فهرس المحتويات

شكر وتقدير
إهـداء
فهرس المحتويات
مقدمـة أ- ث

الفصل التمهيدي: قضايا النقد الثقافي
المبحث الأول: ماهية النقد الثقافي وأسسه 01
1- النقد الثقافي الإرهاصات والمفهوم 01
1-1- الارهاصات الأولى للنقد الثقافي 01
1-2- مفهوم النقد الثقافي 02
2- الجماليات بين النقد الأدبي والنقد الثقافي. 04
3- وظيفة النقد الثقافي. 05
4- مجال عمل النقد الثقافي وأشهر رواده. 07
المبحث الثاني: الثقافة العربية والموجهات الخارجية 09
1-بين تفكيكية دريدية و تشريحية الغذامي. 10
2-أبرز سمات تشريحية الغذامي. 11

الفصل الأول: التفكيك من الناحية النظرية

1-التفكيك ومقولة الاختلاف. 14
2-المقولة الاختلاف. 27
3-نقد التمركز حول العقل. 39

الفصل الثاني: الجوانب الفلسفية لخصوصية النقد الثقافي في مدونة الخطيئة والتكفير

المبحث الأول: التقاطبات الضدية. 46
1- صراع الثنائيات. 46
1-1- قطبي الخطيئة والتكفير. 46
1-2- الحياة والموت. 47
1-3- الحب الشهواني والحب الروحي. 47
1. المحاور الأولية لقطبي (الخطيئة والتكفير). 50
2- محور (التحول- الثبات). 51
1-1- الموت بداية العودة. 52
1-2- التحول والتجديد. 56
1-3- التحول قيد الثبات. 56
1-4- قضية التحول ورفض الثبات. 57
3- محور (الشعر – الصمت). 59
3-1- شحاته ورغبة الصمت. 60
3-2- شحاته باحثا عن من يفهمه. 61
3-3- شحاته يائس ثائر. 62
3-4- شحاته بين اليأس والصمت. 64
3-5- شحاته ساخرا. 67
3-6- شحاته فارا مختفيا. 69
4- محور (الحب- الجسد). 70

3-1- شحاته وموقفه من المرأة. 70
3-2- شحاته منهزم أمام المرأة. 71
3-3- شحاتة باحثا عن الكمال في المرأة. 72
3-4- شاحته منتكسا خائبا. 73
3-5- شحاته ومرحلة التصدع. 74
المبحث الثاني: انفجار الصمت. 78
5- دراسة العنوان. 78
5-1- الياء متلاحمة مع الليل. 79
5-2- الياء متلاحمة مع المرأة. 80
5-3- الياء مرتبطة بالجمال. 81
6- دراسة الفضاء. 82
2-1- مدار الإجبار التجاوزي. 83
2-2- مدار الإجبار الركني. 84
2-3- مبدأ العودة للمنبع. 86
2-4- مدار الأثر. 88
المبحث الثالث: التناص. 92
خاتمة 94
المصادر والمراجع

إهداء

إلى من ساندني وشد أزري طوال مساري

إلى من كان يشجعني ويمدني بالدفع في كل مرة

تخور فيها قواي ويشكل كاهل عبء الظروف

أهدي ثمرة جهدي

إلى عائلتي الصغيرة وخاصة زوجي العزيز "إسماعيل"

إلى عائلتي الكبيرة

فاطنة

تشكرات

يـــــــا رب شكرك واجب محـــــــــتم
هـــــــا أنـا ذا بـالشكـــــــــــر أتكلـــــــــــم

عد النـجوم بـعرض الـسماء مقـــــــدارا
يـرضيك أنـي بـعد شكـــــــــــــرك مسلم

مـــــــــالـي أرى نـعم الإلـــــه تـحيطنـــي
مـــــن كل نـحب ثـم لا أتكـــــــــــــــــــلم

دعنـــــــــي أحـــــدث بـالنـعيم فـإنـــــــي
ممـــــــــن يقـر و لـست ممـــــــن يكـــتم

نحمد الله رب العالمين حمدا كثيرا ، و نشكره شكرا جزيلا الذي كان له فضله
و عطاؤه كريما بحمده لأنه سهل لنا المبتغى ، و أعاننا على إتمام
هذا العمل الذي نسأله أن يكون خالصا لوجهه الكريم
.

« من لم يشكر الناس لم يشكر الله »

نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ والمشرف علينا
« زهار محمد »
وإلى كل أساتذة و موظفي كلية الآداب واللغات

B

O

مقدمة

خاتمة

الملاحق

قائمة المصادر والمراجع

فهرس المحتويات

خاتمة:

أبرز النتائج التي استخلصتها من خلال بحثي والمعنون – خصوصية النقد الثقافي عند عبد الله محمد الغذامي – كتاب الخطيئة والتكفير أنموذجا – تتمثل في الآتي:

– تضمن الكتاب دعوة صريحة إلى القطيعة مع النقد السائد آنذاك، وتركيز الجهود على الوظيفة الشعرية للغة الكفيلة بتميز جيد النصوص من رديئها.

– تظهر سمة طاغية في "تشريحية" الغذامي، تتمثل في نقل المفاهيم والأفكار والنظريات إلى لغة أخرى أو حقل معرفي آخر، وهذا ما يؤكد أن كتاب الخطيئة والتكفير أول وأهم محاولة للناقد الغذامي لتأسيس النظرية واستثمارها نظريا وتطبيقيا في المتن النقدي العربي الحديث.

– جمع الغذامي بين مناهج تختلف عن بعضها البعض، تتناقض في روحها وتوجهاتها وممارساتها، كالنصانية والبنيوية والسيمولوجيا، والتفكيك الذي يسميه هو التشريح، وفي المنهج النفسي فيتحول المنهج عنده إلى تلفيق وليس توفيق بين هاته المناهج المختلفة التي لا تقبل الاندماج والذوبان في بوتقة واحدة.

– ينطوي الكتاب على منظومة مصطلحات بديلة، فقد أطلق الغذامي على منهج جاك دريدا مصطلح النحوية، وجعل الأثر بالمفهوم الدريدي بديلا للإشارة عند دي سوسير، والتكرارية بديلا للتناص، فمصطلح الأثر الذي تحدث عنه الناقد بإسهاب يعبر بجلاء عن الاضطراب المفاهيمي.

– القراءة الانطباعية، حيث تبلورت فيها ذاتية الغذامي بشكل واضح، فالتحليل الذي مارسه على النصوص لا يكاد يجاوز حدود الوصف والانطباع.

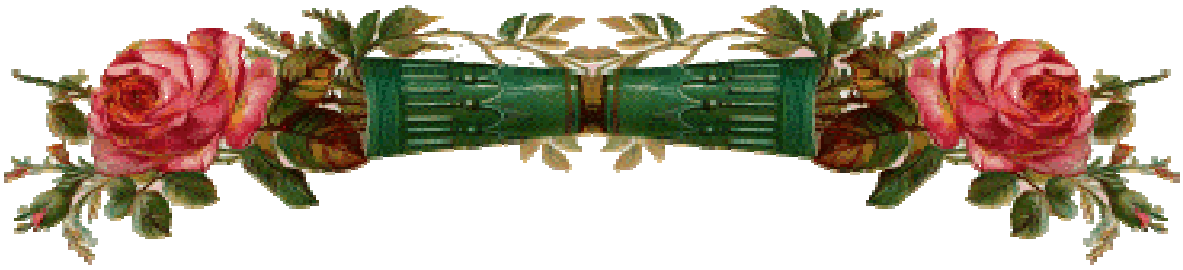
– تبدو سمة الانتقائية لدى الغذامي واضحة وجلية من خلال اختيار نص حمزة شحاتة دون غيره.

– الناقد الغذامي عندما ينظر للثنائيات ويناقش مسائلها يعطي الأمثلة والأدلة ويستشهد بالنصوص الأدبية.

– التشريحية هي التفكيكية الغذامية، وليست ما ترديه التفكيكية من النص، ولكنها ما يريده الغذامي من التفكيكية.

إلا أن البحث فتح آفاقا جديدة من التساؤلات والإشكالات منها:

– إلى متى يبقى نقادنا يتحركون في مجال دشَن قبلهم؟ ولو كان يظهر بأنهم أضافوا الشيء القليل ! ألم يئن لنا لنؤسس نحن العرب منهجا نقديا جديدا بمعزل عن الموجهات والمرجعيات الغربية؟.



دعاء

اللهم إني في تدبيرك ما يغنيني عن الحيل

اللهم إني في كرمك ما هو فوق الأمل

اللهم في سترك ما يسد الخلل

اللهم إني في عفوك ما يمحو الزلل

قائمة المراجع والمصادر

المصادر:

1. عبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية،نظرية وتطبيق،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط6، 2006م.

المراجع العربية:

1. إمبرتوايكو،التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر:سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000م.
2. بير-ف-زيما- التفكيكية دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996م.
3. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب، ط2، 2000م.
4. جاك دريدا، علم الكتابة، تر:أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، ط2،القاهرة، 2008م.
5. جون ستروك،البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر:محمد عصفور،عالم المعرفة، الكويت، 1996م.
6. حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، دار العربية للعوم، ناشرون لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

7. حمزة شحاتة، رفات عقل، قام بجمعه وتنسيقه، عبد الحميد مشخص، جدة، تهامة،ط1، 1980م.

8. ديفيد بشبندر، تر:عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996م.

9. رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر:سعيد الغانيمي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996م.

10. سارة كوفمان، وروجي لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تر:إدريس كثير وعز الدين خطابي، الدار البيضاء، دار إفريقا الشرق،1991م.

11.سمير سعيد حجازي ،إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، مطابع الدار الهندسية ، القاهرة 2004م.

12.طه حسين، في الشعر الجاهلي، دار المعارف لطباعة والنشر، سوسة.

13.عباس حسن، النحو الواقي، دار المعارف القاهرة، ط1.

14.عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، عالم المعرفة،1998م.

15.عبد العزيز حمودة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

16.عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية،ط1،2004م.

17.عبد الله الغذامى، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005م.

18.عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة والتأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب، وهران، 2003م.

19.عصام عبد الله، جاك دريدا، ثورة الاختلاف والتفكيك ، مكتبة الانجلو مصرية،ط1، القاهرة ، 2008 م.

20.عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر، ط3، 2010م.

21.عمر مهيبل، من النسق إلى الذات في الفكر العربي المعاصر، الدار البيضاء للعلوم،ناشرون، بيروت/ لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

22.فتحي بوخالفة، مجلة الصوتيات،تصدر عن مخبر اللغة العربية وآدابها، البليدة، الجزائر، العدد 2012/12 م.

23.فننست بي ليتش،(النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات). تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط2000،1م.

24.كابتش/ جون لوي، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر: فهد عكام، دار الفكر دمشق 1982م.

25.كريستيان ديكان،حوار مع جاك دريدا،مجلة الفكر العربي المعاصر،العددان 18_19.

26.محمد عناني،المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر،ولنجمان ط2، 1997م.

27.ميجان الرويلي وسعد البازغ، دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3. 2002م.

28.نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان القاهرة ، ط1 ،2003م.

29.نجيب العوفي، آفاق ما بعد الحداثة أم ما قبل الحداثة "تعقيب على مداخلة للدكتور "عبد الله الغذامي" مجلة "فكر ونقد"، س1، ع1، سبتمبر 1994م.

30.هيوج سلفرمان ، نصيات بين الهرمينيوطيقيا التفكيكية ، تر: حسن ناظم وعلى حاكم صالح ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م.

31.وليام راي، المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيك، تر:يوئيل عزيز يوسف، دار المؤمون، بغداد،1998م.

32.يوسف وغليسي، علم الكتابة في الفكر التفكيكي العربي المعاصر، قراءة اصطلاحية، الآداب العالمية.

33.يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار العربية للعلوم، ناشرون ، بيروت، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2008م.

المراجع الأجنبية :

1. Leitch, V.B: Deconstructive Criticism, Columbia University, Press, New York, 1983.

2. Richardkarny. Modern Movements In Europe An Philosophy (Grent.Britain . Manchester University Press, 1986).

المواقع الإلكترونية :

1. مدخل إلى التفكيك جاك دريدا ،روجي لابورت، www .Tomar .net

2. ممدوح الشيخ، التفكيكية من الفلسفة على النقد الأدبي ،www.arabworbooks.com.

مقدمة:

اكتسح فضاء النقد في الدراسات الأدبية، مجالا شاسعا حتى اكتسب من اللزومية التي لا غنى عنها لتنمية وتغذية "النص الأدبي" بمختلف مجالاته، واعتبر النقد الأدبي إلى عهد ليس ببعيد أداة منهجية لقراءة وإعادة قراءة النصوص الأدبية، إلا أنه نظرا لتنامي نظريات نقدية جديدة، كان لزاما على الدراسات الأدبية بين الحين والآخر مراجعة الطرق والمناهج المتبعة لفتح المجال لمناهج جديدة ولإعادة بناء النص وتأطيره بمنظورات أخرى مغايرة.

لقد ظهر النقد الثقافي وأسس أسسه الأولى في أوروبا إبان القرن الثامن عشر، ولقي في العقد التاسع من القرن الماضي إقبالا في أمريكا نتيجة دعوة الباحث الأمريكي "فننست ليتش" إلى ضرورة نقد ثقافي ما بعد بنيوي، يسعى إلى الخروج عن القواعد المؤسساتية التي تقيد النقد عادة والاهتمام بالإنتاج الأدبي غير الرسمي أو غير المعترف به رسميا.

والنقد الثقافي هو الذي يدرس النص لا من الناحية الجمالية بل من حيث علاقته بالإيديولوجية والمؤثرات التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية ويقوم بالكشف عنها وتحليلها بعد عملية التشريح النصية.

والناقد السعودي عبد الله محمد الغذامي، يعد من الأوائل الذين بادروا إلى تبني النقد الثقافي، مصطلحا وتأسيسا.

فالنقد الأدبي في نظر الدكتور الغذامي، وصل إلى الباب المسدود لما وقف عند حدود رصد المكونات البلاغية للنص الأدبي، وتتبع مكوناته الجمالية والفنية وحسب. أمام هذه

"السكتة القلبية" التي أصابت النقد الأدبي، لم يجد الغذامي بدا في ممارسة النقد الثقافي والعمل على التنظير له وبالتالي تشيد مشروع جريء وطموح في هذا الاتجاه.

إذا كان النقد الأدبي، يرصد مواطن الجمال في أي نص إبداعي فإن النقد الثقافي، وخلافا لذلك، يشخص مظاهر "المرض الثقافي" في هذا النص الإبداعي.

فالنقد الثقافي في تصور الغذامي، أولا أداة للحفر في جينيالوجيا المتن الثقافي الذي تؤلفه الثقافة نفسها، وتسوقه عبر قنوات كثيرة.

لقد جاء الغذامي بكتابه (الخطيئة والتكفير) حاملا عنوانا غامضا وواضحا يظهر ويحجب، يستر ويفضح، يقول ويمتنع عن الإفصاح، يكشف ويوارب، وذلك في خضم انهماك الثقافة النقدية بفض النزاع بين أصحاب المناهج الخارجية التي تحيل الأدب على المؤثرات الخارجية وأصحاب المناهج الداخلية التي تقول بالنسق للنصوص، وتغيب أبعادها المرجعية في التحليل.

لقد جاء الغذامي بكتابه المذكور، فقدم عرضا موسعا لما بعد مرحلة الأنساق المغلقة، شارحا بتفصيل تعريفي ما يمور في الساحة النقدية العالمية من مناهج سيموطيقة، متوقفا بصورة خاصة على مناهج التفكيك الذي يصطلح عليه بـ –التشريحية– كانت خطوته الأولى مقترنة بالاقتراب إلى النقد من خلال الأنساق (الجديدة المقترحة، ومحاولة الإفادة من ذلك في دراسة الأدب العربي، وقد جاءت كتبه الأخرى تدعم ذلك الاختيار النقدي.

ونظرا لما صاحب النقد الثقافي من غموض لدى دعاته ورواده حول مفهومه والاضطراب في دلالاته وإجراءاته، مما أثار في ذهن المتلقي تساؤلات عدة حول هذا

المصطلح. فقد حفز في ذهني فكرة هذا البحث، والتي هدفها تناول مدونة الغذامي "الخطيئة والتكفير": من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، وذلك لأجل الكشف عن إشكالية النقد الثقافي في الدراسات النقدية المعاصرة وعلاقتها بالفلسفة والمرجعية الثقافية والفكرية، وخاصة عند الناقد الغذامي، ذلك الناقد المثير للجدل والذي يزحف بل يكاد يطير به طموحه المشروع إلى الإسهام الفعلي في تأسيس النظرية الغائبة لنقد عربي حديث.

وتعتبر مدونته "الخطيئة والتكفير" المدونة الأولى التي حملت الإشارات الأولى لمفهوم التأسيس، وأفصحت عن الطموح الكامن إلى تحقيق التلازم التام والترابط العضوي بين الماضي والحاضر، بين التراث والحداثة، فضلا عن كونها الإصدار الأول في سلسلة كتبه المثيرة للجدل والنقاش والقطعة الأولى الجيدة والمتينة من نسيج أعمال الغذامي النقدية الكاملة التي تتضمن الخطوط العريضة لمشروعه النقدي الذي لا يزال يتواصل بقدرة وغزارة.

لأجل هذا وبعد استشارتي للأستاذ المشرف فقد ضبطت عنوان هذا البحث كالآتي:

– خصوصية النقد الثقافي عند عبد الله محمد الغذامي –

– كتاب الخطيئة والتكفير أنموذجا –

وكما كان المصدر الرئيسي لهذا البحث هو المرجع نفسه – الخطيئة والتكفير – فقد استعانت ببعض المراجع العربية وأخرى مترجمة والتي أخذت منها ولو بشكل ضئيل فغذيت بها البحث، وهذا لشبه الانعدام لمثل هذه الدراسات خاصة على مستوى المشهد النقدي العربي.

وأما فيما يخص المنهج المتبع فلقد سعيت إلى توظيف المنهجية العلمية التحليلية التي تهتم بالمصطلح كمفهوم. وتستنبط آلياتها الاجرائية من منطلق تحليل الخطاب.

وجاء البحث مشتملا على فصل تمهيدي وفصل أول وفصل ثاني وخاتمة واتبعت ذلك بقائمة للمصطلحات المستعملة وفهرس وملخص بالعربية وآخربالفرنسية للمصادر والمراجع.

أما الفصل التمهيدي فقد جاء على شكل قراءات في النقد الثقافي وأدرجت فيه شبه مقارنة بسيطة بين تفكيكية دريدا وتفكيكية الغذامي وهذا لكي أحدد وأظهر إلى أي مدى طبق منهج التفكيك على الساحة النقدية العربية.

وتحدثت في الفصل الأول عن النظرية التفكيكية من الناحية النظرية وركزت في الفصل الثاني على الجوانب الفكرية والفلسفية لخصوصية النقد الثقافي من خلال مدونة الخطيئة والتكفير.

ودونت في الخاتمة أهم ما توصلت إليه من نتائج.

على أن مشوار البحث لم يخلو من الصعوبات والعوائق، منها صعوبة الوصول إلى المراجع المناسبة والمفيدة للبحث.

ملخص:

اكتسح فضاء النقد في الدراسات الأدبية، مجالا شاسعا حتى اكتسب من اللزومية التي لا غنى عنها لتنمية وتغذية "النص الأدبي" بمختلف مجالاته، واعتبر النقد الأدبي إلى عهد ليس ببعيد أداة منهجية لقراءة وإعادة قراءة النصوص الأدبية، إلا أنه نظرا لتنامي نظريات نقدية جديدة، كان لزاما على الدراسات الأدبية بين الحين والآخر مراجعة الطرق والمناهج المتبعة لفتح المجال لمناهج جديدة ولإعادة بناء النص وتأطيره بمنظورات أخرى مغايرة.

لقد ظهر النقد الثقافي وأسس أسسه الأولى في أوروبا إبان القرن الثامن عشر، ولقي في العقد التاسع من القرن الماضي إقبالا في أمريكا نتيجة دعوة الباحث الأمريكي "فننست ليتش" إلى ضرورة نقد ثقافي ما بعد بنيوي، يسعى إلى الخروج عن القواعد المؤسساتية التي تقيد النقد عادة والاهتمام بالإنتاج الأدبي غير الرسمي أو غير المعترف به رسميا.

والنقد الثقافي هو الذي يدرس النص لا من الناحية الجمالية بل من حيث علاقته بالإيديولوجية والمؤثرات التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية ويقوم بالكشف عنها وتحليلها بعد عملية التشريح النصية.

والناقد السعودي عبد الله محمد الغذامي، يعد من الأوائل الذين بادروا إلى تبني النقد الثقافي، مصطلحا وتأسيسا.

فالنقد الأدبي في نظر الدكتور الغذامي، وصل إلى الباب المسدود لما وقف عند حدود رصد المكونات البلاغية للنص الأدبي، وتتبع مكوناته الجمالية والفنية وحسب. أمام هذه

"السكتة القلبية" التي أصابت النقد الأدبي، لم يجد الغذامي بدا في ممارسة النقد الثقافي والعمل على التنظير له وبالتالي تشيد مشروع جريء وطموح في هذا الاتجاه.

إذا كان النقد الأدبي، يرصد مواطن الجمال في أي نص إبداعي فإن النقد الثقافي، وخلافا لذلك، يشخص مظاهر "المرض الثقافي" في هذا النص الإبداعي.

فالنقد الثقافي في تصور الغذامي، أولا أداة للحفر في جينيالوجيا المتن الثقافي الذي تؤلفه الثقافة نفسها، وتسوقه عبر قنوات كثيرة ومختلفة في ما يدعى: « بالحيل الثقافية » كالحكايات، والنكت، والبلاغيات، والتكاذيب، ...وغيرها. وثانيا أداة لتفكيك سلطة هذه الثقافة الذكورية وتشريحها، ثم محاصرة مظاهر الاستبداد والرجعية فيها، وثالثا تذويب ما أسماه الغذامي بـ « الشحم الثقافي » الذكوري الذي ينخر العلاقات السوية (الاختلاف) بين الرجل والمرأة، وبالتالي تحطيم كل الأصنام الثقافية، فخلخلة كل أشكال « النسق المتسلط »(نسق التفحيل، ونسق الاستفحال وغيرها من الأنساق المتسلطة).

