الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون –تيارت–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية

فرع: دراسات نقدية

تخصص: نقد حديث ومعاصر

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها الموسومة بـــ:

المنهج النقدي عند عبد الملك مرتاض وعبد الله الغذامي التفكيكية أنموذجا

إعداد الطالبين:

* أحمـــد سبـــع
* خالـــد بوغفالة

إشراف الأستاذ:

* د.محمد بولخراص

لجنة المناقشة:

1-د.مكيكة محمد جواد ..... رئيسا

2-د.بولخراص محمد ..... مشرفا

3-د.منقور صلاح الدين .....مناقشا

السنة الجامعية :

1439هـ-1440هـ/ 2018م-2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

قال تعالى: ﴿وَإِذْ تَـأَذَّنَ رَبُّكُـــمْ لَئِـــن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾

نشكر الله عزّ وجلّ أن وفّقنا لإتمام هذا العمل، وسخّر لنا ما يعيننا على ذلك، فاللهم لك الحمد والشكر على نعمك.

كما نتقدّم بالشكر الجزيل إلى الدكتور: محمد بولخراص الذي أفادنا كثيرا في إنجاز هذا البحث، وصوّب لنـا ما أخطأنـــا فيه، فاللهم أجزه عنا خير الجزاء، آمين.

الإهداء

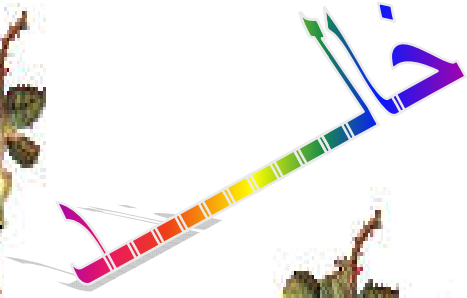
الحمد الله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين

أهدي ثمرة جهدي إلى من قال فيهم الله عز وجل:

﴿وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيراً﴾

إلى من تعبت وربت وسهرت الليالي "أمي الحبيبة" و "أبي الغالي" الذي لي الشرف أن أحمل اسمه والذي ساندني طيلة حياتي، وتعب الأيام لكي أصل إلى ما أنا عليه الآن و لله الحمد،

إلى كل الأهل والأقارب والأصدقاء.



إهـــــــداء

إلى...روح "والدي الغالي" الطاهرة رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه،

إلى من تعبت وربّت وسهرت اللّيالي أمي الغالية شفاها الله وأطال في عمرها،

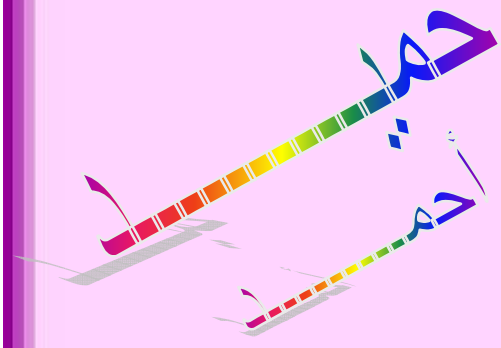
إلى زوجتي "رفيقة دربي" وأم أولادي التي لم تتوان أي لحظة لمد العون لي خلال هذه السنوات من الدراسة، إلى أبنائي وكل حياتي "ريتال" "عبد الإله" "سيرين"،

إلى جميع أفراد عائلتي وخاصة قدوتي "مرسلي" ،

إلى جميع أساتذتي الكرام من الابتدائي إلى الجامعي وإلى جميع الأصدقاء

إلى من ضاقت السطور عن ذكرهم فوسعهم قلبي.

إليكم جميعا أهدي هذا الجهد المتواضع



مقدمة

مقدمـــة:

شهدت الساحة النقدية المعاصرة تطورا كبيرا بظهور المناهج النسقية التي اهتمت بالنسق اللغوي للنص بعدما كان سائدا في السياق الاهتمام بجوانب النص.

ومن هذه المناهج نجد البنيوية والأسلوبية والسيميائية ثم ما بعد البنيوية (المنهج التفكيكي) الذي رأى رواده أن المناهج السابقة قاصرة، وتركت ثغرات كبيرات في دراستها، إذ أن هدف التفكيكية هو الوصول بالنص إلى القراءة المثلى، ومع هذا الطرح الجديد والرؤى العميقة من أصحابه، وجد النقاد العرب صعوبة في تلقيه وكيفية تطبيقه وذلك في كون المنهج غربي يدعوا إلى أشياء ينبذها الفكر الإسلامي، كسلطة القارئ وموت المؤلف... إلا أن صعوبة ذلك لم تمنع حضور هذا المنهج عند بعض النقاد العرب، وقد انقسم اهتمامهم هذا في جانبين:

- جانب تراوح بين التنظير كالترجمة أو التدريس وتيسيرها للقارئ.
- وجانب طبق هذا المنهج على النصوص العربية قديمها وحديثها.

ونحن في هذا البحث نحاول معرفة هذا المنهج في المدونات النقدية العربية خصوصاً عند "عبد الملك مرتاض" و"عبد الله الغذامي"، وعلى هذا جاء موضوع بحثنا موسوم بـ: المنهج النقدي عند عبد الملك مرتاض وعبد الله الغذامي التفكيكية أنموذجا.

وقد كان دافعنا إلى البحث في هذا الموضوع مجموعة من الأسباب أهمها:

- معرفة المناهج النسقية وكيف تم تطبيقها على النص العربي.
- رؤية الناقد الغربي لهذه المناهج خاصة التفكيكية.

- الأسس والخلفيات المعرفية والفلسفية للتفكيكية.
- إذا كانت التفكيكية آخر المناهج النقدية فهذا بالضرورة يفيد بأنها تحوي نظريات وطرائق تحليل متطورة عن سابقتها فكان هذا ما دفعنا أيضا.

وقد جاء بحثنا جوابا على مجموعة من الأسئلة:

- ما هي الخلفيات الفلسفية والمعرفية للمنهج التفكيكي؟
- كيف تلقى الناقد العربي هذا المنهج؟ وهل وفق في ذلك؟

وللإجابة على هذه الأسئلة وغيرها اتبعنا خطة بحث كالتالي:

ثلاثة فصول وخاتمة، وسم الفصل الأول بـ: التفكيكية: المفهوم والآليات، تناولنا فيه مفهوم التفكيكية وأصولها الفلسفية، وما هي الأسس التي انبنت عليها مع أهم أعلامها، وقد جاء الفصل الثاني موسوما بـ: التفكيكية عند عبد الملك مرتاض، تناولنا فيه كيف تبنى "مرتاض" التفكيكية في أعماله تنظيراً وتطبيقا في كتابين، الأول: (تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية لرواية "زقاق المدق")، والثاني (أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟)، أما الفصل الثالث فكان بعنوان: التفكيكية عند عبد الله الغذامي، فاخترنا كتابين له هما: (الخطيئة والتكفير)، و(تشريح نص)، وفي آخر البحث خاتمة تحوي أهم النتائج المتوصل إليها.

أما المنهج المتبع في هذا البحث هو المنهج الوصفي التحليلي نظرا لطبيعة الموضوع باعتباره ضمن حقل نقد النقد، وكما اعتمدنا أيضا على المنهج التاريخي في تتبع الظواهر زمنيا.

واعتمدنا على جملة من المؤلفات والتي ساعدتنا على فهم الموضوع: كتاب (النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية) لـ"يوسف وغليسي"، وكذلك كتابه (مناهج النقد الأدبي)، وكتاب (معرفة الآخر) لـ"عبد الله إبراهيم"، و(الخطيئة والتكفير) و(تشريح النص) لـ"عبد الله الغذامي"، و(تحليل الخطاب السردي معالجة سيميائية تفكيكية لرواية زقاق المدق) لـ"مرتاض"، ودراسة "حسين خمري" (نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، و"عبد الله أبو هيف" (النقد العربي الجديد في القصة والرواية والسرد).

ومن الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث:

- تضارب الترجمات وعدم اتفاقها خاصة في المصطلحات وتتداخل أفكار مناهج ما بعد الحداثة، إذ تكاد تنعدم رؤية الفهم الصحيح لها.
- كثرة المراجع والمادة العلمية في هذا الموضوع مما ولّد صعوبة الانتقاء.
- اللغة الأجنبية الأم لهذه المناهج مما أوقعنا في صعوبة التعامل مع ألفاظها.

وفي الأخير لا نملك إلا أن نوجه شكرنا لصاحب الفضل الجزيل الدكتور "محمد بولخراص" لرعايته هذا البحث الذي بعونه ذُلّلت الصعوبات، واستطعنا إنجاز هذا البحث، فجزاه الله عنا خير الجزاء وندعو الله عز وجل أن يوفقنا ويكرمنا بالفهم الصائب والسليم، وأن يكون هذا العمل إضافة علمية في الحقل العلمي.

تخمارت في: 2019/06/06

خـــالد بوغفـــالة

أحمـــد سبـــــع

الفصل الأول:

التفكيكية: المفهوم والآليات

1. الجذور الفلسفية للتفكيكية
2. مفهوم التفكيك
3. إشكالية المصطلح
4. آليات التفكيك
5. رواد التفكيك في النقد الغربي

تمهيد:

إن التأريخ للنقد الفلسفي التفكيكي من حيث الظهور كان بتقديم الناقد "جاك دريدا" محاضراته في عام 1966 في أمريكا تحت عنوان: البناء والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية.[1]

حيث أُعلن عن موت البنيوية بعد هذه المحاضرة وميلاد المؤتمر الأول للتفكيك لتسود التفكيكية الساحة النقدية الأمريكية في السبعينات.[2]

وقد أجمعت جل المؤلفات على أن "دريدا" هو الأب التأسيسي لفكرة التفكيك وإن كان قد استقاها من سابقيه.[3]

وقد توردت طروحات التفكيكية من الطرح الفلسفي إلى طروحات اجتماعية لغوية لاهوتية في نهايتها.[4]

1-الجذور الفلسفية للتفكيكية:

تسعى التفكيكية إلى تفكيك البنية، وتحويل الثابت وتثبيت المتحول، وإلحاقه ببيئات غربية وفق مبدأ وحدة الاختلاف الهيجلية.[5]

---

[1] ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 1431هـ-2010م، ص: 335.

[2] محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2013م، ص: 15.

[3] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص: 338.

[4] ينظر: محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص: 15.

[5] عادل عبد الله، التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، ط1، 2000م، ص: 22.

كما اكتسبت اسمها من الفلاسفة الإغريق الأوائل الذين استخدموا مصطلح التفكيك في تحليلهم للمعطيات الرياضية والمنطقية التي تكشف الفكر غير المتماسك، ثم عاد هذا المصطلح الرياضي إلى التواجد بعد حوالي خمسة وعشرون قرنا في شكل نظرية أدبية ولغوية وفلسفية على يد الفيلسوف الفرنسي المعاصر "جاك دريدا".[1]

فأراد من خلالها بلورة الجهود الفكرية المنصبة على التقويض في كتاباته التي اختصت في حقل الكتابة الأدبية.[2]

وساهم في هدم الفلسفة الغربية الميتافيزيقية واتخذ استراتيجية التفكيك من أجل البرهنة على ثنائية الحضور، والغياب لمحو الأصل وبناء المختلف ليصبح النص نصين ويثبت النص الحاضر بوجود نص آخر مختلف لذا فإن التناص هو العمود الفقري لإستراتيجية التحليل في هذا المنهج.[3]

كما نظر إلى الميتافيزقيا الغربية على أنها نظام مركزي ومرجعيته وحداته ترجع إلى (الإله) أو (الإنسان) أو (العقل)، وقد دخلت هذه المراكز في علاقة جدلية عبر مراحل أربع هي:

1- مرحلة العصر المسيحي المبكر إلى حد القرن الثامن عشر.

2- مرحلة القرن الثامن عشر وفلسفة التنوير إلى حد القرن التاسع عشر.

3- مرحلة القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين تقريبا.

---

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص: 336.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005م، ص: 87.

[3] حلام الجيلالي، المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ع: 404، السنة الرابعة كانون الأول، 2004م، ص: 23.

4- المرحلة الأخيرة بدأت عام 1966، انبثاق معطيات "دريدا" النقدية.

اتسمت المرحلة الأولى بكون الإله مركز كل شيء، وهو الأصل لكل الموجودات والنتاجات العلمية والدينية، وفي المرحلة الثانية تخلخلت مركزية الإله واعتقد الإنسان أنه يستطيع أن يتربع على عرش هذه المركزية، وفي المرحلة الثالثة طردت العقلانية المركز، وأصبح اللاوعي أو العقلانية هي المركز وأصل الأشياء، ووصلت المرحلة الأخيرة إلى شواطئ "دريدا" الذي أعلن خلخلة كل تلك المراكز، بحيث أصبح لكل تركيب ونص مركزا خاصا به يمثل المعين الأساس للمصدر النهائي للمعنى، ويوصف باستحالته لإمكانية الاستبدال مع غيره.[1]

وقد ظهر هذا المصطلح مع "دريدا" في كتابه (في علم النحو) الصادر عام 1967م الذي هو تمام فلسفة الألماني "هيدجر" سعيا منه إلى نقض فكرة الوجود والزمن، فكان بمثابة شغله الانفعال لدى "دريدا" و"ديمان" وغيرهم.[2]

وحاول في كتابه هذا تقويض أركان الفكر الغربي من "أفلاطون" و"أرسطو" حتى أيام "هيدجر" و"ليفي ستراوس" و"دي سوسير".[3]

[1] محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص: 147.

[2] ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص: 337.

[3] لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2007م، ص: 183.

2-مفهوم التفكيك:

إن التفكيك (déconstruction) في مستواه اللغوي يدل على «التهديم والتخريب والتشريح وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية المرئية»[1].

أمّا على المستوى الاصطلاحي فتعتبر التفكيكية منهجا من المناهج النقدية فهي حسب "جاك دريدا" «حركة بنائية وضدها في الآن نفسه، فنحن نفكك بناء أو حادثا مصطنعا لنبرز بنياته، أضلاعه، أو هيكله ولكن تفكيك البنية لا يفسر شيئا فهي ليست مركز أو لا مبدأ أو لا قوة، فالتفكيك من حيث الماهية طريقة حصر البسيط لذا فهو ليس سلبيا»[2].

إن حركة ما بعد البنيوية ليست قطيعة في المسار البنيوي وإنما هي نقطة تحول نقول عنها أنها مراجعة البنيوية لنفسها، وإن كان البعض يرى أنها انقلاب "ما بعد البنيوية على البنيوية"[3].

إنّ «مصطلح (déconstruction) الذي يترجم بـ"التفكيكية" كان تداخله المنهجي مع مصطلح ما بعد البنيوية كبيرا جدا بحيث يصعب الفصل الإجرائي بينهما وهو اتجاه معظم النقاد المعاصرين»[4].

---

[1] لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص: 184.

[2] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، 1990م، ص: 114.

[3] ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007م، ص: 168-169.

[4] محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص: 114.

كما أنّ التفكيكية تقوم على إستراتيجية تأسست على «رفض عملية النقد والشك في كل الأنظمة والقوانين والتقاليد، والتحول إلى لا نهائية المعنى»[1].

ويدل مصطلح التفكيك لدى معظم المُنظِّرين لها «على التهديم والتخريب وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية المرئية لكنه في مستواه الدلالي العميق يدل على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية والاستغراق فيها وصولا إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها»[2].

يعرف "علي حرب" التفكيك على أنه «قراءة في محنة المعنى وفضائحه للكشف عن نقائض العقل وأنقاض الواقع، إذ يقول لا مجال للوصول إلى المعنى المراد أبداً الذي هو محل الخلاف والتعدد والالتباس»[3]. وعلى هذا تبدو المفاهيم متقاربة متماسكة ومتمة لبعضها البعض.

3-إشكالية المصطلح:

التفكيكية من الاتجاهات النقدية التي تعددت تسمياتها نذكر منها ما يلي:

3-1-ما فوق البنيوية (super structuralisme):

يعد "ريتشارد هارلاند" صاحب هذا المصطلح حيث أطلقه أول مرة عام 1987 الذي يشير إلى إمكانية منح البنيوية إطاراً شاملاً باعتبار ما سيكون وليس باعتبار ما هو كائن، وذكر من أعلام ما فوق البنيوية (ستراوس، سوسير، دريدان فوكو، بارن، كريستيفا، دولوز...).

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، ابريل، 1998م، ص: 08.

[2] لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص: 184.

[3] علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار فارس، عمان، ط1، 2005م، ص: 26-27.

كما رأى أن مسار ما فوق البنيوية الفكري محدد بمعطيات (سوسير، دور كايم، وستراوس)، أمّا المسار الفلسفي فقد تمثل بعد مسلك ما فوق البنيوية فلسفة تحريدية تلتقي مع الفلسفة الميتافيزيقية وتتنافى مع كل من الفلسفة المثالية الهيجلية وفلسفة الأنا الديكارتية، وقد رسم منهجا لما فوق البنيوية وهو الحقيقة الفلسفية المطلقة[1].

كما قد جعل "هارلاند" هذا المصطلح واسعا وشاملا بحيث يغطي جميع الفعاليات المنهجية التي تؤسس على الطرح البنيوي وبهذا جعل مصطلح ما بعد البنيوية تابعا له بل جزءا منه.[2]

3-2-ما بعد البنيوية (poststructuralisme):

لقد امتلكت تعريفات متنوعة لذا حدّدها "مادان ساروب" بمجموعة من أعلام النقد الحديث منهم (دريدا، فوكو، دولوز، جوتاري، هابرماس...)، ويرى أنّها شاركت طروحات البنيوية في التحليل النقدي للتاريخية (historysim) والتحليل النقدي للدلالة، والتحليل النقدي للفلسفة.

ثم امتازت بخصائص أهلتها إلى قيادة النقد بعد مرحلة البنيوية، ومن تلك الخصائص:

1- زعزعة بنية اللغة لأنها قوضت وحدة العلاقة المستقرة بين الدال والمدلول.

2- أكدت أن التجاوب بين النص والقارئ إنتاجية بعد أ كان التجاوب عند البنيوية بين النص ونفسه.

[1] محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص: 09.
[2] المرجع نفسه، ص: 10.

3- شمل التحليل النقدي لما بعد البنيوية الميتافيزيقيا، ومفاهيم العلّة والهوية والذات.

4- تبينها لجميع طروحات "نيتشه" في مسيرتها النقدية.

5- خلقها مسافات توتر شديدة بين اللغة وعلاقتها بالإنتاج والآلة والمادة.[1]

3-3-التفكيكية (Déconstructuralisme):

لقد كان تداخله المنهجي مع مصطلح ما بعد البنيوية كبيرا جدا بحيث يصعب الفصل الإجرائي بينهما، لأن المتتبع لمسيرة تطور ما بعد البنيوية يجد تلازمها الكبير مع الطرح التفكيكي منذ بدايته فضلا عن أن الممارسات النقدية لكليهما يصب من النبع ذاته، كما أنه اتجاه معظم النقاد المعاصرين منهم (كاريس وودن، ديفيد هواي، فرانك ليتريكيا، آتيين راين، سوزان سليمان...)[2].

كما يمكن القول إن الاختلاف بينهما بيئي سياسي لا منهجي وظيفي، لأنّ التفكيكية استخدمت في أمريكا بينما استخدم مصطلح ما بعد البنيوية في فرنسا.

وقد أشارت "سوزان سليمان" إلى أنّ مصطلح ما بعد البنيوية مناسب لما حدث في فرنسا من تحولات واختراقات في جسد البنيوية، وأن البنيوية وما بعدها وصلتا إلى الجامعات الأمريكية في وقت واحد، فاتجهوا لتبني طرح ما بعد البنيوية لكن بصيغة قريبة من الفكر الأمريكي الحديث، وبهذا تقبَّل نقاد هذه الجامعات طرح "دريدا" وأطرقوا عليه مصطلح (التفكيك)[3].

---

[1] محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص: 12-13.
[2] المرجع نفسه، ص: 14-15.
[3] المرجع نفسه، ص: 16-17.

إنّ هذه بعض المصطلحات لأنّ هذا الاتجاه عرف مصطلحات عديدة، وبالرغم من أنّه اتجاه نقدي غربي إلا أنّه قد شهد بعض التسميات عند العرب فهناك من يسميه بالتشريحية مثل الناقد السعودي "عبد الله الغذامي" وكذلك من أطلق عليه تسمية التقويضية وظهر عند الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" وغيره، ولكن المصطلح الأكثر شيوعا هو التفكيكية المقابل للمصطلح الغربي (déconstruction)[1].

4-آليات التفكيك:

لكل منهج أسس وآليات يعتمدها في عملية المقاربة النصية، والتفكيكية تعتمد جملة من الأسس والآليات هي:

4-1-الكتابة:

يرى "جونثان كلر" أن الكتابة تقدم اللغة بوصفها سلسلة من العلامات المرئية تعمل في غياب المتكلم، فهي تختفي عند انتهاء الحديث فهي لا تمتلك خاصية البقاء، وأما من ابتدع مصطلح الكتابة فهو "دريدا" يعرفها بـ"الغراماتولوجيا" في مواجهة ما يسميه هو ميتافيزيقيا الحضور[2].

والكتابة وجود قوامه رسوم سوداء متّفق على نظامها، وكيفية استعمالها تمثل سمات لفظية متفقا عليها أيضاً بين مجموعة لغوية معينة.

---

[1] حلام رقية، ملامح القراءة التفكيكية في النقد الجزائري المعاصر، مجلة المعيار، ع: 04، تيسمسيلت، الجزائر، ديسمبر، 2011م، ص: 69.

[2] ينظر: عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ط1، 1985م، ص: 54-55.

يرى "دريدا" أن مفهوم "غراماتولوجيا" هو دعوة لإعادة النظر الجدية في دور الكتابة بوصفها كيانا ذا خصوصية، لا تعيد إنتاج واقع خارج نفسها كما أنّها لا تختزله. إنّ "دريدا" متمسك تمسكا شديدا بالكتابة لأنها تتميز بعدة خصائص منها:

- أنّ الكتابة علامة مكتوبة يمكن أن تتكرر رغم غياب سياقها.
- قادرة على تحطيم سياقها الحقيقي وتُقرأ ضمن أنظمة سياقات جديدة بوصفها علامات في خطابات أخرى.
- أنّها فضاء للمعنى بوجهين، الأول: قابليتها الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات، والثاني: قدرتها على الانتقال من مرجع حاضر إلى آخر.

وهذه مميزات خاصة بالكتابة لا يمكن للكلام أن يمتلكها[1].

وكذلك يقترح "دريدا" نوعان من الكتابة الأولى تتكئ على التمركز المنطقي وهي التي تسمى الكلمة كأداة صوتية، الهدف منها توصيل الكلمة المنطوقة، والثانية هي الكتابة المعتمدة على (النحوية) أو الكتابة ما بعد البنيوية وهي ما يؤسس العملية الأولية التي تنتج اللغة[2].

وقد جعل كتابه (De la grammatologie) مرجعا لترسيخ هذا المفهوم، فقد دعا إلى كتابة خالصة تقوم على أنقاض الكلام، لذا فمفهوم الكتابة في التصور التفكيكي يتجاوز

[1] عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص: 136.
[2] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 52.

الدلالة التدوينية إلى مفهوم أوسع، الأصل فيه أن النص المكتوب يكون مفتوح ومتجدد باستمرار ويُمكِّن القارئ من إعادة كتابته بصورة متغيرة مع كل قراءة.[1]

والقراءة التفكيكية تنظر من منظور أن الخطاب يُنتَج باستمرار، ولا يتوقف بموت كاتبه، ولها أكّد "دريدا" على الكتابة لأنها تعتمد على ضرورة البقاء بغياب المنتج الأول، في حين يتعذّر ذلك بالنسبة للكلام بفضل شرائط التسجيل الصوتي[2].

4-2-القراءة

حولت التفكيكية قياد السلطة من المؤلف إلى سلطة القارئ لأن النّص خليط ثقافات متعددة في حين أن هناك نقطة جامعة لهذا التعدد هي القارئ.[3]

قام "دريدا" بتحديد أفق القراءة وذلك في قوله: «أعتقد أنه من غير الممكن الانحباس داخل النص الأدبي، إن المحايثة أو الباطنية الأدبية المحضة تقوم في نظري بالاحتماء داخل الحدود المقامة تاريخيا، والتي تفترض مجموعا كاملا من العقود التاريخية المتعلقة بتأطير النص وتحديد وحدته ومتنه وضماناته القانونية وما إلى ذلك من تحديات اجتماعية/فضائية يجب بالطبع —على الأقل- وبصورة مؤقتة أن تتحرك داخل هذه الحدود لدفع القراءة المحايثة إلى أبعد ما يمكن، ولكنها لا تستطيع في رأيي أن تكون راديكالية تماما، هذا الشيء نابع من بنية النص نفسه، إنما لا نستطيع أن نبقى داخل النص، لكن هذا لا يعني أنه علينا أن نمارس بسذاجة سوسيولوجية النص أو

[1] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002م، ص: 154-156.

