التفكيكيّةُ وأثرُها في الخِطابِ الشّعريّ
قصيدة (تعاليم حوريّة) لمحمود درويش ـ أنموذجاً

Deconstruction and its Impact on Poetic Discourse
The Poem (Ta'aleem Houryya)
by Mahmoud Darwish as a Model

بنان محمد القرعان
مُدرّس/ جامعة اليرموك/ الأردن

Banan Mohammad Koran
Instructor\ Yarmouk University\ Jordan
banan.k@yu.edu.jo

تاريخ الاستلام: 30/ 3/ 2022، **تاريخ القبول:** 2/ 10/ 2022.
E-ISSN: 2616-9843
P-ISSN: 2616-9835

Received: 30/ 3/ 2022, **Accepted:** 2/ 10/ 2022.
DOI: 10.33977/0507-000-062-001
https: //journals.qou.edu/index.php/jrresstudy

المُلخص:

تقومُ هذه الدراسةُ على مجموعة من الأُطرِ والمحاورِ التي تتفرَّعُ من موضوعها الرئيس: التفكيكيّة وأثرها في الخطاب الشعريّ. وتتجلى أهميةُ البحث في أنه يقومُ على تشريح النص الشعري المدروس وفقَ أسس تفكيكية منهجية، والهدفُ منها تحليلُ العناصرِ المكوِّنة للمعمار الشعريّ، وصولاً إلى تبيان الأثر الذي أنتجته هذه الدراسةُ النقدية في إيضاح الخطاب الشعري. أمّا المنهج الذي اتخذته الدراسةُ فهو المنهجُ الوصفي في مادته التنظيرية والمنهج التفكيكي في مادته التطبيقيّة. وقد انقسمَ البحثُ في محاور تمثلت في الآتي: التفكيكية: مهاد نظري؛ جاك دريدا: الاختلاف حقيقة والواقع كذبة؛ قصيدة «تعاليم حورية»: الظلال والمتون؛ الزمن: أفقيًّا وعموديًّا في بنية قصيدة «تعاليم حورية»؛ ثنائية الضمائر والاسم الظاهر في بنية قصيدة «تعاليم حورية»؛ البنية الإيقاعية في قصيدة «تعاليم حورية»: تفكيكها وبيان أيقوناتها الدلاليّة؛ وخُتمَ البحثُ بأبرز النتائج التي توصَّلت إليها الباحثةُ؛ إذ كان من أبرزها أن التفكيكيةَ دعتْ إلى المبادئ ذاتها التي دعت إليها البنيوية، لذلك فهي، كما ذكرنا، استكملت رسالتها، لكن بشكل أكثرَ عمقًا، فالتفكيك مثلاً نادى بموت المؤلف ودعا إلى قراءة العمل الأدبي مفصولاً عن كاتبه، حيثُ جاء ليُنهيَ عصرَ المؤلف ويفتتحَ عصرَ القارئ. وأن التفكيكية التي دعا إليها جاك دريدا تولي اهتمامًا كبيرًا للنص وما يتضمنه من دواخلَ فلسفيّةٍ عميقةٍ ترتكز داخل المعمار النصيّ.

الكلمات المفتاحية: التفكيكية، الخطاب الشعري، جاك دريدا، البنيوية، النقد، محمود درويش.

Abstract:

This study is based on a set of frameworks and milestones derived from its main topic entitled "deconstruction and its impact on poetic discourse." The importance of the research is based on analyzing the studied poetic text according to the methodological deconstruction foundations, which aim to analyze the constituent elements of poetic architecture in order to show the effect produced by this critical study. The study adopted two methodologies, the descriptive approach in its theoretical aspect and the deconstructive approach in its applied aspect. The research concluded with the most prominent results which stated that deconstruction called for the same principles of structuralism.

Deconstruction, for example, called for the death of the author and reading the literary work separated from its writer, as the era of the author came to an end and the era of the reader started. Deconstruction advocated by Jacques Derrida pays great attention to the text and its deep philosophical contents that are based within the textual architecture.

***Keywords**: Deconstruction, poetic discourse, Jacques Derrida, structuralism, criticism, Mahmoud Darwish.*

المقدمة

لا أنكرُ، وأنا بصدد دراسة التفكيكيّة وأثرها في الخطاب الشعريّ، أنه قد وقعتْ في قلبي رهبةٌ كبيرةٌ؛ مثلُ هذه المواضيع الكبيرة في مضمونها، وَجدّتها في الطرح، وقدرتها على كَشْفَ القدرة الكامنة لدى مَن يَبحثُ فيها؛ تجعلُني أمامَ رِهانٍ لا بُدَّ أن ينتهيَ بنتيجةٍ مرجُوّةٍ، بالضّرورة.

المنهجُ التفكيكيّ من مناهج ما وراءَ الحداثة. وهو، بطبيعة الحال، نتاجٌ للبنيوية، من قبلُ. لذا، فإننا سنقومُ بالتمهيد النظري للتفكيكية، وعلاقتها بالبنيوية؛ لأنهما، من وجهة ما، متكاملان، لا انفصالَ بينهما، سواء في الجانب النظريّ، أو في الجانب التطبيقيّ. ومن ثمَّ فإننا سنتناول قصيدة «تعاليم حورية» للشاعر محمود درويش، بدراسة تفكيكية نوضّحُ، من خلالها، أهم المعطيات التي أسهمت، بشكل واضح في المعمار الشعري الداخلي.

أهمية الدراسة

تتجلى أهمية البحث في أنه يرصدُ أهم المعالم اللغوية والدلالية في النص الشعري المدروس وفق رؤى تفكيكية؛ من أجل الوقوف على أهمية السياق الشعري في صناعة الدلالة، في كونِ التفكيكية مجالاً رحبًا لانطلاقِ الباحثة في تشريح النص الشعري، لتبيان مفاصله اللغوية والمضمونية.

منهج الدراسة

ستتخذُ الدراسةُ من المنهج التفكيكي مسارًا تطبيقيًّا على محاور القصيدة لتجلية الإشكاليات التي تتوافق وطبيعة الدراسة وحيثياتها.

أهداف الدراسة

يسعى هذا البحث إلى تحقيق مجموعة من الأهداف التي تنبع من أهمية المنهج المتبع، وأهمية النص المدروس، ومن أهم هذه الأهداف:

- توضيح الأساس التفكيكي، منهجيًّا، في بناء قاعدة نقدية محكمة لدراسة النص الأدبي.
- توضيح العلاقة المتينة بين النقد والنص الأدبي، وأن كليهما منفذٌ إلى الآخر.
- إبراز أهم أركان المنهج التفكيكي، تطبيقيًّا، من خلال دراسة النص الشعري.

أسئلة الدراسة

سيجيبُ البحثُ عن مجموعة من الأسئلة، من أهمها:

- هل يجيبُ النقد عن سؤالِ النصِّ الأدبي؟
- هل نجح النقد في الكشف عن بنية النص الأدبي؟
- هل كانت التفكيكية المنهجَ الأنجع في الوصول إلى مكامن النص الأدبي؟

◄ كيف يمكن للمنهج التفكيكي أن يرصدَ مفاصلَ النص الشعري ويقوم على تشريحها، من أجل توضيحها؟

الصعوبات التي واجهتها الباحثةُ

من الضروريِّ الأخذُ بعين الاعتبار أن البحثَ في أي موضوع لا بدَّ أن تكتنفه العديدُ من الصعوباتِ المتنوعة، وقد تمثلت الصعوبات في ما يلي:

- قلة المراجع التي قامت بتطبيق التفكيكية على نصوص أدبية.

- قلة الدراسات البحثية الأكاديمية التي قامت بتوضيح التفكيكية وفق رؤى معاصرة وفهم سليم.

الدراسات السابقة

لم تقع الباحثة على دراسات تتعلقُ بموضوع الدراسة من حيثُ العنوانُ الدقيقُ، أو النص المدروسُ؛ لكنَّني سأذكرُ بعضَ الدراسات الموازية التي اتبعت المنهجَ التفكيكيّ:

الحسيني، عمار الزويني: «القصيدة الزينبية في ضوء النظرية التفكيكية»، مجلة مسارات، ع15، 2018.

صالح، كمال عبد الرزاق: «الحضور والغياب في ضوء النظرية التفكيكية لجاك دريدا: قصيدة (يطير الحمام) لمحمود درويش أنموذجًا»، مجلة كلية التربية، ع2، 2017.