لقد جاء الغذامي بكتابه (الخطيئة والتكفير) حاملا عنوانا غامضا وواضحا يظهر ويحجب، يستر ويفضح، يقول ويمتنع عن الإفصاح، يكشف ويوارب، وذلك في خضم انهماك الثقافة النقدية بفض النزاع بين أصحاب المناهج الخارجية التي تحيل الأدب على المؤثرات الخارجية وأصحاب المناهج الداخلية التي تقول بالنسق للنصوص، وتغيب أبعادها المرجعية في التحليل.

لقد جاء الغذامي بكتابه المذكور، فقدم عرضا موسعا لما بعد مرحلة الأنساق المغلقة، شارحا بتفصيل تعريفي ما يمور في الساحة النقدية العالمية من مناهج سيموطيقة، متوقفا

بصورة خاصة على مناهج التفكيك الذي يصطلح عليه بـ –التشريحية– كانت خطوته الأولى مقترنة بالاقتراب إلى النقد من خلال الأنساق (الجديدة المقترحة، ومحاولة الإفادة من ذلك في دراسة الأدب العربي، وقد جاءت كتبه الأخرى تدعم ذلك الاختيار النقدي.

ونظرا لما صاحب النقد الثقافي من غموض لدى دعاته ورواده حول مفهومه والاضطراب في دلالاته وإجراءاته، مما أثار في ذهن المتلقي تساؤلات عدة حول هذا المصطلح. فقد حفز في ذهني فكرة هذا البحث، والتي هدفها تناول مدونة الغذامي "الخطيئة والتكفير": من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، وذلك لأجل الكشف عن إشكالية النقد الثقافي في الدراسات النقدية المعاصرة وعلاقتها بالفلسفة والمرجعية الثقافية والفكرية، وخاصة عند الناقد الغذامي، ذلك الناقد المثير للجدل والذي يزحف بل يكاد يطير به طموحه المشروع إلى الإسهام الفعلي في تأسيس النظرية الغائبة لنقد عربي حديث.

وتعتبر مدونته "الخطيئة والتكفير" المدونة الأولى التي حملت الإشارات الأولى لمفهوم التأسيس، وأفصحت عن الطموح الكامن إلى تحقيق التلازم التام والترابط العضوي بين الماضي والحاضر، بين التراث والحداثة، فضلا عن كونها الإصدار الأول في سلسلة كتبه المثيرة للجدل والنقاش والقطعة الأولى الجيدة والمتينة من نسيج أعمال الغذامي النقدية الكاملة التي تتضمن الخطوط العريضة لمشروعه النقدي الذي لا يزال يتواصل بقدرة وغزارة.

لأجل هذا وبعد استشارتي للأستاذ المشرف فقد ضبطت عنوان هذا البحث كالآتي:

– خصوصية النقد الثقافي عند عبد الله محمد الغذامي –

– كتاب الخطيئة والتكفير أنموذجا –

وكما كان المصدر الرئيسي لهذا البحث هو المرجع نفسه – الخطيئة والتكفير – فقد استعانت ببعض المراجع العربية وأخرى مترجمة والتي أخذت منها ولو بشكل ضئيل فغذيت بها البحث، وهذا لشبه الانعدام لمثل هذه الدراسات خاصة على مستوى المشهد النقدي العربي.

وأما فيما يخص المنهج المتبع فلقد سعيت إلى توظيف المنهجية العلمية التحليلية التي تهتم بالمصطلح كمفهوم. وتستنبط آلياتها الاجرائية من منطلق تحليل الخطاب.

وجاء البحث مشتملا على فصل تمهيدي وفصل أول وفصل ثاني وخاتمة واتبعت ذلك بقائمة للمصطلحات المستعملة وفهرس وملخص بالعربية وآخربالفرنسية للمصادر والمراجع.

أما الفصل التمهيدي فقد جاء على شكل قراءات في النقد الثقافي وأدرجت فيه شبه مقارنة بسيطة بين تفكيكية دريدا وتفكيكية الغذامي وهذا لكي أحدد وأظهر إلى أي مدى طبق منهج التفكيك على الساحة النقدية العربية.

وتحدثت في الفصل الأول عن النظرية التفكيكية من الناحية النظرية وركزت في الفصل الثاني على الجوانب الفكرية والفلسفية لخصوصية النقد الثقافي من خلال مدونة الخطيئة والتكفير.

ودونت في الخاتمة أهم ما توصلت إليه من نتائج.

على أن مشوار البحث لم يخلو من الصعوبات والعوائق، منها صعوبة الوصول إلى المراجع المناسبة والمفيدة للبحث.

ι ◝ π

الفصل الثاني:

الجوانب الفلسفية لخصوصية النقد الثقافي في الخطيئة والتكفير

المبحث الأول: التقاطبات الضدية.

1- صراع الثنائيات.

2 – محور الشعر – الصمت.

3- محور (الحب- الجسد).

المبحث الثاني: انفجار الصمت.

1- دراسة العنوان.

2- دراسة الفضاء.

المبحث الثالث: التناص.

- علاقة التشريح بين القصيدتين.

الـفـصل الأول:

التفكيك من الناحية النظرية

1. التفكيك ومقولة الاختلاف.

2. المقولة الاختلاف.

3. نقد التمركز حول العقل.

الفصل التمهيدي: قضايا النقد الثقافي

المبحث الأول: مهاية النقد الثقافي وأسسه:

1- النقد الثقافي الإرهاصات والمفهوم.

2- الجماليات بين النقد الأدبي والنقد الثقافي.

3- وظيفة النقد الثقافي.

4- مجال عمل النقد الثقافي وأشهر رواده.

المبحث الثاني: الثقافة العربية والموجهات الخارجية:

1- بين تفكيكية دريدية و تشريحية الغذامي.

2- أبرز سمات تشريحية الغذامي.

1- التفكيك ومقولة الاختلاف:

إن التفكيك من المصطلحات المتداولة في الدراسات النقدية المعاصرة وفي النقد الأدبي الحديث، أثار هذا المصطلح جدلا كبيرا حول المقابل العربي لهذا اللفظ فنجد التفكيك، والتفكيكية، التعويضية والتشريحية، و مصطلح Déconstruction رغم أنه مظلل في دلالته المباشرة إلا أنه من حيث الدلالة الفكرية كبير الثراء والغنى.

يقدم لنا " جاك دريدا " وهو أبرز رواد التفكيكية – الفصل التفكيكي بهذه اللغة " أللا أدرية" على أنه ليس تحليلا Analyse ولا نقدCritique ،ليس التفكيك منهجا ولا يمكن أنه نحوله إلى منهج، ويتساءل دريدا في كتابه " الكتابة والاختلاف "«: ما الذي لا يكون التفكيك؟ كل شيء .ما التفكيك إلا شيء». [1]

ويعرَف "ديفيد بشبندر" وهو ناقد استرالي، التفكيك على أنه « مقاربة فلسفية للنصوص أكثر مما هي أدبية أنه نظرية بعد البنيوية وهو أيضا نظرية تهدف إلى إنتاج تفسيرات لنصوص خاصة (...) أقل مما تهدف إلى فحص الطريقة التي يقرأ بها القراء هذه النصوص».[2]

إن الحركة البنيوية التي ظهرت في منتصف ستينات القرن العشرين ليست قطيعة في المسار البنيوي، وإنما هي « في أقصى تقدير نقطة انعطاف بالمفهوم الرياضي– في منحى

---

[1] – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مرجع سابق، ص 335.

[2] – ديفيد بشبندر، تر:عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996م، ص75.

الدالة البنيوية، تعبر عن مراجعه البنيوية لنفسها وتأملها في مسار تطورها »[1] فممثلو ما بعد البنيوية هم « بنيويون اكتشفوا خطأ طرائقهم على نحو مفاجئ »[2] والتفكيكية تعد أهم حركة ما بعد البنيوية في النقد الأدبي المعاصر، « وهي حركة أثارت الكثير من الجدل في الأوساط الثقافية والفلسفية ، وقد لا توجد نظرية نقدية وفلسفية في الآن ذاته، أثارت المزيد من الإعجاب والمزيد من النفور في الآن نفسه مثلما أثارت النظرية التفكيكية الحديثة لاسيما في السنوات الأخيرة ». [3]

فمن جهة نجد أن العديد من عمالقة النقد والذين يعدون هم رواد التوجه النقدي على الصعيدين النظري والتطبيقي من أمثال: "ج هيليس ميلر"، "وبول دي يمان"، "جيفري هارتمان"، ونجد من جهة أخرى أن الكثير من النقاد الذين ينضوون ضمن التوجه النقدي التقليدي، يبدون اعتراضهم على التوجه الجديد التفكيك ويعتبرونه محل سخافة وإهدار الوقت، مع أنه لم يخلو مركز من المراكز في أوربا وأمريكا، لم يناقش هذه النظرية التفكيكية الجديدة ومكانتها في النقد الأدبي الحديث.

---

[1] – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مرجع سابق، ص 335.

[2] – رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر:جابر عصفور دار القباء القاهرة ،1992م، ص 117.

[3] – د.فتحي بوخالفة ، مجلة الصوتيات ، تصدر عن مخبر اللغة العربية وآدابها،البليدة ،الجزائر ، العدد 12/2012 م، ص117.

فنشأة التفكيكية كانت في محيط أو دائرة الشك الجديد الذي اجتاح العالم، الشك في قدرات العلم، وفي معرفة اليقينية، « الشك في قدرات العقل والشك النهائي في وجود مركز مرجعي خارجي يعطس الأشياء شرعيتها ويمكن اللغة من الدلالة ». [1]

إن النظرية التفكيكية قد اكتسبت تسميتها من مصطلح التفكيك القديم قدم الفلسفة الإغريقية على وجه الخصوص، وهذه عندما « استعمله الفلاسفة الإغريق الأوائل في تحليلهم للمعطيات الرياضية والمنطقية التي تكشف الفكر الغير متماسك، أو المنطق الذي يتظاهر بالاتساق أو البنية الهندسية غير المحكمة أو المعادلة التي تضمر تناقضا كامنا داخلها، وبعد مضي حوالي خمسة وعشرين قرنا عاد المصطلح الرياضي والمنطقي إلى التواجد في شكل نظرية أدبية ولغوية وفلسفية على يد الفيلسوف جاك دريد ». [2]

ويظهر جليا إن التفكيك مثل إحدى الاتجاهات الفكرية والنقدية لما بعد البنيوية « يقوم على أساليب الهدم والبناء من خلال إعادة القراءة، والنظر في الأسس المتوازنة، في هذا الحال تتطابق طبيعة المصطلح كثيرا مع عبارة نقد المركزية، إذا كان بالإمكان التسليم جدلا أن الموضوع يخص نقد المركزية المعرفية المتوارثة لدى الإنسان منذ العهد الإغريقي إلى يومنا هذا ». [3]

---

[1] – مدخل إلى التفكيك جاك دريدا ،روجي لابورت ،www .Tomar .net

[2] – نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان القاهرة ' ط1 ،2003م، ص244.

[3] – فتحي بوخالفة، مجلة الصوتيات، مرجع سابق، ص398.

إن الدلالة الاصطلاحية لـ « التفكيك » لا تختلف عن دلالته اللغوية التي تحيل عن التخريب والتهديم والتقويض، فالتفكيك يقوم على مبدأ التعارض بين المكونات التي تمثل كينونة الخطاب وتظهر التناقضات الداخلية بين هاته المكونات.

لعل من البديهي لدى القارئ إن مصطلح التفكيك يعتمد على"الهرمينوطيقا" الذي يمارس من خلاله تفكيك النص فالقارئ يحدث عنده المعنى ويحدثه ومن دون هذا الدور لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف « "فالتفكيك" يستخدم للدلالة على نسق ما في قراءة النصوص بهدم ما احتوت عليه من أساسات معرفية كافية، مثلت في وقت ما مواضع تمركز بالنسبة لها وفي مقابل التفكيك بالنظرية التأويلية المعاصر(الهرمنيوطيقا) ».[1]

إن القارئة التقويضية هي قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص دراسة تقليدية أولا لإثبات معانيه الصريحة، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معاني تتناقض مع ما يصرح به بين ما يقوله النص صراحة وبين ما يقوله من غير تصريح .

فالتفكيك يؤسس نظريته وكيانه بوصفه طريقة للنظر والمعاينة إلى الخطاب وهو «يقف إلى جانب آخر من الأطروحات التاريخية والسوسيولوجية والبنيوية الوصفية هدفه تحرير شغل المخيلة وافتضاض من آفاق بكر أمام العملية الإبداعية ».[2]

---

[1] – فتحي بوخالفة، مجلة الصوتيات، مرجع سابق، ص398 .

[2] – محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ولنجمان، ط2، 1997م، ص 114.

ولقد عرف "سمير سعيد حجازي" التفكيك على أنه « قراءة النص الأدبي قراءة واسعة ومتغيرة حسب الانطباع الفردي الذي يستخلصه القارئ ومعنى النص وفقا هذا الفهم معنى لا نهائي، مفتوح لا يرتبط بالزمن أو التاريخ الذي يعيشه القارئ، ووظيفة القارئ هنا ليست اكتشاف النص، بل إعادة كتابته على ضوء خواطره الإنشائية الرومانسية ». [1]

ويقدم لنا "كويس بلديك" القراءة التفكيكية على أنها منهج تبين بواسطته أن معاني النص في وسعها مقاومة الاستيعاب النهائي ضمن الإطار التأويلي، ويقوم محذرا من طموح النقد إلى مراقبة النصوص ثم يختزل لنا مرجعيات القارئة التفكيكية في جملة مبادئ وفق المعادلة التالية: « التفكيكية = اعتباطية العلامة اللغوية (دو سوسير) + شيء من الشك الفلسفي (نتشه وهيدغر) + آلية القراءة الفاحصة وأفكار الالتباس والتورية (النقد الجديد)+ أولوية اللغة على الدلالة (مدرسة يال) ». [2]

– لقد أصبح اسم الفيلسوف "جاك دريد" " jack Derrida "الاسم الذي يقابل التفكيك بصفة مباشرة وهذا نظرا لأنه الاسم الأكثر ارتباطا بالنظرية التفكيكية (المعاصرة، وقد قدم دريدا فلسفته في ثلاث من كتبه أصدرها عام 1967. فحولت مجرى التفكير النقدي البنيوي بتوسيع مجالاته وهذه الكتب هي :

---

[1] – سمير سعيد حجازي ،إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، مطابع الدار الهندسية ، القاهرة 2004م، ص 64.

[2] – إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي ، يوسف وغليسي ، ص 340.

– في علم الكتابة: De la grammatologie ، يخالف فيه سوسير الذي أعطى الأهمية للكلام وأهمل الكتابة.

– الكتابة والاختلاف:écriture et différence يحلل فيه منهج شتراوس في تفسير الظواهر، نقده في أنه ينظر إلى الخلف نظرة تحاول أن تبنى تصورا عن معنى أصلي أو حقيقة أصلية، وهو يلتقي في هذا مع الفلاسفة الغربيين عامة الذين نقدهم دريدا كذالك.

– الصوت والظاهرة: La voix et le phénomène خصصه للتحليل النفسي تناول فيه نظرية "هوسرل" عن الرموز وخاصة فكرتي الصوت والحضور ودورهما في الفينومينولوجيا، حيث يرى هوسرل أن« الرموز إشارات للمعنى مستمدة من غيرها ولا تقوم بذاتها والمعنى هو ما هو حاضر في الوعي لحظة الكلام ».[1]

كما يتفق الباحثون على أن مضامين هذه الكتب، دارت حول نفي التمركز الذي شاع في حقب سابقة في الثقافة الغربية، هذا النفي « يجر إلى الاعتقاد المباشر إلى نفي الحضور الذي يرى دريدا أنه مدلول متجاوز، لذلك يجب البحث عن المنطوق أو أفضلية الكلام على الحضور بغرض قلب المعنى وإسقاطه من اللغة، لذلك يعتقد أن النسخ وما يقابله من عوامل النقل والترجمة شيء خطير في اللغة بصفتها نظام، لكونه يفترض نصا موجودا في الوقت نفسه ». (2)

[1] – محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، مرجع سابق، ص114.

[2] – فتحي بوخالفة ، مجلة الصوتيات .مرجع سابق، ص399.

إن برنامج دريدا ليس تقديم تراجم حياة، ودراسات نقدية أو تحليلات لنصوص، إن مهمته بدلا من ذلك هي « تقديم قراءة لنصوص والعمل من خلال نص أو شبكة من النصوص إلى درجة تتصل فيها إلى التخوم والحدود وتنفصل فيها الأشفار، وتتحدد فيها الهوامش بعناية وتهدم قراءات دريدا الحافات، أو الحواجز أو التجريدات للمرور عبر النصوص ». [1]

فهي تتحرك على الخط القائم بين التركيب والتحليل، بين النظام النصي وتدميره من هذا المنطلق فقد لعب دريدا دور المفكك في اعتماده على إعادة النظر في المفاهيم والدلالات، التي نشأ وفقها الخطاب الغربي الذي لا يبتعد كثيرا عن الخطاب الميتافيزيقي وعليه كانت أولى اعتراضات التفكيكية على خطاب الميتافيزيقي في قراءة النصوص، سواء كانت فلسفية أو غير ذلك.

لقد سار دريدا على أثر كل من نيتشه و هايدغر لكنه تجاوز ما قد نادوا به حينما وجده لا يختلف مما قد نادت به الميتافيزيقيا عبر تاريخه، فهو يرفض ما توحي به فلسفة هوسرل الظاهراتية وفلسفة هايدغر التأويلية من الميتافيزيقا الحضور التي ترى أنها تعني وجود سلطة خارجية موثوقة قد تكون العقل أو القدس وقد كانت هذه السلطة نقديا وعلى سبيل المثال هي التقاليد الفنية والأدبية عند النقاد الجدد والنظام العام عند البنيويين.

---

[1] – هيوج سلفرمان ، نصيات بين الهرمينيوطيقيا التفكيكية ، تر: حسن ناظم وعلى حاكم صالح ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002،ص 308.

والميتافيزيقا التي يستهدفها التفكيك هي كل فكرة تميزت بالسكون والثبات بعيدة عن أصولها الموضوعية وشروطها التاريخية ، فالمسألة متعلقة بالخطاب المتمركز حول ذاته.

فالتفكيكية تسعى إلى تحرير النص الحي المفتوح من قيد القراءة الأحادية المغلقة، القاتلة، فقد كان على دريدا _ على حد تعبير إمبرتو ايكوا_ « يبغي تأسيس ممارسة فلسفية أكثر منه نقدية تتحدى تلك النصوص التي تبدو وكأنها مرتبطة بمدلول محدود نهائي ». [1]

إن الميتافيزيقيا توجد في النصوص، وهي تقوم بإنتاج الثنائيات المتعارضة أو ما يطلق عليه التقاطبات الضدية.

فدريدا يرى إن الفكر الغربي قائم على ثنائيات ضدية عدائية يتأسس عليها ولا يوجد إلا بها كثنائية الرجل/المرأة، العقل/العاطفة، الجسد/الروح، الذات/الآخر ،المشافهة/الكتابة...

من هنا تكون أولى مهام التفكيكَ « هي كسر ثنائيات الميتافيزيقية (دال≠ مدلول\ داخل ≠ خارج، واقع ≠ مثال ...) لإقرار ما يسمى بنفي الحقيقة المطلقة وانطلاقا من الخلفية الدينية للتفكيك والمتعلقة بالإقرار بوجود النسبية في المثالية الدينية، والمتثلة أساسا في سيطرة " اللوغوس" ، فقد حدد جاك دريدا في كتابه "علم الكتابة" De là grammatologie بأن عمل التفكيك ليس هدم المثالية في اللوغوس، بقدر ما هو خلخلة لنقاط المركزية الموجودة في "اللوغوس" ذاته لاسيما فيما يتعلق بالحقيقة ». [2]

---

[1] – إمبرتوايكو ،التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر :سعيد بنكراد ،المركز الثقافي العربي،بيروت،2000م،ص124.

[2] – فتحي بوخالفة، مجلة الصوتيات، مرجع سابق، ص399.

لقد لعب منهج التفكيك دورا بارزا وفعالا في تغيير الخطاب الثقافي في الغرب ويظهر هذا جليا من خلال انتقال الفكر البشري من طريقة تفكير إلى طريقة تفكير مخالفة وتحول الفكر الثقافي بشكل كبير، فلقد كانت هناك ضوابط معرفية محددة وجهت الوعي الإنساني لقرون طويلة، خاصة فيما يخص الفكر (اللاهوتي ذو التوجه الديني والذي كان هدفه توحيد العالم حول نقطة مركزية واحدة هي العقيدة الدينية التي تمثل المعنى الوحيد للحقيقة التي لا تقبل النقاش أو المجادلة بشأنها، حتى جاءت اللحظة التاريخية التي أعطت الفكر الغربي القدرة على إعادة النظر في المنجزات التي طالما اشتغل عليها، لقد أعطت « لحظة التحول هاته الحافز للفكر الغربي للانتقال إلى الوضع الجديد الشيء الذي ولد خطابا ثقافيا جديد الذي أخذ منحنى آخر وأحدث القطيعة مع الخطابات الثقافية والدينية السابقة، فالتفكيكية تمثل الاختلاف بنفسه، فهي أداة شرسة لا تهاجم الفلسفة والحضارة الإنسانية فحسب »[1]، وإنما تهاجم نفسها أيضا بصفتها من النصوص، لهذا السبب كان دريدا يتجنب أن يضع تعريفا محددا لها، ولذلك كان لا يضيع وقته في شرحها وإنما يستخدمها كي يهز بها الأسس الميتافيزيقية لبقية النصوص .

بالرغم من هذه الخصائص إلا أن دريدا يصر على ارتباط مشروعه بالعدمية بل يرى أن القراءة التفكيكية هي قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص من أجل إيجاد شرخ بين ما يصرَح به النص وبين ما يخفيه وبهذا قلبت القراءة التفكيكية كل ما كان سائدا في الفلسفة الماورائية .

[1] – ممدوح الشيخ، التفكيكية من الفلسفة إلى النقد، www.arabworldbook.com .

