الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

الشعبة: دراسات نقدية
التخصص : نقد حديث و معاصر

المـــــوضـــوع:

التفكيكية في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر

قراءة في قصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة

إعداد الطالبتين:
*فلاح خديجة
*غلاي فاطمة

إشـــراف:
الأستاذ: شيراني محمد

لجنة المناقشة		
أ.الدكتورة	بن معمر سعاد	رئيسا
أ.الدكتورة	عمارة حياة	ممتحنا
أ.الدكتور	شيراني محمد	مشرفا ومقررا

السنة الجامعية :1445- 1446هـ /2023-2024م

﴿وإذ تأذن ربكم لئن شكرتم لأزيدنكم﴾

الآية 7 من سورة إبراهيم

شكر وعرفان

الحمد و الشكر لله الحي القيوم أولا وخيرا وامتثالا لقوله صلى الله عليه وسلم

«من لا يشكر الناس لا يشكر الله ومن أهدى إليكم معروفا فكافئوه فإن لم تستطيعوا فادعوا له»

واعترافا بالجميل نتوجه بجزيل الشكر وجميل العرفان للأستاذ " شيراني محمد " الذي تكرم بقبول الإشراف على هذه المذكرة وعلى جميع التوجيهات والملاحظات والنصائح التي قدمها لنا، وعلى رحابة وسعة صدره رغم انشغالاته راجين من المولى عز وجل أن يسدد خطاه ويحقق مناه فجزاه الله عنا خير الجزاء

كما لا يفوتنا ان نتقدم بوافر التقدير والاحترام لأعضاء اللجنة المحترمين على عناء قراءة المذكرة وقبولها وتصويبه ا

في الاخير نشكر كل من قدم لنا يد العون والمساعدة من قريب او من بعيد ونسأل الله عز وجل أن يجعل ذلك في ميزان حسناتهم انه قريب مجيب

إهداء

الحمد لله على كثير فضله وجميل عطائه وجوده وكرمه، الحمد لله حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه، الحمد لله عدد ما كان وما يكون وما سيكون، والصلاة والسلام على حبيبنا وسيدنا وقائدنا محمد صلوات الله وسلامه عليه

أهدي هذا العمل إلى من بحنانها ارتويت وبدفئهما احتميت وبنورهما اهتديت وببصرهما اقتديت، إلى من يشتهي اللسان نطقهما وترفرف العين من وحشتهما إلى والدي محمد رحمة الله عليه وجعله مع النبيئين والصديقين والشهداء وحسن أولئك رفيقا، وإلى والدتي وحبيبتي حفظها الله وأطال في عمرها ومتعها بالصحة والعافية

وإلى زوجي محمد الذي كان عونا لي في هذا العمل ولم يبخل علي بالنصائح والتوجيهات، و إلى من كانا سندا لي في عملي هذا أخواي العزيزين يونس وسفيان حفظهم الله تعالى

إلى من تحبيني بسمتهم وتشرح قلبي، إلى نور عيني وأحباء قلبي ومسك البيت أبنائي **سعد صفوان، البراء زياد، فاطمة الزهراء، تميم عثمان** جعلهم الله ذرية صالحة وحفظهم من كل سوء وفتح الله عليهم أبواب الخير والبركة

إلى من يذكرهم القلب قبل القلم، إلى من قاسموني حلو الحياة ومرها إخوتي وأخواتي كل باسمه: حنان، ، فاطمة الزهراء، صلاح الدين، وإلى جميع أبنائهم: نصر الله، أحمد ياسين، أية الله، أشرف، محمد، مهدي، حليمة، هند، نعيم، حفظهم الله من كل سوء وبارك لهم فيهم وإلى بسمة بيتنا ابنة أخي سفيان سيرين حفظها الله وبارك فيها، وزوجة أخي جميلة حفظها الله ورعاها

إلى زميلتي التي شاركتني هذا العمل: غلاي فاطمة

وإلى كل أساتذتي الذين درست عندهم وعلموني ولو حرفا، وإلى جميع الأهل والأقارب

وإلى كل من عرف خديجة من قريب أو بعيد

فلاح خديجة

إهداء

بسم الله الرحمان الرحيم والحمد لله الذي هدانا إلى العمل الصالح والصادق، فإن أصبنا فمن الله وذاك المراد، وإن أخطأنا فعذرنا أننا اجتهدنا، أما بعد:

فإهدائي عملي هذا لكل من عرفتهم وعرفوني ويعجز القلم عن تدوينهم جميعا، وأخص بالذكر

الوالدين الكريمين: نور الدين وفتيحة

إلى والدتي التي ربتني: خيرة

إلى روح والدي الذي رباني

وإلأى رفيق دربي زوجي الحبيب: داود بومدين

وإلى أبنائي الأعزاء محمد وأحمد طه، والمؤنسات الغاليات: فادية ملاك، وزينب نريمان حفظهم الله ورعاهم

إلى الزميلة الغالية فلاح خديجة

إلى كل عائلة غلاي وعائلة داود ومقدم

غلاي فاطمة

مقدمة

مقدمة

بسم الله الرّحمن الرّحيم، الواحد الصّمد الّذي إذا أعطى أحبّ من شكر، وإذا منع أحبّ الرّضى والصّلاة والسّلام على خير الأنام والمرسلين سيّدنا ونبيّنا محمّد صلّى الله عليه وسلّم، وعلى آله وصحبه ومن تبعه إلى يوم الدّين ، أمّا بعد :

تعدّ القراءة التّفكيكيّة قراءة مزدوجة، تسعى إلى دراسة النصّ دراسة تقليديّة أوّلا، لإثبات معانيه الصّريحة ثمّ تسعى إلى تفكيك ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النصّ من معان تتناقض مع ما يصرّح به، لأجل الحفر في النّصوص عميقا وكشف الأنساق المضمرة في أغوارها .

تهدف هذه القراءة إلى فكّ شفرات النصّ، فهي تعمل على تدمير النصّ ثمّ إعادة بناءه من جديد بشكل مختلف، أي فصل العناصر الأساسيّة في بناء بعضها مع البعض بهدف اكتشاف العلاقة بين هذه العناصر والتغيّرات الموجودة في البناء واكتشاف نقاط الضّعف و القوّة.

هذه القراءة تلقّاها الباحثون العرب بفتور مقارنة ببقيّة المناهج النّسقيّة الدّاخليّة الّتي تعتمد على بنية النصّ الجماليّة والفنيّة بعيدا عن المؤثّرات الخارجيّة ، والّذي يعدّ رافدا من الرّوافد الدّخيلة على الفكر العربي تحت عباءة المثاقفة والاندماج الحضاري، فحاول بعض النقّاد والمبدعين امتطاء صهوتها في درس النّقد الجزائري المعاصر ،وهذا ما حاولنا لمسه انطلاقا من بحثنا الموسوم " **التّفكيكيّة في الخطاب النّقدي الجزائري المعاصر، قصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد آل خليفة نموذجا "**

إنّ أهميّة الحداثة في النّقد الجزائري يعدّ سببا من أسباب اختيارنا لهذا الموضوع، أمّا السبب الثّاني، فقصيدة " **أين ليلاي** " استهوتنا كثيرا لما فيها من مكامن ومفاتن ولطائف وقيم ورموز ودلالات وإشارات ... فوددنا الكشف عنها.

وقد انطلقنا في دراستنا هذه من الإشكالية التالية: ما مسار التفكيكية في الخطاب النقدي الجزائري المعاصر من خلال قصيدة أين ليلاي؟ وترتب عن هذه الإشكالية جملة من التّساؤلات الّتي تبرز الرؤية الأوليّة للنص المنتقى للقراءة والرّؤية النّهائيّة للنصّ المنتج بعد الممارسة القرائيّة، ممّا يدعو بالضّرورة إلى إبراز التّفكيكية كنموذج نقدي ما بعد البنيويّة وطرح سؤال عن مفهومها وإبراز مقولاتها، وهل هي منهج أم نظريّة؟ وما الأركان الّتي ترتكز عليها؟ وما موقعها في السّاحة النّقديّة العربيّة والجزائريّة؟ وأخيرا بدأنا في محاولتنا لتفكيك قصيدة " أين ليلاي " للكشف عما هو مضمر ولم يفصح عنه، فما موضوعها وجوّها العام؟ ما دلالتها الرمزية وما هي الدعائم الّتي قامت عليها؟ ما أيقوناتها؟ وما هو النظام الّذي نسجت به البنية اللّغويّة للقصيدة؟ كذلك ما معجمها الفنّي وزمنها وتركيبها الإيقاعي، وحيّزها الشّعري؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية والتساؤلات المطروحة في بحثنا هذا اتّبعنا خطّة تتضمّن مقدّمة و مدخلا، وفصلين وخاتمة وملحق ثمّ مكتبة البحث .

المقدّمة : كانت افتتاحية الموضوع وطرح أسئلة التصوّر وآلية المعالجة والنهج المتّبع في ذلك، أمّا **المدخل** فبيّنا فيه تحديدا لمصطلح الخطاب وميّزناه عن دلالة مصطلح النصّ، ثمّ جنحنا إلى خطاب النقد الجزائري كيف انتقل من السّياق إلى النّسق، **وفي الفصل الأوّل (النظري)**: بيّنا السّياق المعرفي للتّفكيكيّة، وموقعها في السّاحة النّقديّة العربيّة والجزائريّة، ومن العناوين الفرعيّة، الّتي اندرجت تحته: التّفكيك كنموذج نقدي ما بعد البنيوية، ثمّ المفهوم والمقولات التّفكيكيّة، ومصطلحات ما بعد البنيويّة، ثمّ التّفكيك بين المنهج والنّظريّة، والتّفكيك والمقاربة النصيّة وأركان التّفكيك، لنصل إلى موقع التّفكيكيّة في السّاحة النّقديّة العربيّة، مع تسليط الضّوء على الخطاب النّقدي الجزائري المعاصر.

أمّا **الفصل الثّاني**: فهو فصل تطبيقي ابتغاء تشريح قصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد آل خليفة، فتطرّقنا –بعد أن قدّمنا نبذة عن حياة الشّاعر– إلى الجوّ العام للقصيدة، ثمّ موضوعاتها وتأويل الرّمز فيها، ثمّ تطرّقنا بعد ذلك إلى الدّعائم الّتي تقوم عليها، وشرح بعض الأيقونات منها، ثمّ سلّطنا الضوء على الإطلالة السيميائيّة للقصيدة، ثمّ بنيته اللّغويّة، بعدها عرجنا على معجمها الفنّي وزمنها، لنصل أخيرا إلى التّركيب الإيقاعي للقصيدة وحيّزها الشّعري .

وأنهينا بحثنا **بخاتمة** تضمّنت جملة من النتائج والاستنتاجات المتوصّل إليها.

وقد اعتمدنا في إنجاز هذا العمل على مجموعة متواضعة من المراجع التي تناولت التفكيكية بصورة أو بأخرى ولعل أهمها:

*** عبد المالك مرتاض : أ – ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي ؟ " لمحمد العيد آل خليفة**

***جاك دريدا : " الكتابة والاختلاف "**

***عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدّبة (من البنيوية إلى التفكيك)**

***عبد الله إبراهيم : الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، و المركزية الغربية (إشكالية التكوّن والتمركز حول الذّات)**

***يوسف وغليسي ، النّقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ومحاضرات الأدب المعاصر**

***علي حرب : الممنوع والممتنع (نقد الذّات المفكرة) ، وغيرهم**

هناك فيض هائل من المعارف المتعلّقة بالتّفكيكيّة ومسارها وتاريخها وروّادها وإنجازاتهم وذلك في النقد الألسني الغربي ، على العكس تماما في النقد العربي والجزائري فقد كان جدّ مقتضب.

لهذا لا تخلو حدود معالجة هذا الموضوع من صعوبة التمحيص والصّرامة المنهجيّة والتّدقيق المصطلحي في فكّ شفرات النصّ، فالقراءة التّفكيكية ليست بالأمر السهل كما أنّ المراجع العربية قليلة جدّا، وذلك نظرا للإقبال الضّئيل عليها من قبل النقّاد العرب، وما ثمّ دراسته لا يعدوا أن يكون نقلا وتكرارا ولم يقدّم الجديد في هذا الموضوع، ومن الصعوبات أيضا طبيعة عملنا التي تمنح الباحث الكثير من الوقت وتجعله مقيّدا برسالة التعليم ولكن هذه الصعوبات لم تزدنا إلّا إصرارا وعزما على إخراج هذا العمل إلى النور، وهذا بفضل الله عز وجل ثم بفضل الأستاذ المشرف **شيراني محمّد**، الذي كان موجّها ومرشدا والذي لم يبخل علينا بتوجيهاته وإرشاداته ودعمنا فله الشكر والتقدير.

لم تكن هذه الدراسة سوى غيض من فيض، وبذرة فتحت الآفاق لمن بعدنا للبحث في هذا الموضوع أكثر.

والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل .

الطالبتان: فلاح خديجة، غلاي فاطمة

يوم الجمعة: 26 أفريل 2024 الموافق لـ17 شوال 1445هـ

مدخل

الخطاب والنص

1- تعريف الخطاب

2- الفرق بين الخطاب والنص

3- الخطاب النقدي الجزائري من السياق إلى النسق

أ-النقد السياقي

ب- النقد النسقي

1-مفهوم الخطاب :

الخطاب من الألفاظ الّتي شاعت في حقل الدّراسات اللّغويّة، ولقيت إقبالا كبيرا من قبل الدّارسين و الباحثين، فهو ليس بمصطلح جديد، ولكنّه كيان متجدّد يولد في كلّ زمن ولادة جديدة، تنسجم وخصوصيّة المرحلة .

الخطاب كمفهوم لساني يمتدّ حضوره إلى النّصوص المتعالية، (القرآن الكريم)، وكذلك في الدّراسات الأجنبيّة حيث تمثّل الأوديسا والإلياذة نماذج خطابات متفرّدة بغضّ النّظر عن نوع الخطاب، ورغم قدم جذور هذه الكلمة في الثّقافة العربيّة من حيث أصولها المقترنة بالنطق، فإنّ استخداماتها المعاصرة بوصفها مصطلحا له أهميّتة المتزايدة معانيها في دائرة الكلمات الاصطلاحية الّتي هي أقرب إلى التّرجمة، والّتي تشير في حقولها الدّلالية إلى معان وافدة ليست من قبيل الانبثاق الذّاتي في الثّقافة العربيّة، فما يُقصد بالكلمة أو مصطلح الخطاب هو نوع من الترجمة والتّعريب لمصطلح oursDisc في الإنجليزيّة.

أمّا على المستوى الاشتقاق اللّغوي فأغلب المرادفات الأجنبيّة الشائعة لمصطلح الخطاب ، مأخوذة من أصل لاتيني، هو اسم Discursus المشتق بدوره من الفعل Discursere الّذي يعني الجري هنا وهناك أو ذهابا وإيابا، وفعل يتضمّن معنى التّدافع الّذي يقترن بالتلفّظ العفوي وإرسال الكلام والمحادثة الحرّة و الارتجال، وغير ذلك من الدّلالات الّتي أفضت في اللّغات الأوربية الحديثة إلى معاني العرض والسرد [1].

وقد ارتبط ظهور مصطلح " الخطاب " في الأدب العربي بظهور كتاب " فرديناند دوسوسير " (محاضرات في اللّسانيات العامّة)، لما فيه من مبادئ أساسيّة ساهمت في وضوح مفهوم الخطاب، وقد اختلفت هذه التّعاريف باختلاف المنطلقات

[1] جابر عصفور ، آفاق العصر ، ط1 ، دار الهدى للثقافة والنشر ، دمشق ، سوريا ، 1997 ،ص47- 48

الأدبيّة واللّسانية المقاربة للمفهوم نذكر منها : **" الخطاب هو الوسط اللّساني في نقل مجموعة من الأحداث الواقعيّة والتخيّليّة الّتي أطلق عليها "جينيت " مصطلح الحكاية "**[1]

"الخطاب في كلّ اتّجاهات فهمه، هو اللّغة في حالة فعل، ومن حيث هي ممارسة تقتضي فاعلا وتؤدّي من الوظائف ما يقترن بتأكيد أدوار اجتماعيّة معرفيّة بعينها "[2]

" الخطاب مرادف للكلام أي الإنجاز الفعلي للّغة، بمعنى اللّغة في طور العمل أو اللّسان الّذي تنجزه ذات معيّنة كما أنّه يتكوّن من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية "[3]

فالخطاب قوامه جملة الخطابات الشفهيّة المتنوّعة، ذات المستويات العديدة، وجملة الكتابات الّتي تنقل خطابات شفهيّة وتستعيد طبيعتها وهدفها، شأن المراسلات والمذكرات، والمسرح، والأعمال التّعليميّة، يختلف عن الحكاية التّاريخيّة، في مستويين اثنين هما : الزّمن وصيغ الضّمائر، والمقصود بالحكاية التّاريخيّة هنا ليس الحكاية الّتي تنقل حدثا تاريخيّا، فذلك ممّا يمكن اعتباره خطابا، وإنّما هي كلّ حدث ما يُنقل بطريقة تقريريّة، هدفها هو تاريخية الحدث في حدّ ذاته [4]

إنّ النظر الملقى على النصّ من وجهة لغويّة يجعل منه ملفوظا، وأنّ دراسة لسانية لشروط إنتاج هذا النصّ تجعل منه خطابا [5]

إنّ مصطلح Discours متعدّد المعاني، فهو وحدة تواصليّة إبلاغيّة ناتجة عن مخاطب معيّن وموجّهة إلى مخاطب معيّن في مقام وسياق معينين، يُدرس ضمن ما يسمّى الآن بـ " لسانيات الخطاب " Linguistique de discours

[1] جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ترجمة : محمد معتصم وآخرون ، ط 3 ، منشورات الاختلاف ، 2003 ، ص 38 – 39
[2] جابر عصفور ، المرجع نفسه ، ص 48
[3] سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ط 3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1997 ، ص 21
[4] محمد الباردي ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، مركز النشر الجامعي ، تونس ، 2004 ،ص 1
[5] سعيد يقطين ، المرجع نفسه ، ص 22

وهو على رأي الناقد الفرنسي" بيار شارودو " P .Chareaudeau، ما تكوّن من ملفوظ ومقام تخاطبي وأن الملفوظ énoncé يستلزم استعمالا لغويّا، عليه إجماع، أي قد تواضع عليه المستعملون للغة وأنّ هذا الاستعمال يؤدّي دلالة ما [1]

حاليا اقترن مصطلح الخطاب في الدّراسات العربيّة بدلالات جديدة تشير إلى آفاق واعدة، من النّظر العقلي والرّؤى المنهجيّة، كما تشير إلى أدوات معرفيّة، تعين على فهم الواقع في ممارسته الخطابيّة المختلفة ...، وأنّ أيّة نظريّة عن الخطاب بعامّة تتضمّن نظريّة عن المجتمع بالضّرورة[2]

وعموما يمكن القول أنّه " إذا كان الخطاب هوما تؤدّيه اللّغة عن أفكار الكاتب، ومعتقداته، فإنّه لا بدّ من القول أنّ الخطاب يقوم بين طرفين، أحدهما مخاطب وثانيهما مخاطب، والخطاب عموما عبارة عن وحدات لغويّة تتّسم ب :

- التّنضيد : يضمن العلاقة بين أجزاء الخطاب ، كأدوات الربط وغيرها .
- التّنسيق : يحتوي تفسير للعلائق بين الكلمات المعجمية .
- الانسجام : وهو ما يكون من علاقة بين عالم النصّ وعالم الواقع [3]

2-الفرق بين الخطاب والنصّ :

عندما نقرأ بعض الدّراسات نجد كثيرا منها قد اشتملت مصطلح النصّ Texte ، ويقصد به الخطاب Discours ونجد كثيرا منها قد استعملت الخطاب وهي تقصد النصّ، وهناك دراسات أخرى تجعل المصطلحين مترادفين، وأنّهما مصطلح واحد لافرق بينهما، ولذلك نتساءل: ما الفرق بين النصّ والخطاب ؟

[1] والأس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، ترجمة : حياة جاسم محمد ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1 ،1998 ، ص141
[2] جابر عصفور ،المرجع نفسه ص 50
[3] وزان محمود إبراهيم ، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة ، ط 1 دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ص 17 - 18

- يفترض الخطاب وجود السّامع الّذي يتلقّى الخطاب، بينما يتوجّه النصّ إلى متلقّ غائب يتلقّاه عن طريق عينيه أي أنّ الخطاب نشاط تواصلي يتأسّس أوّلا وقبل كلّ شيء على اللّغة المنطوقة بينما النصّ مدوّنة مكتوبة .
- الخطاب تنتجه اللّغة الشّفهيّة بينما النّصوص تنتجها الكتابة، أو كما قال : روبير اسكاربيت R . Escarpit اللّغة الشفهية تنتج خطابات Des discours، بينما الكتابة تنتج نصوصا Des textes، وكلّ منهما يحدّد بمرجعيّة القنوات الّتي يستعملها الخطاب محدود بالقناة النّطقيّة بين المتكلّم و السّامع، وعليه فإنّ ديمومته مرتبطة بهما لا تتجاوزهما، أمّا النصّ فإنّه يستعمل نظاما خطيّا، وعليه فإنّ ديمومته رئيسيّة في الزّمان والمكان فالخطاب تواصلي لساني ينظر إليه كإجراء بين المتكلّم والمخاطب، أي أنّه فاعليّة تواصليّة يتحدّد شكلها بواسطة غاية اجتماعيّة، أمّا النصّ فهو أيضا تواصل لساني مكتوب، وتبعا لهذا فإنّ الخطاب يتّصل بالجانب التّركيبي والنصّ بالجانب الخطّي كم يتجلّى لنا على الورق [1]
- الخطاب لا يتجاوز سامعه إلى غيره، أي أنّه مرتبط بلحظة إنتاجه، بينما النصّ له ديمومة الكتابة فهو يقرأ في كلّ زمان ومكان .

