

وفي الأخير نصل إلى أن النقد المعاصر-اليوم- يحمل في طياته-بمعنى ما من المعاني- مجموعة من العلوم المهمة بدراسة بنية أو شكل الأثر، وأنه يريد من وراء ذلك أن يصبح علما يرفض الاعتماد على الانطباعات الوجدانية، أو التأمّلات الميتافيزيقية، ويسعى النقد لتأسيس مجموعة من القضايا النظرية والتطبيقية ليستخلص الناقد منها أحكاما عامة تقرر وجود علاقة علمية بين بناء النص الأدبي وبين عناصره الداخلية.

ومن وحي هذه الفكرة، يظهر لنا الغدامي بكتابه الموسوم " الموقف من الحداثة ومسائل أخرى"، الذي لم يدع نظرية جديدة في الكتابة إلا وقدمها للقارئ تقديمًا جيدًا، كما دعى فيه إلى البدء بالنظرية وتسليح القارئ لها ليكون القارئ حكما وناقدا لما فيه من تطبيق وتصور. مما يجعل كتابه هذا دعوة إلى الاقتراب من النقد الألسني، وبالرغم من كل هذا إلا أنه لا يخلو من بعض المزالق النقدية، والتي يمكن أن نلخصها كالتالي:

-إن هذا الكتاب (الموقف من الحداثة) كسائر كتب الغدامي، لا يدور حول محور واحد متكامل يجعل نصوصه تنصهر في مضمون متماسك وإنما هو مقالات بعضها صحفي، وبعضها منقول من كتاب آخر صدر للمؤلف مما يجعل الإضافة فيه إلى مؤلفاته السابقة ومشروعه النقدي إضافة محدودة.

-إن المحاولات التي سعى الناقد من خلالها إلى التوفيق بين مناهج النقد ولا سيما البنيوية والسيمائية والتفكيك لا يخلو من مزالق؛ إذ كيف يمكن أن يشتق مشروع نقدي من ائتلاف أنظار أخرى فيما بينها من التباين والاختلاف أكثر مما بينها من الانسجام والاتفاق.

-ينطلق الغدامي في دعوته للنقد الجديد الألسني من منظور تراثي، وكأنه يبحث في التراث عن شرعية الاتجاه نحو الحديث عما يؤيد فكرته في صراعه مع أنصار النقد التقليدي ومعارضيه التجديد.

وجماع القول أن الناقد قد استطاع بجرأة منقطعة النظير أن يجهر بتوجهاته النقدية في وسط ثقافي يستنكر لكل تغيير وخروج عن المألوف، ولا يعني تتبع المزالق المنهجية في مشروع الناقد خلو جهده النقدي من المحاسن، كتماسك المشروع وتحرك الناقد بين التراث والحداثة بقدرة فائقة.

1 الكتب النقدية الأدبية للغدامي:

يرتبط اسم الغدامي بشيء غير قليل من السجال الذي تتداوله الأقلام هنا وهناك، فهو كاتب ذو مشروع نقدي يثير من الخلاف أكثر مما يجمع حوله من اتفاق. مع أنه تمكن خلال فترة الثمانينات من القرن العشرين أن يحتل مكانة مرموقة في النقد الأدبي، فقد كانت تلك الفترة بداية انحسار كثير من الظواهر الأدبية والفكرية وبروز ظواهر أخرى جديدة، استطاع من خلالها أن يحقق جزءا كبيرا من مشروعه النقدي الذي استهله بكتاب "الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريرية"، لتليه بعد ذلك بقية الكتب: "تشریح النص"، "الصوت القديم والجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث"، "الموقف من الحداثة"، وفيما يأتي نبذة موجزة عن محتوى كل كتاب، ما عدا كتابه الموقف من الحداثة فقد خصصنا له فصلين للحديث عنه.¹

1 1 - الخطيئة والتكفير:

يجمع معظم الدارسين أن أول دراسة تفكيكية تعود إلى عام ألف وتسع مائة وخمسة وثمانين (1985م)، مع أول إصدار وذلك في كتابه "الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشریح نظرية وتطبيق". الذي ألح فيه إلحاحا شديدا على النظر النقدي القائم على دراسة النص وإقصاء النواحي الأخرى التي كانت إلى حين موضع اهتمام الناقد الأدبي.² وقد شكّل الكتاب لبنة مهمة في الدراسات النقدية العربية المعاصرة، توج الغدامي على إثره بجائزة مكتب التربية العربي لدول الخليج العربي في العلوم الإنسانية عام ألف وتسع مائة وخمسة وثمانين (1985م)، فانكبت عليه الدراسات النقدية التي بلغ عددها مائة وثلاثين دراسة.³

وكتاب "الخطيئة والتكفير" من الكتب القليلة التي لا يصح أن تقرأ من عنوانها، إذ لا علاقة للكتاب بما قام بالأمس، وما يقوم اليوم في الوطن العربي من دعاوي التخبط والتكفير بمعناها العام، وإنما هو كتاب نقدي أدبي يسعى إلى إحلال البنيوية التشريرية في دراسة النص الأدبي، من منظور يجمع بين التأصيل والتحديث، ومفردتا الخطيئة والتكفير اللتان استخدمهما المؤلف عنوانا لكتابه قد جاءتا في سياق آخر مختلف، وضمن أنموذج افتراضي

¹ إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للطباعة والنشر، الأردن، (د.ط.)، 2007، ص 222.

² المرجع نفسه: ص 222 .

³ خالد سليمان: من الخطيئة والتكفير إلى النقد الثقافي دراسة انتقائية، عن كتاب الغدامي الناقد، ص 127.

دلالي يجسد العلاقة الخاطئة بين رجل وامرأة، يتحول فيما بعد إلى إحساس بالخطيئة ثم محاولة للتكفير عنها. وهو أنموذج يوجز الثنائية المتعارضة التي صنعت نصوص أدب حمزة شحاتة وخلفت نموذجه على حد تعبير الغدامي.¹

قسم الغدامي كتابه إلى قسمين قسم نظري وقسم تطبيقي؛ في القسم الأول تطرق إلى المذهب الألسنية، وعرض فيه أحدث التطورات النظرية في هذا التخصص مثل: البنيوية والسيميولوجية والتفكيكية، كما نلمس في الكتاب دعوة صريحة إلى القطيعة مع النقد السائد آنذاك، وتركيز الجهود على الوظيفة الشاعرية للغة الكفيلة بتمييز جيد النصوص من رديئها، فكان في فصل الناقد الحديث حول آراء رومان جاكسون (**Roman Jakobson**) في الرسالة الأدبية،² وتحدث عن دور النقد الألسني بوجه عام، والنقد التشريحي بوجه خاص في نقل الخطاب النقدي من كونه مجرد تعليق على ما حدث، إلى فعالية عقلية تحول المسلمات إلى إشكالات.³

ويعثر القارئ للكتاب على منظومة مصطلحية بديلة، فقد أطلق على منهج جاك دريدا (**Jacques Drida**) "النحوية"، وعد التكرارية بديلا عن التناصية، وجعل الأثر بالمفهوم الدريدي بديلا للإشارة عند سوسير (**Saussure**) مرة، وعده من البيان مرة أخرى. يمكننا القول أن الغدامي في قسمه النظري لم يدع نظرية جديدة في الكتابة إلا وقدمها للقارئ، مما يجعل كتابه كتابا تثقيفيا يريد أن يضع بين يدي القارئ مقدمات في النقد الجديد لعله يستطيع من خلالها، ومن خلال المصادر المتصلة بها، متابعة البحث.⁴

وعلى الرغم من أن كتاب (الخطيئة والتكفير) قد أحدث ضجة أثناء صدوره، وتلقاه النقاد العرب كأعلى نموذج تطبيقي في النقد الحدائي، إلا أنه اليوم، وبعد مضي عشرين عاماً على صدوره، بدأ يفقد بريقه وأهميته بسبب الدراسات النقدية الحدائية التي عُرِّبت وكُتبت فتجاوزته، إضافة إلى أنه عندما استقى من بارت، وليتش، وياكوبسون، وديريدا، وتودوروف، فإنه جمع بين ثلاثة مناهج نقدية كانت الحدود بينها غائمة في ذهنه، لأنها ما

¹ عبد العزيز المقالح: نقوش مأربية دراسات في الإبداع والنقد الأدبي، المؤسسة الجامعية- بيروت، ط1، 2004، ص99.

² إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، ص222.

³ خالد سليمان: من الخطيئة والتكفير إلى النقد الثقافي دراسة انتقائية، عن كتاب الغدامي الناقد: عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، (د.ط)، 1422، ص131.

⁴ إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، ص224.

تزال في بداياتها، ولكنها انفصلت بعد ذلك، واستقل كل منهج منها بمصطلحاته ومفهوماته ورواده.¹

1 2 - تشریح النص

لم يلبث الغدامي أن دفع للقارئ بكتاب آخر انقطع فيه للتطبيق، وهو "تشریح النص مقاربات تشریحية لنصوص شعرية معاصرة" الذي نشر عام ألف وتسع مائة وسبعة وثمانين (1987م)، حيث ربط الناقد السابق باللاحق عن طريق مصطلح "التشریح" (Déconstruction) الذي تبناه الناقد كبديل للمصطلح الغربي.²

قسم الغدامي كتابه إلى أربعة فصول، توزعت عليها المقاربة التشریحية التي قام بها على بعض النصوص الشعرية لشعراء معاصرين، إلا أن التنظير لم يغيب عن كتابه، فهو يرى أن التنظير والتطبيق متلازمان، فتحدث الغدامي عن علاقة النقد الجديد بالنقد الألسني، كما عدّ الإشارة ليست مصطلحا بديلا عن الكلمة ولكنها تحول لها،³ فالقارئ الذي يعطي لهذه الكلمة العديد من المدلولات من خلال تأويلاته، يجعل من الكلمة إشارة، فتخلي الكلمة عن شطرها الآخر "المدلول" يضمن لها حرية الحركة. من هذا المنطلق حلل الغدامي في الفصل الأول قصيدة "إرادة الحياة" لأبي القاسم الشابي. مركزا على ثنائية (الحياة/ الموت) وهي ثنائية بين (الحاضر/المستقبل) والتي تشبه إلى حد كبير ثنائية (الخطيئة/التكفير).⁴ أما في الفصل الثاني فقد توصل الغدامي إلى إيجاد حالة تلقي جديدة، وهي حالة الانفعال العقلي، وفيها يستعير العقل من العاطفة إحدى صفاتها وهي الانفعال، إضافة إلى حالة الإقناع. ثم طبق مختلف ما نظر له في الفصل الثاني على الشاعر "محمد الثبتي" والشاعر "عبدالله الصيخان" و"أحمد الصالح".⁵

¹ محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، ص135.

² إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، ص224.

³ عبد الله إبراهيم مطارحات في النظرية والمنهج: عن كتاب عبد الله الغدامي والممارسة النقدية والثقافية، حسين السماهيجي وآخرون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط1، 2003م، ص37.

⁴ إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، ص225.

⁵ عبد الله الغدامي: تشریح النص (مقاربات لنصوص شعرية معاصرة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2006، ص51-55.

وإن كان الفصل الثاني قد عمد إلى سبر الحركة الكلية لمجموعة أشعار خمسة من الشعراء، فإن الفصل الثالث هو تطبيق لما جاء في كتاب الخطيئة والتكفير حيث حاول فيه الإجابة عن السؤال الذي طرحه مرارا في كتابه السابق وهو: لماذا النقد الألسني؟ استعان في ذلك بثلاث مصطلحات "الموضوع"، "الذات" و"المنهج"، فالموضوع هو الواقع المبني كنتاج للعملية، وليس هو المعطى، أما الذات فهي المالكة للقدرة على إعمال هذه الآلة، وليست مجرد ذات راغبة، أما الآلة فهي المنهج الذي يكون من خصائصه أنه قادر على الاستقلال عن الظروف الخارجية وملابسات البيئة لأنها واقع معطى.¹

أما الفصل الرابع فهو دراسة لقصيدة "الخروج" للشاعر "صلاح عبد الصبور"، استهله بتحديد مفهوم للأدب، حيث أنه عملية إبداع من منشئه، وهدفه يتحقق من خلال النظر إلى العمل الأدبي.²

«ويبدو أن الناقد لا يبحث عن بنية تحكم إبداع شاعر كما حصل مع "حمزة شحاتة" في "الخطيئة والتكفير"، بل يسعى هذه المرة إلى القبض على نسق عام يحكم الشعر العربي الحديث، فبعد أن يصل الناقد إلى تعيين شفرة معينة تحكم قصيدة كل شاعر، يحاول إيجاد النسق العام كمحصلة نهائية لاجتماع تلك الشفرات، وفي كتابيه الأول والثاني لا يوفق الناقد في الوفاء لآليات منهجه الإجرائية، فقد حلم في الخطيئة والتكفير بالبنوية فوقع في الانطباعية، وبالتشريحية - كما يفضل أن يصطلح عليها - في تشريح النص فسقط في الاتجاه الأسلوبي البنيوي كما نظر له "ميشال ريفاتير"، فاقتفى الناقد "خطى النقاد الأسلوبيين البنيويين في تناولهم لأزمان الأفعال، فلا نكاد نظفر بتحليل أسلوبي لقصيدة من القصائد دون أن يعرض فيها المحلل لذلك».³

«ويذهب الناقد "يوسف حامد جابر - في سياق تقويمه للكتابين - إلى القول: "على الرغم من أن (تشريح النص) الذي تمت طباعته بعد سنتين من (الخطيئة والتكفير) يشكل تطورا مقبولا في فهم أدوات البنيوية ومفاهيمها وطرائقها عند الغدامي، كما نلمح جوانب مضيئة، لم تستوف حقها من البحث، وتصلح لكي تكون نواة لنقد موضوعاتي».⁴

¹ عبد الله الغدامي: تشريح النص، ص 105.

² المرجع نفسه: ص 6.

³ عمر زرفاوي: الغدامي ومشروع النقد الألسني، ص 162.

⁴ المرجع نفسه، 163.

1 3 -الصوت القديم والجديد:

لعل من أهم القضايا التي طرحتها القصيدة الحديثة منذ ظهورها في أربعينات القرن العشرين، والتي أثارت جدلاً نقدياً طويلاً، قضية موسيقى الشعر الحديثة التي لاقت اهتماماً كبيراً، خاصة بعد صدور كتاب نازك الملائكة (قضايا الشعر المعاصر)، حيث انبرى عدد من النقاد والأدباء للرد عليها وتفنيد الكثير من آرائها. ولعل من أهم ما أفرزته تلك النقاشات والجدالات ظهور الكثير من المقولات لعرب ومستشرقين؛ وكانت أخطرها تلك التي ترد الكثير من فنيّات الشعر العربي الحديث إلى التأثر بالغرب.¹

بالإضافة إلى ظهور مؤلفات نقدية هامة من بينها كتاب الناقد عبد الله الغدامي "الصوت القديم والجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث"، وهو الكتاب الثالث صدر سنة 1987، تصدى فيه لقضية مهمة في هذا المجال هي محاولة الكشف عن العلاقة الفنية بين قصيدة الشعر الحديث والقصيدة الجاهلية بأدلة نصوية تقيم العلاقة العضوية الأكيدة بين كل أنماط الكتابة الإبداعية فيها.²

بالإضافة للأدلة النصوية، انطلق من يقين أن الشعر هو حالة تمثل لغوي راقية، وأنه تجسد فني لأبلغ مستويات الإبداع اللغوي قولاً وإدراكاً، ومن أن القصيدة هي خلاصة التوحد الإلهامي الذي به يتحقق انبثاق اليوم بالأمس، وذلك لأن العلاقة بين اللغة كموروث حضاري، والنص الأدبي كتمثل لهذا الموروث لهي من القوة والوضوح بما هو كافٍ للتأكيد على أن التجربة الشعرية الحديثة تستند على فنيات شاعرية عربية، لأن مجرد قبول النص - كما يرى الباحث لهذه الفنيات دلالة على أنها جماليات نصوية مختبئة داخل لغة هذا النص، وعدم استخدامها من قبل يعود إلى أسرار إبداعية أخرى استثمروها وأفادوا منها حتى أنهكوها ولم تعدّ صالحة لنا كإبداع جديد.³

يتألف الكتاب من مقدمة وثلاثة فصول وملحق، يبدأ الغدامي الفصل الأول بالحديث عن الشعر الحر، والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة، حيث يرى أن الشعر العربي منذ عرف قد مرّ بأطوار متعددة من حيث البناء العروضي في القصيدة. ومن هذا المنطلق أخذ

¹ عبد الله محمد الغدامي: الصوت القديم والجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث)، مطابع مؤسسة الإمامة الصحفية-الرياض، (د ط)، 1999، ص 9.

² المرجع نفسه: ص 13.

³ المرجع نفسه: ص 11.

يفرق بين المصطلحات المختلفة للشعر، فيوضّح مصطلحات الأرجوزة والقصيدة العمودية والموشحة، الشعر المرسل، الشعر الحر، الشعر المنثور، وقصيدة النثر؛ مع تتبع تاريخي لظهور قصائد الشعر الحر منذ عام 1920.¹

ثم أخذ الغدامي في مناقشة آراء نازك الملائكة في الشعر الحر من حيث إن كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، ومواقف النقاد منه كان بمثابة البيان النقدي لهذه الحركة المعاصرة.²

وقد تطرق الغدامي لقضية هامة هي قضية الأوليّة في كتابة الشعر، حيث تؤكد نازك في كتابها المذكور وفي جميع كتاباتها الأخرى بأنها هي - لا سواها - أول من بدأ كتابة الشعر الحر، وأن البداية كانت في قصيدتها (الكوليرا) المكتوبة والمنشورة في سنة، 1947 نافية تأثيرها أو اطلاعها على أي نمط شعري سابق لها، كالموشحات، والبند، مروراً بتجربة أحمد زكي (أبو شادي)، وذلك في سبيل إثبات أوليتها المطلقة في كتابة الشعر الحر. ولذلك ينطلق الغدامي من الناحية التاريخية ليرد دعوى الملائكة، حيث يرى أن الباحثين أثبتوا وجود محاولات عديدة في الشعر الحر منذ مطلع القرن العشرين، ففي العراق نشرت الصحف العراقية في الفترة ما بين 1911-1945 مقطوعات حرة، منها قصيدة إبراهيم عبد القادر المازني المنشورة سنة 1923 في مجلة "الحرية" العراقية أسماها المازني الشعر المنطلق، ومنها نماذج للشاعر بسيم الذويب.³

أما في مصر فإن الحركة - حركة الشعر الحر - قد بدأت تشق طريقها ما بين سنتي 1927 و 1929، عندما نشر أحمد زكي أبو شادي ديوانه (الشفق الباكي) وفيه بعض تجارب جديدة في الشعر المرسل والشعر الحر، وهي تجارب جريئة إلا أنها غير ناضجة. وقد جارى أبو شادي في محاولته في تلك الفترة خليل شيبوب والسحرتي وفريد أبو حديد.⁴

ثم يعرض الغدامي لتجربة علي أحمد باكثير عام 1936، الذي قام بترجمة مسرحية روميو وجولييت إلى العربية، بأسلوب شعري وصفه الشاعر في مقدمته للمسرحية بأنه (مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر). وتتضح رؤية باكثير العروضية التي

¹ عبد الله محمد الغدامي: الصوت القديم الجديد، ص: 15-16.

² المرجع نفسه، ص: 12.

³ المرجع نفسه، ص: 25.

⁴ المرجع نفسه، ص: 30.

صارت فيما بعد قاعدة من قواعد الشعر الحر، كما يرى الغدامي في مقدمة مسرحية (اخناتون ونفرتيتي) المنشورة سنة 1940، إذ يقول: «وجدت أن البحور التي يمكن استعمالها على هذه الطريقة هي البحور التي تفعيلاتها واحدة مكررة كالكامل والرمل والمتقارب والمتدراك... أما البحور التي تختلف تفعيلاتها كالخفيف والطويل... فغير صالحة لهذه الطريقة».¹

وبعد هذا العرض التاريخي، يرى الغدامي أن تعبير (الشعر الحر) و(الشعر المنطلق) من التعبيرات الشائعة بين الشعراء والكتاب منذ زمن يسبق محاولة نازك الملائكة بربع قرن.² وبعد تمييزه بين الريادة والأولية يصل للقول: «إن الأولية ليست لنازك حتماً، أما الريادة فهي بلا شك واحدة من كوكبة من الشعراء الذين حملوا راية هذه الحركة في بدايتها بدوافع اطلعهم على الآداب الأوروبية. فهو تطور ناشئ عن التقاء فكري من الشرق والغرب دعت إليه الحاجة إلى لغة حديثة ذات طاقة إيحائية تستطيع مواجهة القلق والتمزق الذي يملأ أنفسنا اليوم».³

ثم يناقش الغدامي نازك الملائكة في عدد من القضايا الفنية والعروضية التي طرحتها حول الشعر الحر، ويختتم حديثه في هذا الجانب بالالتفات إلى جانب لطيف هو تسمية الشطر والبيت والسطر، فيرى أن ارتباط مسمى شطر بالبيت في الشعر الحر كان هو السبب في معظم ملاحظات نازك الملائكة العروضية، ومن ثم يقترح تعبيراً اصطلاحياً ثابتاً وواضحاً وهو البيت لأنه لا يقصر في أداء المعنى، «ولسنا بحاجة إلى تعبير آخر هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لأن كلمة (شطر) مرفوضة في الشعر الحر لما تجرّه من ملابس عروضية ولغوية، وكذلك كلمة (سطر) غير مقبولة لأنها ذات ارتباط بأسلوب الكتابة النثرية لا الشعر».⁴

¹ عبد الله محمد الغدامي: الصوت القديم الجديد، ص 53.

² المرجع نفسه، ص 38.

³ المرجع نفسه، ص 49.

⁴ المرجع نفسه، ص 77.

أما الفصل الثاني والثالث من كتاب الغدامي فكان يهدف من ورائهما إلى كشف العلاقة الفنية بين الأمس واليوم، بين القصيدة الجاهلية والقصيدة الحديثة بأدلة تاريخية نصوصية هدفها إقامة العلاقة العضوية داخل اللغة العربية بين كل أنماط الكتابة الإبداعية.¹ فتناول في الفصل الثاني تحرر الأوزان في الشعر القديم، فيرى أن الشعر الحر لم يكن خروجاً عن الوزن الشعري العربي، وإن كان خروجاً عن المعايير الخليلية للأوزان، ومن هنا فإن الخروج عن معايير الخليل لا ينفي صفة الشعر عن القصيدة. ومن ثمّ يعرض في الفصل متتبعاً مسيرة الشعر العربي، وخروجه على قواعد الخليل منذ عصر الجاهلية.² فيعرض نموذجاً قصيدة عبيد بن الأبرص التي يقول في مطلعها:

أقفر من أهله ملحوب فالقُطَيَّياتُ فالذَّنُوبُ

يرى الغدامي أن هذه الأبيات في هذه القصيدة قد أتت على أوزان شعرية سبعة، حيث مزج الشاعر الأوزان في قصيدة واحدة بطريقة مغايرة لما قعدت العروضيون، وحتى أنه لم يمعن النظر في وزنها إلا بأخذها شطراً شطراً، ثم عرض لمثال آخر للشاعر الجاهلي الأسود بن يعفر وردت بأربعة أوزان في قصيدة من خمسة أبيات.³

ثم يعالج مسألة الخروج عن أوزان الخليل فيرى أنه لم تكن الأوزان التي استنبطها الخليل بن أحمد وما وضعه لها من قواعد هي القول الفصل في أمر الموسيقى الشعرية، لا في عهد الخليل وعهد تلاميذه ولا فيما سبقه من عهود، أو ما لحقه منها،⁴ مستشهداً بقول الزمخشري: «والنظم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لا يقدر في كونه شعراً، ولا يخرج عن كونه شعراً».

