جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب و اللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

تخصص : نقد حديث و معاصر

إعداد الطالب:
عبير مودع

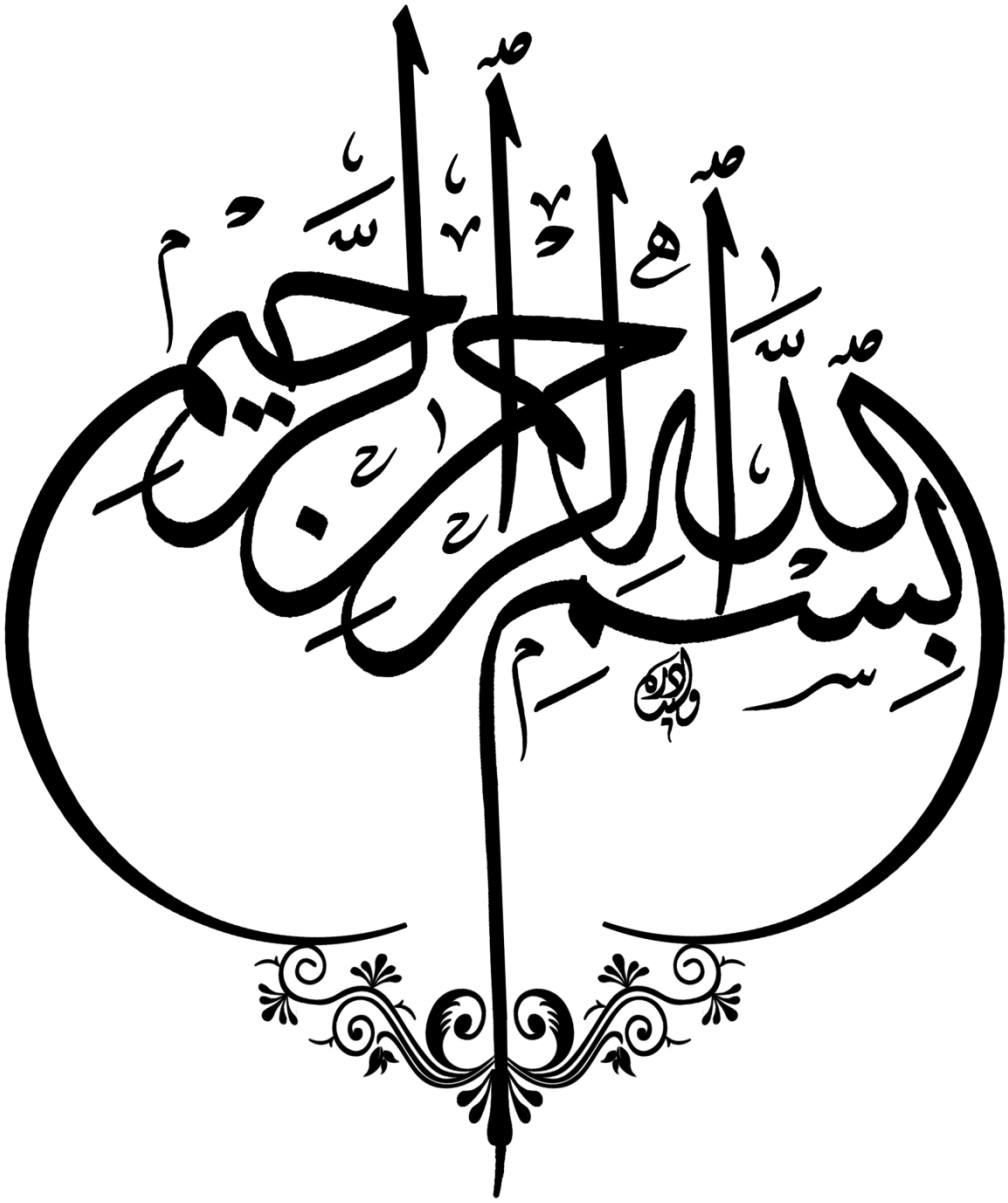
يوم:23/06/2019

المقاربات التفكيكية في كتابيْ: " الخطيئة والتكفير" وَ"تشريح النص" "لعبد الله محمد الغذامي". ـ عرضٌ ونقد ـ

لجنة المناقشة:

بشير تاوريريت	أ. د.	محمد خيضر بسكرة	مشرفا ومقررا
سعاد طويل	أ. مح أ	محمد خيضر بسكرة	رئيسا
شهيرة برباري	أ	محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية:2018 - 2019


بسم الله الرحمن الرحيم

مـقدمـــة

مــقــدمــة:

إن الحديث عن نظريات النقد الأدبي في فترة ما بعد الحداثة ليس بالأمر الهين ولا بالأمر السهل؛ لأنه مجال واسع جدا نظرا لاعتماده على مفاهيم ابستيمولوجية وإجراءات نظرية ومنهجية صارمة، وأيضا لتعدد أصول ومرجعيات كل تصور نظري ومنهجي.

تمتد فترة ما بعد الحداثة(post modernisme) من سنة 1970م إلى سنة 1990م ويقصد بها النظريات والتيارات والمدارس الفلسفية والفكرية والأدبية والنقدية والفنية، وقد جاءت ما بعد الحداثة لتقويض الميتافيزيقا الغربية، وتحطيم المقولات المركزية التي هيمنت قديما على الفكر الغربي، كاللغة والهوية والأصل والصوت والعقل ...

وقد استخدمت في ذلك آليات التشتيت والتشكيك والاختلاف والهدم والبناء، كما أن نظريات ما بعد الحداثة تميّزت عن الحداثة السابقة بقوة التحرر من قيود التمركز والانفكاك عن اللوغوس(Logos) والتقليد وممارسة كتابة الاختلاف والهدم والتشريح والتقويض والتفكيك .

انطلاقا مما سبق نجد أن ما بعد الحداثة هي أقرب ما يكون من حركة فكرية تتعدد بداخلها الآراء وتتفرع إلى اتجاهات تتباين في المصدر والتوجيه .

ترتكز الفلسفة النقدية في مرحلة ما بعد الحداثة على عدّة مفاهيم وإجراءات نقدية لها حضور معرفي متميز في تشكيل الخطاب النقدي المعاصر، والمنهج التفكيكي أو بالأحرى فلسفة الاختلاف أهمية بالغة التأثير في معرفة وفهم الخطابات على كافة أنواعها

و هذا فرض رسم خارطة ومعلم لهذا المنهج، بدءا من مراحل تطوره وُصولاً إلى تجلّياته.

فالتفكيكية إذن هي واحدة من اتجاهات ما بعد الحداثة أو ما بعد البنيوية ، وهي إستراتيجية قرائية تسعى إلى مقاربة النصوص وجعلها مسرحاً يعجّ بالدلالات المتصارعة والقراءات المتعددة، وهذا من خلال تجاوز ميتافيزيقا الحضور وتأسيس النص على فلسفة الاختلاف .

راهنت البنيوية على أهمية البنية ونظامها الشكلاني المغلق فكان ذلك مطية لوصفها بالتجريد والاختزالية والخروج عن مسار التاريخ وكان مبررا كافيا لظهور حركة نقدية جديدة تختلف عنها ولكنها تتعاطف معها سميت ما بعد البنيوية،وهي تدعو ضمنيا إلى تجديد روح البنيوية المرهقة.

جاءت التفكيكية كردة فعل على البُنيوية في مطلع القرن العشرين وهذا ما أكده "روجيه غارودي"(Roger Garaudy) في نقده للبُنيوية منطلقا من أرضية فلسفية و مُؤكدا أنّ المقولة الأساسية في المنظور البُنيوي ليست مقولة الكينونة؛ بل مقولة الاختلاف.

و من هنا كان "جاك دريدا" (Jacques Derrida) أحد المشكّكين بإمكانيات البُنيوية واعتبرها تعيش حالة انقسام بين ما تعيشه وما تنجزه وما تحقّقه، حيث أرسى معالمها في أواخر الستينيات عبر ثلاث كتب أساسية صدرت في سنة واحدة عام 1967م .

ـ الكتابة والاختلاف "L'écriture et différence"

ـ الصوت والظاهرة "La voix et la phénomène"

ـ علم الكتابة "De la grammatologie"

شكّل خطاب التفكيك منذ ظهوره في منتصف الستينيات إلى غاية اليوم نقاشا فلسفيا ونقديا بين الدارسين والمفكرين والفلاسفة، بحكم ما خلّفه من آراء ومفاهيم زعزعت كثيرا من الثوابت و المُسلمات التي استمرت لقرون عديدة، وهدّمت جملة من الأفكار التي تتعلق بالمنظومة الفكرية والفلسفية في الحضارة الغربية، وفي مقدمتها ميتافيزيقا الحضور والمركزية الأوروبية، وإن بقي مفهوم التفكيك غامضا عند كثير من الدارسين، بحكم منهجه وآليات عمله، والمرامي والأهداف التي كان يُوَد الوصول إليها، إلاّ أنّ توغله في شتى حقول المعرفة ــوخصوصا العلوم الاجتماعية والإنسانية ـكان شديد السرعة والفعالية، فاستقبلته مختلف الخطابات بالإعجاب مرّة و بالنقد أخرى، واستطاع أن يقتحم المشهد النقدي العالمي والنظرية الأدبية بسرعة فائقة، ويستحوذ على اهتمامات النَقاد والباحثين، خصوصا وأنهُ مثل ثورة على النظرية الأدبية التقليدية وأسس لفكر ما بعد الحداثة، وترك مفعوله بارزاً على مستوى هذه الساحة من خلال ما خلّفه من أُطروحات و أفكار.

كان لمفعول التفكيك تأثير كبير في خلخلة عديد من المفاهيم التقليدية السائدة على مستوى الساحة النقدية العالمية، حيث ساهم في بروز عديد من الخطابات الهامشية مقابل

خطاب المركز، ومن بين هذه الخطابات النقدية خطاب "ما بعد الكولونيالية"، و"النقد النسوي" اللذان أُعتبّرا من إفرازات النظرية النقدية المعاصرة.

لقد تم اختيار هذا الموضوع بحكم التخصص وهو " **النقد الحديث والمعاصر**"، والذي يتطلب اختيار موضوع في النقد الأدبي، فجاء موضوع الدراسة وعنوان البحث في : **التفكيكية مقاربة تطبيقية في كتابيْ: "الخطيئة والتكفير" و " تشريح النص" "لـعبد الله محمد الغذامي"** . باعتباره من أبرز النقاد العرب الذين تبنوا وروجوا للتفكيكية تنظيراً وممارسةً.

وقد شدّ انتباهنا طرح الموضوع لجملة من الإشكالات وهي:

– ما حقيقة وماهية التفكيكية (لغةً واصطلاحاً) ؟ .

–ماهي أصولها الفلسفية واللسانية؟.

– ماهي أُسس وملامح المقاربة التفكيكية في كتابات النقاد الغربيين ؟.

– كيف تلقى النقاد العرب، ولاسيما "عبد الله محمد الغذامي" هذا المنهج الغربي ؟.

– ما مدى نجاحه في هذه الممارسة النقدية ؟.

– هل كان المنهج التشريحي "لعبد الله محمد الغذامي" امتداداً لتفكيكية " جاك دريدا" أم أنه يختلف عنه؟.

ولقد سعينا للإجابة عن هذه التساؤلات من خلال هندسة وتصميم خطة منهجية احتوت هذه الإشكالات وتضمنت مادة البحث فجاءت على النحو الآتي:

مدخل ثم فصل نظري، وفصل تطبيقي، مع خاتمة ضمت أهم ما توصل إليه البحث من نتائج .

أما **المدخل** فكان موضوعه: **ماهية التفكيك وأصوله الفلسفية واللسانية**، وفيه تناولت التعريف اللغوي والاصطلاحي لمصطلح التفكيك، ثم التنقيب عن أصوله الفلسفية واللسانية.

يليه **الفصل الأول** ووسمته بـ : " **أسس وملامح المقاربة التفكيكية في كتابات النقاد الغربيين**"، وتم التطرق فيه إلى أهم الأسس والمرتكزات التي اشتغلت عليها التفكيكية من منظور " دريدا" ، ممثلة في : موت المؤلف، ميلاد القارئ، انفتاح النص،تعدد الدلالات الكتابة والاختلاف ، التناص .

ليأتي **الفصل الثاني**، وهو فصل تطبيقي وعنونته بـ" **المقاربات التفكيكية في كتابيْ: "الخطيئة والتكفير"، و " تشريح النص" "لعبد الله محمد الغذامي" –عرضٌ ونقد–** إذ تناولت في هذا الفصل المقاربات التفكيكية في قصائد "حمزة شحاتة" في مدونته "الخطيئة والتكفير" من البُنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، و قمت بعرض المقاربات ونقدها وتكرر هذا المنهج مع مؤلّفه " تشريح النص".

لقد اعتمدنا في انجاز هذه المذكرة على مناهج ارتأينا أنها تخدم البحث، وفي مقدمتها المنهج الوصفي والتاريخي دون إهمال الآليات السيميائية في النظر إلى دلالة بعض الإشارات الواردة في المتون الشعرية الذي اشتغل عليها " عبد الله محمد الغذامي".

أما بالنسبة للمصادر المعتمد عليها، فأولها على الإطلاق مدونتا البحث وهما كتابان لـ " عبد الله الغذامي" وهما : "**الخطيئة والتكفير**" و " **تشريح النص**" ، واللذان مثلا الرُؤى والتصورات التشريحية للنص الأدبي، إضافة إلى مراجع أخرى عربية و أجنبية رأينا أنها تخدم البحث و نذكر منها:

- **في النقد والنقد الألسني لـ "إبراهيم خليل".**

- **فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة لـ "بشير تاوريريت" .**

- **قضايا النقد المعاصر لـ "سمير سعيد حجازي".**

- **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد لـ "يوسف وغليسي".**

- **التفكيكية دراسة نقدية لـ " بيير زيما ".**

- **الكتابة والاختلاف لـ " جاك دريدا ".**

- **مدخل إلى فلسفة جاك دريدا تفكيك المتافيزيقا واستحضار الأثر لـ "سارة كوفمان – روجي لابورت ".**

وفي ختام هذه المقدمة، نود الإشارة إلى أن هذا العمل ما كان له ليتحقق وليستوي لولا فضل الله عز وجل، ثم بفضل توجيهات الأستاذ المشرف الدكتور " **بشير تاوريريت**" لما أبداه لي من معلومات وصبر وتشجيع ودعم معنوي متواصل، لذا أوجه له أبلغ عبارات الشكر والتقدير والعرفان، وأسأل الله تعالى العلي القدير أن يجعل هذا العمل في ميزان حسناته يوم القيامة.

وكأي بحث علمي لا يخلو من العثرات، فإن أصبنا فبضل الله عز وجل وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان .

والله وراء هذا القصد.

مدخل: في ماهية التفكيك وأصوله الفلسفية واللسانية.

1ـ في ماهية مصطلح التفكيك: لغةً واصطلاحًا.

2ـ الأصول الفلسفية واللسانية في النقد التفكيكي.

2ـ1ـ الأصول الفلسفية.

2ـ2ـ الأصول اللسانية.

1- في ماهية التفكيك " La construction "

1ـ 1ـ لغة:

جاء لفظ فك في لسان العرب، يقال: " فككت الشيء، فإنك بمنزلة الكتاب المختوم وفككت الشيء خلصته، وكل مُشتبكين فصلتهما فقد فككتهما "([1]).

وجاء في المعجم الوسيط فك وتعني:" فكك رقبته بمعنى أطلقه وحرره، وفكّ الرَهن خلصه من يد المُرهن "([2]).

1ـ 2 ـ اصطلاحا:

ارتبطت التفكيكية كمصطلح نقدي وفلسفي بالفيلسوف والناقد " جاك دريدا" (Jacques Derrida)، الذي عُرف بتعدد معارفه، وخصب اهتماماته إذ نجده يقول: "إن التفكيكية حركة بُنيانية وضد بُنيانية في الآن نفسه، فنحن نَفُك بناءً أو حادثا مُصطنعا لنبرز بُنيانه و أضلاعه وهيكله، ولكن نفك في آن معا البُنية التي تفسر شيئا فهي ليست مركزا ولا مبدأ ولا قوة، فالتفكيك هو طريقة حصر أو تحليل يذهب أبعد من القرار النقدي" ([3]).

([1]) ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين): لسان العرب،(مادة فكك)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3،1993 ص 255.

([2]) شوقي ضيف: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2003، ص698.

([3]) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة، كاظم جهاد ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2،1988، ص57.

إن تفكيكية " جاك دريدا" قائمة على سلوك الهدم والبناء، فهي تقوم على القراءة الحفرية التي تعمل على نبش النص وإرجائه وتشتته، فهي قراءة لا مركزية، ترفض القراءة التقليدية الكلاسيكية التي تقوم على الأُحادية والثبات، كما أنه اتخذ منها سلاحا لمهاجمة الفكر الميتافيزيقي الغربي .

فالتفكيك عند "دريدا" هو نقد واستراتيجية لكل مفهوم أو حقيقة ثابتة فهي تهاجم الصرح الداخلي للنص والخطاب.

كما يُحيل مصطلح التفكيك إلى " إستراتيجية التجاوز للمدلولات الثابتة عن طريق اللغة واللعب الحر بالكلمات، كما أنه يبحث في اللفظة التي يتجاوز فيها النص القوانين والمعايير التي وضعها لنفسه، فهو عملية تعرية للنص وكشف كل أسراره وتقطيع أوصاله"([1]).

فالتفكيكية حركة نقدية اتسمت بالثورة والتمرد والخروج عن المألوف، لأنها ترفض القراءة الواحدة للنص، وتسعى إلى تجاوز المدلولات عن طريق اللعب الحر بالعلامة.

إنها قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص مهما كان يتسم بالثبات، ثم تقوم بتقويضه وفكّ أوصاله.

([1]) حسن حنفي: ما العولمة ؟ دار الفكر العربي، بيروت، ط1999،1، ص279.

فهي " منهج كمنهج ديكارت يفك الكل إلى أجزائه البسيطة، فالتفكيك ليس بالتحليل وليس بالمنهج حتى، بل هو بالقرار النقدي"([1]).

ولقد ورد مصطلح التفكيك في قاموس مصطلحات التحليل السيميائي "لرشيد بن مالك" فعرفه بأنه " التهديم والتخريب والتشريح، وهي أشياء تقترب بالأشياء المادية المترتبة"([2]).

ومنه فالتفكيكية لا تخرج عن دائرة الهدم والتخريب والتهكم والتفتيش والحفر، وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المرئية .

ولهذا نجد أن " مصطلح التفكيك يتجزأ إلى 04 مقاطع (Déconstruction). السابقة (Dé) سابقة لاتينية تتصدر كثيرا من التراكيب الفرنسية بمعنى النفي، والانتهاء والقطع والتوقيف والتفكيك والنقض.

كلمة (con): وهي كلمة مرادفة لسوابق أخرى (col ,con,co) تتصدر كلمات كثيرة، لا تخرج معانيها عن الربط والترابط (avec). كلمة (Struct)، بمعنى البناء. اللاحقة (ion) هي لاحقة مماثلة للاحقة (tion) و كلتاهما على شكل من أشكال النشاط والحركة

([1]) بسام قطوس:المدخل إلى مناهج النقد المعاصر،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية، ط2006،1،ص137.

([2]) رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر،(د، ط)،2000، ص23.

(action). وبتركيب دلالات المقاطع لكلمة (Déconstruction) تدل على حركة نقض ترابط البناء"([1]).

أما الناقد " ديفيد بشنبدر" (David Bachnabder) فيرى بأن التفكيك " مقاربة فلسفية للنصوص أكثر مما هي أدبية. إنه نظرية بعد البُنيوية(past–struction) (...) والتفكيك يَحُل محل البُنيوية باعتباره نظرية أحدث زمنيا، ولكنها تدل بالأحرى على أنه يعتمد على البُنيوية كنظام تحليلي سابق"([2]).

وعرف "أمبرتو ايكو"(Umberto Eco) التفكيكية بأنها "تأسيس ممارسة فلسفية أكثر منها نقدية تتحدى تلك النصوص التي تبدو وكأنها مرتبة بمدلول محدد ونهائي وصريح "([3]).

ونجد " كريسوفر نوريس"(*Christopher Norris*) *قد عرف* التفكيكية بقوله :" هو تفتيش يقظّ عن السقطات أو إنقاض العمى، أو لحظات التناقض الذاتي حيثما يُفضح النص لا إراديا"([4]).

([1]) يوسف وغليسي:إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،منشورات الاختلاف الجزائر، ط1،2008 ص350.

([2]) ديفيد بشنبدر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،(د، ط)، 1996، ص75.

([3]) أمبرتو إيكو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،(د،ط)، 2000،ص124.

([4]) كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية والتطبيق، ترجمة رعد عبد الجليل جواد،دار الحوار للنشر والتوزيع،اللاذقية سورية ط1،1992، ص10.

كما أشار مصطلح التفكيك إلى : " ما يسكت عنه إلى ما يستبعده ويتناساه، إنه نبش للأصول وتعرية الأسس وفضح للبداهات. من هنا يُشكّل التفكيك إستراتيجية الذين يُريدون التحرر من سلطة النصوص وامبريالية المعنى أو ديكتاتورية الحقيقة"([1]).

تحاول التفكيكية أن تبحث داخل النص عمَّا لم يقله بشكل صريح وواضح أو ما يُشار إليه في الثقافة العربية بالمسكوت عنه فهي تعارض منطق النص المعلن، كما أنها تبحث عن النقطة التي يتجاوز فيها النص القوانين والمعايير التي وضعها لنفسه، فهي عملية أشبه بتعرية النص وفضح أسراره.

إن النص عند التفكيكين تحمل كثير من التناقضات فليس هناك نصٌ ثابت أو مقدس أو له مركز، فكل الثنائيات متعارضة بشكل لا ينتهي ومن ثمة تسود حالة من الانزلاقية واللعب والهدم.

فالتفكيكية تقوم بقراءة النص كعملية أولية واستعراضه ثم التنقيب فيه، وهذا بالكشف عن أسراره وهتك خباياه و تنطيق المسكوت عنه .

إن مصطلح التفكيك لم ينحصر في دائرة نقاد الغرب فحسب، بل تعرض إليه ثلة من النقاد العرب وتناولوه في كثير من مؤلفاتهم، ونذكر على سبيل التمثيل لا الحصر "عبد الله محمد الغذامي" أحد النقاد العرب الذين روجوا للتفكيكية ونظّروا لها ولا سيما في كتابه

([1]) علي حرب: الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط2، 2000 ص22.

المعنون بـ"الخطيئة والتكفير" فنجده يعرف التفكيكية قبل أن يبتدع مصطلح التشريحية مقابلا لها فيقول :" أخرت في تعريب هذا المصطلح، ولم أر أحدا من العرب تعرض إليه من قبل وفكرت له بكلمات مثل النقض، والفك، ولكن وجدتهما دلالات سلبية تُسيء إلى الفكرة، ثم فكرت باستخدام كلمة (التحليلية) من مصدر (الحل) أي النقض ولكنني خشيت أن تلتبس مع (حلل) أي درس بالتفصيل، واستقر هذا أخيرا على (التشريحية)

أو(تشريح النص) والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكك النص من أجل إعادة بنائه وهذه وسيلة تَفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص "([1]).

أما عبد المالك مرتاض فيرى بأن التفكيكية " تقوم على تقويض لغة النص أجزاءً أجزاءً وأفكارا أفكارا (...) لتُبين مركز النص والإهتداء إلى سر اللعب فيه، ثم يُعاد تطنيبه أو بناؤه، أو تركيب لغته على ضوء نتائج التقويض"([2]).

بينما تُرجع نبيلة إبراهيم المفهوم إلى أصوله الثورية التي تُقيم التفكيكية "على أساس نظري، فترى أن الثقافة الغربية في مسارها التاريخي تعد نصا كاملا ومُمتدا حتى الزمن الحدي. وقد أصبح هذا النص في حاجة إلى قراءة جديدة تتجاوز فيها المقولات المألوفة

([1])عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة لأنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط6، 2006، ص64.

([2]) عبد المالك مرتاض: مدخل في قراءة الحداثة، دار البيان الكويتية،(د، ط)،1996، ص13.

إلى ما هو أعمق، بهدف الكشف عمّا قد يبدو مُتناقضا وغير مُؤتلف في جسم الثقافة الأوروبية. وبهذا يكشف القارئ حقائق أخرى مغايرة لتلك الحقائق الراسخة دُهوراً"([1]).

وعلى حدّ تعبير " عبد العزيز حمودة" فالتفكيكية " تبحث عن اللبنة القلقة غير المستقرة وتحركها حتى ينهار البُنيان من أساسه،ويعاد تركيبه من جديد،وفي كل عملية هدم وإعادة بناء يتغير مركز النص وتكتسب العناصر المقهورة أهمية جديدة يحددها بالطبع أفق القارئ الجديد، وهكذا يصبح ما هو هامشي مركزيا، وما هو غير جوهري جوهريا"([2]).

فالتفكيكية هي " الانحراف الأكبر في مداخلات النقد الجديدة، يفك الدوال عن المدلولات"([3]).

والتفكيكية كمنهج نقدي معاصر " ترتبط أساسا بقراءة النصوص وتأمّل كيفية إنتاجها للمعاني، وما تحمله بعد ذلك من تناقض، فهي تعتمد على حتمية النص وتفكيكه. ومن ثم فإن مقاربتنا لها لا يُمكن أن تكون عن طريق قراءة نص النقد فحسب، وإنما باستعراض بعض المشاهد الأساسية في آليات التفكيكية والتعليق عليها "([4]).

([1]) نبيلة إبراهيم : النقد النسوي في إطار النقد الثقافي، ضمن النقد الأدبي على مشارف القرن،أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، مطابع المنار العربي، القاهرة، (د، ط)، 2003، ص273.

([2]) عبد العزيز حمودة:المرايا المقعرة نحو نظرية عربية، عالم المعرفة،مطابع الوطن،الكويت،(د،ط)،2001،ص388.

([3]) عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،(د،ط)،2002،ص471.

([4]) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2013، ص106.

