"التفكيكيّةُ بينَ النظريّةِ والتطبيقِ :
كانَ ما سوفَ يكونُ... نموذجًا"

د. مهدي أسعد عرار
أستاذ بجامعة بيرزيت بفلسطين

الملخص

ليسَ المَقْصِدُ المُتعيِّنُ مِن هذا العُنوانِ العَريضِ تحسُّسَ جميعِ جوانبِ المنهجِ التفكيكيِّ، والمُضيَّ مع أعلامِه ونظراتِهم، بلْ هو نظرٌ نقديٌّ تطبيقيٌّ مِضمارُه الأوّل قصيدةُ "كانَ ما سوفَ يكونُ... " لمحمود درويش والباحثُ – إذ يقاربُ هذه القصيدةَ – يفيءُ إلى استرفادِ أجلى مَقولاتِ التفكيكيّةِ، ليتّخذَها مَدْخلاً تتأسّسُ عليه قراءتُه تلكم ؛ وذلك نحو الحديثِ عن بنيةِ القصيدةِ وتفكيكِها، والتناصّ وتعايشاتِ المعاني، والرمزيّةِ والإرجاءِ، والدالّ العائمِ والمدلولِ المنزلقِ، كلُّ ذلك يُستَشرَفُ في القصيدةِ مِن وجهةٍ تفكيكيّةٍ.

مقدِّمة وملاحظُ أوّليّةٌ

أفكارٌ تتحاورُ، ومفكِّر يقف تجاهَ آخرَ مُحاميًا عن وجهةِ نظره، ووجاهةِ سببه، ومنهجٌ ينبني على آخرَ مُستدركا أو مُفنِّدا أو مُضيفًا، فهاهي التفكيكيّة قد تجافتْ عمّا ذهبتْ إليه البنيويّة، وأصبح الباحثون يقفون على مناهجَ متباينةٍ، أو لأقلْ متقابلة، أمّا البنيويّةُ فهي منْ محصول المفهومِ الألسنيِّ الحديثِ ؛ إذ تتبنّى بعضَ النظريّاتِ اللغويّةِ الحديثةِ، وبخاصّةٍ آراء العالمِ اللغويّ دي سوسير، كانتفاءِ القولِ بوجود مناسبةٍ طبيعيّةٍ بين الدالِّ والمدلول، فالعَلاقة بينهما اعتباطيّةٌ، وتتبنّى أيضا البَوْنَ بين الكلامِ واللغة، والافتراقَ في منهجي الدراسةِ : الآنيّ والتاريخيِّ، والحديثَ عن نظريّةِ الفونيم. لقد انطلقتْ هذه المدرسةُ مُعلِنةً أنّ منطلقَها في قراءةِ النصّ هو البنيةُ، فأصبحوا يتحدّثون عن النسق والنظامِ، وشبكةِ العلائقِ الداخليّة التي تلفّها بنيةٌ كليّةٌ، وهي ـ البنية ـ في معناها الواسعِ "طريقةُ بحثٍ في الواقعِ، ليس في الأشياءِ الفرديّةِ، بلْ في العَلاقاتِ بينها "[1]، والمؤلِّف عندَهم مستثنى، بلْ هو ميّت، ولذلك يذهبُ أنصارُ هذه المدرسةِ إلى أنّ إغلاقَ النصّ هو السبيلُ الأولى في قراءتِه، ولكنّ ما أثقلَ البنيويين أنفسَهم تلك المساءلةُ التي تقولُ إنّ النصّ إنتاجُ ذاتٍ فرديّة، وهذه الذاتُ والنصُّ معاً مُكتنَفان في زمانٍ ومكانٍ وشروطٍ اجتماعيّة محددةٍ، فكيف يتسنّى لأنصارِ هذا المذهبِ أنْ يصلوا إلى اقتناصِ بنيةِ النصّ متجافين عن عالِمه الخارجيِّ، وكيف يكونُ بمُكْنَتِهم أنْ يقطعوا أنظارَهم عن شروط إنتاجِه ؟[2]، ومنْ هذا الشططِ

---

[1]. روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العربي، القاهرة، 1984م، 14.

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

والتكلّفِ الظاهرين في إغلاقِ النصّ، والحديثِ عن بنيةٍ شاملة، انبثقتْ حركةٌ نقديّة تفنّد بعض ما تقدّم آنفا[1]، ولذا يمكن القولُ "إنّ التفكيكيّة في جزءٍ منها ردُّ فعلٍ حذرٍ إزاءَ هذه النزعةِ في الفكر البنيويّ للتخفيفِ مِن غلوائِها وتوضيحِ رؤيتِها الداخليّة بالطريقةِ المثلى، وبعض من أقوى مقالات جاك ديريدا مُكرَّسة لمهمّة تفكيكِ مفهوم "البناء "التي تخدم تجميدَ التلاعبِ بالمعاني في النصّ"[2]. إنّ ما تقدّم يوحي بأنّ التفكيكيّة قائمةٌ على رفضِ المركزِ الثابت، والعنصرِ المسيطرِ،والثنائيّاتِ التي تؤطّرُ للشكلِ فتجعلُ له حدودا ثابتة، فالنصّ في نظر ديريدا مجموعٌ غيرُ متجانسٍ[3]،وقد تحسّس ديريدا جوانبَ النقد التفكيكيِّ، ؛ إذْ إنّ هناك إمكاناتٍ لأنْ يجدَ القارئ في النصِّ المقروءِ ما يساعدُ على استنطاقِه، وجعلِه يتفكّكُ بنفسِه[4]، والذي يهمّه في القراءاتِ التي يحاولُ إقامتَها هو نقدٌ يسلّطُ الأضواءَ على بنيةٍ غيرِ متجانسةٍ،على نقدٍ يتغلغلُ في أعماقِ التناقضاتِ الداخليّة، على نقدٍ يعثرُ على التوتّراتِ، فيقرأ النصّ من

---

[1]. تجدر الإشارة إلى أن عز الدين إسماعيل عمل على تحديد نقاط الارتكاز الأساسية للإستراتيجية النقدية للحداثة، وفي تحديده لهذه النقاط جمع بين البنيوية والتفكيكية في مضمار واحد، "وكأننا نتحدث عنهما كمشروع نقدي واحد، وليس كمشروعين متناقضين يفترقان في الكثير"، انظر : عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك،عالم المعرفة، الكويت، ع232-1998م،334. وانظر كلام عز الدين إسماعيل : جدلية الإبداع والموقف النقدي" فصول، م10، ع1-2، القاهرة، 1991م.

[2]. كريستوفر نورس، التفكيكية: النظرية والتطبيق،ترجمة رعد عبد الجليل جواد،دار الشؤون الثقافية،الثقافة الأجنبية،ع4-1989م،79.

[3]. انظر : الاستنطاق والتفكيك، حوار مع جاك ديريدا، أجراه كاظم جهاد، مجلة الكرمل، قبرص، ع17-1985م،58.

[4]. انظر : المرجع السابق، 58.

خلالِها نفسَه ؛ إذ إنّ فيه قوى متناثرةً تُعينُ القارئَ على تقويضِه وتجزئتِه[1]، هذا هو التفكيكُ مِن منظورِ ديريدا، فهو حركةٌ بنيانيّةٌ وضدّ البنيانيّةِ في الآن نفسِه[2]، "فنحن نفكّك بناءً أو حادثا مصطَنعا لنبرزَ بنيانَه، أو أضلاعَه، أو هيكلَه كما قلتُ، ولكنْ نفكّ في آن معا البنيةَ الشكليّة العارضةَ والمخرّبة، البنيةَ التي لا تفسِّر شيئا، فهي ليستْ مركـــــزا، ولا مبدأ، ولا قوةً "[3].

التفكيكيّةُ بين النظريّة والتطبيق

لتجليةِ الحديثِ عن هذا المَطْلَبِ ليس ثمّة بدٌّ من استجماعِ نثارِ مقولاتِ التفكيكيّين، ولعلّه مِن التكريرِ ولكنّه مِن التذكرةِ أنْ يُشارَ إلى "المعنى المنزلق" و"عشقِ النصّ " "وموتِ المؤلّف " و"التناصّ " و"نقضِ المركزيّة"[4].إخالُ أنّ هذه مِن أجلى المرتكزاتِ التي تقومُ عليها القراءةُ التفكيكيّة، والذي ينبغي تأسيسُه أوّلا هو التجافي

---

[1]. انظر : المرجع السابق، 59.

[2]. انظر : حوار مع جاك ديريدا، أجراه كريستان ديكان، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع 18-19، 1989م، 254.

