

تحيز الناقد في: "الخطيئة والتكفير".

د. سعيد الوكيل

دأب النقاد العرب على نقل النظريات الغربية إلى الثقافة العربية، محاولين من أن إلى آخر إنجاز دراسات تطبيقية مؤسسة على تلك النظريات، لكن تلك المحاولة المزدوجة غالباً ما كانت تحاط ببعض الإشكاليات المتعلقة بنقل الفكر مجتزئاً من سياقه، وإدراجه في سياق جديد له إرثه الفكري والإبداعي، بالإضافة إلى الإشكاليات المتعلقة بالناقد نفسه وطريقته في اختيار النصوص وفي الممارسة النقدية ذاتها. ولا شك في أن دراسة بعض نماذج تلك المغامرات النقدية العربية تمثل خطوة على طريق الكشف عن مفهوم التحيز وتجلياته.

النموذج الذي أختاره للدراسة هو الدراسة النقدية التي أجراها الناقد عبد الله الغدامي على أدب الكاتب السعودي حمزة شحاتة⁽¹⁾، مستفيداً في ذلك من أهم المدارس النقدية الغربية التي تربعت على عرش النقد في النصف الثاني من القرن العشرين، ومحاولاً أن يقيم من عناصرها الأساسية نموذجاً نظرياً يصلح للتطبيق على النصوص العربية؛ فإلى أي حد كان نموذجه النظري قادراً على تفسير النص العربي؟ وما حدود النجاح والإخفاق عند التطبيق؟ وإلى أي حد كان إغفال عناصر وادعاء الكفاءة لغيرها على حساب النص وقواعد النقل؟ وهل كان الناقد أميناً في نقله عن الثقافة الغربية؟ وإذا ما قدم تصوره النظري الخاص؛ فهل كان أميناً لهذا التصور عند التطبيق؟ هذه بعض الأسئلة التي يسعى هذا البحث إلى الإجابة عنها.

ينطلق الغدامي في عمله من استعارة لن ينجو من سطوتها؛ إذ يرى أن "الدخول في الأدب عمل يشبه حالة الفروسية" (الغدامي، ص: 1)، وهذه الاستعارة ستخلق علاقات خاصة بين أطرافها، فالقارئ سيتجه نحو النص فاتحاً وغازياً كمن يدخل إلى مضمار (المضمار: الفسحة الواسعة لسباق الخيل وترويضها)، وسيكون على الفارس -لامتلاك الناصية في هذا السباق- أن يمكك بالزمام، اعتماداً على عُدّة علمية رصينة قادرة على تحقيق الظفر، لذا يرى أن "خير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي وسبل تحرره، هي الانطلاق من مصدره اللغوي، حيث كان مقولة لغوية أسقطت في إطار نظام الاتصال اللفظي البشري، كما يشخصها رومان ياكوبسون في نظرية الاتصال وعناصرها الستة التي تغطي كافة وظائف اللغة، بما فيها الوظيفة الأدبية" (الغدامي، ص: 8 و9).

هذه الاستعارة الجامعة - بما تقدمه من مصادرة- تمثل الأساس الذي بُني عليه النموذج المهيمن على عمل عبد الغدامي، كما تؤسس هذه الاستعارة مبدأ مهماً للتفاعل بين القارئ/ الناقد والنص يقوم على أساس عدم فرض قوانين على النص من خارجه؛ ذلك أن "الفرس تلقي بالمتطفل على صهوتها أرضاً، وكذا النص يرفس من يجهل قدره، ولا يمهده إلا بطلاسم تعمي عليه كل منافذ بصيرته. وللنص غيرة على جماليته تفوق غيرة كل بنات حواء. فهو لا يسلم قياده إلا للمخلص له الذي يدرك قيمته وبنوى منحها له" (الغدامي، ص: 14).

يؤسس النصان المستشهد بهما التصور العام الذي يؤطر رؤية الناقد عبد الغدامي؛ فهو ينطلق في ممارسته النقدية من تصورين نقديين:

الأول لا يهتم بالسياق، وهذا التصور يكشف عن حكم مسبق لا ينظر إلى قطاعات واسعة من المدارس النقدية الغربية الأخرى التي عُرفت قبل ظهور كتاب الغدامي، فهو يتجاهل الاتجاه الذي يربط بين الفكر الماركسي والبنويية كما عند (جولدمان)، و(ألتوسير)، و(تيري إيجلتون)، و(فردريك جيمسون)، كما يتجاهل الاتجاه النسوي، والدراسات الثقافية.

ويبدو أن الكتاب حصر نفسه في إطار الإمام بمدارس النقد المنطلقة من الألسنية اعتماداً على نماذج بعينها من البنائية، على الرغم من أن العنوان يشير إلى التشرحية (التفكيكية).

أما التصور الثاني فينتقل من رؤية تشكل أساساً في نموذج المعرفي، وهي الزعم بإمكانية تكوين منهج خاص بالناقد تتشكل عناصره من البنيوية، والسيمولوجية، والتفكيكية؛ وهي المدارس التي يرى أنها "كلها تنطلق من (الألسنية) كأساس نقدي واضح الهوية. وستتناول هذه الاتجاهات باختصار شديد لناخذ منها منهجنا في النقد" (الغذامي، ص:31).

وهذه وجهة نظر من الصعب تبنيها في ظل التفاوت بين تلك الاتجاهات، وبين البنيوية والتفكيكية خصوصاً؛ فالبنيوية تتأسس على مسلمات معرفية مناقضة لمسلمات الاتجاه التفكيكي، وهذا ما حدا ببعض أنصار الاتجاه الأول إلى هجران البنيوية وتبني استراتيجيات التفكيك، حتى عده الباحثون ما بعد بنيوي له منطلقاته ورؤاه المخالفة لعقيدته السابقة التي نقدها في بعض الأحيان.

أما المصادرة التي ينطلق منها، وإن لم يقلها صراحة، فهي أن كثيراً من التصورات النقدية الغربية كان لها ما يشبهها في التراث العربي، لذا نراه يربط بين مفهوم الشعرية (الذي سماه الشاعرية) والتخيل عند حازم القرطاجني (انظر: الغذامي، ص:27) كما يربط بين بعض أفكار (بارت) الجوهرية، كما في كلامه المسترسل عن الشعرية، وبعض الجمل السيارة لدى بعض البلاغيين والنقاد العرب، على الرغم من بعد الشقة بين القولين؛ إذ يقول إن الشعرية: "فنيات التحول الأسلوبية، وهي استعارة النص؛ كمنظور لاستعارة الجملة، حيث ينحرف النص عن معناه الحقيقي إلى معناه الحقيقي إلى معناه المجازي. وهذه سمة لأي تعبير بياني. ولذا قال المبرد عن العرب: والتشبيه أكثر كلامهم. ومثله العسكري حيث يقول: الاستعارة أبلغ من الحقيقة. كأن صدى هذه الجملة يسري عبر الزمان والمكان ليبلغ مسامع رولان بارت الذي يردد هذا الصدى بقوله: الأسلوب ليس أبداً أي شيء سوى الاستعارة" (الغذامي، ص:27)، ولا يخفى الاختلاف البين بين الرؤيتين.