[2] عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، ص: 115.

[3] ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسوية إلى الألسنية، ص: 154-155.

دراسته السيكولوجية أو السياسية أو سيرة المؤلف، أعتقد أن هناك بين خارج النص وداخله توزيعا آخر للمجال أو الحيِّز، وأعتقد أنّه سواء في القراءة الباطنية أم في القراءة التفسيرية للنص من خلال مسيرة الكاتب أو تاريخ الحقبة يظلّ هناك شيء ما ناقصا دائما»[1].

يعتبر القارئ الفضاء التي ترتسم فيه الاقباسات والتي تتألف منها الكتابة، فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف وقد ظهرت دراسات جديدة نتيجة هذا الاعتقاد تنطوي تحت لواء ما يسمى نظرية القراءة التي تدرس موضوع القراءة ومستوياتها وأنواع القراء.[2]

4-3-قتل أحادية الدلالة والدعوة إلى تعدد المعنى:

دعت التفكيكية إلى قتل القراءة الأحادية بتعدّد القراءات للنص الواحد كما اقترح "دريدا" ذلك.

وإنّ العلامة اللغوية تعتبر موضع تشويش بين المعنى المرجعي والمجازي كما أنّ القارئ لا يستطيع السيطرة على النص لأنه ببساطة لا يسمح له بذلك.[3]

فهو يريد تحدي النصوص التي تبدوا مدلولاتها نهائية[4].

كما نجد "كريس بالديك" الذي تحدث عن القراءة التفكيكية على أنها منهج يتبيّن بواسطته أن معاني النص في وسعها مقاومة الاستيعاب النهائي ضمن الإطار التأويلي، ويقوم محذّراً

---

[1] عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، ص: 137.

[2] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من الانسونية إلى الألسنية، ص: 154-155.

[3] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص: 174.

[4] ينظر: إمبرطو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000م، ص: 124.

من طموح النقد إلى مراقبة النصوص، وفق اعتقاد النقد المغرور بقوته عموما، ثم يختزل مرجعيات القراءة التفكيكية في جملة مبادئ يمكن أن تنحصر في هذه المعادلة: التفكيكية = اعتباطية العلامة (سوسير) + شيء من الشك الفلسفي (نيتشه وهيدغر) + آلية القراءة الفاحصة وأفكار الالتباس والتورية (النقد الجديد) + أولوية اللغة على الدلالة (مدرسة يال).[1]

4-4-التناص:

في نظر التفكيكية لا وجود لنص مستقل بذاته لأن كل نص هو مزاج نصوص سابقة، وضمن مفهوم التناص تظهر مصطلحات في التفكيكية كالتكرارية التي تلغي الأسوار الحدودية بين النصوص وتجعل كل نص مقابل لاسترجاع نص آخر وتكراره والأثر وهو يعني المرجعية النصّية للنص الجديد وهو عين هذه الأصوات وإذا كانت كل كتابة تعتمد على أثر قرائي، فإنَّ التفكيكية تنفي وجود أثر أصيل والأثر عند "دريدا" هو أصل الأصل[2].

4-5-الأثر:

يعتبر من بين المفاهيم التي أسس لها دريدا: «فهو التشكيل الناتج عن الكتابة ويتم ذلك عندما تتصدر الإشارة الجملة، وتبرز القيمة الشاعرية للنص، ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى، متجاوزة حالتها القديمة والتي كان ينظر إليها بأنّها حدث ثانوي يأتي بعد النطق في الأهمية وليس وظيفة إلاّ أن يدلّ على النطق ويحيل إليه، فالكتابة بمفهوم التفكيكية تتجاوز هذه الحالة لتلغي النطق، لتحلّ محلّه، وبذلك تسبق حتى اللغة، والكتابة

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص: 174-175.
[2] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 158-159.

ليست وعاء لشحن وحدات معدّة سلفاً، إنّما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها، وبذلك يكون لدينا نوعان من الكتابة حسب اقتراح دريدا»[1].

وعليه فالكتابة هنا تقف ضد النطق وتمثل عدمية الصوت وليس للكينونة عندئذ إلاّ أن تتولد من الكتابة، وهي حالة للولوج إلى لغة الاختلاف والانبثاق من الصمت، ومن هنا جاء "دريدا" ليقدم الأثر كبديل لإشارة "سوسير" وهو يطرحه كلغز غير قابل للتحجيم، ولكنه ينبثق من قلب النص كقوة تتشكل بها الكتابة، ويصير الأثر وحدة نظرية في فكرة (النحوية) ترتكز الفكرة عليه ومن خلاله تنتعش الكتابة وإن كان الأثر سحراً لا يُدرك بحسّ، ولكنه يتحرك في أعماق النص ليشعل طاقاته بالفعاليات الملتهية، والأثر مسؤول عن كل انفعال يصدر عن الجزئيات الدنيا للإشارة، وما الكتابة إلى وجه واحد من تجليات الأثر وليست هي الأثر نفسه، فالأثر الخالص لا وجود له لذا فهدف التحليل التشريحي هو تقفي الأثر في الكتابة ومن خلالها ومعها، وتأتي النحوية لتفرض إنزال الكتابة إلى وصف ثانوي مستبعدة من اللغة المنطوقة، فهي لا تخضعها للمخاطبة وإنّما تفحصها وتحلّلها قبل الخطاب وفي النصوص.[2]

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 53.
[2] المصدر نفسه، ص: 53-54.

4-6-الاختلاف:

يعتبر الاختلاف أهم مرتكزات التفكيكية، لأن البحث في هذا المفهوم يكشف عن جزء من عدم استواء التفكيك على ما هو يقيني والدعوة إلى دخول عالم الاحتمالات.[1]

لذا فإنّ التفكيكية ترتكز على أساس التقويض والهدم للفكر القديم، والقراءة النقدية المزدوجة، وتسعى إلى تفكيك البنية وتحويل الثابت وتثبيت المتحول وإلحاقه ببيئات أخرى مضادة أو غريبة وفق مبدأ وحدة الاختلاف الهيجلية.[2]

كما أنّ اللغة تشكل نسيجا من الاختلافات، قد تكون لا نهائية، وبذلك تكون صلة "سوسير" بأبحاث ما بعد البنيوية صلة وثيقة تجعل من الطرح السوسيري أساسا للمرحلة النقدية لما بعد البنيوية، والقول بأنّ سوسير كشف عن التمييز المبدئي بين البنيوية وما بعد البنيوية، فالبنيوية تسعى إلى اكتشاف النسق في حركة البنى داخل النص، في حين تسعى ما بعد البنيوية إلى استبدال النسق المتناغم بالنسق اللانهائي الناتج عن سلسلة من الاختلافات.[3]

ومن خلال مقولة الاختلاف فإنّ "دريدا" يُقوِّض الثنائيات التي أرستها الفلسفة الغربية من "أفلاطون" إلى "سوسير" فالمعاني عنده تتحقق من خلال الاختلاف المتواصل في عملية الكتابة والقراءة، وتبدأ مستويات الحضور والغياب بالجدل ضمن أفق الاختلاف، بحيث يصبح الاختلاف

---

[1] ينظر: بن علي خلف الله، النقد الجزائري من السياق إلى النسق، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2011م-2012م، ص: 253.

[2] جيلالي حلام، المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، ص: 22.

[3] أحمد العزري، تلقي التفكيكية في النقد العربي الحداثي، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزار، 2012م، ص: 30.

هدفا أكبر مما هو أصل في ذاته، وبهذا يبدو الاختلاف عند "دريدا" أنه لا يرجع إلى التاريخ ولا إلى البنية، بل يوجد في اللغة، ليكون أوّل الشروط لظهور المعنى، إنّ التشدّد في التركيز على أهمية الاختلاف في بنية الكلام والكتابة قاد "دريدا" إلى تحطيم المرتكز الفكري لثنائيات كثيرة مثل: (الروح، الجسد /الشكل، المعنى /الإستعاري، الواقعي/الإيجابي،السلبي /الأعلى، الأسفل /الخير، الشرّ) وذلك بقلب التصور الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية، وأحلّ بدل ذلك مفاهيم ومقولات مثل (الاختلاف) والذي يحتمل المغايرة أو التأجيل و(الفارماكون) التي تعني السم والدواء معاً، و(الهامش) الذي يتداخل أو يحلّل إلى علامة.[1]

وبالتالي فإنّ "جاك دريدا" يعتبر الاختلاف فعالية غير مقيّدة، حرّة كما يضعه شرط أساسي في اللغة لظهور المعنى.[2]

والتفكيك بتأكيده على الاختلاف وإلغاء الحضور وإرجاء المعنى وكسر سلطة المتعالي الفلسفي يكون قد أرسى دعائم الغيرية باعتبارها ثمرة مشروع الاختلاف وبديلا حضاريا وفلسفيا مغايراً لتصورات الميتافيزيقا الغربية.[3]

[1] عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، ص: 120-122.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، وسوشيريس الدار البيضاء، المغرب، 1985م، ص: 86.

[3] أحمد العزري، تلقي التفكيكية في النقد العربي الحداثي، ص: 47.

4-7-موت المؤلف وميلاد القارئ:

أول من أطلق هذا المصطلح هو رولان بارت الذي أنعش به الطرح النقدي لما بعد البنيوية.

والتفكيكية ترفع هي الأخرى من شأن القراءة، بأن تجعل السلطة الحقيقية للقارئ لا للمؤلف، ويمكن القول إنّ التفكيكية قد أعلنت موت المؤلف بصورة رسمية بعد إشاعات البنيويين والنقاد الجدد بذلك.[1]

كما أنّ البنية أرادت السيطرة على مقولات النص وبناء الكيانات المعرفية المتموضعة في نشاطها من خلال مقولة (موت المؤلف/الإنسان) وكذا إضفاء سمة العلمية والاتزان على ممارستها، لكنها ما لبثت أن تمردت على ثبوتيتها العلمية وأعلنت عدم اتساق نتائجها، مما جعل بعضهم يُشكّكُ في مقولة (موت المؤلف) لأنّها أحادية وعاجزة عن فهم الظاهرة الإبداعية بكل شمولها والتشكيك كذلك في دوافع هذه المقولة الفلسفية والوجودية، وعُدَّت وفقاً لذلك مغالطة نقدية غير متماسكة، لأنّ النص ظاهرة معقّدة مرهونة بعوامل عدّة، ولا يمكن اختزالها إلى عامل واحد.[2]

ولا شك أنّ دعوة زوال (المؤلف/الإنسان) هي دعوة الإطاحة بمركزيته في الكون وفي التفسير ومعرفة ما يجري حوله.[3]

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص: 337.

[2] محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص: 128.

[3] المرجع نفسه، ص: 126-127.

5-رواد التفكيك في النقد الغربي:

لقد ظهرت حركة ما بعد البنيوية في منتصف ستينات القرن الماضي، كما أنّها تعتبر نقطة انعطاف في منحى الدالة البنيوية، تُعبِّرُ عن مراجعة البنيوية لنفسها وتأملها في مسار تطورها.[1]

وإنّ من أشهر ممثلي هذه الحركة: جاك دريدا، رولان بارت، جاك لاكان، جيل دولوز، ميشال فوكو، وفيليكس غاطاوي، لذا فالتفكيكية مرادف لهذه الحركة في كثير من الكتابات النقدية والفلسفية.[2]

من أهمّ أعلام التفكيكية:

5-1-رولان بارت (Roland Bathes):

كاتب وناقد ومفكر فرنسي، ولد في شربور سنة 1915م، نشأ في باريس، نال شهادة في الدراسات الكلاسيكية من جامعة السوربون سنة 1939م، وبعد الحرب العالمية درس في جامعة الإسكندرية ودرّس منذ عام 1960م في الكلية العملية للدراسات العليا بباريس، وفي سنة 1976م أصبح أستاذا في علم السيميولوجيا الأدبية في كولي جدي فرانس، توفي سنة 1980.[3]

كما قد أثّر في العديد من النقاد من بينهم (لاكان، فوكو، ودريدا) نُشِرت كتبه عن طريق صديقته "سوزان" في مجلدات ضخمة حملت عنوان قارئ بارت 1982م، والحوادث 1987م،

---

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد، ص: 168.

[2] المرجع نفسه، ص: 168.

[3] جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا،تر: محمد عصفور، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، ط1، 1996م، ص: 96.

ولقد عُدّت كتاباته بمثابة فتح نقدي وثقافي على صعيد الساحة الفرنسية والعالمية[1]، من بينها: الكتابة في الدرجة الصفر 1953م، إمبراطورية العلامات 1970م و(س/ز) ورواية ساراسين سنة 1970م، لذة النص، وبارت بقلم بارت 1975م، الغرفة الواضحة 1977م، خطاب عاشق 1978م.[2]

وقد كانت بدايته مع نظريته الشهيرة (موت المؤلف) والتي صاغها سنة 1968م، حيث حطّم فيها صنم المؤلف وقوّض مملكته.[3]

كما انتقل من البنيوية إلى ما بعد البنيوية ويمكن للقارئ أن يفصل بين مرحلته البنيوية وما بعد البنيوية من خلال كتابيه (مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد) و(س/ز).

وإنّ من أسباب تحول "بارت" إلى ما بعد البنيوية هو نزوع العلمية الميكانيكية البنيوية وتحولها إلى نسبية فلسفية غامضة وإلى إحلال كلمات مثل الخطاب والدال والنص محل المصطلحات التقليدية في الفلسفة.[4]

وقد تحدث في كتابه (لذة النص) عن النص باعتباره تفكيك للأسماء وفيه فرق بين المتعة واللذة.[5]

---

[1] محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص: 280.
[2] المرجع نفسه، ص: 117.
[3] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص: 168.
[4] محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص: 121.
[5] جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ص: 100.

كما أنّ شهرته كانت جد واسعة في الميدان النقدي وذلك لأنّه عالج ودرس جميع مظاهر الحضارة الغربية وربطها بأسسها الأيديولوجية والفلسفية والفكرية، ولم يقتصر ذلك على آرائه النقدية الناضجة، وأسلوبه التحليلي المتميز وحسب.[1]

ففي كتابه (خطاب عاشق) الذي صدر عام 1977م نشأت بينه وبين النص علاقة انتشاء ومتعة، وهي خطوة تميزه عن كل التشريحيين الآخرين، حيث يبرز من خلال كتاباته كاتبا متميزاً ما هو بالناقد وما هو بالفيلسوف ولا هو بالشاعر أو الفنان وما هو بالروائي، ولكنّه كل هؤلاء مجتمعين فهو يتّحد مع اللغة ويجعل الكلمة تجسيداً لذاته ولنفسه وبذلك تجاوز الأكاديمية الجامعية آخذاً كل مكتسباتها ونظرياتها، فدخل عالم الإبداع محملاً بفكر نظري ثاقب ليكون أبرز مثال حضاري على ثقافة الغرب الفلسفية والأدبية.[2]

لذا فإن أهميته وطروحاته الفكرية والنقدية بالمقارنة مع غيره من نقاد ما بعد البنيوية، وفي علاقته بالطرح التفكيكي تكمن في نقطتين أساسيتين لأنّه يُعدّ من أكثر نقاد ما بعد البنيوية تأثيراً في الساحة النقدية الغربية، إذا ما استثنينا "جاك دريدا" بالإضافة إلى قرب طروحاته النقدية من المفاهيم التفكيكية وبخاصة في مرحلته الفكرية المتأخرة، والتي يصفُها بعض النقاد بالمرحلة التفكيكية.[3]

---

[1] محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص: 121.
[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 69.
[3] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص: 118.

5-2-جاك دريدا (Jach Derida):

مفكر وناقد فرنسي ولد في الأبيار بالجزائر العاصمة في 15-07-1930[1] استند منهجه التفكيكي على رفض البحث عن الحقيقة، أو رفض البحث عن المصدر الغيبي النهائي للمعنى الذي ميّز مسيرة الفلسفة الغربية.[2]

وقد شارك في الندوة التي نظمتها جامعة "جون هوبنكنز" بالولايات المتحدة الأمريكية، والتي اتّخذت من اللغات النقدية وعلوم الإنسان موضوعاً لها بمداخلة حول "البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية" وقد كان نجم تلك الندوة، توفي بباريس في 09-10-2004.

لقد أصدر ثلاثة كتب سنة 1967م في مسار المشروع التفكيكي هي: الكتابة والاختلاف، الصوت والظاهرة، في علم الكتابة.[3]

كما كانت له عدّة مؤلفات منها: هوامش الفلسفة، وكتاب مواقع سنة 1972م، جلاي 1974م، حقيقة في الصورة 1978م، اختراعات الروح 1982م، اختراعات أخرى 1987م، أطياف ماركس: دولة الدين، رفع الحداد والدولة الجديدة 1990م، صيدلية أفلاطون 1968م.[4]

---

[1] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص: 176.
[2] محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص: 284.
[3] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص: 176-177.
[4] محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص: 284.

كان يوصف بأنّه مفكر صعب كما قد وَصَف نفسه بلغة قلقة قائلا: «أنا يهودي جزائري، يهودي لا، يهودي بالطبع، ولكن هذا كافٍ لتفسير العسر الذي أتحسسه داخل الثقافة الفرنسية، فأنا إفريقي بقدر ما أنا فرنسي»[1].

وهذا ما جعل كتاباته غامضة ومشتقة وذلك حسب شخصيته المفككة حيث إنّ تفكيكيته لم تجد ضالتها في المعقل الفرنسي نتيجة لغموض كتاباته بالنسبة لجمهور فرنسي «يُعَدُّ الوضوح (La clarté)، مزيّة وطنية أو رمزاً يدل على الذهنية الفرنسية»[2].

كما أنّ تفكيكيته تتجه بشكل أساس إلى نقد الطرح البنيوي، وإنكار ثبات المعنى في منظومة النص، واختزال الفرد المنتج وتحويل مسار السلطة الدلالية إلى حركة الدال وتحليل الهوامش والفجوات والتوقفات والتناقضات والاستطرادات داخل النصوص، بوصفها صياغات تساهم في الكشف عن ما ورائيات اللغة والتراكيب (Meta-language)[3].

وهناك من عدّ التفكيك ممارسة سياسية في جوهره، ونظاما فكريا محدداً وقوة نظام كامل من البنى السياسية وهؤلاء هم (بول دي مان، هيلس ميلر، جوفري هارتمان، وهارلود بلوم) وهو نقاد مدرسة ييل التفكيكية (School of yale) في أمريكا.[4]

[1] جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار الحصاد، دمشق، 2000م، ص: 56.
[2] جون ستروكن البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ص: 27.
[3] محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص: 141.
[4] المرجع نفسه، ص: 17.

5-3-ميشال فوكو (Micheal Foucault):

مفكر وناقد اجتماعي فرنسي، ولد سنة 1962م، كان متتبع لأصول الظواهر الاجتماعية والثقافية يُعدّ مؤسسا للحزب الجنسي للشاذين في فرنسا (GIP) عام 1972م، ثم انظمّ إلى الحزب الشيوعي عام 1950م وساند الثورة الإسلامية في إيران 1978م، من أشهر كتبه: الكلمات والأشياء، المراقبة والمعاقبة، تاريخ الجنون، مولد العيادة، تاريخ الجنسانية، توفي عام 1984م.[1]

لقد كان ممن أسهموا في الحركة الفكرية التقويضية بفرنسا إلى جانب "لويس ألتوسير" الجزائري الميلاد، الفرنسي الجنسية.[2]

كما بدأ مسيرته النقدية بِنيَوياً مع كتابه (الكلمات والأشياء) حيث حاول إنكار بنيويته وتقديم دراسات شاملة لكل المفاهيم والخطابات، من خلال امتحانها واختبار فاعليتها في بنية المجتمع، فضلا عن اهتمامه بالبنى الهامشية الاجتماعية كالاهتمام بالأمراض العقلية، وتقويض بنية المؤسسات المختلفة كالسجون، ودراسة ظاهرة الجنون بوصفها أدوات اجتماعية، ثم عمد إلى تحليل استخداماتها.[3]

[1] محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص: 288.
[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص: 86.
[3] محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص: 250.

فوجد أنّ ظاهرة الجنون تعمل عمل النقد التفكيكي في تكسير أنظمة الدلالة، وتكثير أنظمة الدوال، والبقاء على صورة الدال التوالديّ الذي لا يعرف الاستقرار، فضلا عن دورها في تغييب مستوى المدلولات إلى حدٍّ كبير لأنّ آلية التواصل بين الدوال ومدلولاتها قد تعطلت.

ومن هنا شكلت حفريات "فوكو" سعيا نحو الكشف عن الوحدة الكامنة للدلالة في داخل المعرفة، ومحاولة الوصول إلى تفسير شفراتها التاريخية.[1]

إذن فهو يرى أن حلّ الشفرة كان يتم باسم "ماركس" و"نيتشي" و"فرويد" وأنّ هؤلاء المفكرين الذين اعتبرهم الجيل الوجودي امتدادات للعقل الهيجلي، يُعَدُّون الآن بمثابة الخارجين عن الحظيرة الهيجلية.[2]

لقد تحدّد تأثير منهجية ما بعد البنيوية على منهجية ميشيل فوكو (من سلطة المعرفة، إلى إشكالية الحقيقة) في صعيدي الحفريات (الأركيولوجيا) والأنساب (الجينالوجيا) من خلال معطيات معرفية أربعة هي: موت الإنسان، تحليل بنية الهوامش الاجتماعية، تفكيك خطاب السلطة وأثر النشاط الجنسي في إبداع النص.

فكانت الغاية من البحث في الأنساب هدم وتقويض فكرة الأصل والمركز والحقيقة، وإعلان الغياب الدائم لأسس القيم الثابتة، وتهميش معاني التطور والتقدم.[3]

---

[1] محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص: 275.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص: 86.

[3] محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص: 275.

يقول "فوكو": «إذا كان التأويل لا يمكن أن ينتهي أبداً، فلأنّ وببساطة لا شيء يوجد للتأويل، إذ لا شيء يقوم في المقام الأوّل لقابلية التأويل ذلك بأنّ كلّ شيء في الحقيقة هو تأويل»[1].

لذا نجد أنّ براعة "فوكو" أسهمت في تأويل الوثائق التاريخية وتحليلها، ونقد تاريخ المعرفة الأدبية وتفكيك أسس النزعات الممركزة في العقلانية الغربية، هذا ما أدى إلى تأثر العديد من النقاد والمفكرين العرب المعاصرين بمنهجية "فوكو" وأساليبه المعرفية، في الوصول إلى كنه الممارسات المختلفة، ودور الأنشطة الفكرية في صياغتها.[2]

التفكيكية في النقد العربي:

شهدت التفكيكية رواجا في ميدان النقد العربي المعاصر، ويعود سبب ذلك إلى انتشار الترجمات العديدة لمؤلفات الرواد أمثال "رولان بارت" و"جاك دريدا"، كما طرقت أبواب الجامعات العربية، ويجمع معظم الدارسين على أن البداية التفكيكية العربية كانت محاولة مع "عبد الله محمد الغذامي" سنة 1985م وهو ناقد سعودي صاحب «أول تجربة نقدية عربية تصدّع بانتمائها الصريح إلى أبجديات القراءة التفكيكية سنة 1985م»[3]، يضاف إلى ما قدمه "الغذامي" للمدونة العربية التفكيكية ما قدمه الباحث الأردني "بسام قطوس" في كتابه (استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي)، ومن مقدّمة هذه الدراسة صرّح المؤلف نهجانيته التفكيكية من خلال موت

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص: 86.
[2] محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص: 275.
[3] يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص: 179.

المؤلف إذ يقول: «لم يعد تسجيلاً لوقائع مرّ بها الأديب أو المبدع، أو هابط عنه أو متوفق عليه حسب قدرة القارئ فهو قراءة للبنى العميقة في النص، ومحاولة لتوسيع جمالياته وإسهام في فك شيفرته ورموزه»[1]، إضافة إلى مجهودات "الغذامي" و"بسام قطوس" هناك محاولات عربية أخرى عديدة وربما لم ترق إلى المستوى الذي وصلت إليه دراسات الناقد السعودي "عبد الله الغذامي" نذكر منها دراسة كل من "حسين الواد" الذي ألّف دراسة وسمها بـ"القراءة والنصوص أو جدلية الحد والإنعتاق"، وكذلك نجد لدى "فاضل تامر" دراسته الموسومة بـ "من سلطة النص إلى سلطة القراءة"[2].

