الجمهـورية الجزائريـة الديمقـراطيـة الشعبيـة

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد خيضر– بسكرة–

الماستر

كليـّة الآداب و اللّغات

قسم الآداب و اللّغة العربية

تطبيق التّفكيكيّة في النّقد العربيّ المعاصر

بسّام قطّوس _أنموذجا_

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللّغة العربيّة

تخصّص: نقد أدبي

إعداد الطّالبة:

سعاد قواند

إشراف الدّكتور:

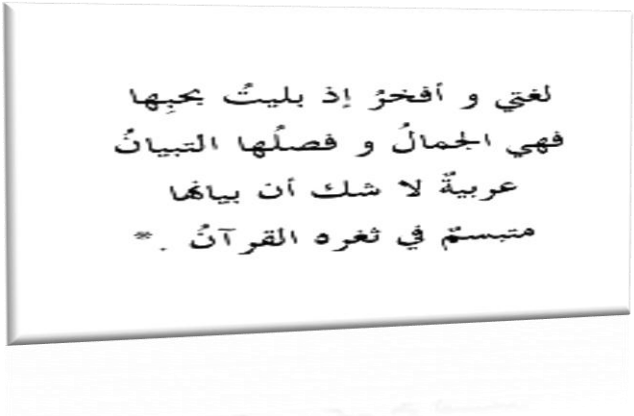
علي بخّوش

السّنـــة الجامعيـّة: 1436/ 1437 هـ

2015 /2016 م

الحمد لله ربّ العالمين

سورة الفاتحة الآيتان: 1–2



شكر و عرفان

أشكر الله الذي وهبني نعمة العلم ووفقني على إنجاز هذه المذكرة.

أود أن أعرب عن جزيل شكري وامتناني إلى كل من قدّم يد العون من أجل إنجاز هذا البحث المتواضع منذ إرساء لبنته الأولى إلى إتمامه.

غير أنّ الاعتراف بالجميل يملي عليّ أن أتقّدم بفائق الشّكر إلى الدّكتور

"علي بخّوش"

الّذي تفضّل بالإشراف على هذه المذكّرة توجيها ونصحا وتشجيعا.

كما أجد نفسي مدينة بالشّكر والعرفان لجميع أساتذة وعمّال كليّة الآداب و اللّغات بجامعة محمد خيضر- بسكرة-

فجزاهم الله عنّي خير الجزاء.

مقدمة

يشكّل الاهتمام والبحث في المكوّنات المفهوميّة والإجرائيّة للخطاب النّقدي أساسا لكلّ مقاربة تسعى لاستكناه حقيقة القراءة الأدبيّة والنّقديّة.وأسئلة البحث تتوالى وفق مسار يعمل على تشكيل الرّؤية النّقدية وفق معطيات تتوزّعها اهتمامات الباحث الّذي يهدف لمعرفة طريقة تشكّل الإبداع ورصد آلياته، ومن ثم الإمساك بجوانب الدّلالة فيه .

إنّ النّقد الأدبيّ المعاصر ، استطاع اقتحام ميادين معرفيّة وثقافيّة متنوّعة ، انطلاقاً من إيمانه بضرورة تكسير نسق الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبيّة والمعرفيّة ، واقتحام صنوف الأنشطة الإنسانيّة ، وتقديم رؤىً تحليليّة تُسهم في بلورة الحلول لبعض الأزمات الناشئة من تعثّر علاقة الفرد بالآخر وبالمجتمع والعالم .

ولم يكن النّقد في يوم من الأيّام . بوصفه عِلماً من العلوم الإنسانيّة . مستقلاً عن بقيّة العلوم الأخرى، بل كانت له، بشكلٍ دائمٍ صلاته القويّة مع علم اللّغة، وعلم النّفس بفروعهما المختلفة وبعلم التاريخ ، وعلم الاجتماع ، وحتّى العلوم البيولوجيّة.

فقد كان يعمل على تفكيك ومعرفة مكونات العملية النقدية من خلال جوانبها المعرفية والإجرائية وطبيعة مرجعيّاتها الأوّلية.

وإذا كان مسار النّقد العربي المعاصر قد تناول جوانب من الإبداع العربي في ميدان الشّعر والقصّة والرّواية، بأدوات ومناهج تستند في مجملها إلى الاتجاه اللّساني الّذي يقارب النّص الأدبيّ بدأ مساراته الأولى من نهاية السّتينات، وتطوّر مع تطوّر دراسات علم اللّغة الحديث واللّسانيات واستثمارها في إعادة قراءة النّصوص الأدبيّة، فإنّ هذا الواقع الجديد أفرز عددا كبيرا من الدّراسات والأبحاث الّتي تستلهم النّقد الجديد، بمختلف اتّجاهاته الفنية والاجتماعيّة والنّفسيّة وخاصّة في مكوّناتها الفرنسيّة الّتي مثّلتها فلسفة ***جاك دريدا*** المناهضة لكلّ رؤية ميتافيزيقية.

و قد عرفت حركة النّقد العربي تطوّرا سريعا منذ السّبعينات لتصبح في نهاية التّسعينات وبداية القرن الواحد و العشرين ظاهرة واضحة ومنتشرة نظريّا أكثر منها تطبيقيّا لدرجة لا يمكن معها حصر أو تحديد أو توثيق الدّراسات والكتب والأبحاث المنجزة.

وانطلاقا من هذا المعطى الأساسي جاء موضوع بحثنا الموسوم **بتطبيق التفكيكية في النقد الأدبي المعاصر– بسّام قطّوس أنموذجا–**

إنّ اختيارنا للتّفكيك دون غيره من المناهج الغربيّة، ليس إلاّ فضولا لأطروحاته ، فالسّبب الّذي دفعنا لاختياره هو طبيعة علاقته بكلّ أشكال الأصول و المرجعيّات، إذ قام التّفكيك بالأساس على تقويض كل الأسس الماورائيّة للفكر، سواء كانت لاهوتيّة أم عقليّة أم علميّة، كما قام بالتّأسيس لثقافة الاختلاف القائمة على السّيرورة و الإرجاء، بحجّة أنّ كلّ ممارسة فكريّة تقوم على مرجعيّة ثابتة تؤدّي إلى أحاديّة المعنى و الفكر، كما تؤدّي إلى تحنيط المعنى و الحقيقة. فمثل هذا التّيار الفكري و النّقدي، إذا ما نُظر إليه في ظلّ ثنائيّة الأصالة و المعاصرة، سيكون مثارا لنقاشات واسعة بين كلّ من أنصار الحداثة و التّنوير، وبين التأصيليين، فالتّيار الأوّل يرى التّفكيكية بوصفها السّلاح الأمضى للتّحرّر من سلطة الأصول، والدّخول في عالم التّعدد و فضاء التّحرر. أمّا التّيار الثّاني يرى أنّ تبنّي أطروحات التّفكيك غير مدروس العواقب، كونه قائما على تعدّد مفرط يؤدي إلى اللاّ معنى و اللاّ حقيقة في مقابل ثقافة التّزمت و الفكر الأحادي، كما أنّه بإعلانه لانهائيّة الدّلالة و الإرجاء المستمرّ للمعنى، يكون قد قضى على المعنى و الحقيقة، من حيث أنّه يحرّرها من السّلطات القبليّة.و من هذا الطّرح يكون التّفكيك خطرا على المعنى والحقيقة و الهويّة، بل و على الإنسان في حدّ ذاته في رأي بعض النّقاد.

زيادة على ذلك الغموض الّذي يلفّ التّفكيكية؛ إذ ينظر إليها بوصفها صعبة الفهم، أو مستعصية الشّرح و لا يمكن للنّقد أن يرقى إليها، في حين أنّها تيّار فكري مثله مثل كل تيّار بدايته فلسفيّة و نهايته نظرية تحبل آليّات يرعاها كل ناقد بما يتطلّبه نصّه وثقافته.

هذه الأسباب الّتي جعلتنا نتقصّى أثر تطبيق آليّات التّفكيك في الأدب، لذا قسّمنا البحث إلى فصلين، تصدّرهما مدخل عُنون بالمناهج الأدبية من السّياقية إلى النّسقية؛ حيث قمنا بجولة بين أهمّ آليّات المناهج السّياقية وصولا إلى آليّات المناهج النّسقية و تعريف موجز لكلّ منها.

لننتقل إلى الفصل الأوّل، الّذي وُسم بعنوان آليّات التّفكيك؛ وهنا عرّجنا على أهمّ المحطّات الّتي مرّت بها التّفكيكيّة الفلسفيّة حتّى رست قواعدها عند دريدا بمقولاته الّتي يتمّ عرضها

بالتّفصيل بدءا من كلمة التّفكيك و تعريفها و كلّ هذا من خلال كتابيه: **الكتابة و الاختلاف/ علم الكتابة**.ليختم المبحث الأول بنقد للتّفكيكية الدّريدية و ايجابيّاتها،ونلج المبحث الثّاني بذكر أمثلة من تطبيقها في العالمين الغربي الممثّل بالنّاقدين(**بيير زيما ورولان بارت** و **كريستوفر نوريس**) يتصدّره ذكر لأهمّ نقّاد التّفكيكية تنظيرا وتطبيقا في العالمين وينتهي بملاحظات و مناقشات لما أوردوه حول تطبيقاتهم.

أمّا العربيّ فاخترنا (**عبد الله الغذامي و عبد المالك مرتاض** أحد الأوائل الّذين غامروا لدخول أعماق هذه الفلسفة الحديثة الدّخيلة على أدبنا و نقدنا في أحد أهمّ مؤلّفاتهما المتوفّرة في المكتبة و الأقلّ دراسة، فللغذّامي اخترنا "**تشريح النصّ**" وعنوانه يدلّ على الموضوع المطروح أمّا لمرتاض انتقينا مؤلفين "**ا_ى دراسة تفكيكية** "و "**تفكيكية رواية زقاق المدق**")كأمثلة للآليّات المتبعة لينتهي هو الآخر بملاحظات و مناقشات.

يفتح الفصل الثّاني أبوابه كبيت القصيد في الدّراسة عن تطبيقات ***بسام قطوس*** لآليات التّفكيكية الدّريدية في كتاباته النّقدية وعن إضافاته أم أنّه اكتفى بالنّقل بما جاء به النّقاد الّذين سبقوه في كتابين أحدهما نظري و الموسوم **بالمدخل إلى مناهج النقد المعاصر** و الثّاني تطبيقي عنونه ب **استراتيجيات القراءة و التّأصيل**. أمّا مصطلح ***تطبيق*** فكان متعمّدا وذلك لأنّ النّقاد احتاروا في اعتبارها منهجا له آليّات يطبّقها النّاقد عند دراسته لنصّ أدبيّ أم أنّها مجرّد سراب أو طيف لا يعرف له جسد مستقر وأنّه روح تسكن النّص في حالات معيّنة في غفوة الشّعور.متّبعين في ذلك الوصف والتّحليل مع الشّرح كمنهج لاستنتاج الآليّات أو الإستراتيجيّات المتّبعة ونقدها.

أما اختيار النّاقد **بسّام قطّوس** كأنموذج للدّراسة؛ فلأنّنا نقرأ في الكتب النّظرية عن تطبيقاته، بل و أنّه من أوائل النّقاد الّذين عُرفوا في هذا المجال لكن لا أحد تعرّض له بالنّقد ودراسة مؤلفاته_على حد علمي_ وهنا أذكر أنّ مؤلّفاته موجودة كعناوين تدعو للفضول و حبّ الاطّلاع عليها، إلاّ أنّنا بعد بحث طويل في مكتبة كليّة الآداب و اللّغات لجامعة بسكرة و كذا المكتبة المركزية للجامعة نفسها، والاتّصال ببعض أساتذتها، كما جُبنا مواقع الإنترنيت و اتصلنا بجامعات أخرى كجامعة الجزائر العاصمة، قسنطينة وأيضا باتنة، عدنا بخفي حُنين، فاكتفينا بكتابه

النّظري و كذا التّطبيقي السّابقي الذّكر وعناوين كتبه المنشورة على مواقع الإنترنيت ككتابيه "**عتبة التّأويل و عتمة التّشكيل**" و" **الإبداع الشّعري و كسر المعيار**"لنتمّ بحثنا حول تطبيقاته القليلة

أمّا المشكل المعالج في هذا البحث فيتمثّل في التّساؤلات الآتية: الآليّات التّفكيكيّة الدّريدية الّتي احتار النّقاد في ترجمتها في واقع النّص الأدبي؟ و كيف طبّقها النّقاد الغرب؟ في المقابل كيف فهم النّقاد المعاصرون العرب التّفكيك على المستويين المفهومي و التّطبيقي؟ و كيف نظر ***بسّام قطّوس*** للتّفكيك و أجرى آليّاته على النّص الأدبي؟

لنصل إلى ما مدى صلاحيّة تطبيق المنهج الغربي على النّص العربيّ رغم اختلاف المرجعيّات؟

و لتحقيق هذه الأهداف اعتمد البحث على مراجع عربية و مترجمة و أجنبيّة، كانت دليله في كشف بعض الحقائق و الإجابة على هذه الأسئلة منها: ***استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي و المدخل إلى مناهج النقد المعاصر لبسّام قطّوس، جاك دريدا*****Jacques Derrida**: **الكتابة. والاختلاف *و علم الكتابة*. كريستوفر نوريس Christopher Norris**: **التفكيكية النظرية و الممارسة،رولان بارت Roland Barthes**:**S/Z essais** . **بيير زيما: التّفكيكية. عبد الله الغذامي: تشريح النصّ مقاربات تشريحيّة لنصوص شعريّة معاصرة. عبد المالك مرتاض: ا– ى دراسة سيميائيّة تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، تحليل الخطاب السّردي معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة– رواية زقاق المدق.**

و لا يمكن غضّ النّظر عن الصّعوبات الّتي اعترضت البحث وكانت حجر عثرة في خروجه إلى النّور، منها توافر الكتب الّتي تعالج الجانب النّظري و تشحّ في المقابل على تطبيق آليّات هذه النّظرية، كما يتعلّق الأمر بمفاهيم دريدا الّتي تعرف غرابة و ألاعيب لغوية زئبقية تتهّرب من المساءلة و القبض على تذليل مفاهيمها، بالإضافة إلى الأمانة الّتي وُضعت بين يديّ و هي تربيّة فلذّات أكبادنا و النّشء الّذي نرجو صلاحه؛ حيث وُضعتُ بين مطرقة الأمانة و سندان الطّموح و حبّ العلم و التّطلع على جديد السّاحة الأدبيّة و النّقديّة خاصّة.

فإن أصبنا في ذلك فمن الله وحده وإن أخطأنا فمن عندنا. غير أنّ فضل أستاذي الفاضل المشرف بتشجيعه قبل توجيهي كان الدّافع في صبري وهوان كلّ صعوباتي و توتّراتي، فبوركتم وأعانكم اللّه و زادكم تشريفا.

لقد حاولت من خلال هذا الإنجاز أن أفيد و أستفيد و على العموم فإنّ فوق كلِّ ذي علم عليم و الكمال لله العليّ العظيم.

مدخل

لقد انتهى القرن العشرون وهو يحمل في حقيبته مجموعة من النّظريات و المناهج و الأفكار النّقدية، هذا ما شكّل ثورة حقيقيّة في الوسط الفكري، لم يسبق لها مثيل ؛حيث أضحت كلّ مناحي الفكر تتعرّض لإعادة النّظر فيها بقراءات نقديّة متطوّرة حملت لواءها دول أوربيّة بالدّرجة الأولى، ثم انتشرت في بقاع العالم بما فيها الدّول العربية.

من القضايا الّتي أثير حولها الجدل في نقدنا العربي، المناهج النّقدية، رغم أنّنا لسنا بدعا في هذا المجال، فإذا كنا لم نرض بالنّقد الانطباعي الّذي تربّع على العرش لفترة طويلة في تراثنا العربي النقدي، فإنّنا في المقابل لا نرى أنّ كل ما تأتي به المناهج النقدية الغربية صالح لأدبنا، وذلك يعود لمدى إيماننا بالاختلافات الطبيعية بين الآداب والثقافات و الفلسفات.

فإذا ذكرنا **المناهج السيّاقية**، نتذكر معها الإبحار في جوانب النّص الفسيحة، فننساق للبحث في كلّ ماله علاقة به من ذات الشّاعر وتقلّباتها، إلى ظروف إنتاجه واضطراباته متناسين جوهر النّص وتسارع نبضات الحضارة، جعلت المتتبع للحركة النقدية الحديثة، يسجّل تلك السّرعة في الانتقال من منهج إلى آخر، بعدما رأى النّقاد عجز المناهج القديمة، بعدما استهلكت طاقتها في فهم جديد للإبداع الفنّي. ولدت مناهج جديدة تراعي ما للّغة من خصائص و طاقات تؤهّلها لصنع نصّ يخاطب العمق، ويلامس آفاق الأديب وتوقّعات القارئ لها.

فمنذ النّقلة الّتي أحدثتها المدرسة الشّكلانية الرّوسية في العقد الثّاني من القرن العشرين بتركيزهم على الاهتمام بالنّظام اللغوي، بحيث ينفصل المعنى الأدبي عن التّطورات العقلية والمنطقية، و النّقد لم يعرف هدوءا في البحث عن الجديد النّقدي، فكانت الحداثة البنيوية،الأسلوبية والسيميائية و ما بعد الحداثة كانت التّفكيكية ونظريّات التّلقي والقراءات الّتي تهدف كلّها لتأسيس علم متين لدراسة الأدب.

1- المنهج البنيوي (المنهج الهيكلاني):

منهج تعود أصوله إلى صدور كتابين المدارات الحزينة(**Les tristes tropiques**) سنة 1955، سيرة ذاتية كتبها كلود لفي ستروس Claud levi strauss *. و مهد الطريق لكتابة الأنثربولوجيا البنيوية " Anthropologie structuralisme "[1] أما البنيوية كمصطلح نقدي فهو يتأتى من ((مفهوم البنيوية " la structure " و المشتقة من الفعل اللاتيني "struere"، أي بنى، و هو يعني الهيئة أو الكيفية التي يوجد الشيء عليها،أما في اللغة العربية فبنية الشيء، تعني ما هو أصيل فيه وجوهري و ثابت))[2]، لقد كانت أفكار العلم السويسري فرديناند دو سوسير Ferdinand de Saussure منطلقا لظهور مبادئ البنيوية و في مقدمتها اعتبار اللغة نسق أو نظام "système" ((يتمثل في العلاقات بين الكلمات، أي في النظم، فاللغة كل منظم من العناصر)[3]، كذلك نجد ((ثنائية اللغة والكلام، إذ ميز سوسير بين مجموعة القواعد والمبادئ المتصلة بلغة ما والتي تعمل في الجماعة... و بين الممارسات الفعلية التي تبرز في أداء الأفراد وحديثهم اليومي و التي يطلق عليها الكلام))[4]، و تأتي أيضا ثنائية الدال و المدلول، فالعلامة اللغوية تتألف من ((اتحاد عنصرين هما الدال "signifiant" و المدلول "signifie" فالأول هو الصورة الصوتية أو الكتابية للكلام، والثاني هو المفهوم من هذه الكلمة و العلاقة بين هذين هي علاقة اعتباطية))[5].

ومن هذه التّطورات السّوسرية ترسّخت أسس ومعالم هذا المنهج في عزل النّص عن كل المؤثرات الخارجية، و تحددت بؤرة البحث عن البنية اللسانية للأدب فظهرت مفاهيم مختلفة لهذه

---

* ولد في بلجيكا عام 1908 ابن تنان وحفيد حاخام انتقل للإقامة في فرنسا سنة 1914.

[1]- وردة عبد العظيم عطا الله قنديل: البنيوية وما بعدها من التأصيل الغربي و التحصيل العربي، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة – فلسطين، 2010، ص6.

[2]- بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النظرية و التطبيقية، جامعة محمد خيضر – بسكرة- الجزائر دار الفجر ط1 ، 2006، ص10.

[3]- وليد قصاب:مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق – سوريا – ط1، 2007، ص125.

[4]- صلاح فضل:مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص69.

[5]- وليد قصاب:المرجع السابق ، ص131.

النظرية كان أبرزها مفهوم البنيوية لدى رومان جاكبسون Roman Jakobson باعتبارها دراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات و العقول و اللغات و الأساطير بوصف كل منها نظاما تاما، أو كلا مترابطا أي بوصفها بناء، فتتم دراستها من حيث أنساق ترابطها التاريخي[1].

كما قدم جان بياجيه Jean Piagie مفهوما جامعا للبنية باعتبارها أصبحت موضوعا للمقاربات البنيوية من خلال تحديد ميزاتها و هي ((التحديدات – الشمولية- التحويلات- التنظيم الذاتي))[2]، ونظرا لتعدد المدارس التي اهتمت بالبنيوية، قسمها النقاد الى اتجاهات مختلفة، فكانت البنيوية الاجتماعية و يمثلها كلود ليفي ستراوس من خلال دراسته الأنثربولوجية للأساطير الهندية والّتي سعى لتطويرها ((وقد درس ستراوس بهدف التوسع في هذه الفكرة ما يزيد عن 800 أسطورة من أساطير هنود أمريكا))[3].

البنيوية التكوينية (التوليدية)أو السوسيولوجيا الجدلية: وقد تبناها لوسيان غولدمان Lucian Goldman* الذي وفّق ((بين طروحات البنيوية في صيغتها الشكلانية، و أسس الفكر الماركسي أو الجدلي في تركيزه على التفسير المادي الواقعي للفكر))[4]. لقد استندت تكوينية لوسيان على محاور أساسية لتحليل النص الأدبي تحليلا يقف على:

- الفهم و التفسير.
- رؤية العالم.
- البنية الدلالية .
- الوعي الفعلي والوعي الفكري.

---

[1]- ينظر،ليونارد جاكبسون: بؤس البنيوية، للأدب و النظرية البنيوية، دراسة فكرية، ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2001، ص47.

[2]- جان بياجيه، البنيوية، ترجمة، متيمتة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت – باريس، لبنان- فرنسا، ط4، 1985، ص7.

[3]- جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، العدد 206، 1996 ص 43.

* لوسيان غولدمان (1913، 1970) كاتب روماني من مدينة بوخاريست، من مؤلفاته: من أجل سوسيولوجيا الرواية، العلوم الإنسانية والفلسفة، الماركسية والعلوم الإنسانية.

[4]- وردة عبد العظيم عطا الله قنديل: البنيوية و ما بعدها بين التأصيل الغربي و التحصيل العربي ،ص 41 .

لا يمكن الجزم بوجود آليات محددة يتبعها النقد لمقاربة النصوص الأدبية، رغم ذلك دوت في سماء البنيوية أصوات لقراءة النّص الأدبي انطلاقا من مستويات تضافرت حتى تكشف عن الدلالة العميقة، فتجلت في المستويات الّتي عرضها صلاح فضل: المستوى الصوتي، المستوى الصرفي، المستوى المعجمي، المستوى النحوي، المستوى القولي، المستوى الدلالي، المستوى الرمزي[1].

رغم الأفكار البنيوية الّتي كانت وليدة الفكر اللّساني التي أقصت التّاريخ و المجتمع و المعرفة الإنسانية و الذّات، أدركت أخيرا إنّما وقعت في أزمة تمثلت في فشلها للوصول إلى أغوار المعنى الخفي و جماليّاته.

2- المنهج الأسلوبي:

الأسلوبية أصل الكلمة من كلمة (stylus) اللاتينية و يعني ريشة بعد ذلك انتقل عن طريق المجاز إلى مفهوم يتعلق بطريقة الكتابة ((فالأسلوب طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب ولجنس من الأجناس، لعصر من العصور))[2].

إلى أن استقر مفهوم الأسلوبية كعلم لساني نقدي وهذا ما عبر عنه الألماني ستيفان أولمان Ullmann Stepheen ((إنّ الأسلوبية اليوم من أكثر اللسانيات صراحة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد و مناهجه و مصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا))[3].

لقد نشأ علم الأسلوب في حضن الدراسات اللغوية الحديثة الّتي ظهرت مع دو سوسير فالتّفرقة الّتي أحدثتها الدّراسة بين اللّغة و الكلام هي الشّرارة الّتي انبثق منها علم الأسلوب، فهو يدرس الكلام الفعلي النّاتج عن ذات معينة، و أصبح منهجا قائما بذاته يقوم بتحليل النصوص

---

[1]- ينظر، بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد المعاصر ص54-55.

[2]- بيار جيرو: الأسلوبية، ترجمة، منذر عياشي، دار الحاسوب، حلب، سوريا، ط2، 1994، ص9.

[3]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب نقلا عن WALTHER VON WARTHURY ET STEPHEEN ULLMANN : Problèmes et méthodes de la linguistique traduit de l'allemand par pierre maillard – Ruf. الدار العربية للكتاب، تونس، ط3 ، 1982، ص24.

الأدبية و من روادها ميشال ريفاتير Michel Revatir و جاكسبون ، ونظرا لتعدد المدارس ونظرتهم لهذا المنهج فقد قسّمت إلى اتجاهات مختلفة الأسلوبية التعبيرية- الأسلوبية الأدبية- الأسلوبية البنيوية- الأسلوبية الوظيفية[1].

أما من الجانب العربي فوردت عدة تعاريف تبيّن سبب نشأة هذا المنهج ((و الدّافع الحقيقي لنشأة الأسلوبيّة ترتبط ارتباطا وثيقا بهذا التطور، و تعده أساس الدراسة الأسلوبية و إذا آمنا بأن الأسلوبية جاءت وليدة التطور الذي لحق العلوم الثلاثة؛ النقد ، البلاغة و اللغة، فإننا نؤكد أن نشأة الأسلوبية اللغوية ولاسيما التطور في مجال الدراسات الأدبية))[2] .

إنّ المستوى الإجرائي للأسلوبية يقوم على مجموعة من الآليات أهمها:الانحراف أو الانزياح التقابل ، التشاكل ، الإحصاء ، التناوب ، الحذف ،التقديم و التأخير ، التكرار... متنقلا من المستوى الصوتي فالتركيبي فالمعجمي للوصول إلى الدلالي. فهي تتموقع بين علم اللغة و النقد الأدبي بحيث تحلل الظواهر اللغوية للنص و بهذا يتمكن الناقد من الوصول إلى منهج لغوي يقوم على أساسه النقد الموضوعي.

لكن ما نجده في السّتينات هو خفوت تدريجي لهذا المنهج لدى الغربيين و ذلك نظرا لوجود نظرية جديدة باتت تلوح في الأفق ، تبشّر بوجود منهج خصب يبحث في فنية الظّاهرة الأدبية لا في الإحصاء الذي غيّب ملمحها الجمالي[3].

3- المنهج السيميائي:

أوّل من أرسى لبنات هذا العلم هو فرديناند دو سوسير عندما درس العلامات داخل الحياة الاجتماعية. فاللّغة باعتبارها نشاطا إنسانيا عاما تتجاوز في كتابها حدود اللسان الذي لا يشغل داخلها سوى وسيلة ضمن وسائل أخرى لا تقل أهمية عنه (كالإشارات- الطقوس- الرموز...).

---

[1]- ينظر ، بشير تاوريريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص178- 187.

[2]- ابراهيم عبد الله عبد الجواد :الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث ، وزارة الثقافة ،عمان ،الأردن ، 1996،ص 21،22.

[3]- ينظر، فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب- القاهرة، مصر، 2004، ص91.

فالعلامة "signe" باللغة الفرنسية مشتقة من الكلمة اللاتينية ((signum وهي تعني الإشارة أو الرمز و كل ما يسمح بالمعرفة. التوقع والتنبؤ أو هي حركة أو إيماء... يسمح بالتعرف على شيء ما و التواصل))[1].

أما اصطلاحا؛ فقد عُرّفت العلامة في معجم لالاند الفلسفي ((بأنّها إدراك راهن يسوغ بكيفية أكيدة نسبيا، إقرارا متعلقا بأي شيء آخر، و العلامة توجد على صنفين علامات طبيعية وأخرى اصطناعية. أما الأولى فهي تلك التي لا تنجم علاقتها بالشيء المشار إليه إلا عن طريق قوانين طبيعية، فالدّخان على سبيل المثال يشير إلى النار على نحو خاص. أما العلامات الاصطناعية هي الّتي تقوم علاقتها بالشيء المشار إليه على إقرار إرادي و جماعي في الأغلب كالعلامات الجبرية و الموسيقية))[2].

إنّ السّيمياء مصطلح كباقي المصطلحات تعرف تسميات مختلفة سواء لتعدّد التّرجمات أو لتعدّد المدارس، فالمدرسة الفرنسيّة الّتي يتزعمها دو سوسير سماها La sémiologie أما المدرسة الأمريكية بزعامة شارل ساندرس بيرسCharles Sendres Peirce فيسميها la sémiotique و رغم اختلاف المصطلحات إلا أنّها تصبّ في معنى واحد، وهو علم العلامات داخل المجتمعات، فالأوّل يرى أن العلامة عملة ذات وجهين هما الدال/ و المدلول (signifie/signifiant) و العلاقة التي تربطهما تقوم على الاعتباطية (Arbitraire)، في حين تظهر عند بيرس PEIRCE بثلاثية: Représentamen (الماثول) Interprétantو (المؤول) و Objet (الموضوع) و هذا الأخير قسمه إلى موضوع ديناميكي يتمثل في علم الموجودات و موضوع مباشر يتمثل في عنصر من عناصر العلامة وقد قسم هذه الأخيرة إلى: أيقونة، مؤشر و رمز[3].

---

[1] -Le petit Larousse illustré, dictionnaire français, édition, librairie Larousse Canada, 1990, P940.

[2]- اندري لالاند موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 2001، ص1292 ، 1293.

[3]- ينظر، بشير تاوريريت:محاضرات في النقد المعاصر، ص، 119- 120- 121- 122.

السيمياء كما يعرفها بيير غيرو Pierre Guiraud هي: ((علم يهتم بدراسة أنظمة العلامات: اللغات و أنظمة الإشارات و التعليمات ...الخ. وهذا التحديد يجعل اللغة جزء من السيمياء. الواقع أننا نجمع على الإقرار بأن للكلام بنيته المتميزة و المستقلة، و التي تسمح بتحديد السيمياء و الّتي تتناول أنظمة العلامات غير الألسنية))[1].

إذن يمكن القول بأنّها ذلك العلم الذي يبحث في مختلف العلامات التي تولد في المجتمع سواء كانت لغوية أو غير لغوية، فهي العلم الذي يدرس جميع الأنظمة[2].

وتوالت بحوث المدارس النقدية حول موضوع العلامة، فجاءت في ثلاث اتجاهات:-

1) سيمياء التواصل Sémiologie communicative و من أنصارها : بويسنس (Buyssens)، بريتو (Prieto)، جاكوبسون (Jakobson)، مونان (George Mounin)، كرايس أريس (Krayss Arice)، أوستين (Austin)، اندري مارتنيه (Andre MArtinet)؛ حيث يرون أنها تدرس البنيات التي تؤدي وظيفة تواصلية.
2) سيمياء الدلالة Sémiologie significative و من متبنيها: جوليا كريستيفا(Julia Kristiva)، رولان بارت (Roland Barthes) وذهبا لتوسيع نطاق السيمياء من النطاق الّذي تشتغل فيه إلى وظائف غير تواصلية، وهنا فنّدا خصوصية علم اللغة و عمومية علم العلامة التي جاء بها دو سوسير.
3) سيمياء الثقافة Sémiotique de la culture التي أزمعت على أنّ القراءة تتعدّد طلبا للخفي واستجلاء للغامض. ومن أنصارها: يوري لوتمان (Yori Lotman).

[1]- بيار غيرو:السيمياء، ترجمة انطوان أبي زيد،منشورات عويدان، بيروت، لبنان، باريس، فرنسا، ط1، 1984، ص6.
[2]- ينظر، جميل حمداوي: الإتجاهات ايميوطيقية، المغرب، ط1 ، 2015، Jamilhamdaoui@yahoo.fr ص8.

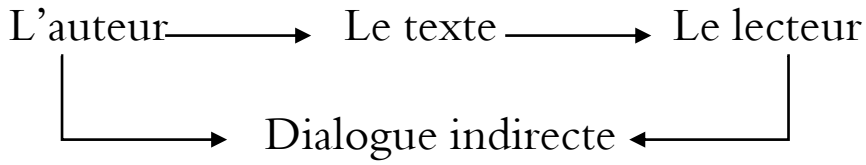
أما فيما يخص التقنيات التحليلية التي جاءت بها النظرية السيميائية منها: التشاكل، التباين، التناص، الشعرية، التقابلات الممثلة في المربع السيميائي (Le carré sémiotique)الذي جاء بها ألجيرداس غريماس و الذي جعله وسيلة لتحليل العلامات السيميائية بشكل عميق للوصول إلى البنية الكامنة و يضع خارطة للفصل و الوصل بين العلامات الدلالية في النسيج النصي بالإضافة إلى المحور الاستبدالي، و المستوى التركيبي و العلاقة المكانية و الثنائيات الضدية[1]...

فالنّاظر إلى مختلف الأعمال المنجزة في هذا المجال ؛أي ضمن هذا التحليل ليجد أنّ السيميائية تظهر فيها مناهج مختلفة من الأسلوبية و البنيوية النفسية والاجتماعية رغم هذه الميزات و التقنيات إلا أن لتعدد المصطلح و المفاهيم أثر في بلوغها مراتب عليا، بل نعتوها بالقصور وعدوها موضة يمكن أن تضمحل في أي لحظة وما الدليل على ذلك تلك التساؤلات والانشغالات التي يطرحها النقاد في مقدمة أعمالهم التحليلية من أمثال محمد مفتاح، عبد المالك مرتاض في الوطن العربي وغريماس و كوكي (Koky) في العالم الغربي.