وحين يحلل نظرية الاتصال عند (ياكوبسون) بعناصرها الستة يشير بإلحاح إلى وجود بعض تلك العناصر عند حازم القرطاجني، دون أن يشير إلى أن العنصرين الغائبين عند القرطاجني يحظيان بأهمية قصوى في الفكر المعاصر، يقول الغذامي: "إن الناقد الفذ حازم القرطاجني قد لمّح إلى بعض عناصر الاتصال اللغوي وعلاقتها بالأدب، من قبل ياكوبسون بسبعمئة عام (مات حازم 1285م)؛ حيث ذكر أن الأقاويل الشعرية تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له. فهذه أربعة عناصر من عناصر ياكوبسون مذكورة لدي القرطاجني نحددها كالتالي:

- 1- ما يرجع إلى القول نفسه = الرسالة.
- 2- ما يرجع إلى القائل = المرسل.
- 3- ما يرجع إلى المقول فيه = السياق.
- 4- ما يرجع إلى المقول له = المرسل إليه.

ثم يشير القرطاجني إلى تركيز الوظيفة الأدبية على (الرسالة) وعل توحدها مع السياق، حيث هما عمودا هذه الوظيفة، ويأتي (المرسل) و(المرسل إليه) كدعامات وأعوان لتحقيق هذه المفاعلة فيقول: الحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه وهي محاكاته وتخيله بما يرجع إليه أو بما هو مثالي لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصنعة، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها. ويركز القرطاجني على أن اللغة هي لب التجربة الأدبية، وهي حقيقتها. وعلي أن الإبداع يكمن في توظيف اللغة توظيفاً جمالياً يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف (وهي عناصر المدرسة البنيوية) فيقول: إن القول في شيء يصير مقبولاً عند السامع في الإبداع في

محاكاته وتخيله على حالة توجب ميلاً إليه، أو نفوراً عنه بإبداع الصنعة في اللفظ وإجادة هيأته ومناسبته لما وضع بإزائه" (الغذامي، ص: 17-18).

إننا هنا أمام رؤيتين مختلفتين، تنطلق كل منهما من أسس متباعدة، ويبدو عقد المقارنة بينهما وسيلة للاستئناس لا أكثر، وفي هذا السياق علينا ألا نغفل أن (ياكوبسون)، مثلاً، ينطلق من فلسفة اللغة والإبداع مخالفة للقرطاجني، إنها فلسفة تنطلق من توحد ثنائية الدال والمدلول، وتضع القارئ في قلب التجربة، دون أن تغفل العناصر المتعددة لعناصر نظرية التوصل.

فالاستئناس بالنصوص التراثية عند مناقشة الفكر الحديث يحدث نوعاً من الثقة الكاذبة بالذات، فهو يوهنا بأن بضاعتنا رُدت إلينا، وأن ما جلبه المحدثون ليس جديداً، بل نملك مثله منذ قرون، وهنا يطرح السؤال نفسه: ما قيمة تلك البضاعة التي ركبت بين جنبات الكتب وظلت قطعاً متناثرة لا تخضع للدرس والتحليل والإضافة والتراكم ككل إنجاز علمي؟ وما قيمة بعثها الآن حتى لو كانت مماثلة لبعض ما أنتجه الغرب الحديث؟

نرى أن القديم يكون ذا قيمة إذا سد نقصاً أو أضاف جديداً أو كان قادراً على تعديل مفهوم أو إحداث ثورة ما، وأما غير ذلك فلا.

فمن الغريب مثلاً أن يربط الغذامي بين آراء البنيويين حول علاقات الحضور والغياب وبين آراء ابن سينا حول المشكلة من جهة، ثم يختتم كلامه بالإشارة إلى أن ابن سينا يتكلم في شيء بعيد بعض الشيء عما هو بصدده، يقول الغذامي: "كل كلمة هي اختيار حدث من سلسلة عمودية من الكلمات التي يصح أن تحل محلها إما لتشابه صوتي بينهما. ويتنوع ذلك إلى أنواع ذكرها البنيويون المحدثون، وسبقهم إليها الشيخ الرئيس ابن سينا حيث سماها (المشاكل)، وقسمها إلى أقسام هي: 1- مشاكل تامة متفقة مثل العين والعين (مع اختلاف المعنى) 2- مشاكل تامة مخالفة مثل الشمل والشمال 3- مشاكل ناقصة مثل الفاره والهارف، أو العظيم والعليم، أو الصايح والسايح، أو السهاد والسها. وهذا هو التشابه الصوتي وسماء ابن سينا (التشاكل في اللفظ). وقد يكون التشابه في المعنى دون الصوت. وإذا استعنا بآبن سينا أيضاً وجدناه يسمي ذلك (تشاكل اللفظ بحسب المعنى)، ويمثل له: بالكوكب والنجم أو السهم والقوس. ولكن ابن سينا حينما ذكر هذا كان يتحدث عنه في حالة الحضور، وهذا يشبه علاقات التأليف كما شرحنا هنا. بينما غرضنا في هذه الفقرة يتجه نحو علاقات الغياب (الاختيار) وموحياتها، وهو شيء لم يصل إليه ابن سينا، ولكننا استعنا بأمثلته لاستجابتها لدواعي موضوعنا، استئناساً منا بالتراث، وتلمساً لكوامن جذوره مما يمكن تفسيره على المفهومات الحديثة" (الغذامي، ص: 38 و39).

وقد يصل الأمر بالغذامي إلى ليّ عنق الكلمات ليحدث مطابقة بين المنجز الغربي والتراث العربي، كما يظهر ذلك في ربطه بين (بارت) والغزالي في تصور العلاقة بين الدال والمدلول: "الإشارة - كما يلاحظ بارت - لا تتجه نحو الوجود العيني وإنما إلى صورته الذهنية. ولذا فإن بارت يصف العلاقة بين الإشارة وصورتها الذهنية بأنها نتيجة لتدريب جماعي، كتعلم اللغة الفرنسية مثلاً. وهذه العلاقة هي الدلالة، وهي لا يمكن أن تكون بشكل اعتباطي؛ لأن أحداً من الناس لا يمكنه أن يعدل فيها، والتدريب ضروري بكل تأكيد لإتقان العلاقة بين الدوال ومدلولاتها. وكان بارت هنا لا يفعل سوى الاقتراب من تعريف الغزالي للكلمة بأنها صوت دال بتواطؤ، وهو تعريف يضم أقطاب الإشارة كلها؛ فهي صوت، وهذا صوت دال، وهذه الدلالة قامت بالتواطؤ، وهو التدريب الجماعي في مصطلح بارت" (الغذامي، ص: 49).

