الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم و البحث العلمي
المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي-تيسمسيلت-
معهد الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

المنظومة التفكيكية عند عبد الملك مرتاض وعبد الله الغذامي

بحث مقدم لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي.

تخصص: دراسات نقدية و أدبية.

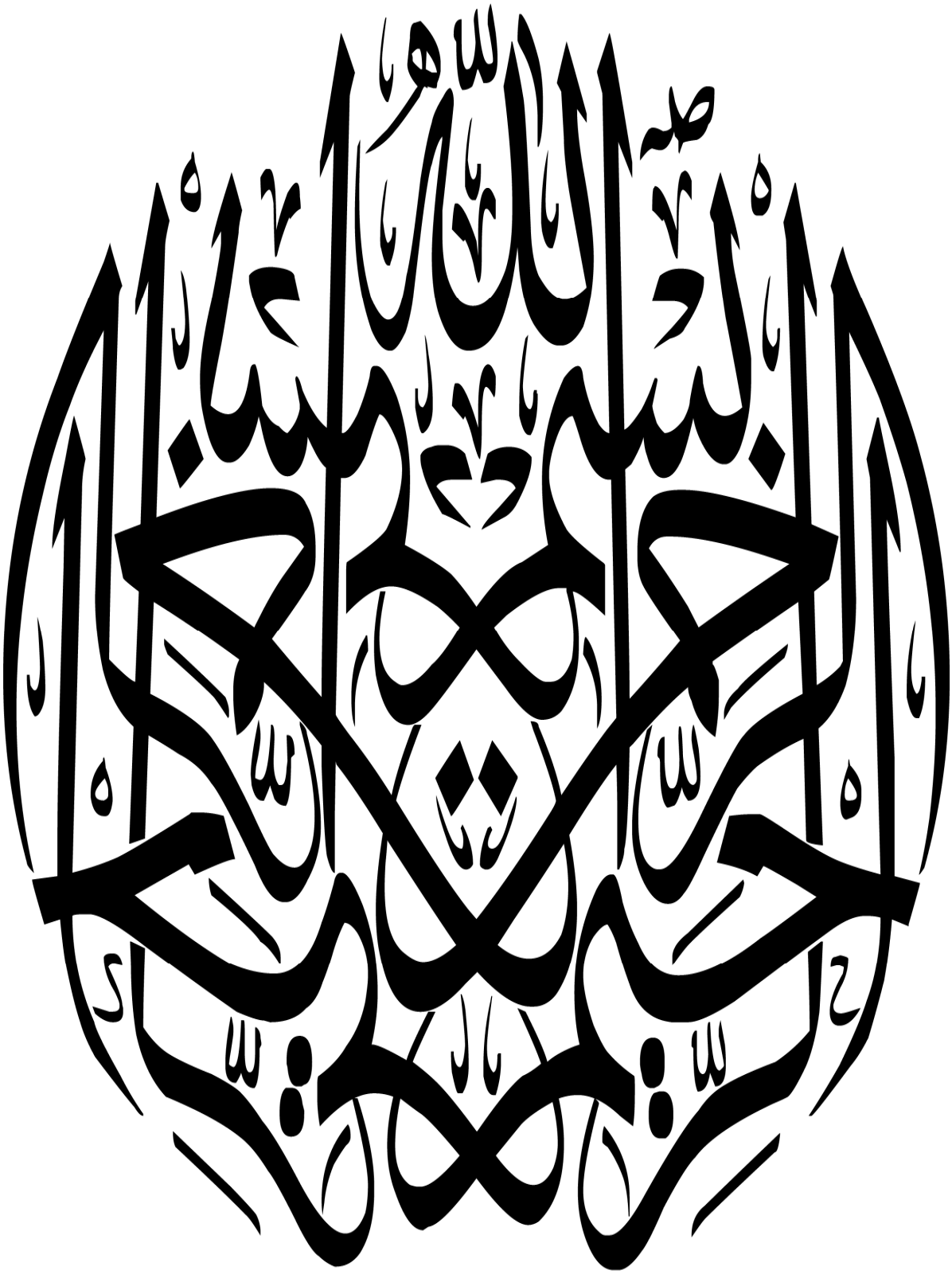
من إعداد الطالبتين:

- قدوش عائشة هاجر.
- جريـــــــبي لاعج.

إشراف:

الدكتور: بن علي خلف الله

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


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

الحمد لله حمداً كثيرا مبارك فيه الذي وفقني لإتمام هذا العمل المتواضع من أجل أن يجود المرء بما لديه والأجمل أن يهدي الغالي للأغلى، إلى الأجدر والأحق بثمرة هذا العمل، إلى أغلى الناس وأعز ما هداني الله من نعمة، إلى الصدر الحنون، إلى من سألتها قطرة حب أهدتني بحر ودعاء أهدتني كتابا، إلى من ركع العطاء أمام قدميها أمـــــي.

إلى الذي لم يبخل علينا يوما، إلى قرة عيني الذي ساندني أفراحي وأحزاني، إلى الذي من عمره أهداني أبـــــــي.

إلى من كانوا سندي ووراء تشجيعي: عبد الرحمن، أمُحَمَّد، أمينة، فتيحة.

إلى إخوتي وأخواتي العزيزات خاصة: عبد الصمد، زكريا، ميلود، عماد، نور الهدى، زينب، ليلى، زهرة الإسلام، ورميساء.

إلى الكتاكيت: هيفاء، مصطفى، فاطمة، وفضل الخالق.

إلى خالاتي وأزواجهم وبالخصوص خالتي نصيرة، إلى أخوالي خاصة عبد اللطيف وزوجته إلى أعمامي وعماتي.

إلى صديقات الدرب: نوال، بختة، وإلى صديقة العمل لاعج دون أن أنسى كل طلبة السنة الثانية ماستر جميع التخصصات.

إلى كلّ أساتذتي الكرام خاصة الأستاذ: خلف الله إلى كل من سقط من قلمي سهوا.

هاجر

إهداء

إلى واحة أحلامي وسراج حياتي إلى نبع الحنان الصافي والصدر الحنون الدافئ إليك يا من يهتّز لتضرعها عرش الرحمان ووضعت تحت قدميها الجنان، إلى من رماني القدر في حبها وجعلني أتعذب من أجلها إلى من جعل الدموع لا تجف في عيوني والكلمات تختنق في صدري والأشواق تزيد في أعماقي إلى الذي صنعت مني فتاة عالية الهمة، أمي لو كان عمرك بيدي لأطلته حتى ولو كان فيه فنائي أمي لو كان قدرك بيدي لرفعتك إلى عنان السماء إلى روحك الطاهرة يا أمي.

إلى تاج رأسي وفخري وعوني في هذه الحياة إلى من زرعني في أرض طيبة وسقاني بمكارم الأخلاق إلى الذي تعب لأرتاح أنا إلى من علمني النجاح قائلا بعد البداية نهاية وبعد العمل راحة إلى من علمني أن الحياة عمل وأخلاق وأن الصبر مفتاح النجاح أقول شكرا ورعاك الله يا شمعة دربي أبـــــــــــــــــي

إلى أحباء قلبي إلى رفيقات الدرب ومزيلات الكرب ومن يعنني على طاعة الرب إلى أجمل الأزهار أخواتي:نوارة، فتيحة، خيرة، بختة.

إلى الرجل الثاني في العائلة عمار إلى رمز الأخوة والإحساس بلقاسم إلى الحنون عبد القادر، إلى الصبور ﷺ، والكتكوت الصغير نبيل وعصفورة المنزل زهرة، وكل من بلال وتوفيق وألاء وصلاح ومنير وعبد الباسط.

إلى من أحبهم بقدر ما في قلبي من نبضات وما أخاف عليهم بقدر ما في الدنيا من خيانات وإلى من أشكرهم بقدر ما في اللغة من كلمات، صديقاتي وحبيباتي: إلى القلب الحنون فاطمة، وتوأم الروح نوال، وراسمة البسمة مريم، ودفئ الأم صليحة، والمرحة صارة، والرائعة الجميلة والبريئة زينب، والصادقة عائشة، ورفيقتي هاجر وكل زميلات قسم الأدب.

إلى رمز الأخوة والإحساس وأغلى الناس إلى من ساندني في كل حياتي وقدموا لي يد العون في مشواري الدراسي إخوتي:نور الدين، الحاج، عابد، وبالأخص أستاذي في الحياة قال لي أنه من يطرق باب الأمل لا يعرف معنى المستحيل أحمد.

وكل من وسعهم قلبي ولم تسعهم ورقتي وإلى من سقط اسمهم إلى كل من يثيرون سواد ليلي أستاذتي الكرام من الابتدائي إلى الجامعي.

كلمة شكر

أولا:نشكر الرب السميع العليم رب العرش العظيم الذي وفقنا في هذا العمل, وأنار لنا طريق العلم والمعرفة، وسهّل لنا الطريق لإتمام هذا البحث المتواضع.

ثانيا: نتقدم بالشكر الجزيل, إلى أستاذنا الفاضل والدكتور "خلف الله بن علي" الذي أشرف علينا,والذي كان لنا معلما ومرشدا حكيما.

كما نشكر كلّ الأساتذة الكرام الذين قدّموا لنا يد العون, وعلى رأسهم: الأستاذ "مرسي رشيد", والأستاذ"بولعشار", والأستاذ "بلخياطي لونيس"، والأستاذ "عطّار"، والأستاذة "شريط نورة".

وإلى كل أساتذة جامعة تيسمسيلت معهد اللغة العربية وآدابها.

ولا يفوتنا أن نشكر كلّ الزملاء والزميلات الذين ساعدوناولو بكلمة سواء كانوا من قريب أو بعيد.

مُقَدِّمَةٌ

مقدمـــــــة:

لقد شهد النقد الأدبي المعاصر تطورا وتحولا سريعا، أنتج مناهج نقدية كان اهتمامها الأول هو النسق اللغوي للنص، فتعاملت هذه المناهج مع النص الأدبي على أنّه بناء لغوي منغلق على نفسه، ومن هذه المناهج نجد البنيوية وما انبثق عنها كالأسلوبية والسيميائية، ثم ما بعد البنيوية أو ما اصطلح عليه في النقد الغربي بالتفكيكية، والتي حاولت أن ترمّم ما تركته هذه المناهج النسقية كثغرات، محاولة تجاوز ذلك، وإعطاء القراءة النصيّة أبعاداً جديدة، وقد شغل التفكيك العديد من النقاد خاصة الغربيين، وذلك لما طرحه من رؤى جديدة، وكمـــا هو معروف فقد ولد هذا المنهج في بيئة غربية، ثم انتقلت إلى النقد العربي بداية تسعينيات القرن الماضي، إلا أننا لاحظنا أن الناقد العربي وجد صعوبة في التعامل وتلقي هذا المنهج، كونه يتبنى ويدعو إلى أشياء قد لا تستسيغها الثقافة العربية الإسلامية كموت المؤلف والمغالاة في بعض القضايا كسلطة القارئ والتي أثارت الكثير من الكلام في أوساط المثقف العربي قديماً وحديثاً.

إلا أننا ورغم ذلك وجدنا حضورا للمنهج لدى العديد من النقاد العرب، وقد كان اهتمامهم بهذا المنهج يتراوح بين التنظير له؛ أي استجلاب هذه المعرفة من الغرب، وذلك إمّا بترجمتها أو بممارستها وتقديمها للقارئ العربي، أو عن طريق تطبيق هذا المنهج على النص العربي قديمه وحديثه، وقد حاولت التفكيكية أن ترمّم المناهج النسقية التي جاءت قبلها—كما سبقت الإشارة- وتصلح أو تصحح ما غفلت عنه سابقاتها، وقد حاولنا في هذا البحث التنقيب عن هذا المنهج في المدونة النقدية العربية المعاصرة، خاصة لدى نقاد أمثال عبد الله الغذامي وعبد المالك مرتاض، هذان الناقدان واللّذان يصرحن

في كلّ مرة، وفي معظم ما كتبوه بنهاجيتهم التفكيكية، وحاولنا أن نثبت هذه النهاجية من عدمها، وتأسيساً على ما سبق جاء موضوع بحثنا موسوم بـــ "التفكيكية عند عبد الملك مرتاض، وعبد الله الغذامي"

وقد كان دافعنا إلى البحث في هذا الموضوع مجموعة من الأسباب لعلّ أهمها:

-التعرف أكثر على المناهج النسقية خاصة التفكيكية ومعرفة كيف طبقت على النص الأدبي.

-الإطلاع على رؤية الناقد العربي لذا المنهج، وكيف طبقهُ على النص العربي.

-اعتبار التفكيكية آخر ما وصلت إليه مناهج النقد الغربية فارتأينا معرفتها .وكان البحث جوابا عن مجموعة من الأسئلة لعلّ أهمها:

-ما الأسس والخلفيات المعرفية والفلسفية التي انبنى عليها الفكر التفكيكي؟

-كيف كان تلقي النقد العربي لهذا المنهج ؟ وهل استطاع أن يفهم بشكل دقيق ما يدعو إليه التفكيك؟

-هل يعتبر ما أنتجه الغذامي ومرتاض تفكيك؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها اتبعنا خطة وقد كانت بالشكل التالي :ثلاثة فصول وخاتمة، وسم الفصل الأول بـــ"التفكيكية عند الغرب"، تناولنا فيه تعريف التفكيكية والبحث في أصولها الفلسفية، وما هي أهم الأسس التي انبنت عليها، مع ذكر أهم أعلامها وأهم ما أنتجوه في هذا المجال، في حين جـــاء الفصل الثاني موسوم بـــ"تجليات التفكيكية عند عبد المالك مرتاض"تطرقنا فيه إلى تبني مرتاض للتفكيك في بعض أعماله تأسيسا وتطبيقا وقد كان ذلك في كتابيه "تحليل الخطاب السردي معالجة

تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق"و"بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية"، أما فيما يخص الفصل الثالث فكان تحت عنوان "التفكيكية لدى عبد الله الغذامي"حاولنا فيه هو الآخر اكتشاف رؤية هذا الناقد للتفكيكية وكيفية تطبيقه لها على النص الأدبي في أعماله، واخترنا لذلك مؤلفيه:"الخطيئة والتكفير" و"تشريح نص" وقد تُوِّج البحث بخاتمة كانت تضمّ أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

أما فيما يخص المنهج الذي استعنا به لدراسة هذه القضية النقدية هو المنهج الوصفي التحليلي نظرا لطبيعة الموضوع باعتباره في نقد النقد الذي كان يدور حول ظاهرة التفكيك سواء عند الغرب أو العرب كما استعنا أيضا بالمنهج التاريخي لحاجتنا إليه لتتبع هذه الظاهرة زمنيا.

ساعدنا في هذا البحث مجموعة من المؤلفات والتي سهلت لنا ولوج هذا الموضوع وهي:

-كتاب يوسف وغليسي (النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية) وكذلك كتابه (مناهج النقد الأدبي)،وكتاب (معرفة الأخر) لعبد الله إبراهيم، و(الخطيئة والتكفير، وتشريح نص)لعبد الله الغذامي، و(تحليل الخطاب السردي، معالجة سيميائية تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق) لعبد الملك مرتاض، ودراسة حسين خمري (نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، وعبد الله أبو هيف (النقد العربي الجديد في القصة والرواية والسرد)

ومن الطبيعي أن تواجهنا – ككل بحث – صعوبات يمكن أن نختصرها فيمايلي:

-صعوبة التعامل مع مناهج ما بعد الحداثة لتداخل بعض مفاهيمها وتضارب الترجمات العربية لها، وكذا خصوصيتها الغربية والبيئة التي نشأت فيها، كل هذه العوامل تصعب من تلقي هذه المناهج، وقد تبدو أحيانا غريبة ومستعصية عن الفهم.

-كثرة المادة المعرفية وتشعبها مما صعّب علينا عملية التصنيف وخاصة أن هناك بعض النقاد الذين عمدوا إلى المزج بين عدة مناهج ونظريات في مقارباتهم للنص.

-كون المنهج غربي وجاء بلغة أجنبية وعدم إتقاننا للغة الأصلية صعب علينا من فهم ما جاء به.

ولا يسعنا –هنا- إلا أن نتوجه بأسمى معاني الشكر الجزيل لصاحب الفضل الكبير الدكتور خلف الله بـــن علي لرعايته لهذا البحث الذي استطعنا بعون الله ودعمه لنا في تذليل كل صعب وإرشادنا، حيث أوصلنا بتوجيهاته الثمينة ونصائحه القيمة لإنجازه، فجزاه الله عنا أحسن الجزاء ووفقه فيما يرتضي وله الشكر والامتنان مرة أخرى.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نسأل الله المزيد من فظله وتوفيقه وندعوه أن يجود علينا ويكرمنا بالفهم الصائب والسليم ويكون عملنا هذا خالصا لوجهه الكريم، ويكون إضافة جديدة في حقل البحث العلمي، وفاتحة لمزيد من الدراسات والبحوث.

تيسمسيلت في:2015/05/05

جريبي لاعج

قدوش عائشة هاجر

الفصل الأول

التفكيكية من النقد الغربي إلى النقد العربي

- ✓ الجذور الفلسفية للتفكيكية.
- ✓ مفهوم التفكيك.
- ✓ إشكالية المصطلح.
- ✓ آليات التفكيك.
- ✓ رواد التفكيك في النقد الغربي.
- ✓ مآخذ التفكيك.

الفصل الأول

انتقال التفكيكية من النقد الغربي إلى النقد العربي

تمهيد:

يعد النقد في الفلسفة التفكيكية المتداولة في الدراسات النقدية المعاصرة وهو من احدث المناهج النقدية النصانية[1].

وإن التأريخ له من حيث الظهور كان بتقديم "جاك دريدا " محاضرته عام **1966** في أمريكا بعنوان "البناء والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية "[2].

حيث أُعلن عن موت البنيوية بعد هذه المحاضرة وميلاد المؤتمر الأول للتفكيك لتسود التفكيكية الساحة النقدية الأمريكية في السبعينات[3].

وقد أجمعت جل المؤلفات على أن "دريدا" هو الأب التأسيسي لفكرة التفكيك وإن كان قد استقاها من سابقيه[4].

كما أن الطروحات التي قدمتها التفكيكية تعددت من طرح فلسفي إلى سياسي إلى اجتماعي إلى لغوي لا هوتي في نهاية المطاف [5].

1- فيصل الأحمر، معجم السميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 1431هـ، 2010، ص:335.

2- فيصل الأحمر، معجم السميائيات، ص:337.

3- محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، عالم الكتب الحديث، إربد –الأردن، ط1، 2013، ص:15.

4- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص:338.

5- محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:15.

1-الجذور الفلسفية للتفكيكية :

مرّت التفكيكية بمراحل فلسفية وفكرية عملت على هزّ الفلسفة الهيجلية القائلة بمركزية العقل الأوربي والتي تقوم على أساس التقويض والهدم للفكر القديم.

كما تسعى إلى تفكيك البنية، وتحويل الثابت وتثبيت المتحول، وإلحاقه ببيئات غربية وفق مبدأ وحدة الاختلاف الهيجلية [1].

كما اكتسبت اسمها من الفلاسفة الإغريق الأوائل الذين استخدموا مصطلح التفكيك في تحليلهم للمعطيات الرياضية و المنطقية التي تكشف الفكر غير المتماسك، ثم عاد هذا المصطلح الرياضي إلى التواجد بعد حوالي خمسة و عشرين قرنا في شكل نظرية أدبية ولغوية وفلسفية على يد الفيلسوف الفرنسي المعاصر "جاك دريدا"[2].

فأراد من خلالها بلورة الجهود الفكرية المنصبة على التقويض في كتاباته التي اختصت في حقل الكتابة الأدبية [3].

وساهم في هدم الفلسفة الغربية الميتافيزيقية واتخذ إستراتيجية التفكيك من أجل البرهنة على ثنائية الحضور، والغياب لمحو الأصل وبناء المختلف ليصبح النص نصيّن ويثبت النص الحاضر بوجود نص أخر مختلف لذا فإن التناص هو العمود الفقري لإستراتيجية التحليل في هذا المنهج[4].

1- عادل عبد الله، التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، ط1، 2000، ص:22.

2- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص:336 .

3- عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص:87.

4- حلام الجيلالي، المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، ع:404، السنة الرابعة كانون الأول، 2004، ص:23.

وإن رؤية التفكيك لفلسفة الميتافيزيقا الغربية تتحدد على أنها نظام مركزي من ناحية أن كل وحدة من وحداتها ترجع إلى مركزية (الإله) أو (الإنسان) أو (العقل)، فقد دخلت هذه المراكز في علاقة جدلية عبر مراحل تطورها إلى أن وصلت إلى التفكيك، و يمكن تحديدها بأربع مراحل :

1- مرحلة العصر المسيحي المبكر إلى حد القرن الثامن عشر .

2- مرحلة القرن الثامن عشر و فلسفة التنوير إلى حد القرن التاسع عشر.

3- مرحلة القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين تقريبا.

4- المرحلة الأخيرة بدأت عام 1966، انبثاق معطيات دريدا النقدية .

اتسمت المرحلة الأولى بكون الإله مركز كل شيء،و هو الأصل لكل الموجودات والنتاجات العلمية والدينية، وفي المرحلة الثانية تخلخلت مركزية الإله و اعتقد الإنسان أنه يستطيع أن يتربع على عرش هذه المركزية، وفي المرحلة الثالثة طردت العقلانية المركز، وأصبح اللاوعي أو العقلانية هي المركز وأصل الأشياء، ووصلت المرحلة الأخيرة إلى شواطئ دريدا الذي أعلن خلخلة كل تلك المراكز، بحيث أصبح لكل تركيب ونص مركزا خاصا به يمثل المعين الأساس للمصدر النهائي للمعنى، ويوصف باستحالته لإمكانية الاستبدال مع غيره[1].

وقد ظهر هذا المصطلح كممارسة فلسفية في كتاب "دريدا" (في علم النحو) الصادر عام **1967** والذي أعتبر تتمة لفلسفة الألماني "هيدجر" حيث سعى إلى نقض فكرة الوجود والزمن. فكان بمثابة شعلة الانفعال الفلسفي لدى كل من "دريدا و" د ي مان" وغيرهم[2].

وحاول في كتابه هذا تقويض أركان الفكر الغربي من أفلاطون وأرسطو حتى أيام هيدجر وليفي ستراوس ودي سوسير[3].

1- محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:147.

2- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص:337.

3- لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2007، ص:183.

أمّا "عبد العزيز حمودة "فيرى أن جذور التفكيك الفلسفية موغلة في السيرورة التاريخية بداية من مرحلة الشك واليقين وصولا إلى بوابة الشك، لذا يربط ظهورها مع بداية دورة ثنائية الشك واليقين.

فقد أدت تجريبية القرن السابع عشر اليقينية، بدعوى التدقيق العلمي والمنهجي إلى توافق فلسفي، فحواها (الذات والموضوع، الداخل والخارج).

لتظهر موجة التشكيك الألمانية مع "كانط" الذي حفز لسلطة العقل الميتافيزيقي، ورفض الانسياق الكلي للتجريب، وفي حلقة الثنائيات نجد الكفة تقلب لصالح التجريبية التي ارتكزت إلى القاعدة البنيوية، هذه الأخيرة التي كشفت الأقنعة إثر الحربين العالميتين، ليفضى ميدان السبق للتفكيكية التي أعطت الحظ للشك والذات، ثم الارتماء في متاهات اللايقين بالحقيقة[1].

2- مفهوم التفكيك:

إن التفكيك ***(déconstruction)*** في مستواه اللغوي يدل على «التهديم والتخريب والتشريح وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية المرئية.»[2]

أمّا على المستوى الاصطلاحي فتعتبر التفكيكية منهجا من المناهج النقدية فهي حسب "جاك دريدا"«حركة بنائية و ضدها في الآن نفسه، فنحن نفكك بناءا أو حادثا مصطنعا لنبرز بنياته، أضلاعه، أو هيكله ولكن تفكيك البنية لا يفسر شيئا فهي ليست مركز أو لا مبدأ أو لا قوة، فالتفكيك من حيث الماهية طريقة حصر البسيط لذا فهو ليس سلبيا.»[3]

1- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص:337.

2- لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص:184.

3- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الأخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت –لبنان، 1990، ص:114.

كما أنّ حركة ما بعد البنيوية «ظهرت في منتصف ستينات القرن الماضي... ليست قطيعة في المسار البنيوي، إنّما هي في أقصى تقدير نقطة انعطاف–بالمفهوم الرياضي–في منحى الدالة البنيوية تُعَبِّرُ عن مراجعة البنيوية لنفسها و تأملها في مسار تطورها، وإذا تراءى ذلك للبعض بأنه انقلاب "ما بعد البنيوية على البنيوية" أو بالأحرى انقلاب البنيوية على نفسها»[1]

إنّ «مصطلح ***(déconstruction)*** الذي يترجم بـــ"التفكيكية" كان تداخله المنهجي مع مصطلح ما بعد البنيوية كبيرا جدا بحيث يصعب الفصل الإجرائي بينهما وهو اتجاه معظم النقاد المعاصرين»[2].

كما أنّ التفكيكية تقوم على استراتيجية تأسست على«رفض علمية النقد والشك في كل الأنظمة والقوانين والتقاليد، والتحول إلى لا نهائية المعنى»[3] .

إذن فهي تقوم على أساس التقويض والهدم للفكر القديم.

ويدل مصطلح التفكيك لدى معظم الـــمُنظِّرين لها«على التهديم والتخريب وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية المرئية لكنه في مستواه الدلالي العميق يدل على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية والاستغراق فيها وصولا إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها»[4].

ونجد الباحث العربي "علي حرب" يعرف التفكيك بقوله إنّه «قراءة في محنة المعنى وفضائحه للكشف عن نقائض العقل و أنقاض الواقع، أو عن حُطام المشاريع في أرض المعايشات الوجودية ولا يعني هذا إحلال طرف من الثنائية محل طرف أو تغليب نقيض على آخر، إنه يعني أن لا مجال للقبض على المعنى الذي هو دوما مثار الاختلاف والتعدد أو الانتـــــــــهاك والخروج أو

1–يوسف و غليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص:168-169.
2–محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:114.
3–عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، ابريل، 1998، ص:08.
4–لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص:184.

الالتـــــــباس أو التـــــــعارض»[1]. وحسب رؤيتنا لكل هذه المفاهيم الخاصة بالتفكيك فإننا نجدها متماسكة ومكملة لبعضها.

3- إشكالية المصطلح:

إنّ التفكيكية اتجاه نقدي له عدة تسميات من بينها مصطلح ما بعد البنيوية وهناك مصطلحات تداخلت وتناصت مع التفكيكية يمكن حصرها فيما يلي:

3-1 ما فوق البنيوية(super structuralisme):

والذي يشير إلى إمكانية منح البنيوية إطارا موسوعيا باعتبار ما سيكون وليس باعتبار ما هو كائن، كما يعد"ريتشارد هارلاند "صاحب هذا المصطلح حيث أطلقه أول مرة عام **1987** وقصد به تناول المعطيات المنهجية النقدية الحديثة بطريقة شاملة وقد ذكر أنّ من أعلام ما فوق البنيوية (سوسير، ستراوس، ياكوبسون، بنفنست، دريدا، فوكو، بارت، كريستيفا، دولوز، بودريلارد، ألتوسير).

كما رأى أن مسار ما فوق البنيوية الفكري محدد بمعطيات (سوسير، دوركايم، وستراوس) أمّا المسار الفلسفي فقد تَمثل بعد مسلك ما فوق البنيوية فلسفة تجريدية تلتقي مع الفلسفة الميتافيزقية وتتنافى مع كل من الفلسفة المثالية الهيجلية وفلسفة الأنا الديكارتية، وقد رسم منهجا لما فوق البنيوية وهو الحقيقة الفلسفية المطلقة[2].

1-علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الفارس، عمان، ط1، 2005، ص:26-27.

2-محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:09.

كما قد جعل "هارلاند" هذا المصطلح واسعا وشاملا بحيث يغطي جميع الفعاليات المنهجية التي تؤسس على الطرح البنيوي وبهذا اجعل مصطلح ما بعد البنيوية تابعا له بل جزءا منه[1].

3-2 ما بعد البنيوية *(poststructuralisme)*:

لقد امتلكت تعريفات متنوعة لذا حدّدها "مادان ساروب" بمجموعة من أعلام النقد الحديث منهم (دريدا،فوكو، دولوز، جوتاري، هابرماس ...) ويرى أنها شاركت طروحات البنيوية في التحليل النقدي للتاريخية ***(historysim)*** والتحليل النقدي للدلالة، والتحليل النقدي للفلسفة.

ثم امتازت بخصائص أهلتها إلي قيادة النقد بعد مرحلة البنيوية ومن تلك الخصائص:

1- زعزعة بنية اللغة لأنها قوضت وحدة العلاقة المستقرة بين الدال والمدلول.

2- أكدت أن التجاوب بين النص والقارئ إنتاجية بعد أن كان التجاوب عند البنيوية بين النص ونفسه.

3- شمل التحليل النقدي لما بعد البنيوية الميتافيزيقا، ومفاهيم العلّة والهوية والذات.

4- تبينها لجميع طروحات نيتشه في مسيرتها النقدية.

5- خلقها مسافات توتر شديدة بين اللغة وعلاقتها بالإنتاج والآلة والمادة[2].

3-3 التفكيكية *Déconstructuralisme* :

لقد كان تداخله المنهجي مع مصطلح ما بعد البنيوية كبيرا جدا بحيث يصعب الفصل الإجرائي بينهما، لأن المتتبع لميسرة تطور ما بعد البنيوية يجد تلازمها الكبير مع الطرح التفكيكي

1- محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:10.

2-محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:12- 13.

منذ بدايته فضلا عن أن الممارسات النقدية لكليهما يصب في النبع ذاته، كما أنه اتجاه معظم النقاد المعاصرين منهم (كاريس وودن، ديفيد هواي، فرانك ليتريكيا، آتيين راين، سوزان سليمان...)[1]

كما يمكن القول إن الاختلاف بينهما بيئي سياسي لا منهجي وظيفي، لأنّ التفكيكية استخدمت في أمريكا بينما استخدم مصطلح ما بعد البنيوية في فرنسا.

وقد أشارت "سوزان سليمان" إلى أنّ مصطلح ما بعد البنيوية مناسب لما حدث في فرنسا من تحولات واختراقات في جسد البنيوية وأن البنيوية وما بعدها وصلتا إلى الجامعات الأمريكية في وقت واحد، فاتجهوا لتبني طرح ما بعد البنيوية لكن بصيغة قريبة من الفكر الأمريكي الحديث وبهذا تقبَّل نقاد هذه الجامعات طرح دريدا وأطلقوا عليه مصطلح (التفكيك)[2].

إنّ هذه بعض المصطلحات لأنّ هذا الاتجاه عرف مصطلحات عديدة، وبالرغم من أنّه اتجاه نقدي غربي إلا أنّه قد شهد بعض التسميات عند العرب فهناك من يسميه بالتشريحية مثل الناقد السعودي "عبد الله الغذامي" وكذلك من أطلق عليه تسمية التقويضية وظهر عند الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض"وغيره ولكن المصطلح الأكثر شيوعا هو التفكيكية المقابل للمصطلح الغربي (***déconstruction***)[3].

4-آليات التفكيك:

لقد استندت التفكيكية على مجموعة من الأسس والآليات في مقاربتها للنص الأدبي وعلينا أن نحصرها فيمايلي:

1-محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:14- 15.

2-محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:16-17.

3-حلام رقية، ملامح القراءة التفكيكية في النقد الجزائري المعاصر، مجلة المعيار، ع:04، تيسمسيلت- الجزائر، ديسمبر، 2011، ص:69.

1-4 الكتابة: (*La grammatologie*)

لقد ابتدع "دريدا" مصطلح علم الكتابة أو ما يعرف بـــ"الغراماتولوجيا" في مواجهة ما يسميه هو ميتافيزيقا الحضور، والتي سيطرت على أنظمة الفلسفة الغربية وتكونت بفعل التمركز حول العقل المستند إلى التمركز حول الصوت وهو العناية بالكلام على حساب الكتابة، أما "تودوروف" جاء قبل دريدا ويرى أن للكتابة معنيين:معنى ضيق للكلمة يعني النظام المنقوش للغة المدوّنة، ومعنى عام أنها كل نظام دلالي مرئي، أما "جونثان كلر" يرى أن الكتابة تقدّم اللغة بوصفها سلسلة من العلامات المرئية تعمل في غياب المتكلم، فالعلامات المكتوبة أو المنقوشة على الورق تختلف عن الأصوات أثناء التكلم لأن الأخيرة تختفي عند انتهاء الحديث فهي لا تمتلك خاصية البقاء وكل هذا من خصائص الكتابة[1].

والكتابة وجود قوامه رسوم سوداء متّفق على نظامها، وكيفية استعمالها تمثل سمات لفظية متفقا عليها أيضاً بين مجموعة لغوية معينة.

لذا فإنّ وجودها ماثل فيها وكيانها قائم في لغتها، وحقيقتها أولا وأخيرا كامنة فيها، فكونها كتابة، فهي الحقيقة، لكن في دائرة ما يمنحه معنى الكتابة وما تجود به على مراودها [2]

يرى "دريدا" أنّ مفهوم "غراماتولوجيا" هو دعوة لإعادة النظر الجدية في دور الكتابة بوصفها كيانا ذا خصوصية، لا تعيد إنتاج واقع خارج نفسها كما أنّها لا تختزله. إنّ دريدا متمسك تمسكا شديدا بالكتابة لأنها تتميز بعدة خصائص منها:

- أنّ الكتابة علامة مكتوبة يمكن أن تتكرر رغم غياب سياقها.

