الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف–المسيلة–

كلية: الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي
رقم التسجيل: L15/509

ميدان: لغة وأدب عربي
فرع: الأدب العربي
تخصص: نقد أدبي حديث

مذكرة مكملة مقدمة لنيل شهادة الماستر أكاديمي

إعداد الطالبة: مفيدة معتوقي

تحت عنوان

نظريات ما بعد البنيوية

بين التنظير الغربي والتحصيل العربي

"الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التفكيكية" أنموذجا

تاريخ المناقشة: 22 شعبان 1438هـ الموافق لـ: 20 ماي2017م

لجنة المناقشة:

د. عمر عليوي	جامعة المسيلة	رئيسا
د. خالد وهاب	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د. ناصر بركة	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2016– 2017 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف–المسيلة–

كلية: الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي
رقم التسجيل: L15/509

ميدان: لغة وأدب عربي
فرع: الأدب العربي
تخصص: نقد عربي حديث

مذكرة مكملة مقدمة لنيل شهادة الماستر أكاديمي

إعداد الطالبة: مفيدة معتوقي

تحت عنوان

نظريات ما بعد البنيوية

بين التنظير الغربي والتحصيل العربي

"الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التفكيكية" أنموذجا

تاريخ المناقشة: 22 شعبان 1438هـ الموافق لـ: 20 ماي2017م

لجنة المناقشة:

د. عمر عليوي	جامعة المسيلة	رئيسا
د. خالد وهاب	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د. ناصر بركة	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2016– 2017 م

تشكرات

قال الله تعالى في محكم تنزيله :{لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ}سورة إبراهيم الآية7

الحمد لله حمدا كثيرا الحمد لله شكرا جزيلا، الحمد لك بالعقل و النطق ميزتنا

الحمد لك عدد خلقك ومداد كلماتك أعنتنا و بالعلم زودتنا.

وصل اللهم على سيدنا محمد نور الأبدان وضيائها وطب القلوب ودوائها، أحب

خلق الله إلى الله.والقائل{لا يشكر الله من لم يشكر الناس}

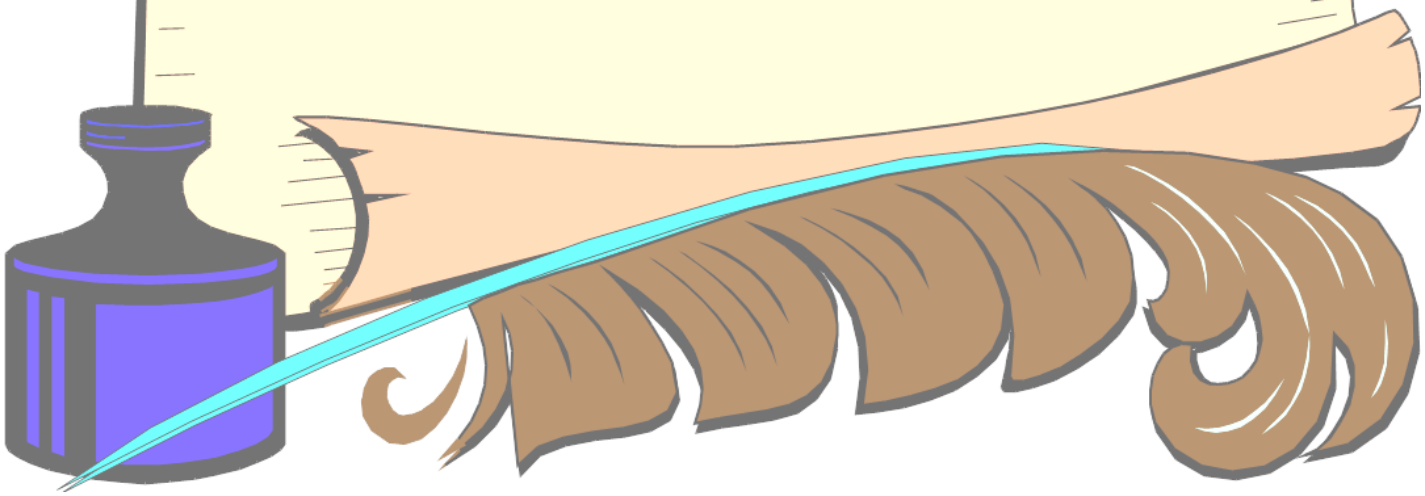
وإيمانا مني بأن الشكر يزيد في النعم، أتقدم بأسمى معاني التقدير والعرفان إلى أستاذي القدير

الدكتور"وهاب خالد" موجهي و مشرفي فلولاه لما استقام هذا العمل.

شكري الخالص موصول لكل من ساعدني من قريب أو بعيد، وحتى من همس لي بكلمة تشجيع

أو ابتسامة.

إلى كل هؤلاء شكري وامتناني.



إهداء

إلى القلبين الرحيمين اللذين ربياني برًا وعطفا

أمّي الحبيبة حفظها الله، وأبي الحنون رحمه الله

إلى أسرتي و أهلي.....

إلى كلّ من حمل عنوان العلم و المعرفة.....

إلى كلّ من كان الجسر الّذي يوصلني إلى برّ الأمان.....

إلى كل هؤلاء... أهدي ثمرة جهدي.....

مفيدة معتوقي

Http://maomao520.yeah.net

مقدمة

مقدمة :

يعدّ النقد من أهم الحوافز الدافعة إلى ازدهار الابداع الأدبي، وتطوير أشكاله الفنية ومقاصده الفكرية والثقافية، وتنوع مناهجه التحليلية، وما فتئ كل إبداع سردي أو شعري يّقابَل بإبداع نقدي في مواكبة دائبة عبر توالي العصور وتعاقب الأجيال، وما ازدهر الأدب في عصر من العصور إلا وكان النقد رافدا له. تفسيرا أو تقييما أو إبداعا، وكلما قلّت القراءة المبدعة خبت جذوة الإبداع وقاربت الأفول، فوقف الكتاب عند عتبة السائد واكتفى النقاد والدّارسون بما تحقق لديهم من مناهج وأدوات ورؤى، فجاءت تقليدية مكرورة، تكبت مقصدية النص وتخبت طموح الناص.

وبما أنّ الأدب هو التعبير عن وعي الأُمة في تحقيق كلّ ما تصبوا إليه وتطمح من المثل العليا، من خلال التمثيل الصّادق لمعطيات واقعها، واستكشاف القدرات الكامنة لها، فإنّ النقد هو أصدق صورة لوعي هذا الأدب، ولكل عناصر الحكمة التي تحكمه. وقد تداولت على النّقد الأدبي عبر مسيرته التطورية مناهج متعددة، بدأت بالقراءة التذوقية مرورا بالمناهج البلاغية والاجتماعية والنفسية في إطارها السياقي، إلى أن جاء التحوّل النسقي مع ظهور البنيوية وما بعد البنيوية كالسيميائية، ونظرية التلقي والنصانية والتقويضية والتداولية، فكانت أكثر المناهج تأثيرا في مسيرة النقد الأدبي هي تلك النظريات المنبثقة عن اللسانيات الحديثة في بحر القرن العشرين.

إنّ الطروحات الحديثة للنقد المتمثلة بمعطيات ما بعد البنيوية تهدف إلى الإفصاح عن جوهر النقد بوصفه المسؤول عن الكشف عن ملامح النضج الفنيّ في النتاج الأدبي، وإيجاد السمات المميزة لهذا النضج عبر التحليل الدقيق لعناصر ذلك النتاج، ثم رسم الحكم العام عليه، وهذه الطروحات أخذت تُؤثر في خط سير النتاج النقدي الأدبي قديمه وحديثه، بحيث أُعيدت قراءة النصوص الممتدة زمنيا في حقب معينة، ولقد لقيت هذه الاتجاهات النقدية الحداثية –بوصفها حتمية للجدل التاريخي لمجمل العلاقات الفكرية الانسانية بكل تناقضاتها– رواجا بين النقاد والباحثين ، وقد كانت بشكل أو بآخر. تُمثل الانعكاس الطبيعي

للاتجاهات الفلسفية التي برزت في مطلع القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين واستمرت حتى بداية الحرب العالمية الثانية.

وبهذا شهدت الحركة النقدية المعاصرة مرحلة فريدة في تاريخها من حيث زخم المناهج والتيارات، وزخم التحولات التي تمر بها القيم والمعايير السلوكية، هذه التحولات التي نتجت عن الانفتاح على قيم الآخر وثقافته وتطلعاته إلى حدّ التطبيع الفكري والتقليد للمنتج الغربي ولعل اتجاه النقاد العرب نحو مواكبة الجديد راجع إلى أنّ البعض منهم يرى القديم يتداعى وينهار مما يستدعي نقل وتبني مفاهيم وتيارات غربية ، وهذا ما أدّى إلى صياغة رؤية نقدية جديدة تنبئ بميلاد عصر جديد يسلم بضرورة التحول والانتقال في الممارسة النقدية وذلك بزعزعة الثوابت الراسخة المتعلقة بالنص، الذي كان يُعدّ مستودعا لمعاني جاهزة ليعاد النظر في مفهومه ، وفي كيفية القراءة النصية النقدية، التي تحولت من قراءة أفقية/ وصفية/ سياقية إلى قراءة عمودية/ متسائلة/ نسقية، تحاول سبر أغوار النص.

ولعل هذا التبني المفاجئ للتيارات النقدية الجديدة الوافدة ومحاولة تبيئتها دون الاستيعاب الكامل لها أدّى إلى المزج بين مقولات عديدة تنتمي إلى اتجاهات مختلفة ، وهو ما أدى إلى نوع من الخلط المنهجي ، ولعلّ هذا ما يفسر الارتباك الذي صاحب ميلاد التيارات النقدية الجديدة في البيئة الثقافية ، والواقع النقدي العربي بات من الطبيعي له أن يتعاطى المناهج الغربية، نتيجة المثاقفة والاندماج الحضاري، والتقليد لما هو غربي بدعوى الحداثة والعصرية المتفتحة على آفاق العولمة والنهضة الفكرية.

تأتي هذه الدراسة والمعنونة بـ{ **نظريات ما بعد البنيوية "بين التنظير الغربي والتحصيل العربي" الخطيئة والتكفير... أنموذجا}** في جانبها النظري للتّعريف بنظريات ما بعد البنيوية وملابسات نشأتها وأهم مصطلحاتها ومجالات تطبيقها، ومعرفة أبرز أعلامها. كما تحاول في شقها التطبيقي الوقوف على أهم " أنموذج نقدي عربي معاصر" بوصفه صوت نقدي سعى إلى تأسيس نظرية خاصة بنقد النص العربي من خلال الإفادة من تيارات نقدية مختلفة، وهو ما كشف عنه كتابه الموسوم بـ (الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية- قراءة نقدية لنموذج معاصر).

يكتسي الموضوع أهمية بالغة، في ظل حديثنا عن نظريات ما بعد البنيوية وتطبيقاتها على النصوص الأدبية العربية، خاصة فيما تعلق باتصال النقاد العرب مع معطيات ومنتجات الغرب الحداثية ، وبحث إمكانية استثمار المنتج الغربي في الإنتاج الأدبي العربي من أجل المواكبة والتحديث.

أما بالنسبة لاختياري هذا الموضوع فنابع من عوامل عديدة أهمها:

- الوقوف على الإشكاليات النقدية التي بثّتها المناهج الغربية(نظريات ما بعد البنيوية) وفق استراتيجياتها في الخطاب الأدبي و النقدي على حد سواء.
- تقصدي أسباب السعي اللاهث وراء تبني المناهج الحداثية من قبل من لمعت أسماءهم في ساحات النقد العربي.
- التوصل للموقع الفعلي الذي تحتله الدراسات النقدية العربية، وموقع الممارسة النقدية التي أجراها الناقد "عبد الله الغذامي" وضمنها كتابه الموسوم بـ الخطيئة والتكفير.

وعلى هذا الأساس يمكن طرح الإشكال التالي:

- ما المقصود بنظريات ما بعد البنيوية ، وكيف استقبلت و استثمرت الساحة النقدية العربية هاته النظريات؟

وتتفرع عن هذه الإشكالية العديد من التساؤلات أهمها:

- ما الأسس الفلسفية التي تقوم عليها نظريات ما بعد البنيوية؟.
- لماذا أفل نجم المناهج البنيوية بعد ما سطع في سماء الفكر الغربي؟ وهل نظريات ما بعد البنيوية قطيعة أم امتداد لها؟.
- ما مدى صلاحية تطبيق نظريات ما بعد البنيوية على النصوص العربية؟.
- إلى أي مدى تمثل الناقد عبد الله الغذامي الإجراءات النقدية لنظريات ما بعد البنيوية في كتابه "الخطيئة والتكفير"؟.
- إلى أي مدى وفق الناقد في تطبيق هذه النظريات على النص الشعري الذي اتخذه مدونة تطبيقية (شعر حمزة شحاتة)؟ وهل ساعد الناقد من خلال إجراءاته النقدية القارئ العربي على الإحاطة بمختلف جوانب نظريات ما بعد البنيوية؟.

وللإجابة على هذه التساؤلات تم الاعتماد على الخطة الآتية :

- مدخل تمهيدي كان فاتحة للموضوع الأساس "نظريات ما بعد البنيوية" وجاء بعنوان "البنيوية وما بعدها اتفاق أم قطيعة " تطرقت فيه إلى الجذور الفلسفية والفكرية لهذه النظريات، والبنيوية وأزمتها، ثم ما بعد البنيوية (المصطلح والماهية).
- فصل أول نظري جاء بعنوان " نظريات ما بعد البنيوية تنظيرا غربيا" تناولت فيه ثلاثة عناصر هي: السيميولوجيا، التفكيكية، نظريات القراءة والتلقي.
- فصل ثاني تطبيقي بعنوان "نظريات ما بعد البنيوية تحصيلا عربيا الخطيئة والتكفير أنموذجا" والذي افتتحته ببطاقة تعريفية للكتاب ، إضافة إلى تصور الناقد عبد الله الغذامي لنظريات ما بعد البنيوية، ثم القراءة التحليلية التي أجراها الناقد على نماذج شعرية .
- وأنهيت البحث بخاتمة ضمنتها النتائج التي توصلت إليها هذه الدراسة .

أما فيما يخص المنهج المعتمد في هذا البحث، فإن المطلع على الدراسة يجدها ترتكز في المدخل والفصل الأول على مسار منهجي محدد، إذ وُظّف المنهج الوصفي الاستقرائي المناسب لتتبع جذور، وامتدادات نظريات ما بعد البنيوية ومعرفة مفاهيمها وأبرز أعلامها، إضافة إلى بعض التحليلات النقدية التي ساعدت في دراسة النموذج التطبيقي الذي جعله الناقد "عبد الله الغذامي" مجالا لإجرائه النقدي.

ولعل معالجة موضوع من حجم نظريات ما بعد البنيوية، لا يتأتى إلا بالاعتماد على المراجع المؤسسة للموضوع الأساس، فسعيت إلى الكشف عن مفاهيمها وآلياتها انطلاقا من الكتب المتخصصة أهمّها: كتاب "درس السيميولوجيا" رولان بارث و"الكتابة والاختلاف "جاك دريدا" و "نظرية التلقي" لروبرت هولب و"تحليل الخطاب الأدبي" لمحمد عزام. أما مؤلفات عبد الله الغذامي فقد استعنت بها لدراسة إجرائه النقدي، وأهمها: كتاب "الخطيئة والتكفير" ،"ثقافة الأسئلة".

هذا وقد اعترضت سبيل إنجاز هذا البحث العديد من الصعوبات أهمها:

- الوقت المخصص لإنجاز المذكرة والذي لم يكن كافيا لإنجاز دراسة حول نظريات ما بعد البنيوية، وناقد بحجم "عبد الله الغذامي".
- كثافة المادة العلمية المتصلة بموضوع البحث.
- صعوبة فهم الإجراء النقدي للباحث، نتيجة للحشد الهائل من المصطلحات الغير مفهومة في تطبيقاته.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أشكر المولى عز وجل على توفيقه لي في إتمام هذه المذكرة آملا أن يستفيد منها كل من يطلع عليها، كما لا يفوتني أن أسدي خالص عبارات الشكر والامتنان للأستاذ المشرف "خالد وهاب" الذي خصني بوقته وخبرته وتوجيهاته السديدة لتجاوز العقبات. وإلى كل من كانت له يد المساعدة من قريب أو بعيد، لأقدم هذا البحث معتذرة عما يشوبه من نقص وقصور، والله أسأل التوفيق.

الفصل التمهيدي

البنيوية وما بعدها

امتداد وانفاق أم قطيعة واختلاف

شهد منتصف القرن العشرين ثورة نقدية على مستوى الغرب، كانت نتاجا للثورة اللسانية السوسيرية التي قوضت الدرس اللغوي القديم، المعتد بالمناهج المعيارية المنبثقة على الذوق والذاتية والولاء للانتماء الديني، فبرزت الكثير من الاتجاهات التي أظهرت مقاربتها للنصوص الأدبية، حسب منهجها الإجرائي وخاصة التي ظهرت ما بعد البنيوية، ولما يُقبل الباحث على دراسة النقد الجديد، تنبعث أمامه عدة تساؤلات منها: هل يوجد نقد جديد؟ وبالقياس إلى ماذا هو جديد؟ وهل بوسعنا ضبط حدوده وحصر معالمه؟

فمن المعروف أن الحركات النقدية يجري عليها في مسارها التاريخي ما يجري على سائر أنواع النشاط الفكري من أحكام التطور وسننه، فاللاحق منها ينفي السابق ويبطله بعد أن يستوعبه، ثم يبني على أنقاضه نظرية تنهض على أسس جديدة. وهكذا يجوز القول أن الحركات الموسومة بالتقليدية اليوم كانت في عصرها تجديدية وهو ما ينطبق على البنيوية[1].

1 . الجذور الفلسفية والفكرية لنظريات ما بعد البنيوية:

جاءت هذه النظريات كرد فعل لمجموعة من الظروف والعوامل التي ظهرت خلال الستينيات من القرن العشرين، وتشكيل ما يمكن تسميته بالجذور السياسية التي قامت عليها نظرية ما بعد البنيوية، إلا أننا نلاحظ أن لهذه النظريات جذور فكرية متعددة كانت بمثابة المصدر الأساسي لطرح القضايا والمسلمات الأساسية التي قامت عليها بالفعل.

1.1. الجذور الفلسفية: اهتم عدد كبير من رواد ما بعد البنيوية من أمثال فوكو ودريدا وغيرهم بدراسة أفكار عدد من الفلاسفة بدءا من التحليلات الفلسفية الإغريقية عند أفلاطون وأرسطو حتى تحليلات كانط وهيجل وغيرهم من أنصار الفلسفات المثالية التي مهدت عموما لقيام عصر التنوير في أوروبا، وكانت تحليلات ماركس بصورة عامة مصدرا كبيرا لها[2].

---

[1]- محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، صفاقس، ط1، 1998، ص 22 .

[2]- عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي الغربي المعاصر_ مقاربة حوارية في الأصول والمعرفية – الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005 ، ص ص 58، 60 .

أما المصدر الفلسفي المعاصر لنظرية ما بعد البنيوية فلقد تمثل في تحليلات أحد مفكري وفلاسفة القرن التاسع عشر وهو "فريديريك نيتشه" الذي عاصر كثيرا من أفكار ماركس، وجاءت تصورات نيتشه مرتبطة بأفكار ما بعد البنيوية ولا سيما انتقاده الشديد لروح الحضارة الحديثة، تلك الفلسفة التي تسعى إلى تحليل الزيف الذي يرتبط بالأفكار الإلهية المزيفة المرتبطة بالدين والعقل تلك الأفكار التي اتخذ منها نيتشة موقفا عدائيا لاختيارها للعقل الانساني. وبإيجاز كانت آراء نيتشة ذات الطابع الشكلي ضد النتائج العقلية أو العلمية التي تقوم على تزيف الوعي[1]، وكان أحد المصادر الأساسية التي استحدثت منه نظريات ما بعد البنيوية الكثير من تصوراتها وأفكارها وهذا ما ظهر في آراء فوكو ذات الطابع الفلسفي بصورة عامة.

2.1. الجذور الثقافية: إن أفكار نظريات ما بعد البنيوية جاءت نتيجة مجموعة من التحليلات بتفسير الثقافة الغربية والتي قامت على أساس التمييز الطبقي ونتج عنها تخلف وتزييف الوعي الفردي الذي يقوم على الطاعة المطلقة والموافقة التامة على ما تدعيه الطبقات العليا وغير ذلك من أفكار ذات طابع تحليلي ماركسي استخدمه رواد ما بعد البنيوية في الكثير من تصوراتهم، وهذا ما جعل الكثير من العلماء يتخذون موقفا شكيا وتحليليا لما يسمى بالدور الذي تركه عصر التنوير والإصلاح في قيام الحضارة الغربية ولا سيما عند تحليلهم الايديولوجي للنزعات التمثيلية التي تتمثل في النظرية اللغوية التقليدية والتي قامت على أسس أيديولوجية ولتمجيد النظام الرأسمالي عند طريقة اللغة التي تم استخدامها لتحقيق الأغراض الايديولوجية الرأسمالية الغربية، ولا سيما أن الايديولوجية حسب أنصار ما بعد البنيوية تعد بمثابة الإطار العام الذي ينظم أساليب التفكير الفردي والجماعي والسيطرة عليه عن طريق اللغة ذاتها، تلك الأفكار التي لاقت قبولا واسعا في تحليلات أنصار ما بعد البنيوية مثل تصورات بارت[2] على سبيل المثال.

---

[1]- ينظر: سعد الله محمد سالم: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2008، ص ص 76، 77.

[2] بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر_ دراسة في الأصول والملامح والاشكاليات_ النظرية والتطبيق،(مرجع سابق)، ص ص15،16 .

3.1. الجذور الفكرية: من ناحية أخرى استمدت نظريات ما بعد البنيوية تصوراتها من التحليلات التقليدية التي تركتها النظرية البنيوية ولا سيما أفكار التوسير، والتي حاولت أن تركز عن أنساق المعنى والإشارات دون تفسير كيفية الضبط والسيطرة على استخدام اللغة بما يحمله من إشارات ومعان وهذا ما جاء في انتقاء أنصار ما بعد البنيوية للنظرية اللغوية التقليدية، ولا سيما أن اللغة استخدمت لتزييف الوعي الفردي لتقبل الأفكار العلمية والتسلطية الايديولوجية للنظام الرأسمالي الغربي دون دراسته وتحليله بصورة واقعية وهذا ما جعل أنصار ما بعد البنيوية يعيدون تفكيرهم عند تحليل المعاني وكيفية السيطرة عليها أيديولوجيا وكيفية ظهورها عن طريق أنماط الامتثال والتطابق والخضوع والسيطرة من جانب الفئات أو الطبقات العليا والسيطرة على الطبقات الدنيا. وهذا ما جعل الكثير من أنصار هذه النظرية (ما بعد البنيوية) يدعو إلى تحرر العقل الانساني في قبول المعاني وذلك عن طريق تحليلهم للرموز والإشارات ودلالتها اللغوية والاجتماعية وهذا ما ظهر على سبيل المثال في أفكار دريدا وانتقاده الشديد لتصورات نزعة التمثيل اللغوية أو انتقادات هيرست لأفكار التوسير البنيوية بصورة عامة[1].

من خلال استقراء الجذور الفلسفية والنظرية والفكرية لنظريات ما بعد البنيوية نستطيع أن نحمل عددا من القضايا والمسلمات التي تقوم عليها:

أ. ضرورة إعادة التراث الحضاري الغربي الذي جاء بعد عصر التنوير والذي يؤدي إلى تحقيق نتائج إيجابية لنضوج العقل الانساني بصورة عامة.

ب. شككت أفكار وآراء رواد نظرية ما بعد البنيوية في اعتماد الحضارة الغربية الرأسمالية على الأساليب العلمية التي استندت إليها لأنها تقوم على النزعة العلمية الكامنة دون إعطاء الفرصة للعقل والتفسير.

ج. استمدت نظرية ما بعد البنيوية أفكارها وتصوراتها من أفكار عدد من الفلاسفة وخاصة نيتشة الذي يوصف بمؤسس البنيوية الفلسفية علاوة على أفكار كانط

[1]- ينظر: عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي الغربي المعاصر_ مقاربة حوارية في الأصول والمعرفية، (مرجع سابق)، ص ص 65،66.

وهيجل وماركس وخصوصا تصورات هذا الأخير حول الطبقة والسيطرة الطبقية والمجتمع الرأسمالي.

د. تسعى نظريات ما بعد البنيوية لإعادة تحليل الفكر الماركسي الأصلي ولا سيما بعد أن خيبت آمالها النزعات الماركسية المحدثة التي سعت إلى تطبيق الماركسية من الناحية الشكلية، وليس المضمون وهذا ما جاء في انتقاد نظريات ما بعد البنيوية للأحزاب السياسية الشيوعية الغربية.

تهدف نظريات ما بعد البنيوية آراء رواد البنيوية الأوائل وطبيعة أفكار التوسير حول الإنتاج الثقافي وتحليل المعاني والرموز[1].

2. **البنيوية وأزمتها:**

يعترف جان بياجيه، في مطلع كتابه عن البنيوية، بأنه" من الصعب تمييز البنيوية، لأنها تتخذ أشكالا متعددة لتقدم قاسما مشتركا موحدا"، فضلا على أنها" تتجدد باستمرار" وأن البنيويين في نظر الآخرين هم" جماعة يؤلف بينها البحث عن علاقات كلية كامنة"، تستمد روافدها من ألسنية دوسوسير، وأنثربولوجية ليفي ستراوس، ونفسانية بياجيه وجان لاكان، وحفريات ميشال فوكو التاريخية والمعرفية وأدبيات رولان بارث[2]. فلا يتأتى فهم البنيوية إلا بتحديد مفهوم البنية(structure) وضبطه ضبطا دقيقا، والبنية مشتقة من الفعل اللاتيني(stuere)، أي بنى وهو يعني الهيئة أو الكيفية التي يوجد الشيء عليها، أما في اللغة العربية فبنية الشيء تعني ما هو أصيل فيه وجوهري وثابت، ولا يتبدل بتبديل الأوضاع والكيفيات[3].

إذا ما تساءلت ما هي البنيوية؟ وما هو منطقها؟ فإن شولز(SCHOLES ROBERT) يجيب على ذلك في كتابه" البنيوية في الأدب" (Structuralism in literature) وبتعبير مختصر بأن

---

[1]- سعد الله محمد سالم: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، (مرجع سابق)، ص ص 66،67 .

[2] -يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص 63 .

[3] -بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر_ دراسة في الأصول والملامح والاشكاليات_ النظرية والتطبيق، (مرجع سابق)، ص 10.

البنيوية في معناها الواسع هي طريقة بحث في الواقع وليس في الأشياء الفردية، بل في العلاقات بينها، كما أن البنيوية في معناها الأخص هي" محاولة نقل النموذج اللغوي إلى حقول ثقافية أخرى"[1]، والبنيوية بمفهومها الواسع عند "ليونارد جاكسون" هي(القيام بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات والعقول واللغات والأساطير بوصف كل منها نظاما تاما، أو كلا مترابطا أي بوصفها بناء، فتتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية لا من حيث هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة، ولا من حيث تعاقبها التاريخي)[2] وانطلاقا من هذا المفهوم غدت البنيوية مقاربة تحليلية نقدية تعنى بالكيفية التي تنتظم بها عناصر مجموعة ما، أي أنها تعني مجموعة العناصر المتماسكة في ما بينها وتتوقف قيمة كل عنصر من خلال علاقته بتلك العناصر الأخرى[3]. ولقد كانت الجهود النقدية لمدرسة النقد الجديد ومدرسة الشكلانيين الروس مع غيرهما من العوامل موصولة بالجهود اللسانية للعالم السويسري "فيرديناند دي سوسير"(De Saussure) المهاد الأساسي لظهور البنيوية، وذلك منذ أن وصف "دي سوسير" اللغة بأنها نسق من الاشارات التي يصدرها الانسان بصوته، ومنذ أخذ في البحث عن طبيعة الاشارة، وكونها اعتباطية مفرّقا بين الدال والمدلول من ناحية وناظرا للعلامة بوصفها الكل الذي يتركب منه الدال والمدلول من ناحية أخرى، ثم تفريقه بعد ذلك بين اللغة والكلام من حيث كون الأولى المخزون الذهني للجماعة البشرية والكلام من حيث هو اختيار المتحدث لبعض هذا المخزون من أجل التعبير عن فكرة أو رسالة، ممتدا بذلك إلى تفريقه بين الآنية(Synchronic) من حيث هي دراسة اللغة بوصفها نظاما في عصر

[1]- روبرت شولز: البنيوية في الأدب، تر حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1984، ص 14 .

[2] ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، دراسة فكرية، تر ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2001،ص 47.

[3]- بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر_ دراسة في الأصول والملامح والاشكاليات_ النظرية والتطبيق، (مرجع سابق)، ص 11 .

ما وبين التعاقبية(Diachronic) من حيث هي دراسة اللغة حسب تطوراتها وتحولاتها التاريخية[1].

بلغت البنيوية أوج ازدهارها في ستينيات القرن العشرين وشملت العلوم والفنون والآداب واللغة، وكان أساسها نظرية مفادها أن العالم لا يتألف من عناصر أو وحدات ذات وجود مستقل أو منفرد، وإنما من وحدات توجد ضمن بنية أو نسق عام يضبط علاقاتها المتبادلة لتكتسب معنى وقيمة، فضلا على خاصيتها الفردية وتفقد هذه الوحدات معانيها وأهميتها خارج إطار هذا النسق أو البنية. والنظريات البنيوية_ على تنوعها_ قد أسست لمجموعة من الأفكار والمبادئ أفاد منها النقد الأدبي في تطوره[2]، ويمكن تلخيص أهمها في النقاط التالية:

1. إحداث تغير شمولي وجذري في مفهوم نظرية الأدب، حيث لم يعد الأدب نظرية في الحياة وإنما أصبح نظرية في ظواهر الإبداع من منظورها الفني والجمالي على الصعيد اللغوي.
2. محاولة إكساب التحليل الأدبي طابعا علميا دقيقا، وذلك بعزل النص عن محوره التاريخي الذي كثيرا ما تسبب في إهمال النص الأدبي وتحوياه إلى مجرد وثيقة تاريخية أو نفسية من ناحية، ومن ناحية أخرى الحد من الأفكار الأيديولوجية التي كانت تتفهم النص على أساس افتراضات لا يمكن التحقق من صحتها التجريبية.
3. أعادت البنيوية إلى النص الأدبي قيمته حين اعتبرته مركزا للقيمة في العمل الأدبي بوضعه في السياق المنبثق مباشرة من الأعمال الأدبية ذاتها.
4. استطاعت البنيوية أن تغير وتعدل من لغة النقد التي كانت سائدة قبلها وذلك بتمثلها روح العلم والدقة المنهجية في مقاربة الأعمال الإبداعية، فمثلا مصطلح "البنية" ذاته في معناه النقدي المتطور كان من آثار هذه المدرسة.