3-الخطاب النّقدي الجزائري من السّياق إلى النّسق :

أ. النّقد السّياقي :

لقد ظلّ النّقد الجزائري الحديث متقوقعا ومنطويا على نفسه خلال فترة الاستعمار الفرنسي، نظرا للضغوطات الّتي كانت مفروضة على الميدان الثّقافي بصفة عامة، ولكن ذلك لم يثن عزيمة بعض الكتّاب الجزائريّن، الّذين قاموا برحلات علميّة وتعلميّة نحو البلدان العربيّة وطلعوا على مستجدّات الأدب والنّقد، وحاولوا نقله إلى السّاحة الجزائريّة

[1] سعيد يقطين :تحليل الخطاب الرّوائي ، المركز الثّقافي العربي ، ط 1 ، 1989 ، ص 44

نظريّا وتطبيقا، كما كان للجرائد والكتب والمجلّات والدوريّات الّتي تصل خفية دورا هامّا في ذلك، فبدأ النّقد الجزائري يتّجه نحو النّضج تدريجيّا، معتمدا على شيء من الرّؤية والمنهجيّة .

وتعدّ سنة 1961 محطّة تاريخيّة هامّة في مسار الحركة النّقديّة الجزائريّة، حيث كانت بداية تراجع النّقد الصّحفي والتوجّه نحو تأليف الكتب النّقديّة الّتي تبتعد عن النّظرة الجزئيّة والإغراق في الذّاتيّة، وتصبو إلى تفسير العمل الأدبي بكلّ موضوعيّة، باستثناء النّقد الانطباعي، ومن خلال النّظر إلى الظّروف المحيطة به (التاريخيّة، الاجتماعيّة، النّفسيّة)، وفي هذا السّياق يقول " **يوسف وغليسي** ": والآية على كلّ ذلك ، أنّ بيبلوغرافيا النقد الجزائري لا تدلّنا على أيّ كتاب نقدي قبل سنة 1961، تاريخ صدور كتاب **أبي القاسم سعد الله** (محمّد العيد آل خليفة رائد الشّعر الجزائري الحديث) ، وبعد هذا التّاريخ جدّت مستجدّات حياته شاملة كان من آلائها أن نهضت تجربتنا النّقديّة من جديد، وبدأت تباشير دراسة النصّ الأدبي بروح منهجيّة أخذت تتطوّر شيئا فشيئا "[1]

بعد الاستقلال، كان لزاما على الجامعة الجزائريّة أن تكوّن أساتذتها في مختلف المجالات، فقامت بإرسال بعثات طلّابيّة إلى دول المشرق العربي، ومن الّذين درسوا في المشرق وحازوا على شهادات أكاديميّة: **أبو القاسم سعد الله محمّد مصايف، عبد الله ركيبي، مُحَمَّد ناصر، عبد الحميد بورايو، صالح خرفي ....**

ومن ثَمَّ ارتبط النّقد الجزائري بالنّقد المشرقي قلبا وقالبا، حيث عمد نقّادنا إلى تفسير الأعمال الأدبيّة بالنّظر إلى ما يحيط بها من ظروف اجتماعيّة وتاريخيّة وحالة نفسيّة تعتري الأديب، فتوقظ خياله، وتطلق لسانه، وتهزّ مشاعره فيكتب نصّا مشفّرا، لا يمكن فكّ رموزه إلّا بإحالتها إلى الحالة النّفسيّة لصاحب النصّ، فكان الاهتمام على حساب البنية اللّغويّة والأسلوبيّة والفنيّة والشّعريّة .

[1] يوسف وغليسي ، النّقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، رابطة إبداع الثقافة ، الجزائر ، دار الطبع ، 2002 ص 9

لقد بقي النّقد الجزائري قبل الاستقلال وبعده على حاله مرتبط بالمشرق عموما، فلا تجد إلّا مترقّبا لآخر كتاب جديد يأتي وآخر عدد من صحيفة أو مجلّة تصل [1]

لقد اختفى النّقد السّياقي الجزائري بمجموعة من المناهج أهمّها : المنهج التّاريخي الّذي عُرف مع النّقاد الأكاديميين أمثال أبو القاسم سعد الله (مُحَمَّد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث)، وكذلك مُحَمَّد ناصر (الشّعر الجزائري الحديث)، عبد الله الرّكيبي (القصّة الجزائريّة القصيرة و الشّعر الدّيني الجزائري الحديث)..... .

وعلى كلّ حال فإنّ النّقد التّاريخي وجد ضالته في النّصوص الأدبيّة الّتي كُتبت أثناء الاحتلال الفرنسي، وكانت خصوصيتها تستجيب لإجراءاته المنهجيّة من حيث ارتباطها ارتباطا تاريخيّا، فضلا عن السّياق التّاريخي الاستعماري الّذي أحاط بها، والّذي كان عاملا من عوامل انتقام النقّاد التّاريخيين، بعد الاستقلال للنّصوص المضطهدة .

ومن المناهج السياقيّة الّتي عرفت رواجا كبيرا في الفضاء النّقدي الجزائري: النّقد التأثّري أو الانطباعيّة Impressionisme والّذي عُرف منذ العشرينات القرن الماضي على صفحات الجرائد، واستمرّ بعد الاستقلال ولا يزال رائجا إلى يومنا هذا، لأنّ هذا المنهج يمنح النّاقد الحريّة في التّعبير عمّا ينطبع في نفسه بعد قراءة العمل الأدبي، ومن النقّاد الجزائريّين الّذين اعتمدوا هذا المنهج: مُحَمَّد بوشحيط ، مخلوف عامر ، مُحَمَّد مندور ..... .

ومن المناهج السّياقيّة كذلك : المنهج الاجتماعي الّذي اعتمده معظم النّقاد الجزائريّين خلال فترة السبعينات، نظرا للإيديولوجيات الاشتراكية الّتي كانت سائدة أنذاك، وقد اتّكأ هذا المنهج على الفلسفة الماديّة الجدليّة، الّتي تنظر إلى الأدب على أنّه انعكاس للمجتمع أو طبقة معيّنة منه، وهي علاقة جدليّة بين البنية الفوقيّة للمجتمع والبنية التّحتيّة منه، ومن النقّاد الجزائريّين الّذين مارسوا هذا النّوع من النّقد نجد: **عبد الله الرّكيبي، مُحَمَّد مصايف، عبد الحميد بورايو**

[1] محمد مصايف : النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، ص 23

واسيني الأعرج، محمّد ساري .....وقد طبّق على النّصوص السّرديّة بحجم كبير يفوق حجم تطبيقه في النّصوص الشّعريّة، وقد أخذت الرّوايات والقصص الجزائريّة أكبر نصيب منه .

أمّا المنهج النّفسي فلم يحظ باهتمام النقّاد الجزائريّن، وما وُجد منه عبارة عن إشارات إلى الحالة النّفسيّة للأديب وعلاقتها بالنتاج الأدبي لا ترقى لأن تكون منهجا قائما بذاته، وذلك راجع إلى قلّة رصيد نقّادنا من المفاهيم السيكولوجية، وأنّ الجامعة الجزائريّة لم تعتمد مقياس علم النّفس الأدبي إلّا في وقت متأخّر، إضافة إلى صلة نقّادنا بالنّقد النّفساني قد تزامنت مع غزو المناهج الألسنية الجديدة للسّاحة النّقديّة [1]

وبالتّالي، نقول أنّ النّقد السّياقي في الجزائر قد عرف تأخّرا نسبيّا، مقارنة بالنّقد السّياقي في المشرق، ممّا جعل نقّادنا يفدون إلى الجامعات المشرقيّة للتعلّم على أيدي المشرقيين، وما إن بدأ النقّاد الجزائريّون يتحكمّون في مصطلحات وإجراءات تلك المناهج السّياقيّة، حتّى اكتسحت المناهج النّسقيّة السّاحة النقديّة العالميّة، ومنها ساحة النّقد الجزائري فتراجع النّقد السّياقي .

ب. النّقد النّسقي :

إنّ علمنة الدّراسات الأدبيّة الّتي دعا إليها الشّكلانيون الرّوس، بالإضافة إلى المنعرج اللّساني الّذي انفتحت عليه تلك الدّراسات، كان لهما الأثر الكبير في ظهور مناهج حداثية ذات رؤية نسقيّة أغرّت كثيرا من النقّاد العرب، ولكن بشيء من التحفّظ والاعتراض من طرف النقّاد الكلاسيكيين و الانطباعيين خصوصا، فبعد ظهور المناهج النّسقيّة في أوروبا، أخذ بعض النقّاد الجزائريين ينهلون من التّجربة الغربيّة بطريقة مباشرة، عن طريق وسيلتين :

- الإطّلاع على الكتب النّقديّة بلغتها الأصليّة (الفرنسية)

[1] يوسف وغليسي : المرجع السابق نفسه ، ص 82

- النّهل من النّقد الغربي طريق البعثات أو المنح الّتي كانت تقدّمها الجامعة الجزائريّة لطلبتها وأساتذتها، الّذين تلقّو الدّرس النّقدي على أيدي كبار النّقاد الغربيين أمثالا " غريماس ، جوزيف كورتيس ، تودوروف ....."، ومن هؤلاء الطلبة : " عبد الحميد بورايو، رشيد بن مالك، حسين خمري، السعيد بوطاجين .....وغيرهم ممّن يطلق عليهم اسم طلبة باريس [1]"
- بعد الإطّلاع على بعض الدّراسات الّتي رصدت سيرورة الخطاب النّقدي الجزائري المكتوبة باللّغة العربيّة وجدناها تؤكّد بأنّ النّاقد الجزائري " **عبد المالك مرتاض** " هو أوّل من تمثَّل ومارس تلك المناهج النصانيّة، ونخصّ بالذّكر البنيويّة Structuralisme من خلال دراسته الموسومة ب " النصّ النّقدي الجزائري من الانطباعيّة إلى التّفكيكية ؟

تعدّ سنة 1983 هي السنة الّتي انفتح فيها الخطاب النقدي الجزائري على المناهج النّسقيّة، وذلك بصدور كتاب " النصّ الأدبي من أين وإلى أين ؟ لعبد المالك مرتاض، و " الأمثال الشعبيّة الجزائريّة "، والألغاز الشّعبيّة الجزائريّة " الصّادر سنة 1982 (فاتحة عهد مرتاض) بالمناهج الجديدة .

إنّ معظم الكتب النّقديّة الجزائريّة هي أعمال أكاديمية طبعت ونشرت تباعا، وقد اعترف "**يوسف وغليسي** " نفسه ببراعة ودقّة تمثّل المناهج الغربيّة والمصطلحات لدى عبد الحميد بورايو في كتابه (القصص الشّعبي في منطقة بسكرة) الّذي نُشر سنة 1986، وهو عبارة عن رسالة ماجستير ناقشها صاحبها في القاهرة سّنة 1978 والّتي اعتمد فيها آليات المناهجب النسقيّة أو كما يسمّيها البعض بالمناهج الألسنية، ويصرّح " بورايو " بأنّه استعان بالمنهج البنيوي

[1] حمزة بسو ، مجلة الفتوحات ، ع 1 جانفي 2015 ، قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة عباس لغرور ، خنشلة ، الجزائر ص 136

واعتبره أداته في تحليل النّصوص وإلى ما يوفّره من وسائل تفتح آفاق عديدة في دراسة النصّ وتكشف عن أبعاده المختلفة [1]

وبهذا العمل يكون" **بورايو** " قد دشّن النّقد النّسقي الجزائري، ومن هنا نصل إلى نتيجة مفادها أنّ الخطاب النّقدي الجزائري قد عرف التّعامل مع مناهج الحداثة النّسقيّة، ونخصّ بالذّكر المنهج البنيوي منذ نهاية السبعينات من القرن الماضي وبالتّحديد 1978 على يد " **عبد الحميد بورايو** "، لتتوالى دراساته ودراسة النقّاد الجزائريين الّتي تعتمد المنهج البنيوي، ومن ذلك أعمال " **عبد المالك مرتاض** " المتمثّلة في الألغاز الشعبيّة والأمثال الشعبيّة، والنصّ الأدبي من أين وإلى أين؟ بالإضافة إلى أعمال " **رشيد بن مالك** " الّتي اعتمد فيها على البنيويّة .

أمّا المنهج السيميائي في النّقد الجزائري المعاصر، فإنّنا نعتزّبأعلام سخّرت جهودها للدّراسات السيميائية في مستوياتها الأربعة : المستوى النظري، التطبيقي، مستوى الترجمة، مستوى التأليف القاموسي [2]

ومن النقّاد الجزائريين الّذين اعتنوا بالدّرس السيميائي نجد " عبد الحميد بورايو،عبد المالك مرتاض، عبد القادر فيدوح رشيد بن مالك،حسين خمري، السعيد بوطاجين، أحمد يوسف ....."

" **بورايو** " هو أوّل ناقد حاول تطبيق بعض آليات السيميائية السردية، كالمربع السيميائي والنموذج العاملي وغيرها في رسالة الماجستير (القصص الشعبي في منطقة بسكرة) سنة 1978، وهي مرحلة مبكّرة من عُمر الخطاب النّقدي الحداثي الجزائري، وقد توالت بعد ذلك الدّراسات الّتي اعتمد فيها على السيميائية (نظريّا وتطبيقا وترجمة) وسنذكر ذلك اتباعا :

[1] عبد الحميد بورايو ، القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، (دراسة ميدانية)، الطباعة الشعبية للجيش ، الجزائر ، دار الطبع ط200 ص 6
[2] حمزة بسو ، مجلة الفتوحات ، ص 139

" **عبد المالك مرتاض** " (ألف ليلة وليلة ، أ-ي ، وتحليل الخطاب السّردي)، واعتمد في ذلك على منهج مركّب من السّيميائيّة والتّفكيكيّة، وكذلك " **عبد القادر فيدوح** " له كتابان مهمّان في هذا السّياق (دلائليّة النصّ الأدبي الرّؤيا والتّأويل)، غير أنّه يستعمل مصطلحي الدلائلية و الإشارية بدل السيميائية .

وتعدّ تجربة " **رشيد بن مالك** " تجربة فريدة من نوعها، إذ جعل من السيميائية شغله الشّاغل (نظريّا، تطبيقا، ترجمة تأليفا، قاموسيّا)، ومن كتبه (مقدّمة من السّيميائية السّرديّة، البنية السردية في النظرية السيميائية، السّيميائية مدرسة باريس .....)

ومن السيميائيين كذلك : " **السعيد بوطاجين** " و له في هذا المجال كتاب (الاشتغال العاملي ، دراسة سيميائية) وعدد من الدّراسات المنشورة في المجلّات والدّوريات .

وبالتّالي نقول : إنّ النّقد الجزائري المعاصر قد عرف تطوّرا كبيرا بفضل الإفادة من مستجدّات الدّرس السيميائي الغربي، كما استطاع أن يتخلّص من انطوائه وتقوقعه وتخطّى الحدود الوطنيّة، ليصبح الدّرس السيميائي الجزائري حلقة مهمّة في الدّراسات السيميائية العربيّة، إذ لا يمكن التحدّث عن السيميائية في الوطن العربي دون ذكر أعمال السيميائيين الجزائريين .

إنّ نضج التجربة النّقديّة الجزائريّة المعاصرة، كانت نتيجة لعدّة عومل، نذكر منها :

- وعي بعض الطلبة والأساتذة الشباب بضرورة تجديد الخطاب النقدي الجزائري، وذلك بالانفتاح على النقد الحداثي الغربي ومحاولة التّأسيس والتّأصيل وتطبيق مناهجه وآلياته على نصوص عربية وجزائريّة ومن هؤلاء **عبد المالك مرتاض، عبد الحميد بورايو** وغيرهم .

- توجّه النقّاد الجزائريّون إلى مدمار النّقد الحداثي للنّهل المباشر من نظريات النّقد على أيدي المنظّرين الغربيين الكبار أمثال : **غريماس، كورتيس، جوليا كريستيفا، تودوروف وجيرار جينيت** ..... وهو ما أدّى إلى تكوّن النقّاد الجزائريين وتمكّنهم من معالجة ومقاربة النّصوص، ونخصّ بالذّكر طلبة باريس (**بورايو** ، **رشيد بن مالك السعيد بوطاجين** ....)
- تكتّل النقّاد الجزائريين وتنسيق الجهود بينهم، ومن مظاهر ذلك تأسيس " **رابطة السيميائيين الجزائريين** " في ماي 1998، بجامعة سطيف، بالإضافة إلى إنشاء مختبرات علميّة متخصّصة في ميادين النّقد وتحليل الخطاب، بالإضافة إلى إصدار مجلّات ودوريات في هذا المجال .
- صمود النقّاد المجددين والحداثيين في وجه النقّاد الكلاسيكيين الّذين كانوا متخوّفين من المناهج النسقيّة .

بقي أن نشير في الأخير إلى أنّ النّقد الجزائري النسقي (**الألسني/ النصّاني**)،لم يفد كثيرا من الأسلوبية ومن الاستراتيجية التّفكيكيّة، باستثناء ما شرع فيه النّاقد الجزائري " بختي بن عودة " من مشروعه النقدي التّفكيكي وبعض المحاولات الّتي لا ترقى إلى مصاف المشروع النقدي المكتمل، كما أشير إلى أنّ " **عبد المالك مرتاض** " هو أكثر النقّاد الجزائريين تجريبا للنقد **الألسني**، فقد عايش البنيوية والسيميائية مقرونة بالتّفكيكيّة بالإضافة إلى بعض الإشارات أوالملامح الأسلوبية .

السياق المعرفي للتفكيكية وموقعها في الساحة النقدية العالمية والجزائرية

1- تمهيد (التّفكيكيّة نموذج نقدي ما بعد البنيويّة)

2- المفهوم والمقولات التّفكيكيّة

3- التفكيكيّة ومصطلحات مابعد البنيويّة

4- التّفكيك بين المنهج والنّظريّة

5- التّفكيك والمقاربة النصيّة

6- أركان التّفكيك

7- موقع التّفكيكيّة في السّاحة النّقديّة العربيّة

8- التّفكيكيّة في الخطاب النّقد ي الجزائري المعاصر

1. تمهيد (التّفكيكيّة نموذج نقدي ما بعد البنيويّة)

إنّ ما شهده العالم الغربي من تطوّر علمي قد ألقى بظلاله على مختلف ألوان الأدب ،فتغيّرت الأشكال الأدبيّة تغيّرا كبيرا، حيث لم تعد سجينة المنهج التراثي من حيث هو تقنية عتيقة، وعملت الحداثة عملها بين الأجناس الأدبيّة، الّتي حاولت أن تبحث في أغوار النصّ، وتنبش في النظريّات الّتي قد تكون واكبته لنحاول تطويرها وتحديثها بناء على ما جدّ في سوق العصر من جديد، أي لا نكتفي بالرؤية الخارجيّة الضيّقة للنصّ الّتي تعتمد على علوم لا تنتمي إلى جنس الأدب، كالمنهج النفسي والاجتماعي والتّاريخي .

لقد نتج عن تلك الثورة الحداثيّة ، المنهج البنيوي الّذي نهض بوصفه " **منهج بحث على تطبيق النّموذج اللّغوي على المادّة قيد الدّرس ، وعمق أفكار القطيعة مع المؤثّرات الخارجيّة** "[1]

فالنّاقد وهو يقارب النّصوص الإبداعيّة من خلاله يبحث عن العلاقات اللّغويّة الّتي تربط بين أنساقه " **قصد استكشاف المزايا الأدبيّة للنّصوص، انطلاقا من بيان نظمها الدّاخليّة، ودلالاتها النصيّة** "[2]

وبذلك يصبح النصّ بنية مغلقة على ذاتها، أسيرة أنساقها المضمرة، بل أكثر من ذلك فقد رفض كلّ قراءة تحاول الخروج عن بنياته وأنساقه .