وإلى جنب هؤلاء أيضا نجد أسماء نقدية ذات صيت عربي طيب، عرفت بتنظيراتها النقدية وإسهاماتها الجادة في نقد النقد خاصة، ونذكر مثلا "عابد خزندار" و"سعد البازغي" و"ميجان الرويلي"، هذا الأخير الذي أصدر عام 1996م كتابا في هذا الشأن سماه "قضايا نقدية ما بعد البنيوية-سيادة الكتاب نهاية الكتاب"، يتقاطع عنوانه الفرعي تقاطعا عمديا مع مبحث "جاك دريدا" الشهير عن «نهاية الكتاب وبداية الكتابة La fin du livre et le commencement de l'écriture»[3].

[1] بسام قطوس، استراتيجية القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، الأردن، 1998م، ص: 11.

[2] ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من الانسونية إلى الألسنية، ص: 163.

[3] يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ص: 344.

كما نجد –إضافة إلى ذلك– بعض الدراسات الأخرى ككتاب "عبد الله إبراهيم" و"سعيد الغانمي"، و"عواد علي (معرفة الآخر) والذي سبقت الإشارة إليه، حيث حاول هذا الثلاثي تقديم المناهج النصّانية (البنيوية والسيميائية والتفكيكية) بالتفصيل وبشكل مبسّط للقارئ العربي، وهو جهد معتبر خاصة من حيث الترجمة، فلا يجد القارئ ذلك الغموض الذي –عادة– ما يجده في الكتب العربية الحداثية المترجمة.[1]

وقد توالت الدراسات التطبيقية فيما بعد لدى نقاد آخرين لكنهم اهتموا بالناحية النظرية، فكان ينقصهم الجانب الإجرائي الذي يدعم الأعمال النقدية، ومن هؤلاء: علي حرب، وعبد العزيز حمودة في كتابه (المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك) و(المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية)، والواقع أن الدراسات التفكيكية لا زالت في مهدها الأول لأنها اكتفت برصد تلك الملامح النظرية في أطرها الغربية ولم تُنفِّذ إلا الجانب الجمالي للنص الأدبي[2]، دون أن نغفل العديد من المقالات التي نشرت على صفحات المجلات العربية المحكمة والتي تناولت هذه الظاهرة نظريا وتطبيقيا.

وقد وقع اختيارنا –في هذه البحث– على أشهر نقاد العربية في هذا المجال وهما السعودي "عبد الله الغذامي" باعتباره رائد هذا التوجه، بالإضافة إلى الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" والذي وسم العديد من أعماله بالتفكيك.

[1] بن علي خلف الله، النقد الجزائري من السياق إلى النسق، ص: 269.
[2] ينظر: بشير تاوريريت، رواج التفكيكية في التجربة النقدية المعاصرة، ص: 10-11.

الفصل الثاني:

التفكيكية لدى عبد الملك مرتاض

1. تجليات التفكيكية لدى عبد الملك مرتاض.

2. كتاب تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق.

3. كتاب أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟

1. تجليات التفكيكية لدى عبد الملك مرتاض:

يجمع النقاد العرب على أن الخطاب النقدي العربي حديث العهد بالتفكيكية، ومن بين النقاد الأوائل الذين تبنوا هذا المنهج في الجزائر وفي الوطن العربي نجد الباحث "عبد الملك مرتاض"، وأكثرهم اهتماما بهذا المنهج، وذلك منذ ثمانينات القرن الماضي، فكان كتابه (ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد) أولى كتاباته التي تبنى فيها هذا المنهج، وذلك منذ سنة 1986م، وتم نشره بالعراق سنة 1989م، وبعدها أعاد طبعه في الجزائر سنة 1993م.

بعد ذلك أردفه بمجموعة من الأعمال والمؤلفات التي كانت تسير بنفس النهجانية أي بالمقاربة السيميائية التفكيكية، والتي حاول أن يطبق عليها هذا المنهج، وأبرزها كانت كتاب: (أ/ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟) لـ"محمد العيد آل خليفة" والذي قام بتأليفه سنة 1987م، ونشره سنة 1989م، وكتاب (تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق) الذي ألّفه سنة 1989م، ونشره سنة 1995م[1]، وكذلك كتاب بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية".

وسنتعرض –فيما يلي- إلى هذه الأعمال بالدراسة، وسنحاول أن نبيّن كيف يفكك "مرتاض" النصوص التي اختارها، وهل استطاع أن يطبق فعلا التفكيكية بكل أبعادها الفكرية والفلسفية على النصوص.

[1] أخذنا تواريخ الكتابة من مقدمات هذه الكتب.

2. كتاب تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق:

تبدأ هذه الدراسة بمدخل تعرّض فيه للتحليل الروائي، ليجيب بعد ذلك على سؤاله الذي عنون به هذا المدخل وهو: بأي منهج؟ ثم يحدثنا عن قصور المناهج التقليدية في تحليل النص الأدبي، وعن توتره وقلقه المنهجي وحيرته، ليجيب عن السؤال الذي طرحه «بأنّ الله يصنع بها ما يشاء، لأنّها كانت أجابت عن أسئلة طرحت في زمنها، فهي لم تعد اليوم قادرة على إشباع نهمها من الفضول العلمي، ولا قادرة أيضا على الحد من غلواء قلقنا المنهجي»[1].

ليواصل ناقدنا بعد ذلك ثورته على المناهج النسقية، حيث رأى بأنّها لا تستطيع الكشف عن خبايا النص السردي، ما لم تتظافر في قراءة النص، فهذه البنيوية التي يرى بأنها بعيدة الأغوار، من خلال رفضها للتاريخ، إلا أن الظاهر هو العكس، ليتوجه بعد ذلك إلى السيميائية، ويحصرها في تركيبة طبيعية، ومفاهيم فيزيائية، فالسيميائية ما هي إلا انبعاث عن ما كان قبلها، من اللسانيات البنيوية والفلكلور والميثولوجيا، إذن فهي ليست سوى تقليد لما سبقها[2].

ليُبرز لنا "مرتاض" بعد هذا النقاش حول المناهج سبب تبنيه للمنهج التفكيكي، كون النص في رأيه يحتوي على مكامن وخبايا، حيث لا يتم الكشف عنها إلا من خلال هذه التفكيكات، وهذا الكشف بالطبع سيفضي بنا إلى وضع منهج للدراسة، يتناسق مع طبيعة المواد المفكّكة نفسها، وليس مع طبيعة منهج جاهز ومفروض على النص، بحيث يكون غريب على كل

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م، ص: 4.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص: 6-8.

من البنى السطحية والعميقة، وعليه فإنّ النص لا يمكن أن يوفيه حقّه باتباع منهج واحد يقوم على أحادية الخطّة والرؤية والأدوات والإجراءات بمعنى لا يكون بنيوي فقط أو أسلوبي.[1]

وكأن الناقد بهذا يوضح لنا سبب دمجه للمناهج مع بعضها البعض، أو يفسّر ويعلّل سبب اختياره لدراسة هذه الرواية بمنهج سيميائي تفكيكي.

إثر ذلك برّر لنا سبب اختياره لرواية (زقاق المدق) لـ"نجيب محفوظ" بحيث قدّم ثلاثة مبررات، رأى بأنّها كافية للتطرق إلى معالجتها معالجة تفكيكية سيميائية وهي:

1- كثرة الاهتمام بأعمال "نجيب محفوظ" الرائجة، وخاصة ثلاثيته المشهورة، وتكثيف الجهد والعمل حولها.

2- اعتراف المستشرقين بهذه الرواية، واعتبارها أفضل ما أنتجه "نجيب محفوظ".

3- الدافع الذاتي، كون الرواية درسها "مرتاض" وهو طالب فارتبط بها الحنين، فأراد إحياءها من جديد.

تمّت معالجتها في خمس قراءات متتالية فكانت الأولى للاستطلاع، والثانية لرصد البنى والأشكال السردية، أما الثالثة فكانت من أجل تفكيك مشكلات النص السردي، وبالنسبة للرابعة فقد خصصت لاستدراك ما يمكن أن تكون القراءات الثلاث السابقة إما سهت عنه وإما

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق، ص: 9.

لم تلحن إلى أهميته، والخامسة والأخيرة فكانت للتحقق والتثبت من المادة المفكّكة والشواهد النصية.[1]

هذه القراءات الخمس توزعت على قسمين:

أ-القسم الأول: تناول فيه البنى السردية في (زقاق المدق) وقسّمه إلى ثلاث فصول: الفصل الأول تعرض فيه إلى البنية الطبقية القهرية ففسّر لنا معالجته للبنية الطبقية على طريقة نهجانية حديثة غير تقليدية، وذلك من خلال قوله: «ونحن هنا لا نرمي إلى معالجة هذا المصطلح الاجتماعي السياسي (الطبقية) بالمفهوم الماركسي بكل أبعاده الفوقية والتحتية وما بينهما، وما حولهما»[2] وهو بهذا كأنه يؤكد على حداثته وعدم الوقوع في القراءة التقليدية.

ليُتمّ بعدها الحديث عن البنية المعتقداتية والبنية الشبقية، فيرى أن عوامل ظهور هذه الأخيرة في النص السردي راجع إلى الفقر، والتأثر بالاحتلال الإنجليزي والمستوى الثقافي، وأن تلاحم هذه البنية مع البنيتين السابقتين هو ما يولّد التلاحم بين البنى الثلاث التي تُجسّد هذا القسم، ليعود ويؤكد لنا في حديثه عن الصراع في الرواية –معارضاً التقليديين-أنه: «ليس هناك صراع حقيقي بين الأغنياء والفقراء في هذا النص السردي، من أجل ذلك عدلنا عن المصطلح التقليدي الشائع بين الاجتماعيين ونقادهم، وعوضناه بـ"العداء"»[3].

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق، ص: 21-23.

[2] المصدر نفسه، ص: 33.

[3] المصدر نفسه، ص: 37.

ثم يواصل حديثه عن شخصيات النص السردي وحالتهم الطبقية، والتي تجسدت في العداء الطبقي موضحا ذلك عبر شخصيات هذه القصة من خلال الفقراء، ثم يتطرق بعد ذلك إلى عنصر القهر حيث تم تقسيمه من خلال سياق هذا النص إلى قسمين وهما: قهر نفسي وقهر اجتماعي، وإضافة إلى هذين العنصرين تحدث عن عنصر آخر وهو البنية الكدحية[1].

أمّا الفصل الثاني فقد خصّصه للبنية المعتقداتية، والتي رأى بأن لها دلالات واسعة تشمل المعتقدات الدينية الصحيحة، والتي تتجسد في الشعائر والإيمان بالتغيب في حدود التعاليم الإسلامية، وكذلك المعتقدات الشعبية، كالإيمان ببركة الأولياء الصالحين[2].

كما قسّم هذه البنية إلى قسمين: البنية الدينية وأعطى لها ثلاث بنى فرعية تتجسد طبيعة بناءها وهي: البنية النفعية والصدقية والمظهرية، أما القسم الثاني فكان البنية المعتقداتية، وقسّم هذه الأخيرة إلى بنيات فرعية هي الأخرى وكانت سبع بنى فرعية.

في الفصل الثالث تناول البنية الشبقية والمتمثلة في العلاقات الجنسية التي تظهر بين شخصيات النص السردي، حيث أعطى لها تقسيماً جسدته العلاقة الجنسية بين الشخصيات، والتي تمثلها قصة صينية الفريك وسليم علوان، والجنس حين يكون رغبة مشروعة، والجنس حين يصبح غريزة حيوانية وشذوذاً، بحيث تطرّق إلى شرح كلّ واحدة منها على حدى[3]، ورغم أن ناقدنا بذل جهدا معتبراً في هذا القسم إلا أن المتمعن في تحليله يجد أن يطغى عليه الشرح والتفسير

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق، ص: 47-52.

[2] المصدر نفسه، ص: 63.

[3] المصدر نفسه، ص: 101.

والتعليل وهي أقرب للمناهج التقليدية منها إلى التفكيكية، وإن عمل الناقد إلى تغيير المصطلحات من جهة، وتبني المصطلحات النسقية من جهة مقابلة.

ب–القسم الثاني: قد خصصه للتقنيات السردية، ففي الفصل الأول تطرّق إلى الشخصية من جهة البناء والوظائف حيث تعرض أولا إلى التضارب بين النقاد العرب في تحديد مفهوم الشخصية، والتي رأى هو على أنها: «كائن حركي حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يُكونه وحينئذ تجمع "الشخصية" جمعاً قياسياً على "الشخصيات" لا على "الشخوص" الذي هو جمع لشخص، ويختلف الشخص عن الشخصية بأنه الإنسان، لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية»[1] وهذا يخالف تماما ما ذهب إليه النقاد المحدثون حيث يرون أن كل ما يفعل في العمل السردي يصنفونه ضمن هذا الاصطلاح ولو كان حدثا أو شيئا جامداً أو حركة، ليتوجه بعد ذلك إلى قراءة شخصيات هذه الرواية قراءة سيميائية من خلال الأسماء وسنّها، وكذلك البناء المورفولوجي لها وبناءها الداخلي وإعطاء وظائف سردية لهذه الشخصيات.

أما الفصل الثاني فقد خصصه لتقنيات السرد حيث أعطى لنا جملة من التعريفات والتوضيحات التي تخصّ السرد والسارد وعلاقة السارد بالشخصيات، وما هي أهم المشاكل السردية والتي رأى على أنها بحكم انقسام الضمائر في اللغات الطبيعية، وهي المتكلم والمخاطب

[1] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص: 189-197.

والغائب، فهو محكوم على السرد أن تتجسد فيه هذه الضمائر فأصبح سارد بضمير المتكلم والمخاطب والغائب.[1]

ثم انتقل إلى تقنيات السرد في رواية "زقاق المدق" فحدثنا عن بناء الحدث والمؤشر الحدثي حيث رأى أنه يصطنع النص السردي بتقنية تأثيرية، وهذه التقنية توحي إلى وقوع الحدث، وهي ما أطلق عليه "المؤشر الحدثي" وهذا الحدث هو إعلان عما سيكون أو يحدث واختار لنا في هذا القول مجموعة من النماذج من هذا النص السردي[2]، مع الإشارة إلى بعض العناصر الأخرى كالبنية السردية والتمويه الحدثي والعيوب السردية.

أمّا فيما يخص الفصل الثالث من هذا العمل النقدي فقد تطرّق فيه إلى قضية الزمكان، وهنا مزج ناقدنا بين الزمان والمكان، حيث رأى أن الفصل بينهما لا يمتنع إجرائيا، ولاسيما إذا انزلقت هذه الدراسة إلى التفاصيل الدقيقة[3]، فيفيض في دراسته ويحدثنا عن مجموعة من العناصر التي تتضمن الزمان والمكان.

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق، ص: 189-197.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص: 200.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص: 227.

الزمان والمكان:

1–الزمان: تناول فيه:

أ–الزمان بالسياق: بين فيه أنه مجرد أن نقرأ اسم مدينة تاريخية كالقاهرة، لا يجب دراستها بمعزل عن سياقها التاريخي، الذي بدوره يفضي هو أيضا إلى سياق زمني يكون محصور وعائم على حسب الظروف والأطوار.

فيختار الباحث مقطع من مطلع هذا النص السردي فيقول: تنطق شواهد كثيرة بأن زقاق المدق كان من تحف العهود الغابرة، وأنه تألق في تاريخ القاهرة المعزية كالكوب الدّري، لكن أي قاهرة أعني؟ الفاطمية؟ المماليك؟ السلاطين؟ عِلْمُ ذلك عند الله وعلماء الآثار فحدّد لنا هنا جملة من المؤشرات الزمنية منها ما هو عائم ومنها ما هو محدد وهذا الأخير يتجسد في القاهرة التي أسسها "جوهر الصقلي" عام 969 ميلادية والمعزية نسبة إلى المعز لدين الله رابع الخلفاء الفاطميين الذي انتقل من المغرب العربي إلى مصر بعد أن أسس له كتابه جوهر مدينة القاهرة وكذلك الفاطمية والمماليك والسلاطين (الأيوبيون)، أما الزمن العائم فتمثل في قوله: العهود الغابرة وهو زمن عائم ضارب في أعماق الدهر، وعلم ذلك عند الله وعند علماء الآثار.[1]

ب–الزمن الليلي: حدّد لنا الباحث فيه حوالي ثلاث وثلاثين حالا موزعة على ثلاث وثلاثين صفحة من مساحة هذا النص السردي، ووجد أطول الأحداث الليلية هما ذلك الحدثان اللذان يحدثان على امتداد صفحات: 186 إلى 190، ثم على امتداد صفحات: 205 إلى 210،

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق، ص: 228-231.

ومن الأدلة التي تدل على أن الزمن الليلي ينهض بدور دال في هذا النص السردي على أن هذه الرواية تبتدئ أحداثها من الغروب.

فالزمن الليلي مثلا موجد في ص (186-190) يمثل السكون والظلام والخوف وهو بذلك يظاهر الشخصيات المريبة مثل زيطة، وبوشي، والمعلم كرشة، وحسين وحميدة.

وعلى أن الليل اختير لتبيان قتل الشخصية عباس ومحاولة قتل حميدة، وعليه إن معظم الأحداث الفاعلة في هذا العمل السردي، حدث لها اضطراب في الليل وتبيان أن النهاية الحقيقية كانت في الليل[1].

بعد التطرق إلى الزمن توجه "مرتاض" إلى المكان.

2-المكان: بالنسبة لهذا العنصر وضح لنا "مرتاض" على أنه لم يبدي ارتياحه لهذا المصطلح نظرا لأنه يرى أن المكان يصبح قاصرا أمام إطلاقات أخرى تكون أشمل وأوسع مثل الحيز أو الفضاء، ولما كان النص هنا يتعامل مع المكان والحيز لم يكن موجودا في الكتابات العربية أثناء الحرب العالمية الثانية، فاضطر إلى المراوحة بين الاستعمالين معا: المكان لكل ما هو جغرافي والحيز لكل ما هو غير ذلك.

فتطرق لنا أولا إلى حيز النص المدروس: وضح من خلاله أن العناية بحجم النص المدروس وتبيان مساحته عبر صفحات الكتاب المنشور فيه من السيميائيات المطلوب الكشف عنها في أي دراسة حداثية، فذكر لنا أن الطبعة التي اعتمد عليها في دراسته التحليلية كانت من نشر دار القلم

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق، ص: 235-238.

ببيروت حيث بلغ عدد صفحاتها أربعين ومائتين بمقياس 17x24، وبذلك قد اتبع النص النظام المستمر غير المجزوء بعد تفصيله بالفصول[1].

ثانيا أنواع الأمكنة في النص ودرجة تواترها: فيه حدد لنا الباحث إطاراً مكانياً يكاد يمثل كل الطبقات الاجتماعية وهي:

أ. الفقر والتعاسة ويمثله منزل أم حميدة

ب. توسط الحال يمثله منزل سنية عفيفي.

ج. الفخامة والضخامة يمثله بيت سليم علوان وفرج إبراهيم.

د. الورع والتقوى يمثله منزل السيد رضوان.

هذا بالنسبة للأماكن الخاصة، أما الأماكن العامة التي تم ذكرها، ورأى بأنها متنوعة ومثيرة نجدها في سبع أنواع وهي: الشوارع مثل شارع فؤاد الأول والأحياء وأهمها حي سيدنا الحسين، والساخ والميادين مثل ميدان الملكة فريدة، والدكاكين والمتاجر منها دكان العم كامل وصالون عباس، إضافة إلى المقاهي والحانات كمقهى المعلم كرشة، وأخيرا المقابر والمدارس منها مدرسة الدعارة والمقبرة التي تم فيها القبض على بوشي وزيطة.

ثم قام الباحث بتصنيف هذه الأحياز مجتمعة إلى صنفين: أحدهما يشمل الحيز الخارجي مثل شارع الأزهر وأحدهما الآخر يمثّل الحيز الداخلي ويتجسد في زقاق المدق وهو يعتبر المكان الذي تنتج فيه كل هذه الأحداث.

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق، ص: 245-246.

وتتويجا لهذه الأنواع من الأمكنة أعطى لها الباحث أهم الأمكنة المرتبة بحسب تواترها: فعندنا زقاق المدق تم ذكره 192 مرة، وقهوة المعلم كرشة 67 مرة، الأزهر 17 مرة، والموسكي 16 مرة، التل الكبير 16 مرة، الغورية 14 مرة، الدراسة 13 مرة، وهكذا دواليك من الأمكنة حتى أصغر نسبة.[1]

لينتقل بعدها إلى عنصر آخر وهو: المكان الواحد مثار الحب والكره معا لدى الشخصيات، وضح من خلاله أن المكان يخضع لتركيبات نفسية وأخلاقية ودينية وظرفية التي بُنيت عليها الشخصية.

وكتفصيل لهذا الرأي أعطى لنا مثل هذا من خلال زقاق المدق من منظوري حميدو وحسين، فحميدة كانت ترى الزقاق سجنا مظلما ومكان غير مرغوب فيه للعيش من خلال قولها: آه يا خسارتك يا حميدة لماذا توجدين في هذا الزقاق.

ليواصل ناقدنا حديثه عن الصراع الخفي بين المكان والزمان الذي تضطرب فيه الشخصيات وتتحرك، من خلال جملة من المواقف السردية مثل عباس الحلو الذي كان يتمنى حين يلتقي بحميدة لو أن الشارع يطول والزمان لا يمر سريعا.

ويتجسد هذا في قول حميدة في موقف لها مع عباس: «وخافت إن هي لازمت فيه الصمت مع هذا الخطو الحثيث أن ينتهي إلى الميدان المأهول قبل أن يقول ما يريد...»[2].

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق، ص: 246-250.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص: 259.

وعليه إن ناقدنا في هذا الفصل الذي وسمه بالزمكان بين فيه تكامل الزمان مع المكان، والفصل بينهما غير مقبول، وذلك لتمازجهما وتراكبهما، حيث يستحيل تناول كل واحد على حدى.

يختتم فصله الرابع بدراسة حول خصائص الخطاب السردي، في هذا العمل السردي، في هذا العمل الأدبي، ويوضحها لنا في خاصتين وهما:

الأولى: خاصية أسلوبية، تتعلق بالوصف على أنه حتمية لا مناص منها في العمل السردي، وكذلك بالنسبة للتكرار والتشبيه، كما وضح لنا استبعاده للاستعارة والمجاز، واكتفائه بالتشبيه، باعتباره معروف لدى المتلقي، أما الثانية فهي الخاصية السيميائية التي درسها من حيث عنوان النص والتناص وأصوات وألوان وملامح الوجه وغيرها من العلامات السيميائية[1].

والملاحظ على هذا الفصل هو أن دراسة عبد الملك مرتاض كانت أقرب إلى البنيوية، وهو ما تجسد في الفصل الثالث حين أشار إلى اللواحق أو الاستشراف أما السيميائية والتفكيكية فقد كانت في مواطن قليلة.

وإن استعمل الناقد بعض المصطلحات الحداثية مثل البنى، والحيّز، التناص، السيميائية، إلا أن دلالتها أقرب إلى الدراسة السياقية منها إلى النسقية.

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق، ص: 264-273.

2. كتاب أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟

هذه الدراسة قد تناولت في طياتها ستة فصول مع فاتحة وتمهيد، ففي فاتحة هذا العمل، يفسر لنا "عبد الملك مرتاض" حداثيته ونهجانيته من خلال توضيحه لسبب اختيار عنوان هذا الكتاب بحروف (أ.ي)، ومثل هذا العنوان –لم يألفه الذوق العربي– مبينا في ذلك أمثلة عن عناوين الكتب القديمة التي كانت تتميز بطولها مما يستعصي على الكثير من القراء والباحثين ترددها.[1]

ولعلّ هذه إشارة من ناقدنا على أنه أول من استعمل في كتاباته الحروف كعناوين للكتب، أما بالنسبة للتمهيد فتطرق فيه إلى الحديث عن المنهج وفي هذه الدراسة حاول الناقد طرح أسئلة حول النص الأدبي، وبأي منهج تناوله، فأعطى موقفه حول الحداثة والتراث، وهل بالإمكان التخلي عن هذا الأخير، أو تبنيه ورفضه لكل ما هو حديث، أم بالإمكان الدمج بينهما.