العرياني، علوة حزام مصلح: «قصيدة ربيعية الشتاء للشاعر عبد الله البردّوني: دراسة تفكيكية»، مجلة فكر وإبداع، ج117، 2017.

بوحوش، رابح: «شعرية القصيدة العربية: دراسة في الذبيح الصاعد لمفدى زكريا دراسة تمفصلية تفكيكية»، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية 21، الرسالة 149، 2001.

السعودي، نزار جبريل: «الاختلاف والإرجاء في شعر ابن الأبار القضاعي: قراءة تفكيكية للمقدمات الغزلية في شعره المدحي»، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، ع19، 2017.

التفكيكية: مِهادٌ تنظيريّ

حينما كانت الحاجةُ ماسّةً إلى البحث في جُوّانيّة النصِّ، كانت المناهجُ النقديةُ غيرَ قادرة على منح الناقد هذه الفرصةَ السانحةَ لاستجلاء الأبعاد النصيّة التي تكشفُ معطياتِ النصِّ بكل إشاراتها وتصريحاتها وأبعادها. لهذا فإنَّ التفكيكيّةَ جاءت، بصورة أو بأخرى، لتكملَ ما بدأَتْه البنيويةُ، ولكن بتقنيات أكثرَ عُمقًا. إنّها، في الحقيقة، تحاولُ، جاهدةً، خلخلةَ الثوابت الجُمْليّة، ومجاوزةَ الدلالات الثابتةَ التي توَطِّرُ أفقَ النصِّ، وتجعلُه أكثرَ محدوديّة، وبالتالي، فإنها تُؤدي إلى مَحدوديّةِ الإبداع، تَبَعًا.

ويكتنفُ المصطلحَ الغموضُ، حين يَشرَعُ الباحثُ باتخاذ التفكيكيّة مَنهجًا؛ إذ قد يُظَنُّ أنها تعملُ على تشتيت بنية النصِّ وضياعِه؛ لكنّه «مصطلحٌ ثريٌّ وغنيٌّ ومليءٌ بالدلالات الفكريّة؛ إذ يتجاوزُ فكرةَ الهدم والتقويض؛ إنّه قراءةٌ ثانيةٌ للخطابات والنصوص والأنظمة الفكرية، قراءةٌ لا تتحقق إلا بتفكيك عناصر هذا الخطابِ وأجزائه المُكوِّنة له، بهدف إدراك معانيه الخفيةِ النائمةِ خلفَ الدوالّ، ثم إعادة هندسة معاني النصِّ وتشكيلها تشكيلاً جديدًا؛ إنها قراءةٌ تحوّلت إلى كتابة على أنقاض كتابة أخرى، ...، في ضَوء الأنساق المعرفيّة الأخرى» (تاوريت، 2009،ص ص10 – 11). فالتفكيكية منهجٌ يقوم على قراءة النصِّ الأدبيّ قراءةً تشريحيّة، تحلِّلُ النصَّ إلى جزئيّات منفصلة، وهي المكوِّنةُ، في شموليّتها له. ومن ثم تعمل على إعادة بناء النصِّ نقديًّا، دون تدخُّلٍ في المتنِ النصيِّ الأصيلِ.

في قراءتي لكتاب «المرايا المحدّبة» لعبد العزيز حمّودة، وجدتُ أنّه أفردَ فصلاً لحديثه حول التفكيكية، ومحاولتها تجاوزَ المناهجَ التي سبقتْها، واستكمالها للمشروع البنيويِّ، في صميمه، وتفاصيله الدقيقة، ففي فصل سمّاه: «التفكيك والرقص على الأجناب» يُفَصِّلُ للتفكيكية بصورتها العميقة؛ حيثُ يقصدُ بالرقص على الأجناب أن كلًّا من الناقد والنص الأدبي يراقصُ أحدُهما الآخرَ، في حركة مراوغة مستمرة، دون أن يتقاطعا أو يتقابلا في نقطة التقاء واحدة، لكنَّ الطرفَ الضحيةَ الذي يُرهَقُ من هذه الرقصة في النهاية النصُّ الأدبيّ، ثم يشير إلى سرعة الانتشار والشعبية للمنهج التفكيكيّ؛ إذ عمل التفكيكيون على صياغة الموضوعات في مصطلح جديد وغريب، مما يجعل المواقف المألوفة تبدو غير مألوفة، ومن ثَمَّ تبدو الدراسات المتصلة غير متصلة (حمودة، 1998،ص 258). لكنّ هذه الحركة قد وُوجهَت بالمعارضة ونوهضت.

ينتقلُ المؤلف إلى الحديث عن جذور التفكيكية، من خلال انتقالها من ثنائية الشك واليقين، فهما تنويعات الثنائية المحورية في تاريخ الفلسفة(حمودة،1998،ص 260)؛ كما أن التفكيكيين في تعزيزهم لتيار النقد ينظرون إلى أن التفكيكية تقوم على الشكِّ؛ وهم يترجمون ذلك الشك الفلسفي نقدًا إلى فض التقاليد، ورفض القراءات المعتمدة، ورفض النظام والسلطة من ناحية المبدأ.

تسعى التفكيكية إلى تدمير كل المذاهب الأدبية والنقدية السابقة، بقصد إعادة تركيبها بعد يقينها من معرفة أصولها ومنابعها(حمودة، 1998، ص 267)، وهي تطمح إلى منح القارئ الحريةَ في أن يقوم ببناء نصه القرائي من خلال تفكيك النص الأصيل، وهذا ما يُذكّرني، في الحقيقة، بالرؤية التي نادى بها الناقد الأمريكيّ هارولد بلوم، صاحب نظرية القراءة الضالة. وقد أشار المؤلفُ إلى أهمِّ مبادئ التفكيكية؛ إذ إنَّ التلقي قائمٌ على حرية الفرد في قراءة النص وإعادة كتابته من جديد(حمودة، 1998، ص288). جمع المؤلف بين هذين المنهجين: البنيوية والتفكيكية، ليصوّر لنا أن المنهج التفكيكيّ ما هو سوى تمرّد، بالضرورة، على المنهج البنيوي، من ناحية، وامتداد له من ناحية أخرى. كما أن التفكيكية لها أركانٌ تتمثّل في مجموعة من الأدوار، كدور القارئ، فهو الذي يُحدث المعنى، ودون القارئ لا يوجد نصٌّ أو لغةٌ أو مؤلفٌ أو علامة.

وحين نتطرّقُ إلى التفكيكية من وجهة نظر جاك دريدا، نجدُ أنه قد أسسَ لها بشكل تفصيليٍّ؛ إذ يسعى من خلالها إلى دراسة النصوص الأدبية وفق رؤى تفكيكية لا تلقي بالاً للمقدّس في الآراء النقدية تجاه النصوص؛ كما أن التفكيك يسعى إلى كسر الثنائية المتمثلة بين الداخل والخارج، والدال والمدلول، والواقع والمثال.

وفي إشارة صريحة لجاك دريدا في تعريفه للكتابة، في رؤية عميقة، وأساسٍ قويم لعمليّة التفكيك: «إنّ مشكلة اللغة بلا شك، ليست

مجرد مشكلة بين مشكلات أخرى، واليوم، أكثر من ذي قبل، تحتلُّ مشكلة اللغة الأفقَ العالمي، ...، إنّ التأكيد على أن مفهوم الكتابة يتجاوز مفهوم اللغة ويحتويه، وليست مرتبطة بالحرف حسب، بل بالدلالات العميقة للسياقات المكتوبة وأبعادها بمحاورها المختلفة» (دريدا، 2005، 65 – 71)

وفي مطالعتنا لكتاب بسام قطوس «موت النظرية النقدية» خلال رحلتنا في البحث عن الأسس النظرية للتفكيكيّة؛ وجدنا أنه يُفردُ كلامًا ذا أهمية كُبرى في سياقِ حديثه عن «نظريات القراءة: مشروع ما بعد الحداثة»؛ وكان لا بدَّ من اقتباس فقْرة لها أفقٌ عالٍ في سياقِ البحث؛ إذ يقول: «فالتفكيكية، مثلاً، وهي فلسفة نقض المركز، تدعو إلى تفكيك الخطابات والنظم الفكرية، وإعادة قراءتها بحسب عناصرها، والاستغراق فيها، وصولاً إلى الإلمام بالبنى الأساسية المطمورة فيها. وعلى الرغم من انطلاق التفكيكية من أسس فلسفيّة تتغيّا تفكيكَ الميتافيزيقيا الغربيّة (ميتافيزيقيا الحضور) وهي تختلف عن أسس نظريات التلقي والقراءة، إلا أنها بسعيها إلى تعويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة واستحضار المغيّب/ المهمّش، بحثًا عن تخصيب مستمرٍّ للدالّ، اجترحت مفهوم القراءة المنتجة، على وفق تعدد قراءات الدال، مما يفضي إلى متوالية لا نهائية من الدلالات، وهذا عينُ ما أشار إليه الناقد التفكيكي بول دي مان»(قطوس، 2020، ص ص146 – 147).