[1]–عبد الله إبراهيم ، سعيد الغانمي ، عواد علي : معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ط2 1996 ، ص 18

[2]– عبد الله إبراهيم : الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء 1999 ص54

وفي ظلّ الحريّة الغربيّة وعظمتها، وانفتاح المجتمع على آفاق للتغيّر، كلّ ذلك ألقى بظلاله على النصّ الأدبي فجعله "**ينفتح على عدد لا حصر له من القراءات، وبالتّالي من التّأويلات وإمكانية انفتاح النصّ على قراءات متعدّدة هو النّظير الجدلي للاستقلال الدّلالي للنصّ** "[1]

إنّ " **التّفكيك ما هو إلاّ تصحيح للمسار البنيوي** "[2]، الّذي خلق عمقا في الدّراسة النّقديّة، وجعل النّاقد مأسورا في بعض الأنساق اللّغويّة الضيّقة .

لقد ولدت التّفكيكيّة في ندوة نظّمتها جامعة "**جون هوبكتر** " بالولايات المتحدة الأمريكيّة عام **1966م**، حول موضوع اللّغات النّقديّة وعلوم الإنسان، اشترك فيها " **لوسيان غولدمان** ، **وتودوروف ورولان بارت، وجاك دريدا، ولاكان** وتدل محاضرة هذه النّدوة على أنّها لم تقتصر على البنيويّة، وإنّما قدّمت فيها أبحاث تُنسب الكلية لتيّار ما بعد البنيويّة، وكان عنوان الندوة (**البنية والعلامة واللّعب في خطاب العلوم الإنسانية**)[3]، وقد نشرت بعد ذلك ضمن كتاب – **جاك دريدا – " الكتابة والاختلاف " في عام 1967م**

وبالتّالي فالتّفكيكيّة خرجت للخطاب النقدي الغربي نتيجة لذلك التّنافر والاشتباك الّذي اعترى الفكر الغربي، فانبرى للبحث عن أسباب هذا الاشتباك، فوجدها ترجع بشكل كبير إلى العدميّة، والّتي هي موجودة

[1] بول ريكور : نظرية التّأويل (الخطاب وفائض المعنى) ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2003 ، ص64

[2] يوسف وغليسي : مناهج النقد المعاصر (مفاهيمها وأسسها ، تاريخها وروّادها وتطبيقاتها العربية) ،جسور للنشر والتّوزيع ، الجزائر ، ط1 2007 ص 168

[3] ينظر :رامان سلدن ، النظرية الأدبيّة المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور و ط1 2007 دار قباء للطباعة و النشر ، القاهرة ، ص134

منذ زمن طويل في صميم الأخلاق المسيحيّة، وهذا ما أشار إليه النّقد التّفكيكي " **ج. هلس ملر**" حين قال: "**إنّ العدميّة استوطنت في الميتافيزيقيا الغربيّة منذ زمن طويل وأنّ التّفكيك المعاصر الّذي كان نتشه " أحد روّاده ليس جديدا، فقد تكرّر بشكل أو بآخر على مدى قرون منذ السفسطائيين والبلاغيين والإغريق بل منذ أفلاطون نفسه** "[1]

فكلّ من " **نتشه و هايدغر**" أحدثا زعزعة للميتافيزيقا الغربيّة فهما من" **قرع نواقيس نهاية الميتافيزيقا وعلّمانا أن نسلك معها سلوكا استراتيجيا يقوم على التّموضع داخل الظّاهرة، وتوجيه ضربات متوالية لها من الدّاخل، أي تقطع شوطا مع الميتافيزيقا، أن نطرح عليها أسئلة تظهر أمامها من تلقاء نفسها عجزها عن الإجابة، وتفصح عن تناقضها** "[2]، هكذا انطلق " **دريدا**" في تفكيكه للميتافيزيقا الغربيّة، حيث اعتمد في البداية على بعض أعمال الفلاسفة الّذين سبقوه، ثمّ تجاوزها إلى حدّ الكشف عن بعض تناقضاتها ويثبت بعد ذلك زيف حقائقها "**إنّه في الحقيقة تفكيك للثّوابت الفلسفيّة الرّاسخة على نحو يؤدّي إلى زحزحة الغرب عن تمركزه الذّاتي أي إلي زعزعة نظرته ذاته بصفته المركز والمحور** "[3]

[1] سعد البازعي : استقبال الآخر (الغرب في النقد العربي الحديث) ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، لبنان ، ط1 2004 ، ص79
[2] جاك دريدا : " الكتابة والاختلاف " ، ترجمة : كاظم جهاد ، ط1 ، دار توبقال ، الدار البيضاء ،1988 ص 47
[3] علي حرب : نقد النص ، ط2 ، 2000 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص 43

" **دريدا** " كان يرى أنّ هذا الفكر قائم على ثنائيّة ضديّة تأسّس عليها ولا يوجد إلّا بها، كثنائية (**العقل/ الجسد**)، (**الذّات / الآخر**)، (**المشافهة / الكتابة**)، (**الرّجل / المرأة**) ... "**وأنّ هذا الفكر دائما يمنح الامتياز والفوقيّة للطّرف الأوّل، ويلقي بالدّونية والثّانوية على الطّرف الثّاني** "[1]

فمن الإيمان بالعدميّة بنى "**نتشه**" أفكارا مستندا على الشكّ في كلّ ما هو راسخ ثابت، وبالتّالي فهو باحث عن الحقيقة الّتي تفتح مجالا واسعا أمام احتمالات تحرير الفكر من الحدود الضيّقة للمفاهيم القديمة "**ومن خلال النمط النتشوي قدّمت التّفكيكيّة معالجات متطرّفة الشّكوك والصّرامة فيما يخصّ الوعي الذّاتي** "[2]، وبذلك أحدثت زعزعة لمختلف الخطابات الّتي تحكم الوجود الإنساني وتسيّره، إنّها زعزعة عنيفة في مجال الفكر الإنساني، بطرحها مختلف الأسئلة اللاّمفكّر فيها، لتكون بهذا قد اقتربت من الخطابات بأنواعها المختلفة، ودخلت في مغامرة مع بنياتها وطبقاتها قصد بعث التّناقض والتوتّر بين عناصرها ففرضت "**التّعامل مع الأفكار بصفتها صيغا جاهزة ينبغي فرضها وتطبيقها** "[3]

وبالتّالي، التّفكيكيّة أعلنت رفضها وتمرّدها ضدّ كلّ سلطة أو مركز يحاول الظّهور بصورة مستقرّة ثابتة مؤكّدة على ضرورة تقويضه، لأنّ المركز لا يمكنه أن يكتسب صفة الوجود، وأن يتحوّل إلى سلطة لها خطابها الخاص الّذي تحاول من خلاله أن تفرض وجودها وتمارس سيطرتها على مختلف الأطراف الّذين احتلت منهم ومن تفكيرهم محلّ الثّقة المطلقة، فنظروا إليها على أساس أنّها الخلاص والملاذ في الوجود، فآمنوا بضرورة

[1] ميجان الرويلي / سعد البازعي : دليل النّاقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا أو مصطلحا نقديّا معاصرا) ص 108
[2] ينظر : سارة كوفمان ، روجي لابورت ، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا (تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر) أفريقيا الشرق ، المغرب ، ط1 ، 1991 ص 82
[3] علي حرب : الممنوع والممتنع (نقد الذّات المفكرة) ط2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2000 ، ص 26

الخضوع لها، فالتّفكيكيون اعتمدوا على الشكّ، ورفضوا الحقيقة المطلقة، فأظهروا "**الشكّ في المعرفة اليقينيّة الشكّ في قدرات العلم، الشكّ في قدرات العقل، والشكّ النّهائي في وجود المركز، أي مركز، مرجعي خارجي يعطي الأشياء شرعيتها ويمكّن اللّغة من الدّلالة** "[1]

وهكذا، فإنّ اهتمام التّفكيكيين انصبّ حول اللّغة الّتي تتطلّع بدور حر ومطلق وإنّها متوالية لا نهائيّة من اختلافات المعنى، ولا يمكن لأيّ دال أن يرتبط بمدلول معيّن بصورة مطلقة، إنّ كلّ : "**معنى يبقى مؤجّلا بشكل لا نهائي وكلّ كلمة تقود إلى غيرها في النّظام الدّلالي اللّغوي دون التمكّن من الوقوف النّهائي على معنى محدّد واضح** "[2]، فلا وجود لمدلول مطلق بإمكانه أن يعطي معنى أو دلالة للأشياء، إنّ المدلول يبقى يشتغل في سلسلة لا متناهية من الاختلافات لأنّ : " **اللّغة تندرج ضمن لعبة متنوّعة للدّوال، كما أنّ النصّ لا يحتوي على أيّ مدلول منفرد ومطلق ولا وجود لأيّ مدلول متعال ولا يرتبط الدّال بشكل مباشر بمدلول، بحيث أنّ لا شيء هناك سوى السلسلة الدّالة المحكومة بمبدأ اللاّمتناهي** "[3]

ممّا لا شكّ فيه أنّ " **دريدا** "بوصفه رائدا للتوجّه التّفكيكي، فقد فسح المجال واسعا أمام العمليّة الإبداعيّة وعمل على "**تحرير النّصوص، وفكّ إسراها من قراءات مقيّدة تطوّق معانيها** "[4]، فهو في قراءته للنّصوص

[1] عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة (نحو نظرية عربية نقدية) ، دار الطبع ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 2001 ، ص 128
[2] عبد الله إبراهيم : المركزية الغربية (إشكالية التكوّن والتمركز حول الذّات) ، ص 318
[3] أمبرتو إيكو : التأويل بين السميائيات والتفكيكية ، ترجمة : سعيد بنكراد ، ط 1 ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،2000 ، ص 124
[4] إدوارد سعيد : (العالم ، النص ، الناقد) ، ترجمة : فريال جبوري غزول ، مجلة فصول ، ديسمبر 1983 ، ص 194

لا يهتمّ "**بالمنطوق المصرّح به بقدر ما يلتفت إلى الهوامش والحواشي، ويُعنى باختلاف النصّ وتوتراته أو يهتم بخداع الكلام ومخاتلته** "[1]، فهو يهتمّ دائما بذلك الغائب المسكوت عنه واللامفكّر فبه .

ومن خلال ما سبق يمكن القول : إنّ التوجّه التّفكيكي قد قلب مختلف المفاهيم والإجراءات والتصوّرات الّتي كانت تعتمد في مقاربة وتحليل النّصوص الأدبيّة ساعيا وهادفا وراء ذلك إلى تحرير العمليّة النّقديّة الإبداعيّة من كلّ أسر وقيد .

2. المفهوم والمقولات التّفكيكيّة :

لكلّ نظريّة أو إستراتيجيّة قراءة مجموعة من المفاهيم الخاصّة بها، وتعدّ أدوات إجرائيّة تتمّ بمقتضاها مقارنة النّصوص والتّعامل معها، بحيث تفتح مغاليق النصّ وترشد القارئ – النّاقد–، وقد ركّزت كلّ المناهج النّقديّة في اعتمادها على مفاهيم ثابتة في التّعامل مع النّصوص الأدبيّة، فالمنهج التّاريخي (الصّراع، الانعكاس، البنية الفوقيّة البنية التّحتيّة.....) والمنهج النفسي (اللاّوعي، اللاّشعور، الكبت، العقد، التّداعي.....)، والمنهج الاجتماعي كذلك (البنية، التحوّل، الشموليّة، التحكّم الذّاتي، المحادثة، النسق.....) عند البنيويين، في حين تشبّث السيميائيون بمفاهيم (المثل، الموضوع، المؤوّل بمختلف درجاته.....)، وتتّسم جميعها بطابعها الإلزامي وحضورها الدّائم ومعناها الذّاتي القائم[2]

[1] المرجع نفسه ، ص 21

[2]-هشام الدركاوي: "التفكيكية التأسيس والمراس"،تقديم ومراجعة ،د.الرحالي رضوان ،دار الحوار للنشر والتّوزيع ،ط1،2011،ص86-87

لذا فإنّ" **جاك دريدا** "هو الآخر اخترع مجموعة من المصطلحات باعتباره مؤسّس التّفكيكيّة، وهي بمثابة مقولات (إحالة على الميزة المتغيّرة، وغير الثّابتة لمصطلحات التّفكيك، فالمقولة عكس المفهوم، الّذي يمتاز بطابعه الدّائم ودلالته المستمرّة الثّابتة) أساسيّة تنهض عليها،وتنظّم استراتيجياتها في القراءة والتّأويل على وفقها، وذلك خروجا على ما أرسته المنهجيات السّابقة من تقاليد بحث ومعاينة[1]

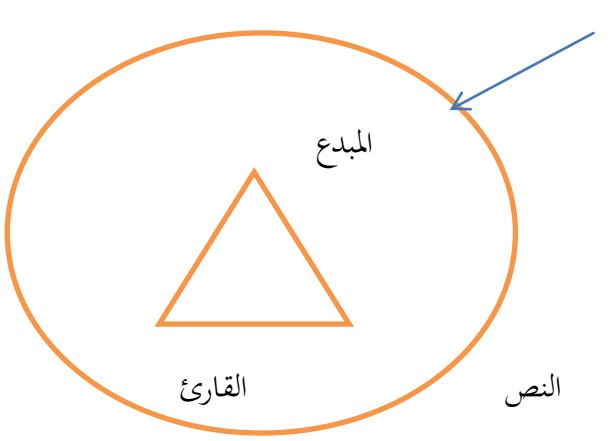
وتجدر بنا الإشارة إلى أنّ **دريدا** أثناء سبكه لمقولات التّفكيك أكّد على بعدها المتغيّر ودلالتها المتحوّلة حتّى لا يقع في التّناقض لما أرساه من نقد لميتافيزيقيا الحضور "فالتفكيك كما ورد في كتابه (**الكتابة والاختلاف**)،يحدث حيثما يحدث شيء، ويقوم حيث هناك شيء قائم، ولا يمكن فهم التفكيكيّة إلاّفي سياق معيّن تحلّ فيه كلمات أخرى أو تسمح لكلمات أخرى بأن تحدّدها "[2]

يعدّ التّفكيك **Dèconstruction** أهمّ حركة ما بعد البنيويّة في النّقد الأدبي فضلا عن كونها الحركة الأكثر إثارة للجدل ،وربّما لا توجد نظريّة في النّقد الأدبي أثارت موجات من الإعجاب، وخلقت حالة من النّفور مثلما فعل التّفكيك في السنوات الأخيرة .

[1]-عبد الله إبراهيم وآخرون-مدخل إلى المناهج النّقديّة الحديثة-المركز الثّقافي العربي ،بيروت،ط2،1996، ص 116
[2]-جاك دريدا،الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد،دار توبقال للنشر والتّوزيع ،الدار البيضاء ،المغرب ط1 ،1998 ،ص61-62

إنّها الخطاب النّقدي الوحيد الّذي تمكّن من خرق ذلك التّمركز النّقدي حول الأقاليم الثلاثة المؤسّسة لعمليّة الإبداع الأدبي، والّتي من خلالها انبثقت المناهج والنّظريّات النّقديّة ، وذلك بتقديم شرط رابع يتّسم بالشموليّة والمرونة وهو **فعل القراءة** [1] ،الّذي يحضر في كلّ عمليّة إبداعيّة إذ يقوم به المبدع أو النصّ أو القارئ أو جميعا .

ويمكن التّعبير عن ذلك بالشّكل التّالي :



3-التفكيكيّة ومصطلحات مابعد البنيويّة :

التّفكيكيّة ونظريّة التلقّي، ويمكن إجمالها في المخطّطين التّاليين :

المخطّط الأوّل : نقاط الاتّفاق :

تيّارات مابعد الحداثة ← التّفكيكيّة ← تقويض سلطة النصّ ⇓ تلاشي سلطة المؤلّف= وفاته

التلقّي ←

[1] هشام الدركاوي "التفكيكية التأسيس والمراس"،المذكور سابقا ص16-17

التّفكيكيّة ← إلغاء النصّ ← تحويل القارئ من تابع شفرات النصّ إلى منتج حقيقي

تجاوز الطّرح البنيوي

التلقّي ← إلغاء قصديّة المؤلّف

المخطّط الثّاني : نقاط الاختلاف

–القراءة التّفكيكيّة	≠	– التلقّي
– قراءة أدبيّة	≠	– قراءة تاريخيّة
– القراءة تمارس فعلها على القارئ	≠	– القارئ يمارس فعل القراءة
– استحالة تثبيت معنى معيّن للنصّ	≠	–تسلّم بنهائيّة التّأويل
– قارئ خال الذّهن	≠	–أفق الانتظار أو التوقّع

وبناء عليه، فالطّرح التّفكيكي أعمق في تصوّراته المنهجيّة من نظريّة التلقّي لتبنّيه لآراء، مثل (**فعل القراءة، تعدّد الدّلالات، حريّة القارئ، لانهائيّة التأويل**.....)،ومن ثمّ، وعلى حدّ تعبير "**عبد العزيز حمودة** " في " **الخروج من التّيه**"، يصبح التّفكيك المشروع الأكبر الّذي يمكن أن تندرج تحته نظريّة التلقّي، فالأصول الفلسفيّة، الظّاهراتيّة والتأويليّة، هي الأصول نفسها في التيّارين النقديين .

4-التّفكيك بين المنهج والنّظريّة :

لقد أثار االسّؤال : **هل التّفكيكيّة منهجا أم نظريّة؟** جدلا كبيرا وسط السّاحات الأدبيّة االغربيّة والعربيّة وللفصل في هذه الإشكاليّة، لابدّ أن نستعرض مجموعة من الآراء النّقديّة، ومن تمّ الوصول إلى الصّورة الحقيقيّة الّتي تظهر عليها التّفكيكيّة، ليكون ذلك عاملا في تسهيل العمليّة القرائيّة للنصّ المنتقى .

نبدأ برأي "**جاك دريدا**" في الموضوع، إذ يقول : "**ما الّذي لا يكون التّفكيك كلّ شيء ما التّفكيك؟ لا شيء، إذ أنّه ليست تحليلا analyse ولا نقدا critique**" [1].

لقد تجاوزت التّفكيكيّة حدود النّقد والتّحليل، ومثّلت "**موقفا من النّقد أكثر من مدرسة أومنهجا متماسكا**"[2].

لقد نادت بالتمرّد على كلّ فكر مركزي والقضاء على كلّ يقين موضوعي، فالتفكيك لا يعترف بأيّ سلطة، فشعاره الرّفض والتمرّد، والاعتراف إلّا بذاته مثله مثل الوجود تماما "**إنّ التّفكيك لا يعمل لحساب شيء خارج عن نفسه، هو يعمل لحساب نفسه على الدّوام** "[3].

وعليه من غير الممكن إطلاقا النّظر إليه على أساس أنّه مذهب أو نقد يقوم على مبادئ وقواعد معيّنة وليس من الصّواب مطلقا إقران مصطلح النّقد بالتّفكيك، لأنّ مثل هذا النّوع من الإقران يشير إلى وجود بعض المعايير

[1] جاك دريدا : الكتابة والاختلاف ،ص61
[2] إدوارد سعيد (العالم،النص،الناقد)،ترجمة فريال حبوري غزول، ص187
[3] حسام نايل : أرشيف النصّ درس في البصيرة االضالة ،دار الحوار للنشروالتوزيع،سوريا ط1,2006،ص12

والمقاييس يعتمد عليها هذا الأخير في الحكم والتّقويم ، وهذا طبعا يتعارض مع حقيقة التّفكيك وغايته "**فالتفكيك ليس نقدا، بل أنّ قيمة الحكم والاختبار والقرار والتّحديد، هي كذلك ما يستهدفه التّفكيك** "[1]

وبالتّالي، فإنّ إستراتيجية التّفكيك ترفض أن تكون نظريّة أو مذهبا، فهذا يعدّ ضدّ مقولاتها الّتي انبنت عليها وذلك ما رسخ عند النّاقد "**يوسف وغليسي** "، فيرى أنّ التّفكيكيّة ليست منهجا نقديّا قائما بذاته وإنّما هي إجراء يعوّل كثيرا على أسس المنهج البنيوي رغم تعارضهما في بعض الرّؤى "[2]

وهو بذلك لم يجعل التّفكيكيّة ترقى إلى درجة المنهج، دون تبرير ذلك بأدلّة قويّة، كما يظهر في رأيه قصور في فهم أصول التّفكيكيّة، فجنح إلى المقارنة بين التّفكيكيّة والبنيويّة، وهو في ذلك يبني رأيه على رأي " **دريدا**" القائل " **بأنّ النّقد البنيوي في كلّ عهد بالجوهر والمصير**"[3]

أمّا النّاقد " **عبد العزيز حمودة**"، فقد عدّ التّفكيكيّة " **صيغة لنظريّة النصّ والتّحليل، تخرّب subverts كلّ شيء في التّقاليد تقريبا ، وتشكّ في الأفكار الموروثة عن العلامة والنصّ والسيّاق والمؤلّف والقارئ ودور التّاريخ**"[4]

فقد عدّها آلية أو طريقة لتحليل النصّ، وهو بذلك يتبنّى رأي "**دريدا** "حول التفكيك، ف**دريدا** حسب صاحب (**المرايا المحدّبة**) يشرح ممارسته للتّفكيك عن طريق الأمثلة أو الحالات وليس عن طريق نظريّة عامّة أو

[1] محمود أحمد العشيري : الاتّجاهات الأدبيّة والنّقدية الحديثة (دليل القارئ العام) ص109
[2] يوسف وغليسي : النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، ط2002،إصدارات إبداع الثقافية، الجزائرص160
[3] المرجع نفسه ص161
[4] عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدّبة (من البنيوية إلى التفكيك)،ص 254

بحث حول الموضوع والواقع أنّه يقول صراحة " **إنّ التفكيك ليس نظريّة او منهجا، وليس مذهبا هرمنيوطقيا بالقطع بل يمكن تسميته إستراتيجية للنصّ وحتّى نكون أكثر دقّة إنّه ممارسة وليس نظريّة** "[1]

فالتّفكيكيّة حسب "**عبد العزيز حمودة** " مجرّد ممارسة لتحليل النصّ في ظرف مؤقّت إلى حين أن يحضر ما هو أكثر استنفاذا لطاقة النصّ المراد تحليله، وكأنّه لا يقنع بقدرتها على خرق فضاءات النّصوص .