[3]. المرجع السابق، 254، وقد عرض جوناثان كولر إلى هذا الرأي قائلا : "تحاول التفكيكية جاهدة أن تظهر أن هذا النوع من معاملة المعنى مقوض بالنظرية التي تعتمد عليه، إن إمكانية القراءة ـ يقول بول دي مان ـ لا يمكن أن تكون محمولة على محمل الضمانة، إنها نوع من الفهم الذي لا يمكن أن يلاحظ أو يؤكد أو يفرض". انظر :

J. Culler, On Deconstruction, Theory and Critisism After Structuralism, Routledge and kegan Paul, London, 1983, p. 224.

4. ومن بواعث تعدد القراءات أيضا نقض المركزية التي عملت على موت المؤلف، وهدم البنية، فصار القارئ وارثا شرعيا، بل عاشقا، وعن أهمية القارئ يقول كولر : "إن الأدب المعاصر يشجع التركيز والاحتفاء بالقارئ ؛ إذ إن كثيرا من العقبات والانقطاع عن الأعمال الأدبية الأخيرة أصبحت سهلة الانقياد، مذعانا للنقاش النقدي، وهذا لم يحدث إلا عندما أصبح القارئ يتعامل مع تلك النصوص وكأنه صاحبها ونصيرها الفعال"، انظر : Culler, On Deconstruction ,38

عن نظريّةِ الاتّصالِ وعناصرِها الستّةِ التي تغطّي وظائفَ اللغةِ في هذا المَقامِ[1]، فليس ثمّ رسالةٌ موجَّهة مِن مُرسِل إلى مُستقبِل، و"على الجملةِ، فإنّ الأدبَ ليس شيئا آخرَ سوى تقنيّـةِ الدلالـة، إنّ وجـودَه كـائنٌ في شـكلِه، ولـيس في المحتـوى أو الرسـالةِ الإيجابيّةِ للخطابِ : في إنتاجِه للمعنى، ولـيس في المعنـى المنـتَجِ. إنّ الكاتـبَ وهـو مُنغلِق في "كيف تكتبُ الكتابة " لا يستطيع أنْ يُنتجَ سوى علامـاتٍ فارغـة، تاركًـا للآخرين مهمّةَ ملئِها، إنّ مهمّتَه هي أنْ يبنيَ الدلالة تقنيّا دونَ أنْ يعلّـقَ الوصـف، أنْ يخلقَ نظاما من العلاماتِ الداخليّةِ المركونةِ فيه، أيْ نظامًا مِن العلاماتِ من طرازٍ مرجعيٍّ خاصّ، لعبة دالّة في المدلول وفي حركةٍ واحدة موضوعةٍ ومنتزعَة، مفتوحـة، وموقوفة، مختنقةٍ في صمتِ الجواب"[2]، والحديثُ عن ملءِ العلاماتِ الفارغـةِ الـتي تقدّمتْ آنفا وجهٌ من وجوهِ الحديثِ عن تعدّدِ المعاني في النصّ ؛ إذ إنّ الدالّ ينفلتُ من القيودِ المعجميّةِ التي كانتْ تثقلُه، ولعلّ هـذا يُفضـي إلى الالتبـاسِ النصـــيِّ، فالأثرُ- فيما يراه بـــارت ـ ملتبـــس، و "الالتباسُ فيه خالصٌ تمامـا، ومهمـا يكـنْ مُطنبا، فهو يتوفّر على شيء مِن اقتضابِ لغـةِ العـرّافين : كلمـاتٌ مطابقـةٌ للقـانونِ الأوّل (إنّ العرّاف لايهذي أبدا) ومفتوحةٌ مـعَ ذلـك أمـامَ معـانٍ متعـدّدة، نظـرا لأنّ

---

[1]. يفرق بعضهم بين الاستدلال والاتصال، ولمزيد بسط القول في هذا المطلب انظـر : ولـيم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل عزيـز،دار المـأمون، بغـداد،1987م، 141.

[2]. ستيفن دابل لاند، قراءة لرولان بارت، مغامرة الدال، ترجمـة أحمـد المـديني، مجلـة الفكـر العربي المعاصر،بيروت ع18-1989م، 85.

النطقَ بها قد تمّ خارجَ كلّ وضعيّةٍ سوى وضعيّةِ الالتباسِ ذاتِها "[1]. مِن هذا كلِّه يصبحُ اللفظُ سائرا في فضاءٍ لا يُحدّ، متألّقًا في حريّةٍ غيرِ محدَّدة،ويتهيّأ ليشعّ "بألفِ عَلاقةٍ غيرِ أكيدةٍ وممكنة، لقدْ أُلغيتْ العَلاقاتُ الثابتة..."[2].

ولعلّ هذا الذي نحن فيه يقودُ إلى الحديثِ عن "الإرْجاءِ "، فالقولُ بتعدّدِ المعاني نابعٌ مِن ظاهرةِ تناولِ اللغةِ بقدرٍ كبيرٍ من التشكّكِ بوصفِها متجافيةً عن التعبيرِ الموضوعيِّ الشفّافِ،فاللغةُ عند ديريدا ـ بجميعِ أنواعِها ـ لغةٌ استعاريّة، ولذلك ينسحبُ هذا التشكّكُ على التفسيرِ النصيّ نفسِه،ثمّ إنّ النصّ لا يمثّل بنيةً لغويّة تخضعُ لتقاليدَ ثابتةٍ، بل إنّه يمثّل تركيبةً لغويّةً تعارضُ نفسَها مِن الداخل، وتعجّ بالكسورِ والشروخِ و الفجوات على نحوٍ يجعلُ النصّ قابلا لتفسيراتٍ وتأويلاتٍ لا مُنتهَى لها[3]، ومِن مثلِ ذلك في القصيدةِ :

رثاءُ القصيدةِ ورثاءُ العلاقاتِ المعجميّةِ فيها

ابنُ فلاحينَ مِن ضلعِ فلسطين

جنوبيّ

---

[1]. رولان بارت، النقد والحقيقة،ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، الدار البيضاء، 1985م،58.

[2]. رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة نعيم الحمصي، وزارة الثقافة، دمشق، 1970م،53.

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

Academic American Encyclopedia, Grolier Incorporated, 6 /76.

شَقيٌّ مثلُ دوريّ
قَويٌّ فاتحُ الصَّوت
كَبيرُ القَدَميْن

لعلّه يحسُنُ أنْ يُبدأَ أوّلا برثاءِ العَلاقاتِ المعجميّةِ بين الدالّ والمدلولِ قبل أنْ يُشارَ إلى رثاءِ شاعرٍ شاعرا آخرَ، فالمُساءلةُ التي تَرِدُ على الخاطرِ ههنا مِضمارُها تلكم الصفاتُ التي أُسبِغتْ على المرثيِّ ودَلالاتُها التي تومِئ إليها، فما المعنى المتعيِّنُ فيها، ثمّ ما معنى "جَنوبيّ " ؟ لعّلَ فيها دِلالةً على المكانِ، أو أنّها تُومِئ إلى أنّه كادحٌ مظلوم،"وشقيٌّ مثلُ دوريّ " فالدوريّ دائبُ التوثّبِ والحركة، ولعلّ معناه أنّه دائمُ التنقّلِ، أو أنّه يفتقدُ بيتاً يأويه، أوْ أنّ حياتَه متواضعةٌ ليستْ معقَّدةً، وكذلك :"كبيرُ القدمَين "، فقد يعني هذا التركيبُ أنّه يتنقلُ كثيرا، أوْ أنّه فلاحٌ بَسَطتْ الأرضُ قدميْه، وقد يُؤذِن هذا — مِن وجهةٍ تفكيكيّةٍ أخرى– بالقولِ إنّ ثمّ إحساسا بالطبقيّةِ في هذه العبارةِ، كلُّ هذا المتقدِّمِ مَعانٍ في الذهن مُزدحمَةٌ، وتبقى الإجابةُ عنها مُعلَّقةً مُرجأةً إلى أجلٍ إنّي لستُ بالغَ أجلِه.

عَوْدا على بَدْءِ هذا النصّ غيرِ المكتمِلِ في معناه وتشكّلِه :

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

لعلّ هذا التقديمَ قائمٌ على فهمٍ جديدٍ للعَلائقِ اللغويّةِ، فانعدامُ حروفِ العطفِ، والإلحاحُ على الكلامِ الموقوفِ،والجملِ المجتزَأةِ المنتهيةِ بنقطة، والتي تعملُ على

انفساخِ نسيجِ التركيبِ، كلّ ذلك يصرِّحُ أو يلوِّحُ بأنّ المرثِيَّ غريبٌ، وأنّ هذه الغربةَ انعكستْ على واقعِ اللغةِ في ذاتِها، فتجافتْ عن حروف العطفِ لتحدّثَنا عن وَحشتِه ووَحْدتِه، ومِن وجهةٍ تفكيكيّـة أخـرى، لعـلّ شـدّة التواصـلِ والـتلاحمِ بـين الراثـي والمرثيّ أفضتْ به إلى أنْ يَضربَ َصفحًا عن حروفِ العطفِ ؛ إذ إنّ العطفَ موجود، والتواصلَ الروحيَّ بينهما قائمٌ، فلماذا نلجأ إلى عطفٍ شكليٍّ لغويٍّ. حقّا لقد تناثرتْ في أروقةِ النصّ مجموعـةٌ مِـن السـؤالاتِ الـتي تُضـيء فضـاءاتٍ مـن الحَيْـرةِ وتعـدّدِ الإجاباتِ، وتبقى الإجابةُ عنها مُرجَأَةً :

فهلْ في غابةِ الإسمنتِ ريشٌ لِحَمام

مِنْ أينَ يمرُّ القَلْب ؟!