4- نظريّة التّلقي:

إنّ ما تقدّم من نظريّات و آليّات نقدية تسلّط الضّوء على النّص خصوصا محاولة فهم كنهه و استدراج جماليّاته بعيدا عن الأنساق الخارجة عن إطاره الخارجي.

فجاءت نظريّات التّلقي التي أضحى القارئ من خلالها في حلقة الدّراسة النّصية يتحاور والنّص المنتج في مناظرة غير مباشرة مع المبدع (الكاتب).



[1]-ينظر، دانيال تشاندلز: أسس السيميائية ترجمة طلال وهبة، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان،ط1، 2008، ص186.

لقد كان لميلاد هذه النظرية ممهّدات يمكن تلخيصها كما وردت لدى روبرت هولمب (Robert Hollemb) في خمسة منشّطات هي:

- الشكلانيين الروس Les formalistes Russes.
- بنيوية براغ Structuralisme de Bragueِ.
- ظاهراتية رومان انجاردن Phénomélogie Roman Ingarden.
- هيرمينوطيقا غادامير Hermineutique Hans Jorge Gadamer.
- سوسيولوجيا الأدب[1].

نظريّة التّلقي أو La théorie de la réception مصطلح جديد في ساحة النّقد الأدبي، ظهر عند الغرب في ألمانيا تحديدا في منتصف السّبعينات على يد مدرسة **كونستانس** مقابل ما جاءت به البنيوية، في إعطاء المركزية للقارئ بدل النّص.

أمّا الرّجوع إلى المعاجم الغربيّة فتفيد أن المصطلح في دلالته اللّغوية معناه الاستقبال أمّا اصطلاحا فنظريّة التّلقي هي ((مجموعة من المبادئ و الأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا منذ منتصف السّبعينات على يد مدرسة كونستانس، تهدف إلى الثورة ضد البنيوية و الوصفية و إعطاء الدّور الجوهري في العملية النقدية للقارئ، باعتبار أنّ العمل الأدبي منشؤه حوار مستمرّ مع القارئ))[2].

أمّا عن أهمّ روّادها فهُما الأستاذان هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss وفولفغانغ آزر Wolfgang Izer؛ حيث حددا علاقة القارئ بالنّص و منها تجسّدت في نظرية

[1]- ينظر، صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص118.

[2]- سمير سعيد حجازي:قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، ط1، 2001،ص145.

الاستقبال أو جماليّات التّلقي و تعدّ النّظرية أحدث ما وصل إليه الفكر النّقدي في فلسفة التّلقي في العالم الغربي وظهر مصطلح مساو في الولايات المتحدة((نقد استجابة القارئ))[1].

أمّا المصطلحات الأساسيّة الّتي انبثقت عن هذه النّظرية فنجد، أفق التوقّعات Horizon d' expectation و التي تعني ((مجموعة من المعايير الثقافية و الطروحات و المقاييس التي تشكل الطريقة التي يفهم بها القراء و يحكمون من خلالها على عمل أدبي ما في زمن ما))[2] و قد أتى به ياوس فعل القراءة؛ حيث يرى أن القارئ مفعّل للنصوص من خلال ملأ فجوات المعاني أو مبهماتها، أو من خلال قراءتها و من ثم تحقيق معانيها المحتملة.

القارئ الضمني: مصطلح استعمله آزر من أجل وصف العلاقة الفعلية بين القارئ و النّص (Implie lecteur/ implied reader)

أما القارئ الفعلي (Actuel lecteur/ actual reader) :القارئ الحقيقي الّذي يستقبل النصّ في الواقع.

أفق الانتظار L'horizon d'attente ((أداة أو معيار يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرائية بوصفه مستقبلا لهذا العمل أو ذلك))[3]؛ أي النظرة الاستشرافية لمعاني النص.

موت المؤلف La mort d'auteur: وهو إبعاد وتغييب المؤلف عن دائرة الدّراسة النقدية[4].

---

[1]- وردة مداح: رسالة ماجستير في الأدب العربي تخصص نقد أدبي معاصر، ، التيارات النقدية الجديدة عند عبد الله الغذامي، باتنة، الجزائر،2010، ص36.

[2]- حسن البنا عز الدين: قراءة الأخر، قراءة الأنا، نظرية التلقي و تطبيقاتها قي النقد الأدبي المعاصر الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، 2008، القاهرة، مصر، ص25-28.

[3]- عبد الناصر حسن محمد:نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، 1999، ص113.

[4]- ينظر، وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث، ص113.

وما يعاب عن هذه النظرية هو تسليط الضوء على النّص واستبعاد أي سلطة خارجية هذا ما جعل أصحابها يقعون في الذاتية ويربطون حرية القارئ[1].

فبعد الإعلان عن غياب المؤلّف، هناك من كان يبشر ((بميلاد القارئ وعصر القراءة، حيث يصبح القارئ منتجا للنّص، بعد ما كان متفرّجا عليه أو مستهلكا له في أحسن الأحوال))[2]، وهذا ما جاءت به نظرية بارت. فبعد الموت المفاجئ للبنيويّة و غير المنتظر، أعلنت حركة معرفية جديدة سميت ما بعد البنيوية (Post-structuralisme) أو ما بعد الحداثة (Post-modernisme)، تمثلت في التفاعل بين القارئ و النص المكتوب، حيث يقوم ببعث الروح فيه من جديد، و يجعله مفتوحا لتعدد القراءات هذا الذي يزيد في تخصيب النص وإثرائه و هذه هي النقطة المشتركة بين التلقي و التفكيك[3]. وهذا ما جعل النظريتين تسيران في زمن واحد، و الأولى تمهّد الطريق للثّانية.

5- فلسفة التّفكيك:

إن مفردة تفكيك استعيرت من حقل استخدامها الأصلي للعمارة، لتنتقل إلى ميدان الفكر و تدل على وضع معظم التقاليد الميتافيزيقية و الفلسفية الغربية موضع التساؤل و النقد الجذري. كان أول من استخدم هذا المصطلح بهذه الدلالة الفيلسوف جاك دريدا Jacque Derrida في أواخر الستينات من القرن العشرين و ها هو يوضح مفهومه لهذا المصطلح في رسالة إلى صديق ياباني(Lettre à un amis Japonais)((أن مفردة التفكيك تقابل في الفرنسية دلالة واضحة و لا مصدر فيها للبس ، هناك في لغتي من قبل مشكلة ترجمة شائكة بين ما نهدف إليه هنا و هناك عبر هذه الكلمة ...لقد بات واضحا أنّ الأشياء تتغيّر من سياق إلى آخر في الفرنسية نفسها بالذّات، إنّي عندما اخترت هذه المفردة،أو عندما فرضت نفسها علي ، وهذا ما حدث في

---

[1]- ينظر، وليد قصاب: المرجع السابق، ص233.

[2]- يوسف وغليسي:مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر،ط2، 2009، ص171.

[3]- ينظر، إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، ط2، 2007، ص120.

كتابي من الكتابة :De la grammatologie)) [1] فمن هذا السياق يمكن نعتها بأنها ممارسة فعلية على البنية أو المفاهيم الأنطولوجية أو التفكير المتعالي الغربي، لكن مصطلح Déconstruction يعني بوضوح الهدم بالمفهوم السلبي فهو أقرب إلى Démolition لدى نيتشه Nitcheh منها للمعنى الواضح التفسير Analyse الهايدغري و نمط القراءة الذي كان قد اقترحه، لذلك استبعده، واتجه نحو قواميس لغوية مختلفة ليحدّد مدلولها النحوي و اللغوي والبلاغي فاستنارت له الرؤية بهذا الالتقاء المطمئن[2].

لقد انتهى بحثه عن اقتناعه بالمصطلح بما وجده في قاموس Lettré مثلا((Deconstruction/ فعل التفكيك مفردة نحوية: تشويش بناء كلمات عبارة))[3]فاعترافه الصريح بالتشويش إنما يدل على فك مختلف العلائق التي تجمع بين البنى اللغوية؛ما يؤدي بالضرورة إلى فتح المجال للخيالات التأويلية.وما يؤكدها التشبيه الذي استأنس به في قاموس Lemare لما شبه فك أجزاء الكلمة بفك قطع ماكنة معينة من أجل تغيير مكانها، كذلك حالها حال الأبيات الّتي تنثر فتتخلص من قيود الوزن و القافية[4]،من هذه التعريفات فالتفكيك هو التخلص من البنى الأصلية للأشياء.هكذا يكون دريدا قد أحب هذا المصطلح مستأنسا بالقواميس التي كانت بمثابة الشاهد له لما تبناه ، فأصبح يهدف إلى تفكيك الخطاب(Discours) مهما كان نوعه وجنسه، متفحصا ماتخفيه البنية(La structure) من شبكة دلالية مما أدى إلى ثورة على البنيوية(Le structuralisme) ،و تطورت التفكيكية لما تبنتها الولايات المتحدة الأمريكية مع جماعة ييل(Yal) ، فانتقل المصطلح بعد ما عرف انزياحا في دلالته إلى النقد الأدبي في نهاية السبعينات، في هذه الفترة عرف غموضا في الاستعمال خاصة على المستوى التطبيقي.

إذا حاولنا التّغلغل في متاهات المصطلح (Deconstruction) فقد يدلّ((في البداية على التّهجم و التّخريب و هي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية المرئية لكنّه في مستواه الدّلالي

---

[1]-جاك دريدا : الكتابة و الاختلاف، ترجمة كاظم جهاد ،دار توبقال ، دارالبيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2000 ، 57

[2]- ينظر، المرجع نفسه ، ص58

[3]- المرجع نفسه، ص 58

[4]- المرجع نفسه ، ص58

العميق يدل على تفكيك الخطابات و النظم الفكرية، والاستغراق فيها وصولا إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها))[1]؛أي السعي وراء المخفي و النّبش في المغمور.

و لكونه يشير إلى تيار فلسفي و نقدي؛ فهو يرفض التحديد،كما أنه لا يتّصف بصفة دقيقة((إذ يتخذ التفكيك مظاهر عديدة ؛فمرة يبدو موقفا فلسفيا، و تارة يكون استيراتيجية أو فكرية ، و مرة ثالثة يبدو طريقة في القراءة))[2].لكن رغم اللبس الذي يلف المصطلح إلا أن محل اشتغاله هو الخطاب اللغوي لأنه يهدف إلى ((فك الارتباط أو حتى تفكيك الارتباطات المفترضة بين اللّغة و كلّ ما يقع خارجها، أي إنكار قدرة اللغة على أن تحيلنا إلى أي شيء أو أي ظاهرة إحالة موثوقا بها))[3] .بمعنى أنّه زعزعة للّغة من داخلها و خارجها دون الرّجوع إلى معيار ثابت.

كما يمكن أن يحيل التّعريف إلى إستراتيجية في القراءة ((فمشروع لقراءة هذا يقوم التّقويض بقلب كل ما كان سائدا في الفلسفة الماورائية))[4]؛إذن فهي دراسة جديدة في الفكر الذي ظل جامدا متمسّكا و متشبّثا بما نقش في الجدران.

يتعرّض علي حرب لهذا المصطلح محاولة منه القبض على زئبقيته الّتي مازالت تتلاعب بأفكارنا قائلا:((التفكيك قراءة في محنة المعنى و فضائحه، للكشف عن نقائص العقل وأنقاص الواقع، أو عن حطام المشاريع في أرض المعايشات الوجودية، ولا يعني هذا إحلال طرف من الثنائية محل طرف أو تغليب نقيض على آخر ،إنه يعني أن لا مجال للقبض على المعنى الذي هو مثار الاختلاف والتعدد أو الانتهاك و الخروج أو الالتباس أو التعارض بقدر ما يشكل إمكانا لإعادة البناء))[5]؛حيث أنّ التّفكيك في منظوره، هو قراءة ايجابية لأفكار باليّة لا تتماشى وعصر

---

[1]- عادل عبد الله: التفكيكية سلطة العقل و إرادة الاختلاف ، دار الحصاد ، دار الكلمة ،دمشق، ط1 ،2000 ص65.

[2]- كوللر جوناثان:التفكيك ضمن كتاب البنيوية و التفكيك مداخل نقدية، مجموعة باحثين،ترجمة حسام نايل،أزمنة،عمان،ط1 2007،ص147.

[3]- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة و معجم عربي انجليزي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان،القاهرة،ط3 2003،ص131.

[4]-ميجان الرويلي و سعد البازعيّ: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من 70تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،لبنان، المغرب،ط 2005،2،ص108.

[5]- علي حرب:هكذا أقرأ التفكيكية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،لبنان،دار الفارس،عمان، الاردن،ط 2005،1،ص26،27.

التّكنولوجيات الحديثة ؛أفكار أكل الدّهر عليها و شرب و آن الأوان لإعادة النّظر فيها و الإتيان بالجديد.

- **الأصول المعرفية للتفكيك:**

1. **فريدريك نيتشه**(Freidrich Nietzsche): فيلسوف السّلطة و إرادة القوة الّذي شكّل دورا كبيرا في التّيارات الفكريّة في الغرب؛ حيث قمع القيم والمسلمات و استبدلها بقيم النسبية و الاختلاف،فحددت أربع مقولات له تلخص فكره هي: موت الإله، الإنسان الخارق، إرادة القوة، العود الأبدي[1]؛ تلكم القيم التي تبحث عن المهمش و منها قامت التفكيكية الدريدية أو التيار التفكيكي.

2. **مارتن هايدجر**(Martin Heidegger): إن الفلسفة الهايدجرية أثرت على معظم المدارس الفلسفية في القرن العشرين ،و من أهمها الوجودية، التأويلية و فلسفة النقض(التفكيك)؛حيث وُجّه التفكير الغربي عن الأسئلة الميتافيزيقية واللاهوتية و الأسئلة الابستيمولوجي ،ليطرح عوضا عنها نظرية الوجود(أنطولوجياOnthologie) و هي تدور حول أسئلة الكينونة؛القائلة بثنائية الهوية و الاختلاف،التي اعتبرت مرجعية لتيار فلسفة الاختلاف الّتي تبناها مجموعة من أعلام الفلسفة في الفكر الفرنسي من أمثال ميشيل فوكو(Foucault) وجيل دولوز(Gilles Deleuze) وجاك دريدا Jacques Derrida الذي عنون فصله الثاني من كتابه (**هوامش الفلسفة Marges De La Philosohpie**)ب"**اختلاف**" بمفهوم فريد من نوعه يهدم به نظام الوعي السّائد آنذاك.فأفكاره شكلت مرجعية متينة لأفكار التفكيكية الدريدية و هذا ما جاء به ***بيير زيما*** Pierre Zima:((النّقد الذي يوجهه جاك دريدا إلى اللغومركزية يرتبط بصورة معقدة بنقده

[1]- ينظر، سعد الله محمد سالم ،الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية،دار الحوار،اللاذقية، سوريا، ط1،2008،ص84.

للميتافيقيا المتأثرة بنيتشه و هايدجر ،ويرى في المثالية الغربية أداة للسيطرة .و كلمة **تفكيكيّة** الّتي يستخدمها تستلهم مشروع هايدجر بخصوص تدمير تاريخ الأنطولوجيا))[1].

3. **شارل سندرس بيرس** (Charles Sandres Peirce): إنّ بحوثه الخاصة بالمنطق لما يسميه المنطق علم الواقع، قد بنى نظريّته ردّا على مبادئ المنطق الصّوري بوصفها عمليات ذهنية خالصة ، وردا على المنطق التجريبي القائم على أن المعرفة رجوع إلى الواقع، وصل إلى نتيجة مفادها أن المنطق لا يقوم إلا وفق علاقة بين عاقل و معقول أي بين ذات عارفة و موضوع[2].

إنّ العلامة اللّغوية و غير اللغوية في الفكر البيرسي أرست نظريته السيميائية (La Sémiologie) الّتي قدّم مفاهيم عديدة لها أين حدّد أركانها في ثلاثية هي:الماثول، المؤول والموضوع(المرجع) ، وحول موضوع التأويل و طبيعة العلامة و انفتاح الدّلالة كانت قراءات مختلفة للسيميوطيقا البيرسية ممثّلا خاصّة في التّيار التّفكيكي لجاك دريدا Jackes Derrida القائم على تحدي ميتافيزيقيا الحضور و رفض مقولة المدلولات النّهائية أو المباشرة، و يرى أن المؤول لا يمثل مدلولا مطلقا و إنّما تأويلا محتملا لا ينفي حضور تأويلات أخرى و بالتّالي لا ينفي مقولة الآخر وهذا ما يمنح الانتقال من التّمركز إلى الاختلاف.

4. **فرديناند دو سوسير Ferdinand De Saussure**: إنّ العلم الّذي أتى به فرديناند **La linguistique** يتلخص في الثنائيات الّتي جاء بها كما يلي:الدال/المدلول وعلاقتهما الاعتباطية، اللغة/الكلام، التزامن/التعاقب،بالإضافة إلى الدراسة الصوتية.

إنّ هذه المقولات كانت مجالا خصبا للفكر التّفكيكي، فاعتباطية الدّليل اللّساني من المسلّمات الّتي نسفها دريدا في الدّرس التّقليدي و أصبحت اللّغة عبارة عن نظام (Système) وهذا ما جعل نقّاد ما بعد البنيوية يستثمرون هذه الفكرة لتجاوز المعنى الأحادي و الجمود التّأويلي، فاسحا المجال لانفتاح الدّلالة و التّأويل ليعطي نظرة جديدة للدّليل اللّغوي و هذا ما عبّر عنه رولان

[1]- بيير زيما: التفكيكية دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت،لبنان،ط1996،3،ص48.

[2]- ينظر خليل حامد:المنطق البراغماتي عند شارل سندرس بيرس مؤسس البراغماتية،دار الينابيع، دمشق، سوريا، 1996، ص41.

بارت بثورة السيميولوجيا قائلا: ((إنّ صرح اللّسانيات أصبح يتفكّك من شدة الشّبع أو من شدّة الجوع، و هذا التّقويض للسانيات هو ما أدعوه من جهتي ثورة السيميولوجيا))[1] .

أما الاختلاف السوسيري الّذي استقاه جاك دريدا لنظريته فهو الاختلاف الموجود بين كلّ عنصر من عناصر النّظام اللغوي ((فاللّغة تشكّل نسيجا من الاختلافات قد تكون لا نهائيّة))[2].

فهذه أهمّ المحطّات الفلسفيّة و اللّسانية الّتي مهّدت لميلاد التّفكيكية و الّتي كانت لها تأثيرها الجدّي في وجودها على الصّعيدين الفكريّ و النّقدي.

تفتقد التّفكيكية إلى معايير الضّبط المنهجي لأنّها تفقد وجودها على المستوى الإجرائي؛لذلك نجد جاك دريدا ينفي أن تكون منهجا أو نقدا أو تحليلا[3].

رغم ذلك يرى أنصارها أنّ آليّاتها تتوالد من المقولات الّتي جاء بها خاصّة في كتابيه الكتابة والاختلاف(L'ècriture et la Diffèrence) وعلم الكتابة (De la Grammatologie) ؛حيث يبرز تأثير فلسفة دريدا في النّقد الأدبي إلاّ في كتابات نقّاد ***جامعة بيال*** وبخاصة بول دي مان (Paul de Man)، ويصوّر دي مان العلاقة بين الأدب والفلسفة بقوله: ((إنّ الأدب أصبح الموضوع الأساسي للفلسفة ونموذجا لنوع الحقائق (أو الحقيقة) التي تطمح الفلسفة لبلوغها))[4]،ومن هنا بدأت تطبيقاتهم باستحداث آليّات بمصطلحات مبهرة.

✓إشكالية تطبيق آليات المناهج النّقدية في النقد الأدبي

من الإشكالات التي تعترض الخطاب النّقدي الغربي إشكالية المنهج، نتيجة للتّطور السريع للمناهج النقدية في السّاحة الغربية أولا و ثانيا الإقبال الواسع للقارئ العربي عليها بالقراءة والتّطبيق مباشرة على النّص الأدبي دون النّظر في مبادئها أو في النتائج المتوصّل إليها من خلال تطبيقها على

---

[1]- رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993، ص21

[2]- سعد الله محمد سالم:الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، ص 120.

[3]- ينظر جاك دريدا:الكتابة و الاختلاف ،ص61

[4]- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي/ عربي، ص 143 – 144

النّص الأدبي ؛ حيث رأى النّقاد العرب أنّ الكثير من التّطبيقات ، لم تكشف عن كنه النّص الأدبي بقدر مازادته غموضا و تعقيدا ، ممّا أدّى إلى إعادة النّظر فيها، وهذه الإشكاليّة من الأسئلة الّتي طرحت نفسها في النّقد الغربي و طال الحديث فيها و الجدل حولها.

لقد استفحلت هذه الإشكاليّة و وصلت إلى طريق مسدود هذا ما أثار النّقاد في كيفيّة التّعامل مع النّصوص الأدبيّة، و على إثر هذا الوضع عمل بعض النّقاد على طرح الإشكال في جملة من المؤلّفات و إيجاد حلول لها، رغم ذلك يبقى ((هذا التراكم العددي في الموضوعات المنجزة حول الإشكالية ، لا يرافقه للأسف الشّديد أحيانا وعي نظري يوعي بعمق الإشكاليّة المطروحة في شعبيتها و أبعادها المختلفة، ممّا يجعلنا مخلصين بأنّ هذا الموضوع رغم ما استنفذه من جهود ما يزال في أمسّ الحاجة للمزيد من الدّراسة و التّمحيص فسؤال المنهج في سياقنا الثّقافي الرّاهن...مفتوحا ومطروحا لم يستفرغ حمولته و لم ينته إلى قرار))[1] .وهذا طبيعي لمختلف الاتّجاهات في النّقد العربي الحديث و المعاصر هي أصداء لتيّارات نقديّة غربيّة تتّكئ على مفاهيم ابستيمولوجية و إيديولوجيّة غربيّة.

إنّ التّهافت و الإقبال دون تمحيص على ما أنتجه الغرب، جعل النّص الأدبي العربيّ يقع فريسة لهذا التّكالب على المناهج المختلفة، فلاحظ النّقاد العرب العديد من الإشكالات الّتي صار يتخبّط فيها النّص الأدبي و تحديدا النّص الشّعري ،فقد جُرّد من خصوصيّته، فوضع في حقل التّجارب لاختبار المناهج النّقدية الغربيّة بشكل تعسُّفي وآلي أضحى وراءه النّص واقعا في هوّة لم يتمكّن من الخروج منها ،ولم يتوقّف عند ذلك بل تعدّاه إلى التّطبيق الآلي لما أنتجه الغرب دون مراعاة للظّرف المعرفي أو التّاريخي المغاير، ممّا جعل تطبيقها يبدو هرجا لا معنى له، خاصّة و أنّ هذه المبادئ والقوانين تحرّكها معرفيّات و مرجعيّات اكتسبتها من البيئة الّتي نشأت فيها.

[1]- عبد العالي بوطين: إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة عالم الفكر،عدد 1،2 ،مجلد 32، 1994، ص455 ،نقلا عن نجيب العوفي:ظواهر نصية، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص7.

فمن المستبعد أن نعزل المناهج النّقدية عن مرجعيّاتها حتى نقف على اختلاف بين الواقع الثّقافي الغربي و الواقع الثّقافي العربي الّذي لابد لنا من وضعه في الحسبان ((لأنه يحتم علينا أثناء نقل هذه المناهج أن لا نقوم بمحاكاتها بالصورة التي يُعزل فيها النّاقد و القارئ عن سياقهما الثّقافي والحضاري لأنّ هذه المناهج لم تتخلّص بعدُ من ارتباطها بواقعها ليتمّ أخذها و تطبيقها في واقعنا بدلالة

و طريقة مختلفة))[1]؛ ومن هنا يمكن أن يكون للنّص الأدبي و المنهج النّقدي خصوصيّتهما الّتي لا يجب تجاهلها أو العمل في منأى عنها من خلال مراعاة هذا الجانب لتتحقّق قراءة مقبولة للنّص الأدبي، و دون إغفال للفارق الزمني بين الحضارتين الذي يلعب دورا في تطبيق المنهج، فظهوره في العالم الغربي يفوق قرونا حتى يصل إلى العالم العربي، و هناك أسباب أخرى لكن من المهمّ أن نذكر سوء فهم المنهج النّقدي ،لأنّه ((ليس قالبا جاهزا في حرفيته، وتفاصيله، المنهج مفهوم أو مجموعة من المفاهيم يتطلب مجرد تبنيها مقدرة ذاتية و جهدا ثقافيا... كما أن ممارسة المفاهيم ليست مجرد تطبيق و إنما إعادة إنتاج))[2]؛ فالواقع الثّقافي و الاجتماعي للقارئ يتدخّل في تكوين هذه المبادئ والقوانين لتطبّق بعد ذلك.

لكن لا يجب أن ننكر المجهودات المبذولة حول النّص الأدبي، فبالعودة إلى النّص و الكشف عن أسراره نجده بطبيعته معقّدا فهو ((بنية لغوية فنية، منغلقة بالنّظر إلى الشّكل المجسّد للعناصر اللغوية، ومنفتحة بحسب قدرات التأويل وعمق دلالات النّص، و مرجعياته ويصبح خطابا إذا انسلخ عن أصله و تجاوز حدوده فيستقبله كثيرون يفجرون طاقاته الكامنة بحسب محصله المعرفي وانتماءاته))[3]؛ فهذه البنية المعقّدة تحتاج لأكثر من منهج واحد لقراءة كامل عناصره فيخرج من سجن القراءة الأحاديّة إلى الاحتمالات اللاّنهائية، فالنّص هو المسؤول على تحديد الدّلالة لذلك فالقراءة هي الّتي تمارس الهيمنة ولا تلغي استقلاليّة النّص، حتّى تصل إلى استنطاقه و فكّ شفراته اللاّنهائية.

---

[1]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص34.

[2]- يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص124.

[3]- عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983،ص55.

الفصل الأول

المبحث الأول: آليات التفكيك

لقد عرف النّص الأدبي تعريفات عديدة على حسب النّظريات و المناهج الّتي ظهرت في السّاحة النّقدية ، فكانت التفكيكية إحدى هذه النظريات التي أعطت للنّص مفهوما و كان في الصدارة **جاك دريدا** Jacques Derrida الذي شرح تطور مفهوم النص منذ الستينات في دراسة عنونها ب" Living on bordor linse"، يرى فيها أنّ النّص له مفهومين أحدهما قديم وهنا ((النّص واضح المعالم و الحدود، نصّ له بداية و نهاية، له وحدة كلية و مضمون يمكن قراءته داخل النص، له عنوان و مؤلف و هوامش، و له أيضا قيمة مرجعية، حتّى إن لم يكن محاكاة للواقع الخارجي))[1].

إنّ كلّ هذه المواصفات تمثل حدود النّص الأدبي، إلا أنّ هذه الحدود سرعان ما أُلغيت مع مجيء التفكيك- مفهوم جديد- الّذي أصبح ينظر إلى النّص نظرة حديثة على أنّه ((لم يعد منذ الآن جسما كتابيا مكتملا ، أو مضمونا يحدّه كتاب أو هوامشه بل شبكة مختلفة ، نسيج من الآثار الّتي تشير بصورة لانهائية إلى أشياء ما غير نفسها، إلى آثار اختلافات أخرى و هكذا يجتاح النّص كلّ الحدود المعيّنة له حتى الآن،إنّه لا يقوم بدفعها إلى القاع أو إغراقها في تجانس لا يعرف الاختلاف، بل يجعلها أكثر تعقيدا))[2]. ومن هنا إن دريدا يقترح تصورا جديدا للنّص الأدبي يلغي فيه الحدود ، كما يشير إلى نقطة هامة هي تكوين النّص جملة من الآثار الّتي يصعب معها تعيين حدود النّص الأدبي، و قيامه على هذه المرجعيّة باعتباره بنية متفتّحة للتّفسيرات اللاّنهائية، ولهذا ركّز التّفكيكيون على التّناصية باعتبارها الأساس الأوّل للانهائيّة الدّلالة في إستراتيجية التّفكيك.

---

[1]- عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة، ص266 .

[2]- المرجع نفسه: ص267.

I. آليات التّفكيك في الفكر الدّريدي:

بمجرد أن ينفصل النّص عن قصديه الذّات الّتي أنتجته، الذّات الكامنة وراءه ؛ويُقصد بذلك ذات المؤلِّف لن يعود بإمكان قرّائه ولا في مقدورهم البقاء أوفياء لهذه القصدية الغائبة .ووفقًا لهذا التصوّر نستخلص أنّ اللّغة تندرج ضمن لعبة متنوعة للدوال، وأنه ليس بإمكان النّص أن يبلور أي مدلول متعالٍ، وأيضًا ليس بإمكان الدال أن يكون أبدًا في علاقة حضور بالنسبة إلى مدلول يتغير باستمرار وأنّ كل دال يتضايف مع دال آخر بطريقة تسلسلية تؤكد أن لا وجود لشيء آخر خارجه؛ أي أنّ السلسلة الدالة محكومة بمبدأ اللا متناهي وبذلك يكون دريدا ممن يؤكدون أنّ قراءتهم تزحزح النص إلى الأمام فوق النوايا والمقاصد المصرّح بها من طرف المؤلف[1].

فما هي المنطلقات التي انبنت عليها تفكيكية دريدا؟ وما هي طريقته في التفكيك؟ وكيف يمارسه؟ وكيف هي" منهجيته"؟ هل هي مؤسِّسة ومنتجة للمعنى أم أنّها" منهجية "افتراضية، استكشافية، أو لحظة تأويلية من بين لحظات أخرى؟

تنبني المقاربة التّفكيكية على مجموعة من المبادئ والمرتكزات النّظرية والتّطبيقية الآتية:

المرتكز الأول: الثورة على العقل أو اللوغوس(Dé centralisation)

ثار جاك دريدا على مجموعة من المقولات المركزية الكبرى، ولاسيما مقولة العقل أو اللوغوس، حيث يقول دريدا:((أما بالنسبة لنقد هايدجر، فهذا ما كنت أقوم به في الواقع منذ البداية. ففي جوانب كثيرة من عمله، وجدته ما يزال حبيس الرؤية الميتافيزيقية، هناك لديه أولا استمرار لتمركز اللوغوس أو العقل.))[2]

ويعني هذا أنّ جاك دريدا، مثل مارتن هايدجر ونيتشه، قد عملوا جميعهم على الثّورة على العقل الذي سيطر لأمد طويل على التفكير الغربي. كما عمل دريدا على تقويض المنطق، مستبدلا

[1]- Umberto Eco: «Les limites de l'interprétation». Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher. Editions Grasset. 2ème édition. 1992.p54

[2] – جاك ديريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1988م، ص:47.

إيّاه بالاختلاف والتّقويض واللاّعقل. ويدلّ التّمركز العقلي على مجموعة من الدّلالات، كالحضور، والانسجام، والوحدة، والهوية، وتمركز الدّال الصّوتي... ويهدف دريدا من وراء التّمركز العقلي إلى ((تحطيم تلك المركزية المعينة وجوديا بوصفها حضورا لامتناهيا، جاعلا من هذه المقولة دليلا لنقد مفاهيم التمركز، وهادفا إلى معاينة نظم المقولات المعتمدة على الحضور، ويدعو إلى ضرورة التفكير بعدم وجود مركز، فالمركز لا يمكن لمسه في شكل الوجود، بل ليس له خاصية مكانية، كما أنّه ليس مثبتا موضعيا ووظيفيا، إنه في حقيقة الأمر، نوع من اللامكان وبغيابه، أو تقويضه، يتحوّل كل شيء إلى خطاب، وتذوب الدلالة المركزية أو الأصلية المفترضة أو المتعالية، وينفتح الخطاب على أفق المستقبل دونما ضوابط مسبقة، وتتحول قوة الحضور، بفعل نظام الاختلاف، إلى غياب الدلالة المتعالية، إلى تخصيب للدلالة المحتملة.))[1]

وهكذا، تثور فلسفة جاك ديريدا على كل المدارس العقلية التي تشيد بالعقل والمنطق على حد سواء، ويدعو إلى التقويض من أجل تفكيك هذا التمركز الذي تحكم في الفكر الغربي لمدة طويلة.

المرتكز الثاني: تقويض الميتافيزيقا (Contre méta physique)

أعلن دريدا نهاية الميتافيزيقيا على غرار مارتن هايدجر. وفي هذا السياق، يقول دريدا:((إن ديْني لهايدجر هو من الكبر، بحيث إنّه سيصعب أن نقوم هنا بجرده، والتّحدث عنه بمفردات تقييمية أو كمية. أوجز المسألة بالقول: "إنّه هو من قرع نواقيس نهاية الميتافيزيقا، وعلينا أن نسلك معها سلوكا إستراتيجيا يقوم على التّموضع داخل الظّاهرة، وتوجيه ضربات متوالية لها من الدّاخل.أي: أن نقطع شوطا مع الميتافيزيقا، وأن نطرح عليها أسئلة تظهر أمامها من تلقاء نفسها

[1] – عبد الله إبراهيم: التفكيك: الأصول والمقولات، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990م. ص:61-62.