فبعد تتبّع بعض الآراء في الإشكالية الّتي عرضت لكون التّفكيكيّة منهجا أو نظريّة يمكن القول أنّها آراء تتراوح بين الرّفض والتأييد ، والنّقد فيها أكثر من التّأييد، الشيء الّذي من مقولاته وأفكاره حول تحصيل المعنى والوقوف عليه ، فإنّه يظلّ يبتعد عن المنهجيّة أو النّظريّة الّتي تفرض نفسها فرضا قويّا على النّقد والنقّاد .

وبذلك تبقى التّفكيكيّة طريقا غير واضحة المعالم، تسعى إلى تحرير النصّ الحيّ المفتوح من القيد القراءة المغلقة الأحاديّة ، فتؤسّس لتعدّد المعنى وإنتاجيته في سلسلة لامتناهية .

وبالتّالي ،لا يمكن عدّ التّفكيك منهجا خصوصا إذا ما أكّدنا على الدلالة الإجرائيّة ،لذلك يمكن القول إنّ لا يمكن اختزاله إلى أدوات منهجيّة أو إلى مجموعة من القواعد والإجراءات القابلة للنقل "[2]، كما لا يمكن عدّه نظريّة في اللّغة " **يعمل بوصفه طريقة معيّنة لقراءة النّصوص أو بالأحرى إعادة قراءة الخطابات تقلب نظام**

[1] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها
[2] بن عبد العلي عبد السلام : ميثولوجيا الواقع ، دار توبقال ، ط 1 ، الدار البيضاء ، 1999 ، ص83

النّقد القائم على فكرة أنّ أيّ نصّ يمتلك نسقا لغويّا أساسيّا بالنسبة لبنيته الخاصّة الّتي تمتلك وحدة عضويّة أو نواة ذات مدلول قابل للشرح "[1]

بالتالي فإنّ قراءة النّصوص وفق إستراتيجية التّفكيك تروم "**إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه فمشروع القراءة التفكيكيّة، يقلب كل ما كان سائدا في الفلسفة الماورائية "** [2]، "**وتسمح بإبراز الجانب الآخر من العقل ألا وهو اللاّمعقول كبنية معرفيّة بقيت حبيسة سلطة العقل "**[3]

5-التّفكيك والمقاربة النصيّة :

تستدعي هذه الدّراسة أن نجيب عن سؤال مهمّ : كيف تقرأ النّصوص في ضوء إستراتيجيّة التّفكيك ؟

هذا السّؤال قد أثار نقاشا حادّا بوصف التّفكيكيّة تسعى إلى التخلّص من كلّ آلية وضابط يقيّد حريّتها ولكنّنا سنستأنس بما قدّمه كلّ من :(**ميجان الرويلي وسعد البازعي وعبد العزيز حمودة وعبد الله الغذّامي**)،وما استأثربه" **دريدا**" من خلال كتابه (**الكتابة والاختلاف**).

فالرويلي والبازغي يبيّنان أنّ القراءة التّفكيكيّة تنطلق في مقاربتها وقراءتها للنّصوص باعتماد حركتين أساسيتين، فهي "**قراءة مزدوجة**" [4]

[1] بسام قطوس : إستراتيجية القراءة والتأصيل والإجراء النقدي ،مؤسسة حمادة ،دار الكندي ط1 ،عمان 1998 ، ص 19
[2] ميجان الرويلي وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي إضافة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا ، المركز الثقافي العربي ، ط2 بيروت ، الدار البيضاء ، 2005 ، ص 108
[3] بارة عبد الغني : الهيرمونطيقا والفلسفة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ط 1 2007 ص44
[4] ميجان رويلي / سعد البازغي : دليل الناقد الأدبي ص107

تبدأ كمرحلة أولى في قراءة النّصوص قراءة تقليديّة، تكشف فيها عمّا تقوله وتعلنه وتصرّح به، للوصول إلى معناها الظّاهر وتقرّره دونما تحوير للتمكّن في البداية من تحديد ما هو راسخ وتقليدي أو ثابت ومسلّم به، بمعنى آخر "**إنّها تقرأ النّصوص في البداية قراءة تقليديّة تثبت بها معانيها الصّريحة الرّصينة وهي قراءة تبقى مرحليّا داخل الأفق الميتافيزيقي نفسه الّذي جاء التّفكيك ليعارضه وينقضه ، ويهدمه ويفكّكه** "[1]

وبهذه العمليّة يتمّ تحديد تلك المعطيات بالبحث في النصّ نفسه عن بعض التّناقضات والازدواجيات الّتي ينطوي عليها النصّ ويعمل على تغييبها، هادفا من وراء هذا الكشف عن احتواء النصّ على نوع من التناقض بين بنياته ، والّتي تقتضي الزّعزعة لتقويضها وتفكيكها، وبهذا تبدأ المرحلة الثّانية بتفكيك تلك المعطيات والمفاهيم التّقليديّة الثابتة الرّاسخة، للكشف عن غموضها والتباسها وزيفها، هي قراءة عكسيّة تعتمد على ما ينطوي عليه النصّ من معان تتناقض مع ما صرّح به ، ممّا يستلزم العثور على فجوات في النصّ، تعمل القراءة في هذه المرحلة على توسيعها والسّير معها إلى أن تنقض النصّ، ومن خلال هذه العمليّة يصبح النصّ يفكّك نفسه بنفسه، وهذا ما يهدف إليه "**دريدا**" في النّهاية من خلال قراءاته إذ يقول : " **ما يهمّني في القراءات الّتي أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج وإنّما الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنصّ والعثور على توتّرات أو تناقضات داخلية يقرأ النصّ من خلالها نفسه ويفكّك نفسه بنفسه** "[2]

[1] محمودأحمد العشيري : الاتجاهات الأدبيّة والنقديّة الحديثة ، ص 130
[2] جاك دريدا : الكتابة والاختلاف : ترجمة كاظم جهاد ص49

أمّا **الغذّامي** في تشريحه للنّصوص فيقول: " **أنّنا قد تعوّدنا على تقسيم حالات النصّ إلى حالتين هما حالة الإقناع وحالة الانفعال**"[1]

من خلال ذلك يتبيّن أنّ القراءة بالمفهوم التّفكيكي قراءة تولّد التّناقض بين النّصوص وطبقاتها الّتي تبدوا كأنّها تنطوي على التّجانس والائتلاف .

فقد أعطت إستراتيجيّة التّفكيك أهميّة كبرى لفعل القراءة ،لتخليص النّصوص من مختلف القراءات السائدة لا سيما البنيويّة الّتي امتازت في مقاربتها للنصوص بالمحدوديّة والانغلاق، فالتّفكيكيّة حاولت " **تطوير طرائق منفتحة للقراءة على نقيض البنيويّة الّتي تهدف إلى قراءات مغلقة تريد تأصيل نماذج بنائية محدّدة في الخطابات** "[2]

والمقصود بالقراءة هو ذلك الفعل الّذي يربط بين القارئ والنصّ في علاقة حميميّة تقوم على الحوار والاختلاف والمثاقفة، بعيدا عن المطابقة والمماثلة والخضوع، بهذا المعنى تصبح القراءة بالمفهوم التّفكيكي قراءة إبداعيّة منتجة تعمل على إعادة إنتاج النّصوص بطريقة تقوم على المغايرة والاختلاف، هي تحوير النصّ وليس وصفا أمينا أو لما أراد المؤلّف قوله .

وبالتّالي: القراءة التّفكيكيّة، قراءة متميّزة لا تؤمن بالحدود ولا تركن للاستسلام بوجود اليقين والمعرفة الحقيقيّة، إنّها قراءة الانفتاح الّتي تبقى دوما منفتحة على اللامتناهي، تتيح الفرصة للاقتراب من اللامفهوم

[1] عبد الله الغذّامي :تشريح النصّ ، المركز الثّقافي العربي الدار البيضاء ،المغرب ط200 ،2ص51
[2] عبد الله إبراهيم وآخرون : معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)ص 126

واللامعقول واللامتوقّع، وتسمع بإخضاع تلك الأشياء المستبعدة اللامفكّر فيها للمساءلة والاستنطاق، إنّها على العموم تحاول الاختلاف عمّا تقرؤه لكي تَقرأ فيه ما لم يُقرأ أو ما لم يكن ممكن قوله.

6-أركان التّفكيك :

دور القارئ يعتبر من أهمّ الأدوار في إستراتيجيّة التّفكيك، وليس المؤلّف أو العلامةّ أو النّسق أو اللّغة فالقارئ هو الّذي يحدث المعنى ويحدّثه، ومن دونه لا يوجد نصّ أو لغة أو علامة أو مؤلّف .

إنّ نظريّة التلقّي هي آخر المؤثّرات الّتي تأثّر بها التّفكيك سلبا أو إيجابا أو الاثنين معا مع العلم أنّ التلقّي سبق التّفكيك بسنوات طويلة ثمّ تزامن معه، فقد أخرج التّفكيك التلقّي من دائرة المؤثّرات، وأدخله إلى قلب دائرة المكوّنات أي أصبح من العناصر المكوّنة لإستراتيجية التّفكيك وليس خارجها، "**فعلاقة التفكيك بالتلقّي تمثّل عمليّة تأثّر جذريّة لتيّار يختلف جوهريّا مع البنيويّة** "[1]

أ – القارئ والتلقّي :

لقد كانت نقطة البداية الحقيقيّة، لنظريّة التلقّي في مرحلتها المتأخّرة النّاضجة هي الوصول إلى معرفة الحقيقة، وكذلك استحالة التأكّد من الحقائق العلميّة على التّجريب، فالقارئ الّذي يعنيه منظور التلقّي هو القارئ المثقّف الّذي ينطلق في تفسيره للنصّ من وعيه بأفقه وآفاق الآخرين .

[1] عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدّبة ، ص 281

لقد كان منظري التلقّي أكثر اعتدالا من التّفكيكيين، ووضعوا الضوابط دون فوضى القراءة، وهومن أهمّ الضوابط مفهوم "**تفسيرالجماعة " أو "الجماعة المفسّرة "، "فجوهر نظريّة التلقّي قائم على حريّة الفرد في قراءة النصّ وإعادة كتابته** "[1]

وبعد **الا**ستعراض المطوّل للتلقّي ينتقل المؤلّف إلى القارئ التّفكيكي، مشيرا إلى عناصر التّفكيك المختلفة مثل: دور القارئ، التّناص، غياب المركز، اللّغة الشّارحة، ومن خلال ما يستعرضه المؤلّف فإنّ إستراتيجيّة التّفكيك "**تمثّل ظفيرة متشابكة متداخلة بالغة التّعقيد** ".[2]

القار**ئ** التّفكيكي حرّ في دخوله النصّ من أيّ اتّجاه، كما أنّه حرّ في فتح وإغلاق عمليّة التدليل للنصّ دون اكتراث للمدلول، وانتفاء قصديّة المؤلّف وهذه عناصر التّفكيك في جوهرها .

ب – التّفكيك والمعنى :

إنّ المعنى في إستراتيجيّة التّفكيك تحكمه حقيقتان أساسيتان :

[1] عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدّبة ، ص 288
[2] المصدر نفسه ، ص 292

الأولى هي: قصور البنيويّة في تحقيق الدلالة والمعنى، ولهذا دراسة المعنى والدلالة جوهر إستراتيجيّة التّفكيك ، فقضيّة الدّلالة قضيّة تثير اهنمام التّفكيكيين وقضيّة المعنى هي مفتاح إستراتيجية التفكيك والمدّخل الرئيسي للقضايا الّتي يتناولها.

أمّا الحقيقة الثّانية: فهي أنّ التّفكيك قام بإفراز عنصر الشكّ الكامل الّذي خيّم على شيء فاستحالت معه المعرفة اليقينيّة، وفقد العالم ارتكازه .

فتحقيق المعنى هي نقطة البداية الّتي انطلق منها التّفكيكيون، وهي الهدف الّذي يسعون لتحقيقه كرد فعل صحيح لفشل البنيويّة .

كلّ عناصر إستراتيجّية التّفكيك تصبّ في خطّ واحد، وتتّجه رغم اختلاف منابعها، نحو نفس الهدف وهو تحقيق المعنى .

7-موقع التّفكيكيّة في السّاحة النّقديّة العربيّة :

أطلقت على التّفكيكيّة وغيرها من المصطلحات والمفاهيم النقدية الغربيّة المتبنّاة من قبل الفكر العربي الحديث مسمّيات ونعوت كثيرة لتصنيف الخطابات الغربية ضمن مجال معرفي معيّن من المجالات الآتية (**النظريّة–العلم–المنهج**)، فضلا عن النّعوت الّتي ألصقت بالتّفكيكيّة، حيث صنّفت تارة على أنّها منهج نقدي**–صلاح فضل– من خلال كتابه (مناهج النقد المعاصر)** أو على أنّها فلسفة **–عزيز عدمان– في كتابه (قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك)** أو على أنّها نظريّة القراءة **–بسام قطوس– من خلال كتابه(المدخل إلى مناهج النقد المعاصر)** في حين" **ليس التّفكيك منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج**" [1]

فالتّفكيكيّة إستراتيجيّة قرائيّة تشتغل على كلّ الخطابات والنصوص (**فلسفيّة، لغويّة دينيّة ، نقديّة** .....) وحتّى على ذاتها، ولما كانت إستراتيجيّة التّفكيك هي أنّ كلّ قراءة إساءة للقراءة، فإنّها تغدو دراسة شاملة، ترتمي في أحضان نقد النّقد، يقول **عبد النبي اصطيف** مبيّنا منحى النّقد التّفكيكي:"**وإذا ما كانت عمليّة الكتابة النقديّة هي حياكة حبّك هذه الخيوط على نحو يحقّق وظيفة هامّة تبدو للنّاقد، فإنّ وظيفة درّاس النّقد تغدو فكّا تفكيكيّا Déconstruction لهذا النّسيج حتّى تستبين خيوطه الّتي حدّدت طبيعته وتأثّرت إلى حدّ بعيد بالوظيفة الّتي يؤدّيها**"[2]

إنّ الخطاب النقدي العربي المعاصر ظلّ بعيدا عن المنهج التّفكيكي لوقت طويل ولم يلج إليه إلاّ في تاريخ وجيز ألا وهو 1985، وتحديدا في المملكة العربية السعودية عل يد النّاقد **عبد الله الغذّامي** صاحب كتاب "

[1] جاك دريدا "الكتابة والاختلاف " ترجمة كاظم جهاد دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب،ط1 1998ص61
[2] عبد النبي اصطيف : " النقد الأدبي العربي الحديث ، مقامات-مداخل-نصوص "المركز الثقافي العربي، ط1 ،2005 ص 237 نقلا عن هشام الدركاوي ، "التفكيكيّة التأسيس والمراس "، ص 40 -41

الخطيئة والتّكفير من البنيويّة إلى التشريحيّة، قراءة لنموذج إنساني معاصر"، ويعدّ هذا النّاقد الفذّ " **أوّل محاولة واضحة تجهز بانتمائها الصّريح إلى أبجديات القراءة التّفكيكيّة بدون منازع، إذ أنّنا لا نكاد نعثر على نموذج آخر حاول أن يطبّق هذه القراءة على النّصوص العربيّة الإبداعيّة ما عدا المفكّر اللّبناني–علي حرب– والنّاقد المصري – مصطفى ناصف –"**[1]

وقد وظّف **الغذّامي** كلمة تشريح بدل التّفكيك، لأنّه لم يجد مرجعيّة سابقة او ترجمة قبله، ومن هنا فالتشريحيّة أعطت حياة جديدة للنصّ أي أنّ كلّ قراءة هي عمليّة تشريح للنصّ، وكلّ تشريح هو محاولة استكشاف وجود لذلك النصّ، أي هدم وإعادة بناء بين ما يصرّح به النصّ وما يخفيه .

يرى "**عبد العزيز حمودة** "أنّ التّفكيكيّة "**تبحث عن اللّبنة القلقة غير المستقرّة وتحرّكها حتّى ينهار البنيان من أساسه ويعاد تركيبه من جديد وفي كلّ عمليّة هدم وإعادة بناء يتغيّر مركز النصّ وتكتسب العناصر المقهورة أهميّة جديدة يحدّدها بالطّبع أفق القارئ الجديد، وهكذا يصحّ ما هو هامشي مركزيّا وماهو غير جوهري جوهريّا**"[2]

أمّا التّفكيكيّة في المغرب العربي، فنجد النقّاد المغاربة قد تأثّروا بأعمال **دريدا** في مطلع الثمانينيات أو قبلها وزاد تهافتهم عليها في التسعينيات على يد كوكبة من المغربيين أمثال: **مُحَمَّد أركون، عبد الكريم الخطبي، عبد السّلام بن عبد العلي فتحي التريكي، عبد المالك مرتاض.**

[1] يوسف وغليسي ، محاضرات الأدبي المعاصر ، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة ، الجزائردار الطبع ،2005 ص 339
[2] صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ص114

8-التّفكيكيّة في الخطاب النّقد ي الجزائري المعاصر:

إنّ النّقد الجزائري المعاصر ظلّ بعيدا عن النّقد الألسني الغربي الجديد مثله مثل النّقد العربي المعاصر بصفة عامة، وهذا أمر طبيعي نظرا لظهوره في الغرب فقد تبلورت القراءة السّياقيّة شيئا فشيئا معتمدة على المؤثّرات الخارجيّة ومدى تأثيرهاّ وتأثير نفسيّة صاحب النصّ على النصّ الإبداعي وصولا إلى القراءة النّسقيّة الّتي ألغت الخارج ودعت إلى موت المؤلّف، فأصبح مفهوم النّسق المقولة الأساسيّة الّتي تعتمد عليها معظم الدّراسات النّقديّة المعاصرة، هذه المناهج العصرية ولجت إلينا دفعة واحدة، بكلّ ماتحمله من مفاهيم ومبادئ، الأمرالّذي دفع بالنقّاد الجزائريّين إلى ترجمتها للوصول إلى حقيقتها، وتبليغ القرّاء والمتلقّي بشيء من التّسهيل والتّبسيط، وهذا ما جعل البعض يقع في الخلط فيما بينها، وفي الطّريقة الّتي تطبّق بها على النّصوص الأدبيّة، حيث نجد الكثير من النقّاد يخلطون بين منهجين أو أكثر بدل من الاعتماد على منهج قراءة واحدة .