تسعى التفكيكية للوصول إلى البُؤر المغمورة في النص، وهذا من خلال عملية الهدم والبناء، والقراءة المتعددة للنص. وذلك بالوقوف على لغته والوصول إلى أبعاده ورموزه واستعاراته اللغوية وتراكيبه. فالقراءة التفكيكية جعلت القارئ حرا في التوجه نحو المدلول كما أنها تحدد اتجاهاته سواء أكانت فلسفية أو معرفية أو ثقافية، أو حتى إبداعية. فهي ترى أن تلك النصوص تخضع لعمليات غامضة وشبه مُبهمة ناتجة عن تداخل علاقات النصوص بعضها ببعض، فهي تعمل دائما على إقصاء القراءة الأحادية للنص، والانفتاح اللامتناهي للدلالة واللعب الحر بالعلامة، وهذا ما عمل عليه " جاك دريدا" في تأسيسه لإستراتيجية التفكيك.

و يبقى مفهوم مصطلح التفكيك من المصطلحات التي يشوبها الغموض والضبابية، فهو زئبقي ومراوغ ومخادع ومضلل في دلالته، إذ يصعب على أي دارس أو ناقد فهمه سواء من حيث منهجه أو من حيث مراميه و أهدافه، وفي مقابل ذلك فهو مصطلح مليء بالدلالات الفكرية، حيث يتجاوز فكرة الهدم والضياع والتشتت والبعثرة.

2- الأصول الفلسفية واللسانية للنقد التفكيكي:

2-1 الأصول الفلسفية:

تأسست إستراتيجية التفكيك أو فلسفة النقد التفكيكي على أصول فلسفية، قام من خلالها " جاك دريدا" على القضاء برفض ودحض فلسفة الميتافيزيقا الغربية، التي كانت تمجّد

العقل باعتباره مصدر الحقيقة المُصفاة، فاشتغل "على الميتافيزيقا الغربية والتي قامت عليها التفكيك بالثورة عليها في تمجيدها للعقل والمنطق، وفتح المجال أمام إمكانية الإبداع أو الانطلاق والتحرر، إلا أن ما تقره الفلسفة الحديثة هو أن القضاء على الميتافيزيقا يتطلب وضع حد لوعي الإنسان، في الأنا ضمير الحضور" ([1]).

إن الفلسفة الغربية الحديثة، رفضت ذلك التمركز حول العقل والقضاء عليه ووضع حد له، واعتبار أن الإنسان حر واع ومبدع، كما عارضت منطق الثبات ورفضته، وهو الأمر الذي جعل "جاك دريدا" يأتي بمقولة فلسفة الآخر أو فلسفة الغياب، و يتفق "دريدا" مع " مارتن هيدغر" (Martin *Heidegger*) في مسألة الحضور والغياب التي تعدّ لُبّ إستراتيجية التفكيك.

تأثر منظروا النقد التفكيكي بعدة فلسفات، مما كان أدى لتقوية أرضية التفكيكية بإرساء آرائها، ومن بين الفلسفات التي تأثرت بها التفكيكية نذكر الفلسفة الظواهرية لـ" ادموند هوسرل" (Edmund *Husserl*) ، فهوسرل نفسه قام برفض ونقد الميتافيزيقا الغربية والواقع أنه " تطرق إلى نقد الميتافيزيقا التي ثارت عليها إستراتيجية التفكيك، نظرا لتمركز التفكيك والوعي الإنساني حول هذه المركزية"([2]).

([1]) عبد العزيز بن عرفة: التفكيك والاختلاف المرجأ، مجلة الفكر العربي المعاصر،الكويت،(د، ط)، 1985 ص71،72.

([2]) بشير تاوريريت، سامية راجح : فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،اربد عمان، ط1،2009، ص12.

كما تأثرت التفكيكية بالفلاسفة الوجوديين والمثاليين ، أمثال "هيدغر" (Heidegger) و" نيتشه" (Nietzsche)، وجون بول سارتر (Jean Paul sartre) وكانط (Kant) حيث قاموا بتأسيس فكر إنساني جديد يقوم على رفض كل الأسس والمعايير التي قامت عليها الفلسفة الغربية القديمة "معتمدين في ذلك مبدأ الشك وعدم الوثوق في كثير من المفاهيم والمبادئ التي نادت بها الفلسفة القديمة"([1]).

إن مشروع "هيدغر" الفلسفي يقوم على تفكيك مفهوم الوجود والوعي في الفكر الأوروبي، فمنذ البداية شرع في البحث عن منهج يتخطى التصورات الغربية عن الوجود ويستقصيها إلى جذورها "والبحث عن هيرمينوطيقا تُمكّنه من أن يكشف اللثام عن الفروض المُسبقة التي تتأسس عليها هذه التصورات، وقد أراد "نيتشه" قبله أن يضع التُراث الميتافيزيقي الغربي كلّه موضوع تساؤل"([2]).

إن نقد الفلسفة الغربية والتيار العقلاني، قاد "هيدغر" إلى مسألة مهمة ربما تكون قد أسهمت في ميلاد التيار التفكيكي، ألا وهي مراجعة مفهوم اللوغوس (Logos) حيث رأى

([1]) ينظر: المرجع السابق، ص14.

([2]) مصطفى عادل: فهم الفهم مدخل إلى الهيرمينوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، دار الرؤية القاهرة ط1، 2007، ص214.

" أن استخدام اليونانيين اللوغوس يشير إلى أن الإنسان والوعي الإنساني كانا لم يوضعا بعد في تجاور مع الوجود الموجود؛ بل كانا يوجدان في داخله، وكان كلاهما وجوداً، هكذا فإن اللوغوس اليوناني يتضمن أنه لم يكن بعداً استقطاب بين الذات والموضوع"([1]).

وعلى الإجمال فإن أفكار "نيتشه" الفلسفية ساهمت وبشكل كبير في تأسيس إستراتيجية لفلسفة التفكيك، فقامت واعتمدت على مبدإ الشك في جميع الأفكار المستقصية و الباحثة عن الحقيقة كما أنها عملت على تحرير الفكر"ومعالجة مختلف الشكوك بصرامة فيما يخص الوعي الذاتي"([2]).

إن فلسفة " نيتشه" ثارت على الفلسفة الميتافيزيقية القديمة الغربية، وشككت في أسسها وغايتها، وفي مقابل ذلك اتفق "دريدا" مع فكر نيتشه " وهذا يبدو واضحا في المنحى العام الذي التزم به " نيتشه" في كتاباته الفلسفية القائمة على الشك "([3]).

يمكننا القول أن طرح "نيتشه" قد أسس لمرحلة ما بعد النيتشيوية من خلال تبني النُقاد لفلسفته وفكره ولا سيما " جاك دريدا " الذي استمد صور تفكيكيه من طرحه، "فجاك دريدا" يتفق مع طرح "نيتشه" في فكرة " موت الإله" وظهر هذا جلياً في أخذه بمبدأ ميتافيزيقا "نيتشه" من خلال تفكيك الإنسان وتفتيت اللوغوس وتمزيق الذات .

([1]) بخضرة مونيس: تاريخ الوعي مقاربات تاريخية حول جدلية ارتقاء الوعي بالواقع، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الجزائر، ط1، 2009، ص31.

([2]) سارة كوفمان– روجي لابورت: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر ترجمة كثير وعز الدين الخطابي، أفريقيا الشرق، ط1،1994، ص 31.

([3]) بشير تاوريريت، سامية راجح، فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، (مرجع سابق)،ص16.

و يتفق " دريدا " أيضا ـ إلى حد كبير ـ مع الفيلسوف " كانط" والذي يعد بحق أب الفلسفة الحديثة، "حيث استطاع هذا الفيلسوف بفضل كتاباته الشهيرة كـ " **نقد العقل الصرف**" و " **نقد العمل العملي**" أن يكون أول مفكك للعقل الأوروبي ليُبيّن تناقضاته و مأزقه و أزمته"([1]) .

وبهذا استفاد "جاك دريدا" من فلسفة " كانط"، و استطاع من خلالها تفكيك المجتمع الأوروبي الذي هو عبارة عن خليط متجانس بين ما هو إيديولوجي وإقليمي، وقلب الأسس القديمة التي قام عليها النقد الأدبي، ونقض المركزية الغربية.

ويبدو تأثر التفكيكية بفلسفة " جون بول سارتر" (Jean-Paul *Sartre*) أيضا في القول "بالعدمية والعبثية "([2]).

فلقد أدرك "جاك دريدا" "هذه العبثية واستوعبها جيدا وراح يبحث عن العلاج في نسق القيم السائدة وإقامة البديل "([3]).

لقد رفض " سارتر" بدوره جميع القيم السابقة، وأبقى على قيمة واحدة، وهي قيمة الحرية، وهذا ما عمل به " دريدا"، وانطلق منه لتأسيس مشروعه النقدي، الذي ارتبط عند

([1]) الطيب بو دربالة: قراءة في كتاب "زيما" التفكيكية، دراسة نقدية،(مذكرة ماجستير)، كلية الآداب، جامعة باتنة 2015ـ 2016،ص 201.

([2]) حبيب الشاروني: فلسفة جون بول سارتر، منشأة المعارف المصرية، القاهرة، ط1996،1، ص159.

([3]) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ط1 ، 1986، ص 48،49.

" دريدا" بسلطة القارئ، باعتباره هو الوحيد القادر على معرفة النص والكشف عن أسراره وفك شفراته ورموزه.

والوجودية ـ مثلها مثل الفلسفات التي ثارت على التمركز الغربي ـ رفضت الميتافيزيقيا الغربية و تأثيرها في الفكر فلقد ثارت على الثبات الموجود فيها؛ لأنها في الواقع " حركة تغيير تمس جوهر الكون في علاقته بالإنسان، فهو يبدل الإنسان من متغير بالفعل إلى صانع لكل شيء فيه"([1]).

ويشير القول المتقدم إلى أن الوجودية هي من بين الفلسفات التي ثارت على كل ما هو ثابت ومركزي في الفكر الأوروبي.

كانت هذه أهم الفلسفات التي ساهمت بشكل كبير في إرساء دعائم فلسفة النقد التفكيكي ولا سيما الفلسفة الظواهرية لهوسرل، وفكر نيتشه وكانط.

2-2 الأصول اللسانية:

تأثر" جاك دريدا" بالعالم اللساني " فرديناند دوسوسير" (*Ferdinand* de Saussure) (1857م -1913م)، مؤسس علم الأُلسنية في محاضراته التي ألقاها على طلبته بجامعة "جينيف"، و كان له الفضل في تنقيبه عن الأصول اللسانية للفلسفة التفكيكية، فكانت نظرية " دو سوسير" مضادةً للتمركز حول العقل، للتتحول إلى التمركز في الوقت نفسه

([1]) حبيب الشاروني : فلسفة جون بول سارتر، (مرجع سابق)، ص244.

حول الصوت . ولقد بشر "دوسوسير" بعلم العلامات الذي يعتمد على الإمساك بالدوال والمدلولات " أي بوصفها نقاطا تخترق تحليل النسق والنظام النصي في المفهوم السوسيري عن العلامة"([1]).

وأفكار "جاك دريدا" لم تخرج عن أفكار " دوسوسير" في تصورهما للعلامة اللغوية، حيث استخدما المبادئ نفسها عن العلاقة بين الدال والمدلول، كما أنه تبنى أفكار " دوسوسير" في فكرة أن النص بنية معزولة عن الوسائط الخارجية، و أن المعنى يتحقق من خلال إطلاق العنان للعلامة اللغوية، يقول " دوسوسير" عن العلامة اللغوية : " ويمكن القول إن العلامات اللغوية التي تتميز بالاعتباطية المطلقة تُحقق أكثر من غيرها العملية السيميولوجية"([2]).

نستنتج مما سبق أن " دوسوسير" اعتبر العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، فلقد أقصى العلاقة بين الأسماء ومسمياتها، وهذا في نظر التفكيكين رفضٌ للنمذجة والمركزية([3]) .

فلقد أعاد التفكيكيون النظر في تلك العلاقة القائمة بين الدال والمدلول واعتبروها اعتباطية، فهم لم يخرجوا عن أفكار " دوسوسير"، فتركوا فراغاً كبيراً بين الدال والمدلول

([1]) بيير زيما : التفكيكية دراسة نقدية، ترجمة أسامة الحاج، دار مجد، بيروت، ط1، 1996، ص 38.

([2]) نقلا عن: سيزا قاسم و نصر حامد أبو زيد : مدخل إلى السيميوطيقا (مقالات مترجمة ودراسات)، دار إلياس العصرية، القاهرة، ط1991،1، ص 176.

([3]) ينظر: بشير تاوريريت، سامية راجح: فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، (مرجع سابق) ، 27.

وهذا لغرض شحن الدوال بفكرة اللعب الحر للعلامة تاركين المجال للقارئ " فأصبح القارئ يستقبل الكلمة على أنها كم مطلق مصحوب بكل المُوحيات المطلقة. والكلمة هنا صارت موسوعية، إنها تتضمن تلقائيا كل التوقُعات التي يسمح بها كعلاقات خطابية يتطلبها الاختيار النصي"([1]).

ولقد أعطى "دوسوسير" أهمية للغة باعتبارها دالا على الحضور، من خلال ربط الدوال بالمدلولات وفق صورة اعتباطية، هذه الصورة الاعتباطية تبرز من خلال جعل الكتابة خادمة للكلمة المنطوقة .

وهذه النقطة ذاتها اهتم بها " جاك دريدا"، فكان التفكيك عنده في إعادة النظر في المفاهيم والدلالات التي نشأ وفقها الخطاب الغربي، الذي لا يبتعد كثيراً عن الخطاب الميتافيزيقي والثنائيات المتعارضة كالدال والمدلول، الداخل والخارج. فكان مهام التفكيك هو كسر الثنائيات الميتافيزيقية .

لم تعد فكرة الثنائيات الضدية تحقق المعنى ، بل المعنى الأكبر يحققه الاختلاف، ومع الاختلاف يزداد النص تعقيداً فمقولة الاختلاف أصبحت نقطة مشتركة ومركزية بين "دوسوسير" و " جاك دريدا".

([1]) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، (مصدر سابق)، ص69.

" إن اللغة تعتمد على الاختلاف كما بيّن "دوسوسير" فإن الاختلاف ينتظم في بناء المواجهة المتميزة حيث يتشكل تنظيمها الأساسي، حيث فتح "دريدا" أرضا جديدة، حيث أخذ علم النحويات دوره إلى المدى الذي أصبح يضلل، فإن ذلك أصبح يتضمن فكرة أن المعنى يختلف دائما، ربما إلى النقطة التكميلية غير المتناهية من خلال لعبة التعبير"([1]).

كل الأفكار التي جاء بها " دوسوسير" في تصوره للعلامة اللغوية، عمل بها " جاك دريدا" ولم يخرج عنها، بل طورها، فدعاة التفكيكية عملوا وبشكل صريح في إعادة الشباب للغة.

إن ما قدمناه في المدخل ما هو إلا توضيح للجهود التي كان لها أثر فعال في الأرضية التي لمع فيها التفكيك، حيث جمع هذا التيار رواد كُثر في العالمين الغربي والعربي فقد تأثر به جَمعٌ من النُقاد وراحوا يمارسون فعل التشتت والخلخلة النصية للمفاهيم الثابتة والمستقرة .

إن مشروع " جاك دريدا" للتفكيك لم ينشأ من العدم، ولم يكن عبثاً بل كان نتاجاً لمناخ فكري وحضاري ونتيجة حتمية للأوضاع التي عاشها الفرد الأوروبي الذي ثار وتمرد على الفكر العقلاني بأجمعه.

([1]) كريستوفر نوريس: التفكيكية بين النظرية والتطبيق، (مرجع سابق) ، ص 39.

الفصل الأول:

أسس وملامح المقاربة التفكيكية في كتابات النقاد الغربيين.

1 ـ موت المؤلف والإعلاء من سلطة القارئ.

2 ـ انفتاح النص وتعدد الدلالات .

3 ـ الكتابة والاختلاف.

4 ـ التناص .

تمهيد:

إذا ما تأملنا مختلف الخطابات النظرية التي عمل أصحابها على التأسيس لإستراتيجية النقد التفكيكي في الكتابات النقدية الغربية المعاصرة، فإننا نجد مجموعة من التصورات النظرية الهادفة إلى وضع بعض الآليات التي من شأنها أن تعمل على مقاربة النص الشعري مقاربة نقدية جادة، ويتضح ذلك الجهد في الكتابات التأسيسية " لجاك دريدا" (Jacques Derrida) وَ " رولان بارت"(Roland Barthes) ... وغيرهم .

إن فحص تلك الآراء والأُطر النظرية لا يعني بتاتا التوصل لصياغة نظرية قائمة بذاتها في إستراتيجية النقد التفكيكي؛ لأن تلك الآراء هي عبارة عن تصورات مبثوثة هنا وهناك لا ترقى إلى مَصاف التأسيس المنهجي المُتقن والمضبوط.

والأمر لا يتعلق بالكتابات الغربية في هذا المجال فحسب، بل بالكتابات العربية أيضا. فإذا كان "عبد المالك مرتاض" أحد مؤسسي النقد التفكيكي في صورته الإجرائية فقد ظلت كتاباته بعيدة عن التنظير لإستراتيجية النقد التفكيكي، وما نُنفيه في كتاباته هو التضافر بين السيميائية والتفكيكية على صعيد المقاربات التطبيقية وقد بدأ ذلك في كتابه " **ألف ياء**" **لقصيدة** " **أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة**" في طبعته الأولى سنة 1992م.

وفي هذه الدراسة النقدية اعتمد على المنهجية التالية: بحيث تناول النص تناولا مستوياتياً درس فيه مستوى بنية اللغة، ثم المستوى التفكيكي، ومستوى الحيز، ومستوى تعاون النص مع الزمن، ثم المستوى الإيقاعي، يقول مولاي علي بو خاتم معلقا على هذه الدراسة :

" وهذه الدراسة تشكل إحدى الممارسات العملية المتميزة، والتي أنجزها وفق التحليل السيميائي مستفيدا من بعض مقولات ومناهج المدارس النقدية الغربية المختلفة، ومحاولا تطويرها بما يخدم رُؤاه النقدية"([1]).

أما كتابه الثاني "بُنية الخطاب الشعري" **دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"سنة 1986م**، وقد قارب فيه هذه القصيدة من خلال 06 فصول، حيث تعرض في الفصل الأول إلى خصائص البُنية في القصيدة (أشجان يمانية)، فنجده تتبع أبيات قصيدة وعددها 141 بيتاٌ، والبُنى التي قام بدراستها هي البُنى الإفرادية، و البُنى التركيبية ومن خلال دراسته وجد أن نسبة الأسماء أعلى من مكون الأفعال، ونحن نعلم أن الأسماء هي وصفٌ للحالة، و أن الفعل يدل على الحدث والحركة وهذا جعله متماشياً مع الحال الذي يُريده " عبد العزيز المقالح" .

أما الفصل الثاني فتعرض فيه " عبد المالك مرتاض" لدراسة الصورة الفنية أو الشعرية ومن هنا لا بد أن نفرّق بين الصورة في القديم التي كانت تقوم على مجموع صور بلاغية

([1]) مولاي علي بو خاتم: الدرس السيميائي المغاربي، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، ط1، 2005، ص76.

زُخرفية تشبيهية، وكانت تقوم على علاقة المشابهة. أما الصورة الشعرية الحديثة فتقوم على كسر العلاقة المنطقية. فالصورة الشعرية الحديثة قائمة على الانزياح. أما في الفصل الثالث فدرس فيه الحيز الشعري، حيث حصر **أنواع الحيز في القصيدة إلى :**

1-الحيز الضيق والبحث عن حيز بديل.

2- الحيز المتحرك.

3- الحيز المحاصر.

4- الحيز المحفوف بالأخطار.

5- الحيز المتصالح مع الذات .

و في الفصل الرابع درس الزمن الأدبي، والزمن الأدبي ليس بالزمن النحوي (الزمن الماضي والمضارع)، فالزمن الأدبي في مفهومه شأنه شأن الحيز الشعري، وعليه راح يقسم **أنواع الأزمنة في القصيدة إلى:**

1-الزمن التقليدي.

2- الزمن التهكمي.

3- زمن الضجر بنفسه.

4- الزمن الدائري.

وفي الفصل الخامس تحدث عن الصوت والإيقاع وفصله إلى :

1-الإيقاع القائم على تماثل العناصر.

2- الإيقاع الخفيف (داخليا وخارجيا).

3- الإيقاع القائم على التساوي.

4- الإيقاع الطويل الخفيف معا.

5- الإيقاع الطويل التام الخارجي فقط.

6- الإيقاع الخفيف السريع.

وفي الفصل السادس تعرض إلى المعجم الفني للقصيدة .

كانت هذه أهم العناصر التي تناولها " عبد المالك مرتاض" في مُؤلفه " بنية الخطاب الشعري" في قصيدة " **أشجان يمانية**".

إن ممارسة " مرتاض" النقدية في فلسفة النقد التفكيكي كانت محدودة، لم تتجاوز ـ كما رأى " وغليسي" ـ "بعض العموميات كالتعددية القرائية، وانفتاح النص.وربما هذا ما دعا الناقد يقول عن تجربة مرتاض التفكيكية إنها لم تكن لديه سواء إجراء بُنيوي"([1]) .

([1]) يوسف وغليسي : الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض- بحث في المنهج و إشكالياته، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر،(د،ط)،2002،ص 78.

والواقع أن هذه المُقاربات التي مزج فيها " عبد المالك مرتاض" بين السيميائية والتفكيك لا تزال في بداية الطريق، ولم تُستخدم فيها آليات التشريح في فضائها الغربي بالمنظور الذي نجده عند " جاك دريدا" و " رولان بارت". وعليه فإن تأمل هذه المباحث في هذا الفصل هي بمثابة، جمع شتات تلك الآراء والتصورات النظرية التي قدمها أولئك النقاد الغربيون، من أجل تقديم تصور منهجي عن آليات المقاربة التفكيكية في ثَوبها الغربي حيث بدا لنا تصميم أدوات هذه المقاربة وملامحها في مجموعة من الأسس نذكرها على النحو الآتي:

1-موت المُؤلف والإعلاء من سلطة القارئ:

إن النظرة الكلاسيكية التي كانت سائدة هي أن العمل الأدبي ابنٌ شرعي لمُؤلفه (كاتبه) لكن سرعان ما تلاشت هذه النظرية بظهور اتجاه نقدي يتزامن مع ظهور البُنيوية، حيث دعا هذا الاتجاه إلى التركيز على لغة النص وعزل مؤلفه، الذي لم تعد له أي سلطة على معاني النص ودلالته .

لقد تبلورت نظرية " **موت المؤلف**" مع الطرح البُنيوي بالرغم من أن النقاش حول هذا المفهوم قد بدأ منذ النقد الجديد على يد "الشكلانيين الروس"، لكن هذه المدرسة قامت باستبعاد دور المؤلف تماماً وتحديداً مع " **رولان بارت**"، يقول " رولان بارت" في هذا

الصدد مُعلا ضعف دور المؤلف: " إن نسبة النص إلى المُؤلف معناه إيقاف النص وحصره، وإعطائه مدلولاً نهائياً. إنها إغلاق الكتابة" ([1]).

ورغم الإعلان عن " موت المؤلف"، فإن هذا لا يمنع من حضوره في النص بشكل أو بآخر على حد تعبير" بارت".

إن فكرة " موت المؤلف" تعود إلى جذور فلسفية وفكرية ترتبط بالظروف الموضوعية التي عاشتها أوربا بعد ثوراتها على الكنيسة، فقد أعلن الفيلسوف " نيتشه"مقولة " موت الإله "، ووجدت هذه الفكرة جدلاً في الساحة النقدية الأوروبية، وبعد ذلك انتقلت هذه الفكرة إلى ساحة النقد الأدبي، حيث كان " رولان بارت" أول من استقبل هذه النظرية وأشار كذلك إلى أن هناك ثلة من النقاد قد سبقوه إليها، ولا سيما الأديب الفرنسي " مالامريه" (Mallarmé) وكذلك " بول فاليري" (Paul valéry) .

إذا أردنا أن نعرّف بنظرية " موت المُؤلف" فهي نظرية لا تعني بفناء ونهاية المؤلف بل هي نظرية أعطت السلطة للقارئ بعدما كان مُهمشاً، و أزاحت المؤلفُ مؤقتاً إلى أن يمتلئ النص بقارئه، والقارئ بالنص، حيث قال "عبد الله محمد الغذامي" في مقدمة ترجمة كتاب " نقد وحقيقة" : " إن مقولة موت المؤلف لا تعني إلغاء المؤلف نهائيا، بقدر

([1]) رولان بارت: درس في السيميولوجية، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب،(د، ط)،1986 ص86.

ما هي عملية تحرير النص من مؤلفه، وإعطاء الحرية للقارئ في إنتاج المعنى وتعدد الدلالة"([1]).

إن منح القارئ هذه الأهمية لم يكن يتطلب بالضرورة تهميش المُؤلف واعتباره آلة ناسخة فقط، فموت المُؤلف هو في الحقيقة تهميشٌ للإنسان.

وأعلن "بارت" موت المؤلف" نهائياً من خلال مقاله " موت المُؤلف" سنة 1968م حيث قال: "الأنا الذي يكتب أنا من ورق"([2]) .

وبهذا تحول ذلك المُؤلف إلى كيان جامد لا قيمة له.

إن الجديد الذي جاء به " بارت" في نظرية " موت المُؤلف وميلاد القارئ" هو " الفكرة التي ترى أن القُراء أحرارٌ في فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون أي اعتبار للمدلول، وعلى نحو يغدو معه القُراء أحرار في أن ينالوا لذتهم من النص ، وأن يتابعوا ـ حين يشاؤون ـ تقلبات الدال، وهو ينساب وينزلق مُراوغاً قبضة المدلول"([3]).

إن ميلاد القارئ و الإعلاء من سلطته في الواقع النقدي رهين بموت المُؤلف وتلاشي سلطته التي اكتسبها ، فقد كان النقاد يعتدون بمكانته الأدبية، فهو مصدر العبقرية وجوهر الإبداع .

([1]) رولان بارت : مقدمة كتاب نقد وحقيقة، ترجمة وتحقيق منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2019.

([2]) المرجع نفسه، ص25 .

([3]) رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، (د،ط)، 1998،ص121.