وتنبعُ أهميّة هذا المقتبس في كونه يؤسس لثورة معرفية ثقافية جديدة في قراءة العمل الأدبي، بعيدًا عن المحفزات النقدية الرتيبة التي تنظرُ إلى النص الأدبي خصوصًا نظرةً خارجية، حتى لو كانت من الداخل؛ إن هذه النقودات المختلفة تنطلق من النص إلى خارجه، بحيثُ يؤدي ذلك إلى انتهاء فعالية النص الأدبي، من أجل تفعيل عناصرَ أخرى قد لا يكونُ لها أثرٌ في بنية العمل الأدبي، لقد أغفلوا قضيةً أدبية الأدب؛ التفكيكية جاءت، مكمّلة لمنجَز البنيوية النقدي في اعتبار النص الأدبي وسيلةً وغايةً في الآن نفسه، إذ أصبحَ للمتلقي دورٌ كبيرٌ في البحث عن الكوامن والهوامش التي أهملتها الرؤى النقدية الضبابية، واعتبارها مركزًا لا بدَّ من الانتباه إليه. إذ إن كل جزئية من النص الأدبي تُعَدُّ بؤرةً مثاليّةً لتجاوز النص إلى ما وراءه؛ حيثُ سنكتشفُ أغوارَ العمل الإبداعي في جانبه المكتوب.

هذه هي القراءة الثورية الغورية العميقّة التي أشار إليها قطّوس في كتابه؛ فالكتاب في كليته يقوم على هذه النظرية التفكيكية؛ إنه يهدمُ ثم يعيدُ بناء النظرية من جديد وفق رؤى، كانت هامشيّة؛ لقد حفر المؤلف في الجذور، وجعل منه مركزًا أساسًا انطلقَ منه في رؤيته الجديدة، التي لا تنفكُّ عن القضية النقدية التي نحن في محورها: التفكيكية.

والمطَّلعُ على تعريفات التفكيك في معظمها، يجدُ أنها تمحورت كلها في سياقها الفلسفيّ البحت، إذ لم يكن هناك يقين اصطلاحيٌّ بحت؛ «وبذلك، فإن مفردة التفكيك لُغةً لا يُمكنُ أن يتمَّ تحديدُها؛ لأنها كلمةٌ زئبقيّةٌ عصيّةٌ على المعنى والدلالة، أمّا بخصوص تعريف التفكيكية اصطلاحًا، فإننا نجدها تقومُ على استراتيجية دريدا المعهودة في التملص من كل تقنين وتحديد»(الحياني، 2019، ص12).

جاك دريدا: الاختلافُ حقيقةً والواقعُ كذبةً

يُشيرُ هذا العنوانُ الفرعيّ، في وجهة ما إلى خروج على النمطيِّ أو عنه، إذ إنَّ الناقدَ، في عموميته، يبحثُ عن الشائك في وردة النصِّ، حتى يخلقَ معه علاقةً من الألفة، وينظرُ إلى الوردة الأليفة نظرةَ عداء؛ كونها لا تشكلُ عبئًا ولا تملك بابًا يدخلُ منه الناقدُ إلى بيت الظهور. لكنَّ الاختلافَ الذي وظفه جاك دريدا في انتهاجه التفكيكَ هو «بعثرةُ نظام الكلمات في جملة»(الفيا، 2017، ص30) أو هي عملية لعب؛ هذه اللعبةُ التي تقوم على الهدم والتقويض، مما يؤدي إلى فهم جديد للخطاب الأدبي، والشعري منه على وجه الخصوص.

إن الاستراتيجية التي تقوم عليها فلسفة التفكيكية التي جاء بها المفكر والفيلسوف الفرنسي جاك دريدا(ويكيبيديا، موقع إلكتروني)، تولي اهتمامًا كبيرًا للنص وما يتضمنه من دواخل فلسفيّة عميقة ترتكز داخل المعمار النصيّ؛ إذ إنَّ وراءَ كل نصٍّ نصًّا آخرَ؛ هذا النصُّ، يقومُ على مجموعة من الأسس التي تمنحُه عمقًا آخرَ، وربّما كانت كل الأسس المكوّنةً له متنًا لا هامشَ فيها، إذ يستحيلُ الهامشُ إلى مركز، وكلُّ مركز نقطةُ ارتكاز تنبثقُ منها قراءةٌ جديدةٌ تتخلخل عندها الثوابتُ وتصبحُ ذاتَ آفاق جديدة وأبعاد تنخلقُ من هذه العملية المعقدة: الهدم وإعادة البناء(التاور، 2014، ص29).

يسعى جاك دريدا في فهمه للفلسفة التفكيكية، وإسقاطها على الكتابة في عمومها، وعلى الخطاب الشعريّ، خصوصًا، إلى التعامل مع المكتوب بدقّة وحساسية مفرطة، فالكتابة ذاكرةٌ وهي داءٌ ودواءٌ في الآن نفسه؛ «ولهذا، يتعيّنُ الحذرُ من هذا الدواء القابل دومًا للتحوّل إلى نقيضه»(كوفمان، 1994، ص17).

ويُقصَدُ بالداء أن الكتابةَ قد تقومُ بفعل الإغواء، إذ تقومُ بإخراج كاتبها عن القوانين الطبيعية والمعهودة؛ فتستحيلُ من كونها دواءً يشفي من كبت البوح إلى داء يُخرِجُ صاحبه عن قانون العاديِّ واللا مألوف.

دريدا، في رؤيته الفلسفية للتفكيكية، يجنحُ نحوَ إزاحة التعارض بين الثنائيات داخل الخطاب الأدبي؛ «وبالنتيجة، يفترض لعب الاختلافات وجود توليفات وإحالات تمنعُ أيَّ عنصر بسيط أن يكونَ في أية لحظة أو بأي معنى حاضرًا في نفسه ولنفسه، أو أنْ يُحيلَ فقط إلى نفسه. لا يوجد عنصر، سواءٌ في نظام الخطاب المنطوق أو الخطاب المكتوب، يؤدي وظيفَتَه بوصفه علامةً من غير أن يُحيلَ إلى عنصر آخرَ هو نفسه ليسَ حاضرًا. توجد فقط اختلافات وآثارُ آثار»(الفيا، 2017، ص ص39 – 40). وانطلاقًا من هذا التصوّر، منْ وجهته التفكيكية، فإنَّ اللغةَ لا تعكسُ الواقعَ، بل إننا أمام مجموعة كبيرة متراكمة ومتكاثرة من الخدع اللغوية، مما يتعارضُ، بالضرورة، مع الواقع.

أبدعَ بول دي مان، الذي أشارَ إليه قطّوس في مقتَبَس سابق في هذه الدراسة، في انتهاج الطريقة الدريديّة في الإمساك بالمتناقضات والبحث عن الثنائيات، من أجل خلق قيم دلالية جيدة وجديدة، في الآن نفسه، إنها محاولة للبحث في المناطق العمياء في النصِّ الأدبيّ، وبيان الأزمات التي لا تصلُ إليها عينُ ناقد «ما»؛ « يدعو للقول إن النقدَ يزدهرُ من خلال إبهام نهائيٍّ لا يمكنُ تشخيصُهُ، ولكن يمكن ملاحظة آثاره»(نورس، 2008، ص

ص170 – 171). ولذلك، وبنظرة تعود إلى جاك دريدا، فإنه من الضروري القولُ إن التفكيكيةَ من منظوره دعتْ إلى المبادئ ذاتها التي دعت إليها البنيوية، لذلك فهي استكملت رسالتها، لكن أكثرَ عمقًا، فالتفكيكُ مثلاً «نادى بموت المؤلف ودعا إلى قراءة العمل الأدبي مفصولاً عن كاتبه، حيثُ جاء لينهي عصرَ المؤلف ويفتتحَ عصرَ القارئ»(تاوريت، 2009، ص ص50 – 51).

