استراتيجيات التفكيك عند حسين القاصد – دراسة ثقافية

Deconstruction strategies in Husien Alqasids poetry

م. د سراج محمد يعقوب

كلية التربية – جامعة ميسان – قسم اللغة العربية

L.Dr. seraj mohammed yaqoob

Misan University – College of Education-Department of Arabic languge

E:mail : mjdaeel@gmail.com

المستخلص :

يسعى البحث للوقوف على فاعلية التفكيك بوصفه إجراءً حاكما على الخطابات الشعرية وموجهاتها الثقافية، من خلال معاينة قابليات التفكيك النقدية في استهداف التدوينات الشعرية، انطلاقا من الجانب النظري الذي يشكل صورة الإجراء وتمظهراته المختلفة ،عبر مكاشفة خطاب الشاعر حسين القاصد وما ينفتح عليه من مقاصد ودلالات موجّهة ، تخرج من إطارها النصي إلى الجانب الإشهاري المقوّض للقيم النسقية والثقافية ، مستندين في ذلك على رؤيته الخاصة ومدى علاقتها بالأدب ووظائفه المختلفة ومخرجاته ، مبينين طبيعة تلك الاستراتيجيات وقيمها داخل تجربة حسين القاصد الشعرية .

الكلمات المفتاحية: استراتيجيات – التفكيك – حسين القاصد – شعر – نقد ثقافي.

Abstract:

The research sought to find out the effectiveness of deconstruction as a decisive procedure on poetic discourses and their cultural directors , by examining the capabilities of critical deconstruction in exploring poetic writings, starting with the theoretical side that forms the image of the procedure and its various manifestations, by

exposing the discourse , the intentions and directed significations of the poet Hussein al-Qasid which emerge from its textual framework to the informative aspect that undermines the patterning and cultural values, based on his own vision and the extent of its relationship to literature and its various functions and outputs, showing the nature of these strategies and their values within the poetic experience of Hussein al-Qasid

***Key Words**: Deconstruction, strategies, Husien Alqasid, poetry, Cultural criticism.*

الإجراء النقدي وإقامة الرؤيا

مدخل

تدخل الرؤيا النقدية بوصفها الميكانزم الذي يتيح للناقد أن يذهب بالإجراء النقدي بعيدا لاستحضار مكانته المفترضة، فهو المحدد الفارق بين النظرية والتطبيق، وهو التقدير الأمثل لتحيين البروتوكول المناسب بين المقولة والإجراء، على أن الأرضية التي تقف عليها الإجراءات النقدية ليس بالضرورة أن تتسم بالصرامة التي تتمتع بها المقولة المعيّنة داخل إطار فلسفي ما، مع الأخذ بنظر الاعتبار أن كليهما له انسراباته الخاصة ومنبثقاته وحدوده، غير أن الإجراء هو مصداق النظرية ووظيفتها، والمشكل الذي يكتنف هذه العلاقة متعلق بقابليات النظرية على التشكّل والتحوّل كأداة فاحصة نحتكم إليها في معاينة النصوص وتفحصها، كما أن النظرية نفسها خاضعة لفرضية السبق والقصد، بمعنى أنها قد لا تكون أصيلة أصالة المادة وخصائصها وماديتها، بل قد تكون تأتّت عبر جيولوجيا من المقولات القبلية واستوت ونضجت وتم توجيهها داخل حقل معرفي ما، وربما كانت تحمل صفة اللاقصدية، كالحال فيما ورد داخل نظرية المعرفة في القرون الوسطى والتي تعزى اليوم إليها غالبية المناهج والإجراءات النقدية، فالنظريات بمختلف تصوراتها تعرّضت للجدل والنقض والتمحيص والإضافة والنقل وإعادة التوجيه، ولسنا ببعيد عن رولان بارت وقلبه لتصور دو سوسير المتعلق بجعل السيميائية جزءا من اللسانيات، ومن ثم التعاطي مع الدال والمدلول خارج مواضعتهما النفسية (رامان سلدن، ٢٠٠٦، الصفحات ١٥٢-١٥٣) ، وكان أن نتج عن ذلك إمكان معاينة الأدب على وفق تصور بارت، حين جعل للدال انعكاسا لفظيا وللمدلول موازيا معنويا، وبالعودة للحديث عن أهمية الرؤيا السليمة وحضورها الفاعل التي تمثل خريطة طريق للناقد في شروعه بمواءمة النظرية والإجراء، فإن غيابها سيشكل إرباكا في المنهجية وأبعادها وإمكاناتها في مساءلة التدوينات الأدبية، فالرؤيا هي الإحاطة الدقيقة بخلفيات المنهج أو الإجراء، ومن ثم هي الشرعة التي ربما يجتهد فيها الناقد لتمكنه وسعته في أن يقف على حدود إجراء جديد وفاعل في الوقت نفسه .

إن المنظور الذي يحاكي حقيقة المنهج النقدي متعلق بالمفهوم المرجعي والاصطلاحي له، ومن ثم بارتباطه بالمادة النقدية النظرية التي تتبلور من خلفياتها ومخرجاتها الفكرية، على أن لا تكون عمليات الضبط الإجرائي لتلك المخرجات فردية وكيفية ؛ لأن المنهج هو حصيلة رؤى وتجارب معرفية ينعتق من منظومة حوارية وتعالقية محكومة بالزمن والتحولات الفكرية المختلفة، رغم أننا لا نعدم صحة التجارب التي يجتهد فيها بعض النقاد سعيا لالتقاط آلية جديدة، شريطة أن لا تحيد عن إطارها المرجعي والمعرفي ،ومهما يكن فإن ((فالمنهج والرؤية متلازمان، المنهج تؤطره وتوجهه دوما رؤية ما صريحة أو ضمنية، والرؤية ذاتها نتيجة منهج في التحليل وطريقة في المعالجة)) (محمد عابد الجابري، ١٩٨٢، صفحة ٥)، غير أن شهوة التجريب والرغبة بالمغامرة النقدية غير المستندة على ثوابت وفهم كاف، هي من جرّت الويلات على الدرس النقدي وجعلته يبدو دوغمائيا وغامضا ومتخبّطا في بعض صوره، وهذه المغامرات يمكن أن نطلق عليها بالأخطاء المؤسسة؛ لكونها ستتحول فيما بعد لمراجع يستند عليها الآخرون ويتم التعاطي معها على أنها رؤيا متكاملة وعمل نقدي جديد، وهكذا سيستمر الأمت والاعوجاج والانزلاق، فلا تسوية في القضايا النقدية إلا في حدود التصوّر السليم، وأن نؤثر الفهم على التجريب فالحصيلة تشويه وتسطيح وتعضيل للفعل النقدي،((إن كل المناهج تحتاج بشكل أو بآخر لفعل الرؤيا، فالمنهج يبدو معطلا إن لم تحتل الرؤيا موقع الصدارة في العمل النقدي ، فهي التي تضع اللبنات الأساس في صرح المنهجية حينما لا تجد ما يتوافق مع رؤيا الناقد وتطلعاته في هذا المنهج ، كما أنها هي التي تدفع الناقد صوب اختيار المنهج الذي يصلح للدراسة، وأكثر من ذاك إنها هي التي تدفع الناقد صوب اختيار نص محدد من بين عشرات النصوص الأدبية)) (د. هيام عبد ظيد عطية عريعر ، ٢٠١٢، صفحة ١٨٥) ،فإلى جانب صحة الرؤيا وسلامتها، ينبغي مراعاة التوافق الملزم بين النصوص ومناهجها المناسبة، ولعل هذه الفرضية القائلة باجتراح النص للقراءة، لا تعني أن هناك نصوصا لا تصلح للمعاينة من قبل مناهج أخرى، غير أن سلامة الرؤيا تحتم على القارئ الحاذق في أن يواءم بين النص وطبيعته والإجراء الذي يناسبه ويسهم بكشف مغاليقه وملء فراغاته .

إن هذه المحاذير وغيرها، الخاصة بصحة الرؤيا للإجراءات النقدية والمناهج بمختلف اتجاتها، ولزومية التفريق بين المقولة والأداة أو النظرية والتطبيق، مشاعة في الدرس النقدي المؤسساتي والآخر الحر؛ من أجل سلامة المشغل النقدي، والحيلولة دون اللغط والتداخل والشطط، فيما لو كانت المناهج النقدية واضحة المعالم وإجراءتها واضحة للعيان ومعمول بها على الصعيد التجريبي والآخر المضطرد، فما بالنا بالاستراتيجيات النقدية التي يكتنفها الغموض والتعقيد، والتي تحاول أن تقوّض نفسها قبل أن تبدأ بالمظاهر الفكرية والنقدية الأخرى ؟، كاستراتيجية التفكيك التي نتمثلها كإجراء فاحص لخطاب الشاعر حسين القاصد،(**حسين القاصد : شاعر وناقد عراقي، ولد عام ١٩٦٩ ،صدر له في الشعر : حديقة الأجوبة .. عن اتحاد الكتاب العرب _ دمشق ٢٠٠٤ ،أهزوجة الليمون .. عن**

دار غيوم في بغداد ٢٠٠٦ ،تفاحة في يدي الثالثة .. دار نخيل عراقي .. بغداد ٢٠٠٩ ، ماتيسر من دموع الروح .. دار الينابيع _ دمشق ٢٠١٠، حين يرتبك المعنى عن دار تأويل في السويد ٢٠٢٠)

المبحث الأول : التفكيك : حدوده وخلفيته الفلسفية

قبل أن نخوض بالأرضية الفلسفية التي تمخّض عنها التفكيك، لا بد من الوقوف على الحد المصطلحي للمفهوم، وقد لا نكون مغالين إن قلنا إن التفكيك لا يمكن معه الوصول إلى حد مانع؛ ليس للصعوبة التي ينفتح عليها المفهوم وحسب، بل لكثرة مقولاته المنزوعة من أرضيات معرفية مختلفة، كالإرجاء والاختلاف والأثر والكتابة واللوغوس، كما أن دريدا نفسه لم يعط للتفكيك تعريفا مباشرا، بل جعل من حديثه عن التفكيك حديثا مراوغا في أن نفي ما لا يكون عليه التفكيك أو ما لا يمثله وما يختلف به عن سائر المفاهيم، فهو ليس قراءة وليس تأويلا ولا تحليلا، يقول دريدا أنه وجد مصطلح التفكيك في القواميس الفرنسية، واستعماله كان نادرا ومجهولا فكلمة (deconstruction) الفرنسية تحيل على فعل التفكيك، والمفردة النحوية، والتشويش والاختلال في بناء كلمات الجملة (جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ٢٠٠٠، صفحة ٥٩) ، غير أن الحد المعجمي ليس المفهوم الذي أراده دريدا في تهويماته الناقضة والمقوضة، فهو يجنح بعيدا خاصا المفاهيم الكلية التي أسست لهيمنة الميتافيزيقيا الغربية، وعلى هذا النحو ما الذي لا يمكن أن يكونه التفكيك؟ على حد تعبيره (جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ٢٠٠٠، صفحة ٥٧) ، وعلى هذا الأساس يمكننا أن نؤشر على فعل التفكيك ووظيفته في مساءلة البنية والظاهرة والتاريخ والأنثربولوجيا والفلسفة والثقافة بأرضياتها ومركزياتها الكبرى، ونحن هنا إنما نمنح التفكيك وظيفته قبل تأطيره ومنحه رتبة مصطلحية دالة، وبذلك تبدأ رحلة الافتراق لمفهوم التفكيك بوصفه استراتيجية في استفزاز الظواهر ومحاكمتها وتفريغها من هيمنتها، لا بوصفه إجراءً نقديا بعينه يدخل في ثنائية السبب والنتيجة أو الفعل ومخرجاته، ودريدا بذلك يضع عقبات واضحة إزاء تعريف المفهوم واستيضاحه، فالتفكيك لديه، ليس منهجا ، وليس تحليلا ، ولا نقدا ، وليس منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج ، بل هو ليس حتى فعلا أو عملية (جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ٢٠٠٠، الصفحات ٦٠-٦١)، إذن فالتفكيك ليس منهجا ولا نقدا ولا شيئا!، ونفي دريدا لمنهجيته وإقامتها في الوقت نفسه، يحيل على تلبّس المفهوم للإجراءات الممكنة التي تحمل وظيفة التفكيك، وهذا ما يمنحه صفة الاستراتيجية لا صفة الوضوح والاستقرار كمنهج أو إجراء، ولعل مردّ ذلك أن دريدا خشي من تدجين المفهوم، وخوفا من أن يقع في التناقض؛ لكون القول بمنهجية التفكيك تعطي الصلاحية الواضحة لمركزية المفاهيم والمقولات التي حكمت العقل الغربي منذ نظرية المعرفة إلى وقته، فهو ((لا يعود إلى ذات فاعلة محددة تطبقه على شيء أو نص... إن التفكيك حاصل : إنه حدث لا ينتظر تشاورا أو وعيا أو تنظيما من لدن الذات الفاعلة، ولا حتى من لدن الحداثة، إن الشيء في تفكّك أو هذا يتفكّك)) (جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ٢٠٠٠، صفحة ٦١)، بمعنى أن التفكيك قار في ذاته، والقيم المعرفية

