبراهين يدعيها هو ذاته.

التساؤل الذي نريد الاشتغال عليه، هو الآتي: كيف يمكننا الحصول بالإفادة من الدعم التفكيكي الكبير، على انتشار مثالي في انجاز النص؟ ماهي البداية الأليق بذلك؟ كيف يمكن التحكم في توجيه الأثر عند الكاتب؟ ثم عند القارئ بعده، بأية علامات؟ ما هو نوعها، كميتها، مواصفاتها، تركيبتها، ثم كيف ترتب؟ وهل يمكن برمجة النصوص التي نريد كتابتها مع مراعاة تعدد القراءة وتغيرها؟

إلى ممكنه من التساؤلات. كل هذه التساؤلات وأخرى، تفرض علينا افتراضا، وجود بعض القوانين التي تحكم التفكيك، وإن ادعى التفكيك عدم خضوعه إلى أيّ من القوانين، لا يهمنا إن كان هو يعترف بها أم لا، فهذا شأن يخصه، ولا يعنينا البتة.

[1] المصدر نفسه، ص 175

**ج .إشكالية ترجمة المصطلح التفكيكي:**

إن الترجمة هي « نقل المصطلح الأجنبي إلى اللغة العربية بمعناه لا يلفظه فيتخير المترجم من الألفاظ العربية ما يقابل معنى المصطلح الأجنبي»[1] ومن المؤكد أن المصطلحات هي رحيق العلوم إن صح التشبيه، فهي خلاصات معرفية يفترض فيها أن تمثل صورًا مصغرة وافية للمفاهيم التي تعبر عنها حيث» تنوب الكلمة الاصطلاحية الواحدة عن عشرات الكلمات اللغوية الغائبة التي من شأنها أن تعرف المفهوم المعرفي المرجو تقديمه» [2]

وقد تتعدد ترجمات المصطلح الواحد من مترجم إلى آخر وذلك إنما مرده إلى فهم المترجم نفسه للمصطلح في لغته الأم، وهذا ما نجده عند مترجمي العرب الذين عنوا بالتفكيكية فهمًا ودراسةً وبحثًا، حتى إننا لنلفي فرقا منهم تشيعوا لتعريب دون سواه لكنها فيما يبدو سنة الترجمة والمترجمين، كما أن « أهم ما يمكن استنباطه من الاجتهادات الكثيرة التي اهتمت بالمصطلح و طرائق التعامل معه، هو غلبة الغموض عليها و التردد، الناتجين عن عدم وضع خطة صارمة يمكن مراجعة جزئياتها عند الضرورة، مع ذلك فقد قدم الكثير من الباحثين في بحوثهم المعزولة وفي بعض المجلات، آراء و بدائل غاية في الأهمية من حيث التنقيب و التأصيل و المراجعة، واقتراحات للمصطلحات بديلة ووافية»[3]

« فمصطلح التفكيك يترجم إلى اللغة العربية ب«التشريح» و«التفويض» و«الهدم»، وتعدد الترجمات يحيل إلى ما عبر عنه دريدا نفسه، كون أن المفهوم لا يقابل في أية لغة بما في ذلك اللغة الفرنسية، دلالة واضحة» [4] وسنحاول في عرضنا التالي تتبع بعض المحطات الكبرى، التي اختلفت فيها ترجمة المصطلح الواحد، من ناقد إلى ناقد، وإن كنا في هذا نرى بأن قضية المصطلح، إنما هي مما يتوصل إليه بعد مكابدة في تطبيق ما يتعلق به أولا، و بما يرتبط ربما بالنظرة التي قد تكون ذاتية في كثير من الأحيان، وقد حق لها ذلك، لما للمصطلح في نظرنا من أسس ذاتية، ضاربة بجذورها قبل ضربها في أرض المصطلح في لغته الأم، في الفهم الحصري الذي يصدر عن ناقد دون غيره،

[1] وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص 105

[2] المرجع نفسه، ص 106

[3] أنظر: ينظر: السعيد بوطاجين، الترجمة و المصطلح دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد، ص 103

[4] عصام عبد الله ، جاك دريدا ثورة الاختلاف والتفكيك، ص 13

لذلك فإن أي اختلاف قد يبدو بين تعريب وآخر لمصطلح بعينه، بين ناقد وآخر، قد لا يدل في الغالب على اختلاف مفهومها العربي للمصطلح في لغته الأصلية، وإنما على ذلك البون الكبير الـــذي بـــين الممكن من آلية المصطلح المتاح، .

**1.التفكيكية Déconstruction:**

إن مصطلح التفكيكية، والذي اخترناه في بحثنا هذا للدلالة على « ديكونستروكسونية جاك دريدا» «قد تردد الدكتور عبد الله الغذامي كثيرا وهو يواجه مصطلحه الأجنبي قبل أن يرسو على «التشريحية» مقابلاً عربيا له»[1]

يقول الغذامي في هذا الصدد:« احْتَرتُ في تعريب هذا المصطلح ولم أر أحدًا من العرب تعرض له من قبل (على حد اطلاعي)، ولكن ومنذ سنة 1995 (تاريخ) أول استعمال « للتقويض» من قبل مرتاض، أصبحنا نراه يتحين أية منسابة (تفكيكية لتقويض هذا المصطلح وإبراز مسوغات إحلال (التقويض) محل (التفكيك)»[2].

يقول الغذامي : «وفكرت له (يقصد التفكيك) بكلمات مثل النقض أو الفك ولكن وجدتها يحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة، ثم فكرت باستخدام كلمة «التحليلية» من مصدر (حلّ) أي نقض ولكنني خشيت أن تلتبس مع (حلل) أي درس بتفصيل، واستقر رأسي 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] هذا وإن كان التشريح في رأينا لا يقف عند الكثير من العتبات المهمة التي تنطلق منها التفكيكية **(LA Déconstruction)** لأن الراجح أن كلمة التشريح، تحيل عينا إلى الداخل، في حين أن التفكيك، لا يلغي المناطق الخارجية بما يعد من مضامين، وإن كان هو الآخر قاصرا عن التسمية الكلية بما أراده دريدا، لأن كلمة تفكيك، لا تعدو أن تكون ترجمة آلية لطريقة قامت أساسا ضد الآلية.

«مع ذلك وبالاحتكام إلى المعيار التداولي نلاحظ أن مصطلح ( التفكيكية أو التفكيك) على علاّتة وقصوره المعجمي نسبيا أكثر شهرة أو وضع تداولاً، فلا نملك إلا أن نصطفيه مصطلحاً مفضلاً، ليست كلمة تفكيكية كما يتضح من معناها عند دريدا أنسب كلمة يترجم لها مصطلح Déconstruction، ولكن لتوالي استخدام الكلمة في النقد العربي، أحافظ هنا على استخدامها وذلك

[1] ينظر: وغليسي يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 344

[2] .وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح، ص 347

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العرب،ي ط6، 2006، ص 50

حتى لا أضيف مزيدًا من الاضطراب إلى مجال تضطرب فيه ترجمة المصطلحات غاية الاضطراب»[1]

هذا وتجدر الإشارة هنا أن الغذامي كان مسبوقا في تعريبه هذا المصطلح التفكيكية فهناك دراسة مهمة عنوانها « نقد بعض ملامح المنهج البنيوي في النقد الأدبي» لصاحبها « ليوتيل أيبل « ترجمها سامي محمد وترجمها ونشرها في مجلة (الأقلام) العراقية (السنة 15، العدد11، آ ب 1980ص 217) حيث وضع مصطلح التفكيكية مقابلاً للمصطلح الأجنبي ولعله بذلك أن يكون مخترع (هكذا جاءت) المصطلح العربي الذي استعمل بكثافة تداولية لافتة ( لدى أسامة الحاج ومرتاض وعناني وفاضل تامر وسليمان عشراتي وعشرات الباحثين الآخرين الذين يضيق المجال عن الإحاله عن مواضع اصطناعهم للتفكيكية ،وهناك ترجمات أخرى لهذا المصطلح الأجنبي منها مصطلح التفكيك الذي اصطنعه جمع من الدارسين منهم كاظم جهاد وعبد الله ابراهيم وهاشم صالح وبسام قطوس وعبد العزيز حمودة وعبد المقصود عبد الكريم وجابر عصفور....[2]هذا ويمكننا ملاحظة تقلب بعض من النقاد العرب من تعريب إلى آخر مثلما نجد عند عبد المالك مرتاض إذ وبالإضافة إلى تنبيه مصطلح التفكيكية في أول أمره فإنه يعود ليستعمل مصطلح «الهدم» على غرار التهامي الراجي في معجمه الدلائلي مثلما استعماله على حرب وبسام قطوس[3].

**2. مركزية اللوغوسLogocentrisme :**

« وقد نقل هذا المصطلح الدريدي إلى العربية بأشكال مختلفة نذكر منها :

- (مركزية العقل)،لدى عبد الملك مرتاض
- (التمركز حول العقل) لدي عبد الله إبراهيم وبسام قطوس
- (العقلية المعرفية المركزية) لدى سليمان عشراتي الذي لم يمنعه ذلك من استعمال الصيغة المعربة (اللوغوسنتريزم) في موضع آخر.
- (العقل مركزية) لدى فريد الزاهي
- (التمركز المنطقي) لدى كل من عبد الله الغذامي وفاضل تامر وميجان الرويلي»[4]
- (المنطقية المركزية أو العقلانية المركزية) لدى هاشم صالح
- (مركزية اللغة) لدى عبد المقصود عبد الكريم

[1].أنظر: وغليسي يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 351

[2]يوسف وغليسي إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 343

[3] المرجع نفسه، ص 344

[4].المرجع نفسه، ص 358

- (مركزية الكلمة ) لدى محمد عصفور
- (الكلمة مركزية) لدى خميسي بوغرارة
- (مركزية الكلام) لدى أسامة الحاج الذي استعمل في سياق آخر من الكتاب ذاته ( ترجمة التفكيكية ص60) صيغة معربة تعريبا جزئيا هي ( اللوغو مركزية ).
- (اللوغوس مركزية) لدى سعيد علوش.
- (مركزية الجوس) لدى جابر عصفور[1]

**3.الاختلاف Différence والاخـــ(ت) لاف Différance** : هذا المصطلح المولد لم يستقر على مقابل عربي موحد بل اضطرب بين أيدي الباحثين وتراوحت ترجماته المختلفة بين:

- (الفارق) لدى محمد البكري
- (التأجيل ) لدى هاشم صالح وعبد العزيز حمودة
- (الاختلاف المرجأ) :لدى هدى عياد وعز الدين إسماعيل
- (المغايرة) لدى فريد الزاهي
- (الإرجاء) لدى جابر عصفور ومحمد عناني وأسامة الحاج[2]

**4.علم الكتابة grammatologie** : وقد اختلفت ترجماته إلى العربية بين:

- (النحوية) لدى عبد الله الغذامي وميجان الرويلي وسعيد البازغي
- (علم النحو) لدى خميسي بوغرارة
- (علمانيةالنحو) و(علم النحو) لدى عبد الملك مرتاض قبل أن يرسو على (علم الكتابة) لا حقاً.[3]
- (دراسة الخطوط) لدى بسام بركة
- (القلمية) لدى التهامي الراجي الهاشمي
- (النحو– لوجيا) لدى سعيد علوش
- (الفراماتولوجيا) لدى كل من هاشم صالح وكاظم جهاد، وسليمان عشراتي وبسام قطوس، وعبد الله إبراهيم
- (الكتابة) لدى فاضل ثامر

[1] المرجع نفسه، ص 358

[2] المرجع نفسه، ص 362

[3] المرجع نفسه، ص 369

- (دراسة الكتابة) لدى جابر عصفور و(علم الكتابة الجراماتولوجيا)
- أما علم الكتابة فأهله كثيرون[1]

**5.التناص intertexte** : ترجم هذا المصطلح الأجنبي ترجمات عديدة منها:

- (التناص) لدى وائل بركات والرحوقي عبد الرحيم ومحمد خير البقاعي
- (المتناص) لدى المختار حسني، سعيد يقطين و محمد عناني
- (المُناص) لدى حسين خمري
- (تناص) لدى أحمد المديني، محمد مفتاح وشكري عزيز الماضي ومحمد عبد المطلب وعبد السلام المسدي
- (نص متداخل) لدى عبد الله الغدامي
- (تقاطعات النص) لدى عز الدين المناصرة [2]

**6.التناصية intertexualité** : لهذا المصطلح ترجمات كثيرة منها:

- (التناصية) لدى وائل بركات
- (التناص) لدى مختار حسيني وأحمد المديني ومحمد مفتاح
- (بينصوصية) لدى بسام بركة
- (البينصية) لدى عبد العزيز حمودة
- (بين نص ) لدى التهامي الراجي الهاشمي
- (التناصصية) لدى سليمان عشراتي [3]

من كل ما تم عرضه أعلاه، من كل هذه الاختلافات الواضحة، في تعريب المصطلح النقدي، فإن لا يسعنا إلا أن نستعين بقول جورج باراك، الذي قد يعيننا على الإفادة من كل هذه الاختلافات التعريبية للمصطلح، يقول جورج باراك :« إن العلاقات بين المصطلحات أكثر دقة من المصطلحات نفسها»[4]

---

[1] المرجع نفسه، ص 369

[2] المرجع نفسه، ص 402.

[3] المرجع نفسه، ص 402.

[4] رولان بارت، من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد،دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع،ط1، 2001، ص 89.

# الفصل الأول

**منطلقات دريدا في التأسيس لاستراتيجية التفكيك:**

**1- نقد البنيوية**

**2- الكلام والكتابة**

**3- مركزية اللوغوس LOGOCENTRISME**

**4- التناص intertexte**

**5.موت المؤلف وسلطة القارئ**

**1.نقد البنيوية:**

لقد كان لزاما على التفكيك وهو يحث خطاه صوب تأسيس كيانه النقدي، أن يناقش القضايا والرائج الذي زامن نشأته لذلك فإنه« يمكن اعتبار البنيوية كنقيض للتفكيكية، فالاختلافات التي يسعى دريدا لتفكيكها، يعتبرها سوسور والبنيويون الذين ينتسبون إليه، معطيات أساسية للغة وللألسنية»[1] .

كما يمكن اعتبار أن التفكيكية قد قامت «على أنقاض البنيوية المرهقة، فقد حاول النقاد التفكيكيون استعادة الروح الجمالي والمعرفي لعالم النص الأدبي وذلك من خلال تحطيم تلك الأطروحات والآليات البالية التي طالما اعتنقها النقد البنيوي بتفريعاته المتباينة، فدريدا ومن معه من أنصار التفكيكية يرون أن البنيوية تعتاش على الاختلاف، وسواء أتعلق الأمر بالبيولوجيا أم بعلم اللغة أو الأدب، فكيف يمكن تصور كُلية منظمة دون الانطلاق من غاياتها على الأقل؟ وإذا لم يكن المعنى ذا معنى إلا داخل كليته فكيف تراه ينبثق إذا لم تنتجه الكلية إلى غاية تنتهي عندها قصدية لا تكون بالضرورة والأساس قصدية وعي ؟ وإذا كانت هناك بُنَى فهي ممكنة انطلاقا من هذه البنية الأساسية التي تنفتح بها الكلية وتفيض بها عن نفسها لتتخذ معناها في استعجال غاية نهائية، يجب أن نفهمها تحت شكلها الأكثر لا تحديداً ولا تعييناً، ولا تنجو البنيوية في رأي دريدا من ميتافيزيقا الحضور التي تشكل الحجر الأساس في نقد دريدا للعقل الأوروبي، لأن البنيوية حين تبدأ من البنية تفترض سلفاً نوعاً من التزامن اللاهوتي الذي يستنجد بسرمدية الكتاب كما يراه الله، ولهذا عني دريدا بتمزيق البنية وتفكيكها فليست ثمة بنـــية أو مركز، إن المركز عنده خارج النـــص (أيّ نص) وداخـــــــله، إنه اللعبة المتواصلة بين المركز واللامركز»[2]

إذ أن كل ما يدعي بأنه مركز، إذا ما نزعنا عن حواشيه، ما يُظهره على انه هامش، فسيتضح توّا، بأن المركز نفسه سيصير محاطا بنفسه، ليصير أغلبه هامشا، وهذا أول ما يوصلنا إليه التفكيك عيانا، إذا فككنا المركز عن هامشه، سيصير هو ذاته هامشا، إذا طبقنا عليه منطقه، وهذا ما يجعل فكرة امركز لا الهامش فكرة هشة، غير محاطة بما يكفي من القناعات.

لقد ذهب دريدا «إلى أن فكرة البنية كانت تفترض دائما مركزا من نوع ما للمعنى حتى في البنيوية، هذا المركز يحكم البنية ولكنه هو نفسه ليس موضوعا للتحليل البنيوي إذا إن إيجاد بنية للمركز يعني إيجاد مركز آخ، وذهب دريدا إلى أن البشر يرغبون في مركز لأن المركز يضمن لهم الوجود من حيث هو حضور، فنحن نفكر على سبيل المثال في حياتنا العقلية والمادية على أنها

[1] أنظر: بير زيما، التفكيكية دراسة نقدية، مرجع سابق، ص 74

[2] أنظر: بشير تاوريريت وسامية راجح، مرجع سابق، ص 42

مرتكزة حول «أنا» وهذه الآن هي مبدأ الوحدة الذي تقوم عليه بنية كل ما يدور في فضائنا، غير أن نظريات فرويد قد قوضت تماما هذا اليقين الميتافيزيقي بالكشف عن انقسام في الذات بين الشعور واللاشعور».[1]

ورغم كل هذا، فإن التفكيك ليس دعوة صريحة مناهضة للمركز، في خدمة الهامش، بقدر ما هو رغبة جامحة في إعادة تسمية الموجودات، (انطلاقا ) من أسس لا أثر لبنايات ميتافيزيقية عليها، ولن يتم ذلك إلا بهدم كل ما لا يستطيع الصمود أمام ضربات السؤال.

ومثلما انتقد دريدا قضية مركزية الحضور التي قادته إلى القول بتمزيق البنية وتفكيكها، بحثا عن المعاني الغائبة التي هي سلسلة من الاختلافات بالمنطق نفسه « تطاول دريدا على البنيوية الأنثروبولوجيا* لِليفي شتراوس، فدريدا يرى بأن ليفي شترواس عالق في مشكلة فلسفية في جوهرها، إلا أنه بمعنى ما ليس فيلسوفا بما يكفي لأن يحلها، فالأنثروبولوجيا ولأنها تدرس مجتمعات غير أوروبية، فإن عليها أن تقدم نقداً لكل مقولات المركزية، بما في ذلك مفاهيم العلمية التي قام عليها هذا العلم ذاته، وإلا فإن العلم سوف يقوض عمليته الخاصة، حتى لو كان بين يدي ممارس بارع ورفيع، انطلاقا من هذه المزالق جاءت التفكيكية كثورة نقدية ضد تقاليد البنيوية التي تقدم لنا قوالب لغوية جامدة لدعم الأفكار التقليدية للنص باعتباره حاملا لمعان مستقرة، حيث يكون الناقد هو الباحث المؤتمن على الحقيقة في النص، إن رفض التفكيكيين للنمذجة والاحتواء جعلهم يشككون في قدرة النقد البنيوي على اكتشاف الطاقة الإبداعية والجمالية للنص لأنها تنطلق من الجزء لتحديد الكل ذلك أنها لا تهتم بالفوارق والاختلافات الموجودة بين النصوص وإنما تجمعها في ظل نسق واحد يحدد جميع خصائصها ، بناء على ما تقدم أقامت التفكيكية مشروعها النقدي على أنقاض النظرية البنيوية محاولة الاستفادة من أخطائها المتمثلة في تجميد اللغة وتنميطها وتحويلها إلى كتل صماء لا جمال فيها ولا رونق»[2]

من كل ما سبق يمكننا القول « إن نظرية الكتابة عند جاك دريدا تعتبر استنطاقا للمسكوت عنه داخل الممارسة البنيوية، لأنها اقترحت موضوعات جديدة، وفتحت بذلك آفاقا لم يكشف عنها من قبل، وذلك عبر نقدها للميتافيزيقا التي تكمن داخل الفكر البنيوي(الشكلانيون الروس – مدرسة باريس

[1] أنظر: رامان سيلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،1998، ص134

* الأنثروبولوجيا :علم الإنسان

[2] أنظر :بشير تاوريريت وسامية راجح، مرجع سابق، ص 43

السيميائية) من أجل بناء مشروع عقلاني متماسك»[1] يستمد ادهاشه من إبراز المطالب الجمالية الشرعية والمشروعة التي سعى الإنسان إليها منذ تفتح وعيه على المُطلق، و من أحقيته بها.

ومع ذلك فإن دريدا لم يقم بنقد البنيوية، ورائدها فرديناند دي سوسير فحسب فإنه « لا يستهدف في المقام الأول مقصد فرديناندسوسير و دوافعه، وإنما استهدف كل التراث غير النقدي الذي يعد سوسير هنا وريثا له»[2] و ما يزال التفكيك إلى اليوم يستهدف إرث سوسير، و مزاعم ورثته.

**2. الكلام و الكتابة:**

لقد كان للتاريخ الفني سطوته على الآراء الفلسفية، و لأن هناك « حاجز بين الكلام والكتابة »[3] فإن طغيان حضور الصوت على أشكال التعابير الفنية، في المسرح، وفي الإنشاد الشعري، وفي غيرهما، كان قد أخذ اهتمام الفلاسفة بالماهية الصوتية للفن، أكثر من غيرها (الماهية الكتابية).

ونتيجة هذا الانكباب الكلي على دراسة الصوت وتقديسه، فقد جاءت كتابات دريدا « لتعبر عن إعجابه الجارف بكل ما ينقسم وما يراوغ ويعاد بناؤه سياقيا باستمرار ومن ثم يقلب دريدا تفصيل أفلاطون و هيدجر للكلمة المنطوقة على الكلمة المكتوبة» [4] برغم أن « اللغة الشفوية تنتمي أساسا إلى الكتابة»[5] أصلا فقد «لاحظ دريدا أن الميتافيزيقا الغربية تمنح الكلام أفضلية على الكتابة فهي تعطي امتيازا خاصاً للكلمة المنطوقة لأنها تجسد حضور المتكلم وقت صدور القول» [6]

ولأنها تقدم انطباعا وجوديا يراد الصاقه بهوية المعنى، كما أنها تستعين بأدوات خارج دلالية يمكن تزيينها وتنميقها، كلباس المتكلم و كل ما يتعلق بأبهة مكانته« فالكلمة المنطوقة الصادرة عن جسد، هي تبدو أقرب إلى فكر الخالق من الكلمة المكتوبة»[7] فالمتكلم يستمع في الوقت الذي يقول فيه وهو ما يفعله المستمع في الوقت ذاته، وهذا ما من شأنه إحداث التقليل الأقصى من ملابسات الحالة التي تلازم الدلالة ، كما أن «سمة المباشرة في حقل الكلام تعطي قوة خاصة في أن المتكلم يعرف ما

---

[1] أنور المرتجى، جاك دريدا فيلسوف نظرية الكتابة والتفكيك، مجلة ثقافات ،2002، ع 162

[2] أنظر: جاك دريدا، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث ومنى طبة، المركز القومي للترجمة، ط2، 2008، ص126.

[3] أنظر: جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، ط1، 1991، ص74.

[4] رامان سلدن، موسوعة كامبرج في النقد الأدبي مج 8-4 ، المجلد الثامن من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، مراجعه وإشراف، ماري تريز عبد المسيح، المشروع القومي للترجمة 2006، ص 14

[5] جاك دريدا، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث ومنى طبة، المركز القومي للترجمة، ط2، 2008، ص140

[6] أنظر: عصام عبد الله، المرجع السابق، ص 19

[7] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص 136

يعني، ويعني ما يقول، ويقول ما يعني، ويعرف ما يقول وهو قادر فضلاً عن ذلك على معرفة فيما إذا كان الفهم قد تحقق فعلاً أم لم يتحقق»[1]

كما أنه (المتكلم) يحوز على صفة المسؤولية الدلالية، بحيث يمكن مساءلته، حين نطقه، واستفساره « وإذا كان الصوت في الكلام يمثل الحضور، حضور المتكلم، فإن الكتابة تمثل الغياب، غياب المتكلم، «وحسب دريدا فإنه يبلغ من تشبع لغتنا بميتافيزيقا الحضور أنها لا تعطينا إلا هذا البديل، ويرجع دريدا ذلك إلى أفلاطون الذي أكد في محاورة «فايدروس» أن الكلام يحمل طابع الحيوية الذي تتصف به النفس والحقيقة التي هي حوار الروح الصامت مع نفسها، أما الكتابة فهي وسيلة جامدة صماء، وهي محاكاة للفعل الكلامي الذي يتضمن حيوية خاصة»[2]

في حين أن الكلام هو أيضا وفي حالات كثيرة، بل وفي حالاته الأكثر بلاغية (المتريثة المتأناة، المكتوبة) يمكن أن يكون محاكاة فاشلة للكتابة، وهذا هو عينه ما كان جديرا لفتح باب البحث لا في قضية الأهمية ولكن في مطلب الأصلية.

«إن الازدواج بين الكتابة والكلام هو ما يسميه دريدا ( التراتب القهري) فللكلام مرتبة الحضور الكامل في مقابل المرتبة الثانوية التي تحتلها الكتابة التي تهدد ماديتها بتعكر نقاء الكلام، ولقد دعمت الفلسفة الغربية التراتب للحفاظ على حضور يمكن نقضه بسهولة وقلبه رأساً على عقب، إذ نبدأ هنا في إدراك أن كلاً من الكلام والكتابة يشتركان في ملامح كتابية، فَهُمَا مَعًا عمليتان دالتان تفتقران إلى الحضور، ويكتمل نقض هذا التراتب عندما نضيف الآن أن الكلام نوع من أنواع الكتابة، هذا النقض هو المرحلة الأولى من التفكيك عند دريدا» [3] ثم إنه وبعيدا عن التاريخ الديني، لا توجد أدلة قاطعة (عدا الأسباب السياسية و المتغطرسة) تدل على أن الإنسان تكلم قبل أن يكتب، أو أن الإله حتى فعل ذلك، كما أنه لا دليل موجود، على الكتابة لم تسبق الأبجدية .