إنّ واقع القراءة التّفكيكيّة وما وصلت إليه داخل الأدب الجزائري ينسب إلى النّاقد الفذّ "**عبد المالك مرتاض** " الّذي يعدّ سيّد النّقد التّفكيكي دون منازع، وقد اهتدى إلى التّفكيكيّة في نهاية الثّمانينات من خلال مؤلّفه المشهور " **ألف ليلة وليلة**"[1]، وقد ألّفه سنة **1987** ونشره سنة **1992**، كما **حاول** أن يعالج رواية " **زقاق المدق** " **لنجيب محفوظ**، من خلال دراسة أسماها "**تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكيّة سيميائيّة مركبة لرواية " زقاق المدق "، وقد ألّفه سنة 1989 وقام بنشره سنة 1995**"[2]

[1] يوسف وغليسي : النقد الجزائري المعاصر من اللا نسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية للفنون الجزائر ، 2002 ، ص 163
[2] المرجع نفسه ص163

والملاحظ أنّ كلّ هذه الدّراسات لا تنفرد بالمنهج التّفكيكي بل تستعين بالقراءة السيميائيّة فهو يقرّ فيها بالتّفكيكيّة كأداة إجرائيّة إلى جانب السيميائيّة "[1]

هذه الأعمال الّتي قدّمها **عبد المالك مرتاض** ينفرد بها، إذ لانكاد نعثر على دراسة تحذو هذا الحذو، ما عدا الدّراسة الّتي جاء بها "**الطاهر الروانية** "، المعنونة بعنوان "**الكتابة وإشكالية المعنى" قراءة في بنية التفكك في رواية تجربة في العشق "للطاهر وطّار"** الّتي أفاد فيها بعض الشيء من بعض المفاهيم التّفكيكيّة (**الكتابة القراءة التصدّع السردي ،التناص** ....)، التي استقاها من **ميشال فوكو ورولان بارت،** بالإضافة إلى الدّراسة الّتي قدّمها الدّكتور" **سليمان عشراتي** " الموسومة بالتّفكيكيّة وجذور الوعي التّنظيري عند **جاك دريدا** الّتي نشرها في مجلّة " **تجليّات الحداثة** " العدد الثاني جوان **1993** "[2]

التّفكيك عند " **عبد المالك مرتاض**" : " **تقويض لغة النصّ أجزاء أجزاء، أفكارا أفكارا ،لتبين مركزي النص والاهتداء إلى سرّ اللّعبة فيه، ثمّ يعاد تطنيبه أوبناؤه أو تركيب لغته على ضوء نتائج التّقويض** "[3]

معنى هذا أنّ التّفكيك عند "مرتاض " يقوم على تفكيك النصّ إلى أجزاء وتحليل أدقّ، ليصل القارئ أو النّاقد إلى عمق وأغوار النصّ فيهتدي إلى سرّ البناء فيه .

[1] محمد بلوحي : الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق (الأسس والآليات) ص 125
[2] يوسف وغليسي : النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ص 163
[3] محمد بلوحي : الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق (الأسس والآليات) ، ص125

من خلال دراسته التّفكيكيّة اتّضح لنا أنّ الباحث تجاوز جملة من العقبات المنهجيّة الّتي كان يواجهها فقد تخلّص من القراءة التّقليديّة لينتقل إلى البنيويّة، حتّى انتهى إلى ما بعد البنيويّة، إذ أخذ يصطنع منهجا مركّبا جديدا يقوم على المزاوجة والجمع بين المناهج (البنيوية، السيميائيّة، التّفكيكيّة، وإجرءات الأسلوبيّة)

لقد استعمل " مرتاض" مصطلح التّفكيكيّة في كتابه "**ألف ليلة وليلة** "، **سنة 1989** وتحليل الخطاب السردي 1995، مثلما استعار التشريحيّة إلى جانب التّفكيكيّة في كتابه "أ- ي دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد" فقد انقلب على هذه الاختيارات الاصطلاحيّة الأولى، مفضّلا عليها مصطلحه الجديد (**التقويض**) أو**النظريّة التّقويضيّة** الّتي يخصّ بها المصطلح الفرنسي **Déconstructionnisme** من باب أصل المعنى في فلسفة **دريدا** تقويض يعقبه بناء على انقاضه، في حين أنّ معنى التّفكيك في اللّغة العربيّة، يقتضي عزل قطع جهاز أو بناء عن بعضها البعض، دون إيذائها أو إصابتها بالعطب، كتفكيك قطع محرّك أو أجزاء بندقيّة ....

ومنذ سنة**1995** (تاريخ أوّل استعمال للتّقويض من قبل مرتاض)، أصبحنا نراه " **يتحيّن أيّ مناسبة (تفكيكيّة) لتقويض هذا المصطلح وإبراز مسوغات إحلال (التّقويض) محلّ التّفكيك**"[1]

لقد ضمّن عبد المالك مرتاض مصطلح التّفكيكيّة في ثلاثة أشكال أثناء تعامله مع المقابل الأجنبي لها **Déconstuction**، وقد ذهب إلى تحديد جذور المصطلح في ارتباطه بالسيّاق اللّغوي قائلا : "**وتأمّلنا المصطلح الغربي الّذي منشأه فلسفي محض (جاك دريدا ، فيلسوف) استبان لنا أنّ اللّفظ العربي مركّب من**

[1] عبد المالك مرتاض :نظرية القراءة –تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبيّة - ،دار الغرب ، وهران، الجزائر ، دار الطبع 2003 ص 206

مقطعين اثنين (Dé) وتعني ما وراء. وتأتي بعدها (constuction) الّذي معناه البناء أو التطنيب حيث أنّ التّفكيك لغويّا يعني تجزئة كيان مركّب منقطع ثمّ إعادة تركيبه كما كان ذي قبل كتفكيك قطع محرّك أو أجزاء نقديّة وهلمّ جرا، فالتفكيك لا يعني ضياع أي جزء من الشيء المفكّك "[1]

وضع مصطلحي **التّفكيكيّة والتّشريحيّة** كعناوين لبعض مؤلّفاته مثل(**بنية الخطاب الشعري – دراسة تشريحيّة لقصيدة أشجار يمانية**)، فهو إن لم يستعمل بعض المصطلحات التّفكيكيّة إلاّ أنّه مارسها في تشريحه للصوّر، إذ تجاوز المعنى الظّاهر إلى المعنى العميق، ليصل أخيرا إلى أنّ لغة المقال لغة مشحونة بمعان جديدة ولغة استطاعت أن تستوعب التّاريخ والواقع السّياسي والاجتماعي والحضاري، فثراء هذه الصّور ارتبط بأفق القارئ الّذي تمكّن من صبر أغوارها وهذا ما يؤكّد سعة معرفته اللّغويّة، من خلال قدرته على فكّ رموزها بنزعة تفكيكيّة صريحة تتضمّن الحريّة في القراءة.[2]

وقد ورد مصطلح التّفكيكيّة في إنتاجه النّقدي (أ- ي دراسة تفكيكيّة سيميائيّة لقصيدة " أين ليلاي" لمحمد العيد، وألف ليلة وليلة، تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد)، وقد تراجع " مرتاض " عن المصطلحين السّابقين(**التّفكيك ، التّشريح**) واقترح مصطلحا آخر وهو **التّقويضيّة**، إذ يرى أنّ التّقويض أدقّ من التّفكيك ويلتقي في ذلك مع الباحث" **مُحَمَّد الشنطي**" في مقاله (**ملامح من المشهد النقد المحلّي**)

[1] سعيد بنكراد المصطلح السيميائي ، الأساس المعرفي والبعد التطبيقي ، قضايا المصطلح في الأدب والعلوم الإنسانية ص169
[2] مجلة آفاق علمية (التفكيكية في النقد الجزائري) ، المجلد15 ، العدد 1 السنة 2023 ص327

والّذي نقل مفهوم هذا المصطلح عن الباحث السّعودي **"عابد خزندار"**، الّذي ميّز بين مصطلحات ومفاهيم نقديّة أهمّها : **القراءة التّقويضيّة – القراءة النّقديّة ، و**بالتّالي جاء التّرجيح بمصطلح التّقويض كمصطلح يقترب من التّفكيك في ترابط البناء لدى **"جاك دريدا"** أو الهدم أو الحفر عند نيتشه [1]

إذا ، فقد وظّف **"مرتاض"** النّقد التّفكيكي في مدوّنته النّقديّة (**دراسة سيميائيّة تفكيكيّة لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد آل خليفة**)، والّذي أعاد مراجعته تحت عنوان (**أ–ي تحليل مركّب لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد آل خليفة**)الصّادر سنة **2004**، والّذي يقرّ فيه الباحث بالتّفكيكيّة كأداة إجرائيّة غلى جانب السيميائيّة والبنيويّة، ولعلّ العنوان يعكس هذا المنهج المركّب .

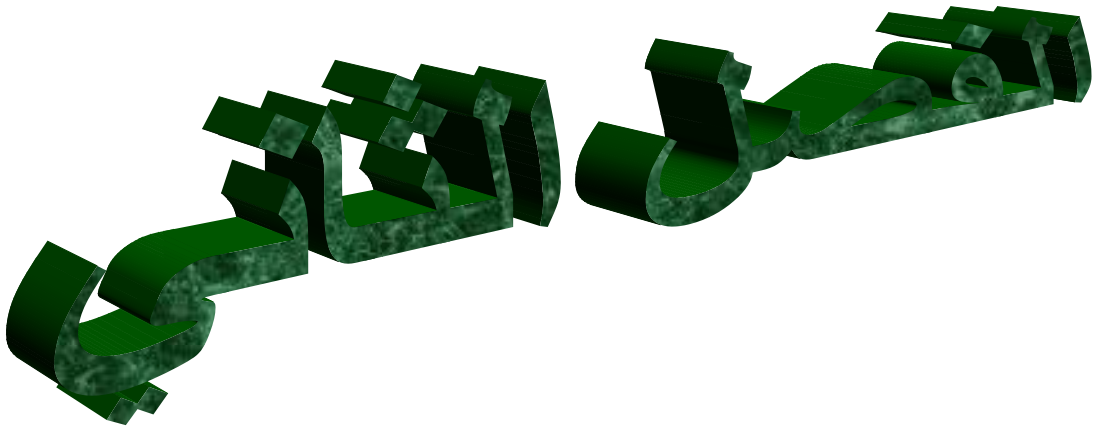
ولعلّ أهمّ ما ركّز عليه مرتاض في إطار التّنظير للفكر التّفكيكي مايلي :

- تحديد مفهوم التّقويضيّة (**أطلق مصطلح التّقويض بدل التّفكيك**)
- عرض وناقش كتب **دريدا** وأفكارها وطروحاتها .
- بحث في أصول وخلفيات التّفكيكيّة الفلسفيّة والجغرافيّة .
- محاولة تخطّي وتجاوز أفكار **دريدا** نفسها .
- مقاربته بالنظريّة البنيويّة، مستخلصا أنّ "**هذه النّزعة يجب أن تكون بنتا بارّة للبنيويّة الّتي تكمّلها أكثر ممّا تقاطعها**"[2]

[1] بوخاتم مولاي علي : المصطلح السيميائي في النقد العربي المعاصر ، أطروحة الدكتوراه، جامعة سيدي بلعباس 2004 ص 315
[2] عبد المالك مرتاض ألف –ياء ،تحليل مركّب لقصيدة أين ليلاي ؟لمحمد العيد، دارالغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، 2004 ،ص57

على العموم تبقى مجرّد محاولات، حاول فيها أصحابها تطبيق بعض المفاهيم الإجرائيّة للقراءة التّفكيكيّة على النّصوص الإبداعيّة الجزائريّة، وتبقى دراسات "**عبد المالك مرتاض**" تحتلّ الصّدارة بدون منازع على الرّغم من اعتمادها على المزاوجة بين المناهج، على أمل أن تكون هناك محاولات أخرى في هذا المجال، تحاول الإلمام بشتات الدّراسات السّابقة بالاعتماد على الجدور الأصليّة .

فالخطاب النقدي الجزائري سعى منذ الثمانينات، ولا يزال يسعى للّحاق بالرّكب الألسني الجديد، وذلك من خلال تنظيم الملتقيات المتخصّصة مثل :(**ملتقى التحليل اللساني للنصوص بجامعة عنابة في ماي 1985 ،ملتقى اللسانيات والأدب بجامعة قسنطينة سنة 1993**)، **توثيق الصلة بين الخطاب النقدي الجزائري المعاصر والمناخ الثقافي الفرنسي بفعل البعثات الطلّابيّة الجزائريّة إلى جامعة السوربون بفرنسا أين درس بعض النقّاد الجزائريين أمثال "عبد المالك مرتاض "، وكذلك إنشاء معهد العلوم اللسانية والصوتية في أواخر الستينيات .**



دراسة تفكيكية لقصيدة أين ليلاي

دراسة تفكيكية لقصيدة أين ليلاي

1- جوّ النصّ

2- موضوعات القصيدة

3- تأويل الرمز في القصيدة

4- الدعائم الّتي قامت عليه القصيدة

5- شرح بعض الأيقونات من القصيدة

6- الإطلالة السيميائيّة للقصيدة

7- بنية اللّغة في القصيدة

8- المعجم الفنّي للقصيدة

9- زمن القصيدة

10- التّركيب الإيقاعي في القصيدة

11- الحيّز الشّعري للقصيدة

الفصل الثاني: دراسة تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة

أنتهي من التسويد في 21 – 03 – 1987

أنتهي من التّبييض في 07 – 06 – 1988

أين ليلاي ؟

أَيْن (ليلايَ) أيْنَـــــــهَا؟ حِيلَ بَيْنِي وبَيْنَهَـــا

هَلْ قَضَتْ دَيْنَ مَنْ قَضَى في المُحِبّيـــن دَيْنَها

أَصْلَتِ القَلْبَ نَـــــارَها وأذاقَتْهُ حِينَهـــــا

مُذْ تعرَّفْتُ سِرَّهـــــــا وتعشَّقْتُ زَيْنَهـــــا

روَّعَتْني بِبَيْنِهـــــــــا لا رَعَى اللهُ بَيْنَـــها

فَتَعَلّقْتُ بالطُيُـــــــو فِ اللّوَاتي حَكَيْنَهـــا

وتَعَلَّلْتُ بالمُنَـــــــى فَتَبَيَّنْتُ مَيْنَهـــــا

مَالِ (لَيْلاَيَ) لم تَصِـــلْ مُهَجَاتٍ فَدَيْنَهـــا

و قُلُوبا عَلِقْنَهـــــــا وعُيونًا بكَيْنَهـــــا

اِيهِ يا عَيْنِي اذْرِفِـــــي لن تَرَيْ بَعْدُ عَيْنَهـــا

السَّمَـــــاواتُ و الأَرَا ضِي جَميعًا نَفَيْنَهـــا

كَمْ تَساءلْتُ سَــالِكًـا أَنْهُجًا مَا حَوَيْنَهَـــا

لم يُجِبْنِي سِوَى الصَّــدَى أَيْن (لَيْلاَيَ) أَيْنَهَـــا؟[1]!

(البحر المتدارك)

تعريف بالشاعر:

ولد مُحَمَّد العيد آل خليفة في مدينة عين البيضاء بتاريخ 27 جمادى الأولى 1323، الموافق ل 28 أوت 1904 من أسرة دينيّة عريقة، ونشأ في هذه المدينة وحفظ القرآن الكريم وتعلّم بمدرستها الابتدائيّة على يد الشيخين مُحَمَّد الكامل بن عزوز وأحمد بن ناجي، ثمّ انتقل إلى بسكرة على أبواب الصّحراء سنة1918 حيث تابع دراسته على يد المشايخ، علي إبراهيم العقبي الشريف، والمختار بن عمر اليعلاوي والجنيدي أحمد المكي .

[1] محمد العيد آل خليفة ديوان ص 41 - 42

وفي عام 1920 تاقت نفسه إلى الذّهاب إلى تونس كي ينال شهادة التطويع من جامع الزيتونة الّتي كانت له شهرة دينية وثقافيّة في المغرب العربي كمعقل إسلامي عربي قديم، وفي جامع الزيتونة حاول أن يتعمّق في الثقافة العربية قديمها وحديثها وأن يجمع بين الحياة الدينية الّتي ورثها عن أسرته ومشايخه وبين الحياة المادية الصّاخبة الّتي يعيش تحت شمسها ويسمع عن تطوّراتها أشياء كثيرة، ولكن المحاولة لم يقدّر لها أن تنجح فقد عاد إلى بسكرة بعد عامين لأسباب عائليّة أو شخصيّة نجهلها حتّى الآن .

بقي الشّاعر يعيش أواخر حياته زاهدا، إلى أن مرض وبقي على تلك الحال حتّى توفي في السابع من رمضان 1399هـ، الموافق ل 31جويلية 1979، ودفن في مقبرة الفريلات ببسكرة.

نبدأ الآن في محاولتنا الصّغيرة هذه ابتغاء تفكيك وتشريح نص أدبي لمحمّد العيد آل خليفة، عنوانه (أين ليلاي؟) والّتي نودّ أن نعرف مافيها من وظائف ومكامن وقيم وإشارات ودلالات.....

1. جوّ النصّ :

القصيدة تبدوا كأنّها غزل حقيقي لولا أنّ محمّد العيد آل خليفة نشأ في أحضان جمعية العلماء المسلمين، والّتي لا تستحسن هذا النّوع من الشّعر، ولولا أنّه تحدّث عن ليلاه بلفظ الجمع (**المحبّين ، مهجات ، قلوبا علقناها عيونا بكيناها**) وهذا ما دلّ على أنّ "**ليلى " ماهي إلاّ الحرية المفقودة .**

إنّ لغة القصيدة ليست أدبيّة خالصة أي ليست ذاتية الغائية، أي أنّها لم ترق إلى مستوى اللّغة الخالصة الّتي تحدّث عنها "**جاك دريدا**"، والّتي يقول عنها "**إنّ اللّغة الخالصة الّتي تطّلع إلى احتضان الأدب الخالص، هي موضوع النّقد الأدبي الخالص** "[1]

إنّ الشيء الّذي كان يفكّر فيه الشّاعر هو أن يتحدّث عن المعنى قبل كلّ شيء، أي أنّه كان يبتغي التّعبير قبل أن يفكّر فيما يمكن أن نطلق عليه " **الابتداع الخالص " أي أنّه كان يشرئبّ إلى نصّه على أن ينهض بوظيفة العكس، لا بوظيفة التّشكيل** [2]

المحنة القومية تبدو جلية في المأساة العاطفية لمحمد العيد آل خليفة مع" ليلاه" عندما تساءل : أين ليلاي ؟ ورحلته معها المليئة بالجراح والآلام والحرمان واليأس العقيم، الّذي حبسه في حلقة مفرغة .

2. موضوعات القصيدة :

تعتبر قصيدة " **أين ليلاي ؟ " لمحمّد العيد آل خليفة**، من أعظم قصائده الّتي استخدم فيها الرّمز فرمز للحريّة والوطن ب " ليلى "، وتمنّاها رغم أنّها كانت تأبى وتأتي بعيدا عنه " **ليلى ليست رخيصة المهر، ولا مبتذلة العلاقة، ولا سريعة الودّ ولا سهلة الانقياد، ولا ليّنة الانصياع، وإنّما هي فتاة نحتك من فتاة، تغالي في حبّها**

[1] جاك دريدا : " الكتابة والاختلاف " ص 13
[2] عبد المالك مرتاض : أ – ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي ؟ " لمحمد العيد آل خليفة ص79

لفرط جمالها، وتباهي في اعتزازها إدراكا لقيمتها المعنوية، فإذا هي تكاد توجد في كلّ مكان، ولا توجد في أيّ مكان"[1]

فقد استحقّ بطلها أن يحمل لقب " **مجنون الحرية** "، لأنّه ظلّ يسأل عنها في كلّ مكان ولا يملّ .