بعد ذلك يرى الناقد أن الخروج عن عروض الخليل كما هو مقعد في كتب العروضيين على ثلاثة أوجه؛ أولها، قصائد جاءت موزونة على تفاعيل ثابتة كثبوت تفاعيل الخليل من حيث التزام عدد ثابت منها في كل شطر؛ وليس فيها اختلاف سوى أنها ليست على وفق قواعد العروض الخليلي.⁵

¹ عبد الله محمد الغدامي: الصوت القديم الجديد، ص 80.

² المرجع نفسه، ص 13.

³ المرجع نفسه، ص 93.

⁴ المرجع نفسه، ص 97-99.

⁵ المرجع نفسه، ص 103.

ويعرض عدداً من الأمثلة على ذلك منها قصيدة الشاعر الجاهلي سلمى بن ربعة التي يقول في مطلعها:

إِنَّ شِوَاءَ وَنَشْوَةَ وَخِيبَ الْبَازِلِ الْأُمُونِ

حيث يرد وزن أبياتها كالتالي (مستفعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)، فالشطر الأول مع ثبوت وزنه في كافة الأبيات إلا أنه وزن لم يورده العروضيون من ضمن أوزان البسيط.¹

ثانيها: قصائد جاءت على غير وزن محدد، وإنما اعتمدت على نوع من الإيقاع يختلف عن العروض، وكأنه يعتمد على النبر وطريقة التزم بالشعر، ومن الأمثلة التي عرضها الغدامي على ذلك قول أبي نواس:

رَأَيْتَ كُلَّ مَنْ كَانَ أَحْمَقًا مَعْتَوْهًا
فِي ذَا الزَّمَانِ صَارَ الْمَقْدَمَ الْوَجِيهًا
يَا رَبِّ نَذَلْ وَضِيعَ نَوْهَتِهِ تَتَوَيْهًا
هَجَوْتَهُ لَكَيْمًا أَزِيدُهُ تَشْوِيهًا

فهذه الأبيات ليس لها وزن كأوزان الخليل.²

ثالثها: إغفال العدد الثابت للتفعيلات في الأبيات، وذلك بالزيادة في التفعيلات أو النقصان منها حسب ما يقتضيه المعنى، ومن أمثلة الزيادة قول أحيحة بن الجلاح:

أَشَدُّ حِيَازِيْمِكَ لِلْمَوْتِ فَإِنَّ الْمَوْتَ لِأَقْيَا
وَلَا تَجْرَعُ مِنَ الْمَوْتِ إِذَا حَلَّ بِوَادِيَا

والأبيات من الهزج (مفاعيلن أربع مرات)، ولكن الشاعر زاد كلمة (أشدد) في البيت دون مراعاة منه لقيد العروض في عدد التفعيلات الثابت، ولا حتى في نوعها الواحد بتفعيلة غريبة عن هذه البحور وهي (فاعل) بسكون اللام. ومن أمثلة النقص نأخذ قول أبي عثمان المازني:

لَسَعْدِ بْنِ الضَّبَابِ إِذَا غَدَا أَحَبَّ إِلَيْنَا مِنْكَ فَاْفَرَسَ حَمْرَ

¹ عبد الله محمد الغدامي: الصوت القديم الجديد، ص 104.

² المرجع نفسه، ص 109.

هذا البيت من الطويل ولكن سقطت منه تفعيلة كاملة في أوله.¹ ويخلص إلى القول في نهاية الفصل الثاني إلى أن العرض الوارد فيه دلالة على أن قواعد العروض عندما استقرأها الخليل لم تكن تعتمد على استقراء شامل. وهذا ما يؤكد أن الوزن في الشعر شرط أساسي، ولكن للشاعر أن يأتي بأي وزن يراه، وله أن ينوع فيه، كما أن عليه أن يجعل الوزن خاضعاً للمعنى فيزيد في الوزن أو ينقص منه حسب ما يقتضيه معناه، وعلى ذلك سار عدد من شعراء العربية وأيدهم عدد من نقادها.²

أما الفصل الثالث فيتحدث فيه الغدامي عن إرسال الروي في الشعر العربي القديم، حيث يبدأ حديثه بالتفريق بين مصطلحي القافية والروي، ويتبنى تعريف الخليل للقافية بأنها (عبارة عن الساكنين اللذين في آخر البيت مع ما بينهما من الحروف المتحركة ومع المتحرك الذي قبل الساكن الأول)، والروي هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتتسب إليه.³ ومعالجة موضوع القافية في الشعر ورؤيته أن القافية غير الروي، قاداه إلى مناقشة تعريف الشعر عند النقاد العرب مع عرض الأمثلة على ذلك. وهذا أيضاً أوصله إلى حقيقتين:

الأولى: أن تعريف قدامة بن جعفر ومن جراه لا يجعل اتفاق الأبيات بحرف الروي شرطاً في الشعر، لأن التعريف لا ينص على ذلك ولا يحتمله.

الثانية: أن كلمة (مقفى) لا تعتمد كعنصر في تعريف الشعر، لأن كل كلام موزون سينتهي بقافية، ويكون بذلك الشعر المرسل مقفى والشعر الحر مقفى أيضاً.⁴

ثم يفرق المؤلف بين أمور ثلاثة هي معاني الضرورة والعيب والخطأ، لينتقل إلى عرض عيوب الروي وهي الإكفاء وهو تنوع حرف الروي، والإقواء وهو اختلاف إعراب حرف الروي من بيت إلى بيت. والإكفاء يدخل تحت (تنويع الروي) وهذا ينقسم إلى قسمين؛ التنويع المنظم والتنويع المرسل. فالتنويع المنظم للروي في الشعر العربي يضم أنواعاً من الشعر هي: المسمطات والمزدوج والموشحات، وقد عرض الباحث أمثلة كثيرة على تلك الأنواع.⁵

¹ عبد الله محمد الغدامي: الصوت القديم الجديد، ص 110.

² المرجع نفسه، ص 121.

³ المرجع نفسه، ص 126.

⁴ المرجع نفسه، ص 138.

⁵ المرجع نفسه، ص 143.

أما التنوع المرسل فهو ما ورد عن العرب من شعر كثير فيه إرسال للروي، بأن يختلف الروي في بعض أبيات القصيدة الواحدة وهو ما أسماه العروضيون بـ(الإكفاء)، وقد يكون من أسمائه (الإجازة) وقد عرض الناقد أمثلة على ذلك.¹

وهذا العرض قاد الغدامي إلى تبني هدفين أخذاً من روح الموروث النقدي للقدماء، أمثال ابن جني والمرزباني وغيرهما وهما من أهم أغراض دراسته:

الأول: أن نعد تنوع الروي ضرباً من ضروب الضرورة الشعرية يلجأ إليها الشاعر، الضرورة شيء غير المعيب وغير الخطأ، وهي تأتي لسبب فني يقصده الشاعر ويصل إلى الأخذ به.

الثاني: أن نجيز ذلك للشعراء كافة دون تمييز بين سابق ولاحق انطلاقاً من مقولة ابن جني في أن (ما جاز للعرب جاز لنا).²

أما ملحق الكتاب الذي ختم به الغدامي كتابه فقد تناول فيه آراء محمد حسن عواد العروضية دراسة ونقداً، وقد نال عواد اهتمام الباحث لكونه رائداً في شعره وفي فكره على مستوى الأدب في المملكة العربية السعودية؛ ومن حيث أن اجتهاداته العروضية في كتابه (الطريق إلى موسيقى الشعر الخارجية) ذات قيمة فنية؛ من حيث صلتها بتجربته الشعرية (المتحررة)، كما أنها ذات قيمة تاريخية لتبنيها حركات التحرر الشعري المعاصر، ولا سيما من حيث فتح باب الاجتهاد في تنوع موسيقى الشعر، وفي محاولة فك القيد في تجريب ما تنتجه الأوزان العربية من أشكال عروضية مختلفة، وهذا ما يجعل من تجربة عواد إسهاماً أدبياً من شاعر سعودي في حركة الشعر العربي الحديث.³

إن من أهم ما يُحفظ للغدامي في كتابه هذا هو محاولته التنقيب والبحث في التراث العربي عن جذور لموسيقى الشعر العربي الحديث؛ ودعمها بالأدلة النصوية، وهذا ما يجعل تجربته جديرة بالعناية والتدبر والمتابعة.

¹ عبد الله محمد الغدامي: الصوت القديم الجديد ، ص 150.

² المرجع نفسه ، ص 162.

³ المرجع نفسه، ص 188.

1-4- الموقف من الحداثة:

صدر له كتاب بهذا العنوان سنة 1987، وتناول فيه قضايا متعددة من جملتها الموقف من الحداثة الشعرية في العالم العربي.¹ ولعل الغدامي بهذا الكتاب أقرب إلى التنظير الذي أسس له في "الخطيئة والتكفير" منه إلى التطبيق في "تشریح النص". يعد كتاب "الموقف من الحداثة" مراجعة شاملة للنقد الأدبي في الوسط الثقافي آنذاك، فحوى حديثاً عن فكرة "موت المؤلف" التي تنسب لرولان بارت، إذ حاول الناقد تأصيل المقولة في التراث العربي.² فعاد بها إلى بيت المتنبي:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

ويحلل الغدامي البيت الشعري قائلاً: «ونعرف أن الشاردة دائماً هي التي تعدو بعيداً عن صاحبها، ولو أمسكت بها لم تعد شاردة، لكنها تظل شاردة لأنك غير قادر على الإمساك بها، وتفننت عقلية المتنبي عن أن نصه الشعري يمثل شوارد، وتظل خيولاً سائبة، والناس فرسان يجرون وراءها كي يمسكوا بها، ولكنهم لن يستطيعوا "ويسهر الخلق جراها ويختصم"، ويظل الاختصام عليها من الناس، ولكنه هو ينام ملء جفونه، أي ينتهي دوره كمنشئ، ويبدأ دور القارئ».³

«إن فكرة "موت المؤلف" التي يقر الناقد نسبتها إلى الناقد الفرنسي "رولان بارت"، ترجع في أصلها إلى المخاض الفلسفي الغربي وبالتحديد لمقولتي "موت الإله" عند نيتشه، و"موت الإنسان" عند فوكو، موت الإله بإعلان نهاية الوثوقية وتقويض الحقيقة المطلقة، وموت الإنسان بسيطرة "البنية" على الإنسان. وتأسيساً على ذلك فإنه لا لقاء بين مقولة "موت المؤلف" وبين بيت المتنبي».⁴

ويضاف إلى ذلك إعادة الناقد لقضايا عديدة سبق له أن تناولها في كتابه "الخطيئة والتكفير"، كالحديث عن الدلالة والدور الجمالي للغة، فهو في سياق توضيحه للدلالة الضمنية يضطر إلى أن يكرر التفرقة بين الإسقاط والإيحاء، وأشار في نهاية المقال إلى

¹ إدريس بلمليح: الرؤية والمنهج لدى الغدامي، عن كتاب الغدامي الناقد، ص 24.

² إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، ص 227.

³ عبد الله الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 74.

⁴ عمر زرفاوي: الغدامي ومشروع النقد الألسني، ص 164.

أنواع المعاني السبعة التي توصل إليها "ليتس"، وواحد منها فقط يمثل الدلالة الصريحة، بينما الستة الأخرى تمثل الدلالة الضمنية.¹

« وفي رده على الألسني المتورط "محمود أمين العالم" يذكرنا الغدامي بمعارك النقد الحديث، فنصف الكتاب (ست مقالات) جاءت ردا على دعاوي الأستاذ العالم في كتابه "ثلاثية الرفض والهزيمة"، كاتهامه البنيوية بإغفال المعنى والتركيز على الشكل فقط، مما حتم على الناقد إعادة بعض فقرات كتابه "الخطيئة والتكفير" المتعلقة بموقف "رولان بارت" من الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، ومفهوم السياق عند جاكسون. ولم يكتف الناقد بذلك بل مارس ما سماه "علي حرب" بالنفي المتبادل وإمبريالية المشاريع عبر محاولته كشف التنافر بين المفاهيم النظرية لممارسات الأستاذ العالم النقدية وبين مدونته التطبيقية؛ روايات صنع الله إبراهيم، فأكد الناقد أن تلك الممارسات إسقاطات مفروضة على المدونة».²

¹ مختار أبو غالي: قراءة نقدية في كتاب الموقف من الحداثة، مجلة العربي، وزارة الثقافة والإعلام، الكويت، ع 456، نوفمبر 1996، ص 107.

² عمر زرفاوي: الغدامي ومشروع النقد الألسني، ص 164.

1 - محمود أمين العالم : هذا الألسني المتورط

يعد محمود أمين العالم من النقاد العرب المتميزين باهتماماتهم المتفتحة على الحركة الثقافية العالمية، والمنظرين الأساسيين للنقد الأدبي الاجتماعي في العالم العربي، حيث سعى باستمرار إلى الدفع بالمسار الثقافي العربي نحو آفاق تساءل الحداثة والممكن المعرفي، وتعمل على ربط القيم الجمالية والأعمال الفنية بالسياقات الاجتماعية والتاريخية، لكن من منظور يعمل على تجاوز المنظور والرؤية الآلية لانعكاس الواقع الاجتماعي في النصوص الأدبية.¹

تعد آراء محمود أمين العالم في مجال الدراسات النقدية العربية إسهاما جادا في بحث المناهج النقدية العربية الجديدة، وحاولت تأطير تصور جديد للممارسة التطبيقية للنقد، من منظور سوسولوجي يتقاطع مع الإرث البنيوي التكويني وسوسولوجيا النص. وفي كتابه "ثلاثية الرفض والهزيمة" الصادر سنة 1985، والذي تناول فيه بالدراسة النقدية ثلاثية صنع الله إبراهيم (تلك الرائحة، نجمة أغسطس، اللجنة)، مستندا إلى الخلفية الفلسفية التي وفرتها المادية الجدلية من جهة، ومستفيدا من مصطلحية النقد البنيوي والتكويني في جانب دراسة من جهة أخرى، والعالم هو أحد رواد النقد الإيديولوجي في الخمسينات.² على حد قول الغدامي، والذي كان قد تعرض لدعاوي محمود أمين العالم في كتابه "ثلاثية الرفض والهزيمة"، وقد جاء ذلك في ست مقالات، والمقالات توضح أبعاد النقد الألسني وما يقابله من مناهج ولاسيما الاجتماعي، وفيما يأتي تفصيل لذلك.

1 1 - من نقد اللحظة إلى نقد اللحظة:

يعتبر النقد الأدبي مجال التخصص الدقيق للنقاد الغدامي، ولذلك فإن المنهج ينعكس في هذا المجال بشكل حيوي وفعال إلى أبعد حد ممكن،³ وأصدق ما يعبر عن ذلك قوله: «ولقد جاءت هذه المقالات استجابة لأسئلة تتوارد علي منذ صار مشروع الثقافي مرتبطا بمنهجية نقدية واضحة المعالم، وتقوم هذه المنهجية على (النقد الألسني) معتمدا بذلك على ما يعرف بنقد ما بعد البنيوية، وهو عندي نقد يأخذ من البنيوية ومن السيميولوجية منظومة

¹ عمر عيلان: النقد العربي الجديد (مقاربة في نقد النقد)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، (د.ت)، ص 189.

² المرجع نفسه، ص 190.

³ إدريس بلمليح: الرؤية والمنهج لدى الغدامي، عن كتاب الغدامي الناقد، ص 22.

من المفاهيم النظرية والإجرائية تدخل كلها تحت مظلة الوعي اللغوي بشروط النص وتجلياته التكوينية والدلالية»¹.

وكان الغدامي قد تناول مصطلح "نقد اللحظة"، على أنه نقد حديث المناسبة والظرف الآني، ولم يكن نقداً منهجياً يعتمد على أية نظرية نصوصية، وإنما كان يعنى بالمعاني الظاهرة للنص مهما كانت ساذجة أو بسيطة، وقد استدل على ذلك بقول الناقد محمود أمين العالم حينما قال عن مرحلة الخمسينات بأنها² " قد طغت على كثير من تطبيقاتها العناية بالدلالة والمضمون نتيجة لبعض الملابس"³.

ويرى الغدامي أن العالم في قوله هذا يركز بصورة أساسية على نقد المنهج البنيوي، الذي يعده قاصراً عن تمثّل الأبعاد الحقيقية للصنيع الأدبي، ويقلص التجربة الأدبية في مجالي الإبداع والنقد إلى مجرد نموذج واحد منغلّق، وهو أمر غير ممكن في نظره - العالم- ويقدم بهذا الشأن أربع ملاحظات تؤشر على محدودية النمط البنيوي إذا اعتمد بمفرده في الدراسة النقدية:⁴

أ - أن النموذج البنيوي يفرض على الأعمال الأدبية نسقا أو نمودجا مسبقا هو المعيار الذهبي لأدبية الأدب، وهو ما يناقض عنصر الإبداعية في العمل الأدبي.

ب - أن النموذج المعياري يساوي بين الأعمال الأدبية مهما كانت قيمتها الإبداعية.

ت - أن النموذج البنيوي المعتمد، نظرا لاعتماده على النسق الألسني، يخضع التعبير الإبداعي لقواعد البنية اللغوية أساسا، كما أنه يهمل خصوصيات الأجناس الأدبية المتنوعة.

ث - إهمال الدراسة الأدبية للدلالة الكامنة في النص سواء في بعدها التاريخي الأدبي، أو في سياقها التاريخي الاجتماعي، والتركيز على الدراسة النصية الداخلية وحدها.⁵

¹ عبد الله محمد الغدامي: ثقافة الأسئلة، ص 10.

² عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 113.

³ محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة، دار المستقبل العربي، بيروت، ط1، 1985، ص 10.

⁴ المرجع نفسه، ص 14.

⁵ المرجع نفسه، ص 14.

هذه المعطيات المنهجية في نظر أمين العالم هي المبرر الذي أدى إلى القصور المنهجي للبنىوية في مجال النقد الأدبي الذي صار بحثاً جزئياً موضعياً وصفيًا في مطابقة النصوص مع نموذج محدد سلفاً.¹

يرى الغدامي أن محمود أمين العالم لا يأخذ من اتجاهات النقد الألسني إلا ما سماه بالهيكلية، ويقصد به البنوية، إلا أن في ذلك خلط، فالهيكلية تقابل الشكلية (formalisme)، بينما البنوية ترجمة لـ (structuralisme)، وهاتان مدرستان متميزتان. فالبنىوية تعمد إلى فحص النص من خلال أبنيته الصياغية كوحدات فنية تقوم كعناصر متميزة تشتبك مع بعضها في علاقات، هذه العلاقات تشكل دلالتها الكلية، أما الشكلية فتعنى بالخصائص الجمالية لأسلوب النص، وهذا يتكامل مع اتجاه البنوية.²

ولا شك أن هذا الخلط لدى أمين العالم بين هاتين المدرستين، هو ما أدى به إلى الظن بأن البنوية تعنى بالشكل فقط وتغفل الدلالة والمعنى في العمل الأدبي والإنساني عامة، والدليل على ذلك أنه قد نص في حديثه هذا على أسماء كرواد البنوية مثل ليفي شتراوس ورولان بارت. إن المطلع على كتابات رولان بارت وليفى شتراوس يدرك مدى مجانية أمين العالم للصواب، فرولان بارت هو صاحب فكرة الدالتين المتلازمتين في النص الأدبي، وهما الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية. ومعنى ذلك أن كل دلالة صريحة تتكون من ثلاثة عناصر؛ الدال والمدلول والدلالة، وكذلك هو الحال بالنسبة للدلالة الضمنية.³

كما استعان الناقد بفكرة السياق عند جاكسون، والتي تقوم على أساس (المرجع)، والسياق في الأدب يمثل وضع الحالات التي جاء القول ليعبر عنها. والمرجع في السياق هو الوظيفة الإرجاعية، وهي قدرة الإشارة على التذكير بشيء غير ذاتها.⁴

يتضح من كل ما سبق أن الناقد حاول أن يفند ما نسبته أمين العالم من تهمة للبنىوية مربوطة باسم رولان بارت؛ فالموروث الفكري لبارت يؤكد على اهتمامه بالدلالات الكلية ذات الطبيعة الشمولية في اللغة وفي المجتمع. إضافة إلى جاكسون ورولان بارت نجد ليفي شتراوس الذي كان شديد الاهتمام بدلالات الأشياء، وكان يعالج قضايا معالجة بنوية تعتمد

¹ محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة، ص 192.

² عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 114 - 115.

³ المرجع نفسه، 117.

⁴ المرجع نفسه، 118.

على النوى الأساسية التي تفرز تشكيلات نموذجية في تجلياتها اللغوية وفي فعلها الحضاري.¹

وبهذا يتأكد أن البنيوية منهج يسعى إلى توحيد العلوم في نظام للتصور الشامل كحل لمشكلة العلاقة بين الذات الإنسانية وتصوراتها الخاصة وبين الأنظمة التعبيرية مع عوالمهم الموضوعية، ومنه فإن هذا ينفي تهمة إغفال الدلالة عن البنيوية ويسقط دعوى محمود أمين العالم.²

1 2 - دعوى النموذج الواحد:

ينطلق محمود أمين العالم في رؤيته النقدية، من منظور أدبي يتعامل مع النص الأدبي بوصفه إنتاجاً فنياً مشبعاً بالدلالات الاجتماعية والتاريخية، وبشروط نشأته التي تكيف تلك الدلالات كما أن صلته بالواقع ليست استنساخاً وتكراراً له، بقدر ما هي إضافة جديدة لهذا الواقع، تتسم بطابعها الإبداعي المسهم في التحول والتغيير، والنص الأدبي إلى جانب ذلك، بنية متراكبة لبنيات جزئية؛ زمانية ومكانية، ودلالية.³ وقد تحدث العالم في كتابه "ثلاثية الرفض والهزيمة" عن فكرة النموذج الواحد، التي ترى أن للأعمال الأدبية كافة نسقا نموذجياً محدداً تخضع له بناءً وتفسيراً حسبما فيها من أنماط لغوية، يقوم الدارس برصدها رسداً إحصائياً شاملاً.⁴

إن الاعتراض الذي لقيه أمين العالم من قبل الغدامي ليس حول فكرة النموذج الواحد في حد ذاتها، بل هي حول زعمه أن هذه الفكرة هي مفهوم بنيوي. ولا شك أن أمين العالم هنا يخلط بين البنيوية والأسلوبية الوصفية، ذلك أن هذه الأخيرة هي ممارسة نقدية وقع فيها بعض الأسلوبيين الذين اعتمدوا على الرصد الإحصائي لكل أبنية النص، وعلى رأسهم جاكبسون.⁵

¹ عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 119.