ولعلنا نلاحظ هنا أن الغزالي يتحدث عن العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول، وهي الفكرة التي كان لـ(بارت) موقف منها أوضحه الغذامي نفسه قبل كلامه السابق، وفي الصفحة نفسها: "العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية كما يحدد سوسير أي أنها ليست سببية وليست عضوية. فالكائن

الحي الناطق يسميه العربي إنساناً والإنجليزي Man، وهذان اللفظان هما إشارة إلى ذلك الكائن وهي إشارة تتغير من لغة إلى لغة، دون أن يتغير الكائن نفسه. لأن الصلة بينه وبين إشارته قامت على الاعتبار. وهو مفهوم سيمولوجي جلبه سوسير للفكر اللغوي، وتصدى لمناقشته علماء السيميولوجيا، مثل رولان بارت الذي تردد في قبول هذا المفهوم خشية مما يجلبه مصطلح (اعتباطي) من إطلاق الفكرة. مما يسبب كسر الميثاق العرفي حولي مفهومات الدلالة للكلمات. وقال بارت -ملاحظاً على سوسير ومصححاً للفكرة- إن الاعتبارية صفة للعلاقة بين الدال والشيء" (الغذامي، ص: 49).

ومن الطريف أنه حين يبدأ في الإشارة إلى فكر (دريدا) يسارع بالإشارة إلى الجرجاني، يقول: "وفكرة النحوية تذكرنا بالإمام عبد القاهر الجرجاني ودعوته إلى النظم، وهو تضافر بلاغيات الجملة مع نحوها لتأسيس جمالياتها بعيداً عن قيد المدلولات." (الغذامي، ص: 55) وإذا كان ذلك كذلك، فلا بأس إذن بأن يجعل "الأثر" عند (دريدا) مماثلاً لما ذكر في أحد الأحاديث النبوية: "والأثر هو القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص، ويتصيداها كل قراء الأدب، وأحسبه هو (سحر البيان) الذي أشار إليه القول النبوي الشريف" (الغذامي، ص: 55)، و الغذامي لا يشعر بأي حرج حين يتبع هذا الكلام مباشرةً بتعريف للأثر يربطه بالكتابة على وجه التحديد، وهو ما لا علاقة له بكل تأكيد بالحديث النبوي الذي يرتبط بحضارة شفوية تتسامى بالكلمة المنطوقة، وهذا بالضبط ما يقيم (دريدا) كثيراً من أطروحاته على مخالفته، وهو ما يؤكد الغذامي نفسه؛ فالأثر هو "التشكيل الناتج عن الكتابة، وذلك يتم عندما تنصدر الإشارة الجملة، وتبرز القيمة الشعرية للنص، ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى هنا، وتتجاوز حالتها القديمة من كونها حدثاً ثانوياً يأتي بعد النطق، وليس له من وظيفة إلا أن يدل على النطق ويحيل إليه. إن الكتابة تتجاوز هذه الحالة لتلغي النطق، وتحل محله، وبذلك تسبق حتى اللغة، وتكون اللغة نفسها تولداً ينتج عن النص" (الغذامي، ص: 55).

أما في تحليله التطبيقي فيعرض الغذامي لمشكلة بالغة الأهمية تتمثل في ميكانيكية هذا التحليل أحياناً كثيرة، وكذا في عدم اكرانه بعزل الأدبي في النص عن سواه، والكشف عن قيمة النصوص الرفيعة مقارنةً بغيرها.

ويعرض الغذامي صورة للجدل بين النقاد حول هذه القضية وما يتمخض عنها من حلول؛ فيقول: "قد تأخذنا الحيرة إلى حد التشكيك بقدرة النقد على تحليل الإبداع، ولكن الأمر ما إن يبلغ بنا هذا الحد حتى نجد النقد يسعفنا بحلول لهذه المعضلة ينقذنا بها وينقذ حبله من الانفراط. ومن هذه الحلول ما جاء به (بيتيت) نقلاً عن (راولز) وهو (مبدأ التوازن الانعكاسي)، وهو مبدأ يقوم على حتمية التوازن بين الذوق الجمالي وبين البنية، أي أن البنية لكي تكون خاصة أسلوبية لا بد أن تكون انعكاساً للحس الحدسي الذي نشأ عند القارئ كنتيجة لاستقباله لها. وهذا المبدأ يؤسس القراءة عل أنها أصل ينطلق منه التحليل، والنقد يكون محاولة لبرهنة الذوق الصحيح، أو كما يقول شتراوس: إن هدف البنيوي هو أن يكتشف لماذا الأعمال الأدبية تأسرننا. أي أن الأسر يقع أولاً ثم تتبعه عملية اكتشاف أسباب هذا الأسر، وهذه ليست سوى محاولة لإرساء قواعد الموضوعية فيما يدرك بغير الموضوعية، كما يقول عبد السلام المسدي" (الغذامي، ص: 79 و 80).

فهل استطاع الغذامي أن يفيد من تلك الحلول ومن ذلك الجدل؟ وهل تحرى كل ذلك حين درس نموذج الشعري؟

إن الغذامي في كتابه يبدو كمن نقضت غزلها؛ إذ يبدأ بمقدمات ظاهرة جلية، ثم لا يلبث أن ينقلب عليها ليقدّم رؤيته بعيداً عن طرحه النظري النقدي، فهو بعد أن ينهي عرضه لمدارس النقد الألسني الحديث التي تركز على النص يصل إلى تأسيس مفاهيمه الخاصة لتحليل النموذج التطبيقي، وعلى

الرغم من إلحاحه في مواضع مختلفة إلى أهمية السياق؛ فإنه يبقى أسيراً لتلك المدارس بعيداً عن أي منهج يهتم بربط النص بسياق أوسع من سياق النصوص، وإن أشار إلى أنه "ومن خلال تأسيس لغة النص وشاعريته يمكننا الدخول به ومعه إلى السياق الذي يمتاز به جنسه الأدبي، وهذه هي أفضل وسيلة إلى معرفة الأدب، وبالتالي معرفة (الأديب) الذي ما إن نشخص لغته فيما ينسب إليه من أدب حتى نكتشف بذلك حقيقة هذا الكاتب اللغوية والحضارية، ونستطيع عندئذ أن نضعه في وضعه من السياق الحضاري لأمته، وهذا السياق هو الإنشاء الثقافي للإنسان، وبه تكون للإنسان حقيقة ويكون له وجود، وهما حالتان لا تتوفر لهما أسباب النمو إلا من داخل اللغة، فكأنهما خليتان من خلاياها لا يعيشان خارجها، وفي نفس الوقت يسهمان في إبقائها حية مثلما تبقىها حيتين. وكل ما هو خارجي عن اللغة فهو غير قابل للإدراك الإنساني، ولهذا فإن اللغة هي الحقيقة الإنسانية القابلة للإدراك، وتشخيصها هو تشخيص للحقيقة الإنسانية. وبذا تصبح دراسة الأدب فعالية فلسفية مثلما هي تجربة جمالية" (الغذامي، ص: 87).