مَن يلتقطُ الحلمَ الذي يسقطُ قربَ الأوبرا والبنك ؟

يُضيفُ ديريدا فكرةً أخرى تلقي الضَّـوْءَ علـى مـا تقـدّم،فهو يـرى أنّ العلامـةَ توضعُ مكـانَ الشـيءِ نفسِـه أو الشـيءِ الموجـودِ، والشـيءُ ههنـا هـو المعنـى والمشـارُ إليه،أي : أنّ ثمّ تمثيلا للموجود (present) في حال غيابِه، ولهذا نحـن لا نسـتطيعُ أنْ نظفرَ بالموجودِ أو أنْ نظهرَه، فعندما ينبري الموجودُ متواريا عنّا، فإنّنا نتّكئ على الإشاراتِ (العلامات)، وهكذا تصبحُ العلامةُ وجـودا مُرْجَـأً،أي إنّهـا ترجِـئ لحظـةَ مواجهـةِ الشيء نفسِه، وهي اللحظةُ التي يكون بمُكنَتِنا أنْ نضعَ أيديَنا عليه، أو أنْ نتلمّسَه أو نراه، ولذلك تخلّقَ عند ديريدا ـ اعتمادًا على ما تقـدّم آنفـا ـ فكـرةٌ قائلـةٌ "بالاختلافِ المُرْجَإِ للإطالة "، وهي فكرةٌ تُؤذِن بالافتراضِ القبليّ بأنّ العلامـةَ الـتي

تُرجئ الموجودَ لا يمكن إدراكُها إلا على أساسِ الموجودِ الذي تُرجِئه[1]، والنصّ نفسُه قائمٌ على الإرجاء، فلم يعدْ النصّ ـ كما تقدّم قَبْلا وسنتبيّنُ بَعْدا ـ جسدا مِن الكتابةِ المعبَّرِ عنها برموزٍ، أو مَضمونًا مُكتنَفًا بين دفّتي كتابٍ،بلْ إنّه غدا نسيجًا مرجَأ يعودُ بشكلٍ غيرِ متناهٍ إلى آثارٍ أخرى مُرْجَأةٍ أيضا، والذي حدثَ ـ مِن وجهةِ نظرِ ديريدا – هو تجاوزٌ واجتياحٌ أطاحَ بكلّ الحدود والتقسيمات، "فأجبرنا على أنْ نوسعَ المفهومَ السائدَ،والفكرةَ المسيطرةَ حولَ مفهوم النصّ"[2].

بنيةُ القصيدةِ بين ألمِ التبدُّدِ ولَذّةِ التوحُّدِ

قد تقدّمَ قَبْلا أنّهم رفضوا التمركزَ حولَ بنيةٍ ثابتة،ولكنّ هذا لا يعني أنّهم يُنكرون وجودَ بنيةٍ في النصّ،بل إنّها موجودةٌ، ولكنّها ليستْ كالبنيةِ التي تحدّث عنها البنيويّون،إنّها غيرُ متجانسةٍ في النصّ،والذي يهمّهم في القراءاتِ التي يحاولون إقامتَها هو " الاستقرارُ أو التموضعُ في البنية غيرِ المتجانسة للنصّ، والعثورُ على توتّراتٍ أو تناقضاتٍ داخليّة يقرأ النصُّ من خلالِها نفسِه، ويفكّك نفسَه كما عبّرتُ منذ وهلةٍ. أنْ يُفكّكَ النصّ نفسَه فهذا لا يعني أنّه يتّبعُ حركةً مرجعيّةً ذاتيّةً،حركةَ نصّ لا يرجعُ إلا إلى نفسِه، ولكنْ هناك في النصّ قوى متنافرةٌ تأتي لتقويضِه وتجزئتِه"[3] . أمّا الفكرةُ التي اختمرتْ في فكرِ بارت ـ وهي فكرةٌ توافق ما تقدّم آنفا ـ

---

[1]. انظر : جاك ديريدا، الاختلاف المرجأ، ترجمة هدى شكري عياد، فصول، مج6، ع3 – 1986م،56.

[2]. السعافين، نظرية الأدب،15.

[3]. ديريدا، الاستنطاق والتفكيك، 58.

فهي قائلةٌ بأنّ البنيويّةَ " كلمةٌ مغيظةٌ يجب أنْ تُطهّر اللغة الفرنسيّة مِنها "[1]، وهو ينعَى على البنيويّةِ تجافيَها عن فتحِ النصّ، " صحيحٌ أنّ قراءةَ الأثرِ يجبُ أنْ تُنْجَزَ في مستوى الأثرِ ذاتِه، غيرَ أنّنا لا نستطيعُ أنْ نتصوّرَ فيما إذا وُضعتْ الأشكالُ، كيف يمكنُ تلافي اللقاءِ بمضامينَ مصدرُها التاريخُ أو النفسُ..."[2].

قبلَ الولوجِ في مَطْلَبِ الحديثِ عن البنيةِ التي تُلَمْلمُ هذه القصيدةَ وتجعلُها كُلاًّ واحدا غيرَ مُتفاصلٍ، ليس ثمّة بدٌّ مِن تفكيكِها وكشفِ مُكوِّناتها، والظاهرُ أنّ ثالوثا يَسري في أوصالِ القصيدةِ، وهو مُؤتلفٌ مِن بُعدٍ زمانيّ، وآخرَ مكانيّ، وثالثٍ آدميّ. أمّا البُعد المكانيّ فهو جليُّ الحضورِ، وقد ألفيتُ في النصّ تركيزا على هذا البعدِ بمختلفِ صورِه : بعدٍ مكانيٍّ ماضٍ، وبعدٍ مكانيّ حاضرٍ، وآخرَ إيجابيّ، ورابعٍ سلبيٍّ، وتكادُ تؤلّفُ هذه الأبعادُ المكانيّةُ متضافرةً فضاءً يُوحي بجوٍّ مِن الحَيْرَة والسديميّةِ، كالشارعِ الخامسِ والبكاءِ فيه، ونيويورك التي لا صفصافَ فيها،ومطارِ القاهرةِ، ومطعمِ خريستو.ولكنْ، يقفُ تجاهَ هذا الجمعِ مِن مفرداتِ المكانِ السلبيّةِ "الماضيةِ والحاضرة " بُعدٌ مكانيّ إيجابيّ، كفلسطينَ الوطنِ، وعكّا،والساحلِ الطويلِ، وسجونِ الناصرةِ التي غدا التمنّي بالبقاءِ فيها مَطْلَبا أسمى مِن المَنْفَى البعيدِ إذ إنّه سيكونُ حرّا طليقا في سجنِ الوطنِ أكثرَ مِن سجنِه في زنزانةِ المَنْفَى، وبينَ هذا الجدلِ المتمثِّلِ في التردّدِ بين البُعدِ المكانيّ "الماضي والحاضرِ "و" السلبيّ والإيجابيّ " يطفو على السطحِ تفوّقُ العنصرِ السلبيّ الذي يُشكِّلُ مِن مجموعِ هذه الأمثلةِ مَنفى مُغْلَقا يقابلُ الوطنَ وإنْ تمثّل في سجونِ الناصرة. والبُعد الزمنيّ قائمٌ على مقابلةٍ بينَ الماضي والحاضرِ. أمّا البُعدُ الآدميّ فهو مُؤتلِفٌ مِن الراثي والمرثيّ وشرطةِ الميناءِ

---

[1]. بارت، النقد والحقيقة،40.

[2]. المرجع السابق،40.

والقتلة. والحقّ أنّ أبعادَ هذا الثالوثِ تتعالقُ متضافرةً لتتخلّقَ لنا قصيدةٌ عِمادُها بنيةٌ كليّة تُلملِم نثارَ ما تقدّم مِن تفكيكٍ : إنّها جدلٌ بينَ لَذّةِ التوحُّدِ وألمِ التبدّد، أمّا لّذة التوحُّدِ فمِضمارُها الثالوث : لَذّة توحّدٍ مع المكانِ، والزمانِ، والإنسانِ، وألمُ التبدّدِ كذلك مضمارُه، تبدّدٌ معَ المكانِ، والزمانِ، والإنسانِ، ومِن الأمثلةِ المجلِيّةِ لِما تقدّمَ لذّةُ التوحّدِ بين الراثي والمرثيّ؛ أي بينَ طرفي البُعدِ الإنسانيّ، فعندَ حدوثِ اللقاءِ بينهما تباكيا، فعادَ الماءُ للنهرِ :

أبكاني. أعادَ الماءَ للنهر.
شربنا قهوةً. ثمّ افترقْنا في الثّواني
وتذكّرْنا معًا إيقاعَنا الماضي
وموجات السنونو فوقَ كفّ تقرعُ الحائط