وبهذا تكون التفكيكية « ثائرة عن القراءة الأحادية المركزية ومضطلعة بإبراز تصدعات المقروء وتشققاته التي تؤول إلى مفارقة المعنى المجازي للمعنى الحرفي الحقيقي في الجملة الواحدة، والمباعدة الدلالية بينهما بما يفضي إلى انتقاء المعنى الثابت المتماسك للنص المقروء »[1].

وقد يرجع أساس المخاوف والتحفظات التي أحاطت بالفلسفة التفكيكية إلى التحفظ على آليات عمل هذه الفلسفة، وهذا لأنها تلجأ إلى إعادة النظر في البنى والمعطيات التي أفضت إليها الثقافة والفكر البشريين مما يمس ببعض المركزيات الثقافية وحتى العقائدية التي لا تزال تعتبر الأساس الفعلي لهوية الكثير من الأمم.

رغم أنه ينظر إلى التفكيك من منظور فسح مجال النقاش الجدي حول بعض مركزيات المعرفية والثقافية. والتي تفتقد إلى عوامل القوة في منظومات ذهنية معينة كما يمكن أن ينظر للتفكيك كآلية ايجابية تهدف إلى تحرير العقل من مرجعيات احتكم إليها مطولا يرغب اليوم في تجاوزها إلى آفاق معرفية جديدة.

وقد لاقت النظرية رواجا في عصر البنيوية التي مثلت في وقت ما خطابا نقديا وفلسفيا مركزيا في هذا الصدد يقول "جاك دريدا": « إن التفكيك هو حركة بنائية وضد بنائية في الآن نفسه "، فنحن نفكك بناء أو حادثا مصطنعا ليبرز بنائه، أضلاعه أو هيكله...، ولكن نفك في

[1] – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي ، ص 343.

الآن معا البنية الشكلية العارضة، والمخربة، البنية التي لا تفسر شيئا، فهي ليست مركز، ولا مبدأ ولا قوة، أو مبدأ لأحداث بالمعنى لعام للكلمة ». [1]

إن التفكيك في المستوى الأول يدل على التهديم والتخريب والتشريح وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية المرئية لكنه في مستواه الدلالي العميق يدل على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية وإعادة النظر إليها حسب عناصرها والاستغراق فيها وصولا إلى « الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها »[2] ولذلك فهو ليس سلبيا مع أنه فسر كذلك.

إن التفكيكية كنظرية قد باشرت عملها « بإنكار القدرة على الوصول بالطرق التقليدية إلى حل إشكالية الإحالة، بمعنى اللفظ أو كلمة ضمن منظومة لغوية ما على إحالتنا إلى شيء ما خارجه ».[3]

فالتفكيك على حد تعبير دريدا ليس تحليلا ولا نقدا فهو يقول: إن التفكيك ليس منهجا ولا يمكن تحوله إلى منهج، وقد اختلفت النظرة الأولى حول وجود منهج التفكيكية ونحن إذا اعتبرنا وجود منهج مستقل فإن هذا الأخير يقف بنا على حدود الإنشاء والوصف دون أن يفسر لنا النص بأي معنى من المعاني لأن القارئ الناقد حين يغير بعض العناصر يحطمها، ثم يعيد بنائها، ويصبح أمام نص جديد لا يرتبط بالنص القديم وذلك لا يعني اكتشاف معنى جديد له، وإنما يعني إلغاء لغة مبدع النص وإحلال لغة القارئ بدلا منها وإهمال كل الغائيات الخارجية

---

[1] – فتحي بوخالفة ، مجلة الصوتيات، مرجع سابق،ص 400.

[2] – المصطلحات الأدبية الحديثة ، محمد عناني، مرجع سابق، ص 114.

[3] – فتحي بوخالفة ، مجلة الصوتيات،مرجع سابق، ص402.

من شخصية المؤلف والظروف الاجتماعية أو التاريخية أو النفسية هي ساهمت في إنشاءه، وجعل النص في حالة اغتراب وانفصال عن جوهره .

ومن هذا المنطلق نفهم أن منطق التفكيك لا يعترف بالواقع الخارجي أو الداخلي للنص بل يعترف بمنطق إبداع النص نفسه، فهو يسقط _ منهج التفكيك _التقاليد النقدية والعلمية من حسابه، ويسقط أيضا العالم والحياة الاجتماعية ودروهما غير المباشر في تشكيل النص وتصبح مهمة التفكيك « مهمة إنشائية انطباعية تحكمها مفاهيم تعتبر أن مؤلف النص قد مات ولم يعد له وجود إلا في وعي القارئ أن النص مجموعة عناصر متناثرة تحكمها رؤية نقدية ميتافيزيقية تتأرجح بين الغياب والحضور، أو بين الإنشاء والوصف أو بين التحطيم وإعادة البناء »[1]، ومن هنا نلاحظ المغالاة في الاتجاه الانطباعي الفردي وتقديم النص والعالم في هيئة وحدات منفصلة وإبراز النزعة الأدبية ورفض النزعة العلمية أو العقلية وجعل كل نص محدد الدلالة نصا يستحيل تحديده.

لقد اتبع دريدا نيتشه وهايدغر لكنه تجاوز ما قد نادوا به حينما وجده لا يختلف عما قالت به الميتافيزيقا الغربية عبر تاريخها، فهو يرفض ما تحوي به فلسفة هرسل الظاهرية وفلسفة هايدغر التأويلية من ميتافيزيقا الحضور التي ترى أنها تعني وجود ينكر اللغة منزل الوجود، ويعني بذلك القدرة على سد الفجوة مابين الثقافة التي صنعها الإنسان والطبيعة التي صنعها

[1] – سمير سعيد حجازي ، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر،مرجع سابق، ص 99.

الله، وما جهود الفلاسفة الغرب جميعا الذين حاولوا إرساء مذاهب على بعض البديهيات، أو الحقائق البديهية الموجودة خارج اللغة إلى محاولات يائسة كتب عليها الفشل.

وقد وصف دريدا « مواصلة اعتساف هذا الطريق بأنه عبث لا طائل من ورائه وبأنه تعبير عن الحنين إلى ماضي من اليقين الزائف ».[1]

من هذا المنطلق فإن أهمية المنهج التفكيكي تكمن في أنه فكر يهدف إلى تنظيم الفاعلية الأدبية على مستويين القراءة والكتابة وهذا ما يبين « أن التفكيك لا يحاول الاقتراب من الخطاب إلى بوصفه نظاما غير منجز، إلا في مستوى كونه ملفوظا وهو بعبارة أخرى بمظهر خطي قوامه سيل من الدوال. وهو ينتج باستمرار ولا يتوقف أبدا، حتى ولو اختفى كاتبه وهذا ما يفسر عناية التفكيك بالكتابة دون الكلام لانطوائها على صيرورة البقاء بغياب المنهج الأول ما يتعذر بالنسبة للكلام ».[2]

[1] – محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة، مرجع سابق، ص 133.

[2] – د. عبد الله إبراهيم ، المطابقة والاختلاف، بحث في نقد المركزيات الثقافية ،ط1 ، 2004،ص 631.

2- مقولة الاختلاف:

تصنَف مقولة الاختلاف إحدى أهم المتمركزات الأساسية للمنهجية التفكيكية وهي من أبرز المقولات التي صاغت نظرية نقد المركزية محكومة بحركة حرة أفقية وعمودية دون توقع نهاية محددة لها، والدعوة الملحة للدخول في شباك الاحتمالات الكثيرة وفتح المجال أمام القراءات المفتوحة .

يمكن التأكيد على « الدلالة المعجمية (الاختلافات) كما وردت في كتابات دريدا بأنها نسيج دلالي متعدد، هضم فيه دلالات مجموعة من المفردات فثمة (to differ) ويدل على المغايرة والاختلاف وعدم التشابه في الشكل و(to differe) وهي مفردة لاتينية توحي بالتشتت والتفرق و to deffer ، ويدل على التأخير والتأجيل والإرجاء والتعويق ».[1]

وبمعنى آخر فإن مصطلح الاختلاف (différence) يشير إلى السماح بتعدد التفسيرات انطلاقا من وصف المعنى الحقيقي مصطلح الاختلاف (différence) بالاستفاضة وعدم الخضوع لحالة مستقرة فأنه يشير إلى السماح بتعدد التفسيرات التأويلات فهو- الاختلاف -بين منزلة النصية(textoutity) إمكانية تزويد القارئ بسيل من الاحتمالات وهذا الأمر يدفع القارئ العيش داخل النص والقيام بجولات مستمرة لتصيد موضوعية المعنى الغائية.

إن المعروف في الفكر التفكيكي الحديث، أن كل شيء قابل لإعادة النظر وأنه ليس هناك من شيء ثابت والمفاهيم الحقيقية تعتمد دائما على مسألة النسبية لأن احتمالات الخطأ

---

[1] – عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، مرجع سابق، ص632.

واردة بشكل كبير، والسبب كما هو معروف يرجع إلى المؤثرات التاريخية التي أثرت بشكل سلبي على الفكر والوعي الإنساني المعاصر وجعلت الإنسان يشكك في كل شيء .

لقد استوحي دريدا فكرة "الاختلاف" _ أصلا_ من دي سوسير الذي يرى أن العلامات لا تدل بذاتها وإنما باختلافها عن غيرها، ويرى دريدا أن الاختلاف « يتولد من خلال اختلاف دال عن آخر، فكل دال متميز عن الدوال الأخرى ومع ذلك فهناك ترابط واتصال بينهما وكل دال يتحدد معناه داخل شبكة العلاقات مع الدوال الأخرى ». [1]

تبقى رؤية "دريدا" دائما متمركزة حول معنى الهدم أو التفكيك وبمنظور بعض الباحثين فهو –دريدا– لا يقدم لنا « أنموذجا فلسفيا واضحا يمكننا أن نلجأ إليه في نهاية المطاف. كما أنه لا يقدم لنا أنموذجا لغويا علميا يرقى إلى مستوى بحوث دي سوسير اللسانية، وبخاصة نظريته في الدال والمدلول أو إلى مستوى جاكبسون أو بلوم مفيلد أو إيميل بنفست...» [2]، هذه البحوث التي ركزت على مفهوم النسق في الدراسات اللغوية، والتميز بين التعاقب والتزامن وعدم قصدية النسق العقلاني ... ، إلى غيرها من المبادئ العلمية الجديدة التي صارت تميز الدراسات اللغوية الحديثة. وليس أدَل على ذلك من الاختلافات

---

[1] – د. ممدوح الشيخ، التفكيكية من الفلسفة على النقد الأدبي ،www.arabworbooks.com.

[2] – عمر مهيبل، من النسق إلى الذات في الفكر العربي المعاصر، الدار البيضاء للعلوم، ناشرون، بيروت/ لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص65، 66.

الصالحة بين النظرية التفكيكية كتوجه فلسفي جديد والنظريات الفلسفية والفكرية واللغوية وحتى الأدبية منها التي سبقتها.

فمفهوم الاختلاف مفهوم مكاني « تنبثق فيه العلامة من نسق الاختلافات التي تتوزع داخل النسق أما (الأخ(ت)لاف) أو الإرجاء فمفهوم زمني تفرض فيه الدوال إرجاء النهائي للحضور».[1]

يؤكد دريدا بأن الاعتراف بتاريخ الكتابة هو في آخر الأمر شيء واقعي ومفاجئ في نفس الوقت والأمر يعود إلى كون الطابع العلمي للكتابة يأخذ دوما صفة تاريخ الكتابة، مما يموضع الجهد العلمي المبذول للبلوغ عمليات الكتابة. « إذن يبقى الافتراض الأخير والمتمثل في أن أهمية دريدا لا تكمن في أهمية استدلالاته العقلية أو مقولاته النظرية ولا تكمن أيضا في نسق كتاباته ولكنها تكمن في غرائبية هذه الكتابة وصعوبتها وتعقدها، بحيث تصير هذه الغرائبية هدف في حد ذاته، له تقنياته وأساليبه الملتوية ».[2]

والخوض في مقولة الاختلاف يلزمنا بحتمية فهم الاختلاف هو أن لا تكون على ما أنت عليه وهو المبدأ ذاته الذي يعيد طرح مسألة الفهم في حضور الموجود و لأجل هذا يلاحظ أن المنهج التفكيكي المعاصر يختص كذلك بتفكيك صور حضور الأشياء وضمير الأنا في وضعه وكذلك حضور الكلام، وفي هذا المنحى يصرح جاك دريدا: « كيف يمكن لرغبة الحضور أن

---

[1] – يوسف وغليسي ،إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي المعاصر ،مرجع سابق، ص 461.

[2] – د.عمر مهيبل ، من النسق إلى الذات، مرجع سابق، ص 67.

تمحى إلا بالرغبة نفسها ؟ ولكن ما يعطي هذه الرغبة القدرة على البقاء الحاجة إليها هو ما وجد و ما بقي للتفكير، هو ما بقي في حضور الحاضر من أشياء لا تحدد. إن المباينة أو "الأثر" لا تحدد والقليل من لا محدود يحاول الفلاسفة دائما أن يمحوه. هذا الأثر على كل هو الذي يطبع كل الأنظمة ويساعد على بعثها من جديد ».[1]

والنظر إلى الدلالات المعجمية للاختلاف حسب المفهوم الذي حدده دريدا لهذا الأخير في كتابه "الكلام والظاهرة " وتمعن وتقصي هذه الدلالات يجرنا إلى فهم أن الاختلاف هو نسيج متشابك من جميع هذه الدلالات وإذا كان « الاختلاف متعددا في مستوياته الدلالية تتنازعه خصائص مكانية وزمنية وصوتية، فأنه في التفكيك يوصفه مصطلح إجرائيا إنما يحيل على الاختلاف المرجأ أبدا، هو الاختلاف الذي يحرر المتلقي من استحضار المرجع المتحدد، ويترك له حرية استحضار أو تعويم مرجع خاص به، وذلك لوجود اختلاف بين الدال والمدلول والمدلول والمرجع ».[2]

هنا الملفت للانتباه في مسألة الاختلاف هو غياب المرجع وهذا يرجع إلى أن الصوت في الحقيقة يعبر أو يدل عن فكرة الشيء فقط، أما بالنسبة للمرجع فتبقى غائبة في اللحظة الآنية .

---

[1] – كريستيان ديكان ، حوار مع جاك دريدا ، مجلة الفكر العربي المعاصر ،العددان 18_19 ،ص 254.

[2] – د.عبد الله إبراهيم ،المطابقة والاختلاف،مرجع سابق،ص 632_633.

وعلى هذا الأساس تبدأ العملية التأجيلية للمرجع في اللغة مع دوام أو بقاء استمرار الكلام مثلما هو الحال في المدلولات التي تنطوي ضمن مصطلح "الاختلاف". هنا السؤال الذي يطرح نفسه يتمحور حول دلالة المصطلح ؟ وهل هي التفرق والتبدد، أم التأجيل والإرجاء ؟ « أي متى تكون كلمة déférence تدل على حقيقة الاختلاف، أو متى تدل على "الاختلاف المؤجل"، وهل الاختلاف لغويا هو الفارق ؟ بمعنى آخر متى يمكن التيقن من أن(différance) بحرف(a) هي(différenc) بحرف (e) يغير الكتابة ؟» [1] مع أن المصطلح الأول لفرنسي والثاني انجليزي .

من هنا تفرض مشكلة الحروف والغياب نفسها، حضور الدال الذي تعدد مدلولاته مع غياب بعضها. « لذا فإن الاختلاف بهذا المعنى ليس كلمة أو مفهوما ولكنه نظام أو بنية من الاختلافات ».[2]

إذا نظرنا إلى الدلالة الاصطلاحية الدقيقة للاختلاف عند دريدا نجده يحددها « ويؤكد أنه ليس كلمة ولا مفهوما إنه: الإزاحة التي تصبح بواسطتها اللغة أو الشفرة، أو أي نظام مرجعي عام ينطوي على ميزة تاريخية، عبارة عن بنية من الاختلافات ».[3]

---

[1] – د.عمر مهيبل ،من النسق إلى الذات ،مرجع سابق، ص69.

[2] – المرجع نفسه، ص69، 70.

[3] – عبد الله إبراهيم ،المطابقة والاختلافات ،مرجع سابق، ص 633.

فأهم ما نجده عند "دريدا" هو مفهوم الأثر (trace) وهو « الناتج عن (الكتابة)، وذلك يتم عندما تتصدر الإشارة الجملة وتبرز القيمة الشاعرية للنص، ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة لتصبح القيمة الأولى هنا.

وتقف الكتابة « ضد النطق، وتمثل عدمية الصوت، وليس للكينونة عندئذ إلا أن تتولد من الكتابة، وهي حالة الولوج إلى لغة "الاختلاف" والانبثاق من الصمت ». [1]

ونحن إذا اعتبرنا أن اللغة سلسلة غير محدودة من المفردات التي ليس لها أصول محدد بمنئ عن السياق اللغوي الخاص بها « فالكلمات تتميز هي الأخرى بالاختلاف عن بعضها البعض، مما يمكن من فهم نتيجة عامة في عملية التفكيك، الذي يأخذ بعين الاعتبار المعنى الغائب، وآليات قراءته أو تفسيره »[2] إذن من هذا المنطلق « يكون هو معنى مؤجل بشكل لا نهائي، وكل كلمة تقود إلى غيرها في النظام الدلالي اللغوي، دون التمكن من الوقوف النهائي على معنى محدد واضح الآن ».[3]

إن الأثر هو « ممحاة الذاتية، ممحاة حضور المرء ذاته، ويتكون[الأثر] بالاعتماد على تهديد أو وجل اختفائه المؤكد لا محالة ».[4]

---

[1] – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية ،نظرية وتطبيق ،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط6، 2006 ،ص 51، 52.

[2] – فتحي بوخالفة، مجلة الصوتيات ، مرجع سابق، ص 408.

[3] – عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، مرجع سابق،ص 633.

[4] – ميجان الرويلي وسعد البازغ، دليل الناقد الأدبي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط3. 2002، ص107.

إن ما دفع دريدا إلى ذلك « هو الحد من فكرة الحضور، بل خاضع لها، فإن ما يهدف إلى تحقيقه دريدا، هو إن يكون الخطاب، والخطاب الأدبي خاصة، تيار غير متناه من الدوال، وبواسطة الكلمات فقط ، يمكن الإشارة إلى كلمة دون أخرى ». [1]

وهذا هو تفسير ما يسمى « بظاهرة المعنى المستمر في النقد الأدبي، للنص الأدبي الواحد، ولا تكمن المسألة في وجود دلالة معينة، بقدر ما تكمن في الاختلافات المتواصلة بين المعاني والدلالات. وبحكم لا نهائية المعنى وعدم استقراره على وضع معين، فإنه يبقى مؤجلا ضمن نظام الاختلاف، دون توقع نهاية محددة له» .[2]

من خلال ما سبق، نستطيع القول إن دلالة الاختلاف تتمحور حول مفهومين أساسيين هما: (الاختلاف) و(التأجيل)، فضلا عن أقطاب ثانوية تجاورهما، لكن هذين القطبين لا يؤسسان لفكرة التوازي في منهج التفكيك، كونه يهدف إلى تقويض الثنائيات التي أرستها الميتافيزيقيا. ولهذا فإن" دريدا" يصر على ضم جميع المحاور الدلالية التي تتنازع مقولة (الاختلاف)، جاعلا منها مركز استقطاب دلالي يرشح بدلالات قارة وحافة في آن واحد».[3]

يقدم "دريدا" رؤيته لمعضلة الحضور والغياب، من خلال الاختلاف « ويدير نقاشا ذا مستويات متعددة في اللغة والفلسفة، فالمعاني كما يرى تتحقق من اختلافها المتواصل في عملية

---

[1] – عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، المرجع السابق، ص 633.

[2] – فتحي بوخالفة ، مجلة صوتيات ، مرجع سابق ، ص 408.

[3] – عبد الله إبراهيم،المطابقة والاختلاف، المرجع السابق، ص 634.

الكتابة والقراءة من غيرها، ويبدأ مستويات الحضور والغياب بالجدل ضمن الزمان، وكل هذا يشحن الدوال ببدائل لا نهائية من المدلولات ».[1]

يقول "دريدا" إن الاختلاف هو عمل الكلام الداخلي« لأن الكلام المنطوق يتشكل بالاختلاف المستمر بين الكلمة المنطوقة التي تتجزأ في الأصل إلى دال صوتي ومدلول مفهومي، وبين سلسلة المفردات التي تنظم فيها »[2] وهذا ينطبق على مفهوم "دي سوسير" من أن « النظام الذاتي للكلام، ينهض على الاختلاف بين العلامات، أكثر مما ينهض على حشد وحدات المعنى، فالعلامة لا تدل على شيء بذاتها، لأنها باختلافها عن العلامات الأخرى. وهذه الإمكانية لا تتحقق إلا بواسطة الكلام، بوصفه حضورا ذاتيا مباشرا يلعب دورا رئيسا في الحقل الدلالي ».[3]

يفيد "دريدا" من مقولات الخطاب الألسني خاصة « ما توصل إليه " فيرديناد دي سوسير"، وهذا الأخير قد توصل إلى نتيجة حاسمة حين بنى المعرفة اللغوية على (الاختلاف)، فمعرفة الكلمة وما تعي ليست سمة قارة فيها، بل الكلمة تعني وتقبل الإدراك لأنها تختلف عما سواها، وما المعنى إلا نتيجة بناء كلمات على نحو معين وتحت شرط علاقات تقوم بينها، تخضع لقوانين وقواعد ثابتة » .[4]

---

[1] – المرجع نفسه، ص 634.

[2] – عمر مهيبل ، من النسق إلى الذات ، مرجع سابق ، ص 70.

[3] – عبد الله إبراهيم ، المطابقة والاختلاف، المرجع السابق ، ص 634.

[4] – ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي،مرجع سابق، ص 108.