---

[1]- ينظر: عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999، ص 29 .

[2]- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص ص69،70 .

على الرغم من أن المذهب البنيوي استطاع أن يحرر النقد الأدبي من كثير من افتراضاته غير العلمية، وعلى الرغم من أنه يعد مشروعا منهجيا أصيلا في محاولة الوصول إلى نظرية نقدية متكاملة يتجسد عبرها تطبيق النموذج المنهجي لعلم اللغة، وعلى الرغم من ذلك فإنه لم يسلم من تعرضه لكثير من الانتقادات أدت إلى انطفاء شمعته وأفول بريقه[1].

2.2. أزمة البنيوية:

تسرب النقد البنيوي إلى الساحة النقدية بارتدائه لبوس العلم التجريبي فبدا وكأنه المخلص الوحيد لهذا الانسان المهزوم، لكن عبثا يحاول، فالإنسان الغربي أبدى ترحيبا بالبنيوية بديلا عن الوجودية إلا انه يعلم أنها ثمرة من ثمار العلم الذي زرع الخوف وجلب اليأس له في الحرب الكونية الثانية، وليس أدل على ذلك من القنبلة الذرية في اليابان، فقط هو يريد إيجاد بديلا يقاوم به فشله في تحقيق السعادة ولو إلى حين، وهذا ما يفسر المدة القصيرة التي بقيت فيها البنيوية إذا ارتد عليها أهلها بارت ودريدا وفوكو سنة 1966 في جامعة "هوبكنز" بالولايات المتحدة الأمريكية إثر المحاضرة التي ألقاها دريدا حول التفكيك، لتأتي ثورة للطلبة الفرنسيين سنة 1968 تأكيدا لأقول شمس البنيوية وكل ما يمت بصلة إلى الموضوعية[2].

كما ندد النقاد الغربيون بالبنيوية في أطرها النظرية والاجرائية وهذا التنديد يكشف بوضوح عن أزمة النقد البنيوي، فقد توالت تصريحات النقاد الغربين بهذه الأزمة وأول هذه الانتقادات وألذعها نقد "روجيه غارودي" لمفهوم البنية، فالبنيوية في تصور غارودي هي:" آلة استلاب للذات الانسانية بل هي طريق يؤدي إلى انغلاق البنية عن التاريخ"[3] أيضا نجد ميشال فوكو يرفض أن يكون بنيويا، بل عمد إلى حذف هذه الكلمة من كتابه "الكلمات والأشياء" بكامله.

---

[1]- عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،(مرجع سابق)، ص 37 .

[2]- عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي الغربي المعاصر،(مرجع سابق)، ص ص97،98 .

[3]- روجيه غارودي: البنيوية فلسفة موت الانسان،تر: جورج طرابيسي، دار الطليعة للطباعة، سوريا، ط3، 1985، ص13.

كما أشار "جوناثان كولبير" في واحدة من محاضراته إلى أن البنيوية قد فقدت جدواها بعد أن صارت تشير إلى إضمامة من العلوم، منذ أن وجد بياجيه في كتابه "البنيوية" أن الرياضيات والمنطق والفيزياء وعلم الحياة وكل العلوم اهتمت بالبنية[1].

ويؤخذ على البنيوية كثيرا من ذلك أن أكثر روادها المتعاملين بأصولها ومبادئها تخلو عنها، وفي مقدمة هؤلاء "رولان بارت" الذي أنكر مفهوم العلمية البنيوية في مستهل كتابه(SZ) الصادر عام 1970 معلنا من جانبه انعدام الجدوى من أي منهجية نقدية مؤكدا أن كل حديث حول الثقافة يزعم أنه حديث علمي لا يتجاوز الادعاءات، ومن البنيويين الذين تنكروا للبنيوية بل عجلوا الدعوة إلى هدمها والتخلي عنها "جاك دريدا" الذي هاجم ما فيها من تجريد واختزاع شكلي وآنية ميتافيزيقية، يضاف إلى هؤلاء النقاد "جوليا كريستسفا" ومجموعة (تال كال) التي دعت إلى سيميائية جديدة[2].

ويمكن تلخيص بعض مآخذ النقاد الغربيين عن البنيوية في النقاط التالية:

1. البنيوية صورة أخرى للنقد الجديد لأنها لم تأت بالجديد.
2. البنيوية تجرد الأدب ونقده من الصفات الإنسانية بإقصائها المتعمد للمؤلف.
3. البنيوية تهمل المعنى وتهتم بالنظم بوصفه المحور الأفقي على حساب المحور العمودي.
4. عجز المنهج عن تفسير الأعمال الأدبية- أحيانا- من خلال النموذج اللغوي فقط بسبب استغنائه عن الجوانب الخارجية للنص(التاريخ، المؤلف...).
5. الغموض والإبهام والمراوغة أحيانا، وهذه النقاط جعلت من عملية تلقي النقد الأدبي عملية متعثرة حيث هاجم "هيشال ريفاتير" ما كتبه"جاكبسون وشتراوس" في تحليلهما لسوناتة "بودلير" حيث يرى أنهما توصلا عن طريق الدراسة البنيوية إلى توصيف

[1]- ينظر: بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر_ دراسة في الأصول والملامح والاشكاليات_ النظرية والتطبيق،(مرجع سابق)، ص ص 82،83.

[2]- المرجع نفسه، ص 83.

قوانيين بنيوية يستعصي فهمها لا على القارئ العادي، بل على القارئ المثقف العارف[1].

3. ما بعد البنيوية (المصطلح والماهية):

عجزت البنيوية عن الوفاء بما تعهدت به من اكتشاف الأبنية الكلية للعقل الإنساني، وعاقبها التاريخ الذي لم تؤمن بتقدمه الصاعد، وفرض عليها أن تترك موقع الصدارة لنظرية الخطاب، ولكل ما ينطوي عليه فعل الخطاب نفسه من دلالات "المابعد" ما بعد البنيوية، وما بعد الحداثة و...إلخ.

هي الدلالات التي تبرر صعود نظريات تحليل الخطاب التي لا تكف عن مخايلة العقول هذه التنبؤات وغن دلك على شيء فإنما تدل على سرعة إيقاع التغير ولهفة اكتشاف الآتي والبحث عن ملامح زمن التحول وغلبة التعددية التي فرضت نفسها على دراسة الخطاب فتحولت إلى نظريات متباينة[2].

1.3. مصطلح "ما بعد البنيوية":

إن مصطلح "ما بعد" له دلالات عديدة تختلف حسب مجال استخدامه، فقد تعني اللامفكر فيه أو التجاوز أو قفزة خارج المفهومات السائدة، وأشار البعض أن الكلام في ال "ما بعد" إنما هو ضرب من الانفصال عن الواقع والتطلع الهمومي والنضالي لمجتمعنا، وقد تحيل كذلك إلى وجود مفارقة بين السائد سابقا وال"ما بعد".

أما مصطلح "ما بعد البنيوية" فيعني مالم تفكر فيه البنيوية بحيث اقتصرت في نشاطها على الاشتغال على النص وأدواته ولغته كبنية شكلية مغلقة بحيث اعتبرته نسيجا منعزلا عن كل ما هو خارج نصي ليكتسب بذلك كينونته.

2.3. ماهية ما بعد البنيوية:

ما بعد البنيوية هي تسمية وضعها أكاديميون أمريكيون للدلالة على أعمال غير متجانسة لمفكرين فرنسيين في العقد السبعين من القرن العشرين، تشمل التسمية التطورات

[1]- عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، (مرجع سابق)، ص ص38، 39.

[2]- جابر عصفور: نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 264.

الفكرية البارزة في النصف الثاني من القرن العشرين للفلاسفة والمنظرين الفرنسيين. ظهرت ما بعد البنيوية كاستجابة للبنيوية التي ظهرت في أوائل النصف الثاني من القرن العشرين والتي رأت أن الثقافة الانسانية يمكن فهمها عن طريق الوسائل البنيوية على غرار اللغة(بنيوية اللغة) والتي يمكن أن تميز بين تنظيم الواقع وتنظيم الأفكار والخيال[1].

على الرغم من وجود عدد كبير من الاتجاهات التي تقع تحت عنوان "ما بعد البنيوية" فالمعروف أنه ليست هناك نظرية شاملة تنظم مثل تلك الاتجاهات، وذلك لأن نقاد ما بعد البنيوية كانوا في معظم أحوالهم مهتمين بتحرير الخطاب الأدبي من سجن البنيوية أكثر من اهتمامهم بتكوين منهج نظري جديد.

يقول روبرت يونج < اسم ما بعد البنيوية مفيد من حيث هو مظلة تعبر عن نفسها فقط بسبب مرحلتها وصلتها بالبنيوية ولا يعني ذلك وجود تطور عضوي بينها وبين البنيوية ذلك أنها تحمل في داخلها عنصر انسلاخ، ويمكن القول بأن ما بعد البنيوية هي في الحقيقة حركة تساؤل لمقولات البنيوية وطرائقها وافتراضاتها، وهي تعمل من أجل معارضة كل من تلك المقولات وإظهار تناقضاتها مع بعضها البعض، وعلى الرغم من ذلك فإن مصطلح ما بعد البنيوية لا يعتبر مصطلحا مفيدا لأنه لا يوحي بضرب جديد من ضروب المجاز المرحلي ينبثق من مفهوم السقوط، ذلك أن مفهوم السقوط وتكملته ومفهوم الأصل هو ما تحاول حركة ما بعد البنيوية إنكاره> ويمكننا على أي حال أن ننظر إلى فكر ما بعد البنيوية من خلال المقولات التالية التي توضح الفرق بينها وبين البنيوية[2].

أولا : موت المؤلف.

يعتبر المؤلف ميتا في كل من البنيوية وما بعد البنيوية، وعلى الرغم من أن موت المؤلف هو قمة الاتجاه اللاإنساني في الحركة البنيوية، فإن المؤلف ينظر إليه كعامل مساعد في توحيد عناصر النظام حتى يتم له عنصر التوازن، ويعني ذلك أن هو أداة للعناصر وليس

[1]- راما ن سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، مصر، 1998، ص ص117،118.

[2]- ينظر: يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للطبع والنشر، القاهرة، ط1، 1994، ص 44.

مبدعا لها من حيث هو الذي ينشئ النظام ومؤدى هذا القول أن المؤلف نفسه عنصر من عناصر اللعبة التي تم تحديدها مسبقا بواسطة النظام، ويبدو موت المؤلف مشروعا في البنيوية انطلاقا من الاعتقاد بأن النظام قائم بذاته ولا يحتاج لأية عناصر خارجية تفسره، والمؤلف في النظام البنيوي مفعول العناصر التي تكون النظام وليس فاعلها وليس ذلك الوضع فيما ما بعد البنيوية التي يعتبر وجود المؤلف فيها هو وجود تاريخي في لحظة معينة، وهذه اللحظة لا تعوق ظهور لحظات أخرى لها فاعلها الخاص بها وهو القارئ[1].

يقول رولان بارت في مقاله التاريخي "موت المؤلف" (المؤلف ظاهرة حديثة أوجدها مجتمعنا الذي انبثق من العصور الوسطى بالنزعة الانجليزية التجريبية والقومية الفرنسية، والايمان الفردي بالإصلاح ليكتشف مفهوم الفردانية الذي تجسد في الذات الانسانية ويبدو لذلك منطقيا في الأدب أن تظهر هذه الوضعية على أنها الأساس والهدف النهائي للأيديولوجية الرأسمالية التي أعطت أهمية كبرى للشخص والمؤلف)[2].

عندما يبتعد المؤلف ويحتجب فإن الزعم بالتنقيب على "أسرار" النص يغدو أمر غير ذي جدوى ذلك أن نسبة النص إلى مؤلف معناها ايقاف النص وحصره واعطاؤه مدلولا نهائيا. إنها إغلاق الكتابة، وهذا التصور يلائم النقد أشدّ ملاءمة، إذ أن النقد يأخذ على عاتقه حينئذ الكشف عن المؤلف (أو حوامله من مجتمع وتاريخ ونفس وحرية) من وراء العمل الأدبي. بالعثور على المؤلف يكون النص يكون النص قد وجد "تفسيره" والناقد ضالته، فلا غرابة إذن أن تكون سيادة المؤلف من الناحية التاريخية هي سيادة الناقد، كما لا غرابة أن يصبح النقد اليوم (حتى ولو كان جديدا) موضع خلخلة مثل المؤلف[3].

ويعتقد بارت أن إزالة المؤلف لا يمثل فقط حقيقة تاريخية وانّما يمثل أحد متطلبات تطوير النص الحديث: ذلك أن المؤلف ليس سوى ماضي كتابه الذي له ملامحه الخاصة، فالعلاقة

---

[1]- ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، دار روتامرنت، ط1، 1996، ص 156.

[2]- يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، (مرجع سابق)، ص45.

[3]- ينظر: رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، المغرب، ط3، 1993، ص 86.

بين المؤلف وكتابه مثل العلاقة بين الأب وأبيه، والنص في نظر بارت لا يطلق الرّسالة ويحررها من المؤلف إلا له فحسب. بل هو فضاء متعدد الانحاء يطلق أنماطا متعددة من الكتابة تتمازج مع بعضها البعض. ويبدو هنا سؤال مهم، ما لفائدة من تحرير النص من مؤلفه؟ يجيب رولا بارت((بمجرد أن يزال المؤلف فإن الرأي القائل بإمكان تفسير النص أو حل شفرته يصبح رأيا متهافتا، ذلك أن إعطاء النص مؤلفا محدّدا يعني فرض محدودية على النص أو ربطه بمدلول نهائي لا يتغير أو بمعنى آخر قفل النص))[1].

ثانيا: النصانية وفكرة التفكيكية .

يعتبر مفهوم النصانية عند مفكري ما بعد البنيوية مفهوما غير محدد المعالم، إذ لا يتسم بمستوى التحديد الذي يظهر عند علماء النص المحدثين أو عند علماء تحليل الخطاب.

ومهما يكن من أمر فإن إسهام كُتاب ما بعد البنيوية في هذا المسار غير موجه نحو تأسيس علم للنص، إنما هو موجه نحو ايجاد تبرير فلسفي لمفهوم القراءة، ويعتبر "جاك دريدا" أول من يُعتد بهم في هذا المجال، إذ ترفض كتاباته في مجملها وضع حدود فاصلة بين العلوم، وهو لا يميل إلى إعطاء الفلسفة وضعا متميزًا تحتكر بموجبه كل ما يتصل بالعقلانية.

يقول " كروستوفر نورس": ((التفكيكية في صورها الحيوية مذكرُ مستمر بالطريقة التي تنحرف بها اللغة أو تخلق عقبات أمام المشروع الفلسفي. وفوق هذا وذاك فإن التفكيكية تستهدف بحسب مفهوم دريدا إزالة الوهم السائد الميتافيزيقيا الغربية بأن العقل قد يستغني عن اللغة ويصل إلى الحقيقة الصافية عن طريق التحقق الذاتي... ومن هذا المنطلق تبدو كتابات دريدا أكثر قربا إلى النقد الأدبي منها إلى الفلسفة[2].

وقد كان لتفكير مابعد البنيوية تأثير كبير النقد الأمريكي في السبعينيات خاصة في جماعة من النقاد تأسست في بيل "تفكيكوبيل" الذين حاولوا أن يثبتوا أن النصوص الأدبية جسدت صيغة دريدا <differonce> وذهب أصحابها إلى أن هناك انقساما جوهريا في النصوص

[1]- المرجع السابق، ص 87.

[2] - ينظر: يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، (مرجع سابق)، ص 48.

الأدبية بين التبنية النحوية أو المنطقية للغة ومظاهرها البلاغية. وهذا يوجد تفاعلا للمغزى في النصوص الأدبية يصعب تحديده أخيرًا. يظهر أصحاب "تفكيكوبيل" أن الأدب يشكله هذا التفاعل الذي يصعبُ تحديده بين النحوي والبلاغي في النصوص وليس الاعتبارات الجمالية. وأي نص يمكن أن يثبت بالتحليل التفكيكي أنه يعرض مثل هذه المميزات تعمل بوصفه أدبا[1].

وكخلاصة لما سبق أرى أنّ البنيوية كانت وليدة الفكر اللساني، وربما هذا مايبرر نزوعها إلى إقصاء التاريخ والمجتمع والمعرفة الانسانية والذات الواعية. وقد وُلدت البنيوية حاملة لبذور فنائها، وهو ماعجل بانقضائها، فالحداثة تهدف إلى الاستمرار والتجديد كما أنّها ترفض التحديد، أمّا البنيوية ودون أن تعي ذلك وقعت في فخ المعيارية، وهو ماجعل الحداثة تتجاوزها إلى مرحلة أخرى تضمن لها الاستمرارية، وقد حاولت نظريات ما بعد البنيوية أن تتجاوز ما وقعت فيه البنيوية من أخطاء من خلال القضايا التي تناولتها، النظريات و المفاهيم التي قامت عليها سواء(السميائية. التفكيكية. نظرية القراءة) وهو ما سنحاول سبر أغواره في طيات فصول هذا البحث.

[1] - ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، (مرجع سابق)، ص 156.

الفصل الأول

نظريات ما بعد البنيوية تنظيرا غربيا

1. السيميولوجيا – مقاربة نظرية –.

تحتل السيميائيات مكانة مميزة في المشهد الفكري المعاصر، فهي نشاط معرفي بالغ الخصوصية من حيث أصوله وامتداداته ومن حيث مردوديته وأساليبه التحليلية. إنها علم يستمد أصوله ومبادئه من مجموعة من الحقول المعرفية كاللسانيات والفلسفة والمنطق والتحليل النفسي والأنتربولوجيا. كما أن موضوع السيميائية غير محدد في مجال بعينه فهي تهتم بكل مجالات الفعل الإنساني، إنها أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءا من انفعالاته البسيطة ومرورا بالطقوس الاجتماعية وانتهاء بالأنساق الأيديولوجية الكبرى.

ظهرت السيميائية وأضحت في ظرف وجيز منهجا وتصورا ونظرية وعلما لا يمكن إغفال دورها أو الاستغناء عنها لما أظهرته من نجاعة وكفاءة تحليلية عند كثير من الباحثين والدارسين في شتى التخصصات والمعارف الانسانية خاصة بعدما أخذت الاتجاهات البنيوية في الانحصار نتيجة إغلاقها على النص واكتفائها بالمبدأ النسقي الذي يعتبر النص بنية مكتفية بذاتها.

1.1. ماهية السيميولوجيا:

أجد نفسي أمام مصطلحين متداولين في الثقافة الغربية- الأوربية والأمريكية- هما: "السيميولوجيا" و"السيميوطيقا" وعلى الرغم من أنهما يتداخلان تداخلا كبيرا من حيث المفهوم ، إلا أن العديد من الباحثين حاولوا تعريف كل مصطلح على حدى وشرحه وتبيان وظيفته. حيث يرى فريق من الباحثين أن السيميولوجيا علم يهتم بالبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت أو أيقونية أو حركية. وبالتالي إذا كانت اللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية فإن السيميولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضن المجتمع[1].

في حين هذا العلم والذي يرى فريق آخر بأن أطلقوا عليه اسم السيميوطيقا يعنى بالدراسة الشكلانية للمضمون، إذ يمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة

[1] ينظر: أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، دار افريقيا الشرق، بيروت، دط، 1987، ص 12.

للمعنى، والباحث في ميدان السيميائيات لا تهمه المعاني الذي يتضمنها الشكل بقدر ما تهمه الكيفية التي قيل بها هذا المضمون[1].

لكن التفرقة بين المصطلحين لم تعد قائمة خصوصا بعد دعوة خمسة أقطاب للسيميائية (جاكبسون(R.Jakobson)، غريماس(A.J.Greimas)، ليفي شتراوس (Levi Strauss)، إميل نيفنيست(EmileBenveniste)، رولان بارت(Roland Barthes)) إلى توقيع اتفاق سنة 1968 قبيل انعقاد الجمعية الدولية للسيميائية نص على تبني مصطلح "سيميائية" وسرعان ما انتشر هذا العلم في أنحاء العالم وانعقدت جمعية عالمية في باريس عام 1969 تصدر مجلة< sémiotica> تضم باحثين من دول كثيرة أذكر(جوليا كريستيفا(Julia Kristiva) من بلغاريا، كلود كوكي من فرنسا، وأمبيرتو إيكو(Umbeto,Eco) من إيطاليا...)[2].

ويجمع الدارسون على أن السيميائية هي العلم الذي يتناول الرموز بقدر ما يتناول الاشارات والبحث في علاقتها بالمعاني، والدلالات المختلفة التي يمكن أن تشير إليها. ومن ثم فقد عرف علماء الغرب السيميائية بأنها **"العلم الذي يدرس العلامات"** وبهذا عرّفها كل من تودوروف وغريماس وجوليا كريستيفا وجون دوبوا وجوزيف راي دوبوف[3].

والسيميولوجيا: علم من العلوم التي تطورت بصورة سريعة في القرن العشرين وتتكون الكلمة من الأصل اليوناني sémion التي تعني "علامة" و logos الذي يعني "خطاب" وهذا ما نجده مستعملا في كلمات مثل sociologie (علم الاجتماع)و biologie (علم الأحياء)...إلخ[4].

وقد اختلفت التعاريف التي تدور حول السيميولوجيا، ولكنها دارت في فلك العلامة والأنظمة اللغوية.

---

[1]- ينظر: إبراهيم صدقة: السيميائية مفاهيم اتجاهات وأبعاد، محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيمياء والنص الأدبي)، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 2000، ص 78.

[2]– صالح مفقودة: السيميولوجيا والسرد الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيمياء والنص الأدبي)، ص 76.

[3]– ينظر: عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، دط، 2003، ص 18.

[4]– ينظر: برنار توسان: ما هي السيميولوجيا، تر: محمد نظيف، دار إفريقيا الشرق، ط2، 2002، ص 9.

وقد عرفها "بيير جيروا (Pierre,G) بقوله:< هي العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات، اللغات، أنظمة الإشارات، التعليمات...إلخ. وهذا التحديد يجعل اللغة جزءا من السيمياء>[1].

وقد حدد صلاح فضل مفهوم السيميولوجيا بأنّها <العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة، وكيفية هذه الدلالة>[2].

في حين عّرفها سعيد علوش بأنّها < دراسة لكل مظاهر الثقافة كما لو كانت أنظمة للعلامات، اعتمادا على افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع>[3].

أما "محمد السرغيني" فيرى<بأن السيميولوجيا هي ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا أو سننيا أو مؤشريا>[4]

كما تعددت التعاريف المعجمية للمصطلح فقد تناول" رشيد بن مالك" مسألة الاختلاف الطفيف بين المصطلحين الفرنسي(Sémiotique) و الأنجليزي(Sémiotice) يقول:" ففي اللغة الانجليزية يكتب بهذا الشكل(SEMIOTIC) فهي تماثل صورتها في اللغة الفرنسية من حيث الأصل وتغايرها في اللاحقة"... ومعجم روبير(ROBERT) يعرّف السيميائيات بأنّها: <نظرية عامة للأدلة وسيرها داخل الفكر...نظرية للأدلة والمعنى وسيرها في المجتمع، وفي علم النفس تظهر الوظيفة السيميائية في القدرة على استعمال الأدلة والرموز>[5].

2.1. تجلي السيميولوجيا عند "رولان بارث"(R,Barthes):

تعد السيميائية البارثية نموذجا صارخا للانتماء الألسني، فقد أخذ عن دي سوسير النظرية المتعلقة بالدال والمدلول. والمرجع برمته. إضافة إلى مفهوم الثنائيات كـ ثنائية (لغة/كلام) وأخذ عن اللساني الدنماركي هيلمسليف(Heemslav) مفهومي التعيين والتضمين غير أن

---

[1]- بيير جيرو: السيمياء، تر أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص 5.

[2]- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد العربي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 297.

[3]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 18 .

[4]- ينظر: محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 5.

[5]- ينظر: رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2000، ص 175.

بارت قد استعاض عن مفهومي التغيير والمحتوى اللساني أو الميتالسني بالدال والمدلول، من هنا فإن تفسير مصطلح التضمين يقودنا بالضرورة إلى المصطلحات السويسرية.

هذا الاتكاء على الإرث السويسري لم يمنع بارث من نقد أطروحة سوسير التي تقرر بأن "اللغة ليست إلا جزءا من علم العلامات العام" وهو ما جعل سوسير يعدّ "علم العلامة فرع من علم اللغة العام"[1]، إن ما يميز الاتجاه البارثي هو قلبه للأطروحة القائلة بعمومية علم العلامة، وخصوصية علم اللغة. فاللسانيات ليست جزءا منفصلا عن علم العلامة العام، ولكن الجزء هو علم العلامة باعتباره فرعا من اللسانيات.

واعتبر رولان بارث أحد أقطاب النقد السيميولوجي منذ أن نشر كتابه(الأساطير) فكان أول من أنجز تركيبا رائعا للمنظرين الثلاثة(بورسpeirce-سوسيرf.de.saussure- هيلميسليف hjelmslev) ... ووضع نظرية سيميولوجية تتجاوز اللسانيات النسقية كان فيها كتاب بارث بمثابة القنبلة، ويعتبر في الوقت الراهن إنجيل المنهجية السيميولوجية[2].

وقد حاول بارث تجاوز الجهود الفلسفية للسيميائية التي بدأها "تشارلز ساندرز بيرس"(T.sandres.pirs) والجهود اللغوية التي بدأها" دي سوسير" ، وبذلك استطاع بارت إضافة بعد نقدي للسيميائية حيث يري أن "السيميولوجيا" (السيميائية) هي علم الدلائل؛ استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات، إلا أن اللسانيات ذاتها، شأنها شأن الاقتصاد تقريباً في طريقها إلي الانفجار بفعل التمزق الذي ينخرها ..فموضوع اللسانيات لم يعد يعرف الحدود: فاللسان هو المجتمعي ذاته على حد تعبير بينفستBenve – niste . وخلاصة القول فإن صرح اللسانيات أصبح يتفكك اليوم من شدة الشبع أو من شدة الجوع مداً أو جزراً، وهذا التقويض للسانيات هو ما أدعوه من جهتي "سيميولوجيا "[3]

[1]- ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996، ص 96.

[2]- برنار توسان: ما هي السيميولوجيا، (مرجع سابق)، ص 46.

[3]- رولان بارت: درس السيميولوجيا، (مرجع سابق)، ص ص 20،21.

إن بارت ينظر إلي السيميائية علي أنها جزء من اللسانيات؛ لأن اللسان عنده يشمل كل الأبنية الاجتماعية ونتيجة التفكك الذي أصاب كل اللسانيات فقد نجم عنه ظهور علم السيميولوجيا (السيمياء). وهذا الرأي يخالف فيه دي سوسير لأن سوسير يري أن اللغة جزء السيميولوحيا وليس العكس؛ أي أن سوسير عمل على توسيع دائرة السيميائية بحيث تكون الأنظمة اللغوية جزء منها بينما بارت لجأ إلي العكس حيث فسح المجال للسانيات بحيث تشمل كل الأنظمة الاجتماعية وتأتي السيميائية جزء من هذا النظام الكلي.

والنقد السيميائي يعتبر الأدب نظاما خاصا للعلامات يستند إلي أنظمة اللغة، لأن اللغة هي الوعاء الذي يحوي الرموز الأدبية والمعايير النقدية، ومن ثم يعد النقد السيميولوجي نظاماً من أنظمة العلامات وهذا ما حاول بارت أن يبرزه. فربط بين اللغة والخطاب ربطاً مباشراً فيقول " أعتقد أن اللغة من وجهة النظر التي ننظر من خلالها نحن الان لا تنفصل عن الخطاب .. والشيء اللغوي لا يمكن أن يقوم عند حدود الجملة ولا أن ينحصر فيها، فليست الفونيمات والكلمات والعلاقات الصرفية هي التي تخضع وحدها لنظام حرية مضبوطة ما دمنا لا نستطيع التركيب بينها كيفما اتفق، إن الخطاب في مجموعه هو الذي يخضع لشبكة من القواعد والإكراهات والضغوط التي تكون كثيفة ضبابية علي المستوي البلاغي، دقيقة حادة علي المستوي النحوي، فبين اللسان والخطاب مد وجزر وإذا كان بارت يربط بين اللسان والخطاب فإن الخطاب النقدي السيميائي يعد جزءاً من اللسان عنده. هذا الجزء يقوم بتطهير اللسانيات وتنقية الخطاب فيقول: "السيميولوجيا هي ذلك العمل الذي يصفي اللسان، ويطهر اللسانيات، وينقي الخطاب مما يعلق به، أي من الرغبات والمخاوف والإغراءات والعواطف والاحتجاجات والاعتذارات والاعتداءات والنغمات وكل ما تنطوي عليه اللغة الحية"[1].

وهكذا تطوّر مفهوم بارت للسيميائية منذ عام 1954 م تقريباً عندما ربط علم السيمياء بالنقد الاجتماعي، فمن ناحية أدّت أعمال حديثة إلى تغيير الصورة النقدية للفاعل الاجتماعي

[1]- رولان بارت: درس السيميولوجيا، مرجع سابق، ص ص 22،23.

والذات الناطقة؛ ومن ناحية تبين أنه بتعدد منابر المعارضة، فإن السلطة ذاتها كمقوله خطاب، كانت تتشتت وتنشر كماء ينساب في كل مكان. وانتاب الهيئات السياسية نوع من التهييج المعنوي، وحتى عندما كانت المطالبات ترتفع باسم المتعة، فإنها كانت تتخذ لهجة تهديد "[1]. وانعكس هذا التحلل والتشتت والتوسع في المفهوم السيميائي على الخطاب النقدي. وعلى الرغم من أن بارت توغل في دراسة أنماط السيميائية فاهتم بالدعاية والإعلان والاحتفالات والسينما والجرائم والإذاعة والمسرح والسيارات والأدب والتلفزة والأطعمة والمصارعة وغيرها، وعدها نماذج أسطورية وفك رموزها في كتابة أساطير 1957 إلا أنني سأقتصر في دراستي هذه على الجوانب السيميائية المقترنة بالخطاب النقدي اقتراناً مباشراً ومنها:

1.2.1. السلطة اللغوية:

ينظر رولان بارت إلى اللغة على أنها خطاب السلطة "وأن السلطة جرثومة عالقة بجهاز يخترق المجتمع ، ويرتبط بتاريخ البشرية في مجموعة، وليس بالتاريخ السياسي وحده، هذا الشيء الذي ترتسم فيه السلطة ومنذ الأزل هو اللغة أو بتعبير أدق: اللسان، فاللغة سلطة تشريعية واللسان قانونها[2]. يقول:" إنَّ اللغة بطبيعة بنيتها تنطوي على علاقة استلاب قاهرة. ليس النطق أو الخطاب بالأحرى تبليغاً كما يقال؛ عادة إنه إخضاع؛ فاللغة توجية وإخضاع معمّمان"[3].