ولكنّ لذّة التوحّدِ تلك لا تقفُ عندَ هذا الحدّ، بلْ تتعدّاه إلى عتبةِ التماهي بينَ الراثي والمرثيّ، فالمرثيّ هو المقتولُ، ولكنّ الراثيَ أَسقطَ هذا على نفسِه فغدا المقتولَ، وَفاءً للذّة التوحّدِ بينَهما :

وخانتْني الغصون
كانَ ما سوفَ يكون
فضحتني السنبلهْ
ثمّ أهدتني السنونو
لسيوفِ القتلهْ

ثمّ يعقبُ هذا، في مُخْتَتَمِ القصيدةِ، صحوةٌ مِن غَفْوة، ليَرفعَ الراثي التماهيَ الذي وقعَ بينَه وبين المرثيّ، جانِحا إلى التقريرِ بالتقدير : ألا وهو : كانَ ما سوف يكونُ، متوسِّلا بضميرِ الغائبِ الرافعِ للتماهي، المُعَيِّن لمرجعِه الغائبِ :

كانَ ما سوفَ يكون
فضحتُه السنونو
ثمّ أهدتُه السنبلهْ
لرياحِ القتلهْ

ولذّةُ التوحّدِ ليستْ مقصورةً على البُعدِ الآدميّ، بلْ نجدُها واقعةً بين البُعدِ الإنسانيّ والمكانيّ، إنّها لذّةُ التوحّدِ مع الأرضِ، مع الوطنِ فلسطينَ والحقلِ، وتبلغ لَذةُ التوحّد ذروتَها حين يغدو التمنّي بأنْ يكونَ السجنُ في الوطنِ مَعناه الحريّةُ والانعتاقُ، أمّا المُغْتَرَبُ والمَنفَى فهو القيدُ والسجن :

والتقينا بعدَ عامٍ في مطار القاهرة
قالَ لي بعدَ ثلاثين دقيقهْ :
ليتني كنتُ طليقا
في سجونِ النّاصرة

أمّا عن الشقّ الثاني الذي يُؤلّفُ بينَ أبعادِ هذا الثالوثِ فهو جليٌّ الحضورِ كسابقِه، فألمُ التبدّدِ واقعٌ في العَلاقةِ بين البُعدِ الإنسانيّ والمكانيّ، فالمرثيُّ غريبٌ منفيٌّ عن البعدِ المكانيِّ الأوّل"الوطن"، ولذا فإنّه سينظرُ إلى البُعدِ المكانيّ الجديدِ" المنفى" بعينِ السوداويّةِ والسديميّةِ، فهو في "نيويورك التي لاصفصافَ فيها"، وقد أفضتْ به هذه السوداويّةُ إلى أنْ ينظرَ إلى البُعدِ المكانيّ الحادثِ بعينِها، فالشمسُ –

وهي الشمسُ أينما كانَ الإنسان– شاحبةٌ لا تُومئ بأيّ مَعْلَم مِن معالمِ الجمال، وقد كانَ المرثيّ "شاحبا كالشمسِ في نيويورك". وألمُ التبدّدِ بين البعدِ الإنسانيّ والإنسانيّ قائمٌ، كالقتلةِ وشرطةِ المِيناء، وفوقَ هذا كلِّه، وفي لَحظةٍ هي ذروةُ التراخي والارتكاسِ في "ألمِ التبدّدِ "، نُلفي المَرثيّ مُمعِنا بهاجسِ الاغترابِ، مسكونا بنظرةٍ سَديميّة، نافضاً عنْ نفسِه غبارَ هذا البعدِ المكانيّ والزمانيّ والإنسانيّ، مُعترِفا بلحظةٍ عُنوانُها: " كانَ ما سوفَ يكون"، مُقرّا بألمِ التبدّدِ مع أركانِ ذلكم الثالوثِ، إنّها لحظةُ الموتِ :

والأغاني شرّدتني شرّدتني
ليسَ هذا زمني
لا ليسَ هذا وطني
لا ليسَ هذا بدني
كانَ ما سوفَ يكون
فضحتُه السنبلةْ
ثمّ أهدتُه السنونو
لرياحِ القتله

الرمزيّةُ وتعايشاتُ المعاني

يرى بارت أنّه إذا أرادَ أنْ يدّعيَ معالجةَ الأثر الأدبيِّ في ذاتِه مهتمّا بطريقةِ تشكّلِه فإنّه سيسكنُه خاطرٌ من استحالةِ فهم الأثرِ الأدبيّ إذا غُيِّبت القراءةُ الرمزيّة[1]، ولنْ يكونَ بمُكْنةِ القارئ أنْ يقتنصَ " تعايشاتِ المعاني المتعدّدة ". يُحامي بارت عن فكرتِه كثيرا،

[1]. انظر : المرجع السابق، 45.

ويُسائلُ أولئك الذين يؤمنونَ بالحقوقِ الشموليّة للفظِ دونَ أنْ يسمحوا بسماعِ أنّ الرمزَ يمكن أنْ تكونَ له حقوقٌ مماثلة، وربّما يكون باعثُها تلك الحريةَ التي أرادها له اللفظ المُنْعَتِق، فالعلاقة اعتباطيّة بين الدالّ والمدلول، فثمّ مدلولٌ ينزلق (Sliding)، ودالّ يعومُ (Floating)، وبمكنةِ الدالّ أنْ يخلعَ عنه رداءَ مدلولِه، فهو في حركةٍ حرّةٍ أذنتْ بوجودِ انشقاقٍ بينه وبينَ مدلولِه، وهذا يُفضي إلى دخولِ عالمٍ مِن المعاني المتعدّدةِ التي لا يُوقَف عليها إلا بالتوهُّم في القراءةِ، و"تلك واقعةٌ عاديّة يمكنُ أنْ نجدَ آلافَ الأمثلةِ عليها في تاريخِ النقدِ، وتنوّعِ القراءاتِ التي يُمكنُ أنْ يُوحيَ بها أثرٌ أدبيٌّ بذاتِه : لكنّها على الأقلّ وقائعُ تشهدُ بأنّ الأثرَ ينطوي على مَعانٍ متعدّدةٍ "[1].

ولكنْ، إذا ما تلبّثَ المرءُ قليلا عند رمزِ بارت في هيئتِه ومعناه فإنّه سيجدُ أنّ ثمّة جِدّةً ولَمْحة مُضافةً في الرمزِ عندَه،فلمْ يعد الرمزُ جماعَ صورٍ متكاتفةٍ في النصّ، بل هو تعدّدُ المعاني، ولا يُعَدّ هذا مَثْلَبا يُرمَى به النصّ أو قارئُه، ولكنّه يُلْمِح إلى استعدادِ الأثر الأدبيّ على الانفتاحِ، ثمّ إنّ كونَ الأثرِ يمتلكُ في وقتٍ واحدٍ معانيَ متعددّةً فذلك باعثُه بنيتُه لا خللٌ في عقولِ مَن يقرؤونه،إنّها الخاصيّة الرمزيّةُ للأثرِ عندَه، ثمّ إنّ الأثرَ لا يخلدُ لكونِه فَرضَ معنى وحيدا على أناسٍ مختلفين،وإنّما لكونِه مُوحِيا بمَعانٍ مختلفةٍ لإنسانٍ واحد يتكلّم دائما ـ كما يرى بارت ـ اللغةَ الرمزيّةَ، فالأثرُ يقترحُ،والإنسانُ يدبّرُ[2]، ويتساءلُ بارت عن رفضِ بعضِ أولئك الذين وقفوا تجاهَ هذه الفكرةِ الرمزيّةِ التي يراها : "ولكنْ لماذا بعدَ كلِّ ذلك هذا الصممُ

---

[1]. المرجع السابق 54.

[2]. انظر : المرجع السابق، 55، وانظر : إبراهيم السعافين، نظرية الأدب1 /57.

تجاه الرموزِ وهذه الرمزيّة ؟ وماذا إذن يهدّدُ في الرمزِ ؟ ولماذا يُعرَّضُ المعنى المتعدّدُ الكلام حولَ الكتابِ للخطر ؟ ولماذا مرّة أخرى أيضا اليومَ بالذات "[1].