في هذا المضمار «نجد دريدا يجتهد في تأسيس علم الكتابة على ستة مبادئ ، مطلع الفصل الثاني من كتابه الشهير «في علم الكتابة» يمكن أن نذكر جملة من هذه المبادئ هنا لإحساسنا بتطلب المقام لها يقول دريدا: إن مفهوم الكتابة يجب أن يحدد حقل علم ما، ولكن هذا المفهوم لا ينبغي له أن يحدده العلماء خارج ما قبل الحتميات التاريخية الميتافيزيقية (...) فماذا يمكن أن يعني علم الكتابة؟

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

---

[1] عصام عبد الله، مرجع سابق، ص 20

[2] المرجع نفسه، ص20

[3] أنظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 138

2. إن علم الكتابة وقع التفكير به، كما وقعت صياغته بما هو غاية وفكرة ومشروع: في لغة تتضمن نوعاً من العلاقات الحتمية من الوجهتين البنيوية، والبحث في طبيعة القيم بين الكلمة والكتابة.
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 للعملية 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 وموضوعه احتمالاً ولكنها، أولا و قبل كل شيء،(...) شرط لإمكان الأشياء المثالية، وإذن فهي شرطُ للموضوعية العلمية، فقبل أن تكون الكتابة موضوعاً للعلم، كانت شرطًا لوجود المعرفة»[1] .

لقد قصد دريدا إلى « محاولة وضع علم للكتابة ومن ثم وضع علم للقراءة ومن ثم وضع أصول لتأويل النص انطلاقا من معرفة فلسفية،.... إن امبرتو إيكو يرى في هذا الخضم أن جاك دريدا يَعُد كل نص مكتوب آلة معقدة قادرة على إنتاج إحالة لا حدود لها، ذلك بأن النص بحكم طبيعته يتخذ له كنه الوصية بحيث إما أنه يتمتع وإما أنه يكابد من غياب موجب الكتابة، ومن الشيء المعالج فيها، أو مما يمكن أن يطلق عليه المرجع»[2] ولكن كل ذلك يحدث بمحرك القراءة.

لقد انطلق دريدا في نقض مركزية الصوت من «خلال الأطروحة السوسيرية الرامية إلى نفي التطابق بين الأشياء ومسمياتها (اللغة) وقد أكد (جونثان كولر) أن الكتابة تقدم اللغة بوصفها سلسلة من العلامات المرئية التي تعمل في غياب المتكلم، فهي على نقيض الكلام تتجسد عبر نظام مادي من العلامات، بينما يقتصر الكلام على الصوت ولأن الكلام يختفي باختفاء المتكلم فهو لا يمتلك خاصية البقاء»[3] حيث أن حضوره الأولي المزعوم أثناء صدوره، ما هو سوى قبر أبدي له، و بداية ذات ذروة اضمحلالية لا غير، أما ما يبقى من الصدى، فهو غياب مزدوج، أوله في كونه مشوشا، لا إثبات له، وثانيه أنه ذو مواصفات طيفية، ذات أثر ذاتي.

« هكذا فالكتابة لم تكن في نظر الفلسفة الغربية سوى فعلاً خطيرًا، ففي حين يرجى منها تثبيت الحقيقة والحفاظ عليها تمارس فعل التزوير عليها، إنها مرادف للشر والعدوان، وضرب من التهديد الخارجي لعالم أوليّ بسيط يعيش متزامناً ومتطابقًا مع وجود المباشر الذي لا يكاد يتجاوز حاجاته

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، 2005 ص92
[2] المرجع نفسه ،ص 93
[3] بشير تاوريريت وسامية راجح، مرجع سابق، ص 70

اليومية، والتي تؤكد له ثقافته الشفاهية من خلال رؤية جمعية بالغة التبسيط وربما خالية من كل مظاهر التفرد والخصوصية من جهة أخرى، غير أن دريدا عمل على قلب هذا التصور المعادي للكتابة، حيث أماط اللثام عن بعض الجوانب الايجابية للكتابة والتمايز بين الأفراد، إن الكتابة تساعد المقهورين على استرداد ذواتهم، وتمكن الشعراء من الوصول إلى الحقيقة الغائبة عن طريق السفر الدائم من خلال اللغة التي تحمل طابع الأسرار والتكتم وتسمحُ بقول مالا يقال، لقد تجاوزت الكتابة النطق، وبذلك بإمكانها أن تسبق حتى اللغة لتكون اللغة نفسها توليدًا ينتج عن النص»[1]

ذلك لأن الكتابة هي مناهضة لكل استعجال تمارسه الدلالة على الإنسان، فهي تجمد الدلالة لتتحرى مزالقها، و مطباتها، ومخاتلاتها، وهي إعادة اعتبار حقيقية للتأمل، ومداهمة مكثفة لهنات البلاغة الكلامية، التي كثيرا ما تبني تأثيرها، على إقناعات لا علاقة لها بموضوعها.

### 3.مركزية اللوغوس LOGOCENTRISME:

إن تفسير أي حادثة مهما كانت، لا ينبغي له أن يستمد شرعيته المطلقة من موقع ذاتيته الذي يمثل جزءا بسيطا من المُطِلِّ على الحقيقة، ذلك أن أي استناد نهائي على (....) للوصول إلى (.....) لا يمتلك الشرعية الكافية، ولا القيمة الخالصة لمحتواه.

في هذا الخضم الإشكال « استقرأ جاك دريدا الفكر الفلسفي من عهد أفلاطون إلى عصرنا هذا فلاحظ أنه يتسم بمركزية اللوغوس، التي أطلقها على: «ميتافيزيقا» عرقية مركزية، في معنى أصلي وغير نسبوي، إنها موصولة بتاريخ الغرب بمعنى أن الفكر الغربي فكر متحيز، عنصري، ينصب نفسه كبؤرة مركزية للعالم ويسعى إلى تفسير العالم بإخضاعه إلى رؤية معينة ودلالة موحدة منبعثة من أناه، لذلك هاجم دريدا هذا الفكر، وسعى إلى تقويضه، وإقامة فكر لا مركزي جديد على أنقاضه محررا ذلك الفكر المركزي من شرك التفسير الأحادي الذي طالما قيد به، لقد تكرر هذا المصطلح في كتابات دريدا بهذا المفهوم مقترنا بمصطلحين مماثلين يشاطرانه، دلالات التعصب والعنصرية والأنانية هما مصطلح égocentrime الذي يمكننا نقله إلى (الأنوية المركزية) ومصطلح (éthnocentrisme ) بمعنى مركزية العرق أو العرقية المركزية وكلاهما يدل على مركزية العقل الأوروبي واحتقاره للشعوب غير الأوروبية، ويكرس ميتافيزيقا الحضور الغربي»[2] هذا مع ضرورة الإشارة إلى أن التمركز على الذات، هو من الغرائز الفكرية، ولعلها تلك الغرائز الإنسانية السيئة،

[1] أنظر: المرجع نفسه، ص 72

[2] أنظر: وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح، ص 357

التي جاءت كل الشرائع للحد من عصبيتها، لأن قضية الحقيقة، في الحقيقة، ليست قضية ذات صبغة ذاتية، أي أنها فوق ذاتية، وفوق جمعوية كذلك، تتأسس على الجمع بين الكل الذي لا يمكن جمعه,

« ويشير دريدا بميتافيزيقا الحضور إلى المفاهيم والتصورات والمعاني أو المدلولات العقلية التي يجب أن تستبعد لصالح الحضور الفيزيائي، فالمعنى المقصود هو المفهوم النظري مقابل الوجود المادي »[1] والمفهوم النظري مختلف، مثله في ذلك مثل الوجود المادي، فلا يمكن والحال هذه، تحديد ماهية الوجود الذي أتقاسم الوجود فيه، بأدواتي الذاتية دون غيرها، وأنا لا أعدو أن أكون مُكونا بسيطا لهذا الوجود، كما أن كل معرفة بالوجود لا يمكنها مهما أوتيت من حجج دامغة، أن تنال بذلك صفة المحتر الوحيد، والناطق الفريد.

وهكذا استخلص دريدا بأن « الثورة ضد العقل والتي تتم من خلال الشكل التاريخي للعقل لا يمكنها أن تحصل إلا داخل العقل ذاته»[2] ذلك أنه « لا يهزم التاريخ إلا من خلال التاريخ »[3]

كل ذلك من أجل الوصول إلى مبتغيات التفكيك « بوصفه عدالة»[4] تتيح حق الوجود الفكري لجميع البشر، ليس لأجل العثور على القاسم الفكري المشترك، ذي الأصول الواحدة بينهم، وإنما لاستدراج الحقيقة التي تسكن في الاختلاف.

### 4.التناص intertexte :

لعله من الواضح لدى المتمرسين في الكتابة، أن هناك مرحلة ما يصلون إليها، يعثرون فيها على تلك التقاطعات الدلالية التي تجمعهم مع الكثير من الكتاب غيرهم، تلك الآثار التي يجدون أنفسهم يعبرون على هداها، بسابق معرفة منهم، ومن دونها، تلك التقاطعات التي يمكن بتقصيها، الركون ولو إلى حد ما، إلى قناعات يمكن الانطلاق منها للخوض في مصداقية الأدب، وقصديته، التي تمنح شرعية البحث في ماهية الوجود الأدبي، للمناهج الأدبية، باختلاف همومها النقدية، لذلك فإنه « يجدر التنويه في مستهل الحديث عن هذه الرغبة النقدية، بأن إدراج التناص لدى بعض الدارسين ضمن الحقل التفكيكي ما ينبغي أن يعني أنه آلية تفكيكية ، فليست هذه الآلية حكراً على هذا المنهج، فهي من المرونة بما جعلها قابلة للانتماء إلى أي حقل منهجي جديد»[5] غير أن التناص

---

[1] أنظر: عصام عبد الله ، ثورة الاختلاف والتفكيك، ص 17

[2] دريدا جاك، استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا، حول الجامعة والسلطة والعنف والعقل والجنون والاختلاف والترجمة واللغة، تر: عز الدين الخطابي، أفريقيا الشرق 2013، ص26

[3] بول د يمان ، العمى والبصيرة ، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تر: سعيد العالمي ، المشروع القومي للترجمة 2000، ص 183

[4] دريدا جاك، استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا، مصدر سابق، ص 11

[5] أنظر: وغليسي يوسف إشكالية المصطلح، ص 389

التفكيكي، يحيل بطريقة ما إلى غيره من المصطلحات التفكيكية، كما هو دأبها كلها، فالتناص لتعقب الأثر المختلف، ولتقويض فكرة الحضور، ذلك أن غياب الكثير من علامات ظهور الدلالات نفسها (في الظاهر) ينبي ولا شك عن غياب ما لانتشارية مجهولة، استطاعت أن تهدي إلى الدلالات نفسها...إلخ.

« إن 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 لاستفاء المعنى الذي يتزايد ويتعدد بفعل ذلك الانتقال، فالنصوص الأدبية منسوجة من نصوص وأعمال كتابية أخرى، وحتى الأجناس الأدبية كذلك باتت تأخذ من بعضها البعض، فقد يأخذ الشاعر من أعمال الروائي والعكس صحيح كما قد يأخذ الأديب من الفلسفة والتاريخ، حتى وإن لم تظهر عملية الأخذ والاقتباس مباشرة، فإن التأثير وانعكاسه على كتابة الآخر لا يمكن أن يخفى»[1] وهذا عينه ما يبحث فيه التفكيك، ذلك الطمس الذي يلحق بالأثر، مع الإبقاء عليه، إنه يبحث في الطرق التي تختفي فيها الدلالات، في انتشارها داخل نصوص مختلفة، لمؤلفين مختلفين، وفي الحضور الغائب للآخر فينا، وفي حضورنا الغائب فيه، في هويتنا المنشرة في غيرنا، والتي تفرض علينا مناهضة كل توجه متمركز حول العقل، مهما كان هذا العقل.

« فمن من الكتاب يزعم أن ما يكتبه لم يخطر بخلد أحد قبله، ولا فكرفيه ولا التفت إليه؟ ومن ذا الذي يجرؤ على أن يزعم للناس أن كتابته ابتكار محض، ألفاظاً وأفكارا؛ إن كل كاتب ناهب من حيث لا يشعر ولا يريد، وعموما فإن التناصية تحيل تارة على خاصية تكوينية لأي نص وتارة أخرى على مجموع العلاقات الصريحة أو الضمنية التي يقيمها مع نصوص أخرى». [2] كما تحيل كذلك إلى العلاقات المختفية التي تقيمها النصوص المقدسة، مع غيرها من النصوص، وإلى ازدحام ما يسمى مركزا، بما يوصم بالهامشية، إذ التسليم في حد ذاته بوجود علاقات ما، لا يمكن ضبط موقعها، وزمانها، هو افتراض قيم، يملك الكثير من الدلالة على دحض فكرة الجوهر المركزي، والهامشي.

[1] بشير تاوريريت وسامية راجح، التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، ص60

[2] وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح، ص 391

**4.موت المؤلف وسلطة القارئ :**

إن المعنى في بطن القارئ، وليس في بطن المؤلف، كما يشاع، هذا ما يريد التفكيك الدفاع عنه، وحمايته.

لقد انصبَّ النقد التقليدي على دراسة المؤلف وتقديسه وجعله مركزا للقراءة ومدارا لفكلها، «حتى إن هرتش قال: (لا يمكن أن نتكلم عن تفسير قاطع على الإطلاق إلا إذا افترضنا وُجُودَ نِيّة للمؤلف لتحكم ذلك التفسير)، فالقارئ في النظرة التقليدية النقدية لا يعدو أن يكون مشاهدا قد أقصي من التجربة النقدية، لكن هذه النظرة أخذت تتوارى لتفتح أبواب النص الأدبي، بعد أن هددتها ردة الفعل الواسعة التي أحدثها «مالارميه» حامل الرمح القاتل للمؤلف بتنبئه بضرورة تعويض اللغة بدل «المؤلف» باعتبار النص نظاماً إشارياً تتكلم فيه للغة عن نفسها وعن الأشياء خارجها، وجاء «فاليري» فأدخل بعض التغيير في وضعه للمؤلف في موضع الشك والسخرية مع إلحاحه على الطبيعة اللغوية، كما حاول «بروست» إدخال التشويش على العلاقة التي تربط المؤلف بأعماله، مبرزا بذلك عتبة كل تغيير يستحضر واقع المبدع، ثم عملت السريالية بعد ذلك على جعل الكتابة الجماعية المرجعية التي يستمد منها القراء معاني تفسيراتهم، ثم جاءت اللسانيات لتعبر عن انتهاء صلاحية دور المؤلف، وتصبح اللغة هي الأداة الوحيدة للمعرفة باعتبار النص الأدبي عبارة عن نظام لغوي مكثف بذاته، فلا حاجة لمعرفة مرجعية النص أو بيئته وظروف مؤلفه أو ما يريد قوله»[1]

إن النص هذا المُنسل من شبكة مختفية متوارية بقصد، يمكن نعتها بالمهمةِ في حال كون هذا النص مُهما، هذا النص يقتحم وجودَه، على ساحة القارئ، فارغا غالب الوقت، من أصول مرجعياته، التي يظن بأنها قد تزيح عنه صبغة التفرد والاختلاف والعبقرية، والخصوصية، يأتي النص أول ما يأتي مُنبتّ الصلة مع جذوره الثقافية والإيديولوجية، نافضا عنه كل ما يجعل القارئ يشكك في إبداعيته، هكذا يقدم النص ذاته، ذلك لأنه لا يستعرض جوهره العميق، بقدر ما يحاول إظهار كيانه وخصوصيته التي تغلفه، إنها لعبة النص، ولعبه الخفيّ، إن النص هو كذلك الحاوي الذي يُخرج ما يخرجه من قبعته، لكنه حاوٍ يخفي قبعته، وهذا أخطر ما ترتكبه لعبة الدلالات النصية، وهذا عينه ما

[1] أنظر: بشير تاوريريت وسامية راجح، (مرجع سابق ) ص 44

يجعلنا نشكك في قضية أحقية المؤلف في تحديد معنى النص، وهذا عينه ما يعطي القارئ الحق والواجب القرائي معا، في استجلاء مبهمات النص، المرتبطة أولا وأخيرا تفسيراتها، بأساس لا علاقة له إلا بالقارئ.

من هنا تجلى الدور المناط بالقارئ، واتضح ماله من سلطة في فعل القراءة إزاء هذه التطلعات الريادية تجاه العمل النصي الموكلة إليه، ذلك أن النص إنما هو نسيج فضاءات بيضـــاء و «فرجـــات ينبغي ملأها»[1]

النص إذن هو بوصلة قديمة مهشمة، قد تشير –ربما– بما بقي فيها من بصيرة، إلى جهة محتملة واحدة للمعنى، أو إلى أقل من جهة، بوصلة قد تكون مُضلّلة عمياء لا تشير إلى شيء، إذا لم يتدخل القارئ في إصلاحها، وإرشادها، القارئ الذي هو خارطة أرض العلامة ربما، (يعتقد التفكيك هنا بأن النص بوصلة والقارئ هو الشمال الذي يهديها إلى جهته لتشتغل).

إنها لعبة العلامات عينها، التي يحاول التفكيك فضحها، بالإشارة إليها، بإبداعيته الخاصة، (ولكن بكشف السحر بالسحر)، إن الفضح هنا مسموح على ما يبدو، لكنه يحاول أن يؤسس متعته الخاصة، التي ينبغي عليه أن يضمنها للقارئ، بالإبقاء على مشروعية اللعب الدلالي.

التفكيك إذن هو فيما يعنيه، مقاربة جادة جدا، لتحرير عقد خيوط العلامات المتشابكة، التي تطمس عن سبق نية الطريق إلى "معرفة الأصل"، إنه يقدم الاقتراحات الأكثر افتراضا وجدارة لتقصي كيفية تكون كينونة النص.

«إن القارئ يستطيع أن يقول أكثر مما استطاع المؤلف، وعلى هذا الأساس تصـــبح القـــراءة محايثة للنص إلى أبعد حد، تبحث عن لحظات العمي فيه تفككه وتقدمة مرة أخرى»[2]

ومع ذلك، فإن أغلب الاقتراحات التي يقدمها التفكيكُ – لكشف عُقد شبكات النص وأعمدة ظلامه التي نصبتها المؤسسات المحتكرة للنص، عمدا لتضليل فهم القارئ للإبداع، من أجل الحفاظ على قيمة الإبداع النصيّ، وغلق كل السبل المؤدية إلى جعله في المتناول–، إن كل اقتراحات التفكيك هنا وإن لم تفد في فهم النص غالبا، فهي ولا شك متعلقة بجوهر القارئ وبانفعالاته الغريزية وبأهوائه

[1] امبرتو ايكو (القارئ في الحكاية)، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996 ص63

[2] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحدي، منشورات عالم الكتب الحديث، ط1، 2004 ص352

الحرة، ونافعة لفهمه، وإيصاله إلى غرف عمليات النص السرية.

لقد نادى التفكيك بموت المؤلف ودعا إلى قراءة العمل الأدبي مفصولا من كاتبه لافتراضات فنية على الأقل، و إلى « تسليط أضواء البحث والتحليل على النص المكتوب كونه يمثل لغة، فهي ما يتحدث في الأدب بكل تعدديتها الحاشدة متعددة الدلالات، وليس المؤلف نفسه، وإذا كان ثمة مكان تجد فيه هذه التعددية المواراة للنص بؤرتها خطيا، فليس هو المؤلف بل القارئ ، هكذا إذن جاء التفكيك لينتهي عصر المؤلف ويفتح عصر القارئ» [1] القارئ المؤلف الأوسع.

« ومن هنا يحفظ للنص قيمته الفنية المطلقة ويحول القارئ من مستهلك للأدب إلى صانع للأدب ومنتج له، وكما قال دي مان إنه يركز على اعتماد التفسير اعتمادا مطلقا على النص، مثلما يعتمد النص اعتمادا مطلقا على التفسير، وبذا نعطي القارئ ونعطي النص حقهما الكامل نتيجة لكونهما العاملين الوحيدين اللذين التزما بالحضور في التجربة الأدبية، وما عدا هما فهو غياب يعتمد على وجودهما كي يمكن إحضاره»[2]

كل هذا بعيدا عن كفاءة استحضار القارئ، وعن القدرة الموهوبة على إعانته على تحقيق ذاته القرائية، فموت المؤلف لا يعني أبدا التنصل الأخلاقي الأدبي فيما يخص سُلّم التأسُّس النصي، الذي يحتل فيه المؤلف مرتبة مهمة ما، لكن هذا الموت المعلن، ما هو في الحقيقة سوى استفزاز للقارئ المتهيب من سلطة المؤلف، وغطرسة مفهومه المتعالي، استفزاز مؤقت، يسير به وجها نحو سكة القراءة، للشروع فيها، هناك حيث تتضح الأمور أكثر، ويظهر جليا بأن هناك مسؤوليات وحدود متقاسمة بين كل أطراف العملية الإبداعية، لا يجدر بالباحث فيها التعصب لطرف دون غيره، وإن كان يبدو في هذا المضمار بأن الكتابة هي ضربٌ غير محدد الماهية من مكونات القراءة، وما التناص والأثر إلا مؤشرات على ذلك، يبقى فقط الانكباب على إظهار ما للقراءة من خصوصيات، وفرادة، تمنعها من أن تنضوي بطريقة أو بأخرى تحت مسمى الكتابة، حيث يظهر لنا هنا، بأن دريدا الذي أراد أن يرفع من شأن الكتابة إزاء الكلام، هو هنا بالضبط، يحاول أن يقسم المكتوب، إلى مكتوب مجرد، ومقروء له، ليصل في الأخير إلى أن الكتابة التي اضطهدها الكلام لا تعدو أن شجرة ثمارها القراءة، المعادل الموضوعي للصمت المتأهب للقول والكتابة معاً.

[1] بشير تاوريريت وسامية راجح، مرجع سابق، ص 45

[2] عبد الله الغذامي :الخطيئة والتكفير، ط1 ، دار الآداب، بيروت، ص 77

# الفصل الثاني: فصل تطبيقي:

**1 – تمهيد: قصيدة النثر الحفر في شعرية اللاشعرية**

**2– البرزخ والسكين و لعبة تشكل العنوان**

**3–قصيدة البرزخ والسكين مسار اختلاف السر**

**تمهيد:**

**قصيدة النثر الحفر في شعرية اللاشعرية:**

إننا هنا لن زعم بأننا في صدد تقديم تعريف للشعر، « فنحن عاجزون عن ذلك، مثلما نحن عاجزون عن تعريف مذاق القهوة، واللون الأحمر أو الأصفر، أو معنى الغضب، الحب، الكراهية، الفجر، الغروب،

أو حب بلدنا، هذه الأشياء متجذرة فينا بحيث لا يمكن التعبير عنها إلا بالرموز المشتركة التي نتداولها، وما حاجتنا إلى مزيد من الكلمات؟»[1] ولكن رغم ذلك فإننا سنحاول، لا نقول التعريف بالشعر، وإنما التعريف برؤيتنا القاصرة له.

إن الشعر لا يتأسس على الدلالة والموسيقى (الإيقاع)، ليسربهما إلى القارئ إذ ذاك فحسب. يُمكننا بداية ملاحظة أن الدلالة في قصيدة (البرزخ والسكين) تحاول أن تتأسس على ترتيبات (للمعنى)، تعتمد كثيرا على الإيحاء الذاتي وعلى التأشير إلى (الخارج النصي)....ذلك الخارج النصيّ الذي يحفز إلى حد ما، تلك الرغبات الدلالية الخفية، والتي يرغب القارئ في العثور عليها، ولو استدعى ذلك التنصل من سلطة النص، إن قصيدة النثر هنا، وبخصوص هذه الرغبة الجامحة، التي تتملك كل قارئ طموح، لتبرز كحَلٍّ مبهر، يقفز بالقارئ، ويحفر به، بأدوات لا تحددها قصيدة النثر، بقدر ما تستفز القارئ على الإنصات إليه، ومن ثمة إليها.

كما و يمكن الوقوف كذلك وبسهولة إنصاتية، على مسار صوتي (مختلف) يقيم عمود القصيدة الموسيقي، ولعل قصيدة النثر هنا، تحاول جاهدة الاستثمار الأقصى، في تلك الأرض الخصبة المتوفرة في الذوق الموسيقي للقارئ،« فالبحر والقافية لا يبدو أن لهما خصائص لغوية مقنعة، ليس لهما تأثير وظيفي على المعنى » [2] إذ أنه لا يوجد دليل قاطع بإمكانه أن يثبت لنا الآن، بأن القارئ العربي المتابع للقصيدة العربية، لا يمتلك رغبة ولو خبيئة مجهولة، تبحث عن ذاتها، خارج الأوزان العروضية المحددة المتوارثة.

إن الشعر (في قصيدة النثر) مخالف حقيقي، ورَدٌّ صارم لكل دلالة تشغل حيّزا محدودا

[1] خورخي لويس بورخيس، صنعة الشعر، تر: صالح علماني، دار المدى، ط1، 2007، ص31
[2] جون كوين، بناء لغة الشعر، كتابات نقدية، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1990، ص 39

ومحددا، ولكل شكل حيزي موسيقي كذلك مهما كان.

ذلك أن الشعر إنما كان ذلك التجسد الفعلي والواقعي، لتلك الرغبة الإنسانية الخائبة الأولى، في توسيع العالم والإنسان المَطْويين في ضيق حواسهما، تلك الرغبة التي تُماهي الإنسان مع هوسه الغريزي المتمثل في حلوله خارجَ أناه، إنها تمطط قدر الإمكان، لتفتحه مع الفسيح اللامرئي، إنها تلك الرغبة التي تتيح المطارَدة الأبدية (اللابُدّ) منها، لأثر الآفاق الخارج إنسانية، والتي تفوقت برحابتها على حدود جسد الإنسان وروحه.

يأتي الشعر هنا كمنطق بارع، مفعم بالإلغاء، يشتغل على إقصاء الأحياز كلها وإدانتها، إنه – بالأحرى – انتقائية فذة لا تتقبل مبدئيا إلا المجرد من كل حيز تجريدا، ومع ذلك فإن الشعر لن يعثر على وجوده الإنساني في ممارسة العدم، لذلك فقد كان ينبغي عليه شغل منزلة بين المنزلتين، ولأجل الإنسان، حل الشعر بين المحدد والمجرد، وهذا ما نراه متجليا إلى حد واضح، في قراءتنا لقصيدة (البرزخ والسكين).

