عبد الله محمد الغذامي و الخطيئة و التكفير:

ظهر "عبد الله محمد الغدامي" على الساحة النقدية في الوطن العربي مع منتصف الثمانينيات بكتابه الأول (الخطيئة و التكفير) عام 1985م فأحدث ضجة كبرى في صفوف النقاد العرب، لأنه تبنى فيه أحدث منهجين نقديين آنذاك و هما: البنيوية و التشريحية أو (التفكيكية) و كتابه هذا في قسمين:

تناول في القسم الأول نظرية البيان الشعرية، و مفاتيح النص (البنيوية و السيميولوجية و التشريحية) و فارس النص "رولان بارث" و نظرية القراءة، و في القسم الثاني درس شعر الشاعر السعودي المعاصر "حمزة شحاتة" (1909م – 1972م).

في نظرية البيان الشعرية يعتمد الباحث المنهج البنيوي و يرى أن خير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي هي الانطلاق من مصدره اللغوي كما يشخصها "جاكبسون" في نظرية الاتصال و عناصرها الستة التي تغطي وظائف اللغة كافة بما فيها هيمنة الوظيفة الأدبية، فالقول عادة ما يحدث من مرسل يرسل رسالة إلى مرسل إليه.

و لكي يكون ذلك عمليا يحتاج إلى ثلاثة أشياء هي السياق و الشفرة و وسيلة الاتصال، و كل قول مهما كان نوعه إنما يدور في هذه المدارات الستة، و اختلاف الأقوال في طبيعتها و في جنسها إنما يكون في تركيزها على عنصر من هذه العناصر أكثر من سواه، و الذي يهم من هذه العناصر و وظائفها هي الوظيفة الأدبية التي هي تَحوّل فني يحدث للقول بنقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي، فالرسالة كقول لغوي تتجه من باعثها إلى متلقيها و غايتها نقل الفكرة، فإذا ما فهمها المتلقي انتهى دورها، أما في حالة القول الأدبي فإن الرسالة (تنحرف) عن خطها، بحيث لا يصبح المرسل باثا و المرسل إليه متلقيا و إنما يتحول الاثنان إلى فارسين متنافسين على مضمار واحد يضمهما هو النص، و يتحول القول اللغوي من رسالة إلى نص و لا يعود هدف الرسالة نقل الأفكار أو المعاني و إنما تصبح الرسالة غاية في ذاتها، و هذا التوجه يتعقد في أطوار تكونه فيجلب إليه عناصر أخرى مهمة مثل السياق و الشفرة.

يعدّ السياق الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها و يمثل خلفية للرسالة تمكن المتلقي من تفسير المقولة و فهمها، فهو الرصيد الحضاري للقول و مادة تغذيته بوقود حياته و بقائه.

و أما الشفرة فهي اللغة الخاصة بالسياق و الأسلوب الخاص بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، و للشفرة خاصية إبداعية فريدة هي قابلة للتجديد و التغيير و التحول حتى و إن ظلت داخل سياقها، و يستطيع كل جيل أن يبدع شفرته المميزة بل يحق لكل مبدع أن يبتكر شفرته التي تحمل خصائصه المميزة إلى جانب خصائص شفرة السياق الخاصة بالجنس الأدبي الذي أبدع فيه، و هذه الحالة متميزة لا تحققها إلا القلة المبدعة، و هكذا فإن الشفرة مهمة جدا في ابتكار النص و حمايته من الذوبان في السياق لأنها خصوصية النص و روح تميزه[1].

[1] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية، "قراءة نقدية لنموذج معاصر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 2006م. ص من 8 إلى 12.

ثم يستمر الباحث في الأخذ من أفكار و آراء "رولان بارث" الذي يؤكد على السياق كضرورة فنية لإحداث فعالية الكتابة، و الكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي و إنما تحتاج إلى تفاعل لا يحصى من النصوص المخزونة داخل المبدع.

و يتمخّض عن هذه النصوص جنين ينشأ في ذهن الكاتب فيتولد عنه العمل الإبداعي، الذي هو (النص) و هذا التفاعل بين النصوص في توارثها و تداخلها هو ما يسميه رواد المدرسة التفكيكية (تداخل النصوص) أو التناص[1].

فالشاعر عندما يكتب قصيدته يضع نفسه في مواجهة كل سالفيه من الشعراء، فيستمد منهم كمخزون ثقافي و من إبداعه الذاتي، و لذا قال "رولان بارث": (إن الطلائعية ليست سوى شكل مطور للماضي و اليوم انبثاق من الأمس[2])، و على هذا الأساس فإن "المتنبي" مخبوء في "شوقي"، و "أبو تمام" مخبوء في "السياب"، و "عمر بن أبي ربيعة" في "نزار قباني".

و الميزة الأكثر ايجابية للباحث هي تشربه للمفهومات الغربية، و استيعابه للمفاهيم التراثية و محاولته الجمع بينهما، ففي نظرية البيان الشعرية عرف بنظرية الاتصال الغربية و بـ (النص) في المنهج البنيوي ثم أخذ يتلمس مقولات البيان في التراث العربي عند "الجاحظ" في (البيان و التبيين)، و عند "عبد القاهر" في (نظرية النظم)، و عند "حازم القرطاجني" في (نظرية التخييل)، و قد وجد أن "حازما" تحدث عن نظرية الشعر و عن القول الشعري دون أن يقصد بهما الشعر أو النظم و ربط بين الشعرية و التراث.

ثم تحدث الباحث عن مفهوم (الشعرية) في النقد الغربي المعاصر عند "جاكبسون" و "تودوروف" و "بارث" و "دريدا" وغيرهم، فقد رأى "جاكبسون" أن الموضوع الرئيس للشاعرية هو تمايز الفن اللغوي و اختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، و هذا ما يجعل الشاعرية مؤهلة لمواضيع الصدارة في الدراسات الأدبية، و هي تبحث في إشكاليات البناء اللغوي و لكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر و ظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، و إنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي و ضمني، و لذلك فإن كثيرا من الخصائص الشاعرية لا يقتصر انتماؤها على علم اللغة، و إنما إلى مجمل نظرية الإشارات أي علم السيميولوجيا العام[3].

و الشاعرية تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة، فهي: لغة عن اللغة تحتوي اللغة و ما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات و لكنها تختبئ في مسارها، و هذا تمييز للشاعرية عن اللغة العادية، أما "تودوروف" فيحدد مجالات الشاعرية في ثلاثة و هي:

1- تأسيس نظرية ضمنية للأدب.
2- تحليل أساليب النصوص.

[1] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الأدبية، ص 115.
[2] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص 12.
[3] – المرجع نفسه: ص 12-17-18.

3- استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي.

و هكذا فإن الشاعرية هي الكليات النظرية للأدب و هي نابعة من الأدب نفسه، و هادفة إلى تأسيس مساره و هي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له.

على الرغم من أن النص يتضمن عناصر عديدة لعل أهمها الشعرية، و قد توجد في نصوص غير أدبية، فهو يوظف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه، فتتعمق ثنائيات الإشارات و تتحرك من داخله، لتقيم لنفسها مجالا تعزز فيه مخزونها، الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاسي يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم من حيث هي بنية شمولية مؤهلة للتحول فيما بينهما، لتوليد ما لا يحصى من الأنظمة الشاعرية فيها حسب قدرة القارئ على التلقي.

و عندئذ تتحول (الكلمة) إلى إشارة لا لتدل على معنى، و إنما لتثير في الذهن إشارات أخرى، و تجلب إلى داخلها صورا لا يمكن حصرها، و هذا ما أسماه "حازم القرطاجني" بـ (التخييل) حيث ركّز على ما يحدثه النص من أثر إشاري في ذهن المتلقي، ينتج عنه أن تقوم في الذهن صور ينفعل لتخيلها تتبعها صور أخرى يحدثها الانفعال اللاشعوري من جهة الانبساط أو الانقباض، و في إطلاق الكلمة كإشارة حرة من قيد المعنى لتكون تخييلا يحدث أثرا انفعاليا يثير في الذهن صورا تنطلق فيها المخيلة مرة كحرية الإشارة، و هكذا فإن الشاعرية ليست إضافات تجميلية للخطاب بزينة بلاغية و لكنها إعادة تقييم كاملة للخطاب و لكل عناصره، فهي انتهاك لقوانين العادة تنتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر ربما بديلا عن العالم إنها سحر البيان و ما السحر إلا تحويل للواقع و انتهاك له[1].