" وبإعلان موت المُؤلف يكون "بارت" قد بشر بميلاد القارئ وعصر القراءة، حيث يصبح القارئ مُنتجاً للنص، بعدما كان مُتفرجاً عليه، أو مُستهلكاً له في أحسن الأحوال "([1]).

وفي نفس الصدد وكما قال " رولان بارت" في خاتمة بحثه (موت المُؤلف):فـ " لا يمكن أن تنفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها، فميلاد القارئ رهين بموت المُؤلف"([2]).

وبتعبير " ميجان الرويلي" فـ "إن المُؤلف قد تعرض إلى محاولات الاغتيال الأولى"([3]).

لقد نادت التفكيكية " بموت المُؤلف" ودعت إلى ضرورة قراءة العمل الأدبي مفصولاً عن كاتبه، حيث جعلت القارئ محور العملية النقدية، بعدما كان النص محورها الأساسي في النقد البُنيوي.

إن عملية استقراء المناهج النقدية المُعاصرة مرّت بمحطات أساسية كبرى يمكننا اختزالها فيما يلي:

1ـ مرحلة الاهتمام بالكاتب (المُؤلف).

2ـ مرحلة الاهتمام بالنص.

3ـ مرحلة موت المُؤلف.

([1]) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،(مرجع سابق)، ص 337.

([2]) رولان بارت : درس في السيميولوجية، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، (مرجع سابق)، ص82.

([3]) ميجان رويلي : قضايا نقدية ما بعد البُنيوية، النادي الأدبي، الرياض، (د، ط)، 1996، ص136.

4ـ مرحلة الاهتمام بالقارئ.

وتعتبر المرحلة الأخيرة " الاهتمام بالقارئ" من أهم المراحل الأساسية التي وقف عليها النقد التفكيكي مُطولاً وعدّها من أهم المعايير والمرتكزات التي اعتمد عليها في تأسيس التفكيكية ، حيث عملت على مبدإ " موت المُؤلف" وإعطاء السُلطة للقارئ رافضة إعطائه تلك القداسة وتلك المرجعية، فأنهت مهمة المُؤلف وأسندتها للقارئ فـ " لم يعد المُؤلف في التحليل البارتي يتمتع بالسلطة أو السيادة التي كان يتمتع بها في النقد التقليدي؛ بل حل محله القارئ، وسيادة المُؤلف تنتهي بمجرد الانتهاء من الكتابة"([1]).

وعليه فإن دعاة التفكيكية فصلوا بين النص ومُؤلفه، إذ ينتهي دور المُؤلف حينما ينتهي من كتابة نصه، وهذا ما عناه " بارت" في كتابه "**الكتابة في درجة الصفر**" لأن التفكيكيين انتقدوا مبدأ النقد التقليدي الذي يربط النص بمنشئه الأول (مؤلفه) وبسياقاته ممثلة في ظروفه التاريخية و الاجتماعية والنفسية.

وركز "بارت" على ثلاثة أقطاب مهمة في عملية القراءة وهي:

1ـ المُؤلف: ينتهي دوره حينما يفرغ من عملية الكتابة.

2 ـ الكتابة: لا تأخذ موقعها الصحيح إلا في ضوء القطب الثالث (القارئ).

([1]) بشير تاوريريت، سامية راجح: فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، (مرجع سابق)،ص51.

3ـ القارئ: هو القطب الرئيس وهو السلطة التي تستحضر النص من خلال ثقافتها التي تساوي أو تفوق ثقافة الكاتب.

وبهذه الأقطاب الثلاثة أعاد "بارت" المُؤلف إلى مجرد ضيف في النص، ودوره ينتهي حينما ينتهي من الكتابة، لأنه ـ حسب رأي يوسف وغليسي ـ " مجرد ناسخ ينهل من مخزون معجمي موروث، ويتحرك في فضاء ثقافي مُشاع، تحكمه لغة سابقة على وجوده أصلاً"([1]).

واستطاع بهذا النقد الألسني الإطاحة بسلطة المؤلف، وإعطاء السلطة للقارئ فاتحا النص له في اكتشاف الجوانب الخفية وملأ فراغاته وسد فجواته، فيصبح بذلك عنصرا فعالاً في إحياء النص، ليعيش لحظة التحرر من سلطة الكاتب ومرجعياته.

2-انفتاح النص وتعدد القراءات و الدلالات :

تسعى التفكيكية إلى تحرير النص الحي المفتوح من قيد القراءة الأحادية المُغلقة القاتلة وعلى حد تعبير " امبرتو ايكو" " ينبغي تأسيس ممارسة فلسفية أكثر منها نقدية تتحدى تلك النصوص التي تبدو وكأنها مُرتبطة بمدلول محدد ونهائي وصريح"([2]).

تقوم التفكيكية بإحلال النشاط التأويلي اللامحدود محل المعنى الأحادي، فهي ترفض فكرة المعنى الثابت والمركزي والأحادي، وتعمل على تغييبه وتشتيته وتعدده، ليكون بذلك

([1]) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي،(مرجع سابق)، ص337.

([2]) أمبرتو ايكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، (مرجع سابق)، ص124.

مصطلح الانفتاح لا يخرج عن معنى التشتت والاختلاف والتعدد واللانهائية واللامحدودية ليتقبل النص في النهاية أكثر من قراءة وأكثر من معنى و أكثر من دلالة.

لقد أصبح المعنى ـ حسب التفكيكين ـ لا يعرف محطة واحدة يتوقف عندها، وهم بهذا حطموا المعنى الذي ينتج عن القراءة الأولية، وطالبوا بتعدد القراءات اللانهائية لتدخل العلامة في لعب حر، وانفتاح لا نهائي ومتعدد الدلالات.

ولعل هذا ما أشار إليه "عبد العزيز حمودة" في كتابه " المرايا المقعرة" من خلال مثاله التوضيحي، إذ يعني أن حضور الدال أو اللفظ لا يدل أبدا عن حضور المعنى أو المدلول، فقولنا: ضرب محمدٌ زيداً، هي جملة تامة من وجهة نظر اللغويين التقليديين ويصح السكوت عنها، لكن عند " ديردا" و التفكيكين فمعنى الضرب لا يتضح فوراً بل يتعلق بوجود إشارات أو ألفاظ أخرى كـ " ضرب محمد زيدا في الكرم" ، أو " ضرب محمد زيدا في أهم مشروعاته التجارية/ فمعنى الضرب هنا مؤجل نحاول تثبيته من خلال فعل الضرب، ثم نستمر في استحضار المعنى الغائب عبر صيرورة الاختلاف ([1]) .

فالمعنى عند التفكيكين مرتبط أو قائم على الاختلاف وهو مستمر في الغياب ويرفض هيمنة الحضور، وأن كل دال يتحول إلى حرباء تتبدل ألوانها مع كل سياق جديد.

([1]) ينظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة– نحو نظرية نقدية عربية–عالم المعرفة، الكويت،ط1،2001، ص81.

إن القراءة التفكيكية تسعى إلى البحث عن المعاني الغائبة و المتجذرة في عمق النص. والنص عند " رولان بارت" " مجرّة من المدلولات" ([1]).

وهو في تصورهم يختلف عن النص القديم عند النقاد القدامى، فقد كان يقوم على غرض واحد، ويعبر عن معنى واحد وهو موضوع الطلل مثلا، ولا نجد معنى آخر له ومثال ذلك معلقة " زهير بن أبي سلمى". أما النص الحديث (الحداثي)، كأنشودة المطر "لبدر شاكر السيّاب" قدمت لها قراءات عديدة ، وكل قراءة تختلف عن القراءة التي سبقتها وكل قارئ يكشف دلالة تختلف عن الدلالة التي قبلها؛ لأن "بدر شاكر السيّاب" انطلق من واقع عام، ومن تصور اجتماعي وسياسي و ثقافي، فهي قصيدة ملغمة متفجرة بالدلالات، لا تُكتشف هذه الدلالات إلاّ من خلال قارئ مثقف قادر على تفجير ذلك المدلولات وفك شفرات النص ورموزه.

فالمعنى عند التفكيكيون يمثل الغياب، فتحليل أي نص كان، والوقوف على كل مدلولاته الظاهرة والمضمرة والنهائية لا يمكن الوصول إلى حقيقتها ومعناها الحقيقي و الثابت والوحيد. فمعنى النص عند القارئ التفكيكي هو المعنى هو معنى افتراضي ووهمي مغيب ومرجأ. فالنص عند التفكيكين أيضا محكوم بالنسبية لتصبح القراءات التي قيلت في النص غير نهائية، تختلف من قارئ لآخر...

([1]) رولان بارت : درس في السيميولوجية ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي،(مرجع سابق)، ص61.

لقد سعى " جاك دريدا" في قراءاته التفكيكية إلى تهديم المركزية باعتبارها حضورا لا متناهيا فالمركز " لا يمكن لمسه من شكل الوجود، بل ليس له خاصية مكانية، كما أنه ليس مُثبتا وموضعيا ووظيفيا. هو في الحقيقة نوع من اللامكان، وبغيابه وتقويضه يحول كل شيء إلى خطاب"([1]).

وبهذا تصبح فكرة "الحضور والغياب" (Présent and Absent) التي جاء بها " جاد دريدا" تتعلق بفكرة المعنى وثباته، خصوصا وأن النصوص تتداخل فيها نصوص وكتابات مختلفة، مُتناصة تجتمع فيها أكثر من ثقافة، وأكثر من أسلوب . وبالتالي فهي تحمل أكثر من دلالة وأكثر من معنى.

إن فكرة انفتاح المعنى وتناسله عند التفكيكين تجعله منفتحا ومتناسلا لا يقوم على المركزية والأحادية والثبات، وعليه فقد رفضوا مبدأ التطابق مع الذات، وطالبوا بالتجاوز و تعددية المعنى والدلالة. فالمعنى هو معنى شاسع وعريض لا يتوقف عند قراءة واحدة و أحادية، بل من خلال عدة قراءات وتأويلات تختلف من قارئ لآخر. فالقارئ الواحد يختلف عن غيره في القراءة والتأويل، وقد يكون القارئ نفسه يتعارض مع قراءته الأولى ويخالفها، فينتج معنى آخر غير المعنى الذي أصدره في القراءة الأولى، فاللفظة الواحدة تحمل في جوهرها كتلة لا محدودة من الدلالات.

([1]) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سي ناصر، دار توبقال للنشر،المغرب،ط1 1988،ص 28.

3-الكتابة والاختلاف:

3-1 الكتابة (Ggrammatologie):

تعد الكتابة من المقولات الأساسية التي تقوم عليها فلسفة النقد التفكيكي (التفكيكية) وهي فكرة جاء بها " جاك دريدا" ليدحض الفكر الغربي الذي يُمجد سلطة الصوت (الكلام) عن سلطة الكتابة.

استعمل " جاك دريدا" مصطلح الكتابة (Grammatologie) ليكشف من خلاله التمركز حول الكلام، فالكتابة تمثل " نظاما معرفيا حضاريا يمكن أن يعرف بأنه سلسلة هذه الإشارات المادية التي تُمارس عملها في غياب المتكلم"([1]) .

يعتبر " علم الكتابة"(De la grammatologie) الذي صدر عام 1967م من أهم الكتب التي ألفها " جاك دريدا" وكان من خلاله يدحض كل الحجج والبراهين التي تقول بأسبقية الصوت (الكلام) عن الكتابة، كما قام بدحض كل الأفكار الميتافيزيقية التي مجدت الصوت، وتوصل "دريدا" من خلال دراسته في هذا الكتاب إلى توضيح فكرته فـ "إذا كان الكلام إطار للحضور والهوية والوحدة والبداهة، فإن الكتابة إطار للغياب والاختلاف والتعدد والتباين"([2]).

([1]) ميشيل رايان، وآخرون: مدخل إلى التفكيك، ترجمة حسام نايل، ط1،(د، ت)، ص153.

([2])جاك دريدا: في علم الكتابة، ترجمة أنور مغيث، ومنى طلبة، دار الأعلى للثقافة،القاهرة، ط2005،1، ص30.

وبهذا أصبحت فكرة ثنائية الحضور والغياب هي لب وصلب موضوع النقد التفكيكي حيث استمد " دريدا" تصوره لهذه الثنائية من خلال الثنائيات التي قدمها " دوسوسير" في تقريبه بين اللغة والكلام ، والكتابة والصوت . "فجاك دريدا" يقول في مسألة الكتابة:" لا وجود لكتابة صوتية خالصة"([1]).

فهو لا يريد أن يقيم علاقة انفصال بين الكلام والكتابة؛ بل اعتبر أن الكلام في حد ذاته كتابة ، لكن من نوع خاص، أي كتابة أصلية، فالكاتب في حد ذاته هو كاتب وقارئ، فهو في فعل الكتابة يقرأ ما كتب، وبذلك يكون مزدوج الوظيفة (حضوراً و غياباً).

سعى " جاك دريدا" إلى تبديد " مركزية الصوت" الذي كان يقوم عليه الفكر الغربي الميتافيزيقي؛ لأن الكتابة ـ في نظرهم ـ تكون " فعلا خطيرا، فهي شيء مرادف للنشر والعدوان، وضرب من التهديد الخارجي لعالم أولي بسيط يعيش متزامنا ومتطابقا مع وجوده المباشر، الذي لا يكاد يتجاوز حاجاته اليومية، والتي تؤكد له ثقافته الشفاهية من خلال رؤية جمعية بالغة التبسيط، وربما خالية من كل مظاهر التفرد والخصوصية من جهة أخرى"([2]).

لقد عبّر فلاسفة الإغريق القدامى عن إنكارهم للكتابة؛ لأن الكتابة في نظرهم تدميرٌ للحقيقة الفلسفية، حيث كان " سقراط" يرفض تماما أن تُدوّن فلسفته، فرفضهم للكتابة ترجع

([1]) المرجع السابق، ص28.

([2]) محمد علي الكردي: الصوت والتفكيك، مجلة علامات في النقد،(د،ط)،(د،ت)، ص133.

إلى أسباب نفسية بالدرجة الأولى " إنها مضرة لأنها تشكل ضُعفا أساسيا يتمثل في عدم ثبات المعنى، إنها تنزع إلى أن تضع موضوع الاتهام حضور الحقيقة التي لا يمكن أن تتجلى إلا بواسطة تدخل الكلام وحيد المعنى"([1]) .

لقد أقر " جاك دريدا" في مناقشاته لاعترافات " جان جاك روسو" (Jean Jacques Rousseau) بأن الكتابة " هي التي أتاحت للأخريين فرصة التعرف عليه كما هو، أو على ما يُسميه ذاته الداخلية أو الحقيقة التي لا تتبدى في الحضور، إلا في العلامات المكتوبة" ([2]).

إن الكتابة في نظر التفكيكين تتجاوز عملية النقش و التدوبين؛لأنها أخذت الدور المكمل لكل نقص يتركه الصوت (الكلام) لتصبح الكتابة " هي هدم لكل صوت، ولكل أصل. فالكتابة هي هذا الحياد، وهذا المركب، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتنا، الكتابة هي السواد والبياض الذي تتيه فيه كل هوية بدءا من هوية الجسد الذي يكتب"([3]).

فالتفكيكيون منحوا للكتابة صفة التفرد والتميز والحق في التعبير عن الذات، فهي المُكملة للنقص الذي اعترى سلطة الكلام (الصوت)، كما أنها تمتلك خاصية لا توجد في الكلام

([1]) بيير.ق. زيما: التفكيكية ، دراسة نقدية ، تعريب أسامة الحاج ، دار مجد، بيروت، ط1، 1996، ص58.

([2]) نقلا عن :عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، (مرجع سابق)، ص 130.

([3]) عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ـ المغرب ، بيروت– لبنان ط2، 2006 ، ص79.

وهو الانتقال من مرجع إلى آخر، أي تعدد السياقات لتكون من المزايا الموجودة في الكتابة أكبر دليل يبطل من مركزية الصوت التي اعتمدتها الميتافيزيقا الغربية.

3-2- الاختلاف (Différence):

كانت الفلسفة الغربية منذ "أفلاطون" إلى " هيغل" تعتمد على فلسفة الحضور، بمعنى أن الوعي أو العقل لا يعترف إلا بما هو حاضر وموجود، لكن هذه الرؤية انقلبت إلى نقيضها في فلسفة " هيدغر" لينطلق بعد ذلك " جاك دريدا" في تأسيسه لفلسفة الغياب " الفلسفة التي تقول بالآخر الذي لا يفتأ ينأى عبر سيرورة الاختلاف"([1]).

تُعدّ مقولة " الاختلاف" (différence) إحدى المرتكزات الأساسية التي تقوم عليها التفكيكية ، وهي من بين المصطلحات التي ولدّها " جاك دريدا" ليدحض بها الفكر الغربي الميتافيزيقي، وكذلك هي من بين الأفكار الأساسية التي اشتغل عليها لتأسيس ثنائية الحضور والغياب.فلقد استوحى " دريدا" فكرة الاختلاف من " دوسوسير" الذي جاء بتقابلاته الشهيرة، فصنف العلامة اللغوية في ثنائية (دال+ مدلول) ليطور "دريدا" هذه الفكرة وصاغها بطريقة مغايرة.

وعبقرية اللغة الأدبية تقوم على تعدد المعنى وهذا ما رصده "دريدا" في فلسفته التفكيكية فرأى بأن الاختلاف ينقسم إلى قسمين:

([1]) عادل عبد الله: التفكيكية إرادة الاختلاف، وسلطة العقل،دار الحكمة، دار الحصاد، دمشق، ط1،(د، ت)،ص13.

" الاختلاف (**Différence**) وَ الاخـ (ت) لاف (**Différance**)، الأول لصيغة لازمة والتي تدل على الشيء المغاير المختلف، والثاني لصيغة متعدية والتي تدل على إرجاء أو تأجيل أمر ما لوقت آخر"([1]) .

والاختلاف عند " دريدا" على هذا النحو من الكتابة ليس بهفوة إملائية بقدر ما هو حيلة قصد بها إبراز الاختلافات الواردة على الدلالة ضمن المستوى الصوتي والكتابي، ليوضح من خلال هذا الإبدال والتشويه الصامت بـ " إحلال "**a**" محل " **e**" .

إن"الاختلاف(**Différence**) الذي يقصده إنما هو بنية وحركة لا يمكن تصورها على أساس التعارض بين الحضور والغياب فالـ(**Différance**) هو التبدل المنظم لاختلافات ولآثار الاختلافات "([2]).

فالاختلاف يؤدي بذلك إلى تأجيل المعنى، فالنص مُؤجل للمعنى، لأنه يُحيل على فكرة قاطعة معصومة موحدة، بل على لعبة دلالية متنوعة " وأن المعنى مؤجل باستمرار في لعبة الدوال في اللغة، يجب دائما الوصول إلى المعنى، لكن الوصول إليه لا يحدث أبدا"([3]).

([1]) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،(مرجع سابق)، ص360.

([2]) جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا،ترجمة جابر عصفور، عالم المعرفة،الكويت (د، ط)،1996، ص220.

([3]) ديفيد بشنبدر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، (مرجع سابق) ،ص82.

راعت التفكيكية مقولة الاختلاف كثيرا، وانطلقت منها في الكشف عن الجوانب الخفية الموجودة في الأثر الأدبي، إنها قراءة " لا تعتمد على إستراتيجية الاختلاف فهي تكتفي بالإشارة إلى ما يتجاوز حدود النص، إنها لا تختزله بل تُنبه إلى هذا الفائض الذي لا يستوعبه إدراك ولا يشمله نسق ..."([1]).

وكل قراءة تفكيكية تعتمد على إستراتيجية "الاختلاف"، فهي قراءة لا تقوم باختزال النص وتحديد معانيه؛ بل إنها تقوم بإرجاء المعنى وتشتيته وتغيبه و بذلك لا يخرج مصطلح الاختلاف عن معنى التشتت والإرجاء والضياع والتعويق والتأخير والبعثرة...

يعبّر "صلاح فضل" عن الاختلاف فيقول:" هو تغييب مرجعية القيم وتبديل مفاهيمها بحيث تصبح علاقات الإسناد في اللغة مُلغاة، ولا معنى للربط بين الكلمة والمعنى الذي تُرمز أو تشير إليه. فالحضور الذي يرمي إليه الفلاسفة الغربيون يحمل في جوفه معنى آخر غائب عن النص، ليأتي به القارئ ضمن إمكانات التفسير لتبقى المدلولات الأخرى تنتظر الإشارة ، ومن يحقق معنى التأجيل والإرجاء"([2]).

إن المعنى الذي يحيلنا عليه القول المتقدم هو أن المعنى في تشظي دائم، وفي رحلة بحث مستمرة ، والنص لا يعرف معنى ثابتا ونهائيا .

([1]) عبد العزيز بن عرفة: (جاك دريدا) التفكيك والاختلاف المرجأ، (مرجع سابق)، ص73.

([2]) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطابعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص 260.

لقد عمل "جاك دريدا" بإستراتيجية " الاختلاف" بفتح آفاق جديدة للممارسة الفلسفية والنقدية ضد الثنائيات الميتافيزيقية،وضد الهوية والتطابق إلخ ...كذلك أرشد إلى أهمية الانفتاح على النصوص الأدبية والأعمال الهامشية ودورها في اختراق الثنائيات وتفجيرها.

كما قام " دريدا" باختياره لكلمة (Différance) فوضع معها جملة من الكلمات الممكن إحلالها مكانها، فتقوم بنفس الدوال وهذه الكلمات هي :

1-"الهامش (Marge) ، أو الجانبية أو الحافة.

2- عدم القدرة على حسم الأمور (Indécidable)، أو التنازع وعدم الاستقرار، أو التقلب والتحيز.

3- التشتت (Dissémination)، أو الانتشار والبعثرة"([1]).

لعلّ ارتباط مصطلح "الاختلاف" بكل هذه العناصر السابقة الذكر يدل على أنه مصطلح لا يخرج عن دائرة التشتت والبعثرة، فهو سلسلة لا متناهية من المتاهات التي تُبقي المعنى فيه مؤجلا بدلالات لا حصر لها.

إن مسار المعنى في النقد التفكيكي يقوم على الاختلاف، فتحقيق المعنى مستمرٌ في الغياب والتأجيل، كما أنه يرفض فكرة الحضور وهيمنته. فالبحث عن المعنى الثابت

([1]) جاك دريدا، بول دي مان: إستراتيجية التفكيك، ترجمة حسام نايل،أزمنة للنشر والتوزيع،الأردن، ط2009،1 ص11.

والحقيقي هو عملية بحث لا متناهية ومستمرة، فالدال الواحد ينفتح على مدلولات لا حصر لها، ويتبدل عند كل سياق وعند كل قراءة.

4 ـ التناص"Intertextualité " :

يكاد يجمع الدارسون على أن " ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) هو من طور مفهوم "التناص"، وإن كان قد طرحه بصيغة " الحوارية" (Dialogisme) .

فهذا المفهوم استعمل من طرفه لوصف العلاقة القائمة بين الخطابات و" إن أصول التناص تعود أساسا إلى مفهوم الحوارية Dialogisme لدى باختين، ذلك لأن التوجيه الحواري هو بوضوح ظاهرة مشخصة لكل خطاب، وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب يُفاجئ الخطاب خطاب آخر بكل الظروف التي تقود إلى غايته، ولا نستطيع قول شيء سوى الدخول معه في تفاعل حاد و حي "([1]).

وبهذا فقد كان لـ "باختين" الفضل في تأسيس فرضية "التناص"، فهو الذي أكد أن كل نص يقع عند مُلتقى نصوص أخرى.

تولت فيما بعد " جوليا كريستيفا" (Julia Kristeva) تطوير مصطلح "الحوارية" إلى "التناص" في منتصف الستينيات حيث عرفته بقولها " كل نص هو عبارة عن لوحة

([1]) موسى لعور:البُنيات التناصية في شعر علي أحمد سعيد–أدونيس–دراسة سيميائية، تحقيق بلقاسم دفه، مزوار، ط1 2009، ص 45.

فسيفسائية من الاقتباسات، ولكل نص مشرئب وتحول للنصوص أخرى(...) وهو امتصاص لنصوص أخرى داخل النص " ([1]).

فالنص عندها (جوليا كريستيفا) ينحدر من اقتباسات ومنابع ثقافية متعددة ومتنوعة فالنص الواحد هو وليد مجموعة من نصوص، سواء كانت تاريخية و ثقافية و دينية و أسطورية و رمزية.

وسع " رولان بارت" (Roland barth) من تقنية التناص حيث عرفه بأنه " نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة، التي تخترقه بكامله"([2]).

فـ "بارت" يصف النص أيضا بأنه نسيج من الاقتباسات والإحالات من ثقافات ولغات سابقة أو معاصرة.

استوحت القراءة التفكيكية تقنية التناص وعدّته إحدى الاستراتيجيات والمرتكزات الأساسية التي يقوم عليها خطابها النقدي المعاصر في التعامل مع النص الأدبي، و أصبح قضاءً مقدرا على النص لا مناص له منه، ولا ملاذ إلا له. فإذا كان " جاك دريدا " قد ألغى تلك المرجعية الموجودة في الأثر الأدبي، فإن " رولان بارت" أكدها و ألح عليها لأهميتها في

([1]) جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء،المغرب ط2،1991، ص 77،78.

([2]) رولان بارت: من الأثر الأدبي إلى النص، ترجمة عبد السلام بنغيد العال، مقال من مجلة الفكر العربي المعاصر العدد 28، بيروت، 1989، ص115.

بناء النصوص الأدبية وفي قراءتها وتحليلها . لـ " أن النص يمثل تبادلا، حوارا، ورباطا واتحادا، تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص. في نص تلتقي عدة نصوص تتصارع مع بعضهما، فيُبطل أحدهما مفعول الأخر "([1]).

وعليه فالنص هو وليد نصوص متعددة وثقافات مختلفة، فلا وجود لنص خالص النقاء.

فـ " النص ليس سطرا من الكلمات ينتج عنه معنى أحادي، (...) ولكنه فضاء لأبعاد متعددة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون منها أصل، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة. إن الكاتب لا يستطيع إلا أن يحاكي حركة سابقة له على الدوام، دون أن تكون هذه الحركة أصلية "([2]).