إن تلبس الشعر الظاهر بالهوية الناجزة للدلالات والموسيقى، إنما هو مرحلة قبل قرائية لا أكثر، متعلقة بالتحقق القرائي، لا بجوهر الشعر على ما بيدو أحيانا، وتأقلما شكليا مع مقتضى ومنطق الظاهرة، الذي يقتضي مما يقتضيه التشكل (للتمكن من القارئ)، وكأن ماهية الشعر، مبتوتة الصلة بكل ما هو تلقٍ وقراءة، وبكل ما هو تأويل ربما، وبكل ما هو (بعد شعري) بعد ذلك، إن (بعد الشعري) هنا هو كل ما ينجزه الشعر في الإنسان، بعد أن يخالطه، فيتخلى عن بعض جوهره الفوق إنساني.

إن (الأثناء شعري) الذي يخالجنا كقراءٍ، أثناء عبورنا الأوليّ على قصيدة (البرزخ و السكين) هو ما نريد تحقيقه كتابيا في دراستنا هذه، إذ أن التفكيك هنا ينبغي أن يعيننا على إبقاء النص بعيدا عمّا يمكن أن يضاف خلسة إلى خامه من هواء أو مادة غريبة عن جوهره، أو من أيادٍ لأجل اختلاس خيراته، كل ذلك من أجل صياغة دستور يمنح المشروعية لحماية كل معارضة قد تُمارس إزاء كل نص (مقروء) قد يحمل مسمى فنيا محضا، وحصانة بروتوكولية تقليدية.

إن كل نص يولد مبدئيا قبالتنا فارغا من سواه، كل نص هو عالم من الفراغات، كل نص يولد بتجاويف يمكن معها ملأها بما هو "غير نصيّ"، لذلك يأتي التفكيك لتنظيف النص من ركام "اللانص"

الذي تغمر به السلطات القرائية العليا الفجوات الدلالية، يأتي التفكيك أيضا لتطهير القارئ من فعل سلطة الملء المحتكر لفراغات العلامات، ومن ألاعيبها.

نقصد في كل هذا، تلك التعريفات الجاهزة للنص، ولما ينبغي أن يكون عليه مسار القراءة، ما هو الضامن يا ترى، أن كل قراءة في طبيعتها، وإن ادعت تقيدها بالمخطط القرائي التقليدي، هي قراءة صادقة، ( كما هي)، قراءة لا تتخلص من جوهرها، وحقيقتها، وهويتها لأجل الرضوخ لسلطة المحدد القرائي المتسلط؟

إننا في مقاربتنا هذه لقصيدة البرزخ والسكين، سنحاول الإنصات ما استطعنا إلى قراءتنا الخالصة، المحاولة مجتهدة التملص من عُقدة القراءة، ومن عقد القراءة كذلك، ذلكم العقد المسبق، الذي غالبا ما يقيمه القارئ مع المؤسسة القرائية، التي تسبقه، ولية نعمة فهمه الأول.

إننا نرمي هنا إلى الإشارة إلى قضية تفطن التفكيك إلى خطورة ما يشاع عن "الثانوية القيمية للنقد"، وإلى ذلكم الادعاء القويّ القائل بكونه (النقد) صدى، وظلا، وانعكاسا، لا غير، كما وانتبه التفكيك إلى ما يروج من قضية أنوثة النقدية إزاء فحولة النص (قصيدة النثر هنا)

لقد استدار التفكيك في هذا الصدد، بكُليّتِه كذلك متفرغا إلى فهم مغالطة "تحصن النص" البارعة في قلعة أوَّليته الشامخة، هذه الأوليّة التي وإن لم تكن يوما كفيلة بتوفير قداسة مُقْنعة للنصوص، فإنها استطاعت وبطرق مخاتلة مُلتوية، مستفزة، موروثة، معتمدة في كل ذلك على ذلك الميلان الغريزي الإنساني المُقدّم لكل ما هو أول، أن تضمن للنص سلطة تاريخية حقيقية، لا افتراضية، ومكانة استراتيجية متعالية، لا من ينازعها من القراء.

إن مما لا يمكن تجاهله، أن نظام الأدب المتعلق بالقيم التراتبية يمنح سلطة زائدة (ما)؛ نكاد نسميها بالمُطلقة لكل ما هو أول، وإن كان هذا لا يبدو للنقد عادلا وموضوعيا كفاية، فيما يتعلق بالمساواة أمام قانون الفن، وهنا مكمن المناهضة النقدية (التفكيكية)، ودافع ثورتها على أفضلية الأول في السبق والزيادة.

هنا بالذات يمكن سمعة استبعاد التفكيك مما قد تطاله تهمة قد تظهر مؤسّسة تاريخيا وفنيا، إنها قضية الصراع و" الحسد الفني" بين النقد وبين تجاوزات النص وتعاليه على سلطة بلاغة القارئ الأعم والأشمل؛ في تحديد حدود الأدبية، قضية الصدام بين اختيارات النص الجمالية التي تبعد

الخيارات القرائية لتلقي بها إلى هامش الأهمية والتأثير، لتستفز الخصوصية الفنية للقارئ.

إن كل نص يملك في حضوره إزاء القارئ ما يحاول أن يلغي عن هذا القارئ صفة الإبداع والبلاغة والمنافسة على الإبداع (نقصد هنا قيمة القراءة أمام قيمة النص)، حتى ذلك النص الذي قد يوافقها، وهذا ما ينبغي على كل نقد افتراضه مسبقا لشحن طاقاته، .

فما الذي يمنح النص يا ترى بعد كل هذا، شرعية التسلل المتسلط الكليّ وغير المشروط إلى قناعات القارئ الجمالية؟، ومن أين يستمد كاتب النص صفته الديكتاتورية ليسيج النص بأسوار ذاتيته كلما شاء...؟

إننا نريد بطرح هذه الأسئلة أعلاه، التمهيد لكل ما قد يبدو لامنطقيا و متهورا، وشاردا في مقاربتنا لقصيدة (البرزخ والسكين)

إن الشعر يراوغ جوهره وحقيقته، في مرحلة عبوره إلينا، ذلك أن البروز في عالم الظواهر(في عالم القراءة) لا يعدو أن يكون للشعر غير محاولة جادة منه، ومباغتة محنكة للتخلي عن حقيقته وسويته، التي تمنعه عن الإنسان، إن الشعر هو من مادة اللغة «التي لا تخلو من انضباط، المكان الوحيد، والشرط الأول للجنون»[1] كل ذلك لأجل إثبات وجوده المضارع لوجود الإنسان المجانب للانضباط، (كأن الشعر يسكن بين الوجود والعدم، في برزخ بين النفس والجسد، هكذا يصير الشعر (بين بين إنساني، بين النفس والجسد) بدل أن يكون فوق إنساني.

إن الكلمات هي سكن الشعر (القسري) غير الوثير، إذا ما عنينا الطموح الكبير والمشروع للدلالات (الشعرية)، لقد أرغم الشعر على الكلمات بادئ الأمر إرغاما، لذلك ربما نجده يتعلق بالموسيقى في سيرورته الأثرية نحو القارئ، وبالألوان، والعطور، وغيرها مما يخالف فيزياءه وطبيعته، وهذا عينه ما نريد تعقب آثاره في قراءتنا التفكيكية هذه..

إن هذا الافتراض أعلاه، ( استعانة الشعر بغيره من الموجودات الأثرية للتحقق) يستفزنا على إعادة التفكير مجددا وبجدية في هوية الشعر المختفية خلف دمغة الكلمات الصافية، وفي رغباته القبلية في التمنطق والتشعرن.

[1] أحادية لغة الآخر أو ترميم الأصل، تر، عزيز توما وإبراهيم محمود، دار الحوار، ط1، 2009، ص20.

إنه ليمكننا أن نتصور الشعر الآن، في بدئه، وهو يُجر جرا إلى بيت الكلمات على مضض ربما، وما هذه الحيرة التي تلازم كل (قارئ) مقترب منه، إلا من جراء هذه المغالطة السكنية للشعر.

فهل كان يجدر بالإنسان إذن إسكان الشعر في غير مسكن الكلمات؟ لينتبه القارئ الوعي على سر القراءة الشعرية.

و ما هي الإقامة التي طالما بحث عنها الشعر يا ترى؟

أم أنه كان على الإنسان توسيع بيت لغته أكثر كي تليق بطموحات الشعر الجمالية وبانطلاقه فحسب؟ أم أن أوان الشعر لم يحن بعد؟ وأن كل ما (تم) له، هو محاولات للبدء فيه فقط؟

إن هذا يجعلنا نفكر في أن الإنسان لم يقل شعرا بعد، وفي أن القارئ لم يبدأ بفعل (القراءة) بعد، وأعتقد أن هذه الأسئلة فيما تعلق بمسكن الشعر، ليست في متناول الشعرية، بقدر ما هي في مرمى التجريب القرائي التفكيكي الحر الإنساني المتداعي، وهذا عينه ما سنحاوله في قراءتنا للقصيدة.

هل الشعر وقراءته إذن هما ذلك المعنى الذي لا تهيمن عليه سطوة الأشكال الاستيعابية الخاضعة لمسكوكات (تحت طلبية)، لا يوجد شعر عمودي، وآخر مثلث، أو مربع، أو مستطيل، وآخر نثري، هل الأشكال في الشعر إذن، والتي تحكم الظاهرة القرائية، هي نزول منه عند رغبة هذه الظاهرة وعند حدود استحقاقاتها البراغماتية، أم أن الأمر متعلق بتساؤلات مختلفة أخرى؟

إن الدلالة في قصيدة (البرزخ والسكين) تنسل شيئا فشيئا عن كبة حيز الأشكال، لتمرق عن نطاق تأثير سلطتها، هكذا ليعود الشعر بعد مروره إلى القارئ، في مرحلة (ما بعد التلقي) إلى سيرته الأولى التي ورطتهُ في الابتعاد والشرود عنها، صبغةُ الكلمات.

نقصد هنا الاستفسار الآتي: هل تستطيع (قصيد النثر) أن تشكل بأثرها القرائي، وهي التي تتخلى عمدا عن (العروض الخليلية) نماذج إيقاعية مواتية للرغبة القرائية الشعرية، وذلك بتخلصها المصرح به من الأوزان الخليلية؟ وعلى ما تراهن هنا للتعويض عن هذا القصر، أو التقصير(وإن كنا لا نرى هذا لا قصرا ولا تقصيرا) ولكن هذا ما يدعيه على الأقل المتسائلون عن ماهية وقيمة قصيدة النثر.

إن الشعر هو أكبر من أن يكون دلالة فكرية جمالية، إنه يتجاوز الدلالة إلى حد التأنسن،

يصير الشعر بعد أن تتشربه الذائقة، ليغوص في طبقاتها السفلى، وِديانا حيوية (فوق شعرية)، إنه منطق مختلف تماما، ذاك الذي يجعل (أرض الإنسان) تسقى من أعماقها، هكذا ليصير الشعر جزءا من الإنسان شيئا فشيئا.

إن الشعر يتجاوز الحيز الدلالي المقرر مبدئيا بطريقة الكلمات، ذاك السياج المقام بالرغبات المسبقة للقارئ الاقتصادي، الذي يقسم فيضانات الشعر الجارف إلى جرعات كؤوس محسوبة.

**البرزخ والسكين و لعبة تشكل العنوان :**

في لسان العرب

في مادة سرر« : السر : من الأسرار التي تكتم . والسر ما أخفيت، والجمع أسرار . ورجل سري يصنع الأشياء سرا من قوم سريين، والسريرة : كالسر، والجمع السرائر ، السر ما أسررت به السريرة عمل السر من خير أو شر، وأسر الشيء : كتمه وأظهره ، وهو من الأضداد ، سررته ، كتمته ، سررته : أعلنته ، والوجهان جميعا يفسران في قوله تعالى : ( أسروا الندامة ) ; قيل : أظهروها وقال ثعلب: معناه أسروها من رؤسائهم ، قال ابن سيده :والأول أصح . قال الجوهري : وكذلك في قول امرئ القيس :

لو يسرون مقتلي ; قال : وكان الأصمعي يرويه : لو يشرون ، بالشين معجمة ، أي يظهرون . أسر إليه حديثا أي أفضى ; وأسررت إليه المودة وبالمودة ساره في أذنه مسوارة، وسرارا، وتساروا، أي تناجوا، وأسررت الشيء أخفيته، وأسررته أعلنته » [1].

**أ- البرزخ: سر المكان :**

لماذا الباء بالذات للابتداء وفي أول كلمة تستقبلنا في عنوان القصيدة، « إن العنوان هو اسم العمل، بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانٍ (عمل فني، عمل سياسي، مؤسسة) فهو يجمع العمل عبر تسميته، ويسمح إثر ذلك بإقرار حقه في الوجود»[2]

فأي إثبات وجود تريده الباء هنا،؟ نقصد باء كلمة "البرزخ" « (إن ( ابن عربي ) في كتاب الباء، وفي معرض تفسيره لحلم أحد مريديه، فيما يتعلق بحرف الباء، قال بأن الباء رمز عميق

[1] – ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، القاهرة، دار المعارف، ج7، ص167

[2] - دريدا جاك، عن الحق في الفلسفة، تر: عز الدين الخطابي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت 2010 ص 30

للابتداء، فقد بدأت به كل سور القرآن (يقصد في البسملة)، ولما جاءت سورة بدون بسملة (سورة التوبة) بدأت هي الأخرى بالباء ﴿براءة من الله ورسوله﴾ التوبة الآية 01»[1].

لسنا هنا في صدد البحث عن سر الباء ، إنها هي ذاتها التي تحاول فك سر طريقتنا في القراءة ، إذ نستحضرها فستحضر الشيخ ابن عربي .

إن الباء هنا في" العنوان" ذات أثر « قرائي» أصبح مكتوبا، إنها تحيل كذلك إلى الحلم « الرؤيا» لأن ما ذكره ابن عربي في كتابه الباء، إنما كان في معرض تفسيره لحلم أحد تلامذته .

إن تفسير الأحلام، يقصد إلى كشف السر المتواري خلف الإشارة كما أن كل تفسير إنما هو محاولة ما لرفع الحجاب عن المعنى المختفي، أو الذي يظن اختفاؤه.

حتى إن اسم أشهر مفسر الأحلام متضمن للسر« ابن سرين»

و كأن المعنى المطلوب تأويله، يستعين بالظلام للاختفاء، الذي يتم بإغماض العين أثناء النوم، ثم ألا يحمل التأويل المعرف إشارة حرفية إلى « الليل»، والظلمة والعتمة؟

كما أن التفسير هو فإن بحاجة إلى **فراسة**، بخصوص الرائي، لا يتم بدونها.

إن الظلمة والعتمة مرادفتان للرؤيا والتفسير، ألم تبدأ قصة سيدنا يوسف عليه السلام برؤيا ؟ ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾ الآية 04 سورة يوسف، كما أنها متعلقة بالكواكب وبالشمس والقمر، المحيلة كلها إلى النور والأضواء، وإلى الظلام كذلك.

لقد تطورت القصة (قصة يوسف عليه السلام) بعد ذلك إلى أن وصلت إلى (الجب) المظلم، إذ لا يمكننا تصور جب بإنارة (بسراج ) السراج الذي يزيل الظلام بضوئه، ليوضح كل ما تسره العتمة، تطورت القصة بعد هذا إلى السجن المظلم هو الآخر(البعيد عن كل تعرض لأشعة الشمس).

ألا يشير كل هذا ، إلى تفسير ( طرح) مُغيبٍ لرؤيا « سيدنا يوسف عليه السلام»؟.

لقد كانت رؤيا تدل على الوقوع في الأماكن المظلمة « الجب أو السجن» قبل دلالتها على السلطان والحكم، وهذا ما تم إغفاله في الحديث المتداول عن رؤيا يوسف عليه السلام والتي ربطت كلها بمعنى الملك والحكم والسؤدد وسطوع النجم.

– لقد تطورت قصة سيدنا يوسف عليه السلام بعد ذلك إلى « «المراودة» التي تمت بتغليق الأبواب، ثم إلى « السكين»، إلى تقطيع النسوة لأيديهن، هنا يتصل البرزخ بالسكين.

[1] - أنظر: من كلام الشيخ أبي عبد الله محمد بن علي بن العربي، كتاب الباء، مكتبة القاهرة، ط1، 1954، ص4.

إن هذا المسار الذي سلكه البرزخ للوصول إلى السكين، يبدو غير مدجج بالأدلة الكافية على تفرده بالتشكل (العنواني) وإن كان قد تشكل فعلا، لذلك فإنه لا يمكننا هنا أن ندعي بأن المسار الممكن لأي علاقة بين البرزخ والسكين، هو المسار أعلاه.

تنعرج قصة النبي يوسف عليه السلام بعد «المراودة» نحو مدرج مهم آخر، يتمثل في حكاية « **السر**قة» التي اتهم بها أحد أبناء النبي يعقوب (أخ يوسف عليه السلام) والتي تمت بإخفاء الصواع .

إن السرقة تتم غالبا في السر، و تحت جنح الظلام على الأرجح، لذلك حملت ربما كلمة (السرقة) كلمة السر في بدايتها.

إن قصة سيدنا يوسف عليه السلام ابتدأت بالحلم المرتبط كما أسلفنا بالنور و' بالشمس والقمر' ، واللذان دلّا كانت على عكس هذا « على الظلام» في الجب والسجن ، ثم انتهت بما هو متعلق بالنور أيضا بالنور أيضا، بفقد سيدنا يعقوب عليه السلام «لحاسبة البصر» ..... و﴿ ابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ ﴾ الآية 84 سورة يوسف .

إن البياض هنا يدل على العمى، والعمى ظلام وسواد، كما دلت الشمس والقمر من قبل على الظلام في الجب والسجن من بعده.

هكذا يتأرجح عنوان القصيدة 'البرزخ والسكين' ، بين الظلمة والنور، والاختفاء والظهور، وتتناوب فيه هذه المعاني المختلفة، ولكن لتدل مرة على الحلم ، وأخرى على الشهود، و لتعني تارة الوهن « السجن» والهوان ، أو الحكم ، والسؤدد، والرياسة .

لقد أحالتنا كلمة «البرزخ» في العنوان إذن على التفسير وعلى الفراسة فيه، وعلى ابن سيرين وعلى سورة يوسف وعلى السراج وعلى السرقة.

إن حرفي السين والراء، اللذان يشكلان معا كلمة سر، قد انتشرا في قراءتنا، باختلاف، فمن الدلالة المقدسة على السورة والرسول﴿براءة من الله ورسوله﴾ التوبة الآية 01، إلى السرقة، ومن التفسير الموضح المبين إلى السراج المستحضر للظلام الدامس، ومع ذلك فإن أثر كل ما سبق دل هو الآخر على علاقات بين دلالات تبدو منبتة الصلة مع بعضها البعض، نقصد حرف الباء وابن سيرين مثلا، وصولا إلى السكين.

يمكننا بسهولة كذلك ملاحظة أن كلمتي البرزخ والسكين، تتعاضدان، الأولى برائها والثانية بسينها لتكونا معا كلمة سر.

السؤال هو: لماذا كل هذه الهيمنة للسر، على كيان قراءة هذه القصيدة؟ هل هو تلفيق قرائي يا ترى؟ أم أنه محاولة لا طائل منها لتتبع الإنجاز النصي؟ أم أن هذه القراءة هي أنموذج قرائي منفرد وخاص لا تعني إلا قارئها؟

تفكيكيا، كل هذه الافتراضات المتعلقة بالقراءة قابلة للمناقشة، على أن نولي اهتماما ولو بسيطا لافتراض مفاده: أن فهم القارئ الواحد هو مدخل مهم لتتبع قراءات مختلفة (لنص واحد) ليس لأجل فهم القارئ فحسب، وإنما لمحاولة مواجهة النص، بأسراره التي لا ينبغي علينا أن نأمل ولو للحظة بأنه سيفشيها ذات يوم.

**ب – السكين وغواية الجرح :**

إن السكّين أداة للجَرح، لإراقة الدم، إنه يترك ندبا وآثارا حيث يحل أو يغوص، آثارا لا يمكن التخلص من ملامحها غالبا، وهذا عينه ما تفعله الكتابة (قصيدة النثر) التي تحاول أن تكون حادة، بأثر دلالتها الراسخة، التي هي بمثابة الوشم الذي يحدثه فعل الجَرح.

إن الكتابة (الشعر) وشم على جسم القارئ، فكما يُوارى الوشم غالبا لأسباب مختلفة يطول عرضها، تحت الثياب، تخفى دلالات الشعر تحت ستار قدراته الفسيحة على قابلية التأويل.

لذلك تقابلنا كل هذه الدلالات المستترة تحت حجاب الكلمات في قصيدة (البرزخ والسكين)، لكنها تظهر ورغم ذلك كالوشم خضراء واضحة، إذا نحن أعطينا الجرأة لقراءتنا لتجرد المختفي من غطرسة خفائه.

إن الجرأة القرائية أمام النص الذي يبدو منغلقا تجاه قارئه، هي المهماز الذي يحرض حصان الدلالة على الحركة والنفور والبرق، للوصول إلى التشكل القرائي، و التمكن الجمالي.

الشعر إذن، هو محاولة جهرية، لخلخلة السر الدلالي، مثله في ذلك مثل الوشم.

ولكن هل الوشم هو شعيرةٌ، أم طقسٌ، أم هو فن؟ إن الوشم هو هذا وذاك، وكذلك هو الشعر في البرزخ والسكين، (شعيرة)، ينهل من كل ما هو ديني من قرآن كريم وغيره، إنه طقس يحاور الماء والهواء، والنار و التراب.

يأتي الوشم جنبا إلى جنبٍ مع خطى الربيع، مع النماء، لما يفور الدم، ويغزُر، إنه احتفاليّ،

احتفائيّ، غريزيّ يزدهر مع مواسم الأفراح و الأعراس، وكذلك يأتي الشعر، مع فوران القريحة.

و في الوشم يكون الوخز لاستحضار جسدية الجسد كاملة، من دون نقص، لمقابلة الروح على انفراد، لأجل استنطاقها، تلك الروح الخضراء التي تهب الجسد بعضا من خُضرته.

..بالدقّ على عمق السطح، ينتبه الجسد العميق إلى أعضائه، ليعود أدراجه إلى حواسه الخالصة.

يكون ألم الوخز للالتفات إلى الذات، هكذا ليمّحي الوجود كله وتبعاته، هواجسه، ومنغصاته عند أسوار الجسم، ليمتص الجسدُ جُودَ المُطلق وجودَته.

إن الوخز هو قربان دمويّ حيوي، يقدم على هياكل لذة الأفراح، فلا متعة بلا عتَمة، –هذا ما يظنه الجسد، خاصة ذلك المضطهد منه بلا عتبة تنفتح الأبواب بملازمتها، (عتبة الاختلاف).

إن انقشاع شكنا في قدرتنا على استيعاب الغبطة، شكا فشكا، لا يتم إلا بتوطئة قربانية، بوساطة تضحية، عادلة، تتيح المتناقضات، إنها تقسمنا بينها بالقسط، الانتصاف والالتفاف بالاختلاف. وكذلك هو الشعر.

الوشم يتقاطع مع الكلام في أصل الكلم، في الجُرح، في توحد العذاب والعذوبة، في معادلة الوجود الكبرى التي تعلن في كل خلية، بأن أصل الواحد في الحياة: هو اختلافات.

يتشابك الوشم مع الكتابة، حتى إنهما يتقاسمان بعض أعضائهما من جسديهما، في اختبارهما لقوانين الجسد بمفاجأتها ومباغتتها، بجعلها متجاورة متحاورة، الحار مع البارد، والهوائي مع الترابيّ، إنه الالتفاف للاكتشاف.

الوشم: يُشكل الزينة بالفرح، إذ تراودنا النشوى، التي نكتشفها مضاعَفة بخميرة الألم، بالعذاب الذي تكنزه مساحات لا بأس بها من العذاب، إن العذاب هنا هو الوجه الثاني من صفحة العذوبة، الشق الأيمن أو الأيسر من جسمه، وكذلك هو الشعر.

الوشم زينة تتخذ لون الألم، فالألم أخضر هكذا أراده الفأل أن يكون، والمعنى كذلك أخضر، وهذا قانون اللعبة لا غير، يعرف المتألمون ذلك على وجه التخصيص، إنهم يفرقون بين درجات

الخضرة المتفاوتة، فليس كل أخضرٍ أخضرٌ، فكلما كان الألم أليما، كان جمال الوشم عظيما، وكان أخضرا، ناصعا، لامعا

إن الألم هو علبة اللون الأصليّ، وفُرشاتها، الألم إنه فنّان الـــألوان.

عندما يتسع الألم، حين ينمو، متخطيا مساحة الجسد، حينما يصبح أعلى قامة من سياج الأعضاء، يفيض وشما، يصير الأحمر الدمويّ أخضرا ...

إن الدم مداد، والإبرة قلم، والوخز استفزاز محترف للعلامات، أما الكحل فهو المادة العجيبة، حَجَرُ الكتابة، وكيمياء النفس والمادة، الكحل هو الساحر الذي يصيّر الأشباح إلى جسوم، والصمت إلى صوت.

لذلك يستعمل الوشم للسحر، تمائم، لإبعاد النحس، كالأبراكادابرا في الكلام، يوضع الوشم بعناية أسفل القدم ضد العقارب والأفاعي، وكذلك هو الشعر تعويذة لصد أفاعي وعقارب الحياة الكبرى.

يكون الوشم تأريخا للوجع كذلك، للوجع الذي يترجم لسيرة الإنسان، لتثبيت الزمن، هكذا ليصير الزمن حجر كريستال في متناول قبضتنا، ليمْكننا البحث في أبعاده، وفي أوجهه، ليصبح في الإمكان تعريته، كشفه، مساءلته، وربطه إلى أعمدة الآتي.

الوشم يريد امتلاك الماضي، للخلود فيه، الوشم يبحث عن أزلٍ أبديّ، وكذلك هو الشعر.

للذكرى هو الوشم، رسالة الغرباء إلى وطن قصي، للحنين، عشٌ للشوق لملامسة شرايين القلب عن قرب، لوضع العواطف على مسام اليد، للاطمئنان على غضاضة اللامرئيّ.

إنه للتصريح بالندم، لمجابهة الضمير، الوخز بالوخز، للقصاص من اقترافات الجسد، لتتعادل الحسرة مع الأمل، إن الندم لا يتلفه مثل الدم غالبا.

