إشكالية النقد التفكيكيّ
عند نقاد محمود درويش

كريم عبيد
جامعة سوريا

(ملخص)

يتناول هذا البحث إشكالية النقد التفكيكيّ عند نقاد محمود درويش، من خلال ثلاثة نماذج مختارة هي:

– محمد جمال باروت: في دراسته المعنونة بـــ (مفهوم الرمز الديناميكي وتجلّيه في الشعر الفلسطيني الحديث – محمود درويش نموذجاً)

– حسام الخطيب: في دراسته لقصيدة (ذات يوم سأجلس على الرصيف)

– محمد عبد المطلب: في دراسته المعنونة بـــ (تطور تجربة محمود درويش)

ويندرج هذا البحث في إطار نقد النقد.

ومن أسباب اختيار الباحث لهذا البحث:

1- عدم وجود أيّة دراسة، على حدّ علم الباحث، تتناول نقّاد محمود درويش.

2- الإشكالية التي أثارتها استراتيجية التفكيك في النقد العالمي عموماً، وفي النقد العربي خصوصاً. ولاسيما فيما يتعلق بنظرية التلقي، والدلالة، والحضور والغياب، والتأجيل، ولا نهائية القراءة.. إلخ

3- الرغبة في الوقوف على جانب من الحركة النقدية التي أثارها الشاعر الفلسطيني محمود درويش، بما له من حضور كبير على الساحة الأدبية. ووضع هذه الحركة النقدية في مكانها الصحيح، ضمن حركة النقد العربي المعاصر.

- تمهيد:

لقد بات من المعروف لدارسي النقد، أنّ فشل المشروع الحداثي البنيويّ، وعجزه عن "تحقيق المعنى، برغم أنّ محوري النقد الحداثي كلـــّه، هما: اللغة، والمعنى."[1]من جهة، وتطوّر نظريّات التلقي، من جهة أخرى، عمل على تفتيت هذا المشروع، وانهياره، لتأتي بعد ذلك محاضرة – جاك دريدا Jacques Derrida - في مؤتمر بجامعة جونز هوبكنز – 1966– لتضع المسمار الأخير في نعش البنيويّة، وتكون بمثابة – البيان الأوّل – لنقد ما بعد الحداثة/ استراتيجية التفكيك Deconstruction. وقد بيّن الناقد عبد العزيز حمّودة في كتابه المهمّ **المرايا المحدبة – من البنيوية إلى التفكيك** 1998، العوامل الأساسيّة التي تضافرت على إفشال البنيويّة، ومن ثمّ، انهيارها. ويمكن أن نلخّص هذه العوامل على النحو التالي:

1- العامل الأوّل: يعود إلى نظرة البنيويّين للنصّ، على أنــّه ليس أنساقاً لغويّة، وتركيبات ذاتيّة الدلالة، وحسب، بل إنــّه لا يعرف مؤلّفه، وهذا ما اندرج تحت شعار "موت المؤلــّف ".

2- العامل الثاني: استبدال المؤلــّف بالناقد، لملء الفراغ الذي ولّده موت المؤلّف في المشروع البنيويّ، وبهذا اتجهت اللغة النقديّة إلى لفت النظر إلى نفسها، وارتبطت بالتالي، بغموض المصطلح النقدي، المتعمّد أحياناً.

3- إنّ محاولة البنيويّين، تطبيق شعار "علميّة النقد" أي تطبيق مبادئ النهج العلمي، وقوانين المنطق، على النصّ الأدبي، ولاسيما بعد أن وجدوا ضالتهم في اللغة، معتمدين على دراسات كلود ليفي شتراوس في الأنثروبولوجية البنيويّة، إنّ هذه المحاولة أدّت إلى تصغير النصّ أو اختزاله، وأدّى هذا إلى عجز البنيويّين عن تحقيق المعنى، على الرغم من تفسيرهم للدلالة.

4- إنّ حرص البنيويّة على تحقيق العلميّة، دفعت بها إلى أحضان النموذج اللغوي، الذي أكدت التجارب البنيويّة، خلال عقدين من الزمن، أنــّه ليس من الضروري أن يتــفق هذا النموذج، مع النسق الأدبي، كما أنــّه قد يلائم بعض الأشكال الأدبيّة، السرديّة منها خاصّة، ويعجز أمام بعضها الآخر، الشعر مثلاً. [2]

إنّ هذه الأسباب مجتمعة، وأدَتْ المشروع البنيوي، وفتحت الطريق واسعة، أمام المشروع البديل/ التفكيك، الذي يعتبر امتداداً لسابقه، ورفضاً له. ويقوم التفكيك في جوهره على " غياب المركز الثابت للنصّ، إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة، يمكن الانطلاق منها، لتقديم تفسير معتمد، أو قراءة موثوق بها، أو حتى عدد من التفسيرات والقراءات للنصّ، بل إنّ ما هو مركزيّ أو بعد جوهريّ في قراءة ما، يصبح هامشيّاً في قراءة أو قراءات أخرى، وبالتالي فإنّ ما هو هامشيّ في قراءة ما، يصبح مركزيّاً،

أو مركزاً في قراءة أخرى، ويستتبع بذلك بالطبع، ما أسماه التفكيكيّون اللعب الحرّ free play"[3] وبهذا تخرّب التفكيكيّة المعاصرة، كما يعبّر (ليتش فينسنت) كلّ شيء في التقاليد تقريباً، وتشكك في الأفكار الموروثة عن العلامة، واللغة، والنصّ، والسياق، والمؤلف، والقارئ، ودور التاريخ، وعمليّة التفسير، وأشكال الكتابة النقديّة. [4]

لقد كان هذا التقديم، لأسباب فشل المشروع الحداثي البنيويّ، وحلول المشرع البديل، نقد ما بعد الحداثة / التفكيك، ضروريّاً، ليكون نقطة انطلاق نبدأ بها نقدنا، لبعض الدراسات التي اتخذت من التفكيك الأساس الذي اعتمدت عليه في تعاملها مع النص الدرويشي.

1 – محمد جمال باروت ومشكلة نقد الحداثة وما بعدها:

وتأتي في مقدمة هذه الدراسات دراسة الناقد محمد جمال باروت المعنونة بـــ "مفهوم الرمز الديناميكي وتجلّيه في الشعر الفلسطيني الحديث – محمود درويش نموذجاً "هذه الدراسة التي جاءت ضمن مجموعة دراسات نقدية في شعر محمود درويش، لعدد من النقاد، جمعت في كتاب **زيتونة المنفى: دراسات في شعـــر محمود درويش**♣. وتقع هذه الدراسة في منطقة، يتجاذبها كلا المشروعين السابقين: الحداثي وما بعد الحداثي.