والنص إذن هو نتيجة لكتابات مضاعفة يتداخل فيها أكثر من صوت، وأكثر من روح.

إن التناص يعني أن النص الذي يحيل على النصوص الخارجية الأخرى يستند إليها، أما المرجعيات الثقافية فليست نصوصا، ولكنها أنظمة رمزية يتم تفسير أو فهم إحالات النص بالرجوع إليها وبذلك يشترك النص مع القارئ في ذات الانتماء. فهناك تعاقد مسبق بين النص والقارئ على دلالات ومعاني هذه الرموز الثقافية التي يحيل عليها النص والتي في ضوئها تتم عملية القراءة والتفسير.

([1]) عمر أوكان: لذة النص ومغامرة الكتابة لدى بارت، دار إفريقيا الشرق، ط1، 1994، ص 29.

([2]) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان (د، ط) (د، ت)، ص123.

خلاصة:

اتكأت التفكيكية على جملة من المنطلقات التأسيسية الأساسية التي دعا إليها " جاك دريدا " لبناء إستراتيجية النقد التفكيكي، كموت المؤلف والإعلاء من سلطة القارئ.

إن القراءة التفكيكية رفضت كل الرفض مبدأ الإعلاء من سلطة المؤلف وإعطائه القداسة التي كان تدعو لها فلسفة النقد التقليدي، وسلطت الضوء على القارئ بوصفه قطبا رئيسا في الكشف عن جماليات النص, وفك رموزه وطلاسمه وشفراته، كما قامت على مبدإ انفتاح النص وتناسل معناه إيمانا من دعاتها لأن النص لا يؤمن بالقراءة الواحدة والأحادية، وإنما يقوم على تعدد المعنى والدلالة، ففي التفكيكية لا وجود لمعنى ثابت ومركزي وذلك لأنهم يعتمدون على اللعب الحر بالعلامة، فكلما كانت المسافة القائمة بين الدال والمدلول بعيدة، كلما كان المعنى متعددا ولا متناهيا .

و حديثنا عن مبدأ الكتابة والاختلاف في التفكيكية مثّل أهم المرتكزات الأساسية فيها فهو لب إستراتيجية التفكيك التي نادى بها " جاك دريدا " مطولا وعمل بها في منهجه باعتبار أن الكتابة هي دحض للصوت أو الكلام، ليصبح الكلام أو الصوت مثالا للحضور والكتابة مثالا للغياب، والاختلاف حسب منظوره لا يخرج عن معنى التشتت والبعثرة والإرجاء، فكلها مصطلحات مرادفة له باعتبار أن الخطاب الأدبي هو خطاب شاسع بشساعة رقعة الدوال في ظل مبدإ الاختلاف، فاللفظة الواحدة في القراءة التفكيكية تدخل في حيز لا متناهي من الدلالات.

أما عن إستراتيجية التناص فهي من التقنيات الرئيسة التي عمل بها " بارت" و "دريدا" ووسعاها ليصبح المؤلف ليس مستهلكا لنصوص سابقة فقط بقدر ما يكون منتجا لها أيضا. فالنص تتداخل فيه كثير من النصوص وبهذا يربط بين الماضي والحاضر و لا وجود لنص خالص ومحض فالنصوص يتعالق بعضها ببعض و تتوالد في شبكة رحمية فلا وجود لأبوية نصية أو لنص نقي .

• • •

الفصل الثاني:

المقاربات التفكيكية في كتابي " الخطيئة والتكفير" و " تشريح النص" لعبد الله محمد الغذامي

ـ عرضٌ ونقد.

1 ـ المقاربات التفكيكية في كتاب " الخطيئة والتكفير" ـ عرضٌ ونقد.

2 ـ المقاربات التفكيكية في كتاب " تشريح النص" عرضٌ ونقد .

3 ـ مدى نجاح " الغذامي " في امتثاله لإستراتيجية التفكيك .

I –المقاربات التفكيكية في كتاب " الخطيئة والتكفير" –عرضٌ وَ نقد ـ.

تمهيد:

يعد الناقد السعودي "**عبد الله محمد الغذامي**" من النقاد الأوائل الذين تجرؤوا على إدخال مصطلح الحداثة في الساحة النقدية العربية، وكان هدفه مقابلة ثقافة غربية متفتحة بثقافة عربية محافظة. و يعتبر مؤلفه " **الخطيئة والتكفير** " **من السيميولوجية إلى التشريحية** الذي ألفه سنة **1985م** من أوائل الأعمال التي لقيت صدى كبيرا في الساحة النقدية العربية.

يتصور القارئ لهذا الكتاب منذ الوهلة الأولى أنه يتحدث عن العقيدة والدين، وإنما هو في الحقيقية يمثل دراسة تشريحية للنموذجية البشرية.

قسم الكتاب إلى **06 فصول درس** فيها: المناهج النقدية الألسنية من البُنيوية إلى التشريحية " وهي مدارس ترتكز على النص وتنطلق منه مثلما تتجه إليه "([1])، كما تحدث عن مبدأ تفسير الشعر بالشعر " الذي يعتمد من خلاله على إدخال كل قصيدة في سياقها، ولكل قصيدة سياق عام هو مجموعة شفرات جنسها الأدبي، وآخر خاص هو مجموعة إنتاج كاتبها، وهذان سياقان يتداخلان ويقاطعان بشكل دائم ومستمر"([2]).

([1]) عبد الله محمد الغذامي:الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص 87.
([2]) المصدر نفسه، ص 83.

إنّ مبدأ تفسير الشعر بالشعر جعله أحد المرتكزات الأساسية التي تقوم عليها جُل أعماله، فكل قصيدة ترتكز على معنى عام و آخر خاص وهو ما أبدعه كاتبها، وهذان النظامان يلتقيان ويمتزجان.

أكّد "**عبد الله محمد الغذامي**" على مبدأ "تفسير الشعر بالشعر"، فهو مبدأ سار عليه كبار المفسرين أمثال " عبد الرحمان السعدي " في تفسيره للقرآن، وابن تيمية في القواعد "الحسان في تفسير القرآن"، وغيرهما من المفسرين. ويؤكد الغذامي على ضرورة اعتماد هذا المبدأ في أن الشعر لا يُفسر إلا بالشعر حيث نجده يقول: "ونحن بهذا نقتدي بالمفسرين الذين رادوا هذا المجال ووصلوا فيه إلى مستوى مذهل من الدقة المنهجية"([1]).

تعتمد عملية التفسير على تلقي القارئ للنص هذا القارئ الذي أوتي ثقافة عالية تساوي أو تفوق ثقافة الكاتب و " يعد التفسير فعالية صادرة من القارئ مما يشعره بأنه يمتلك هذا النص المُفسر حيث أخذ يشارك في إنتاجه، فيحدث لهذا ردة فعل بعيدة الأثر في تقدم الفكر البشري وانفتاحه وفي تذوق اللغة وجماليتها، مما يُحَوّل الأدب إلى تجربة عظيمة الجدوى للإنسان نفسيا وعلميا ويعيننا على تجاوز مرحلة التتلمذ والتقليد"([2]).

إن مشاركة القارئ في تفسيره للنص يكسبه مهارة في تذوقه الجمالي وانفتاحه على اللغة وأكثر من ذلك يتجاوز مرحلة التقليد و النمذجة، فالعمل الأدبي حسب الغذامي تتحكم فيه

([1]) عبد الله محمد الغذامي: ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2،1993، ص122.

([2]) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير،(مصدر سابق)، ص84،85.

عوامل الغياب ولا وجود للحضور إلا لعاملين اثنين هما القارئ والنص، فهما اللذان يصنعان الأدب والأدبية، فالقارئ مُطالب بإيجاد العناصر الغائبة في النص، و هذه الممارسة في البحث عن الغياب تجعله يتحول من قارئ إلى منتج للمعنى المُستحضر.

كما تحدث عن نظرية " البيان الشاعرية" أو شاعرية النص، وقد استفاد خلالها من مصطلحات كثيرة منها الشفرة والسياق في محاولة قراءة شعر " حمزة شحاتة" حيث تسعى " الشاعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي، و لذلك فإن الشاعرية تحتل مساحة كبيرة في علم الأدب، ومجالها لا يقتصر على ما هو موجود وإنما يتجاوز في إقامته تصور بما يمكن مجيئه "([1]) .

فالشاعرية تتجاوز الأسلوبية، والأسلوبية هي مجال من مجالات الشاعرية، فهي تتناول ما تصفه اللغة ولا يعنيها ما يحدث في نفسية المُتلقي من أثر " والشاعرية هي فنيّات التحول الأسلوبي وهي استعارة النص"([2]).

هذه هي أهم القضايا التي طرحها "**الغذامي**" في كتابه " **الخطيئة والتكفير**" في فصوله الثلاثة . أما الفصل الرابع والخامس فخصصهما لمقاربات قصائد " حمزة شحاتة" " **يا قلبُ مت ظمأ**" وَ " **الموال الحجازي**" **– قصيدة جدة–** ونحن بدورنا قمنا بعرض هذه المقاربات عرضاً دقيقاً، ثم حاولنا نقد ذلك العرض.

([1]) المصدر السابق،ص23.

([2]) المصدر نفسه،ص 27.

واجه "**الغذامي**" كثيرا من الصعوبات وهو يبحث عن مقابل عربي لمصطلح التفكيكية الأجنبية "La déconstruction" لذلك وجدناه يُحوُر هذا المصطلح فتارة يطلق عليه اسم النقض والفك، لكنه –حسب رأيه– يحملان دلالات سلبية ثم سرعان ما غيره بكلمة التحليلية، أي من مصدر حلّل ، ومرة أخرى أطلق عليه الغذامي " علم النقد التشريحي Déconstruction Criticisme "([1]) . ثم استقر أخيرا على مصطلح "التشريحية".

أكد " عبد الله محمد الغذامي" انتماءه التفكيكي (التشريحي) كما سماه، فالتشريحية تفتح المجال للنص في الكشف عن كل ما هو جديد في ذلك " أي أن كل قراءة هي عملية تشريح النص، وكل تشريح هو محاولة اكتشاف وجود جديد لذلك النص، وبذا يكون النص الواحد آلافا من النصوص يُعطى ما لا حصر له من الدلالات المُتفتحة"([2]).

فالتفكيك (التشريح) عند "الغذامي" مثل السرج الذي يعين الفارس على امتطاء صهوة الحصان، كذلك الشأن مع التفكيك تعين القارئ (فارس النص) من التحرك في النص وبكل حرية وتمكنه من فك رموزه ومعرفة المخبوء و المسكوت عنه، ومن ثمة يتمكّن من إنتاج المعنى، في كل قراءة متعددة.

([1]) المصدر السابق، ص 54.

([2]) المصدر نفسه، ص 121.

سعى " **الغذامي**" تطبيق المنهج التفكيكي (التشريحي) في مؤلفاته ولا سيما كتاب "**الخطيئة والتكفير**". وفي هذا الفصل سنعرض بالدرس لمقارباته التفكيكية النصية في كتابه المذكور لشعر " **حمزة شحاتة**" ، الأول بعنوان " **يا قلب مت ظمأ**" ، والثاني " **الموال الحجازي**" إيمانا منه بتطبيق كل الأسس التفكيكية بحسب منهج " جاك دريدا" . من خلال أهم الأسس الذي تناولها و سنعمل على تقويم هذه المقاربات من أجل معرفة مدى نجاح الإستراتيجية التفكيكية التي عمل عليها "الغذامي" في مؤلفه.

1-1 – عرض مقاربة قصيدة " يا قلب مُتْ ظمأً":

هي قصيدة غنائية للشاعر " حمزة شحاتة " (1908م-1972م) وهو أديب مصري عاش بمكة وعد شاعر الحجاز وفيلسوف الحُرية في الجزيرة العربية، وطليعة الخطاب النهضوي والأخلاقي .

أ-تشريح العنوان " يا قلب مت ظمأ":

يعتبر العنوان أول عتبة من عتبات النص الأدبي، يُساعد القارئ على الولوج النص واقتحام فضائه لأنه " يحتل الصدارة في الفضاء النصي والعمل الأدبي، فيتمتع بأولوية التلقي "([1]).

([1]) سايمة شقروش: سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، محاضرات المتلقى الوطني الأولى، السيماء والنص الأدبي ، العدد7- نوفمبر- جامعة محمد خيضر بسكرة، ص271.

إنه الخارطة التي تُفصح عن طبيعة النص وكل خصائصه الشكلية والضمنية فالعنوان في أي قصيدة هو أخر ما يكتب منها، والقصيدة لا تُولد من عنوانها وإنما العنوان هو الذي يتولد منها . ورغم ذلك فإن أول ما يُداهم بصيرة القارئ هو العنوان، و هو أول لقاء بين القارئ والنص (...) فهو آخر أعمال الكاتب، وأول أعمال القارئ وحارس النص إن صح التعبير ([1]).

هذا ما فعله " **الغذامي**" في تشريحه لقصيدة " **يا قلب مت ظمأ**" حيث بدأ بعنوانها.

يحمل العنوان " يا قلب مت ظمأ" أربع عناصر مأخوذة من البيت الأخير من القصيدة **يا / قلب/ مت/ ظمأ**. إن أول عناصر العنوان هو حرف النداء "**يا**" و من خلاله نتساءل هل الشاعر ينادي فعلا؟ هذا السؤال يتضمن احتمالين، إما أن يكون محتملا وممكنا وطبيعيا وصحيحا، وإما قد يكون غير محتمل ولا هو بالأمر الطبيعي والصحيح.

فإذا قلنا إن " حمزة شحاتة" فعلا كان يُنادي، فإننا حتماً نتخيل أنه واقف في أحد شوارع القاهرة ويصرخ " **يا قلب**" وهذا لم يحدث قط، " ففي الشعر لا يمكن لهذا السؤال أن يكون صحيحا؛ لأنه يتضمن عزل القارئ وإبعاده عن القصيدة، ومن ثم ترك القصيدة لتُصبح فعالية خطابية لكاتبها "([2]).

([1]) ينظر :عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص265.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إذن ماهية الياء في عنوان القصيدة إذا لم تصبح نداء للقلب؟

إن الياء ليست أداة نداء تنادي القلب وتناجيه كما يتصورها القارئ البسيط، فعلى القارئ الخبير أن يبحث عن ماهية الياء الشحاتية وليس معناها؛ لأن المعنى ليس بالهدف الشعري . ولمعرفة ماهيتها يتوجب علينا استحضار نصوص شحاتية أخرى لتُعيننا على الوقوف على أصداء هذه الياء وهذا ما أكد عليه " الغذامي" بمبدأ " تفسير الشعر بالشعر".

إن "الياء" ملازمة لشعر " حمزة شحاتة" ولها تاريخ فني مديد، حيث نجدها في كثير من نصوصه الشعرية، فلقد وجدناها مع الليل، فالقارئ لأشعاره يجده يناجي الليل كقوله :

بلي يا ليل إن البعد أشقانا أشقاها.

فالياء هنا ليست بالنداء ولا بالمخاطبة بقدر ما تحمله من مناجاة.

كما نجدها ملازمة للمرأة، فموضوع المرأة موضوع حساس عند " شحاتة" لأنه خاض تجربة حب فاشلة فنجده يقول :

يا سيدتي...

قد كان فضولا مني

أن أحمل قلبي بين يديك...

اقترنت الياء مع كلمة " سيدتي"، فهو يسخر من هذه التجربة الفاشلة الذي خاضها في الزمن الماضي القريب، والدليل على ذلك ارتباط كان الفعل الماضي الناقص بقد ومن المعلوم أن أي فعل ماضي ارتبط بقد فهو دل على الماضي القريب من الحال.

على كل حال حتى " الياء" هذه ليست بياء المخاطبة ولا بياء النداء فهو بهذه الياء قد ودع الشاعر تجربته الفاشلة وانتهى أمرها([1]).

وارتبطت الياء بالجمال في قوله:

" **فيا حسن ما أقسى احتكامك إن ... هنا بك الزهو لم تحفل لعانيك موثقا**

إن "الياء" هنا " تدل على التحرش بالجمال وحاجته بحواء لكن من بعيد، فدلالات الياء الواردة في قصائده تعود إلى أسباب نفسية بالدرجة الأولى ثم فنية مرتبطة بالتجربة الشعرية. فالياء لا تُخاطب المنادى ولا تتجه له بقدر ما تخاطب النفس فهي تتحرك نحو الدال وليس نحو المدلول.

و الياء تكررت أكثر من مرة في قصيدة " **يا قلب مت ظمأ**" فنجدها في البيت الخامس "**يا قلب غرك**" وفي البيت الأخير الذي الذي إنبنى عليه عنوان القصيدة " ([2]).

([1]) ينظر: عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير، ص266، 267 .

([2]) المصدر نفسه، ص 268، 269 .

ب-فضاء القصيدة :

يعد فضاء القصيدة جسد النص الذي تتكتب فيه مشاعر الشاعر ورؤاه و" تختلف التجربة الشعرية عن الحقيقة الواقعية، ولكن ذلك لا يعني أن الشعر ضد الواقع المُعاش أو الحقيقة المُطلقة، فالفنان يهرب من عالمه ويلجأ إلى الفن، يتحرر فيه من كل القيود هروبا من الحضور والغياب، فالشاعر يأخذ الكلمة ويحررها من قيود السنين التي علقت بها جيلاً بعد جيل، من الاستعمال المُتواتر" ([1]).

قسّم "الغذامي" قصيدة " يا قلب مت ظمأ" إلى 04 مدارات (فضاءات) أساسية وهي كالآتي:

1- "مدار الإجبار التجاوزي.

2- مدار الإجبار الرُكني.

3- مدار العودة إلى المنبع.

4- مدار الأثر"([2]) .

([1]) المصدر السابق، ص270.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

1- مدار الإجبار التجاوزي:

اعتمد " الغذامي" في هذا المدار على حصر الأفعال والأسماء والصفات، والشيء الذي أضافه في هذا الحصر هو أنه أدخل اسم الفاعل باعتباره من الأسماء المشتقة التي تحمل دلالة الفعل . و الجدول الآتي يوضح هذا في الخطيئة والتكفير ([1]) :

الماضي	المضارع	الأمر	اسم الفاعل
زادت، ذكر ماتت،خلقت أذاقت،غرك حوى، ضم،رفت فاقت، ذاب كنت، ألقى نوزعت، عدت زاحمتك.	يهفو، تظل، يلفظ تُحي، يُزلزل، ينمو سلقاك، يُسيء يحبوك، تُقيم، تُشهد يهلك.	مت ، دع.	عان، ثائر باعث، مؤتلفا مطرد، مشتقا سافرة، خاشعة.

من خلال رصد هذه الأفعال نلاحظ كثرة استخدام الفعل الماضي على نسبة استخدامه الأفعال الأخرى، وهذا يدل على الاستقبال.

([1]) المصدر السابق، ص273.

ولنمثل ببعض الأبيات أن الفعل الماضي كان مُحاصرا بأدوات تدل على أنه يحيل إلى المستقبل.

يظل إن ذكر الماضي وفتنته ... غصان راحته أن يلفظ الرمقا.

فالفعل " ذكر " هنا محاصرا بفعلي مضارع يظل ويلفظ، وهما يواجهان السياق بعيدا عن الماضي، فكل الأفعال الماضية في القصيدة كانت مُحاصرة من أفعال مضارعة للدلالة على الحركة والاستمرارية وانفجار الساكن([1]).

2- مدار الإجبار الركني:

ويحدث هذا المدار من خلال الثنائيتين **(أ، ب)** حيث أن **(أ)** هي الكلمة الأولى ويكون اختيارها بحرية تامة فهي المركز و **(ب)** هي الكلمة الثانية التي ارتدت على الأولى ويكون اختيارها بعناية تامة، ولنأخذ مثالا في كلمة **تحي / ماتت.**

تحي خيالات ماضيه له صورا... **ماتت** وخلفت الآلام والحرقا

حيث " نجد أن " **تحي**" جاءت من سلم اختيار عمودي تام الحرية، وفي سلمها عدد وفير من الخيارات التي تصح أن تقوم مقامها سواء على مستوى الوزن والدلالة والصياغة كـ : **تعطي، تبقي، توحي، تُبدي، تُري**، أو على مستوى الدلالة والوزن دون الصياغة كـ : **أعطت، أوحت، أبدت، أحيت**، أو على مستوى تتفق معه دلاليا فقط كـ : **تبعث، صورت**

([1]) ينظر: المصدر السابق، الصفحة نفسها.

ترسم... إلى غير ذلك". وفي السلم الاختيار العمودي الذي فيه كلمة " **تُحي**" عناصر معارضة لها كـ: **تُميت، تزهق.**

فالهدف الذي يرمي إليه المدار أن الكلمة الأولى تمارس السلطة على اللفظة الثانية فكلمة " **تحي**" تميزت عن كل الكلمات التي تتوافق معها في السلم الاختيار العمودي فهي فعل متعد بنفسه، كما أنه يشير إلى الحياة والانبعاث، وعلى وزن " **فعلن**" ، لذلك برزت كإشارة متميزة متفردة في سلم اختيارها([1]) .

3-مدار العودة إلى المنبع:

" إن العودة إلى المنبع هي العودة إلى الأصل، وقد شبه ذلك بالجسد البشري، تنتقل الحياة بين أعضائه منطلقة من القلب، فهي تكرار مُستمر يُغذي العضو وحركته"([2]).

فمدار العودة إلى المنبع في قصيدة " " حمزة شحاتة" " يا قلب مت ظمأ" تتمثل في البيت الأخير منها .

والماء؟ لا ماء يا قلبي .. فمت ظمأ ... ودع مدنسه يهلك به شرقا

إن البيت الأخير هذا يختلف عن سائر أبيات القصيدة في نغمته ومزاجه فهو الخاتمة وهو الانعكاس الوجودي لاستدارة القصيدة، كما أنه البيت الوحيد من كل القصيدة الذي يحمل

([1]) ينظر: المصدر السابق، ص، 280 ـ 284.

([2]) المصدر نفسه ، ص 285.

علامة استفهام (الماء؟)، ووردت فيه إشارة القلب إضافة إلى المُتكلم يحمل مفردات مكررة من أبيات سابقة " قلب، مت، شرقا" يكرر إشاراته في داخله ماء / لا ماء/ مت يهلك، والشيء المميز في هذا البيت أنه جاء عنوانا للقصيدة.

تناولت قصيدة " يا قلب مت ظمأ" الاستدارة الكونية أو الوجودية والتي تتمثل في:

- **الماء: هو بداية الحياة لقوله تعالى: "وجعلنا من الماء كل شيء حي".**

- **القلب: هو مركز الحياة والوجود وهو مركز ضخ الدم.**

- **الموت: هو النهاية والفناء ([1]).**

فالقصيدة تدور حول ثنائية " **الحياة والموت**" " فالغذامي" أراد من خلال مؤلفه " الخطيئة والتكفير" أن يستحضر كثيرا من الشعائر والركائز وعنونها "**بانفجار الصمت الشحاتي**". والصمت هو أن القصيدة عبارة عن كتابة فوق ورق ومدلولاتها تتمثل في صمتها، وأغلب مدلولاتها في سُبات عميق، وهذا السُبات تنام فيه المدلولات لا تنهض إلا من خلال وجود قارئ تفكيكي ماهر حذق قادر يستطيع أن يفجرها.

([1]) ينظر: المصدر السابق، ص285، 286.

4- مدار الأثر :

إن الأثر هو مصطلح فني يحقق الوظيفة الجمالية في التذوق والتفاعل مع النص من جهة القارئ، وعليه فالأثر ليس هو الشيء أصلا، وإنما ينطبع فيما هو خارج الشيء ولا يجتمع الأثر والشيء معاً، ولذلك لا بد من انتقاء معاني الكلمات كي يكون لها أثر تَتبع من التجربة الجمالية، وهو سير حركتها وانطلاقها ([1]).

فجماليات النص الأدبي –أي كان– لا يكمن فيما يقول وإنما فيما يحدث وقعا في النفس.

كانت هذه أهم العناصر التي تناولها " الغذامي" في دراسته (تشريحه) لقصيدة " **يا قلب مت ظمأ**"، حيث بدأ الناقد بتشريح عنوان القصيدة رابطا حرف النداء " الياء" بأشعار أخرى " لحمزة شحاتة" كالمرأة والليل والجمال غاية منه معرفة ماهية الياء وما مدى أهميتها في شعره وهذا ما سماه بمبدأ " تفسير الشعر بالشعر" ، كما قام بتحريك القصيدة عبر 04 مدارات (فضاءات) ، كان أولها "مدار الركن الإجباري" وثانيها "مدار الركن التجاوزي" ثم "مدار العودة إلى المنبع "وآخرها "مدار الأثر". لنقوم فيما بعد عرض قصيدة **الموال الحجازي (قصيدة جدة)** متتبعين أهم الخطوات التي سار عليها الناقد في دراسته لها.

([1]) ينظر: المصدر السابق، ص 288.

1-2- مقاربة قصيدة " الموال الحجازي" (قصيدة جدة):

تمهيد:

للأمكنة حضور مؤثر وفعّال في الإبداع الإنساني، خاصة تلك الأمكنة التي تخلد في الذاكرة وتتولد من خلالها علاقات عاطفية وحميمية بفضل وفعل القصيدة كما في قصيدة " **جيكور**" "**لبدر شاكر السيّاب**" و قصيدة " **الجندول**" " **لعلي محمود طه**" .

للمدن حضور لافت في الإبداع سواء في الرواية والقصة القصيرة و الخطاب الشعري.

ولعل أجمل القصائد التي كُتبت في خطابنا الشعري عن جمال الأمكنة ـ كما نعتقد ـ هي قصيدة " جدة" للشاعر والمفكر الراحل " حمزة شحاتة"، و هي قصيدة كتبت عن مدينة بذاتها، كتبها بحرقة وعشق وحنين. فهي إحدى أجمل قصائده الشعرية بكلماتها المعبرة عن واجهة الوطن وبوابة الحرمين الشريفين.

يعتبر " الغذامي" نقّادٌ بصيرٌ يجاهرُ بأفكاره وبكل ما يعتقده ويؤمن به، دقيق النظر كثير التنقيب في النصوص قديمها وحديثها ، هذا ما فعله في قصيدة "**جدة**" . وفي هذا السياق نعرج على أهم التصورات والأفكار التي تناولها هذا الناقد حول تلك القصيدة، مستعرضين في ذلك كل النقاط الأساسية التي تناولها وتعرض إليها ثم نقدها نقدا موضوعيا.