1-عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، ط1، 1985، ص:54-55.

2-عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص:06-07.

- قادرة على تحطيم سياقها الحقيقي وتُقرأ ضمن أنظمة سياقات جديدة بوصفها علامات في خطابات أخرى.

- أنّها فضاء للمعنى بوجهين، الأول:قابليتها الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات، والثاني:قدرتها على الانتقال من مرجع حاضر إلى آخر.

وهذه ميزات خاصة بالكتابة لا يمكن للكلام أن يمتلكها [1]

وكذلك يقترح دريدا نوعان من الكتابة الأولى تتكئ على التمركز المنطقي وهي التي تسمى الكلمة كأداة صوتية، الهدف منها توصيل الكلمة المنطوقة، والثانية هي الكتابة المعتمدة على (النحوية) أو الكتابة ما بعد البنيوية وهي ما يؤسس العملية الأولية التي تنتج اللغة[2].

وقد جعل كتابه (***De la grammatologie***) مرجعا لترسيخ هذا المفهوم، فقد دعا إلى كتابة خالصة تقوم على أنقاض الكلام، لذا فمفهوم الكتابة في التصور التفكيكي يتجاوز الدلالة التدوينية إلى مفهوم أوسع، الأصل فيه أن النص المكتوب يكون مفتوح ومتجدد باستمرار ويُمكِّنُ القارئ من إعادة كتابته بصورة متغيرة مع كل قراءة[3].

والقراءة التفكيكية تنظر من منظور أن الخطاب يُنتَج باستمرار، ولا يتوقف بموت كاتبه، ولهذا أكّد دريدا على الكتابة لأنها تعتمد على ضرورة البقاء بغياب المنتج الأول، في حين يتعذّر ذلك بالنسبة للكلام بفضل شرائط التسجيل الصوتي [4].

1-عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص:136.

2-عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:52.

3-يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002، الصفحات:154-155-156.

4-عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، ص:115.

4-2 القراءة:

لقد أَعْلَت التفكيكية كثيرا من شأن القراءة وذلك من خلال تحويل القيادة من سلطة المؤلف في العهد السياقي والسيميائي، إلى سلطة القارئ وذلك لأن النص يتكون من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تتحاكى وتتعارض في حين أن هناك نقطة تجمع هذا التعدد وهي القارئ[1].

قام "دريدا" بتحديد أفق القراءة وذلك في قوله:«أعتقد أنه من غير الممكن الانحباس داخل النص الأدبي، إن المحايثة أو الباطنية الأدبية المحضة تقوم في نظري بالاحتماء داخل الحدود المقامة تاريخيا، والتي تفترض مجموعا كاملا من العقود التاريخية المتعلقة بتأطير النص وتحديد وحدته ومتنه وضماناته القانونية وما إلى ذلك من تحديات اجتماعية/فضائية يجب بالطبع -على الأقل- وبصورة مؤقتة أن تتحرك داخل هذه الحدود لدفع القراءة المحايثة إلى أبعد ما يمكن، ولكنها لا تستطيع في رأيي أن تكون راديكالية تماما، هذا الشيء نابع من بنية النص نفسه، إنما لا نستطيع أن نبقى داخل النص، لكن هذا لا يعني أنه علينا أن نمارس بسذاجة سوسيولوجية النص أو دراسته السيكولوجية أو السياسية أو سيرة المؤلف، أعتقد أن هناك بين خارج النص وداخله توزيعا آخر للمجال أو الحيِّز، وأعتقد أنَّه سواء في القراءة الباطنية أم في القراءة التفسيرية للنص من خلال مسيرة الكاتب أو تاريخ الحقبة يظلّ هناك شيء ما ناقصا دائما»[2].

وبما أنّ النص يعتمد على كتابات متعددة تجتمع عند القارئ الذي يعتبر الفضاء الذي ترتسم فيه الاقتباسات والتي تتألف منها الكتابة دون ضياع أي منها.

1-يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص:154-155.

2- عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، ص137.

فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف وقد ظهرت دراسات جديدة نتيجة هذا الاعتقاد تنطوي تحت لواء ما يسمى نظرية القراءة التي تدرس موضوع القراءة ومستوياتها وأنواع القراء[1].

4-3 قتل أحادية الدلالة والدعوة إلى تشتيت المعنى:

لقد سعت التفكيكية في قتل القراءة الأحادية كما دعت إلى التعددية القرائية وقد اقترح دريدا قراءة النص بما هو إنتاج لمعانٍ غير قابلة للتجمع.

وإنّ العلامة اللغوية تعتبر موضع تشويش بين المعنى المرجعي والمجازي كما أنّ القارئ لا يستطيع السيطرة على النص لأنه ببساطة لا يسمح له بذلك[2].

وقد كان يريد تأسيس ممارسة تتحدى تلك النصوص التي تبدو مرتبطة بمدلول نهائي وإن دريدا لا يريد تحدي معنى النص فحسب، بل يطمح إلى تحدي ميتافيزيقا الحضور، الوثيقة النصية بمفهوم التأويل القائم على وجود مدلول نهائي[3].

كما نجد "كريس بالديك" الذي تحدث عن القراءة التفكيكية على أنها منهج يتبيّن بواسطته أنّ معاني النص في وسعها مقاومة الاستيعاب النهائي ضمن الإطار التأويلي، ويقوم محذّراً من طموح النقد إلى مراقبة النصوص، وفق اعتقاد النقد المغرور بقوته عموما، ثم يختزل مرجعيات القراءة التفكيكية في جملة مبادئ يمكن أن تنحصر في هذه المعادلة:التفكيكية=اعتباطية العلامة اللغوية (سوسير)+شيء من الشك الفلسفي (نيتشه وهيدغر)+آلية القراءة الفاحصة وأفكار الالتباس والتورية (النقد الجديد)+أولوية اللغة على الدلالة (مدرسة يال)[4].

1-يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص:154-155.

2-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص:174.

3-إمبرطو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر:سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2000، ص:124.

4-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص:174-175.

4-4 التناص:

يرى التفكيكيون «أنّه لا وجود لنص مستقل والسبب أنّ كل نص يسبح في فضاء لغوي موروث وُجِدَ سابقاً، ولهذا فإنَّ التفكيكية تَعتَبِر النص جملة من النصوص السابقة أو فضاء لنصوص متعددة؛ أي لا وجود لنص مستقل استقلالاً تاماً بذاته وأنّه يشتغل في مناخ ثقافي ومعرفي مهيمن سابقا وكل كتابة هي خلاصة لكتابات أخرى سابقة لها»[1].

وإنَّ فكرة التناص كجزء من النظرية التفكيكية تكشف لنا السياق على أنّه ذو طبيعة اعتباطية إضافة إلى قوته البنائية ولذا فإنَّ السياق يتداخل عبر الاقتباس فتتحرك الإشارات المكرّرة كاسرة لحواجز النصوص، وعابرة من نص إلى آخر حاملة معها تاريخها وتاريخ سياقاتها المتعاقبة، فيتعدد معها الموروث الأدبي وتنشأ من خلال حركتها فكرة النصوص المتداخلة، ويصبح السياق مطلقا لا تحصره حدود[2].

وضمن مفهوم التناص تظهر مصطلحات في التفكيكية كالتكرارية التي تلغي الأسوار الحدودية بين النصوص وتجعل كل نص مقابل لاسترجاع نص آخر وتكراره والأثر وهو يعني المرجعية النصِّية للنص الجديد وهو عين هذه الأصوات وإذا كانت كل كتابة تعتمد على أثر قرائي، فإنَّ التفكيكية تنفي وجود أثر أصيل والأثر عند "دريدا" هو أصل الأصل[3].

4-5 الأثر:

يعتبر من بين المفاهيم التي أسس لها دريدا:«فهو التشكيل الناتج عن الكتابة ويتِّم ذلك عندما تتصدر الإشارة الجملة، وتبرز القيمة الشاعرية للنص، ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى، متجاوزة حالتها القديمة والتي كان ينظر إليها بأنّها

1-يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص:158.

2-عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:56.

3- عبد الله محمد الغذامي ،الخطيئة والتكفير ،ص:158-159.

حدث ثانوي يأتي بعد النطق في الأهمية وليس وظيفة إلاّ أن يدّل على النطق ويحيل إليه، فالكتابة بمفهوم التفكيكية تتجاوز هذه الحالة لتلغي النطق، لتحلّ محلّه، وبذلك تسبق حتى اللغة، والكتابة ليست وعاء لشحن وحدات معدّة سلفاً، إنّما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها، وبذا يكون لدينا نوعان من الكتابة حسب اقتراح دريدا»[1].

وعليه فالكتابة هنا تقف ضد النطق وتمثل عدمية الصوت وليس للكينونة عندئذ إلاّ أن تتولد من الكتابة، وهي حالة للولوج إلى لغة الاختلاف والانبثاق من الصمت، ومن هنا جاء "دريدا" ليقدم الأثر كبديل لإشارة "سوسير" وهو يطرحه كلغز غير قابل للتحجيم، ولكنه ينبثق من قلب النص كقوة تتشكل بها الكتابة، ويصير الأثر وحدة نظرية في فكرة (النحوية) ترتكز الفكرة عليه ومن خلاله تنتعش الكتابة وإن كان الأثر سحراً لا يُدرك بحسّ، ولكنه يتحرك في أعماق النص ليشعل طاقاته بالفعاليات الملتهبة، والأثر مسؤول عن كل انفعال يصدر عن الجزئيات الدنيا للإشارة، وما الكتابة إلا وجه واحد من تجليات الأثر وليست هي الأثر نفسه، فالأثر الخالص لا وجود له لذا فهدف التحليل التشريحي هو تقفي الأثر في الكتابة ومن خلالها ومعها، وتأتي النحوية لتفرض إنزال الكتابة إلى وصف ثانوي مستبعدة من اللغة المنطوقة، فهي لا تخضعها للمخاطبة وإنّما تفحصها وتحلّلها قبل الخطاب وفي النصوص[2].

كما تتداخل العلاقة بين النص والأثر لتنعكس بسببها معادلة (السبب/النتيجة) ولهذا فإنّ التشريحية تأخذ بقلب مفهوم السببية كما فعل (نيتشه) حيث وصف العلاقة بين السبب والنتيجة بأنها علاقة مجازية أو بلاغية، ويمثّل لها بمثال إنسان يحسّ بوخز في صدره، مما يجعله يبحث عن السبب فيجد دبوسا في قميصه، وسيقول عندئذ إنّ الدبوس سبب للوخز، أي دبوس=وخز، لكن الحال غير ذلك فالوخز سابق على الدبوس، لأنّ إحساس الرجل بالوخز هو الذي دفعه للبحث فوجد الدبوس، فقد توقع السبب بعد النتيجة وهذا ما يجعل المعادلة كالتالي:وخز=الدّبوس، فهذه

1-عبد الله الغذامي ،الخطيئة والتكفر، ص:53.

2- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:53-54.

مداخلة متشابكة تشبهها مداخلة النص والأثر، فهي تشمل العملية الأدبية من حيث أنّ القراءة سبب للكتابة فلولا وجود قراء لم يكتب كاتب نصّه، لأنّ لحظة الكتابة هي لحظة توجه نحو قارئ، والكاتب نفسه يتلقى ما أبدعه كقارئ أوّل له وفي المقابل الكتابة هي سبب للقراءة وتدخل بذلك القراءة والكتابة في معادلة (نيتشه)[1].

4-6 الاختلاف:

يعتبر مفهوم الاختلاف من أهم مرتكزات التفكيكية، لأنّ تقصّي الدلالات اللغوية لمقولة الاختلاف يكشف عن جزء من عدم استقرار التفكيك على ما هو يقيني، ودعوته للدخول في قبضة الاحتمالات المتعددة[2].

لذا فإنّ التفكيكية ترتكز على أساس التقويض والهدم للفكر القديم، والقراءة النقدية المزدوجة، وتسعى إلى تفكيك البنية وتحويل الثابت وتثبيت المتحول وإلحاقه ببيئات أخرى مضادة أو غريبة وفق مبدأ وحدة الاختلاف الهيجلية[3].

كما أنّ اللغة تشكل نسيجا من الاختلافات، قد تكون لا نهائية، وبذلك تكون صلة "سوسير" بأبحاث ما بعد البنيوية صلة وثيقة تجعل من الطرح السوسيري أساسا للمرحلة النقدية لما بعد البنيوية، والقول بأنّ سوسير كشف عن التمييز المبدئي بين البنيوية وما بعد البنيوية، فالبنيوية تسعى إلى اكتشاف النسق في حركة البنى داخل النص، في حين تسعى ما بعد البنيوية إلى استبدال النسق المتناغم بالنسق اللانهائي الناتج عن سلسلة من الاختلافات[4].

1-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:54-55.

2-بن علي خلف الله، النقد الجزائري من السياق إلى النسق، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2011- 2012، ص:253.

3-جيلالي حلام، المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، ص:22.

4-أحمد العزري، تلقي التفكيكية في النقد العربي الحداثي، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012، ص:30.

ومن خلال مقولة الاختلاف فإنّ "دريدا" يُقوِّض الثنائيات التي أرستها الفلسفة الغربية من "أفلطون" إلى "سوسير" فالمعاني عنده تتحقق من خلال الاختلاف المتواصل في عملية الكتابة والقراءة، وتبدأ مستويات الحضور والغياب بالجدل ضمن أفق الاختلاف، بحيث يصبح الاختلاف هدفا أكبر مما هو أصل في ذاته، وبهذا يبدو الاختلاف عند "دريدا" أنه لا يرجع إلى التاريخ ولا إلى البنية، بل يوجد في اللغة، ليكون أوّل الشروط لظهور المعنى، إنّ التشدّد في التركيز على أهمية الاختلاف في بنية الكلام والكتابة قاد "دريدا" إلى تحطيم المرتكز الفكري لثنائيات كثيرة مثل: (الروح، الجسد/الشكل، المعنى/الإستعاري، الواقعي/الايجابي، السلبي/الأعلى، الأسفل/الخير، الشّر) وذلك بقلب التصور الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية، وأحلّ بدل ذلك مفاهيم ومقولات مثل (الاختلاف) والذي يحتمل المغايرة أو التأجيل و(الفارماكون) التي تعني السم والدواء معاً، و(الهامش) الذي يتداخل أو يُحلّل إلى علامة [1].

وبالتالي فإنَّ "جاك دريدا" يعتبر الاختلاف فعالية غير مقيّدة، حرّة كما يضعه شرط أساسي في اللغة لظهور المعنى[2].

والتفكيك بتأكيده على الاختلاف وإلغاء الحضور وإرجاء المعنى وكسر سلطة المتعالي الفلسفي يكون قد أرسى دعائم الغيرية باعتبارها ثمرة مشروع الاختلاف وبديلا حضاريا وفلسفيا مغايراً لتصورات الميتافيزيقا الغربية[3].

1-عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، ص:120-122.

2-سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، وسوشيريس الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص:86.

3-أحمد العزري، تلقي التفكيكية في النقد العربي الحداثي، ص:47.

4-7 موت المؤلف وميلاد القارئ :

يعتبر موت المؤلف من أهم المعطيات النقدية لـــ"بارت" والتي أسهمت في انتعاش الطرح النقدي لما بعد البنيوية [1].

كما أنّ مقولة موت المؤلف تأتّتْ عند "بارت" من فرضية موت الإنسان الفلسفية التي نادت بها البحوث الفلسفية الحديثة المتأثرة بشكل كبير بفرضية "نيتشه" عن موت الإله، والنقد الذي يتبنى مقولة (موت المؤلف/الإنسان) يرد كل واقع إلى البنية من دون أن يرجع أبداً من البنية إلى الواقع الإنساني المولّد لها.

ولقد دعا "ماركس" إلى كون الفرد هو جملة علاقاته الاجتماعية، بمعنى تحول الفرد عنده إلى علاقات البنى الاجتماعية مع بعضها البعض[2].

والتفكيكية ترفع هي الأخرى من شأن القراءة، بأن تجعل السلطة الحقيقية للقارئ لا للمؤلف، ويمكن القول إنّ التفكيكية قد أعلنت موت المؤلف بصورة رسمية بعد إشاعات البنيويين والنقاد الجدد بذلك[3].

كما أنّ البنية أرادت السيطرة على مقولات النص وبناء الكيانات المعرفية المتموضعة في نشاطها من خلال مقولة (موت المؤلف/الإنسان) وكذا إضفاء سمة العلمية والاتزان على ممارستها، لكنها ما لبثت أن تمردت على ثبوتيتها العلمية وأعلنت عدم اتساق نتائجها، مما جعل بعضهم يُشكّكُ في مقولة (موت المؤلف) لأنّها أحادية وعاجزة عن فهم الظاهرة الإبداعية بكل شمولها

1-محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:121.

2- محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:126.

3-عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص:337.

والتشكيك كذلك في دوافع هذه المقولة الفلسفية والوجودية، وعُدَّت وفقاً لذلك مغالطة نقدية غير متماسكة، لأنّ النص ظاهرة معقّدة مرهونة بعوامل عدّة، ولا يمكن اختزالها إلى عامل واحد[1].

ولا شك أنّ دعوة زوال (المؤلف/الإنسان) هي دعوة الإطاحة بمركزيته في الكون وفي تفسير ومعرفة ما يجري حوله[2].

5-رواد التفكيك في النقد الغربي :

لقد ظهرت حركة ما بعد البنيوية في منتصف ستينات القرن الماضي، كما أنّها تعتبر نقطة انعطاف في منحى الدالة البنيوية، تُعبِّرُ عن مراجعة البنيوية لنفسها وتأملها في مسار تطورها[3].

لذا فإنّ الباحث في هذه الدراسة النقدية يقف عند الكتابات النظرية والإجرائية التي اتّخذت من التفكيك منهجا لتأسيس المقولات النقدية والتي تقوم على تقويض النص الأدبي من الداخل وخلخلة بنائه لاكتشاف دلالته[4].

وإنّ من أشهر ممثلي هذه الحركة : جاك دريدا، رولان بارت، جاك لاكان، جيل دولوز، ميشال فوكو، وفيليكس غاطاري، لذا فالتفكيكية مرادف لهذه الحركة في كثير من الكتابات النقدية والفلسفية[5].

1-محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:128.

2-محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:126-127.

3-يوسف وغليسي، مناهج النقد، ص:168.

4-بشير تاوريريت، التفكيكية في التجربة النقدية المعاصرة عرض ونقد، الجزائر، 2007 ، ص:07.

5-يوسف وغليسي، مناهج النقد، ص:168.

من أهمّ أعلام التفكيكية :

1-5 رولان بارت :(Roland Bathes)

كاتب وناقد ومفكر فرنسي، ولد في شربور سنة **1915**، نشأ في باريس، نال شهادة في الدراسات الكلاسيكية من جامعة السوربون سنة **1939** وبعد الحرب العالمية درس في جامعة الإسكندرية ودرّس منذ عام **1960** في الكلية العملية للدراسات العليا بباريس، وفي سنة **1976** أصبح أستاذا في علم السيميولوجيا الأدبية في كوليج دي فرانس، توفي سنة **1980**[1].

كما قد أثّر في العديد من النقاد من بينهم (لاكان، فوكو، ودريدا) نُشِرت كتبه عن طريق صديقته"سوزان" في مجلدات ضخمة حملت عنوان قارئ بارت **1982**، والحوادث **1987**، ولقد عُدّت كتاباته بمثابة فتح نقدي وثقافي على صعيد الساحة الفرنسية والعالمية[2]، من بينها: الكتابة في الدرجة الصفر **1953**، إمبراطورية العلامات **1970** و(س/ز) ورواية ساراسين سنة **1970**، لذة النص، وبارت بقلم بارت **1975**، الغرفة الواضحة **1977**، خطاب عاشق **1978**[3].

وقد كانت بدايته مع نظريته الشهيرة (موت المؤلف) والتي صاغها سنة **1968**، حيث حطّم فيها صنم المؤلف وقوّض مملكته [4].

كما انتقل من البنيوية إلى ما بعد البنيوية ويمكن للقارئ أن يفصل بين مرحلته البنيوية وما بعد البنيوية من خلال كتابيه (مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد) و (س/ز)

1-جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا، تر:محمد عصفور، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، ط1، 1996، ص:96.

2-محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:280.

3- محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:117.

4-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص:168.

وإنّ من أسباب تحول "بارت" إلى ما بعد البنيوية هو نزوع العلمية الميكانيكية البنيوية وتحولها إلى نسبية فلسفية غامضة وإلى إحلال كلمات مثل الخطاب والدال والنص محل المصطلحات التقليدية في الفلسفة [1].

وقد تحدث في كتابه (لذة النص) عن النص باعتباره تفكيك للأسماء وفيه فرق بين المتعة واللذة [2].

كما أنّ شهرته كانت جد واسعة في الميدان النقدي وذلك لأنّه عالج ودرس جميع مظاهر الحضارة الغربية وربطها بأسسها الأيديولوجية والفلسفية والفكرية، ولم يقتصر ذلك على آرائه النقدية الناضجة، وأسلوبه التحليلي المتميز وحسب[3].

ففي كتابه خطاب عاشق الذي صدر عام **1977** نشأت بينه وبين النص علاقة إنتشاء ومتعة، وهي خطوة تميزه عن كل التشريحيين الآخرين، حيث يبرز من خلال كتاباته كاتبا متميزاً ما هو بالناقد وما هو بالفيلسوف ولا هو بالشاعر أو الفنان وما هو بالروائي، ولكنّه كلّ هؤلاء مجتمعين فهو يتّحد مع اللغة ويجعل الكلمة تجسيداً لذاته ولنفسه وبذلك تجاوز الأكاديمية الجامعية آخذاً كل مكتسباتها ونظرياتها، فدخل عالم الإبداع محملاً بفكر نظري ثاقب ليكون أبرز مثال حضاري على ثقافة الغرب الفلسفية والأدبية[4].

لذا فإنّ أهميته وطروحاته الفكرية والنقدية بالمقارنة مع غيره من نقاد ما بعد البنيوية، وفي علاقته بالطرح التفكيكي تكمن في نقطتين أساسيتين لأنّه يُعدّ من أكثر نقاد ما بعد البنيوية تأثيراً في الساحة النقدية الغربية، إذا ما استثنينا "جاك دريدا" بالإضافة إلى قرب طروحاته النقدية من

1-محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:121.

2-جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ص:100.

3-محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:121.

4 -عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:69.

المفاهيم التفكيكية وبخاصة في مرحلته الفكرية المتأخرة، والتي يصِفُها بعض النقاد بالمرحلة التفكيكية [1].

5-2 جاك دريدا :*(Jack Derida)*

مفكر وناقد فرنسي وُلِد في الأبيار بالجزائر العاصمة في **1930-07-15** [2] استند منهجه التفكيكي على رفض البحث عن الحقيقة، أو رفض البحث عن المصدر الغيبي النهائي للمعنى الذي ميّز مسيرة الفلسفة الغربية [3].

وقد شارك في الندوة التي نظمتها جامعة "جون هوبنكنز" بالولايات المتحدة الأمريكية، والتي اتّخذت من اللغات النقدية وعلوم الإنسان موضوعاً لها بمداخلة حول "البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية" وقد كان نجم تلك الندوة، توفي بباريس في **2004-10-09**.

لقد أصدر ثلاثة كتب سنة **1967** في مسار المشروع التفكيكي هي : الكتابة والاختلاف، الصوت والظاهرة، في علم الكتابة [4].

كما كانت له عدّة مؤلفات منها: هوامش الفلسفة، وكتاب مواقع سنة **1972**، جلاس **1974**، حقيقة في صورة **1978**، اختراعات الروح **1982**، اختراعات أخرى **1987**، أطياف ماركس :دولة الدين، رفع الحداد والدولة الجديدة **1990**، صيدلية أفلاطون **1968**[5].

1-عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص:118.
2-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص:176.
3-محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:284.
4-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص:176-177.
5-محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:284.

كان يوصف بأنّه مفكر صعب كما قد وَصَف نفسه بلغة قلقة قائلاً:«أنا يهودي جزائري، يهودي لا، يهودي بالطبع، ولكن هذا كافٍ لتفسير العسر الذي أتحسسه داخل الثقافة الفرنسية، فأنا إفريقي بقدر ما أنا فرنسي»[1].

وهذا ما جعل كتاباته غامضة ومشتقة وذلك حسب شخصيته المفككة حيث إنّ تفكيكيته لم تجد ضالتها في المعقل الفرنسي نتيجة لغموض كتاباته بالنسبة لجمهور فرنسي «يُعَدّ الوضوح ***(La clarté)***، مزيّة وطنية أو رمزاً يدل على الذهنية الفرنسية.» [2]

كما أنّ تفكيكيته تتجه بشكل أساس إلى نقد الطرح البنيوي، وإنكار ثبات المعنى في منظومة النص، واختزال الفرد المنتج وتحويل مسار السلطة الدلالية إلى حركة الدال وتحليل الهوامش والفجوات والتوقفات والتناقضات والاستطرادات داخل النصوص، بوصفها صياغات تساهم في الكشف عن ماورائيات اللغة والتراكيب (***Meta-language***)[3].

وهناك من عدّ التفكيك ممارسة سياسية في جوهره، ونظاما فكريا محدداً وقوة نظام كامل من البنى السياسية وهؤلاء هم (بول دي مان، هيلس ميلر، جوفري هارتمان، وهارلود بلوم) وهم نقاد مدرسة ييل التفكيكية***(school of yale)***في أمريكا [4].

3-5 ميشال فوكو ***(Micheal Foucault)***:

مفكر وناقد اجتماعي فرنسي، ولد سنة **1962**، كان متتبع لأصول الظواهر الاجتماعية والثقافية يُعدّ مؤسسا للحزب الجنسي للشاذين في فرنسا ***(G I P)*** عام **1972**، ثم انظمّ إلى الحزب

1-جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر:كاظم جهاد، دار الحصاد، دمشق، 2000، ص:56.

2-جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ص:27.

3-محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:141.

4- محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:17.

الشيوعي عام **1950** وساند الثورة الإسلامية في إيران **1978**، من أشهر كتبه:الكلمات والأشياء، المراقبة والمعاقبة، تاريخ الجنون، مولد العيادة، تاريخ الجنسانية، توفي عام **1984**[1].

لقد كان ممّن أسهموا في الحركة الفكرية التقويضية بفرنسا إلى جانب "لويس ألتوسير" الجزائري الميلاد،الفرنسي الجنسية [2].

كما بدأ مسيرته النقدية بِنيَوياً مع كتابه (الكلمات والأشياء) حيث حاول إنكار بنيويته وتقديم دراسات شاملة لكل المفاهيم والخطابات، من خلال امتحانها واختبار فاعليتها في بنية المجتمع، فضلا عن اهتمامه بالبنى الهامشية الاجتماعية كالاهتمام بالأمراض العقلية، وتقويض بنية المؤسسات المختلفة كالسجون، ودراسة ظاهرة الجنون بوصفها أدوات اجتماعية، ثم عمد إلى تحليل استخداماتها[3].

فوجد أنّ ظاهرة الجنون تعمل عمل النقد التفكيكي في تكسير أنظمة الدلالة، وتكثير أنظمة الدوال، والبقاء على صورة الدال التوالديّ الذي لا يعرف الاستقرار، فضلا عن دورها في تغييب مستوى المدلولات إلى حدٍّ كبير لأنّ آلية التواصل بين الدوال ومدلولاتها قد تعطلت.

ومن هنا شكلت حفريات "فوكو" سعيا نحو الكشف عن الوحدة الكامنة للدلالة في داخل المعرفة، ومحاولة الوصول إلى تفسير شفراتها التاريخية [4].

1- محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:288.

2-عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص:86.

3-محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:250.

4- محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:275.

إذن فهو يرى أنّ حلّ الشّفرة كان يتم باسم "ماركس" و"نيتشي" و"فرويد" وأنّ هؤلاء المفكرين الذين اعتبرهم الجيل الوجودي امتدادات للعقل الهيجلي، يُعَدُّون الآن بمثابة الخارجين عن الحظِيرة الهيجلية[1].

لقد تحدّد تأثير منهجية ما بعد البنيوية على منهجية ميشيل فوكو (من سلطة المعرفة، إلى إشكالية الحقيقة) في صعيدي الحفريات (الأركيولوجيا) والأنساب (الجينالوجيا) من خلال معطيات معرفية أربعة وهي: موت الانسان، تحليل بنية الهوامش الاجتماعية، تفكيك خطاب السلطة وأثر النشاط الجنسي في ابداع النص.

فكانت الغاية من البحث في الأنساب هدم وتقويض فكرة الأصل والمركز والحقيقة، وإعلان الغياب الدائم لأسس القيم الثابتة، وتهميش معاني التطور والتقدم[2].

يقول "فوكو" :«إذا كان التأويل لا يمكن أن ينتهي أبداً، فلأنّه وببساطة، لا شيء يوجد للتأويل، إذ لا شيء يقوم في المقام الأوّل لقابلية التأويل ذلك بأنّ كلّ شيء، في الحقيقة، هو تأويل»[3].

لذا نجد أنّ براعة فوكو أسهمت في تأويل الوثائق التاريخية وتحليلها، ونقد تاريخ المعرفة الأدبية وتفكيك أسس النزعات الممركزة في العقلانية الغربية، هذا ما أدى إلى تأثر العديد من النقاد والمفكرين العرب المعاصرين بمنهجية فوكو وأساليبه المعرفية، في الوصول إلى كنه الممارسات المختلفة، ودور الأنشطة الفكرية في صياغتها[4].

1-عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص:86.
2-محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:275.
3-عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص:86.
4-محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:275.

4-5 جاك لاكان (Jacques Lacan):

محلل نفسي فرنسي، اكتسب شهرة واسعة بعد تحليله نصوص فرويد، وإعادة قراءتها عن طريق المنهج البنيوي، من كتبه (ما وراء اللغة النفسية **1966**) وأكّد أنّ دور اللغة هو كونها مرآة عاكسة للوعي، توفي سنة **1981**[1].

لقد جمع "لاكان" بين علم النفس والألسنية ليدفع بالنقد الأدبي في فرنسا نحو اتجاه جديد يقوم على مبدأ (أنّ البنية الشاملة للغة هي بنية لا شعورية) وهي تشبه بشكل كبير حالة (الحلم) حيث يكون الفعل للدال بينما المدلول في حكم التفسير،وبذا يحرر "لاكان" الدال من قيد المدلول ويكون هذا الانفصال (بين الدال والمدلول) نتيجة لانفصال تمّ بين التجربة والذات[2].

وقد اعتبرت قراءة لاكان لـــ"فرويد" من المراحل النقدية التي غذت الطرح النقدي لما بعد البنيوية نظراً لما قدمته من قراءات جديدة، وطروحات نقدية مهمّة، فقد قام بقراءة معطيات فرويد في (اللاوعي، الأحلام، الجنس، والذات الإنسانية) ورأى أنّ فيها طرحاً نقدياً مهمّا لم يلتفت إليه النقاد والباحثون السابقون له، وكانت أولى مراحله النقدية استلهام معطيات سوسير اللغوية في التفرقة بين الثنائيات (اللغة والكلام، التزامن والتعاقب، الدال والمدلول...)والمرحلة الثانية هي صهر جميع معطيات "فرويد" وعدّ مصطلح اللاوعي ومظاهره وتشكلاته وحركته على أنّها لغة[3].

وبهذا تكون الكتابة النقدية لـــــــ"لاكان" قد مارست تحليلا بنيوياً لمعطيات "فرويد" في التحليل النفسي، وقدمت نتائجها بوصفها ولادة جديدة لنظرية فرويد، لأنّه لم يقتنع بالدراسات التي كُتبت حول فرويد بسبب أحادية التوجه، وأقلية الطرح[4].

1- محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:290.

2-عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:53.

3-محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:131.

4- محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:132.

ومن هنا تتّضح أنّ قراءة لاكان تتعلق بالميدان النفسي، لأنّه يركز على دور اللاوعي في بناء الذات، محوّلا إياه إلى لغة[1].

فقد انفتح الطرح النقدي لما بعد البنيوية من رؤية لاكان حول تشكيل الذات، من خلال إبداع مجموعة تحاليل نقدية للتصور الديكارتي للذات الموحدة وللكاتب بوصفه وعياً ومصدراً وسلطة لتثبيت الدلالة والحقيقة، وقدمت تلك المعطيات نتيجة مفادها أنّ الذات ليس لها وعي موحد بل هي تتشكل بواسطة البنية اللغوية، وقد سحبت هذه النتيجة بحوث ما بعد البنيوية إلى تحليلات نقدية موسعة من ميتافيزيقا ومفاهيم العلّة والهوية والذات[2].

6 –مآخذ التفكيك :

لقد كتب المفكرون والنحاة عن نظرية "دريدا" المنصرفة إلى تنظير الكتابة والتطلع إلى تأسيس علم يتحكم فيها، ويتبوءها المكانة التي هي أهل لها بعد أن عدوها جملة من الفلاسفة والمفكرين واللسانياتيين مجرد سخافة، كما يقضي عليها بذلك "كوندیال"وإما أنها سيئة بالضرورة وخارجة عن الذاكرة، وأنها بدل أن تنتج العلم والحقيقة، نجدها تنتج الآراء والمظاهر[3].