– عرض تاريخيّ:

بداية، يميّز الناقد بين ثلاثة أنواع للرمز. وهي:

أ– الرمز بمعناه العام، وهو المرتبط بطبيعة اللغة، بكونها "اعتباطيّة رمزيّة" وهو ما ذهب إليه سوسير، وإن ميّز هذا الأخير بأنّ الرمز "ليس دائماً كامل الاعتباطيّة"[6]

ب– الرمز بمعناه الخاصّ، أو الفني، وهو المرتبط بالأدب.

ج– الرمز بشكله المدرسي المنمذج، وهو الذي قدّمته المدرسة الرمزيّة.[7]

بعد هذا التمييز، يحاول الناقد، رصد نشأة المدرسة الرمزيّة وتطوّرها، ومن ثمّ، وضعها في إطار "المزاج الثقافي" الذي أفرزها. فيرى أنـــّها كانت احتجاجاً ضمنيّاً دلاليّاً صارخاً على علميّة التسليع البرجوازي لكلّ شيء، وتبلورت بوصفها حالة مضادّة لعقل القرن التاسع عشر الوضعي، فكانت الرمزيّة استعادة للمقدّس في عالم ينفيه.[8] وهذا ما يقوده إلى تعريف المدرسة الرمزيّة للرمز، وانصبّ هذا التعريف " على تعريف مطابقاتي ذاتيّ لـــه، يستعيد مفهوم القوة الخالقة للكلمة، في شلّ مفهوم القوة الخالقة للرمز، فالحدّ الأوّل في هذا التعريف هو في المطابقات".. "والحدّ الثاني في الذاتيّات، أو في الجواهر الذاتيّة السريّة. يفضي الحدّان إلى أنّ الرمز اكتشاف لروح الأشياء، وبعث للروحي في الحسّي"[9] "وذلك هو أساس البيان الأدبي للرمزيّة".[10]

وبعد أن يقدّم الناقد عرضاً تاريخيّاً مفصّلاً، لنشأة المدرسة الرمزيّة، ومفهومها الخاصّ للرمز في أوربا، ينتقل ليرصد أبعاد الرمز في الشعر العربي الحديث، فيرى أنّ النموذج الرمزي، يشكل "مصدراً مرجعيّاً من مصادر فهم حركة الشعر العربي الحديث، لما بات يسمّى في تاريخ هذا الشعر بالقصيدة الرؤيا."[11].

وهنا يقف الناقد عند نشأة قصيدة الرؤيا العربيّة، وأهمّ العوامل التي ساعدت هذه القصيدة، على مقاربة ما يسمّيه الناقد بـــ "الرمز الديناميكي" ونلخصها كما يلي:

أ- حركة مجلّة شعر 1957، التي طرحت استخدام الرمز في سياق جديد، وهو سياق قصيدة الرؤيا، ووصلت به شعريّاً، على مستوى الإنتاج الشعري نفسه، إلى درجة الرمز الديناميكي الخالق، بوصفه رمزاً رؤيويّاً.

ب- اختبار الرمز الأسطوري، وبشكل أساسيّ، التموّزيّ منه.

ج- الترجمات العربية لبعض القصائد الغربيّة التي تمثل الرمز الديناميكي.

د- أثر كتاب **الصراع الفكري في الأدب السوري 1942** لأنطوان سعادة، مؤسّس الحزب القومي السوري، الذي لعب دوراً كبيراً في إحياء الرمز التمّوزيّ في بعده الحضاري.

هـ - تطوّر الرمز التمّوزيّ الأسطوري، إلى الأرض الكليّة في الشعر الفلسطيني.[12]

بعد العرض التاريخيّ الذي يقدّمه الناقد لمفهوم الرمز بأبعاده المختلفة، يحاول رصد تجلّيات الرمز الديناميكي في شعر درويش، وذلك من خلال مداخل ثلاثة:

1 - المدخل الأوّل: طبيعة الرمز الديناميكي:

يميّز الناقد هنا بين نوعين من الرموز في الشعر الفلسطيني:

أ- الرمز التقليدي: وهو الذي "يرمز - لمعنى - محدّد مرتبط بشيء، وليس - لأثر دلاليّ - فقد غلب على هذا الاستخدام ما يسمّيه - مالارميه بـ - تسمية الشيء- مما يفقد الرمز طاقة - الغموض والسّر - والخلق فكان حضور الرمز على العموم خارجيّاً وتقليديّاً، رغم كلّ شحنته الغنائيّة المتفجّعة التي تجد منابعها في محنة الشعب الفلسطيني"[13] وهذا النوع هو ما سمّي بمفهوم - الشفافيّة - "التي ترى الكلمة أو الصوت ممثلاً للشيء الموجود بالفعل"[14]

ب- الرمز الديناميكي: وهو حركة خالقة. أطرافها هي: الحلم والذكرى والإحساس والمماثلة، وهو يرتبط بالرؤيا، ويسعى إلى خلق عالم جديد، بعيداً عن العالم المحقق. وبذلك يكون هذا الرمز من طبيعة الشعر، ومحرّكاً حقيقياً له. ويرى الناقد أنّ محمود درويش، أهمّ شاعر فلسطينيّ توصّل إلى استخدام رمز ديناميكيّ، يستوعب الرمزيّة ويتجاوزها في آن

معاً.[15] ويرتبط هذا التعريف الذي يقدّمه الناقد، كما يبدو، بالدراسات اللغويّة، بدءاً بسوسير، وانتهاء بمفاهيم الحداثة وما بعدها.

2 – المدخل الثاني: وظيفة الرمز عند درويش:

يتناول الناقد هنا، كيفيّة استخدام درويش للرمز الديناميكي، وتوظيفه لـــه، على عدة أشكال، نلخصها كما يلي:

أ- **تحويل الدلالة:** حيث يرى الناقد أنّ محمود درويش يشحن "رموزه الديناميكيّة بالأنماط الأصليّة، أو الأوليّة للا شعور الجمعي الفلسطيني".. "فتتجلى خصوصيّة اختيار محمود درويش، للرمز الديناميكي، في تحويله إيّاه إلى نمط أعلى، يعود بالذات الوطنيّة الجمعيّة إلى منابعها الكنعانيّة الأولى."[16]