" قد لا يستطيع القارئ المُبدع أن يُلغي (المضمون) الصريح في الإشارة الأدبية، ولكنه بكل تأكيد يستطيع أن يضعه في مكانه المحدد، بحيث لا يتطاول على النص فيحتويه

(...) والقصيدة التي تحقق ذلك هي التي ترقى إلى درجات عالية في تحقيق الغرض الشعري، وهذا ما نحسه في قصيدة " جدة" " لحمزة شحاتة" "([1]).

تتحرك " قصيدة جدة" حسب تشريحية "الغذامي" عبر 03 مدارات رئيسة وأساسية:

1- مدار النظم.

2- مدار فعيل.

3- مدار الحركة.

1- مدار النظم:

"النظم هو تأليف الحروف والكلمات والجمل تأليفاً خاصاً يسمح للمتكلم و السامع أن يرتقيا بفضل بديع التركيب إلى مدارك الإعجاز"([2]).

إن النظم الذي اشتغل عليه "**الغذامي**" في"**قصيدة جدة**" هو نفس النظم الذي قال به الجرجاني"وهو البنية التركيبية للنص الأدبي،بدءا من الكلمة وتمددا حتى النص الكامل"([3])

تتحرك قصيدة "جدة" وفق خطى أربعة أتى بها أبي حامد الغزالي وهي :

([1]) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، (مصدر سابق)، ص 294.

([2]) المصدر نفسه، ص299.

([3])) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

1-"وجود الأعيان.

2-تصور في الأذهان.

3-اللفظ.

4-الكتابة.

فالصوت كي يصبح دالاً لا بد أن يكون له مدلول عيني، ثم يتحول هذا العيني (بصري) إلى تصور ذهني، ويأتي الصوت رامزاً لهذا التصور، ثم يتحول إلى كينونة مكتوبة، هذه هي رحلة الكلمة من العدم إلى الوجود"([1]).

بمعنى لو اتبعنا الخطى التي سارت عليها القصيدة لوجدناها تتحرك من جملة المعنى (العيني) وهو متمثل في البيتين الأولين وهذا ما يسمى بالدرجة الصفر بعد تشريحها وتفكيكيها.

ومثال ذلك:

النهى غريقٌ بين شاطئيك.

والهوى حالمٌ ما يفيق فيك.

([1]) المصدر السابق، ص 299، 300.

هذان البيتان يمثلان وجودا عينيا(التصور الأول)، وهو تصور أساسي ولا بد منه لتتحرك القصيدة إلى المستوى الثاني(التصور الذهني) والفرق بين المستويين هو أن المستوى الثاني(الذهني) يستطيع أن يحرك القصيدة إلى ما هو أعلى، فتنحصر قيمة المستوى الأول في إيجاد الصوت فقط. فبروز قيمة القصيدة يتحدد وفق المستوى الثاني(الذهني). ومنه تتصل إلى المستوى الثالث (اللفظ) وهو حالة الولادة ليتحول بعد ذلك من رجل حالم إلى شاعر، يُفجر الجمل ثم صهرها من بركان متكون من حجارة وحديد وسوائل أخرى ليأتي المستوى الرابع(الكتابة) وهو الإبداع([1]).

ويمكننا تمثيل هذا بالمخطط الآتي :

التصور العيني ← (تخيل) ← التصور الذهني ← اللفظ ← الكتابة

2-مدار فعيل:

"لصيغة "فعيل" في قصيدة " جدة " دور فعال في رسم إيقاع الجملة"([2])، فقد احتلت جل قوافي القصيدة وهي كالتالي:

يفيق ← فعيل عريق ← فعيل

طليق ← فعيل رقيق ← فعيل

([1]) ينظر: المصدر السابق، ص 302، 303، 304.

([2]) المصدر نفسه، ص 305.

رحيق ← فعيل **خفوق ← فعول**

وثيق ← فعيل **رشيق ← فعيل**

مسروق ← فعول **غبوق ← فعول**

وريق ← فعيل

وردت في 08 مواضع، مقابل 11 موضعا (11/8).وفي المقابل نجد صيغة فعول وردت ثلاث مرات فقط (11/3).

تتجاوز صيغة "فعيل" الإيقاعية ذلك الدور العروضي وإحلالها دور الصيغة الصرفية. وهذا يعني إدخال نمط جديد للجملة الشعرية وكسر نمط الإيقاع التقليدي. وهذا ما لاحظناه في الأبيات الثلاث الأولى من القصيدة، حيث وردت ست مرات في هذه الأبيات ثم احتلت القوافي الباقية احتلالا وثيقا، حيث نجد هذين المقطعين ثلاث أصوات متحركة (صوائت) وثلاث أخرى صامتة (صوامت)، وهذا يدل على التوازن المطلق مما نتج عنه تخدير الذهن والدخول من حالة الشعور إلى حالة اللاشعور ([1]).

يتم استبدال " القافية" (الكلمة الأولى من البيت الأول) " طليق" بكلمات أخرى على وزن "فعيل" لنرى أن هذه التغيرات لا تُؤثر في البناء الدلالي للسياقات، بمعنى أن الإشارة تحررت من المدلول وأصبحت طليقة ولنبدأ بالاحتمالات التي أوردها لصدر البيت الأول:

([1]) ينظر: المصدر السابق، ص 306، 307.

النهى بين شاطئيك غريق فيمكن أن يكون:

1ـ "النهى بين شاطئيك **طليق**

2ـ النهى بين شاطئيك **خفوق**

3ـ النهى بين شاطئيك **رشيق**

4ـ النهى بين شاطئيك **عريق**

5ـ النهى بين شاطئيك **رقيق**

6ـ النهى بين شاطئيك **رحيق**

7ـ النهى بين شاطئيك **وثيق**

8ـ النهى بين شاطئيك **مسروق**

9ـ النهى بين شاطئيك **وريق**

10ـ النهى بين شاطئيك **غبوق**" ([1])

([1]) المصدر السابق، ص 308.

هذه عشر أبيات تم استبدالها بالكلمة الأصلية دون أن يحدث أي اضطراب في بناء سياقها وكلها كلمات صحيحة النظم، فهذا البيت يتميز على جميع الأبيات بقدرته على التمدد والتوسع.

أما إذا طبقنا نفس الأمر في الشطر الثاني فإن هذا يؤدي إلى تقلص سمة التنوع والتمدد ومثال ذلك:

والهوى فيك حالم ما يفيق (أو)

والهوى فيك حالم مسروق

إن الذي جعل البيت يتسم بالانحصار والتقلص هو وجود " **ما**" مما حد من شاعريتها.

فصيغة " فعيل" الواردة في القصيدة وتفاعلها مع أبياتها جعلها تتحرر ومكنها من ديمومة التناغم والحركة.

و بذلك تصبح القصيدة حرة طليقة تسبح في دلالات لا متناهية من المحمولات المعجمية المتدفقة التي لا حد لها ولا حصر ([1]).

([1]) ينظر: المصدر السابق، ص 309، 310.

3-مدار الحركة:

تقوم محاولة " الغذامي" في التحليل النقدي على رصد الأفعال والأسماء والإيقاع فوجدها وسيلة ناجحة في تأسيس إيقاع الشعر وحركته، وهذا ما وجدناه في تحليله وتشريحه لقصيدة " **يا قلب مت ظمأ**" حيث تبين له بأنها قصيدة فعلية بامتياز لطغيان الحركة والاستمرارية عليها.

فالمبدأ الذي اعتمده " **الغذامي**" " ليس بالقاعدة المطلقة ولا بالضرورية؛ ولكنها صادقة في الغالب، كما يقترح ذلك وجود وسائل لتأسيس إيقاع الشعر على حركة أخرى غير حركة الأفعال تُؤدي ما تُؤديه الأفعال من وظيفة فنية في إيقاع اللغة شعرية"([1]).

إن القول السابق يوحي بأن هناك وظائف تدل على الحركة وتؤدي وظيفة فنية غير الأفعال، وهذا ما حاصل في قصيدة "جدة"، تلك القصيدة لا تحمل عددا كبيرا من الأفعال إلا أنها ذات إيقاع حركي عال.

فإذا أخذنا الأبيات الثلاثة الأولى منها فإننا نجدها لا تحمل سوى فعلين ألا وهما "يفيق و يستقر" واسم فاعل فقط وهو " حالم"، فمن أين لها هذه الحركة ؟.

وللإجابة على هذا السؤال. قسّم "الغذامي" مدار الحركة إلى ثلاثة منطلقات ليكتشف من أين استمدت القصيدة حركيتها، وارتفاع نسبة الانفعال والتفاعل وهذا من خلال :

([1]) المصدر السابق، ص 311.

أ- انطلاق المدى.

ب-انطلاق النبر.

ج- انكسار النمط.

ونبدأ بـ :

أ-انطلاق المدى:

المدى سمة أساسية وبارزة تُميز النثر عن الشعر، فالنثر فن بلا مدى، والشعر فن بالمدى فهو شيء أساسي في القصيدة، ولكي تكون للجملة الشعرية وجود لا بد من مدى.

النهى بين شاطئيك غريق

النهى غريق بين شاطئيك

وهذا ما حصل في البيت الأول لو قلنا: **النهى غريق بين شاطئيك** ، فالنهى مبتدأ وغريق خبر، فجاء الخبر ملتصقا بالمبتدأ وهو أمر نحوي جائز وواجب، لكن هنا تبطل الشعرية وتختنق، ولكي يخلق الشاعر المبدع للشارة الشعرية وجودا أوجد مدى بين المبتدأ والخبر فصارت: النهى/بين/شاطئيك/غريق.

إن هذا المدى في هذه الجملة أحدث لنا توتراً نفسيا، وجعلنا نحس بهذا التوتر فمن خلال المدى الزمني الموجود في وسطها، وبهذا المدى جعلها متحركة وعوضها عن الأفعال والأمر ينجر على الشطر الثاني والثالث والرابع من القصيدة([1]).

ب- إطلاق النبر:

لكل قصيدة شعرية وزن صرفي ونظاماً مقطعياً وفيها نظام نبري خاص بها يميزها عن المقاطع الشعرية الأخرى،وهذا ما حصل في قصيدة " جدة" .

للإيقاع دور مهم في اكتشاف أركان الجملة الشعرية، وهذا ما أشرنا إليه في مدار القصيدة (2) –مدار فعيل– على أن الخبر يحمل صيغة "فعيل".

ويتبقى لنا الآن المبتدأ لنتفحصه، وكالعادة نأخذ الكلمات الثلاثة الأولى من القصيدة النهى/ الهوى/ ورؤى. والأصل فيها أن تكون على وزن "فاعلاتن" لأن وزن القصيدة هو بحر الخفيف (فاعلاتن، مستفعلن فاعلاتن) .

النُهى ← أَنْنَهىْ ← فاعلن ← /O//O

والهَوَى ← ولهوى ← فاعلن ← /O//O

ورُؤى ← ورُؤَى ← فَعلُن ← ///O

([1]) ينظر: المصدر السابق، ص 312، 313.

بعد تقطيع الكلمات نرى بأن الكلمتين (النهى والهوى) جاءتا على وزن فَاعلن، أما الثالثة فعلى وزن فعلن، والسبب وجود الزحاف الذي يغير من مجرى التفعيلة (فاعلاتن) لكن الأمر يتغير بإدخال الوحدة الموسيقية لكل جملة كالتالي :

اَلنُّهَىْ ــــــ أنْنُهىْ ــــــــــــ فَاْعلاتُن ــــــ /O//O/O

وَالهوى ــــــ ولْهَوى ــــــــــــ فاعلاتن ــــــ /O//O/O

وَرُؤَىْ اَلْحُب ــ وَرُؤَى لْحُب ــــــ فعلاتن ــــــ///O/O

إن اختلاف عدد الحركات والسكنات في المقاطع والوحدات الموسيقية يولد ما يسمى بالنبر الذي يجعل كل وحدة موسيقية وحدة إيقاعية عالية، وهذا ما حصل في البيت الأول من القصيدة:

النُّهى بَيْنَ شَاْطئَيْك غَرِيْقُ وَ اَلْهَوَىْ فِيْك حَاْلمُ مَاْ يَفِيْقُ

أَنْنُهَىْ بَيْنَ شَاْطئَيْك غَرِيْقُ وَ لْهَوَىْ فِيْك حَاْلمُنْ مَاْ يَفِيْقُوْ

O/O//O/O//O//O/O//O/ /O///O//O//O// O/O//O/

لنجد في المقطع الأول ست نبرات عالية تتوسطها أربعة متوسطة، وكلها تتوزع محكما في البيت، وهذا الإيقاع يختلف مع باقي الأبيات الأخرى من القصيدة. ليبدأ بالتقلص ويقل في الكثافة([1]).

إن هذه الفنية لم تنشأ نتيجة اختيار الشاعر، ولا حتى بعدم وعي منه، وإنما أتت كما سماها مصطفى سويف بـ " التوتر الدافع ، فالشاعر لم يختر بحر القصيدة عن قصد وتدبر، ولكن التوتر الدافع هو اختياره. ومن هنا يبدو بوضوح أن الشاعر لم يكن مدفوعا بتوتراته إلى استجلاء معنى معين، أو صورة معينة؛ بل كان مدفوعا إلى هذا الكل الذي هو معان وصور..."([2]) .

ج-انكسار النمط:

وهو تنوع في التفعيلة الأخيرة في نهاية البيت ، وكأنه جرس انتباه يُشوّق المُتلقي وينبهه لأن الاستمرارية على مستوى واحد في الإيقاع من أول بيت إلى آخر القصيدة يؤدي إلى رتابة وتخدير ذهن القارئ، والأمثلة كثيرة في المُعلقات الجاهلية.

يقوم الشاعر المبدع من حين لآخر بإرسال موجات صوتية تنبيهيه للمتلقي، وذلك عن طريق كسر النمط، فانكسار النمط له مصطلح آخر في الدراسات الحديثة والمعاصرة وهو

([1]) ينظر : المصدر السابق، ص 314 ـ 317 .

([2]) مصطفى سويف:الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة،(د،ط)،1981، ص303.

ما يعرف " بالانزياح التركيبي" أو "الاختراق"أو "الاختلاف"، أو "فجوة التوتر"، أو "العدول".

ولكسر النمط وظيفة فنية عالية القيمة، فهو ينقذ النص من الدخول في السبات الفني المهلك، كما أنه يكشف عن مدى مهارة الشاعر في الخروج عن ما هو نمطي وتقليدي ونسقي، فهو ينعش القصيدة ويحييها ففي قصيدة " جدة" أخذت نصيب من الوظيفة الفنية وهذا ما نلاحظه في الأبيات 3،9،11، حيث أخذت القصيدة تخرج عن ما هو نسقي وروتيني وبذلك ارتفعت نسبة الانتباه واليقظة عند المتلقي كما ارتفعت نسبة الحركة في القصيدة والتفاعل بالرغم من كثرة الأسماء فيها وقلة الأفعال([1]).

كانت هذه أهم العناصر التي تناولها الغذامي " في تشريحه " لقصيدة جدة".

إن تحليل " عبد الله محمد الغذامي" لشعر " حمزة شحاتة" اعتمد على نموذجين اثنين:

1-نموذج الجمل الشاعرية.

2-نموذج الخطيئة والتكفير.

([1]) ينظر: المصدر السابق، ص 317، 318.

1- النموذج الأول (نموذج الجمل الشاعرية):

يقوم نموذج الجمل الشاعرية على مقولة تداخل النصوص، وهي من العناصر البارزة في النقد التشريحي، فكل كلمة أو جملة " تستطيع أن تتوجه إلى نصوص أخرى غيرها قد تتوجه إليها زميلاتها في نفس النص، وذلك حسب قدرة كل واحدة منهن على الحركة"([1]).

فهذه العملية تستند على تكسير وحدات النص؛ " لأن الوحدات لا تتماثل من حيث هذه القدرة، لأنها صفة إبداعية راقية قلما تتيسر للمبدع، لذا نجد وحدة حرة ووحدات مقيدة، مما يجبرنا عن تمييزها عن بعضها؛ لأن التداخل يختلف تبعا لهذا التمايز"([2]).

يشير هذا القول إلى أننا نجد في الخطاب جملا مطلقة وأخرى مقيدة، فيؤدي بنا إلى ضرورة التفريق والفصل بينهما.

فلقد سعى "الغذامي" إلى تشريح النصوص إلى جمل لأنها تمثل لب النص، فلا نستطيع تفكيكها واختراقها أو تقسيمها إلى أصغر من هذا بقول: "ولذلك فإنني سعيت إلى تفكيك النصوص إلى وحدات، وسأسمي الوحدة إلى (جملة) والجملة هنا هي : أصغر وحدة أدبية

([1]) المصدر السابق، ص 89.

([2]) المصدر نفسه ، ص90.

في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي المدروس، أي أنها تمثل (صوتيم)* النص، بحيث لا يمكن كسرها إلى ما هو أصغر منها "([1]) .

يحاول التحليل التشريحي هدم النص إلى وحدات صغرى، مع تمييز كل وحدة عن الأخرى، وهذا وفق القدرة على الحركة. فالجمل ليست متشابهة؛ لأنها خاصية فنية متطورة لا يتمكن منها المبدع إلا نادراً.

وعمل الناقد على أن قراءة نصوص "شحاتة" في ضوء قواعد المنهج التفكيكي الذي يُشرح النص من أجل إعادة بنائه، فاهتم بتحليله إلى جمل مختلفة وميزها حسب مستواها الفني، وقسمها إلى أصناف أهمها:الجملة الشعرية،أو جملة القول الشعري وهاتان الجملتان أطلق عليهما مصطلحا واحدا هو:الجملة الإشارية الحرة ، وجملة التمثيل الخطابي،وتليها الجملة الصوتيم المقيدة "([2]).

أ-الجملة الإشارية الحرة:

وخصها بمصطلحين هما: " الجملة الشعرية" أو " القول الشعري" وأراد بها " كل قول أدبي جاء على شكل شعري من حيث أنه يقوم على إيقاع مطرد على أي نظام فني لأي جنس شعري قائم، مثل الشعر العمودي أو الحر أو المنثور أو قصيدة النثر، ولكن (وكلمة لكن

([1]) *صويتم: يمثل لب النص ونواته الحية، والذي يكون به النص أو لا يكون، وباقي العناصر هي إقصاء إلى هذه النواة أو نتجية لها، ينظر: عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب/ بيروت ، لبنان، ط2 ،2006، ص131.

([2]) سمير سعيد الحجازي: قضايا النقد المعاصر، دار الآفاق العربية للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، 2007،ص110.

هنا تتجه بقوة لتفرض نفسها كشرط صارم، لا بد لهذه الجملة أن تكون جملة شاعرية أولا"([1]).

فالجملة الشعرية هي كل خطاب أدبي تأتي على شكل قالب شعري سواء كان شعرا تقليديا أو قصيدة تفعيلة أو غيره، شرط أن تكون هذه العبارة شاعرية .

" أما جملة القول الشعري فهي كل جملة نلمس فيها ما لمسناه في الجملة الشعرية ومن حيث حريتها وقدرتها على إحداث الأثر و انعتاق إشاراتها من عبودية المعنى، لكن ذلك النوع من الجمل الذي نجده فيما نسميه بالنثر، بينما الجملة الشعرية نجدها فيما نسميه بالشعر، وقد تكون جملة القول الشعري ولدت في غير موطنها حينما قدر لها أن تأتي في قول نثري"([2]).

ومنه فإن جملة القول الشعري تتفق مع الجملة الشاعرية في حريتها وقدرتها على ترك الأثر وتحرر الدلالة وهيمنة الرمز . أما الفرق الوحيد بينهما فهو أن القول الشعري يختص بالنثر، والجملة الشعرية تختص بالشعر.

ب-جملة التمثيل الخطابي.

([1]) عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير،(مصدر سابق)، ص97.
([2]) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

تأتي جملة التمثيل الخطابي في الشعر وتعرف عادة (بالحكم)، وهي عبارة عن أقوال تزخر ببلاغة وكثافة المعنى، وتوجد في الشعر العربي بكثرة وهي " جملة بلاغية تعتمد على (التمركز المنطقي)* وتتجه نحو تأسيس قول جامع لمعنى ثابت "([1]).

و يزخر الشعر العربي بهذا النوع من الجمل وتتواجد لتشكل عملاً أدبيا متكاملاً لأنها تتجه صوب قيام خطاب يجمع الدلالة الثابتة تحت لوائه. " ودراسة النصوص بناء على نظام (الجمل) ثم تشريح الجمل يكشف كل عيوب الشعر المعنوي الذي جعل الحكمة هدفه، وبها جاء ارتكازه منطقيا مهملا بذلك(نصوصية) النص الشعرية أو النحوية على حد تعبير دريدا، ولذلك فإن الشعر المكون من جمل التمثيل الخطابي يقع دائما عرضة للتناقض بين نصه ومنطقه"([2]).

فالاعتماد على هذا النوع من الجمل يساعد المحلل على الكشف عن العيوب ومآخذ الشعر، فأدب "حمزة شحاتة" يقوم على هذا النوع من الجمل منها :" شجون لا تنتهي فلسفة الصبر، موقف وداع، نهاية. وهناك بعض القصائد مخطوطة ليس لها عناوين ولذا يصعب الإحالة إليها، ولقد تعمدت إبعاد هذه القصائد عن دراستي هذه وذلك لأنها عاجزة عن التحول أو التحرك نحو بناء (النموذج)" ([3]).

([1])* التمركز المنطقي: هو حضور ذاتي ومن الممكن أن يكون متناه ذاتيا وحاضر، كما يمكن توليده من خلال الصوت بوصفه صفة ذاتية ، ينظر: المصدر السابق، ص99.

([2]) المصدر نفسه، ص105.

([3]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ج-الجملة الصوتية المقيدة:

تعتبر الجملة الصوتية المقيدة من أضعف الجمل وتتواجد في الشعر كله " وهي أردأ أنواع الشعر، وتتمثل في الجمل المنظومة لذات لنظم، أي أنها خبرٌ منظوم وكلام عَدل الكاتب على أن يقوله منشورا في رسالة أو خطاب، إلى أن يقوله منظوما على وزن شعري. وهذه الجمل توجد لدى شاعر مهما عَظُم شأنه"([1]).

فالجملة الأخيرة هي أضعف أنواع النظم ولا يسلم منها أي شاعر " ولئن صعب على المبدع أن يتخلص منها، فإنها مهمة الناقد بأن يميز هذا النوع من الأدب كي لا يختلط بالرائع منه فيضيع النموذج الفني المطلوب. وحمزة شحاتة كغيره من الشعراء له قصائد خنقتها الجمل الصوتية المقيدة التي ليس لها من الشعر إلا صوته الوزني فقط، مثل القصائد التالية: الليل والشاعر، جدة من البيت 48 وما بعده، المعنى الحائل، ماذا أقول؟"([2]).

تبحث قراءة " الغذامي" لشعر " حمزة شحاتة" عن الجمل الشاعرية (الشعرية) في النص والتي تعد من أساسيات المنهج البُنيوي، حيث تسعى الجملة الشعرية التركيز على الرسالة في حد ذاتها، فالجملة الشعرية تشبه " الصوتيم من حيث أن قيمتها ليست في تفردها وانعزالها ولكن في علاقتها مع سواها مما يُؤسس لها وظيفة عُليا تتجاوز بها حدودها

([1]) المصدر السابق، ص 106.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

الضيقة، وهي في هذا تحقيق للمبدأ البُنيوي والذي يقوم على أساس أن العلاقة فيها بين الوحدات هي أهم من الوحدات نفسها؛ لأن العلاقة قائمة بين أجزاء النص للعمل "([1]).

وبهذا يؤسس " الغذامي" لنموذجه الأول الذي يبدو أنه شعري خالص ليفاجئنا بنموذج ثاني يقوم على " الدلالة" وهو نموذج الخطيئة والتكفير" الذي سنتطرق لمقاربته.

2-النموذج الثاني (الخطيئة والتكفير):

يرى "الغذامي" أن نموذج "الخطيئة والتكفير" يقوم على ثنائيات مثل آدم (الرجل)/ حواء (المرأة) ، هذه الثنائيات قائمة على مبدإ الاختلاف؛ إذ تظهر عداوة "شحاتة" وكرهه للمرأة لذلك تتصف ثنائية الخطيئة والتكفير " بأنها ثنائية محكومة بكل صفات العلاقة الأولى : حب وخوف/ شفقة وخضوع...إلخ. وكل نصوص " شحاتة" ترسم هذه العلاقة (...) و(هي) العلاقة (التي) تحكمها مركزية محورية خطرة، فهو يحمل نذيراً يخوفه منها ولكنها تحمل له إغراء يوقعه فيها، وهذه المحورية هي صورة التفاحة "([2]).

إن قراءة " الغذامي" لأدب " حمزة شحاتة" سواء أكان شعرا أو نثرا أو حكمة أو رسائل تظهر له المرأة بوجهها البارز والمتناقض، وفي مقابل ذلك يقف الرجل في مواجهتها حيث يربط " الغذامي" الثنائية (الرجل/ المرأة) بالخطيئة القديمة، فيجعل "الغذامي" المرأة هي سبب الخطيئة الرئيسة، لأنها في نظره المركز، ويضيف إليها صراعات أخرى

([1]) المصدر السابق، ص 130.

([2]) المصدر نفسه، ص110 وما بعدها.

كالتفاحة والأرض، ومن هنا " تصبح علاقة شحاتة بالمرأة تمثلا أدبيا لقصة البشر من خلال أبيهم فتحكمه في علاقته بالمرأة كل الثنائيات السابقة أعلاه " الحب والخوف" وكل نصوص شحاتة ترسم هذه العلاقة "([1]).

تمثل المرأة صورة مركزية في أدب "شحاتة" فهي قائمة على الخوف والحب والإغراء لتأتي بعدها التفاحة لتكون في المقابل صورة مركزية محرمة، لكنه يتناولها ليقع في الإثم (الخطيئة)، فالأمر نفسه يحدث مع " شحاتة " فنجده يحذر نفسه في البداية من المرأة " لكنه يقع في حبالها أخيرا. ويرتبط بالمرأة ثلاث مرات متوالية"([2]).