عجزها عن الإجابة، وتفصح عن تناقض الجوانب". إن الميتافيزيقا، كما عبرت عنه في موضع آخر، ليست تخوما واضحا، و لا دائرة محددة المعالم والمحيط، يمكن أن نخرج منها، ونوجه لها ضربات من هذا الخارج. ليس هناك من جهة ثانية خارج نهائي أو مطلق. إن المسألة مسألة انتقالات موضعية، ينتقل السؤال فيها من طبقة معرفية إلى أخرى، ومن معلم إلى معلم، حتّى يتصدع الكل، وهذه العملية هي مادعوته بالتفكيك.))[1]

وبهذا، يطعن دريدا في الميتافيزيقا الغربية المبنية على المنطق، واللّغة، والحضور، والتّمركز العقلاني الّذي يشكل معيار الحقيقة والبداهة واليقين... وهكذا، فقد وظّف دريدا((قدرته الحوارية العاليّة، مستعينا بمقولة التمركز العقلي للعمل على إنشاء هيكل نظريته الشاملة، بمواجهة التراكم الهائل للميتافيزيقا الغربية، فبعد أن أفلح بتجزئة الألفاظ والفرضيات الأساسية، ثم تطوير الأبنية التّناقضية والحجج التناقضية التي تنطوي عليها هذه الألفاظ والفرضيات، انتقل إلى صلب موضوعه، ألا وهو تفكيك النظم العامة للفكر الغربي، بدءا من أفلاطون، فأرسطو، وروسو، وديكارت، وفرويد، وصولا إلى معاصريه من الفينومينولوجيين، هؤلاء الذين نشأ معهم على إفرازات تلك النظم الفكرية من أمثال: هايدجر وهوسرل. لقد قاده الاستقراء والوصف التّفكيكي إلى نسف الزعم بوجود معنى موحد له هوية أو تطابق ذاتي؛ لأن عمله الذي نهض على التعارض وكشف الأبنية المتناقضة تبين، له وجود تعارض صميمي في هيكل تلك النّظم، وهو ما أمدّه بوسائل متطوّرة لتفكيك تلك النّظم من الدّاخل بواسطة إعادة قراءتها من جديد.))[2]

[1] – جاك ديريدا: الكتابة والاختلاف، ص:47.

[2] –عبد الله إبراهيم: المرجع السابق، ص:65-66.

المرتكز الثالث: نقد فكرة الهوية والخصوصية والجذور الأصلية (La critique de l'idée de l'identité, la vie privée et les racines autochtones)

يرفض جاك دريدا التمركز العقلي، ويمقت كل انطواء على تسييد العرق أو الجذر، أو التبجح بالخصوصية المركزية، أو الإيمان بهيمنة عنصر على آخر. ومن ثم، يرفض دريدا أسطورة الأصل، كأن ندافع – مثلا – عن الرجل الأبيض ضد الرجل الأسود، أو نرجح كفة العرق الغربي أو العرق الآري على حساب الأعراق الأخرى كما فعل المستشرق **أرنست رينان" Ernest Renan"**[1]، أو نتعصب لقومية جنسية مَا كما فعل مارتن هايدجر، حينما تعصب للقومية الألمانية الجرمانية. فعن طريق التّفكيك والتّقويض والتّشتيت، يتمّ محاربة كل فكر عرقي، ومجابهة كلّ تمركز سائد مهيمن.

المرتكز الرابع: تفكيك مفهوم التاريخ(Démontage du concept d'histoire)

يرفض دريدا التاريخ الكلاسيكي القائم على الصوت الواحد المهيمن، ويدعو إلى تاريخانية جديدة متعددة الأصوات، تهتم بالشعوب التي تعيش على الهامش، وتهتم كذلك بالثقافات المقصية. وفي هذا السياق، يقول دريدا:((أما عن نسيان التاريخ، فقد أوضحت مرارا وتكرارا أنني تاريخاني بصورة كاملة، وأن ما يهمني دائما هو الانحدار التاريخي لجميع المفهومات التي نستخدمها، وجميع حركاتنا، وأنه إذا كان هناك شيء لايمكن نسيانه فهو التاريخ.إلا أن ما شجع على إطلاق هذه التهم أو غذاها، هو كون مفهوم التاريخ بقي مستخدما لدى الكثير من الفلاسفة والمؤرخين ومؤرخي الفلسفة، وسواء أتعلق الأمر بالمثالية أم المادية، ولدى هيغل أم لدى ماركس، ضمن نزعة

[1]- أرنست رينان (Enest Renan):(1823-1892)، مستشرق و مؤرخ وعالم لغوي فرنسي ،ممن درسوا الإسلام و أسسوا نظريات استشراقية تختزن رؤى استعلائية تجاه الحضارة الإسلامية.

غائية بدت لي هي الأخرى ميتافيزيقية، مما جعلني أقف منها موقف المتحفظ، أو المحترس باستمرار، ولكن ليس باسم لا- تاريخية أولا- زمنية، وإنما باسم فكر آخر للتاريخ.))[1]

وبهذا، يرفض دريدا التاريخ المبني على التمركز العقلي، وهيمنة الصوت الواحد، وتسييد العرق الواحد. ومن هنا، فالمرأة المثقفة المعاصرة – مثلا- ترفض التاريخ؛ لأنّ ذلك التاريخ قد سطره الرجل، كما يرفض الرجل الأسود تاريخه؛ لأنه من صنع الرجل الأبيض.

المرتكز الخامس: أسبقية الكتابة على الصوت (La primauté de l'écriture sur le son)

يعتبر جاك دريدا أن الكتابة هي أصل النشاط الثقافي الإنساني[2]، وليس الصوت أو الدال الصوتي. ويعني هذا أسبقية الثقافة(الكتابة) على الطبيعة (الصوت). وإذا كان فرديناند دوسوسير قد أعطى الأهمية الكبرى للصوت أوالفونيم باعتباره يمثل المنطق والعقل على حد سواء، فإن جاك دريدا قد أعطى أهمية كبرى للكتابة باعتبارها تعني التعدد والتشتت والاختلاف. ويخلص دريدا إلى أنّ((أحد أكثر السبل تأثيرا التي نهض عليها التمركز العقلي في الفلسفة الأوروبية، هو اهتمامها بالكلام على حساب الكتابة. فالتمركز المنطقي هو في حقيقة الأمر تمركز صوتي، ويرجع جذر هذا الاهتمام إلى أفلاطون الذي عبر عن الحقيقة قائلا:" إنهاحوار الروح الصامت مع النفس".

وهذا التأكيد هو إحدى الدّعائم الأساسية لحضور المتكلم مع نفسه. فالحقيقة، حسب أفلاطون، ما هي إلاّ المباشرة الصريحة للنّفس، كما يتمثل حضور التمركز الصوتي في الحوار بين متحدثين يجمعهما زمان واحد، ومكان واحد، وما سوف يرشح عن حديثهما من معنى أو مقصد

[1]- جاك دريدا: الكتابة والاختلاف ، ص:52.

[2] -ينظر Christopher Norris. Deconstruction.theoty and practice, p: 32.

حول ما قالاه بالضّبط، أو ما قصداه يقولهما على وجه الدقة.))[1]؛و ما النّقوش الموجودة على جدران الكهوف إلا دليل على أهمية الكتابة في العصور الغابرة و مازالت إلى يومنا هذا.

المرتكز السادس: تقويض الكلية والانسجام (Undermine l'harmonie d'ensemble)

يعمل جاك دريدا على تقويض مفهوم الكلية والانسجام في الحقل الثقافي، ولاسيما في مجال تحليل النصوص الأدبية والفلسفية. وفي هذا النّطاق، يقول دريدا((أنا لاأتعامل والنص. أي نص، كمجموع متجانس. ليس هناك من نص متجانس.هناك في كل نص، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية، قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص.هناك دائما إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه، وجعله يتفكك بنفسه.))[2]

بمعنى أنه إذا كانت البنيوية السردية و والسيميولوجيا تبحثان عن كل مظاهر الانسجام الدلالي، وتسعيان إلى إبراز التشاكل العضوي داخل النص أو الخطاب من أجل إزالة الغموض والالتباس، مع تسهيل عملية القراءة الفعلية، فإن دريدا جاء ليقوض فكرة اللانسجام، محولا النّص أو الخطاب إلى عالم من اللانسجام والصراع الداخلي الذاتي، فيتصارع النّص مع نفسه عن طريق آليات التّفكيك والتّقويض والتّشتيت، وكشف مواطن التّضاد والاختلاف والتناقض.

المرتكز السابع: تفكيك النّصوص والخطابات (Le démantèlement des textes et des discours)

يعتمد دريدا على آلية التّفكيك في تقويض النّصوص، وتشريح الخطابات، سواء أكانت أدبية أم فلسفية، وما يهمّ دريدا في القراءات الّتي يحاول إقامتها((ليس النقد من الخارج، وإنما الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنّص، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية،

[1]- عبد الله إبراهيم: التفكيك: الأصول والمقولات، عيون المقالات ، ص:63.

[2]- جاك دريدا: الكتابة والاختلاف ، ص:49.

يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه...أن يفكك النص نفسه، فهذا لا يعني أنه يتبع حركة مرجعية- ذاتية، حركة نص لا يرجع إلا إلى نفسه، وإنما هناك في النص قوى متنافرة تأتي لتقويضه وتجزئته...))[1].

ويعني هذا أن دريدا يستبعد الخارج النّصي، ويتموقع داخل النّص أو الخطاب ليمارس لعبة الهدم والتّفكيك والتّقويض، بغية الإطاحة بالطابوهات الموروثة، ونقد المقولات المركزية السائدة في الثقافة الغربية، وفضح الأوهام الأيديولوجية، ولاسيما أيديولوجية الدولة المهيمنة، والمؤسسات الحاكمة. لكن التّفكيك الذي يمارسه دريدا ليس بالمفهوم البنيوي والسيميائي الذي يعقبه التركيب، وإعادة البناء بالمفهوم الإيجابي، فالتفكيك لدى دريدا من أجل التفكيك والتقويض والاختلاف. أي: باسم الهدم السّلبي، والتّشتيت المتنافر.

المرتكز الثامن: تعدّد اللغات والمعاني والنصوص (Multilinguisme, significations et textes)

يعرّف جاك دريدا التفكيكية أنها هي التي لا تؤمن بلغة واحدة. أي: تؤمن بلغات متعددة عبر آليات الاختلاف والتناقض والحوار والتقويض والتناص. ويعني هذا التّشديد على التّعددية اللّغوية والدّلالية والثّقافية؛ ويمكن القول:إنّ تفكيكية جاك دريدا تفكيكية تعدّدية اختلافيه، لا تؤمن بمنطق الوحدة، والانسجام، والكلية، والعرقية، والخصوصيّة، كما تأبى منطق الهيمنة والتّمركز والتثّبيت أو التّحنيط.

ولقد أصبح التناص، ولاسيما مع ***جوليا كريستيفا*** وجماعة *ييل "Yale"* الأنكلوسكسونية، من أهم التصورات النظرية والتطبيقية التي اغتنت بها التفكيكية بصفة خاصة، و(ما بعد الحداثة) بصفة عامة، وخاصة أن التناص يعبر عن تعدد المعاني، واختلاف الدلالات، وتكرار النصوص والخطابات تناسلا وتوالدا. وبتعبير آخر، لم يقف التفكيك ((عند هذه الحدود، فقد اغتنى إثر

[1]- جاك دريدا: الكتابة والاختلاف ، ص:47.

اكتشاف التّناص، ولم تعد آفاق الدلالة منظورة، فضلا عن ذلك، إنّ اكتشاف التّكرارية من قبل دريدا قد ألغى الفواصل بين النّصوص الأدبيّة، ولما كانت النصوص متداخلة مع غيرها، يصبح مستحيلا حصر دلالاتها. ويقوم *ليتش* (*Leitch*) بتنظيم التّكرارية ضمن نظرية طريفة، فيقول: ((إنّ تاريخ كل كلمة في النّص مضروبا في عدد كلمات ذلك النص، يساوي مجموع النصوص المتداخلة مع النص الأخير، قيد القراءة، ولتعذّر تحديد تاريخ كل كلمة في النّصوص السّابقة، فإنّ النّصوص المتداخلة لاحصر لها، ومن ثمّ، فإنّ دلالاتها لايمكن الوقوف عليها لسعتها وتعدّدها)).[1]

المرتكز التاسع: مبدأ الاختـلاف (La différance)

يرى جاك دريدا أن المعنى في النصوص والكتابات المعطاة يتحدد نتيجة تعدد المدلولات بين الكلمات المختلفة. ويعني هذا أن الاختلاف عنصر إيجابي في منهجية دريدا، فالمعاني تتعدد بتعدد الاختلافات. وإذا كان ***فرديناند دوسوسير*** يرى أن للمدلول معنى اتفاقيا واحدا، فإن دريدا يرى أن لذلك المعنى مدلولات مختلفة لامتناهية ومتعددة. وبهذا، يكون الاختلاف ملمحا إيجابيا يساهم في إثراء اللغة والنص الأدبي أو الفلسفي. ولتوضيح هذا النوع من الاختلاف الإيجابي، استحدث **دريدا** مصطلح (différance) المقابل للمصطلح السلبي لمفهوم الاختلاف الكلاسيكي (différence). وفي هذا النطاق، يقول ***دريدا*** مميزا بين الكلمتين: ((أعتقد أن القلق حول ترجمة هذه المفردة يتجه إلى صميم الشكل. فهي ليست غير قابلة للترجمة إلى العربية فحسب، وإنما حتى إلى الإنجليزية وسواها من اللغات، وحتى إلى الفرنسية بمعنى ما، من حيث إنها تتعارض مع الكلمات المنحدرة من الميراث اللاتيني، كما أنها، في اقتصادها نفسه، غير قابلة للإبدال بمفردة أخرى.

[1] – عبد الله إبراهيم ، وسعيد الغانمي، وعواد علي: معرفة الآخر ، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م، ص:130-131.

أما حول دلالات هذه المفردة، يمكن أن تتضح من خلال سلسلة من المفردات الأخرى التي تعمل معها. الكتابة مثلا، أو الأثر أو الزيادة أو الملحق، وهي جميعا كلمات مزدوجة القيمة، أو ذات قيمة غير قابلة للتعيين: إنها، إذن سلسلة تتمتع كل حلقة منها باستقلالها النسبي، ولكن تتكرر فيها الحلقة المجاورة.))[1]

ويعني هذا أن الاختلاف يقوم على تلاشي المعاني، وتعدّد المدلولات، ووفرة المعاني النّاتجة عن التّشتيت والتّضاد والتّناقض.

المرتكز العاشر: الحضور والغياب (la présence et l'absence)

ينبني الاختلاف على فلسفة الحضور والغياب. بمعنى أن الدوال تحمل مدلولات تتعدد بالاختلاف، فيحضر هذا المعنى، ويغيب ذاك. و بهذا، تتناسل الاختلافات، وتتعدد المدلولات توالدا وتلاشيا وتفكيكا وتأجيلا وتشتيتا. و يعني هذا كله أن ثمة وحدات تحضر، ووحدات تغيب في الوقت نفسه. ويؤكد هذا انبناء فلسفة التفكيك على فلسفة التفنيد، وآلية تشتيت المعاني وبعثرتها.

المرتكز الحادي عاشر: نقد الثوابت البنيوية (Constantes de la critique structuraliste).

تنبني فلسفة التّفكيك على نقد جميع الثّوابت البنيويّة الّتي انبنت عليها كاللّغة، الصّوت، والدّال وغير ذلك من المفاهيم والمقولات العقلية والثنائيات البنيوية. ومن ثم، فالتفكيكية بنيوية وغير بنيوية في الوقت نفسه. ومن ثم، تتأرجح التفكيكية بين الداخل والخارج، بين البداية والنهاية، بين البنية واللاّبنية. وفي هذا السّياق، يقول ***دريدا***:((كانت البنيوية يوم ذاك مهيمنة. وكان التفكيك ذاهبا في هذا الاتجاه مادامت المفردة تُعرب عن انتباه معين إلى البنيات، التي ليست،

[1] – جاك دريدا: الكتابة والاختلاف ، ص:53.

ببساطة لا أفكارا ولا أشكالا، ولا تركيبات ولا حتى أنساقا. كان التفكيك هو الآخر حركة بنيوية، أو بأية حال، حركة تضطلع بضرورة معينة للإشكاليات البنيوية. ولكنه أيضا حركة ضد بنيوية، وهو يدين بجانب من نجاحه لهذا اللبس. كان الأمر يتعلق بحل، بفك، بنزع رواسب البنيات، جميع ضروب البنيات اللغوية وتمركزية لوغوسية و تمركزية صوتية، بما أن البنيويّة كانت يومها خاضعة بخاصة إلى نماذج لغوية " نماذج علم اللغة أو الألسنية المدعوة بالبنيوية"، ونماذج اجتماعية مؤسساتية وثقافية وفلسفية.))[1]

و مما سبق، فإنّ الفلسفة التّفكيكية جاءت لتقوّض جميع الثّوابت البنيوية والثّنائيات الّتي قامت عليها، خاصّة ثنائية الصّوت والكتابة، وثنائية الدّال والمدلول إلخ.

المرتكز الثاني عشر: التأويل المتناقض والمختلف (Interprétation de contradictoire et différent)

يستند الفكر التفكيكي إلى التأويل المبني على الاختلاف والتناقض، وخاصة في مجال الأدب والنقد كما عند الأنجلوسكسونيين؛ لأن دريدا حصر التفكيك في بداية الأمر في مجال الفلسفة ليس إلا. في حين، توسع التفكيك مع جماعة ***ييل*** ليشمل البلاغة والسيميولوجيا وقراءة النص الأدبي، كما هو الحال مع ***بول دومان***، ***وهارولد بلوم***، ***وجيوفري هارتمان***، و***هيليز ميلر***...

وعليه، تستعين التفكيكة بقراءة تقويضية همّها الأول هو كشف التناقضات والاختلافات الفكرية، وترجيح الهامش على المركز، والاهتمام بالمدنس على حساب المقدس. ومن ثم، فالقارئ هو الذي يمارس القراءة التفكيكية. ومن المعلوم أن التأويل لا يوجد داخل النص أو في مرجعه، بل يمارسه القارئ بطريقة ممتعة، لاستكناه الدلالات المتناقضة فيما بينها اختلافا وتلاشيا وتصادما. ومن هنا، فليس هناك دلالة معينة داخل النص، بل يحلل القارئ النص في ضوء تجربته الشخصية،

[1] – جاك دريدا: المرجع السابق،ص: 59-60.

وفي ضوء تجربة قراءته المعينة. ويرى الباحث المغربي محمد مفتاح أن التيار التفكيكي يعتمد على((أسس فلسفية رافضة للثنائيات القديمة، وعلى مفاهيم سفسطائية وتراث قبلي وفلسفة عدمية. ومنطلقه الأساسي أن كل نص لا يقبل أو لا يحتوي تأويلات مختلفة فقط، ولكنّه يقبل تأويلات متناقضة يلغي بعضها بعضا. و قد تفرّع عن هذا المبدأ العام عدّة تعاليم يمكن إجمالها فيما يلي:

- يجب أن يهدم النّص حتى يتهاوى نسيجه التّعبيري.
- أن النّص لايتحدث عن خارجه (مرجعه)، بل إنّه لا يتحدّث عن نفسه، وإنّما تجربتنا في القراءة هي التي تحدثنا عنه.
- أن النّص يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي والاصطلاحي، وهذه القراءة هي نوع من اللعب الحر. وعلى هذا الأساس، فإن تأويلات النّص وتعدّداتها متعلقة أساسا بمؤهلات القارئ، فالنص بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها، وإن السياق العام ومساق النص لا أهمية لهما في التأويل، لأن المقصود ليس الوصول إلى حقيقة ما يتحدث عنه النص، وإنما الهدف تحقيق المتعة، ولذلك، فإنه لا اعتبار للتأويلات الأخرى التي ليست إلا ركامات ممنوحة من قبل النقاد للنص ليلائموا بينه وبين قيمهم.))[1]

تلك هي خلفيات التفكيكيين، وهي خلفيات تستقي من تيارات فلسفية تهدف إلى تحطيم البنيات العتيقة بمختلف أشكالها وأنواعها، وإلى تفضيل الشكل، وإلى الأخذ بنسبية مطلقة قد تصل إلى العدمية.

ونفهم من هذا كله غياب الدلالة والحقيقة، ورفض المعطى الخارجي(صاحب النص، وظروفه، وسياقه، وعتباته..)، والتقوقع داخل النص بين الانفتاح والانغلاق، والتلذذ به في أثناء عملية القراءة.

[1] – محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م، ص:101-102.

II. نقد تفكيكية دريدا

لقد تعرضت التفكيكية الدريدية لمواجهة عنيفة من طرف خصومه ك"هابرماس Habermes" و "ريمون تاليس Remon Taliss" و كذا بيير "بورديو Peirre Bourdieu" الذي رد عليه بأنها تنتمي إلى الحقول الفكرية التي قامت بالأساس على تقويضها بمعنى أن فكر دريدا مركزي بالرغم من مناداته بالهامشية، فهو لا يستطيع الخروج عن مركزية الفكر الغربي الضارب من سقراط حتى هيجل،بل يثبت أنه ما زال يسبح في فلك تلك الفلسفات ؛حيث يؤكد بورديو:((إنه "جاك دريدا" لا ينسحب أبدا من اللعبة الفلسفية التي يحترم أعرافها حتى في الفروقات الطقوسية التي لا تصدم إلاّ الأصوليين إذ لا يمكن أن يقول فلسفيا حقيقة النّص الفلسفي))[1]

التفكيكية منهج نقدي خطير لأنّها نقد وتفكيك للمفاهيم السائدة قامت على التشكيك وزعزعة كل يقين.انطلقت التفكيكية من التشكيك في العلم ثم تحوّل إلى شكّ في كل شيء. شككّت في العلاقة القائمة بين الدال والمدلول والمعنى المتولد عنهما وهذا ما لا يقبله المنطق [2] إنّ شكّ التّفكيكية في اللّغة نتج عنها شكّ في كلّ قراءة أو تأويل للنّصوص، وهكذا فتحت التّفكيكية الباب على مصراعيه لتعدّد القراءات.

تعسّف التّفكيك في الاحتكام إلى اللّغة، وإقصائها الملابسات الخارجية جميعهاو إلغاء المؤلّف والحكم عليه بالموت، وبهذا يصبح المؤلّف ناسخا فقط لنصوص أدبيّة وتجاهل لمواهب الأدباء وفرديتهم وتميّزهم.

تركيز التّفكيك على الكتابة ونفيه للأشكال الأخرى للتواصل. غموض التّفكيك واستخدامه لمصطلحات غير واضحة سعيا لإبهار القارئ وإقناعه بأن ما يقال استثنائي وغير عاد. [3]

---

[1]- بيير زيما: التفكيكية، ص161

[2]- ينظر، وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث ،ص 201،ص211 .

[3]- ينظر، وليد قصاب: المرجع السابق، ص116 .

لقد أحدث التفكيكيون ثورة عارمة فراحت تشكك في الأفكار الموروثة عن العلامة، اللغة، النص، المؤلف، السياق،القارئ،دور التاريخ، حتى عملية التفسير وأشكال الكتابة النقدية.من المعادين للتفكيك **هوارد فلييرن** (Howard Felpern)يقول: ((إن التفكيكيين سبب الأزمة الواسعة في بيت الدراسات الأدبية...وقد تحولت المؤسسة إلى كرنفال عالمي تسوده فوضى لا تعترف بالقوانين أو اسلطة أو الإحالة))[1].فإستراتيجية التفكيك تقترب من كونها فلسفة جديدة على أنها تدخل ضمن الدراسات اللغوية،وهذا ما صرح به دريدا نفسه محذرا:((نعرف أن التفكيك يتحول إن عاجلا أم آجلا إلى كل قراءة نقدية أو تركيبة نظرية ...تظهر السلطة حينما تعمل النظرية أو النق عندئذ يشكك التفكيك، بمجرد أن يفعل ذلك يصبح مخربا))[2].أما **جون إليس** فحوصلة ما جاء به في رفضه للتفكيك أنه رأى مصطلحات جديدة التعبير عن مقولات قديمة الطرح سبقهم إليها نقاد آخرون.

رغم ما تقدّم لا يمكن أن ننكر أن النّص الأدبي كان مغلقا لا أفق له في الدراسات السياقية حيث كان مرتبطا حينا بصاحبه، وبمحيطه الاجتماعي والسّياسي أحيانا أخرى، فغدا وثيقة تاريخية تبررها مواقف وأفعال، وهّمش القارئ، وكان مجرد مستهلك متلق لا ينتظر منه أي رد فعل مهما كانت قيمته وشكله.ولكن ما إن حدثت الخلخلة في ***النّظام الابستيمولوجي*** الذي حرك المناهج السياقية ووجهها، عادت للقارئ سلطته الّتي فقدها فصار أكثر قدرة على استنطاق النّص وفكّ شفراته من خلال إعادة تركيبه وفق ما يرتضيه هو أو ما يمنحه النّص من إمكانيات فعل ذلك.من هنا فتحت المقاربات النسقية للنص الأدبي أفاقا رحبة لفعل القراءة عندما منحتها سلطة تتجاوز إلى حد بعيد الصفة الاستهلاكية[3].

[1]–عبد العزيز حموده: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، 1998 ،ص254 .

[2]–المرجع نفسه،ص255.

[3]– ينظر، منصور عبد الوهاب: القراءة من موت المؤلف إلى ميلاد القارئ، مجلة النقد و الدراسات الأدبية و اللغوية، عدد 29، 2007، ص71.

لقد بنى **بورديو** على مرجعية السوسيولوجية التي يستحيل على علماء الاجتماع تخطيها، فيأخذ عليه فصله لنسقه الفلسفي عن العلوم الإنسانية و عن المؤسسات الاجتماعية، متهما إياه بالمثالية هروبا من الواقع، فهو إعادة بناء فلسفة كانت المثالية بطريقة خفية.

-إنّ إلغاء الملابسات الخارجية وضع اللغة في سجن التّعسف.

-إلغاء المؤلف معناه تجاهل المواهب و التّميز و العبقريّة الأدبيّة.

-التركيز على الكتابة هو تحامل و نسف لأشكال أخرى للتواصل.

-إنّ غموض بعض المصطلحات أدّى إلى انبهار القارئ و العزوف عن تطبيق هذه النّظرية.

إيجابياتها

-إنّ شكّ التّفكيكية في اللغة نتج عنه شكّ في كل قراءة ففتح هذا تعدّد القراءات و التأويلات.

-أعادت التفكيكية الاعتبار للقارئ بعدما كان مهمّشا و مجرّد متلق منفعل لا يتفاعل و لا يُنتظر منه أي ردّ فعل.

-يعزّز النّقد التّفكيكي الاتّجاهات المناهضة للنّزعة المحافظة و التّفاضلية و التّعددية خاصّة في الماركسية.

-تشجيع التّفكيكية نقدا جذريا للمؤسسات الرأسمالية البطريركيّة* في إطار الماركسية.

-تعزّز التّفكيكية الاتجاهات المساواتية و غير التراتبية في تطوّر المجتمع.

تعتمد على آلية الحفر و التّعرية والتّنقيب و استقراء المعاني المضمرة المخفية تحت السّطح

* – البطريرك: ج بطاركة أو بطارقة كلمة يونانية مكونة من شطرين، ترجمتها الحرفية "الأب الرئيس"؛ ومن حيث المعنى فهي تشير إلى من يمارس السلطة بوصفه الأب، على امتداد الأسرة، ولذلك فإن النظام المعتمد على سلطة الأب، يدعى "النظام البطريركي".

و تكشف عن المغالطات الموروثة، و تشكك في القيم السّائدة، و تغربل كثيرا من الحقائق، وتفهم خطابات تزخر بالأوهام الأيديولوجية.

المبحث الثاني: إجراءات التفكيك في العالم الغربي

أوّلا– رواد التفكيكية في العالم الغربي

تمثل مجموعة من الفلاسفة ونقاد الأدب فلسفة الاختلاف أو المقاربة التّفكيكية منهجا للبحث والقراءة والدراسة، وتشريح النصوص والخطابات الفلسفية والأدبية والتاريخية والنصوص الدينية المقدسة، وذلك كله من أجل إضاءة بعض النقاط المعتمة، وتقويض الأدلة والمدلولات، بغية هدم المقولات المركزية المهيمنة، وإعادة النظر فيما هو هامشي ومقصى ومستبعد من الفكر الإنساني. فالرّواية النسائية – مثلا– نموذج للتّفكيكية، حيث تبيّن هذه الرّواية الصّراع المضاد ضد العادات والتقاليد الموروثة، مع نقد سلطة الرّجل وسلطة المؤسسة البطريركية.

ومن أهمّ التفكيكيين الغربيين نستضيف: مارتن هايدجر(*Heidegger*)، ونيتشه(*Neitsze*)، وجاك دريدا(*Derrida*)، ورولان بارت (*Barthes*)، وجان لوك نانسي (*Jean-Luc Nancy*)، وفيليب لاكو لابارث(*Philippe Lacoue-Labarthe*)، وجوليا كريستيفا (*Julia Kristeva*)، وهيلين سيكسو(*Hélène Cixous*)، وبرنارد شتايكلير(*Bernard Stiegler*)، ولويس دي ميراندا(*Luis de Miranda ,*)، وريشارد روتي (*Richard Rorty*)، وأفيتال رونيل (*Avital Ronell*)، وفرانسوا نول (*François Nault*)، وجورج شتاينر(*George Steiner*)، وإيفيس سيطون(*Yves Citton*)، وجاك إيرمان(*Jacques Ehrmann*)، وتيودور أدورنو(*Théodore Adorno*)...

ومن أهمّ روّادها في الثّقافة الأنجلوسكسونية،نستذكر: بول دو مان (*Paul De Man*)، وهيليس ميلر(*J.Hillis Miller*)، وهارولد بلوم(*Harold Bloom*)، وجيوفري هارتمان (*Geoffrey hartmann*)، وقد شكّلوا جميعا ما يسمّى بمدرسة ييل(*Yale*).

تعرض العالم الغربي لزلزلة عنيفة نتيجة للثورة الّتي نشبت في عالم الفكر و الأدب و النّقد بسبب الآراء المختلفة التي جاء بها ***دريدا*** خصّيصا في تحطيم ميتافيزيقا الغربية فتأرجحت بين مناوئ و معارض خاصة في أمريكا أين لقيت رواجا كبيرا على المستوى الإجرائي ومن هؤلاء ***بيير فاليري زيما*** في كتابه" التفكيكية دراسة نقدية" و***كرستوفر نوريس*** في مؤلفه " النظرية و الممارسة" ورولان بارت في مدونته "S/ Z ".

1.قراءة آليات *بيير فاليري زيما* "Pierre Valery ZIMA":

لقد نوّه بأهمية ما استحدثه دريدا في حقل الدراسات النقدية و مدى تأثره بمقولات ***نيتشه***

و ***هايدجر*** وفيما عارضهما وهذا ما يتضح في كتابه الذي قسمه إلى أربعة فصول،صدرها بمدخل عنونه-أقصد زيما- التفكيكية كعلم جمال و نقد أدبي؛هنا تتضح وجهته الايجابية نحو التفكيكية معتبرا إياها منهجا أدبيا يقتفى الجمال في النّص، تلاه بالفصل الأول الذي كان شرحا لعلم الجمال و التّفكيكية مبررا ذلك عند كل من ***كانط***، ***هيغل*** و ***دريدا*** ومفهو م الجمال في فكرهم .أما الفصل الثّاني فعنوانه دريدا التّفكيكية النّقد الأدبي ؛حاول ***بيير*** من عناصره أن يبيّن ويشرح أهم مقولات التفكيك عند دريدا مدعما رأيه بآراء نقاد آخرين أمثال: ***جاك بيير ريتشارد***((*Jack Pierre Richard* و ***ستيفان مالارمي***(Stéphane *Mallarmé*)* .

و ثلّثه بفصل التفكيكية في الولايات المتحدة الأمريكية مستذكرا أهم منظريها و مطبقيها أمثال:***بول دو مان*** ، ***هيليس ميلر***، ***جوفري هارتمان***، ***هارولد بلوم***، مبرزا دورها في علم الأخلاق وربطها بعلم البلاغة، ليستفيد من استنباط الآليات الإجرائية للتّفكيك.

* - ستيفان مالارميه: شاعر فرنسي (1842- 1898)

ليختم بحثه بنقد بنّاء للتفكيكية استقى خلاصته من نهاية الفصل الثاني ؛ حيث استدلّ بقراءة دريدا التّفكيكية لإحدى قصائد ***شارل بيير بودلير*** (***Charles Baudelaire***[**]) المعنونة ب" ***العملة الزائفة"*** وليستخرج الإجراءات التي تحدث عنها نظريا ومامدى تطبيقها ميدانيا على النصوص الأدبية ،فكانت القصيدة محل دراسته ؛حيث أخذ كلمة **عطاء**((**Le don**)) [1]

و قام بتأويلها من خلال شرح موجز للقصيدة النثرية التي تتحدث عن متسوّل و كيف أن صديق الراوي كان سخيا معه بعكسه، ثم يحاول تفسير هذا السلوك إما ايجابا أو سلبا بعرض فرضيات الغنى أو السجن لأن القطعة زائفة ويستطرد في تحليل القصيدة النثرية بعيدا عن البحث في كلمة العطية (Le don) و هنا بعثر المعنى"**عطية**" و يعود بالمفردة إلى جذور ألمانية وانجليزية قديمة ليتّضح في الأخير أنّها تحمل الضّدين العطاء و الأخذ معا. ثم أثار تلك النّقود المزوّرة على المتسول و هنا تتضح العطية بالمعنى الايجابي في الزمن الحاضر، ثم إن أثرها يتضح مؤجلا حين تتكاثر فيه القطعة إلى قطع أخرى فيصبح ثريّا، فالعملة الزائفة لها طابع مزدوج و متناقض الّتي يمكن أن تكون عطاء للحياة أو الموت،للسعادة أو للشقاء على حسب البعد الزمني، ثم ينقل الزّيف الحاصل في الأحداث و الجمال.[2] إنّ المجال الذي طرح فيه زيما أهم تصوراته النقدية، عن العلاقة بين النصوص الأدبية ، والقيم الفكرية والإيديولوجية الّتي تحملها، يقوم على نظرة تدعو إلى

---

[*] [*]- ***شارل بيير بودلير*** *1821-1867 شاعر وناقد فني فرنسي* .بودلير بدأ كتابة قصائده النثرية عام 1857 عقب نشر ديوانه أزهار الشر، مدفوعا بالرغبة في شكل شعري يمكنه استيعاب العديد من تناقضات الحياة اليومية في المدن الكبري حتي يقتنص في شباكه الوجه النسبي الهارب. للجمال، وجد بودلير ضالته فيما كتبه الوزيوس بيرتيران من بالادات نثرية مستوحاة من ترجمات البالادات الاسكتلندية والألمانية الي الفرنسية. والبالاد هو النص الذي يشبه الموال القصصي في العربية وهو الشكل الذي استوحاه وردزورث وكوليريدج في ثورتهما على جمود الكلاسيكية

[1]- ينظر . P.V.Zima: Pour une sociologie du texte littéraire édition 10/18 union Général ,édition, Paris ,France, 1978 .