وهناك من يرى أن التفكيكية المعاصرة باعتبارها صيغة لنظرية النص والتحليل تُخرِّب كلّ شيء في التقاليد تقريباً، وتُشكّك في الأفكار الموروثة عن العلامة واللغة، والنص، والسياق، والمؤلف، والقارئ ودور التاريخ، وعملية التغيير وأشكال الكتابة النقدية، فينهار كل ما هو مادي لينتج عنه أشياء فظيعة[4].

1- محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:272.

2-محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:133-134.

3-عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، ص:94.

4-عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص:254.

كما أن "هابرماس" قد تصدى بشكل خاص لطروحات"دريدا" وحاول بيان نقاط ضعفه و الهشاشة في طروحاته، منطلقا مما عرف عن "دريدا" من تجاوز ذاتي ونقدي للميتافيزيقا، وكذا تمزيق كل شيء حتى مسكن الوجود (اللغة) ووصف علم الكتابة بأنه التوجه العلمي لنقد الميتافيزيقا ويرد على "دريدا" في نقده لمركزية الصوت، ذاهبا إلى أن المركزية هي السبب الذي يفسّر الامتياز الميتافيزيقي الممنوح للحاضر[1].

وقد كان "جون إليس" من أبرز مجموعة رفض التفكيك، وظهر ذلك في كتابه ***Against deconstruction)*** والذي شهد هجوما عنيفا لا يخلو من تحامل واضح على التفكيك، وهو يتّخذُ موقفا مبدئيا واحداً و محدداً يبني عليه تنويعات نقده للفكر التفكيكي[2].

وفي نفس الوقت فإن موقف الرفض لإستراتيجية التفكيك يُركز في أحيان كثيرة على نبرة التفكيكيين أكثر من تركيزه على فكرهم، لذا فإن دراسة "جون إليس"ضد التفكيك1989 تركز بصفة أساسية على موقف التفكيك على النبرة أكثر من تركيزه على مقولا تهم التي يرى أنها لا تقدم جديداً للفكر النقدي[3].

ولعلّ بعض الهجوم على التفكيك اختزالي انتقاضي سيشوهه، ومبدئياً لا يُعقل أن يتطلب التفكيك تعديلا في الطريقة التي نُحلِّل بها أفكاره ونُقيِّمها، ومع ذلك ليست القضية أن تلك الأقوال الجازمة زائفة، بل القضية أنه حين يعين أي شرح محدد وأي إيضاح تفسيري يعتري هذه الأقوال الجازمة النقص، وإلى أن تكتمل فهي تفتقر إلى القوة ولا شرعية لها[4].

1-محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك، ص:195.

2-عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص:258.

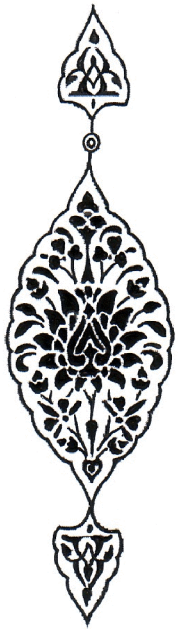
3-عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص:346.

4-جون إليس، ضد التفكيك، تر:حسام نايل، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2012، ص:29.

الفصل الثاني

تجليات التفكيكية لدى عبد الملك مرتاض

- ✓ التفكيكية في النقد العربي.
- ✓ تجليات التفكيكية لدى عبد الملك مرتاض.
- ✓ كتاب تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق.
- ✓ بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية.
- ✓ أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟.
- ✓ ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد.



الفصل الثاني

تجليات التفكيكية لدى عبد الملك مرتاض

1 -التفكيكية في النقد العربي :

لقد شهدت التفكيكية رواجا في ميدان النقد العربي المعاصر، ويعود سبب ذلك إلى انتشار الترجمات العديدة لمؤلفات الرواد أمثال "رولان بارت " و"جاك دريدا"، كما طرقت أبواب الجامعات العربية، ويجمع معظم الدارسين على أن البداية التفكيكية العربية كانت محاولة مع "عبد الله محمد الغذامي "سنة **1985** وهو ناقد سعودي صاحب «أول تجربة نقدية عربية تصدّع بانتمائها الصريح إلى أبجديات القراءة التفكيكية سنة **1985**»[1] ينضاف إلى ما قدمه "الغذامي" للمدونة العربية التفكيكية، ما قدمه الباحث الأردني بسام قطوس في كتابه «استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي»ومن مقدمة هذه الدراسة صرّح المؤلف نهجانيته التفكيكية من خلال موت المؤلف إذيقول:« لم يعد تسجيلا لوقائع مرّ بها الأديب أو المبدع، أو هابط عنه أو متفوق عليه حسب قدرة القارئ فهو قراءة للبنى العميقة في النص، ومحاولة لتوسيع جمالياته وإسهام في فك شيفرته ورموزه»[2] إضافة إلى مجهودات "الغذامي" و"بسام قطوس"هناك محاولات عربية أخرى عديدة وربما لم ترق إلى المستوى الذي وصلت إليه دراسات الناقد السعودي "عبد الله الغذامي" نذكر منها دراسة كل من"حسين الواد" الذي ألّف دراسة وسمها بـــ"القراءة والنصوص أو جدلية الحد والإنعتاق"، وكذلك نجد لدى "فاضل تامر" دراسته موسومة بـــ:"من سلطة النص إلى سلطة القراءة".[3]

وإلى جنب هؤلاء أيضا نجد أسماء نقدية ذات صيت عربي طيب، عرفت بتنظيراتها النقدية وإسهاماتها الجادة في نقد النقد خاصة، ونذكر مثلا دراسات"عابد خزندار" و"سعد البازغي"

1-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص:179.

2-بسام قطوس، استراتيجية القراءة (التأصيل والإجراء النقدي)، مؤسسة حمادة ودار الكنـــدي ، إربـــد ، الأردن، 1998، ص:11.

3-ينظر:يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، ص:163.

و"ميجان الرويلي"، هذا الأخير الذي أصدر عام **1996** كتابا في هذا الشأن سماه"قضايا نقدية مابعد بنيوية –سيادة الكتابة نهاية الكتاب"، يتقاطع عنوانه الفرعي تقاطعا عمديا مع مبحث"جاك دريدا " الشهير عن«نهاية الكتاب وبداية الكتابة ***La fin du livre et le commencement de L'écriture***»[1]

كما-نجد-إضافة إلى ذلك- بعض الدراسات الأخرى «ككتاب عبد الله إبراهيم، وسعيد الغانمي، وعواد علي "معرفة الأخر" والذي سبقت الإشارة إليه، حيث حاول هذا الثلاثي تقديم المناهج النصّانية (البنيوية والسيميائية والتفكيكية) بالتفصيل وبشكل مبسّط للقارئ العربي وهو جهد معتبر خاصة من حيث الترجمة، فلا يجد القارئ ذلك الغموض الذي-عادة-ما يجده في الكتب العربية الحداثية المترجمة»[2].

وقد توالت الدراسات التطبيقية فيما بعد لدى نقاد آخرين لكنهم اهتموا بالناحية النظرية، فكان ينقصهم الجانب الإجرائي الذي يدعم الأعمال النقدية ومن هؤلاء:علي حرب، وعبد العزيز حمودة في كتابة "المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك "و"المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية "والواقع أن الدراسات التفكيكية لازالت في مهدها الأول لأنها اكتفت برصد تلك الملامح النظرية في أطرها الغربية و لم تُنَفِّذ إلَّا الجانب الجمالي للنص الأدبي[3]، دون أن نغفل العديد من المقالات التي نشرت على صفحات المجلات العربية المحكمة والتي تناولت هذه الظاهرة نظريا وتطبيقيا.

وقد وقع اختيارنا –في هذا البحث-على أشهر نقاد العربية في هذا المجال وهما السعودي "عبد الله الغذامي" باعتباره رائد هذا التوجه، بالإضافة إلى الناقد الجزائري "عبد الملك مرتاض" والذي وسم العديد من أعماله بالتفكيك.

1-يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ص:344.

2-بن علي خلف الله، النقد الجزائري من السياق إلى النسق، ص:269.

3-ينظر:بشير تاوريريت، رواج التفكيكية في التجربة النقدية المعاصرة، ص.ص. 10-11.

2-تجليات التفكيكية لدى عبد الملك مرتاض:

يجمع النقاد العرب على أنّ الخطاب النقدي العربي حديث العهد بالتفكيكية، ومن بين النقاد الأوائل الذين تبنوا هذا المنهج في الجزائر وفي الوطن العربي نجد الباحث عبد الملك مرتاض، وأكثرهم اهتماما بهذا المنهج، وذلك منذ ثمانينيات القرن الماضي، فكان كتابه (ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد) أولى كتاباته التي تَبنى فيها هذا المنهج، وذلك منذ سنة **1986**، وتم نشره بالعراق سنة **1989**، وبعدها أعاد طبعه في الجزائر سنة **1993**.

بعد ذلك أردفه بمجموعة من الأعمال والمؤلفات التي كانت تسير بنفس النهجانية أي بالمقاربة السيميائية التفكيكية، والتي حاول أن يطبق عليها هذا المنهج، وأبرزها كانت كتاب:(أ/ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد آل خليفة) والذي قام بتأليفه سنة **1987**، ونشره سنة **1992**، وكتاب (تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية لرواية زقاق المدق) الذي ألّفه سنة **1989**، ونشره سنة **1995**[1]، وكذلك كتاب بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية".

وسنتعرض –فيمايلي- إلى هذه الأعمال بالدراسة، وسنحاول أن نبيّن كيف يفكك مرتاض النصوص التي اختارها، وهل استطاع أن يطبق فعلا التفكيكية بكل أبعادها الفكرية والفلسفية على النصوص.

3-النموذج الأول:

كتاب (تحليل الخطاب السّردي،معالجة تفكيكيّة سيميائية لرواية زقاق المدق)

تبدأ هذه الدراسة بمدخل تعرّض فيه للتحليل الروائي، ليجيب بعد ذلك على سؤاله الذي عنون به هذا المدخل وهو:بأي منهج؟ ثم يحدثنا عن قصور المناهج التقليدية في تحليل النص الأدبي، وعن توتره وقلقه المنهجي وحيرته، ليجيب عن السؤال الذي طرحه «بأنّ الله يصنع بها ما يشاء،

1-أخذنا تواريخ الكتابة من مقدمات هذه الكتب.

لأنّها كانت أجابت عن أسئلة طرحت في زمنها، فهي لم تعد اليوم قادرة على إشباع نهمنا من الفضول العلمي، ولا قادرة أيضا على الحد من غلواء قلقنا المنهجي»[1].

ليواصل ناقدنا بعد ذلك ثورته على المناهج النسقية، حيث رأى بأنّها لا تستطيع الكشف عن خبايا النص السردي، مالم تتضافر في قراءة النّص، فهذه البنيوية التي يرى بأنّها بعيدة الأغوار، من خلال رفضها للتاريخ، إلا أنّ الظاهر هو العكس، ليتوجه بعد ذلك إلى السيميائيّة، ويحصرها في تركيبة طبيعية، ومفاهيم فيزيائية، فالسيميائية ماهي إلا انبثاق عن ماكان قبلها، من اللسانيات البنيوية والفلكلور والميثولوجيا، إذن فهي ليست سوى تقليد لما سبقها[2].

ليُبرر لنا مرتاض بعد هذا النقاش حول المناهج سبب تبَنِيه للمنهج التفكيكي، كون النّص في رأيه يحتوي على مكامن وخبايا، حيث لا يتم الكشف عنها إلّا من خلال هذه التفكيكات، وهذا الكشف بالطبع سيفضي بنا إلى وضع منهج للدراسة، يتناسق مع طبيعة المواد المفكّكة نفسها،وليس مع طبيعة منهج جاهز ومفروض على النّص، بحيث يكون غريب على كل من البنى السطحية والعميقة، وعليه فإنّ النّص لا يمكن أن يوفيه حقّه بإتباع منهج واحد يقوم على أحادية الخطّة والرؤية والأدوات والإجراءات بمعنى لا يكون بنيوي فقط أو أسلوبي[3].

وكأنّ الناقد بهذا يُوضّح لنا سبب دمجه للمناهج مع بعضها البعض، أو يُفسّر ويُعلّل سبب اختياره لدراسة هذه الرواية بمنهج سيميائي تفكيكي.

إثر ذلك برّر لنا سبب اختياره لرواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ، بحيث قدّم ثلاثة مبررات، رأى بأنّها كافية للتطرق إلى معالجتها معالجة تفكيكية سيميائية وهي:

1-كثرة الاهتمام بأعمال نجيب محفوظ الرائجة، وخاصة ثلاثيته المشهورة، وتكثيف الجهد والعمل حولها.

1- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص:4.

2- ينظر:عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق، ص.ص.6-8.

3-ينظر:عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لرواية زقاق المدق، ص:9.

2-اعتراف المستشرقين بهذه الرواية، واعتبارها أفضل ما أنتجه نجيب محفوظ.

3-الدافع الذاتي، كون الرواية درسها مرتاض وهو طالب فارتبط بها الحنين، فأراد إحياءها من جديد.

تمّت معالجتها في خمس قراءات متتالية فكانت الأولى للاستطلاع، والثانية لرصد البنى والأشكال السردية، أما الثالثة فكانت من أجل تفكيك مشكلات النّص السردي، وبالنسبة للرابعة فقد خصصت لاستدراك ما يمكن أن تكون القراءات الثلاث السابقة إما سهت عنه وإما لم تلحن إلى أهميته، والخامسة والأخيرة فكانت للتحقق والتثبت من المادة المفكّكة والشواهد النّصية[1].

هذه القراءات الخمس توزعت على قسمين:

أ-القسم الأول: تناول فيه البنى السردية في "زقاق المدق" وقسّمه إلى ثلاث فصول:الفصل الأول تعرّض فيه إلى البنية الطبقية القهريّة ففسّر لنا معالجته للبنية الطبقيّة على طريقة نهجانية حديثة غير تقليدية، وذلك من خلال قوله:«ونحن هنا لا نرمي إلى معالجة هذا المصطلح الاجتماعي السياسي (الطبقية) بالمفهوم الماركسي بكل أبعاده الفوقية والتحتية ومابينهما،وماحولهما»[2] وهو بهذا كأنّه يؤكد على حداثته وعدم الوقوع في القراءة التقليدية

ليُتِّم بعدها الحديث عن البنية المعتقداتية والبنية الشبقية، فيرى أنّ عوامل ظهور هذه الأخيرة في النّص السردي راجع إلى الفقر، والتَأثُر بالاحتلال الإنجليزي والمستوى الثقافي، وأنّ تلاحم هذه البنية مع البنيتين السابقتين هو ما يُولِّد التلاحم بين البنى الثلاث التي تُجسِّدُ هذا القسم، ليعود ويؤكد لنا في حديثه عن الصراع في الرّواية-معارضاً التّقليديّين-أنّه:«ليس هناك صراع حقيقي بين الأغنياء والفقراء في هذا النّص السردي، من أجل ذلك عدلنا عن المصطلح التقليدي الشائع بين الاجتماعيين ونقّادهم، وعوضناه بـــ"العداء"»[3].

1-ينظر:عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكيّة سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ص:21-23.

2 -عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص:33.

3-عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص:37.

ثم يواصل حديثه عن شخصيات النّص السردي وحالتهم الطبقية، والتي تجسّدت في العداء الطبقي موضّحاً ذلك عبر شخصيات هذه القصة من خلال الفقراء، ثمّ يتطرّق بعد ذلك إلى عنصر القهر حيث تمّ تقسيمه من خلال سياق هذا النّص إلى قسمين وهما:قهر نفسي وقهر اجتماعي، وإضافة إلى هذين العنصرين تحدّث عن عنصر آخر وهو البنية الكدحية[1].

أمّا الفصل الثاني فقد خصّصه للبنية المعتقداتيّة، والتي رأى بأنّ لها دلالات واسعة تشمل المعتقدات الدينية الصحيحة، والتي تتجسّد في الشعائر والإيمان بالتغيب في حدود التعاليم الإسلامية، وكذلك المعتقدات الشعبية، كالإيمان ببركة الأولياء الصالحين[2].

كما قسّم هذه البنية إلى قسمين:البنية الدينية وأعطى لها ثلاث بنى فرعية تجسّد طبيعة بناءها وهي:البنية النفعية والصدقية والمظهرية، أمّا القسم الثاني فكان البنية المعتقداتية، وقسّم هذه الأخيرة إلى بنيات فرعية هي الأخرى وكانت سبع بنى فرعية.

في الفصل الثالث تناول البنية الشّبقية والمتمثلة في العلاقات الجنسية التي تظهر بين شخصيات النّص السردي، حيث أعطى لها تقسيماً جسدّته العلاقات الجنسية بين الشخصيات، والتي تمثلها قصة صينية الفريك وسليم علوان، والجنس حين يكون رغبة مشروعة، والجنس حين يصبح غريزة حيوانية وشذوذاً، بحيث تطرّق إلى شرح كلّ واحدة منها على حدى[3]، ورغم أنّ ناقدنا بذل جهداً معتبراً في هذا القسم إلّا أنّ المتمعن في تحليله يجد أنّه يطغى عليه الشرح والتفسير والتعليل وهي أقرب للمناهج التقليدية منها إلى التفكيكية، وإن عمل الناقد إلى تغيير المصطلحات من جهة، وتبني المصطلحات النسقية من جهة مقابلة.

ب–القسم الثاني: وقد خصصّه للتقنيات السّردية، ففي الفصل الأول تطرّق إلى الشخصية من جهة البناء والوظائف حيث تعرّض أولاً إلى التضارب بين النقاد العرب في تحديد مفهوم الشخصية، والتي رأى هو على أنّها:«كائن حركي حيّ ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يُكوّنه وحينئذ تجمع "الشخصية" جمعاً قياسياً على "الشخصيات" لا على "الشخوص"

1–ينظر:عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص.ص.47–52.

2–ينظر:عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص:63.

3–ينظر:عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص:101.

الذي هو جمع لشخص، ويختلف الشخص عن الشخصية بأنّه الإنسان، لا صورته التي تمثّلها الشخصية في الأعمال السردية»[1] وهذا يخالف تماماً ما ذهب إليه النقاد المحدثون حيث يرون أنّ كل ما يفعل في العمل السردي يصنفونه ضمن هذا الاصطلاح ولو كان حدثا أو شيئا جامداً أو حركة، ليتوجه بعد ذلك إلى قراءة شخصيات هذه الرواية قراءة سيميائية من خلال الأسماء وسنّها، وكذلك البناء المورفولوجي لها وبناءها الداخلي وإعطاء وظائف سردية لهذه الشخصيات.

أمّا الفصل الثاني فقد خصّصه لتقنيات السرد حيث أعطى لنا جملة من التعريفات والتوضيحات التي تخصّ السرد، والسارد وعلاقة السارد بالشخصيات، وما هي أهم الأشكال السردية والتي رأى على أنّها بحكم انقسام الضمائر في اللغات الطبيعية، وهي المتكلم والمخاطب والغائب، فهو محكوم على السرد أن تتجسد فيه هذه الضمائر فأصبح سارد بضمير المتكلم والمخاطب والغائب[2].

ثم انتقل إلى تقنيات السرد في رواية "زقاق المدق" فحدثنا عن بناء الحدث والمؤشر الحدثي حيث رأى أنّه يصطنع النّص السردي بتقنية تأثيرية، وهذه التقنية توحي إلى وقوع الحدث، وهي ما أطلق عليه "المؤشر الحدثي" وهذا الحدث هو إعلان عمّا سيكون أو يحدث واختار لنا في هذا القول مجموعة من النماذج من هذا النّص السردي[3]. مع الإشارة إلى بعض العناصر الأخرى، كالبنية السردية والتمويه الحدثي والعيوب السردية.

أمّا فيما يخص الفصل الثالث من هذا العمل النقدي فقد تطرّق فيه إلى قضية الزمكان، وهنا مزج ناقدنا بين الزمان والمكان، حيث رأى أنّ الفصل بينهما لا يمتنع إجرائيا، ولا سيما إذا انزلقت هذه الدراسة إلى التفاصيل الدقيقة[4]. فيفيض في دراسته ويحدثنا عن مجموعة من العناصر التي تتضمن الزمان والمكان.

الزمان والمكان:

1-عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص:189-197.

2-ينظر:عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص:189-197.

3-ينظر:عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص:200.

4-ينظر:عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص:227.

1-الزمان: تناول فيه:أ-**الزمان بالسياق:** بيّن فيه أنّه بمجرد أن نقرأ اسم مدينة تاريخية كالقاهرة، لا يجب دراستها بمعزل عن سياقها التاريخي، الذي بدوره يفضي هو أيضاً إلى سياق زمنيّ يكون محصور وعائم على حسب الظروف والأطوار.

فيختار الباحث مقطع من مطلع هذا النص السردي فيقول:تنطق شواهد كثيرة بأنّ زقاق المدق كان من تحف العهود الغابرة، وأنّه تألق في تاريخ القاهرة المعزيّة كالكوب الدّري، لكن أي قاهرة أعني؟ الفاطمية؟ المماليك؟ السلاطين؟ عِلْمُ ذلك عند الله وعلماء الآثار فحدّد لنا هنا جملة من المؤشرات الزمنية منها ما هو عائم ومنها ما هو محدّد وهذا الأخير يتجسد في القاهرة التي أسسها "جوهر الصقلي" عام **969** ميلادية والمعزية نسبة إلى المعزّ لدين الله رابع الخلفاء الفاطميين الذي انتقل من المغرب العربي إلى مصر بعد أن أسس له كتابه جوهر مدينة القاهرة وكذلك الفاطمية والمماليك والسلاطين (الأيوبيون) أمّا الزمن العائم فتمثل في قوله:العهود الغابرة وهو زمن عائم ضارب في أعماق الدهر، وعلم ذلك عند الله وعند علماء الآثار[1].

ب-الزمن الليلي: حدّد لنا الباحث فيه حوالي ثلاث وثلاثين حالا موزعة على ثلاث وثلاثين صفحة من مساحة هذا النص السردي، ووجد أطول الأحداث الليلية هما ذلكا الحدثان اللذان يحدثان على امتداد صفحات:**186** إلى **190**، تم على امتداد صفحات:**205** إلى **210**، ومن الأدلة التي تدل على أن الزمن الليلي ينهض بدور دال في هذا النص السردي على أن هذه الرواية تبتدئ أحداثها من الغروب.

فالزمن الليلي مثلا موجود في (**ص186-190**) يمثل السكون والظلام والخوف وهو بذلك يظاهر الشخصيات المريبة مثل زيطة، وبوشي، والمعلم كرشة، وحسين وحميدة .

وعلى أن الليل اُختير لتبيان قتل الشخصية عباس ومحاولة قتل حميدة، وعليه إن معظم الأحداث الفاعلة في هذا العمل السردي، حدث لها اضطراب في الليل وتبيان أن النهاية الحقيقية كانت في الليل[2].

1- ينظر:عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص:228-231.

2- ينظر :عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص:235-238.

بعد التطرق إلى الزمن توجه مرتاض إلى المكان .

2-المكان: بالنسبة لهذا العنصر وضح لنا مرتاض على أنه لم يبدي ارتياحه لهذا المصطلح نظرا لأنه يرى أن المكان يصبح قاصرا أمام إطلاقات أخرى تكون أشمل وأوسع مثل الحيز أو الفضاء، ولما كان النص هنا يتعامل مع المكان والحيز لم يكن موجودا في الكتابات العربية أثناء الحرب العالمية الثانية فأضطر إلى المراوحة بين الاستعمالين معا:المكان لكل ما هو جغرافي والحيز لكل ما هو غير ذلك .

فتطرق لنا أولا: إلى حيز النّص المدروس:وضح من خلاله أن العناية بحجم النص المدروس، وتبيان مساحته عبر صفحات الكتاب المنشور فيه من السيميائيات المطلوب الكشف عنها في أي دراسة حداثية، فذكر لنا أن الطبعة التي اعتمد عليها في دراسته التحليلية كانت من نشر دار القلم ببيروت حيث بلغ عدد صفحاتها أربعين و مائتين بمقياس 17x24، وبذلك قد اتبع النص النظام المستمر الغير مجزوء بعد تفصيله بالفصول[1].

ثانيا أنواع الأمكنة في النّص ودرجة تواترها: فيه حدّد لنا الباحث إطارا مكانيا يكاد يمثّل كل الطبقات الاجتماعية وهي:

أ- الفقر والتعاسة ويمثله منزل أم حميدة.

ب- توسط الحال يمثله منزل سنية عفيفي.

ج- جـــ- الفخامة والضخامة يمثله بيت سليم علوان وفرج إبراهيم.

د- د- الورع والتقوى يمثله منزل السيد رضوان.

هذا بالنسبة للأماكن الخاصة، أما الأماكن العامة التي تم ذكرها، ورأى بأنها متنوعة ومثيرة نجدها في سبعة أنواع وهي :الشوارع مثل شارع فؤاد الأول و الأحياء وأهمها حي سيدنا الحسين، والساخ والميادين مثل ميدان الملكة فريدة، والدكاكين والمتاجر منها دكان العم كامل وصالون

1-ينظر:عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ص:245-246.

عباس، إضافة إلى المقاهي والحانات كمقهى المعلم كرشة، وأخيرا المقابر والمدارس منها مدرسة الدعارة والمقبرة التي تم فيها إلقاء القبض على بوشي وزيطة .

ثم قام الباحث بتصنيف هذه الأحياز مجتمعة إلى صنفين:أحدهما يشمل الحيز الخارجي مثل شارع الأزهر وأحدهما الآخر يمثّل الحيّز الداخلي ويتجسد في زقاق المدق وهو يعتبر المكان الذي تنتج فيه كل هذه الأحداث.

وتتويجا لهذه الأنواع من الأمكنة أعطى لها الباحث أهم الأمكنة المرتبة بحسب تواترها:فعندنا زقاق المدق تم ذكره **192** مرة، وقهوة المعلم كرشة **67** مرة، الأزهر **17** مرة، والموسكي **16** مرة،

التل الكبير **16** مرة، الغورية **14** مرة، الدراسة **13** مرة، وهكذا دواليك من الأمكنة حتى أصغر نسبة[1].

لينتقل بعدها إلى عنصر آخر وهو:المكان الواحد مثار الحب والكره معا لدى الشخصيات، وضح من خلاله أن المكان يخضع لتركيبات نفسية وأخلاقية ودينية وظرفية التي بُنيت عليها الشخصية.

وكتفصيل لهذا الرأي أعطى لنا مثل على هذا من خلال زقاق المدق من منظوري حميدة وحسين، فحميدة كانت ترى الزقاق سجنا مظلما ومكان غير مرغوب فيه للعيش من خلال قولها:آه يا خسارتك يا حميدة لماذا توجدين في هذا الزقاق.

ليواصل ناقدنا حديثه عن الصراع الخفي بين المكان والزمان الذي تضطرب فيه الشخصيات وتتحرك، من خلال جملة من المواقف السردية مثل عباس الحلو الذي كان يتمنى حين يلتقي بحميدة لو أن الشارع يطول والزمان لايمر سريعا.

1-ينظر:عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق)، ص:246-250.

ويتجسد هذا في قول حميدة في موقف لها مع عباس:«وخافت إن هي لازمت فيه الصمت مع هذا الخطو الحثيث أن ينتهي إلى الميدان المأهول قبل أن يقول مايريد...»[1]

وعليه إن ناقدنا في هذا الفصل الذي وسمه بالزمكان بين فيه تكامل الزمان مع المكان، والفصل بينهما غير مقبول، وذلك لتمازجهما وتراكبهما، حيث يستحيل تناول كل واحد على حدى.

يختتم فصله الرابع بدراسة حول خصائص الخطاب السردي، في هذا العمل السردي، في هذا العمل الأدبي، ويوضحها لنا فيه خاصيتين وهما:

الأولى:خاصية أسلوبية، تتعلق بالوصف على أنه حتمية لامناص منها في العمل السردي، وكذلك بالنسبة للتكرار والتشبيه، كما وضح لنا استبعاده للاستعارة والمجاز، واكتفائه بالتشبيه، باعتباره معروف لدى المتلقي، أما الثانية فهي الخاصية السيميائية التي درسها من حيث عنوان النص والتناص وأصوات وألوان وملامح الوجه وغيرها من العلامات السيميائية[2].

والملاحظ على هذا الفصل هو أن دراسة عبد الملك مرتاض كانت أقرب إلى البنيوية، وهو ما تجسد في الفصل الثالث حين أشار إلى اللواحق أو الاستشراف أما السيميائية والتفكيكية فقد كانت في مواطن قليلة.

وإن استعمل الناقد بعض المصطلحات الحداثية مثل البنى، والحيّز، التناص، السيميائية إلا أن دلالتها أقرب إلى الدراسة السياقية منها إلى النسقية.

4-النموذج الثاني:

كتاب (بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية).

استهلّ مرتاض عمله هذا بتمهيد يدور حول نظرية الشعر، حيث تناول فيه مجموعة من القضايا والمسائل، فبدأ يطرح طائفة من الأمثلة حول ماهية الشعر في القديم، لينتقل بعدها إلى قضية

1-ينظر:عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية (زقاق المدق)، ص:259.

2- ينظر:عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية(زقاق المدق)، ص:264-273.

الصراع حول اللفظ والمعنى بدءا من الجاحظ، ليشير بعد ذلك إلى قضية الوزن والذي يصطلح عليه المعاصرون "الإيقاع"ثم توجه بالنقد إلى دعاة القصيدة النثرية وهو ينفي نفيا قاطعاً كلّ ما يتعلق بإلغاء الإيقاع من الشعر، كما يرى أنّ قصيدة النثر لا تعني له شيئا في مضمار الشعر، بل هي أكبر مشكلة تورطت فيها دولة الشعر العربي ثم ناقش-إثر ذلك-أثر الحركة السريالية في الأدب بعد الحرب العالمية الأولى[1].

والملاحظ حول هذا التمهيد هو عدم تعرض عبد الملك مرتاض إلى التقويض الذي سيتناول به دراسته لقصيدة أشجان يمانية.

أمّا الفصل الأول فقد تطرّق فيه إلى البنية والتي عرّفها على أنّها مجموعة من الخصائص المورفولوجية الخالصة، وقد تجسّدت من خلال هذا النّص الشعري في بنيتين:بنية إفرادية تبحث في العناصر وخصائصها التي اتّخذت أدوات لنسج الخطاب، وبنية تركيبية، تبحث في خصائص الوحدات التي يتألف منها الخطاب نفسه، ليعود للتفصيل في كلتا البنيتين؛ ففي الافرادية أثار بعض الأسئلة حول البنى الطاغية في نصّ القصيدة، الأفعال أم الأسماء؟ ومن الأسماء ماذا يطغى فيها؟ النكرات أم المعارف؟أمّا بالنسبة للأفعال فماذا يهيمن منها، هل الأفعال الماضية أم المستقبلية، ثم بماذا ابتدأت خلال نسجها عبر الخطاب الشعري، وما هو موقف النّص الذي هو بصدد تشريحه، من حيث استخدام البنى، وماهي الجدة الدلالية فيه؟

ولكي يجيب عن هذه الأسئلة اعتمد على منهج الإحصاء رغم وصفه له، بالقصور وعدم الصلاحية، وحصره للظاهرة الألسنية الطاغية في الخطاب، وقف على قصيدة "أشجان يمانية" وهي قصيدة تحتوي على مئة وواحد وأربعين بيتاً، استخرج منها نسب ورود الأسماء والأفعال ثم لاحظ أنّ الأسماء الكاملة في هذا النّص كانت أكثر من الأفعال.

ويعود ذلك إلى أنّ النّص بقدر ما كان يحرص على الحركة الحداثية، كان يميل إلى إثبات الحال، ويتجسّد هذا من خلال المثال الآتي:

1-ينظر:عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري(دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص:3-13.

«عطش النهر» وصف حال أو إثباتها، في حين أنّ «عذبني» تعتبر حركة حداثية تنتهي بانتهاء حداثيتها[1].

ليتوجه بعد ذلك مباشرة إلى الحديث عن خصائص الماء الشعري للبنى الافرادية، وقد صاغ لنا بعض النماذج للدلالة عمّا صرّح به أو ما يزعمه من خلال (الوطن)، (الماء)، (ثعبان) و(أقدام) بحيث فسّر كلّ واحدة منها، انطلاقا من موقعها في السياق الذي وضعت فيه.

أمّا خصائص البنية التركيبية في الخطاب الشّعري، فقد تطرّق فيه إلى رصد الظاهرة اللسانية في خطاب هذه القصيدة وخصائص الوحدات المؤلفة من حيث الطول والقصر وهل تبتدئ باسم؟ وما هي خصائص هذه البنى التركيبية في حد ذاتها، ويعود إلى الاستعانة بالإحصاء من خلال الجداول
والعلاقات الرياضية، وكذلك بعض آراء جون كوهين[2].

وعليه فإنّ الدراسة هنا هي دراسة لم تظهر فيها أي سمة للتشريحية، إلّا أنّ الناقد يبدو في هذا التحليل-رغم استعماله للجداول والعلاقات الرياضية والإحصاء إلا أنه بجانب لما تدعو إليه التفكيكية في تنظيرها للقراءة النصّية.

أمّا الفصل الثاني فقد درس فيه خصائص الصورة في قصيدة "أشجان يمانية" لعبد العزيز المقالح، فأعطى مفهوم الصورة الفنية في موروثنا القديم والحديث.