يرى " الغذامي" أن نصوص شحاتة " مبنية على ستة عناصر ، كل عنصر يتميز بسمة فنية جمالية وهي :

" آدم (الرجل/ البطل) البراءة.

حواء (المرأة/ الوسيلة) الإغراء.

الفردوس (المثال/ الحلم).

الأرض (الانحدار/ العقاب).

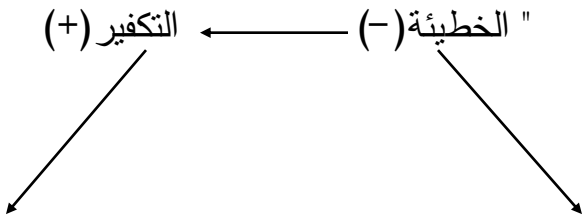
التفاحة (الإغراء/ الخطيئة).

([1]) المصدر السابق، ص118.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إبليس (العدو/ الشر)"[1]

تتجه هذه العناصر الستة نحو ثنائية واحدة وهي " الخطيئة والتكفير " التي مبدؤها "الرجل والمرأة" ، فالخطيئة تمثل الجانب المظلم في حياة "شحاتة" إلى الجانب الإيجابي الذي يمثله " التكفير" ، فيرسم لنا الغذامي" صورة لتلك الثنائيات المتصارعة بالشكل الآتي :



الجسد (المرأة). ⟷ الحب(المثل).

العيش . ⟷ الحياة.

الآخرون. ⟷ الأنا (النموذج).

الذكاء (النذالة/ إبليس). ⟷ العقل(آدم).

الواقع (الثبات). ⟷ المنطق(التحول).

الزمن (المال). ⟷ الحلم (التصوف).

النشر والشهوة . ⟷ إحراق الشعر.

([1]) المصدر السابق، ص150.

الزواج (السقوط) .←——————→ الطلاق (الإنعتاق/الموت)"([1]).

إن كل العناصر التي تتحرك في أدب شحاتة منبثقة من قطبي " الخطيئة والتكفير" وتنقسم إلى ثلاث محاور وهي :

" 1- محور (التحول-الثبات)-(الفردوس- الأرض-الفردوس).

2-محور (الشعر-الصمت) - (يوحد الفكر مع السلوك).

3-محور(الحب- الجسد)- (المرأة كنقطة حساسة في حياة النموذج (الخطيئة والتكفير)"([2]).

حاول "الغذامي " تفكيك تلك العلاقات المتعارضة والمتصارعة والمتناقضة بين (الرجل شحاتة/ المرأة حواء) التي شكلت محورا أساسيا في كل إبداعاته وفي سيرته الذاتية فـ

" كل سيرة شحاتة في حياته الخاصة شاذة الأطوار، مثل رفضه للوظائف وعجزه عن معاشرة المرأة كزوجة، وعزوفه عن الشهرة(...) إنه نموذج إنساني فريد في زماننا، بل إنه لفريد في أدبنا العربي كله" ([3]).

([1]) المصدر السابق، ص219.

([2]) المصدر نفسه، ص 222.

([3]) المصدر نفسه، ص147.

1-3-نقد:

لقد كانت سنة 1968م مرحلة حافلة بالتغيرات في المفاهيم، حيث تحولت على إثرها البُنيوية إلى ما بعد البنيوية. ولا شك أن " الغذامي" كان أسير هذا التحول وهذا ما كان واضحا في مؤلفه " الخطيئة والتكفير" حيث جمع الناقد في مؤلفه هذا أكثر من منهج فتراوح بين " الفرضيات البُنيوية التي التزمت في عقلنة البُنى اللاواعية للتخييل الأدبي"([1]) وبين المناهج النقدية التي أرادت أن " تدمج النص والعملية النقدية بالثقافة الكلية"([2]).

فهذا الدمج بين المناهج النقدية الغربية، جعل الناقد " الغذامي" يتبنى النقد الغربي تبنيا سلبيا فاكتفى في مؤلفه " الخطيئة والتكفير" بالوصف والشرح والتفسير فكانت ممارسته أشبه بالممارسة التوفيقية أو الترقيعية ـ إن صح التعبيرـ فجمع بين البنيوية كمنهج يدعو لإنارة النص من الداخل و التفكيكية التي تسعى لنهاية القراءة الأحادية.

إن " الغذامي" فهم التفكيكية فهما آليا على أنها " عملية هدم ثم بناء، بهذا الفهم الذي يفصل فيها الهدم عن البناء"([3]).

([1]) ناظم عودة: تحولات النظرية النقدية الحديثة، مجلة علامات، ج53،ع 14 سبتمبر، 2004، ص221.

([2]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

([3]) سامي عبابنة: اتجاهات النقاد العرب(في قراءة النص الشعري الحديث)، في عالم الكتب،الأردن، ط1، 2004 ص366.

لهذا جاءت مقارباته في كتاب " الخطيئة والتكفير" منفصلة ، فقام في الأول بتفكيك النص إلى جمل (وهي عملية الهدم)، ثم قام بعزل كل ما هو شاعري، فتفكيكيته تقوم على مبدأين أساسين: الهدم ثم البناء رغم أن التفكيكية تروم الهدم لا البناء. كما أنه يؤكد أنه استثمر مفاهيم كثيرة من المناهج النقدية الغربية ـ كما جاء في مؤلفه ـ حيث أخذ من البُنيوية والسيميولوجية والتشريحية، فمن الطبيعي أن يختلط عليه الأمر وأن تختلط مفاهيم (التشريحية) بمفاهيم أخرى .

رغم تبني " الغذامي " للتشريحية (التفكيكية) في كتابه " الخطيئة والتكفير" إلا أنه راح يأخذ الأسس والمرتكزات التي جاء بها "دريدا" كالاختلاف ، الأثر، التمركز المنطقي أو مركزية اللغة ، النحوية أو علم الكتابة، التناص ويطبقها في مؤلفه . فإلى أي مدى نجح "الغذامي" في تمثل و تطبيق هذه الأسس؟ . هل تعتبر تشريحية " الغذامي" امتداد لتفكيكية "دريدا" أم أنها تختلف عنها ؟.

1-الاختلاف / التعارض الثنائي (الطباق):

سبق وقلنا أن مقولة الاختلاف تعد من المرتكزات الأساسية التي وضعها "جاك دريدا" للمنهجية التفكيكية، وتعني التشتت والانتشار والبعثرة والمغايرة في الزمان والمكان.

فالنص حسب "جاك دريدا" يقوم على عدد لامتناه من الدلالات وتوالد المعنى التي لا تعرف فيه الاستقرار والثبات،إلا أن المعنى حسب دعاة التفكيكية يبقى مؤجلا ومرجئا وغائبا ([1])

أما " الغذامي" فقد أخذ مفهوم الاختلاف من مقولة (التعارض الثنائي) إذ نجده يقول إن: " الدلالة تنبثق من خلال مبدأ (التعارض الثنائي) الذي يقوم على (الاختلاف) بين العناصر المكونة للنص من تحول الأصوات إلى صوتيمات دالة، لصناعة خطاب (...) ويتجلى ذلك في الاستخدام البلاغي للغة مثل الاعتماد على (الطباق)"([2]).

ورُغم دراسة " الغذامي" حماسته إلى الحداثة الغربية إلا أنه يرجع في كثير من الأحيان إلى التراث العربي، وهذا ما فعله حينما كيّف مفهوم الاختلاف لمفهوم الطباق " وبسبب حساسية خاصة به وبموقفه، يتحمس للتراث النقدي العربي، ويدفعه للحماس في بعض الأحيان لتأسيس شرعية الماضي إلى انطباق بعض النصوص التراثية بما لا تنطق به"([3])

([1]) ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون: في معرفة الآخر إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، المغرب بيروت، لبنان، ط2، 1996، ص121.

([2]) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير،(مصدر سابق)، ص62.

([3]) عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية عربية، (مرجع سابق)، ص182.

ويستعير " الغذامي" مصطلح الاختلاف من التراث العربي فيرى أن " مصطلح الاختلاف يتردد عند عبد القاهر الجرجاني ليدل على تحولات الدلالة الأدبية من واقعها المعطى (...) إلى واقع جديد يتولد عن النص "([1]).

كما يشبه الغذامي الاختلاف بـ " اختلاف الحياة عن الموت، والحلم عن الواقع، ويكون هذا الاختلاف في النص كمساحة من الفراغ تمتد بين طرفي عناصر الحضور و عناصر الغياب، وعلى القارئ أن يقيم الجسور فيما بينها (ليملأ) هذا الفراغ"([2]).

ولهذا فالاختلاف ينتج عن المسافة الحاصلة بين الحضور والغياب والتي تنتج من خلالها عدد لا متناه من الدلالات .

2- الاختلاف/ الأثر:

يعتبر مصطلح الأثر من بين المرتكزات الأساسية والهامة التي جاء بها "دريدا" في تأسيسه لفلسفة النقد التفكيكي، وهو مصطلح بديل لمصطلح " دوسوسير" "الإشارة".

فالأثر " هو التشكيل الناتج عن الكتابة، وكل نص هو كتابة"([3]).

([1]) عبد الله محمد الغذامي: ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، (مرجع سابق)، ص108.

([2]) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير،(مصدر سابق)، ص76.

([3]) رضوان جودت زيادة: صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم،(د،ط)،(د،ت)، ص60.

فالكتابة عند "دريدا" لها أهمية كبيرة تفوق اللغة فـ"تتجاوز حالتها القديمة من كونها حدثا ثانويا يأتي بعد النطق"([1]).

إن الأثر ينتج عن مبدأ الاختلاف الذي يحمل في طياته الثنائيات (الحضور والغياب) فالمعاني ليست دائما حاضرة، والأثر في غياب مستمر. فالحضور عند " دريدا" ليس بمطلق، لهذا ينكر هذا المفهوم " ويمثله بالسهم المنطلق، فهو في أي لحظة من اللحظات حاضر في موقع معين، ولكنه في الوقت نفسه ليس حاضرا في تلك اللحظة في ذلك المكان بالذات" ([2]).

يشير " الغذامي" لمصطلح الأثر في كتابه " الخطيئة والتكفير بـ" القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص ويتصيدها كل قراء الأدب وأحسبه هو (سحر البيان)* الذي أشار إليه القول النبوي الشريف"([3]).

([1]) بسام قطوس: استراتجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي،اربد، الأردن،(د، ط)،1998،ص60.

([2]) محمود إبراهيم خليل: النقد الأدبي، الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر، عمان، الأردن، ط2 2007، ص112.

([3])* إذ يقول الرسول(ص)، "إن من البيان لسحرا"، ينظر: البخاري (محمد بن إسماعيل)، صحيح كتب السحر دار الفكر،ج30/7، بيروت،1981، عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير،(مصدر سابق)، ص55.

ويشير "الغذامي" إلى مصطلح الأثر بالمفهوم التراثي القديم دون الإخلال بالمصطلح الحداثي له، و يرى أن" الأثر مصطلح فني يحل محل الغرض والهدف في النص الأدبي ويحقق الوظيفة الجمالية في التذوق والتفاعل مع النص من جهة القارئ"([1]).

إن القارئ هو الذي يتبع هذا الأثر بهدف الوصول إلى ما هو مغيب في النص،وهذا ما يقودنا إلى تعدد القراءات وانفتاح الدلالات، فالقارئ عند "الغذامي" ليس مستهلكا للنص بقدر ما هو منتج له .

3- علم الكتابة/ النحوية:

يعتبر علم الكتابة مصطلحا من المصطلحات المهمة التي كررها "دريدا" في تأسيسه لفلسفة النقد التفكيكي، حيث كان هدفه هو تقويض المركزية الغربية التي اهتمت بالصوت وأهملت الكتابة .

حاول "الغذامي" إرجاع مصطلح النحوية إلى النظم كما ورد عند "عبد القاهر الجرجاني" فـ " فكرة (النحوية) تذكرنا بالإمام عبد القاهر الجرجاني ودعوته إلى (النظم) وهو تضافر بلاغيات الجملة مع نحوها لتأسيس جمالياتها بعيدا عن قيد المدلولات"([2]). فالكلمات ليس لها مدلول دون أن تنظم في سياق منظم يحقق الاتساق والانسجام في

([1]) المصدر السابق، ص56.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

سياق النص . فمصطلح "الغذامي "في النحوية (النظم) بعيد كل البعد عن مصطلح "دريدا"، فهذا الأخير حاول التأسيس لنقض المركزية الغربية التي أعلت من سلطة الصوت (الكلام) وأهملت الكتابة، محاولة منه إعلاء مفهوم الكتابة التي تمثل الغياب مقابل (الصوت) الذي يمثل حالة (الحضور)، فالكتابة لا تقتصر حول مفهوم الخطية فقط، وإنما تتجاوزها للولوج إلى لغة (الاختلاف) والانبثاق من الصمت وانفجار للمسكوت عنه.

ورغم تناول " الغذامي" مبدأ الكتابة عند " دريدا" إلا أنه لم يطبقها ولم يوظف هذه التصورات في مؤلفه وتشريحه.

4- التناص/ تداخل النصوص:

يعد "التناص" من أهم التقنيات التي تناولتها البُنيوية والسيميائية وما بعدها. ويجمع أغلب الباحثين والدارسين أن "التناص" ظهر مع " ميخائيل باختين" ـ كما تقدم ـ حيث أكد هذا الأخير أن لا وجود لكلمات عذراء سوى كلمات آدم.

أما " الغذامي" فأراد أن يستبدل مفهوم التناص بمفهوم (التداخل النصي) " وهذه النظرية تقوم على مبدإ الاقتباس، ومن ثم (تداخل النصوص)،لأن أي نص أو جزء من نص هو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر"([1]).

([1]) المصدر السابق، ص57.

فالنص هو نتاج لملايين النصوص المتداخلة، وهذا ما عبر عنه "سعيد يقطين" بـــ: "التفاعل النصي"([1])، كمصطلح للتعبير عن مفهوم التناص، هذا التفاعل و التلاقح يولد فيزيولوجيا نصا جديدا

و وضح " الغذامي" مصطلح التناص بمفهوم آخر هو" (النص ابن النص)، بوصف النصوص تدخل شجرة نسب طويلة ذات صفات وراثية وتناسلية، فهي تحمل (جينات) أسلافها، كما أنها تتمخض عن (بذور) لأجيال نصوصية تتولد عنها" ([2]).

فالمبادئ والأسس التي جاء بها "جاك دريدا" تختلف عن المبادئ التي طبقها "الغذامي". فالأمر أصبح عنده مجرد جمع بين المناهج النقدية الغربية، فهذه المناهج لا تصلح أن تجتمع في دراسة واحدة مثلما فعل "الغذامي"، لهذا تحول الأمر إلى فوضى وخلط في المنهجية والضياع والانحراف عن الأصول المنهجية الغربية.

يشير " الغذامي" إلى اختلاف تشريحيته عن تشريحية "دريدا" ، فيرى أنها تقوم على نقض ودحض الفكر الغربي الميتافيزيقي. "فالتفكيكية حسب دريدا تحاول تفكيك الفكر النقدي للتُراث الفلسفي، ويتخذ التفكيك مظاهر عديدة، مرة يبدو موقفا فلسفيا، وثانيا يكون إستراتيجية سياسية أو فكرية، ومرة ثالثة يبدو طريقة في القراءة. وبالطبع ينشغل دارسوا

([1]) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط2،2001،ص97.

([2]) عبد الله محمد الغذامي: ثقافة الأسئلة، (مرجع سابق) ، ص113.

الأدب ونظريته انشغالا أكبر بقوة التفكيك من حيث كونه منهجا يصلح للقراءة والتفسير "([1]).

لقد أضحى انحراف " الغذامي" واضحاً باعترافه شخصيا، فتفكيكيته تسعى إلى نقض العمل المدروس وهدمه من خلال الكشف عن تناقضاته، فتسعى تشريحيته إلى "التحليل بدل التفكيك وإلى إعادة البناء وليس التقويض، وهذا ما يجعلها أبعد عن تفكيكية دريدا وأقرب إلى تشريحية "عبد المالك مرتاض" التي كان يُريد بها القراءة المجهرية " Micro lecture" للنص من أجل تسليط الضوء عليه من كل زواياه المُمكنة، وليس التشريحية بمفهوم التفكيك أو التقويض "([2]) .

إن تشريحية " الغذامي" تجعل القراء أحرارا في فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون اعتبار للمدلول فـ"كل قراءة هي عملية تشريح النص، وكل تشريح هو محاولة استكشاف وجود جديد لذلك النص، وبذا يكون النص الواحد آلافا من النصوص يُعطي ما حصر له من الدلالات المتفتحة له " ([3]).

([1]) جونثان كَلَرْ: التفكيك، ترجمة حسام نايل، الهيئة المصرية العامة، مصر، (د، ط)،2004، ص89.

([2]) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير،(مصدر سابق)، ص89.

([3]) المصدر نفسه، ص121.

هذا ما فعله الناقد حينما مارس التشريحية على أدب "شحاتة" ، فجعل القارئ العنصر الأساسي لكشف الفراغ في النص، حتى يصل إلى المعنى ويبحث عن الحقيقة المضمرة واستحضار الغائب .

عمل " عبد الحميد إبراهيم" على نقد مقاربات " الغذامي" ولا سيما في كتاب "الخطيئة والتكفير" فادعى بأنه رائدا للتشريح، ولعل أول انتقاد وُجه له كان في القسم النظري في مؤلفه إذ يقول الناقد: " إنه خلط في المفاهيم بين مختلف المدارس والاتجاهات، فالمؤلف منذ الصفحات الأولى وحتى الصفحة 109 كان مشغولا بتقديم البُنيوية والسيميولوجية والتشريحية (...) وفي النهاية يخرج القارئ دون تعريف محدد للمدارس. والمؤلف يُثني على الجميع ولا يفرق بين واحد منها (...) ثم يذهب إلى الحديث عن النموذج التطبيقي من الصفحة 109، حتى الصفحة 259 ولكنه يظل حديثا فلسفيا ومضمونيا، وهو حديث يشغل الفصل الثاني والثالث من هذا الكتاب (...). إن "الغذامي" لم ينطلق من سمة فنية نصية، ولكنه انطلق من محور عقلي وجداني تاريخي ، يضرب إلى تراث ديني مقدس سماه الخطيئة والتكفير " ([1]).

و يتابع الناقد نقده لنموذج "الخطيئة والتكفير" فنجده يقول:" ولم أجد في كل ما قدمه الغذامي من قصائد، بل في كل قصائد حمزة شحاتة إشارة صريحة إلى قصة الخطيئة

([1]) عبد الله إبراهيم: نقاد الحداثة وموت القارئ، مطبوعات نادي القسم الأدبي، مكتبة الملك فهد الوطنية، دمشق، ط1 1996 ، ص51 وما بعدها.

والتكفير بعناصرها الستة، وكل ما وجدته هو تفسير دلالي لهذه العناصر(...) كما أن المؤلف يتكلف في شرحه للقصائد حتى تستجيب لهذه الرموز، فالقارئ يقرأ الشعر ثم يقرأ شرحا مُخالفا، لها على واقع القصيدة، نحن إذن إزاء دراسة نفسية تحليلية فلسفية(...) يشير فيها المؤلف إلى جماعية اللغة، واللاشعور الجماعي، وحالة النحن، وهي تعبيرات ترتد إلى قاموس التحليل النفسي..."([1]) .

إن نقد " عبد الله إبراهيم " "للخطيئة والتكفير" دال على أن " الغذامي" وقع في التكلف وهذا ما جعل جماليات الخطيئة تابعة لجماليات التشريح والأمر الذي زاده خطورة هو اتكاء " الغذامي " على جملة من المفاهيم والمصطلحات الفلسفية والنفسية التي جعلته يبتعد كل البعد عن تطبيق آليات المنهج التفكيكي. كما لقي انتقادات كثيرة حول مقارباته التطبيقية التشريحية بالرغم من صرامته وتصريحاته حول كتابه " الخطيئة والتكفير" .

وعلى أية حال اختار "الغذامي" بين شعر "شحاتة" كله ثلاثة قصائد ليست هي أجمل ما في شعره "([2]). وأُنتقد "الغذامي" حتى في اختياره لقصائد شحاتة، كما " أنه نقد الغذامي في تشريحه ، لعنوان "**يا قلب مت ظمأ**" أيضا.

([1]) المرجع السابق، ص 53.

([2]) بشير تاوريريت ، سامية راجح: فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، (مرجع سابق)، ص123.

حيث كانت هذه خطوات تحليله للقصيدة وتمثلت في :

أ- بدأ بنص القصيدة.

ب- شرح العنوان حيث بقى فيه 05 صفحات وقام بربط " حرف " الياء" المتواجدة هذه بعناصر أخرى من قصائد شعره.

ج-راح يحصر القصيدة كما سماه " **بالمدارات الأربعة**" دون أن يقدم تحليل لهذا المصطلح ففي المدار الأول " **الإجبار التجاوزي**" راح يرصد أفعال القصيدة، وفي المدار الثاني " **الإجبار الركني**" توقف عند أحدى الأبيات من القصيدة، كاشفا عن اتفاق بعض كلماته في الوزن وأخرى في الدلالة. وفي المدار الثالث " **مدار العودة إلى المنبع**" وفيه اختار بيتا من القصيدة موضحا لنا كيف أنه يختلف عن سائر أبيات القصيدة من حيث علامات الاستفهام والإشارات المكررة، أما المدار الرابع " **مدار الأثر**" فيحدثنا عن تفريغ الأسماء من معانيها، وأن القصيدة حسب رأيه ليست معنى وإنما هي نص ذو إشارات تتحرك حسب سياق ينظُمها ([1]).

تلك هي أهم الخطوات التي سار عليها "الغذامي" في تحليله لقصيدة " حمزة شحاتة" فكان منهجه فيها اعتماد مقاربة تقوم على " منهج تحليلي انطباعي ذو نزعة شكلية تجزيئية. فالناقد يحاول تشكيل بناء النص في ضوء تحليله إلى وحدات (جمل أو بيت أو بيتين)

([1]) ينظر: سمير سعيد الحجازي: قضايا النقد المعاصر(مرجع سابق)، ص 112.

وتصنيف هذه الوحدات حسب مستواها الفني ويربط هذه الوحدات بما يشابهها من نصوص أخرى، ليصل في النهاية إلى نص جديد (...) وعلى هذا الأساس نفهم أنه يركز اهتمامه في النص على بعض الجمل أو الأبيات دون أن يربطها بالكل (القصيدة) الذي وعد به في بداية الدراسة)"([1]).

فالمنهج التفكيكي " أوقع الغذامي في أحكام جزئية حجبت عنه الرؤية الكلية من خلال وقوفه المطول على عنوان هذه القصيدة"([2]).

إن التحليل الذي أنجزه وقدمه –للنصوص لم يتجاوز الوصف والانطباع أو تجميع الوحدات اللغوية المتشابهة في النصوص.

فالحكم الذي يمكن أن نقدمه للغذامي في القراءة التي أنجزها في نصوص شحاتة الشعرية تعد قراءة ناقصة وغير متكاملة، لأنها قامت على مستوى واحد وأهملت مستويات أخرى والعمل على مستوى واحد تجعل العمل مبسطا تبسيطا مُخلا بطبيعة النص. فالدراسة التي قدمها " الغذامي" لا تتجاوز الإنشاء والوصف والانطباع.

هذه بعض الانتقادات التي وجهت للغذامي أثناء تطبيقه للمنهج التشريحي فالبعض اعتبروه تكلف وقع فيه الغذامي وقد بدأ واضحا في جعل جماليات الخطيئة تابعة لجماليات التشريح.

([1]) المرجع السابق، ص113.

([2]) بشير تاوريريت، سامية راجح: فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، (مرجع سابق)،ص 124.

II- المقاربات التفكيكية في كتاب " تشريح النص" –عرضٌ وَ نقد.

تمهيد:

"**تشريح النص**" تم تأليفه سنة 1987م وهو الكتاب الثاني بعد " **الخطيئة والتكفير**" بل يعتبر امتدادا له، حيث لازم التطبيق التنظير،" فقد جاء في أربعة فصول توزعت عليها المقاربة التشريحية التي أجراها "الغذامي" على بعض النصوص الشعرية لشعراء معاصرين.

سبق الفصول الأربعة مدخل تحدث فيه عن " **الحداثة وإشكالية الرؤية**".

أما الفصل الأول فخصصه " **لمطاردة الإشارات والرموز**" في نص شعري لـ"**أبي القاسم الشابي**"، إذ قام بقراءة سيميولوجية لقصيدة " **إرادة الحياة**".

وعنون الفصل الثاني "**بالخطاب الشعري الجديد** (مقاربة تشريحية)، فيدرس فيه عددا من القضايا التي رآها مهمة في عدد من القصائد.

وعنون الباحث الفصل الثالث على النحو التالي " **لماذا النقد الألسني؟**" (سؤال عن نصوصية النص)، وفيه شرح النقد الألسني وأهميته وأبرز أركانه ، متبنيا بذلك الإجابة عن أسئلة النقد الجديد وعلاقتها بالنقد الألسني بدءا من البنيوية مرورا بالسيميولوجية وقوفا عند التشريحية.

أما الفصل الرابع من هذا الكتاب فكان تحت عنوان من "**الدُخول إلى الخروج**" في قصيدة " **الخُروج** "، قراءة في قصيدة " **الخُروج**" "**لصلاح عبد الصبور**" وذلك لما فيها من أساليب فنية راقية وأصيلة التي جعلتها حية وباقية لكل الأزمان ([1]).

2-1-عرض مقاربته قصيدة "إرادة الحياة" لأبي قاسم الشابي:

تعد قصيدة " إرادة الحياة" "لأبي قاسم الشابي" من أبرز قصائده التي اكتسبت شهرة في الوطن العربي شرقه وغربه.

افتتح " الشاعر" قصيدته بجملة شرطية، واتبع جواب الشرط بتأكيد وحتمية (فلا بد)

كما عمد على تكرارها ثلاث مرات خلال البيتين الأولين إذ قال:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة... فلا بد أن يستجيب القدر.

ولا بـد للّيـل أن يـنجـلي... ولا بـد للقـيد أن ينكسـر.