فالاختلاف الذي يدعو إليه دريدا في رؤيته النقدية هو تغييب لمرجعية القيم، ومن ثمَّ تبديل مفاهيمها، بحسب ما أشار إلى ذلك صلاح فضل، إذ تصبحُ علاقاتُ الإسناد في اللغة مُلغاةً، ولا معنى للربط بين اللفظة ومعناها، فالحضورُ كما يرى دريدا، يحملُ في جوفه معنى آخرَ غائبًا عن النصِّ؛ ليأتي به القارئُ ضمنَ إمكانات التفسير؛ لتبقى المدلولاتُ الأخرى تنتظرُ الإشارةَ (فضل، 1994، ص260).

تتمثل المنطلقاتُ التي أسست للنظرة التفكيكية عند دريدا في الثورة على العقل الجمعي، والخروج برؤية متفردة في النظر إلى الخطاب الأدبي، كذلك فإنه ينطلق من نقد أو نقض، بعبارة أدق، سلطة الحضور، والبحث عن الغائب في النص، ويحاول إعادة تحوير مفهوم البنيوية، بشكل أكثر نجاعةً، ليمنحَ المعاني المعجمية والنصيةَ البحتةَ روحًا وماءً؛ لتصبحَ ذاتَ دلالة مختبئة في تلك النقطة العمياء، التي أشرنا إليها، إذ لم تصلها عينُ الناقد المشتتة في رحابٍ تخرج عن النصِّ أو عليه.

هذه الرؤى، من وجهة نظر مؤسس التفكيكية، جاك دريدا، حاولنا تطبيقَها في القصيدة التي اتخذناها نموذجًا؛ نستجلي من خلال تحليلها ما بعدَ النصِّ من رؤى؛ إذ جَنحنا إلى الالتفات إلى الأمور التي ربما تكونُ هامشيةً في النصِّ، لم يلتفتْ إليها النقّادُ، فكانت المحاولةُ أن رسمنا خريطةً إحصائيةً لبعض الظواهر اللغوية في قصيدة «تعاليم حورية»، وهو ما سنتبينه في المحور الآتي.

قصيدة «تعاليم حوريّة»: الظِّلالُ المُتُونُ

الزمن: أفقيًّا وعموديًّا في بنية قصيدة «تعاليم حورية»

في حديثنا عن الآفاق الزمنية في قصيدة «تعاليم حورية» ينبغي بنا «تفكيك» هذا الزمن، ووضعه في حقولٍ محددة، لنتبيَّنَ الدلالاتِ المنبثقةَ منها؛ سواءٌ في سياقها الماضي، أو الحاضر، أو الزمن المؤول باسم لا زمنَ واضحًا له، أو الزمن الصريح بلا أية فاعليّة. ولا بدَّ من عملية إحصائية لنحددَ مدى الحضور للأفعال بأزمانها المختلفة، وهذا ما سنتبيّنه في الجدول الآتي:

الجدول رقم (1)

الإحصاء الزمني في قصيدة "تعاليم حورية"

الزمن الماضي	الزمن المضارع المثبت	الزمن المؤول باسم لا زمنَ واضحًا له	الزمن المضارع المنفي الذي لا فاعليّة له
فكّرتُ، فَحَطَّ، نامَ، كان، امتلأت، تغيَّرَ، شئنا، افترقنا، لوّحت، أنشأ، ما زلتُ، مرضتُ، نسيتني، ونسيتُ، كان، حطّتني، فقدتْ، عجنت، خبزت، طُردت، تغيّرَ، تغيّرت، وقعت، طارَ، أعدَّتْ، تفحّصتْ، اتسعت، غيّرتْ.	يكفي، لتدركَ، لترى، فتطيل، لتحرسَه، ويكفي، لتعرفَ، تُحوّم، تعُدُّ، تمشطني، تبحث، ترفو، يرثُ، ليفهمها، يحفظ، أفسر، تقول، تتذكرين، أوقظ، يُخرب، لتمنحني، تبكي، لتعرفَ، تنفتحُ، لترى، فيركض، تبكي، نلتقي، تقول، تكون، تضيءُ، وترمي.	أن أداعبَ (مداعبةُ)، أن أنام (نومي)، أن تجيءَ (مجيء)، أن تبكي (بكاء).	لم أكبر، لم تقولي، لم أصرخ، لم تُسمِعْ، لا ترى، لا نلتقي، لا تصدّق، لا تحترق، لا تحِنَّ.

يشغل الزمن، في بنية القصيدة، مساحةً واسعة في بنية القصيدة؛ إنها تنبئ بنص شديد الحركة، والتحوّل، والتنقّل، بين الحيرة واليقين والثبوت، كأن اللغة تختلقُ صراعًا وجوديًّا في ثناياها، فالفعلُ الماضي، وهو فعل يقينيُّ الحدوث، يشغل المرتبة الثانية في المساحة «الفعليّة»، في حين يشغل الفعل المضارعُ، الذي يستمرُّ في زمن القصيدة الكليّ المرتبة الأولى. ولو انتقلنا إلى الزمن الجامد، وأقصدُ به الزمنَ الذي يكونُ موجودًا في بنيته الفعلية –من الفعل–لكنه ليس ذا فاعليّة؛ والأفعال المقصودة هي المقترنة بـ«لم» النافية، ولا «النافية والناهية»؛ «حيث يعكس تكرار نفس الصورة النحوية إلى جانب عودة نفس الصورة الصوتية المبدأ المُكوِّنَ للأثر الشعري»(منير، 2002، ص169).هذه المحاولة لتفكيك العناصر الزمنية، في سياقها النحوي، ومحاولة استقصائه وتبيان دلالته في القصيدة يسعى إلى رصد التحولات التي وُجدَت بين الزمن الماضي والزمن المضارع (الحاضر)؛ كون الزمن الماضي والمضارع يدوران في حقل من الصراع الوجودي المستمر.

يدلُّ الزمن الماضي، في صورته الأولى على الرسوخ والثبات والتحقق، ويشير بكل يقين إلى حتمية الحصول أو الحدوث، مما يُخرجُه من سياق الاحتمال، ما لم يقترن بما يثيرُ فيه ذلك؛ وهو «ذو دلالةٍ عجيبةٍ ومثيرة؛ فهو يلتقي مع الاسم؛ من حيثُ الثباتُ؛ لأنه واقعٌ، ولا يمكن تحوله، وذلك بحكم انتهاء زمنه. إلا أنه، أيضًا، يتميز بوجود سقف حركي، وإن كانت محدودةً بالانتهاء الزمني له، والتي توصف بحتمية الحركة، وعدم إمكانية تكذيبها أو إنكارها»(مصطفى، 2010، ص67).

أما الزمن المضارع فإنه يدل على التحول والحركية والفاعليّة والاستمرارية؛ إذا لم يقترن بما ينفي ذلك كله عنه، كما يتجلى في الأفعال المؤولة باسم، أو الأفعال المقترنة بأدوات النفي والنهي.

وبذلك، فالبنية الزمنية صورةٌ تركيبية من صور الصراع الثابت –الحركي في القصيدة. الفعل الماضي يسير بها في خط أفقي مستقرٍّ، أما الفعل المضارع فهو يعرج بها نحو أفق الدلالات المتحولة في خطِّها العموديّ الصاعد بالحدثيّة الشعرية نحو دلالاتٍ أشد اتساعًا.

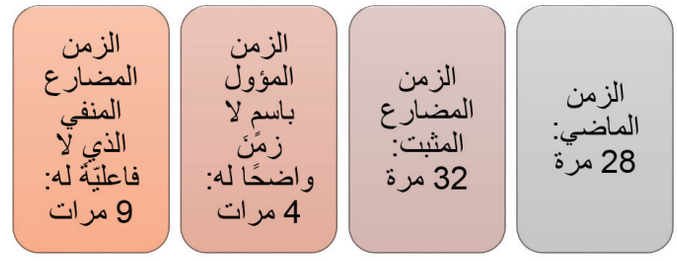
تسهم العلاقةُ بين طرفي الزمنين: الماضي والمضارع يُسهمان بشكل جَليٍّ في تماسك النص وترابط خيوطه المكوِّنة له. لأنهما يجعلانه يسير وفق بناء رأسي يعرجُ بالحدث الشعري من حالة أدنى إلى حالة أكثر سموًّا وعلوًّا، وبناء أفقي يحفظُ الإيقاعَ الشعريَّ ويمنحُ الزمنَ العموديَّ قيمتَه. وهذا ما ينسجم، في الحقيقة، مع غاية القصيدة في تجليةِ التحولات وتقشيع حالة الثبات في

سياقها الزمنيّ.