للتباهي بالألم يُلجأ إلى الوشم كذلك، للازدهاء بشغفنا الخارق بالمرح المدهش، للحلول سريعا في غيرنا المسكون برغبة المعرفة، وبالفضول للغموض وللجرأة، لاختصار الحكي، للتراشق المُهذب بالإشارة، لا بالعبارة.

إن الجسد يعي جيدا دعوات الجسد السرية ويفهما، إنها دعوات لطي الوقت، لضغط الإيحاء، لوضع الليل وجها لوجه مع النهار، لذلك يُسمي الغجرُ الموشّمةَ (النور)، في محاولة جادة من أجل تتويم النهار في فراش واحد مع الليل، الوشم لخلخلة الحساب، لإقصاء الشمس والقمر، لهتك أستار الأرقام بدحض الضوء والظلام .

الوشم لتحديد الهوية في قانون الاضطهاد، لما يكون قسريا في السجون والمعتقلات، إنه لسرقة الهوية على الأرجح، لتحويل الإنسان إلى رقم بلا كيان، لحشوه بقش الفراغ، هكذا ليسهل حرقه أخيرا، ودحرجته إلى الجحيم. لغاية إنجاز كتابة جبرية لوضع الأغلال في يد آمال الخيال، لوقعنة ضارية، لا تتم إلا بإراقة كلية للدماء، بالوخز على نطع الحد، لا على أدمة الجلد.

للتماهي، للاقتراب من صفة الإنسان النموذجي، يوضع الوشم، للتقليد، للتيقن من الوجود في ميكانزم الوجود، لطرد الانفصام بلا كلام.

الوشم للتشافي، في أماكن بعينها يتم الدقّ، كما قد يكون في عضو، ليُشفى آخر.

نحن نكتب عن الفلسفة لنشفى من غيرها، نرسم لننسى التاريخ، ونرسل القصائد لتزورنا الجغرافيا، لنتعافى من الأرض والناس.

قد يكون الغرز للوشم بغرض التيمن، لإعلان البركة، وإرباك اللعنة، فرسم سنبلة على الجبين، دليل على معايشتنا للرفاهية، على معاينتنا لها، على التجريب الخصيب، على الفنطازيا، حيث يكون الوشم فخا للطبيعة، للإيقاع برِجلي الربيع في شرك الكتابة والمكتوب، لاستدراج الماء والنماء، لأن الفرح لا يتبع أثر الهواة، إنه مغناطيس تجذبه خبرتنا ليأتي طوعا أو كرها، إننا نختبئ خلف سنبلة المعنى ليُخلفنا الغبار، لينظر السراب يمينا ويسارا، فلا يرانا وإن كنا على مرمى ظمأة منه.

يحل الوشم أحيانا محل الحليّ، زهدا، ومكرا، فالألم في الأنفاس أنفس من الماس، والدم أغلى من الذهب والفضة.

يُنصح بالوشم للخلاص، للاحتماء، للمخاتلة، للمخادعة، الجزائريات مثلا، كُن يوشمن على وجوه بناتهن غير المتزوجات، ليظن جنود الاستعمار أنهن متزوجات، فالوشم خاص للمتزوجات دون غيرهن، وهذا معروف عند الجنود ولاشك، بل وينبغي على المجتمع أن يعرفهم على ذلك تمهيدا

للمخاتلة، يوشمن لهن صُلبانا للإيهام بالانتماء الديني، الذي يكبح رغبة الآخر المنتمي إلى ديانة أخرى، في الاعتداء عليهن، يكون مفعول الوشم هنا كالشعر الذي كثيرا ما يستعمل الدين لأغراض احترازية.

عند شعوب الماوري يُنجز الوشم للدلالة على المكانة الاجتماعية، لحفظ الطابوهات الشخصية، رسم نساء عاريات مثلا، كتابة ألفاظ نابيات، خطّ أسماء العشيقات.

المحظورات هنا لا يمكن لأحد أن يجرأ على الحسم في تحديد حقيقتها، فالوشم ملازم دائم للتأويل، فقد يبدو اسم واضح لمعشوقة، غامضا كفاية، خاصة إذا كُتب الحرف الأول منه فحسب، خاصة عندما تكون الرقابة ديكتاتورية زيادة.

هناك وشم مؤقت، يزول مع الأيام، وآخر لا يمكن التخلص منه حتى بالبتر، وهكذا ينبغي أن تكون الكتابة.

إن السكين لا يقصد به القلم هنا، إنه الكتابة في حد ذاتها، قصيدة النثر، لقد كتبت النسوة على أيديهن، بالسكين، خطوطا ربما، أو غيرها، بأبجدية الإعجاب، لذلك لم تعجز زوجة العزيز عن قراءة ما كتبنهن، لقد كتبن، ما معناه، أنهن أعجبن بجمال يوسف، ولكن هل كان سبب تقطيعهن لأيديهن ( كتابتهن على أيديهن بالسكين) هو جمال يوسف فحسب؟

هل كان يوسف عليه السلام جميلا فحسب؟ ولو كان جميلا جمالا غير عادي، على الأقل بهذا القدر الذي يروج له أيامنا، هل كان ليباع بثمن بخس، وبدراهم معدودات؟

لو كان جميلا جمالاً مريبا، هل كان للعزيز أن يبقيه في بيته مع زوجته؟ ثم لماذا لم يتعرف عليه إخوته لما كلمهم في أمر أخيهم؟ ألم يكونوا يعرفون بأنه جميل؟ وبأن جماله لا يُكرر؟ لماذا لم يذكرهم جماله ( إن كان فعلا جميلا في صباه) به، فيحيلهم إليه ليقطعوا بأنه هو؟

من يدري لعل النسوة كنّ مخمورات؟، أو لعلهن وهن زوجات لعلية القوم، أن يكن شبقات زيادة؟

ثم إن ملك كريم التي نعت بها يوسف عليه السلام، لا ينبغي لها أن تدل على صفة الجمال وحدها، فهي تدل على الأقل عندنا على الوقار، والحشمة، والعفة.

ثم من يدري فلعل تقطيع الأيدي كان عادة نساء ذلك الزمن؟، أو لعلها عملية ما، يستعان بها بإراقة الدماء على زيادة المتعة، و النشوة الداخليتين؟

لقد كانت حادثة السكين، حدثا مهما، أوصل يوسف عليه السلام إلى السجن، أليس السجن برزخا؟ بين عمرٍ حر، وآخر مقيد؟ أليس السجن برزخا يفصل الحارس بين الحرية (التي تمارسه نفسه) وبين الأسر الذي يقع على المسجونين؟ أليس برزخا بين عذوبة الحرية وبين عذاب التعرض لسلبها؟

## قصيدة البرزخ والسكين مسار اختلاف السر:

**01**

**« في عماء بالقصر**

**والمد**

**تمثل بشرا سويا**

**يتماهى البرزخ الوهاج**

**موفد (( بدحيه الكلبي )) ... ؟**

**يهب المطلق ...**

**كان ذلك ... قبل العماء...**

**قبل أغنية من ظلل من غمام ..**

**وفصوص من حكمة**

**تلعق منطق النور**

**يورق فيها سديم الواحد الفرد**

**وتقطف نسيمات**

**يسجى بها شجر الغضا**

**بردا .. سلاما ...**

**منبع النار**

**ومنهل الصالحين (... ) »**[1]

[1] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، دار هومة، ط3، 2002، ص 125

**( في عماء بالقصر والمد)**

يقول عبد الكريم الجيلي: « إن العماء هو حقيقة الحقائق، التي لا تتصف بالحقية ولا بالخلقية، فهي ذات محض، لأنها لا تضاف إلى مرتبة لا حقية ولا خلقية، فالعماء مقابل للأحدية»[1] إنه « هو نفس الذات، باعتبار الإطلاق في البطون والاستتار، فظهور الله عز وجل هو عين بطونه، فأوليته عين آخريته، وقبليته عين بعديته، حارت فيه العقول، وانقطع عن عظمته الوصول»[2].

إن القصيدة إذن تحاول أن تنطلق من حقيقة الحقائق، من سقف الرغبة الشعرية، من هذه الدعوة الجريئة المودعة في صندوق بريد القارئ، إنها دعوة لتجهيز أدوات القراءة الأبرع، والأنضج، والأكثر قدرة على التحليق إلى أعلى من الأعلى، ومع ذلك فإن هناك انطباع ما كذلك تعلنه بداية المقطع، هو أن القصيدة ستسير في منحى أفقي لا يعرف النزول، (له النزول ولنا المعراج)، كانت إذن لضبط خطة المسير نحو النص، لا نزول، أما الإسراء المختفي، فهو السر، ما يريد المعنى فعله، في لحظة سرية من وقت القصيدة.

**(تمثل بشرا سويا):**

كان ذلك بعد إرسال الروح (جبريل عليه السلام)، يقول ابن عربي في قصة عيسى عليه السلام، ساردا حكاية السامري، الذي أخذ قبضة (قبصة) من أثر الرسول (جبريل)، «إن السامري عرف بأن جبريل هو روح، وأنه ما لمس أثره شيئا إلا سرت فيه الحياة»[3]

وكذلك كان عيسى عليه السلام روح الله وكلمته، يحيي الموتى، إذ أنه روح الله.

[1] أنظر: عبد الكريم بن إبراهيم الجيلي، الإنسان الكامل في المعرفة الأواخر والأوائل، منشورات: محمد علي دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط1، 1997. ص60

[2] المرجع نفسه ص 63

[3] محي الدين بن عربي، فصوص الحكم، دار الكتاب العربي، ج1 ص 138

إن الرسول يحمل رسالة سرية، ألا ترى بأن الرسالة توضع في ظرف ليغلق عليها؟ أو تربط بحيث لا يطلع عليها أحد، لكن الرسول إنما هو مبلغ رسالات الله، التي تختلف عن رسائل البشر، فهي للنشر لا للطي والكتمان.

**موفد (( بدحيه الكلبي )) ... ؟**

لقد كان جبرائيل عليه السلام (الرسول) يأتي في هيئة الصحابي (دحية الكلبي) الذي كان سفير رسول الله صلى الله عليه وسلم، السفير الذي يحمل السر، والرسالة إلى بلد غير بلده.

**( وفصوص من حكمة**

**تلعق منطق النور**

**يورق فيها سديم الواحد الفرد**

**وتقطف نسيمات**

**يسجى بها شجر الغضا**

**بردا .. سلاما ...)**

فصوص الحكم هي فصوص ابن عربي، التي أتى بها، لتوضيح مفهومه من رسالة الرسل، و من بعض أسرارهم التي لم تعلن، إن ابن عربي يعود هنا، ولكن بصورة مختلفة، بذكر اثر من آثاره (فصوص الحكمة)، إن ابن عربي يحمل في اسمه، وفي ما يحيل إليه اسمه، طاقة كبيرة، يُعتقد بأنها قادرة على الإبقاء على مسار القصيدة الأفقي، السائر نحو هدفه.

إنها فصوص تلعق منطق النور، الذي جاءت به الرسائل السماوية، منطق آدم وهود ونوح وإبراهيم عليهم السلام، إبراهيم الذي جاء بالنور، ليقابله قومه بعذاب النار، التي جعلها الله عز وجل، بردا وسلاما عليه.

(( 02))

**كان البدء**

**وكان السبق ... وكانت شجره ؟**

**ما فوقه هواء**

**وما تحته هواء**

**نور يراوده النور**

**ومعبر للسحر وأغنية للفتون (...)**

**يتجلى الساحل العاجي**

**ممتد**

**وعرشه المعمور**

**في غيمة من عماء**

**يرزقني من حيث لا أعلم .**

**كنت الكلمه**

**وكان الغشاء ...**

**مسكون أن بنافلة الأطوار**

**وبرزخ ما بين عافية وعاقبة**

**تتجاذبني شفتان**

**واحدة (( للزهراوين ))**

**وأخرى خاتمة ((للبقرة)) ...**

**و مفازة عينيها ما بيني وبين الآجلة .**

**يدبر الأمر ( ... )**[1]

إن الشجرة في هذا المقطع، هي إشارة إلى الخلد و الخطيئة و المعرفة، هذا ما هو موجود في الهوامش التوضيحية المرفقة مع القصيدة، الهوامش التي وضعها الشاعر صاحب القصيدة، لإعانة القارئ على قراءتها، وعلى فك مغاليقها.

إن في هذا التهميش، على ما يبدو محاولة جادة ما للانطلاق مِنْ وإلى مركزية قرائية ما، إن الشاعر صاحب القصيدة يعتقد ربما ولحاجة شعرية، أو فوق شعرية، بأنه على القارئ أن يقاسمه المعنى نفسه الذي أراده، والذي يبدو ظاهرا بأنه إنما أراده لحاجة فنية ما، لعلها لمحاولة إرشاد القارئ والابتعاد عن تضليله، أو لإبعاد شبهة التضليل التي قد توصم بها غالبا قصائد النثر والقصائد الصوفية منها على وجه الخصوص .

« إن الهدف الخاص لكل كاتب هو أن يترك أثراً على القارئ، سواء اختبر الكاتب ذلك أم لا...»[2] إنه من الواضح، أن هناك دائما، رغبة جامحة ما تملأ كيان الشاعر قبالة قارئ قصيدته، هي رغبة مقاسمته المعنى والدلالة نفسها معه، لأجل الوصول إلى حالة شعرية نفسها، وإن كان هذا المطلب، على الأرجح، يتطلب التشارك الفعلي في التجربة، والمنطلق الفهمي، وهذا ما يستبعد وقوعه، إلا نادرا.

ما أدرى الشاعر واضع الهوامش التوضيحية بأن المعنى ينبغي أن يشار إليه من جهة أخرى مثلا، من آية « الشجرة المباركة» التي في سورة طه مثلاً ﴿ فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ مِنْ شَاطِئِ الْوَادِ الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَنْ يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾ سورة طه، الآية 30، وليس من حيث أشار هو إليه؟

إن هذه الهوامش التوضيحية الموضوعة بعد القصيدة ، وإن كان يمكن العودة إليها هامشا هامشا ، قبل الانخراط في قراءة القصيدة ، فإنها ورغم ذلك لا يمكنها أن تسبق الفهم « الممكن» «الأولي» الذي ينبني أساسا على المعرفة المسبقة للقارئ .

---

[1] – عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، دار هومة، ط3، 2002، ص 127

[2] مايكل هووي، التفاعل النصي، مقدمة لتحليل الخطاب المكتوب ، تر : ناصر بن عبد الله بن غالين، ص 27

ولكن هل يستطيع الهامش هنا، أن يملك سلطة ما على « المركز القرائي» ؟ هل يمكن تسمية الهامش التوضيحي هنا هامشا، وهو يتموضع لاتخاذ صفة المركزية والسلطة على القرائية،إذ إنه يوجه المعنى توجيها عند القارئ، وكأنه أرد أن يكون إشارات صارمة جدا، وذات مشروعية قانونية (فنية) تستمد سلطتها من ارتباطها وتعلقها بالشاعر « صاحب السلطة الأولي» كما يبدو، أو كما هو مخول له، لصفته الشرعية التاريخية المالكة للنص.

ولكن هل يستطيع معنى، يريد الهامش أن يؤسس له، أن يمحو معنى أصليا صادرا عن القراءة الأولية، المتعلقة بالقارئ البعيد بأدواته القرائية عن أدوات الشاعر ؟

ثم كيف يستطيع «« الشاعر» صاحب الهوامش التوضيحية ، أن يثبت بأن نصه انطلق من المعنى الذي أدلى به، بأن الشجرة مثلا هنا، هي شجرة سورة البقرة التي في الآية ﴿وَقُلْنَا يَا آَدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ ﴾الآية (35) سورة البقرة وليست شجرة موسى عليه السلام؟

في التفكيك «لا معنى للإلحاح على لا نهائية ما تدل عليه كلمة شجرة من معانٍ، حين لا يشار إلى نوع محدد من الشجر، إذ من الواضح أن الكلمة تنطوي على بعض القيود التي تحد من لا تناهيها، (فهي ليست زهرة مثلا) في الوقت الذي لا يوجد قيد يحد من إمكان دلالتها على أي نوع من أنواع الشجر»[1]

إن الانفلات، وتملص حضور الدلالة الأولية، يحدث بسرعة خاطفة غالبا، بحيث لا يمكن الوقوف عليه .

ولكن ماذا يهمنا هنا ، في قضية « الشجرة» ما الذي كان ليتغير لو تغير الهامش، وقبلهُ اعتقاد الشاعر بأنه يقصد شجرة سورة البقرة لا شجرة طه؟

إن شجرة سورة البقرة تشير بانتشارها الدلالي الأثري، وباختلافاتها، إلى آدم عليه السلام، إلى البقرة وإلى بني إسرائيل، إلى موسى وإلى سورة طه إلى شجرة موسى عليه السلام.

أما شجرة سورة طه، فهي تشير إلى موسى إلى بني إسرائيل إلى البقرة التي تسر الناظرين.

[1] جون إليس، ضد التفكيك، تر:حسام نايل، المركز القومي للترجمة، ط1، 2012، ص171

إنها إمكانية يصعب اقتراحها لكنها، ممكنة في حالات قرآنية « أثرية محتملة» ، لكن بين سورة البقرة و سورة طه، وبين آدم وموسى عليهما السلام، توجد مسافة طويلة مزدحمة بالكثير مما يمكنه الجعل من تهميش الشاعر أمرا متعلقا بالقارئ الفارغ.

و مع استبعاد توفره، يمكننا هنا الزعم باستحالة العثور على قارئ فارغٍ من زادٍ قرائيّ.

وإن كانت المسافة الفعلية بين الدال ومدلولاته، ليست خطا مستقيما، إنها حزمة من الشبكات الملتوية، التي قد تكون، وبمنطق الفهم، أقصر مسافة، من المسافة التي قد يحققها المستقيم القرائي.

إنه و مهما بدا أمر التداعي في القراءة، وكأنه من دون شروط « التداعي القرائي» الذي يدعو إليه التفكيك ، فإن ذلك يتم وفق رؤى ما، لا تبحث عن القرائن بقدر ما تحاول استدعاءها.

إني هنا لا أحاول أن أُعين « عقل القارئ» على فهمي، لكنني أحاول المُستطاع الإنقاص من سرعة الوقت (السرعة سر المسافة) الذي تحدث فيه العملية القرائية فحسب، مع المحافظة قدر الإمكان على مراحل القراءة، ومراحل توغلي في المعنى الكلي للنص.

« **نور يراوده النور**» بعدما « **كان البدء وكان السبق**»:

تحاول القصيدة هنا التملص من سلطة القارئ ،إنها تقطع بطريقة ما جسورا كثيرة، كان ولا بد أن تربط مقاطعها، وكأنها تراهن في إثبات جدارتها الشعرية بتغيير اتجاهاتها وموضوعاتها وتشكلاتها الدلالية، في أقصر وقت دلالي ممكن، تفعل ذلك لأسباب كثيرة لعل أهمها، تنويعُ المواضيع، وزيادة التعرجات الذوقية، والخيارات المتعلقة بالصور الشعرية، المرتبطة و المسؤولة عن تكوين الحالة النفسية والشعورية والشعرية فيما بعد لدى القارئ.

يبدو وكأن القارئ لا يملك في وقت القصيدة الذي تمنحه إياه، أن يفكر في تشعبات دلالية ملتوية التوائية.

لكن التفكيك يحاول تمكين القارئ من تثبيت لحظة القراءة، وأشعتَها السريعة الخاطفة، لتسجيلها وفهمها.

ولكن هل يمكن أن يمارس القارئ، وأثناء القراءة، هذا النوع الوارد أعلاه، من التساؤلات المرتبطة بالنص؟

ألا يفرض النص المختلف، "قصيدة النثر" مثلا، على القارئ قراءة تقنية متداخلة مع قراءته الجمالية، وفي الآن نفسه؟، هذا ما لا يمكن استبعاد حدوثه ولو افتراضا في حالتي أنا كقارئ.

ـــــــ في قصيدة النثر، كثيرا ما يكون الانتقال من مقطع شعري، إلى آخر، مع ذلك الإحساس مفرط بالتيه المُنْطلقي، داخل خارطة المعنى، محاولةً ملتوية لتجديد خارطة مريحة ومعقدة للمعنى، تستمد دهشتها من ذلك الدوران القرائي (النوعي) الذي تحدثه.

**« نور يراوده النور»**

**« ومعبر للسحر وأغنية للفتون»**

إنه المعبر إذنْ، الجسر « أعلاه» الذي خضنا فيه، (الجسر سر العلو) ماذا لو كانت الجسور تختفي في نور المعنى، في نور تعلقنا المنبهر بانعدام الجسور؟

السؤال هنا، وإن كان يبدو خطيرا حقيقة، هو: هل يمكن أن تمسح الدلالة اللاحقة في نص ما، الدلالة التي تسبقها؟

وهل سيكون للجسر المؤجّل بعد العبور من قيمة « عبورية»؟

يمكن استيعاب هذا في منطق النص المختلف ربما عن منطق الوجود، ربما هذا ما تقدمه قصيدة النثر من إغراء لتعوِّض عما يبدو عند البعض تقصيرا منها، فيما يخص الوحدة العضوية «الجاهزة» للنص، وإنها وعوض أن تعتمد على فكرة تركها القارئ يملأ فراغاتها (المنقطعة)، تعمد إلى تكديس طبقات وطبقات، من المخاتلات، واللامنطق، ليحاول القارئ إذ ذاك، لا ملأ الفراغات وإنما، إفراغ المملوءات، وهو مطلب عكسي، جديد على ما يبدو، تراهن عليه قصيدة النثر، لإثبات جدارتها، إنها لا تدفع القارئ إلى البحث عن الغنى والثروة الدلالية، بقدرة، ما تريده أن يتخلص من بذخه الدلاليّ، الذي تغمره به.

ثم إنه وفيما يتعلق بالوقت الحقيقي والافتراضيّ للقصيدة، فإنه يمكننا قراءة القصيدة مهما كانت على فترات ومراحل متقطعة .

إن السحر جسر هو الآخر، (السحر سر سر) للعبور من العالم الآخر إلى عالمنا، إن السحر سر هو الآخر، تمائم وطلاسم، لا تُتهجى، ولا تفهم، إنها سر مزدوج، فهي تتم سرا بالتمتمة أو بالكتابة المشفرة، ثم إن السحر كثيرا ما يرتبط بالسواد، الدال على المظلم، والمُختفي.

**( وأغنية للفتون...يتجلى الساحل العاجيّ...)**

الأغنية تكون بالصوت والآلة، بالمزمار، بالعود، و الكمنجة ...إلخ ...

تكون الأغنية بنفخ الهواء في المزمار، في الناي الذي يكون أصله غصن شجرة، ( يقال إنه غصن حزين، يحن إلى غاباته) يكون اللحن المتخيل بالعزف على الآلة المصنوعة غالبا من خشب

الشجر، بعبور اللحن المتخيل المُراد عبر الأصابع إلى الآلة ومنها إلى المستمع، عبر الأثير، عبر الهواء، والناي لا يصير نايا، إلا إذا أحرقوا غصنه في النار، التي لا برد فيها ولا سلام.

**((03))**

**أسافرُ و تسافرين**

**في آخر الصيحة لكل جعلنا**

**منسكا**

**لا ترهقني الأحوال**

**الطين والماء**

**كانت بدايتها ،**

**كانت نهايتها .**

**من حما مسنون**

**آنست نارا ... ورياضا للعارفين**

**يتساوى المحدود والمطلق ( ... )**

**حمامات لها وقع الصبايا**

**على فراش القلب**

**تسألني السيف الذي أغمدته**

**منذ الطفولة في عينيها،**

**... تسألني الوردة المخبوءة في اليقطين**

**وبريدا مغلقا**

**أوفده الناعي، وشارة من حنين ( ...)**[1]

إن السفر (سر، سر العناصر) و إنما يكون لاستجلاء البلاد والعباد، ولسبر طبائع الناس من مختلف البقاع، ولكشف الحجاب عن الآفاق، ولهتك أسرار خفية عن العين، أسرار لا يمكن تحريها وفهمها من دون الترحال، والتنقل من أرض إلى أرض، ( السفر جسر كبير، أوله في الخفاء، وآخره في رغبات التجلي)

و في السفر، في الشرق والغرب كما في الشمال والجنوب، يلتقي العربي بالأعجمي، ويجتمع الأسود بالأبيض، والغريب بصاحب البلاد، إن السفر يتيح أن تتلاقى المتناقضات والمتشابهات، كما يلتقي الطين والماء والنار والهواء، ليكونوا بذلك الحياة فوق هذه البسيطة.

**(...آنست نارا...)**

**(..آنست نارا...)** يقول الله سبحان وتعالى، على لسان موسى عليه السلام، لقد كانت البداية بداية نبوة موسى عليه السلام،«نارا» إذ آنس نارا، ثم كان «الغرق» بعد النار، في البحر (في الماء) بعدها، لفرعون و آله، ثم كان تحريق العجل بعد ذلك « عجل السامريّ» بالنار كذلك .

وقبل **(...آنست نارا...)**، قبل النار الأولى، كانت بداية أخرى، بداية مائية ﴿ وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِنْ دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ (23) فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ فَقَالَ رَبِّ إِنِّي لِمَا أَنْزَلْتَ إِلَيَّ مِنْ خَيْرٍ فَقِيرٌ (24)﴾ سورة القصص.

إن الماء الذي جمع موسى علي السلام بصهره، الذي أنكحه إحدى ابنتيه وأذهب عنه الحزن وبشره بالنجاة، هذا الماء هو الذي أغرق فرعون، ﴿وَإِذْ فَرَقْنَا بِكُمُ الْبَحْرَ فَأَنْجَيْنَاكُمْ وَأَغْرَقْنَا آلَ فِرْعَوْنَ وَأَنْتُمْ تَنْظُرُونَ﴾ الآية50 سورة البقرة.

الماء الذي كان سببا في نصر موسى وآل إسرائيل على فرعون، ذلك الماء الذي أودعته أمه فيه أول الأمر:﴿ وَأَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّ مُوسَى أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ ﴾ الآية 07 سورة القصص.

هكذا كان الماء يتتبع أثر النار، التي كانت هي الأخرى تتبع أثره.