ليعطينا بعدها عناصر تناوله أو تصوره للنص الأدبي في الزمن الراهن من خلال بنية اللغة، المستوى التفكيكي، وكذلك الحيز والزمن والإيقاع.

إضافة إلى مراعاة النص الأدبي في شموليته مع تعدد القراءات للنص الواحد وكذلك ماذا يُدرس في النص الأدبي، وما هي العناصر التي توضح النص على أنه أدبي أو غير أدبي، وغيرها من الأمور التي وضحها فيما يخص المجال الأدبي ونصه.

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد، د.م.ج، الجزائر، 1992م، ص: 53.

كما أعطى نبذة عامة عن الفكر التفكيكي وجذوره الفلسفية متبعا بذلك التسلسل الزمني للمناهج من البنيوية والسيميائية وصولا إلى التفكيكية مبينا أن هذه النزعة –أي التفكيكية- يجب أن تكون بنت البنيوية التي تكملها لا أن تقاطعها، لأنها انبثقت من رحمها.[1]

كان هذا بالنسبة لفاتحة الكتاب وتمهيده، أما محتواه فتناوله من شقين نظري من حيث المنهج المتناول في الدراسة، وفيه حاول الناقد وضع قطيعة مع الدراسات السابقة، أي المناهج النقدية السياقية القديمة، ليتبعها التطبيق وهو الموضوع المعالج، وتناول فيه قصيدة واحدة للشاعر محمد العيد آل خليفة وهي أين ليلاي؟ التي تتضمن ثلاثة عشر (13) بيتا تم فيها تحليل جميع مكونات الخطاب الشعري وتحديد أبعادها، فتناول من خلال هذا التحليل بنية القصيدة وطبيعتها، الحيز، والتركيب الإيقاعي، وسنحاول أن نعرض ما جاء في هذا الكتاب، وهذا من خلال نص القصيدة التي بين أيدينا.

نص القصيدة التي كانت موضعا للتشريح في هذا الكتاب:

أَيْنَ لَيْـــلَايَ أَيْنهَـــا ** حِيلَ بَينـــــي وبَينَهـــــا

هَل قَضَتْ دَيْنَ مَـن ** في المُحِبِّين دَيْنَهـــــا

أَصْلَتِ القَلْبَ نَارهَا ** وأذَاقَتْـــــه حَيْنَهـــــا

مُذْ تَعَرَّفْـتُ سِرَّهـــا ** وَتَعَشَّقْـــتُ زَيْنَهـــــا

فَتَعَلَّقْـتُ بِالطُّيُـــو ** فِ، اللَّوَاتي حَكَيْنَهـــا

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ص: 9-27.

وَتَــعَلَّلْتُ بالمـنِــي ** فَتَبَيَّنْــــتُ مَيْنَهـــــا

مالَ لَيْلاَيَ لَمْ تَصِــلْ ** مُهَجـــــاتٍ فَدَيْنَهـــا

وَقُلُوبًــا عَلِقْنَهـــــا ** وعُيُــــونًا بَكَيْنَهَـــــا

إِيــهِ يَا عَيْــنِي أَذْرِفِي ** لَنْ تَرَيْ بَعْدُ عَيْنَهَـــا

السَّــمَـــاوَات وَالأَرَا ** ضِي جَمِيعًا نَفَيْنَهـــا

كَمْ تَسَاءَلْتُ سَالِكًـا ** أُنْهُــجًا مَا حَوَيْنَهـــا

لَمْ يُجِبْنِي سِوَى الصَّدَى** أَيْنَ لَيْلاَيَ أَيْنَـــــها؟

الفصل الأول الموسوم ببنية القصيدة لدى محمد العيد، فيه خلص "مرتاض" إلى نتائج وضّح من خلالها أن "محمد العيد" لم يوفق في تطوير القصيدة من حيث شكلها، بل ظلت بنيتها عمودية تقليدية تقوم على جملة من الأصول المألوفة، ملتزمة بالموضوعات الهادفة اجتماعيا ودينيا وسياسيا.

أما بالنسبة إلى الإيقاعات التي طغت على شعره فهي خمس: فاعلاتن فاعلن فاعلات، ومفاعلتن مفاعلتن فعول، فعول مفاعلين فعولن مفاعلين، ومستفعلن فاعلن مستفعلن فعل، ومتفاعلن متفاعلن متفاعل[1].

هذا بالنسبة إلى الإيقاعات التي كانت تتناسب مع الشاعر وتستأثره من خلال حالته النفسية التي تقوم على جملة من الانفعالات وطبيعة النفس.

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ص: 33-36.

ليخلص بعدها إلى الحديث عن الجانب الصوتي من خلال إعطاء بعض النسب التي وردت فيها بعض حروف القافية المتكررة في قصائده.

ون خلال هذا يرى "مرتاض" أن بنية القصيدة لدى محمد العيد آل خليفة هي شبيهة تماما بالقصيدة العمومدية العربية، وما هي إلاّ استمرار لها، كما أنه لم يوفق في تطوير القصيدة العربية من شكلها، بل ظل ثابتا في مساره الشعري، كما أنه قد يعتبر محمد العيد آخر شاعر جزائري يحافظ على نمط القصيدة الشعرية العمودية.[1]

وهنا حاول "مرتاض" وضع النص في السياق الذي يندرج فيه من خلال ذكره، أو تتبعه لمسار أعمال محمد العيد.

أما بالنسبة لطبيعة البنية في نص القصيدة، وهو عنوان الفصل الثاني، أعطى فيه "مرتاض" إطلالة وجيزة حول سيميائية النص فرأى من الوجهة التقنية أن هذا النص الشعري يقوم بناؤه على الدورانية، أي نقطة البداية تفضي إلى النهاية، وتنتهي بما تبتدئ به كما أنّ النص يعتبر مفتوح النهاية ولكنه مغلق القصة، لأن الشخصية الشعرية لم تعثر على الموضوع المنشود، إضافة إلى تواجد بنيتان تحكمان هذا النص، بنية تطلعية وبنية قهرية، وأعطى مثالاً على هذا (أين ليلاي أينها؟) هذا بالنسبة للبنية الأولى، و(حيل بيني وبينها) في البنية الثانية.

كما أن النص يصطنع شفرة وهي تندرج ضمن إطار العشاق، وهذا يدلّ على أنّ النص تربطه شبكة من العلاقات والرموز والمعطيات والقيم، من بينها توظيف الشاعر "ليلى" كرمز

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ص: 49-52.

للعشق، وهنا اصطناع لغة شعرية ضاربة في شبكة العلاقات بين كل من العاشق والمعشوق وهي تجسيد للبنيتين التطلعية والقهرية.

ثم ينتقل الناصّ إلى الحديث عن بنية اللغة والتي رأى بأنها تقوم على التحكم المتميز في النسج والقدرة على انتقاء الألفاظ والمفردات المناسبة، معلّلا ذلك بأن الشاعر هنا لم يعمد إلى اصطناع ألفاظ غريبة أو صعبة على المتلقي، وإنما استخدم مفردات بسيطة ومفهومة تصل إلى القارئ بسهولة.

إلاّ أنّ هذا لا يعني أن المفردات تذهب هنا إلى مفهوم واحد، وإنما كل مفردة يمكن أن تنصرف إلى دلالات مختلفة، ومثال ذلك مفردة "ليلى" بما تحمله من رموز وإيحاءات، فـ"ليلى" هنا هي اسم كان يطلق في القديم على الخمر أو نشوتها، أو صفة لليلة شديدة الظلمة، مستدلا بذلك على مفهومها من معجم لسان العرب لابن منظور فيقال: «ليلة ليلاء، وليلي» أو أنه اسم جاء ليبينها ويميزها عن غيرها من الأسماء، لكن الجانب المقصود في هذه المفردة هو الجانب الأسطوري وهذه الدلالة هي التي أخرجت اسم ليلى العادي وأولجته في عالم الأسطورة الرحب.

بعدها أعطى ناقدنا بعض الإحصاءات التي تخصّ ورود عدد الأسماء والأفعال في هذه القصيدة معلّلا كلّ واحد منها في النظام الفعلي والاسمي، ليتوغل بعدها إلى المعجم الفني المتواجد في نص القصيدة وهو يقوم على محورين وهما: محور الحب والعشق، وثانيا البين والعذاب وما في حكمهما[1].

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ص: 59-73.

وقد استطاع الباحث أن يخرج بنتيجة في الفصل الثالث مفادها أنّ لغة الشاعر لم تكن في مستوى اللغة العربي الخالصة، وأنّها لم ترقى إلى اللغة الخالصة التي ركّز عليها "جاك دريدا" وتحدّث عنها ثم يتوقف ليفكّك القصيدة إلى أجزاء، ويستخرج منها الأيقونات ثم يؤوّلها، ونذكر على سبيل المثال أيقونة "ليلى" فهي لا تمثل المضمون التقليدي لدى المفهوم النقدي القديم، وإنّما هي صورة بصرية تمثّل النضال والحرية والكرامة وغيرها، كما تعتبر قيم غير مرئية بالعين وإنما عكسها المرئي المبصر من خلال شخصية "ليلى"[1].

أمّا الفصل الرابع فقد تناول فيه الحيّز الشعري، وقد قسّمه إلى خمسة أضرب وهي: (الحيّز التائه، الحيّز الحرام، الحيّز المتحرك، الحيّز القاصر عن الاحتواء، والحيّز الحالم) وعلينا أن نختص بحيّز واحد فقط للتوضيح نظراً لأنّ بقية الأحياز متناولة بالطريقة نفسها، حيث يقول معلقاً على الحيّز التائه:

لَمْ يُجِبْنِي سِوَى الصَّدَى أَيْنَ لَيْلاَيَ أَيْنَـــــها؟

والحيّز يتجسد في سؤال: أين ليلاي؟ أينها؟ فالحيرة هنا واضحة من خلال أنّ الشاعر لا يزال تائها وذلك من خلال مناداته، ولا إجابة سوى رجوع صوته ولا شيء يهدي إلى هذا الكائن الأسطوري، وهذا ما يزيد في حيرة الشاعر لأنّ ليلى عالم أسطوري يبقى بابه مفتوح، فلا نعثر على

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ص: 79-80.

الشخصية الشعرية لأنّ حيّزها أسطوري خرافي لا يعرف وهو يلحق بالحيّزات الميلة التي نسجتها الأخيلة.[1] وعليه فإن الحيّز يبقى تائها غير واضح ولا يمكن تحديده مادام ينتمي إلى الغرابة والخيال.

هذا فيما يخص الفصل الرابع، لننتقل إلى الفصل الخامس الذي يحدثنا فيه الناصّ عن الزمن الشعري في نصّ "أين ليلاي" ويحدّد لنا خمسة أنواع من الزمن وهي: (الزمن التقليدي، الزمن الحرام، الزمن اليائس، الزمن المريع، الزمن الحالم) مفصلا كل زمن على حدى، وكمثال على ذلك معلقا على الزمن الحالم من خلال قول الشاعر:

وَتَعَشَّقْــتُ زَيْنَهــــــا

فَتَعَلَّقْــتُ بِالطُّيُــو فِ، اللَّوَاتي حَكَيْنَهــا

وهنا الشاعر يتعشق ليلاه في معبد اللذة وهو زمن الحلم الدافئ، إلاّ أنّه في هذين النموذجين يظلّ الشاعر يلهث وراء هذا الحلم من خلال تعشقه للجمال وحلمه يتعلق بالطيوف.[2]

أمّا الفصل الأخير فقد تناول فيه التركيب الإيقاعي من خلال حرف الروي والقافية وغيرها، ومثّلها لنا في ثلاثة أنواه وهي: الإيقاع التركيبي، الداخلي، والخارجي.

ومن خلال هذه التجربة النقدية لـ"عبد الملك مرتاض" يؤكد لنا إصراره على إنجاز مشروعه النقدي، فهذه الدراسة تتميّز عن غيرها من الدراسات التي تناولت الشعر سابقا، وهذا من جانبي الموضوع والمنهج، إلا أن عنوان النص وكما ذكرنا سابقا يبدو غريباً للقارئ، بصفته هذه (أ.ي)

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ص: 100-106.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص: 139-141.

والتي اعتبر فيها ناقدنا تخليه عن العناوين الطويلة مثل ابن خلدون والزمخشري، لكنّه وقع في المشكل نفسه، فمن حيث العنوان الرئيسي (أ.ي) يبدو غريبا، لكن العنوان الفرعي لهذه الدراسة يعطينا البيانات الكافية حول الكتاب، فإن العنوان قد حدد المنهج والموضوع واسم المؤلف، وهذه بيانات مكملة حول عنوانها وصاحبها.

كذلك اعتراف "مرتاض" بأن كتابه يعتبر حدثا، فإن هذا الحدث يستوجب عليه أن يكون أيضا في العنوان لأنه لم يكن أول من تناول عنوان كتاب بهذه الصيغة، إذ نجد "رولان بارت" قد تناول من خلال كتاب كامل قصة سارازين (Sarrasine) لـ"بلزاك"، وهذا ما لوحظ من خلال إيجاد العلاقة بين هذين الكتابين تحت عنوان (S/Z)، (س/ز)، إلا أن هذا الأخير لم يرفق بأي بيان تكميلي أو أي توضيح لمضمون لمضمون الكتاب[1].

ثم أول خطوة قام بها في برنامجه النقدي كان من خلال تناول النص من مستوياته: المستوى اللغوي التفكيكي، والزمني والمكاني والإيقاعي، إلا أنه لم يوضح كيفية الانتقال من مستوى لآخر، كما أنه لم يحدد المستوى وعمل على عدم الفصل بين الشكل والمضمون أو الدال والمدلول، وإنما راعى النص الأدبي في شموليته على عكس الفارق الذي أقامته المدرسة التقليدية، ولكي تتم هذه الخطوة يتعين على القارئ مراقبة النص من الداخل دون رؤية مسبقة.[2]

[1] ينظر: حسين خمري، نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428هـ/2007م، ص: 378-380.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 386-387.

وعند مروره إلى دراسة بنية القصيدة رصد لها أهم الإيقاعات المهيمنة على قصائد "محمد العيد" كما ربط بين الأغراض ودلالتها، ثم انتقل إلى طبيعة البنية فكان اهتمامه بإطار القصيدة ورأى على أن بناءه قائم على الدورانية، كما يرى الدارس أن النص تحكمه ثنائية ضدية (البنية التطلعية/البنية القهرية) بينها صراع قائم، تحاول فيه كل واحدة منهما القضاء على الأخرى وعليه اكتفى الدارس هنا بالقول أن النص يبتدئ وينتهي باستفهام، ولم يحدد لا وظيفة ولا دلالة هذا الأسلوب.

وبالنسبة للجانب التأويلي ومن خلال البنية المغلقة شكليا هي استنباط لحالة اليأس والإحباط للشاعر من خلال الوضع المفروض، كما كان لها أيضا ارتبط تاريخي، واليأس تجلى هنا من المظهر الأسلوبي (صيغة الاستفهام).

ومن حيث اللغة بلغ عدد الأسماء أربعين اسما، أما الأفعال أربعة وعشرين وهذا يجسد سكون البنية في هذا النص.[1]

لينتقل بعدها "مرتاض" إلى معاينة الأيقونات، إلا أنه لم يوضح لماذا هذا التقطيع، وما هي أهم المقدمات التي اعتمدها في منهجيته؟، كما انتهى إلى نتيجة تؤكد انفتاح النص على القراءات المتعددة.

[1] ينظر: حسين خمري، نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، ص: 387-389.

وهنا سعى الناقد إلى التقرب من الممارسة الهرمينوطيقية، ولتحقيق الخطوات المنهجية التي يتطلبها هذا الإجراء الهرمينوطيقي في نص "محمد العيد" حددها الدارس في أربعة دعائم تأويله وهي:

1-من الناحية الأسطورية: وهنا تحدث عن الأطياف والأوهام التي تساهم في ضياع الحقيقة، ومنه استطاع النص أن يتخذ من "ليلى" كرمز أسطوري كثير الأصالة، إلا أن الملاحظ هنا أن الناقد أردف هذه الملاحظة بحكم انطباعي عندما أعطى لها وصف الأصالة، ولكنه بعد ذلك أسقط أصالة "محمد العيد" باعتبار أن "ليلى" في أي نص شعري عربي يعتبر أسطورة.

2-من الناحية الروحية: فالشخصية الشعرية تشبه حالتها بالمتوصف* الذي يحب من أجل الحب، وهنا الدارس عمل على تجلية البعد الصوفي، فالشاعر هنا يفنى في حب محبوبته لكنه يبقى فقط في دائرة العواطف دون الخروج منها، وبهذا المنطلق يلغي "مرتاض" البعد السياسي والوطني في هذا النص[1].

3-من الناحية السياسية: تطرّق فيها إلى قضية الحرية بعد وصفها وتجسيدها واعتبارها المثل الأعلى وهذا البعد السياسي تمثل في نوع من التوازن بين ليلى والحرية، وهنا تسقط اللغة النقدية الواصفة في الانطباعية عندما يقرر "عبد الملك مرتاض" أن النص قد وفق في الدعوة إلى هذه

* المتوصف: هو الذي يمضّه ذلك الضرب من الحب، فهو يحب من أجل الحب ويبحث عن الحقيقة التذاذاً بالبحث المجرد عنها.

[1] ينظر: حسين خمري، نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، ص: 390.

القضية وهذه الدعوة هي إسقاط للبعد الجمالي الذي تتميّز به، وولوجه إلى دائرة الخطابات السياسية والإيديولوجية التي تعتمد على قوة البرهان وبلاغته وذلك لإخفاء عجزها الجمالي.

4-أمّا البعد التاريخي: فيه يربط ناقدنا موضوع هذا النص بالواقع التاريخي للشعب الجزائري، إلا أن هذا النص يبدو تاريخيا من الناحية الخارجية والملاحظ على القصيدة أنّها لا تحتوي على أيّة بيانات تاريخية أو قرائن لغوية تشير إلى المرحلة التاريخية[1].

وفي الأخير إنّ دراسة "عبد الملك مرتاض" بالرغم من تميّزها بموضوعها لقصيدة تتكون من ثلاثة عشر بيتاً، وبمنهجها الحداثي، لم تلتزم باستعمال موحّد من حيث المستوى المصطلحاتي عبر هذه الدراسة، وهذا يجعل القارئ يتوهّم مصطلحات مختلفة.

إلاّ أن دراسة ناقدنا تبقى لها قيمتها النقدية وجرأتها العلمية من خلال طرحه للقضايا الأساسية في الفكر النقدي، من خلال المنظور الحداثي، وبصفتها ممارسة، فهي بذلك تفتح أبواب واسعة أمام قراءات لاحقة تساهم في بلورتها أكثر.[2]

[1] ينظر: حسين خمري، نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، ص: 390-391.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 400-401.

الفصل الثالث:

التفكيكية لدى عبد الله الغذامي

1. المنهج التفكيكي لدى الغذامي من خلال مؤلفه الخطيئة والتكفير.

2. المنهج التفكيكي لدى الغذامي من خلال مؤلفه تشريح النص.

تمهيد:

يعتبر الناقد العربي السعودي "عبد الله محمد الغذامي" من الرواد المعاصرين في مسار الخطاب العربي النقدي، وذلك بسبب منهجه الذي أثار جدلا كبيرا، والذي تجلّى من خلال أوّل تجربة واضحة له دالة على انتمائه إلى المنهج التفكيكي وذلك تحديدا سنة 1985م حيث ألّف فيها كتابا في هذا المجال وسمه بـ(الخطيئة والتكفير)[1] نشره في جده بالسعودية، ثم واصل ناقدنا إصدار كتب بنفس المنهاجية (التفكيكية)، ولعل أهمها مؤلفه (تشريح النص) الذي نشره سنة 1986م، ثم أصدر بعدها كتابا سنة 1944[2] بعنوان (القصيدة والنص المضاد)[3] ليعلن فيه عن سبب تبنيه للتفكيكية، وكذلك (المرأة واللغة) و(النقد الثقافي)، وهي كلها مواصلة لهذا المشروع الذي يعد (الخطيئة والتكفير) نواته الأولى، والكتب الأخرى ما هي إلا متممة له أو منبثقة عنه.

هذه ربما أهم الكتب التي تم تأليفها من قبل ناقدنا، وقد ارتأينا أن نقوم بالاشتغال على كتابيه (الخطيئة والتكفير) و(تشريح النص) باعتباره تنظيرا للتفكيكية في المدونة النقدية العربية.

1. المنهج التفكيكي لدى الغذامي من خلال مؤلفه الخطيئة والتكفير:

إن كتاب (الخطيئة والتكفير) من أهم الكتب النقدية العربية لما فيه من تجارب نقدية في مجال الدراسة النسقية، وسنحاول جاهدين إطلاع القارئ على ما جاء فيه:

---

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية.

[2] أخذنا هذه التواريخ من مقدمات هذه الكتب.

[3] عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994م.

1-1-الفصل الأول: تمّ عنونته بـ (البحث عن نموذج من البنيوية إلى التسريحية déconstruction) وهو فصل نظري، نظر فيه إلى بعض المسائل إذ تحدّث عن:

أ-البيان (الشاعرية): فانطلق من النّص وعرّفه على أنّه محور الأدب الذي هـ فاعلية لغوية تتخلص من قيود العادات والتقليد، وهو يرى أنّ خير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي تكمن في نظرية الاتصال التي جاء بها "ياكبسون" (المرسل، والمرسل إليه، الرسالة، السياق، الوسيلة، والشفرة) إلاّ أنّ ركّز على الشفرة والسياق، كما يرى أنّ هذه الوظائف كانت في موروثنا القديم، ثمّ وضّح أن كل ما تطرق إليه في السابق ليس بالحدث الشعري، ولكنه حدث بياني يحدث في كل نص أدبي مهما كان جنسه[1].

ويرى الغذامي أنّ هذا الحدث البياني هو حدث ساحر تميّز بتنوع الأسامي عند العرب والغرب، ومن بينها عند العرب: البيان، الفصاحة، البلاغة، النظم، والتخييل، أمّا بالنسبة للغرب فكان يسمّى الأدبية والتعبيرية والأسلوبية، حيث ركّز على الأسلوبية إذ باتحادها مع الأدبية تعطينا مصطلح واحد يضمها ثم يتجاوزها ليعطينا مصطلح (poétics) الذي أعطيت له عدّة ترجمات رأى "الغذامي" بأنها لم تحتويها أبداً، ما جعله يمنحها مسمى آخر رأى بأنّه مصطلح شامل وجامع يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر كما عرّفها على أنّها تنبع من اللغة لتظهر لغة أخرى أي لغة مخبأة وراء إشارات وموحيات لا تظهر في الكلمات وهذا ما تتميز به عن اللغة العادية، كذلك هي

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 5-16.

تبحث في إشكاليات البناء اللغوي ولا تقف عند حدود ما هو واضح من البناء في النص الأدبي وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو مخفي وغير ظاهر.

وعليه فإن كل نص أدبي يعتمد على شاعريته، وبالرغم من أنه يتضمن عناصر أخرى إلا أن الشاعرية تعتبر من أبرز سماته، ولذا فهي انتهاك للقوانين المعتادة، تنتج تحويلاتها كونها انعكاساً للعام أو تعبيراً إلى أن تكون نفسها في عالم آخر فهي إذا سحر البيان الذي أشار إليه الأثر النبوي الشريف[1].

ثمّ عرّج إلى قضية أخرى:

ب-مفاتيح النص:

تحدث فيه عن كيفية تناول النص سابقا، حيث يُعتمد في ذلك على سياقه بدلا من النص في حدّ ذاته، وهذا لم يدم، إذ جاءت المناهج النسقية لتحرر النص من قيوده متمثلة في الاتجاهات المعاصرة وهي البنيوية والسيميائية والتشريحية إلاّ أنّنا سنهتم بالتشريحية لأنها موضوع دراستنا.

فتشريح النص (Déconstructive criticism) جاء انطلاقا من مقولات "رولان بارت" و"لاكان" وصولا إلى "دريدا" حيث استعان ناقدنا في التنظير للتشريحية إلى أقوال "دريدا" في تعريفه للمصطلح وذكر أهم الأسس التي انبنت عليها.

يرى "الغذامي" أن التشريحية جاءت لتركز على قيمة النص وأهميته فهي تُعتبر قراءة حرة إلا أنها نظامية وجادة يتم فيها توحيد القديم الموروث وجميع معطياته مع كل جديد مبتكر، كما أنها

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 17-26.