إنّ هذا الإسقاط الأسطوري على الرمز الديناميكي، أو تحويله إلى نمط أعلى أوّلي، هو الذي رآه يونغ في تعريفه للا شعور الجمعي، بوصفه "كليّة تجمع كلّ الأنماط الأولى." [17] وعمليّة التحويل هذه، جعلت الناقد يرى أنّ آليّة الأسطورة الشعريّة، هي ذاتها آليّة ديناميكيّة، ووظيفتها تحويل الدلالة الصريحة إلى دلالة ضمنيّة.[18] حسب رولان بارت.[19]ومن أجل تأكيد عمليّة التحويل الدلالي عند درويش، يعتمد الناقد على ثنائيّة الحضور والغياب / التفكيكيّة من خلال المحورين: الأفقي أو التركيبي، والتواردي الاستبدالي، أو العمودي. الذي يكشف أنّ كلّ إشارة متجاورة مع غيرها، تستدعي إشارات سيميولوجيّة عموديّة، أو استبداليّة حرّة، في علاقات الغياب التي تشكل مجرّة دلالات الرمز الديناميكي. [20]

ب- البعد السيولوجي للرمز الديناميكي: ويرى الناقد أنّ الرمز الديناميكي في التحليل السيولوجي الحديث، لا يختلف عنه في القراءة التفكيكيّة التي يعتمدها في هذه الدراسة، حيث يقوم الرمز في التحليل السيولوجي الحديث بالوظيفة نفسها، في القراءة التفكيكيّة، لكن ضمن تحوّلات متعدّدة، وهي:

إيحاء الرمز ودوامه، الطابع التلميحيّ واستمراريّته، تحوّله إلى نمط أعلى. [21]

وتتحدّد الوظيفة السيولوجيّة للرمز الديناميكي، كما يرى الناقد، في مسارين:

1- استشراف واقع الفلسطينيّين بأبعاده المختلفة.

2- تأليه الأرض الفلسطينيّة، من خلال: بعث الرمز الكنعاني، وفكرة الحلول الصوفي.

ويبدو أن هذا الطرح، يتنافى مع القراءة التفكيكيّة، لأنّه باختصار، يهدم ركناً أساسيّاً من أركانها هو انتفاء القصديّة وهذا ما عبّر عنه جاك دريدا بقوله: "لا نستطيع شرعيّاً الخروج (عن) النصّ، في اتّجاه أي شيء آخر، في اتـــّجاه مرجع.. أو مدلول خارج النصّ" ثمّ "لا يوجد شيء خارج النصّ."[22]

ج- البعد السيكولوجي للرمز الديناميكي: وهنا، يتناول الناقد الرمز الديناميكي، من زاوية أخرى، هي علم النفس، وذلك من خلال المقارنة بين المصطلحات اللغويّة، والمصطلحات النفسيّة، وآليّة عمل كلّ منها. يقول: "ليس الامتصاص والتحويل سوى آليّتين أساسيتين، لكلّ تداخل نصّيّ – intertextuel – وتتبع عمليتا الامتصاص والتحويل، مما يسمّى في علم النفس – بالاجتياف والإسقاط، فإذا كان الاجتياف يمثـــّل ما نسمّيه سيميولوجيّاً، بالامتصاص، فإنّ الإسقاط يحيّن الرمز ويجعل منه رمزاً معاصراً أو حاليّاً أو راهنيّاً، يمثل عمليّة التحويل."[23] وهذا ما جعله يؤكد العمليّة الإرجاعيّة للرمز، فإذا "كان الإسقاط بمثابة تحيين للرمز، وجعله معاصراً أو مستمرّاً، ذا ديمومة بلغة نظريّة الرمز الديناميكي في الرمزيّة، فإنّ الوظائف الإرجاعيّة للرمز، تدمج ما بين التاريخ والحاضر، لتسقط كلّ مجرّتها على علاقة الفلسطيني بأرضه."[24]

ويمكن للمرء أن يتساءل هنا، إذا كانت القراءة التفكيكيّة تؤكد اختفاء المركز المرجعي الثابت، فكيف يكون للرمز عند الناقد هنا، هذه الوظائف الإرجاعيّة؟

هذا إذن، يوقع الناقد في مشكلة نقديّة، سببها الخلط الواضح، والتناقض أحياناً، الذي لا يتناسب مع طبيعة المنهج الذي يعتمده الناقد، في هذه الدراسة. ويقع الناقد أيضاً، في المأزق نفسه، عندما يرصد الأبعاد الملحميّة للرمز الديناميكي، حيث تحيل هذه الأبعاد على الكثير من التفاصيل المرجعيّة الحياتيّة التي تنبثق في النص بشكل أو بآخر.[25]

3 – المدخل الثالث: أدوات الرمز الديناميكي:

ويحدّد الناقد أدوات الرمز الديناميكي في شعر درويش, نوجزها على النحو التالي:

أ- **التكثيف:** ضمّ رموز عديدة في رمز واحد.

ب- الإزاحة: صبّ المغزى الكامن في الكلّ.

ج- المبالغة في التعيين: تركيز عدة مغازٍ مختلفة تماماً على عنصر واحد، بحيث يحمل أكثر من دلالة.[26] ويحيلنا الناقد هنا على كتاب **تاريخ موجز النقد الأدبي** لوليام. ك. ويمزات وكلينت بروكس[27]، وكان الأجدر به أنّ يحيلنا على سيغموند فرويد الذي اعتمد في تفسير الحلم على الكشف عن الأقنعة التي تلحق بمضمونه الكامن، وهذه الأقنعة هي:

أ- التكثيف، **ب**- النقل أو الإزاحة، **ج**- التمثيل التصويري،

د- الصياغة الثانويّة.[28]

حيث نجد التشابه الواضح، في المصطلحين الأوّل والثاني عند الناقد جمال باروت، وفرويد، في اللفظ والمعنى. أمّا مصطلح التعيين الذي يطرحه باروت بمعنى "عدة مغاز مختلفة تماماً، تركز على عنصر واحد، بحيث يحمل أكثر من دلالة"[29] هذا المعنى أيضاً ينتمي إلى مصطلحات

علم النفس"[30]، ولهذا يربط الناقد بين سياق اللغة الرمزيّة الحلميّة، وبين الرمز الديناميكي، الذي يصبح أشبه بسياق صوفيّ حلميّ.[31]

– مشكلة المنهج:

يحدّد الناقد محمد جمال باروت منهجه النقدي، في هذه الدراسة بوضوح، وهو القراءة التفكيكيّة[32]، فإلى أيّ مدى، كان الناقد وفيّاً لأسس هذه القراءة؟

وللإجابة على هذا السؤال، سوف نتوقف عند أهمّ مفاصل هذه الدراسة النقديّة:

1– لانهائيّة القراءة: لاشك أنّ تطوّر نظريّة التلقي، فتح الباب واسعاً، أمام تيارما بعد الحداثة/ التفكيك، ليصبح للقارئ دور أساسيّ، في عمليّة الإبداع، حيث أصبحت مهمّته، كتابة النصّ من جديد، وخلقه، في عمليّة مستمرّة لانهائيّة، وهذا ما سيؤدّي إلى المقولة التفكيكيّة "كلّ قراءة إساءة قراءة". وينطلق الناقد في هذه الدراسة من المقولة نفسها، ليرى "أنّ القراءة فعاليّة إنتاجيّة، وتعيد خلق القصيدة، وهي بوصفها لامركزيّة، ومتعدّدة، فإنّ الرمز الديناميكي بطبيعته، قابل لقراءات لا محدودة."[33]

2– وتعدّديّة القراءة هذه، تقود إلى ما سمّي بـــ "موت المؤلف" من جهة، وانتفاء القصديّة، من جهة أخرى، ويعدُّ مقال رولان بارت عن "موت المؤلف" 1968، الإعلان الرسمي لهذه المقولة، فهو يرى أنّ "مولد القارئ يجب أن يعتمد على موت المؤلف"[34]، ومن هنا، يذهب جمال باروت إلى "أنّ درويش، لا يستطيع نفسه، أن يحدّد معنى ما يكتبه. فما كتبه يتنافر مع المعنى، ويتفق مع الدلالة، يستطيع نفسه إذن التدخل (كقارئ) ويغدو متلقياً، ولكن حميماً لما كتبه." [35]

إذن يغيب المعنى المحدّد طبعاً، أي قصديّة المؤلــّف، ويموت هذا، ليصبح النصّ مرهوناً بالقارئ وحده فقط، أو كما تعبّر الناقدة يمنى العيد بقولها: "نحن القرّاء طرف في علاقة، طرفها النصّ. نحن نبدع النصوص حين نقرؤها. ونحن بالقراءة، نقيم حياة النصوص، أو نشهد على موتها."[36]

3- إنّ انتفاء القصديّة، وموت المؤلف، وتعدّديّة القراءات، تقودنا إلى الحديث عن خاصّيّة أخرى، هي التناص، حيث يكون النصّ ملتقى لشبكة لا تنتهي من النصوص، لذلك يرى الناقد، أنّ المنظومة المعرفيّة والأيديولوجيّة، لا تسعف في فهم درويش، لأنّ منظومته عقلانيّة صرفة، ومحمود درويش الشاعر، غيره في الحياة، وفي الحزب، وفي منظمة التحرير، لذلك " إنّ ما يسعفنا إلى ذلك نصّه نفسه. إنّ نصّه نتاج لتناصّ أو لتداخل نصّيّ، أي لشبكة عميقة مختزنة من النصوص".. "فمحمود درويش نفسه ليس سوى لحظة في السيرورة التي نسمّيها النصّ، والسيرورة دائمة، لا بدء لها ولا نهاية."[37]

ويمكن للمرء أن يقف على أسس أخرى، لقراءة التفكيك في هذه الدراسة، مثل: "تعدّديّة الدلالة أو الإشارة الحرّة"[38]، وثنائيّة "الحضور والغياب"[39] وغيرها. لكنّها لا تخرج كثيراً عن الأسس السابقة التي تشكل نسيجاً متداخلاً، لا يمكن الفصل بين أجزائه، إلا في إطار التوضيح.

حتى الآن، يبدو الناقد مخلصاً للقراءة التفكيكيّة، ولكن هذه الدراسة تخضع أحياناً لتأثيرات مناهج نقديّة أخرى، تتناقض في بعض جوانبها مع استراتيجيّة التفكيك، ونستطيع التوقف عند أهمّ هذه التأثيرات:

1- كثيراً ما يربط الناقد بين مصطلحات اللغة، ومصطلحات علم النفس. فهو يرى أنّ عمليتي "الامتصاص والتحويل" هما الآليّتان الأساسيّتين، لكلّ تداخل نصّي، ولكنّه يرى أنّ هاتين الآليّتين، تنبعان مما

يسمّى في علم النفس بالاجتياف والإسقاط، وبالتالي تكون العمليّة الإبداعيّة مرتبطة بهاتين الآليّتين النفسيّتين، وفي القراءة التفكيكيّة، يسقط هذا الكلام، لأنّ النصّ هنا لا يرتبط بآليّات النفس أو سواها، فالنصّ / الكتابة "تدمير لكلّ صوت، وكلّ نقطة بداية."[40]

2- إنّ لانهائيّة الدلالة التي تطرحها القراءة التفكيكيّة، تجعل من المستحيل أن يخضع النصّ، لأيّ مرجعيّة خارجيّة، وإلا فإنّ لانهائيّة الدلالة هذه، سوف تنتهي بوجود مرجعيّة ثابتة، يمكن أن يعلق بها النصّ. وهذا ما يقع به الناقد في هذه الدراسة. يقول مثلاً حول رمز الأب عند درويش: "يتميّز رمز الأب هنا تبعاً لذلك، بوظيفته الإرجاعيّة المفتوحة. والوظيفة الإرجاعيّة، تعريفاً، هي: قدرة الإشارة على التذكير بشيء غير ذاتها وقابليّتها لذلك."[41] ويضيف في مكان آخر: "إنّ الوظائف الإرجاعيّة للرمز، تدمج بين التاريخ والحاضر، لتسقط كلّ مجرّتها على علاقة الفلسطيني بأرضه."[42]

إنّ هذه الرؤية النقدية، تكاد تنسف أحد أهمّ عناصر التفكيك هي انتفاء القصديّة، وغياب المرجعيّات الخارجيّة. ويبدو أنّ الناقد لم يستطع أن يتخلص نهائيّاً من أيديولوجيّته المسيطرة، فهو لا يريد تغريب النص، فيعزلـــه عن حركته التاريخيّة، ولذلك يرى الناقد أيضاً، متأثــّراً بالبنيوية التكوينية، أنّ درويش في رموزه الديناميكيّة "ينتج روح قومه، ويهيئ شعره لأن يكون ملحمة هذه الروح من أوّلها إلى آخرها."[43]

إنّ أزمة باروت في هذه الدراسة تجسّد "أزمة الحداثي العربي، على وجه الخصوص، والمأزق الذي وضع نفسه فيه، حيث تختلط عنده الحداثة بما بعد الحداثة، وتختفي الخطوط الفاصلة بين البنيويّة، وما بعد البنيويّة، ويتداخل عنده ما هو بنيويّ مع ما هو تفكيكيّ"[44] ولعلّ هذا عائد إلى الازدواجيّة التي يشير إليها الناقد شكري عيّاد بقولـــه: "فالكاتب منتمٍ

بفكره، أو الأنا العليا إلى العالم الغربي الحديث، بينما هو منتمٍ بعلاقاته الاجتماعيّة، أي بالأنا، إلى المجتمع العربي."[45]