ثم ينتقل الباحث إلى (مفاتيح النص) حيث يعرّف بثلاثة مناهج نقدية دفعة واحدة، هي (البنيوية، و السيميائية و التشريحية) و كأنه يريد أن يسوغ لنفسه منها منهجا جامعا لهذه المناهج الثلاثة، أو لعله لم يميز بينها كمناهج نقدية مستقلة عن بعضها في ذلك الوقت المبكر من تلقيه لها، حيث كانت الحدود بينها غائمة ولم تكن مستقلة عن بعضها بعض، لذا فقد كان يقتبس في آن واحد من "جاكبسون" اللغوي، و من "رولان بارت" البنيوي، و من "غريماس" السيميائي، و من "ليتش" التشريحي في معالجتهم لتعريف النص على الرغم من اختلاف مناهجهم النقدية.

لا شك أن المناهج النقدية المعتمدة على العلوم المساعدة من تاريخ، و علم نفس، و علم اجتماع، و حتى الانثروبولوجيا قد أنجبت مناهج نقدية حداثية كانت فتحا جديدا في زمنها وكلها تجعل من لغة النص منطلقا نقديا[2].

فالبنيوية هي مد مباشر من الألسنة، و يقف "فرديناند دوسوسير" على صدارة هذا التوجه النقدي منذ أن عرف اللغة بأنها نظام من الإشارات أي عبارة عن أصوات تصدر عن الإنسان، و لا تكون ذات قيمة إلا إذا

[1] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير ص من 22 إلى 28.

[2] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الأدبية، ص 117- 118.

كان صدورها للتعبير عن فكرة ما، و على الرغم من أن "دوسوسير" قد توصّل إلى أن الإشارة ذات طبيعة اعتباطية، فإن معرفتها لا تتم من خلال خصائصها الأساسية، و إنما من خلال تمايزها باختلافها عن سواها من الإشارات فكلمة (ضلالة) مثلا ذات معنى لا لشيء في ذاتها و إنما لوجود (الهداية) فبضدها تتوضح الأشياء و هذا ما جعل "دوسوسير" يرى أن اللغة (نظاما من الاختلافات).

من هذا التصور اللساني انطلقت البنيوية، حيث طبق الانثروبولوجي الفرنسي "كلود ليفي شتراوس" هذا المنهج على الانثروبولوجيا في دراسته البنيوية للأساطير الهندية الأمريكية ثم جاء "جان بياجيه" فطبقها على علم النفس حيث ميّز البنية من خلال خصائص لها هي الشمولية و التحول و التحكم الذاتي[1].

و لمفهوم (العلاقة) أهمية كبرى في المنهج البنيوي تضاهي أهمية مفهوم (الصوتيم)[*] كأصغر وحدة في النص الأدبي، و تشترك العلاقة و الصوتيم في رسم ملامح المنهج البنيوي و هما يتأسسان معا من مبدأ (الاختلاف) الذي يميز الوحدة و يوجد وظيفتها و على هذا الأساس فإن العلاقات نوعان:

علاقات داخل الوحدة و علاقات خارجها، و التي من الداخل نوعان أيضا: علاقات التأليف و علاقات الاختيار أما علاقات التأليف فتعتمد التجاور بين الوحدات، حيث تكون صلة تآلف تبادلية أو صلة تنافر مما يجعل التأليف ممكنا أو غير ممكن، مثل (جاء) هي على صلة تآلف تبادلية مع (الرجل) مما يمكن من التأليف بينهما فيقال جاء الرجل و لكن كلمة جاء تتنافر مع فعل آخر مثل (غاب) فلا يمكن التأليف بينهما في مثل جاء غاب، و لهذا فإن الكلمة تؤسس وظيفتها بعلاقات بمجاوراتها مما سبقها و ما لحقها من كلمات.

و أما (علاقات الاختيار) فهي علاقات (غياب) بخلاف (علاقات التأليف) التي هي علاقات (حضور) في الجملة من هنا كانت علاقات الاختيار ذات طبيعة ايجابية تقوم على إمكان الاستبدال على محور (عمودي).

فكل كلمة في أية جملة هي (اختيار) حدث من سلسلة عمودية من الكلمات التي يصح أن تحل محلها، إما لتشابه صوتي بينهما أو لتشابه المعنى، أو للتشابه النحوي، و هذه علاقات مخزونة في ذاكرة اللغة، و تتداخل مع الكلمة في حالة الإبداع و في حالة التلقي، تختلف الكلمات في طاقتها المخزونة في ذاكرة الجماعة، فيلجأ المبدع إلى هذا المخزون ليستثمره في إغناء إبداعه و شحنه بدفق إيحائي، كما فعل "صلاح عبد الصبور" مثلا في اتخاذه (ليلى و المجنون) عنوانا لإحدى مسرحياته الشعرية، اعتمادا على ما تحمله هذه الجملة من علاقات اختيار غنية يجلب رصيدا شعريا ثرا في ذاكرة الجماعة، من هنا يمكن رؤية أهمية العلاقات في التحليل البنيوي الذي يسعى إلى وصف العمل الأدبي من خلال الرصيد الإحصائي للخصائص اللغوية في النص الأدبي عبر تحليل نقدي يتحرك من أربع منطلقات يحددها "ليتش" في ما يلي:

1- تسعى البنيوية إلى استكشاف البنى الداخلية اللاشعورية للظاهرة.

[1]- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص 31-32- 33.

[*]- الصوتيم: تعريب للمصطلح الصوتي (فونيم) و في اللغة العربية خمسة و ثلاثون صوتيما منها تسعة وعشرون ساكنة و هي ما تعرف بحروف الأبجدية ومعها ست حركات هي الصوتيمات المتحركة. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص 35.

2- تعالج البنيوية العناصر بناء على (علاقات) و ليس على أنها وحدات مستقلة.

3- تركز البنيوية دائما على (الأنساق) أو الأنظمة.

4- تسعى البنيوية إلى إقامة قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء.

أما فيما يخص عرض "الغذامي" للسيميولوجيا فهو يعترف منذ البداية بحيرته في تبني مصطلح لها بعد أن رأى اضطراب المصطلح عند المترجمين العرب، كما يعترف بما يخامر هذه العلم من ضبابية بسبب اتساعه وشموله مما يجعله يتداخل مع علوم كثيرة أهمها الألسنية.

و رائدا هذا العلم هما: الفيلسوف الأمريكي "بيرس" (1839م- 1914م) و العالم الألسني "فرديناند دوسوسير" (1857م-1913م)، و إذا كان الأول قد تناول السيميولوجيا من وجهة نظر فلسفية، فإن الثاني فقد تناولها من وجهة نظر لغوية فقال: (اللغة نظام من الإشارات التي يعبر بها عن الأفكار، و لذا فإنها تشبه نظام الكتابة و أبجدية الصم و البكم، و الطقوس الرمزية، و مظاهر الأدب، و الإشارات العسكرية ... الخ و لكن اللغة هي أشدهن أهمية[1]).

و بعد هذا التعريف يطلق "دوسوسير" مقولته التي صارت علامة على مولد السيميولوجيا، حيث يقول: (إن علما يدرس حركة الإشارات في المجتمع لهو علم قابل للتصور، و سيكون هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعي، و بالتالي من علم النفس العام و سأدعو هذا العلم سيميولوجيا من المصدر الإغريقي Semion /Sign و هذا العلم سيوضح مكونات الإشارات و القوانين التي تحكمها، و لأن العلم لم يوجد بعد فإنه لن يمكن لأحد أن يقول ماذا سيكون هذا العلم ؟ لكنه علم يملك الحق في أن يكون و مكانه معد سلفا، و الألسنية ليست إلا جزءا من علم السيميولوجيا العام، و القوانين التي تكتشفها السيميولوجيا ستكون قابلة للتطبيق في الألسنية[2]).

تلك كانت إرهاصات "دوسوسير" في مطلع القرن العشرين و نشرت في كتاب ضم محاضراته في الألسنية، نشره تلاميذه بعد وفاته بثلاث سنوات (1916م) و منذ ذلك الحين و السيميولوجيا تسير جنبا إلى جنب مع الألسنية حتى ليصعب فصلهما عن بعض[3].

و تركز السيميولوجيا على ثلاثة عناصر هي:

1- العلامة (Index) والعلاقة بين الدال و المدلول فيها سببية فالدخان مثلا علامة على النار والطرق على الباب علامة على وجود شخص بالباب.