[2]- ينظر،بيير زيما: التفكيكية دراسة تفكيكية، ص95.

التآلف بين الأبحاث الشكلانية والبنيوية الحديثة، وبين النتائج التي توصلت إليها سوسيولوجيا الأدب[1].

وبدعوته للتركّيز على الوضعيّة السوسيو –لسانية فإنّ **زيما** يلغي كلّ الأحكام القبلية الجاهزة ويرفض تقعيد اللّغة لإظهار أو عرض ظواهر جمالية ، كما يرفض الاكتمال حتّى يترك المجال للاّنهائية المعنى؛ فهو يؤمن بلعبة الدّلالات و تعدّد المعاني" La polysèmie"، أمّا رفضه للبنيوية يقوم على تأييده لوضع سياقات مفتوحة لذلك يرفض الكلام و يقرّ بالكتابة.أمّا الأثر فينظر إليه نظرة الاستعارة الموجودة في البلاغة الّذي يؤدّي إلى التّأويل وهذين العنصرين استشفهما من القراءة المنوّه بها أعلاه و فحواها حول كلمة "**عطاء**".

2. *قراءة آليات رولان بارت* (***Roland Barthes*** 1915 – 1980)

لا يمكن طرح المسار النظري للنقد البنيوي دون الإشارة إلى الأفكار الجريئة التي قدمها الناقد البنيوي **رولان بارت*** الذي يعد من أبرز أقطاب النقد االتفكيكي في فرنسا .وهذا من خلال الأفكار التي قدمها في مسار المفاهيم المتعلقة بالكتابة، والنقد الأدبي، والعلاقات الوطيدة بين المسارات المختلفة للوجود الأدبي والتواصلي، والجماليات اللغوية وإنتاجية النص الأدبي من زوايا جديدة، تبحث في آفاق الممكنات الأدبية، ومستندة إلى أولية اللغة والبنيات النصية .فكانت بذلك مسعى يعمل على نقد النقد التقليدي، ويطرح بدائل موضوعية لحقيقة اللغة و منطلقاتها النفسية وانسجام بنيات الأجناس الأدبية .فيتم بذلك إعطاء تحديد لمفاهيم الجمال واللذة الجمالية والوضوح،الهادف لصياغة ضوابط وأسس لما يمكن تسميته بعلم الأدب. و هذا المنظور لا ينفي

---

[1]- ينظر ، P.V.Zima: Pour une sociologie du texte

* – أصدر بارت قبل وفاته في 25 فيفري 1980 عددا من الكتب، أهمها:الدرجة الصفر للكتابة 1953 ، ميشليه بقلمه ، 1954 ، أسطوريات 1957 ، عن راسين 1963 ، مقالات نقدية 1964 ، عناصر السيميولوجيا 1965 ، نقد وحقيقة1966 ،نظام الموضة 1967 س /ز سارازين 1970 ، إمبراطورية العلامات 1970 ، صاد فوريه لايولا 1971 ، مقالات نقدية جديدة1972، متعة النص 1973 ، رولان بارت بقلم رولان بارت 1975 ، مقاطع من خطاب عاشق 1977 ، الدرس 1978 ، سولرز كاتبا 1978 ، الغرفة المنيرة1980

البحث عن قواعد البناء الدلالي، بل يعمل على صياغة المفاهيم التي تحدد التعدد في الكتابة والقراءة .فالدلالة كامنة في كل عنصر من عناصر الأثر الأدبي، ولا يمكن إغفال أي جزئية منه، وثراء وغنى النصوص الإبداعية كامن في مدى قدرتها على صياغة الاختلاف الذي يتأسس حول المنظومة الرمزية المكونة لها، ومدى استيعابها لنصوص أخرى تتقاطع معها، سواء على مستوى المبنى أو المعنى.كما أن القراءة تكون من هذا المنطلق مرتبطة بممكنات التأويل والدلالة والرمز ومتصلة بدورها بالمنظومة الثقافية التي أنتجته.

لقد بدأ **بارت** كتاباته ملتزما، يحمل ملامح قارئ محلّل، انتقل من الالتزام إلى الماركسية إلى البنيوية فالسميولوجيا .وتبدو ملامح ذلك في كتابه ***الدرجة الصفر*** للكتابة (Le degré zéro de l'écriture)؛حيث يعبر عن تكوين ملتزم متأثرا ب**ألبير كامي**(Albert Camus) و**جون بول سارتر**(Jean Paul Sartre)، هذا الأخير الذي درسه **بارت** كثيرا ودافع عنه باستمرار.

أمّا المرحلة الأخيرة فقد تحرّر من سلطة الوصاية الاجتماعية، وغدا ناقدا يميل إلى النزعة الاستقلالية الفردية، فانتهى متحررا من أي التزام سواء في تصوراته أو في كتاباته.ووصل إلى الكتابة الأقل التزاما والأكثر ذاتية، هي كتابة اللذة والمتعة .لقد وجد ***رولان بارت*** استقراره في النص أو متعة الكتابة، واستمرت دراسة اللغة وعلاماتها في تغذية نقده المتعلق بالكتابة، بل أصبحت الكتابة ونشاطها وسيلة للتعبير وغاية الوجود في ذات الوقت. إن تعدد وتنوع وثراء وغنى الكتابة ومجالاتها عند ***بارت***، تجعل من الصعوبة بمكان متابعة كل خصوصياتها، ومميزاتها، وتتبع تلويناتها . ومن هذا المنطلق علينا أن نبحث في الجوانب التي ميزت مساره النقدي؛حيث لا يمكن الإحاطة بكل الأطروحات النظرية والمفاهيم التي اقترحها في مساره النقدي الكبير، دون الابتعاد عن جوهر مساءلة المفهوم النقدي التفكيكي عنده .ويصعب بعد ذلك الإمساك بخط محوري واحد نظرا لغزارة الإنتاج النقدي، ولتشعبه وتوزعه ضمن منظورات مختلفة، أما المنهج النقدي **البارتي**؛ فيمكن تحديده فيما يلي:

1.2. تعدّد الكتابة ووحدة اللّغة:

من المفيد الإشارة إلى أن معركة الصراع مع النقد الكلاسيكي ومنطقه في مقاربة النصوص الإبداعية، كانت قد تفجرت مع ***رولان بارت*** الذي حمل لواء النقد الجديد، والرؤية الجديدة في التّعامل مع الإبداع والكتابة الأدبية .ولنقل القطيعة النقدية مع ((موروثات الخطابات البلاغية والسياسية والفلسفية الفضفاضة...وإعادة النظر فيما أنجز)) [1].

كما تقول ***سوزان سونتاك*** (Susan Sontag)* في كتابها " **الكتابة بصدد بارت**":((إنّ الكتابة هي الشيء الذي يتحدث عنه بارت باستمرار .لا أحد على الأرجح منذ فلوبير، فكر بهذا التوهج وهذا الشغف في ماهية الكتابة)) [2].وحقيقة الكتابة بالنسبة ل***بارت***، لا تمثل واقعا ثابتا طيعا ومتجانسا، يستنسخ باستمرار نفس الأنماط والأشكال والوحدات الأسلوبية .بل هي استثمار للّغة، يتم وفق الشروط الاجتماعية والثقافية، ويتسم بالحيوية والحركية الدءوبة المتمثلة دوما لجوهر الفكرة الأدبية، التي لا تنسجم مع البعد التاريخي للغة كنسق تواصلي، بل تؤسس للشكل الّذي يحكمه التّحول اللّانهائي.

2.2. مفهوم الكتابة:

إنّ الكتابة من هذا المنطلق المشار إليه سابقا تغدو استثمارا متجاوزا للغة المتداولة، محكومة بدوافع نفسية وجمالية، تجعل منها هذه الدوافع تشتغل كبنية رمزية، متجهة في صيرورة متميزة، (Métalangage)تتجاوز اللغة المتواضعة إلى ماوراء اللغة بالنمو المتشابك والمعقد؛ وبالتالي يمكن التمييز بين الكتابة والكلام من حيث علاقة كل واحد منهما باللغة :

إنّ الكتابة لغة من حيث كونها تمثّل صورة للتاريخ الإنساني، غير أنّها من جهة

---

[1]– محمد برادة : مقدمة ترجمة الدرجة الصفر للكتابة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين،ط3 ، الرباط1985 ، المغرب ، ص17 .

* سوزان سونتاك: (1933 – 2004)ناقدة و مخرجة ورائية أمريكية من أعمالها،" Against Interpretation"1966.

[2]– سوزان سونتاك : الكتابة بالذات بصدد بارت، ترجمة محمد سويرتي، إفريقيا الشرق، ص27 .

الحضور الفعلي تعد نقطة التلاقي بين اللغة والأسلوب، اللّذين يكوّنان الامتداد الطبيعي للحضور الإنساني عبر تاريخه الطويل.[1]

إنّ الكتابة هي دائما سعي للرد على الأدب القديم وتهديمه، لفتح نوافذ جديدة على الأدب ذاته .فقيمة الأشكال الأدبية الكلاسيكية، تسكن العمق التاريخي للكتابة. غير أنها تبقى محاورة للأشكال الجديدة، استنادا لأفق التطور الدائم الذي يشكل هاجسا حيويا للكتابة، وبالتالي فإن مسعى الكتابة ((**هو إعطاء وجه آخر للعالم**))[2]

إنّ الكتابة عند **بارت** بهذا المعنى صارت فعلا إنتاجيا للقارئ، بعد أن مات المؤلف .إنه وسيط بين النصوص السابقة واللاحقة، وكتابته هي كتابة داخل الكتابة ولغة مأخوذة من المخزون اللغوي الواسع،((فالنص ليس سطرا من الكلمات، ينتج عنه معنى أحادي...ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصليا، فالنص ناتج عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة))[3]

فالنّص الذي ينتجه القارئ، هو النص" **الكتابي** "المنفتح على التعدد القرائي، القائم على تجاوز الدلالات الثابتة والسطحية ، فالمنطلقات التي حددها **بارت** ، هي بؤرة الخلاف والاختلاف عما ألفته الدراسات الكلاسيكية أو التقليدية، فالتعامل مع النص من منطلق بنيوي، يعني أنّه يشكل نظاما ونسقا قائما بذاته .وهذا النظام بإمكانه أن يحدث ديناميكية خاصة، تمكنه من إقامة علاقات بين الأنساق تنضوي في سياقها الدّلالة، وفق آلية تجعل من النّظام اللّغوي وتنويعات الأسلوب المحتضن الأساسي لكل قراءة للنّص الأدبي.وهذه القراءة محكومة بإجابات القارئ وهو يواجه النص، لا بإجابات الكاتب .فالكاتب يكتفي بتقديم النّص والاكتفاء بالتّرقب، لما ستنتجه التّأويلات الحرّة للمتلقّين.

---

[1]- ا سوزان سونتاك ، المرجع السابق، ص43 .

[2] -Roland Barthes: Sur Racine, éditions du seuil, Collection Points, Paris 1970, page 7.

[3]- رولان بارت: موت المؤلف،مقال ضمن كتاب نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري، ط1 ،حلب،سوريا 1994 ، ص 21

ومن هنا تصبح العلاقة الدائمة والمتغيرة بين العمل الأدبي والقارئ ، كائنا عابرا للتاريخ (Transhistorique) وهذا ((الكائن هو عبارة عن نظام وظيفي ثابت لا يتغير، يقف في مواجهة العالم الذي يتغير عبر الزمن)) [1]؛ ومن ثم تكون القراءة سعيا للإجابة عن سؤال أبدي يطرحه العمل الأدبي عبر بنيته الثابتة، ومحاولات لا تنتهي لفك شفرته؛ وبالتالي تسقط كل الأحكام اليقينية والوثوقية المسقطة على النص من خارجه. فالنقد الجديد يتأسس، كما يقول **بارت**، على((نشاط تفكيكي لشفرات النص، وهذا النشاط متصل بكل النقود الجديدة سواء أكانت نفسية أم موضوعاتية أم وجودية...وهذا الأمر يفتقد إليه النقد القديم، بل لا يفكر فيه على الإطلاق .إنّ معنى النص يمر حتما بالكشف عن **بنيته**، عن سره، وعن جوهره))[2] .و العمل أو الأثر الأدبي محكوم ببنية مكونة من نظام وعلاقات بين عناصر متسمة بالتماسك، على الناقد أو القارئ الكشف عن نسقها الناظم والمنجز لآلية التأويل فيها.كما يؤكد **بارت** أن المقاربة التفكيكية التي تستند إلى كونها متتالية من الأفعال بحيث تظهر المنظمة بعمليات ذهنية، غايتها إعادة تهديم الموضوع المدروس وتبرز الآليّات والقواعد التي تحكم سيره، والوظائف التي يتأسس وفقها. فغاية النشاط التفكيكي ليس مجرد البحث في إعادة تشكيل الموضوع، لخلق موضوع شبيه به ومماثل له، بل على العكس من ذلك تماما، إنه العمل على فهم الموضوع من خلال إعادة إنتاجه وفق تصور منتظم[3] يخضع لآلتي التفكيك والتركيب .فالتفكيك أو التقطيع غايته فصل العناصر والأجزاء المتحركة في النص، والتي لا ينتج معناها إلا من خلال الوضع الخلافي مع عناصر أخرى، والتي يسهم التركيب الجديد في صياغته. وهكذا تغدو البنية والمقاربة التفكيكية إنتاجا للنص من خلال محاورته من الداخل، وفق شروط ثابتة تتحكم فيها مكوناته الأساسية، سواء أكانت لغوية أم أسلوبية أم صورية أم معرفية.

---

[1]-Roland Barthes; Sur Racine, p,7

[2] -Roland Barthes; le grain de la voix ,Entretiens 1962-1980,éditions du seuil ,Collection Points ,Paris,1980,p 90.

[3] - ينظر، Roland Barthes; Essais critiques, éditions du seuil, Paris 1964, page, 214

3.2. شفرات السّرد أوالقراءة النصية :س /زS/Z

من بين أهمّ كتب **بارت** الّتي نالت اهتمام النّقاد ، " (S/Z)يعدّ كتاب" **س /ز**

والباحثين المهتمين بالدّراسات النّقدية السّردية الجديدة، وذلك لطابعه المختلف من حيث الإجراء في تحليل النّص السّردي من جهة، ولكونه يمثّل تنويعا جديدا في المقاربة التفكيكية ف**بارت** الّذي لم يتنازل عن مقولاته الأساسيّة حول البنية، وآليات التفكيك والتركيب، اعتمد أسلوبا مغايرا؛ رأى فيه بعض النقاد انه الخط الفاصل بين مرحلتين ميزتا حياة **رولان بارت**؛ إذ يمكن للمرء أن يفصل بين المرحلة البنيوية وما بعد البنيوية في أعمال **بارت**، من خلال عملين لا تفصل بينهما سوى أعوام أربعة وهذان العملان هما:

- .مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد"،1966

-وكتابه الأكثر شهرة" س/ز سارازين"، عام1970[1]

نجد **بارت** في كتابه" **س /ز** "ينتقل إلى مقاربة جديدة تتضمّن تحديدا جديدا لبنية السّرد وأفق تحليلها، تعتمد على فتح ممكنات التحليل على الآفاق الإختلافية. فتغدو عملية القراءة البنيوية غير منمطة وغير منمذجة .فلكل نص مفاتيحه وشفراته، وبنيته الّتي لا تتقاطع بالضرورة مع بنيات النصوص السردية الأخرى.

كما أنّ التّحليل السردي لا يجب أن يتعامل منذ البداية مع بنية النص الكلية، بل فالنّص الدال حين يتجزأ؛ علينا القيام بتقسيمه إلى **وحدات قرائية** و إلى وحدات مقاطع قصيرة، تتحطم قوة تماسكه السطحية وامتداده، مما يجعل التحليل صعبا، وهذا ما يمكِّننا من البحث في بنيته العميقة، والكشف عن الإستراتيجيّة التي تمت الصياغة وفقها[2]. فالقارئ مطالب بتحطيم شبكة النّص، وإتاحة المجال لتفكيك وحداته التي تمكنه بعد ذلك من الانطلاق في القراءة بصورة تعارض الطريقة الكلاسيكية المدرسية؛ فالنّص يعبّر باستمرار، وبطرق شتّى، عن لانهائيّة القراءة. وقد قام

[1]-ينظر، ليونارد جاكسون :بؤس البنيوية،بؤس البنيوية ، ترجمة شاكر ديب ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق2001 ، ص229

[2]- ينظر، Roland Barthes: S/Z essais, éditions du seuil, Collection tel quel, Paris 1970, p, 21

بارت بالفعل بتطبيق منهجه، حين قسم قصّة" س/ز "إلى 561 وحدة قرائية متتالية، تتباين في طولها بين مقطع بأكمله، أو كلمة واحدة .ثم قام بتحليل هذه الوحدات القرائية في ضوء شفرات النص الخمسة التي حددها كما يلي:

1-الشفرة الحدثية التعاقبية للأفعال المؤلفة للسرد (الأحداث) ورمز لها بACT

2-الشفرة التأويلية ورمز لها بHER

3-الشفرة الرمزية ورمز لها بSYM

4- (sèmes) الشفرة الدلالية والتي تمثل فيها الدوال فقد رمز لها بSEM

5-الشفرة المرجعية وهي تشير إلى شفرات متداولة ثقافيا، ورمز لها بREF [1]

ووجد أن هذه الشفرات موجودة ومتمظهرة في ثلاث وحدات قرائية هي:

العنوان والجملة الأولى من القصة، التي جزأها إلى وحدتين قرائيتين، وهذه الوحدات هي:

-سارازين

-كنت مستغرقا في حلم عميق من أحلام اليقظة.

-التي تأخذ حتى أكثر الناس حركية، وذلك في حفلة من أشد الحفلات صخبا.

من خلال هذا الطريقة الجديدة في القراءة السردية، نستنتج نظام التتالي والتعاقب الحدثي. فعنوان القصة" سارازين "يبقى محل تساؤل متعدد ومتنوع؛ هل سارازين اسم لشخص؟ أم هو مسمى لشيء ما؟ هل هو ذكر أم أنثى؟ ويبقى السؤال مطروحا عبر الوحدات القرائية إلى أن نصل إلى الوحدة 153 ، حين يتجه السرد لتقديم **سيرة نحات** اسمه ***سارازين***[2] .إنّ ***بارت*** يتجاهل التقسيمات البنيوية الواضحة، ويتجاوز حتى التقسيمات المعتادة للخطاب عبر الجمل والمقاطع، ومن خلال إعادة صياغة الممكن القرائي المتعدد يصل عبر وحدات المعنى، إلى أن العنوان يقصد به

[1]- ينظر، Roland Barthes. S/Z, page. 25,

[2]- ينظر .S/Z: page 24.

شخص اسمه **سارازين** ،وهنا نصادف مجالا للأسئلة المترددة في مستوى كل وحدة من الوحدات، حيث تكون مجالا لشفرة يدعوها **بارت** التأويلية؛ التي تبدأ بطرحنا للسؤال وتنتهي بحصولنا على الإجابة .والشفرة التأويلية هي الشفرة الرئيسية في القصة الكلاسيكية، والشفرتان التعاقبية الحدثية والشفرة التأويلية تخلقان حركية نصية تدفع القارئ للاسترسال في مواصلة القراءة. لأنهما تؤلفان عنصر التشويق في القصة ولتحديد[1] الشفرة الدلالية، يركز **بارت** على كلمة" ***سارازين*** "التي أوردها ***بلزاك*** بصيغة " Sarrasine "الدّالة على التّأنيث في اللغة الفرنسية ، لوجود حرف **E** في نهاية الكلمة، رغم أنّ هذا الاسم معروف في اللغة الفرنسية لكن بصيغة مذكرة Sarrazin ، كما أن الانقلاب الذي حصل في شكل الكتابة بين الحرف **Z** والحرف **S** اللذين يتقارب نطقهما في اللغة الفرنسية–كونهما حرفين من حروف الأسنان ، يحيل إلى بعد خاص تنتجه الدلالة الّتي يمثّلها النص . ويبقى البحث في هذه الوحدة مركزا على العنصر الدلالي للحرف (sème) ؛ حيث يتخذ أبعادا داخل نص القصة[2]، ولذلك فإن الشفرة الكامنة في تحديد الدال يسميها **بارت** "الشفرة الدلالية "لكونها تخضع للتضمن والتماثل والتشاكل الدّلالي. وعند الانتقال إلى الوحدة القرائية الثانية":كنت مستغرقا في إحدى الأحلام العميقة من أحلام اليقظة"، نجد أن هذه الوحدة –حسب **بارت** –ذات بعد بلاغي يؤسس للشفرة الرمزية، عبر ثنائيات تقابلية، أو طباقات تؤثث حلم اليقظة، التي تقدمها سلسلة من الصور يكونا النص عبر :الحياة والموت، الدّاخل والخارج، البرودة والحرارة، الحديقة والصالون .فالوحدة القرائية الثانية هي بمثابة مجال واسع للرمزية، لأنّها تخضع لإبدالات كثيرة، تكون عالما من الرموز التي تجعل العلاقة ذات منحى نفسي. كما أن الوحدة القرائية الثانية تمدنا في مقطعها الأول" كنت مستغرقا"، بمجال تبرز فيه الشفرة الحدثية أو التعاقبية، لأن الاستغراق الوارد في النص، تتلوه الاستفاقة؛ عندما استيقظت بسبب المحاورة القائمة.

[1] – ينظر،السيد إبراهيم :نظرية الرواية،نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دارقباء للطباعة والنشر، ط 1 ، القاهرة مصر،1998 ، ص242 .

[2]– ينظر S/Z, page 24.

فتحت هذه الشّفرة الحدثية-من الحدث- حيث يمكن أن ندرس أي حدث في القصة، غير أن طبيعة الأحداث تختلف؛ ففي النص الحداثي تتشابك الأحداث وتنفرج، لكنها في النص الكلاسيكي تكمل بعضها حتى النهاية وفي الوحدة القرائية الثالثة...التي تأخذ أكثر الناس حركية، في حفلة من أشد الحفلات صخبا"، يوضح **بارت** بأنها ذات ارتباط بمرجعيات ثقافية واجتماعية، فهي مبنية وفق المعرفة المسبقة" للحفلة الصاخبة"، وبالتالي فهي تحدد الشفرة المرجعية .فالقيمة المرجعية تتشكل في ذهن المتلقي انطلاقا من السياقات السوسيو -ثقافية التي ينتمي إليها، وكذلك وفق المعرفة التي يمتلكها، سواء أكانت معرفة علمية أم ثقافية. وعند تتبعنا للوحدات القرائية في نص" ***سارازين***"[1]؛نجد أن **بارت** يشتغل بطريقة فتح من خلالها النص على مستويات متعددة، تسعى للكشف عن البنيات المتشابكة للنص، مستعينا بالتقسيمات التي أسسها في البداية من خلال" الشفرات الخمسة"، مما يعكس التحول الكبير في المقاربة لديه، خاصة عندما يشير إلى أن غاية دراسة هذه الشّفرات الخمسة، التي هي بمثابة شبكة تخترق النّص، ليس البحث عن بنية هذه الشبكة ، بقدر ما هو العمل على بنائها ، (Structuration)، وتتبع خصائصها وطبيعتها بما يسمح بانفتاح النّص على الدّلالات الممكنة والمتعدّدة. فالشفرة ليست لائحة من المعطيات، ولا حتى محور استبدال يجب إعادة تركيبه، بل هي أفق من المقولات، وسراب من البنيات التي تعطينا، من خلال تتاليها وتعاقبها أو تقاطعها أو تناسقها، الكتابة بحد ذاتها[2].كما أن هذه الشفرات تتعالق مع مستوى آخر في النص السردي هو الأصوات، التي لا تتصل بمفهوم الشخصية فقط، وإنما بعناصر كلية يمكن أن تتمثل في صوت الحقيقة، وصوت العالم، وصوت الرّمز. وهذه الأصوات تتعالق مع الشفرات الموجودة في النّص بصورة منتجة للأبعاد المتنوعة؛ فصوت الإنسان والفرد في النّص يتعالق مع الشّفرة الدّلالية؛ في حين أن صوت العالم يتصل مع الشفرة الثقافية؛ وصوت الحقيقة يتعالق مع الشفرة التأويلية؛

[1]- ينظر،روبرت شولز :البنيوية في الأدب،البنيوية في الأدب ،ترجمة حنا عبود ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،1984 ، ص174 .

[2]-بنظر، Roland Barthes: S/Z, page , 27.

وصوت الرمز مع الرمزية [1].فمسار البحث في النص يتخذ صورة المستويات المتحركة، بدلا من البنيات الثابتة والقارة .والقراءة تنتقل بين الصوت الواضح للقيمة المهيمنة، وبين الشفرة المناسبة لها، وهكذا يتحول النسيج النصي إلى شبكة من العلاقات اللانهائية والمفتوحة باستمرار على الجديد عند كل قراءة .((وبقدر اختلاف وجهات النظر التي يتخذها القارئ فإن معنى النص يتم إنتاجه من شذرات وفيرة لا تنطوي على وحدة كامنة))[2].إن القراءة التي قدّمها **رولان بارت** لنص **بلزاك** هي قراءة نصية، تختلف عن القراءة البنيوية دون أن تناقضها فالقراءة التفكيكية لا تسعى لوصف بنية الأثر الأدبي، بل تعمل على إنتاج بنية متحركة تتعدد بتعدد القراء، وتستمر عبر التاريخ، كما أنها لا تحدد منتهيات المعنى بقدر ما تبحث في منطلقاته، ونقاط انبثاقه.

ويحدّد **بارت** في مقاله بعنوان ((دراسة نصية لحكاية من حكايات إدغار ألان بو))[3] الفرق بين الدراسة البنيوية وبين الدراسة التفكيكية؛ فالأولى تسعى لوصف مكونات النص وضبط عناصره، بغية تحديد جملة من القواعد الثابتة التي تحكم نظامه الداخلي وحدوده؛ أما التحليل التفكيكي فيختص أساسا بالنصوص المكتوبة فقط، ويعمل على البحث في التّشظيات والانشطارات الممكنة للنص، والتحليل التفكيكي لا يبحث عن معنى النص أو في إعطاء معنى له، بل غايته بناء تصور متخيل لتعددية النص، وانفتاح مفترض لإدلاله (*Signifiance*).

3.قراءة آليات كريستوفر نوريس (Christorpher Norris –1947)

لقد حاول نوريس من خلال فصله الثاني في كتابه التفكيكية النظرية و الممارسة أن يتطرق لمقولات دريدا بالشرح والتحليل في عناوين مختلفة كانت أوّلها:

- ✓ جاك دريدا: اللغة في مواجهة نفسها
- ✓ العمى و التبصر تفكيك النقد الجديد

---

[1]- بنظر، Roland Barthes ، S/Z : page 28.

[2]- رامان سلدن:النظرية الأدبية المعاصرة،ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر 1998 ، ص123 .

[3] -Claude chabrol; Sémiotique narrative et textuelle, librairie Larousse, Paris ,France.1969, p, 29.

- ✓ اللّغة والكتابة و الفارق .
- ✓ الثقافة و الطبيعة و الكتابة عند روسو و ليفي شتراوس؛ حيث حاول في هذا الفصل أن يتعرض للفرق بين اللغة و الكتابة و تعارفهما عند كل من هؤلاء الكتاب و دريدا.

كما تطرق في الفصل الثالث الذي عنونه من الصوت إلى النص وهنا أورد تركيز دريدا على النص أي الكتابة مهملا الصوت أو الكلام .

من كل هذا حاول ***نوريس*** أن يستخلص آليات التفكيك ويتجلى ذلك في قوله: ((و هدف دريدا الأساسي هو استخلاص تلك الآثار مستخدما في ذلك القراءات النقدية التي تركز على عناصر ***الاستعارة والمحسنات البديعية الأخرى*** التي تعمل عملها في النصوص))[1].

كما استخلص أن هناك **فجوات** يجب ملؤها و يعتمد ذلك على **ذوق القارئ** و ثقافته بصفته العنصر الرئيس في عملية التّواصل. كذلك وجد التناقض الظّاهري للنّصوص الأدبية الّذي يخفي وراءه قراءات لا محدودة، وبذلك ينبذ النّقد التوحيدي.

هنا يؤكد على أنّ التّفكيكية منهج أدبي أكثر منه فلسفي لأنّه ((برَغم أن الفلسفة تجاهد وتكافح من أجل محو طابعها النّصوصي أو المكتوب فإنّنا نقرأ علامات ذلك الجهاد و الكفاح في المناطق العمياء في الاستعارة من ناحية و في إستراتيجيات البلاغة الأخرى من الناحية الثانية،بهذا المعنى تبدو كتابات دريدا نقدا أدبيا أكثر منها فلسفة))[2].

ملاحظات ومناقشات:

أثارت النّظرية التّفكيكية انتقادات لاذعة و متعددة لعل أهمها((أن أولئك التفكيكيون يطلبون إلى الناس أن يفهموا نصوصهم فهما صحيحا أو يقرؤون بذكاء على أقل تقدير في حين أنّهم ينكرون علانية قدرة اللغة على تحقيق مثل هذا الهدف))[3] . إنّ الفكر الّذي نتجت عنه هو

[1]- كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية و الممارسة، ترجمة صبري محمد حسن، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1989، ص56.

[2]- المرجع نفسه، ص 58.

[3]- كريستوفر نوريس: المرجع السابق ،ص26.

فكر قلق و متشتت صدر عنها فكر تفكيكي يتّسم بالغموض و التّشكيك و لهذا لاقت شغفا كبيرا لدى المثقف الأمريكي((صاحب المزاج الذاتي الخاص))[1]. لكن ما يحسب لهذا المنهج هو ذلك السؤال التفكيكي الذي حاول به أصحابه أن يحطموا حاجز النمطية السائدة في الدراسات النقدية، لذلك بعُد تركيزها على رفض فكرة المعنى الواحد و((فتح المجال أمام تعدد القراءات... هو أمر مفيد للقراءة النصية... إما أن تتحول القراءة التفكيكية إلى ما أسماه دريدا " لا قراءة"، فهذا يوقع في إشكالية عدم دقة المنهج))[2]؛ فالتفكيك يهدف إلى توليد فهم جديد للغة مختلف ومتناقض للسائد و المألوف،و لا يسعى إلى إبراز العيوب و الضّعف في النّص، إلا أنّ مبالغة رواد هذا المنهج أثناء محاولتهم اجتراح مفاهيم اتسمت بالطّرافة و الجدّ، أصبح من مآخذ المنهج؛ حيث((يؤخذ على النقد التفكيكي شغفه باستخدام كلمات و مصطلحات غير واضحة سعيا منه إلى إبهار القارئ و إقناعه بأن ما يقال له استثنائي و غير عادي))[3].

نتيجة:

يمكن أن نستنتج في نهاية هذا المبحث عموما، أن النقد التفكيكي الذي وضع أسسه الأولى **دريدا**، وطورته خاصة جماعة ييل" Yale" تنظيرا مبسطا وإجراء ، سمح بإدراج النقد التفكيكي ضمن الاهتمامات النقدية الجديدة في مقاربة النصوص الأدبية، فإذا كانت أطروحات ***رولان بارت*** و ما قدمته جماعة "ييل" ، فإن الاستفادة منها في الدرس النقدي الجديد ، كان لها الأثر الواضح في انجلاء الغموض عن المفاهيم المتعلقة بالدراسة. كما سمحت بمدّ النّقد العربي بأدوات إجرائية استثمرها العرب في تطبيقها على النصوص الأدبية تبعا لخلفياتهم المعرفية المزدوجة.

[1]- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة للنشر، عمان، الأردن، ط2، ص116.

[2]- بسام قطوس: استيراتيجية القراءة و التأصيل و الإجراء النقدي، دار الكندي للنشر و التوزيع، أربد، الأردن، 1998، ص33، 34.

[3]- إبراهيم محمود خليل: المرجع السابق ، ص116.