نجد بارت يجعل من اللغة سلطة تسيطر على الإنسان وتجعله خاضعاً للمعنى الدلالي الجازم من ناحية وتبعية التكرار من ناحية ثانية ويحاول التطلع لإمكانية التخفف من هذه القيود السلطوية للغة، التي تجعله أسيراً لمفهوم محدد للكلمة أو الجملة أو الصورة أو العلامة اللغوية عامة ولا يستطيع الخروج عن مفهوم هذه العلامة أو الدليل اللغوي، وعندما يحاول

---

[1]– جون ستروك: كتاب البنيوية وما بعدها من ليفي شتروس إلي ديريدا، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1996، ص 76.

[2]– رولان بارت: درس السيميولوجيا، (مرجع سابق)، ص 21.

[3]– المرجع نفسه، ص 12.

ذلك من خلال صياغة جملة أو عبارة معينة فيصبح حينئذ قائداً ومقوداً في آن واحد قائداً؛ لأنه يحاول صياغة ما يريد قوله ومقوداً؛ لأنه يخضع لأنظمة اللغة وسياقاتها ونسقها. ونظن أن محاولات التمرد هذه على سلطة اللغة جاءت نتيجة تأثر بارت بالفلسفة الوجودية وتعبيراً عن رفضه للفلسفة الحتمية، إذ إن سلطة اللغة وقيودها وخضوعه لها تذكره بخضوعه للموت على أنه قدر حتمي لا يستطيع الفكاك منه. يقول :" في اللغة إذن خضوع وسلطة يمتزجان بلا هوادة، فإذا لم تكن الحرية مجرد القدرة علي الانفلاق من قهر السلطة، فإنها على الخصوص عدم إخضاع أي كان. فلا مكان للحرية إلا خارج اللغة، بيد أن اللغة البشرية من سوء الحظ لا خارج لها. إنها انغلاق ولا محيد لنا عنها إلا عن طريق المستحيل ولكن لا يتبقي لنا إلا مراوغة اللغة وخيانتها هذه الملائمة، وهذه الخديعة العجيبة التي تسمح بإدراك اللغة خارج سلطتها في عظمة ثورة دائمة للغة، هذا ما أطلق عليه أدباً، ومن ثم نستطيع القول إن نظرة بارت للغة انطلقت من نظرته الفلسفية للواقع والوجود واللغة، وإنه يتطلع للحرية الفكرية في شتى جوانب الحياة ولا يريد شيئاً يحدُّ من انطلاقه حتى لو كان هذا الشيء هو اللغة التي يستخدمها في الخطاب.

حاول بارت إيجاد طريقة للخروج من سلطة اللغة، ولكنه رأى أن الخروج على سلطة اللغة يتمثل في مراوغتها والهروب من أحاديتها وإدراك أبعادها ومعانيها التفجيرية وهذا لا يتحقق إلا من خلال الخروج على الأعمال التقليدية والتطلع للغة النص المراوغ –لأن النص يقوم على اللغة وحتى يتحقق له الخروج على سلطة اللغة الأحادية فلا بد له من الانفتاح على اللغة الانفجارية المراوغة وهذا لا يتحقق إلا من خلال النص الذي يحمل مفاهيم مستحدثة تغاير العمل الأدبي من ناحية وقتل أبوة هذا النص من ناحية ثانية ثم الدخول به إلي مرحلة اللذة والمتعة. أي أن بارت خرج من سلطة اللغة ليقع في سلطة النص بأبعاده المتعددة ومفاهيمه المتباينة.[1]

[1] – المرجع السابق: ص ص13، 14.

2.2.1. مفهوم النص ومقوماته:

لقد كثرت الدراسات التي عنيت بمفهوم النص في البنيوية والسيميولوجية، وفي الخطاب النقدي المعاصر، غير أنني أقتصر على مفهوم رولان بارت للنص من خلال دراساته ومقالاته النقدية المختلفة لا سيما المرحلة التي تطور فيها مفهومه للسيميولوجيا، وانفتاح هذا العلم على العديد من العلوم الإنسانية والاجتماعية والعلمية، وبهذا حاول بارت تجاوز فكرة سلطة اللغة إلى سلطة النص، فرأى أن سلطة النص علامة على انعدام سلطة اللغة يقول: "إذا كانت السيميولوجيا التي أتحدث عنها قد عادت إلى النص؛ فلأن النصّ قد بدا لها خلال مجموع أشكال الهيمنة. هو العلامة على انعدام السلطة، فالنص يحمل في طياته قوة الانفلات اللانهائي من الكلام الاتباعي، حتى ولو أراد هذا الكلام أن يعيد بناء ذاته في حضنه، إن النص لا يفتأ يرمي بك بعيداً، إنه يلقى خارجاً نحو مكان لا موقع له، نحو اللامكان"[1].

ويتضح أن مرحلة العناية بالنص جاءت بعد مرحلة العناية باللغة، أو بمعني اخر يمكن القول إن المرحلة السيميولوجية الأولى عني فيها بارت بسلطة اللغة، والمرحلة الثانية انتقل من سلطة اللغة إلى سلطة النص، خاصة بعد أن اتسع نطاق السيميولوجيا عنده وأصبحت تشمل الموضوعات السياسية والاجتماعية والإذاعية والدعائيّة والسينمائية وغيرها، وتأتي هذه المرحلة امتداداً للمرحلة الأولي من ناحية وتطور رؤيته الفلسفية من ناحية ثانية لاسيما تأثره الشديد بفلسفة سارتر الوجودية. فالتحلل والتعدد الذي انعكس على مفهومه للنقد الأدبي نجده انعكس أيضاً علي مفهومه للنص. فالنص وفق مفهوم بارت يحمل في طياته عوامل الخروج والانفلات من الكلمات والجمل والمعاني التقليدية بل إنه لا يتقوقع حول مكان طبيعي. وموقع مألوف بل يمتد إلي اللاموقع واللامكان، لأنه نص يميل إلي التعدد اللانهائي. وفي مقال بارت المعنون بـ " من العمل إلى النص" حدد بعض المقاربات للعمل والنص، وعلى

[1]– رولان بارت: درس السيميولوجيا، (مرجع سابق)، ص 23 .

الرغم من الدراسات العربية العديدة التي أشرت إليها إلا أنني أقتصر فقط علي توضيح بعض المقاربات النصية عنده؛ وذلك بغية توضيح مفهوم النص عند بارت ومنها:[1]

– إن النص حقل منهجي يبرهن عليه ويتحدث عنه وفق بعض القواعد أو ضد بعض القواعد ويتم تناوله من خلال اللغة ولا يوجد إلا داخل الخطاب ولا يتوقف بل هو في حركة دائبة.

–لا ينحصر النص الجيد، ولا يؤخذ من خلال تقطيع بسيط للأجناس، بل يتشكل من خلال مقدرته علي خلخلة التصنيفات القديمة، فالنص هو ما يوجد على حدود قواعد القول من معقولية وقابلية للقراءة، ويحاول أن يضع نفسه وراء حدود الرأي السائد فهو دوماً بدعة وخروج عن حدود الاراء السائدة.

– إن النص يكرس التراجع اللانهائي للمدلول، وبهذا يكون تمددياً ومجاله هو الدال، ولا ينبغي تصور الدال على أنه الجزء الأول من المعني وحامله المادي، بل يجب أن يتصور بأنه هو الذي يأتي بعد حين، وأن لا نهائية الدال لا تحيل إلى ما يعجز اللسان عن التعبير عنه (أي إلى مدلول لا يمكن أن تجيد التعبير عنه) وإنما إلى فكرة اللعب، فالتوليد الدائم للدال الذي مجاله النص لا يتم وفق النمو العضوي أو حسب طريق تأويلي وإنما وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغير، فالمنطق الذي يتحكم في النص ليس إفهامياً (أي يحدد مقصد النص) لكنة كنائي، فالتداعي والتجاوز والإحالة هي نوع من الإفصاح عن الطاقة الرمزية.

– النص تعددي . لا يعني هذا فحسب أنه ينطوي على معان عدّة، وإنما أنّه يحقق تعدد المعني ذاته، إنه تعدد لا يؤول إلى أية وحدة، ليس النص تواجدا لمعاني، وإنما هو مجاز وانتقال. بناء على ذلك فلا يمكن أن يخضع لتأويل ، وحتى لو كان حراً ، وإنما لتفجير وتشتيت، ذلك أن تعددية النص لا تعود لالتباس محتوياته، وإنما لما يمكن أن نطلق عليه التعدد المتناغم للدلائل التي يتكون منها:إنّ قارئ النص شبيه بذات مركبة(تعطّل فيها عمل المخيلة).

[1]– رولان بارت: الأعمال الكاملة لبارت، ج (5) تر. منذر عياشى، مركز الانماء الحضاري، حلب، 1999، ص 78 .

– النص يقرأ من غير أن يسند إلى أب، فقيام التناص يلغي التراث ويقضي عليه. ولا يعني هذا أن المؤلف لا يمكن أن يعود للظهور في نصه، لكنّه لو عاد فإنه يعود في صورة "مدعوّ" فإن كان كاتب رواية فإنه يظهر فيها كشخصية من شخصياتها، بيد أن ظهوره لا يتمتع بأي امتياز، إنه يصبح كائناً من ورق إن صحّ التّعبير.

– النص ينقذ العمل من الاستهلاك وينظر إليه كلعب وعمل وإنتاج وممارسة ، وهذا يعني أن النص يتطلب منا محاولة قهر المسافة التي تفصل الكتابة عن القراءة ، لا بالزيادة من إسقاط القارئ على العمل وإنما بضمهما معاً في الممارسة الدالة نفسها، فالقراءة بمعني الاستهلاك تعني ألا يلعب القارئ لعبة النص – ويقصد بها محاولة القارئ استعادة النص لحسابه– ولكن لكي لا يرتد عمله إلى مجرد محاكاة سلبية منفعلة باطنية فإنه يمثل النص تمثيلاً مسرحياً، ولفظ اللعب له معنى الدلالة الموسيقية بالإضافة إلي معناه المسرحي. وكما أن الموسيقي المعاصرة قد زعزعت اليوم دور العازف الذي يطلب منه أن يكون مشاركاً للمؤلف في مقطوعته التي يعمل على إكمالها أكثر مما يعمل علي التعبير عنها، فإن النص يكاد يشبه مقطوعة من هذا النوع، إنه يتطلب من القارئ مساهمة فعاله وهذا تحول كبير.

– إن النص مشدود إلى المتعة "اللذة" التي لا تنفصم، وإن يكن لا يحقق شفافية العلاقات الاجتماعية فعلى الأقل يحقق شفافية العلاقات اللغوية، فهو الفضاء الذي لا تتغلب فيه لغة على أخري وتروج فيه اللغات وتدور.

ومن خلال الأسس التي وضعها بارت لمفهوم النص فإن الأخير لا يخرج عن كونه رؤية فلسفية وجودية ، ويتجلى ذلك من خلال الأسس السبعة التي وضعها بارت لتوضيح مفهوم النص ومدي مفارقته عن مفهوم العمل؛ فالنص عنده يتسم بالاتي:[1]

–الحركة الذاتية التي تجعله يتوافق حيناً مع بعض القواعد الفنية أو التركيبية ويتعارض معها في الحين الاخر، وكأنّ حركة النص تتشكل من خلال المد والجزر بين المعاني

[1] – رولان بارث: درس السيميولوجيا، (مرجع سابق)، ص60.

ونقيضها أو القواعد التركيبية وضدها. ويتأتى هذا نتيجة تحلل النص إلى جزئيات وهذا التحلل يتوافق والرؤية الفلسفية التي نهجها.

وعلى الرغم من أن هذا التناقض يشكل لبنة أساسية في تشكيل النص عند بارت إلا أن هذا التناقض يبدو أنه انتقل إلى الأسس التي وضعها لنفسه حول النص، فعلى حين أنه يرى أن "النص حقل منهجي"، يرى في موضوع آخر أن المنهج وهم فيقول:" كل منهج وهم"[1] ، ويبدو أن بارت مثلما يشعر بالمتعة من خلال تناقض النص يشعر بالمتعة أيضاً من خلال تناقض الرؤى لأنه يحاول أن يحطم كل معايير نقدية كلاسيكية تقوم على أسس منهجية معينة، أي أنه ضد المنهجية التقليدية. غير أننا نرى أن اللامنهجية التي حاول بارت أن يكرسها في مفاهيمه النقدية هي في حد ذاتها منهج. خاصة إذا طبقها الناقد على كل مفاهيمه النقدية، وهذا ما حاول بارت أن يفعله في مفهومه للنقد أو للنص.

فالنص عنده يتجاوز التراكيب المألوفة ولا يوجد إلا داخل الخطاب وهو في حركية لا نهائية. وإذا كانت هذه اللامنهجية تنطلق من رؤيته الفلسفية الوجودية فهي منهج.

لا يقف النص عند بارت عند حدود الأدب الجيد الذي يعتمد على الاجناس البسيطة المباشرة ولكنه يتجاوز ذلك إلى مستويات التمرد على الأشكال الكلاسكية القديمة ويتجاوز المفاهيم السائدة. وهذا ما يجعل النص في حالة من التجدد المستمر، وحينئذ لاتقف علامات النص عند رؤية بعينها بل تتجاوز ذلك إلى رؤى عديدة.

إن هذا المفهوم يقترب من مفهوم روبرت شولز(Robert Scoles) الذي يرى أنّ "النص في مقابل العمل شيء مفتوح وغير كامل وغير مكتف، وليست هذه خاصية لصيغة بأية قطعة كتابية بل مجرد طريقة في التعامل مع هذه القطعة الكتابية أو أية مجموعة أخرى من الإشارات، ويمكن للكلمات نفسها أن تُعدّ نصاً أو عملاً، وكنص ينبغي فهم القطعة الكتابية بوصفها نتاجاً لشخص أو أشخاص عند نقطة معينة من التاريخ الإنساني، وفي صورة معينة من الخطاب تستمد معانية من الإيماءات التأويلية للأفراد الذين يستعلمون الشفرات النحوية

[1] – المرجع السابق: ص27.

والدلالية والثقافية لهم. النص دائماً يردد صدى نصوص أخرى"[1]، وهكذا نجد أن النص وفق مفهومي بارت وشولز في حالة من التجدد المستمر.

ارتباط النص عند بارت بالدال والمدلول، فالمدلول لا يقف عند معنى بعينه لكنه يمتد إلى ما لا نهاية فيصبح النص متمدداً ومتحللاً إلى جزئيات دقيقة، ويتشكل هذا التمدد اللانهائي – إن جاز استخدام هذا التعبير – من الدال، الذي لا يقف عند المعنى الأول بل يشكل معاني عديدة من خلال المد والجزر وفق الحركة المتداخلة وحالات التغير التي تسيطر على النص عن طريق التداعيات النفسية والشعورية والتداعي الحر للمعاني والتجاوز الدلالي والإحالة الصوتية والتركيبية والسياقية. وهذا بدوره يؤدي إلى تعدّد العلامات النصية.

يضاف إلى ذلك أن بارت تأثر بسويسر في ثنائية الدال والمدلول القضية حيث يرى "أن العلامة وحدة ذات وجهين دال، ومدلول، أو شكل ومادة فالشكل هو ما تحاول اللسانيات وصفه ، بينما تعنى المادة بالعالم اللالغوي "[2]. وحاول في ضوء هذه الثنائية أن يطرح مفهومه للنص معتمداً على فلسفته الوجودية من حيث التحلل والتجزؤ اللانهائي للدال والمدلول من ناحية، وعلى تأثره بثنائية سوسير في العلامة من ناحية أخرى. ولعل تحليله لقصة سارازين لبلزاك، يوضح إلى أي مدى اعتمد بارت على التجزؤ الدقيق لجزئيات النص من خلال تحليله للجمل المتتابعة وربطها بالشفرات النصية التي تمثلت عنده في خمس شفرات هي شفرة الفراسة والشفرة التأويلية والشفرة الثقافية والشفرة الايحائية والشفرة الرمزية. ويبدأ تطبيقه على بداية قصة سارازين، بعدها يبدأ بارت في تحليل فقرات القصة وجملها وتحويلها إلى وحدات قرائية صغرى وفقاً لأنماط الشفرات النصية التي توصل إليها. وهذا التحليل والتجزؤ الدقيق لجزئيات النص عنده يتوافق ورؤيته الفلسفية والنقدية للنص الأدبى.

[1]– روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص40.

[2]– ينظر: محمد عزام: النقد والدلالة ، نحو تحليل سيمائي للأدب، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1996، ص 47 .

3.2.1. النص وغياب الأبوة:

يعتمد النص على غياب الأبوة خاصة في عملية التناص ، حيث يحدث تفاعل بين نصوص عصرية وأخرى تراثية التوحد والاستخراج بينهما يفقد النص التراثي أبوته. وحينئذ تعدد معاني النص وتتفجر دلالاته نتيجة تحلل النص إلى عناصر تراثية وواقعية ومن هذا التناقص أو التكامل بين الموروثين الماضي والحاضر يحدث التوليد المستمر للمعاني ومن ثم تعدد العلامات في النص. على أن غياب الأبوة لا يقف عند التناص فحسب، بل يمتد إلى المؤلف نفسه، وكأن بارت يرى أن وجود المؤلف يحد من انطلاق النص وتمدده وتحلله اللانهائي، وحتى يتحقق للنص التعدد الدلالي لابد أن يتخلص من أبوته الداخلية التناصية وأبوته الخارجية التأليفية. "واللسانيات قد مكنت عملية تقويض المؤلف من أداة تحليلية ثمنية، وذلك عندما بينت أن عملية القول وإصدار العبارات عملية فارغة في مجموعها وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه، دون أن تكون هناك ضرورة لإسنادها للأشخاص المتحدثين، فمن الناحية اللسانية ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول أنا؛ إن اللغة تعرف الفاعل، ولا شأن لها بالشخص"[1]، وهكذا نجد أن بارت استند إلى اللسانيات ليقوض دور المؤلف في النص؛ لأنه يرى أن وجود المؤلف يحول دون تحقيق لا نهائية المعنى ويتجلى النص متحجرا عند أفكار المؤلف وأبعاده الدلالية التي يريد طرحها وهو يريد أن يجعل النص ممتداً ومتعدداً ومتحللاً إلى حد التفجير ولا يقف عند المعنى اللاهوتي للمؤلف لذلك يقول: "نعلم الآن أن النص لا ينشأ عن رصيف كلمات تولد معنى وحيداً، معنى لاهوتياً إذا صح التعبير (هو-رسالة- المؤلف الاله)؛ وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة وتتعارض، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافة متعددة. إن الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلاً هو دوماً متقدم عليه دون أن يكون ذلك الفعل أصيلا على الإطلاق"

[1]- رولان بارت: درس السيميولوجيا،(مرجع سابق)، ص 84.

إن المؤلف عند بارت ما هو إلا ناسخ لأفكار ومفردات وصور وكلمات يحدث بينها تمازجاً ولا يبتكر شيئاً أصيلاً؛ استند إلى محاكاة هذه المفردات في الكتابة ونقلها من المعجم اللغوي إلى الكتابة. فالحياة عند بارت" لا تعمل إلا على محاكاة الكتاب, والكتاب ذاته ليس سوى نسيج من العلامات. إنها محاكاة ضائعة لا تنفك ترجع القهقرى، وعندما يبتعد المؤلف ويحتجب فإن الزعم بالتنقيب عن أسرار النص يغدو أمراً غير ذي جدوى، وذلك أن نسبة النص إلى مؤلف، معناها إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولاً نهائياً، إنها إغلاق الكتابة"[1] وهنا يتضح لنا أن سبب تقويض دور المؤلف أو حجب أبوة النص عند بارت يرجع إلى عدة أمور منها: المعنى حول السر الدفين الذي يقصده المؤلف ومن ثم يتم إيقاف المعنى عند بعد أحادي معين. غير أن الدافع لذلك يرجع إلى مقت بارت للمركزية النصية- لو جاز لنا استخدام هذا التعبير – لأن هذه المركزية تذكره بالأحادية الحتمية التي لا فكاك منها وهو يريد أن يحرر النص من سلطة المؤلف، حتى يصبح النص حراً طليقاً. خاصة أنه ربط بين مركزية المؤلف في النص ومركزية الإله وحتميته، فكلاهما عند بارت يؤدي إى المعنى الأحادي، فالمعني في النص يدور حول المؤلف ويقف عند مراده ويكون قريباً من أحادية المعنى اللاهوتي، وهو بدوره يرفض هذه الأحادية الحتمية وعندما يرفض بارت المؤلف يصبح أمامه متسع من التأويل والتحليل والتحلل النص أي يتخلص من القيود التي تحاصره في النص حتى لو كانت قيود المؤلف ذاته. يضاف إلى ذلك أن سيطرة المؤلف على النص تتوافق وسيطرة الناقد التقليدي الذي يحاول من خلال تحليل النص أن يجد ضالته الضائعة في النص، ومجرد حصوله على هذه الضالة يشعر بأنه وجد كلمة السر. وبذلك يتوقف معنى النص على هذا السر المكتشف من قبل الناقد. وكأن النص حصر في معنى أحادي ومثل هذه الحادية يرفضها بارت؛ لأنه يريد للنص الانطلاق والتحرر والخروج والانفلات من قيود المؤلف والناقد وحتمية تفسيرهما يقول: إن النقد يأخذ على عاتقه الكشف عن المؤلف (أو عوالمه من مجتمع وتاريخ ونفس وحرية) من وراء العمل الأدبي. بالعثور على المؤلف

[1]– المرجع السابق، ص ص 85، 86.

يكون النص قد وجد تفسيره والناقد ضالته، فلا غرابة إذن أن تكون سيادة المؤلف من الناحية التاريخية هي سيادة الناقد، كما لا غرابة أن يصبح النقد اليوم موضوع خلخلة مثل المؤلف، ذلك أن الكتابة المتعددة ليس فيها تنقيب عن الأسرار"[1].

وهكذا نجد أن بارت يحاول التخلص من المؤلف بغية فض مغاليق النص وتعدد أبعاده وعدم الارتكاز على معنى أحادي , بل إنه يريد أن يكون النص حراً طليقاً لا تحده قيود المؤلف أو مقتضيات النقد المعياري، إنه لا يريد أي سلطة تستحوذ على النص سواء اللغة أو سلطة المؤلف أو سلطة الناقد، وهو بذلك خرج من سلطة اللغة ليقع في سلطة النص، ظناً منه أن النص المخادع والمموه والمراوغ يتيح له حرية التخلص من السلطة المركزية الحتمية للنص. ومن ثم أخذ يجرد النص من كل معوقاته حتى تتكشف له لذة النص ومتعته. وكلما تعددت رؤى النص وأبعاده تعدّدت تبعاً لذلك علاماته. وعلى الرغم من دعوة بارت لموت المؤلف. إلا أن ذلك لا يتحقق حتى في كتابات بارت نفسه، لأن بارت المؤلف لا يستطيع أن يخفي فلسفته الوجودية في معظم نصوصه النقدية التي طرحها. وبدت هذه الرؤية الفلسفية ظاهرة للعيان في معظم معاييره النقدية، ومنها مفهومه للنقد واللغة والنص والمؤلف واللذة والمتعة والتلقي والكتابة وغيرها.

2. التفكيكية: مقاربة نظرية

يعد التفكيك déconstrerction أهمُّ حركة ما بعد بنيوية في النقد الأدبي فضلا عن كونها الحركة الأكثر إثارة للجدل أيضا. وربما لا توجد نظرية في النقد الأدبي قد أثارت موجات من الإعجاب وخلقت حالة من النفور والامتعاض مثلما فعل التفكيك في السنوات الأخيرة. فمن ناحية نجد أن بعض أعمدة النقد أمثال (بول ديمان. جيفري وهارتمن ...) هم رواد التفكيك على الصعيد النظري والتطبيقي. ومن ناحية أخرى نجد الكثير من النقاد الذين ينضوون في خانة النقد التقليدي يبدون سخطهم على التفكيك الذي يعدونه شريرًا ومدمرًا. ولم يخل أي مركز فكري في أوربا وأمريكا من الجدل في قيمة هذه النظرية الجديدة في النقد. فهل التفكيك

[1]-رولان بارت: (درس السيميولوجيا)، مرجع سابق، ص 86 .

مدمر حّقا؟ إذا كان الجواب نعم. كيف ذلك ولماذا؟ وإذا كان الجواب لا. فلماذا هذا الرعب؟ لا يمكن الاجابة عن هذه الاسئلة إلا بعد فهم مفاهيم التفكيك الأساسية وآلياته الاجرائية.

1.2. ماهية التفكيكية:

انبثق التفكيك من رحم البنيوية نفسها كنقد لها، وانصب على مشكلات المعنى وتناقضاته ليزعزع فكرة البنية الثابتة.

وهكذا برزت التفكيكية من خلال اصطدام فكر ما بعد البنائية بالذات بالنقد الأمريكي الجديد. وعلى الرغم من أن القراءات التفكيكية تشكك في كل من المنهج والنظام، فإنها تقوم على حجج صارمة و قاطعة.

يتمثل المصدر الفلسفي للتفكيكية في كل من جاك دريدا الذي أسس التفكيكية كمقارنة للنصوص ونقد لها، وبول ديمان الذي يعدّ الآن شارحها الأمريكي الأول، وذلك على الرغم من أن رولان بارت هو الذي بدأ في الستينات حركة التفكيك بطريقته الحادة في إثارة الأسئلة، ومقارنة التصورات من جوانب كثيرة للكشف عن تعدد المعاني واختلافها.

كانت انطلاقة التفكيكية مع جاك دريدا في النقد الفرنسي، من خلال (تل كل tel quel) وهي مجلة أدبية << كانت تعنى بإشكاليات النقد البنيوي والسيميولوجي وما أنجز عنهما، لكن الانطلاقة الحقيقية عند دريدا في التأسيس للقراءة التفكيكية كانت مع إصداره لكتابه <في النحوية> Lagrammatologie، سنة 1967، وفيه حاول تقويض أركان الفكر الغربي من أفلاطون وأرسطو حتى أيام هيدجر و ليفي ستراوس و دي سوسير، متهما هذا الفكر بـ "التمركز المنطقي" الذي يركّز على "المدلول" حتى تنحسر الهوة بين الدال والمدلول، والمفهوم بالمرجع، وبذلك زعزعة للتمركز المنطقي للسان الغربي، بل إلغاء لمفهوم الدال باعتباره مفهوما ميتافيزقيا، ودعا دريدا إلى بديل أسماه "علم النحو" كأساس لعلم الكتابة، جاعلا من "علم النحوية" بديلا للسيميولوجيا التي بشر بها دي سوسير >>[1].

[1]- ينظر: محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط2، 2002، ص121.

وهكذا وجد التيار التفكيكي أنصارا يمارسونه في الفلسفة والفكر والأدب بغية خلخلة المفاهيم القارة ووضعها موضع التساؤل. والتفكيك هو مصطلح مثير للجدل بسبب ما يتضمنه معناه من مفاهيم تقويضية لما كان سائدا ومعادية للمتداول والمتعارف عليه في حقل النقد الأدبي، إذ يتخذ التفكيك مظاهر عديدة فمرة يبدو موقفا فلسفيا وتارة يكون استراتيجية سياسية أو فكرية ومرة ثالثة يبدو طريقة في القراءة[1].

وإذا ما عدنا إلى مصطلح التفكيك في حدّ ذاته (déconstruction) فقد يدلّ في البداية على التّهجم والتخريب وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية المرئية لكنّه في مستواه الدلالي العميق يدلّ على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية. والاستغراق فيها وصولاً إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيه>>[2] أي أن مجال اشتغال التفكيك في الخطابات اللغوية اشتغال يهدف إلى " فك الارتباط أو حتى تفكيك الارتباطات المقترضة في اللغة وكل ما يقع خارجها. أي إنكار قدرة اللغة على أن تحيلنا إلى أي شيء أو ظاهرة إحالة موثوق بها".[3]

تحدث "دريدا" في نص بعنوان "رسالة إلى صديق يباني" عن استراتيجية التفكيكي معتمدًا على ما دعاه بالتحديد السلبي لدلالة مفردة التفكيك. إن التفكيك حسب "دريدا" ليس منهجًا ولا يمكن تحويله إلى منهج وهو ما أدى إلى سجال في الأوساط الأكاديمية والثقافية (الأوربية والأمريكية) من خلال التساؤل. هل يمكن للتفكيك أن يتحول إلى منهج للقراءة والتأويل؟ وهل هو قابل للاحتواء والتدجين من طرف المؤسسات الأكاديمية؟ ولا يكفي القول إن التفكيك لا يمكن أن يختزل إلى أدواتيه منهجية أو إلى مجموعة من القواعد والإجراءات القابلة للنقل مثلما لا يكفي القول إن كل "حدث" تفكيكي يظلّ فريدًا أو متوقعا. بأقرب ما

[1]- كولير جوناثان: التفكيك. ضمن كتاب البنيوية والتفكيك، مداخل نقدية، مجموعة من الباحثين تر: حسام نايل، دار أزمنة، ط1-عمان 2007-ص 147.

[2]- عادل عبد الله: التفكيكية سلطة العقل وإدارة الاختلاف، دار الحصاد، دمشق، ط1، 2000، ص 45.

[3]- ينظر: عنابي محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم عربي انجليزي، الشركة المصرية للنشر لونجمان، ط1، القاهرة، 2003، ص131.

يمكن من شيء أو لغة أو توقيع. بل يجب أيضا أن نحدد أن التفكيك ليس حتى فعلاً أو عملية.[1]

ويشير دريدا إلى صعوبة التعريف إذ يقول << إذا ما كان لي أن أتجشم بعض المخاطر، وليحفظني الاله منها. فإن هناك تعريفًا واحدًا للتفكيك مقتضب، يتميز بالإيجاز. اقتصادي وكأنه أمر من الأوامر، دون تحذلق هو: إنه أكثر من لغة (plusdunelangue).[2] ولعل شعور "دريدا" بصعوبة التعريف جعله يتساءل في "الكتابة و الاختلاف" بالقول << ما الذي لا يكون التفكيك؟ كل شيء. ما التفكيك؟ لا شيء..>>.[3]

إن مصطلح التفكيكية من بين المصطلحات المتداولة في ساحة الدراسات النقدية المعاصرة المثير للجدل. وسميت كذلك بما بعد البنيوية فتترادفان أمام مفهوم واحد ولعلّ تسميتها بما بعد البنيوية يعود إلى اعتماد البنائيين وما بعد البنائيين على اللغويات البنائية فإن ثمة اختلافات واضحة بين موقف الفريقين سواء فيما يتعلق بمناهج البحث والدّراسة أو أسس التفسير.[4]

وما يبرهن صعوبة تحديد مفاهيم التفكيك هو التباين بين تعريفات معظم النقاد والمفكرين، فقد حدّدهُ.

كاموف " التفكيك هو أن تنتهي إلى عمل لاشيء".

لاينج " التفكيك هو هفوة نقدية".

هابرماس " وصف التفكيك بأنه 'عمل تعسفي' ".

بورديو " التفكيك لعبة".

هاريسون " التفكيك يستلزم تبعات عبثية".[5]

---

[1]– جاك دريدا: استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا، تر: عزالدين الخطابي، افريقيا الشرق، المغرب، 2013، ص 05.

[2]– جاك دريدا: أحادية الآخر اللغوية، تر: عمر مهيبل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 144.