والأخرى الإبداعية جميعها يطالها التفكّك والتقويض، وما من أثر ما يمتلك حصانة ضد التفكيك، ولعل ذاتيته المطلقة هي ما جعلت المشغل النقدي العربي يتحفظ على استقباله وتجييره؛ لأن هناك خطوطا عقدية لا يمكن أن يطالها هذا المفهوم لقدسيتها وخصوصيتها .

إن انتماء دريدا أو لنقل التفكيك في تصوراته يظهر داخل الفلسفة أكثر منه داخل الإطار النقدي النظري والآخر المعالج، وإن كنا لا يمكن أن ننفي بمكان تعويل المقولات النقدية على الفلسفة بكليتها، أو هي الفلسفة بعينها، غير أن هناك خيطا رفيعا يبعد التفكيك بتوجهاته الفلسفية عن الدائرة النقدية الحقة لمساءلة النصوص ومعاينتها، بخاصة أن التفكيك لا يستهدف الأدب وحسب، ((يمكن القول إن نصوص جاك دريدا تتحدى التصنيف على أساس الحدود الواضحة التي توصف المعالجات الأكاديمية الحديثة، وهي تنتمي إلى الفلسفة بشكل ما، حيث تثير أسئلة مألوفة حول الفكر واللغة والهوية وغيرها من الأفكار الفلسفية المختلف حولها منذ زمن)) (كريستوفر نورس، التفكيكية – النظرية والتطبيق، ٢٠٠٨، صفحة ٣٥)، وهناك فرق بين المقولات الموجهة بالأصل لاستنطاق النصوص، وبين توجيه الفلسفة وتجييرها للإفادة من ذلك، وعمل دريدا من النوع الثاني، ليس من جهة دريدا وحسب، بل من جهتنا نحن القراء المختصين أيضا، وهذا ما دفعنا لأن نلجأ لتبيين ضرورة إقامة الرؤيا قبل اجتراح المنهج؛ لكونه المفتاح الذي يوجه المقولات لتناسب الخطابات المستهدفة، حتى وإن كانت فلسفية محضة، وهذا شأن نظرية النقد في أنها تأتي بإجراءاتها من خارج مادتها المحضة، إن الأدب والنقد المظهران الوحيدان اللذان يفيدان من الحقول المعرفية الأخرى لمعالجة مضامينهما، ومن أجل فهم دريدا واستراتيجاته المقوّضة ينبغي الوقوف على معالجاته الفلسفية ومقولاته الخاصة بهذا الشأن، ((إن على النقد أن يكتشف علاقته بأساليب وضرورة المعالجة الفلسفية، ومن هنا وضمن تاريخ النقد الأمريكي فإن تأثير دريدا يمكن اعتباره بمثابة قوة تحررية ، حيث أن أعماله وفّرت استراتيجيات قوية جديدة متكاملة وضعت الناقد الأدبي، ليس فقط صنو الفيلسوف، ولكن في علاقة معقدة معه أو تنافسية)) (كريستوفر نورس، التفكيكية – النظرية والتطبيق، ٢٠٠٨، صفحة ٣٩) ، على أن الاثنين (الفلسفة / النقد) يتنازعان التفكير الإنساني ويفترضان أجوبة لأسئلته، ويتبادلان الوظائف لدرجة أنهما يكونان موضوع بعضهما البعض .

المرجعيات الفلسفية للتفكيك

لقد دأب دريدا بفلسفته المقوضة، إلى حلحلة المفاهيم القارة خلال في المنظومة المعرفية الغربية من أفلاطون إلى هيغل، ووجه نقدا لهذه المفاهيم، وأوجد أجوبة وبدائل لذلك من أجل إقامة مشروعه الفلسفي، فقد حاور دريدا بانقلابه الفلسفي هذا الكثير من النصوص الفلسفية الكبرى، وأبرز من تعاضل معهم : أرسطو وأفلاطون وديكارت وهيغل وليفيناس وهايدغر ونيتشه وروسو وجورج باتاي، مؤكدا على وجود عثرات في مقولاتهم فشرع بمحاورتها

بطريقته واستراتيجيته الخاصة، ولعل المشروع التفكيكي في مرجعياته الفلسفية يمكن أن نقسمه على قسمين، الأول يتعلق بالفلسفة الكلاسيكية، والأخرى بالفلسفة المعاصرة، ويرى بعض المختصين والدارسين أن للتفكيك جذورا في الفلسفات القديمة التي اعتمدت على القراءة الباطنية المتمثلة بالقراءات الغنوصية والقبالية (وحيد بن بوعزيز، ٢٠٠٨، صفحة ١٠١)، وذهب آخرون إلى أبعد من ذلك، بربطهم المشروع التفكيكي باللاهوتية اليهودية وبيان صلات القرابة بين مفاهيم دريدا وتراث القبالاه الصوفي، في حين عدّ بعض الباحثين أن التقاء التفكيك بالقبالاه اليهودية هو أمر عرضي، لا يؤسس على قصد والتقاء حقيقيين (مديحة دبابي، ٢٠١٩، صفحة ٧٠) ، ومهما يكن فإن الأثر المهم الذي تركته فلسفة دريدا متعلقة بمحاورته للفلسفة المعاصرة، ويمكن أن نجملها على النحو الآتي :

أولا_ الفلسفة الظاهراتية : تتلخص الفلسفة الظاهراتية في أن مؤسسها الفيلسوف أدموند هوسرل، انشق عن عن النزعة الوضعية للفلسفة والعلم، ونزع إلى نقد المظاهر التاريخية والنفسية في المنطق، وذهب إلى أن التجربة هي مصدر المعرفة، وإن العلاقات المنطقية لا تنتمي إلى الأشياء، بل إلى الماهيات المستقلة عن العقل، وهذا ما يجعل الأفراد يتفقون حولها بوصفها حقائق ثابتة ويصدرون أحكامهم بشأنها، وبذلك يكون هوسرل قد حصر مهمة الفلسفة بالبحث عن الحقيقة ، فجنح إلى التحرر من كل رأي سابق ما لم يكن برهانا ، ونظر إلى الأشياء بتجرد كما هي لذاتها في الشعور الإنساني، فالشعور لا يبتكر موضوعه بل يجده قارا وماثلا أمامه، ((ولكي نلم بالإشكالية الفلسفية التي ينطلق منها دريدا، علينا أن نعود إلى فينومينولوجيا هوسرل، إذ كرس دريدا أبحاثه الأولى وترجماته لفلسفة هوسرل، ويقول : لا شيء مما أفعله كان ممكنا بدون الاتجاه الفينومينولوجي ، وبدون ممارسة الرد الفينومينولوجي والترانسندنتالي ، وبدون الاهتمام بمعنى الظاهرة ... هوسرل بالنسبة لي هو من علمني تكتيكا ومنهجا وانضباطا)) (جاك دريدا، في علم الكتابة، ٢٠٠٨، صفحة ٣٧) ، ودريدا بذلك استثمر مظاهر الفلسفة الظاهراتية واستدعاها في درسه محللا ومعارضا، من قبيل مسألة الظهور والرد والقصدية والأنا الخالص وحب الذات، والحقيقة أن دريدا أفرد كتابين لنقد هوسرل، (الصوت والظاهرة وكتاب اللمس)، حيث هاجم الأولولية التي منحها هوسرل للصوت بوصفه تعبيرا عن الحضور المباشر للمعنى وشرطا ضروريا للفينومينولوجيا ، ولعل تناقض هوسرل فيما يتعلق بالمعرفة بإخراجها من الإطار الفلسفي إلى الإطار التجريبي، يعد تراجعا لأفكاره بالنزوع إلى التجربة ، غير أن معاينة المعرفة في إطارها النفسي تعد نقدا للفسلفة العقلانية الجافة، التي ظهرت لدى كل من ديكارت وهيوم ولوك وكانط، وهذا المفصل يعد الأساس الذي اعتمد عليه التفكيكيون في نقد الميتافيزيقيا، الذي هو جوهر فلسفتهم، من خلال أن معاينة النصوص تعتمد على التفاعل بين موضوعها والوعي الشخصي ، وغير مرتبطة بالماهيات والأفكار المحددة سلفا.

ثانيا_ الفلسفة الوجودية : حين نورد الفلسفة الوجودية ضمن الأطر التي غذت التفكيك وأذكت أطروحاته، لا نعني بها الوجودية بإزاء العدم كما ناقشها الفلاسفة القدماء، بل الوجود الإنساني للذات البشرية وعلاقتها بمحيطها ومشكلاتها

ومستقبلها، والتي مثلها فلاسفة ونقاد وأدباء ، أمثال : هايدغر وسارتر وكامو، حيث يصر هايدغر على لزومية العودة إلى الأصل لإيجاد خلاصا من الميتافيزيقيا، وبذلك دعا هايدغر إلى تفكيك البنى التقليدية، وقد أخذ عنه دريدا مفردة التفكيك بترجمته للكلمتين : Abbou و Destruktion الدالتين على ((عملية تمارس على البنية أو المعمار التقليدي للمفهومات المؤسسة للأنطلوجيا أو الميتافيزيقيا الغربية، غير أن Destruktion إنما تدل في الفرنسية وعلى نحو بالغ بالوضوح على الهدم ، بما هو تصفية واختزال سلبي ربما كان أقرب إلى (demolition) الهدم لدى نيتشه مما إلى التفسير الهايدغري ونمط القراءة الذي كنت أقترحه فاستبعدتها)) (جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ٢٠٠٠، صفحة ٥٨) ، وهذا يعني أن هايدغر كان قد اعتمد على مصطلح نيتشه في مفهوم الهدم، ودريدا استأثر بمصطلح هايدغر، ومهما يكن فإن هايدغر يكاد يكون الأكثر هيمنة وتغذية لمشروع دريدا ، والأخير يقر بذلك في كتابه الكتابة والاختلاف، لكنه سرعان ما ينفي أن يكون التفكيك هو نفسه التقويض الهايدغري ، بل يفترق عنه ويختلف (جاك دريدا، في علم الكتابة، ٢٠٠٨، الصفحات ٨٩-٩٠) ، فالمفاهيم من قبيل المعرفة واللغة وثنائية الغياب والحضور ولا نهائية الدلالة والثورة على القراءة العادية ونقد التمركز وفلسفة الحضور والتناص، التي استقاها دريدا من هايدغر لم تكن كافية ليكون تفكيكهما متشابها، فقد شكك دريدا بمشروع هايدغر من خلال مؤاخذته لوقوعه أسيرا للميتافيزيقيا والثنائيات التي دعا لنقضها، وظل رهن فلسفة الذات حتى كاد أن يقدس معنى الكينونة، وبذلك يكون تفكيك هايدغر يسعى للبحث عن حقيقة الكينونة والأصل النقي، في حين أن دريدا بتفكيكه لا يؤمن بالأصل النقي ولا بالحقيقية المتعالية، ولعل جوهر الاختلاف يكمن هنا، غير أن استنطاق دريدا جاء عبر هايدغر وكان له الأثر الواضح في إذكاء مشروع التفكيك الدريدي .