منحَ هذا التداخلُ الزمني القصيدةَ صفةَ الوحدة الكلية العامة والمحددة في الوقت نفسه. فنجد أن هذه العملية البنائية تتسم بوجود حدود داخلية ضمن المعمار الشعري في كليته يقوم على مفهوم الصور المتساندة، بعضها إلى بعض، إذ تعمل على الربط والتواؤم البنيوي.

هذا التآلف في البنية الزمنية يخلق مجموعة من العلاقات المتشابكة التي تمنح النص قيمتَهُ. حيثُ تتحدد كل وحدة زمنية منها برمز معين له دلالته المعينة ينتظم مع غيره من الرموز مُكوِّنًا العلاقة الرمزية الكُبرى لبنية القصيدة.

وتعمل هذه العلاقة الرمزيّة المُتَشَكِّلةُ في تسهيل ملاحظة المواطن الشعرية والدلالية المتعددة من خلال التتبع الزمني في القصيدة. ممّا يمكننا في تقسيم القصيدة إلى مجموعة من صورٍ الشعرية العديدة. ويُمكن للمتلقي، في كلِّ أشكاله، أن يقف عند كلٍّ منها مُلاحِظًا اختصاصها بمجموعة من السمات التي تميّزها وتجعلها متآلفة مع البنية الكلية للقصيدة؛ وملاحِظًا العلاقات بين أجزائها اللغوية داخل السياق النصي الشعريّ، التي ترتبط بعلاقات زمنية واحدة؛ ثم ملاحِظًا علاقاتها وحدود التجاوز أو التجاور التي تزيد من اللُّحمة المعمارية الشعرية، فتعمل على سهولة الانتقال من حقل نصيّ إلى حقل نصيّ آخر ضمن ممر نصي محدد. ومجموع هذه العلاقات يوصلُ المتلقّي إلى الفهم الكليّ للبنية الكلية للقصيدة الشعرية، والشكل الآتي يوضِّحُ العدد الإحصائي لكل حقلٍ من الحقول التي قمنا بتوضيحها آنفًا:



الشكل رقم (1)

العدد الإحصائي للزمن بأنواعه في القصيدة

ولو انتقلنا إلى القيمة الدلالية التي يشكلها هذا التفاوتُ الزمنيّ لوجدنا أنه يُشكِّلُ أثرًا كبيرًا في تحفيز الحركية في البنية الكلية للقصيدة، فلو تأملنا المقطعَ الأول منها، وتتبعنا الزمن الذي فيه:

«**فَكَّرتُ يوماً بالرحيل، فحطَّ حَسُّونٌ على يدها ونام. وكان يكفي أَن أُداعبَ غُصْنَ داليَة على عَجَل... لتُدْرِكَ أَنَّ كأسَ نبيذيَ امتَلأْتْ. ويكفي أَن أنامَ مُبَكِّراً لترَى منامِيَ واضحاً، فتطيلُ لَيْلَتَها لتحرسَهُ... ويكفي أَن تجيء رسالةٌ منّى لتعرف أَنَّ عنواني تغيَّر، فوق قارعَة السجون، وأَنَّ أَيَّامي تُحوِّم حَوْلَها... وحيالها**»

(درويش، 1996، ص77).

يصف الزمنُ المضارعُ حدوثَ الفعلِ داخل السياق الشعريّ، يظهرُ بكثرةٍ في مطلع القصيدة، وفي المقطع الأول منها، ربّما هو إيذانٌ بالحركيةِ الكبيرة التي تتجلى في بَدئها، للوصول إلى غاياتِ الأفعال فيما سيتبع من مقاطعَ تالية؛ مع بروز الفعل الماضي بشكلٍ أقلّ حدةً. واللافت أن المقطعَ يبتدئُ بفعلٍ يدلُّ على ثبوتٍ، إضافةً إلى حركيّته، وينتهي باسمٍ يدلُّ على الثبوتِ كذلك؛ وبينهما برزَ التوتُّرُ، في أَوْجِه.

تؤثث القصيدة بهذه الثنائية الزمنية بنيتها وأركانها التي تقوم على مبدأ الثنائيات الذي يَنْظُمُها النصُّ منذُ مطلعها، مما يجعلها غارقة «في فضاء من التصورات الأساسية للوجود، سمتُها المميزةُ أنها تصوراتٌ ثنائيةٌ. أي أنّ الكينونة الإنسانية كينونة في سياق من التوتر الحاد الممزق الذي ينشدّ إلى قطبين يستقطبان الحس والانفعال والإدراك. وهما لذلك يستقطبان اللغة نفسَها. ويتقاطع هذان القطبان في نقاط مركزية تعمّق الرؤية وشموليتها»(أبو ديب، 1981، ص65). في حين احتوى المقطعُ الأخيرُ على الزمن المضارع فَحَسْبُ؛ دون أيِّ بروزٍ للفعل الماضي:

«**أُمّي تضيء نُجُومَ كَنْعَانَ الأخيرةَ، حول مرآتي، وتَرْمي، في قصيدتيَ الأَخيرة، شَالَها!**»

(درويش، 1996، ص81).

هذه الخَرجةَ التي انتهتْ فيها القصيدةُ، تبرزُ مدى الصفاء الذي وصل إليه الحدث الشعري؛ الذي كان نقيضَ التوتر الزمني الثنائيّ، الذي برزَ في مطلع القصيدة. فالزمن في أفقيته وفي عموديّته شكّلَ عنصرًا بارزًا في تَأطير النص الشعري بالحركية والثبوت والتوتر والسكون في آنٍ معًا، وربّما يكونُ لهذه الثنائية التي جرى تفكيكها لإبراز دلالاتها، أثرٌ بارزٌ في استمراريّة الأثر الشعري المبتغى في القصيدة.

أما بالنسبة إلى الأفعال المؤولة باسم، فالمرادُ منها فعاليّة الفعل لا زمنيته، فالقيمةُ تتجلى بالقيام بالفعل أكثرَ من الجانب الزمنيّ فيه؛ وأمثلةُ ذلك تتجلى في القصيدة؛ من ذلك:

«**ويكفي أَن أنامَ مُبَكِّراً لترَى منامِيَ واضحاً، فتطيلُ لَيْلَتَها لتحرسَهُ...**» (**درويش**، 6991، ص77).

فالفعل المؤول بمصدر: «أَنْ أنام» ويؤول بـ: «نَوْمي»، للحدَثِ لا لزمنيّته، بطبيعة الحال، وكذلك:

«**أَمَّا أُمُّها فلقد أَعدَّتْ، دون أن تبكي، لِزَوْجَة زَوْجِها حنَّاءَها، وتفحَّصَتْ خلخالها...**» (**درويش**، 6991، ص08).

ففعل البكاء المرادُ به حدثيّتُه لا زمنُه، ومثلُها بقيةُ الأفعال المؤولة بمصدر. أما الأفعال المسبوقة بأدوات النفي أو النهي، فهي أفعال في شكلها لكنها جامدةٌ لا حدثَ ولا زمنَ فاعلاً فيها؛ إذ إنّ الفعلَ إمّا أن يكونَ منفيًّا؛ أي أنّه ذُكِرَ ولم يحصل، ومثالُ ذلك:

«**ولم أَصرخْ لئلاَّ أُوقظَ الحرَّاسَ. حَطَّتْني على كَتِفَيْكِ رائحةُ الندى. يا ظَبْيَةً فَقَدَتْ**

هُنَـــاكَ كنَاسَـــها وغزالهـــا...»
(درويش، 1996، 80).

فالفعلُ «لم أصرخ» فعلٌ في شكله، لكنه بلا فاعليّة لأنه لم يحدثْ، لهذا كان فعلاً جامدَ الفاعليّة:

الشكل رقم (2)
توقف فاعلية الحدث والزمن

تشكل هذه الأفعالُ في كلّيّتها بؤرةً متوترةً تمنحُ القصيدةَ حركيتَها العالية، إذ تتحققُ في هذا السياق الزمني قيمةُ التفكيكية، بوصفِها منهجًا ناجعًا في الكشف عن الدلالات التي تكمن فيما وراءَ النص (ميتا –نص)، وهي دلالاتٌ احتماليةٌ لا قطعيةٌ، بالضرورة. انبنت على ردم النصِّ الأول، بحيثُ كانتْ هذه القراءةُ كتابةً جديدةً لنصٍّ على الكتَابة القديمة، أقصدُ النصَّ الأصيل الذي تمت دراسته وتحليله.