وفي نفس الصدد يرى صاحب (المرايا المحدبة) أن الاختلاف/ التأجيل، يقوم بوظيفة قد تختلف قليلا عن وظيفة الثنائيات المتضادة عند (سوسير)، وهي « تحقيق الدلالة باللعب الحر ولا نهائية المعنى، لكن هذا لا يغير من طبيعة أو وظيفة (الاختلاف/التأجيل) في محاولة تحقيق الدلالة، ويشرح "دريدا" نفس هذه الوظيفة في كتابه الأكثر نضجا position».[1]

يحدد "دريدا" مفهومه للغة ويعرفها – نقلا عن سوسير– بأنها « عملية إطلاق أسماء على أشياء بحيث ينفرد كل دال بمدلوله، ولكنها تعمل عن طريق التمييز والتفريق، بحيث لا تبرز دلالة الكلمة إلا من خلال علاقتها بالكلمات الأخرى في اللغة باعتبارها نظاما مستقلا».[2]

إن وظيفة الاختلاف هذه هي التي دفعت " دريدا " إلى « تقديم تصوره لـ– الكتابة البدئية – Arth-writting – وهي نمط من الكتابة سابق للكتابة نفسها، أي ذات ميزة قبلية ، تكون أنموذجا متصورا للكتابة نفسها، فهي قائمة على المعرفة بالحاجة إليها، قبل حصول المواصفة حولها ».[3] وعلى هذا الأساس فنحن لا يمكننا إيجاد تعريف موضوعي للكتابة الأولى أو البدائية، وهذا لأنها لا تخضع للاستقراء أو الوصف، مع أنها من وجهة نظر"دريدا" الجوهر والأساس، لأنها الطريقة – التي تنتج شكل الحضور، وهي تتسم في الأغلب بالموضوعية بالنسبة لموضوعها وكذلك بالنسبة، لكل مجالات المعرفة الأخرى.

---

[1] – عبد العزيز حمودة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص329.

[2] – محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، مرجع سابق، ص 133، 134.

[3] – عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، مرجع سابق، ص 634.

"فدريدا" كان قد اصطنع مصطلح (Arth-writting) لكي يعبر به عن « (الكتابة الأصلية أو الأولية) التي تشكل شرط الكلام والكتابة بالمعنى الضيق ».[1]

لغويا يعرف محمد عناني لفظة (Arche) بأنها « المعنى الأول، أو المبدأ الأول ، أو الأزل، أو القدم ».[2]

مما لاشك فيه أن النص هو نسيج من الآثار التي تشير بصورة لانهائية إلى أشياء غير نفسها، إلى آثار اختلافات أخرى، وهذا ما تؤكد عليه الطبيعة الاختلافية للغة كما تصورها "دريدا" « وتظهر هذه الاختلافات بين العناصر أو بالأحرى تنتجها أو تجعلها تنبثق بوصفها كذلك، وتشكل نصوصا وسلاسل ونظم وآثار، هذه السلاسل وهذه النظم لا يمكن أن تتحدد معانيها إلا في نسيج هذا الأثر أو البصمة ».[3]

وعليه فإن مفهوم الأثر يرتبط – لدى دريدا – ارتباطا وثيقا بمفاهيم الاختلاف والكتابة والحضور، ذلك أن الاختلاف لا يمكن التفكير فيه بمنئ عن الأثر، لأن الأثر الخالص هو الإرجاء نفسه. في هذا المجال يصرح دريدا بأن « الأثر هو الإرجاء الذي يفتح الظهور والدلالة وهو الذي يربط الحي بغير الحي بوجه عام، وهو أصل لكل تكرار، وأصل المثالية،

---

[1] – يوسف وغليسي ، علم الكتابة في الفكر التفكيكي العربي المعاصر ، قراءة اصطلاحية ، الآداب العالمية ، ص 17.

[2] – محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، مرجع سابق، ص 136.

[3] – جاك دريدا، علم الكتابة، تر:أنور مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، ط2، القاهرة، 2008م، ص152.

ولكنه ليس مثاليا أكثر منه واقعيا، وليس معقولا أكثر منه محسوسا، وليس دلالة شفافة أكثر منه طاقة معتمة، ولا يمكن لأي مفهوم ميتافيزيقي أن يصفه ».[1]

من خلال العلاقة القائمة بين الآثار والاختلافات والارجاءات والإحالات المتبادلة هناك تشكل وسط أو محيط هو بمثابة العامل المشترك بين هذه العناصر وفواصل، حتى على مستوى اللغة المتكلمة أو الكلام مهما بلغت درجة إيجازها « هذا يعني أن ثمة في اللغة (اخ(ت)لافا) « بالضرورة – أي اختلاف وإرجاء وإزاحة، وهذا النسيج هو ما يدعوه دريدا: le gramme (الكتابية أو وجدة الكتابة وعناصرها) ».[2] نسيج يظهر لنا أنه في كل شيء هناك كتابة حتى بالنسبة للكلام المنطوق، ما إن توجد عملية الإحالة أو الأثرية فيما بين العناصر المختلفة لهذا النسيج.

يطرح " دريدا" في كتابه (De la grammatologie) للنقاش « التعارضات الرسمية (الماورائية) بين " الرئيسي " و" الإضافي "، " الأصلي " و" المشتق " وهو سيخلص إلى قلب العلاقة المقامة بين الكلام والكتابة عن طريق الإيحاء، بأن الكتابة بوصفها كتابة عليا– Archie écriture– ليست إطلاقا مكملا، بل هي ملازمة لكل فعل كلام، وهنا فهو يؤكد أنه حتى الكلام المزعوم كونه وحيد المعنى يتعرض لآثار تعدد المعاني الكتابي ».[3]

---

[1] – عصام عبد الله ، جاك دريدا ، ثورة الاختلاف والتفكيك ، مكتبة الانجلو مصرية ، ط1 ، القاهرة ، 2008 م ، ص31.

[2] – جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر:كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص33.

[3] – بير–ف–زيما– التفكيكية دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996م، ص59.

إن مصطلح " الكتابة البدئية " من وجهة نظر الدكتور عبد الله إبراهيم يمكن إن يصطلح عليها بـ: « اللسانيات غير المتمركزة عقليا – anon logecentric.linguistics –ومنه يتبين الإلحاح في التأكيد على قيمة الاختلاف المهمة، أدى إلى انتشار فعالية هذه المقولة من حيث أنها وسيلة حفر في بنية (الخطابات الفلسفية والأدبية، مما خولها إلى تحقيق انجاز معرفي على نطاق واسع في تقويض المركزيات الفكرية للثنائيات المتعارف عليها: الرجل والمرأة، الروح والجسد، الواقع والخيال، الخير والشر، الإيجاب والسلب ....الخ) ».[1]

وذلك لعكس ما أرسته الميتافيزيقيا الغربية من مفهوم ذهني بما ينوب عنه من مقولات تتعدد دلالاتها المحتملة، مثل «pharmakon» الذي يحتمل معنى الرسم والدواء في آن واحد، « قال أفلاطون من قبل أن الفن أو تكنيك –Téchiné– الكتابة كان عقارا – pharmakon– (مخدرا أو صبغة شافية أو ضارة) ».[2] و« "marge" الذي يحيلنا على العلامة والهامش والمسيرة صوتيا، وكل ما يحتمل التعدد في الدلالة ويبتعد عن التحديد، وبما أن الاختلاف يعد خاصية لغوية، فهو في رأي "دريدا" لا يعود لا إلى التاريخ ولا إلى البنية ».[3]

لا يمكن عد "دريدا" فيلسوفا بالمعنى المتعارف عليه، كما لا يعد ناقدا فما تنطبق عليه حقا، هي كلمة [قارئ] ولكنه قارئ مسلح برؤية جديدة.

---

[1] – عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، مرجع سابق، ص634.

[2] – جاك دريدا ،في علم الكتابة ، مرجع سابق،ص 533.

[3] – ينظر عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف،مرجع سابق، ص634.

لقد نهض "دريدا" بمهمة تدشين مشروعه في تفكيك بنية الفكر الغربي، مستعينا بالوسائل المنهجية القادرة على كشف تناقضات تلك البنية، « وتركها تكشف عن تناقضاتها بنفسها، معتمدا على شبكة مقولاته الأساسية، ومنها "الاختلاف" الذي يمارس من خلاله نقدا لمطابقات الفكر الغربي ونزعته التمركزية ». [1]

3- نقد التمركز حول العقل:

لقد جعل "دريدا" من نقد الميكافيزيقا الغربية موضوعا حاضرا في فكره الفلسفي، واثبت أن التراث الفلسفي العربي ظل مشبعا بفكرتي التمركز حول العقل وميتافيزيقا الحضور، وأن مذاهب الفلسفة ونظرياتها المختلفة ما هي إلا صيغ من نظام واحد هو نظام التمركز حول هذين المحورين.

توصل "دريدا" من خلا ل قراءاته كيمياء مزج ما نسميه الأثر الأدبي للغة، مع الدقة الفلسفية في أنقى أشكالها، دون السعي إلى التوفيق بينهما. وهذه الكيمياء هي التي منحت كتابات دريدا قوتها، فعاليتها وبريقها.

لقد برهن "دريدا" بوصفه فيلسوفا أو قارئ نصوص فلسفية، أن التراث الفلسفي الغربي « ظل دائما مشبعا بما سماه "مركزية الكلمة"logocentrism أو ميتزافيزيقيا الحضور metaphysics of presence وبين أن نظريات الفلسفة وأطروحاتها المختلفة ما هي إلا صيغ

[1] – المرجع نفسه، ص635.

من نظام واحد ». [1] هو نظام التمركز حول هذين المحورين، ومع أن هذا النظام يلازمنا ولا يسعنا التخلص منه، إلا أنه يمكننا على الأقل أن نتعرف على الظروف التي يفرضها هذا الفكر.« ورغم أننا لا نستطيع أن نتخيل"نهاية" الميتافيزيقا أو أن نضع لها حدا، فإن بوسعنا أن نعمل على انتقادها من الداخل بالتعرف على النظام الهرمي الذي أقامته ».[2]

إن هذا النظام القوي الذي تولد من ممارسة التمركز المذكور« يتسم بالصلابة بحيث يصعب تدميره بصفة مباشرة، بل إنه يحتاج إلى خلخلة لنظام أسسه، وتفكيك ذلك النظام الذي يؤدي إلى تفجيره من الداخل ».[3]

من هذا المنطلق واستنادا إلى غاية تعويض نظم الفلسفة الماورائية الغربية، ولفضح تناقضاتها، وصف « دريدا أنه مناهض مرير لنظم الفكر المتعالي transcendent التي يقصد منها أن تعطي لأتباعها مواقف هيمنة يطلون منها على من هم دونهم ويحكمون عليهم طبقا لها».[4]

---

[1] – جون ستروك،البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، تر:محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1996، ص179.

[2] – المرجع نفسه، ص180.

[3] – سارة كوفمان، وروجي لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تر:إدريس كثير وعز الدين خطابي، الدار البيضاء، دار إفريقا الشرق،1991م، ص14.

[4] – جون ستروك،البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، مرجع سابق، ص09.

يعني هذا بالمفهوم الدريدي هي هدم منهجي للميتافيزيقا الأوربية يمكن تحديدها من خلال محاولة لتفكيك الفكر النقدي للتراث الفلسفي « الممأسس ولطرح سيطرة المفهوم والمفهمة للنقاش، هذه السيطرة التي يشكل التعبير الأكثر صرامة عنها النظام الفلسفي (لاسيما نظام هيغل) ونظام سوسير اللغوي »[1] لقد سعى دريدا جاهدا لتفكيك هذين النظامين بهدف الكشف عن التباساتها وتناقضاتها.

تتجلى الكفاءة المنوطة بهذا المفهوم المزدوج، أولا من خلال السياق الفلسفي النقدي لدريدا وثانيا في التراث الفلسفي الغربي، من حيث أنه يجمع مقولة «اللوغوس» logos بممارسة التمركز "logocentrism" « وعليه فالحقل الدلالي لهذا المفهوم متشعب، ويتحدر من أصلين، مقولة فلسفية تجريدية أخذت معنى المفهوم ووظيفته، وممارسة عملية غايتها الانغلاق على نوع من التصور، وكل هذه المكونات التي دخلت في بناء"logocentrism" تفيد في أن يمنح هذا المفهوم وظائف نظرية وعملية ».[2]

فمن الجانب النظري يستلزم الأمر الاقتراب إلى المفهوم وأصوله ووظيفته في الفلسفة الغربية، أما من الجانب العملي فالأمر يستلزم كشف طبيعة التمركز بوصفه ممارسة فلسفية.

لاحظ دريدا أن الميتافيزيقا الغربية تمنح الكلام المنطوق أفضلية على الكتابة، إن هذه المسألة لها بالغ الأثر في التراث الغربي، « حيث يعتبر الكلام وسيلة اتصال طبيعية مباشرة

---

[1] – بير–ف–زيما– التفكيكية دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996م، ص60.

[2] – عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، مرجع سابق،ص 636، 637.

بينما الكتابة هي واسطة غير مباشرة لتمثيل(المعاني في الأصوات)، فالمتكلم والمستمع حاضران كل منهما للآخر ».[1]

من هذا المنطلق فإن الكلمة المنطوقة لها امتياز خاص، وهذا لأنها تجسد حضور المتكلم في وقت أو لحظة صدور القول، فليس هناك اعتبار لفاصلة زمكانية في عملية الخطاب، وعملية التواصل بين المتكلم والمتلقي تقتضي عملية الكلام والاستماع في الوقت ذاته. أما الكتابة فهي عبارة عن « عمليات فيزيائية منفصلة عن الفكر الذي قد يكون أدى إلى إنتاجها »[2] فالكتابة تحمل خاصية الإحالة دون حضورالمرسل والمتلقي، وهي تحيلنا على فكر الكاتب بصفة غير مباشرة، أي أن المرسل والمتلقي لا تربطهما زمكانية مشتركة ولا سياق مشترك، مما ينتج المجال للبس وسوء الفهم، ومن ثم سوء التفسير والتأويل.

وعلى أساس هذا المفهوم وارتكازا على فرضياته « أعلت الميتافيزيقا الغربية من شأن الكلام على حساب الكتابة »[3] ومن هنا ظهرت المفاضلة بينهما والاختلاف المتأصل في الفكر الغربي بشأنها.

لقد حدد "دريدا" وجهة نظره في مسألة الأفضلية بين الكلام المنطوق والكتابة في كتابة الذي يعد أهم كتبه، علم الكتابة أو الغراماتولوجيا De la grammatologie » فقد نظر إلى

---

[1] – جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدة، مرجع سابق، ص193.

[2] – جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريد، مرجع سابق، ص193.

[3]– Richardkarny. Modern Movements In Europe An Philosophy (Grent.Britain . Manchester University Press, 1986) P. 120.

هذه العلاقة نظرة جديدة، طريفة، تخالف جميع متفق عليه خلال قرون طويلة »[1] والتي تقول بأسبقية الكلام المنطوق على الكتابة، وأن الكلام هو الأساس وأن الكتابة ما هي إلا تسجيل مادي لما يقال حتى لا يندثر مع مرور الوقت ».[2]

يشرح "دريدا" فكرته مرتكزا على بديهية محورية، وهي« أن مفهوم الكتابة concept d'écriture يتجاوز مفهوم الكلام langage ويتضمنه »[3] الأمر الذي يستلزم تحديد المعنى الدقيق للمفهومين.

يؤكد "دريدا" أن عملية تفضيل الكلام على الكتابة، وهو ما يصطلح عليه بتسمية «التمركز حول الصوت"phonocentrism "، إنما هو سمة كلاسيكية من سمات التمركز حول العقل ».[4] وسعى جاهدا لاستبدال هذا التصور« مؤكدا أن الكتابة تكشف عن تغريب المعنى».[5] ذلك أن رسم المعنى من خلال العلامة يمنحه خاصية الاستقلالية والحرية بمنئ عن منتجه الأصلي.

---

[1] – عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2010/3، ص.295.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر،مرجع سابق، ص295.

[4] – رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر:سعيد الغانيمي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996م، ص130.

[5] – عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف،مرجع سابق، ص638.

وقد ربط دريدا بين التمركز الصوتي والتمركز العقلي في الفكر الغربي و« وظف معرفته بنظم الفلسفة الغربية، مستعينا بمفهوم "التمركز حول العقل" »[1] وهذا لأجل البدء في نقده الشامل لتلك النظم، حيث لجأ أولا إلى تجزئة موضوعاته، فبدأ من الألفاظ والفرضيات الأساسية، ثم انتقل إلى تعرية الأنساق، وكشف الحجج التناقضية التي تنطوي عليها الألفاظ والفرضيات ثم في مرحلة توغل إلى صلب موضوعه، ألا وهو تفكيك النظم الكبرى للفكر الفلسفي ».[2]

كان "للعقل" في الميتافيزيقا الغربية مكانه مرموقة، وتجاوز مفهومه المباشر إلى «مفهوم تجريدي ينطوي على خبرة قبلية، وأنه القوة المنظمة للعالم، وبهذا جعلت الممارسة الفكرية العقل هو المركز، وتمركز التفكير كله حول قضية العقل، وظل الفكر الغربي منذ بداياته الإغريقية يدفع إلى واجهة الاهتمام بهذا الموضوع ».[3]

ولقد كان هذا الميدان الذي أساسه فكرة التمركز، النواة الأساسية لاهتمام نقدي « بدأه "نيتشه" ومضى به هوسرل وهيدغر إلى مرحلة أخرى، ثم بلغ الاهتمام ذروته على يد دريدا والذي اشتق مفهوم "التمركز حول العقل" ليمارس به وفيه نقده القائم على قاعدة تفكيك النظم الداخلية للظواهر الفكرية »[4].مما يؤدي إلى تهدم هذه النظم واندثارها .

---

[1] – وليام راي، المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيك، تر:يوئيل عزيز يوسف، دار المؤمون، بغداد،1998م، ص162.

[2] – عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف،مرجع سابق، ص639.

[3] – المرجع نفسه، ص641.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المبحث الأول: ماهية النقد الثقافي وأسسه.

1- النقد الثقافي الإرهاصات والمفهوم:

تنطوي البداية الخاصة بظهور" النقد الثقافي" على فكرة تراجع النظرية أو المنهج، حيث تتلاقى الرؤى من عدة مدارس لتكون نقدا يعتنق الرؤية الحديثة الشاملة قبل التقيد والخضوع لضوابط منهج ما.

1-1- الإرهاصات الأولى للنقد الثقافي:

لعل أول ممارسات النقد الثقافي في أوروبا كانت مع بداية القرن الثامن عشر إلا أنها ممارسات لم ترقى إلى مستوى معرفي إلا في مشارف التسعينات من القرن العشرين حين دعا الباحث الأمريكي "فننست ليتش" إلى « نقد ثقافي ما بعد بنيوي. يهدف إلى تمكين النقد المعاصر من الخروج من نفق الشكلانية، والدخول في أوجه الثقافة، ولاسيما تلك التي يهملها عادة النقد الأدبي ».[1]

ويعد "ليتش" أول من أطلق مصطلح النقد الثقافي، فهو في تحديده للمصطلح عبر عن الثقافة بأنها « دينامية (نشطة وحية) ومتعددة الأوجه، يدخل فيها الاقتصاد والتنظيم الاجتماعي، والقيم الأخلاقية والمعنوية والمعتقدات الدينية والممارسات النقدية، والأبنية السياسية

[1] – ينظر، عبد الله الغذامى، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005م،ص31 وما بعدها.

وأنظمة التقييم والاهتمامات الفكرية والتقاليد الفنية »[1]، كما عبر "ليتش" عن خصائص النقد الثقافي بأنه لا يكتفي بالرصد الجمالي للنصوص، بل ينفتح إلى غيرها من الأنساق الثقافية، كما يستفيد من مناهج التحليل العرفية في تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية.

وإذا كان "ليتش" هو أول من حدد مصطلح النقد الثقافي في الغرب، فإن "الغذامى" يعد أول من عربه وطبقه على الخطاب الأدبي العربي، وقد عرف الثقافة بأنها: « آليات من خطط وقوانين وتعليمات...ومهمتها هي التحكم بالسلوك »[2] وذلك بالإضافة إلى التعريف المعتاد بأنها أنماط السلوك والخبرات ومجموع العادات والتقاليد، وبذلك يكون للثقافة بعدان الأول: ضامر والثاني: مهيمن.

1-2-مفهوم النقد الثقافي:

ولكي يحدد الغذامى مفهوم "النقد الثقافي" طرح سؤاله" « هل في ديوان العرب أشياء أخرى غير الجماليات التي وقفنا عليها...؟» [3]، وكانت بداية إجابته على هذا السؤال تحمل بعدا انفصاليا حادا، وذلك حين وقف في ندوة شعرية عقدت بتونس، يعلن موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه ».[4]

---

[1] – فنسنت بي ليتش،(النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات). تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1،2000م،ص 104.

[2] – عب الله الغذامى، النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، ص74.

[3] – المرجع نفسه، ص07.

[4] – عقدت الندوة في تونس بتاريخ 22،09،1997م، وينظر المرجع السابق، ص08.

وفي إطار هذا الإعلان "**الغذاميَ**" الخطير اتهم الغذامي النقد الأدبي بأنه « أوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النسقية المختبئة تحت عباءة الجمالي »[1]، و"**الغذاميَ**" بهذا يوجه النقد من العناية بالجماليات البلاغة على الجماليات الثقافية.

ومن هذا المنظور حدد "**الغذاميَ**" مفهوم "النقد الثقافي"، بأنه: « فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد فروع علوم اللغة وحقل (الألسنية) معنيَ بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه...وإنما همَّه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغيَ الجماليَ، وكما أن لدينا نظريات في الجماليات، فإن المطلوب إيجاد نظريات في (القبحيات)، لا بمعنى البحث عن جماليات القبح ...، وإنما المقصود بنظرية القبحيات هو كشف الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي ».[2]

لقد أمسك "**الغذامى**" بالعيب الأكبر للبلاغة والنقد الأدبي، المتمثل في أن البلاغة لا تخترع الجمالي ولا تؤسسه، فقط تقول لنا: لماذا الجميل جميلا...؟ وتعجز عن الكشف عن مضمرات الخطاب الثقافي وعيوبه النسقية.

2- الجماليات بين النقد الأدبي والنقد الثقافي:

---

[1] – الغذامى، النقد الثقافي– مرجع سابق، ص08.

[2] – المرجع نفسه ، ص83، 84.