ثالثا_ الهدم النيتشوي والعدمية : نيشته هو الآخر ظل أسيرا للميتافيزيقا، وقد طالته مؤاخذات دريدا، غير أن فلسفته تنفتح على مشتركات كثيرة مع التفكيك، فالعدمية هي التمرد على القيم العليا واستبدالها بأخرى مفرطة بالإنسانية، تعدك كل من يحاول أن يعطل حياة الإنسان، وهي خروج على الميتافيزيقيا، وتتأسس على موت الإله، وترفض السلطة الدينية والمتعالية لحساب البحث عن المخفي والمهمش والمرفوض بلا أدنى قيود (د. حماد هواري، ٢٠٢٠، صفحة ٣٢٠) ، ورغم الانفتاح الواضح لدريدا على الفلسفة العدمية، إلا أن تفكيكية دريدا تبحث في الاختلاف المرجئ، لا بوصف المتعاليات والبحث عنها من أجل تقويضها وفض اليدين عنها، وهذا ما دعا دريدا للقول : ((إن كل هذه الخطابات المدمرة ونظائرها واقعة في شراك الدائرة ، وهذه الدائرة دائرة فريدة، لأنها تصف العلاقة بين تاريخ الميتافيزيقيا وتاريخ تقويض الميتافيزيقيا، فلا معنى لأن نعمل بغير مفاهيم الميتافيزيقيا لكي تهتز الميتافيزيقيا، فنحن ليس لدينا لغة وليس لدينا تراكيب لغوية وقواميس أجنبية على تاريخ الميتافيزيقيا) (عبد المنعم عجب الفيا، ٢٠١٥، صفحة ١٠٢) ، وهكذا لا انفكاك من الميتافيزيقيا في حالة نيتشه وغيره ممن تأثر بهم وحاورهم دريدا، حيث أن نقد المركزية تقوم بنقد نفسها من داخل أدواتها، وتبقى تلك المعالجات ميتافيزيقية بأية حال .

رابعا _ اللسانيات البنيوية: لقد دشن فرديناند دو سوسير البنيوية اللسانية بمقولاته المشهورة، بدءا من ثلاثية اللغة والكلام واللسان، وليس انتهاء باعتباطية العلامة، ومن أهم الفرضيات الرئيسة التي جاء بها سوسير: جزافية العلاقة بين الدال والمدلول، الذي حددهما بالصورة الصوتية والمفهوم، فلا شيء يربط بين صوت (قطة) والدلالة على أن تكون حيوانا، كما أن قيمة الدوال والمدلولات لا تكمن في ما يقابلها، بل تعتمد على الفوارق بين الدوال والمدلولات الأخرى (فرديناند دو سوسير، ١٩٨٥، الصفحات ١٥٥-١٥٦) ، وسوسير بذلك لم يكن ليبقى في الإطار البنيوي بل تخطى ذلك لتبشيره بالسيميائية (السيميولوجيا)، ومهما يكن فإن ثنائيات سوسير المنصبة في الدرس البنيوي، كالقيمة والاختلاف وعلاقات الغياب والحضور وتفريقه بين الدال والمدلول، دفع بدريدا لأن يضعه في إطار النواميس الثنائية التي يعتمدها التمركز الغربي في نظرته للمفاهيم، فيعلي من الطرف الأول ويهمل الآخر، ورأى أن هناك انحيازا في بنية التضاد التي يؤسس الغربيون أفكارهم انطلاقا منه، بخاصة وأن سوسير قد أقام مشروعه الألسني على الاختلاف، ((فمعرفة الكلمة وما تعني ليست سمة قارة فيها، بل الكلمة تعني وتقبل الإدراك ؛ لأنها تختلف عما سواها، وما المعنى إلا نتيجة بناء كلمات على نحو معين وتحت شروط علاقات تقوم بينها تخضع لقوانين وقواعد ثابتة)) (د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ٢٠٠٢، صفحة ١٠٨) ، وهذا ما يدعوه دريدا بالتمركز المنطقي، حيث أن الأولوية للصوت والنطق وأن المعنى سابق على اللغة، وهذا يقود دريدا في سياق دعوته لسبق الكتابة بوصفها (اختلافا) لا مجرد كلمات مرصوفة ومادية، إلى قلب التمركز المنطقي إلى تمركز لفظي، ((فلو كان اللفظ سابقا للكتابة ومختلفا عنها ... لكان من الصعب (معرفيا) أن تكون الكتابة مجرد تمثيل للأصوات الملفوظة)) (د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ٢٠٠٢، صفحة ١٠٩)، فهما إذن نظامان مختلفان في التفكير الغربي، غير أن دريدا لا يراهما مختلفين، بل تمثل الكتابة اللفظ وتتمثلها وتمنحها صورتها، وهي بذلك أهم من اللفظ وأسبق منه، وأن كلا من اللفظ والكتابة تتمثلهما اللغة لكنها لا تتدخل بهما، تقوم بنقلهما وحسب وتكمن قيمتهما في الاختلاف، فالعرف الموجود بين الصوت واللفظ يخترق الفرضية الاعتباطية وتكون الكتابة بذلك ليست مفهوما ثانويا لما هو منطوق بل شرطا لها .

التفكيكية من المقولة إلى الإجراء

إن السياق الذي ظهر فيه التفكيك، جعله يمثل انعكاسا مرة وتجاورا للحركات التي ظهرت معه أخرى، فقد لاح نجم التفكيك في الفترة التي أعقبت الأزمات الأوروبية بكل أشكالها، والتي عكست على الصعيد الفكري شكا شاملا لدى المجتمع الغربي، وهي الفترة التي شهدت ظهور اتجاه ما بعد البنيوية أو ما بعد الحداثة، وقد أحدثت هذه الظهورات الموازية تداخلا في فهم خيوطها ومخرجاتها الفكرية، فمرة عد التفكيك داخلا في إطار حركة ما بعد البنيوية، ومرة عد مصداقا لما بعد الحداثة، ونرى أن الحركات الثلاث (التفكيك ، ما بعد البنيوية، مابعد الحداثة)

تلتقي في أتون واحد، بل يمكن عد التفكيك هو أحد مصاديق ما بعد الحداثة، ويمكننا أن نحصر مفهوم ما بعد البنيوية بالمناهج والاستراتيجيات التي جاءت بعدها، طالما أن دريدا قد تمرد على البنيوية وأفاد من نقض مقولاتها، وهو يلقي تماما يتقويضيته مع مفاهيم ما بعد الحداثة، ((جاءت ما بعد الحداثة لتعمق من فكرة نهاية رواية التاريخ، مدفوعة بفكرة التقدم والعقل، كاشفة عن تطور جديد لأجهزة الموضوع الجمالي الذي يقع بين مجالين رئيسين هما : موت الذات ونهاية الميتاسرديات)) (د. محمد بكاي، ٢٠١٧، صفحة ٧)، إذن فهي قائمة على التشكيك بالمعرفة والحقيقة، وكل ما يدور حول اللغة من مظاهر عقلانية، هي كما يدعوها الناقد عبد الوهاب المسيري : المادية الجديدة السائلة، التي أعادت النظر بالمسلمات الأخلاقية والقيمية وظواهر الوجود بأكملها ودفعتها للوقوف في أرضية زلقة وسعت لزحزحتها، وقد قرن المسيري بين مصطلح التفكيك بالإنجليزية ومصطلح الإبادة فوجد تطابقا مع المصطلحات الاجتماعية الغربية الأخرى والتي أفادت كلها من معنى التهميش والتفكيك وتراجع وضمور وذبول الإنساني والأخلاقي لصالح ماهو غير إنساني ومحايد (عبد الوهاب المسيري، ٢٠٠٥، صفحة ٣٣٥)، ولعل ما يهمنا في ما بعد حداثية التفكيك، من باب الإقران، هو ما يتعلق بالجانب النقدي للتفكيك بمعزل عن المظاهر الأخلاقية الأخرى، على أننا لسنا مع الرأي الذي يربط الحداثة بالزمن، ونتحفظ على رأي الدكتور علي حسن هذيلي، الذي انطلق من هذا الرأي لينتهي أن ما بعد الحداثة هي حداثة مستحدثة أو جديدة أو بعدية (علي حسن هذيلي، ٢٠١٨، صفحة ٢٧)، فما بعد الحداثة ليست تحديثا للمقولات القبلية لها، بل هي نسف لها وتقويض لمركزيتها، ونقض الشيء لا يعني إعادته .

إن النزعة الفلسفية المحضة للتفكيك، التي لا يمكن من خلالها قراءة دريدا وتتبع مقولاته ومقاصده بشكل مجرد، بعيدا عن المرجعيات المتخامة لفرضياته ومؤاخذاته التي هي في الوقت نفسه، تعويلا واعتمادا ومناقشة ونقضا، بمعنى أن المقولات الفلسفية القبلية أتاحت لدريدا منظوره الخاص ومكّنته من نقض سابقيه على أساسها، جعلت التفكيك استراتيجية عائمة، تحوم عليها الكثير من الشبهات، وجرى التعاطي معها على أنها نوع من الهرطقة واللعب أو الاحتيال الفكري، فصارت كأنها تهديد للنظم الثقافية والعقدية والأيديولوجية، وهي كذلك في حدودها القارئة والمتفحصة ؛ شريطة أن توجه ضمن حدود الرؤيا الخاصة التي ألمعنا إليها، وعلينا أن نقر أن المناهج النقدية على اختلاف إجراءاتها، خرجت من أتون واحدة أو متقاربة، وجاءت عبر جيولوجيا من الأسئلة والتأملات والتداخلات والتناصصات الفكرية والنقدية، و مازالت هذه المناهج قيد التطوير ورهن الاستحداث، وبمقدور المتمتعين برؤى خاصة أن يحدثوا فارقا مضافا عليها، لا أن يتم رفضها وتقييدها وترحيلها وشخصنتها، على أن النقودات التي وجهت للتفكيكية كثيرة على الصعيد الغربي والعربي، وهذا من شأن الطبيعة النقدية والفكرية القابلة للحل والشد والمناقلة والنقاش.