ثنائية الضمائرِ والاسم الظاهر في بنية قصيدة «تعاليم حوريّة»:

تشكِّلُ البنية الاسميّة، أو الضمائر، بأشكالها، أساسًا من الأسس التركيبية البارزة في القصيدة؛ إذ إنَّ المتلقّي يجدُ أنها تحتوي على سردٍ حواريّ بين ذاتين؛ تتناوبُ الأدوار بينهما، رغم البَوْن في المساحة الكلامية لكلٍّ منهما، إضافةً إلى أن تقنية بروزِ كلِّ ذاتٍ منهما في القصيدة ككل؛ فتتشكلُ الذاتان بمظاهر عدّة، سنقومُ بإبرازها: السارد الشعري (المتكلم)، والمحاوَرُ (الأم)؛ وسنقوم بإحصاء لهذه التشكّلات التي ظهَرَا من خلالها في البنية الكلية للقصيدة.

الجدول رقم (2)
أشكال ظهور الذات الساردة في بنية القصيدة

الضمير المتصل (31)	الضمير المستتر (17)	الضمير المنفصل(2)	الاسم الظاهر
فكرتُ، نبيذي، منامي، مني، عنواني، أيّامي، أمي، أصابعي، تُمَشِّطُني، ثيابي، جوربي، شئنا، افترقنا، لنا، زلتُ، هجرتنا، نسيتني، حَطَّتْني، عالمنا، أصواتنا، بيننا، لي، لتمنحني، أصابعي، ذكرياتكَ، جدكَ، جدتكَ، قلبكَ، بلادكَ، مرآتي، قصيدتي.	أداعبَ (أنا)، أنام (أنا)، أكبر (أنا)، أفسر (أنا)، أصرخ (أنا)، أوقظ (أنا)، أعرفُ (أنا)، نلتقي (نحن)، تزوجْ (أنتَ)، لا تصدق (أنتَ)، لا تحترق (أنتَ)، لتُضيءَ (أنتَ)، لا تحنَّ (أنتَ)، كُن (أنتَ)، انطلق (أنتَ)، احمل (أنتَ)، ارجع (أنتَ).	أنا، أنتَ	الولد

الجدول رقم (3)
أشكال ظهور الذات المُحاورة في بنية القصيدة

الضمير المتصل (25)	الضمير المستتر (16)	الضمير المنفصل (1)	الاسم الظاهر (6)
يدها، ليلتَها، حولها، وحيالها، شعرها، خضّمَكِ، لم تقولي، تتذكرين، نسيتِني، نسيتِ، كتفيكِ، حولكِ، عجنتِ، خبزتِ، قلبكِ، طُردتِ، قولي، خيمتها، حديقتها، أبوها، أمُّها، زوجها، سواي، مهنتها، شالَها.	لتُدرك (هي)، لترى (هي)، فتطيل (هي)، لتحرسه (هي)، لتعرف (هي)، تَعُدُّ (هي)، تمشطني (هي)، تبحثُ (هي)، ترفو (هي)، تبكي (هي)، أعدّت (هي)، تبكي (هي)، وتفحّصت (هي)، تقول (هي)، تضيء (هي)، ترمي (هي)،	هي	أمي، الأمُّ، ظبيةً، أختُ هاجرَ، أمَكَ

تؤدي هذه التقنية التركيبية الثنائية، بين ذاتين محوريتين تتجليان في البنية الكلية للقصيدة دورًا مهمًّا في توزع الأدوار بين حقلَيْن في القصيدة؛ يكوّنان البنيةَ الخطابية المتمركزة في القصيدة. فظهور الذات الساردة ضميرًا في المواطن جميعًا ينبئ عن رغبة عارمة، في وعي القصيدة، في عدم الظهور واختلاس الوجود من وراء الضمير. أمّا الذاتُ الأخرى، فهي تتوازى في ظهورها، خلفَ الضمائرِ، مع الذات الأولى، بَيْدَ أنها تتفوّق صراحةً على الذاتَ الأولى. إن القصيدة، في كُلّيتها، تدورُ في محورَي الذاتين، وتسيرُ كلُّ الأحداثِ في فلكَيْهما؛ إنه ظهورٌ تصاعديٌّ يتكاثفُ؛ والقصيدة، في كل هذا، تؤثث لبنيتها ودعائمها القائمة على مبدأ الثنائيات التي ينْظُمُها نص القصيدة من أولها حتى آخرها؛ مما يجعلها غارقة «في فضاء من التصورات الأساسية للوجود، سمتها المميزة أنها تصورات ثنائية. أي أن الكينونة الإنسانية كينونة في سياق من التوتر الحاد الممزق الذي ينشدّ إلى قطبين يستقطبان الحس والانفعال والإدراك. وهما لذلك يستقطبان اللغة نفسَها. ويتقاطع هذان القطبان في نقاط مركزية تعمّق الرؤية وشموليتها»(أبو ديب، 1981، ص65).

يتّسق وجودُ مثل هذه التقنيات الظهوريّة للذاتَيْن، وارتباطهما، من وجهة ما، بجانب نحويٍّ والبنية الدلالية التي تنبئ عن ترابط كبير بين الذاتين؛ «فالوظيفةُ النحويةُ لكل كلمة في جملتها لا شك تغير المعنى وتسهم في إعادة تشكيله»(أبو ديب، 1981، ص65).

وهذا التجلي «غير الشجاع» للذاتين، بوصفهما ضمائرَ، واتصالهما، في أغلب هذه التجليات مع الأفعال، والأسماء، ليوحي بمدى امتزاج الأفعال والأسماء مع هذه الضمائر بعضها ببعض، إذ ندرَ استخدامُ الضمائرِ المنفصلة، والتوازي بين الذاتين في المساحة

النصية في القصيدة يكثفُ دلالة الانسجام بينهما، فهو حوار «ضمائرَ» أكثرَ منه حوار «أسماء أو ذوات».

البنية الإيقاعيّة في قصيدة «تعاليم حورية»: تفكيكها وبيان أيقوناتها الدلالية:

من الضروريِّ الأخذُ بعين الاعتبار، أن أيةَ قصيدة تحتوي على مجموعة من الإيقاعات الكثيرة المختلفة، في مدى ظهورها؛ إذ إنها يمكنُ أن تتجلى في البنية الشكلية، وإمّا أن تتجلى في البنية المضمونية؛ فالإيقاع في البنية الشكلية له أشكال عدّة: سواء في الإيقاع في المفردات، أو في التراكيب، أو في الحروف، أو في الجانب الوزني / العَروضيّ.

فعلى سبيل المثال، إن الانسجام في توظيف الجانب النحوي في استخدام الضمائر يشكّلُ إيقاعًا منسجمًا، يحققُ مبدأ التماسك، ويزيد من متانة النص؛ كذلك التناوب المنسجم بين الأفعال، في أزمانها المختلفة، يحققُ إيقاعًا ما.

أبرزُ ما يواجهُنا في هذه القصيدة قضيةٌ إيقاعيةٌ تتعلقُ بالجانبِ العَروضيّ الوزنيّ في المقام الأول، فعند تفكيك البنية العَروضية، برزتْ عندنا تقنية التدوير؛ وهي أن يتمَّ تدويرُ التفعيلة وتقسيمُها بين الأسطرِ الشعرية؛ إن العَروض، بكيفياته المختلفة، التي تتحكم بالجانب الإيقاعي، يقع عليه دور كبير في تحريك الحدث الشعريّ، ودفعه نحو بؤر متوترة تتجلى فيها فاعليّة القصيدة.

امتازت القصيدةُ باحتوائها على تقنية التدوير؛ وهو ترابط بين تفعيلات القصيدة يخلق موسيقى منسجمة في البنية الشعرية، وتجعل النَّفَسَ الشعريَّ متَّصلاً ومتواصلاً، ويزيدُ من اللُّحمة العروضية، التي تُعَدُّ مكوِّنًا من مكوِّناتِ القصيدة وركنًا لا ينفصلُ عنها.

نازك الملائكة في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» رفضت تقنية التدوير، وعدّتها محصورة في سياق الشعر العمودي. فالتدوير، بحسبِ قولِها، يقع بين شطري البيت ويستحيل وقوعه في شعر التفعيلة. وحاولت أن تبرهن على أن التدوير لا يكون سوى في جنس شعري مخصوص. وبينت عيوبَه؛ من خلال أمثلة وضعتها في الكتاب(عمر، 1998، ص11). لكن هذا الأمر لم يمنع من أن تكون القصيدة متضمنةً هذه التقنية الإيقاعية؛ إذ إن الشعرَ انسيابٌ لا يتوقف، أو هو دفقة شعورية لا تحدّه أو تقيده التفعيلة، على الرغم من أنه قائم عليها.