2- المثل (الإيقونة) (Icon) و العلاقة فيه تقوم على التشابه فالرسم هو شبيه المرسوم والتمثال هو شبيه المنحوت.

[1] - عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص 45.

[2] - المرجع نفسه: ص 45-46.

[3] - المرجع نفسه: ص من 38 إلى 46.

3- الإشارة (الرمز) (Sign) أو الرمز في لغة "بيرس" و "دوسوسير" و العلاقة فيها اعتباطية[1].

و الإشارة تتكون من دال و هو الصورة الصوتية و مدلول، و هو التصور الذهني لذلك الدال و مما يحسب للباحث في هذا المقام الاستعانة بأبي حامد الغزالي لإثراء فكرة العلاقة بين الدال و المدلول، التي تتحرك عنده على أربعة محاور هي:

1- الوجود العيني.
2- الوجود الذهني.
3- الوجود اللفظي.
4- الوجود الكتابي.

فالشيء له وجوده العيني كالشجرة نابتة في الأرض، ثم يكون لها وجود ذهني و هو أن ينشأ لها في الذهن صورة، و يأتي الوجود اللفظي ثم الكتابي و هو كلمة (ش.ج.ر.ة) و مما يعزى من فضل لـ"الغزالي" شرحه لحركة الإشارة دون أن يسميها حيث سبق عصر علم السيميولوجيا بقرون و لم يأت هذا العلم بشرح أكثر من هذا الذي جاء به "أبو حامد".

أما السيميولوجيون الرواد مثل "رولان بارث" و "لاكان" و غيرهما فقد رفضوا فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال و المدلول، و قالوا إن الإشارات (تعوم) سابحة لتغري المدلولات و تصبح دوالا تجلب مدلولات أخرى، و هذا ما حرر الكلمة لتكون (إشارة حرة) تمثل حالة حضور في حين يمثل المدلول حالة (غياب) لأنه يعتمد ذهن المتلقي في استحضاره و هذه العلاقة بين الدال و المدلول تسمى الدلالة، و بما أن الصلة تقوم بين حاضر الدال و غائب المدلول أو الصورة الذهنية فإن المدلول يصبح عالة على الدال و وجوده يعتمد كليا وجود الدال، و من الممكن أن يتصور كلمة بلا معنى أي بلا متصور ذهني و لكنه يستحيل أن يتصور مدلولا بلا دال.

إن مفهوم الاعتباطية و ما ينتج عنه من إطلاق قيد الإشارة هي أخطر ما قدمته السيميولوجيا و قد تأسس عنه مبدأ القراءة السيميولوجية للنص و التي تقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرة لا تقيدها حدود المعاني المعجمية، و يصير للنص فعالية قرائية إبداعية تعتمد الطاقة التخيلية للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي و يصير القارئ المدرب هو صانع للنص.

و يقترح "شولز" في كتابه السيميولوجيا شرطين هما:

1- لكي يقرأ النص لا بد من معرفة تقاليد الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه.
2- لا بد أن تكون لدى المتلقي مهارات نظامية تمكنه من جلب العناصر الغائبة، و لا بد من معرفة سياق النص فالقارئ مطالب بأن يحسن قراءة باطن النص كما يقرأ ظاهره ليتمكن من تخيله و من ثم تفسيره سيميولوجيا، و بذلك تصبح القراءة عملا إبداعيا كإنشاء النص و هذه هي فعالية القراءة الصحيحة[2].

[1] – المرجع نفسه: ص 46.

[2]- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص من 46 إلى 51.

و في عرض الباحث "عبد الله الغذامي" للتشريحية de constructive اختار الباحث أيضا في تعريبها بين (التحليلية) و (النقيضة) و التفكيكية و التشريحية التي آثرها، ثم انطلق من (اعتباطية) الإشارة كونها حرة التوجه نحو المدلول، و من ثم قدرتها على تغيير ذلك المدلول و استبداله، و قد جاء "رولان بارث" و صور مسارين للنقد الأدبي: أحدهما يطلق عليه (الدال) إلى أقصى ما يمكن أن يذهب إليه، حيث تتسنم الإشارة ظهر حالة من (اليوتوبيا) حرة تتحرك خارج القوى التاريخية و الجدليات الثقافية، و بذلك تتحول القراءة إلى انعتاق ذاتي للقارئ و كأنها حالة هوس، و يقوم هذا المسار إلى إلغاء المدلول و يرى بأنه سبيل المستقبل النقدي.

و المسار الثاني للنقد يأخذ نفسه بتحليقات المعاني و إشكاليات التفسير، دون أن يتجاوز الإمكانات الدلالية و خلفياتها، و من ثم فإن المجتمعات محاصرة بمعترك المعاني، و لذلك فإن إزاحة النقد التقليدي لا تتم إلا في المعنى و ليس خارجه لأن سلطان قواعد الاتصال هي التي تقرر فعاليتها، و لكي يكون النقد فعالا لا بد أن تتحرك ضمن حدود المعاني و بذلك يفتح "رولان بارث" أبواب السيميولوجيا، لتقود النقد إلى مسارات جديدة يأخذ بمبادئ الألسنية في فتح آفاق النص الأدبي، و يكون دور القارئ هو تفسير الإشارات أو البحث عن (نواة) أو دال رئيس مخزون في اللاشعور يمثل حالة الصفر أو اللامعنى و هذا قمة انعتاق الدال.

أما "دريدا" فينطلق من الأرضية نفسها لكنه يقلب المعادلة قلبا تاما، و يرفع علم النقد التشريحي الذي اشتعل أواره في مجلة (تل كل) (Tel quell) الفرنسية، ثم دخل "دريدا" أمريكا عبر قنوات جامعة (بيل)، حيث صار أستاذا فيها مع مطلع السبعينيات و قد التف حوله نقاد جامعة بيل، و الواقع أن انطلاق "دريدا" عام 1967م مع صدور كتابه (الغراماتولوجيا) Grammatology أو علم الكتابة، الذي حاول فيه نقض الفكر الفلسفي و اللغوي وجد الكاتب أنه ينقض نفسه بنفسه من خلال كتاباته، و كبديل للمنقوض فقد دعا "دريدا" إلى ما سماه علم الكتابة أو النحوية و إحلاله محل السيميولوجيا قائلا: (سأدعوه بعلم النحوية (...) و لأن هذا العلم لم يوجد بعد فإنه لن يمكن لأحد أن يقول ماذا سيكون هذا العلم لكنه علم يملك الحق في أن يكون و مكانه معد سلفا و الألسنية ليست إلا جزءا من ذلك العلم العام[1]).

و فكرة النحوية تذكر بالإمام "عبد القاهر الجرجاني" و دعوته إلى النظم الذي يعني تضافر بلاغيات الجملة مع نحوها لتأسيس جماليتها بعيدا عن قيد المدلولات.

و أهم ما يجد القارئ عند "دريدا" مفهوم (الأثر) و هو يدخل إلى علم الأدب أهمية كبرى كقاعدة للفهم النقدي، لأن الأثر هو القيمة الجمالية التي تجري ورادها كل النصوص و يتصيدها كل قراء الأدب، و كأنما هو (سحر البيان) لأنه التشكيل الناتج عن الكتابة و يتم ذلك عندما تتصدر الإشارة الجملة و تبرز القيمة الشاعرية للنص و يقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى و تتجاوز حالتها القديمة في كونها حدثا ثانويا يأتي بعد النطق و ليس له من وظيفة إلا أن يدل على النطق

[1] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص 52- 53- 54.

و يحيل إليه و الكتابة تتجاوز هذه الحالة لتلغي النطق و تحل محله، و بذلك تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة فتظهر سابقة على اللغة و متجاوزة لها و من ثم فهي تستوعب اللغة و تأتي خليفة لها بدلا من كونها إفصاحا ثانويا متأخرا، و حسب "دريدا" فإن الكتابة نوعان:

أولا: كتابة تتكئ على (التمركز المنطقي) و هي الأبجدية الخطية، و هدفها توصيل الكلمة المنطوقة.

ثانيا: كتابة تعتمد (النحوية) و هي كتابة ما بعد البنيوية و هي التي تؤسس العملية الأولية التي تنتج اللغة، و هكذا قدم "دريدا" (الأثر) بديلا عن (الإشارة) عند "دوسوسير" و قدم الكتابة كإحدى تجليات الأثر و ليست الأثر نفسه، ذلك أن الأثر الخالص لا وجود له و هدف التحليل التشريحي هو تصدر الأثر في الكتابة و خلالها.