المقولات الفارقة

لقد تعرض دريدا في مشروعه المقوض، للكثير من المقولات الفلسفية والنقدية والفكرية القبلية، وقد أشر على تمركزها وتبعيتها للمنطق (العقلي / اللفظي)، وقد أقام على أثر هذه القبليات القارة مقولاته الجديدة والفارقة، ويمكن أن نقسمها على قسمين : المقولات الثابتة ، المقولات السائلة

أولا- المقولات الثابتة :

تتلخص مقولات دريدا الثابتة بالحضور والتمركز حول اللوغوس، والتمركز حول المنطوق، والحضور بشكل من الأشكال يعني إقامة النظام، أو هو المظهر السابق للغة، الداخل في حيز ربط الإحالة بالحقيقة، وهو مفهوم مرادف لمصطلحات كثيرة، كاللوغوس(لاهوتيا)، والجوهر والحقيقة والوجود أو المتعاليات المتجاوزة، وهو الأساس الثابت والصلب لأي نسق فلسفي (د. أحمد عبد الحليم عطية، ٢٠١٠، صفحة ١٨٥)،وهذا يعني أنه سابق على اللغة كمفهوم قبلي، ينصب عمله بإرجاء الأشياء والمعاني ، في حين أن القاعدة التي نتمثلها في فهم اللغة قائمة على الفروق البينية، لا عبر الحضور خارج اللغة؛ لكون الحضور أمر مطلق مكتف بذاته وهو معادل للحقيقة لا يحتاج إلى ما يدل عليه، ((وهو مصدر الوحدة والتناسق والمعنى في الظواهر، وهو لا يتجاوز الإنسان وواقعه المحسوس، ويتجاوز التفاصيل الحسية ويهرب من قبضة الصيرورة)) (د. أحمد عبد الحليم عطية، ٢٠١٠، صفحة ١٨٥)، إذن فالحضور هو القدرة الذاتية على عمل العلامات خارج حدود اللغة، أما التمركز على اللوغوس، فيعني الاعتماد على محور فلسفي ثابت ورئيس، وهو ما عابه دريدا على تهافت الغربيين حول الميتافيزقيا مدعيين العالمية والشمول، واللوغوس يأخذ دلالات كثيرة ؛ لتعقيدها وتشعبها،((ويذهب جورج بريسكو كيرفرد في أحداث ما كتب في موضوع اللوغوس، إلى أن هذه المفردة من التشعب بحيث لا يمكن حصرها في استخدامات معينة، فهو في تتبعه لمعانيها، ترجم المفردة مرة بالمقولة وأخرى بالجدل والحجاج والمحاججة، وتارة بالقول واللفظ وأخرى بالخطاب، وغير مرة بما هو متجسد في بنية الأشياء)) (د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ٢٠٠٢، صفحة ٢١٩) ، واللوغوس كذلك يحيل على التمركز المنطقي أو العقلي، الذي بدوره يحيل على الاعتداد بالصوت على ما سواه كالكتابة، وهذا ما دفع به للحديث حول التمركز حول المنطوق، وأفضى به لمفهوم الغراماتولوجيا، أو علم الكتابة ، فقد انتصرت المركزية الغربية على حد رأي دريدا، إلى الصوت بوصفه عمدة، وبذلك انحازت إلى إقامة اللفظ على المعنى في أسبقيته له، وركزت من خلال ذلك على الثنائيات المصاحبة التي تشبه تراتبية اللفظ والمعنى، فأسقطت الطرف الآخر من المعادلة وأهتمت بالطرف الأول، فالكتابة ليس ضاما لوحدات معدة مسبقا، وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات، وهكذا يصبح لدينا نوعان من الكتابة: كتابة تتكئ على التمركز والمتمثلة بالأداة والقائمة على أبجدية خطية، وغايتها إيصال الكلمة المنطوقة ، والكتابة المعتمدة على النحوية التي تؤسس العملية الأولية التي تنتج اللغة

(عبد الله محمد الغذامي، ١٩٩٨، صفحة ١٣٣) ،وبذلك تكون الكتابة لدى دريدا سابقة على اللغة ومتحكمة بها، بل تعد كخلفية لها بدلا من أن تكون تمظهرا ثانويا لها، والكلام المنطوق يشرع بإحالة الكلمة بشكل مباشر في ذهن الناطق، وهذا يعني أن المعنى له أسبقية على الكلام، وقد انفك من أسر الصيرورة المتمثلة في رقص الدوال، فاللغة أداة الشخص الناطق ، هو الوسيط بين المعنى الذي عقله واللغة التي ينطقها (د. أحمد عبد الحليم عطية، ٢٠١٠، صفحة ١٥٩)، وتترتب على فرضية أهمية الكتابة وأسبقيتها على المنطوق، أن صاحبها غير موجود ولن يدخل بمواجهة مع المخاطب أو السامع، فالكتابة تلك الآلية التي تنقل الكلام عبر الأداة والورق والمطبعة، على عكس الناطق الذي يمكن أن يبين مقاصده بشكل مباشر، في حين أن الكتابة تتيح للقارئ التأول والقراءة وافتراض مقاصد ودلالات غير محدودة .

ثانيا- المقولات السائلة :

وهي المقولات التي توحي بعدم الثبات والحضور والإمساك ، ومن أبرزها الاختلاف، وهو من المفاهيم التي يكتنفها التعقيد وتدخل في منظور قبلي غير ممسوك، وهو يحيل على الأصل الأول أو الثابت، والمفهوم يتضمن الإخلاف والإرجاء والتأخير، ولعل هذا ما دعا كاظم جهاد إلى التوصل إلى هذه الصيغة للمفهوم (الاخـ(ت)ـلاف)، للتدليل على الاختلاف والإرجاء معا (جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ٢٠٠٠، صفحة ٣٢)،وكأن دريدا يبدل الكلمة أو اللوغوس في المفهوم المسيحي اللاهوتي، (في البدء كان الاختلاف)، حيث أن اللعب الحر والمستمر واللانهائي الذي يفرضه الاختلاف والإخلاف لا قرار لهم إلا بالركون إلى المركز المتعالي أو الإله، حيث ينص مفهوم الاختلاف بالنظر للدوال واختلافها عن بعضها وعن دوال أخرى، ثمة شبكة اتصال بين الدوال الأخرى، لارتباطها بمداليلها، لا بعلاقة الدال مع مدلوله بشكل مباشر، حيث أن معنى الدوال لا يوجد بشكل كامل في لحظة، بمعنى أن الدوال غائبة وحاضرة في الوقت نفسه، فمعنى الدال الأول مرتبط بمعنى الدال الذي جاء قبله وبعده، وهذا يعني تأجيل المداليل وتعليقها بشكل نهائي ، ويتم انفصال الدال عن مدلوله واستحالة الوصول إلى المعنى الحقيقي، ولا يوقف هذه العملية إلا المدلول المتجاوز أو الإله (د. أحمد عبد الحليم عطية، ٢٠١٠، صفحة ١٦١)، ويربط دريدا مفهوم الاختلاف بمفهوم آخر متلازم معه، هو الأثر، وهو أدنى مستويات البنى الضرورية لايجاد أي اختلاف أو تضاد بين المفردات، وهو لا يتسم بالثبات أيضا، فكل كلمة تحيل على أثر عبر الكلمات السابقة وتترك بدورها أثرا آخر في الكلمات اللاحقة، وهكذا يتشتت المعنى ويبدأ دور الأثر بالحضور كصورة للأصل، وإلى جانب الاختلاف والإرجاء والأثر، يطرح دريدا مفهوم الهوّة أو (الأبوريا)،الدالة على تغير الواقع بشكل مستمر، المفضية إلى التغيير المستمر والشروع المطلق بعدم اتصال الدال بالمدلول، فاللغة تلك القوة التي لا يمكن السيطرة عليها أو التحكم بها.

تظهر صعوبة المقولات التفكيكية الفلسفية، واتسامها بالنزعة غير القارة والممسوكة التي لا تحيل على ما هو مادي وعيني، يصعب في خضم ذلك تحديد منهجية أو استراتيجية لعمل التفكيك وتطبيقه، وهنا يبرز دور الرؤيا التي تحدثنا عنها في بداية بحثنا، والقدرة على مفاعلة تلك المقولات وهضمها والخروج بإجراء لمقاربة الخطابات وتفكيكها، والمظاهر التطبيقية لفاعلية التفكيك كثيرة، على الصعيدين الغربي والعربي، نذكر منها نقودات رولان بارت، بخاصة في كتابه (s/z)، وتأثير فلسفة دريدا على النقد الأدبي لم يبرز إلا في كتابات نقاد جامعة ييل، وجون هوبكنز، أمثال الناقد بول دي مان، في كتابيه : (رمزيات القراءة و العمى والبصيرة، وهارولد بلوم، وجيفري هارتمان ، وهيليس ميلر ، وكذلك يبرز التفكيك بوصفه استراتيجية في نقودات أصحاب الحركة النسوية الجديدة، وإن كانت منطلقاتهم غير تفكيكية غير أن تطبيقهم كذلك، (د. محمد عناني، ٢٠٠٣، الصفحات ١٤٤-١٤٥) (د. بسّام قطّوس، ١٩٩٨، صفحة ٢٣)، وعلى الصعيد العربي ، الدكتور عبد الله الغذامي في كتابه (الخطئية والتكفير) ، والدكتور بسام قطوس ، وعلي حرب في نقوداته الفكرية والثقافية ، والحقيقة – حسب زعمنا – أن النقدة الذين توسلوا بفاعلية التفكيك، استعانوا بالنقد الجديد والنقد التفسيري وبنظرية القراءة ، ولا ملامح إجرائية واضحة وملموسة لخلفية التفكيك النظرية، ولعل هذا ما يعكسه توصيف الاستراتيجية ومفهومها، فهو يحيل على الرؤيا الخاصة والطريقة، تبقى المهمة في النهاية مقتصرة على حلحلة النظم القارة في النصوص، ومطاردة لعبة الدوال، والكشف عن الهوامش والمركزيات .

المبحث الثاني : مظاهر التفكيك واستراتيجياته عند حسين القاصد

حسين القاصد من النص إلى العمل :

ينفتح الشاعر حسين القاصد على وعي شعري خاص، يتوزع بين أدواته وإمكاناته وموهبته ومخزونه المعرفي وشجاعته أيضا، ولعل اشتغاله المعرفي والنقدي أضاف له امتيازا يضاف لما يتمتع به من رتبة شعرية فارقة، فالموهبة وحدها غير كافية لتحقيق الأثر الملموس والفارق، وانفتاح الشاعر المعرفي يتيح له القرب من وظائف الشعر ومهامه، التي تتخطى البلاغي والنفعي وبنيات التضاد والمفارقة والتدليل البدهي، ومن انعطافات القاصد التي تحسب له، أنه حقق أسلوبا مغايرا بين مجايليه وسابقيه، وأفرز معجما خاصا به، عبر اللعب على المفاهيم وصناعة دواله الخاصة به والتي صار يعرف بها، ومن غرائبية الدوال التي مكنته من اللعب الحر في المقاصد والاختباء اللامشروط خلف مرجعياتها الثقافية، ينتقل إلى التجريب في العنونة الممسرحة، متخطيا نواميس العنونة وتشكلاتها، مستثمرا طاقتها الإعلامية والسيميائية إلى النهاية، ويمكننا أن نلحظ الشخصيات المتحاورة في عنواناته، وهم أبطاله التاريخيون الموغلون بذهن المنظومة الثقافية للقارئ، دافعا نفسه في خضم هذا التشاكل الزمني، كطرف رئيس يتنازع معهم الحوار والأدوار والوظائف، محيلا على الغلّة الثقافية التي يسوق فيها إحالاته لخدمة العنونة، وهذا ما يتيح له

الخوض بموضوعات غير تقليدية لمعالجة خطابه ومقاصده ، مرة بالتكرارية (الدريدية)، وأخرى بالفعل الأصلي الذي يجيده كشاعر مبتكر وخلّاق لا ينازعه الشكل الشعري من إقامة الأفكار وتطويع اللغة وأنساقها العروضية لصالحه .