- مشكلة المصطلح النقدي:

تكشف هذه الدراسة، عن مشكلة حقيقيّة في استخدام المصطلح النقدي. فالدراسة مثقلة بالمصطلحات التي تنتمي إلى حقول معرفيّة متعدّدة، ومختلفة أحياناً، منها: اللغويّة، والأدبيّة، والسيميائيّة، والبيانيّة، والبلاغيّة، والفلسفيّة، والنفسيّة، والاجتماعيّة، واللاهوتيّة، والصّوفيّة.. إلخ. حيث تصبح هذه الدراسة حقلاً تجريبيّاً، منسجماً أحياناً، ومتنافراً أحياناً أخرى، لكنّه لا يبتعد كثيراً عن إطار القراءة التفكيكيّة. ويمكن أن نرجع هذا إلى:

1- ما سمّي "بالميتالغة / اللغة الشارحة":[46] حيث تحاول لغة النقد لفت النظر إلى نفسها، غير أنّ الناقد هنا يقف موقفاً وسطاً بين المعتدلين والمبالغين في هذه العمليّة.

2- رغبة الناقد الخفيّة في استعراض ثقافته النقديّة، وإلمامه الواسع بمصطلحاتها المختلفة.

ويمكن القول أخيراً: إنّ الناقد محمد جمال باروت، قدّم دراسة نقديّة متميّزة. طابعها الجدّة والدقة، على الرغم مما أشرنا إليه سابقاً.

2 ــ حسام الخطيب وتكنولوجيا النص:

إنّ الطابع الذي يتميّز به نقد ما بعد الحداثة / التفكيك خصوصاً، هو التركيز على دور القارئ / المتلقي. وتأتي أسس التفكيك المختلفة مثل: تعدّد الدلالة، واللعب الحرّ للغة، ولامركزيّة النصّ، وانتفاء القصديّة.. إلخ، لتؤكد هذا الدور، في إنتاج النص من جديد، وخلقه باستمرار، من خلال كلّ قراءة جديدة لـــه. وهذا ما أكده الأنموذج السابق، للناقد محمد جمال باروت، بينما نجد أنفسنا في الأنموذج الذي نقدّمه هنا، للناقد حسام

الخطيب أمام دراسة نقديّة، تستفيد من أسس التفكيك جميعها، ولكن باستخدام الحاسوب، أي قراءة النصّ تكنولوجيّاً، بعد كتابته إلكترونياً على شاشة الحاسوب، وهذه "الطريقة في الكتابة الإلكترونية القائمة على اللا تمركز، وعلى التشعّب والتفرّع، والمحمّلة بإمكانات ديناميّة قائمة، تحمل بذاتها تمثيلاً لمقولة –تفجير النصّ– التي كثر الكلام عنها، في مرحلة ما بعد البنيويّة."[47] ولعلّ السبب في أنّنا ندرج هذه الدراسة ضمن –التفكيك– هي أنّ الناقد نفسه، يركز على نقاط، تعتبر الأساس الذي يقوم عليه التفكيك. يقول الناقد: "فليس في الكتابة الجديدة معنى محدّد يجري تسطيره سكونيّاً من خلال الكتابة الشكليّة الأفقيّة، إنّما هناك شبكة علاقات متشعّبة متداخلة، تحمل إمكانات دلاليّة، لا حدّ لها، وتعطي النص ديناميّة متجدّدة، لا بالنسبة لكلّ قارئ على حدة، ولكن بالنسبة للقراءات المتعدّدة من قبل القارئ الواحد".. "إنّ الدور الخلاق الذي يقوم به المستعمل، من ناحية تحطيم النص، والكشف عن ثغراته، وتحريره من قيوده، وإعادة ترتيب أفكاره المحوريّة التي جارت عليها أشكال السلطة المختلفة، ومن جملتها سلطة السطر الكتابي."[48]

وهذه العمليّة التي يشير إليها الناقد هنا، على أنّها الطريقة الجديدة، هي أساس –استراتيجيّة التفكيك – فالنصّ رهن بالقارئ / المستعمل للحاسوب عند الخطيب، والقارئ / المستعمل، هو الخالق الجديد للنص. وتكثر إشارات الناقد في المقدمة النظريّة الطويلة لدراسته، إلى نقاط التلاقي بين "تكنولوجيا النصّ" التي يعتمدها في هذه الدراسة، وبين القراءة التفكيكيّة.[49] ولو استبعدنا قليلاً الصيغة التي يقدّم بها الخطيب نصّه النقدي، لوجدنا أنّ هذه الدراسة لا تخرج كثيراً على إطار القراءة التفكيكيّة، إلا في بعض الجزئيات الإضافيّة مثل: "علاقة النصّ المفرّع بالأدب المقارن وقضيّة الإبداع".[50] كذلك تختلف في آليّة عملها التي تعتمد على الحاسوب. وسوف

نعتمد هنا الدراسة الواردة في كتاب **الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرّع** 1996 (ص ص 69 – 96) ♣، وتأتي هذه الدراسة في إطار تقديم الناقد حسام الخطيب نصّاً شعريّاً حديثاً بالطريقة التكوينيّة.[52] والنصّ هو قصيدة درويش "ذات يوم سأجلس فوق الرصيف".[53]

– تمهيـــد:

بداية، يرى الناقد "أنّ كثافة الترميز، وسرعة القفز من مجال دلاليّ إلى آخر، ولطافة الإشارة وغموضها، والتـــلاعب الماهر بالضمائر والأصوات، والأزمنة، والمشاعر، والاستعارات التاريخيّة المجتزأة، والإسقاطات المتناوبة بين الماضي والحاضر، وغير ذلك من خصائص النسيج الشعري عند محمود درويش، تجعل شعره شبه مستعص على الإعداد التكويني، ولكن مما يشجّع المرء، ويدفعه إلى المغامرة، أنّ نصّ محمود درويش في تجاربه الشعريّة المتأخرة، هو بالضبط نصّ تكوينيّ."[54]

منذ البداية، يكشف الناقد، وبشكل غير مباشر، عن قصور منهجه النقدي، ففي حين يؤكد نجاعة هذه الطريقة النقديّة الجديدة، نراه من جهة أخرى، يؤكد أنّ الإعداد التكويني لا يصلح إلا في النصوص التي كتبت من قبل مبدعها كتابة تكوينيّة، ويحدّد الناقد طريقة الإعداد التكويني للنص حيث يعتمد على "توجيه الأضواء على نقاط الارتكاز في النص التي تحتمل وصلات متنوّعة، وتؤدّي من خلال الكتابة المفرّعة إلى أقصى طاقة إيحائيّة وتأثيريّة للنصّ."[55]

- النصّ المفرّع والإعداد التكويني:

يبدأ الناقد قراءته للنصّ الدرويشي، من زاوية تراسله أو تناصه مع المسرح، حيث يرى أنّ هذا النصّ "مفعم بالزخم الدرامي، بل إنـــّه من الممكن إنتاجه مسرحيّاً أو سينمائيّاً"[56] ويرى أنّ هذه الحركة الدراميّة في النصّ، أفرزتها عوامل ثلاثة هي:

1- العامل المكاني، **2**- العامل الزماني، **3**- حركة القصيدة الدائمة.