و تأتي النحوية كعلم جديد للكتابة لترفض إنزال الكتابة إلى صف ثانوي مستبعد من اللغة المنطوقة، فهي لا تخضع الكتابة للمخاطبة و إنما تفحصها و تحللها قبل الخطاب و فيه أي في النصوص، كما جاء "دريدا" بـ: (التناص) أو (التكرارية) فألغى بذلك الحدود بين نص و آخر، و يقوم التناص عنده على الاقتباس و تداخل النصوص، لأن النص عرضة للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر، و كل نص أدبي هو خلاصة تأليف عدد من الكلمات التي هي سابقة للنص في الوجود، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر و هي بذلك تحمل تاريخها القديم المكتسب و نتيجة لهذا فإن أي نص هو خلاصة لما يحصى من النصوص قبله.

و تتلاحم التكرارية مع الأثر كقوى خفية للنص و من خلال قصيدة واحدة تقرأ مئات القصائد، فقد يجد فيها القارئ ما لا يجد من سياقات تحصرها الإشارات المكررة، و هذه نظرة جديدة كما يرى "الغذامي" قد يصحح بها ما كان الأقدمون يسمونه بـ:(السرقات) فالطبيعي هو أن صانعي النصوص أنفسهم ليسوا سوى نتاج ثقافي لسياقات الموروث الأدبي، و هم يكتبون من فيض المخزون الثقافي في ذاكرتهم و ذاكرة اللاوعي الجمعي لمجتمعاتهم.

بالإضافة إلى ذلك فقد جاء "دريدا" بـ (القراءة التشريحية) الحرة لكنها نظامية و جادة، فيها يتوحد القديم و الجديد المبتكر من خلال مظهره السياق، حيث يكون التحول الذي هو إيحاء بموت و تبشير بحياة جديدة و بهذا يصبح النص رابطة ثقافية لأنه ينبثق من كل النصوص و يتضمن ما لا يحصى من النصوص، و العلاقة بينه و بين القارئ هي علاقة وجود لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية، و التفسير ليس شيئا خارجيا و إنما هو ينبع من داخل النص، و لهذا قال "دي مان" أحد أعلام التشريحية: (يعتمد التفسير اعتمادا مطلقا على النص كما أن النص يعتمد اعتمادا مطلقا على التفسير[1]) و هذا يبعد عن النص كل ما هو أجنبي عنده كالسيرة الذاتية لمؤلفه و تاريخ عصره و نية الكاتب.

[1] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص 59.

و إذا كانت هذه هي صفات القراءة القديمة، فإن القراءة التشريحية تسعى إلى اكتشاف ما لا يلحظه الكاتب من مداخلات بين ما هيمن عليه من أنماط لغته و ما لم يسيطر عليه من هذه الأنماط، وكل قراءة تشريحية معرضة أيضا و مفتوحة للتشريح و لا يمكن أن تكون قراءة نهائية.

و تعتمد القراءة التشريحية بلاغيات النص لتنفذ منها إلى منطقياته فتنقضها، و بذا يقضي القارئ على (التمركز المنطقي) في النص كما يهدف "دريدا" و لكن الغرض ليس الهدم و لكنه إعادة البناء[1].

و بما أن النص وجود مبهم لا يتحقق إلا بالقارئ فإن أهمية القارئ تبرر خطورة القراءة كفعالية أساسية لوجود أدب ما وكتقرير مصير للنص الذي يعود مصيره حسب استقبال القارئ له.

و من الجلي أن هذه القراءة التشريحية تختلف عن أنواع القراءة التي عرضها "تودوروف" و المتمثلة في:

1- **القراءة الاسقاطية:** و هي القراءة التقليدية التي لا تركز على النص و إنما تمر من خلاله متجهة نحو الكاتب أو المجتمع، و هي تعامل النص و كأنه وثيقة لإثبات قضية تشخيصية أو اجتماعية أو تاريخية و القارئ فيها يؤدي دور المدعي العام الذي يحاول إثبات التهمة.

2- **قراءة الشرح:** و هي قراءة تلتزم بالنص و لكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط، و هي تعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات، و لهذا فإن شرح النص يكون بوضع كلمات بديلة لنفس المعاني أو يكون تكرارا ساذجا يجتر نفس الكلمات.

3- **القراءة الشاعرية:** و هي قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني، و النص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لتكسر الحواجز من النصوص، و لذلك فإن القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص و تقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر، و هذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية و على إثراء معطيات اللغة.

كما أن القراءة التشريحية قراءة "جاكبسون" و "شتراوس" لقصيدة "بودلير" (القطط)، هي قراءة أسلوبية بنيوية وصفية وقفت في شيء من الميكانيكية العقيمة لإغراقها في الوصف الأسلوبي الذي يقوم على رصد إحصائي شامل لكل أبنية النص النحوية و البلاغة وكل تركيباته اللغوية، مما جعلها مجرد بيانات إحصائية لما يتضمنه النص من التراكيب، إذ لم يترك الباحثان أي تركيب داخلي في القصيدة إلا و درساه، ولم يحاولا التمييز بين ما هو أثر فني و ما هو تركيب عادي.

و هذا ما جعل "ريفاتير" يتناول القصيدة نفسها بالتحليل ناقضا منهج "جاكبسون" و "شتراوس" ذا الرصد الأسلوبي، و مقدما منهجا نقديا بديلا سماه (نهج القارئ المثالي) عمد فيه إلى الاستجابة الذاتية التي تبدأ من القارئ و تنتهي بالنص، و بذلك يقدم "ريفاتير" الشعر على أنه استجابة من القارئ، و الكلمة الشعرية عنده هي الباعث لهذه الاستجابة، و لكن بعد أن يتناولها القارئ إلى النص و ليست من النص إلى القارئ،

[1] - عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص من 55 إلى 60.

و هذا أهم فارق بين قراءة "ريفاتير" و قراءة "جاكبسون"، إذ لم يقع "ريفاتير" في غلطة الرصد الميكانيكي لأنه أدرك أن القارئ لا يستجيب فعليا لكل أبنية القصيدة و لذلك فليس من الضروري رصد كل بنية شعرية فيها و أي بنية لا تحدث أثرا في القارئ فهي بنية غير مؤهلة للرصد، و لعل ما جاء به "بيتيت" (Pettit) هو الحل الأفضل إذ نادى بمبدأ التوازن الانعكاسي الذي يقوم على حتمية التوازن بين البنية و الذوق الجمالي، و لكي تكون البنية خاصية أسلوبية لا بد أن تكون انعكاسا للحس الحدسي الذي نشأ عند القارئ نتيجة استقباله لها[1].

إن فعالية القراءة تجعلها ذات سلطة على النص و تمنحها قيمة خطيرة و هذا قد يوقع في مشاكل تأتي من جرأة القراء على النصوص، و قد لا يكونون مؤهلين لأداء هذا الدور فكيف يتم حماية النص من الضياع و من أن يكون ضحية التطرف في فتح القراءة الحرة؟.

إن الحماية الحقيقية للنص هي السياق لأن معرفته شرط أساسي للقراءة الصحيحة، و لأن النص توليد سياقي ينشأ عن عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي ليؤسس في داخله شفرة خاصة تميزه كنص، و لكنها تستمد وجودها من سياق جنسها الأدبي و القارئ حر في تفسير هذه الشفرة و تحليلها و لكنه مقيد بمفهومات السياق.

و القراءة لم تعد فعالية سلبية لا تتجاوز التلقي الأدبي من قبل القارئ، وكأنما هو وعاء لا دور له سوى استيعاب ما يصب فيه، إن القارئ الحقيقي لم يعد يقبل هذا الدور السلبي بل أصبح يمثل حصيلة ثقافية و اجتماعية و نفسية تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاج تكوينه الحضاري و النص هو ملتقى هاتين الثقافتين و الكاتب صاغ النص حسب معجمه الألسني، وكل كلمة من هذا المعجم تحمل معها تاريخا مديدا و متنوعا وعى الكاتب بعضه وغاب عنه بعضه الآخر، و لكن هذا الذي غاب عن ذهن الكاتب لم يغب عن الكلمة التي ظلت حبلى بكل تاريخها.