المبحث الثالث: آليات التفكيك في العالم العربي

إشكالية ترجمة المصطلح في النقد العربي المعاصر

يمكن لأي باحث أن يحاول مقاربة المصطلح بما يراه ملائما في فهم النّظرية الدريدية ، لكن ما يجده صعبا عند التّطبيق تعدّد التّرجمات و تشعّب المفاهيم ممّا يضع النّقد في حرج في اختيار المفردة الملائمة للإجراء النقدي في خضم هذه المفهومات المتعدذدة، فيقع في فوضى التحديد والهروب أحيانا أخرى. فنجد ***اللّابناء*** عند ***شكري عزيز ماضي،*** يعبر عن المفردة أن ((اللابناء déconstruction مفهوم يتصل بمكونات النص))[1]؛ حيث نحكم على هذه الترجمة أنها حرفية أكثر منها مقاربة لفهم المصطلح، وهذا ما يوقع في المغالطات المفهومية و بالتالي الإجرائية، نجد أيضا الناقد ***يوئيل عزيز يوسف*** في ترجمته لكتاب المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية لكاتبه ***وليم راي.*** فقد اختار مصطلح التفكيكية دون غيره مستندا لآراء سبقته. كما فضّل ***يوسف وغليسي*** في كتابه إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد مفردة التّفكيك وأورد تجزئة لهذا المصطلح في لغته الأصلية déconstruction، أعطى لها تقطيعا في أربعة مقاطعة دالة تتمثّل في:

1- السابقة (**dé**): و هي سابقة لاتينية تتصدر كثيرا من التراكيب الفرنسية بمعنى النفي و التفكيك و النقض.

2- (**con**): وهي كلمة مرادف لسوابق أخرى (com، col...) تتصدر كلمات كثيرة، لا تخرج معانيها عن الربط و المعية.

3- (**struct**): وهو الجذر بمعنى البناء.

4- اللاحقة (**ion**): وهي مماثلة للاحقة (**sion**) تدل كلتاهما على شكل من أشكال النشاط و الحركة[2].

---

[1]- شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسة، الأردن، ط1، 1997، ص174.

[2]- ينظر يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص350.

5- و ذهب إلى ذلك *نفسه* ***محمد شوقي الزين*** باعتبار أن هذه المفردة هي المناسبة ذلك أن (التفكيك كفلسفة استراتيجية وبراعة في فحص النصوص ... وكسر منطق الثنائيات)[1].

إن معظم النقاد يبعدون فكر التخريب و التهديم عن المصطلح بمعناه السلبي، كما صرح ***غادامير*** أن ((التفكيك الذي يمارسه دريدا لا يعني الهدم مطلقا... إنّما يتضمن فعل البناء، فهو بالأحرى تفكيك démontage وحدة ثابتة إلى عناصرها و وحداتها المؤسسة لها لمعرفة بنيتها ولمراقبة وظيفتها))[2].و هنا نجده يدافع عن وجهة نظر دريدا و يشرح فكرته.

ثانيا- رواد التفكيكية في العالم العربي

أمّا عمّا تبنى التفكيكية من العرب، فيمكن الحديث، في مجال الفلسفة، عن: إدوارد سعيد في كتابه(الاستشراق)[3]، وعبد الكبير الخطيبي في مجموعة من كتبه سيما(النقد المزدوج)[4]، و(في الكتابة والتجربة)[5]، و(الاسم العربي الجريح)[6]، ومحمد أركون في كتابه(الفكر الإسلامي: قراءة علمية)[7]، وعبد السلام بنعبد العالي في كتابه(أسس الفكر الفلسفي المعاصر)[8]، ومحمد نورالدين في كتابه(الهوية والاختلاف)[9]، وفتحي التريكي في كتابه(قراءات في فلسفة التنوع)[10]، وعلي حرب في كتابه(نقد النص)[11]، و(هكذا أقرأ مابعد التفكيك)[12]، ومطاع الصفدي في كثير من

1- محمد شوقي الزين: تأويلات و تفكيكات، فصول في الفكر الغربي العاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص189.

2- محمد شوقي الزين: الإزاحة و الاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية ، الجزائر، بيروت ، لبنان ، منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم ، ط 1، 2008، ص315.

3- إدوارد سعيد: الاستشراق، ترجمة: كمال أبوديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط7، سنة 2005م.

4 - عبد الكبير الخطيبي، النقد المزدوج، دار العودة، بيروت،لبنان، 1980م.

5 - عبد الكبير الخطيبي: في الكتابة والتجربة، ترجمة: محمد برادة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1980م.

6 - عبد الكبير الخطيبي: الاسم العربي الجريح، دار العودة، بيروت،لبنان، ط1 ، 1980م.

7 - محمد أركون: الفكر الإسلامي: قراءة علمية، ترجمة: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1987م.

8 - عبد السلام بنعبد العالي : أسس الفكر الفلسفي المعاصر: مجاوزة الميتافيزيقا ، دار توبقال ،الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1991م.

9 - محمد نورالدين أفاية: الهوية والاختلاف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1 ، 1988م.

10 - فتحي التريكي: قراءات في فلسفة التنوع، دار التنوير للنشر، بيروت، لبنان، ط1 ، 1988م.

11 - علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2 ، 1995م.

12 - علي حرب : هكذا أقرأ ما بعد التفكيك ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان، ط1 ، 2005م.

مقالاته المنشورة في مجلة الفكر العربي المعاصر[1]، ومحمد أحمد البنكي في كتابه(دريدا عربيا/ قراءة في الفكر النقدي العربي)[2]، وعلي أومليل في كتابه(شرعية الاختلاف)[3]...

أمّا عن التّفكيكيين العرب، في مجال الأدب والنقد، فهم: عبد الله الغذامي في كتابه(الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية[4])، ومحمد مفتاح في كتابه(مجهول البيان)[5]، وكتابه(تحليل الخطاب الشعري)[6]، وعبد الله إبراهيم في كتابه(التفكيك: الأصول والمقولات)[7]، وهشام الدركاوي في كتابه(التفكيكية:التأسيس والمراس)[8]، وسعد البازعي في كتابه(استقبال الآخر،الغرب في النقد العربي الحديث)[9]، وكتابه(الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف[10])، وكتابه مع ميجان الرويلي(دليل الناقد الأدبي)[11]، وعبد العزيز حمودة في كتابه(المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية)[12]، وعبد الملك مرتاض في كتابه(دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة" أين ليلاي" لمحمد العيد)[13]، وبسام قطوس في كتابه(إستراتيجيات القراءة ـ التأصيل والإجراء النقدي)[14]، وخالد

---

[1] – مطاع صفدي: (في الذات الحي بعد كل تفكيك)، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان:152-153، 2010م، ص4-21.

[2] – محمد أحمد البنكي: دريدا عربيا/ قراءة في الفكر النقدي العربي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ،2008م.

[3] – علي أومليل: في شرعية الاختلاف،المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، المغرب،ط1 ، 1991م.

[4] – عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير: من البنيوية إلى التشريحية، نظرية و تطبيق، المركز الثقافي العربي،بيروت، لبنان، ط6، 2006م.

[5] – محمد مفتاح: مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1990، ص:101.

[6] – محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1985م.

[7] – عبد الله إبراهيم: التفكيك: الأصول والمقولات، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1990م.

[8] –هشام الدركاوي: التفكيكية: التأسيس والمراس، دار الحوار، دمشق، سوريا، ط1 ، 2011م.

[9] – سعد البازعي: استقبال الآخر(الغرب في النقد العربي الحديث)،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 ، 2004م.

[10] – سعد البازعي: الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1 ، 2008م.

[11] – ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ، 2000م.

[12] – عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، العدد:232، 1998م.

[13] – عبد الملك مرتاض: ا-ى دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1 ، 1992م.- تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

[14] – بسام قطوس: استراتيجيات القراءة ـ التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي، إربد، الأردن، 1998م.

أمين في كتابه(الفن المسرحي وأسطورة الأصل)[1]، عماد حسيب محمد في كتابه(بئار النص قراءات تفكيكية في الشعر الحداثي)[2]...

و قد اصطفينا ناقدين رائدين تأثر بهما النّقاد العرب فيما بعد جرأة و إقداما في مجال تحليل النّصوص.

I. آليات التفكيك عند عبد الله الغذامي (تشريح النص أنموذجا)[3]

لعل رواج التّفكيكية في التّجربة النّقدية العربيّة المعاصرة، كان بانتشار التّرجمات لمؤلّفات رواد هذا المنهج في الغرب أمثال رولان بارت و جاك دريدا...هذا ما ساعد على انتشار التّفكيكية في السّاحة النقدية العربية .غير أنّ انتقالها كان محتشما و متأخّرا، فبداية التّفكيكية العربية كان في 1985 مع صدور أوّل تجربة نقدية عربية، تصدع بانتمائها الصريح إلى أبجديات القراءة التشريحية مع الناقد السعودي عبد الله الغذامي في كتابه "**الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية**" وهي قراءة لنموذج معاصر[4]، لتليها مؤلفات أخرى حاول أن يستدرك فيها ما فاته في مؤلّفه الأول الّذي عرف نقدا كبيرا من طرف أترابه لتباين آرائهم و اختلاف مرجعيّاتهم و زوايا نظرتهم.

فكان "**تشريح النص**"؛ حيث ضمّ بين دفتيه مجموعة من القراءات المختلفة لنصوص شعريّة مختلفة ، يتصدر هذا الكتاب مقدمة حول مفهوم الحداثة و اشكالية الرؤية ، بعد ذلك قسم الكتاب إلى فصول ، أولها سيميولوجية لقصيدة "***إرادة الحياة***" للشاعر التونسي ***أبي القاسم الشابي*** حيث اعتبر النص نظاما إشاريا كبنية كلية تتوافر على بنى جزئية، فكل كلمة في هذا النص هي إشارة بعيدة عن التصور الذهني الموروث و امتلاكها دلالة حرة، لتفتح للقارئ مجال التّأويل.

---

[1] – خالد أمين: الفن المسرحي وأسطورة الأصل، مطبعة ألطوبرس، طنجة، المغرب، ط2، 2007م.

[2]– عماد حسيب محمد: بئار النص قراءات تفكيكية في الشعر الحداثي، أطلس للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر،ط1 ، 2009.

[3] – عبد الله الغذامي: تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت ، لبنان ، ط2، 2006 . و أول صدور له كان سنة 1987 .

[4]–ينظر، يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص179 .

قد بدأ دراسته التّفكيكية باعتبار النّص اصطراع بين المتضادات:

أولها:مصطرع الحركة/ السكون؛حيث تم احصاء الأفعال و تصنيفها إلى:

أفعال المضارع التي تدل على المستقبل (يستجيب،يمشي...).

أفعال الأمر واسم فعل الأمر ذات التوجه المستقبلي(إليك...).

أفعال الماضية ذات التوجه المستقبلي(أراد، تبخر...).

أفعال الماضية الخالصة(قالت، ضجت ...).

أفعال المضارعة متحولة إلى الماضي(لم تتكلم، لم تترنم...).[1]

إضافة إلى الأسماء المشتقة و المتمثلة في اسم الفاعل و اسم المفعول(حالمة، مثقلة...)

و المحملة بزمان غير مقيد و لا وجود للحاضر. هذه إشارات زمنية تسبح في فضاء مفتوح لا يسمح للحاضر بالاقتراب، بل ألغى تماما في وجود ماض و مستقبل يتداخلان في علاقة متجاوبة.

ثانيها، مصطرع المد و الجزر: وهنا اعتمد الغذامي على حركة التجاذب أخذ و عطاء في مدارين:

مدار التوازن ثم كسر التوازن:أي الحركة الساكنة الممتدة على مدار معين لتأتي لحظة تحدث اختلالا في سير البنيات اللغوية.

مدار الارتداد: الذي يتجسد في حركة الزمن الماضية و المستقبلة و كذا التكرار و ما يحدثه من إيقاع داخلي.[2]

أما الفصل الثاني فعنوانه ((في الخطاب الشعري الجديد مقاربة تشريحية)) [3].

لقد حاول الغذامي على غير العادة أن يقسم حالات تلقي النص إلى ثلاث حالات هي:

---

[1]- ينظر،عبد الله الغذامي: تشريح النص، ص 21 .

[2]- ينظر، المرجع نفسه ، ص31 .

[3]- المرجع نفسه ، ص51

- حالة الإقناع؛ هي الحالة التي تلامس العقل و المنطق على حد السواء ؛حيث تكون علاقته الداخلية مليئة بالحجج و البراهين، تحمل رسالة تخاطب العقل.
- حالة الانفعال؛ هي التي تخاطب العواطف و الوجدان ، تعتمد على الحس المباشر الذي يتفاعل معه القارئ، فيتمازج و مشاعره، فيعبر الغذامي على أنهما تقليديتان يتفاعل معهما القارئ قديما؛ فيكون الأول فلسفيا أما الثاني فيكون شعرا أو أدبا (قصص، رواية...)، و أعطى مثالا على ذلك بقصيدة حمزة شحادة في أغنية لجدة فهو يحاول أن يثبت إحساسا جماليا شاعريا في نفس المتلقي.
- حالة مزدوجة؛ حيث تمزج الانفعالي و العقلي في حلبة واحدة.[1] ويوضح الغذامي ذلك بقوله((إنها حالة انفعال و هذا يضمن للنص شرط وجوده الجمالي، ولكنه ليس انفعالا عاطفيا وإنما انفعال عقلي))[2]؛ حيث تظهر نظرية امتزاج العقل و الشعور التي جاء بها **هوسرل**.

فالكاتب يسعى لتأويل إنساني بعيد عن التمركز و الحدودية ليصل إلى قراءة عميقة عمق أحداث العصور المتتابعة.

أما النحوية التي أوردها الناقد فهي **الكتابة** عند ***دريدا*** بقوله((والنص يرتكز وجوده على نحويته التي هي نحوية حدث و سياق لا تركيب قول))[3]،وهنا يتأتى لنا نص إشاري ذو دلالة حرة تتجدد بتجدد القارئ ومن خلال النص حاول الغذامي الولوج إليه عبر مداخل:

1- **المداخلة النصوصية التشريحية:** اعتمد الناقد في هذا النص الشعري للشاعر "محمد الثبيتي" على جملة شعرية جعل منها بؤرة لالتقاء باقي عناصر النص معتبرا إياها النواة التي تنبثق عنها باقي العناصر لتترابط على شكل هرم وتكون البنية الكلية أي أنه

[1]- ينظر، عبد الله الغذامي :المرجع السابق ،51ص .
[2]- المرجع نفسه، ص55.
[3]- المرجع نفسه ، ص56.

بدأ من الجزء ليصل إلى الكل؛ بحيث يبني من الأجزاء المفككة بناء جديدا بالمواد نفسها. فاختار من القصيدة الجملة الشعرية الآتية:

((خدر ينساب من ثدي السفينة))[1]

اعتبر الناقد أن كل كلمة صوت في هذه الأبيات، وجعل كل صوت على حدا ليقوم بشرحه ويعود لربطه من جديد بالصوت الأخير و هو السفينة، وهنا يحدث الانزياح، ودخلت الاستعارة تستنجد بالدلالات الغائبة بدلا من الدلالة المستهلكة في كل كلمة ويقصد بها "**السفينة**".

قسّم الناقد الجملة إلى مستويين:_ مستوى الإخبار و التقرير كما هي مرتبة الأبيات ومكتوبة على الورق.

2- أما **المستوى البلاغي** يتمثل في الاستعارة التقليدية ، كما يقول الغذامي، وهنا دور الصوت الأخير ألا وهو السفينة الذي حول دلالة الجملة من الحضور إلى حالة الغياب وهو المعنى المرجو الذي يقوم على علاقة الخدر بالسفينة؛حيث يقول الغذامي:((صارت السفينة جسدا حيا))[2]بوجود علاقتها بالعناصر أو الأصوات السابقة أما بمفردها فهي جسد ميت أو جامد بتعبير الغذامي و ربطها بالأمل.

3- **قصيدة الخطاب العام**: وهنا ينتقل إلى قصيدة أخرى مرثية" السيخان"[3]، قام باستحضار الغائب من خلال الجملة" ومات بشير عريسا" فحرف العطف يتجه لاستحضار كل ماله علاقة بالأصوات التي تأتي بعدها، لتخلق مصطلح " أفق التوقع أو الإنتظار" الذي يشكل دلالات الغياب.

---

[1]- عبد الله الغذامي :المرجع السابق ،ص60.

[2]- المرجع نفسه ،ص61

[3]- ينظر، المرجع نفسه ،ص70.

4- **بنية الخطاب العام**:شعر مستقل عن الأبيات و القصائد الأولى[1]؛يتميز بخصوصية المبدع و السياق على حد السواء،يعتبر الكلمة صوتيما(المرأة/ الشجرة)، بعد ذلك يقوم بربط الأبيات بأبيات من قصيدة أخرى و يقارن بينها.ليختم دراسته لهذه الأبيات المختلفة برسم تخطيطي يوضح فيه الحركة الضمنية بين القصائد الخمس.

يطرح في الفصل الثالث تساؤلات عن النقد الألسني عنونه لماذا النقد الألسني؟ سؤال في نصوصية النص؟[2]، كانت مقدمة هذا البحث هو التمييز بين الموضوع/ الذات/ المنهج.التي خلاصتها مصطلحات ألسنية تجمع بين المناهج من البنيوية فالأسلوبية إلى السيميائية فالتفكيكية و نظرية التلقي، ليتطرق لبعض المفاهيم؛- اللغة باعتبارها نظاما يقوم على الاختلاف.

-الصوتيم كنواة ينبني عليها النص ووظيفته داخل النسيج النصي.

-الإشارة الحرة (الكلمة) وتخلصها من الدلالات المعجمية.

-الأثر كفعل القراءة؛ أي تزاوج النص مع المتلقي.

-الكتابة بأنها إعادة تشكيل أثر قرائي سابق.

_المنهج /الاستكشاف: قد انضوت تحته عناوين فرعية تمثلت في الآليات:

- ✓ الداخلة /المفارقة
- ✓ الأثر الباني.
- ✓ الصوتيم المهيمن.

ليختم الدراسة بفصل رابع وسمه " الدخول إلى الخروج" قراءة في قصيدة " الخروج"ل**صلاح عبد الصبور**[3].التي اعتمد في تحليلها على عناصر:اللغة، الأسطورة، الصورة، الإيقاع.

---

[1]- ينظر، عبد الله الغذامي :المرجع السابق ،ص90.

[2]- ينظر، المرجع نفسه ،ص103.

[3]- المرجع نفسه ، ص141.

ملاحظات حول الآليات المعتمدة في التحليل:

من الملاحظات التي يسجلها القارئ على هذه الدراسة أن :-كتاب التشريح كعنوان ضم قراءة سيميولوجية لقصيدة إرادة الحياة للشابي تصدرت كتابه .

-تطبيق التشريح الذي فهمه الناقد على مقتطفات من قصائد مختلفة، ولم يكن على قصيدة بعينها.

- يحاول أن يؤسس لمنهج ألسني يقوم على الجمع بين المناهج المعاصرة.

- أعطى مفاهيم مختلفة للمقولات التي جاء بها دريدا اعتمادا على ثقافته الأمريكية متأثرا بما جاءت به جماعة "ييل" تطبيقيا.والاستعانة بمصطلحات تقليدية، فالمقاربة كما يسميها الغذامي لا تتوقف أمام آلية المنهج الواحد بل تعمد إلى الإتيان بالقديم والمعاصر على حد سواء على عكس ما أشار إليه في البداية في أن الشعر المعاصر لا يلائمه إلا منهج واحد، وهو يعتبر هنا قارئا مفتتنا لأنه تستهويه مناطق معينة من جسد النص فيحاول دراستها.

- يقوم التّشريح عند الغذامي على ما سماه مبدأ تفسير الشعر بالشعر الذي اتخذ منه شعارا نقديا لممارسة قراءاته المختلفة و يقوم هذا المبدأ على وضع كل قصيدة في سياقها العام. لذلك فإن التشريح عنده يقوم على تفكيك النصوص إلى وحدات يُعمل الناقد أدواته بتسمية كل وحدة وتحليلها في الجملة.

- مبدأ الاختلاف عند الغذامي اختلاف الحاضر عن الغائب؛ أي أن استحضار الغائب يفيد في تحويل القارئ إلى منتج النص و هذا يثري النص بإتيان الدلالات اللانهائية.

– يقر الغذامي بأن تشريحيته تختلف عن تفكيكية دريدا ((تلك التي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه، وأنا لم أعمد إليها هنا لأنها لا تنفعني))[1]؛ فهو أقرب إلى تفكيكية ***بارت*** القائمة على تشريح النّص و إعادة بنائه.

II. آليات التفكيك عند عبد المالك مرتاض –(تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة)، (رواية زقاق المدق– و أ–ي دراسة سيميائية تفكيكية أنموذجا)[2]

1. تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة

لقد جاء دريدا بالنزعة التقويضية محاولا تطبيقها على النصوص الأدبية لهدمها والوصول إلى المرامي البعيدة، و عمق الدلالة للنصوص ،مما يفضي إلى تعدد القراءات ،هذا ما دأب على التنظير له و قراءة نصوص نثرية أو شعرية اعتمادا على آليات يراها مرتاض تمثل النظرية التفكيكية، يتجلى ذلك في عدة مؤلفات نقدية منها:(تحليل الخطاب السردي_ دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي).

إن المدخل النظري الذي بدأ به دراسته"**تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة– رواية زقاق المدق**" يدل على الحيرة التي وقع فيها الناقد في تحليله هذا ،ويتضح ذلك في السؤال بأي منهج؟ ليقع رأيه على مجموعة من الآليات تتمظهر كالآتي:

لقد قسم الناقد النص إلى **بنيات موضوعاتية**:– البنية الطبقية/ القهرية؛ ووصف فيه الصراع الطبقي الاجتماعي الذي نتج عنه عداء طبقي، قهر اجتماعي وتعسف وفقر؛ حيث تتموقع "البنيوية التكوينية" فيظهر الجدل الأبدي القائم بين البنيتين في محاولة البنية القهرية التطلع لتغيير قدرها المحتوم.

---

[1]– عبد الله الغذامي :المرجع السابق ، ص49.

[2]– عبد المالك مرتاض: ا– ى دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992

– تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة– رواية زقاق المدق– ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

- **البنية المعتقداتية.**
- **البنية الشبقية.**

يرجع الناقد بنية الشبقية إلى عامل سياسي (الاحتلال الانجليزي)؛ حيث تظهر العناصر التاريخانية . أما البنيات الثانوية فهي الداء الطبقي في مقابل المصطلح الصراع الطبقي لأنه يرى في هذا الأخير ممارسة و عملا من أجل التغيير أما الأولى فمجرد تمنّ ورغبة بعيدة التحقق ويذكر مثالا عن الرغبة في زوال هذه الطبقية في حديث "حسين الذي خاطب عباسا قائلا:((في الإنجليز الكل سواسية، لا فرق بين باشا و ابن زبال))[1]؛ وهذا يدلّ على إنكارها و إرادة التّخلص منها.كما يورد شرحا مفصّلا لأسباب العداء الطّبقي منها النّساء و المال؛فوصف شخصيّات العداء وصفا نفسيّا ممّا يدور بينها من حب، كره ومن فقر، هوان والحال المزري، ووصف اجتماعي من أكل، شرب، لباس، و حركات...

إن القهر في الرواية ؛قهر نفسي يتمثل في العجز و الخوف وعواقبهما على سلوكات الفرد.

القهر الاجتماعي الذي يقع بين شخصيات الرواية خاصة "حميدة و عباس و فرج ابراهيم" فهي تثبث أكثر مما تستقبل و هنا وصف نفسي لحالاتها الانفعالية اتجاه كل منهما.

- **البنية السياسية.**
- **البنية الكدحية.**

بعد ذلك قسم النص السردي إلى أربع طبقات فرعية هي؛طبقة الشحاذين، المعلمين، العمال، وطبقة التجار.[2]

وعاد إلى البنية المعتقداتية في الفصل الثاني، ليوضح الحياة الدينية لأهل الزقاق ومفهومها في تصورهم و إيمانهم بمعجزة الأولياء ،في حين هناك من يتمسك بقدرة الخالق بعيدا عن الوسائط.

---

[1]- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص210.

[2]- عبد المالك مرتاض، المرجع السابق ، ص62.

يستنتج مرتاض من تحليله أن معظم شخصيات هذه الرواية يسخرون الدين لخدمة أغراضهم الدنيوية، ويحاول أن يجد لتحريمهم أشياء و إباحتهم أشياء أخرى تبريرا، ثم يذكر بعض الأحاديث التي ذكرت في النص السردي.لينهي تحليله بتلخيص في خطاطة لأهم الشخصيات السردية من حيث استقبال الخطاب الديني أو بثه،وتقسيم البنية الدينية إلى بنى فرعية: النفعية، الصدقية، المظهرية ممثلا لكل بنية بشخصية معينة.

ليختم فصله بذكر دلالة العدد سبعة في الفولكلور المصري و المرتبط بالطب العام و السحر و الشعوذة إلخ وربطه بالمعتقد الديني مثل الطواف و السعي بين الصفا و المروة و رمي الجمرات...كما أحصى العدد سبعة في النص . يذكر أيضا الأمثال الشعبية التي كان يذكرها الكاتب من حين لآخر، وقد أحصاها في جدول مع ذكر قائلها في النص دون تعليق على ذلك.[1]

وفيما يخص الفصل الثالث تظهر **البنية الشبقية** كبنية عميقة مبررا سبب اختيار هذا العنوان دون غيره من المصطلحات لأنه ألطفها للمعالجة الفصل، وجعل الجنس مرادفا لأي رغبة كالأكل، الشرب، واللبس كما جاء في المدارس النفسية بأنه نتيجة حتمية للمكبوتات، التي تحركها تأثيرات المحيط؛لخصها في(العلاقات الجنسية بين الشخصيات من غدر و خيانة بين المرأة و الرجل والدافع الحقيقي للجنس- صينية الفريك التي كانت تُحضّر بجوز الطّيب فتزيد من الرغبة الجنسية- اعتبار الزواج هو الطريق الوحيد المشروع لإشباع الرغبات الجنسية و الابتعاد عن العلاقات المحرمة المجسدة في المشاهد التي صورها الناقد من الكلمات المستعملة في النص السردي دو احتشام.

إن الفصول السابقة كانت مجرد دراسة نفسية و وصف اجتماعي للحالة التي يعيشها عامة الشعب في الحارات و العلاقات التي تربط بينهم مبررا ذلك بأسباب منطقية و أخرى تعود لضعف الشخصية العربية في وجود الآخر.[2]

ينتقل في الفصول الآتية من **القسم الثاني** إلى التقنيات السردية التي استخدمها لتدعيم ما تقدم به في التحليل الموضوعاتي، فبدأها بالفصل الأول عن الشخصية التي تعد محور السرد؛بحيث

[1]-ينظر، عبد المالك مرتاض، المرجع السابق ، ص 63.

[2]- ينظر، المرجع نفسه ، ص 99.

ذكر **سيميائية الشخصيات** وسنها و أعطى دلالة و تأويلا لكل مرحلة سنية ونظرتها للحياة تمتعا أو يأسا.[1]

بعد ذلك ذكر في تواتر الشخصيات و مراتبها السردية في النص؛ هنا تمّ إحصاء الشخصيات و تواتر كل شخصية دون تعاطي الضمائر العائدة عليها و الأوصاف .ليقع في إشكالية الشخصية الرئيسة و معايير تحديدها، فوصل إلى ترتيبها من خلال عدد ذكرها في الرواية و أهمية وظائفها.[2]

يعود للشخصية في **شكلها المورفولوجي**؛ حين يرسم شخصياته بريشة رسام مدققا في ملامحها طولا، بشرة، عينين، حاجبين، الصوت، الألوان...واصفا ومحللا ومعللا مؤولا جاعلا منها إشارات للرجوع للحالة النفسية و الفكرية للشخصية، مثل "حميدة التي تمقت الأمومة وتتصف بالعنف والغضب...

أما الوظائف السردية للشخصيات فلخصها في وظيفتي التأثر و التأثير بين الشخصيات كوظيفة الانفصال عن الماضي.[3]

أما في الفصل الثاني: **تقنيات السرد في زقاق المدق**[4]: حيث تعرض لعلاقة السارد بالشخصيات أي الرؤية من الخارج، الرؤية المصاحبة و الرؤية من الخلف، و يذكر الأشكال السردية بذكر الضمائر من غائب ومتكلم إلى مخاطب.كلها كبداية نظرية ، ليستطرد بتعداد تقنيات السرد في الرواية؛ من بناء للحدث والمؤشر الحدثي- التمويه الحدثي والتعامل مع الضّمائر حيث آثر ضمير الغائب الذي يتيح له أن يتحكم في شخصياته و يكون أعلى منهم و هنا تتحقق الرؤية من الخارج العارفة بأدق التفاصيل.

---

[1]- ينظر، عبد المالك مرتاض: المرجع السابق ، ص 127.

[2]- ينظر، المرجع نفسه ، ص143.

[3]- ينظر، المرجع نفسه: ص147.

[4]- ينظر ، المرجع نفسه ، ص 189.

وفي العنصر الثالث ينقد السارد بتدخله في الدفاع عن الشخصية مثل استعمال(إياك، حذار...)،كما ينقد شخصيات النص في مستوى استخدام اللغة السردية؛ حيث أن اللغة السردية واحدة لدى شخصيات النص و لا فرق بينهم أي لم يتوفر النص على مستويات اللغة لتدل على المستوى الثقافي لشخصية ما.[1]

الزمكان في نظر الناقد ربطه في الفصل الثالث بالسياق و الشخصيات بوصفه و تحديد مدة استغراق الشخصية في ممارسة عمل ما بمكان محدد و زمان معين.

فأما المكان،أطلق عليه اسم الحيز وقسمه إلى حيز خارجي يتمثل في جميع الأماكن في الرواية، و حيز داخلي يتمثل في "زقاق المدق خاصة والمقهى و دكان الحلاقة..." أي الأماكن التي تم فيها سرد الأحداث، فالأحداث كما نرى جرت في المدينة لذلك نجد حيز الطبيعة غائبا، بعد ذلك يتم في احصاء عدد تواتر الأماكن و روائحها في النص مع التحليل. وفي عنصر آخر ينقل الصراع بين الزمان و المكان ويعلل أن انتهاء الزمان ينتهي المكان في نظر الشخصيات وبانقضاء الزمن يضيق المكان.[2]

يتعرض في الفصل الرابع إلى الخصائص الخطابية السردية؛ فيذكر خصائص أسلوبية كالوصف الذي لايخلو من أي عمل فني وقام باحصائه.ثم يذكر **التكرار** وملازمته للأعمال الأدبية كافة وذكر بعض أسبابه كطول الحديث عن الشيء.ليصل **للتشبيه** الذي طغى على النص باعتباره أسهل و أوضح في ذهن المتلقي ويظهر ذلك في تحليله لنفسية شخصيات الرواية.

في الفصل نفسه يسترسل في ذكر خصائص سيميائية، تصدرها العنوان الذي يدل على المكان المحدد فهو لا يولي عناية بالزمن و قد ذكر الكاتب أن العنوان عُيّن بعد نهاية النص السردي و لا يحمل أي دلالة بعيدة إلا كونه مفتاحا واضحا للولوج إلى عالم النص المولع بذكر ووصف الأماكن.

[1]- ينظر، عبد المالك مرتاض: المرجع السابق ، ص223.

[2]- ينظر، المرجع نفسه ،ص259.

خاصية التناص كآلية سيميائية لا تخلو من كتابات أي كاتب فهي كالأكسجين في النص، وقام بذكر مسمياته التقليدية كالاقتباس، وحدد نوعه بالاجتراري الذي يعتمد على الحفظ إما القرآني أو الحديث الشريف أو الأشعار أو الخطب أو الأمثال أو الحكم...وقدم احصاء لهذه التداخلات النصية.كما ذكر الروائح ودلالتها التي تعود في معظمها لتعاسة شخصياتها على عكس الأغنياء منهم.وأورد الألوان ، مالها من دلالات مختلفة باختلاف الشعوب و الاستعمال الشائع لها خاصة اللون الأسود و موا طن صدوره و تأويل ذلك سيميائيا.[1]

ملاحظات ومناقشات:

لقد أورد لنا صاحب الكتاب تحليلا مفصلا لهذه الرواية و كأنه أعاد تفصيل ما جاء فيها من مواطن الغموض و الإبهام خاصة في الفصل الأول من الدراسة، فالتفكيك في نظره وعلى حسب مرجعياته كان مرادفا للتحليل؛ أي أن البنية الكلية للنص يجزؤها إلى بنى فرعية و يفسر كلا منها على حدا ليصل إلى التأويل بعد ذلك ،و ما نلاحظه أنه لعب دور الأستاذ في قاعة الدرس يحلل و يشرح لطلابه ما غاب عن أذهانهم و صعب عليهم فهمه،هذا من جهة، و من جهة أخرى نجد الإحصاء الذي غلب على الفصل الثاني و الثالث و الرابع، وهنا كان يفك لغز الأعداد في النص، وعلاقتها بالمحيط و السياق التاريخي.

لا يخفى على القارئ لكتابه أنه رغم ذكره بداية لعدم الولوج في عالم النفسيات إلا أنه دخله من بابه الواسع خاصة عندما تحدث عن العداء الطبقي وكذا العيون والوجه و دلالاتهما من غضب وفرح...

أما الطابع التاريخي فلا يكاد يخلو من الفصول فأي عنصر يرجع به تاريخيا ويركز على التواريخ التي ذكرت في النص.

[1]- ينظر، عبد المالك مرتاض: المرجع السابق ،ص299.