² المرجع نفسه، ص 120.

³ عمر عيلان: مقارنة في نقد النقد، ص 193.

⁴ عبد الله الغدامي: موقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 121.

⁵ المرجع نفسه، ص 121.

ولقد تصدى النقاد الألسنيون لنهج "جاكسون" الوصفي منتقدين الاقتصار عليه مسلمة مسبقة أن الأبنية تفسر سر الإبداع. مما يعني أن الأبنية لا تسبق الإبداع وليست سببا له، ولكنها نتيجة له.¹

وكحل للخروج من هذه الإشكالية، على حد قول الغدامي، هو ما ذكره "بيتيت" في مبدأ التوازن الانعكاسي وهو مبدأ يقوم على حتمية التوازن بين الذوق الجمالي وبين البنية، أي أن البنية لكي تكون خاصة أسلوبية لا بد أن تكون انعكاسا للحس الحدسي الذي نشأ عند القارئ كنتيجة لاستقباله لها. هذا الموقف الذي أخذ به ليفي شتراوس أستاذ البنيوية في فرنسا، حين قال: «إن هدف البنيوي أن يكشف لماذا الأعمال الأدبية تأسرننا»، أي أن الأسر يقع أولا ثم تتبعه عملية اكتشاف أسباب هذا الأسر.²

وليس من أحد في مدارس النقد الأدبي كلها بأبعد من رولان بارت عن تهمة النموذج الواحد، ويكفي ذلك أن من مبادئه الأساسية مبدأ إلغاء المعنى الواحد، لأن النص عنده ذو طبيعة جماعية وكلما زادت جماعية النص، تضاعفت فيه صفة النص المكتوب قبل القراءة. أي أن القراءة هي التي تصنع النص وبالقراءة تتحقق المعاني بواسطة أثر نظامها.³

ونجد في الفقرة الأخيرة من هذه المقالة، أن الغدامي قد تصدى لأمين العالم الذي اتهم البنيوية ممثلة بليفى شتراوس وبارت أنها تعتمد إلى النموذج الواحد، من خلال ما حدده فنسنت لينتش بمنطلقات البنيوية، وهي كالتالي:

أ تسعى البنيوية إلى استكشاف البنى الداخلية اللاشعورية الظاهرية.

ب تعالج العناصر بناء على علاقاتها وليس على أنها وحدات مستقلة.

ت تركز البنيوية دائما على الأنظمة.

ث تسعى إلى إقامة قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء، وذلك لتؤسس الخاصية المطلقة لهذه القواعد.⁴

¹ عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 122-123.

² المرجع نفسه، ص 123.

³ المرجع نفسه، ص 124.

⁴ المرجع نفسه، 124.

1 3 - التباس المفاهيم:

تعرض محمود أمين العالم في كتابه "ثلاثية الرفض والهزيمة" إلى قضية أساسية، تقف وراء كل المواقف المختلفة؛ ألا وهي إمكانية أن يكون النقد الأدبي علما. هذا ما دفعه إلى التمييز بين مجالين لبحث الأدب هما: الدراسة الأدبية والنقد الأدبي.¹

فالدراسة الأدبية في نظره، يتمحور اهتمامها في وضع القواعد والقوانين العامة للتعبير الفني والجمالي، وضبط خصائصهما وقواعدهما، مثلما هو شأن كتاب أرسطو "فن الشعر"، الذي لا يمكن اعتباره كتابا في النقد الأدبي، بقدر ما هو مسعى تنظيري لتحليل وتصنيف أشكال التعبير الإنسانية مثله مثل ما تقدمه "البيوطيقا الجديدة"، أو "علم الإبداع الأدبي"²، التي هي «محاولة لاكتشاف القوانين العامة للإبداع الأدبي، ولكنها ليست النقد الأدبي».³

أما النقد الأدبي، فهو إجراء تطبيقي يستفيد من المباحث النظرية العامة، لكنه يسعى للكشف عن خصوصية الآثار الأدبية ومواطن التفرد والتميز فيها، بل أكثر من ذلك،⁴ فهو «يكشف ما يناقض هذا العالم، أو ما يضيف عليه، أو ما يشكل ظاهرة فريدة جديدة، فلا حدود للإبداع الأدبي».⁵

إن الغاية الأساسية للتمييز الذي يقيمه أمين العالم هي فك الخناق على النص، وفتح المجال أمام الناقد ليستفيد من الجوانب النظرية على المستوى الإجرائي، وربط الإبداع بالمكونات التاريخية والاجتماعية والفكرية والإبداعية الأدبية التي أنتج في سياقها. ولعل هذا الأمر هو الذي جعله لا يرفض الاستفادة من الإنجازات البنوية في مجالات دراسة النصوص الأدبية، والكشف عن أبعادها الدلالية، لكنه يقف في وجه محاصرة النص في ذاته عن طريق المقاربة الداخلية، التي تشكل في رأيه موقفا إيديولوجيا، يدعي العلمية والحياد، في الوقت الذي ينطلق في الحقيقة من إيديولوجيا أخرى.⁶

1 محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة، ص 20.

2 عمر عيلان: مقاربة في نقد النقد، ص 192.

3 محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة، ص 20.

4 عمر عيلان: مقاربة في نقد النقد، ص 192.

5 محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة، ص 18.

6 عمر عيلان: مقاربة في نقد النقد، ص 193، 192.

ويستثني أمين العالم -بخاصة- رولان بارت في كتاباته الأخيرة من هذه النزعة، حيث يرى بأنه الناقد الوحيد الذي يخلص من الحرفية البنيوية القائلة بالمعالجة الداخلية للنص الأدبي.¹ كما يرى أن رولان بارت "ناقد أدبي أكثر مما هو دارس أدبي، بل قد نجد اختلافا بين تنظيراته العامة الأولى وتطبيقاته النقدية الأخيرة، بل لا نكاد نجد لديه دائما منهجا إجرائيا واحدا سائدا".² ويرد الغدامي في هذه المقالة على التباس المفاهيم عند محمود أمين العالم، وذلك في نقطتين:

أ - الأولى في تفرقة أمين العالم بين علم الأدب والنقد، عاكسا تهمة الخلط على الاتجاه الألسني، ذلك لأن الدراسة الأدبية لا تقوم كمقابل مغاير للنقد الأدبي، لأن الدراسة الأدبية صورة من صور القراءة الجادة ذات الشمولية، إما لأعمال كاملة أو لفترة معينة. إضافة إلى ذلك فهي ليست مصطلحا بديلا عن البيوطيقا ولكنها جزء منها، كما أن النقد الأدبي لا يقف كمفهوم مقابل للشاعرية (البيوطيقا)، بحيث تكون هذه الأخيرة هي النظرية والنقد هو الممارسة.³

ولذا فإن الشاعرية نظرية نصوية تتبع من النص وتنعكس عليه، وليست جسدا غريبا يفرض على الأدب من خارجه، أو إيديولوجية مذهبية تسقط على النصوص وتسلط عليها لتفرض عليها فكرا لم ينبع من داخلها ولم يتأسس فيها.⁴

وقد ذكر الغدامي في معرض حديثه مجالات الشاعرية التي حددها تودوروف في ثلاثة عناصر:

- 1 تحليل أساليب النص، أي أن النقد الأدبي ممارسة قرائية عملية.
- 2 تسعى الشاعرية إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها النص الأدبي. أي أن الدراسة الأدبية ليست مفروضة على النصوص أو مسقطة عليها، ولكنها نابعة منها.
- 3 - تأسيس النظرية التي تقوم على الدلالة الضمنية للأعمال الأدبية، أي انبثاق الكل من علاقات الأجزاء.⁵

¹ عمر عيلان: مقارنة في نقد النقد، ص 193.

² محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة، ص 16.

³ عبد الله الغدامي: موقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 123.

⁴ المرجع نفسه، ص 23.

⁵ المرجع نفسه، ص: 128.

إضافة إلى ما سبق، نجد ما ذكره أمين العالم حول أن العلاقة في النص الأدبي تتمحور ما سماه رولان بارت بالمحتمل النقدي، الذي هو فعالية ثقافية قرائية تجمع بين النص والقارئ في تلاحق كلي يجعل لغة النص جماعية وليست فردية معزولة.¹

ب - والنقطة الثانية في لوم الناقد محمود أمين العالم النقد الألسني، متهما إياه بالاختصار على دراسة النص الأدبي كمعطى في ذاته ساكن ثابت معزول متعال. وهو بذلك يخلط بين الألسنية وما يسمى بالنقد الجديد الذي انتشر في إنجلترا وأمريكا، وأبرز رواده ريتشاردز، الذي كان يأخذ بمفهوم النص المغلق، وفيه كانوا ينظرون للعمل الأدبي معزولا عن كاتبه وعن زمنه وعن جنسه الأدبي.²

إلا أن رواد الألسنية وعلى رأسهم رولان بارت سخرُوا من هذا الاتجاه وقوضوا منطقته، ويشهد على ذلك مقالة لرولان بارت عام 1971 بعنوان (من العمل إلى النص)، ولقد لخص فنسنت ليتش أهم الأفكار التي وردت في المقالة منها: أن النص مفتوح ومطلق للخروج، والقارئ ينتج النص في تفاعل متجاوب لا في تقبل استهلاكي.³

إن الخلط بين المدارس والاتجاهات النقدية هو الذي أحدث الالتباس لدى محمود أمين العالم مما جعله يحارب الألسنية بأسلحتها، وتبني نظرياتها فيما يحسب أنه يفندها.⁴

1 4 - ملاحظات على النظرية:

يعتمد كتاب ثلاثية الرفض والهزيمة للناقد محمود أمين العالم على قسمين؛ أحدهما مقدمة نظرية ويليها دراسة لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم. ومن الغرابة في هذا الأمر أن يكون التنظير معزولا عزلا حادا عن التطبيق، حيث لا يوجد الفكر النظري في الصفحات الأولى أي أثر على ممارسة المؤلف التطبيقية بعد ذلك.⁵

إن التحديد المنهجي الذي ينطلق منه أمين العالم في دراسته النقدية، يستند إلى جملة من المنطلقات المتراكبة المتصفة بالتداخل والاصطناع أحيانا، خاصة فيما يتعلق بالمنهج

¹ عبد الله الغدامي: موقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 129.

² المرجع نفسه، ص: 123.

³ المرجع نفسه، ص 130.

⁴ المرجع نفسه، ص 131.

⁵ المرجع نفسه، ص 133.

التي ذكرها، لاسيما ما دعاه بـ"المنهج الاستخلاصي القياسي"، الذي يصنف في خانة المنهجية الإجرائية، وليس في مجال المنهج.¹

كما أن التوجه العام المعتمد في دراسته، وإن لم يكن يذكر ذلك صراحة، هو منهج البنيوية التكوينية التي تقر بضرورة الانطلاق من النص في مرحلة الفهم، وهي مرحلة بنيوية تتطلب الكشف عن البنيات الداخلية للنص الأدبي، ليتم الانتقال بعد ذلك إلى مرحلة التفسير؛ أين يتم البحث عن التماثل بين بنيات النص الدالة والبيئة السوسيو-تاريخية التي تكونت فيها، أو في تلك التي تماثلها في البنية المجتمعية.²

حدد العالم ثلاثة مفاهيم للنقد، الأول هو الطابع الإبداعي للعمل الأدبي الذي لا ينبغي أن تحده أو تقيد معايير نظرية مسبقة أو مطلقة، والثاني هو أسبقية الممارسة على النظرية. والمفهوم الثالث هو ما ينبغي أن تتسم به الممارسات النقدية من طابع تركيبي إبداعي يرتفع بها عن حدود التحليلية الخالصة.³

إن ما ذكره أمين العالم في كلامه السابق، يثبت انتماءه إلى الفكر الألسني، وتتأكد ألسنية أمين العالم في قوله: «أن الناقد يسقط إيديولوجيته إسقاطا خارجيا على العمل الأدبي الذي يدرسه».⁴

كما نجده في الصفحة 25 من كتابه، يشيد بضرورة الأخذ بفكرة البيوطيقا أو -كما سماها- الدراسة الأدبية أو علم الأدب، وكان من قبل قد رفضها واعترض عليها وأظهرها كعيب من عيوب الألسنية فيها خلط وفيها قصور وفيها تعسف، وكان يطالب بالتفريق بين النظرية وبين النقد الأدبي ويحاول أن يفصل بينها، ولكنه في موقف آخر نجده يوحد بينهما، وهو موقف الألسنية.⁵

إن الملاحظ على كتابات العالم في شقه النظري تعد مجرد إسقاطات إذا ما قورنت بشقه التطبيقي، وتكاد لا توجد صلة فكرية بين صفحات الكتاب الأولى وصفحاته التالية،

¹ عمر عيلان: مقارنة في نقد النقد، ص 193.

² المرجع نفسه، ص 194.

³ محمود أمين العالم، ثلاثية الرفض والهزيمة، ص 25.

⁴ المرجع نفسه، ص 19.

⁵ عبد الله الغدامي: موقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 134، 135.

ذلك أنه قد طغت الانطباعية على معالجات أمين العالم لروايات صنع الله إبراهيم، وهي ما حجب كل بوادر الانفتاح النقدي في صفحات الكتاب الأول.¹ والخلاصة التي يمكن الوصول إليها بشأن المقدمة المنهجية التي صدر بها كتاب أمين العالم هي أنها محاولة واعية للبحث عن جديد منهجي بتلوين اجتماعي تاريخي، لا يأخذ بالضرورة مسارا نسقيا واحدا، بل يعمل على تنويع الإجراء النقدي بما يخدم التصور المائل في ذهن الناقد حول ما يسميه " التوجه المنهجي"، الذي لا يلتزم بالضرورة بمنهج واحد. وإن كان الهدف المركزي للدراسة هو قراءة مكونات البيئة الثقافية والاجتماعية والتاريخية داخل النص الأدبي، حيث يتسم التحليل النقدي بطابع إيديولوجي.²

1 5 - ملاحظات على التطبيق:

تتميز الدراسة التطبيقية التي قام بها الناقد أمين العالم لروايات صنع الله إبراهيم الثلاثة، بطابع الانتقائية، وغياب الوضوح والدقة والمنهجية، ولذلك كانت محددات الدراسة النقدية محكومة بانطباعية الناقد بالدرجة الأولى حيث أن مجموع المباحث المقدمة لا تخضع لإجراء منهجي يمكن رده لتوجه نقدي ثابت.³

ولعل هذا التعدد الإجرائي يعود في أساسه إلى أمرين اثنين؛ أولهما أن مرحلة الفهم في بنوية التكوينية لا تقدم خطوات دقيقة للبحث في مكونات النص الداخلية، ولذلك فإن الناقد قام بالاجتهاد في البحث عما يراه مناسباً في تغطية هذا الجانب من الدراسة؛ وثانيهما أنه عمل على توظيف ما يتلاءم من إجراءات النقد البنوي للوصول إلى غايته في الربط بين المكونات النصية والحقيقة الاجتماعية الموجودة خارجه.⁴

وقد رسم أمين العالم نهجا لنفسه، ذكر أنه سيكون توجهها نقدياً له في قراءته لروايات صنع الله إبراهيم، وذلك في استناده على البنيات الدلالية للنصوص، وصرح بأشكال تلك البنيات حيث حددها كمايلي: بنية المكان، بنية الزمان، وبنية اللغات والأساليب والتقنيات،

¹ عبد الله الغدامي: موقف من الحداثة ومسائل أخرى، 135-137

² عمر عيلان: مقارنة في نقد النقد، ص 194-195.

³ المرجع نفسه، ص 195.

⁴ المرجع نفسه، ص 195.

وبنية الأشخاص، وبنية الأحداث، والبنيات الصياغية الصغرى، والبنية الصياغية العامة. وبنية الدلالات الجزئية وبنية الدلالة العامة.¹

انطلق محمود أمين العالم في قراءته لروايتي "تلك الرائحة 1966" و"نجمة أغسطس" من العنوان، حيث عمل على تحديد أبعاده التركيبية وخصائصه الدلالية، وتتبع تلوينات لفظة "الرائحة" أو "نجمة أغسطس" عبر المقاطع التي وردت فيها في سياق كل رواية.

ويتضح وعي الناقد أمين العالم بأهمية الدلالة الرمزية والإبلاغية للعنوان؛ حيث يقول بأن العنوان قد يكون المفتاح الرئيسي للبنية الدلالية العامة للرواية. لذلك نجده يتابع تحليل الأبعاد السيميائية والرمزية للعنوان والدلالات المجتمعية والواقعية التي يمكن أن يمثلها، أو يحيل عليها في الواقع الاجتماعي.²

وقد استند أمين العالم للمحددات المنهجية للبنىوية التكوينية بصورة كبيرة في سعيه للوصول إلى البنية الدالة لرواية "تلك الرائحة"؛ منطلقاً من جملة من المعطيات البنائية لنص الرواية. حيث توصل إلى أن الازدواج هو السمة المميزة للمكونات الروائية في كل المستويات فالبناء الزماني يتمظهر ضمن مسارين؛ الزمن الأول الذي تحدده الرواية بعشرة أيام، هو الزمن الواقعي لحركة سير الأحداث؛ أما الزمن الثاني فهو زمن يتموضع ضمن الزمن الأول عبر الاسترجاع والاستشراق، ويتخذ طابع الذكرى والتأمل.³

أما بنية المكان فهي موزعة على شكلين من أشكال الفضاء؛ فضاء انتقالي مفتوح وتمثله مدينة القاهرة، وساحاتها وشوارعها، وفضاء إقامة مغلق هو فضاء الشقة التي يقيم فيها البطل السارد، وهذا الفضاء المغلق رديف للفضاء السجني، لأن البطل ينتظر فيه قدوم العسكري الذي يتأكد من وجوده كل ليلة.⁴

وهذه الازدواجية في البنية الروائية تعكس صدعا اجتماعيا في مستوى الواقع المعيش وتكشف عن تناقضات جوهرية في مجتمع لم يصل درجة الانسجام بين ما يرفعه من شعارات، وبين ممارسات مناقضة.⁵

¹ عبد الله الغدامي: موقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 141.

² عمر عيلان: مقارنة في نقد النقد، ص 195-196.

³ المرجع نفسه، ص 196.

⁴ المرجع نفسه، ص 200.

⁵ عمر عيلان: مقارنة في نقد النقد، ص 201.

وفي دراسة أمين العالم لرواية " اللجنة " بلغ القسر مبلغا قاتلا لكل ما هو إبداعي في النص، حيث جعل هذه الرواية مجرد امتداد سردي للروايتين السابقتين؛ تلك الرائحة ونجمة أغسطس، وهو بذلك يفرض على نفسه وعلى الرواية نموذجا خارجيا لأنه جعل الرواية مجرد تواصل حديث أو تعبير عن بعض هموم المجتمع المصري.¹

وهو هنا يغفل منذ البداية عن أبنية النص الإبداعية ويلغي البطل على أنها امتداد للمواقف السالفة الذكر في الروايات السابقة، وبذلك راح يسقط حالة المجتمع على الرواية ليحولها إلى مجرد بيان سياسي عن مصر السبعينات... أي أنه يفرض الخارج على الداخل دون أن يسعى إلى فحص الداخل وسبر البنيات العشر،² على عكس ما قاله في كتابه: «سنبداً من البنيات الداخلية لتلك النصوص لنصل إلى الخارج، أي كشف الخارج فيها».³

وهكذا فإن الغدامي يرى أن أمين العالم قد وقع في النقد الانطباعي، لأن المحاولة فيه لا تتعدى سطح الكلمات، ولا تحاول أبداً الدخول فيها لدرجة أن الكاتب أخذ الأحداث مأخذاً جزئياً منفصلاً، ولم يحاول بناءها بناء كلياً شمولياً ليقوم لها دلالة روائية شاملة، وهذا التناول الجزئي هو ما جعل العالم يربط حدثاً روائياً بحدث اجتماعي يتمثل معه بعض التماثل أي أنه يعيد الرواية للماضي ويقيدها ويقتل الزمن فيها مثلما قتل الطاقة الإبداعية في تكوينها الفني الذي لم يلتفت إليه.⁴ يقول أمين العالم عن أحداث الرواية: «والحق أن هذه الأحداث الثلاثة، وسياقها الاجتماعي العام، هي محاولة من جانب المؤلف لاستكمال صورة الانهيار والفساد في الواقع المصري في السبعينات...».⁵

إن هذا الحكم ظالم ومجحف في حق الرواية، فبالرغم من تشابه مضامين الأحداث مع بعض المواقف الاجتماعية في مصر، إلا أن هذا التشابه لا يضع أدبا ولا يصنع فناً. وليس هذا ما يسعى إليه الدرس النقدي الحديث. فالنقد يسعى لتأسيس جماليات النص الإبداعية التي تجعله عملاً متميزاً داخل سياقه الفني مما يؤهله للعالمية، فينقله من ظرفه

¹ عبد الله الغدامي: موقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 143.

² المرجع نفسه، ص 143.

³ محمود أمين العالم، ثلاثية الرفض والهزيمة، ص 29.

⁴ عبد الله الغدامي: موقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 143.

⁵ محمود أمين العالم، ثلاثية الرفض والهزيمة، ص 161.

التاريخي المحدد إلى ظرف لا زمني يجعله كلي الدلالة، ويتحول فيه الحدث التاريخي إلى حدث فني قادر على الانفتاح والتنوع الدلالي دون أن يلغي تاريخه.¹

أين كل هذا من رواية اللجنة؟ إنه موجود فيها وكامن في داخلها، ولكنه غاب عن ذهن أمين العالم، والدليل على أنه لو لم تكن هناك معرفة شخصية تربط الناقد أمين العالم بكاتب الرواية وبظروف مصر في السبعينات لسقطت إذا كل مقولات أمين العالم عن رواية اللجنة. وعلى مفهوم العالم هذا يكون مصير رواية اللجنة عدما فلو افترضنا ضياع الروائيتين السابقتين. وحدث أن نسي الناس حال مصر السبعينات، فإن النتيجة عند ذلك هو انعدام الدلالة في رواية اللجنة، وهذا افتراض غير صحيح، فالنص وجود فني عائم، يطغى فوق ملابسات العادة والحدث الاجتماعي.²

وكأن أمين العالم يتعامل مع رواية اللجنة كمن يتعامل مع مقالة صحفية، ولهذا صار الحدث الروائي فيها مجرد إطار خارجي تستخدمه لكي تقول ما تريد أن تقوله تقديرا وتقييما، صارت مجرد وثيقة تاريخية تشرح حال الناس في مصر في السبعينات، وأصبح من مزاياها أنها كتبت بتدقيق علمي وجسارة فكرية ومعاناة خبيرة عميقة، على حد قول أمين العالم.³

وهذا حكم مجحف فيه نسب للرواية وإلغاء لها، وفيه تحديد لمدلولها حيث قصره أمين العالم على الواقع الفعلي لمصر في السبعينات، أي أنه جعلها ذات قارئ محدد، وفي وطن محدد، وفي أمن محدد، وهذه جميعها متغيرات ما تلبث أن تزول سريعا.⁴

وفي النهاية يقر الغدامي بأن رواية اللجنة خاصة تحتاج إلى تحليل حقيقي يفحص تركيباتها الفنية، وهي رواية ذات طاقات إبداعية مذهلة. ويرى أن كتاب ثلاثية الرفض والهزيمة لمحمود أمين العالم فيه طمس للإبداع، وطمس الأنا المبدع، والأنا الناقد.