أَيْن (ليلايَ) أيْنَـــهَـــا؟ حِيلَ بَيْنِي وبَيْنَهَـــا

هَلْ قَضَتْ دَيْنَ مَنْ قَضَى في المُحِبّيـــن دَيْنَها

أَصْلَتِ القَلْبَ نَـارَهـــا وأذاقَتْهُ حِينَهـــــا

مُحَمَّد العيد آل خليفة تصوّر في الأبيات الثلاثة الأولى " **الحريّة** "على أنّها امرأة فسمّاها ب " **ليلى**" فأحبّها بشغف عجيب وغازلها بطريقة رومانسية جميلة، فبدأ بالسؤال عن مكانها غير معروف، " **ولا يكاد يتساءل عنها تساءل العارف، لا تساءل الجاهل، حتّى يقرّ بأنّ قوّة متسلّطة حالت بينه وبين ليلاه هذه، فهي إذن مفقودة موجودة في الإبان ذاته** "[2]، وكذلك " **فكأنّ النّاص كان يعرف مكانها، وإنّما الّذي حمله على التّساءل عنها فزعه من هذه القوّة الغاشمة، وتظاهره بعدم معرفة هذا المكان الّذي يحوي ليلى، قد تكون من باب التقية أو التعمية، وذلك مثله مثل العاشق الولهان الذي يخشى لوم العذال أو خبثهم أو شرّهم، فتراه على**

[1] عبد المالك مرتاض : أ – ي دراسة سيميائية تفكيكيّة لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد آل خليفة ص 84
[2] المرجع نفسه ص 82

الرّغم من معرفته مكان حبيبته يتظاهر لهم بالجهل به، تجنّبا للتعرض للاذاة، ورغبة إلى الحيطة والاحتراس وحرصا على أمنه وأمنها "[1]

مُذْ تعرَّفْتُ سِرَّهـــا وتعشَّقْتُ زَيْنَهـــا

روَّعَتْني بِبَيْنِهـــــا لا رَعَى اللهُ بَيْنَـــها

فَتَعَلّقْتُ بالطُيُـــو فِ اللّوَاتي حَكَيْنَهـا

وتَعَلَّلْتُ بالمُنَـــى فَتَبَيَّنْتُ مَيْنَهـــا

مَالِ (لَيْلاَيَ) لم تَصِـلْ مُهَجَاتٍ فَدَيْنَهـــا

و قُلُوبا عَلِقْنَهـــا وعُيونًا بكَيْنَهـــا

من البيت الرّابع إلى البيت التّاسع، يضيف الشّاعر، أنّ صورة "ليلى "رسخت في خياله منذ أن عرفها فهي لا تفارقه، ممّا جعله يتعلّق بكلّ خيال يماثل صورتها، ثمّ يعاتبها على الهجران، ونكران الجميل، وعدم الاكتراث بمشاعره وبكاءه عليها، " **أهكذا يا ليلى يقابل الحبّ بالصدّ، والهوى بالتأبي، والوصال بالهجران، والاعزاز بالهوان، والوفاء بالغدران؟ ماذا تقولين، يا ليلى، لهذه المهج الّتي تفديك، والعيون الّتي تبكيك، والقلوب الّتي تهواك؟ هل يهون عليك هؤلاء الذين لا يبرحون بك يتعلقون: أمّا السجن فما أكثر ما مُنُوا بغياباته من**

[1] المرجع نفسه ص 82

أجلك، وأمّا الاضطهاد فما أكثر ما احتملوه في سبيلك، وأمّا الذلّ فما أكثر ما تعفّروا به حتّى تلوّثت أنوفهم، كما عانوا، يا ليلى، من هذه القوّة الطّاغية، ومن هذه الفئة الباغية الّتي أقبلت على هذا الوجه من الأرض من وراء ذلك الوجه من البحر : لتحكم استبدادا ، وتتربّع اضطهادا "[1]

اِيهِ يا عَيْنِي اذْرِفِـــي لن تَرَيْ بَعْدُ عَيْنَهـــا

السَّمَـــاواتُ و الأَرَا ضِي جَمِيعًا نَفَيْنَهـــا

كَمْ تَساءلْتُ سَـــالِكًا أَنْهُجًا مَا حَوَيْنَهَـــا

لم يُجِبْنِي سِوَى الصَّدَى أَيْن (لَيْلاَيَ) أَيْنَهَـــا؟[2]**!**

أخيرا ، انتهى " العيد " إلى اليأس فقد تطلّع إلى السّماء ولم يجد خيرها، ونقّب في الأرض فلم يعثر عليها "**ولتبكي حتّى تحفل دموعك السّموات والأرضين اللّواتي لم يعدن يحوين ليلى، فأين أنت ياليلى؟ لقد بحثت عنك في السموات فلم أجدك، ونشدتك في كلّ الأرضين فلم أعثر عليك.... لقد سلكنا إليك كلّ الدّروب، وعبرنا لك كلّ الجسور، وجبنا من أجلك كلّ الأقطار، وقطعنا نشدانا لك الكواكب تعقبها الكواكب، راكبين وراجلين وطائرين وزاحفين، ولكنّنا لم نهتد السّبيل إليك قط ...وكأنّنا محكوم علينا باليأس من العثور عليك إلى نهاية الدّهر "**[3]، فصرخ بأعلى صوته فلم يجبه إلاّ الصدى "**ولكن لا أحد بخير، ولا شيء يجيب، وكأنّ العالم**

[1] عبد المالك مرتاض : أ – ي دراسة سيميائيّة تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي ؟ " لمحمد العيد آل خليفة ص 90
[2] محمد العيد آل خليفة ديوان ص 41 - 42
[3] المرجع نفسه ص 91

كلّه استحال إلى عدم مطلق، لا حركة، لا حريّة، ولا وجود، ولا حياة، كأنّ كلّ شيء انتهى ولم يعد يجيبك إلاّ هذا الصدى العابث الّذي يعود إليك رجعُه من أعالي السموات، وأعماق الأرضين، وأقصى الأرجاء "[1]

3. تأويل الرمز في القصيدة :

لقد استخدم مُحَمَّد العيد آل خليفة اسم " **ليلى**" رمزا لمجموعة من المعاني والدّلالات والّتي تتجسّد في " **الحريّة**" فالمعنى الظاهر هو"**ليلى** "، **أمّا في حقيقة الأمر فهي الحريّة :" إنّ حبّ الشّاعر ليس لليلى على الحقيقة، وإنّما حبّه كلّه ينساق وراء الحرية والتغنّي بجمالها، والحقّ أنّ هذا الحبّ لا يقوم بين الشّاعر و ليلى الحرية، كما يمكن أن يدلّ على ذلك ظاهر نصّ القصيدة، فالسّياق التّاريخي لا يجعلنا نميل إلى هذا التأويل، وإنّما يقوم بين الشّعب الجزائري كلّه وهذه الحريّة الّتي ظلّ يضحّي من أجلها بملايين الشهداء حتى انقادت له تجرّر أذيالها "**[2]

إنّ لفظة "**أنا** " في النصّ، أو **ياء المتكلّم وتاء المضارعة** وسواهما، لم تكن تعني الحريّة، أو الأمل العظيم الّذي كان ينشده لنفسه فقط، أي لم تكن مجرد مرآة مفردة ولكنّها قادرة على عكس عدد كبير من الجماعات والآمال والتطلّعات .

الشاعر يطرح سؤالا، ثمّ يشرح حالا، ثمّ ينتهي إلى اليأس القاتل، الشّاعر الّذي يطرح السؤال ليس مُحَمَّد العيد، بل هو الشّاعر الفنّان الحالم، فهو بذلك صورة أماميّة لصورة خلفيّة، هي شعبه كلّه، ووطنه كلّه، أمّا شرح الحال فيتجسّد في حبّ ليلى، والاشتياق لها، ثمّ اليأس من وصالها، وكأنّ في هذا بحثا عن الذّات والتّاريخ، والماضي والمستقبل والحقيقة، والحريّة .

[1] المرجع نفسه ص92
[2] المرجع نفسه ص95

4. الدعائم الّتي قامت عليه القصيدة :

هذا النصّ يقوم على أربعة دعائم على الأقلّ من النّاحية التّأويلية :

أ– من النّاحية الأسطورية : النّاص حاول توظيف الأسطورة من خلال شخصية " **ليلى**"، بكل ما تحمل هذه الشخصية من أبعاد أسطورية، فقد اتخذت "**ليلى** " رمزا لكيان وحال، كما أومأ النصّ إلى تعلّقه بالأطياف وكلّ الأوهام الممكنة على ما فيها من ضياع للحقيقة.

اتّخذ النصّ "**ليلى**" رمزا وأسطورة لغاية فنيّة فيها الكثير من الأصالة، ف**ليلى** لدى الشعراء رمز للجمال والخير والحقيقة، ولعلّها اتّخذت هذا الشّكل الخرافي الجميل منذ أن وظّفت في الشعر العربي في تاريخه المبكّر .

"فالحديث عن ليلى ، في أيّ نصّ شعري عربي، في هذا السيّاق، يعني أسطرته أي توظيف الثقافة التراثيّة من أجل تعميق بعض المفاهيم الرّمزية، وكون ما ورد في النصّ قد لا يرقى إلى مستوى توظيف الأسطورة وإخراجها في رداء جذّاب ومثير، لا يبعد عنه صفة الأسطورية المجسّدة في ليلى الّتي اتّخذ النصّ منها كيانا وحالا "[1]

ب– من الناحية الرّوحيّة : إنّ النصّ يقيم الموضوع على قضية حبّ تصطلي الشخصية الشعريّة بنار هواها، وهنا تتجلّى المعاناة الرّوحيّة، فالشخصية الشعريّة شبيهة بحال المتصوّف، الّذي يذوب ويتعذّب في حبّ ذات الله، ولا تكون هذه الحقيقة إلاّ ليلى، الّتي هي قيمة روحيّة تمنح الحياة، فالشخصية الشعريّة شديدة الوفاء والإخلاص

[1] عبد المالك مرتاض : أ- ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي " لمحمد العيد آل خليفة ص96

تنشدها في كل وجه من الأرض والسماء من أجل العثور عليها والتمتّع بجمالها، كل ذلك فالشخصية الشعرية تدرك أنّ مثل هذا النشدان قد لا تجني من وراءه غير اليأس والحرمان .

ج- من الناحية السياسية : نجد النصّ تناول موضوعا من نوع القضية الّتي تتّخذ شكل المثل الأعلى لجماعة أو شعب، أو أمّة، وقد وفّق النصّ في الدعوة إلى حبّ هذه القضيّة الّتي هي هنا الحريّة بعد أن كان وصفها وشخّصها وحبّبها .

د- من النّاحية التّاريخيّة : النصّ يربط الموضوع بالواقع التّاريخي للشعب الجزائري فكأنّ الشخصية الشعريّة، هي الشعب الجزائري كلّه، وكأنّ ليلى هي الحرية في كلّ زمان ومكان .

5.شرح بعض الأيقونات من القصيدة :

ينتمي هذا النصّ إلى الأدب التّقليدي ، فاللّغة المستعملة فيه ليست بريئة، وليست مجرّد شكل مفيض إلى شكل المعنى ، أي ليست إبداعيّة وليست ذاتية الغاية كما يعبّر الشكلانيون الرّوس .

الأيقونيات " **الصور المنعكسة عن استعمال شيء في حاضر النصّ ، لشيء يشبهه في الخارج معروف في الذّهن بصورة أوضح** "[1]

ومن النماذج الأيقونية الموجودة في النصّ نذكر :

[1] عبد المالك مرتاض : أ – ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي ؟ " لمحمد العيد ص 80

ليلى : ليلى لا تمثلّ المضمون التّقليدي،في مفهوم النقد التقليدي، وإنّما تمثّل صورة بصريّة خالصة لعالم من القيم والمثل العليا غير بصريّة، فتمثّل النّاص (**الوطنيّة** ، **والحريّة والنّضال، والتّاريخ، والكرامة، والشرف، والمجد والعزّ)** بواسطة هذا العاكس المبصر الّذي هو شخصية " **ليلى**"، فهي صورة بصريّة لصورة خارجيّة مركّبة غير بصريّة .

الطّيوف اللّواتي حكيناها :

هذا المظهر يكرّس "ما جاء حول **ليلى** ، بل نجده هنا يعكس عكسا دقيقا إلى درجة أنّ النصّ يقرّره تقريرا . فهو يتعلّق بأسباب بصريّة تربطه بهذا الشّبه الّدي يشبه الموضوع وهو " الطيوف "، فالطّيوف هنا، كالمرآة العاكسة لوجه غير مرئي مباشرة، فنجتزئ بما نرى في المرآة لأنّها لاتكذب، ولا تزور الشيء الّذي تعكسه بل هي عاكسة أمينة للصورة الّتي تتسلط عليها فتغوص في معكسها اللّماع الحسّاس، فالحكي هنا هو الشّبه الصّراح، والشبه لا يكون معادلا لسواه إلاّ بانعكاسه فيه، أو عكسه له أو في مماثلة لصورته البصرية، فالصورة هنا بصرية مركّبة . والطّيوف ليست مجرّد أفكار وهميّة تتأوّب النوام فتزعجهم أو تمتّعهم، وإنّما هي صورة مرئيّة حقيقيّة، لصورة أخرى أشدّ تركيبا ، وأكثر تعقيدا، تتمثّلها الشخصيّة الشعريّة لعالم غير بصري "[1]

لن ترى بعدها عينها :

الصورة الأيقونية هنا، تتّسم بالشّعاع والبصريّة المجسّدة، أي بإدراك المحسوس الّذي ليس إلاّ صورة بصريّة واردة في الأصل، لاستحالة الرؤية غير البصرية، فانعدام المعادل الأيقوني الأوّل، أفضى إلي انعدام المعادل الأيقوني الثاني

[1] المرجع نفسه : ص 81

فالصورة الأيقونية القائمة على نفي وجود الشبه تحت الملكة البصريّة ، تقوم هنا على اصطناع العضو الممتاز لإفراز الأشعة والصوّر البصرية، وهو العين .

لم يجني سوى الصدى :

الصورة الأيقونية هنا تقوم عل اصطناع عضو الإفراز الصوتي، وهو الأذن فالصدى هنا صورة سمعية، يعكس شيء موجود في الخارج"**وذلك باصطناع الشّخصيّة الشّعريّة لهذه العلامة الصوتيّة ابتغاء الدلالة على عالم الغيب غير موجود مفقود، لتعبّر بها عن الخيبة العقيمة** "[1]

هذه العلامات الّتي اصطنعها النص،تندرج في صميم التّشكيل الحداثي للنسج الشعري، فهو في حقيقة الأمر ليس تقليديّا محض التّقليديّة، فقد كشفت مثل هذه الرؤية الحداثية إليه عن مكامنه الحداثية، *وبالتّالي نقول أنّ الحداثة قد لا تكتشف في نص ما ، إلّا باصطناع رؤية وأدوات حديثة إليه لافتضاض مجاهله* " **إنّ النصّ الشعري يظلّ أخرس أبكم إذا لم نصطنع في مدارسته أدوات تقنية من جنس نسجه**"[2]

6.الإطلالة السيميائيّة للقصيدة :

ينتمي نص هذه القصيدة إلى البنية الشعريّة التّقليدية ، من حيث الشكل فهي عموديّة إيقاعها فراهيدي لكن لها بنية خاصّة، فمن الوجهة التقنية هذه القصيدة تنتهي بمثل ما تبتدئ (عن وعي أو غير وعي)، وبهذا تلج الحداثة من بابها الواسع .

[1] المرجع نفسه : ص 81
[2] المرجع نفسه ص 82

كم نلاحظ أنّ النهاية مفتوحة ليست مغلقة، لأنّها تبتدئ وتمثّل نفس النقطة الّتي ابتدأ بها النصّ " **فمن حيث النهاية نلفيها مفتوحة لأنّها تمثّل، نصيا، النقطة الّتي ابتدأت بها** "[1]

أمّا من حيث القصّة فإنّنا نجدها مغلقة، فلم تعثر الشخصية الشعريّة على الموضوع المنشود ولم تبلغ مرادها منه فاستسلمت في آخر المطاف إلى اليأس، وانقطع بها حبل الأمل فأمر القصّة منته .

النص تحكمه بنيتان اثنتان : **بنية تطلعية** في بعض النص ، **وبنية قهرية** في بعضه الآخر.

البنية التطلعيّة تتجلّى خصوصا في :

أين ليلاي أينها ؟

هل قضت دين من قضى في المحبّين دينهـــا ؟

كم تساءلت سالكـــا انهجا ما حوينهـــا

لم يجبني سوى الصـــدى أين ليلاي أينهـــا ؟

وتتمثّل البنية القهريّة خصوصا في :

حيل بيني وبينها

روّعتني ببينها

[1] المرجع نفسه ص 55

تبيّنت مينها

لم تصل مهجات فدينها

وقلوبا علقنها

وعيونا بكينها

" **والصّراع الّذي يحتدم بين البنيتين الاثنتين: أي بين حبّ التطلّع إلى معرفة الحقيقة أو نيل المبتغى، أو قضاء الوطر، وبين قمع هذا التطلّع المتحفّز وقهره هو الّذي يمثل موضوع النصّ وجماله معا، والإصرار على البحث عن ليلى، ثمّ الاصرار على قمع كلّ من يبحث عنها، هما اللّذان يشكّلان روعة هذا الصّراع ويغذّيانه دون انقطاع** "[1]

اصطنع الشّاعر شفرة تندرج ضمن إطار العشاق وهذا دليل على تفانيه في حبّ هذا الرّمز، الّذي ظلّ يردّده طول الدّهر إلاّ أن تحرّرت الأرض المغتصبة، فهو يرمز لنفسه بالمجنون، ويتعلّق بالأطياف، ويتساءل عن ليلى ويبحث عنها طول العمر، فسمي من أجل ذلك مجنونا، ولكنّه جنون نبيل لا يبلغه أيّ من شاء .

هذا الرمز(**ليلى**) موجود مفقود في الأوان ذاته، والبحث عن هذا الرّمز هو الّذي يشكّل الموضوع، مستعملا لغة شعريّة كفؤة في التّعبير عن تلك الحال المفضية للدّلالة على العلاقة بين النصّ وعالمه الشعري " **هذه العلاقة**

[1] المرجع نفسه : ص 56

غراميّة ظاهرا، وعلاقة كينونة، حقيقة أي علاقة كينونة الذّات، والبحث عن الهوية الوطنية في خبايا الزمن المطوي "[1]

النصّ تربطه مجموعة من العلاقات والرّموز والمعطيات والقيم وتتمثّل :

الأولى : "ليلى " هي رمز للعشق في أسمى صفاته، وأجلّ معانيه، وللهوى الّذي لا تخمد له نار، وللوفاء الّذي لا يعتريه غدر.

الثانية : تساءل الشاعر عن ليلى وبحثه عنها في كل مكان، وتشكّلها في ألف هيئة وهيئة دليل قاطع على التّفاني في هذا العشق الرّوحي .

الثالثة : اصطنع الشاعر " **لغة شعريّة ضاربة في شبكة من العلاقات الآخد بعضها بتلابيب بعض. وتنحصر هذه الشبكة العلاقية خصوصا في البنيتين الاثنتين (التطلعيّة والقهريّة) بين طرفين غير متصارعين في الحقيقة على نقيض ما قد يتوهّم، بين الباحث والمبحوث عنه، أي بين العاشق والمعشوق"**[2]

(ليلى – البين – الدّين – المحبين – القلب – النار – الحين – العشق – الزّين – الطيوف – المنى – الكذب – المهجة – القلوب – بكاء العيون ....)

ولكي يبرهن الشّاعر على أنّ الموضوع كان موجودا في الماضي، اصطنع حركة حدَثية كانت، ثمّ انتهت، والّذي حال بين الشخصية الشعرية وموضوعها و هو تلك القوة الغاشمة .

[1] المرجع نفسه ص 57
[2] المرجع نفسه ص57

حيل بيني وبينها

هل قضت دين من قضى ؟

أصلت القلب نارها

مذ عرفت سرّها

وتعشّقت زينها

روّعتني ببينها

يعتري النص مسحة من اليأس القاتل في العثور على المضوع المغيّب، ممّا حمل الشخصية الشعريّة على العمد على:

- التعلق بالأوهام الّتي لها علاقة بالموضوع .
- ذرف الدّموع إلى الأبد على الموضوع الضائع .
- الاستمرار في البحث عن الموضوع على الرغم من اليأس في العثور عليه .

اجتمع الحبّ والجمال والفقدان واليأس في نسج خيوط هذه النصّ، وهي تتمثّل خصوصا :

عشق الجمال، نار الحبّ، البين، الأمل في العثور على الموضوع المفقود .

فقد جمع بين البحث و حبّ واستكشاف من جهة، وطغيان اليأس ونار العشق من جهة أخرى، والّتي تتجلّى في:

الشخصية الشعريّة (تسأل عن مكان الموضوع، تتألّم وتتعذّب من أجله، تستكشف جماله تكتوي بنار البين تؤكّد حبّها للموضوع، تبكيه بكاء مرّا، تعجب من صدّه، تعلن على عدم تمكّنها من العثور عليه، ومع ذلك تتيه للبحث عنه، وأخيرا تعلن يأسها من العثور عليه)

أمّا العلاقة الأخرى فتتجسّد في عنصري الحرمان والفقدان، فالقوة القاهرة تحول بين الشخصيّة الشعريّة وموضوعها **فالموضوع** يصلي الشخصية الشعرية بنار الحب ويقهرها يفارق ولا يمارق، كذلك يتشكّل في صورة أطياف يؤذي الشخصية الشعريّة، يختفي خارج الوجود فتتعذّب هذه الشخصيّة، والصدى يعبث بها .

7.بنية اللّغة في القصيدة :

الكتابة الأدبيّة تقوم على التحكّم المتميّز في نسج مفرداتها وأفكارها وصورها، وينفخ فيها – المبدع – من روحه، حتّى يبهر المتلقّي بهذه البراعة في النسج وذلك لا يكون إلاّ بانتقاء الألفاظ الملائمة، في الاستعمال الملائم للمقام الملائم .