تعمد إلى إقامة علاقة مع النصوص لتكشف لنا عن قدرة الكاتب على مواجهته للموروث القديم[1]، ثم واصل "الغذامي" حديثه في هذا الفصل عن فارس النص وهو العنصر الثالث ثم يواصل ناقدنا رؤاه النقدية فتناول:

ج–فارس النص:

يرى "الغذامي" أنه لم يحظ أحد بالتربع فوق سنام نظريات النقد مثل ما حظي به "رولان بارت" الذي كان يجول ويجوب في ربوع البنيوية والسيميائية، خاصة وأنه انتقل نقله نوعية حول بها مسار الفكر والنقد نحو زمن جديد للكتابة، وذلك من خلال قراءته التشريحية لقصة (ساراسين) لـ"بلزاك"، فاعتمد في تشريحه على تحديد الجمل، ثم تفسيرها على توجهات خمس شفرات استنبطها "بارت" من النص، وهي: الشفرات التفسيرية، شفرات الحدث، الثقافية، والضمنية، وأخيرا الرمزية.

وبهذا فإنّ "بارت" يغزو النقد الأدبي بنظرياته الجديدة في تشريح النص، من خلال مثاله التطبيقي على قصة "بلزاك".

إضافة إلى أفكار أخرى جاء بها "بارت" من بينها الكتابة الصفر من تحريره للكلمة وإطلاق قيدها وصولا إلى الدرجة الصفر، وعشق النص الذي أعلن من خلاله عن موت المؤلف، والوقوف على مشارف عصر القارئ[2].

بعد الوقوف على فارس النص يتطرق "الغذامي" إلى العنصر الرابع من هذه الدراسة وهو:

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 50-57.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص: 71.

د–أفق النص، نظرية النص، تفسير الشعر بالشعر:

فنظرية القراءة هنا تتمثل في التقاء القارئ بالنص، فالقراءة هي التي تتضمن تقرير مصير النص الأدبي، وأهم هذه القراءات التي تحدد هذا المصير من خلال منظور "تودوروف" هي: القراءة الإسقاطية التي تعد القراءة التقليدية والتي تركز على خارج النص، وقراءة الشرح التي تأخذ المعنى الخارجي، والقراءة الشاعرية وهي قراءة تعتمد على شفرة النص.

فالقراءة إذا تعتبر عملية دخول إلى السياق والكشف عن جوهر النص وخباياه، فالنص ليس له وجود خارج هذا السياق، وكل قراءة للنص هي تفسير له[1]، ثم ينتقل إلى عنصر تفسير الشعر بالشعر الذي اتخذ منه "الغذامي" شعارا نقديا له لدراسة الأعمال الشعرية من خلال قرائها، بحيث يقوم هذا المبدأ على دمج كل قصيدة في سياقها، وعلى أن لكل قصيدة سياق عام يتمثل في جميع شفرات جنسها الأدبي، وسياق خاص يتجلى في مجموعة إنتاج كاتبها، وهذان السياقان يتداخلان فيما بينهما بحيث يتقاطعان بشكل دائم ومستمر.[2]

ومبدأ "الغذامي" هنا (تفسير الشعر بالشعر) يعتبر مناهضا لشتى أشكال القراءة الإسقاطية من خلال اختفائه بالسياق الداخلي (اللغوي) وفيه يحاكي صراحة صنيع بعض الذين أنجزوا أعمالا من خلال تفسيرهم للقراءة بالقرآن، وذلك بإشارة منه إلى تفسير الشيخ "محمد الأمين الشنقيطي" أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن.[3]

---

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 75-80.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص: 84.

[3] ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص: 355.

وتم ذكر هذا حين أحال "الغذامي" في أحد أعماله، وهو مقال له تضمن (تفسير الشعر بالشعر —من جغرافية النص إلى جيولوجية النص)[1].

وجسد أيضا هذا المبدأ من خلال تطبيقه في مبحثه الموسوم بـ: النموذج: الجملة الشاعرية، أنموذج الخطيئة والتكفير، وهو العنصر الخامس من فصبه الأول.

فذكر فيه ناقدنا خطواته في قراءته لأدب "حمزة شحاتة" إذ تمثلت في أربع قراءات كانت على الترتيب التالي: قراءة عامة وهي قراءة استكشافية تليها قراءة تذوقية (نقدية) تكون مصحوبة بملاحظات بعدها قراءة نقدية تعمد إلى فحص (النماذج)، وتتم هذه الدراسة للنماذج على أساس أنها وحدات كلية، وفي الأخير تأتي الكتابة وتتم فيها إعادة البناء وهنا يتجسد النقد التشريحي حسب رأي "الغذامي"، فيصبح النص هو التفسير والتفسير هو النص، ليعطينا بعدها نموذج حول الجمل الشاعرية، بعد إعطائنا كيفية التحليل التشريحي للنص، ويكون بكسر النص إلى وحدات صغرى وهذه الوحدة تدعى (جملة) وهي أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي، أي تمثل (الصوتيم) وبهذا لا يستطيع كسر هذه الوحدة إلى أصغر منها.

ووضّح ذلك في مثال بيّن فيه على أنّ الجملة النحوية هي غير الجملة الشعرية، فقد نجد مجموعة من الأبيات تشكّل جملة واحدة، وهذا ما وضّحه من خلال خمسة أبيات لـ"دريد بن العمة"، التي تشكل جملة واحدة، بحيث توقف ناقدنا عند أشهر بيت وهو:

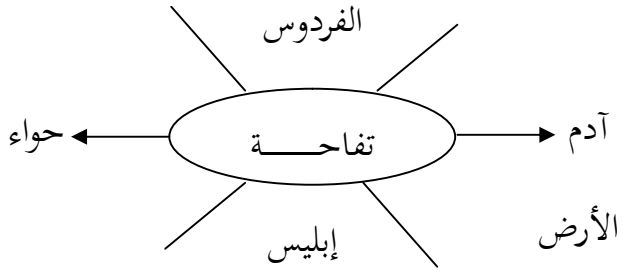
[1] عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993م، ص: 127.

ومَـا أنَـا إلا مـن غَزِيَّةَ إنْ غـوَتْ غـوَيْـتُ وإنْ تَـرشُـدْ غـزَيَّـةُ أَرْشُـدِ[1]

فرأى فيه ناقدنا أنّه تعرّض إلى انتهاك من خلال فصله عن سياقه، باعتبار أنّ "دريد" كان شاهدا على العصبية القبلية، فأعاده ناقدنا إلى السياق أي (جملته الأدبية) فتراءت لنا دلالة مغايرة عما أَلِفناه، فاتّضح هذا البيت بروح الديمقراطية، وهذا دليل على فهمنا وتفسيرنا السيء للبيت، وذلك من خلال بتره عن جملته الشاعرية أي (سياقه) أو عما يسميه الغذامي "ذاكرة النص"، فحين تستعيد النصوص ذاكرتها تتجسد حياتها الشعرية[2].

وكذلك تطرّق "الغذامي" إلى قصائد جاهليين أسيء فهمهم من بينهم "امرئ القيس"، "كعب بن زهير"، و"عنترة"، فأعاد لها سياقها أو جملها الشاعرية بالنهاجية نفسها، وكان هذا في عمل آخر له (القصيدة والنص المضاد) في الفصل الأول الذي تضمن ذاكرة النص، ذاكرة الراوي[3].

ليعود بعدها ويحدثنا عن نموذج الخطيئة والتكفير، من خلال قراءاته المتكررة لأدب "حمزة شحاتة"، ويكشف لنا عن نموذج سداسي تتحرك نحوه نصوص شحاتة لتشكل بذلك (النص الشحاتي التام)، وتجسّد هذا النموذج في:



[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 94.
[2] ينظر: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، ص: 354.
[3] عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، ص: 162.

والنموذج هنا نابع من قلب نصوص "شحاتة"، بحيث المرأة تعتبر الخيط الأول فيه، فعلاقة "شحاتة" مع المرأة تمثل لنا قصة سيدنا آدم مع حواء من خلال الصراع الدائم بين قطبين تجسدا في ثنائية أدبية أوّلية، تحكم كلّ من هذه الثنائية شحاتة والمرأة (آدم وحواء) علاقة مركزية محورية خطيرة.

فالخطيئة هنا طريق للمنفى (تناول سيدنا آدم للتفاحة) أمّا التكفير فهو طريف العودة إلى الفردوس (النزول إلى الأرض) وهذا ما تجسد في قصة شحاتة مع المرأة مكررا بذلك صنيع أبيه آدم.[1]

وهنا يتضح لنا تجسد ثنائيات كانت المرأة فيها هي المركز المهم في النصوص، والصورة الواضحة في أدب شحاتة (المرأة/الرجل) ثنائية تذكرنا بقصة الوجود الأولى كما رسمها القرآن، أمّا التفصيل في هذه القضية كان في الفصل الثاني.

1-2-الفصل الثاني:

(فلسفة النموذج الدلالي لأدب حمزة شحاتة) والذي يقوم على ثنائية (الخطيئة-التكفير) كما ذكرنا سابقا، فأعطى لنا في هذا الفصل نماذج موضحة مجسدا فيها ثنائية (الخطيئة-التكفير) التي تمثل قطبين تتحرك فيها العناصر الستة في مجالها مع ذكر دلالتها فكانت كالتالي:

1- آدم (الرجل البطل) البراءة

2- حواء (المرأة الوسيلة) الإغراء

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 111-113.

3- الفردوس (المثال/الحلم)

4- الأرض (الانحدار/العقاب)

5- التفاحة (الإغراء/الخطيئة)

6- إبليس (العدو/الشر)

وتتوضّح هذه العناصر من خلال النماذج التي قدّمها "الغذامي" عن "حمزة شحاتة" اخترنا منها ما يلي:

أ-صورة آدم:

وتظهر هنا في مأساته الأزلية من خلال قوله:

1-هَدَرْتُ شُعُورِي حِينَ صَعَدْتُهُ شِعْرَا وَأَشْفَى لِنَفْسِي أَنْ أُفَجِّرَهُ جَمْرَا

2-فَمَالِي وَقَدْ عَفَتْ السَلَامَةُ مَوْرِدَا وَأَعْرَضَتْ عَنْ أَسْبَابِ طَالِبِهَا كَبِرَا

3-تَبَدَلَتْ مِنْ عَزْمِي وَجَهلَ شَبِيبَتِي حُجَى لاَ يُرَى إِلاَّ المسَاوِئَ وَالنُكْرَا

4-يَهُونُ فِي عَيْنِي الحَيَاةَ وَأَهْلُهَا وَيُوَسِعُ طُلَّابَ المتَاعِ بِهَا سَخَرَا

5-فَعِشْتُ وَإِيَّاهُ رَفِيقِي مَتَاهَةَ عَلَى غَيْرِ قَصْدِ نَخْبَطُ السَّهْلَ وَالوَعَرَا

6-حَرِيبَيْنِ فِي دُنْيَا تَفوِيضُ بَشَاشَةً لِمُنْتَهِجِيهَا رَغْم ما سَاءَ أو سَرَا

7-وَنَحْنُ سَوَاءَ إِنَّمَا العَيْشُ رِحْلَةَ مَدَنَا بِهَا –المقْدُورُ- أَنْ نَقْطَعَ العُمْرا

8-وَلَمْ أَرَ مِثْلَ الجَهْلِ عَوْنَا لِمُدْلِـ مَضَى قُدُمَا لاَ يسْتَشفُّ لَهَل سِرَا

9-تَطْلُبُ مِنْ دُنْيَاهُ عَدْلاً فَسَوَفَتْ حَكِيمُ فَلاَ عَجِزَا أَقَامَ وَلاَ صَدْرَا

10-فَأَنْفَقَ فِي ظِلِّ الخُمُولِ حَيَاتَهُ وَعَاشَ عَلَى جَدْبِ الحَقِيقَةِ مُضْطَرَا

فمن البيت الثاني تتضح لنا قصة الخطيئة الأولى، من خلال أن آدم عاف (الفردوس) وأخذ بالكبر ملجأ له، والبيت الثالث اكتشف العقل الذي يعتبر مصدر الشقاء وهو بديل لزمن البراءة، أمّا بالنسبة للبيت الرابع فتظهر فيه حقيقة الحياة على الأرض ويعتبرها متاهة يضيع فيها آدم وهذا في البيت الخامس، وفي البيت السادس تظهر العلاقة المتوترة بين آدم وحواء، أمّا شاعرنا فقد انطوى على نفسه ليعيش بذلك حياة مضطربة يتحسر على مأساته من خلال البيت العاشر (على جدب الحقيقة)[1].

فالعناصر الستة متوفرة هنا، وللإيضاح فالأرقام الموجودة في الأبيات ترمز إلى العناصر المذكورة سابقة وبتسلسل.

ب-الفردوس:

وهي تمثل صورة الماضي المشرق وفي هذا النموذج الشحاتي نجد تصورا متخيلا لفردوس الشاعر المفقود من قصيدته (يا قلب مُتْ طمأً)

10-وأنَّ مِحرابَكَ القدسيَّ كنتَ به العابدَ الفَردَ يَحْبوكَ الرِّضا غَدَق

11-تُقيمُ فيه فُروضَ الحُبِّ خاشعةً ألقى عليها الهوى من صِدقِه ألَقا

12-فاليومَ نُوزِعْتَ في مثواك حُرمَتَه وعُدْتَ تَشهدُ من روَّاده فِرَقا

13-وزاحَمَتْك على أركانه مُهَجٌ إرادة الحبِّ فيها تشبهُ المِلَقا

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 148-153.

14-والماءُ؟ لا ماءَ يا قلبي فَمُتْ ظَمأً وَدَعْ مُدَنِّسَه يَهْلِكْ به شَرِقا

فالبيتين (10-11) تتجلى فيهما صورة تماثل حالة آدم عليه السلام في الجنة، أمّا البيتين (12-13) صورة لحياة يتخيلها المرء دائما في دنياه، وبالنسبة لانتهاء القصيدة فهي تختتم بانقطاع الماء ولا حياة بدون ماء، وعليه لم يبق على القلب غير انتظار الموت والعودة إلى الفردوس، وهذه تعتبر غاية الشاعر ومبتغاه[1]. هذين مثالين موضحين لعناصر النموذج في أدب شحاتة.

1-3-الفصل الثالث:

عنون هذا الفصل بـ(آدم حيا... آدم خطّاء)، تناول الصراع الحاد في حياة الكاتب بناء على قطبي (الخطيئة-التكفير) وهما قطبان يتحركان باستمرار في أدبه وهذا الصراع يحتدم بين ثنائيات هذين القطبين في خطوط متقابلة كما يكون هذا التقابل أحيانا معارضاً وأحياناً مغايراً، ويتّضح هذا من خلال الرسم الموضح لهذين القطبين:

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 181-182.

القطبان الرئيسيان:

الخطيئة – التكفير

ثنائيتهما تعارضا أو تغايرا

«الجسد (المرأة) ⟷ الحب (المثل)

العيش ⟷ الحياة

الآخرون ⟷ الأنا (النموذج)

الذكاء (نذالة/إبليس) ⟷ العقل (آدم)

الواقع (الثبات) ⟷ المنطق (التحول)

الزمن (المال) ⟷ الحلم (التصوف)

النشر والشهرة ⟷ إحراق الشعر

الزواج (السقوط) ⟷ الطلاق (الانعتاق–الموت»[1]

وهذه الثنائية درسها "الغذامي" بما سماه بالتشريح النقدي وهذه المحاولة تمخضت عن استخراج ثلاثة محاول انبثقت من نموذج الخطيئة–التكفير.

أ–محور (التحول–الثبات):

وحسب رأي ناقدنا، إنّ قضية التحول ورفض الثابت تعد من أهم القضايا الفنية والفلسفية في أدب شحاتة، وهذا ما تجلى في معظم كتاباته وإيمانه بالتحول منذ مطلع حياته من

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 217.

خلال كتاباته المبكرة مثل محاضرته عن الرجولة، وكذلك في مقالاته الأربع عن النقد والجمال، وكذلك نجدها أيضا في مقالاته التي يضمها كتابه (حمار حمزة شحاتة)، وبذلك يبرز لنا حركة الحداثة والتجديد في الأدب الحديث والفكر الغربي المعاصر، ولأنّ فكر حمزة شحاتة هو فكر تحوّلي لم يواجه أي صعوبات أمام حركة التحديث الشعري فنظم الشعر الحر والعمودي، والشعر المنثور، وعليه واكب حركة التجديد دون أي إشكال[1].

ب-محور (الشعر-الصمت):

لقد هيمن مفهوم –الصمت- في شعر حمزة شحاتة وهذا من خلال بروزه في كتاباته التي تجسده بقوة، فنراه في مقالة له بعنوان (هول الليل) يشبه نفسه بالليل من خلال صمته وعزلته ورهبته، فيحدد فكرة الصمت في قوله: «في ميل إلى الصمت، الصمت الطويل، ولو اخترت لكنت أبكم وكل ما يهمني أن أسمع وأرى»[2].

ج-محور (الحب-الجسد):

وفي هذا المحور تقف المرأة كنقطة حساسة في حياة النموذج فقد لعبت دورا حاسما في امتحان آدم، ولا تزال تمثل هذا الدور في حياة الإنسان، ولقد وقف شحاتة أمام المرأة على مفترقين من خلال قوله: «في كل امرأة تسرك، امرأة أخرى تسوؤك».

فيدخل حمزة شحاتة في صراع مع المرأة بحيث ألقى بكل عبء الخطيئة على المرأة وجعلها مصدر البلوى وتدهور آدم إلى سفليين، ومثال ذلك كتابه (رفات العقل)، يكاد يكون كله مرثية

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 220-229.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص: 231.

لعلاقة الرجل والمرأة، ومن بين أقواله نجد: المرأة كالصياد الماهر، تتعامى عن الفريسة، ولا تضرب إلا في اللحظة المناسبة، وكذلك تدور الفراشة حول النور حتى تخترق... ويدور الرجل حول المرأة حتى تمسك به، وبهذا الصراع مع المرأة يفقد شحاتة نصف وجوده، ويختل التوازن في حياته لمحاولته العزلة، لكن مع هذا لم يستطع تحقيق هذا باعتبار المرأة هي نصف الحياة للبشر والمتمم للوجود الإنساني على الأرض[1]، هذا فيما يخص الفصل الثالث.

1-4-الفصل الرابع:

أما بالنسبة لما تناوله في هذا الفصل والموسوم بـ: انفجار الصمت وقد شرح فيه "الغذامي" نص شحاتي من منطلقين: من حيث العنوان ومن حيث المضمون، والقصيدة المتناولة كانت بعنوان (يا قلب مت ظمأ):

1-زادَته في الحبِّ عُقبى أمرِهِ رَهَقا عانٍ بِجَنبِيَ يَهفو ثائراً قلقا

2-يَظَلُّ إن ذكر الماضي وَفِتْنَتَه غَصَّانَ راحَتُهُ أن يلفظ الرَّمقا

3-تُحْيي خيالاتُ ماضيهِ له صوراً ماتت وخلَّفَتِ الآلامَ والحُرَقا

4-ورُبَّ ذِكرَى أذاقَت نفسَ باعِثِها وَيْلاً يُزَلزِلُ عزمَ الجَلد والخُلُقا

5-يا قلبُ غرَّك من ماضيكَ رَونَقُه وأنَّ حظَّك فيه كان مُؤتَلِقا

6-وأنَّ مسرحَ لذَّات الهوى شَرَعٌ حَوَى الحياةَ مدىً ضمَّ الهوى أُفقا

7-وأنَّ جَدولَكَ السَّلسالَ مطَّرِدٌ على حفافَيْه ينمو الزَّهرُ متَّسقا

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 243-253.

8-يلقاكَ بالوردِ طَلْقاً من مَناهِلِه وبالمفاتن يَسبِي سِحْرها الحَدَقا

9-رَفَّتْ عليه مَعاني الحُسنِ سافرةً فاقَت بما ذاب من ألوانها الشَّفقا

10-وأنَّ مِحرابَكَ القدسيَّ كنتَ به العابدَ الفَردَ يَحْبوكَ الرِّضا غَدَقا

11-تُقيمُ فيه فُروضَ الحُبِّ خاشعةً ألقى عليها الهوى من صِدقِه أَلَقا

12-فاليومَ نُوزِعْتَ في مثواك حُرمَتَه وعُدْتَ تَشهدُ من روَّاده فِرَقا

13-وزاحَمَتْك على أركانه مُهَجٌ إرادة الحبِّ فيها تشبهُ المِلَقا

14-والماءُ؟ لا ماءَ يا قلبي فَمُتْ ظَمأً وَدَعْ مدنِّسَه يَهْلِكْ به شَرِقا

أ-العنوان:

"يا قلب مت ظمأ"، هذا العنوان هو الذي وضعه شحاتة لقصيدته، وهو متكون من أربعة عناصر وهي: يا/قلب/مت/ظمأ مأخوذ من البيت الأخير في القصيدة، ويصرح بأنه لو كان العنوان موجودا في ذهن الشاعر قبل القصيدة لما وجدناه في آخر أبيات القصيدة على مبدأ (الإجبار الركني) فاتخذ أولى العناصر وهي: "يا" مفككا إياها، فحللها ناقدنا على أنها ليست بياء نداء لا في فعل الشاعر، ولا في فعل القارئ فلا يوجد أحد ينادي أحد، ولكي يعرف ماهية الياء الشحاتية استوجب عليه استدعاء نصوص شعرية شحاتية أخرى تعينه على رؤية ماهيتها، فوجدها من خلال نماذج شعرية:

أولا: من خلال تلاحمه مع الليل في قوله: «يا ليل إن البعد أشقانا وأشقاها»، وهنا الياء في الليل تعتبر مناجاة هائمة، فلا تتوجه لا إلى مخاطب ولا لشاعر لا ينتظر جواب.

ثانيا: تلاحمه مع المرأة في قوله: «يا سيدتي»، فصفة سيدتي تعتبر سخرية، والياء جاءت لتعمق هذه السخرية وعليه ورود الياء هنا ضرورة فنية استدعتها روح السخرية في القصيدة وحاجة الإيقاع ولكنها لا تعتبر ياء نداء[1].

ثالثا: ارتباطها بالجمال من خلال:

وَيَا لَيْلُ سَامِرْنِي عَلَى السَهْدِ وَالجَوَى فَمَا زِلْتُ أَلْقَاكَ السَمِيرَ المُوَفَقَا

وهنا إشارة إلى بداية التصدع في علاقة شحاتة بحواء، فيلجأ لليل عندما لا يرى لدى الحسن سوى الجفاء، فهو هنا لا ينادي الحسن ويخاطبه وإنما يتحرش به من بعد دون اقتراب.

وهذه الصور الثلاث هي تجريد تام للياء من كونها تدل على النداء فهي ياء مرتبطة بالقلب، ياء شحاتية مجلوبة من أعماق التجربة الشحاتية، وهي خاضعة للتحول الذي هيمن على الشاعر من خلال يأسه من الآخر، صار توجهه نحو الذات فمن خلال الصور الثلاث السابقة للياء، تمثل القيم الأولى ولكنها تحطمت مع تحكم حياة شحاتة وعلاقته مع الآخر (حواء-الأهل-الأصدقاء)[2].

ب-فضاء القصيدة:

من هذا المنطلق يرى "الغذامي" أن الكلمات في القصيدة قد تحولت إلى إشارات كما أن القصيدة في عدة مدارات تتوسع فيها أمداء فضائها وهذه المدارات هي:

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 263-267.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص: 263-267.

ب–1–مدار الإجبار التجاوزي: وهذا المدار يتخلله الأفعال بأزمنتها وهي الماضي وكانت ستة عشر فعلا من بينها (زادت، ماتت، حوى، فاقت) والمضارع في ثلاثة عشر فعلا منها (يهفو، يظل، يلقاك، تشهد، تقيم)، والأمر في فعلان وهما (مت، دع)، أما بالنسبة لاسم الفاعل فهي ثمانية منها (عان، باعث، سافرة، خاشعة)، فاختار "الغذامي" بعض الأفعال ودرسها من حيث إعرابها ومقاطعها الصوتية إضافة إلى دلالتها ومعناها في النص بحيث وضح لنا أن الأفعال الماضية تمثل الثبات لأنه انقطاع والمضارع حركة لأنه تقدم، كما نجد أيضا أسماء وصفات (إشارات) تدل على الحركة وسط القصيدة مثل (قلق، انفجار، السكينة، تصدع داخلي)، وكمثال توضيحي على هذا هناك كثير من إشارات النص الواردة على صيغة اسم أو فعل من بينها البيت السادس:

وأنَّ مسرحَ لذَّات الهوى شَرَعٌ حَوَى الحياةَ مدىً ضمَّ الهوى أُفقا

فإشارات الانعتاق هي: مسرح/لذات/الهوى/شرع.