أمّا استشرافُ هذا المَلْحَظِ في القصيدةِ فهو متكاثرٌ؛ إذ هي قصيدةٌ لم تُنْشَأ لتُغنَّى مع الحمائمِ في روضٍ أغنّ،لا ولا لكيْ أهيمَ معها في عشيّاتِ السواقي الحالمةِ، لا ولا لأرجعَ وقتَ انجلاءِ النجومِ السَّكرى بخمرِ الغروبِ، قصيدةُ رثاءٍ ليست كالرثاءِ، قصيدةٌ أوّلُ ما يسترعي الانتباهَ فيها انفلاتٌ مِن القيودِ المعجميّةِ، وتفجُّرٌ للدلالات على نحوٍ يصبحُ معَه : "دَخّن الكأسَ" مَقام "دخَّن السيجارةَ " أمرا مُتقبَّلا يحتملُ وجوها عديدةً،ويثيرُ في النفسِ استحسانا مِن بعد، و أنْ يكونَ المرثيّ" طويلا كنشيدٍ ساحليّ"،وأنْ " يَمضيَ كنهاياتِ صلاةٍ "،و "أنْ تخترقَ العصفورةُ رمحًا،لا أنْ يخترقَ الرمحُ العصفورةَ. إخالُ أنّ هذا الذي تقدّم يُفضي بي إلى أنْ أرثيَ العَلاقةَ بينَ الدالّ والمدلولِ ثانيةً وثالثةً،ولعلّ هذا الانفلاتَ يعملُ على إقحامِ القارئِ في فضاءِ جوّ مِن تعدّدِ المعاني،وانتفاءِ الوقوفِ على معنى واحدٍ على التعيين،ويبقى المُحتَكَمُ هو الإيهامَ دونَ الإحكامِ، فلماذا "الشارعُ الخامسُ" لا السادسُ أو الرابعُ ؟ قد يُؤخَذ هذا على مَحْمَل الحقيقةِ، وقد يكونُ فيه إلماحةٌ بعيدةٌ إلى أنّه يدلّ على حَضارةِ الإنسانُ فيها رقمٌ، والذي يزيدُ الأمرَ اعتياصا أنّه حيّاه في الشارعِ الخامسِ الذي ودّعه فيه، فهلْ ثمّة معنى يتيهُ خلفَ سرابِ هذه الجملةِ، وكأنّي خلتُها قالتْ جميعًا لستُ أدري.

واختَفى في الشارعِ الخامسِ،أو بوّابةِ القُطْبِ الشماليّ

ولا أذكرُ مِن عينيهِ إلا مُدنًا تأتي وتَمضي

تَلاشى... وتَلاشى

---

[1]. بارت، النقد والحقيقة، 47.

نعم، لقدْ تَلاشى هذا المرثيُّ،وتلاشى المعنى، فلمْ يعدْ يَسكنني سوى مساءلاتٍ تنتظرُ إجاباتٍ متعددةً،فكيف يكونُ "حَقْلا مِن بطاطا وذُرَة "، ولعلّ في تحطيمِ العَلاقاتِ اللغويّةِ المعجميّةِ التقليديّةِ دَلالةً على ارتباطِه بالأرض، ومِن وجهةٍ تفكيكيّة أخرى، قد تُشعرُ هذه العبارةُ أنّه فقيرٌ مُعْوز، أو أنّه بسيطٌ متواضعٌ، أو أنّ فيها إلماحةً إلى انتمائِه الطبقيّ،أو أنّ هذه المُساءلاتِ تتضافرُ لتشكّلَ لنا معنى مركّبًا مِن كلماتٍ تشعّ بمعانٍ متعدّدةٍ، ثمّ إنّه :

كانَ حقلا مِن بطاطا وذرة
لا يحبُّ المدرسة
ويحبُّ النثرَ والشعر
لعلّ السهلَ نثر
ولعلّ القمحَ شعر

"لا يحبّ المدرسةَ"، ربَّما يكونُ مردّ هذا إلى حقيقةٍ عاشها المرثيّ،وربّما يكونُ فيه إلماحةٌ إلى أنّ المدرسةَ ترمزُ إلى النظامِ والسلطةِ والتقيّدِ، وهو خارجٌ عن هذا كلّه. ليتني ـ وليسَ ينفعُ التمنّي مع هذا الانفلاتِ المعجميِّ ـ أملكُ إجابةً جازمةً تريحُ نفسي مِن عناءِ هذه المُساءلاتِ،وكأنّ النصَّ لّما يكتملْ بعدُ، بل هو دائمُ التشكُّل والتكوينِ ؛ إذْ إنّ هذا "الانفلاتَ المعجميَّ" و"تعايشاتِ المعاني"، و"الرمزيّةَ"، كلُّ ذلك يأبى إلا أنْ يجعلَني شريكاً مُنتِجا لدِلالةِ النصِّ بعدَ استرفادِ مَلْحَظِ "موتِ المؤلّفِ"،وانتفاءِ المَقْصِديّة"،ويُفضي هذا إلى إثارةِ عددٍ من السُّؤالات والدلالاتِ الجماليّةِ.

إنّها قصيدةُ رثاءٍ ليستْ كالرِّثاء،لمْ يُحوِّم فيها حولَ القبرِ،ولمْ يبقَ الشاعرُ أسيرَ الثوابتِ القديمةِ (كالقافية والوزن ...)، فيها عَلاقاتٌ لغويّة غيرُ مألوفةٍ،صورٌ شعريّةٌ

لا تتّفقُ والبلاغةَ القديمة، مُحاوِرَةٌ للفكرِ،فيها جِدّةٌ ولَمْحَة مُضافة على نحوٍ يصبحُ معَه مَلْحَظُ "تعايشات المعاني " أمراً مُتَقَبَّلا ذا نكهةٍ فيها فَرادةٌ،ويوضّحُ بارت هذه الفكرةَ مُشيرا إلى المذكِّراتِ الشخصيّةِ ـ باعتبارِها نوعًا أدبيّا ـ التي دُرِستْ بطريقتين مختلفتين، فسبيلٌ سلكها عالمُ اجتماعٍ،وأخرى سلكها كاتبٌ، وقد كانتْ محصِّلةُ النظرِ في تلك المذكِّراتِ متباينةً[1]، وهذه واقعةٌ ليس فيها غَرابةٌ؛ إذْ إنّها واقعةٌ لها أمثالُها في تاريخِ النقدِ وفي تنوّعِ القراءاتِ التي يُمْكِن أنْ يُوحيَ بها أثرٌ أدبيّ، ولكنّها وقائعُ تُعيدُنا ثانيةً إلى الشهادةِ بأنّ الأثرَ الأدبيَّ ينطوي على مَعانٍ متعدّدةٍ[2]، فلا يُوقَف عليها إلا بالتوّهم ورميِ النظرِ في تكهُّنٍ وتَخَطُّف.

القصيدةُ بين عشقِ النصّ وموتِ المؤلّفِ

يُعَدّ بارت من أبرزِ النقادِ الذين التفتوا إلى دورِ القارئ بكثيرٍ مِن بسطِ القولِ في هذا المَطْلَب، وعندما يُتَحَدّثُ عن القارئ ودورِه في قراءةِ الآثارِ الأدبيّةِ أجدُ نفسي متردّدا بينَ قطبينِ اثنين :عشقِ النصّ وموتِ المؤلّفِ،وبينَ ذَيْنِكَ القُطبين إشارةٌ عائمةٌ ومعنى منزلقٌ، والحاصلُ أنّ القولَ" بتشظّي اللغة"،و"الإشارةِ العائمة"، و"المعنى المنزلِق "،أصبح باعثًا على أنْ يَقرأَ القارئُ النصَّ على وَفْق ثقافته وهواه، ولذلك تُحُدِّث عن عشقِ النصّ،وكأنّه المعشوقُ الذي لا يُدانيه أحدٌ سوى عاشقِه، ولم يكتفِ بارت بهذا الحدّ،بل إنّه تعدّى ذلك مشيرًا إلى عشقِ النصّ له، فقدْ صارَ النصّ" الحجابَ " الذي يَشتهيه، وفي ذلك يقولُ: "إنّ النصّ حجابٌ، وهذا الحجابُ يشتهيني، بلْ إنّه يختارُني معتمدًا على ترتيبٍ لشاشاتٍ غيرِ مرئيّة،

---

[1]. انظر : المرجع السابق،54.

[2]. انظر : المرجع السابق، 54.

وعلى انتقاءِ إرباكاتٍ معيّنة تتّصلُ بالمفرداتِ والمراجعِ والقراءة، . . . ، لقد ماتَ المؤلّف الـذي هـو مؤسِّـس، لقـد اختفـى وضـعُه المـدنيّ، وسـيرتُه الشخصـيّة قـد تـوارتْ أيضا..."[1]. وبعدَ موتِ المؤلّف وولادةِ الأثرِ، يأتي دورُ القارئ، ولكنْ، تجدرُ الإشارةُ إلى أنّ القراءةَ مِن وجهة نظرٍ تفكيكيّةٍ ـ تعشقُ الأثرَ الأدبيّ كـذلك، بلْ إنّهـا تتجـاوزُ هذا لتقيمَ معَه عَلاقةَ شهوةٍ[2]، وبذلك يصبحُ ثمَّ مصطلحٌ مرادفٌ للقراءةِ، فأنْ نقرأَ معناه أنْ نشتهيَ الأثر ؛ إذ إنّه " لا أحدَ يعرفُ شيئا عن المعنى الذي تمنحُه القـراءةُ للأثـرِ الأدبيّ، ولا عن المدلول، وذلك ربّما لأنّ هذا المعنى ـ اعتبارا لكونِه شـهوةً ــ ينتصـبُ فيما وراءَ سنن اللغةِ. القراءةُ وحدَها تعشقُ الأثرَ الأدبيّ، وتقيمُ معَه عَلاقةَ شهوةٍ، فأنْ نقرأَ معناه أنْ نشتهيَ الأثرَ، ونرغبَ في أنْ نكوِّنَه، وأنْ نرفضَ مضاعفتَه بمعزلٍ عن كلّ كلامٍ آخرَ غيرِ كلامِه هو ذاته "[3].