¹ عبد الله الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 144.

² المرجع نفسه، ص 148.

³ المرجع نفسه، 149.

⁴ المرجع نفسه، ص 150-151.

تمهيد

حاول النقد الأدبي في تاريخه أن يعقد أحلافا مع فروع عدة من العلوم الإنسانية؛ كعلم النفس وعلم الاجتماع، وإذا كان قد وجد في هذين النوعين وغيرهما جارا صالحا لأن يكون حليفا، فالأولى أن يجد ذلك في فرع من فروع العلم تجمع به قرابة هو "علم اللسان".¹ إذن، فالنقد الأدبي أولى بعلم اللسانيات من غيره من العلوم وعلم اللسانيات كذلك أولى بالنقد الأدبي من غيره من العلوم، والتقريب بينهما هدف صحيح، تسعى إليه جماعة من الشباب والكهول من علماء اللسانيات، ومن المشتغلين بالنقد الأدبي في العالم كله، ويأتي عبد الله محمد الغدامي على طليعتهم.²

« وليس من السهل على أية مقارنة نقدية الإحاطة بمشروع الغدامي النقدي، ويعزى ذلك إلى عديد الأسباب، منها ما يتعلق بالمشروع نفسه، ومنها ما يتعلق بالناقد في حد ذاته، فالمشروع ظل يتنامى من النقد الألسني إلى النقد الثقافي ويتجدد من الداخل في كل يظن أنه أصابه الإفلاس وأوشك على البوار، هذا فضلا عن اتساع رقعته، وتجاوز التنظير والتطبيق في معظم ما أنجز الناقد حتى أصبحا صنوان لا يفترقان».³

بدأ الدكتور عبدالله الغدامي نشاطه الفكري بزلزال عنيف، هو كتابة "الخطيئة والتكفير"، ويعتبر كتاب اليوم "الموقف من الحداثة ومسائل أخرى" من توابعه بهذا المنظور، ولكن مبحث "الموقف من الحداثة" من بين مباحث الكتاب يرتفع بدرجة التابع، لأن له هو الآخر توابعه من ردود الفعل ومحاولات الإجابة عنها، فكأنه زلزال داخل زلزال، ولعل هذا المدخل يصلح تشبيها تمثيلا كما نقول بلاغتنا العربية القديمة للرؤية كما نراها في الإبداع النقدي للناقد الغدامي.⁴

وأول ما يلفت نظر قارئ كتابه هذا أن فصوله كانت في الأصل أبحاثا مستقلة، كتبت متفرقة، لأغراض خاصة ثم جمعت على هيئة محاضرات ومقالات، كونت رؤية نقدية حديثة.

¹ محمود الربيعي: النقد والحداثة، مجلة فصول النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مجلد 5، ع1، ديسمبر 1984، ص 227.

² المرجع نفسه، ص 227.

³ عمر زرفاوي: الغدامي ومشروع النقد الألسني، ص 157.

⁴ مختار أبو غالي: قراءة نقدية في كتاب الموقف من الحداثة، ص 105.

في المقالة الأولى من كتابه هذا يستعرض لنا الاختلاف البارز في الثقافة الأدبية العربية، والذي يشكل أبجديات الخارطة الثقافية التي تسود المملكة في الوقت الحاضر، ووجد في الأمر صعوبة لذلك، ففي المملكة من هو عمودي، ومن هو حدائي، وفيها الألسني، كما أن فيها الانطباعي، ولا بأس في هذا الاختلاف لأنه ضرورة وجود، ولكن البأس كل البأس في أن هذه الملامح الأربعة البارزة على الساحة تفقد العنصر المهم لضرورة البقاء وهو التعايش، فبعض العموديين يبذلون قصارى جهدهم في تصفية من عاداهم، ويرمون بعض الحدائين بالتكر للتراث، وهي تهمة واردة في حق البعض، ولا يمكن التسليم لهم بها على الإطلاق، فكثير من شعراء الحداثة بريئون منها.¹

وبما أن الدكتور الغدامي محسوب على الألسنية التي دخلت المملكة أخيراً فهو يمتدحها وعنهما يصدر، حيث يرى أنها تتميز بمنهجية التفكير والانفتاح على الآخرين، ولكن أتباعها قلة مقابل الكثرة السائدة من الانطباعيين الذين تحفظ المؤلف عليهم، لأنهم لا يصدر عن أسس علمية، ولا منهجية في ممارستهم، ويتكئون على مقولات فكرية اجتماعية، مما يدخل صنيعهم في مظلة (علم المضمون)، وفوق كل هذا تضيق صدورهم بالرأي الآخر، مع أن الحوار الخلاق فعالية ثقافية دونها تصاب الحركة بالعفن.²

1 الموقف من الحداثة والسجلات النقدية:

الحداثة مصطلح بالغ العراقة والجدة في الوقت نفسه؛ ذلك لأنه يشير-تراثياً- إلى الصراع بين القدماء والمحدثين؛ ذلك الصراع الذي بدأ مع القرن الثاني للهجرة، عندما كان المحدث قرين البدعة، وكانت البدعة قرينة تغير جذري، يفرض إعادة النظر في الموروث من التصورات الأدبية والاجتماعية والدينية. وكان ذلك على أساس من وعي متغير بواقع متحول من ناحية، وعلى أساس من حوار مع تراث آخر، يعاد إنتاجه لصالح هذا الوعي المتغير من ناحية ثانية. وبالقدر نفسه يشير المصطلح إلى صراع جديد، معاصر، بين قدماء ومحدثين، حول التغيرات الجذرية التي وقعت - ولا زالت تقع - في القصيدة العربية المعاصرة، منذ أعقاب الحرب العالمية الثانية.³

¹ مختار أبو غالي: قراءة نقدية في كتاب الموقف من الحداثة، ص 105.

² المرجع نفسه، ص 106.

³ جابر عصفور: معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول النقد الأدبي، مجلد 4، ع 4، ص 35.

ترتبط الحداثة، بصورة عامة، بالانزياح المتسارع في المعارف وأنماط الإنتاج والعلاقات على نحو يستتبع صراعا مع المعتقدات، (أي المعارف القديمة التي تحولت بفعل ثباتها إلى معتقدات)، ومع القيم التي تفرزها أنماط الإنتاج والعلاقات السائدة.¹

ولعل أحد أهم الأسباب التي أوجبت الصراع بين القديم والجديد، ما جاء به المجددون من أفكار، كفكرة أن الحداثة جاءت بمشروعها لتخليص الإنسان من أوهامه وتحريه من قيوده وتفسير الكون تفسير عقلانيا واعيا، وأن الحداثة ترى أن مثل هذا المشروع لا يتم إلا بالاهتمام بالتجربة الإنسانية كما هي في لحظتها الآنية، فهي ترى أن اللحظة المعاشة والتجربة الحالية هي الحقيقة التي يجب التعامل معها ضمن كامل التاريخ.²

أما المعارضون للجديد، فهم يرون أن الحداثة نفسها تنطوي على جانب تدميري هو نواتها، ومن هنا جاء التقابل الضدي بين الثابت والمتحول.³

وفي هذه المقالة التي تعد المبحث الرئيسي في الكتاب، وهو متابعة لموقف معارضي التجديد، يتناول الناقد حقيقة المعارضة من ثلاثة جوانب:

1 1 - الموقف النقدي:

يرى الغدامي أنه لم يتحقق لأي معارض وجود نظرية أدبية ذات أسس علمية موثقة بالعلم، وذلك لأن معارضة التجديد معارضة لناموس الحياة، فطبع الحياة التجدد الدائم، ورفض هذا التجدد هو رفض للحياة نفسها.⁴

«ويمكن القول إن مدافعة الشاعر عن الحداثة والاختلاف إنما نتيجة لغياب الحوار الثقافي والاختلاف في وسط الناقد الثقافي، فأيراده لنماذج استحسنت فيها المحافظون إبداع المجددين هو ارتداد للتوفيق بين التجديد ومعارضيه عبر صفحات التراث العربي».⁵

ومن أمثلة هذه النماذج ما أورده الناقد من شواهد في الأدب العربي القديم كالذي حكاه الطوسي، عن أنه قرأ أرجوزة لأبي تمام على ابن الأعرابي، يقول في مطلعها:

¹ خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، مجلد4، ع3، جوان 1984، ص25.

² ميجان البازعي وسعد الروبيلي: دليل الناقد الأدبي، ص 225.

³ المرجع نفسه: ص 225.

⁴ عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 19.

⁵ عمر زرفاوي: الغدامي ومشروع النقد الأسنوي، ص 163.

وعاذل عذلته في عذله فظن أي جاهل من جهله

فطلب منه أن يكتبها له لأنها في رأيه أحسن ما سمع، فلما أخبره أنها لأبي تمام قال: "خرق خرق". ومثل ذلك تناقض الأصمعي مع نفسه عن بيتين أنشدهما إياه إسحاق الموصلي، يقول فيهما:

هل إلى نظرة إليك سبيلُ فيروى الصدى ويشفى الغليل
إن ما قلّ منك يكثر عندي وكثيرٌ ممن تحبُّ القليلُ

فقال الأصمعي عنهما: "هذا والله هو الديباج الخسرواني" وحين قال الموصلي: "إنهما ليلتئها" قال الأصمعي: "أفسدتها"، وكذلك كان موقف العقاد من قصيدة للسياب قال عنها: "هذا ما كنا نبغي"، ولما علم بأنها للسياب ازور العقاد وقال لمن أنشدها: "قاتلك الله".¹

كما تحدث الناقد عن قضية الوزن وربطها بالشعر، وعن مهاجمة المجددين والمحدثين على أساسها، وفي ذلك يرى أن معارضي الشعر الحر، ينطلقون في معارضتهم من مواقف عاطفية لا تستند إلى أي حجة أو برهان علمي، وهم فئتان: أ فئمة طيبة القلب يخافون على اللغة، فصاروا يكذبون عليها أطمار التاريخ كي يحفظوها من غوائل الأيام.

ب فئمة مغرورة تظن أن التمسك بالقديم هو العلم، وأن المجددين جاهلون وعاجزون، وحجتهم في ذلك أن موجة الجديد خطر على العربية، وتتكبر لها، وتهديد لمستقبلها.² إن قضية الوزن في الشعر قضية واسعة ومفتوحة لا حصر لها، على الرغم من تععيد الخليل بن أحمد لها، وتعريف قدامة بن جعفر للشعر بأنه "قول موزون ومقفى"، هو تعريف جامد ومجحف في حق الشعر والذي أنكره كل ذي عقل نقدي، ومن هؤلاء ابن خلدون، والفارابي.³

¹ عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 21-22.

² المرجع نفسه، ص 23-24.

³ المرجع نفسه، ص 25-26.

وإنه لمن العسير تبني تعريف شامل للشعر مهما أوتي صاحبه من الحكمة والمعرفة، فالشعر الحر يعتمد التفعيلة الخليلية ويلتزم بها، وما عداه فقد خرج من دائرة هذه الميزة، ففيل فيه الشعر المنثور وقصيدة النثر.¹

كما تعرض الناقد لبعض صور التحرر في الشعر العربي من تعدد الأوزان في القصيدة الواحدة، وورود أوزان شعرية على غير أوزان الخليل المتعارف عليها، وعدم الالتزام بعدد التفعيلات الثابتة في البحر، ومجيء الشعر على تفعيلة واحدة، كما أورد الناقد قصيدة لعروة بن الورد تثبت أن الشكل العروضي للشعر الحر موجود منذ الجاهلية، فيقول في مطلع القصيدة:

يا هند بنت أبي نراع
أخلفتني ظني
ووترتني عشقي
ونكحت راعي تله
يثمرها
والدهر فائته بما
يبقى²

ولكنها وردت في كتب الأدب على شكل قصيدة عمودية، بل هناك من الشعر ما ليس مطردا على نهج الخليل، كقصيدة أمية بن أبي الصلت، يقول في مطلعها:
(عيني ابكي بالمسيلات أبا الحارث لا تذخري على زَمَعَه)
(ابكي عقيل بن الأسود أسد البأس ليوم الهياج والدَّفَعَه).

كل هذه الأمثلة وغيرها مما أورده الناقد في كتابه، ليثبت أن الشعراء والأدباء كانوا ينظرون إلى الوزن نظرة متحررة لم تجنح بهم إلى تقديس الشكل وإهمال الجوهر؛ فكانوا بذلك على مستوى النظرة الإبداعية للشعر، فالوزن سمة للشعر وليس جوهره.³

¹ المرجع نفسه، ص 29.

² عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 31.

³ المرجع نفسه، ص 32.

ومن أغاليط المناوئين للحدائثة قولهم: " إن الشعر الحر من صنائع الاستعمار، فهل هي الدعوة لإزاحة أسماء كثنوقي وحافظ ومطران والعقاد والأخطل الصغير والرصافي والشابي وشعراء المهجر، وهم من بلاد حكمها الاستعمار؟ بل إن حركة الشعر الحر تزامنت مع فترة التحرر والاستقلال، فالتنكر للشعر الحر بشبهة الاستعمار رد فعل عاطفي ساذج.¹

1 2 - قصور المعرفة لدى مناوئي التجديد:

وقد أشار الصولي عن ذلك في كتابه عن أبي تمام، وحدد سببين رئيسيين للنفور من الجديد:

أ عدم قدرتهم على فهم الجديد، ذلك أنهم متشبعين بأشعار الأوائل لكثرة روايته، ووجود أئمة قد ماشوها لهم فهم يستحسنون جيدها ويعيبون رديئها، أما شعر المحدثين فلم يذلل لهم، فصعب أمره، وقصروا فيه، فجهلوه وعادوه، والإنسان عدو ما جهل.
ب - استجلاب الشهرة عن طريق معاداة الرواد والطنن عليهم.

ومن مظاهر القصور وخطهم بين الأصناف المتباينة في الشعر الحديث، من شعر حر وشعر مرسل ومنثور وقصيدة النثر، وما موقفهم من الشعر الحديث إلا لأنه مخالف للمعهد.²

والقضية في مجملها قضية حضارية، ترتبط بجمود الذهن ونقص الاطلاع والانفتاح على المعارف الحديثة، ولا شك أن الأخذ من الآخر سمة حضارية أدركها الأسلاف فأخذوا من الهند والفرس والإغريق والسريان، وقد فعل رواد النهضة الحديثة الشيء نفسه، وفتح كل منهم بابا على الآداب الأوروبية يحسب من فضائله.³

والشعر في حقيقته تمرد لغوي مهذب، وخروج على النظام المقرر لنهج الاستعمال اللغوي العادي، وهو الخيال لا الحقيقة، لذلك فإن أحد الفلاسفة لما قيل له: " فلان يكذب في شعره، قال: يراد من الشاعر حسن الكلام، أما الصدق فيراد من الأنبياء"، وهذا رأي أخذ به الأصمعي وأبو العلاء المعري.⁴

¹ المرجع نفسه، 36-37.

² عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحدائثة ومسائل أخرى، ص: 39-40.

³ المرجع نفسه، ص 41.

⁴ المرجع نفسه، ص 42.

1 3 عدم فهم وظيفة اللغة في الشعر:

فاللغة في الشعر مجرد نظم فني للكلمات والجمل حسب أنواع تفعيلات البحر العروضي، لذا فهم يشترطون أن تكون اللغة مطابقة لكل المواصفات النحوية والبلاغية المتعارف عليها، وهذا ضد الإبداع. وما الشعر في جوهره إلا صياغة خاصة للغة، والشاعر المبدع هو الذي يحسن قولبة اللغة على نهج إبداعي متميز، حيث يرتفع عن مستوى التراكيب الجاهزة، ويتجاوز القوالب المعدة سلفاً، وإلا أصبح ناظماً لا شاعراً.¹

وقد أدرك هذه الحقيقة أبي عثمان الجاحظ حين عرف الشعر على أنه " صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير"، فالتعريف يدل على أن اللغة هي صورة للمعاني، لا من حيث وجودها في الأعيان، وإنما من حيث رؤيتها في الأذهان، وعليه تصبح اللغة صورة لموقف الإنسان من الحياة، وبه يتم الاتحاد الكامل بين اللغة والشعر.²

ثم انتقل المؤلف للنظر في اللغة الشاعرية من زاويتين، الأولى تكمن في تعامل الشاعر مع اللغة، وهو ما لا يمكن أن يكون إملائياً، إذ إن اللغة سلطاناً يهيمن على الشاعر، والزاوية الثانية هي زاوية تتعلق بفلسفة النقد ومفهومه من حيث النظرة الكلية إلى القضايا الأدبية أو الجزئية، فلسفة الشعر عالم متكامل لا يمكن تفتيته إلى أجزاء، ولا يمكن الفصل بين ما هو لغة وما هو شعر، فيستحيل النظر الجزئي إلى اللغة ومحاسبة الشاعر على المفردة النحوية.³

ومن الواضح أن النقاد العرب الأوائل قد أدركوا حقيقة التلاحم بين الرمز والمرموز إليه في الشعر، وهو ما عناه الجرجاني في نظرية النظم.⁴

2 المنعطف النقدي : بين علم الأدب وعلم المضمون:

تعد هذه المقالة مراجعة لصورة النقد الأدبي السائد في الوسط الثقافي، التي انبثقت أساساً من إشكالية معرفية تواجه النقد الأدبي بشكل حاد منذ القرن الماضي، ولعلها كانت تواجهه على نحو أو آخر، طوال عدة قرون قبل هذا القرن. فالنقد الأدبي هو ذلك اللون من

¹ المرجع نفسه، ص 45.

² عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 46.

³ المرجع نفسه، ص 50 - 51.

⁴ المرجع نفسه، ص 53.

النشاط العقلي الذي لم يستطع طوال تلك القرون أن يصبح علما مستقلا، كعلم المنطق وعلم النفس، وعلم الاجتماع.¹

ولعل أبرز اتجاه جرى في دراسات الأدب على مر التاريخ الأدبي للغة العربية هو الاتجاه البلاغي، قد كانت البلاغة نقدا حقيقيا قامت على مبدأ وصفي تتناول النصوص وتحاول استخراج ما فيها من جماليات على أنها تجعل النص أولا ثم تسعى إلى استنباط جمالياته.²

ثم أخذت البلاغة تغرق في خضم القواعد، فلم تعد البلاغة سلما إلى التذوق. وتحولت مع الزمن إلى قوالب مقننة بمصطلحاتها وأشكالها ونوعياتها تفرض على النص.³ وجاء النقد الحديث وتخلى عن البلاغة وأبدع في اتجاهات متعددة: كالاتجاه النفسي والاجتماعي والتاريخي، ومحاولات أخرى اتجهت جميعها لأي شيء إلا النص الأدبي، فاهتم النقد النفسي للأدب بالكاتب وأحواله وعقده النفسية والنص الأدبي ما هو إلا وسيلة للوصول إلى الكاتب. أما النقد الاجتماعي فنظر للنص وكأنه وثيقة تدل على جيل الكاتب وزمنه وأخلاقياته. أما النقد الذي أخذ بالتاريخ فانطلق من النص وكأنه وثيقة تاريخية تسعى إلى معرفة عصر الكاتب.⁴

أما في العصر الحديث فقد طهر نقد حديث مع أبرز رواده ريتشاردز الانجليزي و"تس ايليوت"، فكانت النظرة إلى العمل الأدبي على أنه عمل مغلق لا يحتاج إلى صاحبه أو تاريخه أو جنسه الأدبي لتوضح دلالاته؛ وهكذا وقع النقد في إشكالية كبرى تلخص في مقولة: "إن تاريخ الأدب يعني مؤلفين بلا أعمال، أما النقد الحديث فيعني أعمالا بلا مؤلفين".⁵

¹ عز الدين إسماعيل: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، مجلة فصول النقد الأدبي، مجلد5، ع 1، (د،ت) ص 5.

² عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 57.

³ تمام حسان: كتاب الأصول (دراسة إبستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب)، علم الكتاب، القاهرة، (د،ط)، 2000، ص278.

⁴ عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص58.

⁵ المرجع نفسه، ص 60.

وكخروج من هذه الإشكالية انتهى المؤلف بنظرته على أساس أن هناك مؤلفا، وعملا، ومعهما القارئ وهذا هو مدخله إلى مشكلات النقد والبحث عن بديل يجعل من تناول القرائي للنص علما منضبطا.¹

إن المتتبع لحركة النقد الأدبي عند العرب يجد أن الباعث على الاشتغال بالأدب والعناية بجمع أشعار العرب؛ وهو القرآن الكريم، والمحافظة على لغته التي هي العربية الفصحى. ولعل السبب في الميل إلى الشعر عند العرب أن الباعث على القول في بلاغتهم هو الوجدان والخيال.²

2 1 النص القرآني:

حاول الناقد أن يستأنس بالتراث لينظر للأسلوبية فاستهل حديثه بالآية الكريمة: ﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (224) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (225) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ (226) إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ (227)﴾.³

وانتهى إلى أنه هناك نوعين من الأدب هما: الأدب الخالص والأدب الأخلاقي، فالأدب الأول هو الذي يهيم في كل واد، وهو قول مغاير للفعل، والثاني هو ما يعنى بأدب الحكمة. أما الركن الثاني فهو من الحديث الشريف: "إن من البيان لسحرا"، حيث ميز فيه بين "القول" والبيان"، فالقول يختص بالحديث العادي الذي يتداوله جميع الناس، أما البيان فيختص به الشعراء والأدباء، ولا شك أن علاقة البيان بالسحر هي علاقة بلاغية، ذلك أن العملية الشعرية هي عملية تحويل الحياة إلى خيال ساحر.⁴

2 2 النص النقدي:

النص التراثي ذو أهمية بالغة في الحركة النقدية الحديثة، بل في الحركة الفكرية والعربية المعاصرة بعامة؛ وقد اختلفت مناهج قراءته باختلاف المواقع الفلسفية والإيديولوجية

¹ المرجع نفسه، ص 60.

² أحمد صنيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، مطبعة السفور، القاهرة، ط1، 1921، ص 173.

³ القرآن الكريم، سورة الشعراء.

⁴ عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 61.

للكتاب، وقد عرف الناقد عبد الله الغدامي باهتمامه المتميز بالنص التراثي في محاولاته التأصيلية المستمرة للمناهج النقدية الحديثة.¹

ومن شواهد ذلك، تناوله لتعريف الجاحظ « والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير الألفاظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، وإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير». ²

فالمعنى عند الجاحظ ليس هو سر العمل الأدبي، وإنما سره اللغة أي الصياغة الأسلوبية، التي ترقى إلى درجة الشاعرية ويجتاز إطارها حدود التجريد الذهني، وهكذا تظهر ثنائية اللفظ والمعنى.