إن الدراسة لا تهدف لتفكيك بنيات القاصد الشعرية كنصوص وآثار دالة، بل تسعى لفحص خطابه واستراتيجياته في تفكيك النظم والمفاهيم والظواهر بخلفية ثقافية، وهي بذلك لا تشتغل على التفكيك بل عبره، وإذا كان دريدا ورفاقه المقوضون قد ظهروا على تمركز اللوغوس بكل خلفياته ومعانيه، وخرجوا على مظاهر التحيّز بين الدال والمدلول والصوت والكتابة، والهامش والمركز، فكيف لنا أن نتلمس طرائق التفكيك من خلال الشكل الراديكالي، أو لنقل بلهجة أقل وطأة، النموذج الكلاسيكي القديم الذي يعكس التمركز نفسه؟ بمعنى آخر، ما الذي يدعونا لتتبع مظاهر التفكيك في الخطاب الشعري العمودي؟، ولفك الإشكال نقول: إن دريدا لم يقف بالضد من الشكل، بل بالضد من الانتصار إليه فيما يقابله ، كما أنه في الوقت نفسه قال بتفكيك التفكيك، أي أن النصوص تفكك نفسها من الداخل، وهذا مصداق لعدم مناوأته، والفيصل في لعبة الأشكال إنما تقررها القيمة، أي بما يحقق فعل الشعر وفارق الإبداع والتميّز، وإلا فمظاهر الحداثة وما بعد الحداثة أيضا، يمكن تلمّسها في المدونة العربية القديمة، ولم يكن الزمن في يوم معيارا لهما، وغني عن القول إننا بإزاء شكل شعري مغاير، ومن الأهمية بمكان أن يكون رهن الدرس والإضاءة .

بمعاينة مظاهر التفكيك في خطاب الشاعر حسين القاصد، يتعيّن علينا معارضة جاك دريدا بثنائية العمل والنص، فنحن ننظر لتدوينات القاصد الشعرية على أنها عمل وليست نصوصا (بالمنطق التفكيكي)، فدريدا يفرق بين العمل والنص على النحو الآتي : العمل هو النص المحدود والقائم على المعنى والمركزية، ويتمتع بالتماسك وغائية صاحبه، وهو بذلك خارج معادلة الصيرورة، في حين أن النص لديه : الذي لا حدود له ولا مركزية وغارق بتعدد المعنى حد اللانهاية (عبد الوهاب المسيري، ٢٠٠٥، صفحة ٣٤٦) ، وأساس التعارض الذي نقيمه، أننا لا نستهدف النص الشعري لذاته، بل لانطوائه على ما يؤسس تفكيكا في المنظومة الثقافية، ولهذا فنحن نميل لمصطلح العمل ونجعله مقابل مفهوم الخطاب بالمعنى الذي ذهب إليه ميشيل فوكو لا في حدود (تحليل الخطاب)، يفترض فوكو أن إنتاج الخطاب في منظومة مجتمعية ما، هو فعل مراقب ومنتقى ومسيطر عليه عبر الإجراءات التي تكون وظيفتها الحد من سلطته ومخاطره، وتسعى للسيطرة عليه (د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ٢٠٠٢، الصفحات ١٥٥-١٥٦) وهذا ما نسعى لتفحصه عند القاصد تماما، وهو مجموع الشيفرات الثقافية والمقاصد المؤسسة لها ويمكن أن نقسم استراتيجيات التفكيك عند القاصد على قسمين رئيسين :

أولا- فض التمركز على اللوغوس

جرت الإشارة للحديث عن مفهوم اللوغوس، وموقف التفكيكية منه، واللوغوس فضلا عن إحالته على العقل والمطنق، فهو يحيل على الثابت والقار والتابو وعلى كل ما لا يمكن تجاوزه، أو تم الاتفاق عليه والتواضع عليه من لدن المنظومة الثقافية، ولا نعني الاتفاق على مظاهر لغوية أو دلالية، بل الاتفاق على ما هو ثابت ولا يقبل التدنيس، وإذا أردنا من منظور ثقافي، فهو يحيل على النسق والنسق المضمر والمسكوت عنه تحديدا، فقد أفدنا من مناهضة الثبات لدريدا وسنشرع بتناول ما وقع تحت إطار الميتافيزيقي والثابت في خطاب حسين القاصد الشعري، آخذين بنظر الاعتبار تقانة (تفكيك التفكيك)، أي ما شرع الشاعر بتفكيكيه ووقع فيه، ويمكننا أن نقسم نقض اللوغوس على :

١- صفرنة الذات والهوية

إن إقران الذات بالهوية، يحتمل شيئا من المقاومة لمظاهر التفكيك، ولا يمكن القول بشخصنتها وذاتيتها، أي بإزاحتها عن المنظومة القارة لصالح الشاعر، لأن الذي يتحكم بالهوية والذات ليست كينونة الشاعر الواقعية، بل خطابه الشعري، وهذا ينعكس على متبنيات التفكيك وأولياته، فالقول بجلد الذات ومسخ الهوية لا يعطي انحيازا للقراءة المتعاطفة، بل يدخل في مضامين الشعريات، والقاصد لا يجلد ذاته ولا يشرع بمسخ هويته، بل يصفرنها مقابل خطابه الذي يريد بثه داخل الإطار الثقافي، ومفهوم الصفرنة يأخذ بعدا قيميا في الجنبة الفلسفية، بمعنى أنه يفرق تماما بين إسقاط الذات (جماليا) ووسمها القيمة في انعكاسها داخل الخطاب، يقول في مجموعته الشعرية (أهزوجة الليمون)، التي يحيل عنوانها على الانتشار والتشتت واللعب الحر على الدوال، في نصه (**عراق أنا**) (حسين القاصد، ٢٠١٩، الصفحات ١٥٦-١٥٧)

أنا كل شيء لا تراه كما أنا بعينك .. إني ذكريات مجسمة

أحارب كفري بالدعاء مطمئنا وكل أيادي الطعن للآن مسلمة

أنا دجلة المحتل ماتت زوارقي ومازالت الأمواج خلفي متيمة

أنا أصل هذا الكون، ضاعت هويتي لذلك كل الناس في الكون مبهمة

فقد أحال القاصد هويته على الأثر المادي المرجأ، والمتعلق بالحضارة العراقية وإرثها، فالتقابل المادي بين ما لا يرى بالعين وبين الذكريات المجسمة، يحيل على الإرجاء، وهو يوازن هنا بين العراق بنسخته الراهنة ونسخته

الحضارية القديمة، معتدا بمركزية العراق ونسقية تاريخه المتعلقة بالإسلام، واقعا بفخ التاريخ والمركزيات والميتافيزيقيا، مصححا ذلك بتفكيكه للهوية وضياعها بالاحتلال، الذي صحح صورة النزوع للميتافيزيقيا الدينية التي مثلت المركز لسبب الاحتلال، وهذا نفي لها وتقييد في عدم إقامتها كصورة لتبدد الهوية وتقاسم الأرض، ويؤكد ذلك في نص (**ميسان**) (حسين القاصد، حين يرتبك المعنى، ٢٠١٩، صفحة ٤٩) بقوله :

كنت اختصارا لا أب لا صبية حولي ولا وجهي الـ(لدي) رأيته

حين ارتميت على المشاحيف القديـــ مة راعني وجهي اللصيق فخفته

هذا أنا.. أولى تصاويري هنا في ماء هذا الهور حين عبرته

كم قيل أن الخلق مني كله لكنني والـ(الآه) ما أنجبته

والقاصد هنا ينقض التاريخ ويفلت من أسر التمركز، ليخلص إلى هويته الحقيقة التي طرحها في إطار فلسفي محض، حيث أنقض العلاقة من المنظومة المجتمعية الصغرى (الأسرة)، إلى المنظومة الكبرى (الحدود / التاريخ)، وأخلص لمادته الأولى، لذاته وانعكاساتها وأسئلتها وحزنها، حتى أنه أنكر شكله في انعكاسه على الماء، وهذا تجريد واضح وصريح يعبر فيه الشاعر بأناه غير الملوثة عبر قدم المشاحيف التي تحيل على المضي وعبر الجغرافية المتمثلة بالهور، لتدل على وجوده الصفر بلا أية مهيمنات، غير أن هذه المهيمنات سرعان ما تطغى على هويته ووجوده :

ومن سينقذنا منّا لنا بلد للآن لم ينجه شخص من البلدِ (حسين القاصد، حين يرتبك المعنى، ٢٠١٩، صفحة ١٥)

بأن صارت الهوية المتمثلة بالبلد تشي بضياع البلد نفسه، وهنا تبرز الشيفرة الثقافية عند القاصد، بالتنازع بين الهوية المادية والأخرى النسقية، بين الأرض ومن يقودها، والشيفرة تكمن في قوله (منّا)، وهي تحيل على دلالتين مختلفتين، الأولى : أننا السبب وراء إلغاء الهوية، والثانية : مجابهة إلغاء الهوية عبرنا، وفي الحالتين تستمر هوية البلد بالإرجاء والتأخير، ويستمر هذا التأرجح الهووي في خطاب القاصد ليأخذ توترا بلاغيا ودلاليا شائكا، يقول في نصه : (**ويسألونك عني**) : (حسين القاصد، الأعمال الشعرية، ٢٠١٩، الصفحات ٢٧٠-٢٧١)

بدأت .. قبل متى؟ ناديت منذ أنا منذ اختلفت معي كي أحرث الشجنا

من ألف بادية في الروح سار دمي لكي أرتل أطفالي لها مدنا

حين انتبهت إلى أرضي مشت قدمي وعندما لم أقف سميتها وطنا

ويسألونك عني ، قل لهم : قلق يُوحى .. ينز أسى حتى يبوح لنا

وقل نبيا قديما فات موعـــــده فأيقظ الوحي كي يستعمر اللسنا

من يمر على أنوية القاصد سريعا، يعتقد أنه مأخوذ بنفسه كثيرا، والحقيقة أنه يمنح أنويته تمركزا سلبيا، فمقاصده لا يرجع ريعها الدلالي لذاته، فتصبح نرجسية مفرغة، بل هو يمرر الأنوية من أجل الإطاحة الغيرية، التي يمرر خطابه عبرها، وما نعنيه بالتوتر البلاغي، أن القاصد يلعب على تقانة التضاد ويخرق نواميس التركيب بالمفارقات والحذف وبما ندعوه بالإلهاء الدلالي، فجعل من (أنا) توقيتا أو زمنا، وهو يحيل على هويته، أو لنقل عراقيته، فعبر عن الكل بالجزء، وقد وقع في فخ التمركز والتاريخ مرة أخرى، غير أن دال القلق أدخل خطابه أتون التفكيك والتقويض، وجعل المعادلة (الوطن / رتبته) تنفتح على تقويض مستمر لما ألمح، وهنا تبرز قيمة المسكوت عنه للتحكم بمجريات الخطاب وقيمته، فما الذي لم يبح به الشاعر بعد (ينز أسى حتى يبوح لنا)؟

٢- نقض الميتافيزيقيا ومظاهرها

تحيل الميتافيزيقيا على المظاهر غير المادية، أو لنقل الغيبية، وإذا كانت التفكيكية قد جاءت لنقضها، فهي لم تدخل في محاورتها، بل وقفت ضد تمركزها بوصفه ثباتا مراوغا، فالموقف من التقديس هو موقف من صورته وطرائق استغلاله، وهذا ما أراده القاصد بخطابه الشعري، لم يكن ليحاور الظاهرة لذاتها باحثا في صحتها وسلامتها، بل استهدف صورتها ومخرجاتها الداخلة في التعمية النسقية، يقول في نصه **(في بيت أبي سفيان (رض)** (حسين القاصد، حين يرتبك المعنى، ٢٠١٩، صفحة ٤٠): :