فهل ينجح في أن يربط بين النص والسياق الأوسع الذي يتجاوز سياق النصوص؟
أفترض ابتداءً أن هذا الأمر بعيد؛ لأن الغذامي تجنب الإفادة من كل المناهج التي تربط النص بسياقه، وحصر همه في المناهج البنيوية المهتمة بالنص في ذاته، ولعل هذا كان سبباً في أنه تجنب الإفادة من المنهج التفكيكي (أو التشريحي كما يسميه)؛ حيث ضيق مفهومه وفعاليتها وحلوله من إستراتيجية قراءة فاعلة تنطلق من رؤى فلسفية خاصة، إلى مرحلة من مراحل التحليل البنيوي، على الرغم من أنه عرض أهم أفكار التفكيكيين، بل إن عنوان الكتاب نفسه يحمل اسم ذلك المنهج، ونستطيع أن نلمح تلك المفارقة من خلال قراءتنا لكلامه حيث يقول قبل دخوله إلى تحليل نموذج التطبيقية: "جعلت النهج التشريحي سرجاً يعينني على الثبات على صهوة النص السابح، ويمكنني من السباحة معه، وبذا تمارس الإشارات حريتها وتنطلق في تأسيس شفرتها. ومن هذا المنطلق دخلت على النص الأدبي على أنه (جسد حي) على حد وصف العرب له -كما نقل عنهم بارت- وما دام النص جسداً، فلا بد أن يكون القلم مبضعاً يلج إلى هذا الجسد لتشريحه من أجل سبر كوامنه وكشف أغازه، في سبيل تأسيس الحقيقة الأدبية لهذا البناء، أي أن ذلك تفكيك ونقض من أجل البناء وليس لذات الهدم. وهي عملية مزدوجة الحركة حيث نبدأ من الكل داخليين إلى جزئياته لتفكيكها واحدة واحدة، لنعيد تركيبها مرة أخرى كي نصل إلى كل عضوي حي لها، ولكنه يختلف عن (الكل) الأولي، من حيث إن للأخير فعالية نتجت عن القراءة الابتكارية للنص المشرح، بينما الكل الأولي كان حتمية إنشائية مفروضة على العمل ولو ظاهرياً. ومن هنا تأتي التشريحية كاتجاه نقدي عظيم القيمة، من حيث إنها تعطي النص حياة جديدة مع كل قراءة تحدث له؛ أي أن كل قراءة هي عملية تشريح للنص، وكل تشريح هو محاولة استكشاف وجود جديد لذلك النص" (الغذامي، ص: 88).

إن الاقتباس السابق يكشف بوضوح أن كلام الغذامي عن النهج التشريحي ليس سوى كلام عن إحدى مراحل التحليل البنيوي، فهي مسألة إجرائية بنائية لا أكثر، وهو ما يتضح بعد ذلك في أثناء التحليل التطبيقي.

ويحاول الغذامي أن يصور نهجه بوصف نوعاً من التشريح يختلف عن تفكيكية (دريدا)؛ فيقول: "وهذه تشريحية تختلف عن تشريحية دريدا؛ تلك التي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه، وأنا لم أعمد إليها هنا لأنها لا تنفعني في هذه الدراسة. ولقد استخدمها دريدا لأنه كان يهدف إلى نقض فكر الفلاسفة من قبله من أفلاطون وأرسطو حتى نيتشه وهيغل وهيدجر ومن بعدهم، فجعل نصوصهم تنقض فكرهم، مما جعله يتهم فلسفاتهم والفكر الغربي كله معهم بالتمركز المنطقي، وطرح بديلاً لذلك فكرته عن (النحوية). وذلك جهد فذ نتج

عنه أفكار نقدية متطورة أفاد منها الدارسون، ونبغ من بينهم رولان بارت مقدماً مدرسته التشريحية المتميزة، وهي مدرسة تأخذ باتجاهين مختلفين ولكنهما يتعاقدان في تأسيس اتجاه نقدي مثمر، وأحدهما هو نهجه في كتابه (S/Z) حيث جعل التشريحية تفكيكاً مرحلياً لأجزاء العمل المدروس، ومن ثم بناء النص من جديد، أي النقص من أجل إعادة البناء. والنهج الثاني أتى بعد ذلك في كتبه اللاحقة مثل (لذة النص) و(خطاب عاشق) حيث صارت التشريحية علاقة حب بين القارئ والنص، وصار القارئ عاشقاً للغة يهيم فيها ولها، ويلتذ بالتداخل معها ليتوحداً معا في بناء يشتركان في تصوره وتمثله. ولقد أميل إلى نهج بارت التشريحي؛ لأنه لا يشغل نفسه بمنطق النص (وهو شيء لا يعني الدارس الأدبي بحال)، ولأنه يعتمد على تشريح النص لا لنقصه ولكن لبنائه، وهذا هدف يسمو بصاحبه إلى درجة محبة النص والتداخل معه بكل تأكيد" (الغذامي، ص: 88 و89).

والحق أن تلك التشريحية لا علاقة لها بالتفكيك (أو ما سماه التشريح) بأية حال؛ من التناقضات الأساسية التي يقع فيها كتاب الغذامي أنه يوهنا بتبني البنيوية والتفكيكية معاً، في حين أنه في واقع الأمر يتبنى البنيوية وحدها، وما كان بإمكانه في الحقيقة أن يصنع أنشطة من الاثنين معاً؛ لأن التفكيكية -على عكس البنيوية- تقوم على تفويض البنية وكشف عوار التماسك والاتساق الموهومين فيها. إن هناك اختلافات أساسية بين البنيوية والتفكيكية لا يمكن أن يحل إشكالياتها التصور اليسير الذي قدمه الغذامي لفكرة التشريح من أجل البناء⁽²⁾. ولقد أدى خضوع الغذامي لنموذج مهيم سلفاً إلى أن يفصي عدداً من قصائد حمزة شحاته، مبرراً ذلك تبريراً يبدو علمياً، لكنه لا يصمد عند التمحيص.