**(...حمامات لها**

**وقع الصبايا.... اليقطين... )**

[1] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 129

هل هي مصادقة يا ترى، أن يكون معنى اسم يونس في العبرية يعني «حمامة» يقول الشاعر (حمامات ثم ....اليقطين إشارة إلى النبي يونس عليه السلام) (لم أعثر على المرجع الذي قرأت فيه هذا، لكنني استحضرته في قراءتي، وأثر عليها)، ومع ذلك فسواء أكان الشاعر عرف هذا أم لم يعرفه، فإن القضية أكبر من ذلك، لأنه يستحيل أن يحيط كاتب النص بكل ما يخفيه نصه من شبكات علاقات خفية.

**(..وبريدا مغلقا...)**

إنه البريد هنا، والذي يُنقل عن طريق الحمام الزاجل في الرسائل.

إن الرسالة ( سر الروح والجسد)، تحمل اسم «السر» لأنها توضع داخل ظرف ينبغي أن يحكم إغلاقه، لأنه يفترض فيها أن يحمل أسرارا، ومواضيع يجدر أن تخفى لحرج قد تتسبب فيه، وفي الرسالة خصوصيات ليست للإذاعة، وكذلك كان يونس عليه السلام « في بطن الحوت» مختفيا عن الأنظار، كالرسالة في الظرف، يحمل سر الرسالة الإلهية، كان في ظلماته، التي وعدت بالنور، بنور الرسالة

إن يونس الذي كان يعني الحمامة، صار يعني البريد، الظلام، والنور، والدعاء، والغياب في بطن الحوت، الغياب الذي جعله حاضرا كبيرا، في موروثنا الديني المرتبط بالدعاء، نقصد دعاء النبي يونس عليه السلام.

**(أسافر وتسافرين...)**

الطين و الماء والنار والهواء: لقد خرج موسى عليه السلام مسافرا عبر البر، الأرض، « الطين» من المدينة ، وسافر يونس عليه السلام عبر البحر، الماء، ويسافر الحمام الزاجل عبر الهواء، ولكن من سافر في النار أو إليها هل هو فرعون ؟

**(في آخر الصيحة**

.....

**أوفده الناعي ...)**

إنها الصيحة التي في ﴿ يَوْمَ يَسْمَعُونَ الصَّيْحَةَ بِالْحَقِّ ذَلِكَ يَوْمُ الْخُرُوجِ (42) إِنَّا نَحْنُ نُحْيِي وَنُمِيتُ وَإِلَيْنَا الْمَصِيرُ (43)﴾ سورة ق.

إنها صيحة القيامة، التي يقوم بها الموتى، ليكلموا رحلة سفرهم الأولى (السفر سر الروح)، رحلة بدأت من الحياة إلى الموت إلى الحياة إلى « يوم الحساب» .

يعود الموت ليظهر في الآية « آنست نارا» الآية «، في قتل موسى عليه السلام للرجل الذي هو من عدوه ﴿ وَدَخَلَ الْمَدِينَةَ عَلَى حِينِ غَفْلَةٍ مِنْ أَهْلِهَا فَوَجَدَ فِيهَا رَجُلَيْنِ يَقْتَتِلَانِ هَذَا مِنْ شِيعَتِهِ وَهَذَا مِنْ عَدُوِّهِ فَاسْتَغَاثَهُ الَّذِي مِنْ شِيعَتِهِ عَلَى الَّذِي مِنْ عَدُوِّهِ فَوَكَزَهُ مُوسَى فَقَضَى عَلَيْهِ قَالَ هَذَا مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ إِنَّهُ عَدُوٌّ مُضِلٌّ مُبِينٌ ﴾ سورة القصص الآية15

وفي أداة القتل في السيف المغمد الذي في المقطع، إنه لا يمكننا إغفال هذه الأفكار التي تبدو جانبية، وشاردة عن المعنى، ذلك أن «التفكيكية تبدأ من الأفكار البسيطة الفقيرة»[1]

ولكن أين المعنى؟ في كل هذا ؟ ولكنها على ما يبدو قصيدة النثر، لا تحاول المعنى، بقدر ما تحاول أن تنجز نفسها بعيدا عن أي تشكل دلالي نهائي للمعنى، من هي هذه يا ترى التي سألت الشاعرَ السيف، والوردة:

**( تسألني السيف الذي أغمدته**

**منذ الطفولة في عينيها،**

**... تسألني الوردة المخبوءة في اليقطين)**[2]

؟ إنها لا شك تختفي خلف ما لا يمكن رأيتها من خلاله.

إنها ملتبسة بضباب الخيال، جلية مع ذلك شفافة بغياب الدلالة.

[1] أنظر جون إليس، ضد التفكيك، مرجع سابق، ص188

[2] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 129

**(04)**

**من حما مسنون ترهقها الخطيئه،**

**والبحث في عماء**

**لا يدركه البصر**

**وأمره بين (( كان )) و (( كن ))**

**جئنا ليته سئل المجيء؟**

**والفلك مصدره التنور :**

**... كان البحث مسبوقا**

**بغراب يواري سوأة للعاشقين**

**لا يا طائر الزمن الخافت**

**عاشق جئت**

**ومن خلفي قوافل**

**وأمامي برزخ ...**

**وورائي محطة للهجير ...**

**يشتغل البحر في ظنوني**

**شجر (( الطاروط )) مفازة في كياني،**

**والسفر العاشق موعده العماء**

**ومنقبة في زبر الأولين ...**

**( ...) كانت تغمرني الفتنه،**

**وضياء الفلك موؤود على الجودي**

**وضحايا زمن مسفوك**

**من شبق السلطان ( ...)**

**رؤيا من فلقا الإصباح**

**فاتحتي**

**... وهجوم ليلي يلجمه**

**التقنع و الجريمه**

**... خيال في خيال**

**سؤال في ظلام ؟...**[1]

لا يمكن الجزم بأن الدراسات والقراءات المقاربة للقصائد، -إذ أنها تتعقب، وترصد العلامات الكبرى، للنصوص الشعرية، والثقافة الكبيرة، التي تحيل إليها-، هي في صدد البحث عن تكون القراءة الفعلية، الحقيقية التي ترافق القارئ في حياته القرائية، إنها دراسات كثيرا ما تقوم على استعراض مفاهيم لا علاقة لها بوقع الدلالة الأولي، على القارئ، إنها تزوّر الدهشة الأولى، وتعكر صفو منبعها، إذ أنها تظن بأن القراءة الراقية، إنما هي استدعاء لثقافات وأسماء ثقافية راقية.

في هذا الخضم «نجد أن المناقشة التفكيكية تبدأ بالتركيز على وجهة النظر الأكثر سذاجة فتجعلها المعطى الذي لا بد أن تنطلق منه المناقشة» [2] ولقد بيّن جون غروندان ، أستاذ الفلسفة في جامعة منتريال بكندا ومتخصص في غادامير، أنّ مقولة دريدا ( أكثر من لغة) ، معناه لغات عديدة» [3]

**(ترهقها الخطيئه)**

إن « الخطيئة لها علاقة وثيقة بمفهوم الخطأ، نقول في اللهجة الجزائرية " جاتك خطية" أي مكتوب، رسالة، فيها أمر بدفع رسمٍ أو ضريبة، أو مخالفة ما.

و « أنت مخَطِّي» أي معاقب، أو ارتكبت فعلا يترتب عليه عقاب، أو يجدر منك تخليص شيء ما، « لَخطِيّة» كثيرا ما تكون مرتبطة ب " بروسي" un procès مكتوب، أو مُتصور الكتابة،

[1] عبد الله حمادي، المصدر نفسه، ص 131

[2] جون إليس، ضد التفكيك ص 189

[3] محمد شوقي الزين، نسيج النص :علامات في التفكيك،International Journal of Semat Vol 1 No 2, 243-253 (May 2013)

أي له علاقة بالكتابة المخطوطة، المرسومة «بالخط» الذي اشتقت منه «الخطيئة» ، الخطيئة التي تستلزم التكفير، لذلك ربما الكتابة هي أيضا تكفير ما عن خطيئة ما، يصعب تحديدها.

**(البحث في عماء لا يدركه البصر..)**

و الكتابة هي أيضا بحث فيما لا يدركه البصر، سفر هي الكتابة و بريد مغلقٌ، رسالة هي في كل حالاتها، تتناقلها الأيدي، لكنها مرسلة و مكتوبة لقارئ واحد، يستطيع بمفرده، أن يستبين مواضيعها، وأن يستفتح مغاليقها، النص إذن رسالة مغلقة بحروفها، مستعصية المعنى بذاتيها، لكنها بريد عكسي، أو كأنها كذلك، فلعلها ذات مواصفات تنطبق على كاتبها فحسب.

إنها تنقل لاستكشاف أرض المعنى، فكما هو السفر ( سرالروح والجسد)، لأجل ستنطاق جغرافيا المكان، فكذلك هي الكتابة سفر وسر منجز، لمحاورة جغرافيا الدلالات.

ولكن الرغبة الإنسانية الطموحة الكبيرة، إنما أرادت لهذا النص (الرسالة)، أن يرسل إلى عنوان كبير، هو (الإنسان) حيثما كان مكانه وزمانه.

أليست الكتابة التي يتساوى فيها **(المحدود والمطلق)**، والتي هي البداية (القلم واللوح والمحفوظ) والتي هي النهاية كذلك: **أليست السفر الذي ينبغي ألا ترهقه الأحوال.؟**

إن الكتابة محاكاة عكسية للطبيعة وللطبائع، هي أن نحمل أرضنا ملء أكفنا إلى جهة المطر، وأشجارَنا إلى فم الريح والخصوبة، أن نأخذ ليلنا (الحالم بالسراج والسمر( السمر سر الكلام المظلم)، المزدحم بالسهر(السهر سر العين)، نأخذ ليلنا لنسلّمه لحقل النجوم (نجوم القارئ لتضيئه)، الكتابة هي أن نجعل الأمكنة تحثُّ خطاها إلينا لتتنزه عندنا (إنها سفر عكسي تجاهنا)، هي أن نشحن بطارية الوقت ليواصل السنين والحساب، الكتابة أن نمد السماء بالأزرق، والزهر بالحمرة، والسحاب بالبياض، لا أن نسرق ( والسرقة سر الليل (أكتب الآن كلمة السرقة وأنا في السيبر كافي ( syber café) تدخل إحداهن تطلب من صاحب السيبر أن ينجز لها بحثا عن السرقة) زرقة السماء، ونختلس حمرة الزهر، ونسطو على بياض السحاب( تبدو كلمة لا أن نسرق وصولا إلى .....زرقة السماء بعيدة، حتى أني فكرت في تغييرها، أو تقريبها، هكذا تنتشر العلامات في الكتابة وفي القراءة)

الكتابة هي سقوط على أي حال (أن تنكسر بنا الجسور)، إنها نزول مقدس لسبر قسوة الأرض، فالأنبياء ينزلون، والملائكة كذلك، نحن نسقط بمجرد أن نعي بأننا في مكان شاهق ما، كأن

رغبة البشر في الارتفاع والشموخ ماهي إلا بنت رغبة أكثر جموحا وتأصلا منها، هي غريزة العودة إلى حنين هيكل النفخة الأولى، من "أفرست" (أفرست سر العلو) النص تنزل الكتابة تضامنا، ليفهم الحضيض المسحوق نعمة الغيم، تهوي على أمِّ سمائها وهدوئها، لتلقن الإنسان درس الإنسان (الدرس سر الحرف)، ولكن يا ترى من يرفعنا إلى أعلى؟ أهي أيدي عواصف اللغة؟ أم أننا من يجدر به تسلق جبال النص، مثابرا بأذرع الجمال، متشعلقا بحبال البلاغة، وبعنفوان المُبهم الفضولي، هكذا كي نتسلق أرواحنا، وقلوبنا، لنتسلق اللامُحَدد.

الحلاّج كان شاهدا على كل هذا، (يبدو أنني شردت هنا عن القصيدة، لكن هذا بعض انتشارها) الحلاّج كان شاهدا على كل هذا، كم من الكتابة يفيض من كأس النص؟... يتملص المضيء من بين أصابع الكتابة، يخلص نجيا، ليستقر( الاستقرار سر التعب) المُضبب الثقيل في الجوف؟... من كل ألف غزال يصطاد النصُّ ظبيا صغيرا واحدا، يتسلل الباقون من ثقب سياج الهامش تباعا، يفزون بعيدا عن منظار القارئ الذي لا يحسن المطاردة ولا تحسنه، وتظهر عورة المركز، وسوءة النهائي.

إن أمهر الكتاب ( والقراء) يُدوّخ غزلانه فحسب، يغريهم بفسحة الضيق، يهش عنهم ذئاب الصمت والكبت، كأن النص صحراء شاسعة، كوكب رمليّ، صحراء تنمو كما قرر نيتشه، كأنه محمية معنى، إن النص لم يكن يوما مجزرة، ولا مِسلخة وثلاجة موتى.

ويحمد الكاتب الحاذق النص إن هو أبقى ظباءَه لا في حماه كلاّ، أبدا، فهذا مما هو ليس من أطماع الكتابة في شيء، يشكر الكاتب المكتوب إن هو حافظ على الصيد النافر داخل كوكب النص طليقا، وحسبه ذلك، إن هو أغراه بحسن نوايا القنص والقناصة، أنت كاتب و (قارئ) إن أنت عرفت مكان الغزلان، فالأهم من الغزال المتخبط في مذبحة النص، في دم النص، أثرُ غيره من أمثاله من الناجين من رميات الكتابة، هكذا يسيل من دم النص، ومن ماء وجوده، بقدر ما يتدفق من جراح المعنى من صفائح الحياة، يا له من مُسالم منطق الكتابة ( والقراءة) وقانونهما، ذاك الذي يقتنع بصيد طرائده بشباك هي الصحراء كلها.

الكتابة هي أن نهب الماء ثوبه الشفاف، هي أن نموّن الهواء بالأكسجين، وندفع بحطب يقظتنا إياه إلى الشمس لتنتج أبصارنا، الكتابة هي أن نُعيل الحقيقة، أن ننفق على الأصلي، وأن نعين الأشياء

والكائنات على أن تزاول حياتها بشرف وكرامة، دون أن تمد يدها وتتسول نفسَها، الكتابة إنها تلك اليد السرية الكريمة التي تمتد لتقتات المجرّات من خيراتها.

إن رسالة نبعث بها إلى ساعي البريد ( كل نص هو رسالة إلى ساعي البريد، وكل قراءة، أليست القراءة، هي رسالة نرسلها إلى نفسنا؟)، لنفاجئ العناوين والأمكنة، تشبه دهشة تلك الفرحة التي تساور ناي الوجود، وهو يصطدم غيلة بلحن لاهث، يتتبعه ليأتيه طوعا، في لحظة فقر موسيقي، تشبه أن نكفي الزهرة عناء التفكير في ابتكار خلاصة أريج عصيّ، تحفظ به عطر وجهها..

وفي حديقة الكتابة لا تحمل الزهرة همّ العطر ولا مسؤولية اللون، لكنها مع ذلك تستيقظ باكرا، كي تعتني بلونها فحسب، وتترك أمر العطر للعطر، هكذا هي الكتابة تعاضد رحيم مع الجمال الكادح، مع الجمال المُجْهِدِ، مع الجمال الذي لم يعد يملك الوقت ليرى نفسه في المرآة، هي تعاونية اشتراكية بين المجرد والمجسد، ومع ذلك فهي لا تسمح للطير بأن يسير وجها إلى فوهة البندقية، ولا للبندقية بأن تموت، إن الكتابة وهي في تمارس أنشط حالات عنايتها لرعاياها الجماليين التقليديين منهم والجدد، ضامنة بألا تجعل من الطبيعة كسولة، ولا من المنطق عاطلا متواكلا...

هكذا هي الكتابة تشمير على سواعد الأشياء لخدمة الأشياء، الكتابة حزب عمال، وليست أبدا نقابة عاطلين.

هناك مكان لا شك حيث تلتقي الجهات الأربعة لترتاح، من ثرثرة البوصلات، ومن شرطة الجغرافيا، وزمن لا هو بالماضي ولا بالحاضر ولا بالآتي، هو متكأ الوقت، الكتابة تعرف جيدا بأن المكان الذي لا يدين بالولاء لأي جهة، أو وصاية، هو عينه المكان الذي لا زمن فيه ليُقبض أو ليُبسط، هناك حيث يسكن الإنسان المتمادي في كونيته وكينونته.

وفي الطريق إلى النص ( عبر القراءة)،.....( ما زلت أناقش هامشي، متبعا أثره) يمكن العثور على اللغة، على سوق لغة، فهناك كلمات تعرض على أرصفة الأفكار، كلمات مكدسة بالغبار، بغبار الإنسان، توجد كذلك كلمات مُلمعة على الواجهات الزجاجية لمحلات اللغة المرفهة، كلمات تبرق بزيت الزيف، قد تتوسطها أخرى متواضعة شريفة ذات قيمة، في الطريق إلى النص، في الإمكان العثور على كلمات أخرى، لا يمكن معاينتها في الأسواق، حتى على أدراج ورفوف تلك المكيفة منها، كلمات ننتقيها من منبتها في مواسمها، كلمات تكون الأرض، أرض اللامحدد أمُّها،

ويكون الكاتب أبوها، وبقدر قيمة ما نملك من عُملة الفكرة، سنقتني من سلعة اللغة، فاللغة وإن كانت سادية مزاجية مغرورة متكبرة، فإنها مكبّلة بخيوط النص، تسرح في فضائه، تحت مراقبة مُخبريه، تتسكع، تشردُ، وتهيم حتى، لكنها مع ذلك مسؤولة، ملتزمة، مذعنة لا يمكنها أن تعاند قانون كيمياء الفكرة التي تطبخ في دَوْرَقها.

وفي الطريق من اللغة إلى النص، تنجذب تفاحة الفكرة إلى متناول الكتابة، هكذا هي الكتابة لا تعترف ببيروقراطية الأول والسابق، الكتابة كلها ديمقراطية، تدرك تماما أن اللعبة دائرية لا بداية لها، ولا .....

لذلك نحن نكتب، نكتب لأننا نملك وصفة جاهزة، لأن كل لحظة تنطوي على حقيقتين، الأولى ما حدث فعلا، أما الثانية فهي من مادة ما يُكتب، نكتب كذلك لأننا لا نملك وصفة، نقتحم، نراوغ، نناور، نجرب، نتحالف، نتقاذف، وقد نعود أدراجنا مهزومين، لكننا مع ذلك نكتب لا باللغة ولا بالفكرة، هناك حيث نسبق النص، ننطقه وهو نطفة في صُلب جده العاشر( نجعله ينتشر قبل موعد انتشاره)

نكتب لنُغري، للغواية، نكتبُ رقى، وتعويذات، لصدّ الغريب، الطارئ، نراود الأقدار، نحيّد المآزق، ونرشي الفيزياء، كأن أعمارنا لا تُعد بالسنين والساعات والدقائق، إنما بالجمل والكلمات والحروف. إننا نكتبُ لنملأ الفراغات الأخيرة والأولى كذلك، لنفرغ المملوءات، لنضع الشكل الناقص المناسب على الفراغ المناسب لفسيفساء الوجود لتكتمل، لننزع الشكل غير المناسب كذلك، كأننا حرفٌ يقيم كلمة كونية، كانت تبدو بغيره مشوهة، عرجاء دون معنى.

نحن نكتب كذلك ليُساء فهمنا، فقد يكون أصل المثلث مربعٌ ونحن لا ندري، كما قد يكون مصدر المستطيل دائرة. نكتب لأن الكتابة هي الغربال الغفور الوحيد، الذي يغربلنا مما تقدم من خطايانا ومما تأخر، من دون أن يحاسبنا، أو يفضحنا.. الكتابة مهدٌ نؤوب إليه ليخلصنا منا، إنها أرض المحشر التجريبي، حيث نكون حفاة عراة غُرلا، كما لم توسخنا الحياة، كما لم نوسخها.

الكتابة صراط نعبره، فنخلع تماما ما علق بنا من سوءاتنا، فنمر بسلام إلى الناس.

نكتب لأننا نخاف ألا نلتقي بمن نحب، قبل أن ننزع كل أقنعتنا وجلودنا، هذا النزع الذي قد يستغرق عمرنا وزيادة، إن الكتابة جسدنا الثاني، صلصالنا منزوع الوحل، وروحنا الأولى الأكثر عملية وواقعية.

هكذا يشعُّ كنجمة صغيرة، ولدت لتوها من رحم المشكاة الكبرى، نجمة طرية الأضواء، غضة الوقع، ويأخذ في النمو والامتداد، غربا وشرقا، علوا وعمقا، ويزدحم بغابات المعنى، بأمازون العلامات، هو الذي كان منذ حين بذرة وحيدة يُخشى عليها من أقدام النمل، وتبدأ حكاية النص، يسقيه قارئ بما تيسر من سحاب، ويشتري له آخر غيوما، يدفع ثمنها من مدخرات عمره، فيما يشعل قارئ آخر النار في أشجاره، فقط ليتسلى بقرقعة احتراق الأرانب والسناجب، والفراشات والثعالب، على السواء.. بعود ثقاب واحد يحلو للبعض أن نشعل غابات النص الاستوائية بأكملها، بينما يمتهن آخرون الإطفاء، يطورونه لحماية رئة جسد الكون، ويحترف آخرون إعادة البذر، لتبدأ حكاية أخرى.. بنزول مقدس يسبر قسوة الإنسان.

**... كان البحث مسبوقا**

**بغراب يواري سوأة للعاشقين**

البحث في العماء كان مسبوقا بغراب الرغبة غراب هابيل وقابيل ، تقول الأســطورة « إن قابيل قتل هابيل في جبل دمشق في سوريا ( سوريا سر الدم، دمشق) وسال دمه فشق الجبل، فسميت (دم شق) باسمها إذ ذاك»[1]، وكأن سوريا، مصيرها مرتبط باسمها أن يقتل الأخ يقتل أخاه.

[1] أنظر رابط الانترنت: http://www.youtube.com/watch?v=NRVAZGyVSuA

(05)

**كانت الدنيا مكاء ...**

**والمطر الشتوي**

**يقرع ضبة الباب السفلي**

**أوشك أن أصدق**

**بالنهاية ...**

**ضبة تغمرني بعذاب السكين**

**وبقايا منشار**

**موبوء بالصدإ المنفوش ...**

**قالوا ... قيل .. كتنت جثه**

**تسبق طلقه ...**

**يتدلى الرأس قنديلا أعمى**

**يستل الشفقه**

**ورحيق الزفرات**

**على قارعة الطرقات**

**... ظلل من غمام،**

**ما فوقه هواء ؟**

**بالقصر والمد في عماء ( ...)**[1]

[1] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص132

**(كانت الدنيا مكاء)**

﴿وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِنْدَ الْبَيْتِ إِلَّا مُكَاءً وَتَصْدِيَةً فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ (35) إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ لِيَصُدُّوا عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ فَسَيُنْفِقُونَهَا ثُمَّ تَكُونُ عَلَيْهِمْ حَسْرَةً ثُمَّ يُغْلَبُونَ وَالَّذِينَ كَفَرُوا إِلَى جَهَنَّمَ يُحْشَرُونَ (36)﴾ سورة الأنفال .

لقد وردت كلمة مكاء مرة واحدة في القرآن، في سورة الأنفال، والأنفال هي جمع نفل وهي الغنائم التي تكون بعد الحرب والقتال، بعد قرع الطبول و بعد المبارزات.

**(يقرع ضبة الباب السفلي...)**

الباب هنا هي، باب الدار، على ما أعتقد كقارئ، والمطر هو الذي يقرع الضبة، إنها أصابع المطر، إن المطر الذي هو سبب للماء والخصب والحياة يرعب صاحب الباب (الشاعر)، ليلا، لقوة ارتطامه على الباب (المطر الهمجي) لذلك الصوت الذي يصدره، حتى ليظن أن طارق ليل يطرق، ( إنه مقطع رعب)

**( ضبة تغمرني بعذاب السكين... وبقايه مشار موبوء..)**

ما يزال الصوت يعتمل، حتى إننا لنكاد نسمع نشر المنشار هنا، (في هذا المقطع الشعري الرعبي)، وهو يقطع، أو و هو موضوع جانبا كذلك.

إنه لا وجود لقرينة هنا، تدل على أن المشار يشتغل، لكن ومع ذلك، فإن صوته في النشر موجود حتى وهو متصور على قارعة طريق أو فوق أي مكان( إنه انتشار مفعول الدال وقيمته المتداولة في الدلول)

هناك أصوات كثيرة تصطخب في هذا المقطع من المكاء إلى الصلاة إلى البيت، إلى أصوات المعذبين، و إلى الحرب والقرع، إلى النشر، إلى الكلام: **(قالوا قيل)**، إلى « **طلقه**».

لقد كانت الدنيا مكاء، ولكن أين الشفاه؟، وأين البشر الذين يصدرون هذا المكاء، أين الصلاة المتوارية في استدعاءات القصيدة؟، ثم أي صلاة فلعلها صلاة سرية ( الصلاة السرية هي سر الصمت) وليست جهرية، وأين هي الحرب، التي تختبئ هي الأخرى في « الأنفال» وأين قرع الطبول ؟ هناك ولا شك إرجاء ما، داخل الكلمة، لا يشتغل إلا بعد مرورها، لا يشتغل إلا في أثرها، لا يشتغل إلا لصالح القنص.

هناك قرع ضبة، يحركها المطر الشتوي، هناك طلقة أيضا، لم تكن سببا في الجثة على ما يبدو، لأن الجثة هي من سبقت الطلقة، يوجد احتدام أصوات خفية، بأصوات تحاول أن تعلن عن نفسها بشكل مرجأ أثري مختلف انتشاري ما.

هناك إذن، مكاء بلا شفاه (أصر بلا مؤثر، المؤثر هنا مرجأ)، وضبة تفرع بلا أيدٍ ( ايد مرجأة)، و طلقة أطلقتها جثة، وزفرات على هيأة زهرات ، و زفرات لها رحيق بدل صدى.