و القارئ عندما يستقبل النص يتلقاه حسب معجمه و قد يمده هذا المعجم بتواريخ الكلمات مختلفة عن تلك التي وعاها الكاتب حينما أبدع نصه و من هنا تتنوع الدلالة و تتضاعف و يتمكن النص من اكتساب قيم جديدة على يد القارئ، و تختلف هذه القيم و تتنوع بين قارئ و آخر بل عند القارئ الواحد في أزمنة متفاوتة، و كل هذه التنوعات هي دلالات للنص حتى و إن تناقضت مع بعضها بعضا، و هذه قدرة ثقافية لا تتهيأ إلا للقارئ الصحيح وهي ما يمكن تسميته بـ (السياق الذهني) للقارئ أي المخزون النفسي لتاريخ سياقات الكلمة[2].

إن السياق للنص هو السماء للنجم وكما أنه ليس للنجم وجود خارج سمائه فكذلك ليس للنص وجود خارج سياقه، وكما أن قيمة النجم هي ما يرى فيه و في ما يشع حتى وإن كان النجم قد احترق منذ آلاف

[1]- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص من 77 إلى 80.

[2] - المرجع نفسه: ص 80-81.

السنين، فإن معناه و وجوده يظلان قائمين من خلال ما تسبغه نظراتنا إلى ذلك النور الأتي من السماء وكذلك الحال مع النص الذي لا يحمل معناه و قيمته كجوهر ثابت، و لكن القارئ هو الذي يمنحه وجوده[1].

و في النص الأدبي تتحكم عوامل الغياب و تطغى على كل العناصر و لا حضور إلا لعاملين فقط هما: القارئ و النص، و هذان العاملان يشتركان في صناعه الأدبية حسب لغة "ريفاتير"، فالنص ينتصب أمام القارئ كحضور معلق، و المطلوب من القارئ هو أن يوجد العناصر الغائبة عن النص لكي يحقق بها للنص وجودا طبيعيا أو قيمة مفهوميه، و النص يعتمد هذه الفعالية و بدونها يضيع النص فحينما يقول "المتنبي" :

أَعِيـــذُها نَظَـــرَات مِنـــكَ صَـــادِقة أَن تَحسِـبَ الشَـحمَ فِـيمَن شَـحمُهُ وَرَمُ[2]

فإنه يطلق البيت معلقا في الهواء معتمدا على فهم القارئ بأبعاد و إشارات هذا البيت، و هو لا يريد منه أن يفهم المعنى الموجود في هذا القول و لكنه يريد أن يفهم الغائب عنه أي دلالته المجازية.

فالشحم والورم لا يعنيان هذا الشحم و الورم المعروفين، فهذان المعنيان يعزف عنهما الشاعر، و لذا فإن الشحم و الورم تصبحان إشارتين حرتين و وجودا معلقا يعتمد غيابا يتولى القارئ إحضاره إلى البيت في كل مرة يقرأ فيها هذا البيت، و يتنوع هذا الحضور ويتشكل حسب ماهية الالتقاء بين الإشارة ومفسرها، فقد يكون معنى الشحم والورم هو الهدية والرشوة، أو المحبة و النفاق، أو العلم و الجهل، أو أي متضادين قد ينبثقان في ذهن القارئ لحظة احتكاكه بهاتين الإشارتين و هذا هو معنى استحضار الغائب في النص، و هو سبب تميزه كأدب و هذه الصلة بين الحضور و الغياب هي صلة حياة و وجود في النص.

و قد شخص "تودوروف" هذه الصلة في نظرية فنية استنبطها من حكايات شهرزاد في ألف ليلة و ليلة، حيث كان الحديث معادلا للحياة و التوقف عنه يعني الموت، فحديث شهرزاد يعني استمرار حياتها و سكوتها يعني موتها و الكلمات تتضمن غياب الأشياء مثلما أن الرغبات تمثل غياب المرغوب فيه، من هنا يأتي الاختلاف في النص كقيمة أولى من حيث اختلاف لغته عن اللغة العادية، و اختلاف الحاضر منها عن الغائب و يشكل هذا الاختلاف مساحة من الفراغ في النص تمتد بين طرفي عناصر الحضور و عناصر الغياب، و على القارئ أن يقيم الجسور فيما بينها ليعمر هذا الفراغ و الخواء و تلك هي فعالية القراءة الصحيحة، و ذلك هو التفسير الذي يهدف إلى تأسيس المعنى المفقود الذي يدعم كل المعاني و يجعلها ممكنة، إن البحث عن الحقيقة الخالصة التي قال عنها "شتراوس" إنها ليست الأكثر ظهورا بل الأكثر خفاء، و قال عنها العرب قديما: (المعنى في قلب الشاعر) أي أنه غياب يلزم استحضاره.

إن عملية استحضار الغائب تفيد في تحويل القارئ إلى منتج فهي تثري النص باجتلاب دلالات لا تحصى إليه و هي من ناحية ثانية تفيد في إيجاد قراء ايجابيين يشعرون بأن القراءة هي عمل إبداعي، و هو شعور

[1] - محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 127.

[2] – أبو الطيب المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص 332.

لا يمكن تحقيقه إلا إذا أحس القارئ أنه يقدم شيئا إلى النص عن طريق تفسير إشاراته حسب طاقة القارئ الثقافية و الخيالية، و هذا ما يجعل القراءة إبداعا مثل الكتابة.

و من هنا يمكن الاستنتاج بأنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص، لأن القراءة تجربة شخصية كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد للنص، ذلك أن النص يقبل التفسيرات المختلفة و المتعددة بعدد مرات قراءته، يبدو من خلال هذا أيضا أن أفضل أدوات الاستعارة هي التي تشكل عناصر الحياد، أي العناصر التي لا تقبل الاحتواء إلى طرف دون الآخر، فتظل حرة و معلقة يتناولها القارئ كيفما شاء و هي الشوارد التي يسهر الخلق جراها و يختصم[1].

ثم ينتقل الباحث إلى الحديث عن "رولان بارث" (1915م- 1980م) فارس النص الناقد الفرنسي المعاصر الذي ملأ الدنيا و شغل الناس بتحولاته النقدية من الاجتماعية إلى البنيوية فالسيميائية فالنقد التفكيكي، و الذي جعل النقد إبداعا لنص جديد، و قاد طلائع النقد الحداثي لمدة تزيد عن الربع قرن، و قد صدر كتابه (عناصر السيميولوجيا عام 1964م) و فيه عمد إلى تحليل الكتابة في ضوء علم الإشارات مقعّدا لهذا العلم الوليد الذي تداخل مع البنيوية ولم يقصر "بارث" كتابه على اللغة و إنما مدّه إلى مجالات أخرى تتجلى فيها السيميولوجيا كأنظمة الأزياء و الملابس، و نظام الطعام مما يحمل دلالات اجتماعية و إنسانية.

ثم تحول "بارث" من السيميائية إلى البنيوية فوضع كتابه (عن راسين)، ثم انتقل إلى التشريحية فألف كتابا قرأ فيه قصة قصيرة لـ"بلزاك" عنوانها (سارازين) قراءة تشريحية و هي قصة في عشرين صفحة و لكن "بارث" كتب عنها القصة بناء على الجمل (Lexies)، و الجملة تعني عنده العبارة اللغوية ذات الوظيفة المتميزة، و قد استخرج من القصة 561 جملة تمثل الوحدات القرائية كما قام بفحص كل جملة على حده من أجل استنباط دلالاتها الضمنية.

و قد فسر هذه الجمل بناء على توجهات (خمس شفرات) استنبطها من النص، و رأى أنها هي التي توجه تلك الجمل و تنظم دلالاتها الضمنية المتعددة و هذه الشفرات الخمس هي:

1- **الشفرات التفسيرية:** و تتضمن العناصر الشكلية المتنوعة التي تستخدمها لغة القصة لتأويل دلالة الجملة أو لتعليق هذه الدلالة.
2- **شفرات الحدث:** و تشمل كل حدث داخل القصة من حركة فتح الباب إلى الموقف الرومانسي، بناء على أن الحدث لا يكون إلا من خلال تمثل اللغة له، لأنه لا يدرك الحدث إلا بالتعبير عنه و هو بالتالي ليس سوى نتيجة للقراءة الفنية، وكل قارئ لعمل روائي يقوم برصد الأحداث في ذهنه من غير وعي تحت عناوين مثل أحداث السرقة، أحداث الغيرة، أحداث القتل، و هذا العنوان يجسد هذه العواقب.
3- **الشفرات الثقافية:** و تشمل الإرجاعات المعرفية التي تشير إلى ثقافة ما تتسرب من خلال النصوص.