وهذا الزخم الدرامي المسرحيّ "يشكل بيئة رافلة موّارة بالحركة واللون والتداخل الزماني والمكاني، مما يمكن أن يشكل بحدّ ذاته فرصة إنتاجه من خلال الحيل التقنيّة"[57]

إذن، فالناقد يرى توفر الوسائل السمعيّة البصريّة الحركيّة في نصّ ما، تقرّبه من مفهوم النصّ المرفّل، مما يستدعي دراسته، وتحليله حسب الطريقة التكوينيّة التي يقترحها هنا، هذا من جهة، ومن جهة أخرى, يجب كتابة النصّ "إلكترونياً أو تكوينيّاً" من خلال النص المفرّع، والوقوف على نقاط الوصل التي تعتبر المفاتيح الدلاليّة للنصّ، ومن خلال هذه المفاتيح الدلاليّة، تظهر شبكة العلاقات والوصلات

التفصيليّة في النصّ، والتي تفسح المجال لظهور النصوص الغائبة، أو قراءة ما وراء النصّ." ♣

وهذه المفاتيح الدلاليّة تخضع، كما يبدو، تفكيكيّاً / حاسوبيّاً، للقارئ، ومن خلال تعدّديّة الدلالة/ شبكة العلاقات نستطيع معرفة "النصوص الغائبة" والكشف عن التناص المفتوح. ويحدّد الناقد المفاتيح الدلاليّة في هذا النصّ، ويوزّعها على عشرة مفاتيح.[59] يمكن الانطلاق منها إلى مجموعة من العلاقات والدلالات التي لا تنتهي، وتقابل هذه المفاتيح الدلاليّة، النوافذ الحاسوبيّة التي تحطم طريقة الكتابة السطريّة من خلال إلغاء الحاجز الزمني.[60]

إنّ تحطيم طريقة الكتابة السطريّة، وإلغاء الحاجز الزمني، يذكرنا بفكرة المحورين "الاستبدالي والتعاقبي" التي تقودنا إلى فكرة الحضور/ الغياب التفكيكيّة، فالمحور التعاقبي، السطري/ الحضور يستحضر بالضرورة المحور الاستبدالي / الغياب / النوافذ الحاسوبيّة التي تحطم الكتابة السطريّة، كما يرى الناقد، وهذه العمليّة تُظهر شبكة العلاقات، أو النصوص الغائبة، أو ما وراء النص. وأخيراً، يؤكد الخطيب ضرورة الاستفادة من تقانات التكنولوجيا، ومنجزاتها الحديثة، لإخراج الأدب من عزلة الرصيف.[61] وهذا ما يؤكده أنطوان مقدسي، حيث يرى أنّ أدب الحداثة "هو استعادة شهوة الحياة، يكتشف اليوم عندنا، مع التكنولوجيا، الكلمة جسداً فقد حرارته، وعلينا بالتقنية، أن نذكي فيه إرادة الشهوة، وشهوة الإرادة."[62]

ولكن يبدو أنّ معالم الطريقة التي يقدّمها حسام الخطيب الإعداد التكويني، في قراءة النصوص الأدبيّة ما تزال غير واضحة تماماً، وقد يعود هذا لسببين:

1- إنـــّها ما تزال جديدة على النقد العربي، ونماذجها التطبيقيّة، قليلة جدّاً..

2- إنـــّها لا تصلح، كما يذهب حسام الخطيب نفسه، إلا على النصوص التي كتبت بالطريقة أو بالشروط التكوينيّة، كما أن الكثير من النقاد، يرفضون دخول النقد، فضلاً عن الأدب، مجال التكنولوجيا، وتطبيقاتها الآليّة، وجهل الكثير منهم، بتطبيقات الحاسوب الحديثة، وتقنياته المختلفة.

3 ــ محمد عبد المطلب وقسر الخطاب النقدي:

رأينا في المثالين السابقين، مشكلة المنهج النقدي، عند كلّ من محمد جمال باروت، وحسام الخطيب، حيث تختلط الحداثة بما بعدها عند الأوّل، وتتــّخذ شكل الطابع الانتقائي للنصوص عند الثاني. وفي المثال الذي نقدّمه هنا، للناقد محمد عبد المطلب، وهو دراسته المعنونة بـــ "تطور تجربة محمود درويش الشعرية" من كتاب **زيتونة المنفى** ♣، نجد أنّ الناقد يقع في مشكلة جديدة، تتبدّى في أمرين:

1– قسر الخطاب النقدي، وذلك بفرض مصطلحات، لا تمتّ للنقد الأدبي بصلة، وتنتمي لحقل معرفي آخر، هو التصوّف، على الرغم من أنّ الناقد، ينطلق من مبدأ تفكيكيّ. فهو يرى في شعريّة درويش أنّها: عمليّة خلق دائمة، تجمع بين الثبات والتحرّك، على صعيد واحد، ثبات البصمة التعبيريّة، والتحرّك في دوائر، ظلت تتّسع لتستوعب العالم، وتعيد صياغته في إطار من الاحتمالات التي تجعل شعريّته أفقاً مفتوحاً، يحتاج في مواجهته والتواصل معه إلى مخيّلة خلاقة، قادرة على إنشاء واقع موازٍ لهذا الأفق، حتى تكتمل عمليّة التواصل والمشاركة الإبداعيّة، أو على نحو آخر: يتحوّل المتلقي إلى مبدع مشارك للمبدع الأوّل.

2– محاولة الناقد، ربط نقد الحداثة هذا، بالموروث العربي، خصوصاً: قدامة بن جعفر.[64]

وهنا تأخذ المشكلة النقديّة طابعاً عامّاً، وهو ما عبّر عنه الناقد شكري عيّاد "بازدواجيّة الولاء" أو "الحضور المزدوج للحداثي العربي"[65] وسوف نحاول أن نقف في هذه الدراسة، على أهمّ المفاصل النقديّة، لنستطيع فهم آليّة الخطاب النقدي عنده، وإشكاليته التي تحدثنا عنها.