[3]– جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، 1988، ص 63.

[4]– أحمد أبوزيد: المدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث، القاهرة، مصر، د.ط، 1995، ص 286.

[5]– سعد الله محمد سالم: فلسفة التفكيك عند دريدا، مجلة الورشة الثقافية، 2006/06/26، العدد 417.

2.2. آليات التفكيكية:

تخرج التفكيكية على ما أرسته المناهج النقدية السابقة عليها من قوانين بحث ومعايير، وتجترح لنفسها مجموعة من المصطلحات، هي بمثابة مقولات كبرى تقوم عليها لتحقيق طموحاتها وأهدافها، وتنظم استراتيجياتها في القراءة والتأويل على وفقها.

ويمكن حصر هذه المقولات الأساسية فيما يلي:

1- الاختلاف / الإرجاء: Différence

2- نقد التمركز: Critique of Centricity

3- نظرية اللعب: Theory of Blay

4- علم الكتابة: Grammatology

5- الحضور الغياب: Presence and Absence [1]

(الأثـــــــر - الانتشار والتشتت)

1.2.2. الاختلاف و الإرجاء:

تعدّ مقولة الاختلاف دون مبالغة قطب الرّحى في التفكيك مع كونه يمثل مشروعًا فلسفيا متواصلاً اكتمل بناؤه على يدي دريدا. ولعل ما يجعل مقولة الاختلاف مقولة مركزية في المشروع التفكيكي. هو كونها المقولة الأكثر فاعلية في مواجهة ميتافيزيقا الحضور التي قامت التفكيكية بالأساس على نقضها" فالتفكيك بتأكيده على الاختلاف وإلغاء الحضور وإرجاء المعنى وكسر سلطة المتعالي الفلسفي يكون قد أرسى دعائم الغيرية باعتبارها ثمرة مشروع الاختلاف وبديلاً حضاريا وفلسفيا مغايرًا لتصورات الميتافيزيقا الغربية.[2] يفهم من هذا أن الاختلاف كمشروع فلسفي هو فلسفة الغياب أو المهمش المختلف عن النسق العام للثقافة الغربية. التي ظلت حبيسة سلطة العقل وميتافيزيقا الحضور. أما إذا أردنا تحري الدقة في معناه. وجب علينا العودة إلى أصول المصطلح وكيفية صياغته من طرف " جاك دريدا" إن

---

[1]- سعد الله محمد سالم: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، (مرجع سابق)، ص 151.

[2]- عبد الغني بارة: الهيرمينوطيقا والفلسفة، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، ط، الجزائر، 2007، ص50.

مصطلح الاختلاف مصطلح يلفه الغموض " إذ يصعب إن لم نقل يستحيل إيجاد العبارات الوافية التي يمكن القول إنها تحدّد مفهوم الاختلاف فهو ليس مفهومًا ولا مقولةً ولا كلمة ولا إجراءًا منهجيا".[1]

إن مصطلح (différence) كما صاغه دريدا يتطابق من الناحية الصوتية واللفظية مع كلمة (différence) بمعنى الاختلاف. أمّا من الناحية الكتابية فهو يختلف عنها باستخدام حرف (a) بدل(e) ويمكن حمل هذا التعبير في المستوى الكتابي على مقصدين اثنين الأول: دحض مقولة غموض الكتابة وتقويض مقولة وضوح اللفظ وحضوره كما يؤكد أيضا قضية خطر الكتابة.[2] والثاني: أن إضافة الحرف (a) ليس مجرد اختلاف في الكتابة بل هو نتاج عملية نحت قام بها دريدا في كلمتين اثنتين (déferrer) التي تحمل معنى الاختلاف (déferrer) التي تحمل معنى التأجيل والإرجاء وجعل الحرف (a) للدلالة على النحت. جرت تسميته بالاختلاف المرجئ. ومن تقريب مفهوم الاختلاف إلى الإفهام. كان لزامًا تحديده وفقًا لهذه الصياغة. أي تحديد مفهوم الاختلاف المتضمن للإرجاء.[3]

إن الاختلاف مفهوم لغوي ارتبط بمشروع. فرديناند دي سوسور مفاده أن اللغة نظام من الاختلافات والمعنى أن كل عنصر في التركيب اللغوي لا يحمل معناه في ذاته وإنما من اختلافه مع العناصر الأخرى في التركيب. وقد استثمر "دريدا" هذا المفهوم ورأى أن المعنى وفقًا لمقولة الاختلاف السوسورية غير حاضر في العنصر في حد ذاته. بل لا يمكنه التحقق إلا بوجود عناصر أخرى سابقة أو لاحقة في التركيب اللغوي. فالكلمات تتميز باختلاف كل منها عن الكلمة الأخرى، وطبقا لمفهوم اللغة هذا يكون كل معنى مؤجلاً بشكل لا نهائي، فكل كلمة في اللغة تقودنا إلى أخرى في النظام الدلالي.[4]

---

[1]- عادل عبد الله: التفكيكية سلطة العقل وإرادة الاختلاف،(مرجع سابق)، ص 73.

[2]- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحًا نقديا معاصر، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، الدار البيضاء، 2005، ص 116.

[3]- كولير جوناثان: التفكيك ضمن كتاب البنيوية والتفكيك، (مرجع سابق)، ص 159.

[4]- عادل عبد الله: التفكيكية سلطة العقل وإدارة الاختلاف، (مرجع سابق)، ص 52.

وهكذا يكون حضور المعنى غير قابل للتحقق بمقدار ما تحيل عليه كل إشارة بلا انقطاع إلى الدلالات السابقة واللاحقة محدثة هكذا تفتيتا للمعنى ولتماثله بمعنى آخر، ليس المعنى حاضرًا أبدًا لأنه يكون قد أصبح مرجأ.[1]

مفهـــــــوم الإرجـــــــــاء: ليس مفهوم الإرجاء بالمفهوم المستقل عن مقولة الاختلاف كما أراد له دريدا وإنّما هو متضمن فيه. والإرجاء هو ما يجعل حركة الدلالة في حالة قذف مستمر إلى الأمام كما يجعل من توقفها أمرًا مستحيلاً. إنّه ما يجعل حركة الدلالة غير ممكنة إلا إذا كان كل عنصر يقال إنه حاضر ينتسب إلى شيء غير ذاته محتفظًا في ذاته بعلامة العنصر السابق، وتاركًا نفسه تحفزها علامة علاقته بالعنصر السابق.[2]

2.2.2. نقد التمركز (التمركز حول العقل): Logoscentricity

وجه دريدا نقده لسوسير على أساس أنه وقع في اتجاه مركزية الكلمة....، وإذا كان الفاعل الواقعي عند سوسير هو المتكلم فإنه عند دريدا الكاتب.[3] ويحاول دريدا نقض مقولة دي سوسور التي تفيد أن العلامة هي اتحاد الدال + المدلول لتتحول العلامة إلى اختلاف + إرجاء أي أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اختلاف. ولهذا فالعلامة لم تصل إلى مستوى الفهم لأنها ناقصة لأن معناها مرجأ.

ومن ثم فإن نقد مقولة (التمركز حول العقل) هو في حقيقته ثورة على محور البنية بوضع حد لسيطرة المفهوم (المدلول على الدال والذات على الموضوع)[4] كما أنّه يعمل تأكيد جواز تذويب النص ليصبح مقطع الأوصال مما يؤدي إلى نقص المعنى الأصلي بافتراض معنى جديد هو في حقيقته عبارة عن إيحاءات لا طائل من ورائها إلا الغموض وهذا ما يشير إلى نفي مقولة " تعيين الوجود بوصفه حضورًا كما كان شائعًا في الميتافيزيقيا الغربية...وبتحطيم

---

[1]- بيير زيما: التفكيكية: دراسة نقدية، تر: أسامة الحاج، دار مجد، ط2، بيروت، 2006 ص 75.

[2]- المرجع نفسه: ص 76.

[3]- رضوان جودت زيادة: صدى الحداثة، ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، لبنان، ص 30.

[4]- بيير زيما: التفكيكية،(مرجع سابق) ، ص 20.

المركز يتحول كل شيء إلى خطاب وتذوب الدلالة المركزية. وينفتح الخطاب على أفق المستقبل دونما ضوابط مسبقة.[1]

ولعل محاولة دريدا نقض مركزية اللغوس/التمركز حول العقل التي تشير إلى مركزية العقل الأربي وتعاليه على الآخر، محاولة تهدف إلى إعلاء العقل اليهودي وإقامته على أنقاض العقل الأربي. فدريدا لكي يثبت مركزيته اليهودية التي سبق وأن رفضها كان مضطرًا لنقد بل لتحطيم مركزية أخرى شكلت غشاءً نظريا، مثاليا، سميكًا هي المركزية الغربية بعقلانيتها التنويرية وإرثها المسيحي".[2]

3.2.2. نظرية اللعب:

تشير نظرية اللعب إلى تمجيد التفكيكية لصيغة (اللعب الحر) اللامتناهي لكتابة ليست منقطعة تمامًا عن الإكراهات المغيبة للحقيقة. وتأكيد المعطى الثقافي للفكر والإدراك وغياب المعرفة السطحية المباشرة. واستلهام أفق واسع من المرجعيات الفكرية المماثلة وتتبنى التفكيكية في هذا السياق وبشكل واضح تطبيق استراتيجيات نصّية و خطابية للقراءة تقلل من أهمية أية إحالة واثقة على منظومات (الأبستمولوجيا والأخلاق والحكم الجمالي) ليغدو التحليل التفكيكي، بعد ذلك شعارات، وكلمات سرٍ مفرغة على حد تعبير نورس. من أي مضمون معرفي أو أخلاقي أو جمالي.

وبالرغم من الصيغة التي يرتضيها التحليل التفكيكي لنظرية اللعب القاضية بإحالة الدال إلى دال آخر مع تغييب متعمد للمدلول. إلا أن تلك الصيغة محكومة بمجموعة آليات تشبه القوانين يسطرها الناص (الواضع) ويستخدمها المتلقي (اللاعب) وقد حددها (بيتر هوجنسون) بما يأتي (اللغز. الكتابة. الوهم. الغموض. المونتاج والكولاج. الأسطورة.

---

[1]– بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، ط1، أربد الاردن، 1998، ص 30.

[2] –جاك دريدا: أحادية الآخر اللغوية، (مرجع سابق)، ص 20.

الهذيان. المفارقة. الهزل و التسلية. الأضحوكة. الجناس. الاقتباس. الرموز) وتعمل هذه الآليات على تلون الدوال وتعدد القراءات، وتشظى الدلالة. وانتشار المعنى بشكل متواصل.[1]

ونظرية اللعب عند دريدا لا تنفصل عن نقد التمركز، لأن حركة الدوال في داخل أي مركز يسميها دريدا ب(اللعب Play) وعند تفكيك المراكز تتمتع الدّوال بحرّية أكبر في عملية اللعب مخترقة قانون صيانة اللعبة الأساس القاضي بإحالة الدوال إلى المدلول، وصيانته بشكل جديد يقضي بإحالة الدال إلى دال آخر في متاهة ينتج عنها تغييب المعنى، والإحالة إلى دلالات مستمرة لا نهائية.

وإذا كانت نظرية اللعب لا تنفصل عن نقد التمركز فإنها كذلك لا تنفصل عن ثنائية الحضور والغياب. ويذكر دريدا أنه يمكن تفكيك أي نظام عن طريق إشارات تناقضاته وهذا ما يؤدي إلى اللعب بانتظام. ويبرز ثنائية الحضور والغياب في قراءة الاستراتيجية التفكيكية الخصوصيّة. التي تستند إلى قراءة الفجوات والهوامش في الخبرة البديهية للحقيقة والنصوص، فضلاً على تنشيط حركة التفكيك في تفعيل دلالة التناقضات والإزاحات المتوارية في النص.[2]

وتقدّم نظرية اللّعب تفسيرات متعددة وتمنح احتمالات مستفيضة وتعكس هذه الإمكانيات الهائلة لنظرية اللعب الموقف المعارض لاختزال الكتابة. وتقزيم الدال الممثلين لنبرات التمركز حول العقل. والتمركز حول الصوت.

وقد تَأَتَّى موقف نظرية اللعب هذا من قصدية دريدا في التعامل مع النص بوصفه موضوعًا غير متجانس، فيه قوى تعمل على تفكيكه باستمرار. فضلاً عن طريقته في التموضع داخل البنية غير المتجانسة للنص والعثور على توترات أو تناقضات داخلية يقرأ النص من خلالها نفسه. ويفكك نفسه بنفسه. إنّ بنية النص الداخلية حُبلى بالقوى المتنافرة التي تكمن وظيفتها في تقويض النص وتجزئته حسب دريدا.[3]

---

[1]-ينظر: سعد الله محمد سالم: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، (مرجع سابق)، ص 160.

[2]- المرجع السابق: ص 160.

[3]- المرجع نفسه: ص 161.

4.2.2. علم الكتابة أو الغراماتولوجيا: Grammatologie

يعدّ مفهوم علم الكتابة أو الغراماتولوجيا مفهومًا تفكيكيًا صاغه دريدا وأفرد له كتابًا خاصًا وهو كتاب في علم الكتابة (de la grammatologie).وهو مفهوم على علاقة وثيقة بالتمركز الصوتي كونه قائم على تفضيل الكلام الملفوظ على المكتوب. فالمركزية الكلامية أو المركزية الصوتية كما هي مبدأ أساسي للميتافيزيقا الغربية إنما هي سيطرة اللغة المحكية سيطرة الكلام المنطوق الذي يضمن حضور المعنى. ذلك أنّ المقولات الفلسفية الرئيسية من أفلاطون إلى هيدغر تنزع إلى إعطاء الأولوية للكلام والحذر من الكتابة.[1]

إن مقولة "الكتابة" تعد نقدًا لثنائية سوسير (الدال و المدلول) ورؤيته لدور العلامة وفاعليتها في بناء النص. ليؤسس دريدا استراتيجية للقراءة والتأويل بمعنى إعلاء مفهوم الكتابة التي تعدّ حالة غياب تنتج عنها ما يسمى (الإشارة الحرة) مقابل الكلام والصوت الذي يعدّ حالة حضور، أي أن العلامة النصية تربِط بين الفكرة والصّورة الصوتية أي بين الدل والمدلول. مما يعني أنّ الدال هو صورة لحمل الصوت وهو ذو تشكل سمعي بصري وهذا ما يسعى دريدا إلى تقويضه عن طريق خلق هُوَّة بين الدّال والمدلول. وبهذا يعلي دريدا من شأن التعّدد والاختلاف في المعاني داعيا إلى إلغاء الحضور والتعالي الذي كان سمة الميتافيزيقا الغربية، ليحلّ محلها انفتاح القارئ على الحوار مع اللغة، فتفتح بذلك شهية النقد ونقد النقد.[2] وثنائية (الدّال والمدلول) كأي ثنائية في الحضارة الغربية فما من جَمْعٍ بين قطبي ثنائية إلاّ ومورس نوع من (العنف) على أحدهما.

والتفكيكية تدرك أن الثنائية لا يمكن لها أن تتراتب في اتجاه دون استعمال العنف.[3] ويذهب التفكيكيون إلى أن نوعًا من العنف قد مورس على الكتابة. فماهي الكتابة؟ ثم ماهي خصائصها التي جعلتها عرضة لهذا الإقصاء.

---

[1]- بيير زيما: التفكيكية دراسة نقدية، (مرجع سابق)، ص 57.

[2]- بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص 156.

[3]- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، (مرجع سابق)، ص 134.

إن الكتابة تمثل "نظاما معرفيا حضاريًا يمكن أن يعرف بأنّه سلسلة من الاشارات المادية التي تمارس عملها في غياب المتكلم ".[1]

فنقطة الخلاف الجوهري بين الكلام والكتابة هي الحضور، حضور المتكلم في حال حدوث الكلام وبالتالي حراسة للمعنى وقتله لفعل الدلالة، على عكس الكتابة التي استطاعت التحرر من كاتبها وفتح المجال أمام حرية التأويل واللعب الحر للمدلولات.

مشروع علم الكتابة لا يخرج عن السياق العام لفلسفة التفكيك وهو تحدّي ميتافيزيقا الحضور وعلى هذا الأساس كانت الغراماتولوجيا تحدّيا لتفضيل الكلام على الكتابة، وقلبا للمعادلة المتمركزة لتشكل بذلك دعوة "لإعادة النظر الجدية في دور الكتابة لا بوصفها غطاءً للكلام، إنما بوصفها كيانًا ذا خصوصية وتميز، إن الغراماتولوجيا التي يدعوا لها دريدا لا تعيد إنتاج واقع خارج نفسها كما أنها لا تختزله وهذه الحرية الجديدة يمكن أن نراها على أنها السبب في ظهور واقع جديد إلى الوجود".[2]

5.2.2. الحضور والغياب:

مفهومان يتعلقان بنقد فكرة حضور المعنى وثباته، إذ يصبح المعنى وفقًا لنظام الاختلافات غير حاضر في العنصر بحد ذاته، بل بارتباطه بالعناصر الأخرى وعلى هذا يصبح معنى العنصر حاضرا فيه وغائبا في الآن ذاته.

الأثـــــــر (trace): مفهوم تفكيكي على قدر كبير من الأهمية وهو ما يجعل من مقولة الاختلاف ومقولة (الحضور/الغياب) أمر ممكن التحقق، فالأثر ما يقبل الإمحاء وهو ما يتناقض مع العلامة القارة في تبدّيها، إنّه بنية تحيل على الآخر، وهو ليس حضورًا قائمًا يمكن للحس أن يلتقطه وهو لا يؤدي إلى الحضور بقدر ما يؤدي إلى العدول والانزياح الذي يتضمنه الاختلاف.[3]

---

[1]- جوناثان كولير: التفكيك، ضمن كتاب البنيوية والتفكيك،(مرجع سابق)، ص 153.

[2]- عبد الله ابراهيم: التفكيك الأصول والمقولات، منشورات عيون المقالات، ط1، بغداد، 1990، ص 79.

[3]- عبد العزيز بن عرفة: الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت والدار البيضاء، 1993، ص ص8،9.

فمفهوم الأثر في التفكيكية مرتبط بمفهوم الحضور الذاتي، ودريدا يرى في الأثر شيئًا يمحو المفهوم الميتافيزيقي للأثر والحضور.[1]

الانتشار أو تناثر المعنى (dissémination): هو توزع المعنى على كل أجزاء النص وعدم ارتباطه بعنصر من العناصر. إنّه عملية تبديد ذرات المعنى حتى لا تستقر عند وحدة ولا تتجمع عندها.[2]إنه بحق نسف لمركزية المعنى.

كل هذه المفاهيم والآليات التي يطرحها دريدا ويقدمها كمفاهيم نقدية جديدة في مواجهة الهيمنة والسّطوة التي تفرضها ميتافيزيقا الحضور بهدف تفكيكها وتقويض أسسها.

فكل المقولات التي سبق ذكرها ترتبط ببعضها ارتباطًا وثيقا. فما يسمح لمبدأ الاختلاف بالوجود هو نقد اللوغرمركزية، وكل المقولات الأخرى. فما يطمح له دريدا هو عالم بدون مرجعيات علم الاختلاف المرجئ. وكل المقولات الأخرى هي وسائل وآليات للعبور إلى ذلك العالم.

3. نظريات التلقي والتأويل – مقاربة نظرية-:

شكل حضور النقد البنيوي منطلقا أساسيا للتمركز العقلي الذي أبعد الذات الفاعلة، وكذلك الذات المتلقية عن حدود النص، وقصّر النظرة على المنجز اللغوي، وهو ما فتح الباب لظهور منهجيات أخرى انطلقت من رفض هذه التصورات. وبناء أفق جديد يرتكز على طرف آخر هو المتلقي الذي بدأ دوره يبرز في كثير من التّصورات التي يمكن حصر فعل تبلورها في ظهور نقد ما بعد البنيوية.

في ظل هذا التوجه بدأ مركز الاهتمام في النظريات الجديدة ينتقل إلى المتلقي وهي نقلة نوعية أسهمت في أن تسجل نظرية التلقي حضورها في ميادين الدراسات النقدية مؤكدة هذا الحضور الذي تعدّد وصفه وتصنيفه.

[1]– ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص 55.

[2] –عبد العزيز بن عرفة: الدال والاستبدال، (مرجع سابق)، ص 9.

1.3. نظريات التلقي و التأويل (النشأة – المفهوم):

إن خلود الأعمال الفنية على الرغم من مرور الزمن عليها يدفع باتجاه التساؤل عن سرّ هذا الخلود، ذلك أننا أمام لعبة الانتظار أو المفاجأة، أو كسر التوقع، والمتلقي هو صاحبها.[1]وإذا كانت البنيوية تعني بالوضعية التي يكون بها القارئ قادرًا على فك شفرات النّص، وكشف النظام اللساني ضمن التصّور المغلق للنص، فقد بدأ الاتجاه السيميائي عند بوريس وإيكو أكثر انفتاحًا على القارئ استجابة للحضور الثلاثي للعلامة، ذلك مع جهود السيمائية في تأويل العلامة نفسها. إذ تنظر للنص على أساس أنه " شيء مفتوح، وغير كامل، وغير مكتف"[2] وهذا ما يفتح المجال أمام المتلقي لعملية التأويل.

وكان الانفتاح الأبرز مع استراتيجية التفكيك التي رفضت المركزية النصية. وبدأت تقر النص على أساس فاعلية الاختلاف والتركيز على ماهية النظر للدال وتغييب حضور المقصدية النصية وإرجاء المعنى وتعدده، مما ترتب عليه حضور الاستجابة الفاعلة لتصور تعدد القراءات الناتج عن لا نهائية أية قراءة. فكل قراءة تحتاج إلى إعادة قراءة، مما أدى إلى بروز الدعوة لتحقيق لذة القراءة بواسطة التفاعل الذي يقيمه المتلقي وهو ما دعا رولان بارت للحديث عن نماذج هذه القراءات[3] وإعلانه "موت المؤلف" لأنّ هذا الموت الثمن الذي تتطلبهُ ولادة القراءة،[4] لقد بدت هذه المقدمات ركائز فاعلة أمام حركة المدرسة الألمانية بعد استفادتها من كثير من الأطروحات مما فتح المجال لدخول ذاتية القارئ. والحديث عن علم التلقي، وتصنيف أنواع القراء، والتأسيس لجماليات التلقي على أساس أنها عملية قائمة على الفهم والإدراك،[5] ومرتكزة على الأثر الذي ينتجه العمل الفني. هذا بالإضافة إلى الحقول المعرفية والمرجعيات الفلسفية التي حددها روبرت هولب في قوله" وعلى هذا الأساس أفردت في باب الإرهاص خمسة مؤثرات هي: الشكلانية الروسية، بنيوية براغ، ظواهرية رومان

---

[1]–ينظر: روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ص 164.

[2]–ينظر: روبرت شولز: السمياء و التأويل. تر، سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات،ط1، بيروت، 1994، ص 40.

[3]– رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري– حلب، ط1، 1992، ص 28.

[4]– رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري– حلب، ط1، 1994، ص ص36، 37.

[5]– ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر، ط1، عمان، 1997، ص ص121،123.

انجاردن، هرمينوطيفا هانز جادامز وسوسيولوجيا الأدب"[1]، ولقد اختار روبرت هولب هذه العوامل لما لها من تأثير في التصورات النظرية على نحو ما تدل عليه المصادر لدى زعماء نظرية التلقي. ولأنها أضافت ما ساعد على تقديم حلول لأزمة البحث الأدبي بعودتها إلى تركيز الانتباه على العلاقة بين القارئ والنص، فبرزت ما تسمى بنظرية القراءة أو جماليات التلقي. في طروحات قرائية مختلفة يرونها اتجاهان أساسيان:

أ. اتجاه أمريكي (أو أنجلوأمريكي): يمتد إلى ريتشاردز(1893-1979) في نقده العلمي خلال عشرينيات القرن الماضي، وينسحب عموما على ماهية القراءة في الممارسات التنظيرية الفردية الأمريكية المختلفة التي عرفت باسم (النقد القائم على استجابة القارئ reader-response criticism) وهي تسمية لنقاش أكثر منها تسمية لمدرسة متميزة.

ب. اتجاه ألماني: في شكل جهود جماعية منظمة يسمى "نظرية التلقي أو الاستقبال" حينا "وجماليات التلقي" أحيانا أخرى، وقد كرسته مدرسة "كونستانس" خلال السبعينيات بزعامة هانس روبرت ياوس وولفغانغ آيزر[2].

فكانت هذه النظرية إيذانا بتحول الفكر الأدبي مغيرا مساره المألوف نحو التطور والتجدد ومتجها إلى الشيء الاستراتيجي في دراسة حديثة ألا وهي المتلقي.

2.3. أهم المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي:

من اهم المفاهيم التي تبناها ياوس وآيزر ما يلي:

1.2.3. مفهوم (أفق التوقع) أو (أفق الانتظار): من المفاهيم الأساسية التي ركز عليها ياوس، وهو عبارة عن ذلك الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل فيبدو وكأنه أداة أو معيار يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرائية بوصفه مستقبلا لهذا العمل أو ذاك، وفي مقال لـ "ياوس" بعنوان "نظرية الأجناس وأدب العصور

[1]- روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين اسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994، ص48.

[2] - يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص 172.

الوسطى" نجده يربط بين أفق الانتظار ونظرية الأجناس؛ فأفق الانتظار هو ذاك الذي يتكون عند القارئ من خلال تراث أو سلسلة من الأعمال المعروفة السابقة وبالحال الخاصة التي يكون عليها الذهن وتنشأ مع بروز الأثر الجديد عن قوانين جنسه[1]. وتتألف الأنظمة المرجعية لأفق الانتظار حسب ياوس من العناصر الآتية:

- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور من خلال التعامل مع الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.
- شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها التي يفترض في القارئ معرفتها.(تعالق النصوص أو القدرة التناصية)
- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية أي التعارض بين العالم التخيلي والوقع اليومي.

2.2.3. مفهوم تغير الأفق(المسافة الجمالية): انتبه ياوس إلى ما قد يُحدثه القارئ أثناء مباشرته للنص من اختلاف وتعارض مع النص، وذلك لاختلافه مع ثقافته إلى إحداث مصطلح جديد "المسافة الجمالية" إن قابلية إعادة تشكيل أفق توقع أثر أدبي ما معناه أيضا القدرة على تحديد الخاصية الفنية للأثر الأدبي حسب نوعية الوقع ودرجة تأثيره على جمهور بعينه، وإذا أطلقنا مفهوم "العدول الجمالي" على المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السّائد والأثر الأدبي الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى "تغير في الأفق" سواء ذهب إلى معارضة التجارب المألوفة أو إلى جعل تجارب أخرى غير مسبوقة تنفذ إلى الوعي، فإن هذا العدول الجمالي الذي يتم قياسه على سلم ردود فعل الجمهور والأحكام التي يصدرها النقد (نجاح فوري، رفض أو إحداث صدمة، استحسان من قبل فئة محددة، فهم سريع أو متأخر) يمكنه أن يصبح معيارًا للتحليل التاريخي[2]. يعني هذا أن هناك مسافة جمالية تربك القارئ

[1]- عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، (مرجع سابق)، ص 113.

[2]- ينظر:هانس روبرت ياوس: نحو جمالية التلقي. تاريخ الأدب، تحدي لنظرية الأدب، تر: محمد مساعدي، مطبعة الأفق، فاس، دط، دت، ص 65.

وتجعل توقعه الانتظاري خائبا بفعل هذا الخرق الفني والجمالي الذي يسمو بالأعمال الأدبية ويجعلها خالدة.

3.2.3. مفهوم اندماج الأفق: يحاول ياوس من خلال إحداثه لهذا المفهوم أن يستكمل مشروعه القرائي من جوانبه الآنية والمستقبلية والدمج بينها "يعبر ياوس بهذا المفهوم عن العلاقة القائمة بين الانتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية، والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب، هنا يظهر سعي ياوس الحثيث للتوفيق بين التحليل الدايكروني والسايكروني وبذلك فنظرية التلقي بتوفيقها بين السايكرونية والدايكرونية في مسعاها التأويلي تتخلى عن مبدأ الدراسة المورفولوجية الصرف، وتهتم بالمحيط الأدبي للعمل الفني"[1].

4.2.3. الاستجابة الجمالية عند فولفغانغ إيزر: نظر إيزر إلى التلقي من ناحية التأثير الذي يمارسه النص على المتلقي وقد كان ما أثار اهتمام إيزر منذ البداية هو السؤال على كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ وفي أي الظروف، وقد أراد على النقيض من التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضح المعنى الخبيء في النص؛ أي يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ أي بوصفه أثر يمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده[2]. تتمثل أهم طروحات هذا الباحث في المفاهيم التالية:

- **التفاعل بين النص والقارئ:** ينظر إيزر إلى المعنى بأنه نتاج للتفاعل بين القارئ والنص فهو "ليس موضوعا ماديا يمكن تعريفه وحده وإنما هو تأثير تصويري السمة يجب معايشته والاحساس به، ويقع في منتصف المسافة بين الوجود العاري حيث يمكن معايشة المادة وإحساسها وبين التفكير وملكته حيث يصبح الموضوع فكرة متجسدة فلا حقائق في النص وإنما هناك أنماط وهياكل تثير القارئ حتى يصنع الحقائق[3].

[1]– علوي حافيظ إسماعيلي: مدخل إلى نظرية التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج34، مج9، 1999، ص 91.

[2] – روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية،(مرجع سابق)، ص 135.

[3] – ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص 285.

- **القارئ الضمني(الافتراضي):** القارئ الضمني الذي قال به إيزر يعد موجها أساسيا من موجهات القراءة ولكي نفهم القارئ الضمني لا بد من أن نعرف مفهوم القارئ وتحديدا القارئ الذي أرادته نظرية التلقي بصفة عامة وإيزر بصفة خاصة. فالقارئ هو ذلك الشخص أو تلك الفعالية التي تعمل على فك شفرات النص وتحقيق نوع من التواصل الجمالي أو السيكولوجي أو المعرفي معه، أو استثمار معطياته وممكناته وإعادة بنائه وإنتاجه ولكون القارئ يحتل قمة الهرم في عملية التلقي وبناء المعنى، طالب النقاد في مختلف العصور بأنواع من القراء على درجة من الكفاءة فقال (إيزر) بالقارئ الضمني أو المضمر، (وولف) القارئ المرتقب الذي يضعه الكاتب في اعتباره أثناء الكتابة،(ريفاتير) القارئ المثالي الذي فهم النص فهما تاما، (بارت) القارئ غير البريء الذي يحمل عددا من النصوص والاشارات[1]. ويمكن تعريف القارئ الضمني بأنه "بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن يحدده بالضرورة"[2]، فهو أقرب ما يكون إلى الوهم المتخيل لا وجود له إلا في ذهن المبدع، وكل ما يمكن أن يقال أنه مرحلة وسطية بين المبدع وما يريد أن يوصله، وبين المتلقي الخارجي الحقيقي.