**(06)**

**الصمت والأغنيات الحيارى**

**تتسلقني، توقظ دوي الضبة**

**والمطر الشتوي الأسود**

**وغابة من ظنون ( ...)**

**هو الوحل ممتد إلى الأعناق،**

**وصراط مستقيم**

**أدق من الشعرة،**

**وأحد من لغة السكن**

**أين المفر ؟ ( ... )**

**ما فوقكم هواء،**

**ما تحتكم هواء**

**ولكل جعلنا منسكا**

**ولتفسدن في الأرض مرتين،**

**وتتخذون سكرا ورزقا،**

**إنما الأمر في زبر الأولين**

**وآيتكم في الأرض**

**علوا كبيرا ( ... )**

**آنست ذعرا**

**من حما مسنون**

**والعبرة في (( كأن ))**

**و(( تراه ))**

**فهما الوصل،**

**وهما الفصل**

**وهما العلة والمعلول ...**

**خذ بعض *نعلك* واخرج**

**فالأرض عطشى والسيف قاب قوسين**

**وأدنى ( ...)**

**الليل طويل،**

**وماء التنور الموعود**

**مفقود في الحضره**

**... واللبن الموفد بالرؤيا**

**تلعثم ساعة حضر التجوال،**

**وبقايا مسجد يتماهى،**

**وسمار حان مقتع**

**بغشاء المقهى**

**في طحلب الباقيات ( ... )**[1]

إن الصمت قضية شعرية، إنها واحدة من اللفظات العصية على الكلام، و التي حيرت الشعراء المعاصرين وشغلتهم وكانت مثار أشعارهم، ذلك أن الصمت حالة تفصل الحالة الشعرية في تشكلاتها، الصمت منطقة استراتيجية مهمة في جغرافيا القصيدة، يعتقد الشاعر أثناءه، أثناء العملية الشعرية بأنه (الصمت)، المتسرب الأثمن من قبضة الشعر.

يمتزج الصمت مع الأغنيات التي تتسلق الشاعر، إن هذا التشتت الذي تمارسه القصيدة النثرية على قارئها، والذي يقدم لذة دلالية جديدة طازجة، إذ يعقد علاقاته بين كلمات تبتعد مستدعياتها إذ تلتقي، عن ما كانت الكلمات، في المقاييس الشعرية التقليدية تقدمه.

لعل القيمة الجمالية للقصيدة النثرية تتولد، من ذلك التشتت الدلالي، الذي يولد هو الآخر قارئا جديدا داخل القارئ التقليدي، يقول أدونيس « أنت شاعر، إذن أنت لا تكتب قصيدة مباشرة، القصيدة الوحيدة اللون، القصيدة الخيط الواحد، هكذا تثقل شعرك بالأبعاد»[2] إن المتعة تنتشر في فضاءات خصبة لم توطأ من قبلها.

توقظ دوي الضبة: توقظه من النوم طبعا، أو من أي شيء آخر، يكون فيه في حالة لا دوي فيها، كحالة صمت مثلا...

**والمطر الشتوي الأسود**

**وغابة من ظنون ( ...)**

**هو الوحل ممتد إلى الأعناق،**

**وصراط مستقيم**

**أدق من الشعرة،**

**وأحد من لغة السكين**

**أين المفر ؟ ( ... )**

---

[1] المصدر نفسه، ص133

[2] أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، ط6، 2005، ص 254.

المطر الشتوي الأسود، ما زالت القصيدة تشتغل على عامل الرعب،« أنا خائف إذن أنا أحيا»[1] إنها تحاول إنشاء ديكور ما، يُنقل إليه القارئ، لأجل الإحساس بحالة مضطربة، إن الوحل ممتد إلى الأعناق، إنها صورة مرعبة حقا، حيث مازال انتشار المطر الاسود، يمتزج بالوحلن حتى أنه صبغه بلونه، وحل أسود، يبلغ عنق القارئ، الذي يحال قطع طريق للمعنى، هو صراط غير مستقيم طبعا، كما أعلنا أعلاه، إنه ملتوٍ، وأحد من لغة السكين، الضيقة الواسعة.

**وتتخذون سكرا ورزقا،**

**إنما الأمر في زبر الأولين**

**وآيتكم في الأرض**

**علوا كبيرا ( ... )**

**آنست ذعرا**

السكر( سر الرأس، والرأس مكان اختفاء السر)، يعود العلو ليظهر، ليبقي على ارتفاع الدلالة، بعد المطر الذي ينزل من سماء عالية، وبعد التسلق الذي يمارسه الصمت على جبل الذات، ويعود الذعر.

**خذ بعض نعلك واخرج**

**فالأرض عطشى والسيف قاب قوسين**

**وأدنى ( ...)**

**الليل طويل،**

**وماء التنور الموعود**

**مفقود في الحضره**

[1] رولان بارت، هسهسة اللغة ،تر ،منذر عياشي ، الناشر، مركز الإنماء الحضري ــ حلب ،ط1: 1999، ص 279

خذ بعض نعلك، البعض هنا لا يعني، النعل اليمين، أو الشمال، ولا يعني، أخذ جزءٍ من النعل، لأنه ليس من عادة الإنسان أن يأخذ قسطا من نعله، إذا أراد، خذ بعض نعلك، أي أهرب، أي لا جدوى من الطريق والمسير، خذ بعض نعلك أي أنت مطاردٌ من كائن ما، يختفي في النص، و يجدر بك أن ينال منك الرعب، خذ بعض نعلك، أي امش حافيا، أركض حافيا، خذ بعض نعلك، أي تشبه بالدراويش، وبالمجانين، خذ بعض نعلك أي حاول أن تفقد عقلك مع نعلك، لأن الأرض عطشى، ولن يسقيها غيرك، فالأمر لا يستطيع الانتظار الوقت الذي تتم فيه أخذ نعلك كله، ثم إن السيف مشهر فوق (.....)، والليل طويل، والنهار بعيد، والماء (الحياة) مفقودة في حضرة الصوفي الذي هو فيك.

**... واللبن الموفد بالرؤيا**

**تلعثم ساعة حضر التجوال،**

**وبقايا مسجد يتماهى،**

**وسمار حان مقنع**

**بغشاء المقهى**

**في طحلب الباقيات**

كما أن اللبن تلعثم، اللبن الذي هو العلم المُطلق، سكت اللبن المملوء بالرؤيا، ليلاً، قبالة بقايا المسجد، الذي ذهب بعضه، قبالة السمار( والسمر سر فضح الليل)، لكن الحان مُقنّع، بغشاء ضجيج الناس.

**(07)**

**حلم يسرقني في النوم**

**أعود بقبلة في اليمين**

**ومجمرة في الشمال**

**يتجاذبني طيف لقياها على خلوه**

**فأنا العاشق الموعود**

**وما دوني الهواء**

**والظل الممدود**

**وعذاب الأغنيات ( ... )**

**الزاد قليل**

**وصحراء العمر .. موعدنا**

**المقيل ( ... )**

**لا تبرح فغزال السكن**

**معبر للسلوى**

**ورحلة من أنين .**

**نم يا قرير الظن**

**برد المفاصل مسفوك على جسدي**

**وعاقبة للتقوى**

**وبرزخ من صهيل ...**[1]

هناك في الحلم جسد الرائي الذي تسرقه الرؤيا، إن السرقة، فعل يتم غالبا في السر، في الظلام، وداخل الأماكن المغلقة، لأن السارق إنما يريد أن يحافظ على سلامته بالاختفاء ( تحت جنح الليل ) بوضع اللثام، بإخفاء البصمات، و إن اللص عليه أن يقطع كل صلة له مع كل من يمكن أن يكشف أمره.

هناك ظلام مزدوج حيالنا هنا ، ظلام الليل، وظلام إغلاق العين أثناء النوم، ليسرق الحلم الشاعر ينبغي توفر ظلمتين، ظلمة هي ظلمة الليل، لأجل إخفاء الجسد المادي، وظلمة هي ظلمة النوم ( و تغمض العين لتتجلى الروح، وتعلن عن أسرارنا) .

لكن الشاعر يعود الشاعر بأثر قبلة في اليمين، وبمجمرة في الشمال، و هكذا يختفي الحلم مخلفا أثره ، قبلة لا غير، لقد كانت القبلة إذن، أثرا للحلم هنا، لا أثرا للشفاه، وهذا ما يدحض مركزية المتناقضات، والمستلزمات المنطقية.

وفي الحلم تحضر الأطياف، أجساد لا طين لها، وأشياء لا مادة فيها، لكنها أجساد وأشياء، تدل على واقع، أطياف هي دال واقعٌ، أطياف تؤول بوقائع تدل عليها .

و في تأويل الأحلام يكف المنطق على الاشتغال، على المتقابلات والمتضادات و بشكل كبير، فلئن كانت هناك رؤى تؤول بضد ما كان فيها، فإن الكثير مما يؤول إنما يؤول بأشياء تبدوا « على الأقل» منقطعة الصلة مع ما تم تأويلها به، وهذا هو اختلاف الاختلاف، فالمختلف عن النار، قد لا يكون لزوما ماء، قد يكون نجاة إبراهيم عليه السلام من النار مثلا.

**( يتجاذبني طيف لقياها على خلوة**

**ما دوني الهواء والظل الممدود)**

الظل بينه وبين نفسه، ظل شجرته، أم ظل شجرة الناس، شجرة الآخر؟ شجرة الغواية، هنا يعود البرزخ ليظهر ثانية في آخر شطر من هذا المقطع ( السابع)، **برزخ من صهيل** ، إنه برزخ الباء ، برزخ ' البداية، برزخ «الـــ « براءة» التي في سورة التوبة ، التي لم تسبقها بسملة، لأنها نزلت والله غز وجل، غاضب.

**( فغزال السكين)**

إن السكين هو للغواية كذلك « سكين نسوة يوسف» السكين للغواية، يوسف الذي لم يكن بشرا بل مَلكا كريما، الملك النوراني الذي لا فيزياء له، ولا مادة، كالطيف تماما.

[1] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص136.

**( وعذاب الأغنيات )**

بماذا تعذبنا الأغنيات التي تستدعي الذكريات، والماضي، وتحرض الأماني؟، إنها تعذبنا بالطيف الحاضر منه عند الاستنكار، والغائب منه أيضا بين تفاصيل النسيان، فالطيف هو حضور وليس حضورا، وغيابا ليس غيابا، إنه لا هذا ولا ذاك.

**(..صحراء العمر موعدنا..)**

إن العمر هنا زمان و الصحراء مكان ، ( إنه اختلاف الاختلاف)، يختلط العمر هنا بالصحراء، ليمتزج الزمان بالمكان، إن الإنسان ينمو مرورا بمراحل عمره، وكذلك كما يقول نيتشه:( الصحراء تنمو)[1]

وفي الصحراء رمال وظمأ وسراب، تركض فيها، في الكثير من الأحيان أطياف متصورة لأشخاص وأشياء، و يتراءى الماء الذي هو وليس هو في الآن نفسه، تراه فتحسبه شيئا ( ماء) وهو في الواقع ( لا ماء) هكذا يولد الشيء نقيضه ، الصحراء تولد السراب ( السراب هو سر الماء والعطش) ( المستدعى الممكن من الماء)، والدلالة تولد سراب لعطشى المعنى.

ولعلها قصيدة النثر أن تكون هي الأخرى ( ماء) (ولا ماءً) في صحراء البحث عن المعنى، إنها تحمل اسما ( قصيدة) يحاول الكثير نزعه منها، حتى إن عبد المعطي حجازي، يعلق على ما كتبه أنسي الحاج بقوله: « إن لدى أنسي الحاج كتابة شعرية ربما، وليس قصيدة» [2]

**(برد المفاصل مسفوك على جسدي... وبرزخ من صهيل)**

يسيل البرد على الجسد، نارا من المفاصل ( التي هي برازخ الجسد، المفاصل التي تفصل بين العضو ونفسه، وبين العضو والعضو الآخر) .

ولكن بأي سكين جُرحَ ( الجسدُ) ( المثلج) حتى نزّ منه البرد؟، وبأي سكين جرح الجسد ( المفصول عن بعضه البعض ) حتى سال برزخا صهيليا ؟

سكين الغواية ربما، أو سكين الجسد.

[1] مارتن هايدجر، ماذا يعني التفكير، تر: نادية بونفقة، ديوان المطبوعات الجامعية، 2008، ص42

[2] عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2003، ص15.

**( 8)**

**إني هنا سادر منهوك**

**على شفة الظل**

**أبوح باسم من أهوى ...**

**(( لا ناقة لي فيها ولا جمل )) ؟**

**فلماذا يعذبني صليل الباب**

**وتسكنني غابة من فزع ؟؟**

**( ... ) أنا لا ناقة لي فيها ولا جمل ؟؟**

**حكموا من شئتم ...**

**سبحوا باسم من كانت بدايته**

**القصر والمد ...**

**خلوا سبيل العشق**

**موعده الطريق، وعلامة للتوسط**

**بين الغواية و الغاشيه**

**أنت لم تبت مثل الذي**

**يطير به القلب**

**إذا اهتز باب الدار**

**أو صلصل القفل**

**وحدي أكون**

**حالكما هي الحال**

**يا من تفزعان لصرير الباب،**

**ودق الضبة**

**ومتارس أكياس الرمل ،**

**والسلك الشائك،**

**وموال الهويه ( ... )**[1]

إنها الشفة التي اختفت في المقطع السابق « خلف القبلة» ها هي تبرز هنا، فإلى أي مدى استطاعت الشفة هنا أن تستدعي وأن تخفي القبلة؟

ويبوح الشاعر باسم من يهوى، بشفة الظل ولكن لماذا بشفة الظل، وليس بشفة أخرى، لماذا الظل ؟

هل باح الظل حقا باسم التي يهواها الشاعر؟ فكان الشاعر ذاك إذ ذاك فحسب، ناقلا واقعا لا غير ؟ سنستبعد هذا الآن، لصالح تخمينات أخرى هي في صالح افتراضات محتملة أخرى، تحاول القصيدة وهي تغرينا بها، أن تضمن قسطا كبيرا منها.

**(9)**

**واسع ضيق**

**قيل : قرن من نور؟**

**ينظمه صاحب الصور**

**والحق في قبلة المصلّى**

**والكل والأجل المسمى**

**يدركه النور ولا يُدرك**

**أحلاكما مر**

[1] المصدر نفسه، 137

**أحلاكما سر**

**هذا حلو المذاق**

**وذاك ملحٌ أجاج**

**أنا والبرزخ سيان**

**فهل من منفذٍ للرحيق؟**

**حبلى هي الأغاني والمعاني**

**وأسرار الحرف مواعيد**

**تحن غلى اللقاء (....)**

**كانت فاتحتي عيناها**

**وبقايا ضفيرة**

**يركبها الريح**

**وفضل مودة**

**يسكنها الجليد (....)**

**سفر يعاودني وموال بعيدْ**

**وثمالة من طائلر يهب المزيد (.....)**

واسعٌ ضيقٌ، يجتمع هنا معنيان متناقضان، لا يمكن أن يجتمعا منطقيا، و مع ذلك يكون هذان المعنيان، ليُكوِّنا معنى هو التعجيز، المتعلق بالمكانية، كيف لشيء يشغل حيزا، أن يكون واسعا ضيقا، ( ليس واسعا و ضيقا) و في الآن نفسه؟، هناك استفزاز طموح هنا، يريد بطريقة ما، أن يدّعي بأنه لا

يريد ذلك المعنى الجزئي، الذي قد يحيل الجملة الشعرية، إلى الممكن، كأن يكون معنى الجملة مثلاً، أن هذا الواسع هو واسعٌ مقارنةً بضيق ما، والذي هو أقل منه مساحة، في حين أنه ضـــيق، مقارنـــة بمساحة شيء ما، أوسع منه.

إن القصيدة هنا، وفي هذا المقطع بالذات، وإذ أنها حاولت مجتهدة، الإبقاء على ذلك الوعد الطموح، ببقائها وفية بتقديمها للمستحيل الدلالي، غيرت رأيها فجأة، وتدخلت في تحديد هذا الحد الأقصى من تشكلاتها الدلالية، ولكن من خلال أثرها السابق، بمواصفاتها الطموحة، السابقة، التي أسست لمجموعة من الدعوات الجريئة القصوى، المرتبطة بخرق حد كل الاقتراحات القرائية الأولية، المبدئية، الكسولة، التي تريد أن ترافع عن حق قضية إمكانية وقعنة النص.

**قيل : قرن من نور ؟**

قرن من النور، هو قرن لا ليل فيه، قرنٌ لا تعاقب فيه بين النهار والليل، قرنٌ، تتوقف فيه الأرض عن الدوران ربما، والشمس كذلك.

إن الواسع هنا يغلب بصفته على الضيق، فالواسع يمتلك إمكانية أن يكون منيرا أكثر من الضيق، فهل يمكن هنا للواسع كمؤثر، أن يلغي كل أثر قادم يمكن أن يجره الضيق خلفه في طريقه إلى نهاية المقطع، والقصيدة؟

إنني أفكر هنا كقارئي وليس كناقد.

**ينظمه صاحب (( الصور ))**

**والحق في قِبلة المصلى:**

القِبلة كلمة تخبئ الشرق تحتها، في مكان غير بعيد عن ظاهرها، تخبئ الشمس (النور)، إنـــه النـــور الذي كان يتوارى في الواسع، يعود ليظهر من مكان مختلف، من جهة المصلى، ولكن يا ترى، هـــل هذه الإدعاءات القرائية القرائنية، هي الممكن رأيته، فحسب، أم أنها الظاهر الكلي من العملية المكونة للتأسس النصي؟

وإن كان المعنى يتشكل على هذه الشاكلة التلازمية، غير المقيدة بقانون، فهل يمكن التـــداعي خلـــف جملة من الكلمات، لصناعة نص شعري ما، بمواصفات شعرية ذات قيمة، وإن هذا غير ممكن، وهذا ما قد نتفق عليه على الأرجح لصالح الموهبة، ولصالح الإبقاء على قداسة الجمال، وتلقيه، فأين هـــو مكمن انفلات الموهبة، وسلطة المؤلف، المنسلخة عن كل تحديد قرائي لمفهوم التكون النصي؟

إن هذه مجموعة من تساؤلات قرائية، وليست نقدية.

**والكل والأجل المسمى ( ...)**

**يدركه النور ولا يُدرك**

**أحلاكما مر**

**أحلا كما سر ....:**

أحلاكما مرّ، ما هو الدليل القاطع، الذي يستطيع أن يقدمه لي العقل القارئ هنا، وبسرعة، على أن السرّ مُر، في قناعة الشاعر، كيف يستطيع عقلي القارئ أن ينقذني وبسرعة من هذا المأزق الدلالي، أم أنه عليّ القفز من هذا المعنى ( المقطع إلى غيره؟) ، إن هذا ما يحدث غالبا أثناء قراءة قصيدة النثر ( وربما حتى من قِبل القراء المحترفين) نقصد القفز من المعنى المبهم إلى ما يليه، ولكن هذا على ما يبدو، قد يخدم مواصفات قصيدة النثر خياريا، إذ أنه يسمح لها بأن تسمح للقارئ باختيار ما يريد فهمه، أو بالأحرى، اختيار ما يمتعه، وما يجعله يثق في قدراته التخيلية.

يكاد هنا السر أن يكون الأثر القسري والوحيد للمرارة ( للمر).

ولكن هل يبقى السر سرا، إن عرفنا طعمه (مرارته هنا)؟، نحاول هنا بطريقة ما، أن نقنع أنفسنا ( لصالح السر)، بأن المرارة هنا، إنما هي مرارة سرية، غامضة، غير معلومة، لا يمكن تحديد طعمها. (في الوقت الذي أكتب هذا تغني أم كلثوم قائلة : ولا طعم الهوى طاب لي)، وهل للهوى طعم؟ وهل للسر طعم؟ ( هل أحتاج هنا يا ترى عليّ البرهنة على أني حقيقة كنت أستمع إلى أم كلثوم، لن يكفي هنا أن أقسم كي تصدقوني، أعرف، ولكن الانتشار التفكيكي الذي يتخلل الوجود،

والذي يدعي التفكيك بأنه يُمارس في النص، هذا الانتشار يحدث على شاكلة ( قضية السر و أغنية أم كلثوم، اللتين تكلمتا عن الطعم كلتيهما) في النص تظهر الكثير من العلامات، الخارج نصية، أمام القارئ، وهو يمارس القراءة، بحيث تحضر الكثير من العلامات الخارج نصية، علامات تستدعي بعضها البعض، لا تزيد القارئ، إلا قناعة بوجود قانون، يصعب ضبطه، يضبط العملية الانتشارية داخل النص خارجه ( داخل النص خارجه)، ويتحكم في تحديد المعنى البعدي.

**هذا حلو المذاق،**

**وذاك ملح أجاج .**

:...

حلو ومالح، هل هذا الاختلاف بين الحلو والمالح، هو ما يشتغل عليه المعنى العقلي في الظهور والتواري، في الكتابة خاصة؟

أما فيما يتعلق بالفهم فإن الحلو يستطيع أن يحيل إلى أشياء لا يمكن حصرها هنا، يستطيع أن يحيل إلى العسل، ومن بعده إلى النحل، سورة النحل (إلى القرآن)، إلى الزهور، إلى الطفولة، أو إلى أشياء أخرى، يحيل المالح أيضا، إلى البحر، إلى السبخة ( إلى ولاية المسيلة مدينة السبخات، التي أنا اصيلها)، إلى الملح الآخر الذي يعني في ما يعنيه (العشرة) والوفاء، والاجتماع على (.....).إننا كثيرا ما نقرأ بذاكرتنا وأرسطو يقول: « الذاكرة هي من الماضي»... والذاكرة بهذا المعنى، هي انفعال»[1]

و« هكذا تغدو كل كلمة شعرية موضوعا مباغتا، تتطاير منها كل قدرات اللغة، فالكلمة تنتج وتستهلك بفضول أو بنوع من النهم المقدس»[2]

[1] بول ريكور، الذاكرة ، التاريخ، النسيان ، تر: ورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة 2009، ط1: 2009 ، ص 47

[2] رولان بارت ، الكتابة في درجة الصفر ، تر: محمد نديم خشفة ، الناشر مركز الإنماء الحضاري ، ط1: ،2002،ص64

إذا ما أردنا أن نقرن هنا مثلا، بين النحل والبحر، أو بين القرآن و العشرة والوفاء، فإننا نكون قد اقتربنا من تقصي بعض آثار الأثر الذي قد يفعله الأثر، وقد اقتربنا كذلك من تجاوز فكرة مفهوم الاختلاف الظاهري، التي تبدو الأشياء بداية بأنها تتشكل على تحديداته.

و نكون قد خطونا حثيثا كذلك، لاستبيان خريطة سير التشكل النصي (الشعري)، في طريقه إلى التشعرن

هذا وإن كان يبدو « بأن كل كلمة تنبثق كما لو كانت تنبثق من مركز لترتبط بالكل الذي تكون من خلاله فقط كلمة»[1]

ولكن ألا تفيد القراءة هنا، في فهم انتشار النص، الذي لا يمكن التنبؤ بمكانه، وأرض وقوعه، الأمر لا يشبه إذن التنجيم النصي، بقدر ما يدعي تقصي الجيولوجيا، إن التفكيك ليس علم فلك سماء النص فقط، إنه السماء والنجوم أيضا، إنه مفعول النجوم والأفلاك ( على....) كذلك، إنه الأزل الذي سبق النجوم، والأبد الذي يتجاوزها،

**أنا والبرزخ سيان**

**فهل من منفذ للرحيق ؟**

وكأن البرزخ هنا، هو البرزخ إياه الذي في الآية ﴿ بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ﴾الآية 20 سورة الرحمن.

فهناك كل ما مهد له انواجده، الملح والبحر، فلئن كان البرزخ هنا، هو ما يحيل إلى الآية أعلاه، البرزخ الذي يفصل بين بحرين، مختلف ماؤهما، ودرجة ملوحتها، وكائنتهما، ....إلخ

فإن الشاعر الذي هو سيان والبرزخ، هو الآخر يفصل بين حلو ومالح، شاعر يريد أن ينفذ رحيقا منه إليه، من أناه الحلوة، إلى أناه المالحة.

[1] هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج : الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية ، تر : حسن ناظم ـ على حاكم صالح، دار أويا، ط1، 2007، ص593.

**حبلى الأغاني و المعاني :**

**وأسرار الحرف مواعيد**

**تحن إلى اللقاء ( ... )**

تحمل الأغاني أجنتها، لتلد الألحان، وتحمل المعاني لتلد الكلمات، مثلما تحمل الكلمات لتلد المعاني، الجنين اسمه جنين لأنه خفي، لا يُرى، مثلما يقول ابن عربي (في مرجع لم أعثر عليه ) ومثله الجن، والجنة، التي لا عين رأتها، والسجن، الذي يخفي المساجين، والجنازة التي تنتهي بوضع الميت تحت التراب.

**وأسرار الحرف:**

الأسرار التي يتوصل بها إلى معرفة المخفي من غيب، والتي تشتغل عليها الزيارج، بالكتابة إذن، يتم التوصل عند العرب، إلى كشف أسرار الغيب، وبها يعقد اللقاء مع الغائب من المعاني، التي تحاول التملص، من قبضة (الحروف)، الكتابة هي سجن للمعاني ربما، ولعلها رحمٌ تكبر فيه أجنتها وتتغذى وتنمو، لا يتم ذلك إلا بالحبل السري ( سر الوجود)، الذي يربط بين النص والقارئ.

**كانت فاتحتي عيناها**

عينا من؟ لا يهم ذلك أن الشعر وإن كان « مرتبطا في جانب منه بمعطى خارجي، هو الحقيقة»[1] فإنه ومه ذلك لا يبحث عن حقيقة يتجلى فيها المعنى واضحا، « فهو ذاته حامل للحقيقة»[2] عينا الحبيبة ربما، من هي هذه الحبيبة، التي تخرج من بطن الزيارج، والطلاسم، والتمائم، من هي هذه الحبيبة التي لا تهيمن على مركز النص، على القسط الأكبر منه؟

إن الحقيقة في بعض تعريفاتها «هي تطابق الشيء مع المعرفة»[3]، ولكن في الشعر، يختلف الأمر، فالحقيقة هي، تنافرها الأقصى، الذي يستقصيه الشاعر ببوصلة عكسية، تتقصى شمال التيه.