[1] - عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص 83-84-85.

4- **الشفرات الضمنية:** و تأتي من ملاحظة أن كل قارئ للنص يؤسس في ذهنه دلالات خفية لبعض العبارات و الكلمات ثم يأخذ بوضع هذه الدلالات مع مماثلاتها مما يلمسه في عبارات أخرى في النص نفسه، و عندما يحس بوجود جذر مشترك لهذه الدلالات الخفية يقرر (موضوع) القصة و هو غرضها الضمني.

5- **الشفرات الرمزية:** و تقوم على التصور البنيوي في أن الدلالة تنبثق من خلال مبدأ التعارض الثنائي الذي يقوم على (الاختلاف) بين العناصر المكتوبة للنص، و يتجلى ذلك في الاستخدام البلاغي للغة مثل الاعتماد على (الطباق)، و هو عنصر بلاغي يحتفي به "بارث" كثيرا في تحليله للنظام الرمزي.

لقد عني "بارث" بهذا التوجه التشريحي بتأثير مجلة (تل كل) الحداثية الفرنسية التي كان يكتب فيها مع "دريدا" و نقاد آخرين بنيويين و تشريحيين.

و هكذا انتهى (بارث) إلى تحرير الكلمة من قيدها لتصل إلى درجة الصفر أو درجة اللامعنى أو درجة الاحتمالات الممكنة من ماضي الكلمة و تاريخ سياقاتها و من مستقبلها بكل ما يمكن أن توحي به لمتلقيها، و عندما تصبح الكلمة الحرة مطلقة من كل ما يقيدها فإنها لا تعني شيئا لأنها حرة، و هي تعني كل شيء لأنها حرة و هذا يبعد عنها هيمنة الفكرة المسبقة فتصبح أقدر على الحركة، لأن الكلمة تستطيع أن تعني أي شيء و يكفي لذلك تأسيس سياق يوجد هذا المعنى الجديد، أما المعنى فلا وجود له إلا من خلال الكلمات المعبرة عنه و لو أزيحت عنه لأصبح عدما.

و الشاعرية الحديثة تعطي الكلمة هذا الحق الطبيعي الذي حرمت منه على مرِّ السنين بظلم اقترفه أصحاب التمركز المنطقي كما سماهم "دريدا"، و مازالت الكلمة تعاني من ذلك القيد حتى جاء فارسها "بارث" فحررها من قيدها و رفع لعنة السحر عن الجميلة النائمة.

و مثلما حرر "بارث" الكلمة فقد حرر النص أيضا، ذلك أنه بعد أن عشق النص و رغب في تملكه كقارئ أعلن موت مؤلفه، و من هنا بداية الكتابة التي يسميها النصوصية Textualité بناء على مبدأ أن اللغة هي التي تتكلم و ليس المؤلف، و بهذا يقف "بارث" على مشارف عصر القارئ وأنه لا غرابة في ولادة القارئ أن تكون على حساب موت المؤلف، و بهذا يحسم "بارث" الصراع بين المتنافسين على محبوب واحد (النص)، و هكذا تتحول العلاقة بين المؤلف و نصه من علاقة أب وابنه إلى علاقة ناسخ و منسوخ، فالنص هو المصدر و لا وجود للمصدر إلا من خلال النص، فلا يعرف المتنبي إلا من خلال شعره فشعره سابق عليه و لولا الشعر ما عرفنا الشاعر[1].

و بهذا يجهز "بارث" على نظرية المحاكاة الكلاسيكية التي كانت تَعدّ الأدب مرآة تعكس ما هو موجود في الحياة و هكذا فبدلا من نظرية المحاكاة الكلاسيكية و نظرية التعبير الرومانسية، و نظرية التوجيه التعليمية، يقدم

[1] - عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص من 66 إلى 74.

"بارث" نظرية النصوصية التي يموت فيها المؤلف و يتحول التاريخ و الموروث إلى نصوص متداخلة، و يتم الاحتفال بمولد القارئ، و يتفجر النص إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهائية تتحرك منتشرة فوق النص عابرة كل الحواجز وهو ما يسميه "بارث" الانتشار Dissémination.

و لكي يتحقق عصر القارئ كما يبشر به "بارث" فإنه يفتح لهذا العصر مجال النص بأن يعرض نوعين من النصوص هما: النص القرائي و النص الكتابي، فالنص القرائي هو للقراءة فقط و قارئه لا يضيف إليه شيئا بينما النص الكتابي الذي يدعو إليه "بارث" يمثل الحضور الأبدي و قارئه ليس مستهلكا للنص، و إنما هو منتج له و القراءة فيه هي إعادة كتابه له، و القارئ فيه لا يقرأ و إنما يفسر و يكتب لأن النص مجرة من الإشارات و هذا على النقيض من النصوص القرائية التي تطغى على الأدب و التي تتصف بأنها نتاج لا إنتاج فالأدب الكلاسيكي يقرأ دون أن تعاد كتابته، بينما يحتاج النص الكتابي إلى قارئ معاصر مثقف و عاشق يختطف محبوبته (النص) و يبقى معها بعيدا عن حدود المنطق و الواقع، و من هنا تنشأ علاقة الحب هذه بين فارس النص و النص ثم تأتي لذة النص التي تبعث أجمل المتع[1].

أما القسم الثاني من كتاب الباحث "عبد الله محمد الغذامي" فقد خصصه لتحليل شعر الشاعر السعودي المعاصر "حمزة شحاته" (1909م – 1972م)، و قد وظف في تحليله المفهومات النظرية السابقة على ضوء منهجه البنيوي و التشريحي معا من أجل سبر كوامن النص لتأسيس الحقيقية الأدبية، فأجرى مبضع النقد في جسد النص في عملية مزدوجة تبدأ بتفكيك النص ثم إعادة تركيبه بغية الوصول إلى كل عضوي، و من هنا تأتي التشريحية اتجاها نقديا عظيم الأهمية في كونه يعطي النص حياة جديدة مع كل قراءة جديدة للنص لأن التشريح هي محاولة استكشاف وجود جديد للنص[2].

و هذا التشريح في رأي الباحث يبدأ من الكل إلى جزئياته لتفكيكها واحدة واحدة و يعاود تركيبها مرة أخرى، و بهذا يكون النص من الدلالات المنفتحة و هذا الاتجاه –فيما يرى– عظيم القيمة لأنه يعطي النص حياة جديدة مع كل قراءة له، و هذه القراءة تسمح للقارئ أن يكتشف دلالات منفتحة في النص لا عن طريق المؤثرات الثقافية و الحضارية المألوفة في مضمونه و بنائه، و إنما تتأتى عن طريق التذوق الجمالي له، و يُعدّ هذا التذوق فاعلية أساسية للقراءة التي تنطلق –من وجهة نظره– من حالة القارئ النفسية و الثقافية، و من بعض الإيحاءات الاجتماعية من جهة، و من تنوع القراءة وتعددها في أوقات و حالات متغايرة من جهة أخرى، و هذا السبيل في رأيه أفضل وسيلة للحكم على التذوق الجمالي، فهو يبعد القارئ عن الانطباعية الساذجة و يجعله أكثر موضوعية في موقفه من النص.

[1] – عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، ص 75-76.

[2] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص132.

هذه الآراء النظرية وغيرها تدل على أن "الغذامي" انصرف عن مفاهيم و أساليب النقد العربي التقليدية، و مضى نحو مفاهيم و أسس النقد الغربي الحديثة و أراء رواده التي عرضها على القارئ في ثلث كتابه من الدراسة، و أغلب هذه المفاهيم تبدو واضحة و دقيقة و قلة منها تبدو غامضة و غير محدودة الدلالة[1].

لكن التشريحية التي تغياها الباحث تختلف عن تشريحية "دريدا" التي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه و قد استخدمها "دريدا" بهدف نقض فكر الفلاسفة الأمر الذي قاده إلى اتهام الفلسفة الغربية بـ (التمركز المنطقي).