لنأخذ أمثلة عن الصورة الفنية في قصيدة أشجان يمانية ومنها قول الشاعر:

اهْبِطُو بِي عَلَى صَفْحَةِ المَاءِ
نَارُ الدُمُوعِ تُعَذِبُنِي
ودَمِي يَتَسَوَّلُ عَبْرَ الرِّياحِ

فالصورة الفنية حسب رأي ناقدنا هنا هي ليست كبرى تتلوها صغرى، بل إنّ كلّ صورة تكاد تتفرد بنفسها على ترابط عضوي بين ما هو واضح في الصورة ومضمونها.

1- ينظر:عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص:23-26.

2-ينظر:عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص:34-43.

ففي قوله "اهبطو بي على صفحة الماء" الصورة المتجسدة هنا هي أنّ الشخصية، أو الشخصية المفترضة تطلب من مخاطبيها أن يهبطوا بها على صفحة الماء، وبذا تتّضح الصورة الفنية متجسدة في نهر، أو في بحر، أو في عين ثرّة، وإذ لم تكن الصورة الأمامية مجرد أفواه ثرثارة تبدو للعين من بعيد أو من قريب، فإنّ فيها صورة فنية خلفية وهي:زورق يقوده جماعة من البحارين وهم هاربين أو باحثين عن الأمن[1].

وبالنهجانية نفسها تعامل مع كلّ الصور التي استخرجها وحلّلها بطريقة يبدو أنّها تقترب من الشرح والتفسير أكثر مما تقترب من التفكيك أو التشريح.

فيما يخصّ الفصل الموالي فقد درس فيه خصائص الحيّز الشعري حيث أعطى له تعريفاً، خلال ما رآه استحداثا أو ما استحدثه هو لهذا الحيّز، إذ يقول:«إنّ ممّا استحدثناه في دراسة النّص الأدبي الشعبي والفصيح، القديم والحديث، هذا الضرب من التصور الذي يشبه تحديد اللوحة الفنية المتسمة بالخطوط أو الأحجام أو الأبعاد المادية، والذي نطلق عليه الحيّز، والحيّز كما نريد أن نتصوره، ليس مكانا بالمفهوم التقليدي للزمان، وإنّما هو تصور ينطلق من تمثل شيء يتّخذه مأتاه من مكان وليس به ثم يمضي في أعماق روحه يفترض عوالم الحيّز المتشجرة عن هذا الحيّز الأصل الذي لا ينبغي أن تكون له أبداً

لأنّ كلّ حيّز يفضي إلى حيّز آخر، فترى الصورة الفنية تتعمق بانشطارها إلى أشطار وتجزيئها إلى تركيبات، وبمثل ذلك تستوفي الرؤية موقعها فتتبوأ مكانا مكيناً»[2]

ومن خلال مقاطع من قصيدة "أشجان يمانية" للمقالح، يرى عبد الملك مرتاض تنوع الحيّز فيها حيث تم استخراج خمسة أنواع، تطرّق إلى كل منها بالأمثلة والشرح والتحليل، وكانت هذه الأنواع في الحيّز الضيق، والحيّز المتحرك، والحيّز المعاصر، والحيّز المحفوف بالأخطار، والتصارع مع الحيّز.

1-ينظر:عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص:21-62.

2-عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص:79.

ومثال ذلك قوله معلقا على قول الشاعر في الحيّز المحاصر:(تحاصر شهوة الحقد) فالمحاصرة هنا تتجلى من خلال الحقد، والحقد هنا مستوحى من الآثام، إذاً فاللّذة هي التي أفضت إلى حصار الكلمة الطيبة والوقوف بينها وبين الانتشار، كما أنّ الحصار لا يكون مادياً فحسب أو معنوياً، وإنّما قد ينصرف إليهما جميعا.

فهي تعنى بكل ما هو قمعي، وكأنّما الكلمات مجبرة على أن تصمت، فالصورة الحيّزية تبتدئ نصف حية لتنتهي بالاستسلام، وهذا بحكم قوة القهر وجبروته[1].

كما واصل ناقدنا وبنفس الطريقة دراسته لأنواع الحيّز الأخرى بالشرح والتحليل، في حين أنّ الفصل الرابع خصّصه لدراسة الزمن الأدبي وخصائصه وكيفية التعامل معه، فتطرّق فيه إلى أربعة عناصر تتضمن الزمن من حيث:(التعامل التقليدي مع الزمن)و(الزمن التهكمي) و(الزمن الضجر بنفسه) وأخيراً(الزمن الدائري) والطريقة التي اتّبعها في الفصل السابق، تعامل بها في هذا الفصل فدرس كل زمن على حدى وأعطى له مجموعة من الأمثلة موضّحاً بها ذلك، متّخذا نماذج محدودة من هذا الزمن المقالحي، موضّحاً بذلك صور واضحة عن مسار هذا الزمن وتركيباته وقد اخترنا مثالاً حول الزمن الدائري في قوله:

أَمْشِي وَرَاءَ صَوتِه

يَمْشِي وَرَاءَ صَوتِي

والزمن هنا يشكّل حركتين متوازيتين، فالحيّزان يظلان في لهاث وراء بعضهما البعض دون الوصول إلى العناية، فلا الأول مدرك الثاني ولا الثاني يلحق الأول، فالصوت هنا رمز للحقيقة الأزلية التي يظل الإنسان متتبعا لها ينشدها ولا يظفر بها.

وكذلك الزمن الضجر بنفسه:وتجسّد هذا الزمن في مجازات متفرقة من هذا النّص الشعري ونمثّل لذلك بنموذج هو:اهْبِطُو بِي عَلَى صَفْحَةِ المَاءِ

نَارُ الدُّمُوعِ تُعَذِّبُنِي

1-ينظر:عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص:95-96.

وَدَمِي يَتَسَوَّلُ عَبْرَ الرِّياحَ

فـــ«نار الدموع تعذبني» فالنار ليست إلّا حركة زمنية عنيفة تُعبِّر عن ماضي ما، كما أنّها حيّز خطير يتخذ له أشكال وأحجام مختلفة، ثم تبعا للفضاء المقيّض لها أي سعته وضيقه، وكذلك للإرادة المتحكّمة في حركتها، لأنّه من غير المعقول أن لا تكون النار ناراً إلّا إذا كان زمنها مصاحب لحال اضطرامها، ثم يُوضّح لنا بأنّ هذه النار لا تعتبر النار التي نعرفها وإنّما هي جنس تتسلط بنكالها على الشخصية الشعرية وبيئتها وفيها ما فيها من مكامن الضجر بالزمن كما أنّها هي التي ينبثق منها إفرازات الشقاء المتمثلة في الدموع والعذاب[1].

أمّا الفصل الخامس فتعرّض فيه إلى خصائص الصوت والإيقاع، فنّظر للصوت، وتحدث عنه قديما ودرس مقطعا من حيث الإيقاع لـــــــ"علي بن أبي طالب" وواصل حديثه عن الإيقاع بطريقة الشرح دون استخدام أي آليات للتشريحية.

ثم انتقل إلى نص قصيدة أشجان يمانية، فتحدث فيه عن مجموعة من العناصر، من بينها الإيقاع القائم على تماثل العناصر، والإيقاع الخفيف التام (الداخلي والخارجي) والإيقاع الطويل التام والطويل الخفيف معاً، والإيقاع القائم على تساوي عدد المونيمات دون اعتبار للصوت[2]، معتمدا في ذلك طريقة الجداول والإحصاء.

في حين أنّ آخر فصل من هذه الدراسة والموسوم:خصائص المعجـــم الفنّـــي في قصـــيدة "أشجان يمانية" فتحدث فيه عن نظرية المعجم الفني في الشعر العربي ثم قسّم القصـــيدة إلى تســـعة معاجم، وأخذ يشرح كلّ واحد منها حسب معجمه الدلالي الموجود فيه، والأمثلة كثيرة من بينها، معجم السوائل حيث وجد مواد المعجم الفني لهذا المحور عبارة عن سيلان فليس هناك إلّـــا المـــاء، المطر، البحر، والنهر، وهنا النّص يلح على الماء والمطر والنهر، وهذه كلّها توحي بالرضى والنعمة، وكأنّ هذا الماء جاء في نسج النّص ليعطيه شيئا من التوازن والاعتدال، وواضح أنّ نصّ أشـــجان

1-ينظر:عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص:116-120.

2-ينظر:عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص:124-128.

يمانية يجنح نحو ترجيح الخير على الشّر، فعناصر الخير التي هي عناصر الماء أكثر من عناصر الشّر وهي عناصر الضمأ واليبس[1].

ويلاحظ المتصفح لهذا الكتاب أنّ ما قدمه عبد الملك مرتاض في دراسته لهذه القصيدة كان أقرب من السياق إلى النسق، اللهم إلّا إلغاء للمؤلف فنلاحظ من خلال هذه الدراسة أنّ مرتاض لم يذكر شيئا عن الشاعر عبد العزيز المقالح، ولو حتى إشارة، وهنا ما يجسّد اقترابه من التفكيكية التي تلغي المؤلف وتَعتبِر ذلك أساسا من أسسها.

ومن جهة أخرى وجدنا الباحث يدرس هذه القصيدة دراسة مغايرة تماماً في كتاب آخر له، وهو (شعرية القصيدة، قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية).

5-النموذج الثالث:

كتاب (أ.ي.دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟)

هذه الدراسة قد تناولت في طياتها ستة فصول مع فاتحة وتمهيد، ففي فاتحة هذا العمل، يفسر لنا عبد الملك مرتاض حداثيته ونهجانيته من خلال توضيحه لسبب اختيار عنوان هذا الكتاب بحروف (أ.ي)،ومثل هذا العنوان-لم يألفه الذوق العربي- مبينا في ذلك أمثلة عن عناوين الكتب القديمة التي كانت تتميز بطولها مما يستعصي على الكثير من القراء والباحثين ترددها[2].

ولعلّ هذه إشارة من ناقدنا على أنه أول من استعمل في كتاباته الحروف كعناوين للكتب، أما بالنسبة للتمهيد فتطرق فيه إلى الحديث عن المنهج وفي هذه الدراسة حاول الناقد طرح أسئلة حول النص الأدبي، وبأي منهج تناوله، فأعطى موقفه حول الحداثة والتراث، وهل بالإمكان التخلي عن هذا الأخير، أو تبنيه ورفضه لكل ماهو حديث، أم بالإمكان الدمج بينهما.

ليعطينا بعدها عناصر تناوله أو تصوره للنص الأدبي في الزمن الراهن من خلال بنية اللغة، المستوى التفكيكي، وكذلك الحيز والزمن والإيقاع.

1-ينظر:عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص:185-187.

2-ينظر:عبد الملك مرتاض، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟ لمحمد العيد، د.م.ج، الجزائر، 1992، ص:53.

إضافة إلى مراعاة النص الأدبي في شموليته مع تعدد القراءات للنص الواحد وكذلك ماذا يُدرس في النص الأدبي، وماهي العناصر التي توضح النص على أنه أدبي أو غير أدبي، وغيرها من الأمور التي وضحها فيما يخص المجال الأدبي ونصه.

كما أعطى نبذة عامة عن الفكر التفكيكي وجذوره الفلسفية متبعا بذلك التسلسل الزمني للمناهج من البنيوية والسيميائية وصولا إلى التفكيكية مبينا أن هذه النزعة-أي التفكيكية- يجب أن تكون بنت البنيوية التي تكملها لا أن تقاطعها، لأنها انبثقت من رحمها[1].

كان هذا بالنسبة لفاتحة الكتاب وتمهيده، أما محتواه فتناوله من شقين نظري من حيث المنهج المتناول في الدراسة، وفيه حاول الناقد وضع قطيعة مع الدراسات السابقة، أي المناهج النقدية السياقية القديمة، ليتبعها التطبيق وهو الموضوع المعالج، وتناول فيه قصيدة واحدة للشاعر محمد العيد آل خليفة وهي أين ليلاي؟ التي تتضمن ثلاثة عشر(13) بيتا تم فيها تحليل جميع مكونات الخطاب الشعري وتحديد أبعادها، فتناول من خلال هذا التحليل بنية القصيدة وطبيعتها، الحيز، والتركيب الإيقاعي، وسنحاول أن نعرض ما جاء في هذا الكتاب، وهذا من خلال نص القصيدة التي بين أيدينا.

نص القصيدة التي كانت موضعا للتشريح في هذا الكتاب:

1-أَيْنَ لَيْلَايَ أَيْنَهَا؟ *** حِيلَ بَيْنِي وَبَيْنَهَا
2-هَلْ قَضَتْ دَيْنَ مَنْ *** قَضَى فِي الْمُحِبِّينَ دَيْنَهَا
3-أَصْلَتِ الْقَلْبَ نَارَهَا *** وَأَذَاقَتْهُ حِينَهَا
4-مُذْ تَعَرَّفْتُ سِرَّهَا *** وَتَعَشَّقْتُ زَيْنَهَا
5-رَوَعَتْنِي بِبَيْنِهَا *** لَا رَعَى اللهُ بَيْنَهَا
6-فَتَعَلَّقْتُ بِالطُّيُو *** فِ اللَّوَاتِي حَكَيْنَهَا
7-وَتَعَلَّلْتُ بِالْمُنَى *** فَتَبَيَّنْتُ مَيْنَهَا
8-مَالُ لَيْلَايَ لَم تَصِلْ *** مُهْجَات فَدَيْنَهَا
9-وَقُلُوباً عَلَّقْنَهَا *** وَعُيُوناً بَكَيْنَهَا؟

1-ينظر:عبد الملك مرتاض، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ص:9-27.

10-إِيهٍ يَا عَيْنِي أَذْرِفِي *** لَنْ تَرَيْ بَعْدُ عَيْنَهَا

11-السَّمَوَات وَالأَرَا *** ضِي جَمِيعاً نَفَيْنَهَا

12-كَمْ تَسَاءَلْتُ سَالِكاً *** أُنْهُجَا مَا حَوَيْنَهَا

13-لَمْ يُجِبْنِي سِوَى الصَّدَى *** أَيْنَ لَيْلَايَ أَيْنَهَا؟

الفصل الأول الموسوم ببنية القصيدة لدى محمد العيد، فيه خلص مرتاض إلى نتائج وضّح من خلالها أن محمد العيد لم يوفق في تطوير القصيدة من حيث شكلها، بل ظلت بنيتها عمودية تقليدية تقوم على جملة من الأصول المألوفة، ملتزمة بالموضوعات الهادفة اجتماعيا ودينيا وسياسيا.

أما بالنسبة إلى الإيقاعات التي طغت على شعره فهي خمس:فاعلاتن فاعلن فاعلات، ومفاعلتن مفاعلتن فعول، فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن، ومستفعلن فاعلن مستفعلن فعل، ومتفاعلن متفاعلن متفاعل[1].

هذا بالنسبة إلى الإيقاعات التي كانت تتناسب مع الشاعر وتستأثره من خلال حالته النفسية التي تقوم على جملة من الانفعالات وطبيعة النفس.

ليخلص بعدها إلى الحديث عن الجانب الصوتي من خلال إعطاء بعض النسب التي وردت فيها بعض حروف القافية المتكررة في قصائده.

ومن خلال هذا يرى مرتاض أن بنية القصيدة لدى محمد العيد آل خليفة هي شبيهة تماما بالقصيدة العمودية العربية، وماهي إلَّا استمرار لها، كما أنه لم يوفق في تطوير القصيدة العربية من شكلها، بل ظل ثابتا في مساره الشعري، كما أنه قد يعتبر محمد العيد آخر شاعر جزائري يحافظ على نمط القصيدة الشعرية العمودية[2].

وهنا حاول مرتاض وضع النص في السياق الذي يندرج فيه من خلال ذكره، أو تتبعه لمسار أعمال محمد العيد.

1-ينظر:عبد الملك مرتاض، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ص:33 -36.

2-ينظر:عبد الملك مرتاض، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ص:49-52.

أما بالنسبة لطبيعة البنية في نص القصيدة، وهو عنوان الفصل الثاني، أعطى فيه مرتاض إطلالة وجيزة حول سيميائية النص فرأى من الوجهة التقنية أن هذا النص الشعري يقوم بناؤه على الدورانية؛ أي نقطة البداية تفضي إلى النهاية، وتنتهي بما تبتدئ به كما أنّ النّص يعتبر مفتوح النهاية ولكنّه مغلق القصة، لأنّ الشخصية الشعرية لم تعثر على الموضوع المنشود، إضافة إلى تواجد بنيتان تحكمان هذا النّص، بنية تطلعية وبنية قهرية، وأعطى مثالاً على هذا (أين ليلاي أينها؟) هذا بالنسبة للبنية الأولى، و(حيل بيني وبينها) في البنية الثانية.

كما أنّ النّص يصطنع شفرة وهي تندرج ضمن إطار العشاق، وهذا يدلّ على أنّ النّص تربطه شبكة من العلاقات والرموز والمعطيات والقيّم، من بينها توظيف الشاعر "ليلى" كرمز للعشق، وهنا اصطناع لغة شعرية ضاربة في شبكة العلاقات بين كلّ من العاشق والمعشوق وهي تجسيد للبنيتين التطلعية والقهرية.

ثم ينتقل الناصّ إلى الحديث عن بنية اللغة والتي رأى بأنّها تقوم على التحكم المتميّز في النسج والقدرة على انتقاء الألفاظ والمفردات المناسبة، معلّلا ذلك بأنّ الشاعر هنا لم يعمد إلى اصطناع ألفاظ غريبة أو صعبة على المتلقي، وإنما استخدم مفردات بسيطة ومفهومة تصل إلى القارئ بسهولة.

إلّا أنّ هذا لا يعني أنّ المفردات تذهب هنا إلى مفهوم واحد، وإنّما كلّ مفردة يمكن أن تنصرف إلى دلالات مختلفة، ومثال ذلك مفردة "ليلى"بما تحمله من رموز وإيحاءات، فليلى هنا هي اسم كان يطلق في القديم على الخمر أو نشوتها، أو صفة لليلة شديدة الظلمة، مستدلا بذلك على مفهومها من معجم لسان العرب لابن منظور فيقال:«ليلة ليلاء، وليلي»أو أنّه اسم جاء ليبينها ويميّزها عن غيرها من الأسماء، لكن الجانب المقصود في هذه المفردة هو الجانب الأسطوري وهذه الدلالة هي التي أخرجت اسم ليلى العادي وأولجته في عالم الأسطورة الرحب.

بعدها أعطى ناقدنا بعض الإحصاءات التي تخصّ ورود عدد الأسماء والأفعال في هذه القصيدة معلّلا كلّ واحد منها في النظام الفعلي والاسمي، ليتوغل بعدها إلى المعجم الفني المتواجد

في نص القصيدة وهو يقوم على محورين وهما:محور الحب والعشق، وثانيا البين والعذاب وما في حكمهما[1].

وقد استطاع الباحث أن يخرج بنتيجة في الفصل الثالث مفادها أنّ لغة الشاعر لم تكن في مستوى اللغة الأدبية الخالصة، وأنّها لم ترقى إلى اللغة الخالصة التي ركّز عليها "جاك دريدا" وتحدّث عنها ثم يتوقف ليفكّك القصيدة إلى أجزاء، ويستخرج منها الأيقونات ثم يؤوّلها، ونذكر على سبيل المثال أيقونة "ليلى" فهي لا تمثل المضمون التقليدي لدى المفهوم النقدي القديم، وإنّما هي صورة بصرية تمثّل النضال والحرية والكرامة وغيرها، كما تعتبر قيّم غير مرئية بالعين وإنّما عكسها المرئي المبصر من خلال شخصية "ليلى"[2].

أمّا الفصل الرابع فقد تناول فيه الحيّز الشعريّ، وقد قسّمه إلى خمسة أضرب وهي:(الحيّز التائه، الحيّز الحرام، الحيّز المتحرك، الحيّز القاصر عن الإحتواء، والحيّز الحالم) وعلينا أن نختص بحيّز واحد فقط للتوضيح نظراً لأنّ بقية الأحياز متناولة بالطريقة نفسها، حيث يقول معلقاً على الحيّز التائه:

لَمْ يُجَبْنِي سِوَى الصَّدَى أَيْنَ لَيْلَايَ أَيْنَهَا؟

والحيّز يتجسد في سؤال:أين ليلاي؟ أينها؟ فالحيرة هنا واضحة من خلال أنّ الشاعر لا يزال تائها وذلك من خلال مناداته، ولا إجابة سوى رجوع صوته ولا شيء يهدي إلى هذا الكائن الأسطوري، وهذا ما يزيد في حيرة الشاعر لأنّ ليلى عالم أسطوري يبقى بابه مفتوح، فلا نعثر على الشخصية الشعرية لأنّ حيّزها أسطوري خرافي لا يعرف وهو يلحق بالحيّزات الجميلة التي نسجتها الأخيلة.[3] وعليه فإنّ الحيّز يبقى تائها غير واضح ولا يمكن تحديده مادام ينتمي إلى الغرابة والخيال، هذا فيما يخصّ الفصل الرابع، لننتقل إلى الفصل الخامس الذي يحدثنا فيه الناصّ عن الزمن الشعري في نصّ "أين ليلاي" ويحدّد لنا خمسة أنواع من الزمن وهي:(الزمن التقليدي، الزمن الحرام، الزمن اليائس، الزمن المريع، الزمن الحالم)مفصلا كل زمن على حدى

1-ينظر:عبد الملك مرتاض، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟، ص:59-73.

2-ينظر: عبد الملك مرتاض، أ.ي.دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ص:79-80.

3-ينظر: عبد الملك مرتاض، أ.ي.دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ص:100-106.

وكمثال على ذلك معلقا على الزمن الحالم من خلال قول الشاعر:

وَتَعَشَّقْتُ زَيْنَهَا

فَتَعَلَّقَت بِالطُّيُو فِ اللّوَاتِي حَكَيْنَها

وهنا الشاعر يتعشّق ليلاه في معبد اللّذة وهو زمن الحلم الدافئ، إلّا أنّه في هذين النموذجين يظلّ الشاعر يلهث وراء هذا الحلم من خلال تعشّقه للجمال وحلمه يتعلق بالطيوف[1].

أمّا الفصل الأخير فقد تناول فيه التركيب الإيقاعي من خلال حرف الروي والقافية وغيرها، ومثّلها لنا في ثلاثة أنواع وهي:الإيقاع التركيبي، الداخلي، والخارجي.

ومن خلال هذه التجربة النقدية لعبد الملك مرتاض يؤكد لنا إصراره على إنجاز مشروعه النقدي، فهذه الدراسة تتميّز عن غيرها من الدراسات التي تناولت الشعر سابقا، وهذا من جانبي الموضوع والمنهج، إلّا أنّ عنوان النّص وكما ذكرنا سابقا يبدو غريباً للقارئ، بصفته هذه (أ.ي) والتي اعتبر فيها ناقدنا تخليه عن العناوين الطويلة مثل ابن خلدون والزمخشري، لكنّه وقع في المشكل نفسه، فمن حيث العنوان الرئيسي (أ.ي) يبدو غريبا، لكن العنوان الفرعي لهذه الدراسة يعطينا البيانات الكافية حول الكتاب، فإن العنوان قد حدد المنهج والموضوع واسم المؤلف، وهذه بيانات مكملة حول عنوانها وصاحبها.

كذلك اعتراف مرتاض بأن كتابه يعتبر حدثا، فإن هذا الحدث يستوجب عليه أن يكون أيضا في العنوان لأنه لم يكن أول من تناول عنوان كتاب بهذه الصيغة، إذ نجد رولان بارت قد تناول من خلال كتاب كامل قصة سارازين ***(sarrasine)*** لبلزاك، وهذا ما لوحظ من خلال إيجاد العلاقة بين هذين الكتابين تحت عنوان ***(s/z)***،(س/ز)، إلا أن هذا الأخير لم يرفق بأي بيان تكميلي أو أي توضيح لمضمون الكتاب[2].

1-ينظر: عبد الملك مرتاض، أ.ي.دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، ص:139-141.

2-ينظر:حسين خمري، نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428ه، 2007م، ص:378-380.

ثم أول خطوة قام بها في برنامجه النقدي كان من خلال تناول النص من مستوياته: المستوى اللغوي التفكيكي، والزمني والمكاني والإيقاعي، إلا أنه لم يوضح كيفية الانتقال من مستوى لآخر، كما أنه لم يحدد المستوى وعمل على عدم الفصل بين الشكل والمضمون أو الدال والمدلول، وإنما راعى النص الأدبي في شموليته على عكس الفارق الذي أقامته المدرسة التقليدية، ولكي تتم هذه الخطوة يتعين على القارئ مراقبة النص من الداخل دون رؤية مسبقة[1].

وعند مروره إلى دراسة بنية القصيدة رصد لها أهم الإيقاعات المهيمنة على قصائد محمد العيد كما ربط بين الأغراض ودلالتها، ثم انتقل إلى طبيعة البنية فكان اهتمامه بإطار القصيدة ورأى على أن بناءه قائم على الدورانية، كما يرى الدارس أن النص تحكمه ثنائية ضدية (البنية التطلعية/البنية القهرية) بينهما صراع قائم، تحاول فيه كل واحدة منهما القضاء على الأخرى وعليه اكتفى الدارس هنا بالقول أن النص يبتدئ و ينتهي باستفهام، و لم يحدد لا وظيفة ولا دلالة هذا الأسلوب.

وبالنسبة للجانب التأويلي ومن خلال البنية المغلقة شكليا هي استنباط لحالة اليأس والإحباط للشاعر من خلال الوضع المفروض، كما كان لها أيضا ارتباط تاريخي، واليأس تجلى هنا من المظهر الأسلوبي (صيغة الاستفهام).

ومن حيث اللغة بلغ عدد الأسماء أربعين اسما، أما الأفعال أربعة وعشرين وهذا يجسد سكون البنية في هذا النص[2].

لينتقل بعدها مرتاض إلى معاينة الأيقونات، إلا أنه لم يوضح لماذا هذا التقطيع، وما هي أهم المقدمات التي اعتمدها في منهجيته، كما انتهى إلى نتيجة تؤكد انفتاح النص على القراءات المتعددة.

وهنا سعى الناقد إلى التقرب من الممارسة الهرمينوطيقية، ولتحقيق الخطوات المنهجية التي يتطلبها هذا الإجراء الهرمينوطيقي في نص محمد العيد حددها الدارس في أربعة دعائم تأويله وهي:

1-ينظر: حسين خمري، نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، ص:386-387.

2-ينظر: حسين خمري، نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال)، ص:387-389.

1-من الناحية الأسطورية: وهنا تحدث عن الأطياف والأوهام التي تساهم في ضياع الحقيقة، ومنه استطاع النص أن يتخذ من ليلى كرمز أسطوري كثير الأصالة، إلا أنّ الملاحظ هنا أن الناقد أردف هذه الملاحظة بحكم انطباعي عندما أعطى لها وصف الأصالة، ولكنه بعد ذلك أسقط أصالة محمد العيد باعتبار أن ليلى في أي نص شعري عربي يعتبر أسطورة.

2-من الناحية الروحية: فالشخصية الشعرية تشبه حالتها بالمتوصف(*) الذي يحب من أجل الحب، وهنا الدارس عمل على تجلية البعد الصوفي، فالشاعر هنا يفنى في حب محبوبته لكنه يبقى فقط في دائرة العواطف دون الخروج منها، وبهذا المنطلق يلغي مرتاض البعد السياسي والوطني في هذا النص(1)

3-**من الناحية السياسية:** تطرّق فيها إلى قضية الحرية بعد وصفها وتجسيدها واعتبارها المثل الأعلى وهذا البعد السياسي تمثل في نوع من التوازن بين ليلى والحرية، وهنا تسقط اللغة النقدية الواصفة في الانطباعية عندما يقرر عبد الملك مرتاض أنّ النّص قد وفق في الدعوة إلى هذه القضية وهذه الدعوة هي إسقاط للبعد الجمالي الذي تتميّز به، وولوجه إلى دائرة الخطابات السياسية والإيديولوجية التي تعتمد على قوة البرهان وبلاغته وذلك لإخفاء عجزها الجمالي.

4-أمّا البعد التاريخي : فيه يربط ناقدنا موضوع هذا النّص بالواقع التاريخي للشعب الجزائري، إلّا أنّ هذا النّص يبدو تاريخيا من الناحية الخارجية والملاحظ على القصيدة أنّها لا تحتوي على أيّة بيانات تاريخية أو قرائن لغوية تشير إلى المرحلة التاريخية(2).

وفي الأخير إنّ دراسة عبد الملك مرتاض بالرغم من تميّزها بموضوعها لقصيدة تتكون من ثلاثة عشر بيتاً، وبمنهجها الحداثي، لم تلتزم باستعمال موحّد من حيث المستوى المصطلحاتي عبر هذه الدراسة، وهذا يجعل القارئ يتوهّم مصطلحات مختلفة.

---

*-المتوصف: هو الذي يمضّه ذلك الضرب من الحب، فهو يحب من أجل الحب ويبحث عن الحقيقة التذاذاً بالبحث المجرد عنها.

1-ينظر:حسين خمري، نظرية النص، ص:390.

2-ينظر:حسين خمري، نظرية النص، ص:390-391.

إلّا أن دراسة ناقدنا تبقى لها قيمتها النقدية وجرأتها العلمية من خلال طرحه للقضايا الأساسية في الفكر النقدي، من خلال المنظور الحداثي، وبصفتها ممارسة، فهي بذلك تفتح أبواب واسعة أمام قراءات لاحقة تساهم في بلورتها أكثر[1].

6-النموذج الرابع:

كتاب (ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد)

إضافة إلى الدراسات الثلاث السابقة نجد دراسة أخرى لا تقل أهمية عن سابقاتها في ميدان التفكيك، وقد اشتغل فيها مرتاض على النّص السردي وذلك من خلال مؤلّفه ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد.

وفي هذه الدراسة يبيّن لنا ناقدنا أنّ دراسته اشتملت على سبع مستويات وهي: السرد والحدث والشخصيات، الحيّز، الزمن، خصائص بناء الخطاب والمعجم الفني، ليشرع بعد ذلك في تحليل حكاية حمّال بغداد فصلا، واختتم هذا العمل بمجموعة من الفهارس والنصوص وهي: فهرس الوصف، فهرس الإيقاع، فهرس التشبيه، فهرس التضّاد، وتلاها فهرس كبير للمعاجم الفنية للحكاية.

وقد صنّفها بهذا الشكل:

المعجم الفني المتعلق بالسحر والمسخ والعفاريت.

المعجم الفني المتعلق بالبحر وملازماته.

المعجم الفني المتعلق بالأعداد الفلكلورية(ثلاثة، سبعة، عشرة).

المعجم الفني المتعلق بالبطش والقسوة والعقاب.

المعجم الفني المتعلق بالعري والجنس.

المعجم الفني المتعلق بمشاهد العويل والحزن والرحمة والإشفاق.

المعجم الفني المتعلق بالمنادمة والشراب والطرب والأنس.

1-ينظر: حسين خمري، نظرية النص، ص:400-401.

المعجم الفني المتعلق بالعجب[1].

يفتتح مرتاض هذا الكتاب بمقدمة يعتقد فيها أنّ ألف ليلة وليلة هي إبداع عربي، وهو بقوله هذا يخطّئ رأي جمال الدين بن الشيخ في قوله:«إلّا أنّ الحضارة لا تهدى، وأنّ الإبداع لا يجوز أن يُسرَق وأنّ الفكر لا ينبغي أن يُغصب، وإذاً فمن العسير التصديق بأنّ ألف ليلة وليلة كانت نتاجاً إنسانيا اشتركت فيه كلّ الأمم القديمة، وتضافرت على إبداعه مجتمعة، فهي ثمرة من ثمرات التعاون الإنساني الذي لا نستطيع الظفر به اليوم، كما يزعم ذلك ابن الشيخ في الموسوعة العالمية، والحق أنّنا لم نر أخطر من هذا الرأي، ولا أخرف من هذا القول، ولا أفسد من هذا المذهب، فيما قرأنا حول هذا الأثر»[2] ثمّ ينتقل بعد ذلك إلى دراسة المستويات التي بيناها قبل قليل.

1-المستوى الأول: حلّل مرتاض الحدث في الحكاية وتجسّد في مطلعها وهو يقع في سطرين، وقد شمل هذا الحدث تسعة جوانب ارتأى أن تكون في الحدث المحظور، أو الحدث المسحور، الحدث المكذوب، واتّسام الحدث بالغموض والضعف، والبتر، والمفاجأة، والعنف، وعلى أنّه مجهض وأخيراً اتّسامه باللين والميوع.

فاخترنا هنا الحدث المكذوب من خلال نموذج توقّف لديه ناقدنا في الليلة الثامنة عشر بحيث أنّ هناك صبيّة عاهدت زوجها على عدم الخيانة وأقسمت له على ذلك، إلّا أنّها تتورط في ملابسة غامضة بمنحها قبلة للتاجر مما ترك على خدّها أثراً لم تستطع أن تخبأه عن زوجها، إلّا أنّ الصبية اضطربت حينما سألها زوجها عن سبب الجرح الذي بخدّها، فقالت له:بأنّها عند خروجها لاشتراء قطعة قماش التقت بجمل يحمل حطباً فمزّق نقابها وجرح خدّها، إلّا أنّ هاته الكذبة تنكشف حينما طلب زوجها إلى الحاكم على أن يشنق كلّ حطاب في المدينة، فتتملّص من الكذبة الأولى بتلفيق كذبة أخرى بقولها:إنّها ركبت حماراً ونفر بها فأوقعها أرضاً على عود خدش خدّها.