وتبرز الرؤية بوضوح في نص القرطاجني الذي يؤكد فيه الفرق بين شعرية الشعر والخطابة، فالخطابة يجوز أن يطبق عليها معيار الصدق والكذب، والخطيب هدفه إقناع الآخرين بفكره، أما في الشعر فلا يمكن تطبيق هذين المعيارين عليه، لأن هدف الشاعر إحداث الانفعال في نفسية المتلقي أو القارئ.³

أما في العصر الحديث فقد ظهرت حركات نقدية جديدة، نشأت ونمت في الغرب، وتأثر بها الشعراء المعاصرون تأثراً كبيراً، من أبرزها الحركة الرومانسية التي قامت على أنقاض الحركة الكلاسيكية، بل حاربتها، ودعت إلى حرية الفن ولادتها بالشعر المجنح بأشجان العاطفة.⁴

وقد حاولت الرومانسية أن تعيد الربط بين الشكل والمضمون، وبين اللفظ والمعنى، فهما وجهتان لعملة واحدة، إلا أن الاتجاه اللساني يرفض هذه العلاقة لأنها علاقة إجبارية، ويرى ابن سينا أنه لو كانت العلاقة بين اللفظ والمعنى إجبارية لكان لكل لفظ لا يفارقه، وهذا غير صحيح لأن اللفظ تتغير دلالاته مع الزمن، فكلمة الصلاة مثلاً، كانت تعني في الجاهلية الدعاء، وبعد مجيء الإسلام تغيرت دلالاتها وأصبحت تعني الشيفرة المعروفة.⁵

¹ محمد صالح الشنطي: قراءة في النص التراثي، الغدامي الناقد، ص 427.

² الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، ط3، 1969، ص 132.

³ عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 64.

⁴ عبد المنعم الخفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط1، 1995، ص 155.

⁵ عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 66.

2 3 - بين التنظير والتطبيق:

وبعد أن اتضحت الرؤية عند الناقد، حاول أن يطبقها على الأبيات الثلاث الأولى من قصيدة كعب بن زهير، يقول في مطلعها:

بانث سعاد فقلبي اليوم متبول متيم إثرها لم يفد مكبول
وما سعاد غداة البين إذ رحلوا إلا أغن غضيض الطرف مكحول
أكرم بها خلة لو أنها صدقت موعودها أو لو أن النصح مقبول¹

فالناقد يرى أن "كعب" ليس هو كعب بن زهير بل هو كعب الشاعر، الذي يقول ما لا يفعل، وبهم بكل واد، والغزل ليس حقيقياً إنما قاله لسحر بيانه، وليقيم وجدانا داخليا في نفسه، والشاعر هنا يدرك أن الرسول "ص" يعي ويفهم وظيفة الشعر، فسعاد هنا ليست حقيقة بل وهم، والشعر كما يراه حازم القرطاجني لا يقاس بمعيار الصدق والكذب بل بإحداث التأثير والانفعال.²

وهكذا استطاع اللفظ أن يصبح إشارة حرة تبحث دائما عن معنى، وقد يستطيع الشاعر أن يمنحها معنى جديدا، وقد يستطيع القارئ أيضا أن يمنحها ذلك.³

2 4 - أسلوبية عربية:

وعن الأسلوبية كنظرية عربية، نظر إليها الغدامي من محورية ثلاثية يدور حولها النص اللغوي: حركة صادرة من الإنسان على اللغة، وحركة من اللغة على اللغة، ثم حركة انعكاسية من اللغة على الإنسان، ومن شواهد ذلك في التراث العربي القديم، ممثلة برباعية أبي حامد الغزالي، هذا الأخير الذي يرى أن التحرك اللغوي يدور على رباعية تتكون من أربع حركات؛ الأولى: الوجود العيني والثانية: الوجود الذهني. أما الثالثة فهي الوجود اللفظي، والرابعة: الوجود الكتابي.⁴ وكان الناقد قد طبقها على بيت لبشار بن برد، يقول فيه:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

¹ عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 66.

² المرجع نفسه، ص 67-68.

³ المرجع نفسه، ص 66.

⁴ المرجع نفسه، ص 70.

فبشار بن برد كان كفيفاً، فهو لم ير الغبار، ولم ير حركة السيوف وسط الغبار ولا لمعانها، إلا أنه استند على تصور ذهني مستمد من المخزون الثقافي لديه، ولا وجود للتصور العيني لهذه الصورة.¹

2 5 -النص والقارئ:

إن التعالق بين اللغة والإنسان بين النص الشعري والقارئ، أهم الشروط التي ينبغي توافرها في القراءة، فحتى يتحقق الاتصال بين النص والقارئ لا بد من أن يكون الأول منها باثاً وموحياً وجاذباً ومغرياً إلى الحد الذي يحرك فضول القارئ، ودوافعه إلى القراءة ومتابعتها. فالقراءة تفاعل بين القارئ والنص لإزالة الخفاء فيه وإقامة التواصل بين ذات القارئ وذات النص.²

والحق أنه لا نص بلا قارئ، فالنص وجود عائم، ولولا القارئ لم يكن للنص قيمة، والذي يقيم النص هو القارئ المستوعب له، وهذا يعني أن القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى، وهو شريك مشروع، لأن النص لم يكتب إلا من أجله.³

القراءة إنتاج وكل قارئ يقرأ ذاته في النص، ولذلك تتعدد القراءات للنص الواحد، وهذا يعني أن القراءة تختلف باختلاف القراء وأمزجتهم وثقافتهم، والنص مفتوح على عناصره الإشارية المتحركة، ولذلك يمكن أن يقلب النص الشعري الواحد على وجوه عدة، فيقرأ قراءة شرح، أو قراءة تفسير، أو قراءة تأويل... إلخ.⁴

تختلف القراءة باختلاف زمنها، فلكل زمن ظروف ومعطيات وأدوات ومناهج، فإذا قرئت قصيدة جاهلية في العصر العباسي، فهذه قراءة في قرن كذا، وربما أتيح لهذه القصيدة أن تقرأ في القرن العشرين فلا بد حين ذاك من أن تقدم هذه القراءة معنى جديد ما استطاع أن يصل إليه قارئ العصر العباسي.⁵

¹ عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 71.

² خليل موسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د،ط) 2010، ص 175-176.

³ نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، مجلة فصول النقد الأدبي، مجلد 5، ع1، ص 101.

⁴ خليل موسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 176.

⁵ المرجع نفسه، ص 176.

ومن هنا تبطل التفسيرات النفسية والاجتماعية للأدب لأن النص ذو دلالة دائمة التغير والتحول حسب ثقافة المتلقي وظروفه، ومن جهة أخرى تقوم العلاقة الثلاثية (النص/ الكاتب/ القارئ).¹

وإذا كانت القراءة تفسيراً داخلياً في ذهن القارئ، فإن الكتابة كالقراءة في كل منهما بيان وكشف للمحجوب، فالكتابة إيضاح لوجود عائم في النفس وكشف ثقافي وحضاري، والهدف منها ليس الخبر بقدر ما هو الإيحاء الذي يتلقاه القارئ عندئذ من النص.² وينتهي الناقد إلى أن العمل الأدبي يدور حول قطبين أساسيين؛ قطب الصوت، ويشمل كل جماليات اللغة وبلاغتها، وقطب المعنى، وفي كل نص يوجد هذين القطبين يعيشان ويتحاوران داخل النص وهما متكافئتان وإن كانا متناقضتين، ويسعيان بما هما دال ومدلول، لتكوين دلالة أولية صريحة، ومعها دلالة خفية أو ضمنية والأخيرة هي الهدف من النص.³

ومنه فإن النقد الأدبي يقسم الدرس الأدبي إلى علمين هما: علم الأدب، الذي يعنى بجماليات اللغة ودلالاتها الضمنية، وعلم المضمون الذي يتناول الدلالة الصريحة بجوانبها التاريخية والاجتماعية والنفسية، وهذا لا يعني أن النص معزول عن صاحبه أو عصره، بل يعني بناء علاقات النص الأولى بسياقه الأكبر.⁴

3 - العلاقة بين النص والمؤلف (موت المؤلف):

تتبدى كثير من الأسئلة التي يثيرها هذا المفهوم بوصفه امتداداً لمصطلح نقدي شاع في النقد الغربي ومن هذه الأسئلة: هل استوعب النقد العربي الحديث والوعي النقدي مفهوم (موت المؤلف) بوصفه مدخلاً واسعاً للتعامل العلمي مع النص؟ وكيف تعامل الغدامي مع هذا المفهوم النقدي؟⁵

¹ عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 74.

² المرجع نفسه، ص 75.

³ عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 76.

⁴ المرجع نفسه، ص 78.

⁵ معجب العدواني: الغدامي وأقنعة الموت، نقلاً عن الغدامي الناقد، ص 486.

حرص الغدامي في مطالع اتجاهه النقدي على تبني الكشف عن هذا المفهوم وتعريبه في ثقافتنا المحلية، ولذا فقد كان موت المؤلف هاجسه الأول منذ صدور كتاب (الخطيئة التكفير)، وكان قد عرض له نظريا وأجراه ممارسة في كتاب (الموقف من الحداثة).¹ وفي هذه المقالة تطرق الناقد إلى أحد أهم القضايا التي أثارت جدلا واسعا بين عدد كبير من الأدباء، وعلى رأسهم محي الدين محسب، وعالي القرشي، ألا وهي علاقة النص بمنشئه، فالناقد يرى أن خير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي هي الانطلاق من مصدره اللغوي، كما يشخصه جاكسون، في نظرية الاتصال التي جاء بها، وحددها بستة عناصر تغطي وظائف اللغة كافة، بما فيها الوظيفة الأدبية: فالقول يحدث من (مرسل) يرسل (رسالة) إلى (مرسل إليه).²

ولكي يكون ذلك عمليا يحتاج إلى ثلاثة أشياء هي: السياق والشفرة، ووسيلة الاتصال. والذي يهمننا هنا هو (الوظيفة الأدبية)، وذلك حين يصبح القول أدبا، وهو تحول فني يحدث للقول، ينقله من الاستعمال النفعي إلى الأثر الجمالي، فالرسالة كقول لغوي، تتجه من باعثها إلى متلقيها، وغايتها نقل الفكرة إلى المتلقي. أما في حال القول الأدبي فإن الرسالة تتحرف عن خطها، ويتحول القول اللغوي من رسالة إلى نص ولا يعود هدفها نقل الأفكار أو المعاني، بل تصبح الرسالة غاية في ذاتها، وهو ما اصطلح عليه الناقد بالشاعرية.³ واستند الناقد في بيانه لهذا إلى نظرية تشومسكي عن الاكتساب الفطري للغة، وهي التي تؤسس القدرة على تمثيل الابداع، كما أن نوعية الاكتساب تحدد الجنس الأدبي شعرا أو قصة، ومن هنا تأتي علاقة المؤلف بالنص بحيث يلتقط لا شعوريا أجمل سياقات اللغة، فيحولها إلى حدس جمالي إلى كلمات شاعرة، يتحول الحدث معه إلى لغة، والتاريخ إلى قصيدة أو قصة، والنص بعد إنشائه مستقل لوجود خاص به، ويستطيع أن يكون حرا عن صاحبه ومن هنا نعلن موت المؤلف.⁴

ولكن السؤال المشروع هو: هل يمكن تطبيق هذا المفهوم على القرآن الكريم؟

¹ معجب العدواني: الغدامي وأقنعة الموت، نقلا عن الغدامي الناقد، ص 486.

² محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، ص 115.

³ المرجع نفسه، ص 115.

⁴ عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 86.

تعود فكرة موت المؤلف إلى جذور فلسفية وفكرية ترتبط بالظروف الموضوعية التي عاشتها أوروبا بعد ثورتها على الكنيسة، فقد أعلن الفيلسوف نيتشه (Nietzsche) مقولة موت الإله، ووجدت هذه المقولة صدى واسعاً في أوساط النقاد الأوربيين، الذين يتوقون إلى تدمير الاتجاه الغيبي في تفسير النصوص، وإفساح الطريق أمام ظهور الإنسان بكل مقدراته البشرية، التي يدركها العقل وما عدا ذلك فهو ميت. وتبعه النقاد العرب من المحدثين دون إمام بجذورها الغربية، والرؤى الفلسفية التي صاحبت نشوء الحداثة في أوروبا.¹

وانتقلت فكرة موت الإله إلى النقد الأدبي، فتنبأه النقاد الغربيون وعلى رأسهم رولان بارت (Roland Barthes)، الذي أعلن (موت المؤلف)، وتبعه النقاد العرب المحدثين دون إمام بجذورها الغربية، والرؤى الفلسفية التي صاحبت نشوء الحداثة في أوروبا.²

أما فكرة الموت عند الغدامي فهي لا تعني الإلغاء بقدر ما تعني نوم المؤلف، على حد قوله: « إن مفهوم موت المؤلف هنا لا يعني الازالة والافناء، ولكنه يعني تمرح القراء موضوعياً من حالة الاستقبال ثم إلى التفاعل ونتاج النص. وهذا يتحقق بغياب المؤلف فإذا ما تم إنتاج النص بواسطة القارئ، فإنه من الممكن أن يعود إلى النص ضيفاً عليه، كما يقول رولان بارت».³

وقد اختار الغدامي نصوصاً شعرية في أكثر من موقع لإيضاح هذا المفهوم النقدي المنقول (موت المؤلف). كل ذلك حتى يتمكن من تبيين المفهوم ولعل انطلاقة كانت مع البيت الذي يقول فيه المتنبي:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

فقد منح الغدامي هذا البيت إشارات نقدية مهمة أبرزها هي: " أن الشاعر يعلن عن (نوم المؤلف) باعتباره صورة من صور موت المؤلف أي تعطيه الحيوية دوره والنص يصبح آنذاك أثراً معلقاً وإشارة حرة".⁴ وهذا هو النص ومعه القارئ يسهر ويخاصم جارياً وراء الشاردة التي لا يلحق بها، والشوارد هنا هي الكلمات، كما ينص البيت السابق لهذا البيت في

¹ عبد الخالق العف: موت المؤلف منهج إجرائي؟ أم إشكالية عقائدية، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسة الإنسانية، مجلد 16، ع2، جوان 2008، ص 53.

² المرجع نفسه، ص 53.

³ عبد الله محمد الغدامي: ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت ط2، 1993، ص 205.

⁴ معجب العدواني: الغدامي وأقنعة الموت، نقلاً عن الغدامي الناقد، ص 486.

قوله (وأسمعت كلماتي من به صمم)، وفي اعتماد النص على نفسه (لا على صاحبه أو نية المؤلف)، كان المتبني يقول: (ابن جني أعلم بشعري مني) وهذا تعليق لدور المؤلف، وإسناد الدور إلى القارئ ليفسر النص ويفك شفرته.¹

ثم يستدرك الناقد على وظيفة المؤلف التي تحتفظ بجانب جمالي مهم في استقامة تفسير النص، فيتحدث عن الحركة الأولية من المبدع إلى اللغة، وهي حركة وجود، أما الحركة الثانية هي حركة مستقبلية نحو السياق الأدبي وهي حركة هوية ومصير. وهذا يعني أن إتقان السياق الشعري للجنس الأدبي مهم لأي نص أدبي، وهو مهم للقارئ وللمبدع على حد سواء، وينقسم السياق إلى: سياق أكبر وهو لغة الجنس الأدبي التي تكونت من خلال نمو رصيد هذا الجنس في الموروث الأدبي، ويقابله السياق الأصغر وهو مجموع النتاج الأدبي لذلك الأديب.²

ويتوقف الفهم الصحيح للنص على مدى معرفة هذين السياقين، وعلى التمييز بين مصطلحي الإيحاء والإسقاط، فالإسقاط هو أي معنى يجلبه القارئ إلى النص بدعوى توافقه مع ما في ذهنه، وهو ذو تغير نظري حيث يتغير حسب تطور ثقافة المعرفة التي ركن إليها، فمثلا يفسر (البكاء عن الأطلال) الوارد في قصائد امرئ القيس على أنه رمز لعقم الرجولة، وبناء على مفاهيم علم النفس الفرويدي المتعلقة بإسقاطات الأحلام والفن لما في العقل الباطن ولماضي الإنسان الطفولي. أما الإيحاء فهو الدلالة الحرة للإشارة بناء على ما تؤسسه سائر الإشارات في النص.³

وهكذا تحددت القيمة الفعلية وهي النص والقارئ اللذان بهما تتحقق فعالية القراءة، وتتحقق معه فكرة غياب المؤلف، ولا يتم استحضاره إلا في عملية التفسير، ويتحول النص إلى نوع من الإشارة الحرة التي يفسرها القارئ تبعاً لرؤاه لا تبعاً لنوايا المؤلف. ومن هنا تكتمل عناصر الأدبية الثلاث (النص + المبدع + القارئ)، ووجودها بعناصرها أساسي لصحة القراءة والتفسير الإشاري.⁴

¹ عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 92.

² المرجع نفسه، ص 88 - 90.

³ المرجع نفسه، ص 91.

⁴ إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكير، ص 227.

4 - الدلالة الأدبية في النص:

اعتمد الناقد المنهج البنيوي البعيد عن تأثير ذات الإنسان الفاعلة، والتي هي حصيلة التفاعل العام والشامل مع الوجود، بذلك أصبح المنظور البنيوي للوجود لا علاقة له بكيئونة الإنسان، التاريخية والاجتماعية بل العلاقات اللغوية الشكلية، التي تعتمد المنهج الجمالي المجرد للأشياء وبالتالي تتشكل دلالتها ذاتيا دون فعل الإنسان.¹

وفي تناوله لهذا الموضوع الذي جاء ردا على مقالة عالي القرشي الذي أنكر على الغدامي وجود علم المضمون، تدرج الناقد عبر أجزاء نصه ليؤسس للمنهج البنيوي المتبع، ففي رأيه أن تحول الخطاب اللغوي إلى نص جمالي أو بالأحرى تحول القول إلى بيان، يستلزم انحراف الرسالة اللغوية من وظيفتها الأساسية إلى وظيفة جديدة، على اعتبار حركة عناصر الاتصال الستة (مرسل ومرسل إليه، ورسالة وشفرة وسياق ووسيلة اتصال).² وعليه فإنه تصبح للغة وظيفتين؛ إحداهما نفعية، والأخرى جمالية، وتتسم الوظيفة الأولى بالدقة والوضوح والتفصيل، ويتساوى الناس -غالبا- في فهم مرامي الرسالة. أما الوظيفة الثانية فهي تقوم أساسا على تراجع الوظيفة الأولى لتصبح هدفا في ذاتها، وهذه هي الشاعرية.³ وعليه تنشأ دلاتان رئيسيتان؛ الدلالة الصريحة والدلالة الضمنية، وهما متلازمتان ومتواجدتان في كل نص، إلا أن هناك بونا شاسعا بينهما، فالدلالة الضمنية هي "إبحار نحو المجهول"، والنتيجة من ذلك هي التجربة الجمالية أي "الحركة اللامتناهية لكل مستوى من مستويات المعنى منذ لحظة إدراكه"، كما يقول رولان بارت.⁴ أما الدلالة الصريحة تتحرك في مستوى أفقي تعتمد فيه على (نظرية الاتصال) وعناصرها الستة، التي جاء بها جاكبسون وهي موجزة كالتالي:

¹ هيدجر، ليفي شتراوس، ميشيل فوكو: فلسفة موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، تر عبد الرزاق الداوي، دار الطليعة- بيروت، (د،ط)، (د،ت)، ص 83.

² عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 95.

³ إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 228.

⁴ عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 96.

سياق	
رسالة	
المرسل	مرسل إليه
وسيلة	
شفرة	

فالمرسل هنا هو المبدع الذي يقوم بنقل رسالة ذات معنى مرجعي هو سياقها، إلى المرسل إليه، هذا الأخير الذي يستعين بالشفرة - الأسلوب الخاص بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي - لإدراك مرامي هذه الرسالة، وتحرك الشفرة بهذا الشكل، يسهم إسهاما فعالا في بناء السياق ونموه، ويضرب الناقد مثلا على ذلك،¹ «فكلمة عميد يختلف معناها حسب حركتها في أطراف الرسالة، ففي الجامعة يكون لها معنى غير معناها في مركز الشرطة».²

أما الدلالة الضمنية فهي تتحرك على مستويين؛ أحدهما سماه جاكسون المجاورة، والثاني الاختيار.³ فاختيار كلمة ما يتحدد حسب علاقاتها داخل النص الأدبي، فإذا كانت علاقات الاختيار ذات طبيعة إيحائية، فهي تقوم على إمكان الاستبدال على محور عمودي، فكل كلمة في أية مجلة هي اختيار حدث من سلسلة عمودية من الكلمات، التي تصح أن تحل محلها إما للتشابه النحوي، وهذه علاقات مخزونة في ذاكرة اللغة، وتتداخل في حالة الإبداع وفي حالة التلقي.⁴

أما المستوى الثاني فهو أفقي، ويقوم على علاقات التأليف التي تعتمد التجاور بين الوحدات، حيث تكون صلة تآلف تبادلية، أو صلة تنافر، مما يجعل التأليف ممكنا أو غير ممكن. ولهذا فإن الكلمة تؤسس وظيفتها بعلاقات وبمجاورتها مع ما سبقها، وما لحقها من

¹ عبد العزيز المقالح: عبد الله الغدامي والتأسيس لمنهج عربي في النقد الأدبي، (قراءة في كتاب الخطيئة والتفكير)، نقلا عن الغدامي الناقد، ص 283.

² عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 96.

³ إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 228.

⁴ محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص 119.

كلمات. وهذه العلاقات هي علاقات حضور في الجملة على عكس علاقات الاختيار فهي علاقات غياب.¹

كما نجد الناقد استعمل مصطلح استعارة النص، والذي يعني عنده تحول النص نت شكله الدلالي العادي الخطابي إلى شكله الجمالي الفني، وهو تطور لاستعارة الجملة، ذلك أن الاستعارة في الجملة تعتمد على التشبيه في تكوينها وتعتمد على القرينة في فك رموزها، فإن الدلالة الضمنية تعتمد على القرينة في استنباط مكوناتها.²

كما تحدث عن مصطلحي الإيحاء والإسقاط، فالإسقاط لا يؤدي إلى تعدد المدلولات ولا يفتح النص على جمالياته المتعددة، لأنه انعكاس لثقافة خارجية ليست من ذات النص، وهو حادث وطارئ على النص، يسقط عليه ولا ينبع منه. بينما يكون الإيحاء فتحاً للنص على حوار مع اللغة، فهو انبثاق ينبع من النص يرتكز على قرائن داخلية تكونها عناصر النص من خلال سياقها الداخلي، وهذا يعني أنه يسمح بمساءلة الخطاب واستنطاقها واستقرائه للوصول إلى الدلالات المحتملة. وفي الأخير يشير الناقد إلى أن العالم الدلالي لبيتش، قد استنبط سبعة أنواع للمعاني، واحد منها يمثل الدلالة الصريحة، بينما الستة الأخرى هي أنواع الدلالة الضمنية.³

إن المطلع على كتابات الغدامي يلاحظ أن تناوله للقضايا النقدية، لا يتبنى فيها منهجا محددًا وثابتًا، بل تراه يعرف بثلاثة مناهج نقدية دفعة واحدة؛ البنيوية والسوسولوجية، والتشريحية، وكأنه يريد أن يسوغ لنفسه منهاجا جامعًا، أو لعله لم يميز بينها كمناهج نقدية مستقلة عن بعضها، في ذلك الوقت المبكر من مثاقفته وتلقيه لها، حيث كانت الحدود بينها غائمة، ولم تكن مستقلة عن بعضها البعض. ومن هنا نجده يقتبس في آن واحد من جاكبسون اللغوي، ومن رولان بارت البنيوي، ومن لبيتش التشريحي، على الرغم من اختلاف مناهجهم النقدية.⁴

¹ محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص 119.

² عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 99.

³ المرجع نفسه، ص 100.

⁴ إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 228.

5 هل القارئ منتج للنص أم مستهلك له

إن النص بالغ الأهمية والقيمة، ذلك ما يفتأ الغدامي يؤكد، وهي أهمية ترجع -عنده- إلى الأثر الذي يحدثه النص أو يوقعه، فالنص لا يكتب إلا من أجل الأثر والنص هو الأثر والشعر برمته، أو هو بكل نصوصه، أثر لا معنى، وتتحدد قيمة النص من الشعر لا في ما يقوله ولكن في ما يوحي به، أو في ما يستخدمه من جمالية ترتفع باللغة عن المعتاد والمألوف.¹

ويعرف الغدامي النص على أنه «بنية ذات نظام، وأنه بنية لغوية مفتوحة البداية ومعلقة النهاية، وأنه بنية شمولية لبني داخلية، من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى السياق إلى النص، ثم إلى النصوص الأخرى...». وبالإجمال فإن النص «تشكل لغوي ينم عن غير ما يقول ويبطن أكثر مما يظهر».²

وركز الناقد في هذا المقال على العلاقة بين القارئ والنص، فبعد أن أشار إلى حركتي التجلي للنص في الاختيار والتأليف، وأن الإبداع يكمن في التأليف لا في الاختيار، تحدث عن أهمية القراءة على أنها فعالية خطيرة تمتد لتشمل النص كله، فهي التي تقرر مصيره، وهي التي توجده أولاً، وهي التي تتعشه أو تفقده نظارته».³

وكذا فقد ظل ينظر إلى القراءة على أنها هي التي تحدد شفرة النص، وهي التي تقرأ حاضر النص وتقرأ منه النص الغائب، وهي التي تبحث في النص عن أثره وتتأمل علائق مكوناته، باختصار فإن القراءة الصحيحة هي التي تفكك النص وتتقضه لتعيد بناءه، وباختصار أشد فإن القراءة التي يميل إليها الناقد هي تلك التي تقوم على أسس نظرية مفتوحة الأبعاد وقوية الركائز والجذور.⁴

وبما أن النص وجود مبهم لا يتحقق إلا بالقارئ، فإن أهمية القارئ تبرز خطورة القراءة كفعالية أساسية لوجود أدب ما، وكنقير مصير بالنسبة للنص، إذ يتحدد مصير النص حسب استقبال القارئ له.⁵

¹ قاسم المومني: عبد الله الغدامي وقراءة النص، نقلا عن كتاب الغدامي الناقد، ص 403.

² عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص 90.

³ قاسم المومني: عبد الله الغدامي وقراءة النص، نقلا عن كتاب الغدامي الناقد، ص 406.

⁴ المرجع نفسه، ص 406.

⁵ محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص 125.

ويختلف مفهوم القراءة باختلاف النقاد وتطور المفهوم ذاته، وقد تتعدد القراءات لدى الغدامي، وقد تختلف هذه القراءات لاختلاف مرجعياتها، وقد يورد من بينها، أنماط القراءة لدى تودوروف مقسمة كالتالي:

أ - قراءة الشرح.

ب - قراءة إسقاط.

ت - قراءة شاعرية (poetics)¹.

1 5 - قراءة شرح:

وهي قراءة تلتزم بالنص، ولكنها تأخذ منه ظاهر معناه فقط، وهي تعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات. ولهذا فإن شرح النص يكون بوضع كلمات بديلة لنفس المعاني، أو يكون تكرارا يجتر نفس الكلمات.² وهي قراءة تسعى إلى خدمة النص، وتستهدف توضيحه، وهي تعليمية.³ وتتصب عناية القارئ فيها على تحليل الشفرة.⁴

2 5 - قراءة الإسقاط:

وهي القراءة التقليدية التي لا تركز على النص، وإنما تمر من خلاله، ومن فوقه، متجهة نحو الكاتب أو المجتمع. وهي تعامل النص وكأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية.⁵

وهي عند تودوروف العبور من النص إلى غيره،⁶ أو بتعبير آخر هي قراءة يأتي أصحابها إلى النص بأحكام سابقة ومناهج جاهزة، ويفرضونها عليه.⁷ وهي التي تمر من خلال النص نحو المؤلف أو المجتمع، ومنها القراءة النفسية، والقراءة التاريخية والقراءة الاجتماعية للأدب وغيرها.⁸

¹ خليل موسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 180.

² محمد عزلم: تحليل الخطاب الأدبي، ص 125.

³ خليل موسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 181.

⁴ إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 228.

⁵ محمد عزلم: تحليل الخطاب الأدبي، ص 125.

⁶ إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 229.

⁷ خليل موسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 181.

⁸ إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 229.

3 5 - القراءة الشعرية:

وهي قراءة النص من خلال شفرته، بناء على معطيات سياقه الفنية، والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لتكسر الحواجز بين النصوص. ولذلك فإن القراءة الشعرية تسعى إلى كشف ما هو باطن في النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر. وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية، وعلى إثراء معطيات اللغة.¹

وبتعبير آخر، هي التي يتجاوز فيها تحليل الشيفرة إلى تعبئة فراغات، والتوصل من خلال ما تم تفسيره وتذوقه وإدراكه إلى ما هو مضمّر في النص.²

ويرى الناقد أن الشعرية سواء أكانت منحى في النص أو في قراءته، فإنها تقضي إلى تمييز النص من الشعر عن النص من اللاشعر، وهي التي تقضي إلى معرفة أسرار هذا النص واستكشاف عوالمه، وهذا فعل لا يمكن وصفه بأنه فعل تفكيكي لأنه لا يسعى إلى البحث عن عيوب الخطاب، وهو فعل لا يمكن أن يقال عنه أنه سيميولوجي خالص، إنما هو مسلك مفتوح على ذلك كله. وذلك هو المسلك الذي يؤثره الغدامي ويقول عنه في العبارة: «ولذا فإنني أسمى منهجي بالنصوصية أو النقد الألسني».³

إن فعالية القراءة تجعلها ذات سلطة على النص، وتمنحها قيمة خطيرة، وهذا يوقع في مشاكل تأتي من جرأة القراء على النصوص، فقد يكونون غير مؤهلين لأداء هذا الدور. وعليه؛ ما هي العلاقة بين القراءة كتذوق والقراءة كعلم؟ وهل قارئ الأدب متذوق أم عالم؟ وما صلة ذلك بالقراءة الشعرية؟⁴

إن الإجابة عن ذلك لا يختلف فيها اثنان؛ فالقراءة الأدبية قراءة تذوقية انطباعية بالدرجة الأولى، والحكم على النص هو حق طبيعي أولي للذوق الأدبي السليم، وعلاقة المنهج النقدي هي علاقة مصادقة، فالجميل يتقرر من خلال التلقي المباشر، ويقرره القارئ المدرب أدبيا على القراءة التذوقية.⁵

¹ محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، ص 125.

² إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 228.

³ قاسم المومني: عبد الله الغدامي وقراءة النص، نقلا عن كتاب الغدامي الناقد، ص 406.

⁴ محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، ص 126.

⁵ عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 109.

ولعل ما جاء به (بيتيت) (pettit) هو الحل الأفضل، إذ قال بمبدأ (التوازن الانعكاسي)، الذي يقوم على حتمية التوازن بين البنية والذوق الجمالي، ولكي تكون البنية خاصة أسلوبية لا بد أن تكون انعكاسا للحس الحدسي الذي نشأ عند القارئ نتيجة استقباله لها.¹ ومن هنا تأتي الشاعرية التي هي إتحاد الذوق السليم مع المعرفة المكتسبة لبرهنة الجميل وتعليل الذوق.²

ويغدو النص في كل هذا إشارة حرة، فهو وجود عائم، يتحول إلى حضور واضح وحقيقي في أثناء القراءة، لا قبلها ولا بعدها، ويتوقف حسن أداء النص لحضوره على نوع القراءة التي تكشف عن مدى قرب القارئ من النص أو بعده.³

ومهما يكن، فإن القراءة الشاعرية، تبدو أمام الغدامي كأجمل ما قدمه العصر من إنجاز أدبي نقدي فهي تصلح لقراءة كل النصوص، ولا يتمرد عليها أي نص وهي، من ناحية ثانية، ترسم مجالا تاما للتركيز عند النص، وتفتح من جهة ثالثة، بابها للدور الإبداعي للقارئ فتحفظ للنص قيمته الفنية الجمالية المطلقة، وتتحول بالقارئ من مستهلك للنص إلى صانع للنص ومنتج له.⁴

ومن البديهي أن يختلف قارئ عن آخر باختلاف الظروف والمعطيات والمواهب والمكتسبات والزمان والمكان، ولكن المتفق عليه أن للزمن أيضا بصماته في الإنسان، فالظروف التي يعيشها القراء في هذا العصر غير الظروف التي عاشها قراء العصور السابقة، وهذا العصر هو عصر القراءة، وقد مهد لهذا العصر انتقال السلطة من يد المؤلف إلى يد القارئ، وأصبح القارئ هو الذي يتحكم في معنى النص.⁵

إن النص الأدبي ليس عملا معزولا يقف عارضا نفسه ومعناه على القارئ وكأنما القارئ ليس سوى مستهلك للنتاج الأدبي، بل الأمر على عكس ذلك فالنصوص الأدبية لا تتجه إلى الخواء، كما أنها لم تأت من الفراغ، والقراءة لم تعد فعالية سلبية لا تتجاوز التلقي الآلي من قبل القارئ، وكأنما هو وعاء لا دور له سوى استيعاب ما يصب فيه. إن القارئ

¹ محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، ص 126.

² عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 109

³ إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، ص 228.

⁴ نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، مجلة فصول النقد الأدبي، مجلد4، ع3، جوان 1984، ص 101.

⁵ قاسم المومني: عبد الله الغدامي وقراءة النص، نقلا عن كتاب الغدامي الناقد، ص 410.

الحقيقي لم يعد يقبل هذا الدور السلبي بل أصبح يمثل حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاج تكوينه الحضاري والنص هو ملتقى هاتين الثقافتين.¹ ولكي يتحقق عصر القارئ كما يبشر به (بارت)، فإنه يفتح لهذا العصر مجال النص، بأن يعرض نوعين من النصوص هما (النص القرائي) ، وهو للقراءة فقط، وقارئه لا يضيف إليه شيئاً، بينما النص الكتابي، الذي يدعو إليه بارت يمثل (الحضور الأبدى)، وقارئه ليس مستهلكاً للنص، وإنما هو منتج له، والقراءة فيه هي إعادة كتابة له، والقارئ فيه لا يقرأ وإنما يفسر ويكتب.²

على أي، فإن النص وقراءته هما الهاجس الذي ظل يشغل بال الغدامي ويؤرقه، فالأدب كله نص وقارئ. وإذا كان النص في مجمل ما قد قاله وفي تفاصيله لا شأن له إلا بقراءته، فقد شاء الغدامي أن يكون للنص ذلك القارئ الذي يمد به بكل أساليب الحياة.³

6 - أزمة الإبداع والنقد:

يعتقد الكثير من المعاصرين ومنهم نقاد أكاديميون رصينون، نظروا في خريطتنا النقدية العربية القديمة نظرة بانورامية، ولاحظوا بعين ثاقبة، أنه كان يستحيل على النشاط النقدي العربي القديم أن يتقدم خطوة إلى الأمام ليصبح نقداً منظماً، بعد أن كان النشاط مجموعة من النظرات التركيبية التعميمية، ومجموعة من الأحكام الانطباعية المتناثرة، لولا وعي أجيال من النقاد (الكبار) بالمفارقات الكبرى التي جددت في حياة الناس، وهي هنا مفارقات على المستوى الأدبي والثقافي، ولولا وعيهم أيضاً بأن النقد لم يواكب الأدب مواكبة تعكس تلك المتغيرات التي حدثت في الخطاب الشعري، على وجه الخصوص.⁴

والغدامي بدوره، أحد أبرز النقاد المعاصرين الذين يعون هذه المفارقات الكبرى في حياتنا الثقافية المعاصرة، ويمثل تماماً ما يعاش حالياً من أزمة حقيقية على مستوى الثقافي والفلسفي، وبالتالي، على المستوى النقدي. والسؤال الذي يمكن أن يطرح، وهو ما يشكل

¹ خليل موسى: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص 183.

² محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، ص: 127.

³ المرجع نفسه، ص 132.

⁴ خالد سليمان: من الخطيئة والتكفير إلى النقد الثقافي، نقلا عن كتاب الغدامي الناقد، ص 130.

صلب الموضوع، وهو أيهما يعاني أزمة؟ الإبداع أم الثقافة؟ أو أنه يتوجه إلى مقولة تجمع هذين القطبين كأن يطرح التساؤل: هل هناك أزمة إبداع ثقافي؟¹

قبل الإجابة عن هذا السؤال لا بد من تحديد ما يقصد بـ «الإبداع» أولاً، وما تقصده بـ «أزمة الإبداع» ثانياً. يتلون معنى كلمة «إبداع» بلون الحقل الإيديولوجي الذي تستعمل فيه، ففي الحقل الديني والميتافيزيقي تعني كلمة «إبداع» الخلق من عدم، أي اختراع شيء لا على مثال سبق، وهو لهذا المعنى، خاص بالإله، لا يقال إلا عنه.²

أو في الحقول المعرفية الأخرى، كالفن والفلسفة والعلم، فالإبداع يعني إنشاء شيء جديد انطلاقاً من التعامل، نوعاً خاصاً من التعامل، مع شيء أو أشياء قديمة، ومن هنا يمكن القول أن الإبداع في الفن هو «إنتاج نوع جديد من الوجود بواسطة إعادة تركيب أصلية للعناصر الموجودة»³

والحديث عن "أزمة إبداع"، لا بد أن ينصرف إلى الجانبين معاً: الجدة والأصالة، أو الاكتشاف والقابلية للتحقق هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإذا فهمنا الأزمة على أنها حالة من التوقف والتدهور تصيب كائناً ما، مادياً كان أو فكرياً، أصبح معنى "أزمة الإبداع" حالة من التوقف والتدهور على صعيد الجدة والأصالة؛ أي حالة من التكرار والاجترار الرديئتين.⁴ أما عن أنه هناك أزمة "إبداع ثقافي" بمعنى فلسفة المرحلة فهذا صحيح في نظر الغدامي، ذلك أن العالم الغربي لم يمر بفترة تاريخية ضائعة الهوية الفكرية، وليس له فلسفة تميز ثقافته، وهذا يؤدي بالضرورة إلى أن ثقافتنا ستكون اعتبارية ذات شكل تراكمي يعتمد على الاجتهاد الفردي، ومن هنا فإن الثقافة أيضاً في أزمة.⁵

ومن جهة أخرى نجد الناقد، يشيد بما للإبداع الشعري وما يشهده من تحقق إبداعي مميز، فهاهو ذا يقيم مضمونا تصويرياً من المقارنة بين الشاعر أحمد شوقي الذي يمثل الثلاثين سنة الأولى من القرن (1900 - 1930) بما قدم من إضافات للموروث، والشاعر محمود درويش كممثل للثلاثين الأخيرة من هذا القرن، وهما يمثلان حالتين من حالات

¹ خالد سليمان: من الخطيئة والتكفير إلى النقد الثقافي، نقلاً عن كتاب الغدامي الناقد، ص 131.

² محمد عبده الجابري: أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر، مجلة فصول النقد الأدبي، مجلد 4، ع 3، ص 108.

³ المرجع نفسه، ص 108.

⁴ محمد عبده الجابري: أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر، ص 109.

⁵ عبد الله محمد الغدامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 153.

الإبداع يقومان كشاهد يستضاء به. وعلى الرغم من كل عوامل الاتفاق والتماثل بينهما، فإنه يوجد بينهما من الاختلاف بين تجربتهما، ما يحول التمايز بينهما إلى قوة ذات سمة تجاوزية خارقة.¹

ومنه فإن الإبداع الشعري نما في أربعين سنة (ما بين 1930 - 1970) نماوا جعل شاعر الثلاثينات ساحقا في قدمه إذا ما قيس بشاعر السبعينات (وما بعدها). على الرغم من كل ذلك فقد كان بمقدور محمود درويش أن يبكي بيروت كما بكى أحد أسلافه الأندلس، يقول:

لكل شيء إذا ما تم نقصان فلا يغر بطيب العيش إنسان
وهو أسلوب يتقنه شوقي، فأثبت ذلك في بكائه على دمشق:

سلام من صبا بردى أرق ودمع لا يكفكف يا دمشق

إلا أن درويش لم يفعل مثلهما على الرغم من تشابه الجراح، لأن أداة الإبداع عنده قد نمت وتطورت عنهما.²

إن، فالأزمة ليست في الإبداع الأدبي، ولكنها في الثقافة وفي الفلسفة، وهي في النقد أيضا، باعتبار النقد فلسفة، حيث اعتبر النقاد أنفسهم وسطاء، بين المبدع والقارئ، وهي لعبة سادت نقاد الخمسينات، ولا يزال في الساحة من يمارسها، وهذا انحرف بالنقد من مستواه الفلسفي إلى المستوى التعليمي. وهو ما جعل النقد في المراحل الماضية اجترار كلاميا لمقولات خارجه عن روح الإبداع وحقائقه الجوهرية الكلية.³

أمام هذا السقوط، يبرز النقد الألسني، كما يراه الغدامي ليعود الخطاب النقدي، ويخرجه من هامشياته، ومن قصوره الذي لم تستطع حركات نقدية حديثة أن تجنبه إياه.⁴

¹ عبد الله محمد الغدامي، الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ص 154.

² المرجع نفسه، ص 154.

³ المرجع نفسه، ص 155.

⁴ خالد سليمان: من الخطيئة والتكفير إلى النقد الثقافي، نقلا عن كتاب الغدامي الناقد، ص 131.

المدخل

إن تأثير المصطلح البلاغي في الفعل العلمي خاصة والمعرفي عامة جعله ينال الأهمية القصوى في المنظومة المعرفية، إذ أن الحقول الابدستيمولوجية تتحدّد بتحدّد دلالات مصطلحاتها واستقرار مفاهيمها. وبقدر رواج المصطلح وشيوعه، يحقق العلم أو الحقل المعرفي ثبات منهجيته.¹

وإذا كان لكل قوم ألفاظ، ولكل صناعة ألفاظ، فإنه من الطبيعي ألا تفهم آثار أولئك القوم إلا بمعرفة تلك الألفاظ، ومنه فالمصطلحات ليست مجرد مفاتيح العلوم فحسب، وإنما هي خلاصة البحث في كل عصر ومصر، ببدايتها يبدأ الوجود العلني للعلم، وتطورها ينجر عنه بالضرورة تطور العلم.²

ومن هنا كانت دراسة المصطلحات من أوجب الواجبات التي ينبغي أن يركز عليها كل باحث في أي فن من الفنون، ولا بد أن تكون من الأولويات عنده، فلا يقدم عليها تاريخ أو مقارنة، ولا حكم عام ولا موازنة، فهي الخطوة الأولى للفهم السليم الذي عليه ينبنى التقويم السليم والتاريخ السليم. وإذا لم يتوفر للعلم مصطلحه العلمي الذي يعد مفتاحه، فقد هذا العلم مسوغه، وتعطلت وظيفته، ومنه فإنه من الضروري تحديد الألفاظ والمفاهيمات، لأن مثل هذا التحديد هو المنطلق الأول للتفكير العلمي؛ والمقصود هنا هو المصطلح النقدي.³

إن البحث في المصطلح النقدي أصبح محطة إجماع لا غنى للنقد الأدبي عنها، باعتبار هذا الأخير فرع من فروع العلوم الإنسانية، لأن كشف أسرار الآليات المفهومية مرتبط بكشف أسرار الآليات اللغوية المتحكمة بكل ذلك. وظلّ أيضاً محطة إجماع في أنه من الحقول التي يقتحمها عالم اللغة، وذلك لأنه أولاً من مجالات البحث في صيغ الكلام وجدول الألفاظ، وهو جزء من الدراسة المعجمية، وثانياً لأن عالم اللسانيات يسلم بأن

¹ محمد حمودي: المصطلح النقدي عند عبدالله محمد الغدامي، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان،

عمان-الأردن، ع66، أبريل 2011، ص2.

² الشاهد البوشيخي: مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، ط1،

1982، ص13.

³ محمد عزلم: المصطلح النقدي في التراث الأدبي، دار الشرق العربي، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص7.

استكشاف خصائص الظاهرة اللغوية لا يكتمل إلا بفحص تجلياتها في الخطاب الأدبي: الإبداعي منه والنقدي، فيُسَخَّر عندئذ خبرته اللغوية ليقدم للنقاد ما تيسر له من إضاءات.¹ وباعتبار أن المصطلح النقدي يبسر البحث، ويرسم المعالم رسماً مختصراً،² فإنه لا يستغنى عنه في كل دراسة نقدية، إذ ليس من مسلك يتوسل به الباحث إلى أي معرفة من المعارف غير تثبته الاصطلاحي. ثم إن التحكم في المصطلح هو في نهاية الأمر تحكم في المعرفة المراد إيصالها، والقدرة على ضبط أنساق هذه المعرفة والتمكّن من إبراز الانسجام القائم بين المنهج والمصطلح، أو على الأقل إبراز العلاقة الموجودة بينهما.³ وتجدر الإشارة إلى أن حركة وضع المصطلحات التي تجمدت في عصور الانحطاط بسبب توقف النشاط العلمي وانحسار العربية وانغلاقها قد عادت إلى النشاط من جديد مع مطلع القرن التاسع عشر. الذي كان يمثل مرحلة انتقالية مورس خلالها وضع المصطلحات النقدية الحديثة (تعريباً أو ترجمة).⁴ فقد ظهرت إلى الوجود العشرات من المصطلحات الجديدة التي لم تكن مألوفة أو معروفة من قبل بالنسبة للمعجم اللساني والنقدي العربي. وقد شهدت الحياة الثقافية والأكاديمية حركة عربية ناشطة للتعامل مع هذا الانفجار المعجمي والاصطلاحي الجديد سواء بضبط المفاهيم أو بإيجاد مقابلات أو موازيات مترجمة لهذه المفاهيم.⁵

« وأما الناقد فهو رحالة دؤوب على شاكلة "رولان بارت" و"جيل دولوز"، فبقدر ما نهل الغدامي من إنجازات الناقد الفرنسي "رولان بارت" النقدية فقد شابهه في تنقلاته بين مختلف المدارس النقدية والتيارات الفكرية، بداية بالتراث والنقد الألسني ومروراً بالتفكيكية الفرنسية (البارثية أو الدريرية) أو الأمريكية (جماعة بيل) ووصولاً إلى النقد الثقافي وإفرازات النظرية النقدية زمن العولمة، شأنه في ذلك شأن "رولان بارت". الذي يقول عنه "جون أديك": "انتقل

¹ محمد حمودي: المصطلح النقدي عند عبدالله محمد الغدامي، ص 2 .