الحياة قوة وعزيمة وإرادة لا يثبت في ميدانها إلا الإنسان القوي والصبور والطموح الذي يتحمل مواجهة وتحدي الأخطار والمصائب، تلك هي الحياة التي أرادها الشاعر " أبو قاسم الشابي" لشعبه ودعا لها في قصيدته بالنضال والثورة لتحقيق الحرية والحياة .

([1]) ينظر: من فهرس كتاب " تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة ، لعبد الله محمد الغذامي.

إن الشيء الذي يستفزّ القارئ في بداية هذه القصيدة هو قول الشاعر كلمة " فلا بدّ أن يستجيب القدر" ولم يقل فلا بدّ أن يستجيب الله ؟.

لماذا جعل الشاعر القدر محكوما بيد الناس؟ هل لأنهم اعتادوا أن يعلقوا آمالهم وفشلهم على القدر ؟.

فالشاعر أراد أن يغيّر ما بأنفسهم ويخرجهم من بوتقة الفشل واليأس وينبههم بأنّ أقدارهم لا تتغير إلا إذا غُيروا ما بأنفسهم، وهذا استنادا لقوله تعالى في سورة الرعد: **إِنَّ اللّهَ لاَ يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنْفُسِهِمْ**"([1]).

انطلق الغذامي " في هذا الفصل من مفهوم " اللغة فاعتبرها نظاما إشاريا سيميولوجيا والكلمة إشارة تقف في الزمن على أنها دال يُثير في الذهن مدلولا، فالكلمة يراها ليست اسما لشيء تنص عليه، و إنما هي صورة صوتية وتصور ذهني " دال ومدلول.

إن قراءة الشعر قراءة "سيميولوجية" الهدف منها تحرير النص من قيوده المفروضة عليه وهذه عملية تكرارية يحدثها الشاعر أولا بان يحرر الكلمات من قيودها وهذا حدث تلقائي وغير واع "([2]).

([1]) الرعد: 11.

([2]) عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص (مصدر سابق)،ص17.

إن القراءة التي اختارها " الناقد " لهذه القصيدة هي قراءة سيميولوجية " وبدخوله القصيدة يقول:" سنجد أنفسنا متورطين معها في اصطراع متوال نلتمسه فيما يأتي "([1]).

تقوم قصيدة " **إرادة الحياة**" على معادلتين أو مصطرعين أولهما معادلة (مصطرع) الحركة والسكون ن والثاني مصطرع المد والجزر .

1-مصطرع الحركة والسكون:

" مثلما يعتمد الإيقاع الشعري على معادلة الحركة و السكون، فإن "إرادة الحياة" اعتمدت أيضا على هذه المعادلة التي تصطرع داخل القصيدة، لتحدث سابقا فنيا منطلقا نحو اللانهاية، فالصراع هنا لا يتمخض عن انتصار وانهزام، إنه صراع دائم الحركة والتوثب فهو استمرار مطلق" ([2]) .

إن المعادلة التي قامت عليها القصيدة هي معادلة الحركة والسكون، وهو بمثابة صراع دائم الحركة والاستمرارية، فالقصيدة انتهت بمثل ما ابتدأت به وهذا يتضح فيما يلي :

البيت الأول: إذا الشعب يوماً أراد الحياة... فلا بُدّ أن يستجيب القدر.

البيت الأخير: إذا طمحت للحياة النفوسُ... فلا بدّ أن يستجيب القدر.

([1]) المصدر السابق، ص21.

([2]) المصدر نفسه، ص21،22.

إن زمن القصيدة يتحرك في إشارات الحدث والتجدد وهي كالتالي :

أ- إشارات المستقبل تتكون من ثلاثة أقسام وهي:

1-الأفعال المضارعة: هي الأفعال التي تدل على توجهها نحو المستقبل.

2- أفعال الأمر: هي مستقبلية، تلحق بعدها أسماء فعل الأمر.

3- الأفعال الماضية: يتعين الفعل الماضي كإشارة إلى المستقبل ([1]).

وقد رصد فيها الأفعال كمايلي :

1ـ مضارع (مستقبل):

"يستجيب (1)، يماشي(14)، يدفن (24)، يمر(38)، يتجلى(2)، يقنع(14) يفني(29) انتظر(39)، ينكسر(2)، يجب(15)، تبقى(30)، يُفضي(41)، يعانقه(34)، يحتقر(15) يمل (33)، يرقص(41)، أبارك(13)، يحضن(16)، يمشي(35)، نعيد(48)، يستلذ(13) تلهو(28)، يعفي(38)، يصرف(58)، ألعن(14)، أتجنب(8)، تستجيب(63).

و هذه الأفعال المضارعة وردت في القصيدة مجزومة بلم، والفعل المضارع بعد جزمه بلم يصبح يدل على الماضي، لكن وقعت معطوفة بشرط حولها إلى المستقبل"([2]).

([1])ينظر: المصدر السابق، ص22، 23.

([2]) المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

2ـ أفعال الأمر وأسماء أفعاله:

"استقبلي(50)، ناجي(55)، ناجي (56)، إليك (52)

ميدي (54)، ناجي (55)، إليك (52)، إليك (53)

ناجي (55)، ناجي (55)، إليك (52)، إليك (53)

3ـ الأفعال الماضية 'مستقبل" فعل لشرط وأبوابه أو معطوف على أحدهما:

"أراد (1)، اندثر (3)، ركبت (7)، نسيت(7)، تبذر (53)، طمحت (7).

ب-إشارات الماضي: وتتكون من فئتين هما:

1-" أفعال الماضي الخالصة لم تقع في معادلة الشرط.

2- أفعال المضارعة المسبوقة ب (لم) ولم تقع أيضا في المعادلة الشرطية، ويتعين تحولها إلى ماضي، وهذا بيان بالفئتين"([1]).

1ـ الأفعال الماضية الخالصة:

" قالت(5)، سكر(20)، نما(45)، ظاهر(51)، حدث(5)، انتصر(45)، دمدمت(6) أذبلت(21)، صدعت(45)، قال(23)، أبصرى(46)، صدعت(46)، ضحت(10)، عبر (28)، جاء(47)، ضاع(59)، أطرقت(11)، تألق(29)، قبل(48)، رفرف(60)،

([1]) المصدر السابق، ص24.

قالت(12)، اندثر(29)، غير(48)، رن(61)، سكر(20)، ظمئت(40،41)، بارك(50) عنيت(48/20)

2ـ الأفعال المضارعة المتحولة إلى الماضي:

"لم تشقه(4)، لم تشقه(18)، لم تتكلم(22)، لم تترنم(4،22) " ([1]).

ج- الإشارات السابحة:

" وهي أسماء الفاعل والمفعول وهي كالأتي : "المنتصر(4)، المنتصر(18)، حالمة(34) المدخر(49)، المستتر(5)، مثقلة(19)، موشحه(36)، الحالم(52)، المُستعر(8) معانقة(32)، المنتظر(43)، حالم(61)"([2]).

بعد رصد كل أزمنة الأفعال الموجودة في قصيدة " **إرادة الحياة**" لاحظنا أن الحاضر أو الزمن الحاضر لا وجود له في النص بالصورة المعهودة، إنه موجود، لكن ليس بصورة مباشرة مثلما وجدناه في حالات أداة الجزم" بلم" " بهذا يتصدر المستقبل ويشتد التوجه نحوه وهذا حتى في أواخر أبيات القصيدة (50-56). فالإشارة إلى المستقبل عالية جدا فهو يسحق الماضي حتى ينفيه ويلغيه ([3]).

([1]) المصدر السابق، ص25.

([2]) المصدر نفسه، ص.26

([3]) ينظر: المصدر نفسه، ص26، 27 .

2-مصطرع المد/الجزر:

تتحرك القصيدة وفق مدارين:

أ-مدار التوازن ثم كسر التوازن:

إن مدار التوازن وكسر التوازن الذي اعتمد عليه الدارس في تشريحه لقصيدة " إرادة الحياة" "أسس لها إيقاعا له، داهمت القصيدة القارئ وفرضت إيقاعا عليه، مما يعطيها قدرة تحكيمية عالية تمسك كل قارئ وتخضعه لسلطانها.

وهذا نجده في ثلاث الأبيات الأولى من القصيدة:

إذا الشــعب يوما أراد الحياة ... فلا بد أن يستجيب القـدر.

ولا بـد لليـل أن ينــجلي... ولا بــد للقــيد أن ينكـــــــسر.

ومن لـــم يعانقــه شوق الحياة ... تبخر في جوها واندثـر"([1]) .

قامت هذه الأبيات على أساسين تركيبين وهما:

أ- "المعادلة الشرطية المتحركة في الصدر والمنتهية في العجز، ويكون الشطر الأول كله في دائرة فعل الشرط والثاني في دائرة جواب الشرط

([1]) المصدر السابق، ص31.

ب- الأبيات الثلاث الأولى اعتمدت على العلاقات التضامنية، إذ تقتضي الجملة الأولى وجود الثانية والعكس بالعكس صحيح([1]).

ب-مدار الارتداد:

تحركت القصيدة عبر ارتدادات وهزات بين المضي والإثبات، وحركة الارتداد "هي حركة أخذت بالتواصل المستمر مع كل بيت من أبيات القصيدة، ولكن القارئ يُلاحظ أن هذه الحركة تتجه نحو السكون عند نهاية البيت، حيث سيطر على قوافي القصيدة مزاج سكوني من حيث صياغتها، فعدد القوافي(63) منها اثنا عشر فعلا هي : "اندثر(29/3) غير(48/30)، ينكسر(2)، كبر(15)، سكر(20)، يمر(38)، انتظر(39)، ظهر(51) سحر(61). وهناك مشتقات صريحة: المنتصر(16/4)، المستتر(5)، المستعمر(8) المنتظر(43)"([2]).

بعد رصدنا القوافي الموجودة في القصيدة يتبين لنا أن عدد إشارات القوافي المتحركة(18) مقابل (45) إشارة جامدة (ساكنة)، كما أن تفعيلة القوافي على وزن (فعلْ) بسكون"اللام" كما نجد إشارات لقوافي مكررة لأربعة وثلاثين(34) بيتا وهذا بيانها:

" القدر (36/1)، اندثر(29/3)، المنتصر(18/4)، الشجر(40/6)، الحفر(17/9) أخرى(35/10)، الزهر(59/54/41/16)، العمر(50/21)، السحر(36/22)، المطر

([1]) ينظر: المصدر السابق، ص31، 32.
([2]) المصدر نفسه، ص35.

(42/24/11)، الثمر(34/25)، العطر(47/26)، نظر(53/27)، غير(48/30) القمر(60/55/37)"([1]).

في هذا البيان نلاحظ تنوع في الارتدادات واختلاف شكلها، فبعضها ارتدادات جامدة ونجدها في فعلين فقط : "اندثر و غير"، كما نجد تكرار بعض الإشارات، وبلغت أربع مرات مثل: الزهر، كما نجد أربعة وثلاثين قافية مكررة لا يتطابق سياقها إلا في أربع حالات فقط،(القدر36/1)، المنتصر(18/4)، أما الحالات الثلاثين الباقية فإنها قوافي تحمل سياقات مختلفة، ولها دلالات فنية رفيعة، فهو يمثل تحرير الكلمة من سياقها بالموروث وانطلاقها لتختار سياقها من جديد ([2]).

كانت هذه أهم العناصر التي تناولها " الغذامي" أثناء تشريحه لقصيدة " إرادة الحياة" حيث جعلها تتحرك عبر مصطرعين اثنين ألا وهما: مصطرع الحركة والسكون ومصطرع المد والجزر.

ففي المصطرع الأول درس الناقد الأزمنة التي تسبح فيها القصيدة من الزمن الماضي و الحاضر(المجزوم بلم)، والمضارع (المستقبل)، والأمر. وفي نهاية دراسة الأزمنة توصل لنتيجة وهي أن الزمن الحاضر لا مكان له بصورة مباشرة في القصيدة.

([1]) المصدر السابق، ص36.

([2]) ينظر: المصدر نفسه ،الصفحة نفسها .

أما المصطرع الثاني (المد والجز)، قسمه هو الآخر إلى مدارين: مدار التوازن وكسر التوازن، ومدار الارتداد.

ففي المدار الأول رأى بأن القصيدة تقوم على أسس تركيبية تتحكم فيها، وأعطى لذلك مثلا من الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة.

وفي المدار الثاني (الارتداد) أحصى عدد القوافي الموجودة في القصيدة، فرآها منحصرة بين القوافي المتحركة والقوافي الجامدة (الساكنة).

2-2-عرض مقاربة قصيدة الخروج إلى الدخول "لصلاح عبد الصبور":

إن الأدب عند " الغذامي" هو "عملية إبداع في منشئه، هو عملية تذوق جمالي من المتلقي، إذ يسعى إلى إحداث الأفعال في النفس أو إثارة الدهشة"([1]).

فهدف الأدب حسبه جمالي وليس نفعيا. ولتحقيق هذا الهدف لابد أن تتوفر أربعة أمور تخص الشعر وهي:

1- " اللغة.

2- استخدام الأسطورة كتعبير مجازي عن مقصد الشاعر.

3- الصورة.

([1]) المصدر السابق، ص141.

4- الإيقاع"([1]).

وتوضيح ذلك كما يلي:

1-اللغة:

اللغة هي "رموز تثير الصورة في الذهن (...) وتكون اللغة في الشعر وسيلة للإحياء وليست أداة لنقل معان محددة، وهنا يكمن الفرق بين المعنى العقلي للكلمات والمعنى التخييلي لها"([2]).

"إن وظيفة الشعر هي توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر و المتلقي، فاللغة الشعرية هي رموز للعالم كما يتصوره الشاعر، وكذلك هي رمز لعالم الشاعر النفسي، ولابد أن نفهم الشعر على هذا الأساس(...) فبدلا من أن تصف امرأة غنية مثلا تقول أنها نؤوم الضحى، وفي هذا تتمثل غاية المحاكاة " ([3]) .

لابد أن نفرق بين ما هو شعر وبين ما هو نثر، وهذا ما عمل عليه علماؤنا السابقون إذ قاموا بالتفريق بين ما هو شعر، وما هو نظم.

([1]) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

([2]) المصدر نفسه، ص 141، 142 .

([3]) المصدر نفسه، ص142 .

2-الأسطورة:

إن الهدف الذي ترمي إليه الأسطورة هو تدعيم النص بمخزون عاطفي ونفسي، مما يحرك وجدان القارئ، كما أن لها وظائف عدة استخدمها شعراؤنا المحدثون بكثرة منها:

- محاولة تفسير ما يستعصى على الإنسان فهمه من ظواهر كونية وغيرها.

- إعطاء تفسير قصصي لتجارب الإنسان في حياته اليومية.

- للأسطورة وظيفة نفسية ترتبط بأحلام البشر([1]).

إن القارئ أو المتلقي لم يفهم الأسطورة لعاملين:

الأول اقتباس الشعراء العرب أساطير عربية مثل أسطورة "أدونيس" و"تموز" وأخرى أجنبية مثل أسطورة " سيزيف".

والعامل الثاني هو: اختلاف توظيف الأسطورة في الشعر مما أدى إلى غموض الشعر وغرابته، فالشعر الحديث استخدم الأساطير العربية كما هو في شعر" البياتي" و " صلاح عبد الصبور"و " السيّاب" وهذا ما نجده عند "السيّاب إذ يقول يوم انتصار معركة التحرير الجزائرية:

([1]) ينظر: المصدر السابق، ص 144، 145.

بشراك في وهران أصداء الدهور.

سيزيف ألقى عند عبء الدهور.

واستقبل الشمس على الأطلس .

استخدم " السّياب" أسطورة "سيزيف" اليونانية وهي قصة تدل على عبث الإنسان في الدنيا، كرمز لعبثية الجهد المبذول في حياة الإنسان، وفي المقابل هي رمز أيضا لتصميم والمثابرة والكفاح من أجل الانتقال من حال إلى آخر. وهذا ما حدث مع الشعب الجزائري الذي غير وضعه من الهزيمة إلى حال الانتصار والاستقلال ([1]).

3-الصورة:

أصبحت الصورة أحد أهم الأسس التركيبية في الشعر العربي الحديث، كما أنها اكتسبت دورا رئيسا في بناء القصيدة، فانتقلت من كونها أحد أطراف التشبيه إلى أن أصبحت هي نفسها حالة شعرية، ونقارن هذا بين صورتين إحداهما قديمة وأخرى حديثة.

قال النابغة:

كأنك شمس والملوك كواكب ... إذا ظهرت لم يبد منهن كوكب.

شبه الشاعر الملك بالشمس، وهذه الصورة التشبيهية استمدها من صور الحياة الخارجية.

([1]) ينظر:المصدر السابق، ص، 146، 147.

وقال السياب في أنشودة المطر:

أصيح يا الخليج يا خليج.

يا واهب اللؤلؤ و المحار والردى.

فيرجع الصدى

كأنه النشيج

يا خليج

يا واهب المحار والردى.

إن الصورة الموجودة في هذه الأبيات تبعث من الداخل وتنبثق من تركيبها، فالصورة الأولى كاملة وجاهزة، أما الثانية فقد ابتدأت من الشاعر ودعت المتلقي للمشاركة والتفاعل معها([1]).

4-الإيقاع في اللغة:

هجرت القصيدة الحديثة ذلك الشكل النمطي الكلاسيكي والتقليدي المتعارف عليه والمتمثل في تكرار الروي في نهاية كل بيت. لكن سرعان ما عُوّض هذا التخلي بإيقاع بديل اشتغل عليه أغلب الشعراء المحدثون وهذا الإيقاع عُرف "بالموسيقى الداخلية".

([1]) ينظر المصدر السابق، ص 148،149 .

"وللإيقاع في اللغة أهمية بالغة في موسيقى الشعر الحديث، ومن حسن حظ الشاعر العربي أن للغة العربية ذات إيقاع موسيقي رفيع وشامل، وذلك أن الإعراب إحدى سمات اللغة العربية، وله فيها أهمية عضوية عن وظيفة الإعراب منصبة بالدرجة الأولى على أواخر الكلمات"([1]).

بعد عرضنا العام لأهمية الإيقاع في اللغة، يأتي هدفنا الرئيس وهو محاولة دراسة قصيدة " **الخروج**" "**لصلاح عبد الصبور**"، وهي قصيدة حديثة، تم اختيارها لأسباب فنية،" كونها تصلح أن تكون نموذجا تعرضه وتطبقه على بعض تصوراتنا لوظيفة الشعر"([2]).

و تفاعلا مع قصيدة " **الخروج**" استحضر قصة الهجرة النبوية الشريفة بكل تفصيلاتها التاريخية وبكامل ظروفها الروحية والنفسية، لأن القصيدة مبنية على مقارنة تاريخية بين طرفين، إذ نجد الشاعر يقول:

أخـــرج من مديـنتي مــن موطـــني القديم

مطرّحا أثقال عيشي الأليــم.

فيها و تحت الثوب قد حملتُ سري.

دفنته ببابها ثم اشتملت بالسماء والنجوم.

([1]) المصدر السابق، ص150.

([2]) المصدر نفسه، ص 153.

يعلن الشاعر الخروج من " مدينة"، صفاتها أنها مدينة وأنها موطنه وأنها قديمة، فالمدينة غير القرية. والحادث في زماننا هذا أن الناس والمثقفين يخرجون من قراهم ويتوجهون إلى المدينة، ولكن الشاعر يخرج من مدينته لأنها تمثل " عيشة الأليم.

" فكلمة " **مطرقا** " تدل على العناء الذي يلقاه فهو يحاول الانسلاخ من" **حياة** " ويحاول الخلاص من "**سر**" والمقصود بالسر هنا " **الروح** " فيقولون عند وفاة الشخص بأن الله أخذ سره ([1]).

إن الخروج عند "صلاح عبد الصبور" هو " محاولة الانفكاك والعودة إلى الفطرة، وهذه الصورة مفارقة لصورة الهجرة، فالرسول صلى الله عليه وسلم لم يخرج إنما هاجر، وهو لا يخرج من مدينته وإنما يتجه إليها، والرسول لا يطرح أثقاله وإنما يحملها ، فالرسول يمثل الحقيقة، والشاعر يمثل ظل الحقيقة . فالشاعر كاليتيم، بينما الرسول يتيم وهذا يظهر في

قول الشاعر:

أخرج كاليتيم.

لم أتخيّر واحدا من الصحاب.

لكي يفديني بنفسه، فكل ما أريده قتل نفسي الثقيلة.

([1]) ينظر: المصدر السابق، ص153، 154، 155.

ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلّل الطُلاب.

فليس من يطلبني سوى أنا القديم.

فمحاولة الشاعر الانسلاخ من العيش الأليم؛ لأن العيش فيه خطيئة وأثم وهذا في قوله:

حجارة أكون لو نظرت إلى الوراء.

حجارة أصبح أو رجوم.

وفي هذا البيت إشارة صريحة إلى قوم لوط عليه السلام حيث قال الله تعالى في سورة هود: " فَأَسْرِ بِأَهْلِكَ بِقِطْعٍ مِنَ اللَّيْلِ وَلَا يَلْتَفِتْ مِنْكُمْ أَحَدٌ إِلَّا امْرَأَتَكَ إِنَّهُ مُصِيبُهَا مَا أَصَابَهُمْ إِنَّ مَوْعِدَهُمُ الصُّبْحُ أَلَيْسَ الصُّبْحُ بِقَرِيبٍ (81) فَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا جَعَلْنَا عَالِيَهَا سَافِلَهَا وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهَا حِجَارَةً مِنْ سِجِّيلٍ مَنْضُودٍ (82) مُسَوَّمَةً عِنْدَ رَبِّكَ وَمَا هِيَ مِنَ الظَّالِمِينَ بِبَعِيدٍ(83)"([1]) .

فالالتفات إلى الخلف فيه ذنب وخطيئة وجزاؤه الرجم، لذلك نجد الشاعر يكرر المعنى ليؤكد الصورة لنفسه وللقارئ (المتلقي) ([2]).

كانت هذه قراءة " الغذامي" لقصيدة " الخروج" لصلاح عبد الصبور"، فهي قصيدة مليئة

([1]) هود : 81 ـ 83 .

([2]) ينظر: عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، (مصدر سابق) ، ص155، 156، 157.

بإشارات من التجربة النبوية، فوظف " عبد الصبور" ملامح شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم، ليصور من خلالها تجربة معاصرة وهي محاولة الشاعر الهروب من واقع حياته المرير، ومن زيف المدينة الحديثة وشرورها بل ومن ذاته أيضا.

و استخدم لتوضيح ذلك بعض الأدوات الفنية في تعبيره الشعري كالأسطورة والشخصية التراثية التي تمنح القصيدة طاقة وعمقا يختلف كل الاختلاف عن عمقها الظاهر، فتنقل القصيدة من مستواها الشخصي إلى المستوى الإنساني عاما وخاصا.

2-3- نقد:

مما يلاحظ أن " الغذامي" لم يستطع أن يُعرج على كل الجوانب الفنية الموجودة في القصيدة، لصعوبة الإلمام بلغة " صلاح عبد الصبور" واستحالة الوقوف عندها، باعتبارها لغة متميزة و فضفاضة تميزت بتجسيد المعاني و اعتماد أسلوب التصوير الإيحائي،وبهذا استطاع الشاعر أن يصور حاله وحال الأمة، بلغة بسيطة و بالبساطة هي السمة الغالبة والمميزة لشعر الشاعر.

فمحاولة " الغذامي" التشريحه في مقاربتيه لـ " **إرادة الحياة**" و"**الخروج**" لم تتجاوز النسق العام كمحصلة نهائية، ففي بداية مؤلفه "تشريح النص" وعد بالمنهج التشريحي، لكنه لم يطبقه فوقع في " الانطباعية والأسلوبية البنيوية"([1]).

([1]) ممدوح الشيخ: عبد الله محمد الغذامي، الحداثة، التحولات ، مجلة الجمهور، 6 نوفمبر، 2013، ص43.

ففي هذا المؤلف (تشريح النص) تابع منهج "دريدا " ولكن طغت عليه المسحة السيميولوجية، فكان هذا واضحا في دراسته لقصيدة " إرادة الحياة" لأبي القاسم الشابي حيث أعلن منذ البداية أنه سيقوم بدراسة سيميولوجية لها " تتوخى التحليل النصوصي لنوعين من الأفعال : "فعل القول" و " فعل الفعل" .

وفي إطار هذا المنهج المزيج قدم "الغذامي" اللغة بوصفها نظاما إشاريا (سيميولوجيا) لعلاقات الدال والمدلول، حيث أصبحت الكلمة في النص إشارة حرة تم تحريرها على يد المبدع"([1]) . وفي مؤلفه هذا لم نقرأ شيئا عن التشريحية كما وعدنا في البداية، لكنه استخدم خليطا من المناهج النقدية الغربية من بُنيوية وأسلوبية وسيميولوجية .

وبهذا عُدّ " الغذامي" من النقاد العرب الأوائل الذين تبنوا التفكيكية وأدخلوها في الكتابات النقدية العربية ، فأخطأوا حين فهموا أن التفكيك يعني تفكيك النص إلى أجزائه الأولية لإعادة تركيبه من جديد .

لم يسلم الناقد " الغذامي " من مطرقة و سندان النقد، إلا أننا في المقابل لا ننكر فضائل الرجل وانجازاته وشجاعته في وجه خصوم بلغ بهم الحال أن أطلقوا عليه صفات مثل: "حاخام الحداثة".

([1]) حسين بافيقه: جدة والحداثة ... الغذامي قبيل الخطيئة والتكفير، الجمعة رجب 1437 هـ ـ 29 أفريل 2016.

وعلى الإجمال فإنه حاول التوفيق بين المنهجين "التشريحي والبنيوي " و" التشريحي و السيميولوجي" في كتابيه " **الخطيئة والتكفير** " **و** " **تشريح النص**" ، ليقدم منهجا متكاملا سماه **بـ** "**التشريحية**" اعتقادا منه بأنه الأنسب والأصلح لمقاربة النص وتفكيكه (تشريحه) ـكما فهم ـ لكننا بعد عرض كل المقاربات التي وظفها في كتابيه وجدنا أن البنيوية بالدرجة الأولى والسيميولوجية بالدرجة الثانية قد أقصت التفكيكية وحرمتها من البروز.