فيلاحظ عبد المالك مرتاض هنا على أنّ الذهنية الشعبية تجنح إلى أخلاقية الحدث، حيث إنّ الصبية تتعرّض للعقاب، وكأنّ الكذب لا يصل بالمرء إلى شيء وهذا الموقف تتّخذه الذهنية الشعبية

1-ينظر:عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

2 -عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد)، ص:3.

من الكذب الذي لا تتردّد في إدانته بذكاء[1]، وهكذا بالنسبة لباقي الأحداث فقد اتّبع في تحليلها الطريقة نفسها التي حلّل بها الحدث المكذوب.

والملاحظ على تحليله هو غلبة الشرح والتفسير المضموني بعيدا-نوعاً ما-عن آليات تخصّ المنهجين اللّذين اتبعهما في تحليله (السيميائي/التفكيكي)، وكذلك عدم استعماله التأويل الذي يُميّز السيميائية كما لم يأخذ من التفكيكية سوى تفريد النّص إلى معانٍ ودلالات أصغر من ثنايا اللغة.إضافة إلى وضوح لغته الشارحة من خلال تحليله للحدث.[2]

2-المستوى الثاني: في هذا المستوى تطرّق مرتاض إلى الشخصيات وقد بدأ بتمهيد دخل من خلاله إلى عالم الشخصية وسمه بـــ"عموميات"، كما ذكر لنا مظهر من مظاهر الإبداع في صوغ الشخصيات وعلى أنّ المبدع الشعبي في ألف ليلة وليلة عمد إلى إضفاء الشخصية الواقعية أو التاريخية بالشخصية الخرافية[3].

كما أعطى للشخصية مراحل وتجليات كانت على النحو التالي:الشخصيات بحسب تواتر ذكرها في الحكاية، طبقية الشخصيات في الحكاية، الشخصية الأفلليّة[*]، الشخصية المتحولة، نمطية الشخصية، الجنس وممارسته لدى الشخصية، الأفلليّة والثروة.

وكتوضيح على هذه الشخصيات انتقينا الشخصية الأفلليّة والثروة كمثال فيقدمها لنا هنا عن ثلاث صبيات تعشن عيشا رغداً، وكأنّ السارد يحتال احتيالاً لطيفا من أجل أن تكون شخصياته ثريّة، وأنّ هذه المصادر الثلاثة لثروة هاته الصبيات لم تتعب أيٌّ من هنَّ في الحصول عليها، فالأولى ورثت عن أبيها ثلاثة آلاف دينار فاستثمرتها في التجارة فتطورت ونمت، أمّا الثانية فهي الفتاة الدلالة التي ورثت عن زوج لها ثمانين ألف دينار، أمّا الفتاة الثالثة سافرت في تجارة لها فوقعت على قصر ممسوخ كان لملك عظيم فاستحوذت على كلّ ثروته من ذهب ومجوهرات،

---

1 -ينظر: عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص:34.

2-ينظر:عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد(في القصة والرواية والسرد)، منشورات إتّحاد العرب، سوريا، 2000، ص:279-280.

3-ينظر:عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص:51.

*-هكذا وردت في الكتاب.

وعليه كانت هذه هي أثرى الشخصيات المؤنثة في هذه الحكاية[1]، لكن ما يلاحظه ناقدنا أنّه لم يجد من شخصيات هاته الحكاية إلّا الأغنياء باستثناء شخصية الحمّال والصعاليك، وعلى أنّ الشخصيات في هذه الحكاية أعطت عناية هامة بالمال والقصور وهذا ما يبرهن على كبت الفقر، والتخلص منه وكأنّ السارد الشعبي يعتمد على ذكر المال[2]، ونلاحظ من تعليقه الختامي لصلة الشخصية بالثروة «إمعان مرتاض بالشرح في عرضه النقدي وفي استنتاجاته الدلالية العامة أيضاً، وهي استنتاجات ليست من سياق النّص أو تأويله المباشر، بل هي تأويل عام يضفي على سياق النّص»[3].

3-المستوى الثالث: تطرّق فيه مرتاض إلى تقنيات السرد وحدّد مجموعة من المسائل كانت كالتالي: صلة السرد بالوصف، أشكال السرد، اصطناع الارتداد، الاحتفاظ بمفتاح السرّ السردي، تداخل السرد، المدد السردي، فاقترب مرتاض في هذا المستوى من مناهج سردية تجاوز بها ما التزمه من خلال السيميائية والتفكيكية، كما عرّف بالشكلانية الروسية والبنيوية وتجلياتها لدى الغرب من بينهم "تودوروف وغريماس وبارت"، فوضع بذلك عموميات رأى بأنّها تنعى على النقد الأدبي العربي الحديث أو نقاد العربية، ويُعزى ذلك إلى تخلّف النقد العربي عن النقد العالمي والملاحظ على التحليل في هذا المستوى ولع مرتاض بالأشكال والرسوم التي تجلّت في أكثر من صفحة دون أي تعليل مناسب[4].

وهذا ما تجسّد من خلال مسألة تداخل السرد التي يرى فيها مرتاض بأنّها تقنية تشيع في حكايات ألف ليلة وليلة، وهو تضمين حكاية داخل حكاية أخرى وهذا ما وضّحه بمثال حول تداخل حكاية أنس الوجود والزهر في الأكمام وهي حكاية تمتد من الليلة الثالثة والسبعين بعد الثلاثمائة إلى الليلة الثامنة والثمانين بعد الثلاثمائة مع الورد في الأكمام، ففي كلّ حكاية فرعية ينضاف عنصر جديد من الحدث وشخصية جديدة من الشخصيات.

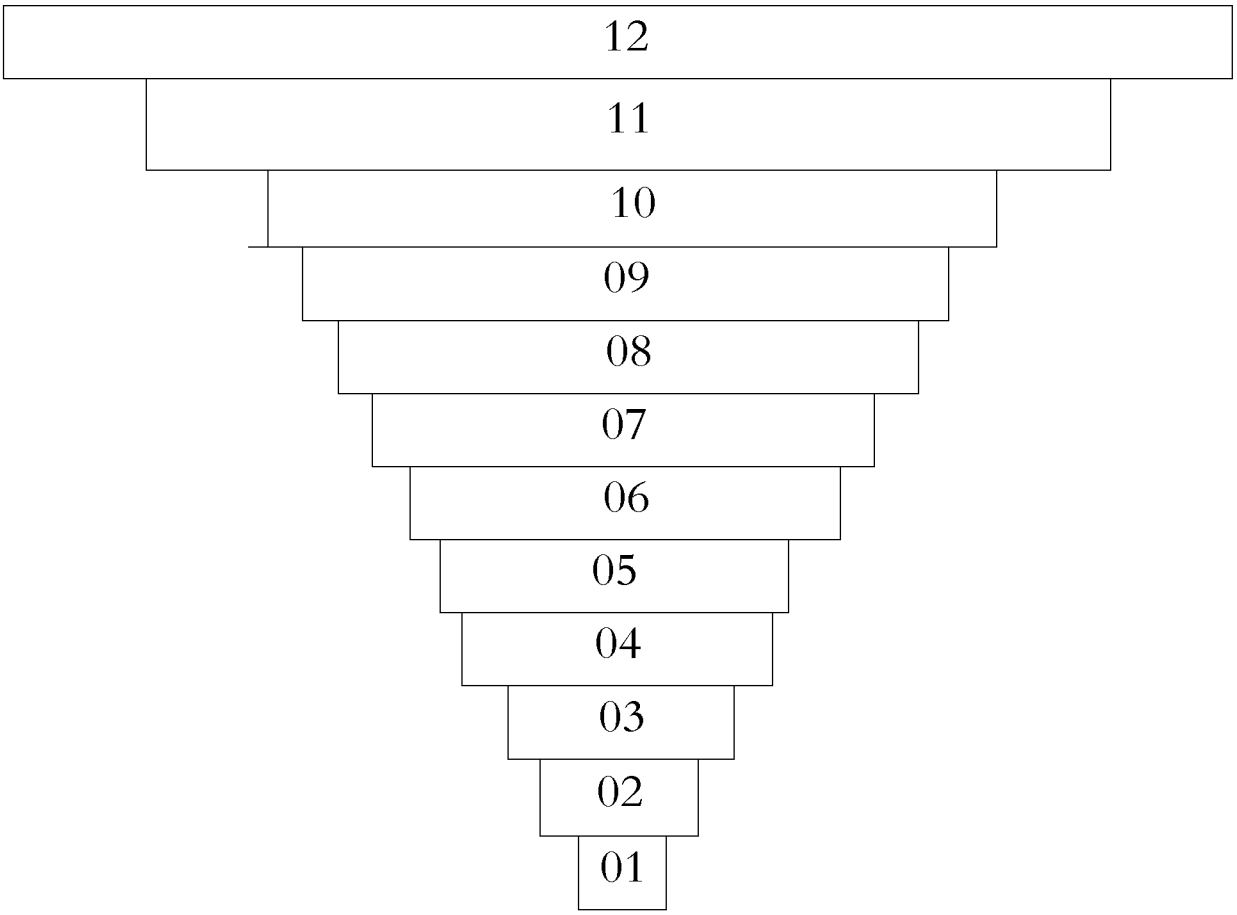
1-ينظر:عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص:77-78.

2-ينظر:عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص:78-79.

3-عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد، ص:281.

4-ينظر:عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد، ص:281.

كما بيّن مرتاض أنّ هاته الطريقة فريدة ولا تكاد توجد إلّا في ألف ليلة وليلة فكل حكاية تشتبك بالأخرى، فيتداخل الحدث في الحدث والزمن مع الزمن، والخيط السردي يبدأ أحادياً بسيطاً ثم يستمر من ثنائي إلى ثلاثي ورباعي، حتى تبلغ الشبكة غايتها وهذا ما وضحّه لنا في هذا الشكل من خلال تشابك الأحداث:



والأرقام توضّح تعدّد الحكايات الجزئية داخل الحكاية العامة[1].

4-المستوى الرابع: وفيه تابع مرتاض تحليل الحيّز لحمّال بغداد من عدّة جوانب تمثلت في:الحيّز الجغرافي/الحيّز الحقيقي، الحيّز الشبيه بالجغرافي/الحيّز الحقيقي، الحيّز الشبيه بالجغرافي/وسط بين الحيّز الصراح والحيّز الخرافي الخالص، الحيّز المائي، الحيّز المتحرك، الحيّز التائه، الحيّز الخرافي/جبل المغناطيس والمدينة الممسوخة وجبل قاف، الحيّز العجيب الغريب، وكمثال توضيحي اخترنا الحيّز

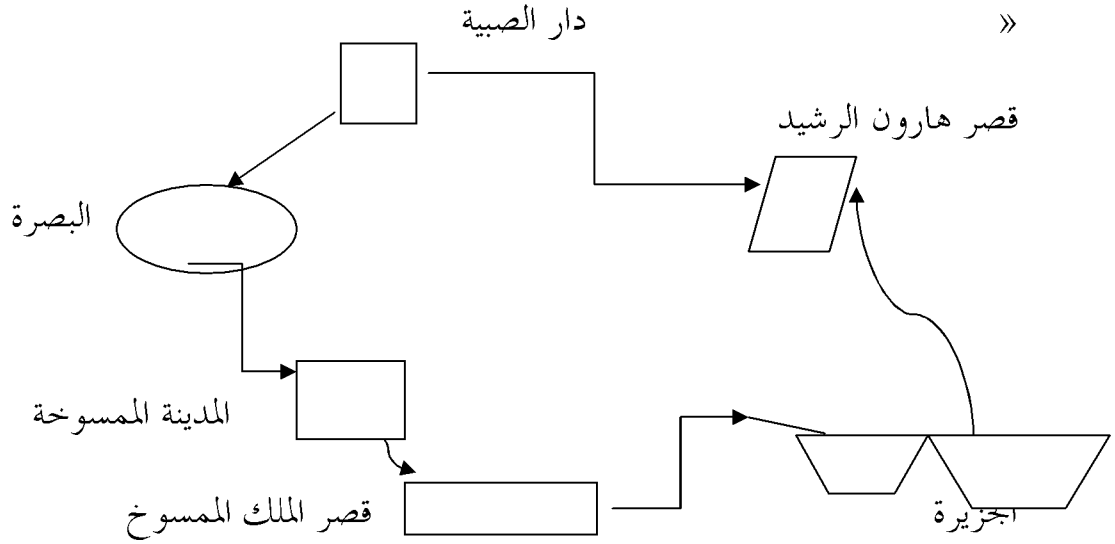
1-ينظر:عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص:97-101.

المتحرك:فيقرّ ناقدنا على أنّ هذا الحيّز هو من أروع أنواع الحيّز وأشدها إثارة وخاصة حينما ينشئ عن أسباب غير ظاهرة تعود إلى قوى خفية، ومن بين ما صادفه من هذا الضرب من الحيّز هو ما وجده في الليلة الخامسة عشرة، حيث أنّ هناك أسطول تاه مجراه في عرض البحر بتغير اتجاه الرياح، ممّا دفع بالسفينة إلى جبل المغناطيس، فيتمزق المركب ويروح كلّ مسمار في المركب إلى الجبل.

فيوضح هنا لنا بأنّ هذه اللوحة الحيّزية من أعجب ما قد يصادفنا في حيّز ألف ليلة وليلة، وهذا يعود إلى الخيال الشعبي الذي أراد أن تُبنى الحكاية على تدمير أسطول الشخصية (الملك، الصعلوك الثالث)، فارتأى أن يدمره بهذه الطريقة المثيرة، وأنّه لو كانت هكذا في الواقع لكانت من أخوف وأهول ما يشهده المرء[1]، وبنفس الطريقة تمّ بها تحليل بقية الأحياز الأخرى، إلّا أنّ الملاحظة نفسها تتكرّر في هذا المستوى من خلال «ولع مرتاض بالأشكال والرسوم التي تثقل على النقد ولا تفيد ولعاً بشكلانية تندرج بصعوبة في منهجه السيميائي التفكيكي، بل إنّ هذا الولع جعله يتحدث عن حيّز مفتوح من شأنه أن يفرز أمكنة قريبة، وإحداث خطوط عجيبة في كلّ الاتجاهات»[2].

وكمثال على هذه الرسوم لدينا رسم:الحركة الحيّزية للصبية (صاحبة الدار):

«



1-ينظر:عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص:132-133.

2-عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد، ص:281.

»[1]

5-المستوى الخامس: وفي هذا المستوى درس مرتاض الزمن من ثلاثة حدود وهي: التزامن والتعاقب والمدّة، بعدها انتقل إلى تحليل الزمن من جوانب مختلفة أهمها: الارتداد، غياب الدلالة الزمنية الحقيقية، غموض الدلالة الزمنية، الزمن المفقود، مظاهر من الدلالة الزمنية من حيث الشخصيات وحيّزها[2].

وكتوضيح مثّلنا هذا المستوى بمثال عن غموض الدلالة الزمنية :والتي بيّن فيها مرتاض على أنّها من آخر التقنيات المعاصرة لعلم السرد الروائي.

ومن الزمن الغامض التائه، في هذه الرواية ما لوحظ على لسان الصعلوك الثالث أمام الصبية صاحبة الدار:

-إنّنا ههنا يوم جاءت علينا الرياح المختلفة.

-و لم يهدأ (كذا) الريح إلّا بكرة النهار.

-ثم أقمنا يومين فتهنا.

-و لم نزل تائهين أحد عشر يوما من تلك الليلة.

-وليس لنا ريح يرجعنا (كذا) إلى ما نحن قاصدون آخر النهار.

-وفي غد نصل إلى جبل...

فالزمن الوارد إذن في هذه النماذج هي متصلة بالسرد في النّص، فقول السارد يوم جاءت علينا الرياح، بيّن لنا مرتاض تعمد الإبهام والغموض في اطلاق هذا الزمن الذي أضافه إلى مجيء الرياح وإضاعة الطريق عليهم، فالغموض يبتدئ من مطلع هذه السلسلة من الأزمنة التي جاء بها السارد الذي لا يريد أن يعطي للشخصية في الظفر بالحيّز الصحيح حتى تتمكن من الوصول إلى غايتها، وهذا ما جعل بضياع الزمن وتلاشيه بنفي هذه الرياح العاصفة والأمواج المتلاطمة، كما أنّ الرياح المختلفة هي التي كانت سبب أو علّة في ضياع الشخصية وضياعها هنا يكون مرتبط

1-عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص:132-133.

2-ينظر:عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد، ص:281-282.

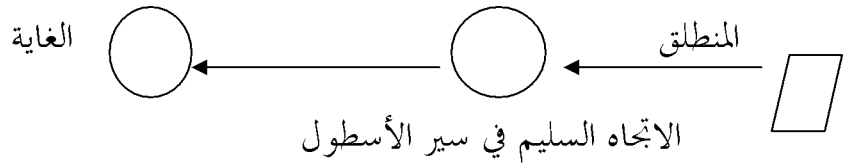
بتيه الزمن الذي تعددت مجرياته بتعدد واختلاف اتجاهات الرياح في وقت قصير كما أنّ المرء يمكن أن يضبط الزمن بسهولة من خلال اتجاه واحد، وأما إن تعددت فإنّه يعسر ضبطها[1].

وإذن فعدم التحكم في مسار الزمن وضبطه هو ما ورد في قول السارد :«تُهنا يوم جاءت علينا الرياح المختلفة» وإنّه لو كان بالإمكان تخيّل شكلين اثنين فيكونان على حسب رأي ناقدنا :

-أحدهما يوضح تيه الأسطول سبب الرياح العاصفة المختلفة الاتجاهات، واللوحة الحيّزية الزمنية هنا هي التي أصبحت مصدر لضياع الشخصية وضلالها.

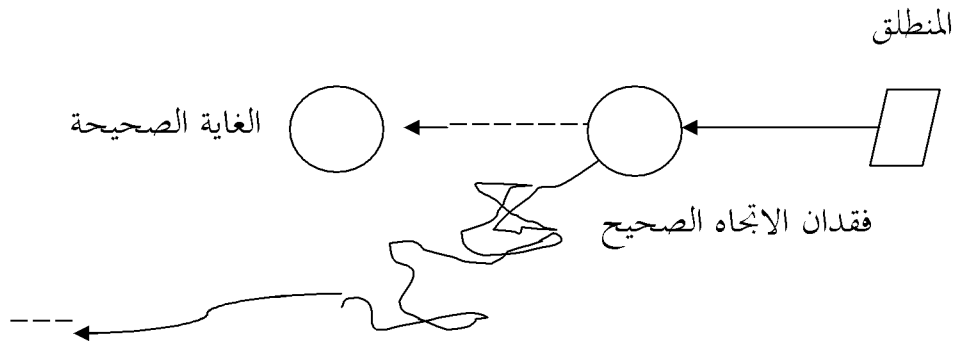
-أمّا الآخر فيجسد الاتجاه الصحيح للأسطول قبل التعرض للتيه بفعل الرياح، وهذا ما وضحه من خلال هذا الشكل:

شكل 1



الاتجاه السليم في سير الأسطول

شكل 2



حركة الزمن المصاحبة لحركة الحيز التائه

(2)

1-ينظر:عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص:167-170.

2-ينظر:عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص:171.

6-المستوى السادس: عاين فيه خصائص البناء في لغة السرد من جوانب نذكر منها :خصائص مفردة، خصائص الخطاب، الوصف، الإيقاع، التشبيه، التضاد القائم على تقابل الرجل و المرأة، التباين الشيئي و التباين الطبقي، وللتفصيل أكثر نجد مثلا في الوصف يلاحظ ناقدنا أن هذا الضرب من الوصف يكاد يكون مقتصر على بعض المناظر، فيجد السارد يقول في وصف السرير :سرير من المرمر، وجدت سريرا من المرمر، وصعدت على سرير من المرمر، وسرير من المرمر مرصع بالدر، فيرى مرتاض بأن لاشيء هنا ألصق بالوصف، وليس له علاقة أقرب من علاقة السرير بالمرمر، بحيث السرير وصف في ثلاث أحوال من أربعة، مرتين بالانتماء ومرة بعلاقة الامتداد[1].

أمّا بالنسبة للإيقاع فتوقف لدى نص لنموذج واحد مشتمل على أربعة إيقاعات والنّص:

هُوَ عُيُون كَعُيُونِ الغِزْلَان
وَحَوَاجِب كَهِلَالِ رَمَضَان
وَخُدُود مِثْلَ شَقَائِقِ النُّعْمَان
وَفَم كَخَاتَمِ سُلَيْمَان

فيرى مرتاض هنا أنّ هاته الإيقاعات الأربعة تقوم على نظام واحد للبنية تتألف من:اسم مجرور+اسم نكرة مجرور+اسم معرفة مجرور، كما أنّ المونيمات الأربعة التي تنتهي بها الوحدات الأربع تقوم على ميزان موسيقي واحد فلا انكسار في صوته ولا نشاز ولا نفور، والمونيمات الأربعة تقوم على لحن موّحد ينتهون جميعا في لحظة واحدة:

الغز ←لان، رم← ضان، النع← مان، سلي← مان، وغيرها من الصفات[2].

7-المستوى السابع: تحدث فيه عن المعجم الفني للغة السارة، وهنا ذكر فيه محاججته لجلال الدين بن الشيخ من خلال مرافعته عن أصالة (ألف ليلة وليلة)، كما وضّح كذلك عبد الملك مرتاض معالجة المعجم الفني على أنّها تأييد مثلما هي تشجيع الأصالة[3]، ومن بين هذه المعاجم

1-ينظر:عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص:197.
2-ينظر:عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة، ص:206-207.
3-ينظر:عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد، ص:281-282.

نجد معجم السحر والمسخ والجن والعفاريت، ومعجم البحر والماء والمراكب والزوارق والموج ومعجم الأعداد الفولكلورية، ومعجم القوة والبطش والقسوة، وكذلك معجم العري والجنس وما في حكمها ومعجم العويل والبكاء والحزن والرحمة ومعجم المنادمة والطرب واللهو والشراب، ومعجم العجب فمثلا عندنا في المعجم الفني السادس:العويل والبكاء والحزن والرحمة وهو معجم يرى فيه مرتاض أنّه له علاقة مع معجم العري والجنس، وهذا لم يكن عشوائيا، فالجنس يعني المرأة، والبكاء يعني المرأة ودموعها وعواطفها، ومن أجل هذا اهتمّ بموضوع الجنس والبكاء وتجسد هذا من خلال سيرة الصبية المختطفة والحطاب والعفريت، فيلاحظ الصبية تبكي، حينما حاول الحطاب الفرار، فيؤثر في نفسه بكاها من خلال قوله: فَلَمْ يَهُنْ عَلَيَّ أَنْ أَسْمَعَ بُكَاءَهَا.

وكذلك تظهر آثار البكاء المتردد في النّص، حينما طلب العفريت من الصبية قتل الحطاب، في موقف في هذه العبارات الدامعة:

-فقصرت عيناي بالدموع.

-فأشرت لها بحاجبي، ودمعي يجري على وجنتي.

-فهطلت عيناي بالدموع[1].

إذن لاحظنا أنّ آثار العويل والبكاء والحزن في هذا المقطع، وهنا كذلك واصل ناقدنا تحليل بقية المعاجم بالطريقة نفسها.

بعد هذا العرض الموجز لأعمال مرتاض التي اعتمد فيها التفكيك كمنهج للقراءة النصيّة أكان هذا النّص شعريا أم نثريا، وكما سبقت الإشارة فإنّ معظم ما جاء في هذه الدراسات كانت تطغى عليه الشروح والتفاسير القريبة من المظاهر السياقية أكثر من اقترابها من النقد النسقي عموما، بمعنى أنّها وفي الكثير من الأحيان لم تلتزم بمعطيات المنهج التفكيكي وكأنّ الناقد كان وفيّا لهذا المنهج خاصة عند إلغائه للمؤلف فقط.

1-ينظر:عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد، ص:252-253.

الفصل الثالث

تجليات التفكيكية لدى عبد الله الغذامي

- ✓ تجليات التفكيكية لدى الغذامي.
- ✓ التفكيكية لدى الغذامي من خلال مؤلفه الخطيئة والتكفير.
- ✓ التفكيكية من خلال مؤلفه تشريح نص.

الفصل الثالث

تجليات التفكيكية لدى عبد الله الغذامي

تمهيد:

يعتبر الناقد العربي السعودي"عبد الله محمد الغذامي"من الرواد المعاصرين في مسار الخطاب العربي النقدي، وذلك بسبب منهجه الذي أثار جدلا كبيرا، والذي تجلّى من خلال أوّل تجربة واضحة له دالة على انتمائه إلى المنهج التفكيكي وذلك تحديدا سنة **1985** حيث ألّف فيها كتابا في هذا المجال وسمه بـ"الخطيئة و التفكير"[1] نشره في جده بالسعودية، ثم واصل ناقدنا إصدار كتب بنفس النهاجية (التفكيكية)، ولعل أهمها مؤلفه "تشريح النص"الذي نشره سنة **1986**، ثم أصدر بعدها كتابا سنة **1944**[2] بعنوان «القصيدة و النص المضاد»[3] ليعلن فيه عن سبب تبنيه للتفكيكية، وكذلك "المرأة و اللغة"و"النقد الثقافي"، وهي كلها مواصلة لهذا المشروع الذي يعد الخطيئة و التكفير نواته الأولى، والكتب الأخرى ما هي إلا متمّمة له أو منبثقة عنه.

هذه ربما أهم الكتب التي تم تأليفها من قبل ناقدنا وقد ارتأينا أن نقوم بالاشتغال على كتابيه "الخطيئة والتكفير" و" تشريح النص" باعتباره تنظيرا للتفكيكية في المدونة نقدية العربية.

1-التفكيكية لدى الغذامي من خلال مؤلفه الخطيئة والتكفير:

إنّ القول بأهمية كتاب "الخطيئة والتكفير" أمر لا يختلف عليه اثنان، لأنّه يعتبر من أوّل المؤلفات في مجال التفكيك في النقد العربي، والمطلع على هذا المؤلف سيجده تجربة نقدية ذات أهمية في مجال الدراسة النسقية، والكتاب يحتوي على ستة فصول، سنحاول فيمايلي إطلاع القارئ على كلّ ما جاء في هذا الكتاب:

1-عبد الله الغذامي، الخطيئة و التكفير، من البنيوية إلى التشريحية.

2-اخذنا هذه التواريخ من مقدمات هذه الكتب.

3-عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، 1994.

1-1- الفصل الأول:

تمّ عنونته بـــ(البحث عن نموذج من البنيوية إلى التشريحية ***déconstruction***) وهو فصـــل نظري، نظر فيه إلى بعض المسائل إذ تحدّث عن:

1-البيان(الشاعرية) :

فانطلق من النّص وعرّفه على أنّه محور الأدب الذي هو فاعلية لغوية تتخلص مـــن قيـــود العادات والتقاليد، وهو يرى أنّ خير وسيلة للنظر في حركة النّص الأدبي تكمن في نظرية الاتصال التي جاء بها "ياكبسون" (المرسل، والمرسل إليه، الرسالة، السياق، الوسيلة، والشفرة) إلّا أنّه ركّـــز على الشفرة والسياق، كما يرى أنّ هذه الوظائف كانت في موروثنا القديم، ثمّ وضّح أنّ كلّ مـــا تطرّق إليه في السابق ليس بالحدث الشعري، ولكنه حدث بياني يحدث في كلّ نصّ أدبي مهما كان جنسه[1].

ويرى الغذامي أنّ هذا الحدث البياني هو حدث ساحر تميّز بتنوع الأسامي عنـــد العـــرب والغرب، ومن بينها عند العرب: البيان، الفصاحة، البلاغة، النظم، والتخييل، أمّا بالنسبة للغـــرب فكان يسمى الأدبية والتعبيرية والأسلوبية، حيث ركّز على الأسلوبية إذ باتحادها مع الأدبية تعطينا مصطلح واحد يضمها ثم يتجاوزها ليعطينا مصطلح ***(poétics)*** الذي أعطيت له عدّة ترجمـــات رأى الغذامي بأنّها لم تحتويها أبداً، ما جعله يمنحها مسمى آخر رأى بأنّه مصطلح شامل وجـــامع يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر كما عرّفها على أنّها تنبع من اللغة لتظهر لغة أخرى أي لغة مخبأة وراء إشارات وموحيات لا تظهر في الكلمات وهذا ما تتميز به عن اللغة العادية، كذلك هي تبحث في إشكاليات البناء اللغوي ولا تقف عند حدود ماهو واضح من البناء في الـــنّص الأدبي وإنّما تتجاوزه إلى سبر ماهو مخفي وغير ظاهر.

وعليه فإنّ كلّ نصّ أدبي يعتمد على شاعريته، وبالرغم من أنّه يتضمن عناصر أخرى إلا أنّ الشاعرية تعتبر من أبرز سماته، ولذا فهي انتهاك للقوانين المعتادة، تنتج تحويلاتها كونهـــا انعكاســـاً

1-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص5-16.

للعام أو تعبيراً إلى أن تكون نفسها في عالم آخر فهي إذا سحر البيان الذي أشار إليه الأثر النبوي الشريف[1].

ثمّ عرّج إلى قضية أخرى وهي:

2-مفاتيح النص:

تحدث فيه عن كيفية تناول النّص سابقا، حيث يُعتمد في ذلك على سياقه بدلا من النّص في حدّ ذاته، وهذا لم يدم، إذ جاءت المناهج النسقية لتحرر النّص من قيوده متمثلة في الاتجاهات المعاصرة وهي البنيوية والسيميائية والتشريحية إلا أنّنا سنهتم بالتشريحية لأنّها موضوع دراستنا.

فتشريح النّص ***(Déconstructive criticism)*** جاء انطلاقا من مقولات "رولان بارت" و"لاكان" وصولا إلى "دريدا" حيث استعان ناقدنا في التنظير للتشريحية إلى أقوال دريدا في تعريفه للمصطلح وذكر أهم الأسس التي انبنت عليها.

يرى الغذامي أن التشريحية جاءت لتركز على قيمة النص وأهميته فهي تُعتبر قراءة حرة إلا أنها نظامية وجادة يتم فيها توحيد القديم الموروث وجميع معطياته مع كل جديد مبتكر، كما أنها تعمد إلى إقامة علاقة بين النصوص لتكشف لنا عن قدرة الكاتب على مواجهته للموروث القديم[2].

ثم واصل الغذامي حديثه في هذا الفصل عن فارس النص وهو العنصر الثالث ثم يواصل ناقدنا رؤاه النقدية فتناول:

3- فارس النص:

يرى الغذامي أنه لم يحظ أحد بالتربع فوق سنام نظريات النقد مثل ما حظي به "رولان بارت"الذي كان يجول ويجوب في ربوع البنيوية والسيميائية، خاصة وأنّه انتقل نقله نوعية حول بها مسار الفكر و النقد نحو زمن جديد للكتابة، وذلك من خلال قراءته التشريحية لقصة (ساراسين) لبلزاك، فاعتمد في تشريحه على تحديد الجمل، ثم تفسيرها على توجهات خمس شفرات

1-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:17-26.

2-ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:50-57.

استنبطها بارت من النص، وهي:الشفرات التفسيرية، شفرات الحدث، الثقافية، والضمنية، وأخيرا الرمزية.

وبهذا فإنّ بارت يغزو النقد الأدبي بنظرياته الجديدة في تشريح النص، من خلال مثاله التطبيقي على قصة بلزاك.

إضافة إلى أفكار أخرى جاء بها بارت من بينها الكتابة الصفر من تحريره للكلمة وإطلاق قيدها وصولا إلى الدرجة الصفر، وعشق النص الذي أعلن من خلاله عن موت المؤلف، والوقوف على مشارف عصر القارئ [1]

بعد الوقوف على فارس النص يتطرق الغذامي إلى العنصر الرابع من هذه الدراسة وهو:

4-أفق النص، نظرية النص، تفسير الشعر بالشعر:

فنظرية القراءة هنا تتمثل في التقاء القارئ بالنص، فالقراءة هي التي تتضمن تقرير مصير النص الأدبي، واهم هذه القراءات التي تحدد هذا المصير من خلال منظور "تودوروف"هي:

القراءة الإسقاطية التي تعد القراءة التقليدية والتي تركز على خارج النص، وقراءة الشرح التي تأخذ المعنى الخارجي، والقراءة الشاعرية وهي قراءة تعتمد على شفرة النص.

فالقراءة إذا تعتبر عملية دخول إلى السياق والكشف عن جوهر النص وخباياه، فالنص ليس له وجود خارج هذا السياق، وكل قراءة للنص هي تفسير له[2] ثم ينتقل إلى عنصر تفسير الشعر بالشعر الذي اتخذ منه الغذامي شعارا نقديا له لدراسة الأعمال الشعرية من خلال قرائها، بحيث يقوم هذا المبدأ على دمج كل قصيدة في سياقها، وعلى أن لكل قصيدة سياق عام يتمثل في جميع شفرات جنسها الأدبي، وسياق خاص يتجلى في مجموعة إنتاج كاتبها، وهذان السياقان يتداخلان فيما بينهما بحيث يتقاطعان بشكل دائم و مستمر[3].

ومبدأ الغذامي هنا (تفسير شعر بالشعر)يعتبر مناهضا لشتى أشكال القراءة الإسقاطية من خلال اختفائه بالسياق الداخلي (اللغوي) وفيه يحاكي صراحة صنيع بعض الذين أنجزوا أعمالا من

1-ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:71.

2-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:75-80.

3-ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:84.

خلال تفسيرهم للقراءة بالقرآن، وذلك بإشارة منه إلى تفسير الشيخ محمد الأمين الشنقيطي أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن[1].