كما تختلف تشريحيه "الغذامي" عن تشريحية "رولان بارث" التي تأخذ باتجاهين يختلفان و لكنهما يتعاضدان في تأسيس اتجاه نقدي مثمر، أحدهما جعل من التشريحية تفكيكا مرحليا لأجزاء العمل المدروس، و من ثم بناء النص من جديد، و المنهج الثاني جاء بعد ذلك في كتبه اللاحقة (لذة النص) و (خطاب عاشق) حيث صارت التشريحية علاقة حب بين القارئ و النص، و حيث صار القارئ عاشقا للغة يهيم بها و لها و يلتذ بالتداخل معا في بناء يشتركان في تصوره و تمثله، لذلك لم يتقيد "الغذامي" بمنهج واحد من هذه المناهج الثلاثة التي عرضها (البنيوية والسيميائية و التشريحية)، و إنما حاول الأخذ منها جميعا و الخروج عليها جميعا ! أي أنه أخذ ما يناسبه من كل منها و ترك ما لا يناسبه، و هذا ما يدفع القارئ إلى التساؤل هل الخروج عن المنهج تقصير أم اجتهاد ؟ و هل المنهج التلفيقي من مناهج عديدة يمكن أن يحقق نتائج أفضل ؟ هذا ما ستشهد بعكسه دراسة الناقد لشعر "شحاته".

لقد حدد الباحث خطوات منهجه فيما يلي:

1- قراءة عامة لكل أعمال الشاعر و هي قراءة استكشافية تذوقية مصحوبة برصد الملاحظات.
2- قراءة تذوقية (نقدية) مصحوبة برصد الملاحظات مع محاولة (استنباط النماذج) الأساسية التي تمثل صوتيمات العمل.
3- قراءة نقدية تعمد إلى (فحص النماذج) بمعارضتها مع العمل على أنها كليات شمولية تتحكم في تصريف جزئيات العمل الكامل الذي هو مجموع ما كتبه الشاعر.
4- (دراسة النماذج) على أنها وحدات كيفية كلية بناء على مفهومات النقد التشريحي، انطلاقا من المبادئ الألسنية، و هذه النماذج هي إشارات عائمة تسعى إلى تأسيس أثرها في القارئ، الذي هو الصانع لهذا الأثر عن طريق تفسير إشاراته و ربط النص بسياقه من أجل بناء حركة (النصوص المتداخلة).
5- و أخيرا تأتي (الكتابة) و هي إعادة البناء و فيها يتحقق النقد التشريحي، إذ يصبح النص هو التفسير و التفسير هو النص و هذا أحد المبادئ التشريحية[2].

[1] – سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص147.

[2] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 133.

و على الرغم من أن الباحث وضع هذه الخطوات المنهجية إلاّ أنه قد خرج عليها و جاء بنموذجين من جمل الشاعر هما: نموذج الشاعرية، و نموذج الخطيئة و التكفير.

أما نموذج الجُمل الشاعرية ففيه تعقد العلاقة بين النصوص المتداخلة، حيث يتم تفكيك النص إلى وحداته الصغرى من خلال التمييز بين وحدة و أخرى من حيث قدرتها على الحركة، و قد سمى كل وحدة (جملة) و الجملة عنده هي أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية أي إنها تمثل (صوتيم) النص الذي لا يمكن تجزئته إلى ما هو أصغر منه، و بهذا فهي تختلف عن الجملة النحوية و في مكان آخر جعل هذه الجمل أربعا هي: الجملة الشعرية و جملة القول الشعري و جملة التمثيل الخطابي و الجملة الصوتية.

فالجملة الشعرية هي كل قول أدبي جاء على شكل شعري حيث يقوم على إيقاع مطرد على نظام فني، كما في الشعر العمودي و شعر التفعيلة و قصيدة النثر، و لا بد أن تكون الجملة الشعرية شاعرية و تجسيدا لغويا تاما يسمو على المعنى، وكل كلمة فيها ليست لباسا لمعنى و لكنها إشارة حرة عائمة.

و أما جملة القول الشعري فهي كل جملة يلمس فيها القارئ ما يلمسه في الجملة الشعرية، من حيث حريتها و قدرتها على إحداث الأثر و انعتاق إشارتها من عبودية المعنى و هي تحاول الهرب من قيودها لتفعل فعلها في إحداث الأثر.

و أما (جملة التمثيل الخطابي) فهي (الحكم أو القول) الذي يزخم بالبلاغة و بعض المعاني، و هي جملة بلاغية تعتمد التمركز و تتجه نحو تأسيس قول جامع لمعنى ثابت و منها جاء شعر الحكم و الأمثال.

و أما الجملة الصوتية فهي أردأ أنواع الشعر لأنها الجملة المنظومة للنظم فحسب، و لهذا تجيء كلماتها باردة ميتة لا إشعاع فيها و لا حياة، و قد استبعدها الباحث من نموذجه، و أما نموذج الخطيئة و التكفير فهو دلالي يرتكز على ستة عناصر و كل عنصر له دلالته النفسية و الفنية و هذه العناصر هي:

1- آدم/ الرجل/ البطل/ البراءة.
2- حواء/ المرأة/ الوسيلة/ الإغواء.
3- الفردوس/ المثال/ الحكم.
4- الأرض/ الأعداء/ العقاب.
5- الثقافة/ الإغراء/ الخطيئة.
6- إبليس/ العدو/ الشر.

و هذه العناصر الستة تتحرك في مجال ثنائية الخطيئة و التكفير ثم يستخرج الباحث من هذه الثنائية ثلاثة محاور دلالية استقطبت كافة الثنائيات و هي: محاور التحول/ الثبات، و الشعر/ الصمت، و الحب/الجسد.

أما محور (التحول/ الثبات) فينطلق بناءً على حس النموذج بوجوده التاريخي (الفردوس/ الأرض)، فآدم وجد في الجنة ثم خرج منها و هبط إلى الأرض جزاء ما ارتكب من خطيئة و هو موعود بالعودة إلى الفردوس إذا هو حقق شروط العودة، فالفردوس تمثل له الماضي و المستقبل و هو الحلم الدافع له في دنياه،

و هو يرجو تحقيقه و لذلك يأتي التحول عند الشاعر ليكون سبب حياة و سبب خلاص لأن الوجود على الأرض مؤقت، و منه تولدت فلسفة التغيير عند الشاعر و انتصاره للشعر الحر و الشعر المنثور باعتبارهما تعبيرا عن التحول و التغيير.

و أما محور (الشعر/ الصمت) فمن الثوابت الأساسية في شخصية الشعر، فالصمت من أبرز علامات حياته حيث عاش في القاهرة لمدة تقارب الثلاثين عاما (1943م – 1972م) ولم يعلم بوجوده فيها أحد من أرجائها، و غدر صديقه له، و فشله في زواجه ثلاث مرات و ظروف عيشه الصعبة[1].

وأما محور (الحب/ الحسد) ففيه يرى الشاعر مهزوما دائما أمام المرأة حتى و إن انتصر ظاهريا و لذلك أصبح الشاعر فيلسوفا حكيما في هذا المجال، و من ذلك قوله:

- المرأة كالصياد الماهر تتعامى عن الفريسة و لا تضرب إلا في اللحظة الحاسمة.
- ليس هناك في آن تكون الغالب أو المغلوب إذا ناضلتك امرأة فأنت الخاسر في الحالتين[2].

يرى "الغذامي" أن معالجته المنهجية تقترح تحليلا نقديا علميا لشرح أسباب ما هو جميل في ذائقة القراءة، أو تقترح شرحا علميا يبرهن على صحة الحكم الجمالي بناء على القياس النقدي للأحكام الجمالية، و مما لا شك أن في ذلك منطقا – نظريا موضوعيا – مهما يوجه الناقد توجيها رشيدا و لكن هل قدم في بحثه تحليلا نقديا علميا لشرح العوامل الفنية في نصوص "شحاته"؟ و هل بدأ تحليله للنص كما أشار في مدخل الدراسة من الكل إلى جزئياته و أعاد تركيبها كي يصل إلى كل عضو حي لها، هذا ما سيتضح للقارئ في دراسة خصائص منهجه من واقع خطواته لا من واقع أرائه، و هذا ما سيتم تناوله من خلال كيفية معالجة إحدى قصائد الشاعر من قبل الباحث و في ذلك مثال كاف للدلالة على منهجه بوجه عام, لأنه لم يزد على أن فعل بنصوص كل قصيدة ما فعله بنصوص القصائد الأخرى، و قد اختير لهذا الغرض الفصل الرابع المسمى (انفجار الصمت) الذي يعالج فيه الباحث نص (يا قلب مت ضمأ) و ها هي خطواته كالآتي:

أ– بدأ الناقد بعرض نص القصيدة.

ب– ترك النص جانبا و تحدث عن عنوان القصيدة بنحو استغرق خمس صفحات من الدراسة.