فالنفس الشعري انهمار شعوري يتوقف بتوقف الفكرة ويتواءم معها، أو يتماشى والكيفية التي تسير في جادتها تلك الفكرة؛ في تدرجاتها الإيقاعية. ولذلك فإن التدوير أمر لا يلوي عنقَ القصيدة خارج نطاق الشاعرية، أو يدخلها في بوتقة العيوب الشعرية أو العَروضية، بل إنه محاولة تجديدية في العَروض كانت تُستخدم في سياقات بنائية شعرية مخصوصة، ثم تطورت لتصبحَ أساسًا إيقاعيًّا في شعر التفعيلة، ولكن بتقنيات مختلفة ومتباينة تتماشى والحركة الشعرية وتطورها المتسارع. ومن الأمثلة على هذه التقنية:

فَكَّرتُ يوماً بالرحيل، فحطَّ حَسُّونٌ على
--ب-/--ب-/ب ب-ب-/--ب-
يدها ونام. وكان يكفي أن أداعبَ غُصْنَ
ب ب - ب ْ/ ب - ب - /-
- ب - /ب ب - ب (مُتَفاعِ)
داليَة على عَجَل... لتُدْرِكَ أنَّ كأسَ نبيذيَ (امْ)
-(لَنْ)/ب ب - ب - /ب ب - ب -/ ب
ب - ب -/ ب ب - ب -(مُتَفاعِ) (لَن)
امتلأتْ. ويكفي أن أنامَ مُبَكِّراً لتَرَى
ب ب - ب -/ - - ب -/ ب
ب - ب -/ ب ب - (مُتَفا)
منامِيَ واضحاً، فتطيلُ لَيْلَتَها لتحرسَهُ...
ب - (علُن) /- - ب - / ب ب - ب
-"/ ب ب - ب - /ب ب - (مُتَفا)
ويكفي أن تجيء رسالةٌ منّي لتعرف أنَّ
ب - (علُن) /- - ب - /ب ب - ب
-" /- - ب - /ب ب - ب (مُتَفاعِ)
عنواني تغيَّر، فوق قارعَة السجون، وأنَّ
-(لُن)/-- ب -/ ب ب - ب - /ب
ب - ب -/ ب ب - ب (مُتَفاعِ)
أيَّامي تُحوِّم حَوْلَها... وحيالها
-(لُن)/--ب-/ب ب-ب-/ب ب-ب-
(الملائكة، 1983، ص ص127–124)

وتبقى هذه التقنيةُ منسابةً، في بنية القصيدة حتى آخرها، إذ إن محاولتَنا تفكيكَ هذه البنية التقنية العَروضيّةَ لنوَضِّحَ مدى التكاتف المتين في البنية الداخلية للقصيدة، ولو لحظنا خاتمة القصيدة، لوجدنا دلالةَ استمرار استخدام هذه التقنية:

أُمِّي تضيء نُجُومَ كَنْعَانَ الأخيرةَ،
--ب-/ب ب-ب-/--ب-/ب ب (مُتَ)
حول مرآتي،
-ب- (فاعِلُن)/ - - (مُتْفا)
وتَرْمي، في قصيدتيَ
الأخيرة، شَالَها!
ب - (علُن)/ - - ب - / ب
ب - ب -/ب ب - ب -

محاولتنا في استقصاء البنية الإيقاعية، في سياقها العَروضيّ، يجعلنا ننتبهُ إلى الإيقاع المنسجم في الإيقاع الشكليّ، إذ إن هناك قافيةً في القصيدة تنظُمُ معمارها الكليّ، فقافية الهاء المطلقة، تظهر منظمةً، مع أن شعر التفعيلة يمنحُ الحريةَ للتخلّص من هذه القاعدة المختصة بالشعر العمودي، لكن وجودها يعمل على خلق إيقاعٍ يسمو بمعنى القصيدة ودلالتها:

حيالها، ظلالَهَا، وغزالها، دَلالَها،
خلخالها، أحوالَها، شَالَها

تشكّل البنية الإيقاعية في القصيدة مستوى أساسيًا لا بد من دراسته وتفكيكه؛ لإبرازِ دلالته في بنيةَ النص الكلية. فالإيقاع

امتزاجٌ موسيقي ينبثق من النص ويصبّ فيه. والإيقاع – والوزنُ جزءٌ منه –يدخلُ مع باقي العلاقات النصية في حركية متوازية، وهذا ما أكده ياكبسون حين تحدث فيه عن بنية التوازي؛ وهي البنية التطريزية في البيت على عمومه؛ فالوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العَروضية التي تكوّنه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيًا(ياكبسون، 1988، ص108).

نتائج الدراسة

توصلت الدراسةُ إلى كثيرٍ من النتائج كان أهمّها:

1. التفكيكيّة جاءت لتكملَ ما بدأتْه البنيويةُ، ولكن بتقنياتٍ أكثرَ عُمقًا. إنّها، في الحقيقة، تحاولُ، جاهدةً، خلخلةَ الثوابتِ الجُمْليّة، ومجاوزةَ الدلالاتِ الثابتة التي توَطِّرُ أفقَ النصِّ، وتجعلُه أكثرَ محدوديّة، وبالتالي، فإنها تُؤدي إلى مَحدوديّة الإبداع، تَبَعًا.

2. التفكيكية، منهجٌ يقوم على قراءة النصِّ الأدبيّ قراءةً تشريحيّة، إذ قام الناقد عبد الله الغذامي بالتطرق عميقًا إلى استخدام مصطلح التشريح، إذ يقول: «والقراءة التشريحية قراءة حرة ولكنها نظامية وجادة، وفيها يتوحد القديم الموروث وكل معطياته مع الجديد المبتكر وكل موحياته من خلال (السياق) حيث يكونُ التحوُّل» (الغذامي، 1985، ص57)، تحلِّلُ النصَّ إلى جزئيّاتٍ منفصلة، هذه الجزئيّاتُ هي المكوِّنةُ، في شموليّتها له. ومن ثم تعملُ على إعادة بناء النصِّ نقديًّا، دون تدخُّلٍ في المتنِ النصيِّ الأصيل.

3. التفكيكيون في تعزيزهم لتيار النقد ينظرون إلى أن التفكيكية تقوم على الشك؛ وهم يترجمون ذلك الشك الفلسفي نقدًا إلى فض التقاليد، ورفض القراءات المعتمدة، ورفض النظام والسلطة من ناحية المبدأ.

4. التفكيكية تسعى إلى تدمير كل المذاهب الأدبية والنقدية السابقة، بقصد إعادة تركيبها بعد يقينها من معرفة أصولها ومنابعها.

5. التفكيكية، وهي فلسفة نقض المركز، تدعو إلى تفكيك الخطابات والنظم الفكرية، وإعادة قراءتها بحسب عناصرها، والاستغراق فيها، وصولاً إلى الإلمام بالبنى الأساسية المطمورة فيها.

6. الاختلافَ الذي وظفه جاك دريدا في انتهاجه التفكيكَ هو «بعثرةُ نظام الكلماتِ في جملة».

7. تفكيكية جاك دريدا تولي اهتمامًا كبيرًا للنص وما يتضمنه من دواخلَ فلسفيّة عميقة ترتكز داخل المعمار النصيّ؛ إذ إنَّ وراءَ كل نصٍّ نصًّا آخرَ؛ هذا النصُّ، يقومُ على مجموعة من الأسس التي تمنحُه عمقًا آخرَ، وربّما كانت كل الأسس المكوّنةُ له متنًا لا هامشَ فيها، إذ يستحيلُ الهامشُ إلى مركز، وكلُّ مركزِ نقطةُ ارتكازٍ تنبثقُ منها قراءةٌ جديدةٌ تتخلخل عندها الثوابتُ وتصبحُ ذاتَ آفاقٍ جديدةٍ وأبعادٍ تنخلقُ من هذه العملية المعقدة: الهدم وإعادة البناء.

8. دريدا، في رؤيته الفلسفية للتفكيكية، يجنحُ نحوَ إزاحةِ التعارض بين الثنائيات داخل الخطاب الأدبي.

9. إن التفكيكيةَ دعتْ إلى المبادئ ذاتها التي دعت إليها البنيوية، ولكنها استكملت رسالتها، بطريقة أكثرَ عمقًا، فالتفكيكُ مثلاً نادى بموت المؤلف ودعا إلى قراءة العمل الأدبي مفصولاً عن كاتبه، وجاء لينهي عصرَ المؤلفِ ويفتتحُ عصرَ القارئ.