إذا كان النص الأدبي يهتم بالنصوص ذات القدرات الجمالية والبلاغية مع إهماله النصوص المهمشة، كما يركز على المنتوج الدلالي للغة النص، ويهتم بالجانب الفني للكلمة داخل إطار النص. والكشف عن جمالياتها البلاغية، مع الاستفادة من القواعد المتوارثة التي يحكمَها في تحليله الجمالي للنصوص – فإن النقد الثقافي يهتم بكل ما يحيط بالنص. يربط النص بسياقه وظروفه، ويستفيد من العلوم الإنسانية والفلسفية، كما أن لديه قدرة على اكتشاف الأخطاء الحضارية، وذلك من خلال البحث عن صلة اللغة بالمجتمع والبيئة لا صلتها بالنص فقط، واهتمامه بالنصوص المهمشة لكونه لا يؤمن بفكرة النص النخبوي »[1]، فهو يجمع كل أشكال الخطاب بغض النظر عن مدى القدرات البلاغية المتوفرة للنص.

وهذه المقابلة بين النقد الأدبي والنقد الثقافي لا تعني بحال الانفصال فيما بينهما، وإنما هناك تداخل بينهما، إذ أن النقد الأدبي وجمالياته جزء من الثقافة، وبذلك لا يهدد النقد الثقافي فكرة "الأدبية" أو "الجمالية" الخاصة بالأدب، بل هي مسار مهم من مسارات النقد الثقافي إلى جانب التاريخ، والفلسفة، والعلوم الاجتماعية، مما يمكننا من أن الأدب – في هذه الحالة – لا يخشى عليه من هجر خصوصيته الجمالية، فهو يدرس بوصفه نصا أدبيا وخطابا ثقافيا في آن واحد، وذلك على أساس أن النقد الثقافي تجاوز للنصوص.

ففي الوقت الذي يقف "النقد النصي" عند الجماليات البلاغية من تقديم وتأخير وأساليب خبرية وإنشائية، وصور فنية، ومحسنات لفظية ومعنوية، نجد النقد الثقافي منطلقا إلى حدود

[1] – ينظر الغذامى، "النقد الثقافي في قراءة الأنساق الثقافية العربية" مرجع سابق، ص26– 58.

خارج الكلمة وجمالياتها، حيث تتصل هذه الحدود بالفلسفة والتاريخ والاجتماع...، مع عدم إهماله للجمالي، وذلك لأجل الكشف عن النسق المصحح للأخطاء الحضارية.

3- وظيفة النقد الثقافي:

قبل أن نعرف جماليات التحليل الثقافي، لابد من التعرض لمفهوم جماليات الثقافة، وتمثل في مجموع القيم والعادات والتقاليد والمعتقدات وأساليب التفكير وطرق المعيشة المرتبطة بالجانب الثقافي، وهذه الجماليات تستلزم وضع آليات جديدة في النظر للنص الأدبي، وتوسيع آفاق الرؤية، والعلاقة بين الجماليات الثقافية والجمالية الأدبية هو أن الثانية تندرج ضمن الأولى، لكون الجماليات الأدبية – رغم ضروريتها في نقد الخطاب الأدبي – فإنها غير كافية لمشروع النقد الثقافي ». [1]

فوظيفة "النقد الثقافي" تكمن في كونه يشرح العمل أو الخطاب، معللا ديمومته وذيوعه، من خلال الوقوف على المعاني الباطنية أو المضمرة، والدلالات الكامنة خلف الألفاظ المباشرة.

فالنقد الثقافي هو الذي يدرس الأدب الفني والجمالي باعتباره ظاهرة ثقافية مضمرة. أي ربط الأدب بسياقه الثقافي غير المعلن، ومن ثم، لا يتعامل النقد الثقافي مع النصوص والخطابات الجمالية والفنية على أنها رموز جمالية ومجازات شكلية موحية، بل على أنها أنساق ثقافية مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الثقافية التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والقيم الحضارية والإنسانية، ومن هنا يتعامل النقد الثقافي مع الأدب

[1] – ينظر، فنسنت ليتش، "النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات على الثمانينات" ، مرجع سابق، ص107.

الجمالي ليس باعتباره نصا، بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية ثقافية تضمر أكثر مما تعلن.

ولو تأملنا شاعرا "كأحمد مطر"، نجده قد اثر في الكيان العربي، على الرغم من كونه لم يتسلح بجماليات شاعر كالبحتيري في قوله:

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا من الحسن حتى كاد أن يتكلما.

إن الآذان تطرب عند سماع هذا البيت وغيره من شعر البحتيري، لكن جماليات شعره لا تدوم أمام جماليات الثقافة المضمرة في شعر "مطر" حين فسر وشرح الذات العربية وعبر عنها، وبذلك تبدوا وظيفة النقد الثقافي في « نقد المستهلك الثقافي ».[1]

وأهميته تكمن في أنه:

- يبتعد عن الانتقائية المتعالية، فكل خطاب داخل فيه دون انتخاب لخطاب معين.
- ربط العلوم الإنسانية بالأدب مما يساهم في إثراء وإغناء النص.
- تذوق النص بوصفه قيمة ثقافية، لا بوصفه قيمة جمالية فقط.
- الكشف عن جماليات أخرى للنص لم يلتفت إليها من قبل.
- الكشف عن القيم الفعلية، للخطاب الأدبي ووضعها في حيز التطبيق.
- إعطاء الأهمية للنصوص المهمشة.

4- مجال عمل النقد الثقافي وأشهر رواده:

[1] – ينظر الغذامى، "النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية"، مرجع سابق،ص 81.

يدرس النقد الثقافي كل خطاب بغض النظر عن كونه شعرا أو نثرا، أو حتى كلاما شعبيا، لذلك نجده يهتم بجملة من العناوين والقضايا البارزة من مثل: « ثقافة العلوم، والتكنولوجيا، والمجتمع، والرواية التكنولوجية والخيال العلمي وثقافة الصور والميديا (Midia)، وضاعة الثقافة والثقافة الجماهيرية، الانتروبولوجية النقدية، التاريخانية الجديدة، الاستشراف، الدراسات البنيوية، ثقافات البيئة (العولمة Baligation) والدراسات الأدبية »[1] كما يعني النقد الثقافي بالمتلقي الجمالي، والمتعلم، والشعبي.

ولم يكن غريبا على الناقد الفرنسي "رولان بارت" أن يبرح النقد النصي للأدب إلى كتابات المقالات النقدية حول سباق الخيل، والموضة، والأزياء...، « وقد تبنى النقد الثقافي في كتاباته، والتي ظهرت أيضا لدى "كلود ليفي شتراوس" ، و"ميشيل فوكو"، و"بيار بروديو"، و"جاك دريدا" من فرنسا، ولدى "وليم إمبسون"، و"ماري دوجلاس"، و"ريتشارد هوجارت" من انجلترا. ولدى "ادوارد سعيد، وفريديريك جيمسون" من أمريكا. ولدى "أمبرتو إيكو" من إيطاليا، و"يورجين هابرماس" و"تيودور أدورنو" من ألمانيا ».[2] وأخيرا "عبد الله الغذامى" وتطبيقاته حول حمزة شحاتة في كتابه الخطيئة والتكفير والذي هو محور دراستنا، و"جابر عصفور" في تناوله للكثير من القضايا النقدية في مقالاته التي تنشر شهريا في مجلة العربي الكويتية، و"عبد المالك مرتاض"، و"عبد القادر الرباعي " وغيرهم من العرب غير أن "طه حسين" يعد الأسبق في

---

[1] – د.حفناوي بعلي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ص11.

[2] – المرجع نفسه، ص11– 14.

ممارسة النقد الثقافي على الأدب العربي " « وذلك في بحوثه التي حررها حول الأدب الجاهلي والمتنبي ».[1]

المبحث الثاني: الثقافة العربية والموجهات الخارجية.

يصعب تقدير الأثر الذي تركته « الثقافة الغربية » في حقل الممارسة النقدية الأدبية العربية الحديثة، وهذا يرجع لأن هذا الميدان شاسع من جهة، ولأن « الموارد المنهجية » متعددة

[1] – طه حسين، في الشعر الجاهلي، دار المعارف لطباعة والنشر، سوسة، ص23.

المظاهر، كثيرة الأشكال من جهة أخرى ويكاد يذهب الدارسون إلى الجزم، أنه لم تعرف الثقافة العربية الحديثة منهجا نقديا، اكتسب شرعيته « المنهجية » إلا كان تأثر بشكل مباشر أو غير مباشر« بالموجهات والإجراءات »التي اتصفت بها (الثقافة الغربية) في حقل البحث الأدبي ونقده، ولعل من التيارات الفكرية النشطة في الساحة الثقافية العربية، تيارات ثلاث يصطلح عليها "محمد صدقي الدجاني" بـ: تيار الانغماس، وتيار الانكماش، وتيار الاستجابة الفاعلة، ولاشك أن الناقد السعودي عبد الله الغذامى، أقرب ما يكون إلى تيار الاستجابة الفاعلة فهو « صوت يجمع بين الثقافة العربية الأصلية التي نهل من معينها القراح دون أن ينكفئ عليها، والثقافة الغربية الحديثة التي خاض غمارها دون أن ينجرف في تيارها أو يقع في إسارها، جامعا بين حد الأصالة وحد المعاصرة في توليفة سوية وبهية ».[1]

1- تفكيكية دريدية أم تشريحية غذامية؟:

[1] – نجيب العوفي، آفاق ما بعد الحداثة أم ما قبل الحداثة "تعقيب على مداخلة للدكتور "عبد الله الغذامي" مجلة "فكر ونقد"، س1، ع1، سبتمبر 1994م، ص115.

تنتمي التفكيكية إلى مرحلة ما بعد البنيوية أو ما بعد الحداثة وقد ارتبط اسمها بأشهر روادها "جاك دريدا" و"رولان بارت" والتفكيك كان « أكثر الاتجاهات النقدية في تاريخ النقد الأدبي ارتباطا بالفكر الفلسفي الذي ورثه وعاصره ».[1]

يصرح "دريدا" أن حد التفكيك يتحول إن عاجلا أو آجلا غلى كل قراءة نقدية أو تركيبة نظرية حينما يتم اتخاذ قرار تظهر السلطة حينما تعمل النظرية أو النقد عندئذ يشكل التفكيك بمجرد إن يفعل ذلك يصبح مخربا... وفي نهاية المر يحقق التفكيك مراجعة التفكير التقليدي ».[2]«

يعد الدكتور السعودي "عبد الله الغذامي" من النقاد الأوائل الذين ترجموا مفهوم التفكيك (Déconstruction) من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية، وقد اقترح ترجمته بـ "التشريحية" بعد حيرة وتردد شديدين، فهو يقول في هذا الصدد: « احترت في تعريب هذا المصطلح ولم أر أحدا من العرب تعرض له من قبل (على حد إطلاعي) وفكرت له بكلمات مثل (النقض/ والفك) ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة ثم فكرت باستخدام كلمة (التحليلية) من مصدر (حل) أي نقض ولكنني خشيت أن تلتبس مع (حلل) أي درس بتفصيل. واستقر رأيي

---

[1] – عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، عالم المعرفة، 1998م، ص147.

[2] – المرجع نفسه، ص255.

أخيرا على كلمة (التشريحية أو تشريح النص). والمقصود بهذا الاتجاه هو وتفكيك النص من أجل إعادة بنائه وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص ».[1]

ومرة أخرى يسميه الغذامي « علم النقد التشريحي Déconstruction Criticisme »[2]

ولعل الأمر يزداد تعقيدا حين يبين "**الغذاميَ**"، بعد أن يستعرض أهم مفاهيم التفكيك عند "دريدا" أن « هذه تشريحية تختلف عن تشريحية دريدا، تلك التي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه، وأنا لم أعمد إليها هنا لأنها لا تنفعني في هذه الدراسة، ولقد استخدمها دريدا لأنه كان يهدف إلى نقض فكر الفلاسفة من قبله ».[3]

2- إذن ما هي سمات تشريحية الغذامي؟:

يقول الغذامي مجيبا هل هذا السؤال: « ولقد أميل إلى نهج بارت التشريحي لأنه لا يشغل نفسه بمنطق النص (وهو شيء لا يعني الدارس الأدبي بحال) ولأنه يعمد إلى تشريح النص لا ينقضه ولكن لبنائه، وهذا هدف يسمو لصاحبه إلى درجة محبة النص والتداخل معه بكل تأكيد ».[4]

---

[1] – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية على التشريحية (قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، ص48.

[2] – المرجع نفسه، ص49.

[3] – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص79.

[4] – المرجع نفسه، ص80.

من هنا يتضح أن أهم سمات تشريحية الغذامي تتحدد في أنها لا تجعل الهدم غاية في حد ذاته، وإنما وسيلة أو هدفا الغرض منه إعادة بناء النص والتشريحية عند الغذامي تعتمد على بلاغيات النص لتنفذ منها إلى منطقياته فتنقضها، وبذا يقضي القارئ على (التمركز المنطقي) في النص كما هو هدف "دريدا"، ولكن الغرض أخيرا ليس هو الهدم، ولكنه إعادة البناء ».[1]

وتباشر تشريحة الغذامي النص باعتباره "جسدا حيا" فتسعى إلى تفكيك جزئياته وإعادة تركيبها من جديد بغرض الوصول إلى كلَ عضوي حي لها، ولكنه يختلف عن (الكل) الأولي من حيث إن للأخير فعالية نتجت عن القراءة الابتكارية للنص المشرح، بينما الكل الأولي كان حتمية إنشائية مفروضة على العمل ولو ظاهريا ».[2]

التشريحية إذن هي « التفكيكية الغذامية ليست ما تريده التفكيكية من النص، لكن ما يرديه الغذامي من التفكيكية ».[3]

---

[1] – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص55.

[2] – المرجع نفسه، ص79.

[3]– د.يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار العربية للعلوم، ناشرون ، بيروت، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2008م، ص356.

لعل "**الغذاميَ**" بهذا المفهوم يبتعد عن تفكيكة "دريدا" في حين يقترب إلى " تشريحية" عبد المالك مرتاض التي كان يريد بها « القراءة المجهرية " microlecture" للنص من أجل تسليط الضوء عليه من كل زواياه الممكنة، وليس التشريحية بمفهوم التفكيك أو التقويض».[1]

[1] – عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة والتأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب، وهران، 2003، ص61.

حاول "**الغذامىَ**" في هذا الفصل أن يطبق منهجه التشريحي كما يقول، متخذا من نصوص شحاته الأدبية نموذجا له، فحاول أن يستعرض المحاور الأولية التي انبثقت عن قطبي الخطيئة– التكفير.

المبحث الأول: التقاطبات الضدية.

1- صراع الثنائيات.

1-1-قطبي الخطيئة والتكفير:

يرى "**الغذامىَ**" أن أدب شحاته يتوهج خصوصا الشعر النابع من المعاناة وأن هناك صراعا محتدا بناءا على قطبي الخطيئة والتكفير.

ويصور صداع هذين القطبين في خطوط متقابلة، ويقدم الناقد صورة لهذين القطبين وثنائياتها في أدب الشاعر (حمزة شحاته)، في شكل التعارض تارة والتغاير تارة أخرى وفيما يلي جزء منها:

« القطبان الرئيسيان: الخطيئة _____ التكفير

ثنائياتهما

تعارضا أو تغايرا

الجسد (المرأة) ⟷ الحب(المثل)

العيش ⟷ الحياة

الواقع (الثبات) ⟷ المنطق (التحول)

الزواج (السقوط) ⟷ الطلاق (الإنعتاق- الموت) ».[1]

وفي تحديد الناقد للثنائيات القائمة على الصراع في أدب شحاته، ينتصر فيه للتفكير إذ يرى أن الشاعر الكاتب حسم أمره بقوة نفسية وبلاغية، ليسحق الخطيئة وإفرازاتها.

1-2- الحياة والموت:

ربط "**الغذامىَ**" حياة آدم وموته بلحظة الحقد والصدق، حيث أن الموت حكم إلهي وليس قرارا آدميا، ولا يسع آدم هنا إلا انتظار لحظة الحق والصدق.

1-3- الحب الشهواني والحب الروحي:

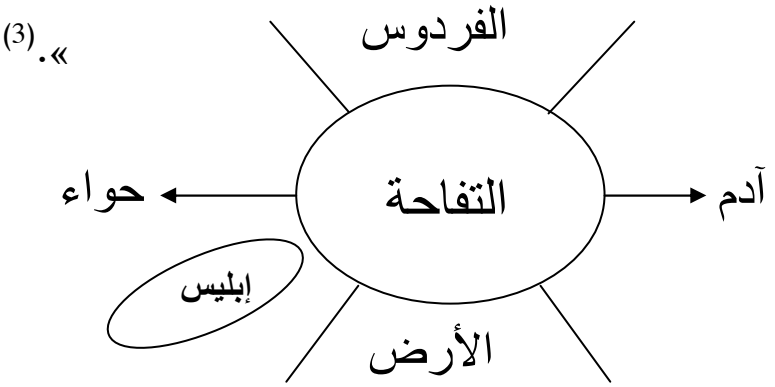
يربط "**الغذامىَ**" ما حدث لشحاته الكاتب بما حدث لآدم، بعد أن أغوته حواء وأكلا التفاحة.

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م، ص197.

ومن هنا تصبح علاقة شحاته مع المرأة « تمثلا أدبيا لقصة البشر من خلال أبيهم فتحكمه في علاقته بالمرأة كل الثنائيات السابقة: الحب والخوف، شفقة...إلخ »[1] ، ويشير الناقد إلى أن كل نصوص شحاته ترسم هاته العلاقة.

إن العلاقة بين شحاته والمرأة، قائمة على الخوف والإغراء، فتكون صورة التفاحة المركزية، إنها محرَمة لكنه يقع في فخ الإغراء، فيتناولها ويأثم، « وهكذا كان شحاته، فهو يحذر نفسه بادئ ذي بدء، من الارتباط بالمرأة »[2]، ولكنه يقع في حبائلها أخيرا، ويرتبط بالمرأة ثلاث مرات متوالية، وبذلك يرتكب شحاته الإثم، ويقترف الخطيئة، مكررا بذلك صنيع أبيه آدم من قبل.

هكذا تكتمل حلقات (النموذج) الست الذي وضعها الناقد: آدم وحواء والفردوس والأرض والتفاحة وإبليس.



»[3].

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص 101.

[2] – المصدر نفسه، ص101.

[3] – المصدر نفسه، ص102.

وهو نموذج سداسي، تتحرك نحوه نصوص أدب شحاته، لتشكل به نموذجها الأعلى وهو « النص الشحاتي التام »[1] ولقد نبع هذا النموذج من قلب النصوص الشحاتية.

يقول "**الغذامىَ**": « أن قراءته لهذا النموذج الشامل، كانت تستلزم منه منهجا (تشريحيا) يقوم على تفكيك العمل، من أجل إعادة تركيبه ».[2] ويضيف معللا، « ولقد أمدتنا المدرسة التشريحية في النقد، بوسائل هذا النهج ».[3]

يعود الناقد إلى آدم، وبين أن الله منحه خيار التوبة بالتقوى، مستدلا بالآية « يَا بَنِي آدَمَ قَدْ أَنزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُوَارِي سَوْءَاتِكُمْ وَرِيشًا وَلِبَاسُ التَّقْوَىَ ذَلِكَ خَيْرٌ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللّهِ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ » {الأعراف/26}.ويقول "الغذامىَ" أن في الآية منهجيين، الأول منهج (الحياة) وهو نابع من (التقوى).

ثم يربط "**الغذامىَ**" (العيش) بالحياة (الحيوانية)، التي تتحرك بموجب قوانين الاحتياج الجسدي الغريزي فقط، وهذا « بداءة وجهالة وعري وعمى »[4]. بينما يعزي (الحياة) إلى أنها التفاعل الدائب، من الحيوانية إلى مرحلة المعرفة النورانية، لما بعد الظلام « إنها شمس الحقيقة

---

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص102.

[2] – المصدر نفسه، ص103.

[3] – المصدر نفسه، ص103.

[4] – المصدر نفسه، ص198.

التي يصل إليها الإنسان بكده ونصبه، بعد أن يتجرد من قيود العيش ويتحرر من غرائزه البهيمية ».[1]

لقد صور "**الغذامىَ**" ثنائية (الخطيئة والتكفير) في ثمانية خطوط متقابلة فيما بينها بالتعارض أو التغاير، تتمازج مع بعضها في العمل الأدبي، مشكلة تشابكا يرفع من حدة الصراع واحتدامه.

ويصرح "**الغذامىَ**"، بأن محاولته لتفكيك هاته الثنائيات، من أجل الدراسة من صميم المنهج التشريحي قائلا: « من أجل قراءة النموذج الشحاتي قراءة نقدية واعية لم نجد إلى ذلك سبيل أفضل من أن نسلك مع العمل الأدبي أسلوب (التشريح النقدي)، فالأدب التام يمثل الجسد التام، وسبيل معرفة الجسد هو تشريحه، وهذا التشريح ليس تفتيتا يؤدي إلي قتله، ولكنه تفكيك مرحلي يهدف إلى استكشاف النص ثم إعادة تركيبه مرة أخرى ».[2]

2- المحاور الأولية لقطبي (الخطيئة والتكفير):

تمخضت محاولة "**الغذامىَ**" في تشريحه لنص الأدبي الشحاتي عن ثلاثة محاور أولية انبثقت من قطبي النموذج الرئيسيين: الخطيئة- التكفير وقد استقطبت هذه المحاور في تموجاتها كافة الثنائيات السالفة الذكر.

---

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير،ص198.

[2] – المصدر نفسه، ص199.

1- محور (التحول-الثبات):

ينطلق هذا المحور حسب "**الغذامىَ**"، بناءا على حس النموذج بوجوده التاريخي: (الفردوس ثم النزول إلى الأرض ثم العودة إليها).

فآدم قد خرج من الجنة جراء اقترافه للخطيئة، فهبط إلى الأرض معاقبا، وهو من بعد هذا موعود بالعودة إلى الجنة إذا عمل بشروط العودة « والعودة معناها تحول الواقع إلى حلم وتحول الحلم إلى واقع، فالفردوس لآدم ماض ومستقبل ».[1] فهذا الحلم هو بمثابة الحافز له في دنياه يتمسك به ويتمنى تحققه.