و حاول الربط بين بعض أجزاء من العنوان و بين بعض أجزاء من قصائد أخرى للشاعر.

ج– تقدم إلى تناول ما أسماه فضاء القصيدة دون تحديد لمدلول هذا المصطلح، موضحا كيف أن الشاعر لا يعطي الكلمة معنى جديدا و إنما يدخلها فحسب في سياق جديد و أن القصيدة تتحرك في عدة مدارات تتوسع فيها آماد فضائلها و هذه المدارات هي:

1- مدار الإجبار التجاوزي.

2- مدار الإجبار الركني.

[1] محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 134 -135.

[2] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 136.

3- مدار العودة للمنبع.

4- مدار الأثر.

و لا يحدد في سياق النص أو في هامشه مدلول هذه المفاهيم: و في المدار الأول يرصد بيانا بأفعال القصيدة من جهة، و يوضح كيف أن إحدى الكلمات تكاد تكون القصيدة كلها من جهة أخرى، و يتحدث بعد ذلك عن بعض الأبيات و يبرز دلالة زمن أفعالها و تجاوزاتها المحدودة.

و في المدار الثاني يتوقف عند بيت من القصيدة و يكشف عن اتفاق بعض كلماته في الوزن و أخرى في الدلالة مع إبراز مكوناتها الصوتية و النبرية، ثم يتناول بيتا آخر موضحا فيه إشاراته الأساسية، و في المدار الثالث يتناول بيتا ثالثا و يوضح من خلاله كيف أنه يختلف عن سائر القصيدة من حيث علامات الاستفهام و الإشارات المكررة، و في المدار الرابع يتحدث عما أسماه بـ (تفريغ الكلمات) من معانيها إذ إن الكلمات في رأيه إشارات و ليست دوال على مدلولات، و القصيدة ليست معنى و إنما هي نص ذو إشارات تتحرك حسب سياق ينظمها بمحاور مطلقة.

د- و تبقى الخطوة الأخيرة و تتضمن إنجاز نتيجة أو خاتمة ذات طابع إنشائي وصفي، تأتي على النحو التالي: (الكلمات في الشعر ليست سوى دموع اللغة و الشعر ليس إلا بكاء فصيحا و البكاء ليس معنى[1]).

تلك هي الخطوات الأربع في بحث "الغذامي" في معالجة قصائد "شحاته" و مما لا شك فيه أن حديثه عن عنوان القصيدة و عن مداراتها و محاولة الربط بين بعض وحداتها و بين وحدات قصائد أخرى، و اعتبار القصيدة نصا ذا إشارات من خلال تلك الخطوات إلى جانب خطواته السابق عرضها هو أن الخصائص العامة لمنهجه لا تختلف كثيرا عن موقف أصحاب النزعة التحليلية الشكلية، فهو يؤمن بأن الطريق إلى معرفة جماليات النص لا يكون إلا بتحليلها، أضف إلى ذلك أنه لا يقدم تفسيرا لهذه الجماليات فما هو هذا المنهج؟.

هو منهج تحليلي انطباعي ذو نزعة شكلية تجزيئية، فالناقد يحاول تشكيل بناء النص في ضوء تحليله إلى وحدات (جمل أو بيت أو بيتين) و تصنيف هذه الوحدات حسب مستواها الفني، و يربط هذه الوحدات بما يشابهها من نصوص أخرى، ليصل في النهاية إلى نص جديد فالاتجاه العام لديه يدل على أنه يحاول أن يعالج النص عن طريق الربط بين بعض أجزائه بأجزاء أخرى في نص آخر، و النظر إلى مفردات لا باعتبارها مفردات و إنما باعتبارها علامات أو إشارات داخل سياق حر، و على هذا الأساس يفهم أنه يركز اهتمامه بالنص على بعض الجمل أو الأبيات دون ربطها بالكل (القصيدة) الذي وعد به في بداية الدراسة، و هذا ما شأنه أن يجزئ النص إلى وحدات معزولة عن مجمل عناصره، و من شأنه أيضا أن يعدّ النص مجموعة علامات أو إشارات شكلية تنزع عنه كافة مشخصاته الحضارية و الثقافية و تلغي موقف مبدعه من العالم.

[1] – سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 149.

إن التحليل الذي أنجزه الباحث لا يتجاوز حدود الوصف و الانطباع أو تجميع الوحدات اللغوية المتشابهة في النصوص، أما تفسيرها فهذا ما لم يُقْدم إليه الناقد، أضف على ذلك أن ملاحظاته على النصوص لم تكن من قبل الملاحظات المنظمة، و إنما من قبيل التأملات العابرة، و الدليل على ذلك أنه لم يخرج من قراءته للنصوص بعدد من الفروض يحاول اختبارها بمعنى من المعاني.

كما أن التحليل الذي قدمه الباحث يمكن أن يفيد النقاد أو الباحثين ذوي النزعة الانطباعية الشكلية أو النزعة التفكيكية، أما الباحثون و النقاد ذوو النزعة العلمية التفسيرية فلا يجدون هذه الفائدة، و من الإنصاف أن يقال أن "الغذامي" لم يدّع أنه ذو نزعة علمية و لكنه وعد بأنه يقدم تحليلا نقديا علميا لشرح جمالية نصوص "شحاته" فأحال هذا النقد إلى وظيفة تحليلية دون التفسير[1].

من الواضح أن "الغذامي" قد تورط في مأزق النظرة الجزئية لنصوص "شحاته"، من أجل بلوغ هدفه في تطبيق مفاهيم و أسس النقد التفكيكي، التي تعامل معها باعتبارها تصورات و أساليب يقينية راسخة لا تحتاج إلى نقاش أو تطويع أو تعديل.

و مما يستخلص من منهج هذه الدراسة أن نصوص "شحاته" أجزاء، و تمتاز هذه الأجزاء بمجموعة من المظاهر الشكلية يمكن تجميعها تحت تصنيفات معينة، و في ضوء ما ينشده الناقد من قراءة نصوص "شحاته" تكون بهذا الشكل قد حققت ما يرجى من القراءة التفكيكية، لأن تفتيت النص إلى وحدات صغرى هو أبرز مميزات هذه القراءة، و التحليل الوصفي يعين على تحقيق ذلك لأنه يمكن من تصنيف هذه الوحدات، و قد قصد الناقد فعلا إلى هذا التفتيت و ذلك التصنيف في معالجة نصوص الشاعر.

و من الجلي أن هذا الموقف يدل على أن صاحبه من ذوي النزعة الثباتية التحليلية، في تعامله مع النص و هذه النزعة هدفها يتلخص في تجزيء النص إلى وحدات و تصنيف هذه الوحدات إلى مجموعات، أما النظرة لهذه الجزئيات النصية على أنها مظاهر دينامية داخل بنية كلية متكاملة (بنية القصيدة)، و اعتبار مهمة القراءة النقدية تفسيرا هذه الجزئيات بتعيين دلالاتها في ذلك الكل الذي يسمى قصيدة أو نصا، فذلك شيء آخر لا سبيل إلى العثور عليه في قراءة "الغذامي" للنص إذ رسم له بناءه الذهني صورة خاصة جعله لا يقرأ من خلالها سوى مستوى واحد هو المستوى اللغوي و الشكلي فحسب.

أما المستويات الأخرى للنص كالمستوى النفسي و الاجتماعي و الثقافي فهذا شيء غير قائم في قراءته، و على هذا الأساس يرى "سعيد حجازي" أن القراءة التي أنجزها "الغذامي" في نصوص "شحاته" تعد قراءة ناقصة و غير متكاملة، لأنها تأسست على النظر في مستوى واحد للنص و تركت جانبا من المستويات الأخرى، و القراءة ذات المستوى الواحد تعد عملا مخلا بطبيعة النص الذي يتطلب قراءة لمستوياته المختلفة، فعن طريق هذه القراءة يتحاشى القارئ التورط في مأزق النظر إلى النص من خلال بعد أو مستوى واحد،

[1] – المرجع نفسه: ص من 148 إلى 151.

و هذا أحد الأسباب المهمة في وجوب تخصيص مفاهيم و أساليب أخرى إلى جانب مفاهيم و أساليب القراءة التفكيكية التي تبناها "الغذامي" في قراءة نصوص "شحاته"، حتى يكتشف مستوياتها الأخرى التي تعدّ بمثابة وحدة دينامية متكاملة، تتخللها التفاعلات فيما بينها[1].

[1] - سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 152.