10. إن محاولة تفكيكِ العناصرِ الزمنية، في سياقها النحوي، ومحاولة استقصائها وتبيان دلالتها في القصيدة يسعى إلى رصد التحولات التي وُجدَت بين الزمن الماضي والزمن المضارع (الحاضر)؛ كون الزمن الماضي والمضارع يدوران في حقل من الصراع الوجودي المستمر.

11. البنية الزمنية صورةٌ تركيبية من صور الصراع الثابت –الحركي في القصيدة. الفعل الماضي يسير بها في خط أفقي مستقرٍّ، أما الفعل المضارع فهو يعرج بها نحو أفقِ الدلالات المتحولة في خطِّها العموديّ الصاعد بالحدثيّة الشعرية نحو دلالاتٍ أشد اتساعًا.

12. الوظيفةُ النحويةُ لكل كلمةٍ في جملتها لا شك تغير المعنى وتسهم في إعادة تشكيله.

13. النفس الشعري انهمار شعوري يتوقف بتوقف الفكرة ويتواءم معها، أو يتماشى والكيفية التي تسير في جادتها تلك الفكرة؛ في تدرجاتها الإيقاعية. ولذلك فإن التدوير أمر لا يلوي عنقَ القصيدة خارج نطاق الشاعرية، أو يدخلها في بوتقة العيوب الشعرية أو العَروضية، بل إنه محاولة تجديدية في العَروض كانت تُستخدم في سياقات بنائية شعرية مخصوصة، ثم تطورت لتصبحَ أساسًا إيقاعيًّا في شعر التفعيلة، وما زالت؛ ولكن بتقنيات مختلفة ومتباينة تتماشى والحركة الشعرية وتطورها المتسارع.

المصادر والمراجع العربية

- بكار، يوسف (2006). في العروض والقافية، دار المناهل، بيروت – لبنان، ط(3).
- تاوريت، بشير. وراجح، سامية (2009).فلسفة النقد التفكيكيّ في الكتابات النقدية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد –الأردن، ط(1).
- حمودة، عبد العزيز (إبريل 1998). المرايا المحدّبة: من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع232.
- الحياني، محمود خليف (2019).إساءة قراءة التفكيك في الهرمينوطيقا الغربية، عالم الكتب الحديث، إربد –الأردن، ط(1).
- درويش، محمود (1996).لماذا تركتَ الحصانَ وحيدًا، دار رياض الريّس للكتب والنشر، ط(2).
- دريدا، جاك (2005). في علم الكتابة، ترجمة: مغيث، أنور و طلبة، منى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط (1).
- أبو ديب، كمال (1981). جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط(2).
- عتيق، عبد العزيز (1987).علم العَروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت.
- عكاشة، محمود (2005). التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط(1).
- عمر، أحمد مختار (1998). علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط(5).
- الغذامي، عبد الله (1985). الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة–

السعودية، ط (1).

- فضل، صلاح (1994). أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط(1).
- الفيا، عبد المنعم (2017).من التفكيك إلى التأويل، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط(1).
- قطوس، بسام (2020).موت النظرية النقدية: رحلة النظرية النقدية من الولادة إلى الموت، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمّان –الأردن، ط(1).
- كوفمان، سارة (وآخرون) (1994).مدخل إلى فلسفة جاك دريدا: تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر، ترجمة: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط(2).
- محمد، محمد سعد (2002).في علم الدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط(1).
- مصطفى، هشام (2010).شاعر بحجم الألم: دراسة بنيوية في نصوص سعيد الصقلاوي، منشورات مؤسسة الدوسري للثقافة والإبداع، البحرين، ط(1)
- الملائكة، نازك (1983). قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط(7)
- نورس، كريستوفر (2008).التفكيكية: النظرية والتطبيق، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية –سوريا، ط(1).
- ياكبسون، رومان (1988). قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي؛ ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط(1).

المجلات والدوريات:

- التاور، عمر (صيف 2014). «استراتيجية التفكيك عند جاك دريدا: الهدم والبناء»، مجلة تبيُّن: دراسات وأبحاث، المغرب، ع9.
- منير، وليد (شتاء 2002). «الموت الأليف أو شعرية الوجود الملتبس: دراسة في «جدارية» محمود درويش»، مجلة فصول، القاهرة،العدد 58.

المصادر والمراجع العربية مترجمة إلى اللغة الإنجليزية

- *Bakkar, Youssef, (2006). Fi ALAaroud wa alqafiyah, ALManahil publishing house, Beirout -Lebanon, 3rd ed.*
- *Tawret,Basheer. and Rajih, Samyah (2009). falsafat alnaqd altafkiki fi alkitabat alnaqdiyah, Modern World's Book for publishing and distribution, Irbid - Jordan, 1 st ed.*
- *Hammodeh, Abdulaziz (1998). Convex mirrors: from strucuralism to deconstruction, 'Alam alma'rifah, Kuwait, 232fi.*
- *Alhayyani, Mahmoud Khlaif (2019).Misreading Deconstruction in Western Hermeneutics, Modern World's Book for publishing and Distribution, Irbid, 1st Ed.*
- *Darwish, Mahmoud (1996).Why did you leave the horse alone, Riyadh Al-Rayyes House for Books and Publishing, 2nd Ed.*
- *Dereda, Jack (2005). In the field of writing, Mugith, Anwar and Tulbah, Muna, The high council of culture. cairo. 1ed.*
- *Abu Deeb, Kamal (1981).The Dialectic of Invisibility and Transfiguration: Structural Studies in Poetry, House of Science for Millions, Beirut, 2nd Ed.*
- *Ateeq, Abdel Aziz (1987).The Science of Pronunciation and Rhyme, Dar al-Nahda al-Arabiya, Beirut.*
- *Okasha, Mahmoud(2005).Linguistic analysis in the light of semantics, University Publishing House, Cairo, 1st Ed.*
- *Alghthami, abdullah (1985). Sin and Atonement: From Structuralism to Deconstructionism, Critical Reading of a Contemporary Humanist Model, Cultural Literary Club, Jeddah, Saudi Arabia, 1 ed.*
- *Omar, Ahmed Mokhtar (1998).Semantics, World of Books, Cairo, edition5.*
- *Fadl, Salah (1994).Contemporary Poetry Styles, Dar Qubaa for Printing, Publishing and Distribution, Cairo, 1st Ed.*
- *Fia, Abdel Moneim (2017).From Deconstruction to Interpretation, Ninawah House for Studies, Publishing and Distribution, 1st Ed.*
- *Qatous, Bassam (2020).The Death of Critical Theory: The Journey of Critical Theory from Birth to Death, Dar Fadaat for Publishing and Distribution, Amman – Jordan, 1st Ed.*
- *Kaufman, Sarah et al. (1994).Introduction to the philosophy of Jacques Derrida: deconstructing metaphysics and evoking trace, Translation: Idris Katheer and Izz Al-Din Al-Khattabi, Dar Africa Al-Sharq, Casablanca, 3rd Ed.*
- *Muhammad, Muhammad Saad (2002).On Semantics, Zahraa Al Sharq Library, Cairo, 1st Ed.*
- *Mustafa, Hisham(2010).A Poet with the Scale of Pain: A Structural Study in the Texts of Saeed Al-Saqlawi, Publications of Al-Dossary Foundation for Culture and Creativity, Bahrain, 1st Ed.*
- *AL-Malaaika, Nazik (1984).Issues of Contemporary Poetry, Dar Al-Ilm for Millions, Beirut – Lebanon,7th Ed.*
- *Nawras, Christopher (2008) Deconstruction: Theory and Practice, translated by: Raad Abdul-Jalil Jawad, Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution, Latakia – Syria, edition1.*
- *Yakobson, Roman (1988).Poetic Issues, translated by: Muhammad Al-Wali; and Mubarak Hanoun, Dar Toubkal, Casablanca, 1st Ed.*

Journals and periodicals:

- *Al-Tawer, Omar: "The Deconstruction Strategy of Jacques Derrida: Demolition and Construction", Tabayyon Journal: Studies and Research, Morocco, vol.9, 2014*
- *Mounir, Walid: «The Pet Death or the Poetics of Ambiguous Existence: A Study in Mahmoud Darwish›s Mural», Fosoul Magazine, Cairo, No. 58, 2002.*