– تمهيـــد:

بداية، يحاول الناقد الوقوف على الجدليّة القائمة بين الخطابين: الشعري، والنقدي، فيرى أن "الخطاب الشعري لمحمود درويش، قد استحال إلى سؤال ممتدّ، أو أسئلة ممتدة، ومن ثمّ، يكون تعدّد التلقي موازياً لتعدّد احتمالات الناتج الدلاليّ، أو بمعنى آخر: إنّ كلّ قراءة لنصّ من نصوص هذا الشاعر، تطرح ناتجاً مخالفاً للقراءة الأخرى، أو على الأقل تطرح تعديلاً أو إضافة للمعنى الناتج عن القراءة الأولى، ومن هنا يصبح من المحال الإدّعاء ببلوغ المعاني النهائيّة لشعريّة درويش."[66]

يمكن أن نتلمّس هنا، الرؤية النقدية للناقد، والتي تقوم، كما يبدو، على استراتيجيّة التفكيك حيث نجد: لانهائيّة الدلالة، ولانهائيّة القراءات، وانتفاء القصديّة، فليس هناك معانٍ نهائيّة لشعريّة درويش، لذلك يرى الناقد أنّ "الأداة الرئيسيّة للتعامل مع هذه الشعريّة، وهي – التأويل– نتيجة لامتلائها بالرموز، والإسقاطات والاستدعاءات، والتأويل غير قطعيّ في مستخلصاته الدلاليّة، لأنّه رهن بما يتلوه من تأويلات قد توثقه، وقد تزيّفه، أي أنّ الشعريّة تعيش حالة انتظار دائمة لانعكاس المستوى الذهني العميق على سطح الصياغة، وهذا المستوى لا يكاد يعترف بمنطق الوعي والمعقوليّة، وإنّما منطقه الوحيد – اللاوعي –"[67]

ومن المعروف أنّ فلسفة التأويل hermeneutics – التي أسّسها الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر تتداخل في التفكيك، بحيث يصعب فهم التفكيك، ولا سيما جاك دريدا عالم التفكيك الأوّل، دون فهم فلسفة التأويل الهيدجريّة.[68] وحالة "الانتظار" التي يشير إليها الناقد، هي ما سمّي في التفكيك بـــ "التأجيل" وهي عمليّة مستمرّة من تأجيل الدلالة، حتى تكاد اللغة أن تصبح مجموعة من الدوالّ فقط، وبهذا يكون التأجيل محور اللعب الحرّ في المنظور التفكيكي.[69]

بعد هذا التمهيد، يحدّد الناقد كيفيّة تعامله مع شعريّة درويش، ضمن الإطار الذي حدّده سابقاً التفكيك، ويختار الناقد خمسة مصطلحات، ليقرأ من خلالها شعر محمود درويش وهي: التجربة، الحالة، الموقف، المقام، اللحظة، وسوف نحاول أن نضع هذه الأسس ضمن الرؤية النقديّة التي حدّدها الناقد..

1- النقد ومفهوم التجربة: ويعرّف الناقد مفهوم التجربة[70] بأنّها "مواجهة الخارج بالدرجة الأولى هذا الخارج القائم في: حادث بعينه، مناسبة معيّنة، ذكرى خاصّة أو عامّة، رؤية مباشرة أو غير مباشرة، ودون هذه المواجهة لا يتحقق للشاعر مصدر إنتاج، يستمدّ منه معالم شعريّته، سواء أكان هذا الخارج ماديّاً أم معنويّاً، ذاتيّاً أم عامّاً، مباشراً أم غير مباشر، المهمّ أنّ هذا الخارج، له حضوره اللازم."[71]ويحدّد الناقد مراكز إنتاج التجربة، وهي:

أ- منطقة الخارج بكلّ مكوّناته الواقعيّة وغير الواقعيّة.

ب- منطقة الدّاخل، وهي منطقة جذب للأولى، حيث يتشكل منهما نوع من التفاعل النفسي والذهني.

ج- منطقة الخارج مرّة أخرى، في شكل صياغيّ جديد ناتج عن ارتداد المنطقتين السابقتين معاً.[72] والتجربة بهذا المفهوم رومانسيّة خالصة، وهذا ما يقود الناقد للحديث عن أهمّ المبادئ التي اعتمدها الرومانسيّون للتغلب على الحضور المزدوج للخارج.[73]

ويبدو أنّ تركيز الناقد، في طرحه لهذه المبادئ ضمن إطار مفهوم التجربة، على عمليّة إنتاج النصّ، الطرق التي يسلكها حتى يصبح موجوداً.

ولكنّ الناقد يؤكد أنّ التجربة "غير قادرة على مواجهة شعريّة درويش بعد اكتمال نضجه".. "لقصورها عن بلوغ مناطق الوعي والإدراك"[74]،

ولكن على الرغم من ذلك، يقدم الناقد تحليلاً جيداً لما اختاره من نصوص، من ذلك تحليله لقول درويش في قصيدته (إلى أمي):

" أحن إلى خبز أمي
وقهوة أمي
ولمسة أمي
وتكبر فيّ الطفولة
يوماً على صدر يوم
وأعشق عمري لأني
إذا متّ: أخجل من دمع أمي"[75]

حيث يقول: "وبرغم أن الدال (الأم) يأخذ في تردده وظيفة ثابتة هي (المضاف إليه)، فإنه يكاد يتخلص من هذه الوظيفة سياقياً ليأخذ وظيفة (الفاعلية)، فاعلية إنتاج مادة التكوين (الخبز) ومادة التكوين النفسي (القهوة) ومادة التكوين الروحي والعاطفي (اللمس)، ثم مادة الملازمة لرد الفعل عموماً (الدمع)، ومجموعة هذه النواتج تسعى إليها الذات، ما عدا الناتج الأخير، فهو ناتج مرفوض، وليس الرفض خوفاً من تحقيقه في ذاته، وإنما لما يترتب عليه من ألم وحزن لمصدر الراحة الأبدية (الأم)، ولذا جاء فعل (الحنين) مسلطاً على (الخبز – القهوة – اللمس)، بينما ارتبط حضور الدمع بفعل (الخجل)، وهو فعل لن يمنع الدمع، وإنما يسمح بالتحقق في إطار محاذير بعينها تنعكس على الأم"[76]

إن هذا التحليل العميق لهذا المقطع يؤكد قدرة الناقد على الغوص على بنية النصوص وكشف دلالاتها ووضعها ضمن السياق العام للتجربة الدرويشية، ولكنه اختار أن يضع لكل مجموعة من النصوص التي يدرسها عنواناً ينأى بنفسه عن طبيعة التجربة الدرويشية، ويبدو أنّ قصور هذا المصطلح نقدياً عن استيعاب شعريّة درويش، يجعله غير

صالح لأن يكون مدخلاً نقديّاً، يمكن اعتماده، لأنّه يقوم على الانتقائيّة التي تصلح لنصّ ولا تصلح لآخر، ولذلك يقدّم الناقد بديلاً له، وهو مصطلح: الموقف.