3.3. القراءة (مفاهيم وأسس):

1.3.3. مفهوم القراءة:

من الباحثين من يشبه فعل القراءة بقراءة الفلاسفة والمفكرين للوجود من حيث أن كلتيهما تأمل وتدبر من أجل الفهم، فهي لهذا فعل مركب ذلك أنها "ليست فعلا بسيطا نمرر به البصر على السطور، وليست هي أيضا بالقراءة التقبلية التي نكتفي فيها بإعادة تلقي الخطاب بشكل سلبي اعتقادا منا بأن معنى النص قد صيغ نهائيا وحدد فلم يبق إلا العثور عليه، إنها فعل خلاق فالقارئ وهو يقرأ يخترع ويخترق ويتجاوز ذاته نفسها مثلما يتجاوز

[1]– محمد عزام: التلقي والتأويل، بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع، ط1، 2007، ص 39.

[2]– فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)، تر: حميد حميداني، مكتبة المناهل، فاس، المغرب، دط، 1995، ص 30.

المكتوب أمامه"[1]، فالقراءة المقصودة هنا هي القراءة المبدعة الخلاقة التي تسفر عن امكانات دلالية لم تتحقق للنص من قبل.

كما كرس أصحاب نظرية القراءة ما يمكن أن يسمى انفتاح التفاعل فالقراءة من منظورهم ليست إلا "عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ[2].

إن نظرية القراءة والتلقي بمفاهيمها ترجع إلى إدراك قيمة النص وإعادة تشكله تشكلا صحيحا من خلال التواصل الفعال مع القارئ، وجعل النص أكثر مقروئية أو أكثر جمالية وهو ما يسمح في فتح أفق واسع للقراءة والتأويل يساعد في تفعيل العلاقة بين القطب الفني والجمالي في عملية القراءة، إن الاجابة عن السؤال(كيف نقرأ نصا أدبيا؟) تقتضي أن نحدد نصيب كل من النص وقارئه في عملة تجسيد معنى النص أي في عملية إخراج المعنى من حالة الكمون إلى حالة الظهور، فالقراءة ليست تلقيا سلبيا أبدا وإنما هي تفاعل خلاق ومشاركة حقيقية بين النص والقارئ[3]. غير أن هذا التفاعل بين النص والقارئ لا يكون إلا من خلال اتباع مجموعة من الاجراءات ممثلة في الشروط الثلاثة الآتية:

- أن يكون القارئ حرا: لا يقصدون بحرية القارئ أن يكون غير ملتزم بالضوابط الفنية، ولا يريدونه قارئا وجوديا يستقبل النص في فوضى لا تخضع للمعايير، ولا قارئا رمزيا يعايش التجربة من غير فهم، ولا يريدونه قارئا بنيويا تقف أهميته عند سطحية الدور الوصفي المنوط به، ويريدون له أن يتحرر من الجبرية التي فرضها النقد المركزي على الفن فرواد النظرية الجديدة حريصون على أن يكون القارئ حرا في استقبال النص.
- المشاركة في صنع المعنى: بعد أن قرر أصحاب النظرية الجديدة ضرورة حرية القارئ الفنية اشترطوا شرطا يمثل موطن التلاقي بين النص والمتلقي، فقرروا في إجراءات

[1]- علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 102.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص 194.

[3]- مصطفى حسن سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص 34.

التفاعل مع النص أن يشارك القارئ في صنع المعنى، لا أن يقف عند مهمة التفسير التقليدي، ولتوضيح مسألة المشاركة في صنع المعنى ميزوا بين مهمتين للقارئ:

- مهمة الادراك المباشر: تمثل المستوى الأول في التعامل مع النص حيث يبدأ القارئ في فهم الهيكل الخارجي للنص متمثلا في معطياته اللغوية والأسلوبية.
- مهمة الاستذهان: هي المهمة التي تشكل فيها ذاتية القارئ، ويكتشف عالما داخليا، لم يتفطن إليه في المرحلة الأولى.
- وظيفة المتعة الجمالية: لا يقتصر دور القارئ في صنع المعنى داخل النص وإنما يتجاوز ذلك إلى البحث عن المتعة الجمالية، والذوق الفني "المتعة الجمالية تضمن لحظتين: الأولى، تنطبق على جميع المتع، حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع أي من القارئ للنص، والثانية، تضمن اتخاذ موقف يؤطر به القارئ وجود الموضوع، ويجعله جماليا[1].

2.3.3. النص والقارئ:

ظل القارئ أمدا غير يسير في طي التهميش، ولم يحض باعتناء ملفت إلا في أكناف النقد ما بعد البنيوي، وقد بلغت العناية بالقارئ ذروتها في الدرس النقدي لمنظري جمالية التلقي والتفكيكيين، لقد أدركوا أن (خلود الآثار الأدبية لا يأتيها من الأسباب التي أوجدتها، أو من العوامل التي أثرت في نشأتها، وهي لا تحظى به لأنها تصور أوضاعا اجتماعية او تعكس هياكل اقتصادية، وإنما يأتيها الخلود وتحظى به لأنها تضل فاعلة في القارئ محركة له)[2].

فالقارئ هو الموقع الحقيقي على شهادة حياة النص لأنه هو الذي يحكم على ما يتلقاه من أي أديب بأنه أدب، فهو الذي يضفي عيه السمة الابداعية أو هو الذي يقر له بها[3]. ويحتفي منظرو جمالية التلقي والتفكيكيون بالقارئ والقراءة أيما احتفاء (الأثر لا يكتب ولا يبرز

---

[1]- عبد الواحد محمود عباس: قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص ص21، 23.

[2]- ينظر: حسن الواد: في مناهج الدراسات الحديثة، دار سراس للنشر، تونس، دط، 1985، ص 66.

[3]- ينظر: عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994، ص 39.

للوجود إلا موصولا بالقراءة، إذ القارئ هو الذي يخرج بالأثر من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل، ولكن القراءة لا تتم إلا مع الكتابة، إنها في آخر المطاف فعل مستحدث يستحدثه النص المكتوب، إن النص نداء وإن القراءة تلبية للنداء)[1].

فالدرس النقدي ما بعد البنيوي رسخ بقوة منحى العناية بالقارئ، وتثمين القراءة التي لم تعد فعالية سلبية لا تتجاوز التلقي الآلي من القارئ، وكأنما هو وعاء معدني لا دور له سوى استيعاب ما يصب فيه. كما أن القارئ لم يعد يقبل هذا الدور لنفسه ولذلك فإنه ليس مجرد متلق سلبي، ولكنه يمثل حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاج تكوينه الحضاري الشمولي والنص هو الملتقى لهاتين الثقافتين[2].

3.3.3. الدلالة والتأويل:

لم يكن فعل القراءة في الدرس النقدي السياقي والشكلاني إلا إجراء تقبليا فكانت مهمة القارئ منحصرة في طلب الدلالة المقصودة، والسعي من أجل الظفر بها، وهذا التصور يسوي من حيث لا يدري بين الخطاب الأدبي من جهة والخطاب اليومي أو العلمي باعتبارهما يتميزان بالقصدية المباشرة، في حين أن الخطاب الأدبي يميل على الدوام إلى خلق أبعاد تتجاوز المظهر التعبيري للإيحاء بدلالات أخرى نحس بوجودها على وجه الاحتمال لا على وجه التصريح[3].

ضمن هذا الأفق تحسس النقد ما بعد البنيوي مبلغ الحاجة إلى استحداث وعي قرائي إبداعي لا اتباعي، وإزاء ذلك يلح "أمبرتو إيكو" على ضرورة مراهنة القارئ على نوايا النص وانسجام اجتهاده التأويلي مع مقصديته، وينكر جعل التأويل في حل من كل حد، فذلك مما يضفي إلى شكل من القراءة العشوائية غير المجدية، ووحدها القصدية الشفافة للنص تدحض كل

[1]- حسن الواد: في مناهج الدراسات الحديثة، (مرجع سابق)، ص 70.

[2]- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط6، 2006، ص 79.

[3]- حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص 7.

تأويل معلق هش وتمثل البؤرة التي يجب على القارئ التشبث بها والاستضاءة بمعالمها في تمحيص احتمالات التخريج التأويلي[1].

وقد ميز بعض النقاد بين مستويات من القراءة سعيا منهم إلى إبراز أهمية التأويل ومن هؤلاء "ريفاتير" الذي أشار إلى ان طبيعة النص الشعري قائمة أساسا على تملص الدلالات من مسافات من الارتداد المرجعي[2]. وفي مساق تزكية القراءة الفاعلة يميز "تودوروف" بين قراءة الشرح التي تأخذ من النص المعنى الظاهري وتضفي عليه حصانة واكتمالا، والقراءة الشاعرية التي تتناول النص من منطلق شفراته العائمة ومساقاته المغايرة حيث تكشف ما احتجب في باطنه وتقرأ أبعد مما هو في لفظه ولذلك فهي الأقدر على سبر أغوار النص، وتجلية حقائق التجربة الأدبية[3].

هذه صورة مصغرة عن الوعي القرائي المتنامي في الدرس النقد ما بعد البنيوي تعاظم من خلالها دور القارئ في إنتاج دلالة النص تساوقا مع انفساح مجال التأويل وتحوله إلى ضرورة قصوى، يفترضه الفضاء المفتوح للنصوص الأدبية وتجاوز القراءة التقبلية التي يكتفي فيها بتلقي الخطاب سلبيا اعتقادا منا أن معنى النص قد وضع نهائيا وحدد فلم يبق إلا العثور عليه كما هو، أو كما كان في نية ذهن الكاتب[4].

وكخلاصة لما سبق أرى أنّ القراءة النقدية لأسس المتن الفلسفي لما بعد البنيوية تحيل إلى تحليل المكونات المفاهيمية للمعالجات الفكرية في حل الأزمة الناشئة من تدهور واضمحلال البنيوية، وبالرغم من التفاعل الحاصل والمنبثق من المعطى البنيوي ومعالجته للبنية و اللغة من خلال المرحلة النقدية الجديدة، فإنّ ما بعد البنيوية وجدت لها مكانا متميزا في الساحة النقدية العالمية، لأنّ أفكارها قد اتسمت بالوصول إلى مرحلة النضوج النقدي وفقا

[1]- ينظر: أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 100.

[2]- ينظر: حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، (مرجع سابق)، ص 71.

[3]- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، (مرجع سابق)، ص 76.

[4]- حسن الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، (مرجع سابق)، ص 70.

لسلسلة من التحولات النقدية العالمية ابتدأت ب(موسكو) ووصلت (جنيف) وحطت ب(برلين) وانتقلت إلى(كوبنهاغن)، وتطورت في(باريس) واستقرت في(واشنطن).

الفصل الثاني

نظريات ما بعد البنيوية تحصيلا عربيا

"الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التفكيكية" أنموذجا

تمهيد:

عرف العالم العربي في العقود الأخيرة تراكمات ثقافية ونقدية ومنهجية متعددة، وقد كان لمسألة استقطاب وتوظيف مناهج النقد المعاصر أثر كبير في مجال قراءة النصوص الأدبية العربية وفهمها وفي مجال تأسيس الرؤى الجديدة والمتجددة في دنيا الإبداع ونقده، ومحاولة السعي لإيجاد صيغ نظرية ومنهجية تواكب المتغيرات المعاصرة. ومن ثم فالتيار الحداثي طرأ على النقد الأدبي الحديث كنتيجة للدراسات العربية المعاصرة وانفتاح العالم العربي على التيارات العالمية حيث اشتغل النقاد العرب بدراسة النقد الجديد الذي لاقي أصداء واسعة لدى جيل من النقاد الذين تلقوا ثقافة أنجلوساكسونية. فملأت الساحة النقدية العربية بكوكبة من الدارسين، اعتبروا مثالا جيدا للحوار بين الثقافات من أبرزهم: الناقد السعودي عبد الله الغذامي* و كتابه الموسوم" الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية– قراءة نقدية لنموذج معاصر– فمن خلال تجربته النقدية سأحاول تبيان أهم التيارات البارزة وما مدى تطبيقها على النصوص العربية.

أولا : القسم الأول من الكتاب :

1. بطاقة تعريفية للكتاب الموسوم بـ ((الخطيئة والتكفير)):

قسم الناقد هذا الكتاب إلى قسمين: وضع في القسم الأول مقدمة نظرية جاءت في حوالي ثمانين صفحة من كتابه البالغ عدد صفحاته ثلاثمائة وثمانين، حيث عالج فيها: نظرية البيان (الشعرية)، ومفاتيح النص (البنيوية، والسيميولوجية، والتشريحية)، وفارس النص (رولان بارت) ونظرية القراءة. أما في القسم الثاني فقد درس شعر الشاعر السعودي المعاصر حمزة شحاتة (1909 –1972).

* **عبد الله الغذّامي** ناقد حداثي من السعودية. نال الدكتوراه في الأدب والنقد من جامعة اكستر بإنجلترة عام 1978. أستاذ النقد في جامعة الملك سعود بالرياض، وفي جامعة الملك عبد العزيز في جدّة.. ظهر في الوطن العربي في منتصف الثمانينات، بكتابه الأول (الخطيئة والتكفير) 1985 فأحدث ضجة كبرى في صفوف نقادنا: لأنه تبنى فيه أحدث منهجين نقديين آنذاك، وهما: البنيوية والتشريحية أو (التفكيكية)، نشر حتى عام 2000 أكثر من خمسة عشر كتاباً نقدياً كلها في التطبيق الذي غلب عليه أكثر من التنظير النقدي.

الشعرية يعتمد الباحث المنهج البنيوي في تحليله وشرحه لـ **(نظرية البيان)** ، حيث يرى أن خير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي هي الانطلاق من مصدره اللغوي، كما شخّصه (ياكوسبون) في (نظرية الاتصال) التي جاء بها، وحدّدها بستة عناصر تغطي وظائف اللغة كافة، بما فيها الوظيفة الأدبية: فالقول يحدث من (مرسِل) يرسل (رسالة) إلى (مرسَل إليه).

وفي (نظرية البيان) الشعرية عرّف بنظرية (الاتصال) الغربية، وبـ (النّص) في المنهج البنيوي. ثم أخذ يتلمس مقولات البيان في تراثنا لدى الجاحظ (في البيان والتبيين)، ولدى عبد القاهر في (نظرية النظم)، ولدى حازم القرطاجني (في نظرية التخييل) وقد وجد أن حازماً تحدّث عن (شعرية الشعر) وعن (القول الشعري) دون أن يقصد بهما الشعر أو النظم. وربط بين (الشعرية) و(التخييل).

ثم تحدّث الباحث عن مفهوم (الشعرية) في النقد الغربي المعاصر لدى (ياكوبسون) و(تودوروف) و(بارت) و(ديريدا) وغيرهم. فقد رأى (ياكوبسون) أن الموضوع الرئيسي للشاعرية هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى. وهذا ما يجعل الشاعرية مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية، وهي تبحث في إشكاليات البناء اللغوي، ولكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني، ولذلك فإن كثيراً من الخصائص الشاعرية لا يقتصر انتماؤها على علم اللغة، وإنما هي تنتمي إلى نظرية الإشارات، أي إلى علم (السيميولوجيا). وتتبع الشاعرية من اللغة لتصف اللغة، فهي لغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختبئ في مساربها. وهذا تمييز للشاعرية عن اللغة العادية[1].

أما (تودوروف) فقد حدّد مجالات الشاعرية في ثلاثة هي:

1- تأسيس نظرية ضمنية للأدب.

[1]- ينظر: محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، (مرجع سابق)، ص(116).

2- تحليل أساليب النصوص.

3- استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي."[1]

ثم ينتقل الباحث إلى (مفاتيح النص) حيث يعرّف بثلاثة مناهج نقدية دفعة واحدة، هي: البنيوية، والسيميائية، والتشريحية، وكأنه يريد أن يسوغ لنفسه "منهجاً جامعاً" لهذه المناهج الثلاثة. 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 بعضاً وإنما كانت تبدو للناظر إليها من بعيد حداثية. ومن هنا فإننا نجده يقتبس في آن واحد من (ياكوبسون) اللغوي، ومن (رولان بارت) البنيوي، ومن (غريماس) السيميائي، ومن (ليتش) التشريحي، في معالجتهم لتعريف النص، على الرغم من اختلاف مناهجهم النقدية.

وإذا كانت المناهج النقدية المعتمدة على العلوم المساعدة: من تاريخ، وعلم نفس، وعلم اجتماع، وحتى أنثربولوجيا، قد أنجبت مناهج نقدية كانت فتحاً جديداً في زمنها، فإنها اليوم قد استُهلكت، بعد أن ظهرت نواقصها وعيوبها، ولهذا ظهرت مناهج نقدية جديدة لا تقيم وزناً لنفسية المبدع، ولا لظروف الإبداع، وإنما تحصر كل همها في (النص) الأدبي وحده مستقلاً بنفسه، وهذه المناهج هي: البنيوية، والسيميائية، والتشريحية، وكلها تجعل من لغة النص منطلقاً نقدياً."[2]

ثم ينتقل الباحث إلى الحديث عن (رولان بارت) (1915-1980) (فارس النص)، الناقد الفرنسي المعاصر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، بتحوّلاته النقدية، من الاجتماعية إلى البنيوية فالسيميائية فالنقد التفكيكي فالنقد الحر، والذي جعل النقد إبداعاً لنصّ جديد، وقاد طلائع النقد الحداثي لمدة تزيد على الربع قرن. وقد أصدر كتابه (عناصر السيميولوجيا) عام 1964 وفيه عمد إلى تحليل الكتابة في ضوء علم الإشارات، مقّعداً لهذا العلم الوليد الذي تداخل مع البنيوية. ولم يقصر بارت كتابه على اللغة، وإنما مدّه إلى مجالات أخرى تتجلّى

[1]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، (مرجع سابق)، ص 23.

[2]- محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية،(مرجع سابق)، ص 118.

فيها السيميولوجيا كأنظمة الأزياء والملابس، ونظام الطعام.. مما يحمل دلالات اجتماعية وإنسانية.."[1]

ثم تحوّل بارت من السيميائية إلى البنيوية فوضع كتابه (عن راسين)، ثم انتقل إلى التشريحية فوضع كتابه (Z/S) عام 1970 الذي قرأ فيه قصة قصيرة لبلزاك عنوانها (سارازين) قراءةً تشريحية. وهي قصة في عشرين صفحة، ولكن ((بارت)) كتب عنها كتابه هذا الذي يزيد على المائتي صفحة، وحلّل فيه القصة بناء على الجمل (Lexias). و(الجملة) تعني عنده العبارة اللغوية ذات الوظيفة المتميزة. وقد استخرج من القصة 561 جملة تمثل الوحدات القرائية، كما قام بفحص كل جملة على حدة، من أجل استنباط دلالاتها الضمنية ."[2]

أما القسم الثاني من الكتاب فقد خصصه الباحث لتحليل شعر الشاعر السعودي المعاصر حمزة شحاته (1909– 1972)، وقد وظّف في تحليله المفهومات النظرية السابقة على ضوء منهجه: البنيوي، والتشريحي، معاً، من أجل سبر كوامن النص، لتأسيس الحقيقة الأدبية للبناء الأدبي. فأجرى تشريح النقد في جسد النص، في عملية مزدوجة تبدأ بتفكيك النص، ثم إعادة تركيبه، بغية الوصول إلى (كلّ) عضوي يختلف عن (الكلّ) الأولي باعتبار (الكلّ) العضوي فعالية تبحث عن القراءة الابتكارية للنص المشرّح، بينما (الكلّ) الأولي حتمية إنشائية مفروضة على العمل الأدبي ولو ظاهرياً. ومن هنا تأتي التشريحية اتجاهاً نقدياً عظيم الأهمية في كونه يعطي النص حياة جديدة مع كل قراءة جديدة للنص، ذلك أن التشريح هو محاولة استكشاف وجود جديد للنص، وبهذا يُكوّنُ النص من الدّلالات المتفتحة."[3]

لكن هذه "التشريحية" التي اعتمدها الباحث تختلف عن تشريحية (ديريدا) التي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه. وقد استخدمها(ديريدا) بهدف

---

[1]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير،(مصدر سابق)، ص66.

[2]– المصدر نفسه، ص 66.

[3] – **ينظر**: محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، (مرجع سابق)، ص 132.

نقض فكر الفلاسفة، فجعل نصوصهم تنقض فكرهم، الأمر الذي قاده إلى اتهام الفلسفة الغربية بـ (التمركز المنطقي).

كما تختلف تشريحية الغذّامي عن تشريحية (رولان بارت) التي تأخذ باتجاهين يختلفان ولكنهما يتعاضدان في تأسيس اتجاه نقدي مثمر: أحدهما نهجه في كتابه Z/S حيث جعل التشريحية تفكيكاً مرحلياً لأجزاء العمل المدروس، ومن ثم بناء النص من جديد؛ أي النقض من أجل إعادة البناء. والنهج الثاني جاء بعد ذلك في كتبه اللاحقة مثل (لذة النّص) و(خطاب عاشق) حيث صارت التشريحية علاقة حب بين القارئ والنص، وحيث صار القارئ عاشقاً للغة يهيم فيها ولهاً، ويلتذّ بالتداخل معها، ليتوحدا معاً في بناء يشتركان في تصوّره وتمثّله، وبهذا يكون (عبد الله الغذامي) قد توصل إلى تحديد خطوات منهجية لإجرائه النقدي وذلك بغية دراسة شعر حمزة شحاتة.

وعلى الرغم من أن كتاب (الخطيئة والتكفير) قد أحدث ضجة أثناء صدوره، وتلقّاه نقادنا كأعلى نموذج تطبيقي في النقد الحداثي، إلا أنه اليوم، وبعد مضي عشرين عاماً عن صدوره، بدأ يفقد بريقه وأهميته بسبب الدراسات النقدية الحداثية التي عُرّبت وكُتبت فتجاوزته."[1]، فما مدى صحة ذلك؟

2 . تصور الناقد لنظريات ما بعد البنيوية.

1.2. البنيوية: إنّ استقبال التيار البنيوي في الساحة العربية كان نتيجة الثقافة والترجمة والتبادل الثقافي والتعلم في جامعات أوروبا، وكانت بداية تمظهر البنيوية في عالمنا العربي في شكل كتب مترجمة. ولعل أهمية مثل هذا المنهج أو غيره من مناهج النقد العالمي تكمن في التطبيق والممارسة التي أغنت النقد العربي باستراتيجيات قرائية مهمة، فالمناهج النقدية قد تكون معدودة، ولكن الاستراتيجيات التي فتقتها لا تحصى."[2]

وتعد البنيوية من بين التيارات النقدية التي اهتم بها الغذامي في كتابه، وعلى الرغم من

[1] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، (مرجع سابق)، ص 136.

[2] – ينظر: بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، (مرجع سابق)، ص 136.

صعوبة وضع تعريف لها، إلى أنّه حاول ذلك من خلال الكلام على ثلاثة أمور أولها" الشمولية التي تعني التماسك الداخلي للوحدة الأدبية بحيث تصبح كاملة في ذاتها(...) فالبنية غير ثابتة وإنّما هي دائمة التحول (...) هذا التحول يحدث نتيجة لتحكم ذاتي من داخل البنية ؛ فهي تحتاج إلى سلطان خارجي لتحريكها"[1] فالغذامي يحيل إحالة واضحة إلى (جان بياجيه) من خلال هذه المفاهيم الثلاث. ويحاول الغذامي تبسيط المفاهيم فيستطرد ليتكلم عن مفهوم العلامة ، والتي تقوم على معاني الاختلاف، ليخلص فيما بعد إلى أهداف البنيوية بالقول أنّها" تسعى للكشف عن خصائص البنى الداخلية للنصوص من خلال التركيز على العلاقات التي تربط بين الأبنية الموضعية للنص؛ لأنّها لا تنظر إليها كأجزاء مستقلة وتركيزها الدائم على النسق، وبهذه الصفات المجتمعة في البنيوية أثر في جعل الغذامي يتقبلها باعتبارها منهجا يساعد على بناء نظرية للشعر."[2]

2.2. السيميولوجيا: في عرضه للسيميولوجيا يعترف الغذامي بحيرته في تبني مصطلح لها بعد أن عاين اضطراب المصطلح عند المترجمين العرب ، بين علم العلامات عند المسدي في كتابه (الأسلوبية و الأسلوب)، والسيمياء عند سعد مصلوح في كتابه (الأسلوب)، والدلائلية عند الطيب البكوش في تعريبه لكتاب جورج مونين(مفاتيح الألسنية). كما يعترف بما يخامر هذا العلم من ضبابية ، بسبب اتساعه وشموله ، مما جعله يتداخل مع علوم كثيرة من أهمها الألسنية."[3] كما يرى أنّ السيميولوجية تحتوي البنيوية مثلما تحتوي أيضا الألسنية بتركيزها على ثلاثة أشياء: العلامة، العلاقة بين الدال والمدلول، الإشارة أو الرمز الذي يعرف عادة باعتباطية الدلالة، فالسيميولوجية في هذا الشأن هي ندّ نقدي يعضد البنيوية ويتضافر معها في مسعى استكشاف النص ودراسته على منطلقات الألسنية ومبادئها."[4]

---

[1] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، (مصدر سابق)، ص 32.

[2]– إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر، عمان، الأردن، ط2، 2007، ص 223.

[3]– محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، (مرجع سابق)، ص 120.

[4]– ينظر: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، (مصدر سابق)، ص 41.

ولا يكتفي الغذامي بهذا السياق التاريخي للسيميولوجية ، وإنّما يتتبع مسارها لدى (جاك لاكان) الذي حاول التوفيق بين السيميولوجية والقراءة النفسية، و(جاك دريدا) و (بارث) الذي أكد أنّ النص مجموعة لا متناهية من لحظات الحضور والغياب، وفي هذا الصدد يقول الغذامي: "المتأخرون من رواد السيميولوجية مثل (بارث) و (لاكان) أخذوا برفض فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول، وقدموا جدلهم على أنّ الإشارات تعوم سابحة لتغري المدلولات إليها لتتبثق معها وتصبح جميعا دوالا أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة، وهذا حرّر الكلمة وأطلق عتاقها لتكون إشارة حرّة وهي تمثل حالة حضور ؛ لأنّ الكلمة موجودة أمامنا ، ولكن المدلول يمثل حالة غياب ؛ لأنّه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة، ويضيف قائلا: أنّ الإشارة تتكون من دال هو الصورة الصوتية ومدلول هو المتصور الذهني لذلك الدال"[1].

3.2. التفكيكية: إنّ تلقي التفكيكية في النقد العربي ظهر في شكل جهود جزئية، ولعل أول من قام بالتصريح المباشر بتبني التفكيكية منهجا نقديا هو الناقد السعودي عبد الله الغذامي، من خلال دراسته الموسومة بـ" الخطيئة والتكفير من البنيوية التشريحية 1985" حيث "تعد الأولى من حيث محاولة تقديم التفكيكية بالقدر الذي تسمح به بيئة ثقافية محافظة في قراءة النص الشعري العربي الحديث"[2] وقد هاجر مصطلح التفكيك إلى الثقافة العربية باستحضار عدة بدائل مصطلحية مثل (التفكيكية، التشريحية، التقويضية، النقضية،...) وقد تردد الغذامي في تعريبه لهذا المصطلح الأجنبي، قبل أن يستقر على كلمة التشريحية، مقابلا عربيا له. ويحاول الغذامي تبيان سبب اختياره لهذا المصطلح بقوله:" تحيرت في تعريب هذا المصطلح ، ولم أر أحد من العرب تعرض له من قبل (على حد اطلاعي) وفكرت له بكلمات مثل (النقض، والفك) ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة، ثمّ فكرت باستخدام كلمة(التحليلية) من مصدر (حلّ) أي نقض ، ولكنني خشيت أن تلتبس مع (حلّل) أي درس بتفصيل، واستقر رأيي أخيرا على كلمة (التشريحية أو تشريح النص)

[1]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، (مصدر سابق)، ص46.

[2]– سامي عبابنة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب، الاردن، ط1، 2004، ص 385.

والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه ، وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص"[1]، ولكن وقبل مناقشة سبب اختيار الغذامي لمصطلح التشريح، سأقف قليلا عند قوله في بداية حديثه "لم أر أحد من العرب تعرّض له من قبل على حد اطلاعي؛ حيث يشير أحد الباحثين إلى أنّ الغذامي لا يعد الأسبق في اختراع مصطلح التفكيك ، ويؤكد ذلك بالقول أنّ الغذامي يقفز على دراسة مهمة، عنوانها (نقد بعض ملامح المنهج البنيوي في النقد الأدبي) لصاحبها " ليوتيل آيبل" ترجمها سامي محمد ونشرها في مجلة الأقلام العراقية (العدد 11، آب1980، ص217)؛ حيث وضع مصطلح التفكيكية مقابلا للمصطلح الأجنبي، ولعله بذلك أن يكون مخترع هذا المصطلح العربي"[2] ومن خلال قول الغذامي –السابق – يتضح أنّه أطلق مصطلحا آخر رديفا للتفكيك هو التشريح، كما وضع تعريفا مختلفا لحد ما عن تفكيكية دريدا؛ حيث أنّ تشريحية الغذامي هي اتجاه يعنى به "تفكيك النص من أجل إعادة بنائه..." وهذا ما يتعارض مع تفكيكية دريدا التي تعني لا نهائية المعنى، أو المعنى المرجأ يؤكد دريدا ذلك بالقول: "ما يهمني في القراءة التي أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج، وإنّما الاستقرار أو التموضع في البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات أو تناقضات داخلية يقرأ من خلالها نفسه ويفكك نفسه بنفسه"[3]. والتشريحية الغذامية مختلفة عن التشريحية/التفكيكية الدريدية، ويصرح الغذامي بذلك في قوله أنّ استراتيجية التشريحية تتلخص في أنّها " تفكيك ونقض من أجل البناء وليس الهدم (...) حيث نبدأ من الكل داخلين إلى جزيئاته لتفكيكها واحدة واحدة، لنعيد تركيبها مرة أخرى كي نصل إلى كل عضوي حي لها (...). وهذه تشريحية تختلف عن تشريحية دريدا (...) وأنا لم أعمد إليها هنا لأنّها لا تنفعني في هذه الدراسة، ولقد استخدمها دريدا لأنّه كان يهدف إلى نقض فكر الفلاسفة من قبله (من أفلاطون وأرسطو حتى نيتشه

[1]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 48. (هامش الصفحة).

[2]– ينظر: يوسف وغليسي: اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 345.

[3]– جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، (مرجع سابق)، ص 51.

و هيغل و هيدجر ومن بعدهم)[1]، وهذا ما جعل أحد الباحثين يخلص إلى القول أنّ: تشريحية الغذامي وتفكيكية دريدا بينهما برزخ، لا تبغيان؟"[2].