وتم ذكر هذا حين أحال الغذامي في أحد أعماله، وهو مقال له تضمن(تفسير الشعر بالشعر-من جغرافية النص إلى جيولوجية النص)[2].

وجسد أيضا هذا المبدأ من خلال تطبيقه في مبحثه المرسوم بـ: النموذج :الجملة الشاعرية، أنموذج الخطيئة والتفكير، وهو العنصر الخامس من فصله الأول.

فذكر فيه ناقدنا خطواته في قراءته لأدب "حمزة شحاتة "إذ تمثلت في أربع قراءات كانت على الترتيب التالي :قراءة عامة وهي قراءة استكشافية تليها قراءة تذوقية (نقدية)تكون مصحوبة بملاحظات بعدها قراءة نقدية تعمد إلى فحص (النماذج)، وتتم هذه الدراسة للنماذج على أساس أنّها وحدات كلّية، وفي الأخير تأتي الكتابة وتتم فيها إعادة البناء وهنا يتجسد النقد التشريحي حسب رأي الغذامي، فيصبح النّص هو تفسير والتفسير هو النّص، ليعطينا بعدها نموذج حول الجمل الشاعرية، بعد إعطائنا كيفية التحليل التشريحي للنّص، ويكون بكسر النّص إلى وحدات صغرى وهذه الوحدة تدعى (جملة) وهي أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي، أي تمثل (الصوتيم) وبهذا لا يستطيع كسر هذه الوحدة إلى أصغر منها.

ووضّح ذلك في مثال بيّن فيه على أنّ الجملة النحوية هي غير الجملة الشعرية، فقد نجد مجموعة من الأبيات تشكّل جملة واحدة، وهذا ما وضّحه من خلال خمسة أبيات لدريد بن العمة، التي تشكل جملة واحدة ،بحيث توقف ناقدنا عند أشهر بيت وهو :

وَمَا أَنَا إِلَّا مِنْ غَزِيَّة إِنْ غَوَتْ غَوِيتُ وإِنْ تُرشِد غَزِيَّة أَرْشَد[3].

فرأى فيه ناقدنا أنّه تعرّض إلى انتهاك من خلال فصله عن سياقه، باعتبار أنّ دريد كان شاهدا على العصبية القبلية، فأعاده ناقدنا إلى السياق أي (جملته الأدبية) فتراءت لنا دلالة مغايرة عما أَلِفناه، فاتّضح هذا البيت بروح الديمقراطية، وهذا دليل على فهمنا وتفسيرنا السيء للبيت،

1-ينظر:يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص:355.

2-عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993، ص:127.

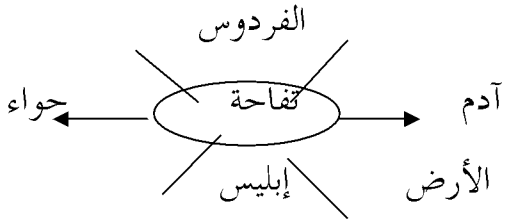
3-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:94.

وذلك من خلال بتره عن جملته الشاعرية أي (سياقه) أو عما يسميه الغذامي "ذاكرة النّص"، فحين تستعيد النصوص ذاكرتها تتجسد حياتها الشعرية[1].

وكذلك تطرّق الغذامي إلى قصائد شعراء جاهليين أسيء فهمهم من بينهم (امرئ القيس، كعب بن زهير، وعنترة) فأعاد لها سياقها أو جملها الشاعرية بالنهاجية نفسها، وكان هذا في عمل آخر له (القصيدة والنّص المضاد) في الفصل الأول الذي تضمّن ذاكرة النّص، ذاكرة الراوي[2].

ليعود بعدها ويحدثنا عن نموذج الخطيئة والتكفير، من خلال قراءاته المتكررة لأدب حمزة شحاتة، ويكشف لنا عن نموذج سداسي تتحرك نحوه نصوص شحاتة لتشكل بذلك (النص الشحاتي التام)

وتجسّد هذا النموذج في :



والنموذج هنا نابع من قلب نصوص شحاتة، بحيث المرأة تعتبر الخيط الأول فيه، فعلاقة شحاتة مع المرأة تمثل لنا قصة سيدنا آدم مع حواء من خلال الصراع الدائم بين قطبين تجسدا في ثنائية أدبية أوليّة، تحكم كلّ من هذه الثنائية شحاتة والمرأة (آدم وحواء) علاقة مركزية محورية خطيرة.

فالخطيئة هنا طريق للمنفى (تناول سيدنا آدم التفاحة) أمّا التكفير فهو طريق العودة إلى الفردوس (النزول إلى الأرض) وهذا ما تجسد في قصة شحاتة مع المرأة مكررا بذلك صنيع أبيه آدم[3].

1-ينظر:يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي، ص:354.

2-عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد.

3-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:111-113.

وهنا يتضح لنا تجسد ثنائيات كانت المرأة فيها هي المركز المهم في النصـــوص، والصـــورة الواضحة في أدب شحاتة (المرأة/الرجل) ثنائية تذكرنا بقصة الوجود الأولى كما رسمها القرآن. أمّا التفصيل في هذه القضية كان في الفصل الثاني

1-2- الفصل الثاني:

(فلسفة النموذج الدلالي لأدب حمزة شحاتة) والذي يقوم على ثنائية (الخطيئة-الـــتكفير) كما ذكرنا سابقا، فأعطى لنا في هذا الفصل نماذج موضحة مجسدا فيها ثنائية (الخطيئة-الـــتكفير) التي تمثل قطبين تتحرك فيها العناصر الستة في مجالها مع ذكر دلالتها فكانت كالتالي :

1-آدم (الرجل البطل) البراءة

2-حواء (المرأة الوسيلة) الإغراء

3-الفردوس (المثال/الحلم)

4-الأرض (الانحدار/العقاب)

5-التفاحة (الإغراء/الخطيئة)

6-إبليس (العدو/الشر)

وتتوضح هذه العناصر من خلال النماذج التي قدمها الغذامي عن حمزة شحاتة اخترنا منها مايلي:

01-صورة آدم:

وتظهر هنا في مأساته الأزلية من خلال قوله :

1-هَدَرْتُ شُعُورِي حِينَ صَعَدْتُـــه شِعْرَا *** وَأَشْفَى لِنَفْسِي أَنْ أُفَجِّرَهُ جَمْرَا

2-(فَمَالِي)[1] وَقَدْ عَفَتْ (السَلَامَةُ)[2] مَوْرِدَا *** وَأَعْرَضَتْ عَنْ أَسْبَابِ طَالِبِهَا كَبِرَا

3-تَبَدَلَتْ مِن عَزْمِي وَجَهلَ شَبِيبَتِي *** حُجَى لا يُرَى إِلّا المَسَاوِئَ وَالنَكَرَا

4-يَهُونُ فِي عَيْنِي الحَيَاةَ وَأَهْلُهَا *** وَيُوَسِعُ طُلَّابَ المَتَاعِ بِهَا سَخَرَا

5-فَعِشْتُ وَإِيَّاهُ رَفِيقِي (مَتَاهَةَ)[3] *** عَلَى غَيرِ قَصْدٍ نَخْبَطُ السَّهْلَ وَالوَعْرَا

6-(حَرِيبَيْنِ)[4] فِي دُنْيَا تَفِيضُ بَشَاشَةً *** لِمُنْتَهِجِيهَا رَغْمَ مَا سَاءَ أَوْ سَرَا

7-وَنَحْنُ سَوَاءَ إِنَّمَا العَيْشُ رِحْلَةَ *** مَدَانَا بِهَا-المَقْدُورُ-أَنْ نَقْطَعَ العُمْرَا

8-وَلَمْ أَرَ مِثْلَ الجَهْلِ عَوْنَا لِمُدْلِـ *** مَضَـى قُدُمًا لَا يَسْتَشِفُّ لَهَا سِرَا

9-تَطْلُبُ مِنْ دُنْيَاهُ عَدْلًا فَسَوَفَتْ *** حَكِيمُ فَلَا عَجِزَا أَقَامَ وَلَا صَدْرَا

10-فَأَنْفَقَ فِي ظِلِّ الخُمُولِ حَيَاتَهُ *** وَعَاشَ عَلَى (جَدْبِ)[5] الحَقِيقَةِ مُضْطَرَا

فمن البيت الثاني تتضح لنا قصة الخطيئة الأولى ،من خلال أنّ آدم عاف (الفردوس) وأخذ بالكبر ملجأ له، والبيت الثالث اكتشف العقل الذي يعتبر مصدر الشقاء وهو بديل لزمن البراءة، أمّا بالنسبة للبيت الرابع فتظهر فيه حقيقة الحياة على الأرض ويعتبرها متاهة يضيع فيها آدم وهذا في البيت الخامس، وفي البيت السادس تظهر العلاقة المتوترة بين آدم وحواء، أمّا شاعرنا فقد انطوى على نفسه ليعيش بذلك حياة مضطربة يتحسر على مأساته من خلال البيت العاشر (على جدب الحقيقة)[1].

فالعناصر الستة متوفرة هنا، وللإيضاح فالأرقام الموجودة في الأبيات ترمز إلى العناصر المذكورة سابقة وبتسلسل.

02-الفردوس:

وهي تمثل صورة الماضي المشرق وفي هذا النموذج الشحاتي نجد تصورا متخيلا لفردوس الشاعر المفقود من قصيدته (يا قلب مُتْ ظمأً)

10-وَأَنَّ مِحْرَابَكِ القُدْسَى كُنْتُ بِهِ *** العَابِدَ الفَرْدَ يَحْبُوكِ الرِضَا غَدَقَا

11-تُقِيمُ فِيهِ فُرُوضَ الحُبِّ خَاشِعَةَ *** أَلْقَى عَلَيهَا الهَوَى مِنْ صَدَقَةٍ أَلْقَا

12-فَاليَومَ تَوَزَعَتْ فِي مَشْوَاكِ حُرْمَتَهُ *** وَعَدْتُ تَشْهَدُ مِنْ عِبَادِهِ فَرَقَا

13-وَزَاحَمْتُكِ عَلَى أَرْكَانِهِ مُهَجَ *** عَبَادَةِ الحُبِّ فِيهِ تُشْبِهُ المَلَقا

14-والمَاءُ؟لَا مَاءَ يَا قَلْبِي فَمُتْ ظَمَأً *** وَدَعْ مُدَنِّسَهُ يَهْلَكُ بِهِ سَرَقَا.

فالبيتين (**10-11**) تتجلى فيهما صورة تماثل حالة آدم عليه السلام في الجنة، أمّا البيتين (**12-13**) صورة لحياة يتخيلها المرء دائما في دنياه، وبالنسبة لانتهاء القصيدة فهي تختتم بانقطاع

1-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:148-153.

الماء ولا حياة بدون ماء، وعليه لم يبق على القلب غير انتظار الموت والعودة إلى الفردوس، وهـــذه تعتبر غاية الشاعر ومبتغاه[1]. هذين مثالين موضحين لعناصر النموذج في أدب شحاتة.

1-3الفصل الثالث:

عنون هذا الفصل بـــ(آدم حيا...آدم خطّاء) تناول الصراع الحاد في حياة الكاتب بناء على قطبي (الخطيئة-التكفير) وهما قطبان يتحركان باستمرار في أدبه وهذا الصراع يحتدم بين ثنائيـــات هذين القطبين في خطوط متقابلة كما يكون هذا التقابل أحيانا معارضاً وأحيانا مغايراً، ويتّضـــح هذا من

خلال الرسم الموضح لهذين القطبين :

القطبان الرئيسيان:

الخطيئة - التكفير

ثنائياتهما تعارضا

أو تغايرا

«الجسد (المرأة)	⟷	الحب (المثل)
العيش	⟷	الحياة
الآخرون	⟷	الأنا (النموذج)
الذكاء (نذالة/إبليس)	⟷	العقل (آدم)
الواقع (الثبات)	⟷	المنطق (التحول)
الزمن (المال)	⟷	الحلم (التصوف)
النشر والشهرة	⟷	إحراق الشعر
الزواج (السقوط)		الطلاق (الانعتاق-الموت) »[2]

1-ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:181-182.

2- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:217.

وهذه الثنائية درسها الغذامي بما سماه بالتشريح النقدي وهذه المحاولة تمخضت عن استخراج ثلاثة محاور انبثقت من نموذج الخطيئة-التكفير.

1-محور (التحول-الثبات):

وحسب رأي ناقدنا، إنّ قضية التحول ورفض الثابت تعد من أهم القضايا الفنية والفلسفية في أدب شحاتة، وهذا ما تجلى في معظم كتاباته وإيمانه بالتحول منذ مطلع حياته من خلال كتاباته المبكرة مثل محاضرته عن الرجولة، وكذلك في مقالاته الأربع عن النقد والجمال، وكذلك نجدها أيضا في مقالاته التي يضمها كتابه (حمار حمزة شحاتة)، وبذلك يبرز لنا حركة الحداثة والتجديد في الأدب الحديث والفكر الغربي المعاصر، ولأنّ فكر حمزة شحاتة هو فكر تحوّلي لم يواجه أي صعوبات أمام حركة التحديث الشعري فنظم الشعر الحر والعمودي، والشعر المنثور، وعليه واكب حركة التجديد دون أي إشكال[1].

2-محور (الشعر-الصمت):

لقد هيمن مفهوم-الصمت-في شعر حمزة شحاتة وهذا من خلال بروزه في كتاباته التي تجسده بقوة، فنراه في مقالة له بعنوان (هول الليل) يشبه نفسه بالليل من خلال صمته وعزلته ورهبته، فيحدد فكرة الصمت في قوله :«في ميل إلى الصمت، الصمت الطويل، ولو اخترت لكنت أبكم وكل ما يهمني أن أسمع وأرى»[2].

3-محور (الحب-الجسد):

وفي هذا المحور تقف المرأة كنقطة حساسة في حياة النموذج فقد لعبت دورا حاسما في امتحان آدم، ولا تزال تمثل هذا الدور في حياة الإنسان، ولقد وقف شحاتة أمام المرأة على مفترقين من خلال قوله«في كل امرأة تسرك، امرأة أخرى تسوؤك.»

فيدخل حمزة شحاتة في صراع مع المرأة بحيث ألقى بكل عبء الخطيئة على المرأة وجعلها مصدر البلوى وتدهور آدم إلى سفليين، ومثال ذلك كتابه(رفات عقل)، يكاد يكون كله مرثية لعلاقة الرجل والمرأة، ومن بين أقواله نجد: المرأة كالصياد الماهر، تتعامى عن الفريسة، ولا تضرب

1-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:220-229.

2-ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:231.

إلا في اللحظة المناسبة، وكذلك تدور الفراشة حول النور حتى تحترق...ويدور الرجل حول المرأة حتى تمسك به، وبهذا الصراع مع المرأة يفقد شحاتة نصف وجوده، ويختل التوازن في حياته لمحاولته العزلة، لكن مع هذا لم يستطيع تحقيق هذا باعتبار المرأة هي نصف الحياة للبشر والمتمم للوجود الإنساني على الأرض[1]. هذا فيما يخص الفصل الثالث.

1-4الفصل الرابع:

أما بالنسبة لما تناوله في هذا الفصل والموسوم بـ: انفجار الصمت وقد شرح فيه الغذامي نص شحاتي من منطلقين: من حيث العنوان ومن حيث المضمون، والقصيدة المتناولة كانت بعنوان«يا قلب مت ظمأ».

1-زَادَتْهُ فِي الحُبِ عُقْبَى أَمْرِهِ رَهَقَا *** عَانَ بِجَنْبِي يَهْفُو ثَائِراً قَلِقَا

2-يَظَلُ إِنْ ذُكَرَ المَاضِي وَفَتَنَتْهُ *** غِصَانُ..رَاحَتِهِ أَنْ يَلْفُظَ الرَمْقَا

3-تُحْيِي خَيَالَاتَ مَاضِيهِ لَهُ صُوَرَا *** مَاتَتْ وَخُلِفَتْ الآَلَاءِ وَالحَرَقَا

4-وَرَبُ ذِكْرَى أَذاقَتْ نَفْسَ بَاعِثِهَا *** وَيْلَا يُزَلْزِلُ عَزْمَ الجُنْدِ وَالخَلَقَا

5-يَا قَلْبُ غَرَكَ مِنْ مَاضِيكَ رَوْنَقَهُ *** وَأَنّ حَظّكِ فِيهِ كَانَ مُؤَتْلَقَا

6-وَأَنَ مَسْرَحَ لِذَاتِ الهَوَى شَرْعُ *** حَوَى الحَيَاةَ مَدَى ضَمَ الهَوَى أُفُقَا

7-وَأَنَ جَدْوَلَكَ السَلْسَلَ مُطْرَدَ *** عَلَى حَفَا فِيهِ يَنْمُو الزَهْرَ مُتَسِقَا

8-يَلْقَاكَ بِالْوَرْدَ طَلْقَا مِنْ مَنَاهِلِهِ *** وَبِالْمَفَاتِنِ يَسْبَى سِحْرُهَا الحَمَقَا

9-رَفْتُ عَلَيْهِ مَغَانِي الحَسْنَ سَافِرَةَ *** فَاقَتْ بِمَاذَابَ مِنْ أَلْوَانِهَا الشَفَقَا

10-وَأَنَ مِحْرَابُكِ القُدْسَي كُنْتُ بِهِ *** العَابِدَ الفَرْدَ يَحْبُوكِ الرِضَا غَدَقَا

11-تُقِيمُ فِيهِ فُرُوضَ الحُبِ خَاشِعَةَ *** أَلْقَى عَلَيْهَا الهَوَى مِنْ صَدَقَهِ أَلْقَا

12-فَالْيَوْمَ تَوَزَعَتْ فِي مِثْوَاكِ حُرْمَتُهُ *** وَعَدْتُ تَشْهَدُ مِنْ عِبَادِهِ فَرَقَا

13-وَزَاحَمْتُكِ عَلَى أَرْكَانِهِ مَهْجُ *** عِبَادَةِ الحُبِ فِيهِ تُشْبِهُ المُلْقَا

14-وَالمَاءُ؟لاَمَاءَ يَاقَلْبِي...فَمُتْ ظَمَأً *** وَدَعْ مُدَنَسَهُ يَهْلَكُ بِهِ شَرَقَا

1-ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:243-253.

01-العنوان:

"يا قلب مت ظمأ"، هذا العنوان هو الذي وضعه شحاتة لقصيدته، وهو متكون من أربعة عناصر وهي:يا/قلب/مت/ظمأ مأخوذ من البيت الأخير في القصيدة، ويصرح بأنه لو كان العنوان موجودا في ذهن الشاعر قبل القصيدة لما وجدناه في آخر أبيات القصيدة على مبدأ(الإجبار الركني) فاتخذ أولى العناصر وهي:"يا"مفككا إياها، فحللها ناقدنا على أنها ليست بياء نداء لا في فعل الشاعر، ولا في فعل القارئ فلا يوجد أحد ينادي أحد، ولكي يعرف ماهية الياء الشحاتية استوجب عليه استدعاء نصوص شعرية شحاتية أخرى تعينه على رؤية ماهيتها،فوجدها من خلال نماذج شعرية:

أولا: من خلال تلاحمه مع الليل في قوله:«يا ليل إن البعد أشقانا وأشقاها»،وهنا الياء في الليل تعتبر مناجاة هائمة،فلا تتوجه لا إلى مخاطب ولا لشاعر لا ينتظر جواب.

ثانيا: تلاحمه مع المرأة في قوله:«يا سيدتي».فصفة سيدتي تعتبر سخرية، والياء جاءت لتعمق هذه السخرية وعليه ورود الياء هنا ضرورة فنية استدعتها روح السخرية في القصيدة وحاجة الإيقاع ولكنها لا تعتبر ياء نداء[1].

ثالثا: ارتباطها بالجمال من خلال:

وَيَا لَيْلُ سَامِرْنِي عَلَى السَهْدِ وَالجَوَى فَمَازِلْتُ أَلْقَاكَ السَمِيَر المُوَفقَا

وهنا إشارة إلى بداية التصدع في علاقة شحاتة بحواء، فيلجأ لليل عندما لا يرى لدى الحسن سوى الجفاء، فهو هنا لا ينادي الحسن ولا يخاطبه وإنما يتحرش به من بعد دون الاقتراب.

وهذه الصور الثلاث هي تجريد تام للياء من كونها تدل على النداء فهي ياء مرتبطة بالقلب، ياء شحاتية مجلوبة من أعماق التجربة الشحاتية، وهي خاضعة للتحول الذي هيمن على الشاعر من خلال يأسه من الآخر، صار توجهه نحو الذات فمن خلال الصور الثلاث السابقة للياء، تمثل القيم الأولى ولكنها تحطمت مع تحطم حياة شحاتة وعلاقته مع الآخر(حواء-الأهل-الأصدقاء)[2].

1-ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:263-267.

2-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:263-267.

2- فضاء القصيدة:

من هذا المنطلق يرى الغذامي أن الكلمات في القصيدة قد تحولت إلى إشارات كما أن القصيدة في عدة مدارات تتوسع فيها أمداء فضائها وهذه المدارات هي:

2-1- مدار الإجبار التجاوزي: وهذا المدار يتخلله الأفعال بأزمنتها وهي الماضي وكانت ستة عشر فعلا من بينها (زادت، ماتت، حوى، فاقت)والمضارع في ثلاثة عشر فعلا منها(يهفو، يظل، يلقاك، تشهد، تقيم)، والأمر في فعلان وهما (مت، دع)، أما بالنسبة لاسم الفاعل فهي ثمانية منها (عان، باعث، سافرة، خاشعة)، فاختار الغذامي بعض الأفعال ودرسها من حيث إعرابها ومقاطعها الصوتية إضافة إلى دلالتها ومعناها في النّص بحيث وضح لنا أن الأفعال الماضية تمثل الثبات لأنه انقطاع والمضارع حركة لأنه تقدم، كما نجد أيضا أسماء وصفات(إشارات)تدل على الحركة وسط القصيدة، مثل:(قلق-انفجار-السكينة-تصدع داخلي)، وكمثال توضيحي على هذا هناك كثير من إشارات النص الواردة على صيغة اسم أو فعل من بينها البيت السادس:

وَإِنَّ مُسَرِحٌ لِذَاتِ الهَوَى شَرَعَ **** حَوَى الحَيَاةَ مَدَى ضَمّ الهَوَى أُفُقَا

فإشارات الإنعتاق هي: مسرح/ لذات/الهوى/شرع.

فالمسرح يعد مجال مفتوح للانطلاق والحركة، أما الذات فهي تحمل التعدد والتنوع واللذة وانطلاق النفس وتحررها، والهوى طرب النفس، وهذه كلها تغير إشارات متوالية نحو الفضاء المطلق، نشطت جو القصيدة تفجرا بالحركة، وهذا هو الصمت الشحاتي المتفجر من الأعماق فتجاوز كل شروط العادة والعرف[1].

2-2- مدار الإجبار الركني: يحدث هذا بين عناصر التأليف حيث يفرض العنصر الأول نفسه على الثاني ويقرر إحداثه مثل قوله في هذا البيت:

تُحْيِي خَيَالَات مَاضِيهِ لَهُ صُوَرَا ***** مَاتَتْ وَخَلَّفَتِ الآَلَامَ وَالحَرْقَا.

فالإشارة الأولى(تحيى)تفرض نفسها على النّص وهي بذلك تحتّل الصدارة في البيت، ونراها تفرض سلطانها على الإشارة المعارضة لها وهي ماتت.

1-ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:271-277.

ولكن أشد إجبار حدث في هذه القصيدة يرى ناقدنا أنها تتجلى في البيت العاشر، فهي إشارة واحدة هيمنت على الإشارات الأساسية في الأبيات الثلاثة اللاحقة وهي:

وَأَنَّ مِحْرَابُكِ القُدْسَى كُنْتُ بِهِ العَابِدُ الفَرْدُ يَحبُوكَ الرِّضَا غَدَقَا

فإشارة(محراب)لها سلطان قوي ومهيمن باعتبارها رمز الوحدة، فالمحراب لا يقف فيه سوى واحد فقط، كما أن له دلالة ذات عن بعد نفسي وروحي به مناجاة وصدق ورغبة، إذا هذه الإشارة جاءت لتوحيد التجربة الشحاتية، فتتضافر كل هذه القيم لتركب هذه الكلمة[1].

2-3- مدار العودة للمنبع: ويتجسد هذا المدار في آخر بيت من هذه القصيدة:

وَالمَاءُ؟لَا مَاءَ يَا قَلْبِي فَمُتْ ظَمَأً ***** وَدَعْ مُدَّنِسَهُ يَهْلِكُ بِهِ شَرَقَا

فهذا البيت يختلف عن سائر أبيات القصيدة، من نغمته ومزاجه، فهو يعتبر الخاتمة ويمثل الانعكاس الوجودي لاستدارة القصيدة.

فهو البيت الوحيد الذي يحمل أفعال أمر، وعلامة استفهام، وإشارات مكررة(فهو يحتوي على تكرار مزدوج) من أبيات سابقة، قلب/مت/شرقا.

كما أنه يحتوي على تكرار مزدوج:داخلي مع الآخر، يحدث دائريا بناء على العودة إلى الأصل، مستجيبا بذلك لمقتضيات العودة إلى الأصل، وهذا ما أحدث إيقاعا شعريا متجانسا مع الإبداع الذاتي للنفس البشرية و الإيقاع الوجودي لهذا الكون وهذا من خلال الإشارات الموجودة التي تدل على بعد كوني وهي: الماء الذي يعتبر أساس الحياة والقلب هو مضخة الحياة في الجسد و الموت هو العودة الكبرى إلى المنشأ[2].

2-4- مدار الأثر: وضح فيه ناقدنا على أنه منذ الوهلة الأولى لقراءته للقصيدة كانت مبنية على تفريغ الكلمات من معانيها، وهذا التفريغ يأتي من القارئ الناقد، وعلى أن الجماليات الموجودة في النص ليست فيما نقول ولكن فيما يحدث في النفس وهذا ما يسميه الأثر، ورأى بأنه لو قرأنا القصيدة بهذه الروح:أي قراءتها لا كمعنى، وإنما كنص يحتوي إشارات تتحرك بحسب سياق ينظمها بمحاور مطلقة وكذلك أن كل ما يتصوره المتخيل من خلال التمعن لكل خلق الله يصبح

1-ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:277-282.

2-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 282-283.

شعرا ممتدا للتجربة ذاتها غير خارجي عنها، قائم من صلبها، إذن هذا هو الأثر وهذه هي القصيدة وعلى حد قوله فإن الكلمات لا تصبح في الشعر سوى دموع اللغة والشعر ما هو إلا بكاء فصيح[1].

2-5- الفصل الخامس :

في هذا الفصل الموسوم بـ (الموال الحجازي) تطرق الغذامي فيه إلى تشريح قصيدة لحمزة شحاتة بعنوان «جدّة» ونصّها هو كالتالي:

1-النُهَى بَيْنِ شَاطِئَيْكِ غَرِيقُ *** وَالهَوَى فِيكِ حَالِمُ مَايَفِيقُ

2-وَرُؤَى الحُبِ فِي رِحَابِكِ شَتَى *** يَسْتَفِزُّ الأَسِيرَ مِنْهَا الطَلِيقُ

3-وَمَعَانِيكِ فِي النُفُوسِ الصَدِيَا *** تِ إِلَى رَيِهَا المَنِيعَ رَحِيقُ

4-إِيهْ يَ ا فِتْنَةَ الحَيَاةِ لَصُبُ *** عَهْدِهِ فِي هَوَاكِ عَهْدُ وَثِيقُ

5-سَحَرَتْهُ مُشَابِهٌ مِنْكِ لِلْخُلْدِ *** وَمَعْنَى مِنْ حُسْنِهِ مَسْرُوقُ

6-كَمْ يَكِرِّ الزَمَانُ مُتْئِدُ الخُطْوِ *** وَغُصْنُ الصِبَا عَلَيْكِ وَرِيقُ

7-وَيَذُوبُ الجَمَالُ فِي لَهَبِ الحُبِ *** إِذَا آبَ وَهُوَ فِيكِ غَرِيقُ

8-تُصِيبُنِي فِي دُجَى اللَيْلَ *** وَقَدْ هَفْهَفَ النَسِيمُ الرَقِيقُ

9-مُقْبِلاً كَالْمُحِبِ يَدْفَعُهُ الشَوْقُ *** فَيَثْنِيهِ عَنْ مَنَاهُ الخُفُوقُ

10-حَمَلَتْهُ الأَمْوَاجُ أُغْنِيَةُ الشَطِ *** فَأَفْضَى بِهَا الأَدَاءُ الرَشِيقُ

11-نَغَمًا تُسَكِرُ القُلُوبُ حَمِيَاهُ *** فَمِنْهُ صُبُوحُهَا وَالغُبُوقُ

وقد قام بتشريحها منطلقا من السؤال الذي طرحه مفاده:مالذي يجعل هذه الأبيات شعراً؟وللإجابة عليه اتبع الخطوات التالية وهي عبارة عن خطى تتحرك عبر ثلاث مدارات:

1- مدار النظم: في هذا المدار استعان الغذامي برباعية أبي حامد الغزالي حول وجود اللفظ/الصوت، والتي تقوم على أربعة اعتبارات ينبثق عنها الصوت تجلّت في:وجود في الأعيان،

1-ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:285-289.

تصور في الأذهان، اللفظ، والكتابة، ولا يتم هذا إلّا عن طريق إعادة القصيدة إلى الدرجة الصفر، وأولى الاعتبارات وهو الوجود العيني تمثل في البيت الأول بجملتين:

النُّهَى غَرِيقٌ بَيْنَ شَاطِئَيكِ

وَالهَوَى حَالِمٌ مَا يَفِيقُ فِيكِ

فهاتان الجملتان توضحان لنا وجوداً عينيا، يتمثل في التحرك، وعليه يبدأ بإيجاد المستوى الثاني وهو التصور الذهني الذي يجب حضوره، لأنّه بدونه لا نستطيع تحويل الجملتين إلى شعر.

والتصور الذهني هو كلّ ما يعرفه الشاعر والقارئ من أعراف فنية حول الشعر، وانطلاقا من المستوى الثاني تصل الجملة إلى مستواها الثالث وهو اللفظ الذي يعتبر حالة الولادة، فيتحول بذلك الرجل إلى هائم أو الإنسان إلى شاعر، فينتج لنا جمل جديدة لتتحول إلى المستوى الرابع الكتابة[1].

ثم واصل الباحث في تفحص عناصر الجملة فحصاً أقرب إلى النقد في مثال تطبيقي له بعد أن حدد خطوات تحرك الجملة كما ذكرنا سابقا،وتجسد هذا المثال في البيت:

النُّهَى بَيْنَ شَاطِئَيْكِ غَرِيق الهَوَى فِيكِ حَالِمٌ مَا يَفِيقُ

فحدد لنا فيها الصيغ، وأبرزهما : فاعلن (النهى/الهوى) وفعيل (غريق/يفيق) وبناءاً على مفهوم الإجبار الركني، إشارة (النهى) تمّ اختيارها بما يتآلف معها، وهذا التآلف يكون صوتيا بالدرجة الأولى "فالنهى" على "فاعلن" ولو قلنا (النهى غريق) لصار وزنها (فاعلن/فعولن) وهذا غير موجود في الشعر العمودي وعليه لا يوجد في التصور الذهني، فعلى الجملة هنا إيجاد تناسب وتناغم شعري فنجد الجملة:"النهى بين" تتناسب وتتناغم معاً، إذ تشكل لنا "النهى بين"=فاعلن فاع (فاعلاتن/ف).

كما أنّ فاعلاتن تحمل في التصور الذهني رصيدا إيقاعيا متنوعا منها:

فاعلاتن/فاعلن فاعلاتن/فاعلن

فاعلاتن/مستفعلن فاعلاتن/مفاعلن

وبالعودة إلى الجملة نجد إشارة (شاطئ) تتناسب مع الجملة وهي:

1-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:296-299.

"النهى بين شاطئ" (فاعلاتن/مفاعلن).

كما ترضخ صيغة (فعيل) لشروط التناغم الشعري، فتزيح بذلك نفسها عن المركز الثاني في الجملة وترتبط بالعنصر (الكاف) لتشكل لنا وحدة إيقاعية تتناسب مع الجملة الشعرية:(ك غريق) (فاعلاتن=فاعلاتن) وبه تصبح الجملة شعراً:(النهى بين شاطئيك غريق) بدلا من (النهى غريق بين شاطئيك) وهذه الأخيرة هي التصور الأول للجملة قبل أن تصبح شعراً[1].

2- مدار (فعيل): لهذه الصيغة دور إيقاعي بارز وواضح في القصيدة كلها وذلك من خلال رسمها الإيقاعي للجملة وتحويلها إلى جملة شعرية، وكذلك احتلالها لقوافي القصيدة مثل:

يفيق←فعيل←س ح/س ح ح/س ح.

رحيق← فعيل←س ح/س ح ح/س ح.

وثيق← فعيل←س ح/س ح ح/س ح.

غريق← فعيل←س ح/س ح ح/س ح.

وغيرها من القوافي، كما نلاحظ أنّ صيغة "فعيل" قد تكررت ست مرات في الأبيات الثلاثة الأولى(غريق-يفيق-أسير-طليق-منيع-رحيق) وهذا يعتبر إيقاعاً جديداً على الجملة الشعرية، وكسراً لنمطية الإيقاع التقليدي[2].