فالتّفكيك الذي جاء به دريدا بعيد عن التفكيك الذي فهمه عبد الملك مرتاض، فكلمة التفكيك السيميائية في العنوان يدل على أن البنية تحتاج إلى فك الرموز وإعطاء دلالات ؛ بمعنى كشف الخفي بالمعنى التقليدي، فقد جاء الناقد بالتحليل و الشرح، ثم غاص في الجانب النفسي للسارد و الشخصيات آخذا منها ما يحتاجه. وأخذ من التاريخي و الاجتماعي ما أفضى إلى دراسة السياق ليصل إلى المنهج الأسلوبي الإحصائي و البنيوي إلى السيميائي في آليات تنوعت بين التناص، سيميائية العنوان و الألوان وغيرها، رغم أن التناص عد آلية تفكيكية أيضا؛ فهذه الدراسة تحيلنا إلى عدة آليات و مداخل نصية مختلفة تشكلت من السياقية و النصانية ،بذلك قام بجولة عبر الزمن في كوكبة المناهج المتداخلة. هذا ما أكده في مدخل دراسته،(بأي منهج؟) [1] كما سبق ذكره، فنقده يمكن تصنيفه ضمن الفكر المركزي الذي لا يخرج عن إنسان معين في بيئة معينة ليرقى إلى النظرة البعيدة لتكسير القيود، ويفتح آفاق التأويل و القراءات اللانهائية.

2. ا–ى دراسة سيميائية تفكيكية:

في مستهل الدراسة يقول الناقد: ((إننا لاحظنا لدى تفكيك هذا النص أنه ينزع إلى اصطناع الأصوات المفتوحة و النداء))[2] ؛ انطلاقا من القول فيحلل العنوان ويحجج على سبب اختياره كعنوان لدراسته و تلاؤمه و موضوع القراءة التحليلية.

الفصل الأول: ***بنية القصيدة لدى محمد العيد***[3]؛ وكانت عبارة عن دراسة لديوان العيد ومقارنته بالشعراء القدامى من حيث الإيقاع و إحصاء الحروف التي تنتهي بها القصيدة "الروي" وأيتها تداولا بين الشعراء من امرئ القيس إلى المتنبي، مرورا بحروف المد و تأثيرها على الشاعر،

[1]– عبد المالك مرتاض: ا.ى أين ليلاي دراسة سيميائية تفكيكية، ص3.

[2]– المرجع نفسه ، ص4.

[3]– محمد العيد آل خليفة شاعر جزائري صاحب قصيدة أين ليلاي المكونة من 13 بيتا.

ويقر بداية بأن النص تقليدي و يحكمه عمود الشعر الكلاسيكي ، رغم ذلك يرى فيه نوعا من الجدة.[1]

الفصل الثاني: ***طبيعة البنية في نص أين ليلاي؟***[2]؛ بدأها باطلالة سيميائية على النص بين فيها أن الأبيات عبارة عن قصة تتجزأ البنى فيها إلى جزئين؛ **بنى قهرية** و **بنى تطلعية**، فتتجسد في قول الشاعر:

أين ليلاي أينها؟

هل قضت دين من قضى في المحبين دينها؟

كم تساءلت سالكا نهجا ما حوينها

لم يجبني سوى الصدى أين ليلاي أينها؟[3]

أما ***البنية القهرية*** فتتمثل في قوله:

حيل بيني وبينها

روعتني ببينها

تبينت منينها

لم تصل مهجات فدينها

وقلوبا علقنها

وعيونا بكينها

[1]- ينظر،عبد المالك مرتاض:المرجع السابق ، ص51.

[2]- المرجع نفسه ، ص53.

[3]- المرجع نفسه ، ص56.

ليلى في هذه القصيدة شفرة أو رمز للأرض المسلوبة؛حاول أن يفسر و يؤول الشفرة بشرحها و ربط علائق البنيات بعضها ببعض،بعد ذلك يأخذ أشطرا من القصيدة ويقوم بشرحها وتأويلها وتقسيمها إلى مواضيع و أفكار جزئية بعد أن جعلها تسبح في علائق كالعلاقة الفاعلة، العلاقة المضادة أو المتجسدة و هنا يركز على الشخصية الشاعرة وعلاقتها بالموضوع.[1]

- **بنية اللغة:** الناقد يعود إلى أن اللغة موجودة في المعاجم لكن المبدع هو الذي يحدث إخراجها في ثوب لائق و نسج بسيط يفهمه المتلقي ، إذن المخزون اللغوي موجود عند جميع الناس لكن الذي يحكم نسجه ببراعة هو الكاتب، ثم يمثّل بمفردات جامدة في المعاجم (ليلى، البين، قضاء الدين...) لكن المبدع هو من يبث الروح فيها لتصل إلى المتلقي.

ثم يأخذ كلمة ليلى كرمز و ما لها من معان مختلفة؛ اسم يطلق على الخمر، ليلة شديدة الظلمة، اسم يطلق على المرأة لتمييزها عن كائن بشري آخر. يسترسل في شرح الرمز و كيف وصل إلى قصة بين رجل و امرأة وخلدا بسبب عشقهما فأصبحت أسطورة، وهنا تتجلى الدلالة الأسطورية لاسم ليلى؛ فلما نسمع هذا الاسم نربطه بليلى قيس و ليلى محمد العيد وغيرها من التمثلات التي يتصورها القارئ.

كذلك يأخذ كلمة قلب بالشرح و التحليل والدلالات المتعددة للكلمة، فالمبدع هو المتحكم بها بمدى خياله الإبداعي وهنا يرجح أهمية الكاتب بدل العناصر الأخرى و أنه الوحيد في إيجاد الدلالات.

يسمي الناقد البيت بالوحدة وكل منها يبدأ باستفهام و ينتهي به مما يجعله دائريا أو مفتوحا مادام التساؤل يدور حول المكان.

لينتقل ويبدأ عملية الإحصاء التي شملت الفعل الماضي و الأسماء وعدد الوحدات التي بدأت بالاسم و الفعل و الحرف، وقد عد هذا العمل تفكيكا لأنه يبرهن و يؤول تساوي الأفعال مع

[1]- ينظر، عبد المالك مرتاض:المرجع السابق ، ص59.

الأسماء في الحركة والسكون في الوضع القائم حول الاستعمار و الثورة، وحال الشعب الجزائري آنذاك، وهنا ربط الكاتب بنية النص بسياقه التاريخي وهي فترة الاستدمار، ويتجلى ذلكفي قوله: ((وبنية النص حتما تعكس بدقة بنية التاريخ))[1]. ثم يعود إلى خواتم الوحدات ويحصي عددها فيجد ثمان وحدات تنتهي بأسماء و خمس وحدات بأفعال؛ ويؤولها الناقد بسيطرة اليأس على التحرّك و الثورة فيخلص إلى أنّ بنية النّص الكلية تعود إلى الرتابة والجمود. ليتراءى في الأفق نوع مــن التفــاؤل في الســؤال:

هل قضت دين من قضى في المحبين دينها؟[2]

يعلله بأنه نوع من التطلع إلى الأفضل، فيظهر الصراع المحتدم بين التفاؤل و اليأس بين الحركة و السكون.

أما **الجانب التركيبي** وهي آلية بنيوية سيميائية ، فيقر بوجود نظام فعلي و نظام اسمي فنجم عنه ايقاع خارجي.

في حين **المعجم الفني أو اللغوي**؛ ركز على عدد تكرارات كلمة ليلى ليخلص أنها مركز ثقل في النص معللا ذلك بأن التساؤلات تحوم حولها باعتبارها الأسطورة و الموضوع الذي يقوم عليه التساؤل والتطلع إليه.[3]

الفصل الثالث: **في مخاض النّص و تأويليته**[4] وبدأها بجو النص الذي يقصد به اللغة أو الكتابة و أنّها ليست بريئة في النص.وهذا عكس ما جاء به دريدا.بعدها أخذ يؤول النص بيتا بيتا أو وحدة وحدة.

[1]- عبد المالك مرتاض: : المرجع السابق ، ص67.
[2]- ينظر، المرجع نفسه ،ص68.
[3]- ينظر ، المرجع نفسه ،ص72.
[4]- المرجع نفسه ،ص 77.

يصل الناقد في الأخير ليفند مقولة التقليدية و يؤكد أن فيه من الحداثة ما يخرس الأفواه، فرؤيته الحداثية تتكشف بعد مدارسة تقنياته التي وظفها.

بعد ذلك أخذ في تأويل الرمز في النص: حيث تطرق إلى أصلها ومفهومها عند الفلاسفة المفكرين أمثال هايدجر، فيجد من حقه أن يؤول القصيدة كما شاء ،و يصل إلى أن "**ليلى**" ليست امرأة و إنما هي "**الحرية**" و قد ساعده في ذلك السياق التاريخي الذي كتبت فيه هذه القصة الشعرية فحب الشاعر ليس ل"**ليلى المرأة**" و إنما ل"**ليلى الحرية**"، ويعمم الناقد هذه الرغبة لأشخاص ليس لشخص واحد و الدليل على ذلك ورود كلمات في الجمع " المحبين، عيون..."[1].فيخرج من الأنانية إلى الجماعية. يتناول هذا التأويل من أربع نواحي هي:

1. **الناحية الأسطورية:** مجسدة في شخصية ليلى.
2. **الناحية الروحية:** مدى أثرها في روح المتلقي و الباث على حد سواء.
3. **الناحية السياسية:** قضية شعب يطمح إلى الحرية.
4. **الناحية التاريخية:** ربط الموضوع بالسياق التاريخي الذي عاشه الشعب الجزائري.[2]

الفصل الرابع: الحيز الشعري في نص أين ليلاي؛ حيث ميز بين المجال و المكان و الفضاء والحيز فاختار المصطلح الأخير لشموليته لكل ما سبق.

اعتبر النص حيزا مفتوحا من خلال البحث و التساؤل المتواصل عن مكان "ليلى" الشخصية الشعرية.

صنف الخطاب الشعري إلى أحواز:

1. **الحيز التائه:** الأسئلة المحيرة التي يطرحها الشاعر.[3]

[1]- عبد المالك مرتاض :المرجع السابق ،ص95.

[2]- ينظر، المرجع نفسه ، ص95-97.

[3]- ينظر ، المرجع نفسه ، ص105.

2.**الحيز الحرام**: أن كل ما ترجوه الشخصية صعب النيل بل محرم العثور عليه.[1]

3.**الحيز المتحرك**: الحالة النفسية للذات الشاعرة.[2]

4.الحيز القاصر عن الاحتواء: مثّل الناقد لهذا الحيز بقول الشاعر:

"**السموات و الأراضي جميعها نفينها أنهجا ما حويتها**" [3] .

فباعتبار "**ليلى**" كائنا أسطوريا لا يمكن أن يحويه حيز بعينه، فكل الأحواز تصبح فراغا.

5.الحيز الحالم: هو الحيز الذي اتخذته ليلى حيزا لها فتمسكت به بعدما فقدت أملها في العثور على حيز يحويها جغرافيا حقيقة. يتضح للناقد أن الشاعر سيظل يبحث عن القيمة الّتي مازالت مفقودة.[4]

الفصل الخامس:(***الزمن الشعري في النص***). [5]

إنّ النّص يمكن إيلاجه ضمن السرد لأنه يذكر "**ليلى**" في كل مرة لذلك وجد الزّمن سبيله الشّعري، وقد تجسد في:

- **الزمن التقليدي**: الزمن الماضي الذي طغى على القصيدة وقد أحصاها ب19.[6]
- **الزمن الحرام**: مرتبط بالحيز الحرام و هو الحيلولة في وقوع الحدث.[7]
- **الزمن اليائس**:و تمثل في قول الشاعر: **ايه يا عين أذرفي لن تري بعد عينها**

لم يجبني سوى الصدى[8]

---

[1]- ينظر ، عبد المالك مرتاض :المرجع السابق ، ص107.

[2]- ينظر ، المرجع نفسه ، ص110.

[3]- ينظر ، المرجع نفسه ، ص113.

[4]- ينظر، المرجع نفسه ، ص116.

[5]- المرجع نفسه، ص119.

[6]- ينظر، المرجع نفسه ، ص125.

[7]- ينظر ،المرجع نفسه، ص127.

[8]- ينظر، المرجع نفسه ، ص133.

أي اليأس الذي أصاب الذات في تحقق ما يطمح إليه.

- **الزمن المريع**: زمن الفراق الذي لا يتمناه الشاعر.
- **الزمن الحالم**: وهو يرتبط بالحيز الحالم. [1]

الفصل السادس: ***التركيب الإيقاعي***[2]؛ تمظهر في ثلاثة مظاهر هي:

- **الإيقاع التركيبي**: المنتشر في النص ككل وهو عام.
- **الإيقاع الداخلي**: التناغم بين أصوات نهاية الكلمات.
- **الإيقاع الخارجي**: يتمثل في القافية بمفهومها الكلاسيكي.[3]

ملاحظات و مناقشات:

يحمل مؤلف عبد المالك مرتاض النقدي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة عمودية بروح حداثية حاول النّاقد أن يبرهن بأنّ الشعر التّقليدي قابع بين يدي الحداثة و قابل لمواكبة العصرنة النقدية.

إنّ المتأمل في العنوان يجد نفسه بين منهجين للوصول إلى الهدف المنشود ،فالسيمياء تجعل النّص إشارات و رموزا يجب فك شفراتها، أما التفكيكية بمنظور دريدا فهي تخضع لرؤية فلسفية، لكن النّاقد هنا أراد تطبيق السّيمياء بالمشاركة مع التّفكيك، فقد جعل من التّفكيك تجزئة النّص إلى جزيئات صغيرة و تأويلها بالاعتماد على سياقات تاريخية و نفسية؛ فمنظوره للتفكيك هو جعل النّص عبارة عن بنيات معزولة عن بعضها البعض وإعادة نسجها بعلاقات خارجية وتفسيرها انطلاقا من مرجعيّات تاريخيّة خاصّة.

كما نلحظه يتبنّى مصطلحي التّشريح و التّفكيك لدراسة النّصوص الأدبيّة.

---

[1]- ينظر، عبد المالك مرتاض :المرجع السابق ، ص135.

[2]- ينظر ، المرجع نفسه ، ص 143.

[3]- ينظر، المرجع نفسه ، ص 147.

الملاحظ للعنوان يجد تقديم مصطلح السّيمياء و تأخير التّفكيك و إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على أنّ دراسته سيميائية وإنّما التّفكيك جسر للوصول إلى تفسير و تأويل معاني النّص، فما أخذ من المصطلح إلا المعنى السّطحي دون آلياته، بل الآليات الّتي ذكرت هي آليات الحقل السّيميائي.

كما أن التفكيك من مقولاته نقض التمركز وما نلمحه في دراسته هو التمركز حول العروبة وحرية شعب معين و لم يستطع التطلع إلى الإنسانية خاصة أن الموضوع المطروح يهم الإنسان في أي مجتمع.

لقد أورد الأحواز دون أن يذكر سبب تقسيم الرواية إلى أحواز و ما الهدف من ذلك خاصة و أنّ ما ذكره فيها تمّ شرحه و تحليله في فصول سبقتها .

يقوم التّفكيك عند عبد المالك مرتاض على تحليل لغة النّص جزءا جزءا، وفكرة فكرة لتبين مركزية النّص و الاهتداء إلى سر اللعبة فيه ثم يعاد بناؤه أو تركيب لغته[1]؛ فجمعه بين الدّراسات التّفكيكية و السّيميائية استحدث منها منهجا تركيبيّا في مقاربة النّصوص الأدبيّة.

نتيجة:

ممّا سبق، إن الدّراسة الإجرائية الّتي قام بها النّاقد العربي (عبد الله الغذامي و عبد المالك مرتاض) تتميّز بطابع الانتقائية وغياب الوضوح و الدّقة المنهجية، لذلك كانت محدّدات الدّراسة النّقدية محكومة بانطباعية النّاقد أوّلا؛ حيث أن مجموع الدّراسات المقدّمة لا تخضع لإجراء منهجي واحد يمكن ردّه لتوجّه نقدي ثابت. ولعل هذا التعدد الإجرائي يعود في أساسه إلى أن مرحلة الفهم في التّفكيكية لا تقدم خطوات دقيقة –بما فيه كفاية– للبحث في مكوّنات النّص الدّاخلية، ولذلك فإنّ النّاقد قام بالاجتهاد في البحث عمّا يراه مناسبا في تغطيّة هذا الجانب من الدّراسة.

[1]–بشير تاوريريت: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، قسنطينة ، الجزائر، ط1، 2006، ص17

كما يمكن ردّه إلى أنّ العمل على توظيف ما يتلاءم من إجراءات النّقد التّفكيكي للوصول إلى غايته غير واضحة المعالم.

فهذا الإجراء الّذي اعتمده النّاقد شبه آلي و تلقائي؛ حيث راح يحلّل و يفسّر العناصر البنائيّة للنّص و الأحداث و المواقف بردّها إلى صور من الواقع الاجتماعي والسّياسي و يتّصلان كليهما بالبنيوية التّكوينية خاصّة، بالإضافة إلى التّأويلات الّتي يمكن ردّها إلى الدّرس السّيميائي.

الفصل الثاني

المبحث الأول :منهج أم استيراتيجية ؟

لقد نفى دريدا أن يكون التّفكيك منهجا يتحدّد بآليات و تقنيات مقنّنة لقوله:((ليس التّفكيك منهجا و لا يمكن تحويله إلى منهج. خصوصا إذا ما أكدنا في هذه المفردة على الدلالة الإجرائية أو التقنية.))[1]؛ بذلك يلغي أي أداة أو قاعدة نلتزم بها، تقيد الناقد، فما المنهج ؟الذي جعل دريدا يرفضه و يتبنى مصطلحا شاع بين أوساط النقد الأدبي تمثل في الإستراتيجية التي تبناها العديد من النّقاد في مؤلّفاتهم، من بينهم ***بسّام قطوس***، فما سبب انتعاش هذه المفردة في الكتب النّقدية و كيف ذلك؟

1- المنهج:

- **لغة:**

المنهج كلمة مشتقة من الفعل " **نهج**"،وقد ورد هذا الفعل في العديد من المعاجم العربية القديمة و الحديثة، ونخص بالذكر لسان العرب لابن منظور الذي جاء فيه((نهج" بتسكين الهاء" طريق بين واضح{...} و الجمع نهجات، و نهج، و نهوج{...}وسبيل منهج، كنهج و منهج، الطريق وضحه، والمنهاجُ كالمنهج،{...} وفي القرآن الكريم قال تعالى:" وجعلنا لكل شريعة ومنهاجا" وفي حديث العباس رضي الله عنه" لم يمت رسول الله صلى الله عليه وسلم، حتّى تركّكم على طريق ناهجه واضحة بيّنة))[2].

أما في **معجم المصطلحات** العلمية و الفنية، جاء تعريف كلمة "**المنهج**" على النحو التالي:

((بالطريق الواضح في التعبير عن شيء، طبقا لمبادئ معينة، بغية الوصول إلى غاية معينة))[3].

---

[1]- جاك دردا : الكتابة و الاختلاف،ص61.

[2]- ابن منظور: لسان العرب ، مجلد06، مادة نهج، بيروت، لبنان، 1988،ص727.

[3]- يوسف الخياط : معجم المصطلحات العلمية و الفنية، عربي/ إنجليزي/ فرنسي/ لاتيني، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، ص690.

إنّ هذه التّعاريف اللّغوية في المعاجم القديمة و الحديثة تركّز على جملة من الدّلالات منها:

-المنهج الطريق الواضح الذي يشوبه اللبس.

- المنهج جملة من المبادئ و القوانين التي يستعان بها للوصول إلى حقيقة معينة.

-المنهج أسلوب؛ طريقة تواكب الفكر في البحث و الدراسة.

إنّ هذه التّعريفات اللّغوية أضاءت نوعا ما مفهوم المنهج،لكن هذه الدّلالة تبقى غير كافية لاحتواء مفهوم المنهج إلاّ بإضافة المفهوم الاصطلاحي.

- اصطلاحا:

يعرّف عبد الرحمان بدوي المنهج بقوله((الطّريق المؤدّي إلى الكشف عن الحقيقة في العلوم بواسطة طائفة من القواعد العامة الّتي تهيمن على سير العقل و تحديد عملياته حتى يصل إلى نتيجة معلومة))[1].أو هو((طريقة يصل بها الإنسان إلى الحقيقة{...} لقد وجد الإنسان في المنهج أنه ييسر عليه طريقة المعرفة، و يوفر له الجهد و العناء، و كلما تقدمت الحضارة و ازدهرت، وكلما كان العلم، كانت الحاجة إلى المنهج أشد))[2]،ركّزت التّعاريف على ارتباط المنهج بالعلم إلى درجة التّلازم، إذ لا يمكن تصور تطور في البحث العلمي دون منهج، فغياب المنهج من العلم سيؤدي لا إلى الفوضى و إلى الأخطاء باعتبار أن المنهج يشمل القواعد و القوانين التي يسير عليها البحث العلمي ، و بالتّالي لابد من العناية بالمنهج و استحضاره في كل خطوة من خطوات البحث(إن المعرفة الواعية بمناهج البحث العلمي تمكن العلماء من إتقان البحث، وتلافي كثير من الخطوات المتعثرة أو التي لاتفيد شيئا))[3]،

_ **المنهج النقدي:** عبارة مكونة من لفظين لكل واحد منهما دلالة خاصّة به، فالمنهج كما رأينا هو مجموعة من القواعد و الأسس، العمليات الّتي تسعى إلى بلوغ هدف ما، بينما النّقد

[1]- عبد الرحمان بدوي : مناهج البحث العلمي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 1963،ص52.

[2]- شاكر عبد القادر: مناهج البحث اللغوي الحديث و المعاصر، مجلة الخلدونية في العلوم الإنسانية، 2005، ص105.

[3]- عبد الرحمان بدوي : المرجع السابق ،ص7.

الّذي هو جزء من الظّاهرة الأدبيّة متّصل بالنّص الأدبيّ، و من أهمّ أهدافه؛((تحليل النّص، كشف حقل الدّلالات فيه إظهار قوانينه الدّاخلية، إنارة هيكل البنية، و الوصول إلى ما تحمله البنية من مضمون و رؤية العلاقة بين هذا المضمون وما هو خارج النص))[1]؛يعني أنّ النّقد ((الأدبي ينتمي إلى الأيديولوجيات و الثّقافات و الاتّجاهات الفكريّة، والنّظريات المعرفيّة))[2]الّتي بإمكانها أن تساعده في إنارة النّص الأدبي. من هنا لابدّ على المنهج النّقدي الّذي يدرس النّصوص الأدبيّة((أن ينطلق من مبادئ فكريّة، و منطلقات معرفيّة يرتكز عليها، ولا يمكن أن تتّضح المنطلقات المعرفية للمنهج النّقدي إلا بتحديد المفاهيم الإجرائيّة الّتي يوظّفها في تحليل الخطابات الأدبيّة))[3]؛ لذلك فإنّ كلّ نظريّة تقوم على أسس و قواعد تحليل للنّص الأدبي.

من هنا ننتقل للمصطلح الثاني الإستراتيجية.

2_ إستراتيجيَّة

– لغة:

من الفنون العسكرية ويفهم منها التّخطيط و تعيين الوسائل التي يجب الأخذ بها في القمة والقاعدة لتحقيق مرام بعيدة، كما تستعمل في الخطاب السّياسي.

يقصد بها فن و علم وضع خطط الحرب و إدارة العمليّات الحربيّة إستراتيجية القوات المسلّحة؛ أي خطّة شاملة في أيّ مجال من المجالات وضعت الحكومة إستراتيجية مستقبلية للنّهوض بالإقتصاد القومي.

استولى الجيش على موقع إستراتيجي؛ أي هيمن على موقع هامّ يشرف على مناطق متعدّدة، له أهمية من الناحيّة الحربيّة.

أو نقول مركز إستراتيجي من الناحية؛ له أهمية كبرى. [4]

---

[1]– يمنى العيد: في معرفة النص ،ص125– 126.

[2]– عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2007، ص30.

[3]– نور السد المسدي: الأسلوبية و تحليل الخطاب، جزء1، دار هومة، الجزائر، 1997، ص55.

[4]– محمد نصحى ابراهيم: مقال نشر فى 31 مايو 2011. http://kenanaonline.com/users/drnoshy/posts

- **اصطلاحا:**

الإستراتيجية هي كلمة استخدمت أصلا في الحياة العسكرية وتطورت دلالاتها حتى أصبحت تعني فن القيادة العسكرية في مواجهة الظروف الصعبة وحساب الاحتمالات المختلفة فيها واختيار الوسائل الرئيسة المناسبة لها.[1]

أو هي عبارة عن مجموعة من الخطط قصيرة الأجل المتتابعة الّتي تعتبر إستراتيجية عند تجميعها معا وفن تطبيق الاستراتيجيات هو التّكتيك الّذي يعدّ بمثابة الطّريقة المثلى للتّنفيذ. فالإستراتيجية هي ؛مجموعة الأفكار والمبادئ الّتي تتناول ميدانا من ميادين النّشاط الإنسانيّ بصورة شاملة متكاملة ، وتكون ذات دلالة على وسائل العمل ومتطلّباته واتّجاهات مساراته بقصد إحداث تغييرات فيه وصولا إلى أهداف محدّدة. كما أنّها مجموعة من الأفعال الّتي تهدف إلى تحقيق الأهداف المرسومة؛ حيث إنّ الإستراتيجية معنيّة بالمستقبل فإنّها تأخذ بعين الاعتبار احتمالات متعدّدة لإحداثه وتكون قابلة للتعديل وفقا للمستجدات. كما تحتلّ الإستراتيجية موقعا وسطا بين السّياسة والخطّة وتستخدم الإستراتيجية في الدّراسات المعنية بأساليب التّخطيط

والتّدبير والتّنظيم[2] .

ترجع جذور كلمة الإستراتيجية إلى كلمة" Strategos "باللّغة اليونانية والتي تعنى ((كيفية قيادة الجنرال للحرب.وقد تطور هذا المفهوم عبر عصور التاريخ مع نمو المجتمعات البشرية وتعقدها وانطلاقا من الجذور العسكرية لمفهوم الإستراتيجية تُعرف الإستراتيجية بأنها))[3]؛ علم تخطيط وتوجيه العمليات الحربية"، كما تعرف بأنها؛ ((علم وفن الحرب الذي يهدف إلى مواجهة العدو تحت ظروف تفوق قدرته وفقا لموقف وقوة كل طرف)).[4]

[1]- ينظر:محمد نصحى ابراهيم: مقال نشر فى 31 مايو 2011. http://kenanaonline.com/users/drnoshy/posts .

[2]- ينظر :الموقع نفسه.

[3]- الموقع نفسه.

[4]- الموقع نفسه.

وتُعرّف أيضا بأنّها خطّة محكمة أو أسلوب لإنجاز نهاية معينة. وقد ظل مفهوم الإستراتيجية ينتقل بصورة مباشرة بين الذين يقومون بوضع السياسة والتأهب للحرب و إدارتها بصورة مباشرة وذلك حتى نهاية العصور الوسطى. و في منتصف القرن الثامن عشر تم تنظيم بعض الأسس الإستراتيجية والتي كان يعبر عنها في ذلك الوقت بأنها أسلوب يتضمن كل الأفكار العامة عن الحرب. وفى نهاية القرن الثامن عشر كان مصطلح الإستراتيجية يعنى العمليات التي يلجأ إليها القادة لخداع العدو, ثم تغيرت بعد ذلك نظرة القادة للحرب وتم اعتبار الإستراتيجية فن إدارة المعارك لكسب الحرب وتدمير العدو وفق الخطة الكاملة للحرب والتي ترسم المسارات المختلفة للحملات وتنظيم المعارك[1].

حتى اقتحم المصطلح العلوم الإنسانيّة، خاصّة مجال النّقد الأدبي فأصبحت تتداول في كتابات النّقاد التّفكيكيين خاصّة، لأنّها تحتمل عدّة مستجدّات لكسب الدّلالة الغائبة وتدمير الدّلالة الحاضرة وفقا لمبادئ و أفكار قابلة للتّغيير للوصول إلى أهداف معيّنة من الخطاب الأدبي .

فالمنهج له قواعد ثابتة و قارّة يخضع لها النص دون حوار، أما الإستراتيجية فهي طريقة في القراءة الأدبية لا تخضع لنواميس مقيّدة؛ بل هناك خطّة للولوج للنص قابلة أو محتمل تغييرها في أيّ لحظة على حسب معطيات النّص و حواريته مع القارئ. لهذا اختار ***بسام قطوس***[2] المصطلح مقتنعا بأنه يؤدي محتوى دراساته التي عنون بها كتابه "***استراتيجيات القراءة التأصيل و الإجراء النظري***".

---

[1]- ينظر :محمد نصحى ابراهيم: مقال نشر فى 31 مايو 2011. http://kenanaonline.com/users/drnoshy/posts

2- وُلد بسّام موسى عبد الرحمن قطُّوس سنة 1956 في عَرَّابة/ جنين، درَسَ اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأردنية فحصل منها على شهادة البكالوريوس (1979)، وشهادة الماجستير (1984)، ثم شهادة الدكتوراه (1988). عمل مدرّساً في جامعة اليرموك (1985-2001)، وفي أثناء ذلك تولّى عمادة كلية التربية للمعلمين بصلالة في سلطنة عُمان، ورئاسة قسم الدراسات اللغوية في الكلية (1995-1996). ثم انتقل للتدريس في جامعة الكويت منذ سنة 2001، وتولّى رئاسة قسم اللغة العربية فيها. نال جائزة مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشّعريّ (حقل النّقد الأدبيّ) سنة 2006 (مناصفةً مع محمّد حوّر). وهو عضو في رابطة الكتّاب الأردنيين، وأكاديمية أكسفورد للدراسات العالمية

لقد شرح ***قطّوس*** ماجاءت به فلسفة دريدا في كتابه النّظري((***المدخل إلى مناهج النقد المعاصر***))[1]، بعد أن عرض مختلف المرجعيّات الّتي انبنت عليها نظريّته معرّجا إلى أهمّ المقولات الفلسفيّة و هي : التّمركز حول العقل، الكتابة، الاختلاف و ما انضوت تحته من مقولات فرعية كالتاريخ و التأويل"الهيرمينوطيقا" و التّناص و النّص كمحور الدّراسة.

بعد ذلك حاول أن يطبّق ما فهمه من أفكار دريدية إضافة إلى ما طبق في هذا المجال غربيا و عربيا مستغلا ما ترجم من مصطلحات إجرائية إلى اللغة العربية خاصة وهذا ما لوحظ في عناوين كتبه و ما ورد بين دفتي هاته الكتب منها: ((استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي))[2]، ((مقاربات نصيّة في الأدب الفلسطيني الحديث))[3]، ((سيمياء العنوان،" قراءة في المنجز الشعري والمتخيل والسردي، دراسة))[4]، ((تَمَنُّع النص متعة التلقي))[5]، ((دليل النظرية النقدية المعاصرة: مناهج وتيارات))[6]، ((الإبداع الشعري وكسر المعيار))[7]، فاتّضحت رؤيته لإعطاء مفاهيم أوردها معظمها إجرائيّا، خاصّة في كتابيه "استراتيجيات القراءة" و "المدخل إلى مناهج النقد المعاصر" اللّذين توفرا لدينا.

I.مفهوم التّفكيك في فكر بسّام قطّوس:

التّفكيك في نظره((إستراتيجية تعتمد آلية الكشف و البحث عن البنى المخفية أو المطمورة، عبر فضاء فكري جديد و مغاير.))[8]؛ إن تعريف بسام يذهب بنا إلى اعتبار التفكيك تقنية مخطط لها مسبقا قابلة للتغيير و التحديث، لا تتقيد بضوابط أو قوانين ثابتة يلتزمها الناقد لحل شفرات

1- بسّام موسى عبد الرحمن قطُّوس : المدخل إلى مناهج النقد المعاصر"، دراسة، دار الوفاء، الإسكندرية، 2006.

2- بسّام موسى عبد الرحمن قطُّوس :استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي ،مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، 1998.

3- مقاربات نصيّة في الأدب الفلسطيني الحديث، دراسة، دار الشروق، عمّان، 2000.

4- "سيمياء العنوان،" قراءة في المنجز الشعري والمتخيل والسردي، دراسة، وزارة الثقافة، عمّان، 2001.

5- تَمَنُّع النص متعة التلقي، اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمّان عاصمة للثقافة العربية ودار أزمنة، عمّان، 2002.

6- دليل النظرية النقدية المعاصرة: مناهج وتيارات، مكتبة دار العروبة، الكويت، 2004.

7- الإبداع الشعري وكسر المعيار، رؤى نقدية، لجنة التأليف والتعريب، الصفاة، الكويت، 2005.

8- المدخل إلى مناهج النقد المعاصر"، دراسة، دار الوفاء، الإسكندرية، 2006 ،ص158.

النص الأدبي ،و تحرير دلالاته المتعددة بتنوع القارئ و حذاقته الثقافية، و يفتح الباب على مصراعيه لاحتضان القارئ الذي همش في الدراسات السابقة؛ باعتباره جزءا رئيسا في العملية التواصلية أو التأويلية عن طريق الكتابة في غياب المبدع، وهكذا ارتبطت القراءة بالكتابة لتجعل السياقات المختلفة التي تحيط بالنص في علائق وثيقة مع العالم الخارجي بقوله((ووضع دريدا منهجه في موضع بين ما هو خارج النص و ما هو داخله))[1]؛فممّا استنتجه بسّام أنّ التّفكيك هو ارتباط بالمناهج الأخرى واعتبارها من الأسس الّتي يقوم عليها التّفكيك خاصّة السّياق التّاريخي الّذي يحاول العودة بالدّوال إلى أصولها في الذّهن الجماعي.

II.مفهوم النّص و المعنى في فكر بسّام:

تتداخل مفاهيم النّص و المعنى مع مفاهيم أخرى كالقراءة و اللّغة و الدّلالة، وتتشابك إلى درجة أنّنا لا نستطيع الحديث عن أحدها دون التّطرق إلى الأخرى؛ فلا يمكن الحديث عن اللّغة دون التّطرق إلى الإشارة و لا عن النّص دون القراءة و الدّلالة.