فالمسرح يعد مجال مفتوح للانطلاق والحركة، أما الذات فهي تحمل التعدد والتنوع واللذة وانطلاق النفس وتحررها، والهوى طرب النفس، وهذه كلها تغير إشارات متوالية نحو الفضاء المطلق، نشطت جو القصيدة تفجرا بالحركة، وهذا هو الصمت الشحاتي المتفجر من الأعماق فتجاوز كل شرط العادة والعرف[1].

ب–2–مدار الإجبار الركني: يحدث هذا بين عناصر التأليف حيث يفرض العنصر الأول نفسه على الثاني ويقرر إحداثه مثل قوله في هذا البيت:

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 271-277.

تُحْيي خيالاتُ ماضيهِ له صوراً ماتت وخلَّفَتِ الآلامَ والحُرَقا

فالإشارة الأولى (تحيي) تفرض نفسها على النص وهي بذلك تحتلّ الصدارة في البيت، ونراها تفرض سلطانها على الإشارة المعارضة لها وهي ماتت.

ولكن أشد إجبار حدث في هذه القصيدة يرى ناقدنا أنها تتجلى في البيت العاشر، فهي إشارة واحدة هيمنت على الإشارات الأساسية في الأبيات الثلاثة اللاحقة وهي:

وأنَّ مِحرابَكَ القدسيَّ كنتَ به العابدَ الفَردَ يَحْبوكَ الرِّضا غَدَقا

فإشارة (محراب) لها سلطان قوي ومهيمن باعتبارها رمز الوحدة، فالمحراب لا يقف فيه سوى واحد فقط، كما أن له دلالة ذات عن بعد نفسي وروحي به مناجاة وصدق ورغبة، إذا هذه الإشارة جاءت لتوحيد التجربة الشحاتية، فتتضافر كل هذه القيم لتركب هذه الكلمة[1].

ب-3-مدار العودة للمنبع: ويتجسد هذا المدار في آخر بيت من هذه القصيدة:

والماءُ؟ لا ماءَ يا قلبي فَمُتْ ظَمأً وَدَعْ مدنِّسَه يَهْلِكْ به شَرِقا

فهذ البيت يختلف عن سائر أبيات القصيدة، من نغمته ومزاجه، فهو يعتبر الخاتمة ويمثل الانعكاس الوجودي لاستدارة القصيدة.

فهو البيت الوحيد الذي يحمل أفعال أمر، وعلامة استفهام، وإشارات مكررة (فهو يحتوي على تكرار مزدوج) من أبيات سابقة، قلب/مت/شرقا.

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 277-282.

كما أنه يحتوي على تكرار مزدوج: داخلي مع الآخر، يحدث دائريا بناء على العودة إلى الأصل، مستجيباً بذلك لمقتضيات العودة إلى الأصل، وهذا ما أحدث إيقاعا شعريا متجانسا مع الإبداع الذاتي للنفس البشرية والإيقاع الوجودي لهذا الكون وهذا من خلال الإشارات الموجودة التي تدل على بعد كوني وهي: الماء الذي يعتبر أساس الحياة والقلب هو مضخة الحياة في الجسد والموت هو العودة الكبرى إلى المنشأ[1].

ب-4-مدار الأثر: وضح فيه ناقدنا على أنه منذ الوهلة الأولى لقراءته للقصيدة كانت مبنية على تفريغ الكلمات من معانيها، وهذا التفريغ يأتي من القارئ الناقد، وعلى أن الجماليات الموجودة في النص ليست فيما نقول ولكن فيما يحدث في النفس وهذا ما يسميه الأثر، ورأى بأنه لو قرأنا القصيدة بهذه الروح: أي قراءتها لا كمعنى، وإنما كنص يحتوي إشارات تتحرك بحسب سياق ينظمها بمحاور مطلقة وكذلك أن كل ما يتصوره المتخيل من خلال التمعن لكل خلق الله يصبح شعرا ممتدا للتجربة ذاتها غير خارجي عنها، قائم من صلبها، إذن هذا هو الأثر وهذه هي القصيدة وعلى حد قوله فإن الكلمات لا تصبح في الشعر سوى دموع اللغة والشعر ما هو إلا بكاء فصيح[2].

1-5-الفصل الخامس:

في هذا الفصل الموسوم بـ(الموال الحجازي) تطرق الغذامي فيه إلى تشريح قصيدة لـ"حمزة شحاتة" بعنوان (جدّة) ونصّها هو كالتالي:

---

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 282-283.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص: 285-289.

1-النُّهَى بَيْنَ شَاطِئَيْكِ غَرِيقُ وَالهَوَى فِيكِ حَالِمٌ مَا يَفِيقُ

2-وَرُؤَى الحُبِّ فِي رِحَابِكِ شَتَّى يَسْتَفِزُّ الأَسِيرَ مِنْهَا الطَلِيقُ

3-وَمَغَانِيكِ، فِي النُفُوسِ الصَدِيَّـ ـاتِ إِلَى رَبِّهَا المَنِيعَ رَحِيقُ

4-إِيهْ يَا فِتْنَةَ الحَيَاةِ لَصُبٌّ عَهْدُهُ فِي هواكِ عهدٌ وثيقُ

5-سَحَرَتْهُ مُشَابِهٌ مِنْكِ لِلْخُلْـ ـدِ وَمَعْنىً مِنْ حُسْنِه مَسْرُوقُ

6-كَمْ يَكرُّ الزَمَانُ، مُتَّئِدَ الخُطْـ ـوِ وَغُصْنُ الصِّبَا عَلَيْكِ وَرِيقُ

7-وَيَذُوبُ الجَمَالُ فِي لَهَبِ الحُبِّ إِذَا آبَ وَهُوَ فِيكِ غَرِيقُ

8-عُدْتِ مَلْفُوفَةً بِه، فِي دُجَى اللَّيْـ ـلِ وَقَدْ هَفْهَفَ النَّسِيمُ الرَّقِيقُ

9-مُقْبِلاً كَالمُحِبِّ، يَدْفَعُهُ الشَوْ قُ فَيَثْنِيهِ عَنْ مُنَاهُ العُقُوقُ

10-حمَّلَتْهُ الأَمْوَاجُ أُغْنِيَةَ الشَطِّ فَأَفْضَى بها الأَدَاءُ الرَشِيقُ

11-نَغَمًا تُسْكِرُ القُلُوبَ حُمَيَّا هُ فَمِنَّهُ صُبُوحُهَا والغَبُوقُ

وقد قام بتشريحها منطلقا من السؤال الذي طرحه مفاده: ما الذي يجعل هذه الأبيات شعرا؟ وللإجابة عليه اتبع الخطوات التالية وهي عبارة عن خطى تتحرك عبر ثلاث مدارات:

أ-مدار النظم: في هذا المدار استعان "الغذامي" برباعية "أبي حامد الغزالي" حول وجود اللفظ/الصوت، والتي تقوم على أربعة اعتبارات ينبثق عنها الصوت تجلّت في: وجود في الأعيان، تصور في الأذهان، اللفظ، والكتابة، ولا يتم هذا إلا عن طريق إعادة القصيدة إلى الدرجة الصفر، ولأولى الاعتبارات وهو الوجود العيني تمثل في البيت الأول بجملتين:

النُّهَى غَرِيقُ بَيْنَ شَاطِئَيْكِ

وَالهَوَى حَالِمٌ مَا يَفِيقُ فِيكِ

فهاتان الجملتان توضحان لنا وجوداً عينيا، يتمثل في التحرك، وعليه يبدأ بإيجاد المستوى الثاني وهو التصور الذهني الذي يجب حضوره، لأنّه بدونه لا نستطيع تحويل الجملتين إلى شعر.

والتصور الذهني هو كلّ ما يعرفه الشاعر والقارئ من أعراف فنية حول الشعر، وانطلاقا من المستوى الثاني تصل الجملة إلى مستواها الثالث وهو اللفظ الذي يعتبر حالة الولادة، فيتحول بذلك الرجل إلى هائم أو الإنسان إلى شاعر، فينتج لنا جمل جديدة لتتحول إلى المستوى الرابع الكتابة[1].

ثم واصل الباحث في تفحص عناصر الجملة فحصاً أقرب إلى النقد في مثال تطبيقي له بعد أن حدد خطوات تحرك الجملة كما ذكرنا سابقا، وتجسد هذا المثال في البيت:

النُّهَى بَيْنَ شَاطِئَيْكِ غَرِيقُ وَالهَوَى فِيكِ حَالِمٌ مَا يَفِيقُ

فحدد لنا فيها الصيغ، وأبرزها: فاعلن (النهى/الهوى) وفعيل (غريق/يفيق) وبناءاً على مفهوم الإجبار الركني، إشارة (النهى) تمّ اختيارها بما يتآلف معها، وهذا التآلف يكون صوتيا بالدرجة الأولى فـ"النهى" على "فاعلن" ولو قلنا (النهى غريق) لصار وزنها (فاعلن/فعولن) وهذا غير موجود في الشعر العمودي وعليه لا يوجد في التصور الذهني، فعلى الجملة هنا إيجاد تناسب

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 296-299.

وتناغم شعري فنجد الجملة: "النهى بين" تتناسب وتتناغم معاً، إذ تشكل لنا "النهى بين"=فاعلن فاع (فاعلاتن/ف).

كما أنّ فاعلاتن تحمل في التصور الذهني رصيدا إيقاعيا متنوعا منها:

فاعلاتن/فاعلن فاعلاتن/فاعلن

فاعلاتن/مستفعلن فاعلاتن/مفاعلن

وبالعودة إلى الجملة نجد إشارة (شاطئ) تتناسب مع الجملة وهي:

"النهى بين شاطئ" (فاعلاتن/مفاعلن).

كما ترضخ صيغة (فعيل) لشروط التناغم الشعري، فتزيح بذلك نفسها عن المركز الثاني في الجملة وترتبط بالعنصر (الكاف) لتشكل لنا وحدة إيقاعية تتناسب مع الجملة الشعرية: (ك غريق) (فاعلاتن=فاعلاتن) وبه تصبح الجملة شعراً: (النهى بين شاطئيك غريق) بدلا من (النهى غريق بين شاطئيك) وهذه الأخير هي التصور الأول للجملة قبل أن تصبح شعراً[1].

ب–مدار (فعيل): لهذه الصيغة دور إيقاعي بارز وواضح في القصيدة كلها وذلك من خلال رسمها الإيقاعي للجملة وتحويلها إلى جملة شعرية، وكذلك احتلالها لقوافي القصيدة مثل:

يفيق ⟵ فعيل ⟵ س ح/ س ح ح / س ح.

رحيق ⟵ فعيل ⟵ س ح/ س ح ح / س ح.

وثيق ⟵ فعيل ⟵ س ح/ س ح ح / س ح.

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 299-302.

غريق ← فعيل ← س ح/ س ح ح / س ح.

وغيرها من القوافي، كما نلاحظ أنّ صيغة "فعيل" قد تكررت ست مرات في الأبيات الثلاثة الأولى (غريق، يفيق، أسير، طليق، منيع، رحيق) وهذا يعتبر إيقاعاً جديداً على الجملة الشعرية، وكسراً لنمطية الإيقاع التقليدي[1].

ولفحصها وتبيان قيمتها الصوتية قام ناقدنا بعزلها لدراستها، فوضح لنا أنّ القصيدة تقوم على وزن البحر الخفيف (فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن) ولكن باعتبار القصيدة تتميز بإيقاعها الإبداعي فهي تتجاوز هذا الوزن، فنجد صيغة (فعيل) تحتل قوافي الأبيات، وكذلك نجدها في الأبيات الأولى كما ذكرنا سابقا، وهذه الصيغة تتكون صوتيا من مقطعين هما: (س ح/ س ح ح / س ح) فنجد ثلاث أصوات متحركة (صوائت) وثلاث أصوات ساكنة (صوامت) وهذا دليل على التناغم المحكم بين الصوائت والصوامت مما ينتج تناغما تطريبيا يساهم في تخدير العقل الواعي، فيطرب به القارئ ويسيطر عليه الحلم.

كما وضح لنا "الغذامي" أن الإشارة قد تنقل من عالمها الأول (عالم المعنى) وتفقده وتكتسب قدرة جديدة على الدلالة المطلقة، فمثلا صيغة (فعيل) بالإمكان أن ننقلها من سياق إلى سياق آخر، لكن دون أن يتأثر البناء الدلالي للسياقات، وهذا دليل على أنّ الإشارة قد تحررت من مدلولها وأصبحت طليقة المدلول فمثلا عندنا الجملة الأولى (النهى بين شاطئيك غريق) بإمكاننا أن نقول أيضا: النهى بين شاطئيك خفوق، أو رشيق، أو رقيق أو غيرها.

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 302-303.

فإشارة (فعيل) أحدثت تفاعل متبادل مما ساهم في رفع طاقة القصيدة الإيقاعية وتحريكها تحريكا دائم التناغم، كما حرر الكلمة من قيودها[1].

ج–مدار الحركة: يقر فيه "الغذامي" بأن فكرة (الأفعال والإيقاع) أصبحت عنده كالمبدأ في كل محاولة تحليل نقدي، وعلى أنها وسيلة ناجعة لتأسيس إيقاع الشعر وحركته، كما ذكر أنّ القصيدة التي قام بتحليلها يعتبرها كتحدّ صارخ لهذه الفرضية، لأنّها قصيدة تطغى فيها الأسماء والجمل الاسمية، إلاّ أنّه اقترح وجود وسائل لتأسيس إيقاع الشعر على حركة أخرى غير الأفعال، وبما أنّ قصيدة (جدة) تتمتع بإيقاع حركي عالي، فلابد من أن لديها منطلقات مخبأة من خلال ثلاث وجهات:

ج–1–انطلاق المدى: ويقصد بالمدى على أنّه واحد من الفوارق بين النثر والشعر وأن النثر فن بدون مدى، كما يعتبر إحدى فنيات تحول الجملة من نثر إلى شعر من خلال إيجاد مدى زمني داخلها.

وهذه حالة نتج عنها فك التشابك في البيت (النهى غريق) بحيث نجد الخبر ملاصق للمبتدأ، فتم عزلهما عن بعض لتصبح كل إشارة مستقلة عن الأخرى بهذه الطريقة «النهى...غريق» كما جاءت عناصر أخرى مساهمة لتفصل بينهما لتأكيد المدى فصار: النهى/بين/شاطئيك/غريق[2].

وبهذا يصبح شعر تام الشاعرية، يحتوي على وزن ودلالة.

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 303-307.

[2] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 307-311.

ج-2-إطلاق النبر: أعطى لنا فيه القيمة الإيقاعية المفردة، مثلا في البيت الأول:

الكلمة	مقاطعها	نبرها	وزنها
النهى/أننهى	س ح س/س ح/س حَ ح 1 2 3	في المقطع س حَ س	فاعلن

ثم حدد لنا مدى ما يحدث للكلمة من تغير، بعد أن تدخل ضمن وحدة موسيقية:

الكلمة	مقاطعها	نبرها	وزنها
أننهى بيـــــ	س ح س/س ح/س حَ ح/س ح س 1 2 3	في الثالث	فاعلاتن

وهنا وضح لنا "الغذامي" أن النبر انتقل من المقطع الأول إلى المقطع الثالث، بعد الدخول في الوحدة الموسيقية، إلا أن النبر يطغى على هذا التخالف ويوحد بينها جميعا، حتى يجعل من كل واحدة إيقاعية عالية، ويتعزز النبر في الوحدة الثانية والثالثة في شطري البيت الأول، ونلمسه في هذا البيت:

النَهَى بين شَّاطئيك غريَّق والهَوىَ فيك حاًلم ماَ يفيَّق

وهنا تتحدد ست نبرات عالية المشار إليها بـ (ً) الفتحتين وتتداخل معها أربع نبرات متوسطة وهي بالفتحة (َ)[1].

ج-3-انكسار النمط: فيرى ناقدنا أن لكسر النمط وظيفة فنية عالية القيمة، لأنه ينعش حركة القصيدة، ويأخذ في تأسيس إيقاع جديد لها، ونلمح انكسار النمط في تخلي القصيدة عن صيغة

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 311-313.

(فعيل) في حشوها، فبعد أن لاحظناها تكررت ست مرات في الأبيات الثلاثة الأولى، لا نجد لها أي وجود في الأبيات الأخرى ماعدا القوافي، وبذلك صار الإيقاع متجدداً أو ذا حركة قوية.[1]

1-6-الفصل السادس:

هذا الفصل وُسِم بـ: "الصوت المبحوح" تناول فيه "الغذامي" عنصر رأى بأنّه مبحث مهم عركته أقلام نقاد (ما بعد البنيوية) والتي انبثقت منها أفكار جديدة تناول منها:

أ-مدخلات الإبداع:

تحدث عن إشكالية تداخل النصوص، وعلى أنّه في كل قراءة لقصيدة أو نص أدبي نجد أصداء بارزة المعالم لقراءات سابقة، وهذا الموضوع تم معالجته منذ القدم واتخذ عدّة أسماء من بينها (السرقة) أو حسن المأخذ، والأثر وهذا ما صرح به منذ الجاهلية من خلال قول زهير بن أبي سلمى:

مَا أُرَانَا نَقُولُ إِلا مُعَارًا أَو مُعَادًا مِنْ لَفْظِنَا مَكرُور

وغيرها من الإثباتات، لينتقل بعدها إلى عنصر ثاني وهو:

ب-النصوص المتداخلة (Intretextuality):

يعتبره "الغذامي" مصطلح سيميولوجي وتشريحي، وعلى أنّ كل معارضة هي نص متداخل مع نص سابق، وهذا المفهوم بدأ حديثا مع الشكليين كما لا يراه محاكاة من خلال نظر "كولر"، الذي يقر بأنّه لا وجود لنظرية المحاكاة في الأدب باعتبارها تفسر الأدب على أنّه انعكاس يشبه

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 314-315.

المرآة، وإنّما الكاتب يكتب لغة استمدها من مخزون معجمي متكون من خلال نصوص سابقة مرّت على ذهن الكاتب، ومن هنا فالنصّ يصنع من نصوص متعاقبة على الذهن.

إلاّ أنّ هذا لا يعني أنّ الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، وإنّما السرّ يكمن في الكلمة وقدرتها على الانعتاق لما فيها من طاقة، فهي بذلك تعتبر موروث رشيق لها القدرة على الحركة بين المدلولات كما تقبل تغير مدلولها من سياق إلى سياق آخر وأنّ لها بعدان أساسيان تتحرك فيهما: بعد آني (Synchronic) وتاريخي (Diachronic) وكما ذكر أنّ الكلمة تقبل الانعتاق، فإنّ المبدع هو المعتق الأول لها ثم يليه القارئ، وهذا لإعادة الكلمة إلى أصلها لتكون بذلك صوتاً حراً[1].

لينتقل بعدها "الغذامي" إلى شرح مداخلة بين قصيدتين لـ"شحاتة" بعنوان (غادة بولاق) و"الشريف الرضي" (ما أمرّك وما أحلاك) من خلال:

ج–مداخلة شحاتة مع الشريف الرضى:

والتداخل هنا يتّضح من خلال أول بيت من قصيدة شحاتة وهو:

أُلْهِمْتِ والحُبُّ وَحْيٌ يَوْمَ لُقْيَاكِ رِسَالَة الحُسْنِ فَاضَتْ مِنْ مُحَيَّاكِ

تعتبر مداخلة تامة مع قصيدة الشريف الرضى في قوله:

يا ظَبيَةَ البانِ تَرعى في خَمائِلِهِ لِيَهنَكِ اليَومَ أَنَّ القَلبَ مَرعاكِ

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 320-325.

وهذا التداخل لم يصرح به الكاتب، وإنما تم اكتشافه من خلال القوافي التي تنتهي بروي (الكاف) المجرورة على وزن (فعل) من البحر البسيط، وهنا نجد رشاقة الوزن ونغمة القول الحجازي الرقيق.

وقبل المداخلة يكشف لنا ناقدنا عن رسم تصور فني لتلاقي الشاعر مع موروثه من خلال التصور الذي جاء به الناقد الأمريكي التشريحي "بلوم" الذي ينطلق من ستة وجوه سماها لوحة التلقي scene of Instruction وهي: (اختيار، ميثاق، ثم تنافس، وبعدها حلول ثم تفسير وأخيرا الرؤية الجديدة)[1]، ومن هذا التصور يرى "الغذامي" تداخل "حمزة شحاتة" مع "الشريف الرضى".

أما الآن فنحن بصدد مواجهة مع قصيدتين استدعت فيها قصيدة لقصيدة أخرى، وهما (يا ظبية البان) قصيدة "الشريف الرضى"، أما الباعث أو المتحدي كما يسميه "الغذامي" فهو (غادة بولاق) لـ"حمزة شحاتة"، وفيهما وقف "الغذامي" ثلاث وقفات:

ج-1-جملة النداء:

وتعتبر أول حركة فنية في قصيدة "الشريف الرضى" في (يا ظبية البان) فهذه الجملة تنتقل إلى ذهن "شحاتة" لتتوسع مع القصيدة في البيت الثاني، ومن هذه الجمل نجد: (يا أفقي السامي، يا جارة النيل، يا منحة النيل، يا فرحة النيل) وغيرها من جمل النداء، وعددها الإجمالي ست

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 325-327.

وعشرين جملة نداء، ثم فحص لنا جملة الشريف الرضة "يا ظبية البان"، فوجد فيها إشارات شحاتية من خلال ما تحمله من إمكانات تشمل مجالات متعددة من بينها:

-أن كلمة ظبية هي من أسماء زمزم (تاج العروس) فتتحول عند "شحاتة" فتمتد أمداؤها لتصبح (يا أفقي السامي) وهنا زمزم يعتبر جزء من الحرم الشريف، وبذلك تعتبر قبلة المسلم وأفقه السامي، وكذلك (يا ذخر ماضيه) وزمزم يمثل ذلك، فـ"شحاتة" هنا قد غادر مكة وحل بمصر، وهنا تظل ظبية من الذكريات، مثل (يا نبع أحلامي، يا ينبوع فتنها) وهنا القصيدتان حجازيتان.

-مجال نموذجي: فالظبية تمثل صورة للمرأة (أنوثة) وهنا تحمل صورة من صور نموذج "شحاتة" التي تم ذكرها في السابق وذلك لما فيها من سمات حواء ما قبل التفاحة[1].

ج-2--تداخل القوافي:

إذ أن إشارة القوافي تعتبر أقوى وأقدر على المداخلة، باعتبار أن القافية في الشعر العربي محكمة البناء وكذلك حرف الروي، وتفاعل حرف الروي والقافية يوفر فرص تداخل عالية، وهذا ما حدث مع "حمزة شحاتة" و"الشريف الرضى" والمداخلة لا تتوقف من الشريف وإنما مع ابن زيدون وشوقي.

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 329-331.

فكان عدد القوافي التي تداخل فيها "شحاتة" مع "الشريف" في خمس عشرة إشارة منها (عيناك، ثناياك، رفاك، مرعاك)، أما مع "ابن زيدون" بلغت سبع إشارات منها (الباكي، عطفاك، إدراكي)، ومع "شوقي" كانت سبع عشر إشارة (خداك، أشواك، أملاك، ننساك)[1].

ج-3-علاقة التشريح بين القصيدتين:

يُصرّح ناقدنا بأنّ العلاقة تقوم على الأخذ والعطاء، حيث إنّ قصيدة "شحاتة" تأخذ من قصيدة "الشريف" وهذا يعني أنّ قراءتنا لقصيدة "شحاتة" كانت سببا في استحضار "الشريف الرضى"، وعليه تعتبر إضافة كبيرة لقصيدة (يا ظبية البان) بحياة جديدة، وبذلك تقوم القصيدتين على علاقة تطورية متشابكة البناء، فكل واحدة تشكل خلفية للآخرين، كما يجلب معه تداخل آخر مثل ما حدث مع ابن زيدون وشوقي، وهنا يظهر تداخل النصوص[2].

ولذا فإنّ كلّ نص جديد يأخذ من سابقيه، ويضيف إليهما، وهذا ما سنلامسه في الجوانب بين شحاتة والشريف حسب مسار قصيدة (غادة بولاق) فنرى:

1-الشريف الرضى جاء في مطلع قصيدته بنداء (يا ظبية البان) وهو نداء مباشر لمحبوبته، على عكس شحاتة الذي جاء نداءه بعد عشرة أبيات قبل أن يبدأ بمناداة صاحبته.

2-كذلك إنّ جملة النّداء عند الشريف الرضى جاءت في مطلع البيت، وهذا ما لم يكن بالجديد وإنّما يعتبر نهجا طرقته شعراء العربية سابقا مثل عنترة في قوله:

يَا دَارَ عَبْلةَ بِالجَواءِ تَكَلَّمِي وَعِمِّي صَباحاً دَارَ عبْلةَ واسلَمِي

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 333-335.