وبعدُ، هل مِن تعليل لاقتناصِ بارت هذا المَلْحَظَ النقديّ ؟ أرى أنّ الفكرةَ النقديّةَ "عشقَ النصّ وموتَ المؤلف "باعثُها القولُ باعتباطيّةٍ بـين الـدالِّ والمـدلول، ليس هـذا فحسب، بلْ إنّ الباعثَ الرئيسَ هو حركةُ الدالّ في فضاءٍ لا يُحَـدّ، فلـمْ يَعُـدْ هنـاك معجمٌ تقليديّ في القراءةِ التفكيكيّةِ، لذا فإنّ قراءةَ قارئٍ ما ستتباينُ عن قراءةِ آخرَ؛ إذ إنّ الإشارةَ ـ كما تقدّم قَبْلا ـ عائمةٌ، والمعنى منزلقٌ لا يُوقَف عليه إلا بالتوهُّم، وكـلّ قارئٍ يتعاملُ والأثرَ الأدبيّ معتمدا لا على الأثرِ الأدبـيّ، وإنّمـا علـى قولِـه الخـاصّ

---

[1]. R. Baland, The Pleasure of The Text, Translated By Richard Miller, Jonathan Cape, London, 1976, p. 27.

[2]. انظر : بارت، النقد والحقيقة 86.

[3]. المرجع السابق، 86.

به[1]، وهو، في هذا كلِّه، يَفيءُ إلى هوى نفسِه في ذلك التعاملِ متجافيا عن "مَقْصِديّة المؤلّفِ " ؛ إذ لا وجودَ له في ذلك المقام البتةَ، ولذا تتولّدُ حميميّةٌ "عشقٌ "بينَ القارئِ والنصِّ في ثِنْيِ القراءةِ، فالنصُّ ملكُه ـ كما تقدّم قبلاــ وهو الذي يُدخله في ثقافتِه، ويتناولُه متّكئا على هوى نفسِه[2]، وممّا إخالُه يسندُ هذا أنّ ديريدا نفسَه لا يُقيم وزنًا لنيّة المؤلّفِ،بلْ إنّ المعوَّلَ عليه في القراءةِ التفكيكيّةِ هو النصُّ نفسُه،وفي هذا يقول "جوناثان كولر"عارضًا رأيَ ديريدا، بعدَ أنْ أشارَ إلى أنّ بعضَ النقادِ يُعوّلون على نيّةِ المؤلّفِ، بل إنّهم يتبصّرون بها مُستعينين قارئين: "بالنسبةِ لديريدا فالأمرُ بخلاف ذلك،فالنيّةُ ربّما تُلاحظُ باعتبارِها نتاجًا نصيّا مُعيّنا أو أثراً،وهي تُميَّز بالقراءةِ النقديّةِ،ولكنّها دائما مُتجاوَزَةٌ بالنصّ.إنّ النيّة ـ كما أشير في القسم الثاني مِن هذا الجزء ـ ليستْ شيئا سابقا للنصِّ أو مقرِّرا لمعناه"[3]، ولذا فليس يصحّ في الفهمِ ولا يستقيمُ في مقاربةِ هذه القصيدةِ أنْ يَسأل القارئُ نفسَه ماذا أرادَ أنْ يقولَ المؤلّفُ، أو إلى أيّ مَقْصِد رمى ؛ ذلك أنّ المقصديّةَ منتفيةٌ مِن جهةٍ، ومِن جهةٍ أخرى، أُعلنَ عن تغييبِ المؤلِّف بل موتِه.

التّناصّ

---

[1]. انظر : المرجع السابق، 76.

[2]. إن القول بعشق النص، وانتفاء المقصدية من وجهة نظر تفكيكية،وموت المؤلف، كل هذه الملاحظ التفكيكية باعثها إسقاط "المركزية"و تضخيم الذات، إنها نوع من الإيمان بسلطة القارئ لا سلطة النص..

[3]. Culler ,On Deconstruction ,218.

في مَطْلَب الحديثِ عن التناصّ تجدرُ الإشارةُ إلى أنّ هذا المفهومَ يُؤذنُ بالدخولِ إلى عالم النصّ مِن بوّابةٍ عريضةٍ، أو لأقلْ : يُمكِّنُ القارئَ مِن النظرِ إلى النصّ مِن عَلٍ ليستكشفَ أغوارَ هذه التجربةِ المتّصلةِ بغيرِها، ومِن أشهرِ الأعلامِ التفكيكيينَ الذين وقفوا على هذا المَطلبِ "جوليا كريستيفا "؛ إذ إنّها ترى أنّ فكرةَ التناصِّ ترشِّح لوجودِ آثارٍ أخرى،ويصلُ الأمرُ بكريستيفا إلى أنْ تنظرَ إلى النصِّ مِن زاويةِ أنّه لوحةٌ فسيفسائيةٌ مِن الاقتباساتِ،وأنّه امتصاصٌ وتحويلٌ من نصوصٍ أخرى سابقة[1]، إنّ المدلولَ الشعريّ ـ كما ترى كريستيفا ـ يُحيلُ إلى مدلولاتٍ خطابيّةٍ متغايرة،ممّا يُؤذِن بقراءةِ خطاباتٍ عديدةٍ داخلَ القولِ الشعريّ[2]، وهكذا " يتمّ خلقُ فضاءٍ نصيٍّ متعددٍ حولَ المدلولِ الشعريّ تكون عناصرُه قابلةً للتطبيق في النصِّ الشعريّ الملموسِ.هذا الفضاءُ سنسمِّيه فضاءً متداخلا نصيّا "[3].

وقد قدّمتْ كريستيفا أشعارا ل "لوتريامون " باعتبارِها– كما ترى– مثالاً على هذا الفضاءِ النصيّ المتداخِل،وقد استطاعتْ أنْ تميِّزَ بينَ ثلاثةِ أنماطٍ من الترابطاتِ بينَ المقاطعِ الشعريّةِ والنصوصِ الملموسةِ القريبةِ مِن صيغتِها لشعراءَ سابقين[4]، ولّما

---

[1]. J. Culler, Structaralist Poetics,Routledge and Kegan paul, London, 1975, p. 139.

[2]. انظر : جوليا كريستيفيا،علم النص،ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1991م، 78.

[3]. المرجع السابق، 78، وقد عقد "تودوروف" بابا يتحدث فيه عن التناص، وهو يؤمن بأنه لا توجد لغة خاصة ؛ إذ إن الكلمات يمتلكها كل شخص، انظر :

T. Todorov, Symbolism and Interpretation, tran. By Catherine, Porter, Routledge and Kegan Paul, London, 1983, p. 64.

[4]. انظر : كريستيفيا،علم النص، 78–79.

حوورَتْ كريستيفا في هذا الفكرِ المتقدِّمِ في النظرِ إلى النصوصِ أشارتْ إلى أنّ معادلةَ النصوصِ قد غُيِّبَتْ، وانبرى طيفُها، وقد تجلّى مكانَها "مقارنةُ النصوصِ" و"التقاطُ القواسمِ والفوارق" بينها، فالناسُ ـ كما ترى ـ يبحثون في الأدبِ عن الأنباءِ والاستعلامِ أو ما يزعمون أنّه انعكاسٌ للحقيقةِ أو الانفعالاتِ التي تسفرُ عنها، إنّها ترفضُ ما تقدّم بكلّيتِه، وترى أنّ النصّ يؤكّد قيمتَه في كثافتِه وليس في الوظيفةِ التي تؤدِّيها بالنسبةِ إلى ما ليس هو النصّ[1]، إنّها تريدُ أنْ تصلَ إلى فهم متعمِّقٍ في سبرِ غَورِ هذا الأثر، إلى" استكشافِ الكهوفِ البلوريّةِ في النصّ حيث يتداخلُ ما يهبطُ مِن السقفِ مع ما ينبتُ مِن الأرضِ"[2]. أمّا ديريدا فقد ذهبَ المذهبَ نفسَه؛ إذ إنّه يقولُ بانتفاءِ وجودِ حدودٍ أو فواصلَ بين نصٍّ وآخرَ، ويجلّي فكرتَه متّكئا على مبدإ الاقتباسِ، ومن ثَمّ "تداخلُ النصوصِ"، وهو يرى أنّ كلّ نصٍّ أو أيّ جزءٍ منه لهو دائمُ التوثّبِ مِن سياقٍ إلى آخرَ ؛ إذ إنّ كلّ نصٍّ هو خلاصة تأليفٍ مِن الكلماتِ، والكلماتُ هذه سابقةٌ للنصّ في وجودِها،كما أنّها قابلةٌ للانتقالِ، وهي بهذا تحملُ معها تاريخَها القديمَ والمكتسَب[3]، وحينما وردتْ هذه الفكرةُ على تودوروف أشارَ إلى أنّ حضورَ هذا المبدأ العالميّ الشاملِ في الآثارِ الأدبيّةِ ناموسٌ نافذٌ له مكانتُه، ولكنّه لا يُلقي قولَه هذا على عَواهِنِه، بلْ يقيّدُه حتّى يغدوَ التناصّ سائرا في فضاءٍ ذي حدودٍ، أي أنّه لا

---

[1]. انظر : سيمولوجيا الرعب و الابتذال في الكتابة الجديدة، حوار أجراه فؤاد أبو منصور مع جوليا كريستيفا، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع 18-19 –1989م، 125.