² مصطفى ناصف: النقد العربي، نحو نظرية ثانية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د،ط)، 2000، ص 10 .

³ محمد حمودي: المصطلح النقدي عند عبدالله محمد الغدامي، ص 2 .

⁴ محمد علي الزركان: الجهود اللغوية في المصطلح العلمي الحديث، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د،ط)، 1998، ص 5.

⁵ فضل تامر: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 169 .

رولان بارت من الوجودية والماركسية إلى التحليل النفسي للماهيات وإلى النظريات اللسانية لفرديناند دي سوسير، ومؤخراً التحق باللسانية الجديدة لكلود ليفي ستراوس¹.
وبما أن القصد من وراء هذا البحث هو ضبط مفاهيم رؤية الغدامي النقدية؛ فإنه ينبغي الإشارة إلى أن منظومة المفاهيم النظرية والإجرائية، تشكل فسيفساء نقدية وخليطاً من الأدوات المنهجية تضرب بأطنابها في التراث تارة وتتهل من حاضر النظرية النقدية الحديثة تارة أخرى. وفيما يأتي عرض موجز لأهم المفاهيم النقدية التي تركزت عليها الرؤية النقدية للمؤلف.²

1 - الحداثة بين الانغلاق والانفتاح:

تمثل الحداثة إشكالية في حقل الدراسات النقدية والأدبية على السواء لما تحمله من تناقضات جذرية في بنيتها المعرفية، وخلفيتها الثقافية، بالإضافة إلى التغيرات الدلالية التي تطرأ عليه بشكل متلاحق وسريع، فهي حركة قلقة لا يقر لها قرار،³ تعيش في صيرورة دائمة، وتجدد مستمر، فضلاً عما تحتويه من اتجاهات متباينة، ورؤى متناقضة، تؤدي إلى انسحاب لفظ الحداثة على الشيء ونقيضه في الوقت ذاته.⁴

فلم تعد مسألة الحداثة تقتصر على كونها قضية، إنها تتجاوز ذلك لتصبح إشكالية على المستويات كافة: رؤية وإبداعاً وتلقياً، وعلى المستويات الاستجابية رفضاً أو قبولاً، ذلك أن الحداثة كمفهوم قد انفصلت تماماً عن مفهوم التجديد أو المعاصرة؛ وهذا الانفصال يكاد يتفق عليه كل المتجادلين حول الحداثة، فالجميع يرضون بالتجديد، ويقبلون المعاصرة، لكنهم يختلفون حول الحداثة.⁵

وقبل أن نحدد مفهوم الحداثة في أدبنا العربي الحديث، لا بأس أن نفرض أهم الدلالات المعجمية لهذا اللفظ، فجاء في لسان العرب لابن منظور «ت711هـ»: «الحديث:

¹ عمر زرفاوي: الغدامي ومشروع النقد الألسني، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم-الجزائر، 2007، ع7، ص157.

² المرجع نفسه، ص157.

³ رايموند ويليامز: طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت، جوان1999م، ص68.

⁴ عبد العزيز حمودة: الحداثة والمسرح العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 21، ع2، 1993م، ص: 45.

⁵ عبد الله محمد الغدامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء-المغرب، 2006، ص9.

نقيض القديم. والحُدُوثُ. نقيض القُدْمة. حَدَثَ الشَّيْءُ يحدثُ حُدُوثًا وحَدَاثَةً، وأَحْدَثَهُ هُوَ، فهو مُحَدِّثٌ وحَدِيثٌ، وكذلك اسْتَحْدَثَهُ»¹.

في المعجم الوسيط، «فالحداثة مصدر فعله حَدَثَ، نقول حدث الشيء حُدُوثًا وحداثةً بمعنى نقيض قَدُمَ، والحداثة هي سن الشباب، يقال: أخذ الأمر بحداثته أي بأوله وابتدائه»². تلك هي الدلالات المعجمية لكلمة الحداثة التي وردت في أغلب المعاجم العربية والتي يمكن إيجازها، بأن الحداثة نقيض القدم، والتي تعني الجِدَّة.

إن المعضلة التي أثارت جدلا كبيرا في الوسط النقدي الحديث، هي انتقال مفهوم الحداثة من كونه رؤية ذاتية "اجتهادية في الغالب" إلى كونه مصطلحا، والمصطلح من شروطه أن يكون مقبولا من حيث المبدأ بين كل المشتغلين عليه في الحقل المعرفي، وهذا الشرط لا يتوفر في مفهوم الحداثة لأنه مفهوم تتعدد أبعاده بتعدد المتحاورين فيه على حد قول الغدامي³. أما أدونيس فيرى أن الحداثة تمثل رؤيا جديدة تحمل في جوهرها تساؤلا واحتجاجا « تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد، ولحظة الحداثة هي لحظة التوتر أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلاءم معها»⁴.

بعد استعراضنا لمختلف المفاهيم التي قيلت عن الحداثة، نصل إلى أن الحداثة كمفهوم وإن تميزت فإنها لم تتحدد بعد، فمنهم من يرى أنها تمثل "مجموعة من المفاهيم التصورية، مثل الغرب، العلمانية"⁵. وهناك من يجعلها مشروع لتخليص الإنسان من أوهامه وتحريره من قيوده وتفسير الكون تفسيراً عقلانياً واعياً⁶. ولما لم يتحقق المستوى الإدراكي لمفهوم الحداثة القائم على الثقافة العربية أصبحت الحداثة إشكالية فكرية، وليست قضية نقدية أو إبداعية، فالجميع يسعون -أولا- إلى تحديد موقفهم من ثنائية "الموروث، العصر"

¹ ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ت)، مادة (ح د ث)، ص 96
² مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004، مادة (حدث)، ص 159.

³ عبد الله الغدامي: تشريح النص، ص 11.

⁴ أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1/ 1980، ص 34.

⁵ جميل حمداوي: الإسلام بين الحداثة وما بعد الحداثة، مواقف ومواقف مضادة، منشورات المعارف، (د.ط)، (د.ت) ص 7.

⁶ ميجان الروبيلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء-المغرب، ط3، 2002، ص 225.

قبل طرحهم تعريف خاص للحدث¹، وفي الوقت الذي يراها أدونيس تمثل الانفتاح في قوله: «الحدث انفتاح على الذات، على الداخل: على فهم موروثاتنا فهما نقديا، عميقا شاملا»². يؤسس لها الغدامي على أنها "رؤية واعية لإقامة علاقات دائمة التجدد، بين الظرف الإنساني، وبين الجوهر الموروث"³.

2 - الأسلوبية كبديل للنقد الأدبي:

تعددت تعاريف اللغويين للأسلوبية واختلفت، من حيث الصياغة ومن حيث المنطلقات، ويمكن أن نعرض أهمها بإيجاز:

لقد عرف مصطلح "الأسلوب" عند العرب، كما عرف عند غيرهم، فنجد في لسان العرب يعني: «الأسلوب، يقال السطر من النخيل وكل طريق ممتد، والأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، والأسلوب الفن، يقال أخذ فلان في أساليب القول، أي في أفانين من القول»⁴.

كما تحدث عبد القاهر الجرجاني عن الأسلوب فقال في تعريفه: «هو الضرب من النظم والطريق فيه»⁵. كما تعرض له حازم القرطاجي وابن خلدون، مما يؤكد وجود أصل لهذا المصطلح عند العرب القدماء، إلا أن الظاهر من سياق كلامهم أن دلالة هذا المصطلح غير دلالته المعروفة في العصر الحديث.

وفي الخطاب النقدي، يعترف غريماس بأنه: «من الصعب إن لم يكن مستحيلا تعريف الأسلوب سيميائيا، أما الأسلوبية فهي مجال من البحوث (Domain de recherche) ينظوي تحت تقاليد البلاغة»⁶.

¹ عبد الله الغدامي: تشريح النص، ص 13.

² أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 305.

³ عبد الله الغدامي: تشريح النص، ص 14.

⁴ ابن منظور: لسان العرب، ص 2085.

⁵ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ط)، 1404هـ، ص 469.

⁶ يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2009م، ص 181.

ويرى جون ديبيوا أن الأسلوبية هي «سمة الأصالة الفردية للذات الفاعلة في الخطاب». كما أن الأسلوبية هي " الدراسة العلمية (L'étude scientifique) لأسلوب في الأعمال الأدبية".¹

تمثل الأسلوبية - في التنظيرات الغربية- جسرا يربط اللسانيات بالنقد الأدبي، كأنه تعبير لطريق عتيق شقته البلاغة القديمة، حيث أن البلاغة (Rhétorique) عند غيرو - هي أسلوبية القدامى، كما أن الأسلوبية هي "بلاغة حديثة تحت شكلها المزدوج: علم التعبير، ونقد الأساليب الفردية"، وعليه فالأسلوبية هي " الوريث (Heartier) المباشر للبلاغة"² انتقل مصطلح (Stylistique) إلى العربية بتسميات قليلة ومتقاربة، يهيمن عليها المقابل الشائع (أسلوبية) الذي تفوق تداوليته غيرها في سائر البدائل الاصطلاحية، ولعل أعمق المباحث العربية في تقديم المفهوم الأسلوبي وأصفاها وضوحا وأثراها معرفة، تلك التي بسطها عبد السلام المسدي في كتابه الأسلوبية والأسلوب³. فالأسلوبية في تعريف المسدي «علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة»⁴. بينما يرى نور الدين السد أن: «الأسلوبية هي الوجه الجمالي للألسنية، إنها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعا علميا تقريريا في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي»⁵. وبراها صلاح فضل « وريث شرعي شرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم»⁶.

¹ المرجع نفسه، ص 182.

² يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 182.

³ المرجع نفسه، ص 183.

⁴ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط4، (د.ت)، ص 56.

⁵ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 16.

⁶ صلاح فضل: علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985، ص 3.

يتضح من خلال التعاريف السابقة أن «البلاغة كانت تحاول أن تتفقد النص لتجعل منه عملا جماليا، ولكن البلاغة أصيبت بما أصيبت به كثير من العلوم في أوقات مرت على الأمة العربية، فصارت علما معياريا، يضع قواعد ثابتة سابقة لميلاد النص، ولم يستطع النقد بمدارسه المذكورة أن يسد هذا العيب البلاغي. ومن هنا رأينا الكثير من النقاد المحدثين في الغرب خاصة يطالبون بإنهاء ما يسمى بالنقد الأدبي، ويعلنون موت هذا النقد لأنه لم يولد أصلا، ويقولون أنه عجز عن أن يكون علما على الرغم مما مر عليه من سنين، وهم بذلك يحاولون أن يحلوا محله (الأسلوبية) كبديل للنقد الأدبي».¹

3 القراءة:

عاش العصر الحديث حركة نقدية تلقائية تارة وموجهة مركزة تارة أخرى، وفي كلتا الحالتين ظلت مبنية على أساس تراكمي جمعي، وعدم وعي لطبيعة الأدب القديم ووظيفته، فكثير من المذاهب والنظريات من قارب الأدب بمنابعه، وبما يؤثر في نشأته من عوامل ومؤثرات، ومنها ما اقتصر على حدود النص الأدبي في التمييز به من أنساق وخصائص بناءية تقطع ما بين النص وبين سياقاته التاريخية والاجتماعية.²

في ضوء كل ذلك لم تستطع هذه النظريات أن تجد أسبابا مقنعة للتمييز بين النص الأدبي وغيره من حيث القيمة، وظل البحث الأدبي في توتراته وتساؤلاته اللانهائية حائرا إلى أن ظهرت نظرية القراءة.³

إن مصطلح القراءة، مصطلح منفتح بإجراءاته النقدية على المناهج النقدية والأدبية مجتمعة أو منفردة، وعلى تقنياتها، وإذا تطرقنا إلى ما قيل عن القراءة في الثقافة العربية

¹ عبد الله الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، النادي الأدبي، جدة، ط1، 1991، ص59.

² عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999، ص63.

³ المرجع نفسه، ص63.

القديمة، وجدنا ابن منظور "ت711هـ" يقول في هذا الصدد: «قرأت الكتاب قراءة وقرآنا، ومنه سمي القرآن. وكل شيء جمعه فقد قرأته».¹

وفي المعجم الوسيط: «قرأ الكتاب - قراءة، وقرآنا تتبع كلماته ونطق بها، وقرأ الشيء، قرءا، وقرآنا: جمعه وضم بعضه إلى بعضه».²

وبالانتقال من المجال اللغوي العام إلى المجال الاصطلاحي الأدبي، نجد مصطلح القراءة يدل على معان عدة منها: «فك كود، الخبر المكتوب، وتأويل نص أدبي ما».³ إن القراءة الحقيقية لا تعترف بالنقد الذي يحاول السيطرة على النص بأدوات معرفية ذهنية عقلية خالصة دون العناية بذاتية الناقد، التي ألح عليها عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز.⁴

وإذا بحثنا عن مصطلح القراءة في الدراسات الغربية، فنجد أن بعض الدارسين الفرنسيين يرجعون أصولها إلى أرسطو وأفلاطون، على اعتبار أن كلا منهما قد تحدث في بعض آرائه عن الأثر الذي يحدثه الأدب بالقارئ، إلا أن القارئ كمصطلح نقدي تقوم عليه نظرية تسمى باسمه، أو تسمى بدوره لم يبرز إلا في التسعينات من القرن العشرين، حيث أصبحت هذه النظرية حركة نقدية مميزة فوجدت مناخا سياسيا وفكريا مناسباً في بيئة أكاديمية ألمانية.⁵ وفي مقدمتهم إيزر (Wolfgang Iser) الذي قدم نظرية تطمح لأن تكون شاملة ومتماسكة في آن معا، في كتابه " فعل القراءة".

¹ ابن منظور: لسان العرب، ص 3563.

² مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص722.

³ سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، ط1، 1985، ص 175.

⁴ حميد لحداني: المقصدية ودور المثقفي عند عبد القاهر الجرجاني (قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية)، ج1، فاس، (د.ط)، 2000، ص147.

⁵ عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل، ص63.

وفي الوقت الذي كان فيه فكر يابوس (Hans Robert Jauss) يتحول على الدوام، إلى درجة صار يبدو فيه أن ما يهتم به اليوم ليس هو إلا علاقة واهية ببداياته في عام 1980.¹

أما القراءة عند الغدامي فهي تعني: «عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص، ومصير النص يتحدد حسب استقبلنا له، فإذا ما استقبلناه قولاً إبداعياً على أنه شعر فهو شعر وتظل هذه صفته، أما لو استقبلناه على أنه سجع كهان فهو سجع كهان وليس بشعر، ويختلف الحكم على النص حسب استقبلنا له، ومثلما أنها مهمة تفاعلية ثقافية فإن نوعيتها مهمة أيضاً».²

4 -الشاعرية (Poétics):

إن إشكالية المصطلح تبدو محيرة في نقدنا العربي، وربما يكون النقد الغربي متجاوزاً- إلى حد ما- لهذه الإشكالية منذ أرسطو حيث سمي كتابه (poétics) فن الشعر أو (في الشعرية) كما هو شائع في النقد الغربي، وقد جاءت من بعده محاولات تحمل المصطلح ذاته. أما في التراث النقدي توجد مصطلحات مختلفة بل ربما المصطلح نفسه (الشعرية) ، إلا أن المفهوم يختلف عما تعنيه (الشعرية) بمعناها العام.³

فهي عند الفارابي (ت260هـ) تعني « التوسع في العبارة تكثير الألفاظ بعضها ببعض وترسينها وتحسينها، فيبدأ حين ذلك أن تحدث الخطيبة أولاً ثم الشعرية قليلاً قليلاً».⁴

¹ فيرناند هالين وآخرون: بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص37.

² عبد الله الغدامي: الخطبة والتكفير (من النبوية إلى التشريح نظرية وتطبيق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط6، 2006، ص77.

³ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 11.

⁴ أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ط2، 1990، ص141.

وبراها حازم القرطاجني (ت684هـ) في معرض مناقشته: « وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي أي لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع».¹

إن تأمل النصوص السابقة التي وردت فيها لفظة " الشعرية" يثير بعض الاستنباطات، فلفظة (الشعرية) لا تمسك مقومات الاصطلاح فهي غير مشبعة بمفهوم معين، كما أنها لم تكرر تماماً في النصوص النقدية العربية القديمة، لذا لا يمكن أن تعد مصطلحاً ولدته الكتابات العربية القديمة. أما المعاني التي تحيل عليها لفظة (الشعرية) في النصوص السابقة فهي مختلفة.²

فالفارابي يعني بلفظة (الشعرية) السمات التي تظهر على النص بفعل ترتيب وتحسين معنيين، حيث تؤدي هذه السمات إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النص، بيد أن حازم القرطاجني يشير إلى لفظة الشعرية ويقترّب من معناها العام، أي قوانين الأدب ومنه الشعر.³

أما عن مصطلح الشعرية في الدراسات الحديثة، فطبيعة البحث تفرض تناوله من زوايا متعددة لمعالجته، فنجد له ترجمات مختلفة، فيترجمه سعيد علوش إلى الشاعرية ويعطيها مدلولات عدة من بينها:

- (1) مصطلح يستعمله (تودوروف)، كشبه مرادف لـ(علم/ نظرية الأدب).
- (2) أما (ج.كوهن)، فيكتفي بتحديد المعنى التقليدي، لـ (الشاعرية)، كعلم موضوعه الشعر.
- (3) كما تعرف الشاعرية كنظرية عامة للأعمال الأدبية.⁴

¹ أبي الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، (د.ط)،(د.ت)، ص 117.

² حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 13.

³ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 13.

⁴ سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 127.

ولقد اقترح هذه الترجمة عبد الله الغدامي، فهو يراها مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر، ويقوم في نفس العربي مقام (poetics) في نفس الغربي.¹ يقول: « والصلة بين هذه الكلمة وبين المصدر "شعر" قوية جدا ما يقترح إنشاء علاقة بينها...، وبدلا من أن نقول " شعرية" مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر، ولا يستطيع كبح جماح هذه الحركة بصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن، فبدلا من هذه الملابس، نأخذ بكلمة "الشاعرية"». ²

أما في الدراسات الغربية الحديثة، فنجد تودوروف (Todorov) يحاول أن يزيح التناقض الزائف بين لفظة " الشعرية" ومفهومها الذي طرحه ويستند هذا المفهوم إلى فاليري (valery).³ الذي يقول: « يبدو لنا أن اسم (الشعرية) ينطبق عليه إذا ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل ماله صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر». ⁴

إن الشعرية لم تتوقف عند الجانب الشكلي اللغوي للنص المدروس، ولم تشتغل بعناصر ثانوية تبعدها عن جوهر الرسالة الأدبية، وإنما تتجاوز كل ذلك لتجمع بين بعدي العمل الأدبي، البعد الدلالي والبعد التركيبي، وبين التجريد أي استخلاص القوانين العامة للأدب كما حددها تودوروف؛⁵ بقوله: « فالشعرية إذن هي الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه، وهادفة إلى تأسيس مساره فهي تتناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له». ⁶

¹ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 15.

² عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص 21-22.

³ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 19.

⁴ تودوروف تزفتان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص23.

⁵ حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 20.

⁶ تودوروف تزفتان، الشعرية، ص 26.

أما رومان جاكسون (Jacobson Roman) فقد عرف الشعرية بأنها «ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة وبالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإعانتهم أيضا بخارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية».¹

وفي الأخير نلاحظ أن شعرية الغدامي، غير الشعرية التي عرفناها عند تودورف أو رومان جاكسون، فهي سحر البيان الذي أشار له الحديث الشريف ﴿إن من البيان لسحراً﴾، وما السحر إلا تحويل للواقع وانتهاك له، نقله إلى لا واقع أو هو تخيل، على لغة القرطاجني أي تحويل العالم إلى خيال.²

5 - تشرحية الغدامي وتفكيكية دريدا:

حظي مصطلح التفكيك في الخطاب النقدي العربي باهتمام كبير، وقد تجلى ذلك في كتابات العديد من النقاد ولعل أول ما يواجه القارئ في هذه الدراسات مشكلة المصطلح، حيث شهد مصطلح **Déconstruction** تعددا كبيرا، وتضاربا اصطلاحيا فاختلف النقاد العرب في ترجمته، فبعضهم ينقل وبعضهم يترجم وبعضهم يعرب، وكل ناقد منهم يختار الكلمات التي يحسن أنها تحتل دلالات المصطلح الأصلي.³

يجمع جل النقاد أن أول من تعرض لمصطلح التفكيكية في النقد العربي هو الناقد السعودي "عبد الله الغدامي"، إذ يؤكد يوسف وجليسي أن "أول دراسة تفكيكية تعود إلى سنة 1985، وهي دراسة الغدامي في كتابه "الخطيئة والتكفير".⁴ وقد استعمل الغدامي "التشريحية" كمقابل عربي لمصطلح **Déconstruction** ويصرح بحيرته في اختيار هذا

¹ رومان جاكسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، 1988، ص25.

² عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص:27.

³ جوناثان كلر: التفكيك، تر: حسام نايل، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، ع66، ربيع 2005، ص89.

⁴ يوسف وجليسي: إشكالية المصطلح، ص353.

المصطلح قائلاً: «احترت في تعريب هذا المصطلح، ولم أر أحداً من العرب تعرض (على حد اطلاعي)، وفكرت له بكلمات مثل (النقض/الفك)، ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة، ثم فكرت باستخدام كلمة "التحليلية" من مصدر (حلّ) أي نقض، ولكنني خشيت أن تلتبس مع حُلّ أي درس بتفصيل، واستقر رأبي أخيراً على كلمة التشريرية».¹

ويواصل الغدامي حديثه قائلاً: «ومن هنا جاءت التشريرية لتؤكد على قيمة النص وأهميته، وعلى أنه محور النظر حتى قال دريدا: (لا يوجد لشيء خارج النص)، ولأن لا شيء خارج النص فإن التشريرية تعمل - كما يقول ليتش - من داخل النص لتبحث عن (الأثر)، وتستخرج من جوف النص بناء السيمولوجية المختلفة فيه، والتي تتحرك داخله كالسراب».²

إلا أن تشريرية الغدامي تختلف عن تشريرية دريدا (Jacques Derrida)، فهي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه، وقد استخدمها دريدا بهدف نقض فكر الفلاسفة، فجعل نصوصهم تنقض فكرهم.³ وقد أصبحت التفكيكية مع دريدا تميز مجالاً جديداً من مجالات المعركة القديمة بين كل من الأدب والفلسفة.⁴ ويرى بيير ف. زيمّا أن تفكيكية دريدا ليست تياراً فلسفياً لا عقلاني وظلامي، بل هي نظرية تطرح للنقاش والآراء المسبقة الخاصة بعقلانية منغرسه بعمق في الوعي اليومي.⁵

¹ عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص 50.

² عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص 54.

³ محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثيّة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003، ص 139.

⁴ كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية والممارسة، تر: صبري محمد حسن، دار المريخ للنشر، الرياض، (د.ط)، 1989م، ص 283.

⁵ بيير ف. زيمّا: التفكيكية دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1996، ص 54.