مُحَمَّد العيد آل خليفة اصطنع مفردات بسيطة مفهومة لدى عامة المتلقّين، مفردات أحكم نسجها، وأتقن تركيبها وبناءها، وبرع في توظيفها (ليلى، البين، القلب، العيون الباكية، السموات والأرض.....)، فبنى منها عملا شعريّا متميّزا فأبهرنا بنسجه البديع ومعانيه النّبيلة، ورموزه الموحية " **فيجعلنا نتلقى قصيدته بشيء من العجب والإعجاب معا، وذلك حين استطاع بمادة لغويّة ميتة أن ينسج عملا أدبيّا غير عاديا** "[1]

[1] المرجع نفسه ص62

كل مفردة في القصيدة يمكن أن تفضي إلى عدّة دلالات ورموز وإيحاءات، فمفردة " **ليلى** " في الأصل تطلق على الخمر، أو لليلة شديدة الظّلمة، فيقال : " **ليلة ليلاء، وليلى**"[1] ، ثمّ اتّخذ هذا الاسم علما لأيّ فتاة تمييزا لها عن أخيها أو أختها أو عن أيّ كائن بشري آخر لتعرف بذلك الاسم، كما شاع عند العرب، أنّ امرأة عربيّة يقال لها " ليلى "، فأحبّها فتى وهام في حبّها، دون أن تسمح له الظروف لبلوغ وطره في ذلك العشق، فضاعت منه **ليلى** ومع ذلك فنحن عندما نسمع اسم " **ليلى** "، أو نقرأه، لا نلحظ فيه إلاّ هذه الدّلالة وهي كونه أداة لتسمية صبيّة.

" **القلب** " هو كذلك إحدى المواد اللّغويّة المستخدمة في هذا النصّ، فقد تقلّبت دلالته من حال إلى حال آخر " **فتحدّث عن القلب وكيف يعشق، والقلب وكيف يَمَقُ، والقلب وكيف يحقد، والقلب وكيف يمرض، والقلب وكيف يسعد ....وما لا يحصى من المعاني والدلالات والاستعمالات** "[2]

وبالتّالي ، ألفينا الشّاعر تميّز تميّزا جعله يسمو ويرتقي بشعره إلى سماء الإبداع والتألّق .

إنّ النّص الّذي نودّ تفكيكه، " **يقوم في ثلاث عشرة وحدة (بيتا)، فنلفي ثلاثا منهن يبتدئن باستفهام صريح ووحدة رابعة باستفهام ضمني، وهنّ الوحدات الأولى والثانية والثامنة والثانية عشرة، ويضاف إلى صدور**

[1] ابن منظور ، لسان العرب (ليل)
[2] عبد المالك مرتاض : أ – ي دراسة سيميائية تفكيكيّة لقصيدة "أين ليلاي " لمحمد العيد ، ص 63 - 64

هذه الوحدات الأربع عجز الوحدة الثالثة عشرة حيث نجده ينتهي، هو أيضا باستفهام، كما ابتدأ صدر الوحدة الأولى باستفهام أيضا، وهو صنيع يجعل هذا النصّ دائريّا أو مفتوحا "[1]

اصطنع النّاص في نصّه تساءلات متتالية، واستفهامات متتابعة، لثلاثة أضرب :

- للسؤال عن المكان (أين ؟)
- للسؤال عن العلّة والحال (مال...)
- للسؤال عن النسبة الإيجابيّة (هل ؟)

فهو تارة يسأل عن ليلى أو مكانها، وتارة عن سبب تأبيها وتمنعها، وتارة أخرى يسأل سؤال يتمثّل في اضطلعت بما ينبغي لها أن تضطلع به إزاء من أحبّها، وماذا اتّخذت إزاء ذلك ؟

نجد " **أين** " تكرّرت أربع مرّات، للسؤال عن المكان، الّذي هو مفتاح القضية، وطريق المعرفة، وفكّ اللّغز، فلو عرف النّاص مكان " ليلى " لعثر عليها ، ولسعد قلبه واطمأنت نفسه، لأنّ " **ليلى ليست مجرّد كائن، وإنّما هي ليلى الحقيقة الحريّة السلام السعادة والأسطورة أيضا . فكأنّ " أين " مفتاح لسلسلة من المفاهيم والقيم الّتي تشكّل المثل الأسمى لهمّ النّاص وعمله الشعري "**[2]

مطالع النصّ قائمة على خمسة أفعال، وهي : (**أصلت** ، **روّعتني** ، **فتعلّقت** ، **وتعللّت** ، **إيه**)، ثمّ خمسة أسماء وهي : (**أين** ، **ما** ، **وقلوبا** ، **السموات** ، **كم**)، ثمّ ثلاثة حروف وهي: (**هل** ، **مذ** ، **لم**)

[1] المرجع نفسه : ص 64
[2] المرجع نفسه : ص 65

وبهذا التّفكيك يبدو أنّ هناك توازن بين الأفعال و الأسماء، وبينهما ثلاثة حروف، فقد أخذ النّاص من الأفعال بمقدار الأسماء، ليدلّ على أنّ لا شيء يمكن أن يطغى على الآخر .

أمّا بنية النصّ من حيث خواتمها، فنجد الوحدة (الأولى، والثانية، والثالثة، والرابعة،و الخامسة، والسابعة والعاشرة والثالثة عشرة) ، تنتهي بأسماء ،بينما (السادسة ، والثامنة والتّاسعة ، والحادية عشرة ، والثانية عشرة)، ينتهين بأفعال .

" قد تعني هذه البنية أنّ النَص كان يميل إلى اليأس أكثر ممّا كان يميل إلى التّفاؤل وهو أمر يؤكّده استسلامه في الأخير إلى شيء من اليأس القاتم بالانغلاق على نفسه ....وإنما أولنا يأسية النص، من اعتبار بدايات وحداته، على أساس أنّ معظمها اسمية .....ويعني طغيان الاسمية الجمود والركود، أو الرّتابة في أحسن الاعتبارات "[1]

فالنصّ استسلم في بنيته إلى اليأس العقيم، والتشاؤم القاتل، وهدا ما نلحظه على نهاية هذه الوحدات، حيث نجد ثمانية منهن تنتهي بأسماء تدلّ على السكون والثبات، **"فكأنّ بداية كل وحدة تمثّل بداية النصّ، كما كأنّ نهاية كل وحدة تمثّل نهايته أيضا . ومثل هذا السّلوك يجعل البنية العامة للنص متماسكة بشكل عجيب، كما يجعل الاعتباط فيه غائبا والمصادفة مستبعدة "**[2]

[1] المرجع نفسه ص 68
[2] المرجع نفسه ص 68

لقد طغت البنية السكونية على كلّ النصّ، فإذا قمنا بإحصاء الملفوظات الدّالة على الحركة والدالة على السكون وجدنا أربعين اسما، وأربعة وعشرين فعلا، وهذا يعني أنّ بنية القصيدة تقوم على الثوابت والسواكن أكثر ممّا تقوم على المتحرّكات .

وهذا بسبب غلبة اليأس على بنية النص، مع شيء من الأمل، وهما أمران يتجسدان في بنيته من حيث بداياته ونهايته وأوساطه، " **والتي تميل إلى الرتابة الّتي تجسد التّاريخ والحال والموقف والنص ، هنا إذن يتنازعه اليأس أكثر من الأمل** "[1]

أ – النظام الفعلي في القصيدة :

اصطنع الشّاعر نظاما للنسج، من خلال نظم تركيبيّة، فهناك :

- "**قضت**" الّتي تتشكّل في تركيبتها مع "**قضى**"
- " **أصلت** " الّتي تتلاءم في إيقاعها التّركيبي مع " **أذاقت**"
- " **تعرفت**" التي تنسجم مع "**تعشّقت** "
- " **روعتني** " التي تتقابل مع "**لا رعى**"
- " **تعلقت، تعللت، تبينت** " التي تمثّل تشكيلة من النظام التركيبي للغة الفنية عبر النص .[2] (كل تشكيلة لها نظام تركيبي يقرّب أجزاءها ، بعضها من بعض ولا يجعلها تبتعد عن تركيبتها العامة)

[1] نفسه ص 69
[2] نفسه ص 70

فتتابع ملفوظات تمتاز بخصائص إيقاعية نفسها، أفضى إلى انسجام في النظام التركيبي للنص، واصطناع صيغة الماضي نشأ عنه تتابع صوتي يكاد يكون متماثلا بعضه مع بعض .

ب – **النظام الاسمي في القصيدة** :

القصيدة تشتمل على خمس تشكيلات من النظام التركيبي تقوم على الاسم، وهي: (**مهجات فديناها ، قلوبا علقنها ، عيونا بكينها ، الأراضي نقينها ، أنهجا حوينها**)

هذه التشكيلات تقوم على نظام تركيبي متكامل الإيقاع و النّسج، موحّد التركيب

والبناء، فالكلام ينتقل من النظام التركيبي (**دينها ، لقنها ، كينها ، فينها ، وينها**) إلى نظام تركيبي آخر هو: (**دتها ، قتها ، كتها ، فتها ، وتها**)

كلا النظامين الاثنين لهذا النصّ يقومان على التوازي و التوازن، فخمس تشكيلات تستمدّ نظامها من الفعل تقابلها خمس تشكيلات أخرى تستمد نظامها من الاسم وكل ذلك نسج في نظام بديع وعجيب .

8. المعجم الفنّي للقصيدة :

إنّ المعجم الفنّي لهذا النصّ يقوم على محورين:

أوّلا : العشق والحبّ، وما في حكم هذه المعاني : ليلاي – المحبّين– القلب– التعلّق بالطيوف – ما ليلى ؟ –لم تصل مهجات فدينها – قلوبا علقنها ....

ثانيا : البين و العذاب، وما حكمها : الحيلولة – الدين –أصلت القلب نارها –بكاء العيون –تذراف الدموع الاحتكام إلى الصدى العابث ....

من خلال ما سبق يتبيّن لنا :

أين : تتكرّر أربع مرّات، وهو لفظ يستعمل للسّؤال عن تحديد الحيّز الّذي لم يستطع احتواء ليلى، وهو مظهر يدلّ على القلق الّذي كان يعتري النّاص .

ليلى : تتكرّر ثلاث مرّات في النصّ، مع عدم مراعاة التّقاليد النّحويّة الّتي تعدّ الضّمير اسما، وذلك لارتفاع تواتر تكرار لفظ " ليلى " إلى إزهاء اثنتين وعشرين مرة .

العين : تتكرّر ثلاث مرّات، وهو مظهر يدلّ على الجنوح الواضح نحو الأقونيّة الّتي تتظاهر بالفضاء البصري على الدّلالة على الحال، أو وصفها أو رفضها ...

القلب

البكاء

البين } **كلّها تكرّرت مرّتين**

الدين

بين (الظرفية)

نلاحظ أنّ " **ليلى**" هي الّتي تمثّل صلب المعجم الفنّي، حيث ذكرها بتواتر ما لا يقل عن اثنتين وعشرين مرّة في هذا النصّ، و" **أين** " الّتي تكرّرت أربع مرّات، وتكرّرت من أجل التّساءل عنها، وتقضي آثارها، وتتبّع أخبارها أمّا " **العين** " فوردت من أجل البكاء على ليلى المفقودة، فحين أنّ " **القلب** " يتردّد مرّتين ليؤدّي بعض واجب الحبّ الّذي علقه القلب الهائم بليلى، كذلك " **البين** " يتردّد في النصّ لإثبات علاقة الشّخصيّة الشعريّة بالموضوع إثبات كينونة وتلاحم، والبين بمعنى الفراق، فقد تردّد لإتمام هذه السلسلة من الأحزان والمآسي والّتي كان سببها بعد ليلى واختفاؤها في مكان صعب المنال .

" إذن فليلى هي المتحكّمة في كلّ علاقة دلاليّة بين التّساؤلات المثارة (أين) والعين الباكية والقلب الهاوي والبين الواقع، والدّين المعلّق، والبكاء على كلّ هذه الشبكة من المعاني التي لم تُفض إلى بلوغ الغاية من ليلى الّتي تظلّ كأنّها مستحيلة المنال "[1]

9 . زمن القصيدة :

لقد فضّل النّاص اصطناع الزمن الماضي مجسّدا في الفعل الماضي الدّال على الحدث الزمني في عهد مضى، إذ بلغت الأفعال الماضية الواردة في النصّ تسعة عشر فعلا مضاف إليها فعلان في صورة الحاضر، ولكن الأداة النافية لهما قلبت دلالتها إلى الماضي (**حيل، قضت، قضى، أصلت، أداقت، تعرّفت، تعشقت، روّعتني ،لا رعى، تعلّقت حكينها، تعلّلت، تبيّنت، فدين،علقن، بكين، نفين تساءلت، حوين)**

(تصل، لم يجبني)

[1] المرجع نفسه ، ص 75

إضافة إلى ذلك **مذ –كم الخبريّة ، أداتان دالتان على الزمن الماضي.**

نلاحظ أنّ النصّ تتنازعه أزمنة ثلاثة تقليدية، ماض وحاضر ومستقبل، ولكن الزمن الماضي هو صاحب الشأن في النصّ، وذلك تجسيدا للبنية الجامدة الّتي تميّز بها النصّ وهذه البنية لم تكن لتكون لولم يتوافر لها هذا الزمن الماضي، الّذي يدلّ على حدث مات وفات، أي على زمن حدث مات و فات، زمن كانت فيه ليلى موجودة سعيدة، وينعم بجمال وجهها الشّعب الجزائري وفجأة اختفت ليلى، وضاع دربها، ولم يعد أحد يعرف عنه شيء أي أنّ الموضوع لا يوجد إلاّ في الماضي .

أمّا الحاضر فلم يذكر إلّا مرتين اثنتين في أحسن الأحوال ممّا يدلّ على أنّ همّ النصّ كان منصبّا على الماضي يستلهمه ويستوحيه، لأنّ الحاضر لم يكن غناء يذكر بالقياس إلى الوضع اليائس الّذي كان الشّعب الجزائري يتخبّط فيه، فوردوه في هذا السّياق ليعكس الحالة التعيسة للشعب الجزائري، الّذي كان يذرف الدّموع، ولا يدري ما يصنع .

وأمّا المستقبل فلم يذكر في النصّ إلاّ مرّة واحدة ممّا يجعلنا نفترض أنّ الشخصية الشعريّة كان اليأس استقرّ في ذهنها، فاعتقدت بأنّ المستقبل غامض وغي محقّق الوقوع .

"فهناك إذن ماض، وهو الطافح الطاغي، ويدلّ حتما على وجود الموضوع فيه، وهناك المستقبل الّذي لا يمثّل بالقياس إلى الشخصيّة الشعريّة غير اليأس، واليأس من العثور على الموضوع خصوصا، وهو ليلى

الأسطورة، وبينهما ذلك الحاضر الّذي كانت أطوار الماضي تتنازعه فيعطف نحوها، ويتنازعه المستقبل الغامض القاتم فينجح نحوه . فهو مجرد حاضر ممزق"[1]

10. التّركيب الإيقاعي في القصيدة :

أ – الإيقاع الخارجي :

الفونيمات الّتي انتهت بها وحدات النصّ ليست في مظهرها الإيقاعي مجرّد صوت منغّم تنتهي به هذه الوحدات كما أنّها ليست مجرّد ما كان القدماء العرب يطلقون عليه" **لزوم ما لا يلزم** "، بل إنّها تجاوزت ذلك كلّه وأوغلت في طلب هذا الإيقاع، حتّى وقع لها موحّدا في فونيمين اثنين (**نها**)، بحيث أنّهما اللّذان يمثّلان نهاية كلّ وحدة تتّخذ لها هذا الشّكل الإيقاعي (**بينها، دينها، حينها، زينها، كينها (من حكينها)، مينها، دينها، (من فدينها) كينها (من بكينها)، عينها، فينها (من نفينها)، وينها (من حوينها)، أينها**)

فالمواد الإيقاعيّة والصّوتيّة الّتي حضرها النصّ لنسج بنيته الخارجيّة تتمثّل في: **بين،دين،حين،زين، مين، فدين بكين،عين،نفين، حوين،أين** [2]

هذه المواد الصّوتيّة يمكن أن تكون قد حضرت قبل كتابة القصيدة، أو جاءت عفويّة أو سيل قريحة، وربّما عمد النّاص إلى تحضير بعض هذه المواد الصوتيّة دون أن يلحّ في طلبها كلّها، ممّا يترك الفرصة للقريحة أن تبدع وللخيال أن يبتكر .

[1] المرجع نفسه ص 127
[2] المرجع نفسه ص165

" بيد أنّ الأمر الّذي يكون مقطوعا به أن إيقاع الوحدة الأولى هو الّذي أفرز الإيقاعات التّالية له، وتحكم فيه أشد التحكّم، بل إن نهاية (عروض) المصارع الأول من الوحدة الأولى هو الّذي تحكّم في مسار الصوت والإيقاع إلى نهاية النَّص "[1]

ب– الإيقاع الداخلي :

نقصد بالإيقاع الداخلي الصوت الّذي تنتهي به نهايات صدور الوحدات، فنجد النصّ يصرع (**التصريع**) في الوحدة الأولى (**أينها – بينها**)، وأيضا في الوحدة التّاسعة (**علقنها – بكينها**)، فكأنّ النصّ من وجهة نظر إيقاعية نصان اثنان أحدهما يبدأ مع الوحدة الأولى والثاني يبتدئ مع الوحدة التاسعة .

يقوم الإيقاع الداخلي، في نصّ" أين ليلاي "، على ما قام عليه الصوت الأوّل في نهاية المصراع الأول من الوحدة الأولى، أي يستمر قائما على امتداد صوتي مفتوح مجاراة للفونيم الأول .

نها (من اينها)

فنجد عشرة صدور(من بين ثلاثة عشرة) تنتهي بهذا الفونيم "[2].

يعني: أنّ خمسة إيقاعات متّحدة صوتا وإيقاعا وهي: نها (في الوحدات الأولى، التاسعة والخامسة)، رها (الوحدتان: الثالثة والرابعة)

[1] المرجع نفسه ص 165
[2] المرجع نفسه ص 156

كما نجد خمسة منه تشكل نصف إيقاع وهي: قضى (الوحدة الأولى)، منى (الوحدة السابعة)، أرا (الوحدة الحادية عشرة)، لكا (الوحدة الثانية عشرة)، صدى (الوحدة الثالثة عشرة)

وأيضا نجد ثلاثة إيقاعات داخلية فقط لها سير صوتي مختلف وهي: طيو (من طيوف) تصل، رفي (من اذرفي)

فهذا الإيقاع الدّاخلي الّذي آثر صوت **الهاء** في نصف وحدات النص تقريبا، لم يكن إلاّ ليعكس حال الشخصية الشعريّة الّتي كان القلق والألم والشقاء يحتضنها، **"وعلى أنّ الامتداد في هذا الإيقاع الصوتي الذي تنتهي به جواشن هذه الوحدات كما تنتهي به أعجازها،كما سنرى قد يمثل امتداد الشر، أي تسلط الشقاء على الشعب الجزائري مجسدا في هذا الاستعمار"**[1]

ج – الإيقاع التّركيبي: نقصد به الكشف عمّا في طيّات النصّ في تركيبته العامة من الإيقاعات والكوامن فيه وليس بالضرورة أن يكون إيقاعا موزونا، هذا الإيقاع يتجاوز مطالع الصدور والأعجاز إلى سطح النص العام والّذي أعطى تماسكا إيقاعيا رصينا يتشابه ويتقارب في التشابه، حتّى يكاد يتّحد في: **الوحدة الرابعة (مذ تعرّفت – وتعشّقت) والوحدة السابعة (وتعللت – فتبينت)، ويلحق بهذا الإيقاع التّركيبي: (تساءلت) في الوحدة الثانية عشر، و(قلوبا – وعيونا) في الوحدة التّاسعة .**

[1] المرجع نفسه ص163

" فكأنّ هذا النصّ كلّما أحسّ بأنّ المستوى الإيقاعي للسطح آخذ في الوهن، على نحو ما من حيث إيقاعه التركيبي، أمدّه بإيقاعات متشابهة متتابعة، حتى تغطي على ما يمكن أن نطلق عليه، الغياب الإيقاعي "[1]

(**مذ تعرفت – وتعشّقت – فتعلقت – تعللت – فتبينت – كم تساءلت**) إيقاعات تمضي على نسق صوتي واحد، وكل وحدة ترتبط بالوحدة اللاحقة بها، ويبدو ذلك واضحا من خلال الوحدة التاسعة (**وقلوبا علقنها وعيونا بكينها**)، فكأنّ هذا الإيقاع المزدوج بمثابة شحنة صوتيّة جديدة سرت في سطح النص من أوله إلى آخره فالجزء الأوّل من المستوى الإيقاعي شدّ بالجزء الثّاني، فأحدث قوّة وتماسكا وتوحدا في هذه الوحدة من النصّ .