فمفهوم اللّغة في المنظومة التّفكيكية يعود بنا لمفهوم العلامة، كونها الوحدة الأساسيّة في النّظام اللغوي؛ إذن هو حديث عن الدّال والمدلول، وطبيعة العلاقة الّتي تربط بينهما، الّتي اتّسمت بالثّبات في الرؤية التّقليدية، غير أنّ هذا الثّبات لم يدم طويلا، فما لبث أن ضربه التّقويض ليحلّ محلّه التّغيير، لتولد التّفكيكية، ويتحقق اللّعب الحر للمدلولات ولانهائيّة الدّلالة. و هذه النّظرة مفادها أنّه لا يوجد في حقيقة الأمر مدلولات و إنّما دوال فقط.

هذا ما يحوّل المدلول إلى شيء مراوغ يصعب تثبيته، في نطاق دلالة محدّدة؛ فهو دائما في حالة هروب و قذف إلى الأمام؛ بحيث يستحيل تحديد معنى ثابت،لأنّه عندما يتّخذ القرار تظهر السلطة.هذه الأخيرة ترتكز على العادات و التّراث الميتافيزيقي، و هذا اللاّ ثبات الّذي يزعزع

1- بسّام موسى عبد الرحمن قطُّوس :استراتيجية القراءة التأصيل و الإجراء النقدي ،ص159،185.

المدلول في المنظومة التّفكيكية، هو ما يفتح المجال رحبا أمام أهمّ المقولات التّفكيكية، وهي الاختلاف المرجئ((إحالة إلى الآخر و إرجاء))[1].

يبدو في البداية أنّ هذا الانفصال، قضيّة لغوية بسيطة.لكن هذا الانفصال الحاصل بين الدّال و المدلول قضيّة لغوية ظاهريا ولكون الصّوت مرتبط بالمدلول والصّوت البشري مرتبط بالذّهن فإنّ المدلول لا يمكن فصله عن الذّهن البشري ففي النّهاية يفرض وجوده وبذلك العقل متّصل بالواقع،لكنّ هذا ما تنفيه التّفكيكية الّتي لا تؤمن بوجود حقيقة ثابتة. إنّ هذا التّغير الّذي مسّ العلاقة بين الدّال و المدلول نتج بتحرير الأوّل عن الثّاني عن طريق البلاغة و تحديدا الاستعارة.

بما أنّ اللّغة تحت وطأة التّعدد و الاختلاف، فإنّ الوجود برمّته يصبح سجين بوتقة السيرورة، كون اللّغة هي الّتي تحكم نظرتنا للعالم كما أنّها تُنشئ الواقع بالكلمات بقدر ما تتحوّل إلى وقائع لها آثارها و مفاعيلها.

أمّا النّص فلا نكاد نجد له تعريفا متّفقا عليه إلا أنّ بسام وافق دريدا في تعريفه((أنّ النّص الأدبي يحارب كل حالة تشاكلية خاضعة لعملية الانبناء، وينزع إلى التنافر والتقوّض))[2]؛ لأنّ كيان النّص أصبح مستقلاّ و ثابتا، بل زيادة على ذلك تحوّل إلى مجموعة من العلامات تشير إلى علامات أو آثار أخرى ، وهذا ما يدعوه دريدا **التكرارية** ؛ أي لا وجود لحدود بين نصّ وآخر،أو تداخل النّصوص[3]،وهو التّناص عند بعض النّقاد.

يمكن تحديد المصطلحات الأساسيّة في فكر ***بسّام قطّوس*** من خلال عناوين رئيسة في مؤلّفاته:" ***استراتيجيات القراءة التأصيل و الإجراء النظري"،" المدخل إلى مناهج النقد المعاصر"...***

---

[1]- بسام قطوس :إستراتيجية القراءة التأصيل و الإجراء النقدي ،ص23.

[2]-بسام قطوس : استراتيجية القراءة التأصيل و الإجراء النقدي،ص25.

[3]-ينظر، عبد الله الغذامي : الخطيئة و التكفير،ص52.

المبحث الثاني :آليات التفكيك في فكر بسّام قطّوس

1- مسألة اللوغومركزية أو أسبقية الصّوت على الكتابة:

تظهر موافقته لما جاء به دريدا من تأليف كتابه ***الإبداع و كسر المعيار***؛حيث يرفض الثوابت داعيا تحديد موضوع اللوغومركزية داخل الميتافيزيقا واللّسانيات الغربية **الامتياز المعطى للصوت** القريب دائمًا من الفكر باعتباره **لوغوس** له علاقة بالمعنى :ينتجه، يقوله، يجمعه، وفي نفس الوقت يقلّل من **شأن الكتابة** الّتي يعتبرها ثانوية، وخارجيّة ولا تعدو كونها تقنيّة تمثيليّة، هذا قياسًا مع اللّغة الّتي يُنظر إليها على أساس أنّها نظام يرتبط مع اللّوغس والصّوت لتقويض كلّ يقين مطلق في الفكر الغربي، فتقويض التّمركز هي أوّل خطوة لتحرير المعنى من سلطة اللوغوس.

2- مسألة الكتابة: علم الكتابة (Grammatologie):

اقترح دريدا استبدال "العلامة" بمفهوم "الأثر" بوصفه الحامل لصفات الكتابة، ولنشاط الدال، وقد تحولت اللغة وفقا لذلك من نظام للعلامات-عند سوسير- إلى نظام للآثار – عند دريدا وتعين تلك الآثار على ترسيخ مفهوم الكتابة وتوسيع اختلافات المعنى المتحصل من نشاط دوالها، لأن الكلام يعد إطارا لحضور الوحدة فإن الكتابة إطار للغياب و الاختلاف و التعدّد، ويتجلّى مفهوم اللّعب الّذي يولّد اللّذة و المتعة وهذا ما دفع رولان بارت إلى تعريف الكتابة بأنّها علم متعة اللّغة فيقول:((يجب على النّص الذي تكتبونه لي بوصفي قارئا أن يعطيني الدليل بأنه يرغبني، و هذا الدليل موجود؛ إنه الكتابة، وإن الكتابة لتكمن في هذا : علم متعة الكلام))[1]،فهناك إعلاء مفهوم الكتابة الّتي تعدّ حالة غياب تنتج عنها ما يسمى بالإشارة الحرة مقابل الكلام و الصوت الذي يعد حالة حضور، لأنّ العلامة النصية تربط بين الفكرة و الصّورة الصّوتية ؛أي بين الدّال و المدلول؛ مما يعني أن الدال هو صورة لحمل الصوت و هو ذو تشكل سمعي بصري؛ وهذا ما يسعى دريدا إلى تقويضه عن طريق خلق هوة بين الدال والمدلول، ((و بهذا دريدا يُعلي من شأن التّعدد و الاختلاف في المعاني داعيّا إلى إلغاء الحضور و التّعالي الّذي كان

[1]- رولان بارت : لذة النص، ص27.

سمة الميتافيزيقا الغربية، ليحلّ محلّها انفتاح القارئ على الحوار مع اللّغة، ففتح بذلك النّقد ونقد النّقد))[1] ، فالكتابة هنا –في رأي بسّام- تقف ضد النّطق، و تمثّل عدمية الصّوت، وليس الكينونة عندئذ إلا أنّ تتولد من الكتابة، وهي حالة الولوج إلى لغة الاختلاف و الانبثاق من الصّمت، إنّها انفجار الدّلالة.

و بذلك تغدو استثمارا متجاوزا للغة المتداولة، محكومة بدوافع نفسية وجمالية، تجعل منها هذه الدّوافع تشتغل كبنية رمزية، متجهة في سيرورة متميّزة ، " Métalangage " تتجاوز اللغة المتواضعة إلى ماوراء اللغة بالنّمو المتشابك والمعقد؛ وبالتالي يمكن التمييز بين الكتابة والكلام من حيث علاقة كل واحد منهما باللّغة. باعتبار فعل الكتابة يبقى محدودا في نقطة التّقاطع بين المكوّن اللّغوي وجماليّات الصّياغة.

3- مسألة الاختلاف:

يتضح مفهوم الاختلاف لدى بسّام على أنّه((تعارض الدلالات، فهناك العلامات الّتي تختلف كل واحدة عن الأخرى، وهناك المتوالية المؤجلة من سلسلة العلامات اللانهائية، وهكذا يخرج المصطلح من دلالته المعجمية، ويكتسب دلالة اصطلاحية))[2]؛ بمعنى أن المعنى غير حاضر في العنصر بحد ذاته، بل يتحقق بوجود عناصر سابقة أو لاحقة في التركيب اللّغوي؛ أي ليس ثمّة من عنصر يمكنه أن يكون رمزا دون الاتصال بعنصر آخر يتشكل إلى ما فيه من أثر من عناصر أخرى في السّلسلة و لا شيء من العناصر يكون حاضرا[3]؛ حيث تنضوي تحته مفاهيم فرعية تتمثل في الإرجاء، الحضور و الغياب، الأثر. فالاختلاف أثر يطلب تتبعه في حركته و عفويته دون التخلي عن فرادته أو قسره على شيء إذ أن الشيء يستحضر المختلف عنه،و إن لم يكن حاضرا إلا أنه قابل للاستدعاء دون القبض عليه أو تحجيمه لأن المسألة ليست تجريبية أو تموضعية

---

[1]- بسام قطوس :المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، ص196

[2]-بسام قطوس : استراتيجيات القراءة:ص23.

[3]- ينظر،كوللر جوناثان:جاك دريدا، ضمن كتاب البنيوية و ما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا، تحرير جون ستروك، ترجمة، محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة،206، المجلس الأعلى للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1996،ص190.

و مادية خالصة، ليست المختلفات حجوما تشغل أحواز هندسية و إلا سقطنا في تلك الواقعية السّاذجة.

- الأثر:

يوحي مصطلح " La trace "في القواميس الفرنسية بعدة معان منها:(cicatrice/ marque/ digitale/ empreint de pas/Empreinte))[1]أي بمعنى (بصمة، الأثر، العلامة، أثر الأقدام، مسلك؛ حيث يعدّ المعنى اللّغوي لهذا المصطلح قريبا من المعنى الدريدي، الذي أورده على أساس أنه لما أسماه سوسير بالإشارة لتغدو الكتابة وجها واحدا من تجليات "الأثر" و ليست هي الأثر في الكتابة، وبذلك تغدو الكتابة، لدى دريدا ذات أهمية بالغة تفوق أهمية اللغة ؛ بحيث تتجاوز حالتها القديمة من كونها حدثا ثانويا))[2]. فمفهوم الأثر هو الاختلاف الّذي يفتح الظهور و الدلالة إلا أن دريدا يقر ((بأن الأثر لا وجود له))[3]؛لذلك فالنص يحمل آثار نصوص أخرى.

4- مسألة التّناص أو التّناصية:

لا يمكن اعتبار إستراتيجية التّناص مقولة تفكيكية لأنّ هناك جهودا قبلها اشتغلت في حقول منهجية أخرى. ويعد دريدا من الأقلام البارزة في هذا المجال في مجلة "تال كال"؛ حيث مهّد لفكرة التّناص من خلال مفهوم الكتابة و الإنتاجيّة و الإعلان عن موت المؤلف ؛ حيث أنّ كلّ نص هو إنتاج منتج، وليس المنتج الحاضر بل جملة النصوص الغائبة التي يتولى القارئ اكتشافها ليصبح الكاتب الفعلي للنص بعد أن مات المؤلف بوصفه مؤسسة و اختفى شخصه المدني والانفعالي و المكون للسيرة، كما أن ملكيته قد انتهت ولذا لم يعد في مقدوره أن يمارس على عمله

---

[1]-Larouss,dictionnaire de français, p428.

[2]-بسام قطوس: : استراتيجيات القراءة ،ص32.

[3] -J.derrida:de la grammatologie, *COLLECTION CRITIQUE"* ,LES ÉDITIONS DE MINUIT Paris, France , 1967. p92.

تلك الأبوة الرائعة التي أخذها على عاتقه كل من التاريخ الأدبي و التعليم والرأي العام، وعرف تسميات عديدة كالتّداخل النّصي و التكرارية" عند **عبد الله الغذّامي**".

إنّ المتمعّن في المعنى الّذي يومئ إليه هذا المصطلح لا يعدم البديل في الثّقافة العربية ، فقد عرف العرب قديمها ما يسمّى بالسّرقات الشّعرية و التّضمين و الاقتباس و كلّها مواضيع تلتقي مع التّناص، مع الاختلاف البيّن مع مفهوم التّناص في الثّقافتين.

ففي الثّقافة العربيّة يحمل التّناص معنى سلبي إذ ارتبط بالسّرقات أمّا عند الغرب فالتّناص ذو قيمة جمالية لا تضاهيها قيمة ، بل لا تقوم القصيدة الحداثية إلّا بها. إلا أنّ التناص عند الغرب يعتبر أوسع من هذه المواضيع التي طرقها العرب ، كونه يتعداها ليعبر عن الفكر بصفة عامة

((فالتناص لا يتحدد مفهومه في مجرد تضمين نص ، أو نصوص سابقة في نصوص حديثة أو الاقتباس من تلك النصوص لتصبح مجرد آثار لها –التناص- و بخاصّة في أحد مستوياته الّتي تسبّب الغموض و تعيق القراءة ، يقترب من مفهوم الجدليّة الفكرية؛ جدليّة فكرة مع أخرى. ومناوشتها و حوارها معها))[1].

وقد يأتي التّناص على ثلاثة أوجه ، إذ قد يكون تناصا مطابقًا أو مختلفًا أو مناقضا. ويقوم التّناص برصد الرموز في القصيدة و يحيل على أصولها و إن كان لا يوصل إلى معنى معين فهو يقوم بتحليلها. تحت شعار ، النص هو عبارة عن نصوص غائبة و غيابها دليل حضورها يؤجل البحث عن المعنى إلى حين حضورها.

5- مسألة الشّعرية :

تأسّست الشّعرية بوصفها نظرية للغة الأدبيّة، بدءا من الثّورة الألسنية الّتي أعادت الظاهرة الأدبية إلى جوهر انبثاقها الأول اللغة ، غير مكترثة بالتداعيات السوسيولوجية والسيكولوجية باعتبارها تفسيرات ضيقة لا تتعدى فكرة اللغة المزدوجة :المعنى الظاهري، والمعنى الخفي الذي يتم العثور عليه بالتأويل الرمزي.

[1]- عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام في شعر الحداثة (العوامل و المظاهر و آليات التأويل) ، ص 25.

انطلقت الشّعرية من التّصور الفلسفي لمفهوم الجمال عند **أفلاطون** بأنه" **الشئ الذي تكون به الأشياء الجميلة، جميلة**"،فهي لم تُرس منذ ذلك الوقت حتى العصر المعاصر، الذي شغلت فيه الفكر النقدي بخصوبة مجالها للبحث، فما مفهومها في رأي بسام قطوس؟

لقد تبوأ هذا المصطلح منزلة الرّيادة في الدراسات النقدية المعاصرة و بقي مثارا للجدل بين المترجمين و النقاد، فقد استفاد من تعاريف الغربيين و العرب على سواء ليصل إلى فهم الشعريّة عامّة و شعريّة الانزياح خاصّة و أورد أهمّ منظّريها الذين استشهدنا ببعض تعاريفهم التي أسست لشعريّة حديثة .

-شعرية الانزياح:

الشّعرية رائدها **جون كوهن** انطلق في أعماله من دراسة البلاغة القديمة محاولاً دفعها إلى الأسلوبية الحديثة، و اعتمد في أعماله على مفهوم الانزياح أو العدول يقول**جون كوهن**:

((الانتهاك الذي يحدث في الصياغة ، و الذي يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته ، و ما ذلك إلا لأن الأسلوبيين نظروا إلى اللّغة في مستويين، الأول مستواها المثالي في الأداء العادي والثاني مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية و انتهاكها))[1].فبسام يوافق كوهن في اعتبار الشعرية متصلة بأسلوب المبدع.

الانزياح يتحدّد عند" **جون كوهين**" من خلال مقابلة الشّعر بالنّثر ، فالنّثر هو الشّكل المألوف العادي للّغة و بالنّظر إليه يعتبر الشّعر انزياحا أو عدولا عن المعيار.

"**جون كوهين**" يقول في:((الشّعرية علم موضوعه الشّعر))[2]؛ فتحديده ينطلق من مفهوم كلمة الشعر، ويعتبر أنّ النظم ليس ضروريا و ليس غير ذي فائدة و ذلك لجريان العملية الشعرية فيه على المستويين الصوتي و الدلالي،و هذا فيه إشارة إلى أن قصيدة النثر ناقصة الشعرية، لأنها اهتمت فقط بالجانب الدلالي للغة على حساب الجانب الصوتي الذي أهملته تماما. وعليه ف"**جون كوهين** "يبحث عن الأساس الموضوعي الذي يمكن استنادا عليه تصنيف خطاب

[1]- محمد عبد المطلب : البلاغة و الأسلوبية ، دار نوبار للطباعة ، القاهرة، مصر ، ط 1 ، 1994 ، ص268 :

[2]- جون كوهين :النظرية الشعرية، ص62 :

إبداعي في هذه الخانة أو تلك. ذلك أن النثر هو اللغة الشائعة ويمكن وضع معيار يعتبر القصيدة انزياحا عنه جعل المنهج المقارن يعني مواجهة الشعر بالنثر، ومن هنا فالشعرية في نظره هي ((علم الأسلوب الشعري))[1]،وبذلك توصل إلى الفارق بين الخطاب الشعري و النثري يكمن في شكلية الخطاب لا الصوت و الدلالة.و يذهب بسّام–من هنا– إلى اعتبار الشعرية ليست متصلة بالشعر فقط بل ((لم تعد الشعرية قيمة خاصّة بالعمل الأدبي، و لكنّها صفة نطلقها على قدرة ذلك العمل على إيقاظ المشاعر الجماليّة، و إثارة الدّهشة، وخلق الحس بالمفارقة، و إحداث الفجوة مسافة التّوتّر، و الانحراف عن المألوف.))[2]؛ إذن يعتقد بسّام أنّ الشعريّة هي العدول عن اللّغة المألوفة وخرق نظامها المعروف للإتيان بالجديد و مفاجأة القارئ دون الخروج عن القوانين العامّة التي تنظّم أيّ عمل أدبيّ.

أما عند **تزيفطان تودوروف** فيحدّد الشّعرية بالتّركيز على الشّفرات الكامنة في الخطاب الأدبي، وعدّها السّعي لبلوغ المعنى و تسميّته، الّتي تكون كعوامل مساعدة منظّمة لظهور العمل الأدبي ((فالشّعرية مقاربة للأدب مجردة و باطنية في الآن نفسه))[3]؛ فكلمة شعرية تخصّ الأدب كلّه سواء أكان منظوما أم منثورا، فهي تنشأ بنشوء الأدب نفسه. فإيراد بسام لشعريّة تودوروف هو اقتناعه بأنّ الشعريّة تخرج عن مجرّد احتباسها حول الشعر إلى مجالات فنية أخرى تتعلّق بالأدب.

أمّا **رومان جاكبسون** فيقصد بها علم الأدب ؛ فهي العناصر الّتي تكون الرّسالة اللّفظية وتجعلها عملا فنيّا، على أنّها ((تحليل العناصر اللسانية التي تكون العمل الفني ؛حيث يتم التركيز على الخاصية اللفظية، اللغوية تحديدا))[4] ، لقد ركّز على الوظيفة الشعرية من ضمن الست وظائف لأنها تتعلق بشكل الرسالة و بمضمونها، وفي هذه الوظيفة تتميز الكلمات بالاستقلالية في مستوى الدّلالة، فهي لا تلغي الوظائف الأخرى بل تكتفي بالهيمنة عليها، و يرى أنّ مهمة الوظيفة

---

[1]–عز الدين المناصرة :علم الشعريات قراءة مونتاجية،دار مجدلاوي،عمان، الأردن، ط 1، 2006، ص282 .

[2]- بسام قطوس: : استراتيجيات القراءة ،ص201.

[3]–تزيفطان تودوروف :الشعرية، ترجمة، شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار، طوبقال للنشر،المغرب، ط2، 1882م، ص24.

[4]– عبد الله محمد الغذامي :الخطيئة و التكفير، ص22.

الشّعرية تمييز البناء اللغوي المرتكز على إسقاط المفردات اللغوية. فما فهمه بسّام من شعريّة جاكبسون أنّها تتّصل بخيال المتلقي عند تلقّيه للعمل الأدبي و المشاركة في إعادة بنائه.

أما "**كمال ديب**" فقد كان متأثرا بشعرية جاكبسون و جون كوهين خاصة من خلال تعريفه((إذ أحدد الشعرية في إطار الفجوة مسافة التوتر))[1]؛ أي الخلخلة بين الدال والمدلول لتجلي الشعرية في الخطاب الشعري.

وعليه((نفهم شعرية الانزياح لا بدّ من معرفة المعيار الذي تنزاح عنه اللغة الشعرية، وبناء المعيار ومعرفته ليس أمرا ميسورا في كلّ حين، وبخاصة حين يتعلّق الأمر بفترات مختلفة من تاريخ اللغة، فما يعدّ معيارا في عصر قد لا يكون كذلك في عصر لاحق))[2].

إنّ البحث في الشعرية العربية المعاصرة يستدعي العودة إلى رافدين أولهما الجذور العربية وثانيهما الرافد الغربي حيث تبدو معالم التقليد و المحاكاة. و لعل الرافد الثاني هو أكثرها تأثيرا لاعتبارات أهمّها؛ أنّ الشعرية هي نتيجة طبيعية للّسانيات التي و إن وجدت جذورها عند العرب تبقى ذلك العلم الذي شاع في أوروبا و انتشر حتى غزى العالم العربي.

وحتى المبادئ التي ناد بها زعماء الشعرية لم تكد تنفك عن الواقع الغربي و عن السياسات والأفكار التي وضعت النقاط على حروف هذه الأسس.

6- مسألة العامل النفسي :

يعتبر العصر الحديث العصر الذي انقلبت فيه كل الموازين و تغيرت على إثرها كل المعايير ووسط هذا كلّه يقف الشاب العربي شبيها بطفل ضائع بعد أن ضلَّ طريقه ، كانت هذه الحالة النفسية التي يعيشها الشباب سبباً كافياً للشعور باليأس إذْ أصبحت أحلامه التي كانت تمده بالأمل و تمنحه السعادة مصدرا لتعاسته ((إنّ الّذي حدث بعد النكسة أوجد جيلا ضائعاً على فقد الثّقة في نفسه فراح يرتدي لبوس الأدب الرمزي))[3]؛فالحداثة إذن تسلّلت إلى العالم العربي أثناء مواجهته لصراع نفسي فكان الشعر المعاصر نتاج العديد من العقد التي ولّدها هذا الصراع.

---

[1]- كمال أبو ديب :في الشعرية، ص12.

[2]- بسام قطوس: استراتيجيات القراءة: ص204.

[3]- عبد الغني بارة : إشكالية تأصيل الحداثة ، ص25.

لابدّ أنّ النّقص كان أوّل عقدة أصيب بها هؤلاء ، ولدتها الهوة التي كانت ، بين واقعهم المعيشي و واقع الغرب كرمز لقمة التطور ، و هذا ما جعلهم يتجهون نحو التقليد ، فالمغلوب كما هو معروف مولع بتقليد الغالب ، فكان أن أخذ عنهم كل شيء دون فحص ، و دون وعي منهم راحوا ينادون بالحداثة و اتخذوا منها شعارا لكل مشاريعهم و كان في مقدمة ذلك الشعر.

فالمتتبّع للشّعر الحداثي يدرك قدر القلق و التّشتت الّذي يعانيه العربي من خلال لغته الّتي تراوحت بين التّناقض أحيانا و الرّفض أحيانا أخرى ... و الغموض في كل الأحايين. ((قلق الشاعر الحداثي المعاصر ليس قلقا نفسيا مؤقتا ، و إنما هو قلق ذهني معرفي وجودي متسائل لا يستنيم عند بعض الحداثيين إلى يقين ، فالمرجح أن ينعكس على شعر صاحبه بغير قليل من الإبهام و عدم الوضوح ، و قلق من هذا النوع ربما يشتت قوى الإبداع و يشتت إلى جانبها الدلالة))[1]

فالضّياع الّذي يعانيه الشّاعر أو الكاتب ليس سوى انعكاسا لهذه النّفسية ، فاللّغة الّتي تكتب بها القصيدة هي وصف لصورة يرسمها الشاعر انطلاقا من ذاته ((إنّ الشعور يظل مبهما في نفس الشاعر فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة ، و لا بد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصور تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم و استجلائها))[2].

ولأنّ للشاعر ذاتاً تسيّرها إلى جانب المشاعر أمور باطنية خفية مجهولة مقرّها اللاّشعور يأتي شعره غامضا مبهما بعيدا عن الوضوح و هذا ما جاء في كتابه" **المنهج النفسي عند النقاد المصريين المعاصرين"، دراسة،** سنة 1984؛ حيث اعتمد النقاد هذا المنهج لمعرفة الأسباب الحقيقية التّي أدّت بالمبدع العربي أن ينسج نصوصه على شاكلة معيّنة ليعبّر عن الحال التي آل إليها المصير العربي ؛ فبعد بذخ و عزّ كان يتمتع به إلى ذلّ و هوان أصبح يعيشه في ضلّ الخذلان الذي عشّش في ذهن الفرد العربي نتيجة السياسة البيزنطية و حبّ الأنا و الكسل الذي سيطر على الإنسان العربي ليعيش عالة على غيره لا يفرّق بين حسن الأشياء و سيئها في استهلاكها.

---

[1]– عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام في شعر الحداثة (العوامل و المظاهر و آليات التأويل) ، ص 45.

[2]– عز الدين إسماعيل :الشعر العربي المعاصر ، (قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية) ، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ص116.

فالعامل النّفسي عند بسام عنصر أساسي في ميلاد النصوص الأدبية، فلما لا تكون الدّراسة النقدية بالعودة إلى نفسية الكاتب في لحظة شعورها و كذا لاشعورها للوصول إلى كنه النصّ و استنطاق شفراته بعد تفكيكها و الغوص في دلالاتها المختلفة، وبذلك يعلن بسام أنّ هوية الكاتب التي تختزل هوية الجمع العربي تظهر في مؤلفاته هذا ماجعل أدونيس يعبّر عن هذه الحالة بقوله: ((ليست الهوية الوعي وحده ، و إنما كذلك اللاّوعي و ليست المعلن وحده ، و إنما هي أيضا المكبوت المسكوت عنه ، و ليست المتحقّق وحده ، و إنما هي كذلك المشروع الآخذ في التحقيق، و ليست المتواصل وحده بل المتقطع أيضاو ليست الواضح وحده بل الغامض أيضا))[1] و هذا ما يفسر خروج اللّغة عن المألوف و اعتمادها للتغريب وسيلة في الإيضاح ، لأن المعبر عنه غامض أمامه ، فتكون اللّغة عاجزة كل العجز عن التعبير((الشعر هنا نوع من كتابة الغائب، واللّغة هنا تفلت من قيد العادة و من قيود استعمالها العادي كتابة كلّما تقدمت في قراءتها ،ابتعدت بعد اتساع كما لو أنك تسير في أفق ، أو تتحرك في سر يكبر بقدر ما تكبر القراءة))[2]؛ بمعنى أصبحت اللّغة وعاء لا يسع أفكار و مكبوتات المبدع سواء كان شعرا أم نثرا لكن ما يميّز الشعر هو إيغاله في البحث عن الخفي ، و هي محاولة دائمة للكشف عن المعاني الغائبة و بالتّالي فتح مجالات أوسع أمام القارئ و تجنيبه الملل الذي تسببه المعاني الواضحة و اللُّغة الرتيبة ((من حق الشاعر أن يحلِّق في سماء المعاني الخفية ما شاء تلافياً للوقوع في أسر الابتذال والرتابة العادية ، فالشعر يتطلب الرؤيا و الشعر نافذة تطل على المطلق وحالة لا يمكن إخضاعها للعقل و النظر البارد))[3].

لكن السؤال الّذي يطرح نفسه، لماذا نعد العامل النّفسي كطرف مساعد على تطور الشكل الجديد للقصيدة المعاصرة، فالنّفس البشرية موجودة منذ الأزل و ما زالت تتعرّض إلى الأزمات إلى يومنا هذا ؟

---

[1]– علي أحمد سعيد : النص القرآني و آفاق الكتابة ، دار الآداب ، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص71.

[2]– علي أحمد سعيد :المرجع نفسه ، ص 68.

[3]– فاضل جهاد : قضايا الشعر الحديث ، دار الشروق ، – ، لبنان، ط 1 ، 1984 ، ص99 :

إنّ البحث عن سبب المتاعب النفسية التي يعاني منها الشاب العربي كمستهلك بالدرجة الأولى أكثر ممّا ينتجه و الّذي انعكس من خلال كتاباته يعود إلى اتساع الهوة بين الجهد العضلي و النفسي، فالحداثة كما هو معروف استطاعت أن تجعل من الآلة بديلاً عن الإنسان ، فحلّت محله في معظم أعماله، فتسلط التفكير وشغل الفراغ الذي خلّفه الجهد العضلي ، فاختل التوازن الذي كان يسير وفقه الكون.

ونتيجة لهذا يدفع الإنسان ثمن تطوره، فأصبحت الحداثة نقمة بعدما تصور البعض أنّها الخلاص، فاتجه الفرد إلى الأفكار العدمية و الفلسفية و جعلها ملاذا.

7- مسألة الرفض:

لقد ورد الرّفض لدى بسام في مقابل" décentralisation " عند دريدا لكن هل المعنى نفسه؟

إن الرّفض لدى بسّام يدعو من خلاله إلى هدف أو مرمى واضح يتمثل في النّهوض بالحياة الإنسانية إلى الأحسن، و يظهر في قوله:((فإنّ مهمة الرفض تكمن في إرادة التغيير وليس استجداء الرّاحة و السّلام. وبهذا الفهم لا يكون الرّفض هربا أو نفيا، بقدر ما هو مواجهة للواقع و دفاع عن الحرية.))[1]؛إذن فرفضه ينبع عن ذات واعية بواقع الإنسان الّذي يجب أن يصمد أمام النكبات ، لا لمجرد الرفض و المعارضة ،بل رفض بوجود البدائل الحقيقية الإيجابية.

كما نجد الرفض للقوانين السائدة التي جمّدت العقل العربي فحولته من منتج إلى مستهلك لكل شيء دون تمييزه، بل أكثر من ذلك أخذ القشور بدل اللّبّ.

8- مسألة التراث:

لا يريد أن يجد بسّام مفهوما للتراث بقدر ما اهتم بالطرائق المختلفة الفعّالة لقراءته والتّعامل معه، ذلك لإحياء المقولات التّراثية و تحريرها من هيمنة الآخر، وإيجاد مظاهر الجمال فيه و البعد الإنساني الّذي تربو إليه من جهة، و من جهة أخرى إعادة قراءة التّراث بعيدا عن الانغلاق عن الذّات و التّمركز حول الثّوابت الموروثة، و التّفتح في أفق الحداثة كما فعل في دراسته الشّعرية

[1]- بسام قطوس: استراتيجية القراءة:ص165.

لإحدى قصائد المتنبي المدحية موضحا بعدها الدلالي من خلال الانحرافات و تجاوزات المبدع قائلا:((فإن شعرية المتنبي، كما لمحناها من خلال قراءة نماذج معدودة من مقدماته المدحية، تتحقق في مستويي اللغة معا: المستوى النظمي الدلالي و المستوى الصوتي الإيقاعي، و إن تكن الحظوة، وفق تصوري، للمستوى النظمي. و آية ذلك قدرة الإشارة اللغوية في هذه المقدمات على التحرر و الانحراف و التجاوز المبدع و خرق السنن في التعبير، وكل ذلك من ملامح الشعرية... فاللغة هي البطل أولا، و اللغة هي البطل ثانيا و ثالثا... و خصب الصورة، و تعدّد المعاني، و تنوّع الدّلالة))[1]، أي أن لغة المبدع الّتي يتحكّم فيها هي الّتي تصنع عبقرية المعنى المستمر و البعيد مهما طال الزمن ، في أيّ مكان اعتمادا طبعا على القارئ الحاذق الذي يفتح للنص آفاقا تنير درب المتلقي الآخر.

بهذا يحاول القول إنه يتوجّب علينا التّخلي عن عبادة الأصول فالتمسك بها جعل تراثنا عبئا علينا، تترجمه خلافاتنا المذهبية و طوائفنا الإرهابية، غير أن هذا لا يعني إحلال تراث غربي محل التراث العربي الإسلامي، لأنّ ذلك يعتبر انسلاخا من الهوية.

9- مسألة الهوية:

لا يمكن دراسة الهويّة بمعزل عن التراث و طرائق التّعامل معه و قراءته، ذلك أن التراث هو ما يضمن اختلافنا عن الآخر. فمصطلح الهوية غريب عن ثقافتنا، يقول ابن رشد في هذا الصدد:((لقد اضطر إليه بعض المترجمين، فاشتق هذا الاسم من حرف الرباط، أعني به الحرف الذي يدل عند العرب على ارتباط المحمول بالموضوع في جوهره، و هو حرف "**هو**" في قولهم زيد إنسان))[2]؛فمفهوم الهوية أن يكون الإنسان هو هو محافظا على أصوله و ما يميزه عن غيره، والتراث معطى دائما و لايمكن التّخلص منه.فالدّفاع عن الهوية الثقافية ليس التمسك بمقولات التراث كجوهر ثابت تتعارض مع طروحات السيرورة و الاختلاف؛ كما يتوضح في عنوانه "**كسر**

[1]- بسّام قطّوس : المرجع السابق، ص223.

[2]- أورد، رسول محمد رسول: محنة الهوية مسارات البناء وتحولات الرؤية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص17.