أما في الدراسات النقدية العربية الحديثة، فنجد نبيلة إبراهيم تعيد مفهوم التفكيكية (Déconstruction)، إلى أصوله الثورية التي تقيمه «على أساس نظري يرى أن الثقافة الغربية في مسارها التاريخي تعد نسا كاملا وممتدا حتى الزمن الحديث».¹

ويرى عبد العزيز حمودة أن التفكيكية تسعى إلى أن «تبحث عن اللبنة القلقة غير المستقرة، وتحركها حتى ينهار البنيان من أساسه ويعاد تركيبه من جديد».²

وعليه فإن الدلالات الاصطلاحية التي اشتملت عليها مختلف التعاريف السابقة، تتقارب من حيث أن مصطلح التفكيك يدل على التهديم والتخريب والتشريح، أو هو تفكيك النظم الفكرية والخطابات الأدبية، وإعادة النظر إليها بحسب عناصرها.³ وبتعبير آخر هو عملية تعرية للنص وكشف وهتك لكل أسراره وتقطيع أوصاله، وصولا إلى أساسه الذي يستند إليه، فيتضح هذا الأساس وتسقط عنه قداسته وزعمه بأنه ثابت.⁴

وعلى العموم فإن تشريحية الغدامي تقوم في جوانب أساسية من ممارساته النقدية على ما سماه مبدأ (تفسير الشعر بالشعر)؛ هذا الأخير يقوم على «إدماج كل قصيدة في سياقها، ولكل قصيدة سياق عام هو مجموعة شفرات جنسها الأدبي، وآخر خاص هو مجموعة إنتاج كاتبها، وهذان سياقان يتدخلان ويتقاطعان بشكل دائم ومستمر».⁵

وهكذا فإن التشريح في مثل هذا الإجراء هو تفكيك النصوص إلى وحدات يسمي الناقد كل وحدة قائمة بذاتها بنائيا ودلاليا (جملة)، وهي أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي المدروس.⁶ ثم إن تشريحية الغدامي أميل إلى نهج بارت التشريحي «لأنه لا

¹ نبيلة إبراهيم: النقد النسوي في إطار النقد الثقافي، مطابع المنار العربي، القاهرة، (د.ط)، 2003، ص 273.

² عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، أبريل 1998، ص 288.

³ لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د.ط)، 2007، ص 184.

⁴ حسن حنفي: ما العولمة؟، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1999م، ص 279.

⁵ عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص 84.

⁶ يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 354.

يشغل نفسه بمنطق النص، ولأنه يعمد إلى تشریح النص لا لنقضه ولكن لبنائه، وهذا هدف يسمو بصاحبه إلى درجة محبته للنص والتداخل معه»¹.

التشريحية إذن هي "التفكيكية الغذامية"، ليست هي ما تريده التفكيكية من النص، لكنها ما يريد الغذامي من التفكيكية، ما يريد الغذامي بوصفه (قارئاً مبدعاً للنص العربي) من التفكيكية (بما هي منهج غربي في القراءة).

باختصار شديد، تشريحية الغذامي وتفكيكية دريدا بينهما برزخ؛ لا تبغيان!²

¹ عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 87.

² يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 356.

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى تحديد موقف الناقد عبد الله محمد الغدامي من الحداثة ومرجعيتها، والتي تعد مرجعية متشعبة بالعربية الصميمية في صورتها الصافية والمعبرة دون أي تكلف أو صنعة؛ إلا أن هذا لا ينفى استعانه بالتراث الغربي الجديد، إنما ليثبت به صلاحية وإجرائية التصورات النقدية والبلاغية في التراث العربي القديم.

كما تهدف إلى الكشف عن الإسهام الفعلي للناقد في تأسيس النظرية الغائبة لنقد عربي حديث، وتحقيق التلازم التام والترابط العضوي بين الماضي والحاضر، بين التراث والحداثة، من خلال قراءة أسلوبية تجريبية تسعى إلى تأكيد التلازم بين حاضر الإبداع وماضيه من جهة، وضرورة الدخول إلى دائرة العصر عبر حداثة السؤال والإبداع والمغايرة من جهة أخرى.

Résumé:

Cette étude a pour objectif la détermination du point de vue du critique « **Abdellah Mohamed EL GHADAMI** » vis à vis de la modernité et sa référence qui est une référence qui regorge de l'arabe intrinsèque dans son image claire et expressive sans aucune peine, or ceci n'exclue pas le recours à l'aide au nouveau patrimoine occidental mais pour qu'il en prouve la validité et la procédure des perceptions critiques et rhétoriques dans l'ancien patrimoine arabe.

En outre, cette étude vise à détecter la contribution effective du critique dans le fondement de la théorie perdue pour une critique arabe contemporaine et la réalisation du parfait attachement et la corrélation organique entre le passé et le présent, entre le patrimoine et la modernité, à partir d'une lecture stylistique expérimentale qui tend à confirmer, d'une part, le rattachement entre l'actuelle créativité et son passé et d'autre part, la nécessité de pénétrer dans le cercle de l'ère par le biais de la modernité de l'interrogation, de la créativité et de la pensée différente .

إهداء

إلى من جرع الكأس فارغاً ليسقيني قطرة حب
إلى من كلت أنامله ليقدّم لنا لحظة سعادة
إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم
إلى القلب الكبير **(والدي العزيز)**

إلى من أرضعتني الحب والحنان
إلى رمز الحب وبلسم الشفاء
إلى القلب الناصع بالبياض **(والدتي الحبيبة)**

إلى الروح التي سكنت روحي زوجي العزيز " محمد الأمين "
إلى فلذة كبدي " ياسر كريم "

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس البريئة إلى رياحين حياتي إخوتي: **عبدالله،
أسامة، أحمد، رضا، محمد وأخواتي: آسيا، عائشة، سهام، فاطمة الزهراء،
فضيلة.**

إلى صديقاتي: **زينب، ميادة.**
إلى كل الذين حملهم قلبي ونسيهم قلبي
أهدي هذا العمل المتواضع

شكر و عرفان

قال تعالى : ﴿ رب أوزعني أن اشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والدي

وأن أعمل صالحا ترضاه ﴾

يقول عزوجل في كتابه الكريم : ﴿ ولئن شكرتم لأزيدنكم ﴾

وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: « من لم يشكر الناس لم يشكر الله »

انطلاقا من العرفان بالجميل، فإنه ليسرني وليثلج صدري أن أتقدم بالشكر والامتنان إلى أستاذي، ومشرفي الأستاذ الدكتور عبد الغني بن الشيخ الذي

مدني من منابع علمه بالكثير، والذي ما توانى يوما عن مد يد المساعدة لي وفي جميع المجالات، وحمدا لله بأن يسره في دربي ويسر به أمري وعسى أن

يطيل عمره ليبقى نبراسا متألئا في نور العلم والعلماء.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى أساتذتي الكرام أعضاء لجنة المناقشة الموقرين

على ما تكبدوه من عناء في قراءة رسالتي المتواضعة وإغناءها بمقترحاتهم

القيمة.

وفي النهاية يسرني أن أتقدم بجزيل الشكر إلى كل من مد لي يد العون في

لإتمام هذا البحث.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ

(رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي

أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدِي وَأَنْ أَعْمَلَ

صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ

فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ)

النمل الآية : 19

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ-ج

المدخل

ضبط مفاهيم الرؤية النقدية

- 1- الحداثة بين الانغلاق والانفتاح07
- 2- الأسلوبية كبدل للنقد الأدبي09
- 3- القراءة.....11
- 4- الشاعرية13
- 5- تشريحية الغدامي وتفكيكية دريدا.....16

الفصل الأول

مراحل تشكل الرؤية النقدية

- 1- الكتب النقدية الأدبية للغدامي21
- 1-1- الخطيئة والتكفير21
- 1-2- تشريح النص.....23
- 1-3- الصوت القديم والجديد.....25
- 1-4- الموقف من الحداثة ومسائل أخرى.....32

الفصل الثاني

إشكال الرؤية النقدية عند الغدامي - على مستوى التنظير-

- تمهيد.....35
- 1- الموقف من الحداثة والسجلات النقدية36
- 1-1- الموقف النقدي.....37
- 1-2- قصور المعرفة لدى مناوئي التجديد.....39
- 1-3- عدم فهم لوظيفة اللغة في الشعر40
- 2- المنعطف النقدي بين علم الأدب وعلم المضمون.....41
- 1-2- النص القرآني.....43
- 2-2- النص النقدي43
- 2-3- بين النظرية والتطبيق.....44

- 45.....4-2- أسلوبية عربية.....
- 45.....2-5- النص والقارئ.....
- 47.....3- العلاقة بين النص والمؤلف (موت المؤلف).....
- 50.....4- الدلالة الأدبية في النص.....
- 53.....5- هل القارئ منتج للنص أم مستهلك له.....
- 54.....5-1- قراءة شرح.....
- 55.....5-2- قراءة الإسقاط.....
- 55.....5-3- القراءة الشاعرية.....
- 58.....6- أزمة الإبداع والنقد.....

الفصل الثالث

إشكال الرؤية النقدية عند الغدامي - على مستوى التطبيق-

- 62.....1- محمود أمين العالم : هذا الألسني المتورط.....
- 62.....1-2- من نقد اللحظة إلى نقد اللحظة.....
- 65.....1-2- دعوى النموذج الواحد.....
- 67.....1-3- التباس المفاهيم.....
- 69.....1-4- ملاحظات على النظرية.....
- 71.....1-5- ملاحظات على التطبيق.....
- 76.....الخاتمة.....

قائمة المصادر و المراجع

فهرس الموضوعات

ملخص

- القرآن الكريم بالرسم العثماني: رواية ورش عن نافع.

❖ قائمة المصادر:

1 عبد الله محمد الغدامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، النادي الأدبي، جدة، ط1، 1991.

❖ قائمة المراجع العربية:

1 إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للطباعة والنشر، الأردن، (د.ط)، 2007.

2 أبو الحسن حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، (د.ط)، (د.ت).

3 أبو عثمان عمرو ابن الجاحظ: الحيوان، تح: عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، ط3، 1969.

4 أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ط2، 1990.

5 أحمد صنيف: مقدمة لدراسة بلاغة العرب، مطبعة السفور، القاهرة، ط1، 1921.

6 أدونيس: محمد علي سعيد، فاتحة لنهايات القرن بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1/ 1980.

7 الشاهد البوشيخي: مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1982.

8 تمام حسان: كتاب الأصول (دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب)، علم الكتاب، القاهرة، (د.ط)، 2000.

9 جميل حمداوي: الإسلام بين الحداثة وما بعد الحداثة، مواقف ومواقف مضادة، منشورات المعارف، (د.ط)، (د.ت).

10 -حسن حنفي: ما العولمة؟، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1999م.

- 11 - **حسن ناظم**: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994
- 12 - **حسين السماهيجي**: عبد الله الغدامي والممارسة النقدية والثقافية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط1، 2003م.
- 13 - **حميد لحداني**: المقصدية ودور المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني (قضايا المصطلح في الآداب والعلوم الإنسانية)، ج1، فاس، (د.ط)، 2000.
- 14 - **خليل موسى**: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د،ط) 2010.
- 15 - **صلاح فضل**: علم الأسلوب - مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1985، 2.
- 16 - **فضل تامر**: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- 17 - **عبد السلام المسدي**:
- الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط4، (د.ت).
- 18 - **عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل**: الغدامي الناقد، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، (د.ط)، 1422.
- 19 - **عبد القاهر الجرجاني**: دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ط)، 1404هـ.
- 20 - **عبد العزيز حمودة**: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، عالم المعرفة، الكويت، (د،ط)، أبريل 1998.
- 21 - **عبد العزيز المقالح**: نقوش مآربية دراسات في الإبداع والنقد الأدبي، المؤسسة الجامعية - بيروت، ط1، 2004.

- 22 - عبد المنعم الخفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط1، 1995.
- 23 - عبد الله محمد الغدامي:
- الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشریح نظرية وتطبيق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط6، 2006.
- الصوت القديم والجديد (دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث)، مطابع مؤسسة اليمامة الصحفية- الرياض، (د ط)، 1999.
- تشریح النص، مقاربات تشریحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي الغربي، الدار البيضاء-المغرب، 2006.
- ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993.
- 24 - عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999.
- 25 - عمر عيلان: النقد العربي الجديد (مقاربة في نقد النقد)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، (د.ت).
- 26 - لخضر العرابي: المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د،ط)، 2007.
- 27 - محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003.
- 28 - محمد علي الزرمان: الجهود اللغوية في المصطلح العلمي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
- 29 - محمود أمين العالم: ثلاثية الرفض والهزيمة، دار المستقبل العربي، بيروت، ط1.
- 30 - مصطفى ناصف: النقد العربي، نحو نظرية ثانية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د،ط)، 2000.

31 -ميجان الروبيلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، الدار البيضاء-المغرب، ط3، 2002.

32 -نبيلة إبراهيم: النقد النسوي في إطار النقد الثقافي، مطابع المنار العربي، القاهرة، (د.ط)، 2003.

33 -يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1 2009م.

❖ المعاجم العربية:

1 -ابن منظور: لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

2 -مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004.

3 -سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، ط1، 1985.

❖ المراجع المترجمة:

1 -بيير ف.زيمما: التفكيكية دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996.

2 -تودوروف تزفتان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر-الدار البيضاء، ط1، 1990.

3 -رايموند ويليامز: طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، الكويت، جوان 1999م.

4 -رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال للنشر-الدار البيضاء، 1988.

5 -فيرناند هالين وآخرون: بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1.

6 - كريستفور نوريس: التفكيكية النظرية والممارسة، تر: صبري محمد حسن، دار المريخ للنشر، الرياض، (د.ط)، 1989م.

7 - هيدجر، ليفي شتراوس، ميشيل فوكو: فلسفة موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، تر عبد الرزاق الداوي، دار الطليعة- بيروت، (د،ط) (د،ت).

❖ المجلات والدوريات:

1 - جوناثان كلر: التفكيك، تر: حسام نايل، مجلة فصول، ع 66، الهيئة المصرية للكتاب، ربيع 2005.

2 - خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحدث، مجلة فصول النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، مجلد 4، ع3، جوان 1984.

3 - عز الدين اسماعيل: النقد الأدبي والعلوم الانسانية، مجلة فصول النقد الأدبي، مجلد 5، ع 1.

4 - عمر زرفاوي: الغدامي ومشروع النقد الألسني، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم- الجزائر، 2007، ع7.

5 - محمد عبده الجابري: أزمة الإبداع في الفكر العربي المعاصر، مجلة فصول النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر مجلد 4، ع3، جوان 1984.

6 - محمود الربيعي: النقد والحدث، مجلة فصول النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مجلد 5، ع1، ديسمبر 1984.

7 - مختار أبو غالي: قراءة نقدية في كتاب الموقف من الحدث، مجلة العربي، وزارة الثقافة والإعلام، الكويت، ع 456، نوفمبر 1996 .

8 - عبد الخالق العف: موت المؤلف منهج إجرائي؟ أم إشكالية عقائدية، مجلة الجامعة الاسلامية، سلسلة الدراسة الانسانية، مجلد 16، ع2، جوان 2008.

9 - عبد العزيز حمودة: الحدث والمسرح العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 21، ع2، 1993م.

10 - نبيلة ابراهيم: القارئ في النص، مجلة فصول النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مجلد4، عدد3، جوان 1984.

تكتسب بعض المصطلحات والمفاهيم وجوداً ملتبساً داخل نسيج الكتابات والحوار فتتقلب من أدوات مسعفة على الفهم والتوضيح، إلى عناصر تشيع الخلط والتشويش، وتطبع ما وراء اللغات -منها النقد- بالفضفضة والتقريبية والتعميم. وليس معنى هذا أن بالإمكان تلافي الظاهرة عن طريق تحديد المصطلحات والمفاهيم تحديداً نهائياً يستقر معه الفهم؛ فهذه عملية محدودة، ولا يمكن أن تفلت من تأثير المتغيرات وجدلية الوعي والواقع.

وإنما المقصود هو الإلحاح على أهمية إعادة تحديد المفاهيم من خلال مراجعة ما وراء اللغات وعبر الإشكاليات التي تؤطرها، حتى تتمكن من معاينة التغيرات، والإسهام في بلورة المفاهيم ولغات النقد في ضوء أسئلة راهنة لا تكتمل صياغتها دون إعادة النظر ضمناً في اللغة والمفاهيم.

من ثم فإن مفاهيم مثل أدب، نقد، تجديد، حداثة وغيرها، لا تقتصر مدلولاتها على المعاني المتداولة التقريبية، بل تتعدى ذلك إلى الحملات الاستمولوجية الكامنة وراءها التي قد يضيء تجليها جوانب مركزية في الخطاب المستعمل لها. وكل تحليل للغات الخطاب ومفاهيمه يفضي إلى استجلاء خلفيته الاستمولوجية، وإلى تمييزه وترتيبه، ومن ثم إلى وعي حدوده وتفسيره.

من هذا المنظور تكون مناقشة موضوع الحداثة عملية نقدية مهمة؛ لأنها تمر عبر إعادة تحديد المفهوم، وتجليه خلفياته التاريخية والنظرية ورصد بعض امتداداته في الخطاب العربي المعاصر.

وعليه فقد حاولت في بحثي هذا رصد المسار النقدي لموضوع الحداثة وضبط الرؤية النقدية من خلال قراءة وتحليل كتاب "الموقف من الحداثة ومسائل أخرى" للناقد السعودي عبد الله محمد الغدامي.

ويسعى الغدامي من خلال كتابه هذا، إلى تحديد مفهوم الحداثة الشعرية، التي تعد حداثة موصولة بالتراث وأخذة بتلابيبه، تصب معه في مصب واحد هو الثقافة العربية والحضارة الإسلامية.

وعليه فإن هذا البحث الذي بين أيدينا، يأتي كمقاربة موضوعية نقدية لكتاب الغدامي، ومحاولة لاستجلاء بعض أطروحات الكتاب ومعالجتها بشكل موضوعي، وكذا الإجابة عن الإشكاليات التي تطرح نفسها، والتي يمكن أن تصاغ على النحو الآتي:

ما الرؤية النقدية؟

وما هي مصادر الرؤية النقدية عند عبد الله محمد الغدامي، وكيف تشكلت؟

وما الإشكال الذي تطرحه عنده؟

ويسعى البحث إلى جملة من الأهداف، أهمها ضبط الرؤية النقدية عند الغدامي، والاطلاع على المرجعية التي استقى منها أفكاره وتوجهاته النقدية. ومن أجل تحقيق هذه الغاية، فقد افتتح بحثي هذا بمقدمة يليها مدخل وثلاثة فصول، جاء المدخل موسوماً بـ (ضبط مفاهيم الرؤية النقدية)، تناولت فيه أهم المصطلحات التي ركز عليها الناقد في كتابه. وخصص الفصل الأول (مراحل تشكل الرؤية النقدية عند الغدامي) للحديث عن المسار النقدي الذي سار عليه الناقد منذ بدء المشروع، كما اشتمل على ملخصات لأهم الكتب التي مهدت لظهور الكتاب المدروس. أما الفصل الثاني (إشكال الرؤية النقدية عند الغدامي) جاء لاحتواء أهم المقالات التي شكلت الرؤية النقدية للمؤلف، ولأهمية الجانب التطبيقي في هذه الدراسة، فقد خصص الفصل الثالث (إشكال الرؤية النقدية عند الغدامي) للحديث عن أبعاد النقد الألسني وما يقابله من مناهج، ممثلاً بدعاوي الناقد محمود أمين العالم في كتابه "ثلاثية الرفض والهزيمة". وفي الأخير جاءت الخاتمة بأهم النتائج التي وصل إليها هذا البحث. وإذا كان لكل بحث منهج يتكئ عليه فقد اقتضت طبيعة البحث الاستناد إلى المنهج الوصفي، وبخاصة في المدخل، وعلى إجراءات وآليات الاستقراء والتحليل فيما يخص الفصول الثلاثة.

وأما عن الدراسات السابقة فهي عديدة، ذلك أن المشروع النقدي للغدامي ظل يتنامي منذ ظهور كتابه الخطيئة والتكفير، منها كتاب الغدامي الناقد (قراءات في المشروع النقدي) لعبد الرحمن بن اسماعيل السماعيل، والذي يعد أحد المراجع التي اعتمدت عليها في بحثي

هذا، بالإضافة إلى المدونة نفسها (الموقف من الحداثة ومسائل أخرى)، والتي تشكل اللبنة الأساسية لهذا الموضوع.

ولا شك أن كل بحث تعترضه صعوبات، ولعل أكثر ما اعترض سبيل هذا البحث هو وفرة المادة العلمية لدرجة يصعب ضبطها وتصنيفها وفق ما يخدم البحث. وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل والتقدير العميق للأستاذ المشرف الدكتور عبد الغني بن الشيخ، الذي أحاطني بالنصح المفيد والتوجيهات الصائبة، كما أتقدم بالشكر لكل من ساعدني في إتمام هذه الرسالة سواءا من بعيد أو قريب.

المدخل

ضبط مفاهيم الرؤية النقدية

- 1 - الحدائة بين الانفتاح والانغلاق
- 2 - الأسلوبية كبديل للنقد الأدبي
- 3 - القراءة
- 4 - الشاعرية
- 5 - بين تشريحية الغدامي وتفكيكية دريدا

الفصل الأول

مراحل تشكّل الرؤية النقدية

- 1 - الكتب النقدية للغدّامي
- 1 1 - الخطيئة والتكفير
- 1 2 - تشريح النص
- 1 3 - الصوت القديم والجديد
- 1 4 - الموقف من الحداثة

الفصل الثاني

إشكال الرؤية النقدية عند

الغذامي-على مستوى

التنظير-

- 1 -الموقف من الحداثة والسجلات النقدية
- 2 -بين علم الأدب و علم المضمون
- 3 -العلاقة بين النص والمؤلف (موت المؤلف)
- 4 -الدلالة الأدبية في النص
- 5 -العلاقة بين القارئ والنص
- 6 -أزمة الإبداع والنقد

مقدمة

فهرس

الموضوعات

الخاتمة

قائمة

المصادر

والمراجع

الفصل الثالث

إشكال الرؤية النقدية عند

الغذامي- على مستوى

التطبيق-

1 - محمود أمين العالم: هذا الألسني المتورط

2 - من نقد اللحظة إلى نقد اللحظة.

3 - دعوى النموذج الواحد

4 - التباس المفاهيم

5 - ملاحظات على النظرية

6 - ملاحظات على التطبيق

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
الرقم التسلسلي:
رقم التسجيل: 12/D12C1/043

إشكال الرؤية النقدية عند عبد الله محمد الغدامي كتاب - الموقف من الحداثة- نموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

ميدان: ماستر لغة وأدب عربي فرع: أدب عربي تخصص: نقد أدبي حديث

إشراف الأستاذ:

- عبد الغني بن الشيخ

إعداد الطالبة:

- آمنة دهمش

تاريخ المناقشة: 01 جوان 2015

أمام لجنة المناقشة:

- جمال حضري رئيسا
- عبد الغني بن الشيخ مشرفا ومقررا
- قويدري شنان مناقشا

السنة الجامعية: 1435-1436هـ / 2014/2015م