[2] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 338.

ومثل ذلك نداء شوقي:

يَا جَارَةَ الوَادِي طَرِبْتُ وَعَادَنِي مَا يُشْبِهُ الأَحْلاَمَ مِنْ ذِكْرَاكِ

وهذا كثير في الشعر العربي، لينتقل بعدها تطور البيت إلى إشارات فنية أخرى، وذلك بعد تداخله مع الأبيات التالية، من خلال استخدام النداء كنقطة إلى وسط البيت مثل قول الفرزدق:

أُولَئِكَ آبَائي فَجِئْني بِمِثْلِهِمْ إذا جَمَعَتْنا يا جَرِيرُ المَجَامِعُ

وهنا نرى النداء في الوسط وهذا ينهض بالبيت ويؤسس بذلك تنبيها فنّيا ممّا يرفع الطاقة الإيقاعية للبيت وهذا الأمر أدركه شحاتة، فجاء نداؤه في وسط بعض أبياته مثل:

يَا فَرحَةَ النِّيلِ يَا أَعْيَادَ شَاطِئِهِ يَا زَهْرَ وَادِيهِ يَا فِرْدَوْسَهُ الزَّاكِي

وهذه الحركة تعتبر تقوية لإيقاع القصيدة.

3-تداخل قصيدة شحاتة مع نصوص أخرى من بينها مداخلته مع المتنبي في قوله:

أَبَا المِسْكِ هَلْ فِي الكَأْسِ فَضْلٌ أَنَالُهُ فَإِنِّي أُغَنِّي مُنْذُ حِينٍ وَتَشرَبُ

يتداخل مع بيت شحاتة في:

يَا بِنْتَ حَوَاءَ هَلْ بِالدَنِ بَاقِيَةٌ تُغَنِي فَيَشْرَبُهَا مَنْ لَيْسَ يَنْسَاكِ

وبهذا يقف نص "شحاتة" كفاتحة لمدخلات متعددة من خلال نصوص كانت بعيدة، فألّف بينها جميعا نص واحد من خلال قصيدة (غادة بولاق) وبهذا تتجسد لنا (إعادة الرؤية) التي

تعتبر إبداعا لنص من نصوص كثيرة، وتشكل بذلك رؤية جديدة لنصوص أخرى تنبثق من قلب هذا النص، ويبقى الأدب دائما حيّاً نابضاً بالحياة والتجدد، بعيدا عن السبات والركود[1].

إذن فكتاب (الخطيئة والتكفير) يعتبر كواحد من أهم الكتب التي أسست للحركة النقدية في المملكة العربية السعودية، كما أنّه كان مثار جدل بين النقاد والمفكرين، تباينت حوله المواقف من خلال عدّة قراءات لأعمال "الغذامي"، كان من بينها كتاب جُمعت فيه بعض الآراء النقدية وسم بـ(الغذامي الناقد قراءات في مشروع الغذامي النقدي) من تحرير وتقديم "عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل"، كانت هذه الآراء النقدية والقراءات لبعض النقاد وقد جاءت لتثبت أنّ "الغذامي" أصبح رمزاً من رموز الثقافة العربية.

ولدينا هنا "إدريس بلمليح" وهو أستاذ في كلية الآداب، جامعة الرباط بالمغرب، وهو ينظر إلى كتاب (الخطيئة والتكفير) على أنّه «حوار علمي دؤوبا بين مناهج التحليل الأدبي ولإقامة الدليل على ذلك يكفينا أن ننظر في أنواع التقابل التي عقدها عبد الله الغذامي بين رومان جاكوسبون وحازم القرطاجني»[2]، أما بالنسبة ل"إدريس جبري" فرأى بأن "الغذامي" استطاع أن يكسر حواجز لطالما كانت تمثل بياضاً في أدبنا من خلال كتابه (الخطيئة والتكفير) فو يرى أنّ «مقاربة الدكتور عبد الله الغذامي لأدب حمزة شحاتة ليست مقاربة ناقد أدبي يتصيد الصور البلاغية، أو يتعقب مواطن الفتح اللغوي والمجازي والإيقاعي، وإنّما مقاربته مقاربة ناقد ثقافي،

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 339-343.

[2] عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل، الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ع: 97-98، 1422هـ، ديسمبر 2001م-يناير 2002م، ص: 34.

يفجر متنا ثقافيا، يُضْمِرُ أمراضا ثقافية وقارئ ثقافي يحرق شحما ثقافيا، يكرّس علاقات مختلفة بين الرجل والمرأة... وبجرأة العالم المتحصن بجهاز مفاهيمي حداثي، وبعُدَّة ثقافية واسعة يقتحم الدكتور هذا الطابو (الرجل والمرأة) لمواصلة الحفر في النسق المتسلط الذي يحكم علاقة الرجل والمرأة»[1].

أمّا بالنسبة للدكتور "عبد العزيز المقالح" الذي أبدى رأيه النقدي في مقال عنوانه (الدكتور عبد الله الغذامي، والتأسيس لمنهج عربي في النقد الأدبي، قراءة في كتاب الخطيئة والتكفير) إذ يرى بأنّ هذا الكتاب «حمل الإشارات الأولى لمفهوم التأسيس، وأفصح عن الطموح الكامن إلى تحقيق التلازم والترابط العفوي بين الماضي والحاضر، بين التراث والحداثة، من خلال قراءة أسلوبية تجريبية تسعى إلى تأكيد التلازم بين حاضر الإبداع وماضيه من جهة، وضرورة الدخول إلى دائرة العصر عبر حداثة السؤال والإبداع والمغايرة من جهة أخرى»[2]، كما أشار أيضا إلى أسلوب "الغذامي" في جزئه النظري والتطبيقي، ومواصلة احترام التراث والتمسك به، وتجسّد ذلك من خلال قوله: «إنّ أسلوب الكاتب في عرضه للبنيوية والسيميولوجية والتشريحية لا يكاد يختلف عن أسلوب عرضه السابق لنظرية الاتصال والشاعرية، فهو لا يتخلى عن نظام المقارنة بين مقولات النقاد الأوربيين والنقاد العرب كلّما كان ذلك مفيداً وضرورياً على نحو يؤكد استيعابه التام للتراث النقدي العربي وحضور ذلك التراث في ذهنه حضوراً حيويا متحركا لا جامدا، وفي حديثه عن

[1] عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل، الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، ص: 34.
[2] المرجع نفسه، ص: 270.

"السيميولوجيا" وهو مصطلح تعددت ترجماته، وأقربها إلى المعنى أنظمة العلامات وهو لا يستحضر "سوسير" و"بيرس" وحدهما وإنّما يستحضر معهما أبا حامد الغزالي وابن سينا»[1].

كما أنّ هناك رأي آخر للدكتور "عبد الله بن أحمد الفيفي"، أشاد فيه بأهمية المعلومات النظرية التي جاء بها في كتابه (الخطيئة والتكفير) من خلال قوله: «لا غنى عن تأصيلات تلك المقدمة لقارئ التراث النقدي في ضوء النقد الحديث، وتكمن قيمة تلك المقدمة بالدرجة الأولى في أنّ المؤلف قد استطاع أن يعرب خلاصة نظريات ثلاث، هي الأهم في مدارس النقد المعاصر (البنيوية، السيميولوجية، والتفكيكية أو التشريحية) شمولية وعمق، وبلسان عربي مبين جعلت كتابه هذا —دون مبالغة– أهم كتاب في بابه في المكتبة العربية اليوم، ذلك أنّه قد تغلّب على معضلتين في تراجم العرب عن الغرب هما غرابة الفكرة وعجمة اللغة، ترفده في معالجة المعضلة الأولى معرفة جادة بالمقولات المترجمة —جعلته يستدعي بها نظائرها في التراث العربي– وترفده في الثانية لغة عربية شاعرية جميلة»[2].

[1] عبد الرحمان بن إسماعيل السماعيل، الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، ص: 293.

[2] المرجع نفسه، ص: 300.

2. المنهج التفكيكي لدى الغذامي من خلال مؤلفه تشريح النص:

بالنسبة لهذا النموذج ارتأينا أن تطرق فقط للجزء التطبيقي لأن الجانب التنظيري يشبه إلى حدّ بعيد التنظير في كتاب (الخطيئة والتكفير)، هذا الكتاب احتوى على أربعة فصول ومقدمة، حيث تطرقنا أولا إلى:

2-1-الفصل الأول: الموسوم بـ: الدخول إلى الخروج لقراءة قصيدة "الخروج لصلاح عبد الصبور"، تناول فيه أربع منطلقات يجب أن ينظر بها القارئ إلى العمل الأدبي، بصفته عمل إبداعي، وعملية تذوق جمالي من المتلقي، وأنّ هدفه نفعي يهدف إلى الانفعال والإثارة في النفس وهي:

أ-اللغة:

فاعتبر اللغة رمز يثير الصورة في الذهن، وذلك من خلال الكلمات وهنا اللغة وسيلة للإيحاء وليست مجرد أداة لنقل المعاني، فاللغة الشعرية هي الرمز للعالم كما يتصوره الشاعر ورمز لعالم الشاعر النفسي، وبذلك لغة الشعر هي مجازية انفعالية.

كما تطرق إلى وحدة البيت في القديم وقد طغت الحكمة فيه والكلمة القوية مثل قول زهير:

وَمَهما تَكُن عِندَ اِمرِئٍ مِن خَليقَةٍ وَإِن خالَها تَخفى عَلى الناسِ تُعلَمِ

فهنا القصيدة لا ترتبط بالبيت على عكس الشعر الحديث القائم على وحدة البيت، باعتبار القصيدة حالة فنية تؤخذ كاملة.

وهذه النقلة من البيت سببت إرباكاً للقارئ لأنه تعود على القصيدة العمودية التراثية[1].

ب–الأسطورة:

فالأسطورة كانت محل اهتمام الشاعر الحديث في تصويره للحالة الشعرية كبديل للاستعارة التقليدية، فقد كانت الأسطورة لغرابتها تمثل حداً لمشاعر القارئ، والهدف منها هو استثارة المخزون العاطفي والنفسي، في القارئ ليدفع به إلى الانفعال بعالم القصيدة، مع توفر شروط نجاحها في أداء وظيفتها، فيجب أن تكون مفهومة، إلا أن الأسطورة شكلت غموضاً لدى القارئ وذلك لسببين أولها: اقتباس الشعراء لأساطير أجنبية مثل سيزيف وأدونيس.

إلا أن ناقدنا وضح أن الشعر العربي لم يعتمد كله على الأساطير الأجنبية بل عمّ استخدام الأساطير العربية لدى كثير من الشعراء مثل (صلاح عبد الصبور، البياتي، والسياب)، أما السبب الثاني فهو تعود القارئ على الاستعارة الواضحة كما ذكرنا سابقا... وكمثال توضيحي نقرأ هنا توظيف الأسطورة لدى "السياب" في يوم انتصار معركة التحرير الجزائرية:

بُشْرَاكَ فِي وَهْرَانَ أَصْدَاءَ صُوَر

سِيزِيف أَلْقَى عَنْهُ عِبْءَ الدُهُور

واستقبل الشَّمْس عَلَى الأَطْلَس

فالأسطورة هنا هي سيزيف الذي حكم عليه بالعقاب بدفع الصخرة إلى الأعلى وسرعان ما يصل بها إلى الأعلى تعود وتسقط من أعلى الجبل، فهي رمز عبثية الجهد المبذول في الحياة، إلا

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م، ص: 141-143.

أنها تمثل أيضا رمز التصميم والمثابرة، فـ"السياب" هنا تعامل مه هذه الأسطورة بنسيج عصري يتوافق مع حالة انتصار الشعب الجزائري[1].

وبهذا يجد القارئ نشوة في تحول الهزيمة إلى انتصار وكذلك ترجمة القديم إلى إنجاز عصري.

ج-الصورة: تعتبر الصورة أحد أسس التركيب الشعري، وحالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني المستوحاة من الشاعر والمتخيلة من القارئ، فأعطى لنا ناقدنا نموذجين للمقارنة بين صورتين أحدهما قديمة والأخرى حديثة، فيقول النابغة للنعمان:

كَأَنَّكَ شَمْسٌ وَالمُلُوكُ كَوَاكِبٌ إِذَا طَلَعَتْ لَمْ يَبْدُ مِنْهُنَّ كَوْكَبُ

فالصورة هنا مستمدة من الطبيعة، عبارة عن تشبيه، فهو معنى التعبير واستخدام في القصيدة، فهي صورة كاملة وجاهزة، أما قول "السياب" في أنشودة (المطر):

أَصِيحُ بِالخَلِيجِ يَا خَلِيج

يَا وَاهِبَ اللُّؤْلُؤْ وَالمَحَارِ وَالرَدَى

فَيَرْجِعُ الصَّدَى

كَأَنَّهُ النَّشِيج

يَا خَلِيج

يَا وَاهِبَ المَحَارِ وَالرَدَى

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ص: 145-147.

فالصورة تمثلت في سقوط كلمة "اللؤلؤ" في المحار والردى، وهنا تمثل خيبة الأمل والموت، لأن "السياب" يأمل من الخليج أمالا يمثلها اللؤلؤ، وهذا المعنى عنده لا يتم إلا في الشعر الحر، لأنّ العمودي لا يسمح بإسقاط تفعيلة من أحد الأبيات ولا يسمح بتكرار كلمة القافية[1].

د-الإيقاع في اللغة:

وهنا تجسده قصيدة (الخروج) لـ"صلاح عبد الصبور"، فإيقاع اللغة يعتبر ذا أهمية بالغة في موسيقى الشعر الحديث لأنه تخلى عن النمط القديم، وهذا ليس بالأمر الهين لدى "الغذامي"، ومن هذا المنطلق وتذوق الشعر الحديث، حاول الولوج إلى أعماق قصيدة حديثة وهي (الخروج) لأنه التمس فيها معان ما خطرت على بال أحد، مما يراه هو على أنه سر خلود الشعر وبقائه، ولهذه القصيدة أسبابًا فنية تكفل لها البقاء وتجعلها تصلح لأن تكون نموذجا طبق عليه "الغذامي" تصوراته.

وللتفاعل مع القصيدة طلب "الغذامي" من القراء استحضار قصة الهجرة النبوية بكل تفصيلاتها، لأن القصيدة مبنية على مفارقة تاريخية بين طرفين يحكمان حركة القصيدة، وسيتضح ذلك من خلال هذا التحليل لبعض مضامينها[2].

فالشاعر يقول:

أُخْرُجْ مِنْ مَدِينَتِي مِنْ مَوْطِنِي القَدِيم

مَطْرَحَا أَثْقَال عَيْشِي الأَلِيم

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص: 148-149.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص: 149-153.

المقطع هنا يعتبر مفارقة مع هجرة الرسول (ص)، فالشاعر يحاول الخروج من مدينته، والانسلاخ منها مطرح الأثقال، بينما الرسول (ص) لا يخرج وإنما يهاجر، لا من مدينته وإنما إلى المدينة، والرسول (ص) لا يطرح أثقاله وإنما يحملها معه، ثم واصل:

أَنْسَلُّ تَحْتَ بَابِهَا بِلَيْل

لاَ آمَنُ الدَلِيلَ حَتَّى لَوْ تَشَابَهَت عَلَيَّ طَلْعَةَ الصَّحْرَاء

فهنا الشاعر محاصر، يخرج متسللا في الظلام تحت الباب، كما أنه لم يصحب معه أحد، لأنه لا يأمن الدليل على عكس الرسول (ص) الذي يأمن الدليل ويعرف وجهة مساره، فيقول:

أَخْرُجُ كَاليَتِيم

لَمْ أَتَخَيَّر وَاحِداً مِنَ الأَصْحَاب

لِكَيْ يَفْدِينِي بِنَفْسِه

تبرز هنا المفارقة بوضوح، فالرسول (ص) كان يتيماً وهنا تتضح الحقيقة، بينما الشاعر يمثل ظلها في قوله كاليتيم وليس يتيما، كما لا يتخير صاحبا، بينما الرسول (ص) اختار صاحبا يفديه بنفسه، فحياة الشاعر هنا حياة منهزمة تسعى إلى الخلاص فعالمه ليس سوى الهزيمة والذلّ، وهذا ما جعله يحاول الانسلاخ من "العيش الأليم" والعودة تعتبر خطيئة وإثماً من خلال قوله:

حِجَارَةٌ أَكُونُ لَوْ نَظَرْتُ لِلْوَرَاءِ

حِجَارَةٌ أُصْبِحُ أَوْ رُجُوم

وهنا إشارة واضحة إلى قصة لوط عليه السلام[1].

وهكذا تنمو الصورة عند الشاعر، فيقول متجها نحو الذروة في بناء القصيدة:

لَوْ مُتُّ عِشْتُ مَا أَشَاءُ فِي المدِينَةِ المنِيرَةِ

مَدِينَةَ الصَّحْوِ الذي يَزْخَرُ بِالأَضْوَاءِ

وَالشَّمْسُ لاَ تُفَارِقُ الظَّهِيرَة

ومادام الشاعر يريد الخلاص والانسلاخ يعتبر بداية الطريق إلى مدينة الصحو التي لا تغرب عنها الشمس لأن الحياة صارت لديه ظهرا دائما أي ضياءاً دائما لا يزول ليواصل، فيقول:

أَوَاهٍ يَا مَدِينَتِي المُنِيرَةُ

مَدِينَةَ الرُؤَى التِي تَشْرَبُ ضَوءاً

مَدِينَةَ الرُؤَى التِي تَمُجُّ ضَوَاءاً

هَلْ أَنْتِ وَهْمٌ وَاهِمٌ تَقَطَّعَت بِهِ السُّبُل؟

فيرى "الغذامي بأنه من الواضح أن الشاعر ينشد مدينة الرسول (ص) مدينة الهجرة التي تمثل انبثاق الضياء وانتصار الحق، فهو ينشدها ويطلب تحققها[2].

فهذه القصيدة تحتوي على مفارقات مع معاني الهجرة وهي تبدأ كما يوضحها ناقدنا من العنوان من خلال كلمة "أخرج" وعدم ائتمانه للدليل ولا الصاحب فهو يبين هنا المفارقة التامة مع روح الهجرة النبوية بأبهى صورها، عاقدا مقارنة انعكاسية بين خاتمة القصيدة وبدايتها: «لو متّ

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص: 153-157.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص: 164-165.

عشت ما أشاء في المدينة المنورة» في مقابل أخرج من مدينتي، فهو -إذن- يدخّل بدلا من الخروج، باعتبار الموت دخول في الكفن وحياة أخرى ومفارقات أخرى منها: «مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء» مقابل «أنسلّ تحت بابها بالليل»[1]، ثم يصرّح لنا الناقد أنه لكي نتذوق القصيدة لابد أن ندرك أن للشعر نخوة تجعل القصيدة ثورة، وهي ليست سهلة إلا لمن صدق في حبها وأتاها من أهم أبوابها وهي العناصر الأربعة التي تم ذكرها (اللغة، الإيقاع، الصورة، والأسطورة)، عندئذ سيجد القصيدة تتفتّح أمامه وإن لم يحصل هذا فالقصيدة قد أخفقت في بلوغ مستوى الجودة، إذن فقصيدة "صلاح عبد الصبور" لها لغة متميزة، تستحق منا الوقوف عندها، وذلك لاستخدامه الموروث الثقافي، وطريقة توظيفه للتاريخ الإسلامي فاستطاع الشاعر أن يجسد معانيها بأسلوب إيحائي وتصويري لحالة الأمة العربية، ولعلّ أروع ما فيها هو هدوءه وانسيابه وبساطته[2].

2-2-الفصل الثاني:

تطرق فيه إلى مقاربة تشريحية في الخطاب الشعري الجديد، مهّد فيه أولا إلى حالات تلقي النص التي رأى بأنها ثلاث وهي حالة الإقناع، وحالة الانفعال، أما الحالة الثالثة فهي حالة رأى بأنها حالة تضمن للنص شروط وجوده الجمالي حالة «الانفعال العقلي» والتي يعتبرها على أنها الشاعرية الجديدة، وهي إمكانية إبداع جديد تفرض نوعاً من التلقي الجديد، فالنص قائم على علاقات جديدة والقراءة عنده لابدّ أن تقوم على مستويات جديدة تستجيب لغايات النص.

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص: 166.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص: 166.

كما يستند إلى القارئ كمنتج للنص وصانع لدلالته ولتطبيق هذه الخطوات وهي قراءة تقوم على تشريح النص من خلال مداخل:

أ-المداخلة النصوصية التشريحية:

بدأ ناقدنا مداخلته هنا بجملة شعرية انطلق منها إلى أثرها التشريحي المفتوح وهي: «خدر ينساب من ثدي السفينة»، هي جملة من الشاعر "محمد الثبيتي" فالجملة تبدو واضحة "خدر ينساب من ثدي" هي حالة طبيعية، ويكاد ذلك، يكون ثقافة عصرية، بحيث نسمع كثيراً عن سرطان الثدي لكن سرعان ما نضيف الصوت الرابع «السفينة»، هنا نجعل هذا الصوت كائن حي استطاع أن يحول دلالتها من حالة الحضور إلى حالة الغياب، وهذه الحالة تكون بين "الخدر" و"السفينة"، وهذه الأخيرة تصاب بلعنة "الخدر" وهنا تنشأ لدينا صورة لحياة مأمولة هي "السفينة"، والأمل، ولما تدره من أسباب الحياة للآخرين عن طريق "ثديها"، إلا أن هذا الأمل يصاب بكارثة «الخدر» وهذه الكارثة تنذر بالانتشار باعتبار فعلها انسيابيا، لذلك يأتي الشاعر منذرا بقوله:

هَذِهِ أُولَى القِرَاءَاتِ وَهَذَا

وَرَقُ التِّينِ يَبُوحُ[1].

ثم يعود الدارس ليرتب القصيدة مع الجملة ويدخلها في سياقها فنقرأ من قصيدة التضاريس "محمد الثبيتي":

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص: 59-61.

بَيْنَ عَينِي وَبَيْنَ السَّبْتِ طَقْسٌ وَمَدِينَةٌ

خِدْرٌ يَنْسَابُ مِنْ ثَدْيِ السَّفِينَةِ

هَذِهِ أُولَى القِرَاءَاتِ وَهَذَا

وَرَقُ التِّينِ يَبُوحُ.

فهنا تنتج واجهة منذ البداية في العلاقة بين الموت والحياة، فما إن تبدو بوادر الحياة لتفاجئها أعراض الموت.

وهنا تتجلى علاقة نصوصية تتداخل بقوة مع أشعار "عبد الله الصيخان" المهندس الأول لهذه الدلالة على حسب تعبير "الغذامي"، وذلك في قصيدة وصفها الشاعر بأنها مرثية عنوانها (ومات بشير عريسا)، ففي هذه القصيدة يفتح "الصيخان" أفقا جديدا في الشعر السعودي، بحيث أورد كل ما هو عادي أو سوقي ووظفه دلاليا ليصبح شاعريا وجماليا (مثل المشلح والعقال والمباخر) في قوله:

ارتد الآن لمشلحك...

تنسف هذا العقال

يحملون المباخر...

فهذا التوظيف لم يكن اعتباطياً ,غنما جعله الشاعر كعناصر دلالية ذات رصيد نفسي هائل لدى القارئ، وهنا يدخل القارئ كعنصر فعال، وتتحرك معه القصيدة كجملة من الإشارات الشاعرية التي تسبح في مخيلته لتصنع أثراً جمالياً[1].

ثم تأتي جملة العنوان «ومات بشير عريسا» لتكون نواة دلالية تنمو شعريا في القصائد الحداثية لأنها تتردد عند "الثبيتي" و"محمد الحربي"، في صورة موت البشير أو الخدر الذي يصيب الثدي.

والدلالة –هنا– تتضح من ثنائية الحياة والموت، فالعريس يموت وهو ليس عريسا ولكنه «بشير» لأن البشر هو فرح ينفتح على الآخرين إلا أنه اختفى، والموت لا يعتبر فناء حسي بل هو عنصر ضد الحركية والفاعلية إنه موت مثل النوم، وهذا ما لوحظ من خلال تكرار هذه الجملة (قم من النوم) ست مرات، وامرأة تشتهيه كلها تعبر عن حالة اختفاء وهذه دلالة غياب عضوي.