يحلل الغذامي شعر شحاته مقسماً إياه إلى عدة أنواع بحسب درجة الشعرية وطبيعتها، ليتوافر بين يديه أربعة أنواع سماها: الجملة الشعرية - جملة القول الشعري- التمثيل الخطابي- الجملة الصوتية. ويعرف التمثيل الخطابي بأنه تلك الجمل الناضحة بالحكمة، وهي بطبيعتها تعتمد على التمرکز المنطقي وتنتج نحو تأسيس قول جامع لمعنى ثابت، وغالباً ما تؤدي إلى وقوع الشاعر في تناقض مع نفسه بسبب التناقض بين منطقته ولغته، وهذا يبدو للغذامي سبباً كافياً لإبعادها من التحليل، أليس هذا الموقف التعسفي دليلاً على التحيز للنموذج والرغبة في تحقيق أقصى حالة من حالات الكمال للبنية التي ينتهي إلى تصورها من خلال تحليل النصوص؟ ولو أن الغذامي اعتمد على المنهج التفكيكي في التحليل، لوجد أن ما يقصيه هو بالضبط ما يكشف عن حيوية النصوص وقابليتها للنقض عبر القراءة.

ولم يكتف الغذامي بهذا الإقصاء، بل عمد إلى كل ما رآه غير شعري لينسبه ما سماه الجمل الصوتية المقيدة، وقام بإقصائه أيضاً، وهو ينهي مناقشته لهذا القرار بقوله: "حمزة شحاتة رجل ثاقب النظرة دقيق الذوق ويعرف أن شعره فيه ما هو شعر وفيه ما هو نظم، ويطالبنا كقراء أن نعطي حقه الفني كاملاً في أن نهتم فقط بالشعر. أما النظم فهدر كشاعر قد حجب عن النشر بل أخذ يحرقه. فلم إذن نعبأ بشيء لا قيمة له ولا حتى عند كاتبه؟ وإن أخطأ بعض الناس وكسر حرمة الشاعر ونشر غسيله (علي حد تعبير شحاتة)، فهذا لا ينقل إلينا نفس العدوى المرضية، فيجعلنا نحن أيضاً عبيداً للإعجاب الأعمى، فنصير نظرب زورا وكذبا لكل قول قاله حمزة شحاتة. طبعاً لا. إن هذا صنيع لا يليق بمثقف ولا بناقد، ولذا فإنني قد استبعدت كل الجمل الصوتية المقيدة، ونفيتا بعيداً عن كتابي هذا، مطبقاً لرغبة حمزة شحاتة لأنها كانت سوءة حرص طول عمره على أن يغطيها، ولكن غلط بعض محبيه فكشفها بعد أن غاب الحارس الذي وافته منيته قبل أن يتمكن من حرق كل ما هو نظم" (الغذامي، ص: 111).

ولم يحدد لنا الغدامي في نهاية الأمر نسبة ما حذفه مقارنة بما أبقاه، وليس أمامنا إلا أن نقدر موقفه بسبب إعلانه إياه، موضحاً وجهة نظره، وإن لم يبنهنا وبينه نفسه إلى المأزق النقدي الذي وضع نفسه فيه بهذا الإقصاء الذي لا يبرره سوى الخضوع للنموذج الإدراكي المهيمن.

يحاول الغدامي أن يقيم أو يستنبط نموذجاً بنويوا قادراً على استيفاء الدلالة الكلية لمجمل أعمال حمزة شحاته (الشعر- المقال- الرسائل)، على أن يكون ذلك النموذج قادراً على تحليل نفسية الكاتب. إنه طموح بعيد، لم يستند فيه إلى تحليل نفسي بنوي عميق كما عند (لاكان) و(بياجيه)، أو إلى تحليل شامل لكل عناصر الإبداع لدى الكاتب، بل لجأ إلى إقصاء بعضه والإبقاء على بعض لتحقيق الشمولية. ومن ناحية أخرى انطلق من منطلق جمالي يحفل بالشعري (من وجهة نظره) ويقصي سواه، محاولاً تقديم تحليل نقدي لشرح أسباب ما هو جميل من وجهة نظر الذائقة النقدية، وهنا نجد أننا أمام تصور معقد يجعل الوصول إلى بنية صافية شاملة أمراً شديداً الصعوبة، وهو يوضح طموحه في قوله: "نحن هنا لا نقترح نماذج هيكلية محددة تفرض تذوقاً مصطنعاً للأدب. وإنما نقترح تحليلاً نقدياً علمياً لشرح أسباب ما هو جميل في ذوقنا؛ شرحاً علمياً يبرهن على صحة الحكم الجمالي ويؤكد، ويحمينا من الانزلاق في الخطأ التذوقي، وذلك بناء على القياس النقدي للأحكام الجمالية المبدئية" (الغدامي، ص: 119).

العناصر المشككة للنموذج البنوي الذي توصل إليه الغدامي في نص حمزة شحاته عناصر مأخوذة من نموذج الخطيئة الأصلية لأدم وحواء وتضم: آدم وحواء - الفردوس والأرض - التفاحة وإبليس، "وهو نموذج سداسي تتحرك نحوه نصوص أدب شحاته لتشكل به نموذجها الأعلى وهو (النص الشحاتي التام). ولقد نبغ هذا النموذج من قلب النصوص الشحاتية، وكان الخيط الأول فيه هو (المرأة)، وهذا خيط هيمن على كل ما كتبه شحاته وعلي حياته منذ صباه حتى وفاته... ومن هذا الخيط تمددت خيوط تقود إلى العناصر الأخرى في هذا النموذج السداسي. وكانت الجمل الشعاعية هي الطاقة المحركة لعناصر النموذج، وهي طاقة ما فتئت تحرك هذه العناصر وتؤسس العلاقات فيما بينها؛ وظلت على هذه القوة في حركتها حتى ارتسم منها أخيراً النموذج الكامل الذي توج فعالية القراءة الأدبية لإنتاج حمزة شحاته. وبذا فإن النموذج ينبع من النصوص ليتكون منها، وما إن يتكون حتى يرتد متداخلاً معها ليتلاحم فيها ومعها في علاقة دائمة الارتداد بدءاً وانعكاساً، فهو نموذج تمخضت عنه النصوص وتمخض هو عنها، والعلاقتان بينهما عضوية. والواحد منهما يعتمد في وجوده على الآخر. ولا قيمة للنصوص إلا بتوجهها إلى هذا النموذج. كما أنه لا وجود للنموذج إلا من خلال هذه النصوص. وبذلك نستطيع أن نفهم أدب شحاته. وأهم من ذلك نستطيع أن نفهم نفسية حمزة شحاته، مما يزيل عنا لغز هذا الرجل الذي بدا غريباً لكل من عرف حكايته. ولكن ذلك يصبح معقولاً إذا نحن أخذنا بمفهوم النموذج" (الغدامي، ص: 115).