[1] جابر عصفور، قراءة التراث النقدي ، مؤسسة عيبال للنشر ،ط 1: 1991، ص 237
[2] تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، 2007، ص 36
[3] مارتن هيدجر، التقنية الحقيقة الوجود،تر : محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، ص 13

أم هي خطة تجريبية جديدة للشاعر، يحاول من خلالها، النفوذ إلى عاطفة القـــارئ، التـــأثير بالتأشير، والاستدراج إلى(...) بلا (....) ذلك أن « متعة القراءة تكون نتيجة لما تمنحه للقارئ مـــن تفسيرات للحالة من حيث علاقتها بحال انتماءاته، أو بما تقدمه له من إمكانات للتصرف سب نـــوازع الحالة»[1]

إن العينان فاتحة، وليستا خاتمة أبدا، في هذا المقطع قبل الأخير من القصيدة.

**(وبقايا ضفيرة)**

هل بقايا الضفيرة، هي على الرأس ( رأس سر الجمال)، أم هي منزوعة منه، يبدو أن أمر بقايا الضفيرة هنا، غير مهم، ولكن هل يؤثر هنا في تكوين المعنى، التأثير نفسه، استحضار الضفيرة مع الرأس، أو بدونه؟، يبدو وكأن أمر السر أعلاه، هو الذي استدرج الضفيرة، كدال إشاري للرأس، الذي يخفي الأسرار، الرأس الذي ينسب إليه الرئيس، صاحب سر القوم.

**(يركبها الريح**

**وفضل مودة**

**يسكنها الجليد ( ... )**

**سفر يعاودني وموال بعيد**

**وثمالة من طائر يهب المزيد ( ... )**

بقايا الضفيرة يركبها الريح، ريح صغيرة، بحجم ضفيرة، أم لعلها ضفيرة كبيرة بحجم ريح، لماذا نحاول أن نضطهد المعنى، ونركبه على حسب ما نريده له، السؤال هنا هو: هل يستطيع المعنى إذا أعطيناه السلطة القصوى، أن يؤسس لشعريته المختلفة عن الشعرية المتعلقة بالمؤلف، والأخرى

[1] عبد الله الغذامي ،النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، الطبعة الثالثة : 2005 ، الناشر : المركز الثقافي العربي، ص25

المرتبطة بالقارئ، ومن هو مخول بهذا عدا الناقد المحايد؟، الذي لا ينتصر لا إلى المؤلف، ولا إلى النص، ولا إلى القارئ، ولا إلى الناقد؟

إن الضفيرة التي تركبها الريح، تنادي على الركوب إلى السفر( سر الجهات)، وإلى الموال البعيد، الذي لا يصل لا صوتا، ولا صدى، يصل اسما فحسب (موال بعيد)

التجزيء هنا يحاول أن يجرب شعريته، من تلك المتعة الأولى التي مكنه منها المعنى الأول (بقايا ضفيرة يركبها الريح)، فيأتي بفضل المودة، السؤر( سر العمق) الذي يبقى في قاع كأس القلب، ويليه ثمالة الطائر، ثمالة التحليق.

**10**

**( وحدي هنا**

**ومعبره الوحيد ..**

**خذ بيدي سيد الثقلين ( ... )**

**الليل طويل ..**

**والزاد قليل .**

**( ... ) في عماء بالقصر والمد**

**لنا النزول وله المعراج**

**ما في الجبة**

**عاقبة البدء**

**وخاتمة السكين ( ... )**

**خيال ... في خيال**

**سؤال في خيال**

**خيال في عماء ( ... )[1]؟؟**

[1] عبد الله مادي البرزخ والسكين، ص 141

في هذا المقطع الذي أراد الشاعر أن تكون خاتمته السكين، تتراكم الكثير من المعاني، وتزدحم، الثقلان، الإنس والجان، الليل الطويل، الليل الطريق، والزاد القليل، الضوء القليل، جبة الحلاج الخاوية، من عاقبة البدء، الجبة الخالية من خاتمة السكين، ولكن ماهي خاتمة السكين، هنا قد نحتاج إلى هامش الشاعر، للهروب من الوقوع في مأزق اللافهم والإبهام، مع إمكانية وجود فسحة ما، لإبعاد شبهة العجز عن قراءتنا، أليس القارئ المحترف، أولا وأخيرا، وفي الكثير من تعريفاته التي يلبسها على ذاته، هو ذلك القارئ الذي لا تعوزه ذائقته لإنتاج معنى من الإشارة، ولو كانت متصلة بشبه عدم دلالي؟

خاتمة السكين، هي خاتمة البتر، خاتمة الجَرح، وإراقة الدم، إنها خاتمة التهديد، خاتمة ذلك الجو الغرائبي الذي يريد النص الصوفي الوجود في حيزه، السكين، التلويح بآلة حادة، داخل النص، تريد من القارئ أن يبقى حذرا، وإلا تعرض لجرح الدلالة.

السكين الذي يتجه في كل اتجاهات الدلالات، لا هم له إلا الإبقاء على حالة الانتباه القرائي، السكين للإشارة إلى جدية الأمر، الحياة في المحك أيها القارئ.

السكين يريد أن يختفي، إنه يهدد بالاختفاء، بإطفاء ذلك التوقد النصي، بإفراغ ساحة النص من الأهمية التي كانت تحيط به.

خاتمة السكين، لإغلاق النص، ليشعر القارئ بالحسرة، تلكم الحسرة النافعة، التي تستفزه لينتج متعة نهائية كبرى يفارق بها آخر سطور القصيدة.

خيال في خيال، إنها إشارة إلى نظرية الشيخ ابن عربي حول الوجود، والتي دعمها بحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم (الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا) « فليست الحياة إلا موت طويل»[1].

سؤال في خيال، خيال في عماء، خيال في اختفاء، هو الظهور عينه.

[1] فريدريك نيتشه، العلم الجذل، تر :سعاد حرب، دار المنتخب العربي، ص59

# خاتمة

خاتمة:

لقد مكّن التفكيك عبر تجريباته الجريئة المتداعية والتلقائية على النص، من الوقوف الند للند مع مقامه العالي، المحتكرِ الوحيدِ لخيراتِ الكتابة و الفهم عبر التاريخ الفكريّ و الإبداعيّ الإنسانيّ، حيث أتاح لقاصديه ومقترحيه سلطة يمكن نعتها في نظرنا بغير المُقيدة و المحدودة إلى حد ما، والتي مكنتهم من الرد على ادعاءات الدلالات المتعالية، سلطة هي في الحقيقة تمثّل قُدرتهم الفطرية القرائية المسلوبة من قِبل مؤسسات الأنظمة الدلالية القمعية، سلطة اختراقية قدمت لهم مفاتيح مهمة، على الأقل على الصعيد التجريبي المحفّز للوعي، حاولت هذه المفاتيح ومن دون هوادة، اقتحام آفاق نصية، كانت ولأمد غير بعيد أبعادا مُحرّمة بل و مسيجة، بكل ما هو عالٍ ومكهرب ومحرم، ومانعٍ عن المرور إلى محاصيل النص، وما يحيط بها.

إن مهماز التفكيك، كان وما يزال، دافعا قويا ومَجانيا و ممكنا إلى حد كبير، لحركة الوعي بمتعلق النصيّ، و بكل ما يرتبط بالوعي المتصل بالنص وبماهية الإنسان كذلك.

لقد حاول التفكيك دحض تلك الإدعاءات المبالغ فيها، والتي قامت بتقديس النص، لأجل تبجيل حارسيه، وحاصدي خيراته، لذلك عمل التفكيك على تقديم تعريفٍ أكثر تبسيطا وواقعية للنص، ولمفهوم القداسة كذلك، فالنص إنما هو مقدس بشيوعه، وبتموضعه السهل والممكن قبالة كل قارئ على اختلاف إمكانياته القرائية، والنص إنما هو مهم و مفيد، بتخليه عن سلاسله وزنازينه التي يحيط بها نفسه، لأجل أن يخوف بها كل مقترب منه إذ ذاك.

هذا ما فتح المجال واسعا أمام بروز حقائق كثيرة ومهمة جاءت كمحصلات لحق القراءة، فما الذي يمنعنا مثلاً، من افتراض أن الدلالةَ النصية هي مرتبطة بالانتشارات القرائية الشاردة الخالصة؟ وما الذي يمنعنا أن نفترض أن هذه الانتشارات الدلالية الموجودة عند القارئ، إنما هي منبتة الصلة مع كل دلالة أولية يمكن أن يقدمها النص؟

وهكذا وبفعل هذا الدعم التفكيكي للقارئ الأعزل، سقطت قلاع الكثير من البروتوكولات القرائية، والإبداعية، وانهارت حصون كانت تنعت ومنذ وقت غير بعيد بالمنيعة، حصون رفعت عمادها، غطرسات العقل النقدي المحض لا غير، والذي أحيط عبر أزمنة

طويلة، بحراسة السلطات النصية، ذات الهيمنة المستمدة من الوِصايات والمُسلّمات الواهية، الواهنة، الزائفة.

وهكذا دخل التفكيك إلى كل بيت فني، لا ليهدم، أو يفكك بالمفهوم الآلي للكلمة، فهو مناهض لكل آلية، ولأجل معرفة مكونات الشيء المنقود، وإنما ليخلخل كل بنية تزعم التماسك، لهدم عناصر الوعي الهش الذي يدعي الصلابة والمركزية.

لقد ظهر التفكيك واشتهر في خضم حركة ما بعد حداثية واعية بتلك الإلحاحات الموضوعية التي أفرزتها الحفريات في النص، إلحاحات جاءت لتنادي بسقوط الإجرائية، إلحاحات جازمة بصعوبة حصر العملية الدلالية في آليات قالبية، وأخرى نموذجية، تقدم تعريفات وتقييمات تزعم بأنها نهائية مقدسة، صالحة، دائمة الصلاحية، أو شبه نهائية.

لقد جاءت التفكيك لا نقول كرد فعل إزاء مناهج نقدية ما، وإنما كفعل غير محصور، ولا منعزل عن الواقع الأدبي والفلسفي.

ذلك أن أهم القضايا التي طرحها التفكيك، إنما هي لصيقة بهوية الإنسان الأولى، وليست بأي حال من الأحوال ذات أصول مستجدة، فالتفكيك هو الإنسان في حالاته الأعم.

فالاختلاف المرجأ مثلاً، إنما هو قانون راسخ في الوجود، يحكم الظاهرة الوجودية كلها، وقد قدم التفكيك مفهومه المبتكر لهذا الاختلاف المرجأ، إذ جعله وليد جملة من التداخلات الأخرى، فلا معزل لواحد من الدعائم التفكيكية عن غيره، لا معنى للاختلاف من دون فهم الأثر، ولا جدوى من تقصي الانتشار من دون تعيين المعنى التقريبي والمفترض للحضور والغياب، و المركزية اللوغوسية....وهلم جرّا

و لقد راج كثيرا في الأوساط المهتمة بالنظريات النقدية ما مفاده: غموض التفكيك، واستحالة تقريبه إلى القارئ، وقد اشتهر هذا الطرح، لأسباب موضوعية وأخرى تلفيقية، فأما الموضوعية منها فهي مرتبطة، بما يبدو من ذلك الشرود الملتوي (الدريدي) خلف العلامة، وانتشاره معها، تاركا خيط القارئ يتعقد، وهي وثيقة الصلة أيضا بنقص النية الصادقة (في

رأينا طبعا) فيما يخص تقريب التفكيك وتخليصه لا نقول من غموضه، وإنما من الغموض الذي ألصق به نتيجة لذلك الجهل النظري الذي لفّ مترجمي مصادره.

أما الأسباب الملفقة التي أحيط بها التفكيك لتشويه سمعته، فهي كثيرة عصية على الحصر، إنها متعلقة ببعض النزعات الدينية والعرقية المتعصبة، وبحزمة من الأسباب المرتبطة بكسل بعض النقاد، وباتجاههم للجاهز من المناهج.

ثم دخل التفكيك إلى بيت الشعر، بأدواتٍ وتقنيات حديثة، بحيث مكنه ذلك، من إجراء الكثير من المكاشفات التكوينية للشعر وللعملية الشعرية عموما، ومن دون فك عناصرها آليا، لأن ذلك ليس من مناط اشتغالاته، كما أسلفنا.

إن التفكيك لم يقترب من النص الشعري، فحصّل ما حصّل، بسبب استعانته بالفعل التخريبي، التجزيئي، وإنما قد تسنى له ذلك، بتسليط أشعته الفوق مركزية على جسم الشعر لا غير، وهكذا تمكن التفكيك من التفكيك من دون تفكيك.

و هكذا جاء التفكيك لا للبرهنة على كون الأشياء الفنية كيانا مفصلا، مرتبطا مع بعضه البعض بمفاصل حقيقية وموجودة، ولكن للزعم بأن المفصل الذي يتخلل كل علامة جزئية،و في حد ذاته، إنما هو جملة غير محددة من المفاصل، لا يمكن عزلها أبدا عن فرضية: أن الأول لا أولية له، وأن الأخير لا نهاية تحده.

ومع ذلك، ورغم كل أحاط به التفكيك النصَ، من رعاية وحماية، وبرغم كل السعة التي قدم بها نفسه، فهو ما قبل النص، وما قبل القبل النصي وهلم جرا، وهو الأثناء نصي والخلال نصي، والبعد نصي كذلك وما بعد البعد النصي وهلم جرا.

وبرغم كل التسهيلات غير المجانية، المجانبة للشطط، و التي أراد إشاعتها في الأوساط الأدبية، فإنه تعرض كغيره من المقترحات القرائية، إلى هجمات شرسة، أرادت إخراجه عنوة من سِكَّتِه، لا نقول التي جاء لأجل المضي فيها، ولكن التي أرادت أن تمنعه عن كل سكة مهما أراد أهلها الخيرَ الإبداعيّ فيها.

ينبغي علينا الإشارة هنا و عينا، إلى الكثير من القيم النقدية والتحفيزية على الإبداع، التي وفرها والتي لا يمكن لعاقل في نظرنا أن ينكرها، كمثل دعوته الجهرية الصريحة إلى استدعاء الذاكرة القرائية، والثقافة الذاتية في كل مناسبة متاحة، بالإضافة إلى تتبعه الذي لا يكل لخطى العلامات المتشتتة، من أجل تعزيز مقولة وجود القراءة الجماعية التي يمارسها القارئ الواحد على النص، لا يمكننا في هذا الصدد تلك الثقة المفرطة التي أراد التفكيك زرعها في كل قارئ، بغية إعادة الاعتبار للإنسان الواحد، المُبعد عن حقه في التصريح بذوقه، نتيجة غطرسة الجماعة على الفرد.

لا يمكننا العبور هنا وجها إلى غاية أخرى، دون التوقف عند كل هذه الترسانة الجبارة، التي جندها التفكيك، لمهاجمة المنظومة المدرسية (الجمعوية) المتكاسلة، والتي لا تفتأ تردد مسكوكاتها القديمة، المستهلكة، المنومة، في أذن الأجيال.

التفكيك هنا ليس عكساً تلقائيا للمُطْلق والمُسلَّم به والنهائي، بقدر ما هو مسبار عنيد، ومعيار صارم، و افتراض مُجرّب، و زرع مكثف لمخبري العقل (الجديد) الذي يراد له أن يحل محل العقل البالي الذي كونت قوانينه السلطات الكلية بهيمنتها وفق أغلاطها و مصالحها.

ولكن أين الشعر من كل هذا؟ إن التفكيك هو شعر، كما أن الشعر هو تفكيك، نقصد بالتفكيك هنا تلك القوانين الكبرى التي يحتكم إليها التفكيك في تفسيره للظاهرة الشعرية.

لقد توصل البحث إلى الكشف عن بعض الملابسات التي تخللت التعريفات التي أريد لها ولأسباب كثيرة أن تحيط بالتفكيك، وبمفهوم قصيدة النثر كذلك.

إن التفكيك الذي أردنا ممارسته في مقاربتنا لقصيدة (البرزخ والسكين) لم يكن سوى محاولة للإنصات لصوت الذات القارئة فينا، ولاكتشاف أخطاء القراءة كذلك ربما، بعيدا عن إشارات المرور القرائية، التي ملأت بها الطرق المؤدية إلى الدلالة، هذه الإشارات التي بثتها أيادٍ غريبة عن النص أرادت محاصرة المعنى والقارئ معا، للإبقاء على سطوتها، وغطرستها، وانفرادها بالتأثير، والتقنين، والحُكم.

ولقد سرنا في مقاربتنا التفكيكية قدر المستطاع، متحررين من كل ترتيبات مسبقة، أقامتها الرقابة الخارجية في ذاتنا، معتمدين في كل ذلك على تشديد حراستنا على الحراسة المفروضة مسبقا علينا.

لقد توصل البحث إلى تلكم التداخلات، التي تطلقها شبكات الإجراءات في الوقت نفسه، وفي الفهم الواحد، وفي الآن نفسه، إذ أن كل محاولة تريد أن تفك عقد الفهم، والقراءة، والتعاطي مع النص، لا تعدو أن تكون مهاترات غير مجدية، لا توصل إلا إلى تبجيل الجزء على الجزء.

و هكذا أدركنا بأن الكتابة التي تنزع إلى استقصاء الظاهر، و الابتعاد عن المخفي المغَيّب، بمراقبتها لكل ما تراه دخيلا على القراءة، هي كتابة مركزية، ومتسلطة، وديكتاتورية، لا ترمي إلى تتبع آثار الجمال الذي تتركه القراءة، وإنما تسعى إلى تزوير آثار النص، بتزيينها بأدوات ماسخة .

إنه لا يمكننا تحديد مفهوم التفكيك بارتباطه بالقراءة المقاربة للنصوص فحسب، فهو يحدد كذلك كيفية تشكل مرحلة (ما قبل النص) عند المؤلف وعند القارئ كذلك، كما ويقدم نفسه على أنه القالب غير المحدد الشكل، و الذي تتصور على هيأته النصوص كلها.

وإذ أننا قدمنا مقاربة تفكيكية لقصيدة نثرية، فإنه وجب علينا إذ ذاك تفعيل الاستنطاق القرائي العفوي والتلقائي فينا، مركزين عليه، وباحثين في ذلك عن الطرق التي يسير على هداها التلقي، وكذلك المسارات التي يسلكها الشعر، في مسيرته إلى التشكل القرائي.

إن الشعر بالتقائه مع التفكيك كمقاربة قرائية، ليمدنا باقتراحاته جادة تتعرض إلى تلكم الطرق التي غالبا ما لا تسمى، ولا تقتحم، تلطك الطرق الملتوية التي يسلكها الشعر إلى تشعرنه.

وهذا ما يدعونا إلى تساؤلات مشروعة، لعل أهمها:

لماذا أحيط الشعر(الكلام الجميل أو المُجمّل) بكل تلك التغييبات التنظيرية التي تحكم انواجده؟

لماذا هذا التعمد المشكوك في أمره في قضية الإبقاء على الحالة الشعرية التي تسمى لأغراض غامضة (الموهبة)، نقصد إلى هذا الإبهام المفرط و اللولبي كلما تعلق الأمر بالحديث عن حقيقة الشعر، وماهيته؟

هل الأمر مرتبط بمصالح رافقت هذا الكتم ؟ وأي نوع من المصالح هو هذا؟

لماذا لا تعترف المنظومة الإبداعية بشعرية القارئ مثلا، ولماذا هذا الإعلاء – الذي لا مبررات مطلقة له– من شأن المؤلف إزاء القارئ؟

ولماذا لا يتم الاعتراف بمسؤولية القارئ على العميلة الإبداعية؟، القارئ القابع في المؤلف أولا، ثم ذلكم القارئ الذي يرافق المؤلف.

إن المؤلف يكتب انطلاقا من ذوقه الخاص جدا، يُبدع تأثرا بكتابات غيره كذلك، كما أنه قد ينجز قدرا مُهمّا من كتاباته منحازا في ذلك إلى تحقيق أذواق قرائه كتابيا، وإلى الانصياع إلى ميولاتهم التي تحدد بقدراتها الكشفية، وبجمالياتها المُعلنة شفويا لا كتابيا، خصائص كتاباته . إنه تأثير القراءة النقدية الشفوية على النصوص المكتوبة، والذي يحاول التفكيك الإشارة إليه في إعادته لاعتبار القارئ.
ذلك أن الكثير من القُراء، أولئك النقاد القراء، المرافقون لمسار كاتب ما، غالبا ما يرسمون المعالم الكبرى التي تسم نصوصه الإبداعية.

ينساق المؤلف المُرافَق هنا تحت سيطرة قوة تذوقية يبرزها القارئ باندهاشاته المُدهِشة، إلى معايير ذوقية يلتقطها من إنصاته الإبداعي لمناقشاته التي يقيمها مع قرائه، ومِن مطارحاتهم التي يبدونها.
من الضروري التنبيه هنا، إلى امتلاك الذوق الذي يتصوّر شفويا عند القارئ، إلى سلطة تأثيرية جذّابة على المؤلف، ومتعة مُغرية جدا تلحق به، إذ يتمثل نصه منقودا (شفويا) على تلك الشاكلة المنساقة جماليا، والمُعبرة في رأيه عن غلبة النص، وعن قَدْره الحقيقي الكامن.

إنه ولئن كان النقد القرائيّ مؤقتا، غير محفوظ على غرار النقد المكتوب، فإنه ومع ذلك يُعْنى باهتمام غريزي مهم من قِبل المؤلف.

إنني لا أخص هنا النقاشات التي تتعلق بكتابات المؤلف نفسه فحسب، فالقضية تتعدى إلى تلك الآراء الأوسع التي تقدمها القراءات، بخصوص نصوص أخرى، لكتاب مختلفين. بطريقة ما يصير للقارئ المُعبِّر عن ذوقه، سلطة تتدخل في تَكَوُّن المكتوب، سلطة لعلها تخضع (المؤلف) ليتمرأى وينكتب وفق أبعادها التي تحددها بماهيتها، تختلف درجة التماهي الإبداعي هنا بين القراءات الصادر عن القارئ وبين نصه المكتوب، بحسب درجة تلك العلاقة التي تقوم بين المؤلف وبين النقد، والتي تتحكم فيها، عوامل لا يمكن حصرها هنا، لعل من أظهرها في هذا السياق: قدرات المؤلف وبراعته التحويلية )من الذوقيّ الخالص إلى النصي الخالص)، واستعداداته الناقدة، وتلك السلطة الخاصة بقوة النقد المُوجه وطاقة تحريضها، بالإضافة إلى تلك التداخلات المتعددة التي تتعاضد لتحديد علامات النص.

هكذا تتشكل النصوص على هيئة المقاس الذوقيّ القرائي، علينا الإشارة في هذا الصدد إلى أولئك الكُتاب الذين يقرؤون نصوصهم بقارئة قارئهم المفضل، أو بقارئات متعددة لقرائهم المفضلين، هكذا يحاول هؤلاء الكتاب تقمص دورا قرائيا، يُكوّنونه من تجربتهم مع قراءة القراءة وكتابتها فيما بعد، لذلك فإن الكثير من النصوص الإبداعية غالبا ما تكون منجزة بتضافر مجموعة من الأذواق القُرّائية، معلومة كانت أو سريّة، حقيقية أو مفترضة، معلنة أو مضمرة، منطوقة من قرائها أو مُحتملة من قِبل المؤلف.

إن المؤلف يعجب بقرائه، كما يعجبون هم به، بل إننا لنجد الكثير من الكُتاب منبهرين بقرّاء بعينهم، بقرّاء نصوصهم أو بقراء نصوصِ غيرهم، ذلك أن القارئ الموهوب قِرائيا، كثيرا ما يستطيع تحديد خصائص جماليات الكتابة الممكنة، المحتملة والمقترحة، متجاوزا قدرات المؤلف المحترف في ذلك، أريد هنا وينبغي عليّ التمييز بين القراء، فالذي يعنيني خاصة هنا، هو ذلك القارئ الذي يملك ذوقا منفصلا عن كل ماهية نصية مكتوبة، بحيث يقدم آراء نقدية منقطعة العلاقة والجوهر عن كل ما يمكن إرجاعه إلى روابط نظرية نصية، كتابية مهما كانت.

علينا التساؤل هنا: هل المادة التي تُكوّن القارئة وانشغالاتها الجمالية، هي من مادة ما ينجزه النص المكتوب من تحفيزات وأسئلة نقدية؟

وليكون سؤالنا أكثر دقة: إذا كانت هناك أدبية للأدب، ونصية للنص، فهل يمكن افتراض وجود قرائية للقراءة، في الإمكان عزل طبيعتها عن كل ما هو نصيّ ولو افتراضا؟ سنحاول أن نطرح سؤالنا بطريقة أخرى: إذا اعتبرنا بأن كاتبا ما استطاع أن يكتب الذوق الشفوي

القرائي المقدم له من قارئ ما كما هو، ذلكم الذوق القرائي الذي يستمد جوهره من حيزه المستقل عن كل تداخل ممكن مع أي سلطة نصية مهما كانت، فهل سيكون من المجدي البحث إذ ذاك في الخصائص التناصية لنص المؤلف المكتوب؟ أم أن الأجدى هو في استقصاء الخصائص التقارُئية، وهل يوجد (تقارؤ) في هذا الصدد، أقصد قراءة المؤلف لقراءة القارئ والتي تشكل النص المكتوب، ولنُسمّها تقا(نصا)، لأجل أن نستقصي : مَنْ يقرأ مَنْ؟، ومنْ يكتب منْ؟

# ملحق

**Jacques Derrida:**

, né Jackie Derrida le 15 juillet 1930 à El Biar (Algérie française), et mort le 8 octobre 2004 à Paris, est un philosophe français qui a créé puis développé la notion de déconstruction. À la suite de Heidegger, Derrida cherche à dépasser la métaphysique traditionnelle et ses résonances dans les autres disciplines.

Toute son œuvre consiste à interroger les couples d'oppositions telles que parole et écriture dans la linguistique, raison et folie dans la psychanalyse, sens propre et sens figuré dans la littérature, hostilité et hospitalité, masculin et féminin dans la théorie des genres ; oppositions qui correspondent au couple ontologique premier, sensible et intelligible, et ses multiples déclinaisons : intérieur et extérieur, rationnel et irrationnel, sens et non-sens, fondateur et fondé.

L'origine de toutes ces différences conceptuelles, mais qui n'est pas véritablement une origine (sans quoi on retrouverait l'opposition origine et dérivation, tributaire des couples d'oppositions citées précédemment), est la différ*a*nce avec un *a*, concept sur lequel Derrida s'explique dans une conférence introductive au recueil d'articles *Marges – de la philosophie* (1972). La différ*a*nce est le jeu qui produit les différences particulières.

En 2007, Derrida était considéré par *The Times Higher Education Guide*1 comme le troisième auteur le plus cité dans les ouvrages de sciences humaines de l'année.