• • •

خاتمة

من الدال جدا أن نشير في نهاية البحث أننا تطرقنا إلى منهج نقدي معاصر، وهو التفكيكية التي ترتبط ارتباطا وثيقا ببنية الحضارة الغربية.

ــ شهدت التفكيكية مسارا تاريخيا مطولا يمتد في العمق إلى رحيق الفلسفات المثالية والمادية أي منذ عهد "أفلاطون" و"أرسطو" إلى مسار الفلسفات الحديثة مع "**نيتشة**" و"**هيدغر**" و "**جاك دريدا**".

ـ ظهرت التفكيكية على أنقاض البُنيوية ومن أشهر ممثلي هذا التيار عند الغرب "**جاك دريدا**" و"**هارولد بلوم**" أما عند العرب فقد مثل هذا الاتجاه" **عبد الله محمد الغذامي**" و"**عبد الله مرتاض**".

ـ إن القول بالتفكيكية لم تكن نتيجة للعبقرية الفلسفية لدى " جاك دريدا" بقدر ما كانت وليدة نسق فلسفي، هذا النسق قام بالتشكيك في كل المرجعيات التي قامت عليها الفلسفة الغربية سواء كانت اللاهوتية،أو العقلانية، أو التجريبية.

ـ تقوم التفكيكية على جملة من المقولات والمرتكزات الأساسية **كموت المؤلف والإعلاء من سلطة القارئ، وانفتاح المعنى وتناسله وانفتاحه اللامتناهي، والاختلاف المرجأ** هذه المقولة الأخيرة ترتبط ارتباطا وثيقا بكل المقولات السابقة الذكر، مثلا مقولة الغراماتولوجيا أو علم الكتابة قامت على نقد مركزية الصوت، فعلم الكتابة الذي يدعو إليه "دريدا" يؤدي إلى إحلال الكتابة محل الصوت والكتابة تستطيع الانفلات من سلطة الكاتب مما يسمى بالانفتاح اللامتناهي للدلالات.

ـ شهدت التفكيكية عدة مقابلات اصطلاحية تختلف من ناقد إلى آخر فمثلا عند"جاك دريدا" يطلق عليها"**بالتفكيكية**". وعند "عبد المالك مرتاض" يطلق عليها "**بالتقويضية**" ولدى الغذامي "**بالتشريحية**" .

ـ يعتبر الناقد "عبد الله محمد الغذامي" أول من تجرأ على إدخال مصطلح الحداثة إلى الساحة النقدية وكان هدفه هو مواجهة ثقافة عربية محافظة بثقافة غربية متفتحة.

ـ استند " الغذامي" في تحليله (تشريحه) للنصوص الأدبية ولا سيما في نموذج " الخطيئة والتكفير" على "**مبدأ تفسير الشعر بالشعر**" .

ـ اعتمد "الغذامي" على أسس نموذجية في تشريح النصوص، وهما نموذجين: **نموذج الجمل الشاعرية، ونموذج الخطيئة والتكفير**.

ـ قسّم "الغذامي" أدب " **حمزة شحاتة**" إلى أصناف وميزها حسب مستواها الفني أهمها: **الجملة الشعرية أو جملة القول الشعري، وجملة التمثيل الخطابي وتليها الجملة الصوتيم المقيدة** .

ـ كانت تشريحية " الغذامي" تستند على رصد **الأفعال والأسماء والصفات والإيقاع** ، وهذا ما وجدناه في كتابه " **الخطيئة والتكفير**" و"**تشريح النص**".

ـ مبدأ **الثنائيات** حاضرة بقوة في كتاب " الخطيئة والتكفير" كثنائية **(الرجل/ المرأة)، (الخير/ الشر)،(الجنة/ النار)، (الحياة/الموت)**.

ـ إن منهج "الغذامي" في الخطيئة والتكفير كان تركيبيا بين **البنيوية والأسلوبية والسيميولوجية والتشريحية** .

ـ قام " **الغذامي**" في مؤلفة " **الخطيئة والتكفير**" بتحوير أسس ومرتكزات التفكيكية التي اعتمدها " دريدا " في تأسيسه لفلسفة النقد التفكيكي، فقابل مصطلح "**الاختلاف**" بمصطلح "**التعارض الثنائي**"، ومصطلح "**علم الكتابة**" "**بالنحوية**" و مفهوم "**التناص**" بمفهوم "**التداخل النصوصي**".

ـ يمثل " الغذامي" صوتا نقديا متميزا يسعى إلى تأسيس نظرية خاصة بنقد النص العربي من خلال الإفادة من تيارات نقدية غربية، فعمل على مزج كل هذه المدارس **من البنيوية إلى السيميائية والتفكيك والقراءة.**

ـ لم تُعد التفكيكية (التشريحية) منهجا بقدر ما اعتبرت إستراتيجية يستند عليها القارئ (الناقد) في تحليلة للنصوص الأدبية وتساعده على إضاءة النص والكشف عن الخبايا الموجودة فيه.

ـ إن منهج " الغذامي" في كتابه " تشريح النص" كان **انطباعيا بالدرجة الأولى،ثم سيميولوجي بالدرجة الثانية،فبنيوي أسلوبي بالدرجة الثالثة .**

ـ طغيان المنهج السيميولوجي في قصيدة " **إرادة الحياة** " **لأبي قاسم الشابي,**

هذه أهم الخلاصات والنتائج التي توصلنا إليها من خلال بحثنا هذا ولا ندعي له كمالاً بل ما قمنا به لا يعدو أ يكون محاولات بسيطة تحتاج إلى إعادة نظر، فإن وفقنا فذلك من الله وإن أخفقنا من أنفسنا ومن الشيطان.

• • •

مـلـخـص

ملخص:

تعد التفكيكية من المناهج النقدية الغربية المعاصرة والتي جاء بها الفيلسوف والمفكر "جاك دريدا" متخذا منها سلاحا لمهاجمة الفكر الغربي الميتافيزيقي،حيث أرسى معالمها في أواخر الستينيات عبر ثلاث كتب أساسية صدرت في سنة واحدة عام 1967م .

ـ "الكتابة والاختلاف".

ـ "الصوت والظاهرة".

ـ "علم الكتابة ".

وكأي منهج نقدي يقوم على مجموعة من الأسس والمرتكزات ، فالتفكيكية اتكأت على جملة من الأسس الرئيسة نذكرها: "موت المؤلف والإعلاء من سلطة القارئ"، "انفتاح المعنى وتناسله"، "الكتابة والاختلاف" و"التناص".

يعد "عبد الله محمد الغذامي" من النقاد العرب الأوائل الذين تبنوا التفكيكية وروجوا لها في الساحة النقدية العربية تنظيرا وممارسة ولا سيما في كتابيه " الخطيئة والتكفير" و "تشريح النص" والقارئ لهذين الكتابين يدرك جيدا أن الناقد لم يستقر على منهج واحد فقط بل مزج بين كل المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى السيميائية حتى التشريحية.

Résumé:

La déconstruction des méthodes monétaires occidentales modernes par le philosophe et penseur Jacques Derrida est une arme permettant d'attaquer la pensée métaphysique occidentale: elle a été créée à la fin des années 1960 par trois ouvrages de base publiés en un an en 1967.

"L'écriture et différence".

"La voix et le phénomène".

"De la grammatologie".

Comme dans toute approche monétaire reposant sur un ensemble de fondements, la déconstruction repose sur un certain nombre de principes de base: "la mort de l'auteur et le renforcement de l'autorité du lecteur", "l'ouverture et le sens du sens", "l'écriture et la différence" et "l'harmonie".

"Abdullah Mohammed Al-Ghathami" est considéré comme l'un des premiers critiques arabes à avoir adopté et propagé la théorie de la déconstruction sur l'arène monétaire arabe, notamment dans ses livres " Le péché et l'expiation" et " Disséquer le texte " Le lecteur est bien conscient du fait que le critique n'a pas opté pour une seule approche, Entre toutes les approches critiques contemporaines du structuralisme à la sémiotique à l'anatomie.

مـــلحـق

قصيدة "يا قلب مت ظمأ" "لحمزة شحاتة":

1ـ زادته في الحب عقبى أمره رهقا ... عان بجنبى يهفو ثائرا قلقا

2ـ أ يظل إن ذكر الماضي وفتنته ... غصان.. راحته أن يلفظ الرمقا

3ـ تـحي خيالات ماضيه له صورا ... ماتت وخلفت الآلام والحرقا

4ـ أورب ذكرى أذاقت نفس باعثها... ويلا يزلزل عزم الجلد والخلقا

5ـ يا قـلب غرك من ماضيك رونقه ... وأن حظك فيه كـان مؤتلفا

6ـ وأن مسرح لذات الهوى شرع ... حوى الحياة مدى ضم الهوى أفقا

7ـ وأن جـــدولك السلسال مطرد ... على حفافيه ينمو الزهر متسقا

8ـ يلـــقاك بلورد طلقا من مناهله ... وبالمفاتن يسبى سحرها الحدقا

9ـ رفت عليه معاني الحسن سافرة ... فاقت بما ذاب من ألوانها الشفقا

10ـ وأن مـــحرابك القدسى كنـت به ... العابد الفرد يحبوك الرضا غدقا

11ـ تقيم فيه فروض الحب خاشعة ... ألقى عليها الهوى من صدقه ألقا

12ـ فاليـــوم نوزعت في مثواك حرمته ... وعـدت تشهد من عباده فرقا

13ـ وزاحمتك على أركانه مهج ... عبادة الحب فيه تشبه الملقا

14ـ والماء؟ لا ماء يا قلبي .. فمت ظمأ ... ودع مدنسه يهلك به شرقا

قصيدة "الموال الحجازي –قصيدة جدة– "لحمزة شحاتة":

1ـ النهى بين شاطئيك غريق ... والهوى فيك حالم ما يفيق

2ـ ورؤى الحب في رحابك شتى ... يستفز الأسير منها الطليق

3ـ ومعانيك في النفوس الصديا ... ت إلى ريها المنيع رحيق

4ـ إيـه يا فتنته الحياة لصب ... عهده في هواك عهد وثيق

5ـ سحرته مشابه منك للخلد ... ومعنى من حسنه مسروق

6ـ كم يكر الزمان متئد الخطو ... وغصن الصبا عليك وريق

7ـ ويذوب الجمال في لهب الحب ... إذا آب وهو فيك عريق

8ـ تتصبيننني في دجى الليل ... وقد هفهف النسيم الرقيق

9ـ مقبلا كالحب يدفعه الشوق ... فيثنيه عن مناه الخفوق

10ـ حمّلته الأمواج أغنية الشط ... فأفضى بها الأداء الرشيق

11ـ نغما تسكر القلوب حمياه ... فمنه صبـــوحها والغبــوق

قصيدة "إرادة الحياة" "لأبي قاسم الشابي":

1-إذا الشعب يومًا أراد الحياة ... فلا بدّ أن يستجيب القدر

2- ولا بدّ للّيل أن ينجلي ... ولا بدّ للقيد أن ينكسر

3- ومن يعانقه شوق الحياة ... تبخر في جوّها واندثر

4-فويل لمن لم تشقه الحياة ... من صفعة العدم المنتصر

5-كذلك قالت لي الكائنات ... وحدّثني روحها المستتر

...

6-ودمدمت الريح بين الفجاج ... وفوق الجبال وتحت الشجر

7-إذا ما طمحتُ إلى غاية ... ركبتُ المنى ونسيتُ الحذر

8-ولم أتـجنّب وعور الشعاب ... ولا كبّة اللّهب المستعر

9-ومن لا يحب صعود الجبال ... يعش أبد الدهر بين الحفر

10-فعجت بقلبي دماء الشباب ... وضجت بصدري رياح أُخر

11-وأطرقت أصغي لقصف الرعود ... وعزف الرياح ووقع المطر

...

12-وقالت لي الأرض -لما سالت ... أيا أم هل تكرهين البشر؟

13-أبارك في الناس أهل الطموح ... ومن يستلذّ ركوب الخطر

14-وألعن من لا يُماشي الزمان ... ويقنع بالعيش عيش الحجر

15-هو الكون حيّ يحب الحياة ... ويحتقر الميْت مهما كبر

16-فلا الأفق يحضن ميت الطيور ... ولا النحل يلثم ميت الزهر

17-ولولا أمومة قلبي الرّؤوم ... لما ضمّت الميت تلك الحفر

18-فويل لمن لم تشقه الحياة ... من لعنة العدم المنتصر

...

19-وفي ليلة من ليالي الخريف ... مثقّلة بالأسى والضجر

20-سكرت بها في ضياء النجوم ... وغنّيت للحزن حتى سكر

21-سألت الدجى: هل تعيد الحياة ... لماذا أذبلته ربيع العمر ؟

22-فلم تتكلم شفاه الظلام ... ولم تترنّم عذارى السحر

23-وقال لي الغاب في رقّه ... محبّبه مثل خفق الوتر:

24-يجيء الشتاء شتاء الضباب ... شتاء الثلوج شتاء المطر

25-فينطفئ السحر سحر الغصون ... وسحر الزهور وسحر الثمر

26-وسحر السماء الشجي الوديع ... وسحر المروج الشهي العطر

27-وتهوي الغصون و أوراقها ... وأزهار عهد حبيب نضر

28-وتلهو لها الريح في كل واد ... ويدفنها السيل أنّى عبر

29-ويفنى الجميع كحلم بديع ... تألق في مهجة واندثر

30-وتبقى البذور التي حُمّلت ... ذخيرة عمر جميل غبر

31-وذكرى فصول ورؤيا حياة ... وأشباح دنيا تلاشت زمر

32-معانقة ـ وهي تحت الضباب ... وتحت الثلوج وتحت المدر

33-لطيف الحياة الذي لا يملّ ... وقلب الربيع الشذي الخضر

34-وحالمة بأغاني الطيور ... وعطر الزهور وطعم الثمر

...

35-ويمشي الزمان فتنمو صروف ... وتذوي صروف وتحيا أُخر

36-وتصبح أحلامها يقظة ... موشحة بغموض السحر

37-تسائل: أين ضباب الصباح ... وسحر المساء وضوء القمر ؟

38-وأسراب ذاك الفراش الأنيق؟ ... ونحل يغني؟ وغيم يمر؟

39-وأيــن الأشعـــة والكائنات ؟ ... وأين الحياة التي أنتظر؟

40-ظمئت إلى النور فوق الغصون ... ظمئت إلى الظل تحت الشجر

41-ظمئت إلى النبع بين المروج ... يغنّي ويرقص فوق الزهر

42-ظمئت إلى نغمات الطيور ... وهمس النسيم ولحن المطر

43-ظمئت إلى الكون أين الوجود ... وإني أرى العالم المنتظر

44-هو الكون خلف سبات الجمود ... وفي أفق اليقظات الكبر

...

45-وما هو إلا كخـــفق الجناح ... حتّى نما شوقــها وانتصر

46-فصدعت الأرض من فوقها ... وأبصرت الكون عذب الصّور

47-وجـــاء الربـــيع بأنغامه ... وأحلامـــه وصباه العطر

48-وقبـــلها قُبـــلاً في الشفاه ... تعيد الشباب الذي قد غبر

49-وقال لها: قد منحت الحياة ... وخلّدت في نسلك المدّخر

50-وباركك النور فاستقبلي ... شباب الحياة وخصب العمر

51-ومــن تعبــد النور أحلامه ... يــباركه النّور أنّى ظهر

52-إليـك الفضاء إليك الضياء ... إليك الثرى الحالم المزدهر

53-إليك الجمال الذي لا يبيد ... إليك الوجود الرحيب النضر

54-فميدي كما شئت فوق الحقول ... بحلو الثمار وغض الزهر

55-وناجي النسيم وناجي الغيوم ... وناجي النجوم وناجي القمر

56-ونــاجي الحــياة وأشواقــها ... وفتنته هذا الوجود الأغر

...

57-وشف الدجى عن جمال عميق ... يشب الخيال ويذكي الفكر

58-ومــد على الكــون سحر غريب ... يصرّفه ساحر مقتدر

59-وضاءت شموع النجوم الوضاء ... وضاع البخور بخور الزهر

60-ورفــــترف روح غريب الجمال ... بأجنحة من ضياء القمر

61-ورنّ نشــيد الحــياة المقدّس ... في هيكل حــالم قد سحر

62-وأعــلن في الكون: أن الطموح ... لهيب الحياة وروح الظفر

63-إذا طــمحت للحــياة النفوس ... فلا بدّ أن يستجيب القدر

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم (رواية الإمام ورش بن نافع).

أولا : المصادر والمراجع العربية:

إبراهيم (عبد الحميد):

1- نقاد الحداثة و موت القارئ، مطبوعات نادي القسم الأدبي مكتبة الملك فهد الوطنية دمشق، ط1، 1996.

إبراهيم (عبد الله):

2- في معرفة الآخر، إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، المغرب- بيروت- لبنان، ط2، 1996.

أوكان (عمر):

3-لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، دار إفريقيا الشرق، ط1،1994.

ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين):

4-لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1993.

بُخضرة (مونيس):

5-تاريخ الوعي، مقاربات تاريخية جدلية ارتقاء الوعي بالواقع، منشورات دار العرب العلوم، ط1، (د، ت).

بن مالك (رشيد):

6-قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر،(د،ط) 2000.

بو خاتم (مولاي علي):

7-الدرس السيميائي المغاربي، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،ط1،2005.

تاوريريت (بشير) ، راجح (سامية):

8-فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع،عمان،ط1 ، 2009 .

جاد (عزت محمد):

9-نظرية المصطلح النقدي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،(د،ط)،2002.

حجازي (سمير سعيد):

10-قضايا النقد المعاصر، دار الآفاق العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007.

حرب (علي):

11- الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكرة،المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء ط2، 2000.

حمودة (عبد العزيز):

12-المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن الكويت ط1، 2001.

حنفي (حسين):

13-ما العولمة؟ دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1999.

خليل (محمود إبراهيم):

14-النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر، عمان، الأردن ط2، 2007.

الرويلي(ميجان):

15-قضايا نقدية ما بعد البنيوية، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1992.

زيادة (رضوان جودت):

16-صدى الحداثة وما بعد الحداثة في زمنها القادم، (د، ط)، (د، ت).

سويف (مصطفى):

17- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة،(د، ط) 1981.

شاروني (حبيب):

18- فلسفة جون سارتر، منشأة المعارف المصرية،القاهرة، ط1، 1996.

صلاح (فضل):

19- مناهج النقد المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2013.

20-أساليب الشعرية المعاصرة،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، 1994.

ضيف (شوقي) :

21-المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2003.

عادل (مصطفى):

22- فهم الفهم، مدخل إلى الهيرمونيطيقا ، نظرية التأويل، من أفلاطون إلى غادامير دار رؤية، القاهرة، ط1،(د، ت).

عبد المالك (مرتاض):

23-مدخل في قراءة الحداثة، دار البيان الكويتية، (د، ط)، 1996.

عبابنة (سامي):

24-اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، في عالم الكتب، الأردن ط1، 2004.

عبد الله (عادل):

25-التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل،دار الكلمة،دار الحصاد،دمشق،ط1،(د،ت).

عرفة (عبد العزيز):

26- التفكيك والاختلاف المرجأ،مجلة الفكر العربي المعاصر، الكويت، (د،ط)،1988.

العشماوي (محمد زكي):

27-دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 1986.

الغذامي (عبد الله):

28- ثقافة الأسئلة- في مقالات النقد والنظرية،دار سعاد الصباح،الكويت،ط2،1993.

29-الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة لأنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط6، 2006.

30- تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء - المغرب/ بيروت - لبنان، ط2، 2006.

قاسم (سيزا) وأبو زيد (نصر حامد):

31-مدخل إلى السيميوطيقا (أنظمة العلامات) "مقالات مترجمة ودراسات"، دار إلياس المصرية،القاهرة، ط1، 1986.

قطوس(بسام):

32-المدخل إلى المناهج النقد المعاصر،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية ط1،2006.

33-استراتجيات القراءة-التأصيل والإجراء النقدي،دار الكندي،اربد، الأردن،(د،ط) 1998.

لعور (موسى):

34-البنيات التناصية في شعر أحمد سعيد -أدونيس-دراسة سيميائية، مراجعة وتحقيق بلقاسم دفة، مزوار، ط1،2009.

مفتاح (محمد):

35-تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1،(د،ت).

وغليسي (يوسف):

36- إشكالية المصطلح في الخطاب النقد العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2008.

37- الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض-بحث في المنهج و إشكالياته،إصدارات رابطة إبداع الثقافية،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر،(د،ط)،2002.

يقطين (سعيد):

38-انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2، 2001

ثانيا: المراجع المترجمة:

ايكو (أمبرتو):

39-التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء،(د،ط)2000.

بشنبدر (ديفيد):

40- نظرية الأدب المعاصر، وقراءة الشعر، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(د،ط)،1996.

بارت (رولان):

41-درس في السيميولوجيا،ترجمة عبد السلام بن عبد العالي،دار توبقال، المغرب (د،ط)،1986.

42-نقد وحقيقة، ترجمة منذر العياشي، دار الإنماء الحضاري، ط1، 2019.

دريدا (جاك) و مان (بول دي) :

43-إستراتيجية التفكيك،ترجمة حسام نايل،أزمنة للنشر والتوزيع،الأردن،ط2009،1.

دريدا (جاك):

44-الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر،ط1988،2.

45-في علم الكتابة، ترجمة أنور مغيث، ومنى طلبة، دار الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 2005.

رايان (ميشيل):

46-في معرفة الآخر إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، المغرب ـ بيروت، لبنان، ط1، 1990.

47- مدخل إلى التفكيك، ترجمة حسام نايل، ط1،(د،ت).

زيما (بيرف):

48-التفكيكية، دراسة نقدية ، تعريب أسامة الحاج، دار مجد، بيروت، ط1،1996.

ستروك (جون):

49-البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا،ترجمة جابر عصفور عالم المعرفة الكويت،(د،ط)،1996.

سلدن (رامان):

50-النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور،دار قباء، القاهرة،(د، ط)،1998.

كَلَر (جونثان):

51-التفكيك، ترجمة حسام نايل،الهيئة المصرية العامة، مصر،(د، ط)،2004.

كريستيفا (جوليا):

52-علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء ، المغرب، ط2،1991.

كوفمان (سارة) - لابورت (روجيه):

53- مدخل إلى فلسفة جاك دريدا،تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر، ترجمة كثير وعز الدين الخطابي،أفريقيا الشرق،ط1،1994 .

نوريس (كريستوفر):

54-التفكيكية النظرية والتطبيق، ترجمة رعد عبد الجليل جواد،الحوار للنشر والتوزيع ط1، 1992.

ثالثا: الرسائل الجامعية:

بودربالة (الطيب):

55-قراءة في كتاب "زيما" التفكيكية،(رسالة ماجستير)، دراسة نقدية كلية الآداب جامعة باتنة، 2015-2016.

رابعا: المجلات :

إبراهيم(نبيلة):

56-النقد النسوي في إطار النقد الثقافي،(ضمن النقد الأدبي على مشارف القرن) أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، مطابع المنار العربي،القاهرة،(د،ط)،2003.

بارت (رولان):

57-من الأثر الأدبي إلى النص، ترجمة عبد السلام بنعنيد العال، مقال من مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، العدد 28، 1989.

بافيقه (حسين):

58-جدة والحداثة... الغذامي قُبيل الخطيئة والتكفير، الجمعة رجب 1437 هـ ـ 29 أفريل 2016.

شقروش (سامية):

59- سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي (7-8) نوفمبر، جامعة محمد خيضر ـ بسكرة،2017.

الشيخ (ممدوح):

60-عبد الله محمد الغذامي، الحداثة، التحولات ، مجلة الجمهور، 6 نوفمبر،2013.

عودت (ناظم):

61-تحولات النظرية النقدية الحديثة، مجلة علامات، العدد 14، الجزء 53، 2004.

الكردي (محمد علي):

62- الصوت والتفكيك، مجلة علامات في النقد(د، ط)،(د، ت).

فـــهـــرس الموضوعات

المــوضــوع	الصفــحة
مقدمة	أ ـ ز
1ـ مدخل في ماهية النقد التفكيكي 1ـ1ـلغة . 1ـ2ـ اصطلاحًا. **2ـ الأصول الفلسفية واللسانية للنقد التفكيكي** 2 ـ1ـ الأصول الفلسفية. 2ـ2ـ الأصول اللسانية.	9 16ـ9 21ـ 16 24ـ21
الفصل الأول: **أسس وملامح المقاربة التفكيكية في كتابات النقاد الغربيين** **تمهيد:** **1ـ** موت المؤلف والإعلاء من سلطة القارئ 2 ـ انفتاح النص وتعدد الدلالات 3ـ الكتابة والاختلاف 3 ـ 1 الكتابة 3 ـ 2 الاختلاف 4ـ التناص	30 ـ 26 35 ـ 30 38 ـ 35 42 ـ 39 . 46 ـ42 48 ـ 46

خلاصة	50- 49
الفصل الثاني:	
المقاربات التفكيكية في كتابي " الخطيئة والتكفير " وَ "تشريح النص" لـ " عبد الله محمد الغذامي ـ عرضً ونقد.	
تمهيد :	56-52
I ـ المقاربات التفكيكية في كتاب " الخطيئة والتكفير" ـ عرضً ونقد ـ.	
1-1ـ عرض قصيدة "يا قلب مت ظمأ" "لحمزة شحاتة".	65 -56
1-2ـ عرض قصيدة " جدة" " الموال الحجازي".	78- 66
نموذج الجمل الشاعرية.	84-79
نموذج الخطيئة والتكفير.	87- 84
1-3ـ نقد .	100-88
II ـ المقاربات التفكيكية في كتاب " تشريح النص" ـ عرض ونقد ـ	
تمهيد :	102-101
2 -1 ـ عرض قصيدة " إرادة الحياة " لأبي قاسم الشابي".	111-102
2-2ـ عرض قصيدة " الخروج" "لصلاح عبد الصبور".	119-111
2 -3 نقد	121-119

خـاتـمة.	126-123
مـلخص البحث.	129-128
مـلحق.	137-131
قـائمة المصادر والمـراجع .	149-139
فـهرس الموضوعات .	153-151