ولفحصها وتبيان قيمتها الصوتية قام ناقدنا بعزلها لدراستها، فوضح لنا أنّ القصيدة تقوم على وزن البحر الخفيف (فاعلاتن، مستفعلن، فاعلاتن) ولكن باعتبار القصيدة تتميز بإيقاعها الإبداعي فهي تتجاوز هذا الوزن، فنجد صيغة (فعيل) تحتل قوافي الأبيات، وكذلك نجدها في الأبيات الأولى كما ذكرنا سابقا، وهذه الصيغة تتكون صوتيا من مقطعين هما:(س ح/س ح ح/س ح) فنجد ثلاث أصوات متحركة (صوائت) وثلاث أصوات ساكنة (صوامت) وهذا دليل على التناغم المحكم بين الصوائت والصوامت مما ينتج تناغما تطريبيا يساهم على تخدير العقل الواعي، فيطرب به القارئ ويسيطر عليه الحلم.

1-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:229-302.

2-ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:302-303.

كما وضح لنا الغذامي أنّ الإشارة قد تنقل من عالمها الأول (عالم المعنى) وتفقده وتكتسب قدرة جديدة على الدلالة المطلقة، فمثلا صيغة (فعيل) بالإمكان أن ننقلها من سياق إلى سياق آخر، لكن دون أن يتأثر البناء الدلالي للسياقات، وهذا دليل على أنّ الإشارة قد تحررت من مدلولها وأصبحت طليقة المدلول فمثلا عندنا الجملة الأولى (النهى بين شاطئيك غريق) بإمكاننا أن نقول أيضا:النهى بين شاطئيك خفوق، أو رشيق، أو رقيق وغيرها.

فإشارة (فعيل) أحدثت تفاعل متبادل مما ساهم في رفع طاقة القصيدة الإيقاعية وتحريكها تحريكا دائم التناغم، كما حرر الكلمة من قيودها[1].

3- مدار الحركة: يقر فيه الغذامي بأنّ فكرة (الأفعال والإيقاع) أصبحت عنده كالمبدأ في كل محاولة تحليل نقدي، وعلى أنّها وسيلة ناجعة لتأسيس إيقاع الشعر وحركته، كما ذكر أنّ القصيدة التي قام بتحليلها يعتبرها كتحدٍّ صارخ لهذه الفرضية، لأنّها قصيدة تطغى فيها الأسماء والجمل الاسمية، إلّا أنّه اقترح وجود وسائل لتأسيس إيقاع الشعر على حركة أخرى غير الأفعال، وبما أنّ قصيدة (جدة) تتمتع بإيقاع حركي عالي، فلابد من أن لديها منطلقات مخبأة من خلال ثلاث توجهات:

3-1- انطلاق المدى: ويقصد بالمدى على أنّه واحد من الفوارق بين النثر والشعر وأن النثر فن بدون مدى، كما يعتبر إحدى فنيات تحول الجملة من نثر إلى شعر من خلال إيجاد مدى زمني داخلها.

وهذه حالة نتج عنها فك التشابك في البيت (النهى غريق) بحيث نجد الخبر ملاصق للمبتدأ، فتم عزلهما عن بعض لتصبح كل إشارة مستقلة عن الأخرى بهذه الطريقة «النهى...غريق» كما جاءت عناصر أخرى مساهمة لتفصل بينهما لتأكيد المدى فصار:النهى/بين/شاطئيك/غريق[2].

و بهذا يصبح شعر تام الشاعرية، يحتوي على وزن ودلالة.

3-2- إطلاق النبر: أعطى لنا فيه القيمة الإيقاعية المفردة، مثلا في البيت الأول:

1-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:303-307.

2-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:307-311.

الكلمة	مقاطعها	نبرها	وزنها
النهى/أننهى	س ح س/س ح/س حَ ح 3 2 1	في المقطع س حَ س	فاعلن.

ثم حدد لنا مدى ما يحدث للكلمة من تغير، بعد أن تدخل ضمن وحدة موسيقية:

الكلمة	مقاطعها	نبرها	وزنها
أننهى بيـــــــ	س ح س/س ح/س حَ ح/س ح س 3 2 1	في الثالث	فاعلاتن

وهنا وضح لنا الغذامي أن النبر انتقل من المقطع الأول إلى المقطع الثالث،بعد الدخول في الوحدة الموسيقية، إلا أن النبر يطغى على هذا التخالف ويوحد بينها جميعا،حتى يجعل من كل وحدة إيقاعية عالية، ويتعزز النبر في الوحدة الثانية والثالثة في شطري البيت الأول، ونلمسه في هذا البيت:

النَهَى بين شَاطئيك غريَّق والَهوىً فيك حاً لم مَايفيَّق

وهنا تتحدد ست نبرات عالية المشار إليها ب(ً)الفتحتين و تتداخل معها أربع نبرات متوسط وهي بفتحة(َ)[1].

3-3- انكسار النمط: فيرى ناقدنا أن لكسر النمط وظيفة فنية عالية القيمة، لأنه ينعش حركة القصيدة، ويأخذ في تأسيس إيقاع جديد لها، و نلمح انكسار النمط في تخلي القصيدة عن صيغة(فعيل)في حشوها، فبعد أن لاحظناها تكررت ست مرات في الأبيات الثلاثة الأولى، لا نجد لها أي وجود في الأبيات الأخرى ماعدا القوافي، وبذلك صار الإيقاع متجدداً أو ذا حركة قوية[2].

1-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:311-313.

2-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:314-315.

2-6- الفصل السادس:

هذا الفصل وُسِم بـــ:"الصوت المبحوح" تناول فيه الغذامي عنصر رأى بأنّه مبحث مهم عركته أقلام نقاد (ما بعد البنيوية) والتي انبثقت منها أفكار جديدة تناول منها:

1- مداخلات الإبداع:

تحدث عن إشكالية تداخل النصوص، وعلى أنّه في كل قراءة لقصيدة أو نص أدبي نجـــد أصداء بارزة المعالم لقراءات سابقة، وهذا الموضوع تم معالجته منذ القدم واتخذ عدّة أسماء من بينها (السرقة) أو حسن المأخذ، والأثر وهذا ما صرح به منذ الجاهلية من خلال قول زهـــير بـــن أبي سلمى:

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلّا مُعَاراً أَو مُعَاداً مِنْ لَفْظِنَا مَكْرُور

وغيرها من الإثباتات، لينتقل بعدها إلى عنصر ثاني وهو:

2- النصوص المتداخلة *(Intretextuality)*:

يعتبره الغذامي مصطلح سيميولوجي وتشريحي، وعلى أنّ كل معارضة هي نص متداخل مع نص سابق، وهذا المفهوم بدأ حديثا مع الشكليين كما لا يراه محاكاة من خلال نظر كـــولر، الذي يقر بأنّه لا وجود لنظرية المحاكاة في الأدب باعتبارها تفسر الأدب على أنّه انعكاس يشـــبه المرآة، وإنّما الكاتب يكتب لغة استمدها من مخزون معجمي متكون من خلال نصـــوص ســـابقة مرّت على ذهن الكاتب، ومن هنا فالنّص يصنع من نصوص متعاقبة على الذهن.

إلّا أنّ هذا لا يعني أنّ الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، وإنّما السرّ يكمـــن في الكلمـــة وقدرتها على الانعتاق لما فيها من طاقة، فهي بذلك تعتبر موروث رشيق لها القدرة على الحركة بين المدلولات كما تقبل تغير مدلولها من سياق إلى سياق آخر وأنّ لها بعـــدان أساســـيان تتحـــرك فيهما:بعد آني ***(Synchronic)*** وتاريخي ***(Diachronic)*** وكما ذكر أنّ الكلمة تقبل الانعتـــاق، فإنّ المبدع هو المعتق الأول لها ثم يليه القارئ، وهذا لإعادة الكلمة إلى أصلها لتكون بذلك صـــوتاً حرّاً[1].

1-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:320-325.

لينتقل بعدها الغذامي إلى شرح مداخلة بين قصيدتين لشحاتة بعنوان (غـــادة بـــولاق) والشريف الرضي (ما أمرّك وما أحلاك) من خلال:

3- مداخلة شحاتة مع الشريف الرضى:

والتداخل هنا يتّضح من خلال أول بيت من قصيدة شحاتة وهو:

أَلْهَمْتُ والحُبَّ وَحْيٌ يومَ لُقْيَاكِ رِسَالَة الحُسْنِ فَاضَتْ مِنْ مُحَيَّاكِ

تعتبر مداخلة تامة مع قصيدة الشريف الرضى في قوله:

يَا ظِبْيَةَ البَّانِ تَرْعَى فِي خَمَائِلِهِ لَيُهِنْكِ اليَوْمَ أَنَّ القَلْبَ مَرْعَاكِ.

وهذا التداخل لم يصرح به الكاتب، وإنما تم اكتشافه من خلال القـــوافي الـــتي تنتـــهي بروي(الكاف)المجرورة على وزن(فعل)من البحر البسيط، وهنا نجد رشاقة الوزن ونغمـــة القـــول الحجازي الرقيق.

وقبل المداخلة يكشف لنا ناقدنا عن رسم تصور فني لتلاقي الشاعر مع موروثه من خلال التصور الذي جاء به الناقد الأمريكي التشريحي، بلوم:الذي ينطلق من ستة وجوه سماهـــا لوحـــة التلقي***scene of Instruction*** وهي:(اختيار، ميثاق، ثم تنافس، وبعدها حلول ثم تفسير وأخـــيرا الرؤية الجديدة)[1] ومن هذه الصور يرى الغذامي تداخل حمزة شحاتة مع الشريف الرضى.

أما الآن فنحن بصدد مواجهة مع قصيدتين استدعت فيها قصـــيدة لقصـــيدة أخـــرى، وهما(ياظبية البان)قصيدة الشريف الرضى، أما الباعث أو المتحدي كما يسميه الغذامي فهي غادة بولاق لحمزة شحاتة، وفيهما وقف الغذامي ثلاث وقفات:

- جملة النداء:

وتعتبر أول حركة فنية في قصيدة الشريف الرضى في"يا ظبية البان"فهذه الجملة تنتقل إلى ذهن شحاتة لتتوسع مع القصيدة في البيت الثاني، ومن هذه الجمل نجد:(يا أفقي السامي، يا جارة النيل، يا منحة النيل، يا فرحة النيل)وغيرها من جمل النداء، وعددها الإجمالي ست وعشرين جملـــة نداء، ثم فحص لنا جملة الشريف الرضى"يا ظبية البان"، فوجد فيها إشارات شحاتية من خلال ما تحمله من إمكانات تشمل مجالات متعددة من بينها:

1-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:325-327.

- أن كلمة ظبية هي من أسماء زمزم(تاج العروس)فتتحول عند شحاتة فتمتد أمداؤها لتصبح (يا أفقي السامي) وهنا زمزم يعتبر جزء من الحرم الشريف، وبذلك تعتبر قبلة المسلم وأفقه السامي وكذلك(يا ذخر ماضيه)وزمزم يمثل ذلك، فشحاتة هنا قد غادر مكة وحل بمصر، وهنا تظل ظبية من الذكريات، مثل(يا نبع أحلامي، يا ينبوع فتنها)وهنا القصيدتان حجازيتان.

- مجال نموذجي:فالظبية تمثل صورة للمرأة (أنوثة) وهنا تحمل صورة من صور نموذج شحاتة التي تم ذكرها في السابق وذلك لما فيها من سمات حواء ما قبل التفاحة[1].

2-تداخل القوافي:

إذ أن إشارة القوافي تعتبر أقوى وأقدر على المداخلة، باعتبار أن القافية في الشعر العربي محكمة البناء وكذلك حرف الروي، وتفاعل حرف الروي والقافية يوفر فرص تداخل عالية، وهذا ما حدث مع حمزة شحاتة والشريف الرضى والمداخلة لا تتوقف من الشريف وإنما مع ابن زيدون وشوقي.

فكان عدد القوافي التي تداخل فيها شحاتة مع الشريف في خمس عشرة إشارة منها(عيناك، ثناياك، رفاك، مرعاك)، أما مع ابن زيدون بلغت سبع إشارات منها(الباكي، عطفاك، إدراكي) ومع شوقي كانت سبع عشر إشارة (خداك، أشواك، أملاك، ننساك)[2].

3-علاقة التشريح بين القصيدتين:

يُصرّح ناقدنا بأنّ العلاقة تقوم على الأخذ والعطاء، حيث إنّ قصيدة شحاتة تأخذ من قصيدة الشريف وهذا يعني أنّ قراءتنا لقصيدة شحاتة كانت سببا في استحضار الشريف الرضى، وعليه تعتبر إضافة كبيرة لقصيدة (يا ظبية البان) بحياة جديدة، وبذلك تقوم القصيدتين على علاقة تطورية متشابكة البناء، فكل واحدة تشكل خلفية للآخرين، كما يجلب معه تداخل آخر مثل ما حدث مع ابن زيدون وشوقي، وهنا يظهر تداخل النصوص[3].

1-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:329-331.

2-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:333-335.

3-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:338.

ولذا فإنّ كلّ نص جديد يأخذ من سابقيه،ويضيف إليهما، وهذا ما سنلامسه في الجوانب بين شحاتة والشريف حسب مسار قصيدة (غادة بولاق) فنرى:

1–الشريف الرضي جاء في مطلع قصيدته بنداء (يا ظبية البان) وهو نداء مباشر لمحبوبته، على عكس شحاتة الذي جاء نداءه بعد عشرة أبيات قبل أن يبدأ بمناداة صاحبته.

2–كذلك إنّ جملة النداء عند الشريف الرضي جاءت في مطلع البيت، وهذا ما لم يكن بالجديد وإنّما يعتبر نهجاً طرقته شعراء العربية سابقا مثل عنترة في قوله:

يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالجِوَاءِ تَكَلَّمِي وَعَمَى صَبَاحًا دَارَ عَبْلَةَ وَاسْلَمِي

ومثل ذلك نداء شوقي:

يَا جَارَةَ الوَادِي طَرِبْتُ وَعَادَنِي مَا يُشْبِهُ الأَحْلَامَ مِنْ ذِكْرَاكِ.

وهذا كثير في الشعر العربي، لينتقل بعدها تطور البيت إلى إشارات فنية أخرى، وذلك بعد تداخله مع الأبيات التالية، من خلال استخدام النداء كنقلة إلى وسط البيت مثل قول الفرزدق:

أُولَئِكَ آبَائِي فَجِئْنِي بِمِثْلِهِمْ إِذَا جَمَعَتْنَا يَا جَرِيرُ المَجَامِعَ

وهنا نرى النداء في الوسط وهذا ينهض بالبيت ويؤسس بذلك تنبيها فنّيا ممّا يرفع الطاقة الإيقاعية للبيت وهذا الأمر أدركه شحاتة، فجاء نداؤه في وسط بعض أبياته مثل:

يَا فَرحَةَ النِّيلِ يَا أَعْيَاد شَاطِئِهِ يَا زَهْرَ وَادِيهِ يَا فِرْدَوسَهُ الزَّاكِي

وهذه الحركة تعتبر تقوية لإيقاع القصيدة.

3–تداخل قصيدة شحاتة مع نصوص أخرى من بينها مداخلته مع المتنبي في قوله:

أَبَا المِسْكِ هَلْ فِي الكَأْسِ شَيْءٌ أَنَا لَهُ فَإِنِّي أَغْنَى مُنْذُ حِينٍ وَتَشْرَب

يتداخل مع بيت شحاتة في:

يَا بِنْت حَوَاء هَلْ بِاللَّدُنِ بَاقِيَةٌ تَغْنَى فَيَشْرَبُهَا مَنْ لَيْسَ يَنْسَاكِ.

وبذا يقف نص شحاتة كفاتحة لمداخلات متعددة من خلال نصوص كانت بعيدة، فألّف بينها جميعا نص واحد من خلال قصيدة غادة بولاق وبهذا تتجسد لنا (إعادة الرؤية)التي تعتبر

إبداعا لنص من نصوص كثيرة، وتشكل بذلك رؤية جديدة لنصوص أخرى تنبثق من قلب هـذا النص، ويبقى الأدب دائما حيّاً نابضاً بالحياة والتجدد، بعيدا عن السبات والركود[1].

إذن فكتاب "الخطيئة والتكفير" يعتبر كواحد من أهم الكتب التي أسست للحركة النقدية في المملكة العربية السعودية، كما أنّه كان مثار جدل بين النقاد والمفكرين، تباينت حوله المواقـف من خلال عدّة قراءات لأعمال الغذامي، كان من بينها كتاب جُمِعت فيه بعـض الآراء النقديـة وسم بـ"الغذامي الناقد قراءات في مشروع الغذامي النقدي" من تحرير وتقديم عبد الرحمان بـن إسماعيل السماعيل، كانت هذه الآراء النقدية والقراءات لبعض النقاد وقـد جـاءت لتثبـت أنّ الغذامي أصبح رمزاً من رموز الثقافة العربية.

ولدينا هنا إدريس بلمليح وهو أستاذ في كلية الآداب، جامعة الرباط بالمغرب، وهو ينظر إلى كتاب الخطيئة والتكفير على أنّه «حوار علمي دؤوبا بين مناهج التحليل الأدبي ولإقامة الدليل على ذلك يكفينا أن ننظر في أنواع التقابل التي عقدها عبد الله الغذامي بين رومان جاكوبسـون وحازم القرطاجني»[2] أما بالنسبة لإدريس جبري فرأى بأنّ الغذامي استطاع أن يكسر حـواجز لطالما كانت تمثل بياضاً في أدبنا من خلال كتابه الخطيئة والتكفير فهو يرى أنّ «مقاربة الـدكتور عبد الله الغذامي لأدب حمزة شحاتة ليست مقاربة ناقد أدبي يتصيد الصور البلاغيـة، أو يتعقـب مواطن الفتح اللغوي والمجازي والإيقاعي، وإنّما مقاربته مقاربة ناقد ثقافي، يفجر متنا ثقافيا، يُضْمِرُ أمراضا ثقافية وقارئ ثقافي يحرق شحما ثقافيا، يكرّس علاقات مختلفة بين الرجل والمرأة...وبجرأة العالم المتحصن بجهاز مفاهيمي حداثي، وبِعُدَّةٍ ثقافية واسعة يقتحم الدكتور هذا الطابو (الرجـل والمرأة) لمواصلة الحفر في النسق المتسلط الذي يحكم علاقة الرجل والمرأة»[3].

أمّا بالنسبة للدكتور عبد العزيز المقالح الذي أبدى رأيه النقدي في مقال عنوانه "الدكتور عبد الله الغذامي"، والتأسيس لمنهج عربي في النقد الأدبي، قراءة في كتاب الخطيئة والتكفير" إذ يرى بأنّ هذا الكتاب «حمل الإشارات الأولى لمفهوم التأسيس، وأفصح عن الطموح الكامن إلى تحقيق

1-ينظر:عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص:339-343.

2-عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل، الغذامي الناقد، قراءات في مشروع الغذامي النقدي، مؤسسـة اليمامـة الصـحفية، الرياض، ع:97-98، 1422ه ديسمبر2001، يناير2002، ص:26.

3-عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل، الغذامي الناقد قراءات في مشروع الغذامي النقدي، ص:34.

التلازم والترابط العفوي بين الماضي والحاضر، بين التراث والحداثة، من خلال قراءة أسلوبية تجريبية تسعى إلى تأكيد التلازم بين حاضر الإبداع وماضيه من جهة، وضرورة الدخول إلى دائرة العصر عبر حداثة السؤال والإبداع والمغايرة من جهة أخرى»[1] كما أشار أيضاً إلى أسلوب الغذامي في جزءه النظري والتطبيقي، ومواصلة احترام التراث والتمسك به، وتجسد ذلك من خلال قوله:«إنّ أسلوب الكاتب في عرضه للبنيوية والسيميولوجية والتشريحية لا يكاد يختلف عن أسلوب عرضه السابق لنظرية الاتصال والشاعرية، فهو لا يتخلى عن نظام المقارنة بين مقولات النقاد الأوربيين والنقاد العرب كلّما كان ذلك مفيداً وضرورياً على نحو يؤكد استيعابه التام للتراث النقدي العربي وحضور ذلك التراث في ذهنه حضوراً حيويا متحركا لا جامدا، وفي حديثه عن"السيميولوجيا" وهو مصطلح تعددت ترجماته، وأقربها إلى المعنى أنظمة العلامات وهو لا يستحضر"سوسير، وبيرس" وحدهما وإنّما يستحضر معهما أبا حامد الغزالي وابن سينا»[2].

كما أنّ هناك رأي آخر للدكتور عبد الله بن أحمد الفيفي، أشاد فيه بأهمية المعلومات النظرية التي جاء بها في كتابه الخطيئة والتكفير من خلال قوله «لا غنى عن تأصيلات تلك المقدمة لقارئ التراث النقدي في ضوء النقد الحديث، وتكمن قيمة تلك المقدمة بالدرجة الأولى في أنّ المؤلف قد استطاع أن يعرب خلاصة نظريات ثلاث، هي الأهم في مدارس النقد المعاصر (البنيوية، السيميولوجية، والتفكيكية أو التشريحية) شمولية وعمق، وبلسان عربي مبين جعلت كتابه هذا- دون مبالغة-أهم كتاب في بابه في المكتبة العربية اليوم؛ ذلك أنّه قد تغلّب على معضلتين في تراجم العرب عن الغرب هما غرابة الفكرة وعجمة اللغة، ترفده في معالجة المعضلة الأولى معرفة جادة بالمقولات المترجمة-جعلته يستدعي بها نظائرها في التراث العربي-وترفده في الثانية لغة عربية شاعرية جميلة»[3].

1- عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل، الغذامي الناقد قراءات في مشروع الغذامي النقدي، ص:270.

2- عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل ،الغذامي الناقد قراءات في مشروع الغذامي النقدي ،ص:293.

3- عبد الرحمن بن إسماعيل السماعيل، الغذامي الناقد قراءات في مشروع الغذامي النقدي، ص:300.

2-التفكيكية لدى الغذامي من خلال مؤلفه تشريح النص:

بالنسبة لهذا النموذج ارتأينا أن نتطرق فقط للجزء التطبيقي لأن الجانب التنظيري يشبه إلى حدّ بعيد التنظير في كتاب الخطيئة والتكفير، هذا الكتاب احتوى على أربعة فصول و مقدمة، حيث تطرقنا أولا إلى:

2-1الفصل الأول: الموسوم بـ:الدخول إلى الخروج لقراءة في قصيدة "الخروج لصلاح عبد الصبور"، تناول فيه أربع منطلقات يجب أن ينظر بها القارئ إلى العمل الأدبي، بصفته عمل إبداعي، وعملية تذوق جمالي من المتلقي، وأنّ هدفه نفعي يهدف إلى الانفعال و الإثارة في النفس وهي:

1-اللغة:

فاعتبر اللغة رمز يثير الصورة في الذهن، وذلك من خلال الكلمات وهنا اللغة وسيلة للإيحاء وليست مجرد أداة لنقل المعاني، فاللغة الشعرية هي الرمز للعالم كما يتصوره الشاعر ورمز لعالم الشاعر النفسي، وبذلك لغة الشعر هي مجازية انفعالية.

كما تطرق إلى وحدة البيت في القديم و قد طغت الحكمة فيه و الكلمة القوية مثل قول زهير:

وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ اِمْرِئٍ مِنْ خَلِيفَةٍ وَإِنْ خَالَهَا تَخْفَى عَلَى النَاسِ تَعْلَمُ.

فهنا القصيدة لا ترتبط بالبيت على عكس الشعر الحديث القائم على وحدة البيت، باعتبار القصيدة حالة فنية تؤخذ كاملة

وهذه النقلة من البيت إلى مفهوم القصيدة، سببت إرباكاً للقارئ لأنه تعود على القصيدة العمودية التراثية[1]

2-الأسطورة:

فالأسطورة كانت محل اهتمام الشاعر الحديث في تصويره للحالة الشعرية كبديل للاستعارة التقليدية، فقد كانت الأسطورة لغرابتها تمثل حداً لمشاعر القارئ، و الهدف منها هو استشارة المخزون العاطفي والنفسي، في القارئ ليدفع به إلى الانفعال بعالم القصيدة، مع توفر شروط

1-ينظر:عبد الله الغّذامي، تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص:141-143.

نجاحها في أداء وظيفتها، فيجب أن تكون مفهومة،إلا أن الأسطورة شكلت غموضاً لدى القارئ وذلك لسببين أولها:اقتباس الشعراء لأساطير أجنبية مثل سيزيف و أدونيس.

إلا أن ناقدنا وضح أن الشعر العربي لم يعتمد كله على الأساطير الأجنبية بل عمّ استخدام الأساطير العربية لدى كثير من الشعراء مثل:

(صلاح عبد الصبور، البياتي، والسياب) أما السبب الثاني فهو تعود القارئ على الاستعارة الواضحة كما ذكرنا سابقا...وكمثال توضيحي نقرأ هنا توظيف الأسطورة لدى السياب في يوم انتصار معركة التحرير الجزائرية:

بُشْرَاكَ فِي وَهْرَانَ أَصْدَاءَ صُوَر

سِيزِيف ألقي عِنْدَ عِبْئِ الدُهور

واستقبل الشَّمْس عَلَى الأَطْلَس

فالأسطورة هنا هي سيزيف الذي حكم عليه بالعقاب بدفع الصخرة إلى الأعلى وسرعان ما يصل بها إلى الأعلى وسرعان ما يصل بها إلى الأعلى تعود و تسقط من أعلى الجبل،فهي رمز عبثية الجهد المبذول في الحياة، إلا أنها تمثل أيضا رمز التصميم و المثابرة، فالسياب هنا تعامل مع هذه الأسطورة بنسيج عصري يتوافق مع حالة انتصار الشعب الجزائري[1].

وبهذا يجد القارئ نشوة في تحول الهزيمة إلى انتصار و كذلك ترجمة القديم إلى انجاز عصري.

3-الصورة: تعتبر الصورة أحد أسس التركيب الشعري، وحالة شعرية تنبع من أعماقها المعاني المستوحاة من الشاعر والمتخيلة من القارئ، فأعطى لنا ناقدنا نموذجين للمقارنة بين صورتين أحدهما قديمة والأخرى حديثة، فيقول النابغة للنعمان:

كَأَنَّكَ شَمْسٌ والمُلُوكُ كَوَاكِب ***** إِذَا ظَهَرت لَمْ يبد مِنْهُنَّ كَوكَبُ.

فالصورة هنا مستمدة من الطبيعة، عبارة عن تشبيه، فهو معنى التعبير واستخدام في القصيدة، فهي صورة كاملة و جاهزة، أما قول السياب في أنشودة "المطر":

أَصِيحُ بِالَخلِيجِ يَا خَلِيجْ

1-ينظر:عبد الله الغّذامي، تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ص:145-147.

يَا وَاهِبَ اللُؤْلُؤ وَ الَمحَارِ وَالرَدَى

فَيَرْجَعُ الصَّدَى

كَأَنَّهُ النَّشِيجْ

يَا خَلِيجْ

يَا وَاهِبَ الَمحَارِ وَالرَدَى

فالصورة تمثلت في سقوط كلمة"اللؤلؤ"في المحار والردى، وهنا تمثل خيبة الأمل والموت، لأن السياب يأمل من الخليج أمالا يمثلها اللؤلؤ، وهذا المعنى عنده لا يتم إلا في الشعر الحر، لأنّ العمودي

لا يسمح بإسقاط تفعيلة من أحد الأبيات ولا يسمح بتكرار كلمة القافية(1).

4-الإيقاع في اللغة:

وهنا تتجسد قصيدة الخروج لصلاح عبد الصبور:فإيقاع اللغة يعتبر ذا أهمية بالغة في موسيقى الشعر الحديث لأنه تخلى عن النمط القديم، وهذا ليس بالأمر الهين لدى الغذامي، ومن هذا المنطلق وتذوق الشعر الحديث، حاول الولوج إلى أعماق قصيدة حديثة وهي "الخروج"لأنه التمس فيها معان ما خطرت على بال أحد، مما يراه هو على أنه سر خلود الشعر وبقائه، ولهذه القصيدة أسباباً فنية تكفل لها البقاء وتجعلها تصلح لأن تكون نموذجا طبق عليه الغذامي تصوراته.

وللتفاعل مع القصيدة طلب الغذامي من القراء استحضار قصة الهجرة النبوية بكل تفصيلاتها، لأن القصيدة مبنية على، مفارقة، تاريخية بين طرفين يحكمان حركة القصيدة، وسيتضح ذلك من خلال هذا التحليل لبعض مضامينها(2).

فالشاعر يقول:

أُخْرُجْ مِنْ مَدِينَتِي مِنْ مَوطِنِي القَدِيمْ

مَطْرَحَا عَيْشِي الأَلِيمْ.

1-ينظر:عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص:148-149.

2-ينظر:عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص:149-153.

المقطع هنا يعتبر مفارقة مع هجرة الرسول "ص"، فالشاعر يحاول الخروج من مدينته، والانسلاخ منها مطرح الأثقال، بينما الرسول "ص"لا يخرج و إنما يهاجر، لا من مدينته وإنما إلى المدينة، والرسول"ص"لا يطرح أثقاله وإنما يحملها معه، ثم واصل:

أَنْسَلُّ تَحْتَ بَابِهَا بِاللَّيلِ

لَا أَمَنُ الدَلِيلَ حَتَّى لَوْ تَشَابَهْت عَلَيَّ طَلْعَةَ الصَّحْرَاء

فهنا الشاعر محاصر، يخرج متسللا في الظلام تحت الباب، كما أنه لم يصحب معه أحد، لأنه لا يأمن الدليل على عكس الرسول"ص"الذي يأمن الدليل ويعرف وجهة مساره، فيقول:

أَخْرُجُ كَاليَتِيم

لَمْ أَتَخَيَّر وَاحِداً مِنَ الصِّحَابِ

لِكَي يَفْدِينِي بِنَفْسِهِ

تبرز هنا المفارقة بوضوح،فالرسول"ص"كان يتيماً وهنا تتضح الحقيقة، بينما الشاعر يمثل ظلها في قوله كاليتيم وليس يتيما، كما لا يتخير صاحبا، بينما الرسول "ص"اختار صاحبا يفديه بنفسه، فحياة الشاعر هنا حياة منهزمة تسعى إلى الخلاص فعالمه ليس سوى الهزيمة والذلّ، وهذا ما جعله يحاول الانسلاخ من "العيش الأليم"و العودة تعتبر خطيئة وإثماً من خلال قوله:

حِجَارَةٌ أَكُونُ لَو نَظَرتُ لِلوَرَاءِ

حِجَارَةٌ أُصْبِحُ أَوْ رُجُوم

وهنا إشارة واضحة إلى قصة لوط عليه السلام[1].

وهكذا تنمو الصورة عند الشاعر، فيقول متجها نحو الذروة في بناء القصيدة:

لَوْمُتُّ عِشْتُ مَا أَشَاءُ فِي المَدِينَةِ المُـنِيرَةِ

مَدِينَةَ الصَّحْوِ الذَّي يَزْخَرُ بِالأَضْوَاءِ

وَالشَّمْسُ لَا تُفَارِقُ الظَّهِيرَةِ

1-ينظر:عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص:153-157.

ومدام الشاعر يريد الخلاص والانسلاخ يعتبر بداية الطريق إلى مدينة الصحو التي لا تغـــرب عنها الشمس لأن الحياة صارت لديه ظهرا دائما أي ضباءاً دائما لايزول ليواصل، فيقول:

أَوَاهٍ يَا مَدِينَتِي المنيرَةُ

مَدِينَةَ الرُؤَى التِي تَشْرَبُ ضَوءاً

مَدِينَةَ الرُؤَى التِي تَمُجُّ ضَوَاءاً

هَلْ أَنْتِ وَهمٌ وَاهِمٌ تَقَطّعَت بِهِ السُّبُل؟

فيرى الغذامي بأنه من الواضح أن الشاعر ينشد مدينة الرسول"ص"مدينة الهجرة التي تمثـــل انبثاق الضياء وانتصار الحق، فهو ينشدها و يطلب تحققها[1].

فهذه القصيدة تحتوي على مفارقات مع معاني الهجرة وهي تبدأ كما يوضحها ناقدنا مـــن العنوان من خلال كلمة"أخرج" وعدم ائتمانه للدليل ولا الصاحب فهو يبين هنا المفارقة التامة مع

الرسول"ص"فالشاعر في ظلال و الرسول "ص"في هدى، ثم يختتم قصيدته يخاطـــب فيهـــا روح الهجرة النبوية بأبهى صورها، عاقدا مقارنة انعكاسية بين خاتمة القصيدة وبدايتها: «لو مـــتّ عشت ما أشاء في المدينة المنيرة» في مقابل أخرج من مدينتي، فهو-إذن-يدخّل بدلا من الخروج، باعتبار الموت دخول في الكفن وحياة أخرى ومفارقات أخرى منها:«مدينة الصحو الذي يزخـــر بالأضواء»مقابل«أنسلّ تحت بابها بالليل»[2]ثم يُصرّح لنا الناقد أنه لكي نتذوّق القصيدة لابـــدّ أن ندرك أن للشعر نخوة تجعل القصيدة ثورة، وهي ليست سهلة إلا لمن صدق في حبها وأتاها من أهم أبوابها وهي العناصر الأربعة التي تم ذكرها (اللغة، الإيقاع، الصورة، والأسطورة)، عندئذ ســـيجد القصيدة تتفتحّ أمامه و إن لم يحصل هذا فالقصيدة قد أخفقت في بلوغ مســـتوى الجـــودة، إذن فقصيدة صلاح عبد الصبور لها لغة متميزة، تستحق منا الوقوف عنـــدها، وذلـــك لاســـتخدامه الموروث الثقافي، وطريقة توظيفه للتاريخ الإسلامي فاستطاع الشاعر أن يجسد معانيها بأســـلوب إيحائي وتصويري لحالة الأمة العربية، ولعلّ أروع ما فيها هو هدوءه و انسيابه وبساطته[3].