## *Biographie*

Jacques Derrida est le troisième fils d'Aimé Derrida d'origine sarde et de Georgette Sultana Esther Safar2, une famille juive d'Algérie dont les aïeux établis depuis des siècles en Algérie avaient reçu la nationalité française lors de la promulgation du décret Crémieux en 18703.

Il grandit en Algérie et subit les lois de Vichy en 1940 lorsque sa famille est déchue pendant deux ans de la nationalité française4. De 1935 à 1941, il va à l'école maternelle et primaire d'El-Biar. Les enfants sont obligés de manifester leur attachement au Maréchal de multiples manières. Derrida en qualité de juif doit laisser au deuxième de la classe sa place pour le lever de drapeau. Son frère et sa sœur ont été exclus de l'école pour la même raison5. En 1941, il est lui-

même exclu du lycée Ben Aknoun et il est inscrit jusqu'en 1943 au lycée Émile-Maupas, mais il ne supporte pas l'atmosphère communautaire. Il retourne au lycée Ben Aknoun en 1944.

Derrida connaît ainsi, durant sa jeunesse, une scolarité mouvementée. Il voit les métropolitains comme oppresseurs et normatifs, normalisateurs et moralisateurs. Sportif, il participe à de nombreuses compétitions sportives et rêve de devenir footballeur professionnel. Mais c'est aussi à cette époque qu'il découvre et lit des philosophes et écrivains comme Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Nietzsche, André Gide et Albert Camus. Il commence à écrire un « journal intime ». En 1947-1948, en classe de philosophie au lycée Gautier d'Alger, il lit Bergson et Sartre. En 1948, inscrit en lettres supérieures au lycée Bugeaud, il est marqué par la lecture de Kierkegaard et Heidegger6.

En 1949, il vient en France pour étudier en classe de première supérieure au lycée Louis-le-Grand à Paris, où il se lie d'amitié avec Pierre Bourdieu, Michel Deguy ou Louis Marin. Son professeur de philosophie Etienne Borne trouve que ses dissertations sont « plotiniennes6 ». Il entre — après deux échecs — à l'École normale supérieure en 1952. Il y fait la rencontre de Louis Althusser, qui exerce comme « caïman ». Derrida milite dans des groupes d'extrême gauche non communiste.

Après sa licence en lettres à l'université de Paris, il part aux Archives Husserl de Louvain en 1953-1954. Il obtient le diplôme d'études supérieures en philosophie avec un mémoire concernant *Le Problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*7, influencé par les travaux de Jean Hyppolite, et Jean Cavaillès. Il suit les cours de Michel Foucault.

Reçu au concours d'agrégation de philosophie de 1956, après un échec en 1955, il part à l'université Harvard comme *special auditor*. Il commence la traduction et l'introduction de *L'Origine de la géométrie* de Husserl. Il se marie en juin 1957 avec Marguerite Aucouturier, une psychanalyste qu'il a rencontrée en 1953 par l'intermédiaire de son frère qui étudiait avec lui à l'École normale.

Il effectue son service militaire de 1957 à 1959 (en pleine guerre d'Algérie) comme enseignant dans une école d'enfants de troupe près d'Alger7. Leur premier fils naît six ans plus tard. Il rencontre souvent Pierre Bourdieu à Alger. Il condamne la politique coloniale de la France et espère une forme d'indépendance pour l'Algérie où pourraient coexister les Algériens et les Français d'Algérie8.

En 1959, Derrida est affecté au lycée Montesquieu du Mans en classe de lettres supérieures et est invité à la première décade de Cerisy-la-Salle (cycle de conférences auquel il sera invité quatre fois). Il fait son premier voyage à Prague pour rendre visite à la famille de son épouse.

L'année suivante il devient assistant à la faculté des lettres de l'université de Paris. Il enseigne à la Sorbonne jusqu'en 1964 (« philosophie générale et logique »). Il publie à cette époque dans les revues *Critique* et *Tel Quel* et se lie d'amitié avec Philippe Sollers. Il fréquente également Robert Antelme, Pierre Boulez, Jean Genet, Pierre Klossowski, Francis Ponge et Nathalie Sarraute.

En 1961, il obtient le prix Jean-Cavaillès (prix d'épistémologie) pour son introduction à l'*Origine de la géométrie* d'Edmund Husserl.

En 1963 naît son premier fils avec Marguerite Aucouturier, Pierre.

En 1963, il donne une conférence au Collège philosophique sur Michel Foucault en sa présence et critique sa thèse sur la folie à propos de Descartes9.

En 1964 il est nommé maître-assistant d'histoire de la philosophie à l'École normale supérieure sur recommandation d'Althusser et Jean Hyppolite10. Il conserve ce poste pendant vingt ans.

Sa participation au colloque de Baltimore à l'université Johns-Hopkins marque le début de ses fréquents voyages aux États-Unis et de l'introduction de la nouvelle pensée française sur le continent américain. La polémique débute en Amérique entre les partisans et les adversaires de la « déconstruction ». Derrida rencontre à cette occasion Jacques Lacan et Paul de Man.

En 1967, ses trois premiers livres sont publiés (c'est aussi l'année de la naissance de son deuxième fils Jean). Il prononce une conférence à la Société française de philosophie sur « La différance » et publie ses trois grands livres : *De la grammatologie*, *L'écriture et la différence*, *La voix et le phénomène*. Il côtoie régulièrement Edmond Jabès, Gabriel Bounoure ou Maurice Blanchot et s'associe progressivement à Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe et Sarah Kofman. Les éditions Galilée sont fondées à cette époque et deviennent la « voix » de la déconstruction.

En 1967 naît son second fils avec Marguerite Aucouturier, Jean.

Derrida participe aux défilés de Mai 1968 et organise la première assemblée générale à l'École normale supérieure.

Il est accueilli avec une grande hospitalité aux États-Unis, il enseigne dans des dizaines d'universités tandis que son travail se heurte en France à une opposition massive11.

En 1970 meurt son père Aimé d'un cancer à l'âge de 74 ans.

En 1971, il revient en Algérie après neuf ans d'absence. Il y donne cours et conférence.

En 1974, il met en place un Groupe de recherches sur l'enseignement supérieur philosophique (GREPH) et s'engage contre la Loi Haby de 1975.

En 1975, il devient professeur invité à l'université Yale puis à l'université Cornell comme *A. D. White Professor-at-large*.

En 1978, Jacques Derrida prend l'initiative de lancer les États généraux de la philosophie à la Sorbonne. Il s'implique de plus en plus dans des actions politiques, domaine qu'il avait apparemment écarté de sa vie professionnelle (il est resté en retrait par rapport aux événements de mai 1968). Ainsi, il soutient toute sa vie la cause démocratique en Afrique du Sud, ce qu'il nomme « l'admiration » de Nelson Mandela ; un de ses ultimes textes, *in articulo mortis*, est consacré au sujet de la réconciliation (Commission de la vérité et de la réconciliation).

En 1980, en vue de poser sa candidature au poste de professeur laissé vacant par Paul Ricoeur à l'université Paris-X, Derrida soutient à l'université Paris-I une thèse12 pour le doctorat d'État sur la base d'un ensemble d'anciens travaux des années 1967 et 197213. Le poste à Paris-X fut cependant supprimé par la ministre Alice Saunier-Séïté.

En 1981, il fonde l'association Jean-Hus avec Jean-Pierre Vernant qui aide les intellectuels tchèques dissidents. Il sera arrêté et brièvement emprisonné à Prague (des agents des services tchèques ont dissimulé de la drogue dans ses bagages) à la suite d'un séminaire clandestin. C'est François Mitterrand qui le fera libérer.

Il fonde le Collège international de philosophie en 1983 avec François Chatelet, Jean Pierre Faye et Dominique Lecourt. L'une des traces les plus visibles dans

son travail de ce que certains ont considéré comme sa « politisation » aura été la publication en 1993 de *Spectres de Marx*.

En 1984, alors toujours maître-assistant, il devient directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales.

En 1984 naît son troisième fils de sa relation hors mariage avec Sylviane Agacinski. Jacques Derrida aura eu trois enfants, trois fils.

Il est *Distinguished Professor* en philosophie, français et littérature comparée à l'Université de Californie à Irvine aux États-Unis à partir de 1986.

Le 5 décembre 1991 meurt sa mère Georgette. Ses derniers mois de vie ont suscité chez Derrida la rédaction d'un texte autobiographique mêlé de réminiscences augustiniennes, *Circonfession*14.

En 1995, Jacques Derrida est membre du comité de soutien à Lionel Jospin. Mais il refuse de l'être en 2002, en raison notamment du jugement qu'il porte sur la politique du gouvernement socialiste sur l'immigration. Sylviane Agacinski, qui fut la compagne de Derrida dont elle a eu un fils, écrit dans son *Journal interrompu*, publié après la défaite de Jospin : « Je lis le 23 mai dans *Libération* que Jacques Derrida n'a pas voté au premier tour «par mauvaise humeur contre tous les candidats» ».

À partir de 2003, Jacques Derrida souffre d'un cancer du pancréas et réduit considérablement ses conférences et ses déplacements. Il meurt le 8 octobre 2004 dans un hôpital parisien, à l'âge de 74 ans.

Jacques Derrida est l'auteur de plus de quatre-vingts livre:.

- *Introduction* (et traduction) à *L'origine de la géométrie* de E. Husserl, PUF, 1962.
- *Le Problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*, Paris, coll. « Epiméthée », PUF, 1990. Rééd. 2010.

  Mémoire pour son diplôme d'études supérieures en philosophie à l'École normale supérieure, en 1953-1954.

- *De la grammatologie*, 1967, Les Éditions de Minuit. (ISBN 978-2-7073-0012-6)

- *La Voix et le phénomène*, 1967, Presses universitaires de France. (ISBN 978-2-13-053958-2)
- *L'Écriture et la différence*, 1967, Seuil. (ISBN 978-2-02-005182-8)
- *Marges – de la philosophie*, 1972, Les Éditions de Minuit. (ISBN 978-2-7073-0053-9)
- *Positions*, 1972, Les Éditions de Minuit. (ISBN 978-2-7073-0251-9)
- *La dissémination*, 1972, Seuil. (ISBN 978-2-02-001958-3)
- *Éperons. Les styles de Nietzsche*, 1972, Champs Flammarion (Voir Friedrich Nietzsche).
- *L'archéologie du frivole*, Galilée, 1973.
- *Glas*, 1974, *« collection Digraphe »*, Galilée. (ISBN 978-2-7186-0015-4)
- *La vérité en peinture*, 1978, Champs Flammarion.
- *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, 1980, Flammarion (Voir Socrate et Sigmund Freud).
- *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Galilée, 1983.
- *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Galilée, 1984.
- *Schibboleth : pour Paul Celan*, 1986, Galilée. (ISBN 978-2-7186-0296-7)
- *Parages*, Galilée, 1986.
- *Ulysse gramophone*, Galilée, 1987.
- *Psyché Inventions de l'autre*, Galilée 1987.
- *Mémoires – Pour Paul de Man*, Galilée, 1988.
- *Signéponge*, 1988, Seuil.
- *Limited Inc.*, Galilée, 1990.
- *Heidegger et la question*, 1990, Flammarion. (ISBN 978-2-08-081235-3) (Voir Martin Heidegger).
- *De l'esprit*, 1990, Galilée. (ISBN 978-2-7186-0323-0)
- *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, 1990, Réunion des musées nationaux.
- *Du droit à la philosophie*, 1990, Galilée. (ISBN 978-2-7186-0382-7)
- *Donner le temps. 1. La fausse monnaie*, 1991, Galilée.
- *Donner la mort*, 1992, Galilée. (ISBN 978-2-7186-0514-2)
- *Points de suspension*, Entretiens, Galilée, 1992.
- *Passions*, 1993, Galilée. (ISBN 978-2-7186-0421-3)
- *Khôra*, Galilée, 1993.
- *Sauf le nom*, Galilée, 1993.
- *Prégnances* (sur Colette Deblé), Brandes, 1993 ; rééd. l'Atelier des Brisants, 200424.
- *Spectres de Marx*, 1993, Galilée. (ISBN 978-2-7186-0429-9). (Voir Karl Marx).

- *Force de loi*, Galilée, 1994.
- *Politiques de l'amitié*, 1994, Galilée. (ISBN 978-2-7186-0438-1)
- *Moscou aller-retour*, L'Aube, 1995.
- *Mal d'archive*, Galilée, 1995.
- *Apories*, 1996, Galilée. (ISBN 978-2-7186-0461-9)
- *Résistances – de la psychanalyse*, 1996, Galilée. (ISBN 978-2-7186-0469-5)
- *Le monolinguisme de l'autre*, 1996, Galilée.
- *Échographies – de la télévision*, Galilée, 1996.
- *Adieu à Emmanuel Lévinas*, 1997, Galilée. (ISBN 978-2-7186-0485-5) (Voir Emmanuel Lévinas).
- *Cosmopolites de tous les pays, encore un effort*, 1997, Galilée. (ISBN 978-2-7186-0484-8)
- *Le droit à la philosophie du point de vue cosmopolitique*, Unesco/Verdier, 1997.
- *Marx en jeu* (avec Marc Guillaume), 1997, Descartes & Cie. (ISBN 978-2-910301-84-2)
- *De l'hospitalité* (avec Anne Dufourmantelle), 1997, Calmann-Lévy. (ISBN 978-2-7021-2795-7)
- *Demeure, Maurice Blanchot*, 1998, Galilée. (ISBN 978-2-7186-0497-8) (Voir Maurice Blanchot).
- *Voiles* (avec Hélène Cixous), 1998, Galilée. (ISBN 978-2-7186-0504-3)
- *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, 1998, Galilée.
- *Feu la cendre*, 1999, Éditions des femmes. (ISBN 978-2-7210-0480-2)
- *Sur parole*, 1999, Éditions de l'Aube, transcriptions de plusieurs entretiens donnés sur France Culture.
- *États d'âme de la psychanalyse*, Galilée, 2000.
- *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Galilée/ Arte 2001.
- *Foi et Savoir*, Seuil, 2001.
- *Papier machine*, Galilée, 2001.
- *L'université sans condition*, Galilée, 2001.
- *Le siècle et le pardon*, entretien avec Michel Wieviorka, Seuil, 2001 (ISBN 978-2-02-047986-8).
- *Le concept du 11 septembre*, dialogues à New York avec Giovanna Borradori, Jacques Derrida et Jürgen Habermas, 2002.
- *Au-delà des apparences*, conversations avec Antoine Spire, Ed. Le Bord De L'eau, 2002
- *Artaud le Moma*, Galilée, 2002.
- *Fichus*, Galilée, 2002.
- *H.C. pour la vie, c'est-à-dire...*, Galilée, 2002.

- *Marx & Sons*, Puf/Galilée, 2002.
- *Chaque fois unique, la fin du monde*, Galilée, 2003.
- *De quoi demain...*, entretiens de Jacques Derrida et Élisabeth Roudinesco, 2003.
- *Voyous*, Galilée, 2003.
- *Béliers*, Galilée, 2003.
- *Genèses, généalogies, genres et le génie*, Galilée, 2003.
- *Le concept du 11 septembre*. Dialogues à New York avec Jürgen Habermas, Galilée, 2004.
- *Apprendre à vivre enfin. Entretiens avec Jean Birnbaum, Galilée / Le Monde, 2005. (posthume)*
- *L'animal que donc je suis*, Galilée, 2006.
- *Séminaire : La bête et le souverain*, vol. 1 : 2001-2002, Galilée, 2008.
- *Demeure, Athènes*, Galilée, 2009.
- *Séminaire : La bête et le souverain*, vol. 2 : 2002-2003, Galilée, 2010.
- *Politique et amitié*, Galilée, 2011.
- *Les yeux de la langue. L'abîme et le volcan*, Galilée, 2012.
- *Histoire du mensonge. Prolégomènes*, Galilée, 2012.
- *Pardonner*, Galilée, 2012.
- *Séminaire : La peine de mort*, vol. 1 (1999-2000), Editions Galilée 2012.
- *A dessein, le dessin* – Suivi de « Derrida à l'improviste » par Ginette Michaud, Franciscopolis, 2013, (ISBN 978-2-9544208-0-6)
- *Heidegger : la question de l'Être et l'Histoire* (Cours de l'ENS-Ulm 1964-1965) Editions Galilée 2013.

# قائمة المصـــــادر والمراجع

# قائمة المصادر والمراجع

**القرآن الكريم**

**المعاجم العربية:**

- ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرون، القاهرة، دار المعارف.

**الكتب بالعربية:**

- عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، دار هومة، ط3، 2002
- إبراهيم أحمد: انطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر، منشورات الاختلاف،ط1، 2008.
- أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، ط6، 2005.
- بشيرت تاوريريت وسامية راجح : التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دار رسلان، ط1، 2008.
جابرعصفور، قراءة التراث النقدي ، مؤسسة عيبال للنشر ،ط 1: 1991
- خالد بلقاسم: الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ط1، دار توبقال للنشر، 2004
- دزيرية سقال: الكتابة والخلق الفني، دار الفكر اللبناني- بيروت، ط1، 1993.
- رامان سيلدن :النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998
- سامي عبابنة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، منشورات عالم الكتب الحديث، ط1 2004.
- سعد البازعي والرويلي ميجان: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً المركز الثقافي العربي، ط2 بيروت، الدار البيضاء 2005.
- السعيد بوطاجين، الترجمة و المصطلح دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد.
- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية 1996 .
- الشيخ عبد الكريم بن إبراهيم الجيلي، الإنسان الكامل في المعرفة الأواخر والأوائل، منشورات: محمد علي دار الكتب العلمية، بيروت ــ لبنان، ط1، 1997.
- عبد الله إبراهيم، التفكيك الأصول والمقولات، منشورات عيون المقالات، ط1، الدار البيضاء، 1990.
- عبد الله الغذامي:

1- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية نظرية وتطبيق، ط6، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 2006.

2- النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، والدار البيضاء، 2005.
- عبد الله شريق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2003.
- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة 2005.
- عصام عبد الله : جاك دريدا: ثورة الاختلاف والتفكيك، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 2008.
- محي الدين بن عربي، فصوص الحكم، دار الكتاب العربي، ج1
- محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات فصول في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002.
- من كلام الشيخ أبي عبد الله محمد بن علي بن العربي، كتاب الباء، مكتبة القاهرة، ط1، 1954
- نادية بونفقة، فلسفة إدموند هوسرل نظرية الرد الفينومينولوجي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 2005

- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم–ناشرون، منشورات الاختلاف، 2008.

**المصادر والمراجع المترجمة:**

❖ .

- دريدا جاك:

1- الصوت والظاهرة تر: فتحي انقزوا، المركز الثقافي العربي، 2005

2- انفعالات تر:عزيز توما تق :إبراهيم محمود ،دار الحوار ط1 2005

3- أحادية لغة الآخر أو ترميم الأصل، تر، عزيز توما وإبراهيم محمود، دار الحوار، ط1، 2009.

4- في الروح هايدغر والسؤال، دار الفارابي، تر، عماد نبيل، ط1، 2013

5- المهماز أساليب نيتشه، تر، عزيز توما، دار الحوار، ط1، 2010

6- الكتابة والاختلاف، تر، كاظم جهاد، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء 1988.

7- جاك دريدا وإليزابيث رودينيسكو، ماذا عن غد «محاورة»، تر، سلمان حرفوش، تح: فيصل دراج، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، ط1، 2008

8- صيدلية أفلاطون، تر، كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998

9- في علم الكتابة، تر: أنور مغيث ومنى طبة، المركز القومي للترجمة، ط2، 2008

10- استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا، حول الجامعة والسلطة والعنف والعقل والجنون والاختلاف والترجمة واللغة، تر: عز الدين الخطابي، أفريقيا الشرق 2013

11- عن الحق في الفلسفة، تر: عز الدين الخطابي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت 2010

12- استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا، حول الجامعة والسلطة والعنف والعقل والجنون والاختلاف والترجمة واللغة، تر: عز الدين الخطابي، أفريقيا الشرق 2013

13- جاك دريدا، أركولوجيا التوهم، انطباع فرويدي، تر : عزيز توما ، مركز الإنماء الحضاري ط1، 2005

14- لقاء الرباط مع جاك دريدا، لغات و تفكيكات في الثقافة العربية، تر : عبد الكبير الشرقاوي، ط1، 1998

- إمبرتو إيكو:

1- القارئ في الحكاية، تر، أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1996.

2- السيميائية وفلسفة اللغة، تر، أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة ط1، بيروت، 2005.

1- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت والدار البيضاء، 2000

- آن جفرسون ودفيد روسي: النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، تر، سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992.

- أيان الموند، التصوف والتفكيك درس مقارن بين ابن عربي ودريدا، تر: حسام نايل، المركز القومي للترجمة، ط1، 2011

- بيتر بروكر ، الحداثة ومابعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، مراجعة ،جابر عصفور، ط1 :1995

- بول د يمان، العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر، تر: سعيد العالمي، المشروع القومي للترجمة 2000

- بيير زيما: التفكيكية دراسة نقدية، تر، أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2.

- بول ريكور:

- 1 – بعد طول تأمل السيرة الذاتية ، تر : فؤاد مليت ، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، الدار العربية للعلوم ط1 ، 2006

2- بول ريكور، الذاكرة ، التاريخ، النسيان ، تر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة 2009، ط1: 2009

- تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال2007

جون إليس، ضد التفكيك، تر:حسام نايل، المركز القومي للترجمة، ط1، 2012

- جون كوين، بناء لغة الشعر، كتابات نقدية، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1990.
- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، ط1، 1991.
- خورخي لويس بورخيس، صنعة الشعر، تر: صالح علماني، دار المدى، ط1، 2007
- رامان سلدن:
- 1–النظرية الأدبية المعاصرة، تر، جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة، ط 1، 1991.

2– موسوعة كامبرج في النقد الأدبي مج 8–4 ، المجلد الثامن من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، مراجعه وإشراف ، ماري تريز عبد المسيح، المشروع القومي للترجمة 2006.

- رولان بارت:

1– درس السيميولوجيا، تر،عبد السلام بن عبد العالي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1961.

2– رولان بارت ، الكتابة في درجة الصفر ، تر: محمد نديم خشفة ، الناشر مركز الإنماء الحضاري ، ط1: ،2002

3– رولان بارت، هسهسة اللغة، تر:منذر عياشي، مركز الإنماء الحضري، حلب، ط1،1999.

4 – من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2001

- فريديريك نيتشه، العلم الجذل، تر، سعاد حرب، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 2001
- فردينان دي سوسور، علم اللغة العام، تر، يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، 1985
- كريستوفر نورس، التفكيكية النظرية والتطبيق ،تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع،سورية ط1، 1992
- مارتن هايدجر، ماذا يعني التفكير، تر، نادية بونفقة، ديوان المطبوعات الجامعية، 2008
- مايكل هووي، التفاعل النصي، مقدمة لتحليل الخطاب المكتوب ، تر : ناصر بن عبد الله بن غالين.
- هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج : الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية ، تر : حسن ناظم ـ على حاكم صالح، دار أويا، ط1، 2007.
- هانس روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، تـــر: محمد مساعدي، جامعة سيدي محمد بن عبد الله.
- وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر، يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، 1987

**المجلات والدوريات:**

- التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر»، مجلة «قوافل» السعودية، ع.7، مج.5، 1997
- محمد شوقي الزين، نسيج النص :علامات في التفكيك،International Journal of Semat Vol 1 No 2, 243-253 (May 2013
- أنور المرتجى، جاك دريدا فيلسوف نظرية الكتابة والتفكيك، مجلة ثقافات،2002، ع 162
- عبد الملك مرتاض: الأدبية والأدب، بحث في الماهية، مجلة علامات، مج10 ج40، المملكة العربية السعودية.

- محمد قاسي: الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي، مجلة فكر ونقد،ع22، الرباط المغرب، 1999.

**المواقع الالكترونية:**

فريد أمعضشـــو، إشكالية ترجمة المُصطلح النقدي الحَداثيّ إلى العَربية

مصطلح «التفكيك» أنمُوذجاً انترنت ص: http://www.alalam.ma/def.asp?codelangue=23&id_info=49499

- مرقد هابيل ابن نبينا آدم عليهما السلام – دمشق انترنت ص

http://www.youtube.com/watch?v=je9f5znG-is

- قصة مغارة الدم في جبل الاربعين بدمشق انترنيت صhttp://www.youtube.com/watch?v=NRVAZGyVSuA
- انترنت ويكيبيديا:
- http://fr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Derrida

الفهـــــــــــــــــــــرس

**إهداء** .....

**شكر وعرفان** .....

**مقدمة**.....4

**مدخل تمهيدي:**

**أصول التفكيك وضبط المفاهيم.**

**أ.أصول التفكيك**.....11

**1.الأصول الفلسفية**.....11

**2. الأصول اللسانية**.....18

**ب.ضبط المفاهيم**.....21

**1.التفكيك**.....21

**2.الاختلاف Différence والاخـــ(ت)لاف Différance**.....23

**3.الانتشار Dissemination**.....25

**4.الأثرtrace**.....26

**ج .إشكالية ترجمة المصطلح التفكيكي**.....32

1.**التفكيكية Déconstruction**.....33

**2 مركزية اللوغوسLogocentrisme**.....34

**3.الاختلاف Différence والاخـــ(ت) لاف Différance**.....35

**4 علم الكتابة grammatologie**.....35

**5.التناص intertexte**.....36

**6.التناصية intertexualité**.....36

**الفصل الأول**

**منطلقات دريدا في التأسيس لاستراتيجية التفكيك:**

**1 نقد البنيوية**.....38

**2 الكلام والكتابة**.....40

**3 مركزية اللوغوس LOGOCENTRISME**.....43

**4- التناص intertexte**.....44

**5.موت المؤلف وسلطة القارئ** .....46

**الفصل الثاني: فصل تطبيقي**

**1 – تمهيد: قصيدة النثر الحفر في شعرية اللاشعرية** .....50

**2– البرزخ والسكين و لعبة تشكل العنوان** .....55

**3–قصيدة البرزخ والسكين مسار اختلاف السر**.....64

**خاتمة** .....106

**ملحق** .....114

**قائمة المصـــــادر والمراجع**.....123

الفهرسة .....128