فالغذامي يجعل التشريحية/التفكيكية ذات دلالة اصطلاحية جديدة غير تلك الدلالة الغربية المهاجرة إلينا، ليستعملها كاستراتيجية للقراءة قائمة على دلالات إجرائية، إلّا أنّ التفكيكية كمنهج غربي تعني عكس ذلك، ويؤكد ذلك دريدا في لقاء أجراه معه عبد العزيز بن عرفة بالقول: "أنّ منحاي لا ينبغي التحول إلى منهجية، أي إرثا معرفيا يمكن الرجوع إليه وتداوله"[3]. ومن ثمّ فالغذامي يحدد نهجه بدقة، ويعترف بتميز تشريحيته عن تفكيكية دريدا بل ويشير إلى أنّه يفضل منهجية بارث التشريحية إذ يقول: "أميل إلى نهج بارث التشريحي لأنّه لا يشغل نفسه بمنطق النص ، وهو شيء لا يعني الدارس الأدبي بحال، ولأنّه يعمد إلى تشريح النص لا لنقضه ولكن لبنائه، وهذا هدف يسمو بصاحبه إلى درجة محبة النص والتداخل معه."[4] كما يستعرض الغذامي معنى التفكيك ومبادئه وأهم منظريه من خلال إحالته على عدة أسماء (بارث، لاكان، دريدا، ليتش، كيلر) ويتتبع مسارها لدى بارث ودريدا كما يحيل على كيلر الذي يرى أنّ "التشريحية تأخذ بقلب مفهوم السببية كما فعل نيتشه من قبل حيث وصف العلاقة بين السبب والنتيجة بأنّها علاقة مجازية."[5]

كما يحيل على دريدا –المنظر الأول للتفكيك– الذي يقر بأنّه "لا وجود لشيء خارج النص، أمّا ليتش فيقول أنّ "القراءة التشريحية هي نفسها مفتوحة للتشريح، ولا يمكن لأي قراءة أن تكون نهائية، ولكنها مادة جديدة للمشرحة"[6]. وقد تناول الغذامي أهم مبادئ ومقولات التفكيكية التي أرساها دريدا (الاختلاف، الأثر، التمركز المنطقي، النحوية/ علم الكتابة التناص...)

---

[1]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، (مصدر سابق)، ص 79.

[2]– يوسف وغليسي:إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، (مرجع سابق)، ص 356.

[3]– عبد العزيز بن عرفة: الدال والاستدلال، (مرجع سابق)، ص 28.

[4]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، (مصدر سابق)، ص 80.

[5]– ينظر: المصدر نفسه: ص 52.

[6]– ينظر: المصدر نفسه: ص ص54، 55.

4.2. نظريـة القراءة و التلقي: إنّ مهمة النقد عموما هو الغوص في النسيج الداخلي للنص الأدبي، وهذا لا يتأتى إلاّ عن طريق إنشاء علاقة وطيدة بين القارئ والنص، وعبد الله الغذامي من بين الدعاة إلى السمو بفكر الناقد إلى درجة محبة النص والتداخل معه، وهو يجاري بذلك رولان بارث في مفهومه للقراءة، والذي يتلخص في المتعة واللذة في قوله: "حينذاك يضطرم الجسد بلذة النص لقاء النص أمدا لا ينتهي دوامه، ويلتهب بلذة وصاله زمنا لا ينتهي استمراره."[1] ويولي الشرح اهتماما شديدا بهذا الجانب كغيره من النقاد المحدثين، ويتعرض لنظرية القراءة من خلال كتابه "الخطيئة والتكفير" محاولا تبسيط القول في نظرية القراءة للقارئ العربي من خلال عرضه لمراحلها الثلاث والتي تتمثل في: القراءة الإسقاطية التي لا تركز على النص ، ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع (...) وقراءة الشرح: التي تلتزم بالنص، ولكنها تأخذ بظاهر معناه فقط(...) والقراءة الشاعرية: التي تسعى إلى الكشف عن ما هو في باطن النص ، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر."[2] وتكمن أهمية هذا النوع الأخير من القراءات في اعتمادها على كشف ما في داخل النص عبر التحليل المتواصل للشفرة ؛أي تؤدي إلى مرحلة تعبئة الفراغات وإدراك ما هو مضمر في النص.

كما يستخدم الغذامي في كتابه تعبير "أفق القارئ: نظرية القراءة"، ويجمل القول بأن "النص وجود مبهم كحلم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلاّ بالقارئ، وتبرز خطورة القراءة(...) والقراءة منذ أن وجدت هي عملية تقرير مصير بالنسبة للنص"[3].

ويحصر الغذامي أسس الاستراتيجية القراءاتية التي يسعى إلى إقامتها قبل أن يصل إلى التطبيق في عدة خطوات:

1- إعطاء السلطة للقارئ والقراءة ؛لأن القراءة كما يرى جوناثان كلير" عملية صناعة للمعنى، أو إنتاج لها، من خلال تطبيق مجموعة من الفرضيات والسياقات والشفرات على

[1] – رولان بارث: لذة النص، (مرجع سابق)، ص 10. (مقدمة المترجم).

[2]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير،(مصدر سابق)، ص 70.

[3]– المصدر نفسه: ص ص 69، 70.

النص، ويعتمد النص في صناعته لمعنى ما– أو عدم صناعته – على إمكانية قراءته"[1].

2– معرفة السياق؛ الذي يعنى به السياق الذي ينشأ به العمل الأدبي.

3– الاستفادة من معطيات "نظرية التلقي"؛ حيث تحدّث الغذامي عن أفق القارئ وأفق النص ومدى امتزاجهما، وقام كذلك بعرض الأنواع الثلاثة للقراءة التي تحدّث عنها تودوروف.

4– فعالية القراءة الأدبية ؛ التي يتّحد فيها القارئ مع النص المقروء والتي" تهدف إلى تأسيس هذا المعنى المفقود(...) لتجعل عملية استحضار الغائب تفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنص"[2]. من خلال هذه النقاط يتضح أن الغذامي يولي اهتماما كبيرا بأهمية للقراءة والقارئ، الكاتب الثاني للنص، الباحث عن المعاني الغائبة، ولعل" العرب قصدوا ذلك حينما قالوا إنّ المعنى في بطن الشّاعر، أي أنّه غياب يلزم استحضاره". كما أنّ القراءة تعدّ "إبداعا مثلما جعلت الكتابة –من قبل– إبداعا"[3].

3. المنطلقات المنهجية لإجراءاته النقدية:

تتضح معالم المنطلق النّقدي لتوجّه" عبد الله الغذامي" من مدخل كتابه "الخطيئة والتكفير" إذ يقول:" تحيّرت أمام نفسي، وأمام موضوعي، ورحت أبحث عن نموذج أستظل بظله، محتميا بهذا الظل عن وهج اللوم المصطرع في النّفس، كي لا أجتر أعشاب الأمس وأجلب التّمر إلى الهجر. ومازلت في ذلك المصطرع حتّى وجدت منفذا فتح الله لي مسالكه فوجدت منهجي، ووجدت نفسي."[4]

وقد أفصح الغذامي عن منهجه مؤكدا أنّه منهج قائم على مبدأ المزج ما بين المناهج(البنيوية والسيميولوجية والتّشريحية) مع الاستعانة في ذلك بالمفهومات العربية الموجودة عند "ابن

---

[1]– تودوروف، جوناثان كلر وآخرون: القصة. الرواية المؤلف. دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر خيري دومة، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ط1، 1997، ص 193.

[2]– ينظر: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير،(مصدر سابق)، ص 76.

[3]– المصدر نفسه: ص 76.

[4]– المصدر نفسه: ص 10.

جنّي والجرجاني والقرطاجنّي"، فيقول أنّ مسلكه في قراءة النّص:" لا يمكن وصفه بأنّه بنيوية لأننا فيه نفتح البنية و نطلقها للدلالة من خلال توظيف الأثر(...) كما أنّ فعلنا هذا ليس تفكيكية(...)، كما أننا لا نستطيع أن نقول إنّ فعلنا هذا هو سيميولوجية خالصة(...)، لقد أفاد من هذه جميعا مثلما أفاد من أسلافنا كلهم، وهو مسلك مفتوح على كلّ ما يفيد ويثري ولذا أسمّي منهجي "**بالنصوصيّة أو بالنقد الألسني**"[1].

وهذا ما جعله يحدّد خطوات منهجه التي يمكن إجمالها فيما يلي:

1- قراءة عامة لكل أعمال الشاعر، وهي قراءة استكشافية تذوقية مصحوبة برصد للملاحظات.

2- قراءة تذوقية نقدية مصحوبة برصد للملاحظات، مع محاولة استنباط النماذج الأساسية التي تمثل صوتيمات العمل، أي النّوى الأساسية فيه.

3- قراءة نقدية تعمد إلى فحص النماذج بمعارضتها مع العمل على أنّها كليات شمولية تتحكم في تصريف جزيئات العمل الكامل الذي هو مجموع ما كتبه الشاعر.

4- دراسة النماذج على أنّها وحدات كلية، بناءً على مفهومات النقد التشريحي، انطلاقا من المبادئ الألسنية، وهذه النماذج هي إشارات عائمة تسعى إلى تأسيس أثرها في القارئ الذي هو الصانع لهذا الأثر، عن طريق تفسير إشاراته، وربط النص بسياقه، من أجل بناء حركة النصوص المتداخلة.

5- وأخيرا تأتي الكتابة، وهي إعادة البناء، وفيها يتحقق النقد التشريحي، إذ يصبح النص هو التفسير، والتفسير هو النص، وهو أحد المبادئ التشريحية."[2]

أمّا عن منطلقاته المنهجية في ممارسته التفكيكية، فيحاول الغذامي التعامل مع النصوص واستنطاقها لكون النص له وجود عائم فمبدعه يطلقه في فضاء اللغة سابحا فيها إلى أن يتناوله القارئ ويأخذ في تقرير حقيقته، والنصوص شوارد على تعبير المتنبي، وكل شاردة

[1]- عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1992، ص 108.

[2]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، (مصدر سابق)، ص 91.

ينام عنها مبدعها ويسهر الخلق جرّاها ويختصم ."[1] ومن هذا التصور يحدد الغذامي بوعي نقدي منهجه الإجرائي في التعامل النص الأدبي بالقول: "من هذا المنطلق دخلت على النص الأدبي على أنّه (جسد حي) على حد وصف العرب له، ومادام النص جسدا فلا بد أن يكون القلم مبضعا يلج إلى هذا الجسد لتشريحه من أجل سبر كوامنه وكشف ألغازه في سبيل تأسيس الحقيقة الأدبية لهذا البناء ؛ أي ذلك تفكيك ونقض من أجل البناء ، وليس لذات الهدم ."[2] لذلك جاءت الممارسة التفكيكية الغذامية عبارة عن خطوات منفصلة، هذه الخطوات الإجرائية الغذامية التي يمكن تحديدها في الآتي:

- ✓ تتمثل الخطوة الإجرائية الأولى في تفكيك النص إلى جمل (عملية الهدم) ثمّ استبعاد ما كان منها غير شاعري وعزله.
- ✓ تتمثل الخطوة الثانية في عملية البناء؛ حيث يقوم بتجميع ما حصل عليه في الخطوة السابقة.

ويصف الغذامي هذه الخطوات الإجرائية بقوله: "نبدأ من الكل داخلين إلى جزئياته لتفكيكها واحدة واحدة، لنعيد تركيبها مرة أخرى كي نصل إلى كل عضوي حيّ لها، ولكنّه يختلف عن الكل الأولى من حيث أنّ للأخير فعالية نتجت عن القراءة الابتكارية للنص المشرح..."[3]؛ فالغذامي يعتمد في تشريحيته على منطلقين هما (الهدم) ثمّ (البناء)، رغم أنّ التفكيكية الأصلية هي في حقيقتها محاولة هدم من دون إعادة بناء؛ ولأنّ تشريحية الغذامي قوامها البناء، فهي تقوم أثناء البناء باختيار الجمل الشاعرية، وهذا ما يؤكده الغذامي بقوله "وهذا ما جعلنا نفكك النصوص إلى جمل، فنأخذ ما كان منها شاعريا ونضمه إلى مثيلاته في النصوص الأخرى، ونبعد منها ما هو غير شاعري ونغفله من دراستنا"[4].

وقد وضع الغذامي أهم أسس القراءة التي يتكئ عليها في الجانب الإجرائي وحصرها في:

---

[1]– ينظر: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، (مصدر سابق)، ص ص 27، 28.

[2]– المصدر نفسه : ص 79.

[3]– المصدر نفسه: ص 79.

[4]– المصدر نفسه: ص 104.

1. سياق النص؛ أي سياقه الفني داخل الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.
2. القراءة عمل إبداعي وليس تلقيا آليا؛ لأنّ القارئ هو منتج لنص جديد فهو يقوم باستحضار عناصر الغياب.
3. استثمار مفهوم تداخل النصوص.

ثانيا : القسم الثاني من الكتاب :

4. قراءة في نماذج تطبيقية للناقد.

ينطلق الغذامي في تحليله لأدب (شحاتة) من خلال الوقوف على إشكالية نقدية و أخلاقية هي" ما مدى حريتنا في تفسير نص أدبي ما، وفي تحميله دلالات فنية وجمالية؟ وهذا سؤال يتفرع عنه سؤال آخر عن الحدود التي ينتهي عندها بُعد الكاتب، ويبدأ منها القارئ (الناقد) وهل يجوز لنا فنيا وأخلاقيا أن نستقرئ من نص ما غير ظاهر معناه؟".[1]

أجاب رولان بارث عن الإشكالية حيث يرى" أنّ القراء أحرار في فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون أيّ اعتبار للمدلول، وعلى نحو يغدو معه القراء أحرار في أن ينالوا لذتهم من النص، وأن يتابعوا– حين يشاءون– تقلبات الدال ، وهو ينساب وينزلق مراوغا قبضة المدلول وإذا كان القراء–بدورهم– مواقع من إمبراطورية اللغة ، فإنّ لهم حرية في ربط النص بأنساق من المعنى، وفي تجاهل" مقصد" المؤلف."[2]

إلا أنّ الغذامي يحاول الاجابة عن الإشكالية والتعامل معها من وجهين:

1/ الوجه الفنّي؛ يتحقق ذلك في أن نقرر حقيقة النص الأدبي، وأنّ أهميته ليست فيما يقوله ولكن فيما يوحي به، وفيما يستخدمه من فنيات جمالية ترتفع باللغة من مستواها المألوف لتعطيها قيمة جديدة.

2/الوجه النفسي؛ هذا الأخير الذي كان أحد أبعاده، بُعد اللاشعور الجمعي كما يحدده كارل يانغ، ويتكئ الغذامي على هذه المقولة في سبر أغوار النص الشحاتي؛ فيقول: "إنّما نأخذ هنا بهذه الفكرة على أنها منهل من مناهل الإبداع إلى جانب مناهله الأخرى، وهذه الفكرة

[1] –ينظر: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، (مصدر سابق)، ص 109.

[2] – رمان سلدان: النظرية الأدبية المعاصرة، (مرجع سابق)، ص 121.

تعيننا على ترصّد أبعاد التجربة الإبداعية وسبر أغوارها(...) والفنان يصل إلى حالة الإبداع الحق حينما يستمد أدبه من النماذج البدائية المختبئة في اللاشعور الجمعي."[1]

ولعل أهم الأقوال الغذامية التي تؤكد صلة القراءة بالمنهج النفسي هو قوله:" وبذلك نستطيع أن نفهم أدب شحاتة، وأهم من ذلك نستطيع أن نفهم نفسية حمزة شحاتة، مما يزيل عنا لغز هذا الرجل...."[2]

إنّ القراءة الغذامية لشعر شحاتة تبدو بعيدة عن القراءة التفكيكية؛ لأنّها تهدف إلى الفهم والتفسير، وفي هذا يقول الغذامي: "الذي يهمنا من هذه الفكرة(اللاوعي الجمعي) هو صلتها بالإبداع الفني ومدخلنا من خلالها إلى تفسير الأدب".[3] كما يؤكد الغذامي وعي شحاتة بنموذج- الخطيئة والتكفير- فيقول:" يصل شحاتة إلى مرحلة الوعي التام بالنموذج ويتصرف في باقي حياته بناءً على فلسفة النموذج."[4] وفي **(رفات عقل)** نقرأ جملا كثيرة تنم عن النموذج بقوة منها الأقوال التالية:[5]

(إِنَّ حَيَاتِي سِلْسِلَةٌ طَوِيلَةٌ مِنَ الاسْتِشْهَادِ.. أَفْكَارِي، رَغَبَاتِي، مُيُولِي، أَهْوَائِي.. هِيَّ أَنَا.. وَمِنْ هُنَا يَسْهُلُ أَنْ نَتَصَوَّرَ أَيُّ إِنْسَانٍ تَعِسٍ هَذَا الَّذِي مَاتَ بِعَدَدِ الَّذِي مَاتَ لَهُ مِنْ أَفْكَارٍ، وَرَغَبَاتٍ وَمُيُولٍ وَأَهْوَاءٍ..- ص87).

(أَيَّةُ خُطْوَةٍ مِنْ خُطُوَاتِ الْإِنْسَانِ يُمْكِنُ أَلاَّ تَتَحَوَّلَ إِلَى مُشْكِلَةٍ.-ص96)

(أَعْرِفُ الْوَاقِعَ تَمَامًا.. وَلَكِنَّنِي غَيْرُ وَاقِعِي-53)

ووعيه بالنموذج يشتد أحيانا ويبلغ حدا يشبه الاحتراق فيقول:

(تَحَطَّمْتُ قَبْلَ أَنْ أَبْدَأَ قِصَّةَ حَيَاتِي الَّتِي شَغَلَنِي عَنْهَا وُلُوعِي بِإِنْقَاذِ الْغَرْقَى-إلى ابنتي شيرين- 127).

---

[1] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، (مصدر سابق)، ص ص 124، 125.

[2] – المصدر نفسه: ص 103.

[3] – المصدر نفسه: ص 124.

[4] – المصدر نفسه: ص 160.

[5] – المصدر نفسه: ص 143.

وَ(مَا أَصْعَبَ أَنْ تَعِيشَ إِذَا فَاتَ أَنْ تَمُوتَ فِي الْوَقْتِ الْمُنَاسِبِ- رفات عقل 96).[1]

وعلى الرغم من أنّ الغذامي حدد خطوات منهجه فقد خرج عليها، وجاء بنموذجين من جمل الشاعر، هما: نموذج(الجمل الشاعرية)، و(نموذج الخطيئة والتكفير).

1.4. نموذج الجمل الشاعرية:

أما نموذج(الجمل الشاعرية) ففيه تُعقد العلاقة بين النصوص المتداخلة، حيث يتمّ تفكيك النص إلى(وحداته) الصغرى، من خلال التمييز بين وحدة و أخرى، من حيث قدرتها على الحركة، وقد سمّى كل وحدة(جملة). والجملة عنده هي أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية، أي إنّها تمثل (صوتيم) النص الذي لا يمكن تجزئته إلى ما هو أصغر منه، وبهذا فهي تختلف عن الجملة النحوية."[2] ويمكن تقسيم الجملة النحوية إلى ما هو أصغر منها بخلاف الجملة الشاعرية، ومن ثمّ نجد عدة أبيات شعرية مكونة من بضع جمل في منظور علم النحو ، إلاّ أنّها تعد جملة واحدة في عرف تشريحية الغذامي ، وتسمى جملة شاعرية أو أدبية ومن هذا المنطلق قام الغذامي بتقسيم الجمل في نصوص شحاتة إلى أنواع: الجملة الإشارية الحرة ، جملة التمثيل الخطابي، والجملة الصوتية، وهذه الأخيرة أردأ الجمل؛ لأنّها منظومة لذات النظم بوصفها "خبر منظوم وكلام عدل الكاتب عن أن يقوله منثورا في رسالة أو في خطاب إلى أن يقوله منظوما على وزن شعري والكاتب هنا يفسر نفسه ومعناه على الكلمة ويمارس مهاراته العروضية على اللغة."[3] وهذا ما يدفع الكاتب إلى الابتذال والتكلف ورغم ما وصف به شحاتة من حنكة وشاعرية ، إلاّ أنّنا نجد له "كغيره من الشعراء قصائد خنقتها الجمل الصوتية المقيدة التي ليس لها من الشعر إلاّ صوته الوزني فقط."[4] ويورد الغذامي مثالا من القصائد الصوتية لشحاتة منها قصيدة "أبولون" الذي يقول فيها عن أبولون: [5]

---

[1] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، (مصدر سابق)، ص 144.

[2] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، (مرجع سابق)، ص 134.

[3] – ينظر: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 94.

[4] – المصدر نفسه: ص 95.

[5] – المصدر نفسه: ص 96.

يَا أَبْولُونَ يَا إِلَهَ الْمَجَانِين عَلَى غَابِرِ اللَّيَالِي، غَرَّاءَ

لَسْتَ إِلاَّ خَيَالَ فِكْرٍ مريضٍ عَلَّقَتْهُ أَغْبَا الْقُلُوبِ غَبَاءَ

أمّا النوعين الأوليين من الجمل تغنينا على التمييز بين النصوص الشاعرية والغير شاعرية، حيث أنّ الجملة الشاعرية الحرة تكون الكلمة فيها ليست لباسا لمعنى لكنّها إشارة حرّة (عائمة/ سابحة) يتمثل فيها كإشارة كل ما يمكن أن ينفتح عليه ذهن القارئ المثقف من موحيات نفسية أو ثقافية ... وعلاقتها هي علاقة إمكان فقط وهو إمكان غرسه الكاتب وتركه للقارئ ليعقد صلاته أو ليوجد بدائل له، لأنّ الإشارة قادرة على التحول الدائم، وأيّ معنى قد يظنّ أنّه هدف الكاتب ليس سوى إمكانية قرائية وبجانبها إمكانيات مطلقة قابلة للحدوث."[1]

أمّا جملة التمثيل الخطابي فهي (الحكم) أو (القول) الذي يزخم بالبلاغة، ويغصّ بالمعاني وهي جملة بلاغية تعتمد التمركز، وتتجه نحو تأسيس قول جامع لمعنى ثابت، ومنها جاء شعر الحكم والأمثال."[2]

وبهذا فنموذج الجملة الشاعرية من أبرز العناصر التي تتضمّنها كينونة النص الأدبي لأنّها توجه القراءة نحو مبدأ الاختلاف، وإذا كان الغذامي يفرق بين الجملة الشاعرية والجملة الشعرية التي لا تنفك في كونها متعلقة بالنظام الفني للجنس الشعري، والجملة الشعرية لا ترتقي إلى الشاعرية إلاّ إذا تحولت كلماتها إلى إشارات حرّة لا تتقيد بقيد المعنى الواحد ويتحدث الغذامي عن كيفية اكتشاف هذه الجمل الشاعرية، إذ يقول: "ويكون اكتشاف هذه الجمل هو تشخيص تشريحي من أجل تأسيس السياق الإبداعي الخاص بالنص الشامل للكاتب المدروس."[3]

2.4. مبدأ تفسير الشعر بالشعر:

يتناول الغذامي شعر حمزة شحاتة من مبدأ" تفسير الشعر بالشعر" وذلك من خلال سياقين: سياق عام وآخر خاص؛ حيث يقوم هذا المبدأ على "إدماج كل قصيدة في سياقها

[1] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، (مصدر سابق)، ص 87.

[2] – محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، ص 135.

[3] – المصدر السابق: ص 85.

ولكل قصيدة سياق عام هو مجموعة شفرات جنسها الأدبي، وآخر خاص هو مجموعة إنتاج كاتبها، وهذان السياقان يتداخلان ويتقاطعان بشكل دائم ومستمر."[1]

ويتخذ الغذامي من مبدأ (تفسير الشعر بالشعر) شعارا نقديا تصدر عنه قراءاته النقدية، كما يشكل عنده العمود الفقري لنظرية القراءة.

إنّ الغذامي من خلال اصطناعه لمبدأ تفسير الشعر بالشعر محاولة لترويض النص والإحاطة بالقوة النصية، ويتأتى ذلك في نظره عن طريق السياق الذي يولي الغذامي اهتماما كبيرا به "السياق ضروري كمبدأ للقراءة الصحيحة فإنّه ضروري للكتابة أيضا".[2]

3.4. نموذج الخطيئة والتكفير:

إنّ النموذج القرائي الذي يشير إليه الغذامي أثناء القراءة التطبيقية هو النموذج الدلالي (نموذج الخطيئة/التكفير) أو بعبارة أخرى (الرجل/المرأة)، ويسعى من خلاله رصد تلك العلاقة المنتجة لصراع أبدي بين ثنائية متعارضة صنعت أدب حمزة شحاته –والمتمثلة في ثنائية الرجل شحاتة/المرأة (زيجاته الثلاث)– يلجأ الغذامي إلى سياق السيرة الذاتية لشحاتة ليخبرنا بأنّه ارتبط بأكثر من حواء من خلال زيجاته الثلاث ، وأنّ ارتباطه المتعدد بالمرأة هو ما أنشأ في نفسه شعورا بالإثم والخطيئة يحاول التكفير عنها بعزل نفسه عن مختلف متع الحياة، وبذلك فشحاتة يقترف خطيئة، مكررا صنع أبيه آدم من قبل، والإثم لابد له من عقاب، ولهذا فإنّ شحاتة يكتب على نفسه العقاب فيسجنها في شقة معزولة في القاهرة ويحرّم عليها كل متع الحياة، فلا وظيفة ولا زواج ويمنع عن نفسه حتى الاختلاط بالبشر ويحرّم عليها الشهرة، فيأخذ بحرق أدبه ولا يسمح لأحد بأن ينشر له شيئا من شعره وينفي عن نفسه صفة الأديب، ويكتب على نفسه الشقاء لأنّها أثمت بارتكابها للخطيئة كما أثم آدم فأخطأ، وكان جزاؤه الهبوط إلى الارض مبعدا عن الفردوس، وكذلك شحاتة يطرد نفسه من الفردوس وينفيها إلى الارض."[3] وهذا قول بقدر ما يوحي بالثناء على شخصية حمزة شحاتة

[1] – ينظر: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 77.

[2] – ينظر: المصدر نفسه: ص 15.

[3] – المصدر نفسه: ص 102.

بقدر ما هو قدح ومنقصة له بحيث يوحي بضعف شخصية حمزة شحاتة وهروبه من الواقع. وهذه مفارقة عجيبة في سلوك شحاتة بوصفه شخصية تتسم بالذكاء ، إلا أنّها تكرر الوقوع في الخطأ، فيتزوج شحاتة لثالث مرة ، وهذا يوحي بضعفه اتجاه الأنثى؛" إذ تورط بالزواج فوقع في الخطأ الفادح الذي قاده إلى خطأين فادحين مماثلين، فيتزوج مرة وأخرى وثالثة ويطلق مرة وأخرى وثالثة، وهكذا هو آدم، أخطأ مرة ليقع في سيل الأخطاء، وفي ذلك قال شحاتة: الزواج الأول غلطة والثاني حماقة أمّا الثالث فهو انتحار."[1]

امتاز تناول الغذامي للنص بالبحث عن العلاقة القائمة بين أجزائه، ولذلك فهو يقيم علاقة بين الرجل والمرأة والأرض والفردوس والتفاحة وابليس...، ويرى على أساس ذلك اشتمال القصيدة على ثنائية: الخطيئة والتكفير، المرتكزة على عناصر ستة وهي:

"آدم: (الرجل/ البطل) ⟸ البراءة.

حواء: (المرأة/ الوسيلة) ⟸ الإغراء.

الفردوس: (المثال / الحلم)

الأرض: (الانحدار/ العقاب)

التّفاحة: (الإغراء / الخطيئة)

ابليس: (العدو / الشّر)"[2]

يقرأ الغذامي نصوصا لشحاتة قراءة مبنية على عناصر النموذج.

آدم: تظهر صورة آدم في مأساته الأزلية جلية في مواقف عديدة من شعر شحاتة ، ونقرأها صريحة في هذه الأبيات: [3]

1. هَدَرْتُ شُعُورِي حِينَ صَعَدْتُهُ شِعْرًا وَأَشْفَى لِنَفْسِي أَنْ أُفَجِرْهُ جَمْـــرًا.
2. فَمَالِي وَقَدْ عِفْتُ السَّلاَمَةَ مَـــوْرِدًا وَأَعْرَضْتُ عَنْ أَسْبَابِ طَالِبَهَا كِبَرَا.
3. تَبَدَّلْتُ مِنْ عَزْمِي وَجَهْلَ شَبِيبَتِـــي حُجَى لاَ يَرَى إِلَّا الْمَسَاوِئَ وَالنُكَرَا.

[1] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 159.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص 135.

[3] – المصدر نفسه: ص ص139، 140.

4. يُهَوِّنُ فِي عَيْنِي الْحَيَاةَ وَأَهْلِـــــهَا وَيُوسعُ طُلاَّبَ الْمَتَاعِ بِهَا سُخْـرًا.
5. فَعِشْتُ وإِيَاهُ رَفِيقِي مَتَاهَـــــــةً عَلَى غَيْرِ قَصْدٍ نَخْبِطُ السَّهْلَ وَالوَعَرَا.
6. حَرِيبَيْنِ فِي دُنْيَا تَفِيضُ بَشَاشَـــةً لِمُنْتَهِجِيهَا رَغْمَ مَا سَاءَ أَوْ سَـــــرَّا.
7. وَنَحْنُ سَوَاءُ إِنَّمَا الْعَيْش رِحْلَـــةٌ مَدَانَا بِهَا- الْمَقْدُور- أَنْ نَقْطَعَ الْعُمْرَا.
8. وَلَمْ أَرَ مِثْلَ الَجَهْلِ عَوْناً لِمُدْلِـجٍ مَضَى قُدُمًا لَا يَسْتَشِفُّ لَهاَ سِـــــرًّا.
9. تَطْلُبُ مِنْ دُنْيَاهُ عَدْلًا فَسَوَّفَـــتْ حَكِيمٍ فَلاَ عَجْزًا أَقَامَ وَلاَ صَـــــــدْرًا.
10. فَأَنْفَقَ فِي ظِلِّ الْخُمُولِ حَيَاتَـــــهُ وَعَاشَ عَلَى جَدْبِ الْحَقِيقَةِ مُضْطَـــرًّا.

ومن البيت الثاني تتضح قصة الخطيئة الأولى، إذ عاف آدم السلامة (الفردوس) وأخذ بالكبر مركبا له. والكبر أحد هدايا الشيطان لابن آدم، وفي البيت الثالث اكتشف آدم العقل وهو مصدر شقاء، وفي البيت الرابع تتكشف له حقيقة الحياة على الأرض فتهون عنده لأنها كما يقول في البيت الخامس متاهة يضيع فيها آدم، وفي الخامس والسادس تظهر العلاقة المتوترة بين آدم وحواء، فهما رفيقا متاهة وهما حريبان جمعتهما الضرورة كي يقطعا العمر في رحلة العيش المقيدين بها (البيت السابع) وكأن الشاعر أحس بنفسه وشدة وعيه بالنموذج، وأحس أن الناس قد لا يجدون ما يجد، فقدم لنفسه ولقارئه حلا لهذا التساؤل في البيت الثامن، وهو أن المأساة وسرها تتكشف لذي الحس المرهف، ولكنها لا تظهر لمن مات حسه تحت وطأة الجهل الدامس مما يجعله يمضي في عيشه قدما غير عارف للحياة سرا. أما شاعرنا فقد انطوى على نفسه نادبا مأساته وعاش مضطرا على جدب الحقيقة؛ أي على فداحة الاكتشاف حينما عرف بالخطيئة وأخذ يفكر فيها.