كما تأت للنص دلالته الكلية في الشعر الحديث من خلال قيمتين متميزتين أحدهما توظيف المصطلح الشعبي في الشعر كدلالة جمالية، أما الأخرى فهي فيما يتعلق بثنائية «موت البشير» التي تمددت في الشعر الحديث كما رأيناها عند "محمد الثبيتي" ونجدها عند "محمد الحربي" وهنا ينمو بشير ليكون غريبا كما نراه في قصيدة «قاسم الأسود» للحربي:

غَرِيبٌ عَلَى أَهْلِهِ

ثم يقول:

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص: 63-65.

أَهٍ يَا زَمَنَا

كَيْفَ لَوْ كُنْتَ لِي

كَيْفَ لَوْ

هِنْدُ تَتْبَعُنِي لِلحَصَاد.

فبشير هنا يتمنى أن يظفر بهند ويذهبان للحصاد، وهذا دلالة على أن بشير النائم قد صحا من نومه، إلا أنها تمثل صحوة الغريب لأن «بشير» صار اسمه (قاسم) وفقد يديه ووجهه كما يقول الحربي:

أَيْنَ وَجْهِي يَا هِنْدُ

أَيْنَ يَدِي

تَرَكْتُهَا بِجَانِبِي أَمْسُ

كَانَ الرَمَادُ بِكَفِي

لكن ضياع الوجه واليد لا يُعتبران موتا، وإنما غياب يحمل إمكانا دلاليا ينمو ويتوسع في الدلالة من خلال قول غجرية الريف في قصيدتها (هوية فدائي)[1].

وهذا التكامل الدلالي قد أفضى بـ"الغذامي" إلى معالجة نصوصية أخرى انتقل فيها إلى هوية الخطاب الشعري الجديد، وهو الخطاب العام الذي يمثل مدخلا ثانيا من هذا الفصل.

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص: 66-68.

ب–قصيدة الخطاب العام:

وكما ذكرنا سابقا إن دلالة بشير تتسع وتنمو نموا عضويا حتى تشكل صورة شعرية تتسع دلاليا، فبشير في هذه القصيدة يبدو أمامنا كما يقول "الصيخان": إنّك الآن سيد هذا الزمان، فالسيادة تصبح إشكالية دلالية عند "الصيخان" لا يجب أن نمنحها إلا للبطل وعليه إن قام بشير من نومه وارتدى مشلحه، صار بطلا وإن عجز عن ذلك فالسيادة إذا هي لأول محقق لشروطها "كالحجر الفلسطيني":

هُوَ الجَرُ الفِلِسْطِينِي

سَيِّدُ وَقْتِنَا هَذَا

وَأَجْمَلُ مَا يَزُفُّ بِهِ الحَبِيبُ إِلَى الحَبِيبَة.

فالحجر الفلسطيني هنا يأخذ السيادة وتكون زفة البطل بديلا عن زفة المأتم ليلة العرس، ولكن هذا الزفاف هو عبارة عن مرحلة فقط، كون السيادة –هنا– مقيدة بالوقت "السيد وقتنا هذا" بينما سيادة بشير مرتبطة بالزمن: "سيّد هذا الزمن" والوقت يعتبر جزء من الزمن وعليه الحجر يأخذ قليلا من السيادة كتحد لبشير النائم[1].

ثم تظهر دلالة شعرية جديدة في الحديث عن العلاقة بين العريس والعروسة، فهذه الأخيرة كانت صامتة تنتظر لحظة السيادة، ولكن طال عليها الأمر لتنفجر صارخة بعد أن حررتها "غجرية الريف" من ربقة الصمت المضروب عليها فتقول:

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص: 70–72.

امْنَحْنِي العِتْقَ... مِنَ الصَّمْتِ المَضْرُوبِ

جِوَارِي

اكْسِرْ دَائِرَتِي.

لكن المرأة تحاول الخروج من بشير النائم لتحاول إيقاظه وذلك لتنفث فيه أسرارها:

فِضَّةَ الآنَ تَرْسِمُ أَسْرَارَهَا فِي ذِرَاعِي

وكذلك من القصيدة نفسها:

فِضَّةُ الآنَ تَرْسِمُ بَحْراً وَأَشْرِعَةً وَفَضَاءً صَغِيراً.

ومن هنا تدخل المرأة علينا صانعة لوجود جديد لبشير لحظة الموت وتبعث فيه الرمق من خلال القول:

لَبَيْكَ: رَكِبَتْهَا حَدِيثُ أَصَابِعِي... قَبِلَتْ

رَكِبَتْهَا

فَتَحَوَّلَتْ عِنْدَ الصَّبَاحِ حَبِيبَتِي.

فهنا تتحرك الحياة في العريس والعروسة يتحول بشير إلى فاعل من خلال تقبيل ركبتي حبيبته، فتتحول هذه القبلة إلى الحياة، ويتحول موت النهار إلى صباح، وهذا ما يطلق عليه صورة حيوية للرمز الشعري والتي تفتح الدلالة[1].

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص: 73-76.

فيتلاقى بشير مع فضّة، وتنمو الدلالة شعريا وينشأ المعادل الدلالي المتمم لبشير، فينفتح على يدي "محمد الحربي"، بطفل انبثق عن ذلك التلاقح الدلالي لقصيدة (الخروج من دائرة الحزن) الذي يعد دائرة عنوان قصيدة الحربي بقوله:

طِفْلٌ يَطَّلِعُ مِنْ حُقُولِ نَجْمَةً

طِفْلٌ تَعَلَّمَ كَيْفَ يَنْظُرُ.

ثم جاءت "خديجة العمري" بقولها: "فإما تكونين أو لا نكون" وهنا كأنها تصرخ بأن تكون عروسا، أو لن يكون بشير عريسا فالمرأة صارت –الآن– كوجود باعتبارها قيمة شعرية عضوية لا يمكن للنص الجديد أن ينهض بدونها[1].

وهكذا مع بقية المقاطع وتداخل القصائد لشعرائنا الخمسة، فالمداخلة هنا أطلقت النص للقارئ موجها بتجربة شعرية من نوع جديد فيها تكون القراءة فعلا بنيويا، يحتم علينا تناول النصوص كوحدات دلالية تتداخل بعضها مع بعض لبناء سياق القصيدة.

ومنه يتأسس خطاب عام يتكامل تدريجيا بحركات منفتحة، وهو الحالة الثالثة التي أشار إليها "الغذامي".

ج–بنيوية الخطاب العام: يرى "الغذامي" بأن للقيم الدلالية الشعرية قوة ذاتية ذات تحكم ذاتي بإمكانها إقامة الخطاب العام، لأنها تعتبر وحدات بنيوية تتحرك لبناء الكل، فنجد هنا شاعرا متمرّسا في تجربة شعرية سابقة فيتحول عن ماضيه الشعري، فيدخل بذلك في سياق القصيدة

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص: 76–80.

الخطاب العام وكمثال على تطبيق هذه الحالة نجد الشاعر "أحمد الصالح" في قصيدته (سقوط العراق) التي تعتبر كرمز لسقوط قصيدة الخطاب الخاص التي تجعل الفرد مدارا للكون والحياة والحب، وهو ما دخل فيه "أحمد صالح" رغم سقوط العراق، إلا أنه ينسبه إلى نفسه، فيخطو بذلك مع "الشنفرى" بخطوات تدخله القرية ليلا وهي رمز للدخول إلى الخطاب الشعري العام، كما أفضى به هذا أيضا إلى كتابة قصيدة شعرية ذات عنوان نموذجي (تداعيات لم تذكرها الذاكرة).

كما أشار "الغذامي" إلى أن كلمة "تداعيات" تحيلنا مباشرة إلى قصيدة غيداء المنفى "تداعيات عطشى إلى عنوان ما" أما بالنسبة للجملة "لم تدركها الذاكرة" فهي اعتراف منه بإخفاق الخطاب الخاص ويتجسد هذا في قوله:

هَا قَدْ بَدَأَتْ بَذْرَةُ حُبُكِ

تَغْشَى كُلَّ لِقَاحٍ بِكْر

تَدْخُلُ بَيْنَ النَّسْغِ وَالسَّيَاقِ

وَتَنْفَذُ حَتَّى الجِذْر

فهنا محاولة منه لتجاوز ما مضى مع ما هو آت إلا أن فتاته ترد عليه محاولة إيقاظ بشير في:

خَبِئْ لَوْنَ الحُبِّ بِقَلْبٍ أَبْيَضَ

لَيْسَ زَمَانُكَ زَمَنُ الحُبِّ

وكذلك في قولها:

وَهَذَا زَمَنُ السِّحَرَةِ

يَحْصَبُ جَسَدَ اللَذَّةِ

يَسْتَوْقِفُكَ القَوْلُ النَّاصِعُ

فهنا تأمر "خديجة العربية" بشير بأن يرفض الجسد اللذة ويحصبه من أجل "يستوقفه القول الناصع" وهذا ما يسمى الخطاب العام، ومن خلال هذا فإن "أحمد الصالح" يدخل في سياق القصيدة الجديدة بعدما استجاب لامرأته.

ومن هنا تنجح القصيدة الجديدة بأن تحقق مكسبا شعريا تزيح به ذاتية الشاعر وتحل محلها النص العام الذي تصبح فيه الأنا المبدعة هي الأنا القارئة وبذلك القارئ هنا يعتبرها صانع النص[1].

هذا فيما يخص هذا الفصل، أما بالنسبة للفصل الثالث والذي وسمه بـ: لماذا النقد الألسني "سؤال في نصوصية النص".

2-3-الفصل الثالث:

في هذا الفصل أجاب "الغذامي" عن سؤاله عن نصوصية النص للنقد الألسني من خلال الثلاث: البنيوية، السيميولوجية، والتشريحية.

كما انتقى منهجه معتمدا على خمسة مفهومات وهي: الصوتيم، العلاقة، الإشارة الحرة، الأثر، وتداخل النصوص.

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص: 91-93.

ليتطرق بعدها إلى عنصر المنهج الاستكشاف، ولكي يضع المنهج في مواجهة ذاتية مع أدواته استخدم نص حديث يحمل في داخله مفارقات نصوصية تستقطب أي ناقد تشريحي حتى يعقد مقاربات إجرائية، وهذا النص هو قصيدة (الخبت) للشاعر "علي الدميني" وهي قصيدة تتحرك على ثلاثة مستويات وهي: مستوى المداخلة، مستوى الأثر الباني، ومستوى "الصوتيم".

أ-المداخلة المفارقة:

نلاحظ فيها تداخل بين قصيدة "علي الدميني" وقول من معلقة "طرفة بن العبد" وتتجسد هذه المداخلة في أول بيت من قصيدة "علي الدميني":

وَظُلْمُ ذَوِي القُرْبَى بِلَادِي حَمَلْتُهَا

عَلَى كَفِي شَمْسًا وَفِي الرُّوحِ مَوْقِدِي.

أما بيت طرفة بن العبد:

وَظُلْمُ ذَوِي القُرْبَى أضشَدُّ مَضَاضَةً

عَلَى المَرْءِ مِنْ وَقْعِ الحُسَامِ المُهَنِّدِ.

فالبيت يدخل بنا مسرعا إلى معلقة "طرفة بن العبد" آخذاً منه شبه الجملة ومعها البحر الطويل، وروي الدال، فنجد البيت تاماً ومكتملا حتى يجيء "الدميني" ليأخذ نار "طرفة" والمتمثلة في قوله (وظلم ذوي القربى) قبل أن يطفئها الخبر (أشد فضاضة)، وهنا يجعل جذوة الاقتباس ملتهبة على المستوى النصوصي، وذلك من خلال دخولها بإشكالية دلالية تجسدت في أن ما يعتبر

جملة تامة عند "طرفة" صار شبه جملة عند "الدميني"، وما كان تاماً دلاليا عند "طرفة" فقد أصبح إشكالا عند "الدميني"[1].

ومن هنا تتجسد لنا معارضة شعرية وهي عبارة عن مفارقة، تتضح لنا في العديد من الوقفات المتنوعة التي جاءت كاقتحام تشريحي للنص القديم، فـ"الغذامي" هنا يوضح أن التشريحية جاءت لتمزق هذا النص وتعيد بنائه، وبذلك بدءا من الجملة "وظلم ذوي القربى" التي تعتبر فاتحة القصيدة، أما عند "طرفة" فتتجسد في البيت الثامن والسبعين.

والمداخلة تتضح لنا بدءا من عند "طرفة" حين أطلق شكواه الذاتية من خلال قوله:

فَمَا لِي أَرَانِي وَابْنَ عَمِّيَ مَالِكًا مَتَى أَدْنُ مِنْهُ يَنْأَ عَنِّي وَيَبْعُدِ

وتتوالى هذه الشكوى في الأبيات: 68-69-71-79 حتى تنتهي بالبيت "وظلم ذوي القربى" وهنا تتقلب المداخلة فما كان ختام لدى "طرفة" أصبح بداية لدى "الدميني".

وفي مقابل ذلك أيضا تتحوّل بدايات "طرفة" إلى نهاية عند "الدميني"، ويتضح هذا من خلال المقطع الأخير من الخبت:

لِخَوْلَةَ أَطْلاَلٌ أَجُوسُ زَوَايَاهَا بِبَرْقَةِ ثَهْمَدُ

إذا أَفْرَدَتْنِي الأَرضُ جَاوَزَت لِلْغَدِ

أَبُوحُ بِطَعْمِ الحُبِّ أَقْتَاتُ مَوْعِدِي

أُعَاتِبُ أَحْبَابِي بِلاَدِي بِفَيْئِهَا

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص: 117-118.

كما أن هذه المداخلة لا تتضمن مطلع "طرفة" فحسب وإنما تناولت أوزانه ورويه وهي بذلك تلغي حدود النص[1].

ومن هنا تحقق الخبت مفارقتها النصوصية من خلال تشريحها للنموذج القديم وتحويله إلى صورة جديدة.

ب–الأثر الباني:

يوضح لنا الناقد هنا أن الأثر يتحرك عبر مقاطع متداخلة تبدأ من الخبت الذي يعتبره محاط بقوة سحرية تتمثل بثوب القصيدة، أو ثوب البحر، ويعتبرها عالمين محاصرين من طرف رعبان تجسدا في: الجرب والآخر الشارع الخلفي، بحيث أعطى صورة لهذه الدلالة المتوثبة وهي:

الشارع الخلفي

ثوب القصيدة } الخبت { ثوب البحر

الجرب

وتتحرك هذه الدلالات وتكون بادئة وعائدة في حركة دائرية، وكمثال على ذلك نجد قول "طرفة": (ومازال تشرابي الخمور ولذتي)، وهنا يتحول من نمط قديم يقوم على المادة واللّذة إلى واقع جديد عند "الدميني":

آخَيْتُ تَشْرَابِي الأُمُورَ بِنَخْلَة

وَغَرِسْتُ فِي الصَّحْرَاءِ زَهْوَ مُنَاخِي

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص: 118-120.

إذا فالماجن العابث يتحوّل في الخبت إلى نخلة ويغرس الصحراء بمناخه وهذا يجعلنا أما "طرفة" الشجرة صانعة الخبت، وبعدها الشاعر يخلص من قيود الأبيات الأربعة الأولى، ويطلق عالمه في البيت الخامس:

أَنْشَدْتُ لِلْرِّعْيَانِ ثَوْبَ القَصيدَةِ فؤي البِّر.

ومن خلال ثوب القصيدة حتى يتغير العالم وينبثق الخبت الذي يبرزه لنا الشاعر صارخا:

هَذَا بَيَاضُ الخَبْتِ[1].

وهكذا يتعامل "الغذامي" مع بقية المقاطع، وهذا الصراع المتنامي هنا هو ما يؤسس الأثر كصورة لتفاعل علاقات القصيدة بعضها ببعض، وكيف استطاعت أن تحطم القصيدة، صورة النموذج التاريخي لتحل محله صورة جديدة لم تكن عند "طرفة بن العبد".

ج-الصوتيم المهيمن:

ويتجسد لنا الصوتيم في هذا المقطع:

لَا تَقْرَبِ الأَشْجَارَ

أَلْقَاهَا الكَثِيبُ عَلَيَّ

أَرَّقَنِي صَبَاحِي

لَكِنَّ قَلْبِي يَجْمَعُ الأَغْصَانَ يَشْرَبُ طَعْمَهَا

وَيُؤَلِّفُ الأَوْرَاقَ فِي تَنُورِ رَاحِي

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص: 123-124.

لَا تَقْرَبِي الأَشْجَارَ غَافَلَنِي الفُؤَادُ فَمَسَهَا، وَهَبِطَت

مِنْ عَالِي شُيُوخِ قَبِيلَتِي أَرْعَى جِرَاحِي.

فمن هذا المقطع "الغذامي" يرى بأنه يمثل لب القصيدة وهو يتحدد في ثلاثة عناصر هي: الكثب، الشاعر، والأشجار، وهذه الحركات أثمرت حسب رأي ناقدنا تسعة عناصر ذكرها لنا كما يلي: هبوط الشاعر من علياء قومه وانفصال الفؤاد عن الجسد من خلال قوله "غافلني الفؤاد"، وصورة الكثبان الأمر الذي جسد الجرب والشاعر الخلفي مما نتج عنه الصوتيم، أما وجود الأشجار أوجد الخبت، الذي حول "طرفة" الإنسان إلى شجرة، وبالنسبة لتحريم الاقتراب من الأشجار حوّل "طرَفة" من فتح الراء إلى سكون "طرْفة" وهو ما يعني نجمة بعيدة، ورعي الجراح نتج عنه جرب البعير أما الأغصان فقد أوجد ثوب القصيدة والبحر وعليه فالغصن والورق والثياب توضح لنا علاقة تاريخية مع نزول قصة سيدنا آدم وكذلك هذه العناصر تعتبر ساترة لسوءة الآدمي[1].

إذن فالصوتيم يعتبر مهماً في القصيدة لأنه لو تم عزله لافتقدت القصيدة روحها.

هذا فيما يخص الثلاثة فصول المتعلقة بالتشريحية، أما بالنسبة للفصل الأول والذي عنون بـ (قراءة سيميولوجية لقصيدة إرادة الحياة) ل"أبي القاسم الشابي" فقد استخدم فيه ناقدنا الإجراءات السيميائية لتحليل النص الشعري، وقدم له بمقدمة تطرق فيها إلى موضوع الحداثة كبداية لهذا العمل.

[1] ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص: 131-133.

وكتعقيب على ما جاء في كتاب (تشريح النص) نجد أن هذا العمل بقي قاصرا لأننا «نجد أنه بقي طرح الغذامي جسد بلا روح وفرضية بلا توظيف، لأنه شكّل مكوّنا نقديا غير أصيل، ومثّل إجراءات نقطية متقطعة من البنيوية والسيميائية والتفكيكية»[1].

وكأنه هنا يرى بأنه لابد من تداخل المناهج حتى نتمكن من التغلغل إلى أعماق النص الأدبي، لكن هذا لا يعني أن كتابه كان قاصرا لأن سمة النضج تبدو واضحة في مؤلفه (تشريح النص) «الذي صدر بعد الخطيئة والتكفير حيث بدا الغذامي أكثر تحكما في أدواته النقدية»[2].

ويعلق الباحث "يوسف وغليسي" على منهج "الغذامي" فيقول: «وما يمكن أن نلاحظه على منهج الغذامي هو أنه منهج تركيبي (بنيوي، سيميائي، تفكيكي) يفيد في تفكيكية دريدا، وبارت أحيانا، ولكنه يطعمها بروح نقدية خاصة...» [3].

وقد اعترف "الغذامي" نفسه بهذا قائلا: «وأنا شخصيا أعتمد على التشريحية وهي مدرسة جديدة، أعقبت البنيوية لكني أقوم بمزج ما بين البنيوية والسيميولوجية والتشريحية مستعينا بالمفهومات العربية الموجودة عند ابن جني والجرجاني والقرطاجني»[4].

---

[1] محمد الشيخ علي، ما بعد البنيوية (رسالة علمية)، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2002م، ص: 189.

[2] حفناوي رشيد بعلي، قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، دروب للنشر والتوزيع، ط1، 2011م، ص: 211.

[3] يوسف وغليسي، إشكالية المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 1996م، ص: 49.

[4] جهاد فاضل، حوار مع عبد الله محمد الغذامي ضمن كتاب: أسئلة النقد، حوارات مع النقاد، الدار العربية للكتاب، ط1، 1994م، ص: 208.

خاتمة

الخاتمـة:

من خلال ما بحثنا فيه توصلنا إلى مجموعة من النقاط أهمها:

- التفكيكية تدعو إلى أهم أساس تبنى عليه وهو لا مركزية الدلالة.
- موت المؤلف التي كانت إعلاناً تاما لحرية القارئ في الفهم والتحليل ما قام به "عبد الملك مرتاض" في الدراسات التفكيكية كان بمثابة الدافع الأول للنقاد العرب وتشجيعهم في البحث.
- "الغذامي" أول ناقد عربي يتبنى هذا المنهج.
- لم يأت النقاد العرب بجديد في هذا المنهج سوى القليل ويحتاجون إلى مضاعفة الجهود.

وفي الأخير نشكر الله عز وجل ونحمده على إتمام هذا العمل الذي يعتبر غيضا من فيض في عالم النقد النسقي.

قائمة المصادر
والمراجع

المصادر والمراجع العربية:

1. بسام قطوس، استراتيجية القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، مؤسسة حمادة ودار الكندي إربد، الأردن، 1998م.

2. جهاد فاضل، حوار مع عبد الله محمد الغذامي ضمن كتاب أسئلة النقد، حوارات مع النقاد، الدار العربية للكتاب، ط1، 1994م.

3. حفناوي رشيد بعلي، قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، دروب للنشر والتوزيع، ط1، 2011م.

4. عادل عبد الله، التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، ط1، 2000م.

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

6. عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، 1990م.

7. عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد (في القصة والرواية والسرد)، منشورات اتحاد العرب، سوريا، 2000م.

8. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ط1، 1985م.

9. عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت–لبنان، 1994م.

10. عبد الله الغذامي، تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م.

11. عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباحن الكويت، ط2، 1993م.

12. عبد الملك مرتاض، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، الجزائر، 1992م.

13. عبد الله مرتاض، ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993م.

14. عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م.

15. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995م.

16. عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005م.

17. علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفرس، عمان، ط1، 2005م.

18. لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2، 2007م.

19. محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013م.

20. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم النشرون.

21. يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002م.

22. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، الجسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000م.

المصادر والمراجع المترجمة:

1. أمبرطو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000م.

2. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار الحصاد، دمشق، 2000م.

3. جون إليس، ضد التفكيك، تر: حسام نايل، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2012م.

4. جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا، تر: محمد عصفور، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، ط1، 1994م.

الدوريات:

1. بشير تاوريريت، التفكيكية في التجربة النقدية المعاصرة عرض ونقد، الجزائر، 2007م.

2. الجيلالي حلام، المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ع: 404، 2004م.

3. رقية حلام، ملامح القراءة التفكيكية في النقد الجزائري المعاصر، مجلة المعيار، ع: 4، تيسمسيلت-الجزائر، ديسمبر 2011.

4. عبد الرحمان بن اسماعيل السماعيل، الغذامي الناقدقراءات في مشروع الغذامي النقدي، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ع: 97-98، 2001-2002.

الرسائل المخطوطة:

1. أحمد العزري، تلقي التفكيكية في النقد العربي الحداثي، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012.

2. بن علي خلف الله، النقد الجزائري من السياق إلى النسق دراسة وتقويم، مخطوط دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2011-2012.

3. محمد الشيخ بعلي، ما بعد البنيوية (رسالة علمية)، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2000.

4. يوسف وغليسي، إشكالية المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية، رسالة دكتوراه، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 1996.

المعاجم والقواميس:

1. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، وسوشيريس، الدار البيضاء-المغرب، 1985م.

2. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

كلمة شكر

إهداء

مقدمة.....أ-ج

الفصل الأول: التفكيكية: المفهوم والآليات

1-الجذور الفلسفية للتفكيكية.....02

2-مفهوم التفكيك 05

3-إشكالية المصطلح.....06

4-آليات التفكيك.....09

5-رواد التفكيك في النقد الغربي.....18

الفصل الثاني: التفكيكية لدى عبد الملك مرتاض

1-تجليات التفكيكية لدى عبد الملك مرتاض.....29

2-كتاب تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق...30

3-كتاب أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟.....41

الفصل الثالث: التفكيكية لدى عبد الله الغذامي

1-المنهج التفكيكي لدى الغذامي من خلال مؤلفه الخطيئة والتكفير.....53

2- المنهج التفكيكي لدى الغذامي من خلال مؤلفه تشريح النص.....87

خاتمـة.....109

قائمة المصادر والمراجـع.....111

فهرس الموضوعات.....117