ثم يربط "**الغذامىَ**" هذا التحول بالتحول عند شحاته فيقول: « يأتي التحول عند شحاته ليكون سبب حياة وسبب خلاص »[2]، فوجودنا على أرض الخليقة ليس إلا مرحلة آنية مهما طال أمدها، وهذا الحس مبدأ أساسي للتمسك بالأمل ومنه، « تولدت فلسفة (التجديد والتغيير)»[3] ، عند شحاته، وهي حسب "**الغذامىَ**"، حتمية وجودية تنم على الحياة، مما جعلها تعريفا للإنسان وهي بمثابة العامل المشترك بينه وبين الزمن، الشيء الذي جعل للإنسان معنى وقيمة، وفي ذلك يقول شحاته: « (إنا لو نظرنا إلى الوجود لما أصبنا معناه إلا في الإنسان، ولو التمسنا معنى الإنسان لما أصبناه إلا في الزمن الدائب) ».[4]

---

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، المصدر نفسه، ص200.

[2] – المصدر نفسه، ص200.

[3] – المصدر نفسه، ص200.

[4] – المصدر نفسه، ص200.

والزمن ليس إلا إحساسنا بالحركة والتحول، ولو وقف كل شيء في أعيننا لا يريم[*]، مكانه بما كان الجمال ولا كان الشعور بالسعادة– حمار حمزة شحاته 67 ».[1]

وما دمنا نشعر بالتحول والتغيير فنحن أحياء – يضيف "**الغذامىَ**"– ومادام التحول قابل للتحقيق، فهذا أبلغ برهان على أن وجودنا على الأرض فترة مرحلية وستتغير فيما بعد لتحقق السعادة، « وهذا الإحساس هو معنى الأمل عند الإنسان »[2] بالتالي فهو بمثابة الحافز للرضى بالبقاء على الأرض، في انتظار لحظة التحول الكبرى، وهي اللحظة المحورية في حياة الإنسان:(الموت، حيث الخطوة الحاسمة في طريق « العودة إلى الفردوس) ».[3]

1-1-الموت بداية العودة:

يرى "**الغذامىَ**" أنه لن يكون للحياة معنى، ولن تكون لها قيمة، إن لم تفهم على أساس مبدأ التحول، هذا المبدأ والمفهوم الواسع، الذي يبلغ من الشساعة ما يمكنه أن يشمل كل حركة يصنعها الإنسان أو يقع في وجهها « فالتحول النفسي، والتحول الثقافي، والتحول العلمي، كلها نتاج سعيد للإنسان، لأنها تغيير وتحرك إلى الأمام، والخيال البشري من ورائها يدفع بالبشر، كي يتحركوا في خطوات حثيثة في بهجة الحياة الكبرى ومتعتها: التحول ».[4]

---

[*] – لا يريم، لا يريم مكانه يعني لا يحيد عن مكانه، لا يبرح مكانه.

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص200.

[2] – المصدر نفسه، ص200.

[3] – المصدر نفسه،ص200.

[4] – المصدر نفسه، ص200.

ورغم أن هذا التحول ظاهريا، يبدو حركة أمامية تتجه إلى (الأمام المطلق)، إلا أنه ليس إلا مظهر وهمي، ففي رأي "**الغذامىَ**" ليس هناك (أمام مطلق) وإنما هناك (عودة)، عودة نحو نقطة الانطلاق، إلى نقطة البدء، حيث اكتمال سعادة الإنسان: « عودة إلى الفردوس، وهذه هي الضمانة الوحيدة لإعطاء التقدم مدلولا إيجابيا، لكي لا يكون تقدما نحو العدم ».[1]

من هذا المنطلق، فإن الإنسان يحقق التقدم لنفسه، وهذا التقدم هو حركة مستمرة تتجة نحو الخلاص التام للبشر، « فلا عبثية في الوجود ما دام الموت ليس نهاية الحياة، ولكنه في رأي الناقد، النقلة الكبرى نحو صراط الخلاص لتحقيق التقدم التام، ولذلك نحن نردد دائما «إنا لله وإنا إليه راجعون » ليكون شعار العائدين إلى فردوس أبيهم آدم ». [2]

هذا المفهوم هو مفهوم فلسفي، يتفق في « تناغمه مع الإيقاع الحركي للوجود، ولكنه بكل تأكيد، يحمل معنى رمزيا لحركة الكون والإنسان: بدء– نمو– عودة ».[3]

ولا شك أن الذي يقرأ قول شحاته: « (لا شيء يعطي تفسيرا تاما للحياة غير الموت– رفات 53) ». [4] يفهمه من منطلق هذه المعادلة التي وضعها "**الغذامىَ**" (بدء– نمو– عودة). ولا جرم أن حياة البشر إن لم يحددها الموت أصبحت عبئا ثقيلا عليهم، وهي بذلك لا غاية لها

---

[1] – عبد الله الالغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص201.

[2] – المصدر نفسه،ص201.

[3] – المصدر نفسه، ص201.

[4] – المصدر نفسه، ص202.

أو فيها، لكن الموت يأتي معنى لهذه الحياة، لأنه يحولها من تقدم باتجاه « (الأمام المطلق) إلى تقدم نحو (الأمام/العودة) ». [1]

من خلال هذا المعنى، يعطي "**الغذامىَ**" تفسيرا للحظات الإنشاء الغير عادية، التي تظهر على وجوه من يحتضرهم الموت، حيث تتراءى لنا عيونهم شاخصة في الأفق، وكأن الذي يحتضر يرى بصيص نور « يخلب لبابه »[2] ويفسر "**الغذامىَ**" هذا بأنه التقاء الروح بعالمها الأول، حيث تهرع إليه شاخصة البصر في بهائه النوراني المشرق، مخلفة وراءها الجسد الذي حملها في حياتها الأرضية ».[3]

– وفي عودة "**الغذامىَ**" إلى الفكرة الأولى عن الموت، الذي عده نقطة المعودة لا نقطة النهاية، يقدم صورة للخطة وفاة حمزة شحاته، روتها له شيرين ابنته فيقول: « وظل شاخصا ببصره وجسده إلى أمام للحظات، خرجت روحه بعدها مطمئنة ويعقب "**الغذامىَ**" قائلا: وكأنني أراه أمامي وأسمع صدى قوله الله تعالى:« يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً فَادْخُلِي فِي عِبَادِي وَادْخُلِي جَنَّتِي {الفجر/27–30 } » [4].

ورحل شحاته، وكأنه يردد قوله في قصيدة الطريق (خطوط شيرين):

وحدي؟

---

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص202.

[2] – المصدر نفسه، ص202.

[3] – المصدر نفسه، ص202.

[4] – المصدر نفسه، ص202.

نعم وحدي. فهمت..

وكان حتما أن أسير

وأن أجدَف للفراغ

لهوة العمر الممزق..للمصير

وهناك حيث الواحة الخضراء..

والفجر العتيد..

سأعيش ملء رؤاي..

آلاف السنين!!

إلى أن يقول:

..سأسير ملء قواي

ملء اليأس..من جدوى التراجع

والتوقف والسقوط

لا شيء إلا أن أسير) » [1]

هكذا عبر شحاته عن رحلة العودة، وهي حركة التحول في حياة البشر.

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص203.

1-2-التحول والتجديد:

يرى الغذامى، بأن التجديد بكل مجالاته هو تحول مستمر، وهو النقطة الفاصلة بين ماهية الحياة، وماهية العيش، فالعيش، « بهيمي وثابت وراكد وخوائي »، أما الحياة فهي مرتبطة بالروح التي تعطي المعنى الجمالي لهذه الحياة.

يربط الناقد هذا، بالحس المرهف الذي يتراءى لنا، من خلال قول الشاعر حمزة شحاته: (إن الحياة تكون جميلة رائعة بالتغيير والتجديد، ونحن نرى أن أصحاب الإدراكات الواسعة، والإحساس القوي والتذوق العميق، أكثر تغييرا وابتداعا، وأكثر ميلا إلى التغيير والابتداع وهذا تقليد لمجرى الحياة الصادقة). (حمار حمزة شحاته 69) ». [1]

وهذا يجسد لذة الحياة ومتعة الأدب والفلسفة، في نظر حمزة شحاته « (إنما يصيب الأديب لذته الفنية، والفيلسوف متعته الفكرية من علاج الجديد وابتكاره، وحتى إذا عرض له القديم والمألوف سلك إليه غير سبيله المطروقة) (حمار حمزة شحاته 61) ». [2]

1-3-التحول قيد الثبات:

إن شغف شحاته في التحول والتغيير، كان سبب عذابه الدائم، وتغيير الواقع حتمية لا بد منها، لأن قبول الواقع حسب "**الغذامىَ**"، معناه الرضوخ له وقبول (الثبات والتجميد)، أي

---

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير،ص204.

[2] – المصدر نفسه، ص204.

التخلي عن الحياة والركون إلى العيش البهيمي، فينقلب الطموح إلى تغيير الواقع (التجديد والتحول)، إلى رضوخ لمبدأ (الثبات والتجمد).

يظهر هذا جليا في قول شحاته: « (لا يمكن أن اصدق أن شيئا كهذا يمكن أن يحدث، وأن يأخذ صورة الثبات والتجمد.. نعم لا أصدق إذا عرضت المسألة على مقاييس العقل والمنطق.. ولكن الواقع.. هذا الواقع على الأقل هو القانون الذي يفرض أحكامه علينا.. وليس لنا تجاهه غير الرضوخ ما دمنا عاجزين عن التغيير – رسائل 97) ».[1]

يؤيد **الناقد** رأي الشاعر فيقول إنها لطامة كبرى، حينما ينتصر الواقع بسلطان العادة والعرف وقيود الثبات « لا يكون الحل عند شحاته هو الرضوخ لأن ذلك هزيمة لا يرضاها النموذج لنفسه ولكنه يظل يكافح وحده معزولا في منفاه »[2]، إنها إذن مسألة حياة أو موت، فإما أن نكافح لأجل التجديد ونحدث التحول، وإما أن نضعف ونرضخ للواقع، ونسلم ونتنازل عن أحلامنا، هنا لا يسع الإنسان إلا أن يمضي بكل ما أوتي من قوة، لصراع الثبات المفروض والأخذ بمبدأ الدأب والتحول.

1-4-قضية التحول ورفض الثبات:

يبرز "**الغذامىَ**" حزم وعزيمة شاعره (حمزة شحاته)، التي ينم عنها قوله: (إن ما لا يندفع إلى الأمام، يدفعه تيار الحياة إلى الوراء – رفات 47).

---

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص205.

[2] – المصدر نفسه،ص206.

ويعقب الناقد على هذا بقوله :« إن الإنسان لقادر على بلوغ مستوى التحول إذا هو قرر أن يشق صعب هذه الطريق .. وقد بلغها أناس حققوا الطموح لأبناء جنسهم ». [1]

ثم يتحدث "**الغذامىَ**" عن قضية (التحول) ورفض الثبات، منوها إلى أنها من أهم القضايا الفنية والفلسفية في أدب شحاته وفكره، وهي تظهر بقوة في نصوصه الأدبية كلها، ثم يشير الناقد إلى أن إيمان شحاته بالتحول ولد عنده منذ الإرهاصات الأولى لكتاباته، مستدلا بمحاضرات الشاعر؛ عن الرجولة ومقالاته عن النقد والجمال وحتى في كتابه (حمار حمزة شحاته).

وبهذا يبرز شحاته في رأي "**الغذامىَ**"، كرائد من منظري حركة الحداثة والتجديد في الأدب الحديث، وفي الفكر العربي المعاصر، إلا أن هذا الفكر وصاحبه، ضلا مغمورين محبوسين في مخطوطات لم تر النور إلا قليلا.

يملك حمزة شحاته فكر تحولي، سهل عليه مواكبة حركة التحديث في الشعر، وهو في – معزله الذي فرضه على نفسه – كتابة وتنظيرا. وكتابته للشعر الحر على التفعيلة الخليلية ولقصيدة النثر أكبر دليل على إيمانه بالتجديد .

في الأخير يشير "**الغذامىَ**"، إلى موقف أساسي، يحدد مكانة التحول في حياة الإنسان فالإنسان بدأ، وصفات الكمال والطهارة والبراءة تلازمه، ثم هبط من عليائه هذه إلى النقص واقتراف الذنوب، وغرق لقرون عديدة في الجهل المظلم، وهو يتحمل كل المسؤولية أمام الله ثم

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص 206.

أمام نفسه، للرجوع إلى نقطة الانطلاق إلى عالم الكمال والطهارة، « فالتقدم والتحول يكون نحو (الأمام/العودة) وليس نحو الأمام المطلق »[1]، وهذا هو الخلاص الوحيد من الغرق في العبثية. يقول "**الغذامىَ**" أن على الإنسان أن يحسم في خياله أي طوبى تهفو إليها نفسه، ثم يسعى إليها وسينال السعادة في دأبه إليها، « وهذا ما حدث لشحاته، على الرغم ما قد يظهر للغرباء من أنه عاش شقيا ».[2]

2 – **محور الشعر – الصمت :**

يفتتح "**الغذامىَ**" حديثه في هذا المحور، عن توحد الفكر والسلوك في شخصية الشاعر (حمزة شحاته)، فهو يطبق كل ما يوجد في أدبه من قيم وفلسفات، بكل حذافيره في حياته اليومية. من هنا تكتمل حركة النموذج بين ما يقول ويفعل، من ذلك يبرز مفهوم "الصمت" في أدب شحاته. يدلل "**الغذامىَ**" هذا منوها إلى الفترة التي عاشها الشاعر في القاهرة، ساكنا عائشا لثلاثين سنة تقريبا، دون أن يدرك ذلك أحد من مفكريها وأدبائها، على أنها أبرز علامات الصمت في حياة شحاته .« وذلك صمت فرض شحاته سياجه على نفسه بناء على مبدأه في الصمت ».[3]

---

[1]– عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص 208.

[2]– المصدر نفسه، ص 209.

[3]– المصدر نفسه،ص209.

2 – 1 شحاته ورغبة الصمت :

يبدأ "**الغذامىَ**" بقول الشاعر حمزة شحاته: (في ميل إلى الصمت، الصمت الطويل ولو اخترت لكنت أبكم، وكل ما يهمني أن أسمع وأرى، حمار حمزة22).

(العبء الثقيل هو رأسي، الذي أنوء بحمله منذ تفطنت للحياة، وغرست بتجاربها القاسية، ولو أن لي في موضعه من عاتقي رأس حيوان أعجم، لما أخطأت العزاء في منحة فمن لي بذلك ؟ ! – حمار حمزة 52)، ويفسر بعدها "**الغذامىَ**" رغبة شحاته في الصمت وتمنيه للبكم، بالرجوع إلى (النموذج) الذي هو الإنسان فالإنسان قد حمل الأمانة التي أبت الجبال والسماوات والأرض أن يحملنها، وهنا فإن النموذج في رأي "**الغذامىَ**" يحس بفداحة العبء وهوله، ويؤثر البكم على فضيلة الكلام .

ولكن كيف يتسنى له ذلك؟ وقد قدَر عليه أن يكون بشرا، فما هو بالجبل، ولا هو بالحمار.

يقول "**الغذامىَ**" أن شحاته تمنى لو كان حمارا، وهذا ما يظهر جليا في مقالاته، عن حمار حمزة شحاته، التي أعطى فيها الشاعر لحماره، كل مواصفات الكمال، والحسن والذكاء، و(الصمت) والعزلة، أي كل ما يتمناه حمزة لنفسه من صفات، حيث قدم ذلك في أسلوب فيه نوع من السخرية التي تنم عن غضبه على البشرية، وانحيازه إلى الحيوانية التي تعبر عن: الصمت، العجمة، التأمل.

2-2- شحاته باحثا عمن يفهمه:

اعتبر شحاته نعمة الكلام نقمة وتمنى البكم وآثر الصمت فقال: « (بدأت مشاكل الإنسان عندما استطاع الكلام- رسائل 104) ».[1] فهو وعلى حساب "**الغذامىَ**"، حين قال (استطاع) يقصد (قدر عليه). وهنا تكمن القصدية التي تقدمها فلسفة الشاعر، وها هنا تبدأ مشاكله، ويعزم الكلام ولكن مع من؟ سؤال يطرحه شحاته في تساؤل ودهشة قائلا: « (من الحقائق المحزنة، أن حاجة الكاتب إلى قارئ، أكثر من حاجة القراء على كاتب ... ولا يبدو أن هناك أملا في أن يتغير وضع هذه العلاقة في بلادنا –رفات 76) ».[2] لقد أصبحت حاجة الشاعر إلى الآخرين، عقدة من عقد حياته وهي الجحيم حيث قال: « (الجحيم هو الحاجة إلى الآخرين.. إنها تجربتي.. وأرجو ألا تكون تجربة أي إنسان له موقفي وإحساسي.. العذاب يهون عندما يكون هنا أمل.. وعندما لا يكون أمل فهي الكارثة –رسائل 198) ».[3]

إنها ساعة كارثية حرجة، على رجل مثل شحاته لديه ما يقول، ولكن من يسمع؟ و"**الغذامىَ**" يرى أن هذا (عبث يضيق به نموذجا فيكتب إلى ابنته متسائلا في تبرم ساخر: «(ألست بحاجة إلى شيء يخلصك من سخط التحدث إلى أناس يعرفون كيف يسيرون على

---

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص210.

[2] – المصدر نفسه،ص210.

[3]– المصدر نفسه، ص210.

أقدامهم، ولا يجربون مرة السير على عقولهم، ولو لمجرد الرياضة؟!- رسائل104) » [1]، ولاشك أن هذا أكبر برهان على أن الشاعر في حاجة ماسة إلى من يسمعه ويفهمه ويحس به.

2-3- شحاته يائس ثائر:

إن حاجة حمزة شحاته لمن يسمع أدبه ويحسه ملحة، فالشاعر محمل بأمانة تثقل كاهله، لكن من يصغي ومن يفهم؟!. إن هذا الإحساس قاد شحاته إلى حالة من اليأس وثورة على البشر. في هذا يقول "**الغذامىَ**": « هذا يقوده إلى يأس ثائر على البشر ويعرض صفحة وجهه علينا يسألنا:

ما معانى من داء قلبي وحزني وسليما من حرقتي واشتياقي

هل تمثلت ثورة اليأس في وجهي وهول الشقاء في إطراقي »[2]

لقد قال الشاعر هذا في قصيدة كتبها وهو طالب في مقتبل العمر وعمره لا يتجاوز العشر سنوات، هذا يعني أن معاناته بدأت في سن مبكرة .

يركز "**الغذامىَ**" على اشتداد حرقة الشاعر، على نفسه وعلى صوته، الذي ضاع بين البشر السادرين، ويغدوا هذا أنينه الدائم، من لحظة قوله لهذين (البيتين في صغره إلى أن وافته المنية).

---

[1]- المصدر نفسه، ص211.

[2]- عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص211.

ثم يدرج الناقد بعضا من قصائد حمزة شاحتة، التي يفهم المتلقي من خلالها الصراع الذي كان يجتذب شخصية شحاته بين الرضوخ والمواجهة، وبين القبول والرفض، فهو تارة يخضع للأمر الواقع ويرضى به، وتارة أخرى يواجهه في رفض وتحدي.

ومن أبرز ما يلفت الانتباه قصيدة لم يضع لها شحاته عنوانا، وكأن لهذا تعبير منه عن ضياعه، وضياع أدبه، ندرج منها بعض الأبيات:

آثرت أن أظمأ وعفت مواردي واعتضت من نومي انتباهة ساهد

وصرفت نفسي عن علالات الهوى لما أجلت بهن رأن الناقد

ونذرت نفسي للجهاد فما لها أن لا تشد على اللغوب بعاضد

فإذا مراد النفس أبعد غاية مما يعين عليه جهد الجاهد

وإذا الحياة يغير مجد قصة زكَى القنوط بها فوات الشاهد

إلى أن يقول:

بين السعادة والشقاء متاهة عصفت بأحلام الخيال الواعد

ثم يقول:

قالوا اعتزلت الناس قلت مخافة مما يحرك فيَ سوء مقاصدي ». [1]

[1]– عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص212.

2-4- شحاته يائس صامت!:

يؤيد "**الغذامىَ**" شاعره، حيث يجنح لليأس كحل لمعضلته، لا يعني الرضوخ والانهيار، ولكن بمعنى الترفع والتسامي، إذا اعتبرها معضلة الوجود الإنساني والتي يجب أن تقبل على أنها (تكفير)عن (الخطيئة)، وهي عندئذ مسألة ضرورية لكي يغسل بنو آدم خطاياهم بها، لكي يفتح أمامهم طريق العودة إلى الفردوس. والتكفير عن الخطأ إلا يتحقق إلا بقبول مشاكل الحياة، واليأس من حلها هو (اليأس). وإظهار الرضي بها هو طريق الخلاص منها.

ويمضي شحاته في صراعه ممتطيا قطار رحلته، إلى أن توقف به قطاره عند محطة اليأس التام من الحياة وما فيها، فاتخذ من الصمت شعارا له في ترقب وتربص، « وليس إذا للنموذج إلا أن يصمت صمت المتربص للحظة الانقضاض ».[1]

وفي دهشة واستغراب يدرج الناقد قصيدة لحمزة شحاته، تحمل نوعا من الوعد بنشيد آت في عيد الأطفال. وهي تشد الانتباه حقا عندها، هذه مقاطع من بدايتها وأخرى من نهايتها لأنها طويلة بعض الشيء:

يا بنتاه: أديري رأسك

في أفق الأحلام

وانتظري-مثلي-

أن يتحقق حلم منها

[1]- عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص213.

سيطول الليل..

نعم سيطول

ولكن

بنتاه..

سيعلو الهمس رويدا

ويقود السيل

ويجرف أغلال الوهم

وسيغسل

كل دروب القرية

ويطهرها

ويغني للأطفال

نشيد العيد ».[1]

ويكاد "**الغذامىَ**" يجزم في نوع من التعجب، بأنه هاته القصيدة، هي العمل الوحيد من هذا النوع لحمزة شحاته طوال حياته، واعتبرها وقفة تفاؤل نادرة الوجود في أدب الشاعر وقال بأنها « نغمة نشاز لم تصمد قط في معمعة الظلام الدامس، واختفت هذه التنهدة المفاجأة وسط

[1]–عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص214.