ونرى هذه الصورة في كثير من أشعار شحاتة كقوله في قصيدة بعنوان (**تحية**): [1]

تَحِيَّةَ الْمُدْلِجِ مَلَّ السَّـــــرَى وَنَاءَ تَحْتَ الْفُلْكِ الدَّائِـرِ.
ظَمْآنَ والرِّيُّ مُبَاحٌ لَـــــهُ يُجِيلُ فِيهِ نَظْرَةَ النَّاكِـرِ.
طَاوٍ عَلَى وَفْرَةِ مَطْعُومِـــــهِ تَحْقِرُهُ إِعْرَاضَةُ السَّاخِـرِ.

[1] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، (مصدر سابق)، ص 140.

تَحِيَّةُ البَاكِي عَلَى مَا مَضَى وَالْهَازِئِ الْكَافِرِ بِالْحَاضِرِ.

ويقول في قصيدة أخرى: [1]

طَالَ عَلَيَّ السَّرَى بِرَاحِلَـــةٍ عَشْوَاءَ أَقْفُو الْمُنَى وَأَنْتَجِـــعُ.

وَنَاءَ بِي الْأَيْنُ فِي مَسَالِكِهَا صَحْرَاءَ يَخْشَى ظَلاَمَهَا السَّبْعُ.

أَرْكَبُ فِيهَا الْوُعُورَ مُخْتَبِطًا وَمِلءُ نَفْسِي الكَلَالَ وَالْهَلَـــعُ.

ويلجأ الشاعر إلى شعره كي يبث من خلاله آلامه، وكم يأمل منا أن ندرك مراميه، لكننا إن لم نفعل فستزيد جراح الشاعر وخزا، ولذلك قال:

أَرَامِزٌ فِي قَوْلِي فَيُخْطِئُ صَاحِبِي مُرَادِي، فَأَسْتَخْذِي وَيَغْمُرُنِي الْحُزْنُ.[2]

وهذا الوعي المبكر بالنموذج أوقع في نفس شحاتة خوفا فطريا من المجهول، وخوفه من المجهول هو تنبه لخوف النموذج من تكرار كارثة التفاحة وما تلاها من السقوط إلى أسفل(...) وفي ذلك يقول شحاتة:" مازالت النفوس أضعف استعدادا لقبول المفاجآت التي تحاول أن تنتزع من معتقداتها ومشاعرها شيئا له قيمته وقدسيته (...) والجديد متى استطاع أن يقيم الشك في نفس كان قد غزاها الغزوة الأولى، ولكن هذا ليس سهلا كما يظن- المحاضرة23"،[3] وصلة هذا القول بالنموذج وخوفه من مصير آدم بعد أن أكل الجديد المغري (التفاحة) واضحة العلاقة كما يبرز الخوف في شعر شحاتة بقوة من المرأة والتعلق بها مثل قوله: [4]

وَعَاتِبَةٌ فِي الصَّبْرِ قَالَتْ فَأَثْقَـــلَتْ وَقَدْ سَاءَ مِنِّي فِي لَجَاجَتِهَا الظَّنُّ.

أَقُولُ لَهَا- وَالصَّبْرُ يُوهِنُ حُجَّتِـــي- وَمَا حُجَّةُ الْمَغْلُوبِ لَيْسَ لَهُ رُكْنُ.

تَنَاهَضَ بِي عَقْلِي إِلَى مَا أَسْتَحِثُّهُ وَلَكِنَّهُ عَزْمِي الَّذِي هَدَّهُ الْوَهَـنُ.

عَيَيْتُ بِأَسْبَابِ الْهَوَى كَيْفَ تُتَّقَـى وَمِنْ جُنْدِهِ جُوعُ الْغَرِيزَةِ وَالْإِفْـنُ.

[1] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 141.

[2] – المصدر نفسه: ص 141.

[3] – المصدر نفسه: ص 148.

[4] – المصدر نفسه: ص 150.

وَلَمْ أَرَ مِثْلَ الْحُبِّ قَيْدًا لِرَبِّـــــهِ مَسَارِيهِ وَعْثَاءُ وَمَشْرَبُهُ أَجَـــنُّ.

****

لَقَدْ مَادَ بِي جُهْدُ السَّرَى نَحْوَ غَايَةٍ حَرَامٌ عَلَى طُلَّابِهِ الْعَيْشُ وَالْأَمْنُ.

وفي أبيات أخرى يقول عن نفسه (الرجل / النموذج):

وَغَدَا بِرَحْمَةِ رَبِّهِ مُتَطَلِّـبًا وَصْلَ الْحِسَانِ- رَأَى الْحِسَانَ فَخَافَا.

يَا أَنْتَ إِنَّ فَتَاكَ أَهْبَةُ حَالِمٍ هَابَ الْعَيَانَ فَصَاوَلَ الْأَطْيَافَـــــا.

أما عناصر النموذج الأخرى وما لها من أمثلة في أعمال شحاتة فهي مثل:

أ/ **الفردوس:** يقول شحاتة في قصيدته(يا قلب مت ظمأ):[1]

زَادَتْهُ فِي الْحُبِّ عُقْبَى أَمْرِهِ رَهَقًا عَانَ بِجَنْبِيَّ يَهْفُو ثَائِرًا قَلِقَـــا.

يَظَلُّ إِنْ ذُكِرَ الْمَاضِي وَفِتْنَتُـــهُ غَصَّانَ.. رَاحَتَهُ أَنْ يَلْفَظَ الرَّمَقَا.

وفي قصيدة(المغنى الحائل):[2]

أَنْتَ مَغْنَايَ؟ لاَ فَلَسْتَ بِآهِلٍ أَيْنَ عَهْدِي بِزَهْرِهِ وَالْبَلَابِـــــــــلِ.

وَسَنَاهُ الْفَيَّاضُ تَسْبَحُ فِيـــهِ صُوَرُ الْحُسْنِ كَالْمَهَى فِي الْجَدَاوِلِ.

ب/ الأرض: الأرض ذلك المنفى الانساني الذي هبط إليه آدم، تحولت إلى منفى أزلي كتب على النموذج امتحانا وبلوى، وما أقساه من منفى يقول عنه شحاتة:

(إِنَّ أَيَّ عُقُوبَة لاَ تَبْلُغُ شِدَّةَ النَّفْيِ إِلَى الْأَرْضِ).

ويقول هاجسا بنفسه حلم الخروج من الأرض:

(مِنَ الْمُؤَكَّدِ أَنَّ مَنْ يُفَارِقُ الْأَرْضَ لَنْ يَعُودَ إِلَيْهَا.. إِلاَّ لِيُحَاكَمَ عَلَى جَرِيمَةٍ كُبْرَى..).

ويقول في مطولته الشعرية(شجون لا تنتهي): [3]

مَا اصْطِبَارِي عَلَى الْأَسَى وَثَوَائِي وَنِدَائِي مَنْ لَا يُجِيبُ نِدَائِي.

---

[1] – المصدر السابق: ص 168.

[2] – المصدر نفسه: ص 169.

[3] – المصدر نفسه: ص ص170، 171.

جَمَدَ الدَّمْعُ فِي مَآقِيَّ يَا حُـــــبُّ وَقَرَّ اللَّهِيبُ فِي أَحْشَائِـــي.

ج/ التفاحة: تتردد صورة التفاحة (الخطيئة / الإغراء) في أدب شحاتة بشكل مخيف والقارئ لأدبه يرى ذلك بعنف مهول، والتفاحة تتلبس دائما في ثيابه الأولى التي حياكتها الإغراء والبريق، وتأتي بصورة وتجربة جديدة، وعن هذا يقول شحاتة: [1]

شَقِيتُ بِالْحِسِّ فِي رَغَائِبِهِ وَكُلُّهَا نَافِرٌ وَمُمْتَنِـــــــــعٌ.

يَرُومُ مِنْهَا مَا لاَ يُحَقِّقُــهُ جُهْدِي وَقَدْ عَاقَ خَطْوِي الظِّلْعُ.

د/ حواء: إن الارتباط بين حواء والتفاحة وثيق جدا، فحواء هي حاملة التفاحة ، وهما تشتركان معا في صفات الخطر(الإغراء / البريق) ثم مخاطبة الوجد الحسي عند آدم مما يجعله مصيدة للاثنتين معا، ومن خلالهما أتى إبليس لآدم، ولعب أخطر لعبة له في تاريخ الانسان".[2] وللمرأة عند شحاتة وجهان: (فِي كُلِّ اِمْرَأَةٍ تَسُرُّكَ اِمْرَأَةٌ أُخْرَى تَسُوؤُكَ – رفات55).

اقتبس الغذامي بعض الأمثلة عن صور عناصر النموذج في أدب شحاتة، لكنه حجم عن الاستشهاد بصور عن (إبليس) إن صورته لا تأتي في أدب شحاتة بشكل متميز، وإنما تختلط مع العناصر الأخرى بحيث لا يمكن فصلها عنها. وكأن شحاتة بذلك يقترح أن عنصر الشر في الحياة ما كان ليكون له وجود في حياة البشر لو أن الانسان أراد ذلك حقا.. ولو صمد آدم في وجه الإغراء لما كان حدث له ما حدث لا سيما أنه قد تسلح بتحذير رباني أخطره بعاقبة الانصياع للشهوة الجانحة لكن آدم نسي ذلك فسقط بالخطر."[3]

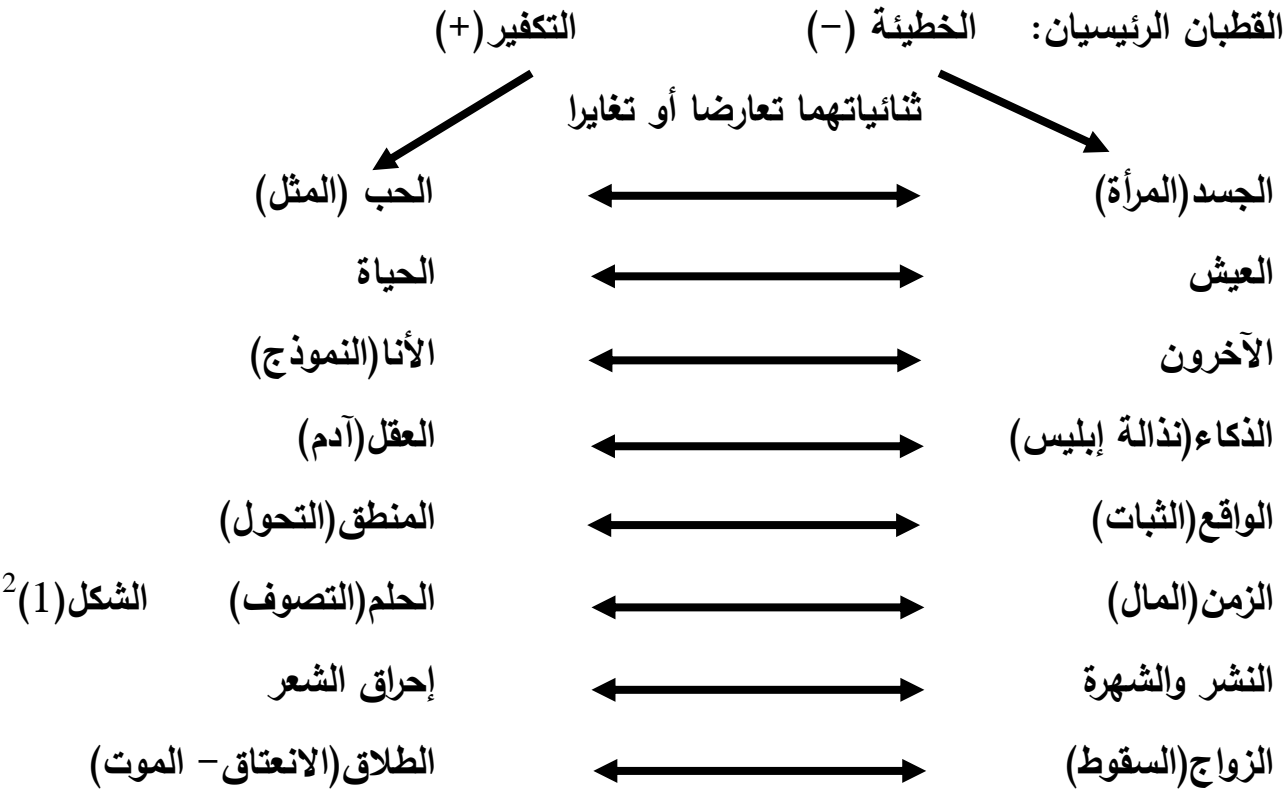
تتحرك العناصر الستة ضمن مجال محدد بقطبين هما ثنائية (الخطيئة / التكفير) وبعبارة أخرى (الرجل / المرأة) هذه الثنائية القائمة على مبدأ الصراع والتعارض الناتجة على علاقة شحاتة/ الرجل بالمرأة،" هذان القطبان يتحركان باستمرار في أدب شحاتة تحركا ثنائيا حاد

[1] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 173.

[2] – المصدر نفسه: ص 174.

[3] – المصدر نفسه: ص 181.

الصراع."[1] ويتجلى قطبي الخطيئة والتكفير من خلال تضمنها في عدة كلمات متقاربة ؛ أي إن نصوص شحاتة تنمو في مسار معين يتجه من الخطيئة التي يمكن أن نرمز لها بالرمز(–)لأنها سلبية، إلى التكفير الذي هو رمز إيجابي يشير إليه(+)، ولهذا تتولد حركة الصراع في خطوط متقابلة، وتمثيلا لهذا الصراع يرسم لنا الغذامي صورة تلك الثنائيات المتصارعة كالآتي:



الشكل(1)[2]

هذه الثنائيات المتقابلة لا تتحرك منعزلة عن بعضها بل تمتزج وتتشابك وفق ثلاث محاور مركزية منبثقة من قطبي(الخطيئة / التكفير)، وهذه المحاور الثلاثة هي:

1* محور(التحول– الثبات) _____ [الفردوس– الأرض– الفردوس]: ينطلق بناء على حس النموذج بوجوده التاريخي(الفردوس/ الأرض). فآدم وُجد في الجنة، ثمّ خرج منها آثما وهبط إلى الأرض، جزاء ما ارتكب من خطيئة. وهو موعود بالعودة إلى الفردوس إذا هو حقق شروط العودة، فالفردوس بالنسبة له هو الماضي و المستقبل، وهو الحلم الدّافع له في دنياه وهو يرجو تحقيقه، ولذلك يأتي التحوّل عند الشاعر ليكون سبب حياة وسبب خلاص.

[1] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 196.

[2] – المصدر نفسه: ص 197.

وفي ذلك يقول شحاتة: **(إِنَّا لَوْ نَظَرْنَا إِلَى الْوُجُودِ لَمَا أَصَبْنَا مَعْنَاهُ إِلاَّ فِي الْإِنْسَانِ، وَلَوْ الْتَمَسْنَا مَعْنَى الإِنْسَانِ لَمَا أَصَبْنَاهُ إِلَّا فِي الزَّمَنِ الدَّائِبِ. وَالزَّمَنُ لَيْسَ إِلَّا احْسَاسُنَا بِالْحَرَكَةِ وَالتَّحَوُّلِ وَلَوْ وَقَفَ كُلُّ شَيْء فِي أَعْيُنِنَا لَا يُرِيمُ مَكَانَهُ لَمَا كَانَ الْجَمَالُ وَلاَ كَانَ الشُّعُورُ بِالسَّعَادَةِ**- حمار حمزة شحاتة 67)[1]

2* محور(الشعر- الصمت): هو من الثوابت الأساسية في شخصية الشاعر: فالصمت من أبرز علامات حياته، فالصمت سببه اليأس واليأس هو إحدى الراحتين كما تقول العرب، يقول الشاعر في مقالة له بعنوان(هول الليل) يشبه نفسه فيها بالليل بصمته وعزلته، ويحدد فكرة الصمت بقوله: **(فِيَّ مَيْلٌ إِلَى الصَّمْتِ، الصَّمْتُ الطَّوِيلُ، وَلَوْ اخْتَرْتُ لَكُنْتُ أَبْكَمَ، وَكُلُّ مَا يَهُمُنِي: أَنْ أَسْمَعَ وَأَرَى**- حمار حمزة 22).[2]

3* محور(الحب- الجسد): فيه نرى الشاعر مهزوما دائما أمام المرأة، حتى وإن انتصر ظاهريا. ولذلك أصبح الشاعر فيلسوفا حكيما في هذا المجال. وهذه بعض أقواله:

(حَتَّى الْعِفْرِيتُ الَّذِي يَرْكَبُ الْمَرْأَةَ يَتَعَذَّرُ عَلَيْهِ الْخَلَاصُ مِنْهَا وَفِيهِ رَمَقٌ)،(الْمَرْأَةُ كَالصَّيَّادِ الْمَاهِرِ، تَتَعَامَى عَنِ الْفَرِيسَةِ، وَلَا تَضْرِبُ إِلاَّ فِي اللَّحْظَةِ الْحَاسِمَةِ.)،(لَيْسَ هُنَاكَ فَرْقٌ فِي أَنْ تَكُونَ الْغَالِبَ أَوِ الْمَغْلُوبَ، إِذَا نَاضَلَتْكَ اِمْرَأَةٌ، فَأَنْتَ الخَاسِرُ فِي الحَالَيْنِ.)[3]

وبذلك فهاجس الغذامي استطاع أن يصهر تلك المتناقضات التي يتكون منها النص الأدبي والتي تلجأ إلى محور ينتظمها، للوصول في نهاية الأمر إلى أن تلك الأضداد والثنائيات المتنافرة في النص هو ما يشي بوحدة النص.

4.4. تحليل تشريحي لقصيدة [يا قلب مت ظمأ] :

يحلل الغذامي إحدى قصائد الشاعر (يا قلب مت ظمأ) تحليلا تشريحيا، بادئا بتحليل العنوان، ثم فضاء القصيدة الذي جعله أربع مدارات: مدار الإجباري التجاوزي، ومدار الإجبار الركني، ومدار العودة إلى المنبع، ومدار الأثر.

---

[1] - عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 201.

[2] - المصدر نفسه: ص 211.

[3] - المصدر نفسه: ص 224.

يَا قَلْبُ مُتْ ظَمَأً[1]

زَادَتْهُ فِي الْحُبِّ عُقْبَى أَمْرِهِ رَهَقَـــا عَانَ بِجَنْبِي يَهْفُو ثَائِرًا قَلِقَـــــا
يَظَلُّ إِنْ ذُكِرَ الْمَاضِي وَفِتْنَتَـــــهُ غَصَّانَ.. رَاحَتَهُ أَنْ يَلْفُظَ الرَّمَقَـا
تَحْيَى خَيَالاَتُ مَاضِيهِ لَهُ صُـــوَرًا مَاتَتْ وَخَلَّفَتْ الْآلاَمَ وَالْحَرَقَـا
وَرُبَّ ذِكْرَى أَذَاقَتْ نَفْسَ بَاعِثِـــهاَ وَيْلاً يُزَلْزِلُ عَزْمَ الْجَلْدِ وَالْخَلْقَـا
يَا قَلْبُ غَرَّكَ مِنْ مَاضِيكَ رَوْنَقَـــهُ وَأَنَّ حَظَّكَ فِيهِ كَانَ مُؤْتَلِقَـــــا
وَأَنَّ مَسْرَحَ لِذَاتِ الْهَوَى شَـــــرْعٌ حَوَى الْحَيَاةَ مَدًى ضَمَّ الْهَوَى أُفُقَا
وَأَنَّ جَدْوَلَكَ السِّلْسَالُ مُطْـــــرِّدٌ عَلَى حَفَافِيهِ يَنْمُو الزَّهْرُ مُتَّسِقَـا
يَلْقَاكَ بِالْوَرْدِ طَلْقًا مِنْ مَنَاهِلِـــــهِ وَبِالْمَفَاتِنِ يُسْبَى سِحْرُهَا الْحَدَقَـا
رَفَّتْ عَلَيْهْ مَعَانِي الْحُسْنِ سَافِـــرَةً فَاقَتْ بِمَا ذَابَ مِنْ أَلْوَانِهَا الشَّفَقَا
وَأَنَّ مِحْرَابَكَ الْقُدُسِيَّ كُنْتَ بِـــــهِ الْعَابِدَ الْفَرَدَ يَحْبُوكَ الرِّضَا غَدَقَـا
تُقِيمُ فِيهِ فُرُوضَ الْحُبِّ خَاشِعَـــةً أَلْقَى عَلَيْهَا الْهَوَى مِنْ صِدْقِهِ أَلْقَا
فَالْيَوْمَ نُوزِعَتْ فِي مَثْوَاكَ حُرْمَتَـــهُ وَعُدْتَ تَشْهَدُ مِنْ عِبَادِهِ فِرَقَـــا
وَزَاحَمَتْكَ عَلَى أَرْكَانِهِ مُهَـــــجٌ عِبَادَةُ الْحُبِّ فِيهِ تُشْبِهُ الْمَلَقَـا
وَالْمَاءُ؟ لاَ مَاءُ يَا قَلْبِي.. فَمُتْ ظَمَأً وَدَعْ مَدْنَسَهُ يَهْلَكُ بِهِ شَرَقَـــا

أ/ العنوان:

العنوان الذي وضعه شحاتة لقصيدته بعناصره الأربعة **يَا/ قَلْبُ/ مُتْ/ ظَمَأً**. مأخوذ من البيت الأخير في القصيدة:

وَالْمَاءُ. لَا مَاءُ يَاقَلْبِي فَمُتْ ظَمَأً وَدَعْ مُدَنِسُهُ يَهلَكُ بِهِ شَرَقَا

ويرى الناقد أنّه مضطر للتعامل مع العنوان وتفكيكه، كي ندخل من خلاله إلى القصيدة. وأول عناصر العنوان وأفدحها هو**(يا)**، هنا هل الشاعر ينادي؟ ففي الشعر لا يمكن لهذا السؤال أن يكون صحيحا، لأنّه يتضمن عزل القارئ وإبعاده عن القصيدة. ومن ثم ترك

[1] –عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 240.

القصيدة لتصبح فعالية خطابية لكاتبها. وفي ذلك تجريد للشعر من كل خصائصه. ولو قلنا أنّ (الشاعر ينادي) فهذا معناه أننا نتصور حمزة شحاتة واقفا في أحد شوارع القاهرة– حيث ولدت القصيدة– وقد أطلق لسانه صارخا: يا قلب، وهذا لم يحدث قط.

والياء ليست يا النداء، لا في فعل الشاعر وقد مات، ولا في فعل القارئ. فعمليا لا أحد ينادي أحدا. وفنيا: الكلام استقل عن قائله وأصبح فاعلية قرائية تحدث بسلطان القارئ فحسب."[1]..للياء مع شحاتة تاريخ فني مديد حالاته هي:

أ. متلاحمة مع الليل: في قوله: [2]

بَلَى **يَا**لَيْلُ إِنَّ الْبُعْدَ أَشْقَانَا وَأَشْقاهَا

ب. متلاحمة مع المرأة: في قوله:

يَا سَيِّدَتِي

قَدْ كَانَ فُضُولًا مِنِّي

هذه صور ثلاث لورود الياء في شعر شحاتة، كلها ذات أبعاد نفسية وفنية ترتبط بصلب التجربة الشعرية. وهي تجريد تام للياء من كونها دالا يقصد به النداء، وتحويل لها إلى دال ذي بُعد سيميولوجي، يتحرك الدال بموجبه نحو نفسه، وليس نحو مدلول خارج عنه[3].(يترك الناقد بقية عناصر العنوان ليتعرض لها في مكانها المناسب من التحليل)

ب/ فضاء القصيدة: تختلف الحقيقة الشعرية عن الحقيقة الواقعية، فالشعر هو (اللاواقع واللاحقيقة) فالشاعر يحرر الكلمة من معانيها، ويطلقها حرة تحلق بين أسطر القصيدة لا ككلمة يقيدها المعجم بسلسلة من المترادفات، ولكن كإشارة حرة تحدث في النفس أثرا(لا معنى)، بذلك لا يعطي الكلمة معنى جديدا، وإنما فقط يدخلها في سياق جديد من صنعه هو، وهذا السياق الجديد يتضامن مع الكلمة لإيجاد (فضاء القصيدة) الخاص بها وهو نظام الشفرات وتفريغه للكلمة من سوابق معناها. فالكلمات في القصيدة قد تحولت إلى (إشارات)

[1] – ينظر: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص ص243، 244.

[2] – المصدر نفسه: ص 245.

[3] – المصدر نفسه: ص 247.

أوعناصر. وكل إشارة (أو عنصر) قصدت لذاتها، ووجودها جوهري وقيمتها فيها لا في خارجها.[1]

وتتحرك القصيدة في عدة مدارات تتوسع فيها أمدها فضائها. وهذه المدارات هي:

أ. **مدار الإجبار التجاوزي:** وهذا مدار يتخلل القصيدة من خلال الأفعال التي تطغى على مساحة الانفعال الشعري فيها.[2]

ب.**مدار الإجبار الركني:** يحدث الإجبار بين عناصر التأليف، حيث يفرض العنصر الأول نفسه على الثانى ويقرر إحداثه، والأول عادة يتم اختياره بحرية قد تكون مطلقة، بينما تتناقص حرية الثاني حسب أمداء قوة الأول. ولننظر مثلا في هذا البيت:

تُحْيِي خَيَالاَتُ مَاضِيهِ لَهُ صُوَراً مَاتَتْ وَخَلَّفَتِ الْآلاَمَ وَالْحَرَقَا

ولنأخذ الإشارة الأولى في الشطرين: تحيى/ ماتت. نجد أنّ(تحيى) جاءت من سلم اختيار عمودي حر تام الحرية، فهي تفرض نفسها على النص وتحتل الصدارة في البيت، وتفرض سلطانها على الإشارة المعارضة لها، ولو نظرنا لموقع (ماتت) في سياقها الأصغر وهو جملة(صورا–ماتت) لوجدنا لها سلم اختيار واسع، ولكن (تحيى) تحاصره وتحد منه، ولن يحل محله إلا إشارة تتفق مع(صورا) و(تحيى) معا. فتم إسقاط الاختيار على (ماتت) بتأثير من (تحيى) لأنّ في (ماتت) مزايا تختلف بها عن باقي الكلمات في سلمها. وتقربها من(تحيى).[3]

ج. **مدار العودة إلى المنبع:**

الْمَاءُ؟ لَا مَاءُ يَا قَلْبِي فَمُتْ ظَمَأً وَدَعْ مَدْنَسَهُ يَهْلَكُ بِهِ شَرَقَا

[1] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 251.

[2] – المصدر السابق: ص 252.

[3] – ينظر: المصدر نفسه: ص ص259، 260.

يختلف هذا البيت عن سائر القصيدة، في نغمته وفي مزاجه، فهو الخاتمة. وهو يمثل الانعكاس الوجودي لاستدارة القصيدة، والوحيد الذي يحمل أفعال أمر(مت/ دع) وكلاهما ذو تركيب مقطعي واحد(س ح س). ومن مزاياه أيضا:

- يحمل علامة الاستفهام الوحيدة في القصيدة.
- وردت فيه إشارة قلب مضافة إلى المتكلم.
- يحمل إشارات مكررة من أبيات سابقة. قلب/ مت/ شرقا.
- يكرر إشاراته في داخله: ماء- لا ماء/ مت- يهلك.
- من هذا البيت جاء عنوان القصيدة.

وفي البيت تكرار مزدوج: داخلي، ومع الآخر. وهذا التكرار يحدث دائريا، بناء على العودة إلى الأصل متناغما مع حركة الوجود كله[1](...)والبيت هو نهاية القصيدة مثلما أنّ الموت هو نهاية العيش الدنيوي، وفي البيت ختم تام مطلق تتحول فيه حياة كل عناصر القصيدة من حال إلى حال، فنشعر بالدورة تتحرك مرة أخرى،عن طريق العنوان الذي يسترق عناصره من قلب هذا البيت ليضعها في قمة القصيدة، لتبدأ دورة الوجود من جديد.[2]

د. مدار الأثر:

لا نحاول أن نُوجد للكلمات معان جديدة، لأنّ هذا ضد العمل القرائي النقدي، إذ ليس من هدف القراءة إيجاد معجم بديل تقيد به الكلمات مرة أخرى. ولكن هدف القراءة هو إيجاد **(الأثر)** والأثر مصطلح فني يحل محل الغرض والهدف في النص الأدبي، ويحقق الوظيفة الجمالية في التذوق والتفاعل مع النص من جهة القارئ. والوصول إلى(الأثر) فعالية إبداعية للقارئ الناقد يتحرك نحوها من خلال السياق الذي هو الفضاء الذي تحلق فيه الإشارات بمزاجها المتحرر. والإشارات عناصر تتحرك مع بعضها البعض بموجب علاقات متموجة. وحسب تموج هذه العلاقات ينبثق الأثر[3](...) ولو عدنا إلى القصيدة، وقرأناها لا كمعنى،

[1] -عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص ص264، 265.

[2] - المصدر نفسه: ص 267.

[3] - المصدر نفسه: ص 268.

وإنّما كنص ذي إشارات تتحرك حسب سياق ينتظمها بمحاور مطلقة، وتركنا ذلك ينساب في نفوسنا، سامحين لإيقاع القصيدة ولحركيتها لتطلق نفوسنا، فإذا ما انطلقت النفوس وسبحت في فضاء ربّها، فإنّ كل ما يقدح في مخيلتنا وما يتصور لها يصبح شعرا ممتدا للتجربة ذاتها غير خارجي عنها، وليس بطارئ عليها، وإنّما هو من صلبها.. وهذا هو الأثر.. وهذه هي القصيدة." **إنّ الكلمات في الشعر ليست سوى دموع اللغة، والشعر ليس سوى بكاء فصيح. والبكاء ليس معنى ولكنه أثر، كما أنّ ليست معني وإنّما هي أثر، فالشعر إذًا أثر لا معنى. وهذا هو ما يجب أن نتطلبه في كل تجربة لغوية جمالية**".[1]

5. ملاحظات نقدية حول الإجراء التطبيقي.

إنّ المتتبع للخطاب النّقدي العربي المعاصر يجزم على أنّ الغذامي هو من بين الرواد الذين أدخلوا هذه المناهج الجديدة إلى النّقد العربي المعاصر، ويعدّ كتاب "الخطيئة والتكفير" كتابا تنظيري وتطبيقي، فقد تلقاه نقادنا "كأعلى نموذج تطبيقي في النقد الحداثي"[2]؛ لذلك وصف بأنّه "كتاب تثقيفي؛ بمعنى أنّه يهدف الى تعريف القارئ العربي بما هو جديد وطارئ في النقد الحديث وتياراته المختلفة، ومدارسه المتعددة."[3]

ومن خلال متابعتي جهد الغذامي – فيما يخص القراءة التطبيقية– لشعر حمزة شحاتة(1909–1972) يظهر بُعده في كثير من جوانب عمله عن التفكيكية بصفتها ممارسة قرائية، وأنّ منهجه هو منهج تركيبي(بنيوي، سيميائي، تفكيكي) يفيد من تفكيكية دريدا حينا وبارث أحيانا، ويطعمها بروح نقدية غذامية خاصة. وهذا ما يجعلني أتساءل عن ما إذا كان اختيار الغذامي لهذا المنهج المركب المتداخل، هو من باب الوعي بخطورة أحادية المنهج في العملية الإجرائية أثناء الممارسة النقدية؟ أم أنّه اعتراف ضمني بقصور آليات التيارات النقدية الجديدة سواء أكانت بنيوية أم سيميائية أم تفكيكية(تشريحية)؟ أو لعل ذلك بدافع البحث على منهج عربي تركيبي متميز؟ وهل يعدّ ذلك خلط منهجي غير

[1] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 271.