[2]. المرجع السابق، 125.

[3]. انظر : عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي،ط1، الطائف، 1985م، 55.

يُؤمن به على إطلاقِه، وهذا رأيٌ حصيفٌ ؛ إذ إنّ ثمّة بَونا شاسعا بين تناصٍّ مفتَعلٍ قائم على سرقة،أو ليس له لُحْمَة بغيرِه، وتناصٍّ فنيّ قائمٍ على خلقٍ وإبداعِ. يقول : "وهذا المبدأ العالميُّ الشاملُ من تجلّي التناصّ في الأثرِ الأدبيِّ يجبُ أنْ يُعدَّلَ أو يُقنَّنَ وأن يُدرَكَ بمبادئَ مناسبةٍ تُعيننا على تمييزِ الحالاتِ التي يكونُ فيها التناصُّ وثيقَ الصلةِ بالنصوصِ الأخرى أو يكونُ متجافيا عن ذلك..."[1]، ومِن تجلّياتِ التناصّ في القصيدة

ابنُ فلاحينَ من ضلعِ فلسطين

ثَمّ تناصٌّ "تقاطع" في قولِه :ابن فلاحين مِن ضلع فلسطينَ ؛ ذلك أنّ الموروثَ الدينيّ يقول إنّ حواءَ قد خُلِقتْ مِن ضلع آدمَ[2]، وهذا النصُّ يتقاطعُ مع المتقدِّم، وإذا كانَ ذلك كذلك، فالظاهرُ من المتقدِّم إلماحةٌ إلى تعالقِه بالأرض، وإلى أنّه جزءٌ منها لا ينفصمُ ؛ فكأنّها أمّه التي خرجَ مِن بينِ أحشائِها.

وكذلك قولُه :

أريدُ الصفةَ الأولى لأعضائي

أشتهي أن أشتهي

إخالُ أنّ هذا يتقاطعُ مع قولِ المتنبّي :

---

[1]. Todorov, Symbolism and Interpretation, 65.

[2]. وهذا ما يذهب إليه أهل التفسير في قوله – تعالى– :"وخلق منها زوجها"، أي حواء من ضلع آدم. انظر : القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996م، 3/5.

وَشَكِيَّتي فَقْدُ السَّقام لأنّه قدْ كانَ لّما كانَ لي أعضاءُ[1]

فالشكيّة أنّه لم يعدْ يسقمُ ؛ لأنّه فَقَد أماكنَ السقمِ ؛ فَقَد أعضاءَه، ولذلك يريدُ الصفةَ الأولى لأعضائِه.

ومِن مثلِ ما تقدّم :

منذ عشرين سنة

وأنا أعرفه في الأربعين

لقد ثُبِّتَ المرثيّ في الزمانِ، فقد بقيَ في الأربعين منذ عشرين سنةً، ولعلّها – أعني الأربعين – تُوحي باكتمالِ العقلِ وبلوغِ الرُّشد الذي يبلغُه الأنبياء،وهنا مَكْمن التناصّ، ومن وجهةِ نظرٍ تفكيكيّةٍ أخرى،قد يكونُ رقما طائشًا لا قِبَلَ لنا بتعليلِه واقتناصِ مطلوبِه، بل قدْ يكونُ المَقصِد هنا مِن هذه العبارةِ أنّه لم يغيّرْ مواقفَه، فقد بقي ثابتا حتّى في نضارةِ الشبابِ والحيويّة، حمّالا لرسالةِ الوطنِ منذ عشرين سنةً،كلُّ هذا المتقدّمِ قائمٌ على استشرافِ مَلحَظِ "التناصّ" و"تعايشاتِ المعاني"، و"الإرجاءِ"، و"انزلاقِ المعنى"، ويبقى المعنى كامنا في مُساءلةٍ عِمادُها الإيهامُ دون الإحكامِ،والذي يركنُ إليه الخاطرُ مِن هذا الدالِّ العائمِ والمدلولِ المنزلقِ هو أنّ المرثيّ

[1]. انظر : المتنبي، ديوانه، شرح أبي البقاء العكبري، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، دار المعرفة، بيروت، 1978، 14/1.

ثُبِّتَ في الزمانِ مِن أجلِ التحريكِ،ولكنْ في أيّ اتجاهٍ ؟! ليتني أقفُ على المعنى المركوز فيه فأدريَ[1].

ولكنْ،هل مِن محاولةٍ لتفسيرٍ يوضّحُ، أو يكادُ، انتفاءَ الحدودِ بين النصوصِ من وجهة نظرٍ تفكيكيّة ؟. تقّدم قَبْلا أنّ التفكيكيّةَ هي ردّةُ فعلٍ إزاءَ التمركزِ الغربيّ حولَ الذات، ولذلك تولّى التفكيكيّون نقدَ هذا المفهومِ المعرفيّ الذي يتمركزُ حولَ الذاتِ مُقْصِيا الآخرَ[2]،مؤمنا بسلطةِ النصّ المُطلَقة،ولعلّ هذه الفكرةَ ؛ فكرةَ التناصّ تعملُ على نقضِ هذا التمركزِ عندَ الإيمانِ بأنّ النصّ ليس مستقلّا أو قائما برأسِه.إنّ فكرةَ التناصّ نوعٌ مِن أنواعِ نقضِ فكرةِ ملكيّةِ النصّ، ولذلك" جاء مفهومُ التناصّ ليحلَّ محلّ مفهومِ الذاتيّة"[3].

تحوّطٌ واحترازٌ

والحقّ أنّه يتعذّر عليّ أن أستقصيَ جميعَ جوانبِ المنهج التفكيكيِّ ماضيا مع جميعِ أعلامِه وآرائهم وتفصيلاتِهم الجزئيةِ في هذه الورقةِ ؛ إذ إنّ لكلّ ناقدٍ منهم

---

[1]. وهكذا لم يعد النقد ترجمة أو تفسيرا،وليس بمكنة القارئ أن يدعي أنه اقتنص في قراءته عمق الأثر الأدبي، " فالعمل الأدبي وقد دخل في الطبيعة الرمزية للكلام هو غموض، جوهريا : إنه جاهزية تظل مفتوحة خارج كل جواب خضوعي. من هنا يصبح لغزا وسؤالا مطروحا على العالم..." انظر : دابل لاند، مغامرة الدال، 87.

[2]. وقد أشار مترجم كتاب "العمى والبصيرة إلى هذا الملحظ قائلا : "كان التفكيك، وهو النتاج الطبيعي لنمو الثقافة الغربية، نقدا معرفيا لأيديولوجية التمركز الغربي حول الذات، وسبرا لغور إستراتيجيات المعرفية التي تؤدي الى هذا التمركز وإقصاء الآخر". انظر النص : بول دي مان, العمى والبصيرة في بلاغة النقد المعاصر، ترجمة سعيد الغانمي منشورات المجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، 1995م, 4.

[3]. انظر : Culler ,Structuralist Poetics ,139.

تميّزا وسبيلا تكادُ تقترن باسمِه، ولا يعني هذا الذي تقدّمَ أنّ ثمّة مناهجَ يشملُها المنهجُ التفكيكيّ،ولكنّه يرمي إلى الإشارةِ إلى أنّ ثمّة نقّادا متعدّدين في المنهجِ التفكيكيِّ يلتفّونَ حولَ معالمَ رئيسةٍ فيه،"كانتفاءِ المَقْصِديّة"، "وموتِ المؤلّف"، ويختصّ بعضُهم أو يتميّزُ بمَعْلَمٍ يكادُ يقترنُ باسمِه ؛ وذلك نحو "التناصّ " وشهرةِ كريستيفا وإفاضتِها في هذا المَلْحَظِ النقديّ، وتودوروف وتعريجِه على " الإسقاطِ" و"التعليقِ" و"الشّعريّة"[1].