إلى أي حد يستطيع هذا النموذج البنوي أن يكون كاشفاً عن كتابة الرجل وعن نفسيته وعن جماليات إبداعه؟ هل هذا النموذج شديد الاتساع بحيث يكون قادراً على أن يفسر (كثيراً من) أدب حمزة شحاته و(كثيراً من) أدب غيره أيضاً؟ لو أن الإجابة بنعم، لكان هذا أمراً خطيراً لأنه يُفقد النموذج فعاليته التفسيرية وخصوصية علاقته بأدب بعينه.

ومن الغريب أن الغدامي - في مجمل عمله التطبيقي في هذا الكتاب- يعيد إنتاج المقولة التقليدية لانعكاس شخصية الأديب في أدبه، على خلاف ما اهتم به من مقولات في المقدمة النظرية وخصوصاً "موت المؤلف"، وهو ما يستحق أن نقارنه بقوله إن الوصول إلى الدلالة الكلية للأدب تأتي من خلال بحث "علاقة القول الأدبي بقائله ودلالته عليه، لا كقول منعزل ولكن كجزء من كل شامل هو مجموع ما كتبه الكاتب. والعلاقة بين الأجزاء فيما بينها كوحادات، وفيما بينها وبين قائلها، ذات قيمة حيوية متفاعلة يتحقق لها المدلول الفني من خلال إقامة الصلات فيما بينها على

أساس ثلاثي؛ هو: 1- الوحدة، وهي القول الأدبي شعراً أو نثراً. 2- علاقة الوحدة بغيرها من الوحدات تعارضاً أو تعادلاً. 3- علاقتها جميعاً بقائلها. والنتيجة من ذلك هي أدب الكاتب؛ أي النموذج، وهو ما نسعى إلى الوصول إليه، ويمثل القراءة النقدية للأدب" (الغذامي، ص: 126). لكن الغذامي يتحفظ حتى نحسن فهم موقفه، بقوله: "حمزة شحاتة في هذا النموذج -وفي الكتاب عامة- ليس هو الرجل الذي عرفه الناس في مكة المكرمة وفي جدة والقاهرة. أي ليس ذلك الإنسان الذي يشبه أي إنسان في هذه الدنيا يحمل اسماً ويعمل في وظيفة ويتزوج وينجب ويسعى في الأسواق. إن هذا الشخص رجل لا يهمننا أبداً، وهو مجرد فرد من البشر عاش في زمن معين وفي بقعة محددة، وينتهي كنهاية أي مخلوق آخر ويصير أمره لبارئه. وهذا تاريخ يتشابه فيه كل البشر. ولو كانت هذه صفة شحاتة لم يخطر لنا على بال، ولكن الذي نقصده هو حمزة شحاتة الآخر، هو النموذج: الشاعر، الفنان. أي الصورة النموذجية التي ترسمها لنا أعمال حمزة. وهنا نعزل حمزة الشخص، ونعزل تاريخه معه ونسقطه من تفكيرنا. ولن يعيننا من تاريخه الخاص ويوميات حياته إلا تلك الأحداث التي تدخل في مجال نموذجنا، كأن يفسر الحدث اليومي لنا جانباً من جوانب (النموذج) أو أن يكون الحدث غير عادي وتكون علاقته بالنموذج حينئذ أقوى من علاقته بالشخص" (الغذامي، ص: 151) إننا أمام مقولة وتحفظ، ولعل متابعة الإنجاز التطبيقي تكشف عن ميل الغذامي إلى أحدهما.

إن المقولة النظرية الطويلة التي زادت عن ثلث كتاب الغذامي حافلة بالكثير من الأطروحات والتصورات، كان بالإمكان أن ننحيتها جانباً إذا صارحنا الغذامي منذ البداية بما صرح به فيما بعد، إذ أوضح أنه يعتمد على مفهوم **النماذج الأصلية** كما هي عند (يونج) وذلك في أسطر قليلة، وكان أولى به أن يركز على هذا المفهوم ويجعله متكاهم النظري الأساسي؛ وفي هذا يقول: "صدر العمل الإبداعي من **النماذج البدائية** الموروثة من الأسلاف يمثل نظرية مهمة في علم النفس وفي تفسير الإبداع. وهو يمثل لنا أساساً نظرياً يتجه أدب شحاتة بقوة نحو تأكيد من خلال استجابة نصوصه لعناصر نموذجنا المقترح؛ حيث نجد قصة الخطيئة الأولى المقترفة من أبي البشرية آدم عليه السلام بوقوعه تحت إغراء حواء وأكله للفتاحة الحرام، ودور إبليس في غزل خيوط المؤامرة، ثم الخروج من الفردوس والهبوط إلى الأرض، ومحاولة العودة إلى الفردوس بالعمل الصالح وتجنب الخطايا، ولكن إبليس لا يدع ابن آدم في سلام، فيظل يتقنن في ابتكار صور مغرية لحواء الجديدة، حاملة معها فتاحتها الحرام كي توقع بآدم اليوم. وكل أدب شحاتة يتفتح أمامنا كالسجل المنشور إذا نحن دخلنا إليه من باب هذا النموذج. فشحاتة إذا قد ورث هذا النموذج من القدم، وصار هر ابن آدم الجديد، حاملاً خطيئة أبيه القديم. وظل ذلك مخزوناً في داخل نفسه في (اللاشعور الجمعي)، وتحت ضغطه كان حمزة شحاتة يكتب أديبه مستمداً مادته الإبداعية بالحدس. ومسقطاً على رموزه صور حالاته اليومية في مأساته الخاصة، حتى لتتطابق كل جملة نطقها الرجل مع رمز من رموز النموذج الأصل ... ويتم ذلك كله دون وعي من الشاعر. وحسبه أنها نفثة حشرجت في صدره فقذفها شعراً أو قولاً شعرياً. وما عليه إلا أن يقول وعلينا أن نعرب" (الغذامي، ص: 140 و141).