[2]– ينظر: محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي، (مرجع سابق)، ص 136.

[3]– ينظر: ابراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث، (مرجع سابق)، ص 222.

متناسق؟

الملاحظ أنّ الممارسة النقدية التطبيقية عند الغذامي بنيوية أكثر منها تفكيكية، حيث أنّه "كان يحلّل ويشرح يفكك ثمّ يبني في إطار هو أقرب إلى التصوّر البنيوي منه إلى التقويض(التّدميري)."[1] كما أنّ بعض الباحثين أساءوا إلى الناقد بتصنيفه في خانة "الخلط المنهجي" وهذا ما عبّر عنه أحد الباحثين بالقول" مهما يكن من أمر هذا المزج أو التّركيب والتطعيم بروح نقدية خاصة، فإننا نأخذ على الغذامي هذا الخلط المنهجي، والتقوقع داخل الزمر المنهجية في تعددها."[2]

الحقيقة أنّ استراتيجية المنهج التركيبي لدى الغذامي لا تعد خلطا منهجيا ؛ لأنّ التركيب المنهجي يمكن أن يجوز" بين مناهج صادرة عن رؤية نظرية موحدة، أو منطلقات وخلفيات فلسفية متقاربة."[3] أي منبت إبستمولوجي موحد... كما نجد مبدأ التركيب المنهجي أو التعددية المنهجية في التجارب النقدية الغربية، والناقد الفرنسي "رولان بارث" خير نموذج نقدي عالمي لهذه الرباعية المنهجية ونعني بها(البنيوية– الأسلوبية–السيميائية– التفكيكية) إذ تنقل بين كافة أطرافها، متقلبا من هذه إلى تلك دون أن يحترم الأصول النظرية التي انطلق منها، على امتداد تجربته النقدية"[4].

غير أنني أقصد بإجازة التركيب المنهجي على الصعيد الإجرائي التطبيقي لا على الصعيد النظري، ويحق القول أنّ مشكلة الخلط تكمن" فيما يقدّمه الغذامي– على الصعيد النظري– في خلطه بين الآراء البنيوية وما بعدها كما في نظرته إلى مفهوم النص، حيث يعدّه كما ورد لدى "النقد الجديد" والبنيوية وما بعدها كما لو أنّه مفهوم واحد، فيعدّه صدى لنصوص أخرى، ويستند كذلك في تقديمه لهذا المفهوم إلى ما قدّمه بارث بشأن التفريق بين العمل الأدبي والنص، مع أنّ ما قدّمه بارث في هذه التفرقة ينتهي إلى ما بعد البنيوية، ولم

[1]– يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 553.

[2]– ينظر: بشير تاوريريت: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دار الفجر، قسنطينة، ط1، 2006، ص 86.

[3]– ينظر: يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، دار البشائر للنشر، الجزائر، 2002، ص 92.

[4]– المرجع نفسه: ص 91.

يكن–في حقيقته– سوى رد على مفهوم النص (أو العمل الأدبي) لدى البنيوية، وهذا يكشف عن عدم تبيّن الغذامي الفروق الدقيقة بين الاتجاهات النقدية المتعارضة."[1]

إلا أن الغذامي يعي جيدا ذلك الخليط المنهجي الذي استند إليه فهو يلفت انتباهنا إلى أنه لا يتبنى أي منهج بعينه بل يتبنى كل المناهج؛ وذلك من خلال تصنيف عمله إلى مجموعة تيارات متداخلة وفي هذا يقول:" أكاد أقول هنا إن استخدامنا لفكرة النص/ الجسد وأخذنا بما يستتبعه ذلك من مفهومات مثل الصوتيم كعضو متميز في ذلك الجسد ثم وقوفنا على العلاقات ما بين العناصر مع استخدام مفهوم إشارية أو علاماتية اللغة (...)لنقف على أسرار هذا النص، على أن هذا فعل لا يمكن وصفه بأنه بنيوية لأننا فيهانفتح البنية ونطلقها للدلالة (...)كما أن فعلنا ليس تفكيكية لأننا لا نسعى إلى تقويض (...) ولذا فإنني أسمي منهجي بالنصوصية أو بالنقد الألسني."[2]

ولا يخف على ناقد فطن مثل الغذامي ذلك التداخل والتعارض بين تلك الخطوات التي يتبعها أثناء قراءاته، إذ يقول: "ما دامت حقيقة النص هي هذه: مفتوح، وهو بنية كلية لبنى داخلية فإن هاتين الصفتين تفرضان علينا عقد وفاق بينهما ، لأنهما تبدوان متعارضتين فالانفتاح يبدو في حركة تخرق حصانة الكلية، فكيف إذا يكون النص كليا وفي الوقت نفسه مفتوحا؟"[3]

كما يلاحظ أن الغذامي يحس بهذا التنافر الواضح بين الخطوات المنهجية المتبعة لديه إلا أنه بروح نقدية خاصة وحس نقدي متميز نلمسه يحاول عن طريق المزيج المنهجي أن يخلق منهجا خاصا يسعى من خلاله إلى الاحاطة بكافة مستويات النص الأدبي؛ لأنه يعي أن "المنهج الواحد مهما علت قيمته ومهما طالت قامته فإنه ينظر إلى النص من زاوية واحدة

[1]– سامي عبابنة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، (مرجع سابق)، ص ص359، 360.

[2]– ينظر: عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، (مرجع سابق)، ص ص107، 108.

[3]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 82.

فيتعذر عليه أن يحيط بالنص من كل زاوية ووجهة."[1]

وهكذا تأخذ الإشكالية السابقة منحى آخر عند ناقد متميز مثل الغذامي يمتلك خاصية حسن التخلص فيقول عن النص بأنه: "كلي في حركة مرحلية فقط لأنه نص بنيوي، والبنية كما رأينا شمولية/ متحولة/ ذات تحكم ذاتي، والنص يتحرك داخليا بحركة مفعمة بالحياة كي يكوّن بنيته الوجودية، ليكون له هوية تميزه"[2]، أي عدم إطلاق حرية فعل القراءة وهذا يؤدي بالضرورة إلى " تقييد الفاعلية القرائية بأعرافها وشفراتها، وقصرها على عملية الاستشفاء؛ أي تطهير النص من الشوائب والبقايا وإدخال جميع عناصر النص في صيرورة الامتصاص والتشبع الكلي حتى تظهر وحدة النص العضوية."[3]

وهنا أتساءل عن ما إذا كان اهتمام القراءة الغذامية ينصب حول النص المقروء/ المغلق أو حول النص المكتوب/ المفتوح، إلا أنني أستطيع القول أن النص من خلال حديث الغذامي السابق عنه هو" بنية ذات نظام"[4].

ويمكنني القول أنّ البحث كشف عن المفارقة الواضحة في الممارسة النقدية الغذامية عن الممارسة التفكيكية، حيث أنّ الممارسة النقدية الغذامية بوصفها أنموذجا نقديا عربيا معاصرا تبنت الاستراتيجية التفكيكية مدعمة ببعض المقولات النقدية و الاجتماعية كقصدية المبدع و حياة المؤلف، وهو ما يتجلى في الجانب التطبيقي للخطيئة والتكفير.

[1]– قاسم المومني: عبد الله الغذامي وقراءة النص، ضمن كتاب عبد الرحمن اسماعيل بن السماعيل، الغذامي الناقد قراءات في مشروع الغذامي النقدي، سلسلة كتاب الرياض، عدد 98/97، ص 422.

[2]– عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 83.

[3]– ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، (مرجع سابق)، ص 267.

[4]– عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، ص 160.

خاتمة

خاتمة

تكتسب الخاتمة أهمية كبيرة في تحديد النتائج المتوصل إليها بعد مشروعية التساؤل التي خيّمت على مسيرة البحث، وتطرح إمكانية التعامل مع خلاصة ما توصل إليه هذا الأخير لكن النتائج تبقى مفتوحة في إطار المشهد النقدي لما بعد البنيوية، نظرا لحركية أهدافه الاستلابية مع الأحداث والوقائع المتغيرة في العالم.

ويمكن تحديد أهم النتائج التي توصل إليها البحث من خلال رحلته الهادفة إلى ما يلي:

1. تناول البحث واقع النقد اليوم، بالكشف عن تياراته المختلفة وأصولها النقدية الجديدة العامة من خلال استعراض أهم القضايا النقدية والمفاهيم الأساسية، والإشارة إلى الجذور التاريخية لكل تيار نقدي على حدى وربطه مع أهم ممثليه وأعلامه.
2. كان اهتمام البنيوية باللغة ولا شيء غير اللغة سببا كافيا لتهميش صاحب النص وإعلان وفاته كما فعل **رولان بارت**.
3. إن ما بعد البنيوية قد نهضت على أشلاء البنيوية، إلا أن الاختلافات بينهما كانت كثيرة على الصعيدين المنهجي والسياسي، فالبنيوية فصلت الدال عن المدلول ، في حين أن ما بعد البنيوية أحداث شرخا واسعا بين الدوال ومدلولاتها.
4. البنيوية اتخذت من مبدأ الثنائيات المتضادة حدا لتوضيح المعقول واللامعقول والتمييز بين الحقيقة والزيف، أما ما بعد البنيوية فقد اتخذت من مبدأ النقض والسلب والتقويض حدا لبيان آلياتها.
5. إن التحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية هو تحول في مسار احتكار البنية إلى مسار ترويضها؛ بمعنى الانتقال من البنية الممركزة إلى البنية المهمشة، وقد قاد هذا التحول إلى المطالبة بإحلال العلمية الميكانيكية إلى نسبية فلسفية غامضة وإلى إحلال (الخطاب، الدال، النص) محل المصطلحات التقليدية في الفلسفة (الجوهر، المادة، والهيولى).

6. السيميائية كانت بمثابة المفتاح الذي فتح النص على آفاق واسعة بعدما عانى من سجن النسق أيام وصاية البنيوية، فالنص أصبح تناصا مع نصوص أخرى خارج بنيته اللغوية وعلى القارئ الحاذق أن يتولى الكشف عن هذه النصوص من خلال رموز العمل الأدبي، وهذا ما حرر مخيلة القارئ وسمح بالتجول داخل مناطقه التي كانت يوما ما محرمة من طرف النقد البنيوي.
7. اهتمت السيميولوجيا في مقاربتها للنصوص الابداعية بالكشف عن الرموز التي يحتوي عليها النص واعتبرت السبيل الوحيد الذي يمكن من خلاله فك مغاليق النص ومجاهيله وإيجاد دلالات تساعد القارئ على التفاعل معه، ولعل السيميائية نشأت متداخلة مع البنيوية كونها استندت على مبادئها، وإن ظن الجميع أنها قامت على أساس نقدها، فتبقى ابنا بارّا لها رغم تمردها.
8. النقد التفكيكي/ التشريحي تيار قائم أساسا على مقولة "إحالة المحدود إلى اللامحدود" لتغدو استراتيجية التفكيك بمثابة منهجية في التأسيس لمقولات نقدية تسعى إلى تقويض النص.
9. نظرية التلقي والقراءة ظهرت كمنقذ للنقد من عبثية التفكيك ، وعلى الرغم من اهتمامها بالنص والقارئ معا، فقد احتل القارئ مركز الريادة، واعتمادا على ما يوجد في النص، عليه أن يحصل على الدلالة فتصبح القراءة بهذا المعنى مغامرة تحتاج إلى قارئ/ ناقد في المستوى، عليه أن يكون مثاليا لأن عمله سيكون رحلة شاقة.
10. يُعد عبد الله الغذامي أنموذجا نقديا عربيا معاصرا، بوصفه صوت نقدي متميز سعى إلى تأسيس نظرية خاصة بنقد النص العربي من خلال الإفادة من تيارات نقدية مختلفة في دراسته الموسومة "الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية" حيث تناولها على مستويين المستوى التنظيري والمستوى التطبيقي من خلال أنموذج "حمزة شحاتة".
11. إن التقارب بين بعض أسس التيارات النسقية أدت بالغذامي إلى الخلط بين مبادئها ومقولاتها أثناء تنظيره لهذه التيارات.

12. نقدنا العربي يعيش اليوم استفهاما خطيرا حول إمكانية وجود أرضية فلسفية يتكئ عليها هذا النقد ، وقد قدم الغذامي صياغة لهذا الطموح بقوله "الهدف الذي يسعى إليه كل ناقد عربي معاصر هو أن يصل إلى منهج يكون من الممكن وصفه بأنه عربي ، ولو تحقق ذلك فهذه نتيجة عظيمة فعلا".

وختاما يمكنني القول أن هذه النتائج ليست هي القول الفصل في موضوع نظريات ما بعد البنيوية وتجلياتها في النقد العربي المعاصر، بل ما هي إلا بوابة لأفق رحب ينتظر المزيد من البحث ويثير إشكالات جديدة حول قضية التأثير والتأثر... وحول ضرورة خلق منهج نقدي عربي جديد مستقل.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1. القرآن الكريم.
2. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط6، 2006.

المراجع:

1. إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر، عمان، الأردن، ط2، 2007.
2. أحمد أبوزيد: المدخل إلى البنائية. المركز القومي للبحوث. القاهرة، مصر. د.ط. 1995.
3. أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي، دار افريقيا الشرق، بيروت، دط، 1987.
4. بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، أربد، الاردن، ط1، 1998.
5. بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء للنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.
6. بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر_ دراسة في الأصول والملامح والاشكاليات_ النظرية والتطبيق، دار الفجر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006.
7. بشير تاوريريت: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، دار الفجر، قسنطينة، ط1، 2006.
8. جابر عصفور: نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
9. حسن الواد: في مناهج الدراسات الحديثة، دار سراس للنشر، تونس، دط، 1985.

10. حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

11. رضوان جودت زيادة: صدى الحداثة، ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، لبنان.

12. سامي عبابنة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب، الاردن، ط1، 2004.

13. سعد الله محمد سالم: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2008.

14. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد العربي، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

15. عادل عبد الله: التفكيكية سلطة العقل وإدارة الاختلاف، دار الحصاد، دمشق، ط1، 2000.

16. عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994.

17. عبد العزيز بن عرفة: الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط1، 1993.

18. عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي الغربي المعاصر_ مقاربة حوارية في الأصول والمعرفية_، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.

19. عبد الغني بارة: الهيرمينوطيقا والفلسفة، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2007.

20. عبد الله إبراهيم وآخرون: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996.

21. عبد الله إبراهيم: التفكيك الأصول والمقولات، منشورات عيون المقالات، بغداد، ط1، 1990.

22. عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، منشورات النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1992.

23. عبد الواحد محمود عباس: قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

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

25. عصام خلف كامل: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، دط، 2003.

26. علوي حافيظ إسماعيلي: مدخل إلى نظرية التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج34، مج9، 1999.

27. علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2000.

28. محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

29. محمد الناصر العجيمي: النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، دار محمد علي الحامي، صفاقس، ط1، 1998.

30. محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، ط2، 2002.

31. محمد عزام: التلقي والتأويل، بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع، ط1، 2007.

32. محمد عزام: النقد والدلالة، نحو تحليل سيمائي للأدب، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1996.

33. محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

34. مصطفى حسن سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001.

35. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحًا نقديا معاصر، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2005.

36. ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر، عمان، ط1، 1997.

37. يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للطبع والنشر، القاهرة، ط1، 1994.

38. يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

39. يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، دار البشائر للنشر، الجزائر، 2002.

40. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

المراجع المترجمة:

1. أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000.

2. برنار توسان: ما هي السيميولوجيا، تر محمد نظيف، دار إفريقيا الشرق، ط2، 2002.

3. بيير جيرو: السيمياء، تر أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

4. بيير زيما: التفكيكية؛ دراسة نقدية، تر: أسامة الحاج، دار مجد، بيروت، ط2، 2006.

5. تودوروف، جوناثان كلر وآخرون: القصة، الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر خيري دومة، دار شرقيات للنشر، القاهرة، ط1، 1997.

6. جاك دريدا: أحادية الآخر اللغوية، تر، عمر مهيبل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

7. جاك دريدا: استراتيجية تفكيك الميتافيزيقا، تر: عز الدين الخطابي، افريقيا الشرق، المغرب، 2013.

8. جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، 1988.

9. جون ستروك: كتاب البنيوية وما بعدها من ليفي شتروس إلي ديريدا، تر: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1996.

10. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، مصر، دط، 1998.

11. روبرت شولز: البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1984.

12. روبرت شولز: السيمياء والتأويل، تر سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

13. روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين اسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994.

14. روجيه غارودي: البنيوية فلسفة موت الانسان، تر: جورج طرابيسي، دار الطليعة للطباعة، سوريا، ط3، 1985.

15. رولان بارت: الأعمال الكاملة لبارت، ج (5) تر: منذر عياشى، مركز الانماء الحضاري، حلب، 1999.

16. رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، المغرب، ط3، 1993.

17. رولان بارت: لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1992.

18. رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1994.

19. فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب(في الأدب)، تر: حميد حميداني، مكتبة المناهل، فاس، المغرب، دط، 1995.

20. ك. م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، دار روتامرنت، ط1، 1996.

21. كولير جوناثان: التفكيك. ضمن كتاب البنيوية والتفكيك، مداخل نقدية، مجموعة من الباحثين تر: حسام نايل، دار أزمنة، عمان، ط1، 2007.

22. ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، دراسة فكرية، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2001.

23. هانس روبرت ياوس: نحو جمالية التلقي، تاريخ الأدب، تحدي لنظرية الأدب، تر: محمد مساعدي، مطبعة الأفق، فاس، دط، دت.

المعاجم والقواميس:

1. رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2000.

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

3. عنابي محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم عربي انجليزي، الشركة المصرية للنشر لونجمان، ط1، القاهرة، 2003.

المجلات والدوريات:

1. الملتقى الوطني الأول: السيميائية مفاهيم اتجاهات وأبعاد، (السيمياء والنص الأدبي)، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000.

2. الملتقى الوطني الأول: السيميولوجيا والسرد الأدبي، (السيمياء والنص الأدبي)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000.

3. مجلة الورشة الثقافية، محمد سعد الله: فلسفة التفكيك عند دريدا.. العدد 417، 2006.

4. قاسم المومني: عبد الله الغذامي وقراءة النص، ضمن كتاب عبد الرحمن اسماعيل بن السماعيل، الغذامي الناقد قراءات في مشروع الغذامي النقدي، سلسلة كتاب الرياض، عدد 98/97، ديسمبر 2001، جانفي 2002.

فهرس الموضوعات

مقدمــة.....	(أ-هـ)
الفصل التمهيدي: "البنيوية وما بعدها" امتداد و اتفاق أم قطيعة و اختلاف	
1. الجذور الفلسفية والفكرية والثقافية لنظريات مابعد البنيوية.....	7
2. البنيوية وأزمتها.....	10
3. ما بعد البنيوية (المصطلح و الماهية).....	15
الفصل الأول: نظريات ما بعد البنيوية تنظيرا غربيا.....	
1. السيميولوجيا- مقاربة نظرية.....	21
1.1. ماهية السيميولوجيا.....	21
2.1. تجلّي السيميولوجيا عند رولان بارث.....	23
1.2.1. السّلطة اللغوية.....	26
2.2.1. مفهوم النص ومقوّماته.....	28
3.2.1. النص وغياب الأبوّة.....	33
2. التفكيكية – مقاربة نظرية.....	35
1.2. ماهية التفكيكية.....	36
2.2. آليات التفكيكية.....	39
1.2.2. الاختلاف والإرجاء.....	39
2.2.2. نقد التمركز(التمركز حول العقل).....	41
3.2.2. نظرية اللعب.....	42
4.2.2. علم الكتابة أو الغراماتولوجيا.....	44
5.2.2. الحضور والغياب/ الأثر والانتشار.....	45
3. نظريات التلقي والتأويل- مقاربة نظرية.....	46
1.3. نظريات التلقي والتأويل(النشأة و المفهوم).....	47

2.3. أهم المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي.....	48
1.2.3. مفهوم أفق التوقع أو أفق الانتظار.....	48
2.2.3. مفهوم تغيّر الأفق(المسافة الجمالية).....	49
3.2.3. مفهوم اندماج الأفق.....	50
4.2.3. الاستجابة الجمالية عند فولفغانغ إيزر.....	50
3.3. القراءة (مفاهيم وأسس).....	51
1.3.3. مفهوم القراءة.....	51
2.3.3. النّص والقارئ.....	53
3.3.3. الدلالة والتّأويل.....	54
الفصل الثّاني: نظريات ما بعد البنيوية تحصيلا عربيا" الخطيئة والتكفير "أنموذجا.	
أولا: القسم الأول من الكتاب.	
1. بطاقة تعريفية للكتاب الموسوم بـ"الخطيئة والتكفير".....	58
2. تصور الناقد لنظريات ما بعد البنيوية.....	62
1.2. البنيوية.....	62
2.2. السيميولوجيا.....	63
3.2. التفكيكية.....	64
4.2. نظرية القراءة والتلقي.....	67
3. المنطلقات المنهجية لإجراءاته النقدية.....	68
ثانيا: القسم الثاني من الكتاب.	
4. قراءة في نماذج تطبيقية للناقد.....	71
1.4. نموذج الجمل الشاعرية.....	73
2.4. مبدأ تفسير الشعر بالشعر.....	74

3.4. نموذج الخطيئة والتكفير.....	75
4.4. تحليل تشريحي لقصيدة[**يَا قَلْبُ مُتْ ظَمَأً**].....	82
5. ملاحظات نقدية حول الإجراء التطبيقي للناقد.....	87
خاتمة.....	92
قائمة المصادر والمراجع.	
فهرس الموضوعات.	

ملخص الدراسة:

تحاول هذه الدراسة الوقوف على موضوع (نظريات ما بعد البنيوية بين التنظير الغربي والتحصيل العربي) وتحاور النص في ضوء تلقيه في مشهد النقد العربي وترصد فاعلية المناهج النصية محددة بالبنيوية وما بعدها، أملا في التعرف على منهجية طرحها وربطها بحركة التطور النقدي العربي ومناقشة إشكالية التباين ضمن مساري التنظير والتطبيق، ومعالم الفجوة الحاصلة في هذا السياق، وطبيعة تلقي المنهج وتفعيله واصطناع الآليات النقدية لكل اتجاه، وأهم المعالم التي توصل إليها النقاد. وقد امتطى هذا الطرح محاورة لأعلى نموذج نقدي عربي متميز متمثلا في الناقد "عبد الله الغذامي" وكتابه الموسوم "الخطيئة والتكفير" وقد ناقشت في الفصل التمهيدي الجذور الفلسفية لنظريات ما بعد البنيوية وعلاقة هذه الأخيرة بالبنيوية (امتداد أم انقطاع) والتي ارتأيت أنها تساعد في سبر غور نظريات ما بعد البنيوية ومعطياتها، أما الوقفة في الفصل الأول فخصصتها لنظريات ما بعد البنيوية تنظيرا غربيا والتي ناقشت من خلالها المفاهيم والآليات ضمن عنوانات تناولت مفردات (سيميائية، تفكيكية، نظريات التلقي والتأويل) ووقفت في الفصل الثاني على تسليط الضوء على مدى التحصيل العربي لهاته النظريات ضمن كتاب "الخطيئة والتكفير"، حيث نوقش على جزئين؛ الأول تناول تصور الناقد لنظريات ما بعد البنيوية وإجراءاته النقدية أما الثاني تناول قراءة في نماذج تطبيقية للناقد وآراء حول الإجراء النقدي الغذامي.

ولم تكن الدراسة لتصل إلى منتهاها إلى بوضع مجموعة من النتائج المستوحاة من رحلتي مع كثير من القراءات النقدية والتي ضمنتها في خاتمة الرسالة.

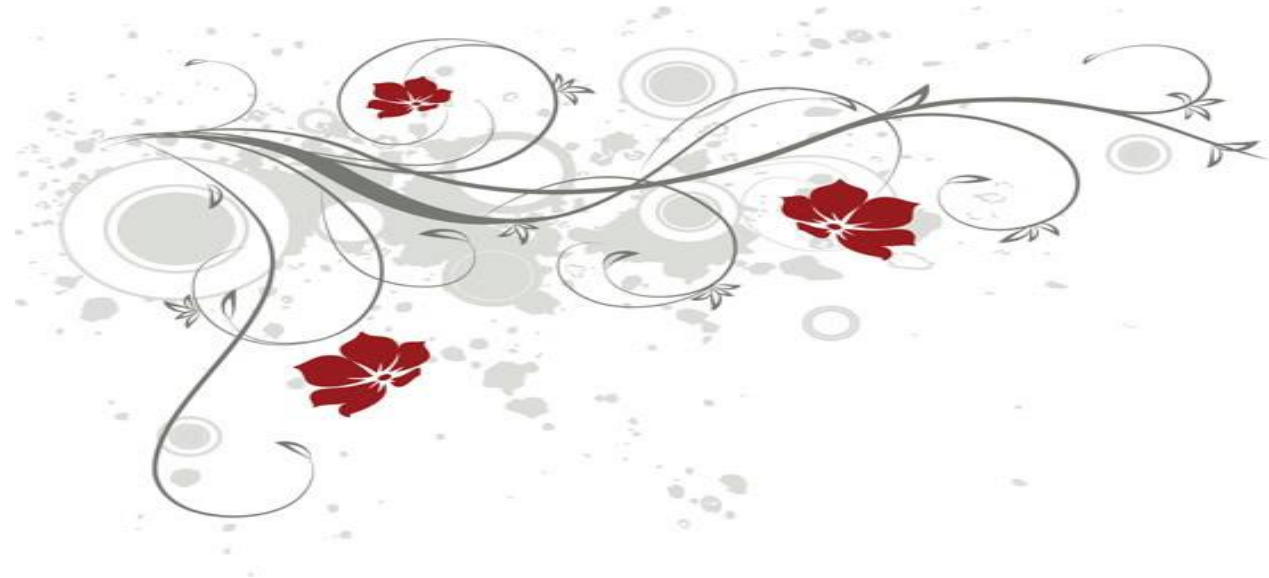
الكلمات المفتاحية: مفاتيح النص– تأثير و تأثر– الخطيئة والتكفير– النموذج.

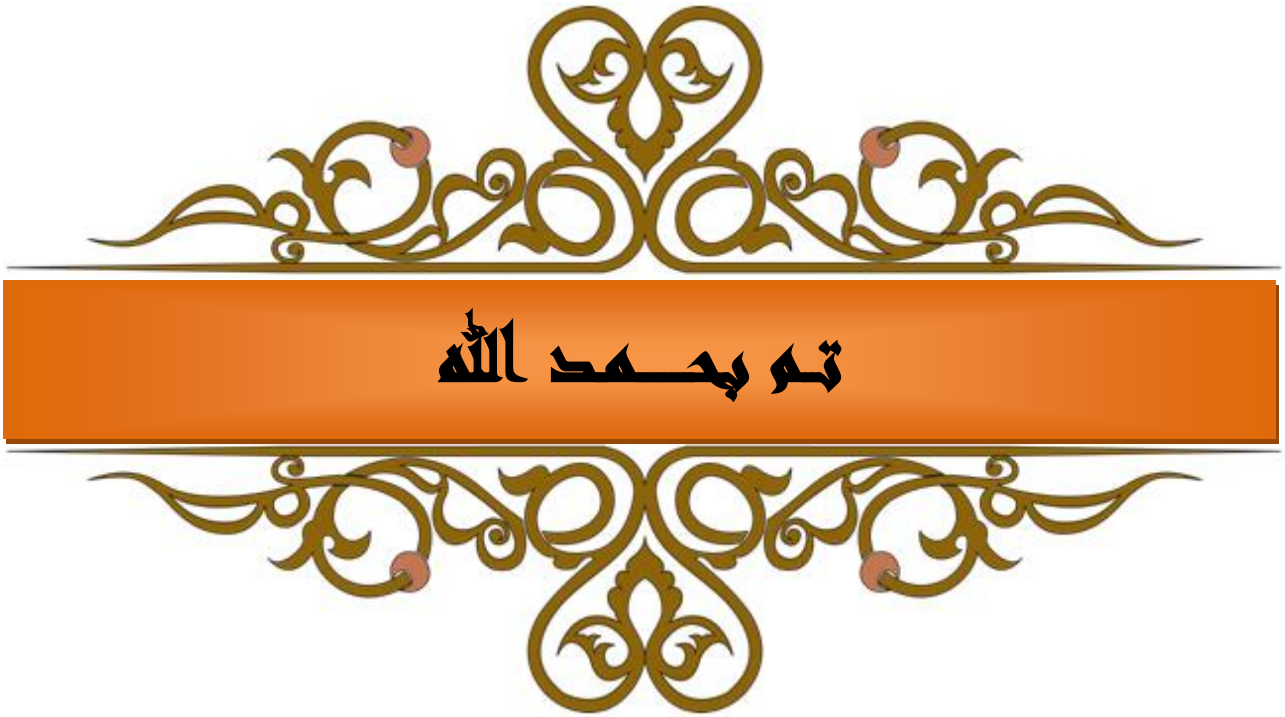
Abstract:

The study attempts to identify (post-structural theories between Western theory and Arab collectivity) and to discuss the text in the light of its reception in the Arab criticism scene and to monitor the effectiveness of textual curriculums specific to structuralism and beyond, hoping to identify the methodology presented and link it with the movement of Arab monetary development. The dimensions of the gap in this context, the nature of receiving the methodology and activating it and the synthesis of monetary mechanisms in each direction, and the most important parameters reached by the critics. This discussion was discussed by a prominent Arab critique of the critic Abdullah Al-Ghathami and his book "Sin and Atonement." In the introductory chapter, I discussed the philosophical roots of post-structural theories and their relationship to structuralism (extension or interruption) that decided to help he fathom of post-structural theories and their data. The first chapter is devoted to the post-structural theories of the Western perspective, in which the concepts and mechanisms were discussed within the titles dealing with the vocabulary of (semiotics, decomposition, theories of receive and interpretation). The first discussed the critical view of post-structural theories and monetary procedures, while the second dealt with reading in the application models of the critic and views on the monetary action of Al-Ghathami.

The study did not reach its conclusion to develop a set of results inspired by my trip with many of the critical readings that I included in the conclusion of the letter.

Words keys : text keys- influence and affected- Sin and Atonement- sample.





تم بحمد الله