11. الحيّز الشّعري للقصيدة :

نقصد بالحيّز هو كلّ اتّجاه أو مجال أو بعد أو فضاء أو جوّ، الّذي يشمل كلّ حركة تحدث للشخصيّة الشعريّة " **خارج خشبة الحدث المرئي وهو ما قد نطلق عليه (الحيّز الخلفي)** "[2] الحيّز عالم أسطوري مفتوح دون أن يتّخذ شكلا جغرافيّا ، بحيث نرمي من وراء هذا الحيّز تتبّع الدّلالات والأشكال والصّور والامتدادات والأبعاد والأحجام الحيزيّة الّتي تحمل في طيّاتها الحيز الخلفي مقابل الحيّز الأمامي، مثل:

حيل بيني وبينها

[1] نفسه ص 154
[2] المرجع نفسه ص 103

فالنّاص أنبأنا بأنّ قوّة خارجيّة ما، حالت بينه وبين شيء ما، وانتهى الأمر . فبين هذين البينين من مسافات وأبعاد وأهوال ما أعجز الشّاعر عن العثور على " **ليلى** " ودفعه إلى اليأس منها "، **فالمسافة الحيزيّة الفاصلة طويلة أم قصيرة، فإنّ الحيلولة واقعة، وهي شديدة قاسية، وعسيرة باهضة، فهي تمثّل البعد عن هذا الحيّز**"[1]

الشيء الّذي لمسناه في هذا النصّ حيّز ضخم مفتوح لا حدود له ، وذلك بالبحث الملحّ وراء عالم مجهول بدون حدود، وهذا البحث المستمرّ من أجل العثور على حيّز هذا الموضوع والّذي هو صلب الهمّ المطروح . فأين توجد ليلى ؟ أين يوجد حيّزها العجيب ؟ أين يوجد الاتّجاه الصّحيح للعثور على هذا الحيّز الجميل الّذي يتّخذ شكل الأسطورة ؟

وأمام هذه الحيرة في الاهتداء إلى الاتّجاه الصّحيح المفضي إلى العثور على هذا الحيّز نقرّر أنّ هناك قوّة حالت بينها وبين ليلى ، أي بينها وبين حيّز ليلى ،الّتي لا يمكن العثور عليها في أيّ حيّز .

فالنّاص لو استطاع أن يهتدي إلى هذا الحيّز الأسطوري لعثر على ليلى وشفي غليله، لكن لما أضاع السّبيل إلى حيّزها ضاعت هي أيضا، فضاع منه كلّ شيء، فاستسلم إلى اليأس وغرق في مستنقع البؤس، الّذي لا يبدو في الأفق أيّ مخرج منه .

[1] المرجع نفسه ص 104

الخاتمة

إلى هنا ينتهي بحثنا، وبعد هذه الدّراسة لموضوع: **" التّفكيكيّة في الخطاب النّقدي الجزائري المعاصر قصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد آل خليفة نموذجا "**

وبناء على ما تمّ عرضه وتحليله، نقف عند أهمّ النّتائج الّتي توصّلنا إليها في هذا البحث المتواضع، وهي كالتّالي:

- تتجلّى التّفكيكيّة كأهمّ حركة فيما بعد البنيويّة في النّقد الأدبي، فضلا عن كونها الحركة الأكثر جدلا،ولربّما لا توجد نظريّة في النّقد الأدبي أثارت موجات من الإعجاب، وخلقت حالة من النّفور والجدل في الوقت نفسه مثلما فعل التّفكيك، في السنوات الأخيرة، ولم يخل أي مركز فكري من الجدل في قيمة هذه النّظريّة الجديدة في النّقد، والّتي أثارها الفيلسوف والنّاقد الفرسي **" جاك دريدا "**
- مصطلح التّفكيك يحمل مفارقة كبيرة فهو يوحي بالهدم والتّقويض والتّشريح في معناه اللّغوي، أمّا في المعنى الاصطلاحي فهو بعيد عن هذا، فهو يحيل على فضاء دلالي واسع يقترن بتفكيك الخطابات الفلسفيّة والنظم الفكريّة وإعادة النّظر إليها بحسب عناصرها المكونة والاستغراق فيها وصولا إلى الإلمام بالبؤر الأساسيّة المطمورة فيها .
- التّفكيكيّة معناها واسع تمتّعت بحريّة مطلقة عند النّقاد الغربيين، وابتعدت عن مختلف الضوابط والشّروط الّتي قد تقف أمام تدفّقه، ممّا جعلها تبدو ذات طبيعة فلسفيّة أكثر منها نقديّة، ممّا ولّد صعوبة في تحديد دلالته اللّغويّة والاصطلاحية عند الغربيين، أمّا عند العرب فأخذت صورا أكثر تشعّبا، فقد اتّخذ لها أكثر من اسم (**التّفكيك، التّفكيكيّة، التّشريح، التّقويض، التهديم، التحليل** ...) إذ تصل إلى حدّ التّناقض فيما بينها، فالتّفكيكيّة مفهوم زئبقي لا يمكن تحديده بشكل دقيق .
- يعدّ الإقبال على التّفكيكيّة في الفكر النّقدي العربي والمغاربي نسبيا ومحدودا جدّا فقد انتقلت إليه انتقالا محتشما و متأخّرا، وذلك لشحوب تأثير التّفكيك في الثقافة العربيّة وضآلة الإقبال عليه من قبل الدارس العربي .

- القراءة التّفكيكيّة للنصوص ليست بالأمر السّهل والهيّن، لأنّها تعطي السلطة الكاملة للقارئ لا للمؤلّف وتركّز على الكتابة باقتلاع مفاهيم الكلام والصوت، وتقتل أحادية الدّلالة، وتدعو إلى تشتّت المعنى وإلى موت المؤلّف وميلاد القارئ، فهي قراء متضادة، تثبت معنى النصّ ثمّ تنقضه، لتقيم آخر على أنقاضه .
- ظلّ النّقد الجزائري المعاصر بعيدا عن النقد الألسني الجديد لوقت طويل، وبعد أن دخلت إليه، دخلت دفعة واحدة بكل ما تحمله من مفاهيم وتوجّهات، ممّا دفع بالنقّاد الجزائريين إلى ترجمتها، وإيصالها إلى الجمهور، وهذا ما جعل البعض يخلط فيما بينها .
- يعد الدّكتور " **عبد المالك مرتاض** " سيّد النّقد التّفكيكي دون منازع، والّذي اهتدى إلى التّفكيك في نهاية الثمانينات، ودراساته تحتلّ الصّدارة على الرّغم من أنّه يعتمد على المزاوجة بين المناهج .
- إنّ قصيدة "**أين ليلاي** " **لمحمد العيد آل خليفة** فضاء رحب للقراءة التّفكيكيّة، وعالم مليء بالدلالات والمعاني الرمزية، والإيحاءات الغامضة، الّتي نسجها الشّاعر الفذّ بلغة فصيحة وبيان قويّ و سبك رائع للأفكار.
- للنص خصائص فنيّة عجيبة، ومنها اصطناع الرّمز، فلفظ " **ليلى**" الّتي اتّخذها العيد رمزا في قصيدته وصلب معجمه الفنّي، والّتي تكرّرت اثنين وعشرين مرّة وليس المقصود بها تلك الصبيّة العذراء، الّتي يلهث وراءها العاشق، وإنّما هي الحريّة المجنّحة الّتي كان يتمنّى الحصول عليها، وهو شعبه الّذي كان يسعى للتخلّص من براثن الاستعمار الغاشم .
- المضامين الّتي تناولتها القصيدة جزء من الشّعب المضطهد، فعبّرت عن آلامه وآماله، فهو شعر في قمّة الفنّ و الإبداع، فقد استطاع أن ينفذ إلى عقل الشّعب من خلال قلبه .
- القصيدة تنتمي إلى الأدب التّقليدي، استخدم فيه النّاص أيقونات (**ليلى، الطّيوف الّتي حكينها، لن ترى بعد عينيها، لم يجبني سوى الصّدى**)، والّتي تندرج في صميم التّشكيل الحداثي للنسج الشّعري .

- للقصيدة منحى تاريخيّ (**ربط الموضوع بالواقع التّاريخي للشعب الجزائري**) وسياسيّ (**الدّعوة إلى حبّ هذه القضيّة الّتي هي الحريّة**)، كما نلمس معاناة روحيّة في البحث عن الحقيقة والّتي هي "ليلى " بالإضافة إلى توظيف الأسطورة لغاية فنيّة ف**ليلى** هي رمز للجمال والحب والحرية والحقيقة والخير .
- النصّ تتنازعه أزمنة ثلاث تقليديّة (**ماض وهو الطاغي، وحاضر و مستقبل**)، ولكلّ زمن شأن وبنية ودلالة، وإيقاعات ثلاث (**داخلية وخارجيّة وتركيبيّة**) تعبّر بدلالات شديدة العمق عمّا في النفس من همّ وحزن ولوعة وشوق .
- البنية العامّة للنصّ من حيث البنية التّركيبيّة في لغة القصيدة متوازية ومتشابهة في انسجام عجيب، من حيث نظامها الفعلي والاسمي.
- المعجم الفنّي للقصيدة يقوم على محورين أساسيين هما: الحبّ والعشق وما في حكم هذه المعاني (ليلاي المحبين ....)، والبين والعذاب وما في حكمهما (الحيلولة البين ...) ، ونستخلص أنّ " **ليلى**" هي الّتي تستبدّ بالمركزيّة في هذا المعجم الفنّي .
- للقصيدة حيّز شعري أسطوري عجيب ومجهول، أضاع النّاص السّبيل إليه فضاعت منه ليلاه، فاستسلم لليأس.

قائمة البيبليو غرافيا

قائمة البيبليوغرافيا

1. ابن منظور ، لسان العرب (ليل)، دار صادر بيروت، 1993
2. إدوارد سعيد : (العالم ، النص ، الناقد) ، ترجمة : فريال جبوري غزول ، مجلة فصول ، ديسمبر 1983
3. أمبرتو إيكو : التأويل بين السميائيات والتفكيكية ، ترجمة : سعيد بنكراد ، ط 1 ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،2000
4. بارة عبد الغني : الهيرمونطيقا والفلسفة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ط 1 2007
5. بسام قطوس : إستراتيجية القراءة والتأصيل والإجراء النقدي ،مؤسسة حمادة ،دار الكندي ط1 ،عمان 1998
6. بن عبد العلي عبد السلام : ميثولوجيا الواقع ، دار توبقال ، ط 1 ، الدار البيضاء ، 1999
7. بوخاتم مولاي علي : المصطلح السيميائي في النقد العربي المعاصر ، أطروحة الدكتوراه، جامعة سيدي بلعباس 2004
8. بول ريكور : نظرية التّأويل (الخطاب وفائض المعنى) ، ترجمة : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2003
9. جابر عصفور ، آفاق العصر ، ط1 ، دار الهدى للثقافة والنشر ، دمشق ، سوريا ، 1997
10. جاك دريدا : " الكتابة والاختلاف " ، ترجمة : كاظم جهاد ، ط1 ، دار توبقال ، الدار البيضاء ،1988
11. جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ترجمة : مُحَمَّد معتصم وآخرون ، ط 3 ، منشورات الاختلاف ، 2003
12. حسام نايل : أرشيف النصّ درس في البصيرة االضالة ،دار الحوار للنشروالتوزيع،سوريا ط1,2006
13. حمزة بسو ، مجلة الفتوحات ، ع 1 جانفي 2015 ، قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة عباس لغرور ، خنشلة ، الجزائر
14. سعد البازعي : استقبال الآخر (الغرب في النقد العربي الحديث) ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، لبنان ، ط1 2004
15. سعيد بنكراد المصطلح السيميائي ، الأساس المعرفي والبعد التطبيقي ، قضايا المصطلح في الأدب والعلوم الإنسانية
16. سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، ط 3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1997 ، ط1 ، 1989
17. صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر، دار ميريت للنشر والتوزيع، ط1، مصر، القاهرة، 2002

18.عبد الحميد بورايو ، القصص الشعبي في منطقة بسكرة ، (دراسة ميدانية)، الطباعة الشعبية للجيش ، الجزائر ، دار الطبع 2000

19.عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدّبة (من البنيوية إلى التفكيك)

20.عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة (نحو نظرية عربية نقدية) ، دار الطبع ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 2001

21.عبد الله إبراهيم ، سعيد الغانمي ، عواد علي : معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ط2 1996

الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء 1999

المركزية الغربية (إشكالية التكوّن والتمركز حول الذّات)

22.عبد الله إبراهيم وآخرون–مدخل إلى المناهج النّقديّة الحديثة–المركز الثّقافي العربي ،بيروت،ط1996،2

23.عبد الله الغذّامي :تشريح النصّ ، المركز الثّقافي العربي الدار البيضاء ،المغرب ط200 ،2

24.عبد المالك مرتاض :نظرية القراءة –تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبيّة – ،دار الغرب ، وهران، الجزائر ، دار الطبع 2003

25.عبد المالك مرتاض ألف –ياء ،تحليل مركّب لقصيدة أين ليلاي ؟لمحمد العيد، دارالغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، 2004

26.عبد النبي اصطيف : " النقد الأدبي العربي الحديث ، مقامات–مداخل–نصوص "المركز الثقافي العربي، ط1 ،2005 ، نقلا عن هشام الدركاوي ، "التفكيكيّة التأسيس والمراس "

27.علي حرب : الممنوع والممتنع (نقد الذّات المفكرة) ط2 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 2000

نقد النص ، ط2 ، 2000 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب

28.مجلة آفاق علمية (التفكيكية في النقد الجزائري) ، المجلد15 ، العدد 1 السنة 2023

29.مُحَمَّد الباردي ، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، مركز النشر الجامعي ، تونس

30.مُحَمَّد العيد آل خليفة ديوان، دار النشر: الهدى للطباعة والنشر والتوزيع – عين مليلة – الجزائر، 2010.

31.مُحَمَّد بلوحي : الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق (الأسس والآليات)، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002

32. مُحَمَّد مصايف : النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي

33.محمود أحمد العشيري : الاتّجاهات الأدبيّة والنّقدية الحديثة (دليل القارئ العام)

34.ميجان الرويلي وسعد البازغي : دليل الناقد الأدبي إضافة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا ، المركز الثقافي العربي ، ط2 بيروت ، الدار البيضاء ، 2005

35.هشام الدركاوي: "التفكيكية التأسيس والمراس"،تقديم ومراجعة ،د.الرحالي رضوان ،دار الحوار للنشر والتّوزيع ،ط1،2011

36.والأس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، ترجمة : حياة جاسم مُحَمَّد ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1 ،1998

37.وزان محمود إبراهيم ، خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة ، ط 1 دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن

38.ينظر : سارة كوفمان ، روجي لابورت ، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا (تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر) أفريقيا الشرق ، المغرب ، ط1 ، 1991

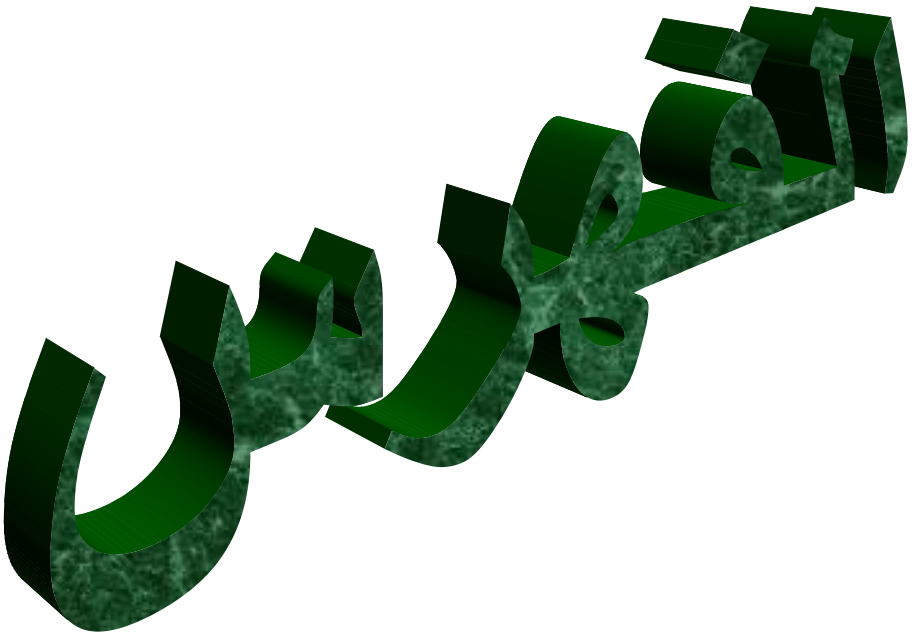
39.ينظر :رامان سلدن ، النظرية الأدبيّة المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور و ط1 2007 دار قباء للطباعة و النشر ، القاهرة

40.يوسف وغليسي ، محاضرات الأدب المعاصر ، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة ، الجزائردار الطبع ،2005

النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية ، ط2002،إصدارات إبداع الثقافية، الجزائر

النقدالجزائري المعاصر من اللا نسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية للفنون الجزائر ، 2004

مناهج النقد المعاصر (مفاهيمها وأسسها ، تاريخها وروّادها وتطبيقاتها العربية) ،جسور للنشر والتّوزيع ، الجزائر ، ط1 2007


فهرس

شكر وعرفان

إهداء

المقدمة.....أ–هـ

مدخل.....7

1–مفهوم الخطاب.....7

2–الفرق بين الخطاب والنص.....9

3–الخطاب النّقدي الجزائري من السّياق إلى النّسق.....10

أ.النّقد السّياقي.....10

ب.النّقد النّسقي.....13

الفصل الأول.....19

1–تمهيد (التّفكيكيّة نموذج نقدي ما بعد البنيويّة).....19

2–المفهوم والمقولات التّفكيكيّة.....24

3–التفكيكيّة ومصطلحات مابعد البنيويّة.....26

المخطّط الأوّل : نقاط الاتّفاق.....26

المخطّط الثّاني : نقاط الاختلاف.....27

4–التّفكيك بين المنهج والنّظريّة.....27

5–التّفكيك والمقاربة النصيّة.....31

6–أركان التّفكيك.....33

أ – القارئ والتلقّي.....34

ب – التّفكيك والمعنى.....35

7–موقع التّفكيكيّة في السّاحة النّقديّة العربيّة.....36

8–التّفكيكيّة في الخطاب النّقد ي الجزائري المعاصر.....38

الفصل الثاني: دراسة تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة.....46

1–جو النص.....48

2–موضوعات القصيدة.....49

3–تأويل الرمز في القصيدة.....53

4.الدعائم الّتي قامت عليه القصيدة.....53

أ– من النّاحية الأسطورية.....53

ب– من الناحية الرّوحيّة.....54

ج– من الناحية السياسية.....54

د– من النّاحية التّاريخيّة.....55

5– شرح بعض الأيقونات من القصيدة.....55

6– الإطلالة السيميائيّة للقصيدة.....57

7– بنية اللّغة في القصيدة.....62

أ – النظام الفعلي في القصيدة.....65

ب – النظام الاسمي في القصيدة.....66

8– المعجم الفنّي للقصيدة.....67

9– زمن القصيدة.....69

10– التّركيب الإيقاعي في القصيدة.....70

أ – الإيقاع الخارجي.....71

ب– الإيقاع الداخلي.....72

ج – الإيقاع التّركيب.....73

11– الحيّز الشّعري للقصيدة.....74

الخاتمة.....77

قائمة البيبليوغرافيا.....81

الملخص:

التّفكيكيّة منهج نقدي حداثي يرتكز على فكّ شفرات النصّ،وقد تلقّاها الدّارسون العرب والجزائريون بصورة ضئيلة مقارنة ببقيّة المناهج النّسقيّة الأخرى، وتعدّ قصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة فضاء رحبا للقراءة التّفكيكيّة وعالما مليئا بالدّلالات والمعاني الرمزية والإيحاءات الغامضة، والخصائص الفنيّة واللغويّة والإبداعية العجيبة.

كلمات مفتاحية : الخطاب –التفكيكية –فك الشفرات –النسقية –أين ليلاي

Résumé

La déconstruction est une apprroche critique moderniste basée sur le décodage du texte, les chercheurs arabes et Algérienes l'ont reçue dans une mesure limitée par rapport à d'autre approches systématiques le poéme «AINA-LAILAY » de MOHAMMED AL-EID AL KHALIFA, constitue un large espace de lecture et de déconstructivité, un monde plein de connotations, de significations, symboliques et de révélations caracéristiques artistiques, linguistiques e créatives mystérieuses et merveilleuses

Mos-clés :le discours **-déconstruction -décodage systématique -systéaticité -Aina laylay**

Abstract

Deconstruction is a modernist critical approach based on the decoding of the text, Arab and Algerian researchers have received it to a limited extent compared to other systematic approaches the poem « AINA- LAYLAY » by Mohammed AL-EID AL KHALIFA, constitutes a large space for reading and deconstructivity, a world full of connotations, meanings, symbolism and revelations mysterious and wonderful artistic, linguisticand creative characteristics

KEYWORDS : the speech **-deconstruction -systematic decoding -systematicity -Aina-laylay**