1-ينظر: عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص:164-165.

2-ينظر:عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص:166

3-ينظر:عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص:166.

2-2الفصل الثاني:

تطرق فيه إلى مقاربة تشريحية في الخطاب الشعري الجديد مهد فيه أولا إلى حالات تلقي النصّ التي رأى بأنها ثلاث وهي حالة الإقناع وحالة الانفعال، أما الحالة الثالثة فهي حالة رأى بأنها حالة تضمن للنصّ شروط وجوده الجمالي حالة«الانفعال العقلي»والتي يعتبرها على أنها الشاعرية الجديدة، وهي إمكانية إبداع جديد تفرض نوعاً من التلقي الجديد، فالنصّ قائم على علاقات جديدة والقراءة عنده لابدّ أن تقوم على مستويات جديدة تستجيب لغايات النص.

كما يستند إلى القارئ كمنتج للنصّ وصانع لدلالته ولتطبيق هذه الخطوات وهي قراءة تقوم على تشريح النص من خلال مداخل:

1-المداخلة النصوصية التشريحية:

بدأ ناقدنا مداخلته هنا بجملة شعرية انطلق منها إلى أثرها التشريحي المفتوح وهي: «خدر ينساب من ثدي السفينة»، هي جملة من الشاعر "محمد الثبيتي"فالجملة تبدو واضحة "خدر ينساب من ثدي"هي حالة طبيعية، ويكاد ذلك، يكون ثقافة عصرية، بحيث نسمع كثيراً عن سرطان الثدي لكن سرعان ما نضيف الصوت الرابع«السفينة»، هنا نجعل هذا الصوت كائن حي استطاع أن يحول دلالتها من حالة الحضور إلى حالة الغياب، وهذه الحالة تكون بين "الخدر"و"السفينة"، وهذه الأخيرة تصاب بلعنة "الخدر"وهنا تنشأ لدينا صورة لحياة مأمولة هي "السفينة"، والأمل، ولما تدره من أسباب الحياة للآخرين عن طريق"ثديها"، إلا أن هذا الأمل يصاب بكارثة«الخدر»وهذه الكارثة تنذر بالانتشار باعتبار فعلها انسيابيا،لذلك يأتي الشاعر منذرا بقوله:

هَذِهِ أُولَى القِرَاءَاتِ وَهَذَا
وَرَقُ التِّينِ يَبُوحُ[1].

ثم يعود الدارس ليرتب القصيدة مع الجملة ويدخلها في سياقها فنقرأ من قصيدة التضاريس"محمد الثبيتي":

بَيْنَ عَينِي وَبَيْنَ السَّبْتِ طَقْسٌ وَمَدِينَةٌ
خِدْرٌ يَنْسَابُ مِنْ ثَدْيِ السَّفِينَةِ

1-ينظر:عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص:59-61.

هَذِهِ أُولَى القِرَاءَاتُ وَهَذَا

وَرَقُ التِّينِ يَبُوحُ.

فهنا تنتج مواجهة منذ البداية في العلاقة بين الموت والحياة، فما إن تبدو بوادر الحياة لتفاجئها أعراض الموت.

وهنا تتجلى علاقة نصوصية تتداخل بقوة مع أشعار(عبد الله الصيخان) المهندس الأول لهذه الدلالة على حسب تعبير الغذامي، وذلك في قصيدة وصفها الشاعر بأنها مرثية عنوانها«ومات بشير عريسا» ففي هذه القصيدة يفتح الصيخان، أفقا جديدا في الشعر السعودي، بحيث أورد كل ما هو عادي أو سوقي ووظفه دلاليا ليصبح شاعريا وجماليا(مثل المشلح والعقال والمباخر)في قوله:

ارتد الآن لمشلحك.....

تنسف هذا العقال

يحملون المباخر.....

فهذا التوظيف لم يكن اعتباطياً وإنما جعله الشاعر كعناصر دلالية ذات رصيد نفسي هائل لدى القارئ،وهنا يدخل القارئ كعنصر فعال، وتتحرك معه القصيدة كجملة من الإشارات الشاعرية التي تسبح في مخيلته لتصنع أثرا جماليا[1].

ثم تأتي جملة العنوان«ومات بشير عريسا»لتكون نواة دلالية تنمو شعريا في القصائد الحداثية لأنها تتردد عند الثبيتي ومحمد الحربي، في صورة موت البشير أو الخدر الذي يصيب الثدي.

والدلالة-هنا-تتضح من ثنائية الحياة والموت، فالعريس يموت وهو ليس عريسا ولكنه«بشير»لأن البشر هو فرح ينفتح على الآخرين إلا أنه، اختفى والموت لا يعتبر فناء حسي بل هو عنصر ضد الحركة والفاعلية إنه موت مثل النوم، وهذا ما لوحظ من خلال تكرار هذه الجملة (قم من النوم) ست مرات، وامرأة تشتهيه كلها تعبر عن حالة اختفاء وهذه دلالة غياب عضوي.

كما تأت للنصّ دلالته الكلية في الشعر الحديث من خلال قيمتين متميزتين أحدهما توظيف المصطلح الشعبي في الشعر كدلالة جمالية، أما الأخرى فهي فيما يتعلق بثنائية «موت البشير» التي

1-ينظر:عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص:63-65.

تمددت في الشعر الحديث كما رأيناها عند محمد الثبيتي ونجدها عند محمد الحربي و هنا ينمو بشير ليكون غريبا كما نراه في قصيدة «قاسم الأسود»للحربي:

غَرِيبٌ عَلَى أَهْلِهِ

ثم يقول:

أَهٍ يَا زَمَنَا

كَيْفَ لَوْ كُنْتَ لِي

كَيْفَ لَو

هِنْدُ تَتْبَعُنِي لِلْحَصَاد.

فبشير هنا يتمنى أن يظفر بهند و يذهبان للحصاد، وهذا دلالة على أن بشير النائم قد صحا من نومه، إلا أنها تمثل صحوة الغرِيْب لأن«بشير» صار اسمه (قاسم)وفقد يديه ووجهه كما يقول الحربي:

أَيْنَ وَجْهِي يَا هِنْدُ

أَيْنَ يَدِي

تَرَكْتُهَا بِجَانِبِي أَمْسُ

كَانَ الرَمَادُ بِكَفِي

لكن ضياع الوجه و اليد لا يُعتبران موتا، وإنما غياب يحمل إمكانا دلاليا ينمو ويتوسع في الدلالة من خلال قول غجرية الريف من قصيدتها (هوية فدائي)[1]

وهذا التكامل الدلالي قد أفضى بالغذامي إلى معالجة نصوصية أخرى انتقل فيها إلى هوية الخطاب الشعري الجديد، و هو الخطاب العام الذي يمثل مدخلا ثانيا من هذا الفصل.

2-قصيدة الخطاب العام :

وكما ذكرنا سابقا إن دلالة بشير تتسع وتنمو نموا عضويا حتى تشكل صورة شعرية تتسع دلاليا، فبشير في هذه القصيدة يبدو أمامنا كما يقول الصيخان:إنّك الآن سيد هذا الزمان،

1-ينظر:عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص:66-68.

فالسيادة تصبح إشكالية دلالية عند الصيخان لا يجب أن نمنحها إلا للبطل وعليه إن قام بشير من نومه وارتدى مشلحه، صار بطلا وإن عجز عن ذلك فالسيادة إذا هي لأول محقق لشروطها"كالحجر الفلسطيني ":

هُوَ الحَجَرُ الفِلِسْطِينِي

سَيِّدُ وَقْتِنَا هَذَا

وَأَجْمَلُ مَا يَزُفُّ بِهِ الحَبِيبُ إِلَى الحَبِيبَةِ.

فالحجر الفلسطيني هنا يأخذ السيادة وتكون زفة البطل بديلا عن زفة المأتم ليلة العرس، ولكن هذا الزفاف هو عبارة عن مرحلة فقط، كون السيادة -هنا- مقيدة بالوقت "السيد وقتنا هذا " بينما سيادة بشير مرتبطة بالزمن : "سيّد هذا الزمن"والوقت يعتبر جزءً من الزمن وعليه الحجر يأخذ قليلا من السيادة كتحد لبشير النائم[1].

ثم تظهر دلالة شعرية جديدة في الحديث عن العلاقة بين العريس والعروسة، فهذه الأخيرة كانت صامتة تنتظر لحظة السيادة، ولكن طال عليها الأمر لتنفجر صارخة بعد أن حررها " غجرية الريف "من ربقة الصمت المضروب عليها فتقول:

امْنَحْنِي العِتْقَ ... مِنَ الصَّمْتِ المَضْرُوبِ

جوَارِي

اكْسِرْ دَائِرَتِي .

لكن المرأة تحاول الخروج من بشير النائم لتحاول إيقاظه وذلك لتنفث فيه أسرارها:

فِضَّةَ الآنَ تَرْسِمُ أَسْرَارَهَا فِي ذِرَاعِي

وكذلك من القصيدة نفسها:

فِضَّةُ الآنَ تَرْسِمُ بَحْراً وَأَشْرِعَة وَفَضَاءً صَغِيراً.

ومن هنا تدخل المرأة علينا صانعة لوجود جديد لبشير لحظة الموت وتبعث فيه الرمق من خلال القول:

1-ينظر:عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص: 70-72.

لَبَيْكَ : رَكِبَتْهَا حَدِيثُ أَصَابِعِي ... قَبِلَتْ

رَكِبَتْهَا

فَتَحَوَّلَتْ عِنْدَ الصَّبَاحِ حَبِيبَتِي.

فهنا تتحرّك الحياة في العريس والعروسة يتحول بشير إلى فاعل من خلال تقبيل ركبتي حبيبته، فتتحول هذه القبلة إلى الحياة، ويتحول موت النهار إلى صباح، وهذا ما يطلق عليه صورة حيوية للرمز الشعري والتي تفتح الدلالة[1].

فيتلاقى بشير مع فضّة، وتنمو الدلالة شعريا وينشأ المعادل الدلالي المتمم لبشير، فينفتح على يدي "محمد الحربي"، بطفل انبثق عن ذلك التلاقح الدلالي لقصيدة "الخروج من دائرة الحزن"الذي يعد دائرة عنوان قصيدة الحربي بقوله :

طِفْلٌ يَطَّلِعُ مِنْ حُقُولِ نَجْمَةً

طِفْلٌ تَعَلَّمَ كَيْفَ يَنْظُرُ.

ثم جاءت خديجة العمري بقولها : "فإما تكونين أو لا نكون " و هنا كأنها تصرخ بأن تكون عروسا، أو لن يكون بشير عريسا فالمرأة صارت –الآن– كوجود باعتبارها قيمة شعرية عضوية لا يمكن للنص الجديد أن ينهض بدونها[2].

وهكذا مع بقية المقاطع وتداخل القصائد لشعرائنا الخمسة، فالمداخلة هنا أطلقت النص للقارئ موجها بتجربة شعرية من نوع جديد فيها تكون القراءة فعلا بنيويّا،يحتم علينا تناول النصوص كوحدات دلالية تتداخل بعضها مع بعض لبناء سياق القصيدة .

ومنه يتأسس خطاب عام يتكامل تدريجيا بحركات منفتحة، وهو الحالة الثالثة التي أشار إليها الغذامي.

3–بنيوية الخطاب العام: يرى الغذامي بأن للقيم الدلالية الشعرية قوة ذاتية ذات تحكم ذاتي بإمكانها إقامة الخطاب العام، لأنها تعتبر وحدات بنيويّة تتحرك لبناء الكل، فنجد هنا شاعرا متمرّسا في تجربة شعرية سابقة فيتحول عن ماضيه الشعري، فيدخل بذلك في سياق القصيدة

1–ينظر:عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص: 73–76.

2–ينظر:عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص: 76–80.

الخطاب العام و كمثال على تطبيق هذه الحالة نجد الشاعر "أحمد الصالح"، في قصيدته "سقوط العراق" التي تعتبر كرمز لسقوط قصيدة الخطاب الخاص التي تجعل الفرد مدارا للكون والحياة والحب، وهو ما دخل فيه أحمد صالح رغم سقوط العراق، إلا أنه ينسبه إلى نفسه، فيخطو بذلك مع "الشنفرى" بخطوات تدخله القرية ليلا وهي رمز للدخول إلى الخطاب الشعري العام، كما أفضى به هذا أيضا إلى كتابة قصيدة شعرية ذات عنوان نموذجي "تداعيات لم تذكرها الذاكرة"

كما أشار الغذامي إلى أن كلمة "تداعيات" تحيلنا مباشرة إلى قصيدة غيداء المنفى " تداعيات عطشى إلى عنوان ما " أما بالنسبة للجملة " لم تدركها الذاكرة " فهي اعتراف منه بإخفاق الخطاب الخاص ويتجسد هذا في قوله :

هَا قَدْ بَدَأَتْ بَذْرَةُ حُبُكِ

تَغْشَى كُلَّ لِقَاحٍ بِكْر

تَدْخُلُ بَيْنَ النَّسْغِ وَالسَّيَاقِ

وَتَنْفَذُ حَتَّى الجِذْر

فهنا محاولة منه لتجاوز ما مضى مع ما هو آت إلا أن فتاته ترد عليه محاولة إيقاظ بشير في:

خَبِئْ لَوْنَ الحُبِّ بِقَلْبٍ أَبْيَض

لَيْسَ زَمَانُكَ زَمَنُ الحُبِّ

وكذلك في قولها :

وَهَذَا زَمَنُ السِّحَرَةِ

يَحْصَبُ جَسَدَ اللَذَّةِ

يَسْتَوقِفُكَ القَولُ النَّاصِعُ

فهنا تأمر " خديجة العربية " بشير بأن يرفض الجسد اللذة ويحصبه من أجل "يستوقفه القول الناصع" وهذا ما يسمى الخطاب العام، ومن خلال هذا فإن أحمد الصالح يدخل في سياق القصيدة الجديدة بعدما استجاب لامرأته.

ومن هنا تنجح القصيدة الجديدة بأن تحقق مكسبا شعريا تزيح به ذاتية الشاعر و تحل محلها النص العام الذي تصبح فيه الأنا المبدعة هي الأنا القارئة و بذلك القارئ هنا يعتبرها صانع النص[1].

هذا فيما يخص هذا الفصل، أما بالنسبة للفصل الثالث و الذي وسمه بـ:لماذا النقد الألسني "سؤال في نصوصية النّص".

2-3الفصل الثالث:

في هذا الفصل أجاب الغذامي عن سؤاله عن نصوصية النص للنقد الألسني من خلال الثلاث:البنيوية، السيميولوجية، والتشريحية.

كما انتقى منهجه معتمدا على خمسة مفهومات وهي:الصوتيم، العلاقة، الاشارة الحرة، الأثر، وتداخل النصوص.

ليتطرق بعدها إلى عنصر المنهج الاستكشاف، ولكي يضع المنهج في مواجهة ذاتية مع أدواته استخدم نص حديث يحمل في داخله مفارقات نصوصية تستقطب أي ناقد تشريحي حتى يعقد مقاربات إجرائية، وهذا النص هو قصيدة "الخبت" للشاعر "علي الدميني" وهي قصيدة تتحرك على ثلاثة مستويات وهي :مستوى المداخلة، مستوى الأثر الباني، ومستوى "الصوتيم".

1_المداخلة المفارقة:

نلاحظ فيها تداخل بين قصيدة علي الدميني، وقول من معلقة "طرفة بن العبد" وتتجسد هذه المداخلة في أول بيت من قصيدة علي الدميني:

وَظُلْمُ ذَوِي القُرْبَى بِلَادِي حَمَلْتُهَا

عَلَى كَفِي شَمْساً وَفِي الرُّوحِ مَوْقِدِي.

أما بيت طرفة بن العبد:

وَظُلْمُ ذَوِي القُرْبَى أَشَدُّ مَضَاضَةً

عَلَى المَرْءِ مِنْ وَقْعِ الحُسَامِ المُهَنَّدِ.

1-ينظر:عبد اللّه الغذامي، تشريح النص، ص: 91-93 .

فالبيت يدخل بنا مسرعا إلى معلقة طرفة بن العبد آخذًا منه شبه الجملة ومعها البحر الطويل، وروي الدال، فنجد البيت تامًا ومكتملا حتى يجيء "الدميني" ليأخذ نار طرفة و المتمثلة في قوله "وظلم ذوي القربى" قبل أن يطفئها الخبر (أشد فضاضة)وهنا يجعل جذوة الاقتباس ملتهبة على المستوى النصوصي، وذلك من خلال دخولها بإشكالية دلالية تجسدت في أن ما يعتبر جملة تامة عند طرفة صار شبه جملة عند الدميني، وما كان تامًا دلاليا عند طرفة فقد أصبح إشكالا عند الدميني[1].

ومن هنا تتجسد لنا معارضة شعرية وهي عبارة عن مفارقة، تتضح لنا في العديد من الوقفات المتنوعة التي جاءت كاقتحام تشريحي للنّص القديم، فالغذامي هنا يوضح أن التشريحية جاءت لتمزق هذا النص وتعيد بنائه، وذلك بدءا من الجملة "وظلم ذوي القربى"التي تعتبر فاتحة القصيدة أما عند طرفة فتتجسد في البيت الثامن والسبعين .

والمداخلة تتضح لنا بدءا من عند الطرفة حين أطلق شكواه الذاتية من خلال قوله:

فَمَالِي أَرَانِي وَابْنَ عَمِي مَالِكَا مَتَى أَدْنُ مِنْهُ يَنْأَى عَنِّي وَيَبْتَعِدْ.

وتتوالى هذه الشكوى في الأبيات: 68 – 69 – 71 – 79حتى تنتهي بالبيت"وظلم ذوي القربى" وهنا تتقلب المداخلة فما كان ختام لدى طرفة أصبح بداية لدى الدميني.

وفي مقابل ذلك أيضا تتحوّل بدايات طرفة إلى نهاية عند الدميني : ويتضح هذا من خلال المقطع الأخير من الخبت :

لِخَوْلَةَ أَطْلَالُ أَجُوسُ زَوَايَاهَا ببَرْقَةِ أَهْمَدُ

إِذَا أَفْرَدَتْنِي الأَرْض جَاوَزَتِ الغَد

أَبُوحُ بِطَعْمِ الحُبِّ أَقْتَاتُ مَوْعِدِي

أُعَاتِبُ أَحْبَابِي بِلَادِي بِفَيْئِهَا

كما أن هذه المداخلة لا تتضمن مطلع "طرفة " فحسب وإنما تناولت أوزانه ورويه وهي بذلك تلغي حدود النص[2].

1-ينظر:عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص:117-118.

2- ينظر:عبد اللّه الغذامي، تشريح النص، ص:118-120.

ومن هنا تحقق الخبت مفارقتها النصوصية من خلال تشريحها للنموذج القـــديم وتحويلـــه إلى صورة جديدة.

2 –الأثر البابي:

يوضح لنا الناقد هنا أن الأثر يتحرك عبر مقاطع متداخلة تبدأ من الخبت الذي يعتبره محـــاط بقوة سحرية تتمثل بثوب القصيدة، أو ثوب البحر، ويعتبرهما عالمين محاصرين من طرف رعبـــان تجسدا في: الجرب والآخر الشارع الخلفي، بحيث أعطى صورة لهذه الدلالة المتوثبة وهي:

الشارع الخلفي

ثوب القصيدة} الخبت { ثوب البحر

الجرب

وتتحرك هذه الدلالات وتكون بادئة وعائدة في حركة دائرية، و كمثال على ذلك نجد قول طرفة: "ومازال تشرابي الخمور ولذتي "وهنا يتحول من نمط قديم يقوم على المادة واللّذة إلى واقع جديد عند الدميني :

آخَيتُ تَشْرَابِي الأُمُورَ بِنَخْلَة

وَغَرِسْتُ فِي الصَّحْرَاءِ زَهْوَ مُنَاخِي

إذا فالماجن العابث يتحوّل في الخبت إلى نخلة ويغرس الصحراء بمناخه وهذا يجعلنـــا أمـــام "طرفة" الشجرة صانعة الخبت، وبعدها الشاعر يخلص من قيود الأبيات الأربعة الأولى، ويطلق عالمه في البيت الخامس:

أَنْشَدتُ لِلرِّعْيَانِ ثَوبَ القَصِيدَةِ فِي البِّر .

ومن خلال ثوب القصيدة حتى يتغير العالم و ينبثق الخبت الذي يبرزه لنا الشاعر صارخا:

هَذَا بَيَاضُ الخَبْتِ[1].

1-ينظر:عبد اللّه الغدامي، تشريح النص، ص: 123-124.

وهكذا يتعامل الغذامي مع بقية المقاطع، وهذا الصراع المتنامي هنا هو ما يؤسس الأثر كصورة لتفاعل علاقات القصيدة بعضها ببعض، وكيف استطاعت أن تحطم القصيدة، صورة النموذج التاريخي لتحل محله صورة جديدة لم تكن عند طرفة بن العبد.

4 –الصوتيم المهيمن:

ويتجسد لنا الصوتيم في هذا المقطع :

لَا تَقْرَبِ الأَشْجَارَ

أَلْقَاهَا الكَثِيبُ عَلَيَّ

أَرَّقَنِي صَبَاحِي.

لَكِنَّ قَلْبِي يَجْمَعُ الأَغْصَان يَشْرَبُ طَعْمَهَا

وَيُؤَلِّفُ الأَورَاقَ فِي تَنُورِ رَاحِي

لَا تَقْرَبِي الأَشْجَار غَافَلَنِي الفُؤَاد فَمَسَهَا، وَهَبِطَت

مِنْ عَالِي شُيُوخِ قَبِيلَتِي أَرعَى جِرَاحِي.

فمن هذا المقطع الغذامي يرى بأنه يمثل لب القصيدة وهو يتحدد في ثلاثة عناصر هي:الكثب، الشاعر، والأشجار، وهذه الحركات أثمرت حسب رأي ناقدنا تسعة عناصر ذكرها لنا كمايلي:هبوط الشاعر من علياء قومه وانفصال الفؤاد عن الجسد من خلال قوله غافلني الفؤاد، وصورة الكثبان الأمر الذي جسد الجرب والشاعر الخلفي مما نتج عنها الصوتيم، أما وجود الأشجار أوجد الخبت، الذي حول طرفة الإنسان إلى شجرة، وبالنسبة لتحريم الاقتراب من الأشجار حوّل "طرَفة" من فتح الراء إلى سكون "طَرْفة"وهو ما يعني نجمة بعيدة، ورعي الجراح نتج عنه جرب البعير أما الأغصان فقد أوجد ثوب القصيدة والبحر وعليه فالغصن والورق والثياب توضح لنا علاقة تاريخية مع نزول قصة سيدنا آدم وكذلك هذه العناصر تعتبر ساترة لسوءة الآدمي[1].

إذن فالصوتيم يعتبر مهماً في القصيدة لأنه لو تم عزله لافتقدت القصيدة روحها.

1- ينظر،عبد اللّه الغذامي، تشريح النص، ص: 131-133.

هذا فيما يخص الثلاثة فصول المتعلقة بالتشريحية، أما بالنسبة للفصل الأول والذي عنون بـ "قراءة سيميولوجية لقصيدة إرادة الحياة لأبي القاسم الشابي"فقد استخدم فيه ناقدنا الإجراءات السيميائية لتحليل النص الشعري، وقدم له بمقدمة تطرق فيها إلى موضوع الحداثة كبداية لهذا العمل.

وكتعقيب على ما جاء في كتاب تشريح نص نجد أن هذا العمل بقي قاصرا لأننا «نجد أنه بقي طرح الغذامي جسد بلا روح وفرضية بلا توظيف، لأنه شكّل مكوّنا نقديّا غير أصيل، ومثّل إجراءات نقدية متقطعة من البنيوية والسيميائية والتفكيكية»[1].

وكأنه هنا يرى بأنه لابد من تداخل المناهج حتى نتمكن من التغلغل إلى أعماق النص الأدبي، لكن هذا لا يعني أن كتابه كان قاصرا لأن سمة النضج تبدو واضحة في مؤلفه تشريح النص «الذي صدر بعد الخطيئة والتكفير حيث بدا الغذامي أكثر تحكما في أدواته النقدية»[2].

ويعلق الباحث "يوسف وغليس" على منهج الغذامي فيقول: «وما يمكن أن نلاحظه على منهج الغذامي هو أنه منهج تركيبي (بنيوي، سيميائي، تفكيكي، يفيد من تفكيكية دريدا، وبارت أحيانا، ولكنه يطعمها بروح نقدية خاصة ...»[3].

وقد اعترف الغذامي نفسه بهذا قائلا:«وأنا شخصيا أعتمد على التشريحية وهي مدرسة جديدة، أعقبت البنيوية لكني أقوم بمزج ما بين البنيوية والسيميولوجية والتشريحية مستعينا بالمفهومات العربية الموجودة عند ابن جني والجرجاني والقرطاجني»[4].

1- محمد الشيخ علي، ما بعد البنيوية(رسالة علمية)، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2002، ص:189 .

2-حفناوي رشيد بعلي، قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، دروب للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص:211.

3- يوسف وغليسي، إشكالية المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية، (رسالة ماجيستر)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 1996، ص:49.

4-جهاد فاضل، حوار مع عبد الله محمد الغذامي ضمن كتاب:أسئلة النقد، حوارات مع النقاد، الدار العربية للكتاب، ط1، 1994، ص: 208.

خاتمـــة

خاتمـــة :

وقبل أن نضع القلم ارتأينا أن نضع بين يدي المتلقي خلاصة لأهم النتائج التي توصلنا إليها خلال هذا البحث ويمكن أن نجملها في مايلي :

- يعتبر هذا المنهج جامع كل المناهج النقدية النسقية،أي أنّه جمع آلياته منها كلّها دون استثناء.

- زئبقية المصطلحات الفلسفية والفكرية المتعلقة بالتفكيكية وأحياناً هذا لم يسمح لهذه المعرفة بالتبلور وتبعاته مفهوميا في النقد العربي بصورة واضحة مما نتج عنه إشكالية في تبني وترجمة هذا المصطلح

- إنّ التفكيكية تدعو إلى أهم أساس تبنى عليه وهو لامركزية المعنى أو انشطار الدلالة، وهذا ما عيبت عليه كما يرى بعض النقاد لاعتبار هذه الفكرة لا تتناسب مع القيم في المجتمع وهي فكرة متعلقة بالعولمة .

- كذلك موت المؤلف أعطى للقارئ حرية أكبر في فهمه وتحليله للنص الأدبي، وهي بذلك فتحت المجال للقارئ وتعدد القراءات، وهذا من أهم مآخذها.

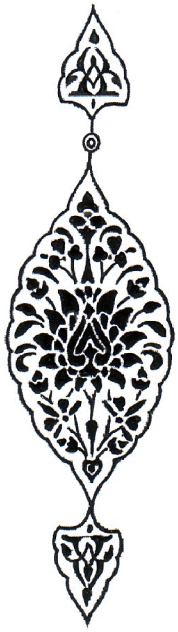
- تعتبر مجهودات عبد الملك مرتاض في التفكيكية من خلال محاولته لتأسيس نظرية عامة للقراءة وهو بذلك يفتح المجال للدراسات وتشجيع منه للنقاد العرب .

- يعتبر الغذامي أول من تبنى هذا المنهج في المدونة النقدية العربية .

- التفكيكية عند العرب كانت مجرد تكرار وإقرار لما جاء به الغرب أو ترجمة لمفاهيمهم، وتحتاج المدونة النقدية الحديثة إلى جهود أكبر للنهوض بهذه المعرفة.

خاتمـــــة

وفي الأخير لا يسعنا إلّا أن نشكر الله عزّ وجلّ ونحمده على توفيقه لنا في إنجاز هذا العمل، فنقول كما علمنا (ربي أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والدي وأن أعمل صالحا ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين) فالحمد لك، كما نتمنى أن يستفيد من عملنا من يأتي من بعدنا أو أن يكون فاتحة لأعمال أخرى تطور هذا الموضوع.



مَكتبَة البَحْثِ

المصادر والمراجع العربية:

1. بسام قطوس، استراتيجية القراءة(التأصيل والإجراء النقدي)، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، الاردن، 1998.

2. جهاد فاضل، حوار مع عبد الله محمد الغذامي ضمن كتاب أسئلة النقد، حوارات مع النقاد، الدار العربية للكتاب، ط1، 1994.

3. حفناوي رشيد بعلي، قراءة في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، دروب للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

4. عادل عبد الله، التفكيكية إرادة الإختلاف وسلطة العقل، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، ط1، 2000.

5. عبد االعزيزحمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

6. عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، 1990.

7. عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد (في القصة والرواية والسرد)، منشورات اتحاد العرب، سوريا، 2000.

8. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الادبي الثقافي، السعودية، ط1، 1985.

9. عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، 1994.

10. عبد الله الغذامي، تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

11. عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993.

12. عبد المالك مرتاض، أ.ي دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، الجزائر، 1992.

13. عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة(تحليل سميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

14. عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري(دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

15. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

16. عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005.

17. علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ودار الفارس، عمان، ط1، 2005.

18. لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط2، 2007.

19. محمد سالم سعد الله، سجن التفكيك الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، عالم الكتب الحديث، اربد- الاردن، ط1، 2013.

20. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم الناشرون.

21. يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002.

22. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، الجسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2000.

المصادر والمراجع المترجمة:

1. أمبرطو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر:سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي المغرب، 2000.

2. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر:كاظم جهاد، دار الحصاد، دمشق، 2000.

3. جون إليس، ضدالتفكيك، تر:حسام نايل، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2012.

4. جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا، تر:محمد عصفور، المجلس الوطني للفنون والأداب، الكويت، ط1، 1994.

الدوريات:

1. بشير تاوريريت، التفكيكية في التجربة النقدية المعاصرة عرض ونقد، الجزائر، 2007.

2. الجيلالي حلام، المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، ع:404، 2004.

3. رقية حلام، ملامح القراءة التفكيكية في النقد الجزائري المعاصر، مجلة المعيار، ع:4، تيسمسيلت-الجزائر، ديسمبر2011.

4. عبد الرحمن بن اسماعيل السماعيل، الغذامي الناقد قراءات في مشروع الغذامي النقدي، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ع:97-98، 2001-2002.

الرسائل المخطوطة:

1. أحمد العزري، تلقي التفكيكية في النقد العربي الحداثي، رسالةماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012.

2. بن علي خلف الله، النقد الجزائري من السياق إلى النسق دراسة وتقويم، مخطوط دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2011-2012.

3. محمد الشيخ بعلي، مابعد البنيوية(رسالة علمية)، كلية الأداب جامعة الموصل، 2000.

4. يوسف وغليسي، إشكالية المنهج والمصطلح في تجربة عبد المالك مرتاض النقدية، رسالة دكتوراه، معهد اللغة والأدب العربي جامعة منتوري، قسنطينة، 1996.

المعاجم والقواميس:

1. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان وسوشيريس الدار البيضاء، المغرب، 1985.

2. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010.

فَهْرَس

فهرس الموضوعات

مقدمـــــة ..... أ

الفصل الأول: انتقال التفكيكية من النقد الغربي إلى النقد العربي

- تمهيـــــد 2
1- الجذور الفلسفية للتفكيكية 3
2- مفهوم التفكيك 5
3- إشكالية المصطلح 7
1-3 ما فوق البنيوية 7
2-3 ما بعد البنيوية 8
3-3 التفكيكية 8
4- آليات التفكيك 9
1-4 الكتابة 10
2-4 القراءة 12
3-4 قتل أحادية الدلالة والدعوة إلى تشتيت المعنى 13
4-4 التناص 13
5-4 الأثر 14
6-4 الاختلاف 16

7-4 موت المؤلف وميلاد القارئ..... 17
5 - رواد التفكيك في النقد الغربي..... 19
1-5 رولان بارت..... 19
2-5 جاك دريدا..... 21
3-5 ميشال فوكو..... 23
4-5 جاك لاكان..... 25
6- مآخذ التفكيك..... 26

الفصل الثاني: تجليات التفكيكية لدى عبد الملك مرتاض

1-التفكيكية في النقد العربي..... 30
2-تجليات التفكيكية لدى عبد الملك مرتاض..... 32
3-النموذج الأول كتاب تحليل الخطاب السردي لرواية زقاق المدق..... 33
4-النموذج الثاني كتاب بنية الخطاب الشعري دراسة لقصيدة أشجان يمانية.. 41
5-النموذج الثالث أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي؟..... 47
6-النموذج الرابع كتاب ألف ليلة وليلة تحليل لحكاية حمال بغداد..... 56

الفصل الثالث: تجليات التفكيكية لدى عبد الله الغذامي

تمهـــيد..... 68
1-التفكيكية لدى الغذامي من خلال مؤلفه الخطيئة والتكفير..... 68
1-1 الفصل الأول..... 69
1- 2 الفصل الثاني..... 75

3-1 الفصل الثالث..... 77
4-1 الفصل الرابع..... 80
5-1 الفصل الخامس..... 85
6-1 الفصل السادس..... 90
2- التفكيكية لدى الغذامي من خلال مؤلفه تشريح نص..... 97
1-2 الفصل الأول..... 97
2-2 الفصل الثاني..... 103
3-2 الفصل الثالث..... 111
خاتمـــــة..... 118
مكتبة البحث..... 121
فهرس الموضوعات..... 125