وبعدُ،فهذه تَطوافةٌ في فضاءِ المنهجِ التفكيكيِّ مع بعضِ أعلامِه، ولمْ يفتني أنّ هذا المنهجَ إنّما هو حلقةٌ في سلسلةِ النقد الغربيِّ، وليس حسناً أنْ يتناولَه الدارسُ بمنأى عن منطلقاتِه وخلفيّاتِه ؛ إذ إنّه منبثقٌ من حضارة غربيّةٍ، ومِن حركةٍ تبدأ بفصلِ النصّ عن حركةِ التاريخِ والعوالمِ الخارجيّةِ، فتعملُ على إماتةِ الإنسانِ، ثمّ تعودُ ثانيةً " لتميتَ المؤلّفَ، ثمّ النصّ ليتشظّى وليكونَ على قدرٍ مع هاويةِ العدمِ

[1]. يرى تودوروف أن مقاربة النص تتحقق بغير سبيل، وقد أشار شولز إلى أن تودوروف تصدى لشتى المقاربات الممكنة في دراسة الأدب في مقالته" كيف نقرأ، وفتحها بثلاث مقاربات رئيسة سماها الإسقاط والتعليق والشعرية.أما الإسقاط فهي طريقة في القراءة عبر النصوص الأدبية باتجاه المؤلف أو المجتمع أو شيء آخر يهم الناقد، وهذا ينطبق على النقد الماركسي،والنقد الفرويدي، والتعليق مكمل للإسقاط، وإذا كان الإسقاط هدفه السعي عبر النص وخلفه فإن التعليق هدفه المثول داخل النص والمكث فيه، وينطبق هذا انطباقا مبينا على ما يدعى أنه تفسير أو قراءة ممحصة مدققة. أما المقاربة الثالثة فهي "الشعرية" الباحثة عن المبادئ العامة التي تتجلى في الأعمال الخاصة، وهي ـ فيما يرى تودوروف ـ يجب أن تقود إلى نتائج تكمل أو تعدل الفرضيات الأدبية للدراسة، انظر : شولز، البنيوية، 163، السعافين، نظرية الأدب، 19.

"[1]، وأمامَ هذا الذي تقدّم، فليس مِن صفة الناقدِ المتثبّتِ أنْ يـزعمَ أنّـه تـابعٌ لمـنهجٍ ما،وأنّه ارتضى منهجًا واحدا يصلحُ مَدخلا ليتأسّسَ عليه قراءةُ كلّ نصٍّ يعرضُ له، ولا يخفى على ذي تأمُّلٍ أنّ هـذا ضـربٌ مـن الشـططِ والتكلّـفِ وتحميـلِ كـثيرٍ مـن النصوصِ غيرَ الذي تحتملُ،إنّها سبيلٌ لا يُترَك فيها فُسْحةٌ للنصّ حتّى يتحدثَ عن نفسِـه، وسيصـبحُ،آنَ هـذا، الناقـدُ هـو المركـزَ والمُحْـتَكمَ في عمليّـة القـراءةِ لا النصّ،والسبيلُ المُثلى في القراءةِ هي اقتناصُ مِفتاح النصّ، وهذا لا يكونُ إلا إذا قـرأ القارئُ النصَّ مرّةً بعدَ مرّة ليعيدَه على صاغي سمعِـه وفكـرِه، مُقتنِصـا المـنهجَ الـذي سيرشدُه إليه النصُّ نفسُه ؛ إذ إنّه المحتكمُ وبه الدليلُ. ولكنْ لـيس ثمّـة ضـيرٌ مـن اطلاعٍ يستغرقُ،أو يكادُ، هذه المناهجَ النقديّةَ الغربيّة، مع انتفاءِ التجافي عن بواعثِها ومنطلقاتِها ووشائجِها في الذي بينَها،واعتبارِها جزءا مِـن امتـدادٍ فلسـفيّ ومعـرفيّ في سكّة الحضارةِ الغربيّةِ التي ما زلنا نقفُ في نهاياتِها مُستهلِكين. أمّا تجربتي في هذه الورقةِ مع نصٍّ لمحمود درويش فقد أحسستُ في قوابلِها بعبءٍ يجثم على الصدرِ ؛إذ إنّ الشاعرَ صاحبُ رسالةٍ، والقولُ بانعدامِها، أو "بعبثيّةِ اللغةِ " أو "بانتفـاءِ المعنـى "و" الشكِّ في جدوى الأشياء " مَطْلَبٌ قد يتعذّرُ تأسيسُه في ظلّ وضعٍ تاريخيّ حرجٍ، فهل يحقّ للقارئِ أنْ يصفَ (كانَ ما سوفَ يكون) أو (أزهارُ الدم) أو (فرسٌ للغريب) بأنّها عبثيّةٌ جديدةٌ إلا إذا كانَ هذا مِن بابِ المُعاياةِ أو المماحكةِ،وهذا ممّـا لا يكـونُ في البحثِ ولا في شبهِه[2]،والحقّ أنّ الـذي يسـترعي الخـواطرَ في نـصّ درويـش هـو "تعدّد المعاني"، و"التناصّ "، و"انفلاتُ الدالّ مِن قيدِ المدلولِ" ؛ إذ إنّ الشاعرَ يتميّز

---

[1]. انظر : السعافين، نظرية الأدب،29.

[2]. للتبصر في نقد المنهج التفكيكي انظر: حمودة، المرايا المحدبة،396-404.

بأنّه يقيمُ عَلاقاتٍ دِلاليّةً غيرَ مأنوسةٍ، وهو يقصدُ هذا البابَ قصدَ الأديبِ المجرِّبِ المتثبِّتِ،ومعَ هذا الانفلاتِ مِن القيودِ المعجميّةِ يصبحُ أمرُ تعدّد المعاني مُتَقَبَّلا ممكنًا، ولكنّه ليس مُلقَى على عَواهِنِه، أو مُجْتَزَأ مِن منظومتِه اللغويّةِ الكليّةِ في النصّ، صحيحٌ أنّ بِمُكْنَة القارئِ أنْ يضربَ صَفْحًا عن المَقْصِديّةِ، وأنْ يعيَ هذا الانحرافَ اللغويّ المتمثِّلَ في الانفلاتِ من القيودِ المعجميّةِ، ولكنّ هذا الذي تقدّمَ محكومٌ بالنصّ نفسِه وبإيحاءاتِه على وَفْقِ نظرةٍ شاملةٍ للنصّ، فليس ينبغي أنْ يُمليَ القارئُ موقفَه القَبْليّ، أو هوى نفسِه السائرَ كيفما اتفقّ، أو مَلْمَحا قرائيّا غيرَ مُستندٍ إلى النصّ وعلائقِه .

المصادر والمراجع

1. إبراهيم السعافين، نظرية الأدب و مغامرة التجريب،دار الشرق العربية، القدس، 1993م.

2. بول دي مان، العمى والبصيرة، مقالات في بلاغة النقد المعاصر،ترجمة سعيد الغانمي،ط1، منشورات المجمع الثقافي،الإمارات،1995م.

3. تزفيتان تودوروف، الأدب والاستيهامي، ترجمة الصديق بوعلام، مجلة الكرمل، قبرص ع17، 1985م.

4. جاك ديريدا، الاختلاف المرجأ، ترجمة هدى شكري عياد، فصول، القاهرة، مج6،ع3 – 1986م.

5. جاك ديريدا،حوار أجراه كريستان ديكان، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع 18–19، 1989م.

6. جاك ديريدا، الاستنطاق والتفكيك، مقابلة أجراها كاظم جهاد، مجلة الكرمل، قبرص، 1985م.

7. جوليا كريستيفيا، علم النص،ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء،1991م.

8. جوليا كريستيفا، سيمولوجيا الرعب و الابتذال في الكتابة الجديدة، حوار أجراه فؤاد أبو منصور مع جوليا كريستيفا، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع 18–19،1989م.

9. روبرت شولز، البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العربي، القاهرة،1984م.

10. رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر،ترجمة نعيم الحمصي،وزارة الثقافة، دمشق،1970م.

11. رولان بارت، النقد والحقيقة،ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين، الدار البيضاء، 1985م.

12. ستيفن دابل لاند، قراءة لرولان بارت، مغامرة الدال، ترجمة أحمد المديني، مجلة الفكر العربي المعاصر،بيروت ع18-1989م.

13. شكري عياد، موقف من البنيوية، فصول،القاهرة، م1، ع2، 1981م.

عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك،عالم المعرفة، الكويت، ع232-1998م.

14. عز الدين إسماعيل، جدلية الإبداع والموقف النقدي، فصول،القاهرة، م10، ع1-1991،2م.

15. الغذامي،عبد الله، الخطيئة و التكفير، النادي الأدبي الثقافي،ط1، الطائف، 1985م.

16. القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت،1996م.

17. كريستوفر نورس، التفكيكية: النظرية والتطبيق،ترجمة رعد عبد الجليل جواد،دار الشؤون الثقافية،الثقافة الأجنبية،بغداد،ع4-1989م.

18. المتنبي، ديوانه، شرح أبي البقاء العكبري،تحقيق مصطفى السقا وآخرين، دار المعرفة، بيروت، .1978

19. محمود درويش، ديوانه" الأعمال الكاملة"، ط13،دار العودة، بيروت، 1989م.

20. وليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل عزيز، دار المأمون، بغداد، 1987م.

21. R. Barthes, The Pleasure of The Text, tran. By Richard Miller, Jonathan Cape, London, 1976.

22. R. Barthes, S/Z, tran. By Richard Miller, Hillannd and Wang , New York, 1974.

23. J. Culler, Structuralist Poetics, Routledge and Kegan Paul, London, 1975.

24. J. Culler, On Deconstruction, Theory and Criticism After Struturalism, Routledge and Kegan Paul, London, 1983.

25. T. Todorov, Symbolism and Interpretation, tran. By Cathrine Porter, Routledge and Kegan Paul, London, 1983.

26. J. Ellis, Against Deconstruction,University of Princeton, Princeton, 1989.