زفرات الألم الكاسح ».[1] لقد كان بمثابة بصيص لاح في أفق الشاعر، ولكن سرعان ما أفل وتلاشى بين غياهب الغيوم في أدب الشاعر.

وحيث تتدافع أنفاس النموذج متلاحقة، ترجع لتلزم ورتمية الآلام والأعباء التي رسمها شحاته في أدبه، أو كما قال "**الغذامىَ**": « ليتمخض عنها بكائية تلحق بأعقاب هذه القصيدة فتطمسها، سأدرج من هذه البكائية النموذجية المقتطفات التالية:

شقيت بها بين الكهولة والصبى ... مآرب لما أقضي منهن مأربا

تقاضيتها عهد الهوى وقد انطوى ... ومازلت أرجو فجرها مترقبا

يهيم خيالي في ذراها مجنحا ... فيهوى جريحا في ثراها مخضبا

أرى مسرح الآمال أصفر خاويا ... وقد كان مخضر الجوانب معشبا

ألمَ جراح القلب فيه على الأسى ... مصيرا عداه الكبر أن يتعتبا

ينوء بها صبري خيالا معذبا ... وتمضي به الأيام سرا مغيبا

* * *

وكيف ما في العمر للجهد فضله ... أفجر فجرا، أو أزحزح غيهبا

صراع أضاع العمر فيه شبابه ... تكشف عن هول النهاية مرعبا

سموت بنفسي أن يهون حياؤها ... فيسحرها برق المطامع خلبا

رضيت لها ضنك الحياة ورضتها ... عليه فألفته عذابا محببا

[1]– عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير،ص215.

رفيقان قد عاشا على غير صحبة تحوَل جدب العيش ريانا مخضبا».[1]

هذه القصيدة وإن كتبها شحاته في أواخر عمره إلا أنها في رأي "**الغذامىَ**" وكأنه كتبها ساعة ولد، فيها تعبر عن فلسفة ما عاشه الشاعر على أرض الخطايا في هذا الكوكب الداني: « يأسه من الحياة، رغبته في النهوض بها، رغبته في إعلان رسالته، خيبة أمله في الآخرين، ضياع جهده، لجوؤه إلى العزلة والصمت، ثباته على مبدئه، تمسكه بالمثل العليا، صموده حتى لحظة الخلاص الكبرى »[2]، وكأن شحاته هنا يعرض في قصيدته كل ما مر به في جميع فترات حياته .

2-5- شحاته ساخرا:

إن نموذجنا في انتظار لحظة الخلاص المنشودة، غدى يخرج ما في نفسه بنبرة من الاستهزاء والسخرية، ليس من كل شيء فحسب؛ بل حتى من حياته ذاتها. ولعل هذا كان بمثابة المتنفس لشاعرنا من تارة لأخرى، يريحه ويسكن وخز جراحه لبعض الوقت مثلما يقول "**الغذامىَ**"، وربما لأجل هذا كتب لابنته يقول:

(لا تظني أنني أبكي بهذه الكلمات...

إني أضحك بها وأقهقه ساخرا بنفسي لأني كنت الغبي الذي يتهمه الناس بالفطنة.

..والضحك بهذا الأسلوب.. هو العزاء الوحيد الذي بقي لي..

---

[1]- عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص215/216.

[2]- المصدر نفسه، ص216.

لقد فهمت الحياة جيدا.. ولكن بعد فوات الأوان، فلم يعد لهذا الفهم معنى ولا جدوى..هذا هو كل شيء–رسائل119) ». [1]

وبما أن الشاعر حمزة شحاته، قد بلغ هذه الدرجة من الشفافية والوضوح، فهو في رأى "**الغذامىَ**" يعرج صوب ذاته رافعا للواء ندمه على أنه نطق منذ البدء، فهو يقول في قصيدة بلا عنوان (م.شيرين):

هدرت شعوري حين صعدته شعرا وأشفي نفسي أن أفجره جمرا

ويقول في مطولته: شجون لا تنتهي:

ما اصطباري على الأسى وثوائي وندائي من لا يجب ندائي

ألهذا تشقى النفوس بما تهوى وتكبوا الغايات بالعقلاء

ويهيم الخيال في ظلمة الحيرة يسري على بصيص الرجاء

وتفيض القلوب منطويات بجراح الأسى على البرجاء ». [2]

يصرح "**الغذامىَ**" بأن هذا سؤال دام يتكرر في ذهن النموذج، ومات دون أن يترك إجابة عنه، ومن يدري فلربما قد وجده الآن، حيث الموت الذي يمنح للحياة تفسيرا ومعنى.

---

[1]– عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص216.

[2]– المصدر نفسه،ص216.

2-6- شحاته فارا مختفيا:

يواصل "**الغذامىَ**" حديثه عن حمزة شحاته، حيث يحكم على نفسه بالصمت والعزلة ويقلل من عدد معارفه، ثم يرحل إلى القاهرة رحلة جسد دون روح، ويحيط نفسه بسياج الصمت الذي لا تنفذ منه نافذة من منطق أو إغراء، وتصبح حياته مقتصرة على المقربين من أصحابه القدماء الذين يمثلون له (الجماعة السيكولوجية) كما يقول "**الغذامىَ**". ويرى فيهم النخبة الصالحة لتلقيه وتلقي أدبه. « واكتفى بهم إلى أن غادر دنياه غير آسف على شيء فيها ».[1]

من خلال ما سبق، فإن الناقد يريد أن يوصل لنا فكرة معينة، وهي حالة الصراع الذي كان يعيشها حمزة شحاته جراء التصدع وحالة اللا توازن في علاقاته الاجتماعية، مما جعل الكاتب الشاعر يحس بعدم الاستقرار، ويتجه نحو حصر علاقاته في محيط الجماعات السيكولوجية، الشيء الذي يمكنه من الاندماج الاجتماعي نوعا ما، مثل علاقات الزمالة والصداقة.

وهنا أصبح أدب الشاعر، انعكاسا لما يعانيه أو يعيشه في ظل حاجته إلى الجماعة (النحن). « فهو في عزلته الشديدة يحس بحالة التصدع بين (الأنا) و(النحن) ولا بد أنه كان يرغب في إعادة بناء الجسور بين هذين القطبين. غير أنه لا يرضى للأنا بالهبوط إلى مستوى الآخرين، الذي يراه منهارا فيسعى حينئذ إلى الانتقاء بعد أن أعياه الإصلاح العام».[2]

---

[1]- عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص218.

[2]- عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص217.

3- محور (الحب- الجسد):

3-1- شحاته وموقفه من المرأة:

يشرح "**الغذامىَ**" شعور حمزة شحاته نحو المرأة، مستهلا حديثه عن المرأة، ودورها الحساس في حياة (النموذج) ومدى تأثر فكره بها، فالمرأة شكلت نقطة حاسمة في الاختبار الذي مر به آدم، ومازالت كذلك في حياة الإنسان على هذه الأرض.

والمرأة في ذهن الرجل تتأرجح بين صورتين اثنتين روح وجسد، أولاهما سمو الثانية هبوط ودنو، ويضيف "**الغذامىَ**" بأن شحاته « وقف أمام المرأة على هذا المفترق: (في كل امرأة تسرك، امرأة أخرى تسوؤك -رفات 55)» .[1]

فالمرأة التي تسر هي الجانب الروحي، المحرر من الجسد الذي يحلق بك في سماء الحب العذري الطاهر، أما الجانب الآخر الذي يسوؤك هو الجسد وما يجرك إليه من شهوانية وبالتالي إلى السقوط في (الخطيئة) .

يقر "**الغذامىَ**" أن موقف شحاته هذا، وحذره من المرأة شب معه منذ صغره، وهو مدفون عنده في « (اللاوعي الجمعي من ميراث النموذج عن أبيه الأول) »[2]. لأن هذا ما ظهر في أدب شحاته وفي مساره قبل أن يقع في مشكل الزواج والطلاق في حياته.

---

[1]- المصدر نفسه، ص220.

[2]- عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص220.

ثم يضيف "**الغذامىَ**" بأن موقف شحاته لهذا باعث لما هو متأصل في نفسه عن المرأة وتخوفه منها. مما جعلها منبع قلق للنموذج، وعلى حسب "**الغذامىَ**" فشحاته كان دائم التوقي والنئي عن المرأة كما نستشف ذلك من خلال قوله:

« (كلتاهما تشكل خطرا مباشرا على عقلك، المرأة التي تحبها والمرأة التي تحبك، ولا سبيل إلى توقي الجنون في الحالتين إلا معجزة خارجية – رفات 38) ». [1]

ثم يبين "**الغذامىَ**" الحد الذي وصلت إليه نفسية الشاعر من عدم الثقة في المرأة والشك فيها، وخوفه الدائم من الاصطدام بحقيقتها المهولة، حتى قال: « (إذا داخلك الشك من امرأة، حاول ألا تصطدم بالحقيقة فعذاب الشك مهما عظم، دون هولها بكثير...– رفات 66) ». [2]

3-2- شحاته منهزم أمام المرأة:

رغم أن خلفية (النموذجية)، كما يقول "**الغذامىَ**" جعلت شحاته دائم الحذر في اقترابه من المرأة، إلا أن الرجل دائما مهزوم أمام المرأة، حتى في انتصاره في الظاهر« (ليس هناك فرق بين أن تكون الغالب أو المغلوب...إذا ناضلتك امرأة، فأنت الخاسر وحدك في الحالتين– رفات68) ». [3]

---

[1]– المصدر نفسه، ص221.

[2]– المصدر نفسه، ص221.

[3]– عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص222.

وهذا يعبر عن معاناة الشاعر وحالته اليأس الذي وصلت إليها نفسية الشاعر، حتى بات يحس بالانهزام أما المرأة، وإن كان منتصرا عليها.

3-3- شحاته باحثا عن الكمال في المرأة:

يفتتح "**الغذامىَ**" حديثه هذه المرأة عن نموذجه، الذي حاول حل معضلته مع المرأة مناديا حواه باسم المحبة الخالصة قائلا:

وتالله ما أدعوك للحب والجنى ولكنني أهواك للطهر والتقى

فهذا الحس المرهف في نفس الشاعر، يتماشى مع هواه ولهفته لإغرائه بخوض مغامرة مع المرأة، حاجبا عن ناظره خوفه وشكه المتواصل من المرأة. فيمضي باحثا عما سماه (الزوجية الكاملة). واضعا صوب عينيه صورة مكتملة للجمال والكمال لمثله المنشود،ولكن ما أقصر عمر هذا الحلم الذي تلاشى بعد استفاقة الشاعر، واصطدامه بالواقع المحمل بالخيبة فأخذ ينشد:

وذهبت استقي الفضا ئل، والفضائل كالسراب

ضمآن بين الشاربين أخاف تعتعة الشراب

صفر اليدين من الحقيقة والحقيقة في وطابي[*]

أفخضت معركة الظلا م إلى سنى فجر كذاب »[1]

وبات شحاته مكسور النفس، حين أدرك أن ليلاه لا وجود لها على أرض الواقع، فقد أدرك أن سماء الحياة لا تمطر زوجات كاملات، حيث يريد وينال سعادته المنشودة.

3-4- شحاته منتكسا خائبا:

يخبرنا "**الغذامىَ**" أن (نموذجه)، رغم كونه دائم الشك والتوجس من المرأة من جراء ما كان مختمرا في ذهنه منذ صغره عن المرأة وعلاقتها بالتفاحة والإغراء والبريق، إلا أنه خاض ثلاث تجارب كانت نتائجها فاشلة، حيث غفل النموذج ليقع في الخطأ. مرة وأخرى وثالثة، ليتزوج ثلاث مرات باحثا في كل مرة (عن الزوجة المثالية الكاملة) لكن زيجاته الثلاث توجت بالفشل وخيبة الأمل والطلاق، ويخرج شحاته في كل مرة خاوي، الوفاض مع حواءه.

إلا أن الناقد يرى بأن (نموذجه) ورغم فشله في ثلاث تجارب في حياته فإن هناك ثلاث تجارب أخرى نجح فيها، تمثلت في أمه وأخته وسيدة ثالثة من بين جمجوم تولت رعايته فترة من حياته.

فقد كانت أمه في أول حياته وأخته، من منتصف حياته إلى أواخرها وبينهما كانت السيدة التي رعته واحتضنته واعتنت به حينما انتقل في صباه ليدرس في مدينة جده، ويؤكد

---

[*] – وطابي: الوطاب هو: (الجوف) أو الجعبة.

[1]– عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص222.

"**الغذامىَ**" أن الثلاث نساء غرسن في ذاكرة (النموذج) صورة عالية عن المرأة عنوانها نبل المشاعر وصدق الحنان مما جعله يستأنس لفكرة حواء البريئة، « حواء قبل زمن التفاحة».[1]

3-5- شحاته ومرحلة التصدع:

بأن أم شحاته وأخته والسيدة التي ربته فترة من الزمن مثلن، « الطالع الخاطف الذي خامر حياة النموذج ثلاث مرات مقسمة تقسيما غريبا على مراحل حياته »[2]، هو الذي جره إلا ثلاث تجارب كللت بالفشل الذي قضى على بصيص الأمل في نفسه، فشحاته نفسه يقول بأن زواجه الأول كان غلطة والثاني حماقة، أما الثالث فقد شبهه بالانتحار.

وفي عودته إلى الجملة الأولى أو الفكرة الأولى يضيف "**الغذامىَ**" في أسلوب ملئه التعجب والاستغراب « وكأن شحاته كتب عليه أن يرى تحطم أمله الواهم، كي يعود على أصله، ويظل حمزة وفيا لنموذجه وفي كل امرأة سرته وجد أخرى ساءته، ويخرج ابن آدم:

« صفر اليدين من الحقيقة – والحقيقة في وطابي ».[3]

ويمضي شحاته ناقما على المرأة التي تضاعفت خطيئتها الآن، فزيادة على ما يلازمها من زمن التفاحة، جاءت الآن الخطايا الثلاث التي حطمت في نفس الشاعر بقايا وذكريات

---

[1]– عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص224.

[2]– المصدر نفسه، ص225.

[3]– عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص225.

حلت لفترة من الزمن، لكن حواء لم يرق لها أن تترك له تلك اللذة، فسلبته إياها، وتركته مثقلا بعبء السنين يلازمه.

هنا يصرح "**الغذامىَ**" بأن (النموذج) وصل إلى مرحلة التصدع الكامل في علاقته مع حواء، ويقدم صورة للحظة التصدع التي أدت بالشاعر إلى أن يقول مخاطبا حواءه وداعا:

أفلسنا والحب مطلب نفسينا غريبين في سبيل الوجود

جمعتنا أسبابه مثلما تجمع ضدين، صائدا بمصيد

فمضينا على هوى يبطن الغاية منه بين الظما والورود

وانتشينا– بل انتشيت– فقد ضاع نصيبي بين الأسى والجحود

لا تقولي أهواك فالحب قيد ودواعي الحياة ضد القيود

***

لا تقولي أخشى عليك العوادي أي شيء، أبقت عواديك مني؟

وكليني في وحدتي في زوايا الصمت أسري على غياهب حزني

وتناسي عهدي البئيس فإن شاقك أمري فسائلي الليل عني

فإنا فيه قطعة من دياجيه عداها عن اليقين التظني »[1]

[1]– عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص226.

إن موقف الوداع هذا أصبح يشكل معلما من المعالم المتكررة في شعر الشاعر وأدبه،وإن غفل عنه تارة من الزمن، يعود إليه تارة أخرى وحسب "**الغذامىَ**" فكأنما هو بذلك يذكر نفسه ويوقظها من غفلتها.

يواصل "**الغذامىَ**" حديثه عن صراع حمزة شحاته مع المرأة الذي صار عنوانا لحياته بكاملها، فكرا وأدبا ومسلكا. إنه بهذا الصراع مع المرأة يفقد نصف وجوده، مما صير حياته مختلة التوازن، فأثر ذلك على كل مسعى ومغزى في حياته، وبما أن المرأة هي نصف الحياة الآدمية، وهي مكمل للكيان الإنساني على سطح الأرض، فآدم وحواء نزلا إلى الأرض ليعيشا معا، ليكوَنا حياة الأرض، ولينفذا حكم الله عز وجل الذي حكمه عليهما وبهذا فالمسؤولية مقسومة بينهما، سواء في الإثم أو الجزاء.

ولكن "**الغذامىَ**" استنتج بأن شاعره ألقى بعبء الخطيئة بكامله على المرأة، « وانتظر منها أن تسمو فوق عوادي البشر لتكون (الزوجة الكامل) » [1]، وعندما أخفقت في الوصول إلى هذا الحد من الكمال أخذ يصب عليها غضبه المتأصل الموروث، الشيء الذي ولد عنده صراعا محتدما مع نصفه الآخر، لم يقدر شحاته أن يحله أو أن يتخلص منه أبدا، وأكمل ما بقي من عمره يشكو من آثار هذا الصراع الذي انعكس بالسلب عليه معنويا وماديا.

[1]– المصدر نفسه، ص228.

وفي الأخير يختم "**الغذامىَ**" حديثه قائلا: « ويخرج ابن آدم صفر اليدين من بنت حواء، بعد أن شهد كل أحلامه فيها تتهشم مخلفة له الأسى واللوعة، وليته وجد نفسه راضيا من الغنيمة بالإياب ».[1]

المبحث الثاني: انفجار الصمت.

يعمد "**الغذامىَ**" إلى تشريح (نص شحاتي) وتفكيكه لإعادة صياغته من جديد، مستعينا بنصوص أخرى لشحاته نفسه لكي تساعده على تفكيك، النص من منطلق تفسير الشعر

[1]– عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص231.

بالشعر، « فالشعر ليس عملا عاديا ولكنه شعر »[1]. ولا بد من التعامل معه من زاوية شعرية، وحسب "**الغذامىَ**" ليس بوسع القارئ إلا أن يتحول إلى شاعر كي يستطيع الولوج إلى عالم النص الشعري.

والنص الذي وقع اختيار الناقد عليه هو: غنائية (يا قلب مت ظمأ) .

1- دراسة العنوان:

يعد "**الغذامىَ**" العنوان – والذي أصبح إشكالية فنية – عملا غير شعري جاء في حالة غير شعرية. ففي رأيه العنوان في أية قصيدة يكون آخر ما يكتب منها، والقصيدة لا تنشأ من عنوانها، وإنما العنوان هو الذي ينشأ من خلالها. وغالبا ما يكون مقتبسا من إحدى جمل نفس القصيدة، وعلى الرغم من « (لا شاعرية) العنوان فإنه هو أول ما يداهم بصيرة القارئ ».[2]

مع هذا فالعنوان في نظر "**الغذامىَ**" يأخذ الصدارة بتميز شكله وحجمه، ويعده "**الغذامىَ**" بمثابة بوابة يقف عندها القارئ في أول لقاء له مع النص، وقد اعتبره الناقد نقطة الافتراق من حيث هو آخر أعمال الكاتب وأول أعمال القارئ.

وها هنا يبدأ التشريح والتفكيك.

يا قلب مت ظمأ:

---

[1]- عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص234.

[2]- المصدر نفسه، ص234.

أول نقطة يلفت "**الغذامىَ**" لها الانتباه هي أن العنوان بعناصره الأربعة « يا/ قلب/ مت/ ظمأ، مقتبس من البيت الأخير في القصيدة:

والماء. لا ماء يا قلبي فمت ظمأ ودع مدنسه يهلك به شرقا ».[1]

وهذا يؤكد ما قاله "**الغذامىَ**" في بداية حديثه عن العنوان، فالعنوان موجود في ذهن الشاعر قبل القصيدة، إلا أن أثره يظهر على الشعر مبكرا في مطالع الأبيات.

يبدأ الناقد في تفكيكه للعنوان بأول عناصره وأفدحها كما يقول، وهو (يا) .

لقد استوجب تحليل "**الغذامىَ**" للياء الشحاتية، استدعاء نصوص شعرية حمزة شحاته مستعينا بها على رؤية أمداء الياء في العنوان المدروس، ولليا كما يقول "**الغذامىَ**" تاريخ فني طويل، قدم حالاته كالآتي:

أ- الياء متلاحمة مع الليل:

حسب "**الغذامىَ**" فإن شحاته قد شبه نفسه بالليل في « إحدى مقالاته وتكررت مناجاته لليل في معظم شعره منها قوله:

بلى يا ليل إن البعد أشقانا وأشقاها ».[2]

عن الياء يعقب "**الغذامىَ**" قائلا أن (يا ليل) لم تأتي في شكل نداء ولا مخاطبة، بل هي مناجاة هائمة، تنفلت من لسان قائلها كانفلات الدمعة من مقلة العين، وأشبه بانفجار التنهد

---

[1]- عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص236.

[2] - المصدر نفسه، ص238.

المدفون بين الضلوع، حيث أن الشاعر يوجه كلمة إلى مخاطب وليس ينتظر ردا، بل يطلق قوله، « ليسبح في فضاء الله ».[1] مثلما ينطلق النفس حرا في الهواء، « أي إطلاق الكلمة وإعتاقها وتحريرها من الانحباس في جوف الشاعر كي لا تحرقه ويحرقها».[2]

ب- الياء متلاحمة مع المرأة:

بخصوص المرأة مع شحاته فلقد رأينا وعرفنا وفهمنا فيما سبق عن المرأة مع شاعرنا ما يكفي، يقول حمزة:

يا سيدتي.

قد كان فضولا مني

أن أحمل قلبي بين يدي.

ليسكب في أذنيكي حكايته

في صورة ينقصها الزخرف..

يبين "**الغذامىَ**" أن (كان) ارتبطت ب(قد) في البيت الثاني: (قد كان فضولا مني...) «والفعل الماضي إذا ارتبط بقد دل على الماضي القريب ».[3] والياء هنا وحساب "**الغذامىَ**" دائما، تعد ضرورة فنية اقتضتها روح السخرية في القصيدة واستلزمها الإيقاع، ويؤكد "**الغذامىَ**"

---

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص238.

[2] – المصدر نفسه، ص238.

[3] – عباس حسن، النحو الواقي، دار المعارف القاهرة، ط1، ص19، 33.

على أنها ليست نداء بأي شكل، فلا يوجد لمخاطب، حيث ودع الشاعر سيدة التجربة الفاشلة واقتضى أمرها قبل أن تولد القصيدة.