المعيار". الذي يعبّر من خلال كلمة كسر التي تنبذ القوانين و تحاول إيجاد البديل بل يمكن القول أنّها تريد التحرر تماما بعيدا عن وضع الحواجز التي تقيّد الكاتب و القارئ على حدّ سواء.

فمفهوم الهويّة ما هو سوى فخّ أوقعتنا فيه أفكارنا اللاهوتية و الأصولية مهملين((أن الهوية ليست هكذا مجرد فكرة، على العكس إنّها وجود جوهري في فكر الإنسان و عقيدته وانتمائه، ووصايا المثقّف على هويته هي وصايته على جوهره الموضوعي))[1]وهذا ما نلمحه في دراسته "**مقاربات نصية للأدب الفلسطيني الحديث**"؛ فهذه الدّراسة تريد أن ترسخ اقتناع الفرد بانتمائه للأرض التي ولد من حبات ترابها و كست خيراتها عظامه فهويته هي مكوّناته العضوية التي إن أصيب إحداها تداعت و تهاوت جميع المكوّنات بالألم و الشكوى ، فكيف يبحث عن هويته وهو منسوب لها بالفطرة؟ لا ينتظر أحدا ليبين هويته أو ينبش فيها.

10- مسألة التأويل:

"***عتبة التأويل وعتمة التشكيل***" لبسّام، من خلال عنوان هذا الكتاب نجد أن الكاتب يرى أن التأويل من المسائل التي تعطي للمعاني لانهائية القراءة؛لأنّ السّبب في تعدّد القراءات والتأويلات هو وجود المترادفات في اللغة العربية التي تُحمل على معانٍ حسب سياق الأسلوب الّذي وضعت فيه، وقد تكون الكلمة الواحدة تحمل وجه التضاد مع الكلمة نفسها في موضع آخر. فاللغة العربية تتميز بظاهرة تعدد الأوجه النحوية وتعدد المعاني للكلمة الواحدة أو العبارة الواحدة أحيانا، بحيث يكون على المتلقي لتلك الكلمات أو العبارات المتعددة المعاني أن يحدد بكل موضوعية المعنى أو الوجه المقصود أو الأرجح من تلك الأوجه بحسب السياق. ولهذا تلتقي نظرية التفكيك والتأويل مع مرجعيات في الثقافة العربية؛ حيث أن النص الأدبي في نظرهم ليس ثابتا وما يستخرج منه من تأويلات هو راجع إلى تفاعل القراء معه. ومع تطور العصور لم تعد النظرة إلى النصوص الأدبية قائمة على صورة فنية نهائية، وإنما اعتمدت وراهنت على ذائقة القارئ ومدى تفاعله مع هذه النصوص؛ وملء ما ظل مبهما فيها؛ وهي التي سماها

[1]- رسول محمد رسول :المرجع السابق ، ص92.

دعاة نظرية التلقي والتأويل بملء الفجوات التي يتعين على المتلقي ملؤها؛ ولهذا السبب نجد النقاد القدماء قد اختلفوا في كثير من القصائد الشعرية؛ حيث أنهم يتقبلون الشعر الجيد الذي يلقى قبولا عند السامع ويرفضون الشعر الرديء الذي تنفر منه آذان المتلقين، وهذا هو الذي يُعرف عند الهيرمنيوطيقيين بـ(تغير الأفق) و(اندماج الأفق) والمقصود بتغير الأفق هو تعارض القارئ مع ما يوحي به النص الأدبي؛ أما (اندماج الأفق) فهي علاقة التّجاوب بين تاريخية النّص وإحالته إلى الحالة الراهنة[1]؛ أي جعل النص مفتوحا يمكن الاشتغال في علاماته و الغوص في تشكيلاته.

و بتعبير آخر الهرمنيوطيقا "فن القراءة" :أي فنّ حلّ النّصوص وتفكيكها وتفسيرها والكشف عن معانيها . ويقوم منهج التفسير في أساسه على افتراض أن الكلام له معنيان أحدهما هو المعنى الظاهر والمعنى الخفي أو المستتر أو الباطن، ممّا يعنى أن اللغة لها هي أيضا وظيفتان أحداهما هي التعبير والأخرى وظيفة رمزية تتطلب البحث عما ترمز إليه . وقد أدت هذه التفرقة إلى قيام اتجاهين كبيرين في التفسير: الاتجاه نحو استرجاع المعنى وإعادة بنائه .والاتجاه الآخر يقوم على الشك ويضمّ مفكّرين من أمثال: ***نيتشه*** و ***ماركس*** و ***فرويد*** وغيرهم ممن يهتمّون بتحليل . أو تجزئة . المعنى، وليس تجميع الأجزاء كما هو الشأن في الاتجاه الأول، وردّ ذلك المعنى إلى عوامل ودوافع كامنة وخفية[2].و هذا ما ذهب إليه النقاد المعاصرون خاصة في مناهج ما بعد الحداثة من أمثال ***بسام قطوس***؛ حيث ربط نهاية التأويل بعقم الإبداع.

لقد أورد بسام بعض المنظرين من عرب و عجم ليدعّم به اتّجاهه نحو منهج مبهم لذلك ارتأينا العودة إلى أصل هذه الأفكار التي طعّم بها رأيه ليبرّر موقفه اتجاه الفكر الوارد و المحلي وكيفية المزج بينها للمحافظة على الأصالة دون رفض الفكر الآخر. مبدين رأي بعض النقاد لانصافه.

[1]– محمد يوب: نظرية التلقي والتأويل في النقد الأدبي عند العرب،مجلة القدس الإلكترونية، 21،ديسمبر2015، http://www.alquds.co.uk/?

[2]– عامر عبد زيد كاظم: التأويل المعاصر، مقال، 17/5/2009، http://www.ataweil.com/bhth/farm_h.htm

ملاحظات و مناقشات:

بناء على ما سبق، تهتم التّفكيكية بمستوى التأويل بإبراز التضاد و التشديد على التعارض و التناقض و الاختلاف، ومن ثمّ فهي منهجية لا تهتم باستخلاص البنيات الثابتة كما تفعل البنيوية، السيميائية و اللسانيات بل تستكشف مواطن الاختلاف و الصراع و كيف تتلاشى المعاني غيابا و انتظارا و تأجيلا و تتضافر الاختلافات تضادا و تناقضا و تقويضا.

نستنج أنّ استراتيجية **بسّام** تقوم على هدم النّص ثم اختيار الآليات التي يستوجبها النص من مناهج مختلفة لإعادة بنائه فهو يحذو حذو الناقدين "**عبد الله الغذامي" و"عبد المالك مرتاض"** خاصة في اختيار المصطلحات كمصطلح " Espace "في قوله:((يترجمه الباحث العربي الجزائري "**عبد المالك مرتاض**" ب"**الحيز**". و قد رأيت أن آخذ بالمقابل الذي وضعه مرتاض...))[1] ، فهو يمزج ما قرأه عن تفكيكية الغرب وتطبيقاتها و البناء الذي دعا إليه **رولان بارت** بعد التّفكيك، وما جاءت به تطبيقات العرب في النقد قديمه و حديثه ، ليجد نفسه كباقي النقاد يجتهدون في تطبيق ما جاء به الغرب تحت راية التفتح على الآخر تارة، و العودة للتراث المقدّس في نظرهم تارة أخرى، من حيثُ أنّه يمثل الأصالة، لتبقى سياسة النّقد لعبة المتاهات كلما رأى الدّارس نفسه وصل إلى نهاية المتاهة إلاّ وظهرت متاهة أصعب منها بأسلحة أعقد تتطلب فهما أعمق و ثقافة أوسع.

[1]- بسام قطوس: استراتيجيات القراءة،ص36.

نتيجة الفصلين معا:

إذن ما نخلص إليه من خلال هذه الدّراسة هو أنّه إذا كانت **المناهج السّياقية** قد حامت حول النّص الأدبي، فإنّ **المناهج النّسقية** قد ولجت عالم النّص ولم تر فيه إلاّ شكلا لغويا جماليا، ولم تعد تعيرُ اهتمامها بما يقدّمه النّص ولا عن دوره في المجتمع.إنّ للدّرس الحديث دورا في تأسيس لمنهج نقدي معاصر يسعى لإلغاء السّياق وتبنّي الطّرح النّسقي المحايث الّذي يسعى إلى مقاربة نقدية مبنيّة على مقاربة النّص الأدبي لذاته وبذاته. لكن سرعان ما وقع هذا الطّرح في مأزق النّص البنيوي المغلق، فعمل الخطاب النقدي جاهدًا من أجل تأسيس لمقولة أخرى تعمل من أجل تبنّي "الداخل والخارج" في الممارسة النّقدية وجعل الخطاب الأدبي هو الوثيقة الأساسيّة الّتي تسعى المقاربة النقدية لقراءتها فتلمس علاماتها الدّلالية من خلال المستويات الأساسيّة الّتي يؤسّس عليها الخطاب الأدبي.وهذا ما يؤكد أنّ الخطاب النّقدي المعاصر يعمل دائما من أجل الكشف والاستكشاف وذلك لتجديد أدواته الإجرائيّة ومفاهيمه ورؤاه، حتى يبقي على دوام التّجديد.إلاّ أنّنا نستشفّ فشل المشروعين في الواقع في تحقيق الأهداف الّتي أسّسا عليها مبادئهما الأساسيّة،بمحاولة الإتيان بالجديد بعيدا عمّا تداول في المناهج السّابقة.

خاتمة

إنّ إشكالية آليات أو إجراءات النّقد الأدبي للكشف عن جماليته و الحرص على دوام تداوله عبر الأجيال، فتح المجال للتنقل عبر الزمن والبحث عن فلسفة توصلنا إلى استراتيجيات جديّة ونافعة نابعة من بيئة سواء غربيّة أو عربيّة للولوج للنّص، دون اجتراحه أو تعنيفه بفرض مصطلحات أجنبية –ندعوها التفتح على الآخر– دون تمحيصها إذا ما تحمل بذورا هدّامة أم بنّاءة. و من هذه النتائج المتوصل إليها نذكر:

- إنّ التّحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، هو تحولٌ من مسار احتكار البنية، إلى مسار ترويضها، بمعنى الانتقال من البنية المركزة إلى البنية المهشمة.
- الاختلاف بين التّفكيكية وما بعد البنيوية هو اختلاف بيئيّ سياسي، لا اختلافا منهجيّا وظيفيّا، فمصطلح التّفكيكية يُستخدم في أمريكا، ويقابله مصطلح ما بعد البنيوية في فرنسا، وأنّ المصطلح الأخير كان مناسباً للأحداث التي وقعت في فرنسا، في حين ناسب المصطلح الأول الأحداث النقدية التي حدثت في أمريكا، وكان من نتيجة ذلك: إيجاد نوعٍ من التوازن النقدي على صعيد الآراء التنظيرية المنطلقة من المدارس النقدية، فكما وُلِدت مدرسة (تيل كيل) في فرنسا، بوصفها المدرسة النقدية الحاملة لتركات البنيوية، حاولت مدرسة (ييل) الأمريكية . في المقابل . رسم خصوصية نقدية من خلال تبنّي الطّرح التّفكيكيّ، وإنعاش آراء دريدا وتفعيلها.
- تبنّى النقاد العرب – بشكل غالب– مصطلح التفكيك، بوصفه المقابل المنهجي المحدد لمصطلح ما بعد البنيوية، وقد تأتّى هذا التبني من شهرة المصطلح الأول قياساً إلى المصطلح الثاني، وتجنّب استخدام المصطلح الثّاني للابتعاد عن الخوض في تبعاته السّياسية والفلسفيّة، فضلاً عن تجنّب الخوض في الحديث عن تركات البنيوية على صعيد التّداول والاشتقاق، بسبب محاولتها اختزال اللّغة والأدب والنّقد.
- استحالة الوصول إلى تحديدٍ دقيقٍ لمنهجية التّفكيك، لأنّها في حالة سيرورة دائمة، وتكييفٍ مستمرّ مع المستجدّات السّياسية والاقتصاديّة والاجتماعيّة المتحوّلة دائماً.
- يمثّل التّفكيك لديهم إستراتيجيّة مهمّة في قراءة النّص الأدبي والنّقدي والمعرفيّ والثّقافي، على أنّ هذه النّصوص خاضعة لعمليات معقدة ناتجة عن علاقات النّصوص المتحاورة مع بعضها البعض.

- نصل أيضا إلى أنّ النّقاد المعاصرين العرب فهموا التّطبيق على أنّه هدم ثمّ إعادة بناء بتضافر مجموعة من الآليات المستقاة من مناهج مختلفة.
- لا يبغي التّحليل النّصي عند النّقد التّفكيكي، الوصول إلى حقيقة معيّنة، إنّما يريد الدّوران في فلك الدّلالات والمعاني، وعدم الاقتناع بحدٍّ نهائيٍّ لتلمّس الجماليّات النّصية للوصول إلى تفعيل التّفسيرات المتعدّدة والمختلفة، الّتي تقود إلى لا نهائيّة الدّلالة.
- تقوم منظومة النّقد التّفكيكي على خمسة عناصر هي: (الاختلاف، ونقد التمركز، ونظرية اللعب، وعلم الكتابة، ومقولة الحضور والغياب)، وتحيل هذه العناصر جميعها إلى نتيجة مفادها: كون كلّ شيء مؤقت في المشروع التّفكيكيّ، إذ يخضع التّحليل فيه عبر إجراءات التّغير والتّحول في الدّلالة . إلى التّغاير المستمرّ، والإرجاء المتواصل.
- استقبل النّقد العربيّ المعاصر الأطروحات التّفكيكية على اتجاهين: الأوّل القبول، والثّاني النّقد، وأكّدَ الاتّجاهان كلاهما على ضرورة فحص المقولات التّفكيكية، وبيان أهميّة ممارساتها التّطبيقيّة، فضلاً عن تأكيد الاتّجاه الأوّل على نفي كون التّفكيك تهمة أو تحيزاً، بل هو ممارسة نقدية يمكن استخدامها في تحليل جميع النّصوص . حسب رأي روّاد هذا الاتّجاه . في حين أكّدَ الاتّجاه الثّاني على تحيّز الطّرح النّقدي التّفكيكي ، وعدم انسجامه أو مناسبته لتحليل النّص العربي . لاسيما التّراثي منه . .
- فإنّ التّفكيكية يُنظر إليها على أنّها مشروع الخلاص النقديّ الّذي سيخلّص المسيرة النّقدية الغربيّة و العربيّة من تقاليدها وسطحيّتها.

لذلك يرى مشروع الناقد بسام أنّ التّفكيكية هي وجود تلاحم بين آليات تقليديّة و آليات مستحدثة مع تمحيص كل منهما للوصول إلى كنه جماليّات النّص اللاّ متناهية.

قائمة المراجع

قائـمـة المراجـــع

أولا–*المراجع العربية*:

1. **إبراهيم السيد:** نظرية الرواية، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة ،مصر، ط 1 ، 1998.

2. **إبراهيم عبد الله عبد الجواد:** الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان الأردن،ط1، 1996.

3. **إبراهيم محمود خليل:** النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار الميسرة للنشر، عمان، الأردن، ،ط1،ط2003،2، 2007.

4. **إبراهيم محمود خليل:** النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر و التوزيع و الطباعة، ط2، 2007.

5. **ابن منظور:** لسان العرب المحيط، مجلد06، مادة نهج، بيروت، لبنان، 1988.

6. **إسماعيل عز الدين:** الشعر العربي المعاصر ، (قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية) ، المكتبة الأكاديمية، القاهرة ،مصر.

7. **بسّام موسى عبد الرحمن قطّوس:** المدخل إلى مناهج النقد المعاصر"، دراسة، دار الوفاء، الإسكندرية، 2006.

– استيراتيجية القراءة و التأصيل و الإجراء النقدي، دار الكندي للنشر و التوزيع، أربد، الأردن، 1998.

– مقاربات نصيِّة في الأدب الفلسطيني الحديث، دراسة، دار الشروق، عمّان، 2000.

– "سيمياء العنوان،" قراءة في المنجز الشعري والمتخيل والسردي، دراسة، وزارة الثقافة، عمّان، 2001.

– تَمَنُّع النص متعة التلقي، اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمّان عاصمة للثقافة العربية ودار أزمنة، عمّان، 2002.

-دليل النظرية النقدية المعاصرة: مناهج وتيارات، مكتبة دار العروبة، الكويت، 2004.

- الإبداع الشعري وكسر المعيار، رؤى نقدية، لجنة التأليف والتعريب، الصفاة، الكويت، 2005.

8. **بشير تاوريريت:** التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، قسنطينة ، الجزائر، ط1، 2006.

- محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول و الملامح و الإشكالات النظرية و التطبيقية، جامعة محمد خيضر – بسكرة- الجزائر دار الفجر ط1 ، 2006.

9. **خالد أمين:** الفن المسرحي وأسطورة الأصل، مطبعة ألطوبرس، طنجة، المغرب، ط2، 2007م.

خليل حامد: المنطق البراغماتي عند شارل سندرس بيرس مؤسس البراغماتية، دار الينابيع، دمشق، سوريا، 1996 .

10. **رسول محمد رسول:** محنة الهوية مسارات البناء و تحولات الرؤية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

11. **سعد البازعي:** استقبال الآخر(الغرب في النقد العربي الحديث)،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

–الاختلاف الثقافي وثقافة الاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

12. **سعد الله محمد سالم** :الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2008،1.

13. **سمير سعيد حجازي:** قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، ط1، 2001.

14. **شاكر عبد القادر:** مناهج البحث اللغوي الحديث و المعاصر، مجلة الخلدونية في العلوم الإنسانية، 2005.

15. **شكري عزيز ماضي**: من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسة، الأردن، ط1، 1997.

16. **صلاح فضل**: مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2002.

17. **عادل عبد الله**: التفكيكية سلطة العقل و إرادة الاختلاف، دار الحصاد، دار الكلمة، دمشق، ط2000،1 .

18. **عبد الرحمان بدوي** : مناهج البحث العلمي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 1963.

19. **عبد الرحمن محمد القعود** : الإبهام في شعر الحداثة (العوامل و المظاهر و آليات التأويل)،عالم المعرفة، رقم 279،ط1978،1.

20. **عبد السلام بنعبد العالي** : أسس الفكر الفلسفي المعاصر: مجاوزة الميتافيزيقا ، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م.

21. **عبد العالي بوطين**: اشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة عالم الفكر، عدد 1،2 ،مجلد 32، 1994، ص455 ،نقلا عن نجيب العوفي، ظواهر نصية، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

22. **عبد العزيز حموده**: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، 1998 .

23. **عبد الغني بارة** : إشكالية تأصيل الحداثة فى الخطاب النقدى العربى المعاصر : مقاربة حوارية فى الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2005.

24. **عبد الله إبراهيم**: التفكيك: الأصول والمقولات، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990م.

25. **عبد الكبير الخطيبي**: النقد المزدوج، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1 ،1980م.

–الاسم العربي الجريح، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980م.

26. **عبد الله إبراهيم ، وسعيد الغانمي، وعواد علي:** معرفة الآخر ، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.

27. **عبد الله الغذامي:** الخطيئة و التكفير: من البنيوية إلى التشريحية، نظرية و تطبيق، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط6، 2006م.

– تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت ، لبنان ، ط2، 2006 . و أول صدور له كان سنة 1987 .

28. **عبد المالك مرتاض** :تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة- رواية زقاق المدق- ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

– النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

– أ-ى دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي) لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1 ، 1992 م.

29. **عبد المطلب محمد** :البلاغة و الأسلوبية ، دار نوبار للطباعة، القاهرة ، مصر ، ط 1، 1994

30. **عبد الله المسيري:** فتحي التركي، الحداثة و ما بعد الحداثة، دار الفكر ، دمشق ، سوريا، ط1، 2004.

31. **عبد الناصر حسن محمد:** نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، مصر، 1999.

32. **عز الدين المناصرة** :علم الشعريات قراءة مونتاجية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط 1، 2006.

33. **عز الدين حسن البنا:** قراءة الآخر، قراءة الأنا، نظرية التلقي و تطبيقاتها في النقد الأدبي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2008.

34. **علي أحمد سعيد(أدونيس)**: النص القرآني وآفاق الكتابة ،دار الآداب ، بيروت ،لبنان، ط1، 1993.

35. **علي أومليل**: في شرعية الاختلاف، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، المغرب، ط1، 1991م.

36. **علي حرب**: نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1995م.

- هكذا أقرأ التفكيكية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، دار الفارس، عمان، الاردن،ط2005،1.

37. **عماد حسيب محمد**: بئار النص قراءات تفكيكية في الشعر الحداثي، أطلس للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر،ط2009،1.

38. **فتح الله أحمد سليمان**: الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2004.

39. **فتحي التريكي**: قراءات في فلسفة التنوع، دار التنوير للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1988م.

40. **فاضل جهاد** : قضايا الشعر الحديث ، دار الشروق ، بيروت ،لبنان ،ط1، 1984.

41. **محمد أحمد البنكي**: دريدا عربيا/ قراءة في الفكر النقدي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

42. **ميجان الرويلي وسعد البازعي**: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000م.

43. **محمد شوقي الزين**: تأويلات و تفكيكات، فصول في الفكر الغربي العاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

–الإزاحة و الاحتمال، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية ، منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم، الجزائر، بيروت ، لبنان ، ، ط 1، 2008.

44. **محمد عناني**: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة و معجم عربي انجليزي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط2003،3.

45. **محمد مفتاح**: مجهول البيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.

–تحليل الخطاب الشعري(إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م.

46. **محمد نور الدين أفاية**: الهوية والاختلاف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.

47. **مطاع صفدي** : نقد العقل الغربي، الحداثة و ما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1990.

– (في الذات الحي بعد كل تفكيك)، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان:152-153، 2010م.

48. **منصور عبد الوهاب**: القراءة من موت المؤلف إلى ميلاد القارئ، مجلة النقد و الدراسات الأدبية و اللغوية، عدد 29، 2007.

49. **ميجان الرويلي و سعد البازعي**: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من 70تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، لبنان، المغرب،ط2005،2.

50. **نور السد المسدي**: الأسلوبية و تحليل الخطاب، جزء1، دار هومة، الجزائر، 1997.

51. **هشام الدر كاوي**: التفكيكية: التأسيس والمراس، دار الحوار، دمشق، سوريا، ط1، 2011م.

52. **وليد قصاب**: مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق ، سوريا ، ط1، 2007.

53. **يمنى العيد**: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط4، 1983.

54. **يوسف الخياط** : معجم المصطلحات العلمية و الفنية، عربي/ إنجليزي/ فرنسي/ لاتيني، دار لسان العرب، بيروت، لبنان،1970 .

55. **يوسف وغليسي**: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر،ط2، 2009

ثانيا –المراجع المترجمة:

56. **إدوارد سعيد**: الاستشراق، ترجمة: كمال أبوديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط7، سنة 2005م.

57. **اندري لالاند**: موسوعة لالاند الفلسفية، ترجمة خليل أحمد خليل، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 2001.

58. **بيار جيرو**: الأسلوبية، ترجمة، منذر عياشي، دار الحاسوب، حلب، سوريا، ط2، 1994.

59. **بيير زيما**: التفكيكية دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت،لبنان،ط3 ،1996.

60. **بيار غيرو**: السيمياء، ترجمة انطوان أبي زيد، منشورات عويدان، بيروت، لبنان، باريس، فرنسا، ط1، 1984.

61. **تزيفطان تودوروف** :الشعرية، ترجمة، شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار، طوبقال للنشر، المغرب، ط،21882.

62. **جاك دريدا**: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1988م

–الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد ،دار توبقال ، دار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2000.

63. **جان بياجيه**: البنيوية، ترجمة، متيمتة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت ،باريس، لبنان– فرنسا، ط4، 1985.

64. **جون ستروك**: البنيوية وما بعدها مق ليفي ستراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، العدد 206، 1996.

65. دانيال تشاندلز: أسس السيميائية ،ترجمة، طلال وهبة، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان،ط1، 2008.

66. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1998 .

67. رولان بارث: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993.

–:الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط3 ، الرباط، المغرب،1985 .

– موت المؤلف، مقال ضمن كتاب نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي ،مركز الإنماء الحضاري، ، حلب، سوريا ط 1 ،1994 .

68. روبرت شولز: البنيوية في الأدب، البنيوية في الأدب ،ترجمة، حنا عبود ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،1984 .

69. سوزان سونتاك : الكتابة بالذات بصدد بارت، ترجمة محمد سويرتي، إفريقيا الشرق،1979.

70. عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب نقلا عن walther von warthury et stephen ullmann : problèmes et méthodes de la linguistique traduit de l'allemand par pierre maillard – ruf. الدار العربية للكتاب، تونس، ط3 ، 1982.

71. عبد الكبير الخطيبي :في الكتابة والتجربة، ترجمة، محمد برادة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1980،ط2، منشورات عكاظ، الرباط، المغرب ،1990م.

72. كوللر جوناثان، جاك دريدا: ضمن كتاب البنيوية و ما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا، تحرير جون ستروك: ترجمة، محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة،206، المجلس الأعلى للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1996.

73. كوللر جوناثان: التفكيك ضمن كتاب البنيوية و التفكيك مداخل نقدية، مجموعة باحثين، ترجمة حسام نايل، أزمنة، عمان، الأردن، ط2007،1.

74. كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية و الممارسة، ترجمة صبري محمد حسن، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1989.

75. ليونارد جاكبسون: بؤس البنيوية، للأدب و النظرية البنيوية، دراسة فكرية، ترجمة، ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2001.

76. محمد برادة : مقدمة ترجمة الدرجة الصفر للكتابة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط 3 الرباط، المغرب ، 1985.

77. محمد أركون: الفكر الإسلامي: قراءة علمية، ترجمة: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، 1987م.

رابعا –الرسائل الجامعية :

78. وردة عبد العظيم عطا الله قنديل: البنيوية وما بعدها من التأصيل الغربي و التحصيل العربي، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة ، فلسطين، 2010.

79. وردة مداح: رسالة ماجستير في الأدب العربي تخصص نقد أدبي معاصر، ، التيارات النقدية الجديدة عند عبد الله الغذامي، باتنة، الجزائر،2010 .

ثالثا– المراجع الأجنبية:

80. **Christopher Norris** : Déconstruction,theoty and practice, London and New York, 3rd édition ,2002

81. **Claude chabrol**: Sémiotique narrative et textuelle, librairie Larousse, Paris ,France.1969.

82. **J.derrida** :de la grammatologie, *"COLLECTION CRITIQUE"* ,LES ÉDITIONS DE MINUIT Paris ,France , 1967.

83. **Le petit Larousse illustré**, dictionnaire français, édition, librairie Larousse Canada, 1990, P940.

84. **P.V.Zima**: Pour une sociologie du texte littéraire, édition 10/18 union Général ,édition Paris, France,1978.

85. **Roland Barthes**: Sur Racine, éditions du seuil, Collection Points, Paris ,France,1970.

- le grain de la voix,Entretiens 1962-1980,éditions du seuil,Collection Points ,Paris, France,1980.
- Essais critiques, éditions du seuil, Paris, France, 1964.

86. **Umberto Eco** :«Les limites de l'interprétation». Trad. de l'italien par Myriem Bouzaher. Editions Grasset. [2]ème édition. 1992.

خامسا– مواقع الأنترنيت:

87. **جميل حمداوي**: الاتجاهات الايميوطيقية، المغرب، ط1 ، 2015،
Jamilhamdaoui@yahoo.fr

88. **عامر عبد زيد كاظم**: التأويل المعاصر، مقال، 17/5/2009،
http://www.ataweil.com/bhth/farm_h.htm

89. **محمد نصحى ابراهيم**: مقال نشر فى 31 مايو 2011.
http://kenanaonline.com/users/drnoshy/posts

90. **محمد يوب**: نظرية التلقي والتأويل في النقد الأدبي عند العرب، مجلة القدس الإلكترونية، 21،ديسمبر2015، http://www.alquds.co.uk/

الفهرس

الفهرس

إهداء	I
شكر.....	II
مقدمة	أ
مدخل	2
الفصل الأول: فلسفة التفكيك من الحقل النظري إلى الحقل التطبيقي النقدي في الأدب المعاصر	
المبحث الأول: آليات التفكيك	
I. **آليات التفكيك في الفكر الدريدي**	21
المرتكز الأول: الثورة على العقل أو اللوغوس(Dé centralisation).....	22
المرتكز الثاني: تقويض الميتافيزيقا(Contre méta physique)	23
المرتكز الثالث: نقد فكرة الهوية والخصوصية والجذور الأصلية" La critique de l'idée de "l'identité, la vie privée et les racines autochtones	25
المرتكز الرابع: تفكيك مفهوم التاريخ"Démontage du concept d'histoire "	25
المرتكز الخامس: أسبقية الكتابة على الصوت" La primauté de l'écriture sur le son"	26
المرتكز السادس: تقويض الكلية والانسجام. " Undermine l'harmonie d'ensemble".....	27
المرتكز السابع: تفكيك النصوص والخطابات" Le démantèlement des textes et des discours"	27
المرتكز الثامن: تعدد اللغات والمعاني والنصوص" Multilinguisme, significations et textes"	28
المرتكز التاسع: مبدأ الاختلاف (La différance).....	29
المرتكز العاشر: الحضور والغياب " la présence et l'absence ".....	30
المرتكز الحادي عاشر: نقد الثوابت البنيوية " Constantes de la critique	31

الفهرس

"structuraliste".....	
المرتكز الثاني عشر: التأويل المتناقض والمختلف" Interprétation de contradictoire et différent"	32
II. نقد تفكيكية دريدا.....	33
المبحث الثاني: إجراءات التفكيك في العالمين الغربي و العربي	
رواد التفكيكية في العالم الغربي.....	36
رواد التفكيكية في العالم العربي.....	37
1. قراءة آليات بيير فاليري زيما"*Pierre Valery ZIMA*"..... ...	39
2. *قراءة آليات رولان بارت*(*Roland Barthes* 1980 – 1915).....	41
1.2. تعدد الكتابة ووحدة اللغة.....	42
2.2. مفهوم الكتابة.....	43
3.2. شفرات السرد أو القراءة النصية :س /*S/Z*.....	45
3. قراءة في آليات كريستوفر نوريس (*CHRISTORPHER NORRIS* -1947).....	50
المبحث الثالث: إشكالية ترجمة المصطلح في النقد العربي المعاصر	
I. **آليات التفكيك عند عبد الله الغذامي (تشريح النص أنموذجا)**.....	54
ملاحظات حول الآليات المعتمدة في التحليل.....	59
II. آليات التفكيك عند عبد المالك مرتاض (تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة– رواية زقاق المدق– و أ–ي دراسة سيميائية تفكيكية أنموذجا).....	60
دراسة سيميائية تفكيكية	67
ملاحظات و مناقشات.....	74

الفهرس

الفصل الثاني: إجراء التفكيك عند بسام قطوس	
المبحث الأول :منهج أم استيراتيجية؟	
1. المنهج.....	76
2. إستراتيجيَّة.....	78
I. مفهوم التّفكيك في فكر بسام قطوس.....	81
II. مفهوم النّص و المعنى في فكر بسام	82
المبحث الثاني :آليات التفكيك في فكر بسّام	
1. مسألة اللوغومركزية أو أسبقية الصّوت على الكتابة.....	84
2. مسألة الكتابة: علم الكتابة (Grammatologie).....	84
3. مسألة الاختلاف.....	85
4. مسألة التّناص أو التّناصية.....	86
5. مسألة الشعرية.....	87
6. مسألة العامل النفسي.....	90
7. مسألة الرفض.....	92
8. مسألة التراث.....	93
9. مسألة الهوية.....	93
10. مسألة التأويل.....	94
ملاحظات و مناقشات.....	95
نتيجة الفصلين معا.....	97
خاتمة.....	**99**
المراجع.....	**102**

الملخّص:

التّفكيك مصطلح غامض لكنّه غنيّ و ثريّ، مليء بالدّلالات الفكريّة الّتي اتّخذها ***بسّام قطّوس*** استراتيجيّات تجمع بين الموروث العربيّ و المستورد الأجنبيّ من جميع المناهج ، لتكون القراءة التّفكيكية لانهائيّة، متجدّدة و منفتحة على كلّ الأزمنة و الأمكنة، و هذا الانفتاح و لانهائية التّفسير ؛هو الّذي يؤسّس للتّشتت و الانتشار و الغياب الدّائم الّذي يجعل القارئ يُبدي ما يشاء. فتتعدّد القراءات .و تبقى الدّلالة مؤجّلة لتعكس الصّراع الدّاخلي الّذي تحمله النّفس البشريّة.

Résumé :

Déconstruction, Démontage du terme floue, mais il est riche, plein de connotations intellectuelles prises "***Bassam Kattous***" combine l'héritage arabe et étranger importé de tous les approches, pour être lu infinie, renouvelable et ouvert à tous les temps et les lieux, et cette ouverture et des stratégies d'interprétation infinies, est-ce dispersion à base et la non-prolifération et de l'absence permanente rend le lecteur montre ce qu'il veut et arrive aux différentes Lectures . le reste différé pour tenir compte de l'importance du conflit interne, qui porte la psyché humaine.

Summary:

Removing the deconstruction fuzzy term, but he is rich, full of intellectual connotations taken ***Bassam Kattous*** combines Arabic heritage abroad and imported from all programs to be read infinite, renewable and open to all times and places, and this opening and endless interpretive strategies, is based dispersion and non-proliferation and the continuing absence makes the reader shows what he wants. Et différances readings and the rest deferred to reflect the importance of internal conflict, bringing the human psyche.