كل التراث الذي يهذي يرافقني وفي المرايا أنا وحدي ، أنا صوري

دخلت بيت أبي سفيان، كنت أرى ربا قديما وعبدا غير معتذرِ

حتى هممت بهند كان يسحرني هتك الحضارة والتاريخ والعبرِ

ينطوي (حين يرتبك المعنى) بوصفه عنوانا رئيسا لكتاب شعري، على الأرضية التفكيكية وانعكاساتها، فالمعنى والالتقاء حوله، كان الواعز الرئيس لفتح شهية التفكيك وتأسيس مقولاته، وهكذا فإن القاصد بوعيه الخاص دائما ما يختار الطريق الأكثر وعورة؛ لإدراكه قيمة وظائف الأدب، ولعل أصعب ما يواجه الإجراء النقدي هو مجابهة الشاعر الذي ينفتح على معرفة نقدية مسبقة، تبدو أولى تقويضات القاصد في النص الذي بصدده، بعبارة الترضية التي عقبت اسم أبي سفيان، فقد خرجت للتهكم والتورية معا؛ لكون القاصد كان غيريا هنا (الموقف من الآخر)، فاستهدف أبا سفيان بوصفه ملمحا تاريخيا في ذاكرة الآخر، فالإحالة لم تقف عند التاريخ بوصفه خبرا مجردا، بل بتعلقه بالمظهر الديني، وقد أسس عمله الشعري على حديث نبوي شريف، فأراد بذلك أن يكون آمنا، أمن العشيق الذي يطرق عشيقته وضح النهار؛ لكون العمل بدأ بملمح إيروتيكي :

حين ارتميت بوادي الناهدين، بدت أنفاس نبضي تتلو سورة الحذرِ (حسين القاصد، حين يرتبك المعنى، ٢٠١٩، صفحة ٣٩)

فربط الحديث المفضي للأمن، بحالته التي تستلزم الحذر، وعقد فعل المواعدة بفعل التاريخ، ليبث خطابه وشيفرته الثقافية بين طياته، والفعل (هتك)، يشي بالجنبة التاريخية وما جاء فيها، فأبو سفيان لم يؤمن بعد، وأراد الشاعر بذلك أن يخلق مسوغا لطبيعة خطابه، ولا براءة للنص من فخ الأيديولوجيا غير أنه شكك بصدق ما يصل عبر التاريخ على أنه ملمح مضلل، وتستمر هذه النسخة من التاريخ في خطاب القاصد، لتدخل أتون اللعب الحر على الدوال، وغاية الإلهاء الدلالي، يقول في نصه (**بعد رحيل الحسين**) (حسين القاصد، حين يرتبك المعنى، ٢٠١٩، الصفحات ٢٤-٢٥)، الذي لم يعقبه بالترضية ولا السلام؛ لكونه دخل إطارا تاريخيا جادا من وجهة نظره (الغيرية):

والله يفترش الطفوف كأنه رب يفتش عن سراب متّقِ

وتراكم الدين الملوّث هكذا رمح أسير فوقه رأس نقي

الله يبتكر السبايا ، يا ترى من شوقه طلب الحسين ليلتقي؟

الله يقطن خيمة في طفه والطف أعظم خالق لم يخلقِ

ما نفع إسلام بلا رأس وما جدوى السبايا غير دين موبقِ؟

يتفقد الرحمن موت حسينه الله يرفض ميتة لم ترتقِ

واختار ربك باب وجهك هكذا رأسا حسينا نزفه لم يغلقِ

أحتار أي الذكريات سأنتقي من ذا يغيث الله ينقذ من بقي

ينبغي التعاطي مع هذا النموذج بالحذر الذي يستدعيه، وما من شك أن القاصد بدأ بتفكيك خطابه قبل أن يبثه، فقد تربع وسط النسق وناقض نفسه؛ لاتساع دائرة التوتر لديه، وهذا واضح من إيقاع الدوال في النص ولعبها الحر، فمن هو الله في النص؟ ومن هو الرحمن ؟ ومن هو الرب؟ ومن هو ربك؟، إن هذه الدوال التي تحيل على (الدال المتجاوز / الذات الإلهية) كما يطلق عليه دريدا في معرض حديثه عن لا نهائية الدوال، هي لست كما تبدو للقارئ، بمعنى أنها لا تعني الذات الإلهية، ومصداق ذلك تعويض قيمها المختلفة من بنية إلى أخرى ، لقد مارس القاصد عبر لعبة الدوال الحرة إلهاءً دلاليا واضحا، والإلهاء الدلالي هو إقامة الدوال لتأخذ دورا استدعائيا للقارئ لا يعكس المظهر الحقيقي للدلالة، إنه يشبه تماما موقع المجاز من اللغة النفعية، حيث أنك لا تنشغل بأحوال المستعار منه، بل بالسياق الذي تقيمه الاستعارة، وهذه التقانة تخرج لقيم مختلفة، منها الأهمية ولفت الانتباه لفداحة الموضوعة التي يشتغل عليها العمل، وإلى جانب ذلك فرض القاصد تنويما ثقافيا على مواطنيه في النسق من القرّاء، وهو لا يفلح مع الآخر؛ لافتراق الأيديولوجيا وتضاربها، غير أن التفكيكية تفترض وجود بياضات دالة على القارئ أن يقوم بملئها وتعويضها، وفي السياق نفسه، يقيم القاصد خطابه على التقانة نفسها بافتراق دلالي جديد، يقول في نصه (**حين يرتبك المعنى**) (حسين القاصد، حين يرتبك المعنى، ٢٠١٩، الصفحات ١٠٢-١٠٥):

يا وحشة الله في أرض العراق إذا تشرذم الدين مرتدا إلى الصنمِ

حتى متى هبل الأوهام يجذبنا وخاطر الله تذكار من القدمِ

هل يقتل الله لون الله في دمهم أم يهرب الله من (أللهم) لدمي

الله كان عراقيا دلالة أن هو الذي علم الإنسان بالقلمِ

هل تخدم الله؟ كلا .. كيف أخدمه لأنه الله لن يحتاج للخدمِ

فالله الذي لن يحتاج للخدم، هو الذات الإلهية في خطاب القاصد، والذي لا يحتاج للخدم لا تنتابه الوحشة ولن يكون له خاطر ولن يهرب من نفسه ولن يكبر وليس عراقيا، إنما هذه تقانة القاصد في الإلهاء الدلالي، وهو يتحدث عن انتمائه ووطنه ويشرع بتفكيك الميتافيزيقي وهيمنته، فنحن إذن أمام صورة الله من وجهة نظر من يعتقدون أنهم

يمثلونه أو يحكمون باسمه، ودال (الدين) يشي بكل مظاهره المنحرفة والخارجة عن صورتها البيضاء والمتسامحة بالنسبة للذين يحكمون به لا تأسيسا عليه كمظهر قار، ويستمر القاصد بغلته المقوضة للمركزيات :

قف أيها الوقت إني صرت مقتنعا بأنني سوف أبقى غير مقتنعِ (حسين القاصد، الأعمال الشعرية، ٢٠١٩، صفحة ١٦٩)

وعدم التصريح بما وقعت عليه عدم القناعة، يظهر انفكاك الشاعر من أسر الهيمنة، وأن الباب مشرعة لتنوع تلك المهيمنات وسلطتها :

أنا ولي بكائي، ذل أدعيتي يغازل العزلة الأنثى ويعتكفُ

أستهلك العمر دربا دونما جهة وكلما اشتد حبل التيه .. لا أقفُ (حسين القاصد، الأعمال الشعرية، ٢٠١٩، الصفحات ١١١-١١٢)

حيث تنطوي هاتان البنيتان على تضاد يجمع الانكسار والكبرياء معا، فالعزلة تعكس افتراقا وتعارضا واعيا، والإصرار على عدم التوقف تائها ينبي بالإصرار والكبرياء، غير أن توصيف الدعاء بالذل يمثل تقويضا لحتمية تبعية الإنسان وانجراره خلف مهيمناته .

٣. **الهامش والمركز :** تقوم فلسفة التفكيك على محاصرة المركزيات الكبرى في النظم الثقافية، وهذه المركزيات الكلية المتعلقة بكل مظاهر المعرفة وتنويعاتها وانعكاساتها، تنجر في النهاية على الموقف من مفهوم الهامش بوصفه المغيّب الثقافي، وهكذا يمكننا أن نستخلص معادلة جزئية مقابل المفهوم الكلي على وفق هذا المنظور، حيث تنفتح خطابات القاصد الشعرية على تنويعات عديدة تقارب في خلفياها المختلفة ثنائية الهامش والمركز، فتنتقل من الظواهر والمعرفة إلى الحدود السوسيولوجية والذاتية وقضايا الانتماء، وها هو يجد تبريرا جماليا ومخرجا شعريا لرجحان الكفة ضد وجوده كحالة مركزية انطلاقا مما يتأسس على الذات البشرية وما تتمتع به :

وقعتُ لو لم أكن أعلى لما أقع هل يستطيع الألى في (تحت) أن يقعوا

كان الأذان لديهم دمع حنجرة جفت لأنهموا من قبل أن ... ركعوا

فطرتُ لم تعرف الأعشاش معتقدي لذا فإني بعمق الموت أرتفعُ (حسين القاصد، الأعمال الشعرية، ٢٠١٩، الصفحات ١٩٠-١٩١)

حيث يستثمر القاصد إمكاناته الشعرية في فرز ثنائية المركز والهامش، ومن ثم يشرع بحلحلتها وقلبها مستندا على المرجعيات التي اقتنعت بها المنظومة الثقافية، محيلا على (عباس بن فرناس) وتجربته في الطيران ليجعله منطلقا لخطابه، حيث جاء عنوانه (حكاية عباس بن فرناس العراقي)، ليعقد تماثلا بين الإحالة وبنية التمركز، مستندا على اللعب المنطقي في الدلالة الشعرية، فهود يدفع عنه الهامشية لتجرده وإخلاصه لكينونته الإنسانية، فلا يضع اعتبارا آخر مقابل هذا النفي، في حين يجابه المنظور الثقافي بما يتمتع به من مركزية وهيمنة مسبقا، وقد ربط الأمر بالمظاهر العقدية والتخندق والنفاق، على أن الذي يتخذ من الشعر اتجاها سيكون في المحصلة مركزا (بالمفهوم الفني)، مخالفا بذلك النسق الثقافي في رؤيته للثنائية، ويبدو ذلك جليا في نصه **(يا هامشي الأمنيات)** (حسين القاصد، الأعمال الشعرية، ٢٠١٩، الصفحات ٢٩-٣٠):

كبرت مبادئنا علينا لم نعد ثوبا وما عدنا بها نتدرأُ

أيامنا الكلمات كم من عامِ شعـ ـرٍ سيء نشكو فيأتي الأسوأُ

أرأيت كيف الطارئون تسللوا لمياهنا وتوسلوا كي يطرأوا

والحقيقة أن المبادئ لا تكبر ولا تشيخ، غير أن الرؤية لها من قبل المنظومة قد تغيرت، فلم تعد صالحة لدرء الشبهة عن الحقيقة، وخطاب القاصد هنا يتركز حول الأدب ومركزيته، وكيف أن السلطة تتحكم بالأدوار والرتب، فيصبح المركز هامشيا، وتتسع لديه رقعة هذه الثنائية وتتعاضل في نصه **(جدل بيني وبين أبي الطيب المتنبي)** : (حسين القاصد، الأعمال الشعرية، ٢٠١٩، الصفحات ١٠٣-١٠٧)