ج- الياء مرتبطة بالجمال:

يخرج "**الغذامىَ**" (الياء) الشحاتية من حيز المناداة والمخاطبة إلى فضاء الجمال الفني الذي ينتسب للحياة، ويعبر عنها مبرزا فلسفة حمزة شحاته الجمالية، وتميز أسلوبه بالقدرة والتجدد وخصوصية الدلالة، ويدرج أبياتا من قصيدة لحمزة شحاته هذان بيتان منها:

فيا حسن ما أقسى احتكاك إن هفا بك الزهو لم نحفل لعانيك موثقا

ويا ليل سامرني على السهد والجوىفما زلت ألقاك السمير الموفقا

قد تشير هذه الأبيات حسب "**الغذامىَ**"، إلى بداية مرحلة التصدع في علاقة شحاته بحواء، كما تشير إلى فقد الآخر وحاجته إليه، فنراه « لم يزل فيها (عانيا) »[1] مخاطبا (الحسن بشغف الملهوف إلى القبول، ولما لم يجد لدى الحسن غير الجفا لجأ لليل يناجيه،بنبرة من الوجل والتخوف من الإقدام، « فهو لا ينادي الحسن ولا يخاطبه، وإنما يتحرش به من بعيد دون أن يقترب منه»[2] ويمثل "**الغذامىَ**" شاعره كمن يسير في ظلام البيداء، مرتعبا فلا يجد له

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص239.

[2] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص239.

مؤنسا في وحشته غير أن يناجي أشباح الظلام، مظهرا عدم تخوفه منها، ولكن حقيقته عكس ذلك، « ولو سمع ردا على مناجاته لسقط مغشيا عليه».[1]

هذه هي الصور الثلاث التي قدمها "**الغذامىَ**" لورود الياء في شعر شحاته، في دراسته للعنوان في قصيدة –يا قلب من ظمأ– للشاعر لها كلها أبعاد نفسية، وفنية ترتبط بطلب التجربة الشعرية.

وفي الأخير يطرح "**الغذامىَ**" استنتاجه، بأن الياء جردت تماما من كونها لها قصدية النداء، بل تحولت إلى دال له بعد سيمولوجي « يتحرك الدال بموجب نحو نفسه، وليس نحو مدلول خارج عنه»[2] فالياء كما يقول موجهة نحو منادى بل هي متجهة إلى ذاتها، وورودها لنفسها وهو« عرض فني بحت».[3]

2– دراسة الفضاء:

تناول "**الغذامىَ**" ما اسماه بفضاء القصيدة، لكن دون أن يعطي مفهوما محددا لهذا المصطلح، فالشاعر يختار الكلمة يحررها من كل معانيها لينسج منها أسطر لقصيدته، والشاعر بذلك حسب "**الغذامىَ**" لا يعطيها معنى جديدا، بل لينسج منها أسطر لقصيدته، فيدخلها في سياق جديد يريده هو، هذا السياق الجديد يتكاثف مع الكلمة لخلق (فضاء

---

[1] – المصدر نفسه، ص239.

[2] – المصدر نفسه، ص240.

[3] – المصدر نفسه، ص240.

القصيدة)، المنوط بها، ثم يترك القارئ يسبح في فضاء قصيدته مانحا إياه كل الحرية لكشف معاني الكلمات المنتقاة في سياقها الجديد.

ويقدم "**الغذامىَ**" المدارات التي تتحرك فيها القصيدة وهي كالآتي:

أ- مدار الإجبار التجاوزي:

في هذا المدار يدرس "**الغذامىَ**" فضاء القصيدة من خلال تسليط الضوء على أفعال القصيدة التي تجتاح حيز الانفعال الشعري فيها.

وقبل البدء في ذلك يقدم الناقد رسما بيانيا لأفعال القصيدة، من صيغة الماضي والمضارع والأمر، مضيفا على ذلك أسماء الفاعل، فهي أسماء مشتقة لها نفس مدلول الفعل « وكأنها فعل فيما يحدثه من حركة انفعالية تعطي الحدث ويستشعر الزمن من خلالها ».[1]

يشير "**الغذامىَ**" بداية إلى الزيادة الظاهرية في أفعال الماضي على المضارع مقدرا بأنها زيادة وهمية شكلية فقط، وأن معظم أفعال الماضي هنا تدل على الاستقبال، « وهذا انزياح أسلوب ينتهك به الشاعر أعراف الاستخدام العادي للفعل ».[2] ثم يعطي أمثلة لبعض هذه الأفعال، مبينا تأثيرها على السياق الشعري للأبيات مبرزا كلمة مهمة « تكاد تكون هي القصيدة كلها ».[3]

---

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص293.

[2] – المصدر نفسه، ص244.

[3] – المصدر نفسه، ص249.

إن "**الغذامىَ**" يدرس حركات أفعال الماضي في القصيدة مبينا تأثيرها على ذهن القارئ، وكيف تتوجه به القصيدة مؤسسة (فضاء للقصيدة) على المدى المطلق، متجاوزا الماضي، فاتحة آفاقا واسعة للإشارة، كما يدرس الحركة المتجاوزة في أسماء الأفعال، وما تعطيه من إشارات متوالية، نحو الفضاء المطلق، فالأفعال وحركيتها كلها « أعتقت نفسها وحركت جو القصيدة متفجرا بالحركة فكأنه الماء انفجر به السد بعد انحباس طويل، فانطلق من كل اتجاه إلى كل اتجاه، وهذا هو الصمت، الشحاتي المزمن ينفجر من الأعماق فيتجاوز كل شروط العادة والعرف ».[1]

ب- مدار الإجبار الركني:

يبدأ "**الغذامىَ**" بإعطاء مفهومه عن هذا المدار وكيف يكون بين عناصر التأليف: «حيث يفرض العنصر الأول نفسه على الثاني ويقرر إحداثه فالنص يتولد حسيا مثل تولد أي خطاب، وذلك بارتكازه على عنصري الاختيار والتأليف ».[2]

ثم تناول الناقد بالدراسة في هذا المدار عناصر القصيدة وبين اتفاق بعضها في الوزن والدلالة والصياغة، وبعض منها يتفق في الوزن والدلالة دون الصياغة وبعضهاالآخر التي تتفق مع بعضها في الدلالة فقط دون اتفاقها في الوزن والصياغة، كما لم يهمل "**الغذامىَ**" عناصر الاختلاف، وأخذها بعين الاعتبار في تحليله البنيوي لأنها كما يقول تعينها على إدراك أسباب الاختيار وأبعاده، بناءا على المنهج البنيوي، محتذيا حذو" سوسير" من أن الإشارة (الكلمة) لا

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير،ص249.

[2] – المصدر نفسه، ص25.

تحمل قيمة جوهرية في ذاتها وإنما تتحدد قيمتها بعلاقتها مع سواها تعارضا ومغايرة، وتتحول « الكلمة عندئذ إلى إشارة لا لتدل على مغزى وإنما لتثير في الذهن إشارات أخرى، وتجلب إلى داخلها صورا لا يمكن حصرها ».[1] فقيمة الشيء تتجلى « باختلافه عما سواه وتميزه دونه، ولولا وجود الآخر المخالف لما أمكن تميز ذلك الشيء».[2] وهكذا فالإشارة تستفز إشارة أخرى توازنها أو تتعارض معها.

يكمل "**الغذامىَ**" تحليله في هذا المدار، مستعرضا الكلمات التي تبرز كإشارة متميزة متفردة، تفرض نفسها على النص محتلة الصدارة في البيت، فمثلا بالنسبة للكلمة (تحي) التي وردت في البيت الثالث من القصيدة قيد الدراسة، يوضح كيف أنها تفرض سلطانها على الإشارة، المعارضة لها « فتخنق أمداء الاختيار فيها ».[3] فتحاصر وتحد من سلم اختيار الكلمات أو جمل أخرى في نفس السياق.

و"**الغذامىَ**" بهذا يستعرض الوظيفة الإجبارية التي مارستها بعض الكلمات ففتحت الصراع الكامل مع كلمات أخرى لتأخذ منها واسع المجال لتمثيل دورها، وهذه غاية الإجبار الركني القسري الذي يمكن للإشارة الأولى أن تمارسه في حق لاحقتها.

ويعرج "**الغذامىَ**" في الأخير على أوسع إجبار حدث في القصيدة وهو ما نشأ في البيت العاشر من القصيدة المدروسة حيث « جاءت إشارة واحدة هيمنت على الإشارة الأساسية في

---

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص26.

[2] – المصدر نفسه، ص 249.

[3] – المصدر نفسه، ص251.

الأبيات الثلاثة اللاحقة ».[1] وهي إشارة (محراب) التي مارست سلطانا قويا ومهيمنا، وعلى حسب "**الغذامىَ**" فإن هذه الإشارة جاءت لتوحد التجربة الشعرية الشحاتية حيث تتضامن كل قيم حمزة شحاته لتركيب هذه الكلمة، فهي مشبعة بمبادئ شحاته وطموحاته، « فالتحول والتجاوز يتم في (المحراب) والحب الكامل ينطلق من (المحراب)، والرجولة التي هي العماد تبرز من المحراب حسب القيادة والتفرد ».[2]

ج- مبدأ العودة للمنبع:

ينطلق "**الغذامىَ**" في هذا المدار من آخر بيت في القصيدة وهو البيت الرابع عشر:

الماء؟ لا ماء في قلب فمت ظمأ ودع مدنسته يهلك به شرقا

فهذا البيت في نظر الناقد يختلف عن القصيدة كلها من حيث الموسيقى (الإيقاع) والسياق والدلالة، فهو خاتمة القصيدة، « وهو يمثل الانعكاس الوجودي لاستدارة القصيدة».[3] والشيء الملفت لانتباه أن هذا البيت هو الوحيد الذي جاءت فيه أفعال أمر (مت/دع) خلاف لكل أبيات القصيدة.

ثم يتطرق "**الغذامىَ**" إلى الخصائص التي ينفرد بها هذا البيت عن سائل أبيات القصيدة، فقد وردت فيه علامة الاستفهام الوحيدة في القصيدة، وقد جاءت فيه إشارة (قلب) مضافة إلى

---

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص252.

[2] – المصدر نفسه، ص 253.

[3] – المصدر نفسه، ص 253.

المتكلم كما أنه يحتوي على كلمات أخرى سجل ورودها في أبيات سابقة/ قلب/ مت/ شرقا «وهي على تقابل مع " **غصان**" من البيت الثاني ».[1] للقصيدة.

وفي رأي "**الغذامىَ**" فإن هذا البيت يكرر إشارته في داخله: ماء–لا ماء./ مت – يهلك ضف إلى ذلك بأن من هذا البيت جاء عنوان القصيدة. وفي البيت كما يقول "**الغذامىَ**" تكرار مزدوج، داخلي ومع الآخر، وهذا التكرار يحدث دائريا، بناء على العودة إلى الأصل محدثا تناغما إيقاعيا مع حركة كل عناصر القصيدة.

يشرح "**الغذامىَ**" تكرار إشارات البيت مع سوابقها، وتكرارها داخل البيت نفسه وانعكاس النهاية على البداية من خلال العنوان، ثم كون الإشارات ذات بعد كوني، ثم يسقط الناقد هذا على كل حركة تتجه إلى « الحقيقة الأزلية المطلقة، دورة العودة إلى الأصل، فكل الموجودات والكائنات تنطلق من منبعها، وتسبح بعيدة عنه، تأخذ مما تعطيها طاقتها وقدرتها زمنا وأمداء ».[2] ولكنها ما تفتأ أن تعود إلى منبعها مهما نئت عنه، وابتعدت ومهما ظنت أن لا عودة إلى الأصل.

ويعد "**الغذامىَ**" البيت نهاية القصيدة، كما أن الموت نهاية الحياة على الأرض كما يقول بأن في البيت « ختم تام مطلق تتحول فيه حياة كل عناصر القصيدة من حال إلى حال».[3]

---

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص 253.

[2]– المصدر نفسه، ص 254.

[3]– المصدر نفسه، ص 255.

يختم **الناقد** مستنتجا بأن القارئ ما إن يصل إلى هذا الحد في قراءته للقصيدة حتى يشعر بتحرك الدورة مرة أخرى، وهذا بواسطة العنوان الذي يكون عناصره من صلب هذا البيت ليتوج بها القصيدة. « تبدأ دورة الوجود من جديد كما هو دأبها حتى يرث الله الأرض ومن عليها ».[1]

د- مدار الأثر:

يقف "**الغذامىَ**" عند اللحظة الأولى التي يتلقى فيها القارئ القصيدة، بعدما تركها الشاعر بين يديه تسبح في مخيلته لتضع نفسها في ذهنه، حيث تتحول إلى دال ليرمز إلى دلالات متنوعة ومختلفة، وفي هذا السياق يتحدث "**الغذامىَ**" عما أطلق عليه مصطلح (تفريغ الكلمات من معانيها). « وذلك لأننا نتلقى الكلمات من الشاعر بعد أن يفرغها هو من شحناتها العرفية ».[2] غير أن هذا المشحون الذي غيبه الشاعر، هو الذي يدير العملية العلائقية بيننا وبين الكلمات، كي تتصير إلى « إشارات لا بد أن تطير خفيفة محلقة لا تربطها قيود المعاجم».[3] التي تقيد الكلمة بسلاسل ما تسميه معانيها.

ويجزم "**الغذامىَ**" بأن القارئ إذا ما استسلم إلى ما تفرضه العادة والعرف وتسلم الكلمات على أنها دوال على مدلولات، فإنه بذلك يحيد عن إدراك « (سحر البيان)، أو ما يسميه النقاد

---

[1]– عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص 256.

[2]– المصدر نفسه، ص 255.

[3] – المصدر نفسه، ص 256.

بالطابع الأدبي ».[1] الذي يعني « قدرة الإشارة على أن تدرك في ذاتها لا على أنها إرجاع إلى شيء آخر ».[2] فهدف القراءة في نظر "**الغذامىَ**" ليس خلق معجم بديل يعطي الكلمات معاني جديدة بل الهدف هو إيجاد (الأثر) الذي هو في رأي **الناقد** مصطلح فني يحقق الوظيفة الجمالية في تفاعل القارئ مع النص.

والوصول إلى الأثر « فعالية إبداعية للقارئ الناقد يتحرك نحوها من خلال السياق الذي هو الفضاء الذي تحلق فيه الإشارات بمزاجها المتحرر».[3]

إذن فالأثر هو كما حدده "دريدا" « وظائف العلاقات وانعكاساتها.. إنه الناتج عن كل العلاقات الممكنة.. تلك التي حلت بالإشارة أو التي تكونها ».[4]

من هنا فالأمر ليس متعلقا بمعنى محدد لكلمة أو لإعطاء مفهوم لجملة، أو تقرير صور بيانية (استعارة)، ولكن بصدد « سبر أمداء وظائف العلاقات بين العناصر وإقامة السياق الحر، أي تتبع الأثر ».[5]

يتميز النص الأدبي عن (الرسالة) بما يسمى بالشاعرية، و"**الغذامىَ**" يرى أن النص عندما يولد محملا بالشاعرية يطير معها بعيدا عن المرسل، ويتم عزل (الرسالة) عن مرسلها وتنقطع الصلة بينهما، فيصير العمل الملفوظ عملا مكتوبا، ولا يصبح المرسل قادرا على تزويد

---

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص 256.

[2] – كابتش/ جون لوي، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر: فهد عكام، دار الفكر دمشق 1982، ص111، نقلا عن ع/الالغذامىَ.

[3] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص 256.

[4] –Leitch, V.B: Deconstructive Criticism, Columbia University, Press, New York, 1983,p28.

[5] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص 256.

ما يقوله بحركات منه أو إشارات تكمل نواقصها وإنما « تعتمد على نفسها وعلى ما حمله إياها مرسلها من عناصر شاعرية قادرة على إيجاد طلاقتها (الإشارية) التي تنفذ إلى ذهن القارئ فتشير فيه أثرها الجمالي ».[1] من هنا فالناقد يرمي إلى فكرة أن جماليات النص الأدبي لا تكمن فيه كنص وإنما في وقعه على نفس المتلقي وهذا هو (الأثر)، وهو بذلك يذكرنا بما أقره– دريدا– عن المفاضلة بين الكلام والمنطوق والكتابة.

والكلام بوصف مادة البناء الأولى، وأداة التعبير عن الأفكار والمشاعر يترقى في سلم الجمال بترقى الخطاب الذي تشكل من تلك المادة، المتحدث العادي يصنع به « صور أغراضه ومراميه وشعوره ».[2] فتكون الغاية من توظيف هذه المادة، التواصل مع الآخرين وهي أدنى غايات الكلام وأقلها جمالا « ويصنع به الخطيب والكاتب وسيلة التأثير والاستفزاز والاستهواء وترسيخ الغرض، وتأكيد الطلب، وعرض الفكرة، والدعوة إليها».[3] وهذه الفتنة هي الغواية والسحر الحلال، الذي تمثل أرقى صور الجمال حيث الكلام متبوعا لا تابعا، لما ينطوي عليه من قيم الجمال، و(سحر البيان) الذي يخيل للإنسان ما لا يتخيل فيخلب لبه ويسحره، ويطهره من أدرانه.

يقر "**الغذامىَ**" أن النص الأدبي، ليس استعارة دائمة تنطلق من منطلقين هما: منطلق عملي وآخر فني، فكلمات النص كما يقول ما هي إلا اقتباس لغوي، من طرف الكاتب الذي يقتبس

---

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص 26.

[2] – حمزة شحاتة، رفات عقل، قام بجمعه وتنسيقه، عبد الحميد مشخص، جدة، تهامة، ط1،1980م، ص24.

[3] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص 24.

كلماته من مخزون اللغة، وليس هناك فكرة يقول بها أحد من البشر إلا وهناك من قالها قبله أو نوه إليها أو ساهم في خلقها، فحسب "**الغذامىَ**" الاستعارة الحرفية استحالة إلى استعارة فنية، عن طريق تحويل الكلمات إلى إشارات « الانحراف بها عن سابق تاريخها وإطلاقها في فضاء النص تسبح حرة طليقة ».[1] من هذا المنطلق وما دام النص استعارة لغوية أو هو سرقة لغوية، وما دام هذا هو مبدأ إنجاز التجربة فإن للقارئ كل الحق في إرجاع النص إلى حالته الخام، أي إلى الحيز المطلق للغة « إن الشعراء يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا ليصوغوها سحرا بيانيا يسرقون به ما تبقى منا: أخيلتنا ».[2] وهنا وبالمفهوم "**الغذامىَ**" لا يسعنا إلا أن نسترجع هذا الحق من سارقه ونحول النص إلينا من خلال القراءة.

في الأخير يختم "**الغذامىَ**" بذكر نتيجة تحمل طابع الإنشاء والوصف، بأن الشعر هو ما تفرزه اللغة، والكلمات هي ما يفرزه الشعر، كما أن كل إفرازات اللغة والشعر هي أثر فـ «الكلمات في الشعر ليست سوى دموع اللغة، والشعر ليس سوى بكاء فصيح، والبكاء ليس معنى ولكنه أثر، كما أن الدموع ليست معنى وإنما هي أثر، فالشعر إذا أثر لا معنى ».[3]

المبحث الثالث:التناص.

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص 258.

[2] – المصدر نفسه، ص 258.

[3] – المصدر نفسه، ص 259.

علاقة التشريح بين القصيدتين:

لاشك من أنه ما من قارئ للأدب إلا وتساءل في بعض الحالات وهو يقرأ عما إذا كان ما يقرأه أصيلا أم مسروقا، وفي كل قراءة لقصيدة أو لنص أدبي، لنجد أصداء بارزة المعالم لقراءة سابقة، وهذا أعده السابقون بالسرقة في حين تلطف بعضهم وسماه بحسن المأخذ، وقد أسماها الجرجاني بالاحتذاء، أما نقاد الحداثة أو ما بعد البنيوية، أسموه بالتناص وشيء اسمه مداخلات الإبداع، والشعر يصدح بالشكوى من مداخلاته مع سواه منذ الجاهلية.

هذا ما قرره "**الغذامىَ**" في هذا الفصل وهو الأخير من كتابه، وهو يتحدث في قراءة تحليله لقصيدة لحمزة شحاته بعنوان (غادة بولاق)، جاءت متناصة مع قصيدة (يا ضبية البيان) للشريف الرضى، « إننا نستكشف قصيدة الشريف الرضى من خلال قراءتها لقصيدة شحاته، فشحاته إذا سبب في استحضار الشريف الرضى، وهذه وحدها إضافة كبيرة لها لأنها تهب قصيدة (يا ضبية البان) حياة جديدة تبعثها من النسيان » .[1]

أطلق "**الغذامىَ**" على ذلك مصطلح النصوص المتداخلة، وقد استشهد بقصيدة (يا ليل الصب) التي عارضت بأكثر من مائة معارضة، ومن ثم عمل على تحليل القصيدتين من بدايتهما حتى نهايتهما مع تداخل القوافي باعتبارها أقوى الإشارات، وأقدرهن على المداخلة، وقد بين علاقة التشريح بين القصيدتين بأنها تقوم على الأخذ والعطاء، فقصيدة شحاته تأخذ من قصيدة الشريف، وهذا شيء نسلم به دائما، ولكن نغفل عن شيء غاية في الأهمية كما يقول

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص 304.

"**الغذامىَ**" هو أن القصيدة المتأخرة تعطي للسابقة مثلما تأخذ منها، وهذه العلاقة التشريحية التي تنبثق من المداخلة بين النصوص « لأن أي نص أو جزء من نص لهو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر ».[1] فتكون القصيدة إضافة للقصيدة الأولى وإحياء لها وإعادة لتشكيلها مرة أخرى في ذهن القارئ وهذا هو « (إعادة الرؤية) أي إبداع النص من بين آلاف النصوص ».[2] وإعادة تصورها برية جديدة تفتح المجال واسعا لخلق نصوص جديدة تتفجر من لب هذا النص، « ليبقى الأدب دائما حيا نابضا بالحياة والتجدد ولا يركن إلى سبات يميته ويجمده ».[3]

[1] – عبد الله الغذامىَ، الخطيئة والتكفير، ص 52.

[2] – المصدر نفسه ، ص 308.

[3] – المصدر نفسه ، ص 308.