إنه لأمر صادم حقاً حين نجد تلك الهيمنة الكاملة لذلك النموذج المسبق الذي يتبناه الغذامي، وقد جعله يشرح قسراً ما يقدمه لنا من أبيات حمزة شحاتة، وهذه الصدمة تقابلنا مباشرة مع أول مقطوعة من شعره يقدمها للقارئ بوصفها شديدة الدلالة على النموذج، فإذا بنا نجدنا بعيدة عن هذا النموذج، ويضاف إلى هذا أن شعريتها متواضعة ولا تحدث ما روج له الغذامي من "أثر". ولننظر إلى كلام حمزة شحاتة وقراءة الغذامي لدلالاتها لنرى المفارقة:

"تظهر صورة آدم في مأساته الأزلية جلية في مواقف عديدة من شعر شحاتة ونقرؤها صريحة في هذه الأبيات:

- 1- هدرت شعوري حين سعدته شعرا
 - 2- فمالي وقد عفت السلامة موردا
 - 3- تبدلت من عزمي وجهل شبيبي
 - 4- يهون في عيني الحياة وأهلها
 - 5- فعشت وإياه رفيقي متاهة
 - 6- حريبين في دنيا تفيض بشاشة
 - 7- ونحن سواء إنما العيش رحلة
 - 8- ولم أر مثل الجهل عونا لمدلج
 - 9- تطلب من دنياه عدلا فسوفت
 - 10- فأففق في ظل الخمول حياته
- وأشفي لنفسي أن أفجره جمهرا
وأعرضت عن أسباب طالبها كبرا
حجي لا يرى إلا المساوي والنكرا
ويوسع طلاب المتاع بها سخرا
على غير قصد نخبط السهل والوعرا
لمنتهجيتها رغم ما ساء أو سرا
مدانا بها المقدر أن نقطع العمرا
مضى قدما لا يستشف لها سرا
فلا عجزا أقام ولا صدرا
وعاش على جذب الحقيقة مضطرا

ومن البيت رقم 2 تتضح قصة الخطيئة الأولى، إذ عاف آدم السلامة (الفردوس) وأخذ بالكبر مركباً له. والكبر أحد هدايا الشيطان لابن آدم. وفي البيت الثالث اكتشف آدم العقل وهو مصدر شقاء، وهو بديل لزمان البراءة (العزيمة وجهل الشبيبة؛ أي صفاء الحياة الأولى) وفي البيت الرابع تتكشف له حقيقة الحياة على الأرض فتتهون عنده، لأنها -كما يقول البيت الخامس- متاهة يضيع فيها آدم وعندئذ (ما الفرق بأن تسير إلى الأمام أو إلى الخلف إذا كنت لا تعرف أين أنت؟! كما يقول شحاتة في رفات عقل. وفي الخامس والسادس تظهر العلاقة المتوترة بين آدم وحواء، فهما رفيقا متاهة، وهما حريبان جمعتهما الضرورة كي يقطعاً العمر في رحلة العيش المقيدان بها (بيت 7-). وكان الشاعر أحس بنفسه وشدة وعيه بالنموذج، وأحس أن الناس قد لا يجدون ما يجد، فقدم لنفسه ولقارئه حلاً لهذا التساؤل في البيت الثامن، وهو أن المأساة وسرها تتكشف لذي الحس المرهف، ولكنها لا تظهر لمن مات حسه تحت وطأة الجهل الدامس مما يجعله يمضي في عيشه قدما، غير عارف للحياة سرا وغير عابئ بذلك أصلاً. أما شاعرنا فقد انطوى على نفسه نادبا مأساته وعاش مضطرا (على جذب الحقيقة)؛ أي على فداحة الاكتشاف حينما عرف بالخطيئة وأخذ يفكر فيها" (الغذامي، ص: 154 و 155).

وليتأمل من شاء، ليتساءل: هل تشير تلك الأبيات حقا إلى نموذج (الخطيئة والتكفير) بعناصره الستة التي تكلم عنها الغذامي أم أنها تقدم تصوراً لصراع الشعور والعقل داخل الشاعر في حالة اغترابه عن الناس؟

إن معظم ما قدمه الغذامي من نصوص لحمزة شحاتة لا يستثير في العقل نموذج الخطيئة والتكفير، بقدر ما يثير نموذجاً آخر أهم عنصرين فيه هما الاغتراب وإشكالية المعرفة، وهما عنصران يقربان بين حمزة شحاتة وأبي حيان التوحيدي وليس المعري كما يقترح الغذامي. وأظن أن قراءة حمزة شحاتة من منظور الفلسفة الوجودية قد يكون أكثر نجاعة وإيضاحاً لدلالات إبداعه.

يحاول الغذامي في تحليل أدب حمزة شحاتة أن يقيم توازناً بين ما هو فني وما هو نفسي، لذا يقدم مقدمة نظرية طويلة حول التوجهات الألسنية في تحليل الأدب، لكنه يشير إشارات عابرة إلى التيارات النفسية ويرى أن هناك ثلاثة عناصر ذات بعد نفسي تحكم التوجه النقدي إزاء إنجاز شحاتة، وهي: اللاشعور الجمعي، وجماعية اللغة، وما سماه: "حالة النحن"، ويقول في نهاية تحليله لتلك العناصر: "رأينا الأبعاد الثلاثة للوجه النفسي مما يجعلنا ندرك أن العمل الإبداعي (جماعي) في مصدره من اللاشعور الجمعي من الموروث البشري مما هو مخزون داخل النفس. وهو جماعي في تحققه اللغوي من خلال اللغة، وهي -كما فصلنا- ذات وجود كلي ولها سلطان يهيمن على مستخدمها. والعمل الإبداعي أخيراً جماعي من حيث توجهه إلى الجماعة بناء على

(الحاجة إلى نحن)، وهذه الأبعاد الثلاثة تعطينا الحق كل الحق في تناول النص لا على أنه نتاج لفرد معين، ولكن على أنه نتاج من موروث فني ممتد زمنياً وحضارياً في مجال يتسع ليشمل كل قارئ يتصادم مع النص في أي مكان وفي أي زمان. والنص بعد ليس سوي إشارات تثير في الذهن إشارات أخرى، ويأتي القارئ ليفسر هذه الإشارات ويعقد لها الدلالات الضمنية التي تمنح النص حياته وخلوده كما وضحنا في الوجه الفني." (الغذامي، ص: 149 و150).