لو كنت في زمني وصوتك أعزل يشدوك قمحا واشتعالك منجلُ

أوصيتني أن لا أعيش جنازة أنا في سجلات الحياة مؤجلُ

والشعر ألبسني الرصيف وقال لي نم ها هنا أنت النظيف المهملُ

فإذا كان المتنبي متهما بالسلطة، فإن القاصد لا يتقمص هذا الدور ليقوض هامشيته، بل يعقد رؤية خاصة حول مركزية الأدب ومصيره الهامشي، وهو هنا إنما يعقد تشاكلا بينه وبين المتنبي انطلاقا من القيمة الفنية التي يتمتعان بها كلاهما، والمبدأ البراغماتي الذي تقابل به السلطة الشاعر، انتهى بالمتنبي إلى الهامش (السلطوي)، في حين ظل المتنبي وأدبه مركزا، وهذه الجنبة هي من يعول عليها القاصد، فهو ينطلق من مخرجات أدب المتنبي الداعي للثورة والكلمة الحرة والحكمة والفلسفة والكبر، ولم يشاكله بذاته، بل بما دعا إليه، فما كان من المنظومة إلا أن جعلته

هامشا؛ بسبب المبدأ الذي يتمتع به، وهي مخرجات أدب المتنبي، غير أن القاصد لا يرتضي بالتفرج على هامشيته بفعل العامل الخارجي، بل يثور على العوامل كلها وحتى على المتنبي نفسه :

سألائم الأشياء حد خشونتي وأقوم والوجع الصديق مكبلُ

لي منك في أهزوجة الليمون ما ينتابني طعم لذيذ حنظلُ

أنجبت موتك بالقصيدة بعد أن أيقنت أن قصيدةً قد تقتلُ

فكان الرهان على صحة الخطاب الشعري، وديمومته بموقفه ووظائفه المحاربة، والقاصد لا يريد أن يعقد تسوية مع هذه الهامشية، بل يسعى لأن يكون مصداقا لقيمة الشعر وثقله، حتى وإن كان الثمن باهظا، كالمصير الذي واجه المتنبي، مهما يكن ، فالقاصد لم يسع لأن يكون مركزا في مقابل الرفاهية الهامشية التي يحظى بها الشعر والشعر لخطابهم المناهض، بل أن خطابه ينفتح على التفريق بين الهامشي والمركزي من وجهة نظر المنظومة الثقافية والسلطة .

ثانيا – اللعب الحر للدوال

يعد مفهوم اللعب الحر من الدعامات الرئيسة لاستراتيجية التفكيك، فالنصوص تشبه الحقول التي تستقبل البذور ونثرها، غير أنه نثر مستمر للبذور، فالمعاني لا تقف عند حد معين، بل تتكاثر وتتناسل وتنتشر بشكل يصعب معها مسكه والسيطرة عليه، فهو يحيل على فائض المعنى من خلال الدلالة المزدوجة للدوال، فقد شرح دريدا في كتابه (الانتشار) قضية اللعب الحر على الدوال، وركز في جزئه الأول على التقارب النسبي بين الدوال ، وعلى قضية المحاكاة والنقد الأدبي وانفصاله واتصاله بالفلسفة، وخلص بالجزء الأخير إلى تفصيل مفهوم الانتشار الخاص بالمؤلف وكيف ينتشر اسمه في نصه، وهكذا لا يتقرر اسم المؤلف إلا عن طريق الآخر (د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ٢٠٠٢، صفحة ١٢٠) ومن أجل أن نقف على مظهر اللعب الحر في خطاب القاصد، نقسم استراتيجياته على قسمين، هي : التشتيت و الانتشار .

١- التشتيت والدلالة الحرة :

تتشكل خطابات الشاعر حسين القاصد بطرائق مختلفة، ولا تقتصر هذه الطرائق على التدليل الشعري بالقول المباشر والآخر المبطن، بل تتمظهر عبر اللعب الحر على الدوال لدرجة يصعب معها فك مغاليقها، وهذا ما يعد أسا للتفكيك وجذرا في أن تبقى القراءة غير نهائية ولا ننتهي معها إلى حد، وبذلك تكون كل قراءة صحيحة وخاطئة

في الوقت نفسه، حيث أن تكرر القراءات يمحق صاحباتها ويؤشر على صحتها من عدمها في الآن نفسه، ومن مظاهر هذه الطرائق عند القاصد، خرق المواضعة الطبيعية للتركيب ، وابتكار صيغ ودوال جديدة، وهو بذلك يعول على الكتابة بوصفها منظورا خطيا، وهذا ما يرتكز عليه فعل التفكيك ، فهو يشرع بفصل الضمائر والتعاطي معها على أنها دوال بعينها، ولا ينفك يدخل عليها التعرفة (أل)، وعلى الأفعال أيضا، وكذلك يخرق مواضعات أسماء الإشارة والأسماء الموصولة والجنوح للجموع الغرائبية والمبتكرة، وهذا لا يبدو لديه في نص بعينه أو مجموعة بشكل فردي، بل يمتد على طول خطابه الشعري، ما يعكس وعيا فارقا في النيّة لتفكيك النظام اللغوي والتركيبي والبصري، وهذه الخصيصة يمتاز بها القاصد عن أقرانه المعاصرين والسابقين، فلو أمعنا النظر في هذه التشكيلات اللغوية والتركيبية :

(ياماذا/ لأنها أنني/ ها هناك / كل شيء على لا يرام/ التي أنا/ من المنها / فكرة الـأنساك/ أصحابك اليدرون / أحب منها كلها/ أخي التأرجح/ إلى النعم /الجدا /لماذاك / لا يجيد متى / ولي وحدي / هنا كلك / يا أيننا /على أظنُ / تسبكروا/ مؤنفلون /مسبكرون /مطففون / تزورقت/ تفيرس / ماذات) (حسين القاصد، الأعمال الشعرية، ٢٠١٩، الصفحات ١١١-١٣٠-١٤٨-٢٣٢-٢٨٦-٣٠٧-٣٢٨)، (حسين القاصد، حين يرتبك المعنى، ٢٠١٩، الصفحات ٢٧٠-١٠٩-١٠٥-٣٣-١١٧-١٤٧-١٥٦-١٦٨-٦٩-١٠٧-٧٠) ، على أن هذه الصيغ والمظاهر التركيبية لم نوردها مكررة، فهي اضطراد وقصد واضح، يحاول من خلاله القاصد أن يفكك البنية اللغوية ويخرق التسنين والتواضع التركيبي والمألوف المتمركز والقار في ذهن المدونة العربية، ومن تقاناته في لعب الدوال الحر، خرق أنظمة الحواس البايولوجية، وإبدال وظائفها، يقول في نصه (**خاتمة النساء**) : (حسين القاصد، الأعمال الشعرية، ٢٠١٩، صفحة ٢٦٧)

أنثى تعلّمني التذوّق كلّما لامستها بأصابعي أتذوقُ

والنموذج إن كان داخلا في لعبة المجاز واللغة الشعرية، غير أنه إلى جانب الانزياحات الوظائفية الأخرى، كتعويض الوقت بما لا يدل عليه، والأنسنة ، وكسر التوقع بدواله المنتشرة واشتبكاها وتداخلها، تجعل من خطاباته كلّا آخذا بالنقض والقلب والحركة والتشتيت، حد التساؤل واللافهم والحيرة، لتخرج إلى فضاءات من الإملاءات والقراءات والتعويضات الممكنة، ففائض المعنى لدى القاصد هو من أبرز ما يتمتع به خطابه التفكيكي، ومن صوره : الإعادية أو التكرارية كما يطلق عليها دريدا، وهي نزعة تدفع الشاعر إلى تكرار نفسه، أو الظهور كأنه شبح في علاقاته الخطية، ويمكن تمثل الإعادية عند القاصد، بتكراره لدال (النارنج) الذي يأخذ مساحة محيرة للفهم ، ولا يمكنك أن تربط بينه وبين شبكة النص الدلالية، وكذلك دال (الليمون) في بعض صوره، ودال (الطفل) ودال (الماء) ودال (القلق) ودال (الله) :

(دهشة النارنج/ صبح من النارنج/ قلق النارنج/ طفلة الليمون/ ليمونة الطين/ لحن من النارنج/ يد من الضوء والنارنج/ طفلة الماء/ عبق النارنج) (حسين القاصد، الأعمال الشعرية، ٢٠١٩، الصفحات ٢٧٩-٢٦٧-١٤-١٨-٣٢-٤١-٦٠-٦٦-١٤٧) ، على أن هذه الدوال هي جزء مما ورد في شعر القاصد أوردناه على سبيل التمثيل، وهي بطبيعة الحال ليست فارغة الدلالة، غير أن وظيفتها تتركز على الإعادية والتشتت والدفع باتجاه شهية التأول والقراءة، حيث تكمن وظيفة فائض المعنى .

٢- الانتشار والدلالة السحرية

وهي من المرتكزات التفكيكية القائمة على نشر المعنى وتوزيعه بشكل لا يخضع للنظام، للحيلولة دون التمركز والخضوع لنسق التراتبية المعنوية للتدوين الشعري، حيث يتركز آخذا أشكاله وأنماطه عبر تقانتين : الأولى تكمن في التناسلي المعنوي عبر الإحالة التي تتمتع بها اللفظة، فتكون هناك سلسة من الترابطات المعنوية المؤدية للمعنى المصاحب بدوال مختلفة، ويضرب دريدا مثالا لذلك في (الدواء)، حيث يمكن أن يحيل على السم والعقار والترياق، وهذا ما يدعوه بالفارماكون (جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، ١٩٩٨، صفحة ٩) ،والتقانة الثانية : متعلقة باسم المؤلف أو الشاعر، حين يورده في عمله الشعري فيأخذ بعدا آخر يختلف عن الذات الحقيقية للشاعر، والأمر يشبه إلى حد ما الراوي الضمني في السرد الذي يأخذ صفة المتخيل فيما لو كان العمل قائما على هذا الأساس، وقبل أن نستعرض أمثلة لتقانتي الانتشار، نرى أن انتشار التدليل يدخل في مفهوم الانتشار وتعكس شيئا من مهامه ، ومن ذلك يقول القاصد في نصه **(الصبح إذا تلعثم)** : (حسين القاصد، حين يرتبك المعنى، ٢٠١٩، صفحة ٧)

(وهذا الهواء؟/ هواء قديم يمر به الوقت والحاكمون.. هواء ممرغ بالأهواء، هواء يعاني اختلاف الشهيق/ شهيق له طعم أنثى تداعب حد التوهج حتى يصير لذيذ التوغل في عمق روح تصحر فيها ربيع الأغاني؟/ ... هواء كم التاث ..كم مرغته رئات الخراب ..!/ هواء مريض؟ / هواء قبور.. هواء مشاف .. هواء سجون ...وبعد؟ تشظى../ من ؟ الطفل ؟ لا بل سرير الصباح وعم الظلام بفضل الدخان)، فهذا التكرار اللفظي لم يخرج لوظائفه المعروفة، إنما تشكل بقصد الانتشار وتضليل القارئ ودفعه على الكد القرائي، هناك فراغات كثيرة تستدعي الملء والتأول، بل حتى علامات الترقيم جاء في غير محلها، وخضعت لفائض المعنى أيضا، ولعلنا استعرنا مفهوم (الواقعية السحرية) بقولنا (الدلالة السحرية) التي يمكن أن تقام لتشكلها المنتشر بلا هوادة، لكن القارئ يتقبل الدلالة ويشرع بتتبعها ، وعلى نحو (صيدلية أفلاطون)، يقول القاصد في نصه **(إلى ولدي الجواهري)** (حسين القاصد، الأعمال الشعرية، ٢٠١٩، صفحة ٩٠) :