تبدو عناصر النموذج البنائي الذي اقترحه الغذامي متفرقة في ثنايا إبداع حمزة شحاتة، لذا يرصدها الناقد مجتزأة، وهو بهذا يقف موقفاً مناقضاً لمفهوم البنية ذاته، بل يصل الأمر إلى إقصاء العنصر السادس تماماً لأنه لم يجد نصوصاً صريحة تشير إليه؛ فيقول: "أما الآن وقد اقتبسنا بعض أمثلة عن صور عناصر النموذج في أدب شحاتة، فإننا نحجم عن الاستشهاد بصور عن العنصر السادس (إبليس)؛ لأن صورته لا تأتي في أدب شحاتة بشكل متميز، وإنما تختلط مع العناصر الخمسة الأخرى بحيث لا يمكن فصلها عنها. وكأن شحاتة بذلك يقترح أن عنصر الشر في الحياة ما كان ليكون له وجود في حياة البشر لو أن الإنسان أراد ذلك حقاً." (الغذامي، ص: 196).

وعلى الرغم من هذا الاجتزاء والتشظي فإن النصوص التي أتى بها ليست صريحة في علاقتها بتلك العناصر المقترحة في النموذج، ومن ذلك فإنه يحلل أبياتا تقارن الحاضر بالماضي، فيقترح أن الماضي ليس سوى "الفردوس". وهو تأويل ما أتى به الغذامي إلا ليتواءم مع نموذج البنائي. التصور الذي يقدمه الغذامي لبنية حمزة شحاتة -عبر النصوص الأدبية- يبدو محاولة لتأكيد مركزية المؤلف والنص والقارئ كذلك، وأظنه لا يتسق مع المنطلقات النظرية للفكر النقدي الغربي التي انطلق منها، وهي المنطلقات التي أخذت صورة أكثر شمولية في توجه "الذاتية الجديدة" New subjectivity التي "تفترض أن جماليات الإبداع الأدبي (أو الفني عامة) غير مرتبطة بذاتية الكاتب النفسية أو آلامه وخبراته وتعذبه الحياتي كما يشير المفهوم الشعبي السائد، وأن النص - من هذا المنطلق - عليه أن يبتعد عن مثل هذه الذاتية التي تموضع المؤلف في مكان كوني ذي سلطة متعالية تفرض جماليات مرسخة (كالنقمة Die gesis والتمثيل أو التقليد Memesis)، ومن مثل أفكار اللامرجعية اللغوية "Non-referentiality" أو إظهار الأبعاد الإيحائية في اللغة "Gestural" والتعامل معها لا بوصفها وسيلة شفافة غير مرئية توصل ما هو غيرها أو دونها من أفكار ومشاعر وتصورات، ولكن بوصفها نفسها صانعة لهذه الأفكار والمشاعر والتصورات"⁽³⁾.

خاتمة:

يمكن القول في نهاية المطاف إن الغذامي حاول الإفادة من مجمل أهم المدارس النقدية التي تربعت على عرش النقد في النصف الثاني من القرن العشرين، محاولاً أن يقيم من عناصرها الأساسية نموذجاً نظرياً يصلح للتطبيق على النصوص العربية، ويلاحظ أنه تجاهل قطاعاً عريضاً في النقد الحديث يربط بين الفكر الماركسي والبنويية، كما تجاهل الاتجاه النسوي والدراسات الثقافية، وحصر نفسه في إطار الإلمام بمدارس النقد المنطلقة من الألسنية اعتماداً على نماذج بعينها من نماذج البنائية، على الرغم من أن العنوان يشير إلى التشرحية (التفكيكية). وانطلق الغذامي من تصور آخر يشكل أساساً في نموذجه المعرفي، وهو أن بالإمكان تشكيل منهج خاص بالناقد تتشكل عناصره من البنويية والسيمولوجية والتفكيكية، لكنه بدأ بمقدمات ظاهرة جلية، ثم لم يلبث أن انقلب عليها ليقدّم رؤيته بعيداً عن طرحه النظري النقدي. ويبدو أن كلام الغذامي عن النهج التشرحي ليس سوى كلام عن إحدى مراحل التحليل البنوي، فهي مسألة إجرائية بنائية لا أكثر، وهو ما اتضح بعد ذلك في أثناء التحليل التطبيقي.

لقد أدى خضوع الغدامي لنموذج مهيمن سلفاً إلى أن يُفصي عدداً من قصائد حمزة شحاته (نموذجه الشعري)، بدون أن يقنعنا بمبرراته، ولم يحدد لنا الغدامي في نهاية الأمر نسبة ما حذفه مقارنة بما أبقاه، ولم ينبهنا إلى المآزق النقدي الذي وضع نفسه فيه بهذا الإقصاء الذي لا يبرره سوى الخضوع للنموذج الإدراكي المهيمن. ولقد كان للنموذج المسبق الذي يتبناه الغدامي هيمنة كاملة، ولم نجد في معظم ما قدمه الغدامي من نصوص لحمزة شحاته ما يستثير في العقل نموذج الخطيئة والتكفير، بقدر ما يثير نموذجاً آخر أهم عنصرين فيه هما الاعتراب وإشكالية المعرفة، وهما عنصران يقربان بين حمزة شحاته وأبي حيان التوحيدي وليس المعري كما يقترح الغدامي. ويبدو أن قراءة حمزة شحاته من منظور الفلسفة الوجودية قد يكون أكثر نجاعة وإيضاحاً لدلالات إبداعه. وإذا كانت عناصر النموذج البنائي الذي اقترحه الغدامي متفرقة في ثنايا إبداع حمزة شحاته، فإن الناقد قد رصدها مجتزأة، ومن ثم وقف موقفاً مناقضاً لمفهوم البنية ذاته. كذلك تبين لنا أن التصور الذي قدمه الغدامي لبنية حمزة شحاته -عبر النصوص الأدبية- أكد مركزية المؤلف والنص والقارئ، وهو ما لا يتسق مع المنطلقات النظرية للفكر النقدي الغربي التي انطلق منها في مستهله النظري.

ويبقى عمل الغدامي في سياق الثقافة العربية- مع ذلك- عملاً مرجعياً تأسيسياً ذا أهمية قصوى، ولا يقلل من قدره ما رُصد من هيمنة النموذج المتحيز على مجمل ذلك الإنجاز النقدي.

الهوامش:

(1) عبد الله محمد الغدامي: **الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريرية**. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، س دراسات أدبية، ط4، 1998م). وسوف أشير إلى صفحات هذا الكتاب داخل المتن نفسه مباشرة، بينما أشير إلى المراجع الأخرى في التعليقات الختامية.

(2) راجع:

CHRIS BALDICK, Oxford Concise Dictionary of LITERARY TERMS. (New York: Oxford University Press, 2001). "LOGOCENTRISM"; "DECONSTRUCTION".

(3) ناجي رشوان: **الوعي الحضاري وأساطير التصور**. (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، س: كتابات نقدية، ع: 107، 2000م)، ص: 183-184.