وسر بنعشي نحو الشام قل لهمو إني ذبحت لطغياني على صنمي

قد احتللت بنيَّ الآن معذرة أن لا أضمك (سلم لي) على علمي

حيث يخرق القاصد الزمن في أن يجعل الجواهري من أولاده، ويتعاضل معه في خطابه في أن يربط بين زمنين آخرين، وهما زمن ثورة الحسين (ع) أو زمن سقوط صدام حسين نفسه، وزمن احتلال العراق، مستثمرا صيغة (سلم لي) التي تحيل على الضياع في المفهوم العامي المتداول، ولا تحيل على السلام والتحية رغم انفتاحها الدلالي على ذلك، كما أنه استحضر دال (الطغيان) وقد أورده في سياق الثورة، واللفظة تحيل على الثورة والظلم والفيض معا، إلا أن وعي القاصد أباح لها الإقامة في السياق واتخذ منها تدليلا سلبيا، للنيل من سلطة الصنم بكل محمولاتها، وفي سياق آخر يستثمر القاصد تقانة الصيدلية أو يقارب مفهومها بنصه (في الطريق إلى البيت) وهو عبارة عن مقطوعات قصيرة مرقمة: (حسين القاصد، الأعمال الشعرية، ٢٠١٩، صفحة ١٧١)

٢. حلم

حلمت بأني أحلم / حين استيقظت وجدت نفسي نائما.

٣. ترى هل عادت ابنتي من المدرسة؟

ابنتي (موج البحر) رغم اجتيازها الابتدائية لم تذهب إلى المدرسة / ولم تأت منها طيلة عمرها/ لأنها ولدت فيها.

ففي المقطوعة الأولى، يبرز شبح القاصد أو قرينه الذاتي لمواجهة نفسه، وتقانته هذه تحيلنا إلى فيلم (الاستهلال) الذي قام بدور البطولة فيها ليوناردو ديكابريو ، والفيلم يدور حول التسلسل إلى أحلام الناس والدخول فيها، ومن ثم تتعقد الأحداث في أن يدخلوا في أحلام مركبة، على طريقة القاصد، والقاصد هنا أحال على دال (الرؤيا)، وفي داخل رؤيته تفترق دلالة الدال الثاني، فتحيل على (التمنّي) وعلى فعل الرؤيا نفسه ليكون متداخلا ومركبا، ومصداق ذلك استيقاظه من النوم، إذن فهو في حلم مركب، فمن الذي استيقظ، الرائي الأول أم الثاني؟ ومن منهما الشاعر نفسه؟ وكيف يكون التفكيك إن لم يكن كذلك؟ ، أما المقطوعة الثانية التي تنطوي على تراجيديا قاسية، فهي تتعاطى مع دال المدرسة الذي أحال على البيت، لكون الشاعر كان يسكن المدرسة التي تخرجت منها ابنته، فخسرت مخزونها الذكرياتي من متعة الذهاب إلى المدرسة والجيأة منها، وما له من تأثير في طفولة التلميذة .

إن نماذج القاصد الشعرية على هذا النحو كثيرة، وكلها تخرج لتفكيك النظم اللغوية والتركيبية، وتقويض تمركز التدوين، وتأخذ خطاباته دلالات مختلفة على وفق السياق الذي يتمظهر فيه التفكيك ويتشكل .

الخاتمة

بعد هذه الصورة الفوتوغرافية – إن صح التوصيف– لاستراتيجيات التفكيك عند الشاعر حسين القاصد، يمكننا أن نجمل اعتمالاته المقوّضة إزاء التفكيكية كفلسفة ومقولة وطريقة وإجراء، بما يأتي :

١. تعد الرؤيا النقدية الخاصة ، الركيزة الأساس لإقامة المنهجية والإجراء المناسبين في معاينة الخطابات الشعرية واستنطاقها، وإلا فالاحتكام للمنظور المنهجي بوصفه قالبا قبليا والالتزام باشتراطاته على نحو الصرامة والتعقب الرتيب، لا يعكس نتائج فارقة كما يجب والوظيفة النقدية .
٢. التفكيكية حقل فلسفي شائك وغائر في أتون الفلسفات السابقة، قائم بها وعليها ومن خلالها، وهو بنسخته المقولاتية يختلف كثيرا عن مظهره التطبيقي، فالمقولات العمدة تخضع للترحيل خارج إطارها المفهوماتي، مما يجعلها عرضة للتنوع والتعدد وربما التسطيح والاستسهال والاجتهاد الحر .
٣. التفكيكية انعكاس ملموس وفعلي لتهويمات ما بعد الحداثة وأفكارها المترامية، فهي منهج لمقاصدها الفكرية وليست منهجا بإزاء العمل النقدي التطبيقي، وهي بذلك طريقة أو استراتيجية لمطاردة الخطابات والأعمال والنصوص وفحص تناقضاتها التقابلية .
٤. تتدخل نظرية القارئ ومفهوم سلطته، في التفكيك ومفاهيمه، غير أن معاينته عبر النقد الثقافي تعد من أهم المداخل النقدية، وأكثرها غلة دلالية وقيمية؛ لأن النقض غالبا ما يرتبط بالأيديولوجيا .
٥. تركزت استراتيجيات القاصد في التفكيك على نقض اللوغوس بمفهومه المجرد والمادي ، ونقض الميتافيزيقيا ومتعلقاتها الأيديولوجية والغيرية، وهيكلة المركز والهامش، واللعب الحر على الدوال، والتشتت والانتشار والدلالة الحرة ، وقد نتج عنها :

- جاء نقض الميتافيزيقيا عبر خطاب القاصد الشعري موزعا بين النقض والتجرد مرة، وبين الوقوع في النسقية المضمرة لصدى الأيديولوجيا وترديداتها، وقد رجحت كفة النقض لديه والانفلات من أسر النظام الثقافي ومفهوم الجماعة.
- أهمل القاصد ذاته الشعرية لتضاعيفها الجمالية وترددتها، واستثمرها في تفكيك الهوية وملاحقة انعكاساتها في إطار الانتماء، فحاكم على أساس ذلك، التاريخ ومؤثراته على الراهن الثقافي والسياسي والسوسيولوجي، متخذا من ثيمة الوطن هدفا لحضور الهوية، فلم توقعه في فخ الغيرية ونسقيته.
- تخلصت ثنائية المركز والهامش لديه، في الأدب وأثره، والوطن والإخلاص له، والأنساق ومضمراتها، فسعى لزحزحة هذا التمركز، وجره لمقابلاته المهمشة، فخلق توازنا وقلبا، وأكد أن الهامش هو من يؤسس لفعل المركز.

- خلقت تقانة اللعب الحر لديه، استثناءً في خرق نظام التركيب المألوف، وزعزعة البنية العينية القارة في نظام اللغة عبر مدوناتها، فابتكر ونحت دوالا جديدة، ومعجما خاصا به .
- فرض خطاب القاصد الشعري عبر تقانة الانتشار والدلالة الحرة، هيكلة للبنية النصية الراهنة، مستهدفا بذلك الشكل والقالب، وتمرير ما أسميناه بالدلالة السحرية، القائمة على تقبل الأفكار بمعانيها المشتتة وغير القارة؛ لنوعيتها وحركيتها النصية .
- أقام القاصد عبر الإعادية والشبحية والانتشار نموذجا نصيا لافتا للتأول والتفسير، فقد حضر وغاب كذات نصية وأخرى حقيقية، فجعل من (الكتابة) بوصفها أساسا تفكيكا، مصداقا لخطابه وتصوراته.

المصادر والمراجع

١. جاك دريدا. (١٩٩٨). *صيدلية أفلاطون*. (كاظم جهاد، المترجمون) تونس: دار الجنوب للنشر.

٢. جاك دريدا. (٢٠٠٠). *الكتابة والاختلاف*. (كاظم جهاد ، المترجمون) الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

٣. جاك دريدا. (٢٠٠٨). *في علم الكتابة*. (أنور مغيث، و منى طلبة، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.

٤. حسين القاصد. (٢٠١٩). *الأعمال الشعرية*. بغداد: وزارة الثقافة والسياحة والآثار.

٥. حسين القاصد. (٢٠١٩). *حين يرتبك المعنى*. بغداد: دار تأويل للنشر والترجمة.

٦. د. أحمد عبد الحليم عطية. (٢٠١٠). *جاك دريدا والتفكيك*. بيروت: دار الفارابي.

٧. د. بسّام قطّوس. (١٩٩٨). *استراتيجيات القراءة – التأصيل والإجراء النقدي* . عمّان: دار الكندي للنشر والتوزيع.

٨. د. حماد هواري. (٢٠٢٠). المرجعيات الفلسفية للمنهجين السيميائي والتفكيكي. *سيميائيات*، ٣٢٠.

٩. د. محمد بكاي. (٢٠١٧). *أرخبيلات الحداثة- رهانات الذات الإنسانية*. بيروت: دار الرافدين.

١٠. د. محمد عناني. (٢٠٠٣). *المصطلحات الأدبية الحديثة- دراسة ومعجم إنجليزي- عربي*. القاهرة: دار نوبار للطباعة.

١١. د. ميجان الرويلي، و د. سعد البازعي. (٢٠٠٢). *دليل الناقد الأدبي*. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

١٢. د. هيام عبد ظيد عطية عريعر . (٢٠١٢). *الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقته بمناهج النقد الغربي* (المجلد ١). دمشق: دار تموز للطباعة والنشر.

١٣. رامان سلدن. (٢٠٠٦). *موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي*. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

١٤. عبد الله محمد الغذامي. (١٩٩٨). *الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية*. القاهرة: الهيئة العربية للكتاب.

١٥. عبد المنعم عجب الفيا. (٢٠١٥). *في نقد التفكيك*. الجزائر: منشورات الاختلاف.

١٦. عبد الوهاب المسيري. (٢٠٠٥). دريدا في القاهرة – التفكيكية والجنون. *أوراق فلسفية*، ٣٣٥.

١٧. علي حسن هذيلي. (٢٠١٨). *التفكيك والتلقي بين النظرية والتطبيق- مقاربة نقدية*. بغداد: دار سطور.

١٨. فرديناند دو سوسير. (١٩٨٥). *علم اللغة العام*. (يوئيل يوسف، المترجمون) بغداد: دار آفاق عربية للصحافة والنشر.

١٩. كريستوفر نورس. (٢٠٠٨). *التفكيكية – النظرية والتطبيق*. (رعد عبد الجليل جواد، المترجمون) دمشق: دار الحوار للنشر والتوزيع.

٢٠. محمد عابد الجابري. (١٩٨٢). *رؤية نقدية لبعض مشكلاتنا الفكرية والتربوية* (المجلد ١). الدار البيضاء: دار النشر العربية.

٢١. مديحة دبابي. (٢٠١٩). *التفكيك في الخطاب النقدي المعاصر – علي حرب أنموذجا*. الجزائر: جامعة محمد لمين دباغين.

٢٢. وحيد بن بوعزيز. (٢٠٠٨). *حدود التأويل – قراءة في مشروع إمبرتو إيكو النقدي*. الجزائر: منشورات الاختلاف.