2 – النقد ومصطلح الموقف: إحدى أهمّ الإشكاليّات التي تواجه الناقد هنا، هي طبيعة هذا المصطلح "الموقف" فهو ينتمي إلى حقل معرفيّ، ينأى عن النقد الأدبي، وهو التصوّف.[77] ولكنّ الناقد يرى أنّنا إذا" ذهبنا نستحضر المردود الوضعيّ للمصطلح، فإنّنا سوف نواجه بمعطيات دلاليّة تؤكد صلاحيّته للتعامل مع شعريّة الحداثة، وفي مقدّمتها شعريّة محمود درويش، ذلك أنّ دالّ الموقف يستدعي "الوسط" أو "المنتصف" ويحدّد الناقد شرعيّة استخدام هذا المصطلح من خلال نقطتين:

أ– حياديّة المصطلح بين الداخل والخارج.

ب – المعاينة التي تحتوي معنى – المعاناة – [78]

ويحقق هذا المصطلح، كما يرى، عمليّة المزج بين الداخل والخارج، أو يكشف عن جدل العلاقة الثنائيّة بينهما.[79]

إذن، فالناقد يتعامل مع هذا المصطلح، بوصفه مركزاً لإنتاج شعريّة درويش، ولكنّه يؤكد أيضاً، نفور الكثير من نصوص درويش من التعامل مع هذا المصطلح النقدي، وهذا ما يجعله يطرح البديل الثالث، وهو مصطلح: الحالة.

3 – النقد ومصطلح الحالة: وتأتي أهميّة هذا المصطلح نقديّاً،[80] كما يرى الناقد في أنّه لا يلتزم صفة بعينها، فكلّ ما في الداخل من مواصفات وتفاعلات وانفعالات، صالح للدخول في الحالة، لأنّها قائمة على التغيير الذي قد يلغي سابقه أحياناً، وقد يتعايش معه أحياناً أخرى، ومن هنا يكون للمصطلح قدرة تقبل المتناقضات الصادرة عن المحلّ الواحد، وإعطاء

المحالّ إمكانيّة وجوديّة، والتعامل مع المجهول والفراغ واللا شيء، وهي ظواهر فنيّة وفيرة في خطاب محمود درويش.

إنّ ما يركز عليه الناقد هنا، هو: كيف تتحقق شعريّة درويش، ضمن هذا المفهوم، فالشعريّة لا تتحقــق مستهدفاتها إلا بالازدواجيّة التي تمتنع عقلاً "الإثبات المنفي" والثنائيّة المحالة وجوديّاً، وهذا كلــّه لا يكون إلا في منطق الحالة.[81]

وهذا المصطلح يقوده إلى مصطلح آخر هو: المقام.

4 – النقد ومصطلح المقام: حيث يرى الناقد أنّ مصطلح الحالة،[82] يرتبط بمصطلح عرفانيّ مغرق في عرفانيّته، وهو مصطلح المقام ارتباط المقدّمة بالنتيجة.[83]

وتأتي أهميّة هذا المصطلح، كما يرى "في أنــّه يحوّل الرؤية إلى المشاهد، لأنّ الرؤية، بحكم مردودها الوضعي والفنّي، صالحة للدخول في حيّز التجربة، لأنــّها يمكن أن تكون بالعين أحياناً، وبالقلب أحياناً، ثمّ أنــّها تعتمد التكرار والاستيعاب، لأنــّها تسعى إلى الإدراك، سواء أكان هذا الإدراك خارجيّاً أم داخليّاً, ظاهريّاً أم باطنيّاً."[84]

5 – النقد ومصطلح اللحظة: والمصطلح الأخير الذي يعتمده الناقد، هو مصطلح – شعر اللحظة – وهو "المحدود بزمن سريع يساوي قدر نظرة العين."[85] ويرى أنّ شعريّة درويش، تتكوّن من لحظات منفردة ومجتمعة معاً، لنستخلص منها الفاعليّة الحديثة المفردة، وتحيلهاعلى فاعلية حديثة، تمزج بين الزماني والمكاني.[86]

ويؤكد الناقد أخيراً، خصوبة شعريّة محمود درويش، لأنــّها لا تعرف الركود أو التوقف فهي في حالة تحوّل دائم.[87]

بعد هذا العرض لأهمّ مفاصل هذه الدراسة، التي اعتمدت على خمسة مداخل هي: التجربة، والموقف، والحالة، والمقام، وشعر اللحظة، نستطيع التوقف عند المشكلة النقديّة التي وقع فيها الناقد، في هذه الدراسة.

- مشكلة المنهج النقدي:

بعد التمهيد الذي يقدّمه الناقد في بداية دراسته، والذي يشير في أكثره إلى أهمّ الأسس التي يقوم عليها التفكيك من:

- **تعدّديّة القراءة:** حيث يصبح القارئ مشاركاً للمبدع الأوّل، بل ثمّة قراءات لا تنتهي.

- **لا نهائيّة الدلالة:** حيث يصبح الادّعاء ببلوغ المعاني النهائيّة لمحمود درويش محالاً.

- **ثنائيّة الحضور / الغياب، التأويل،** بوصفه الأداة الأساسيّة لفهم شعريّة درويش.

- ويتجاوز الناقد الإشارة أحياناً، إلى استخدام المصطلح التفكيكي بحرفيّته، مثل: مصطلح التأجيل.[88] ويهمّنا في هذا التكرار، التأكيد أنّ الناقد يعتمد في دراسته على أسس تفكيكيّة، وإن كان لا يشير إلى ذلك صراحة، لكنّنا مع بداية القراءة، نصطدم بمصطلحات غريبة على النقد الأدبي، وتنتمي، كما ذكرنا، إلى حقل معرفيّ آخر، هو: التصوّف. ويحاول الناقد قسر هذه المصطلحات، وحشر النصوص الأدبيّة في طوقها. كلّ ذلك من أجل الوقوف على عمليّة إنتاج المعنى، وفي انتقال الناقد من مصطلح إلى آخر، كان يؤكد دائماً عدم صلاحيّة المصطلح، إلا لمجموعة من النصوص دون الأخرى، أو لفترة دون سواها، وهنا تبدأ مشكلة هذه القراءة النقديّة، حيث يريد الناقد أن يقول، كما يبدو: إنّ هذه المصطلحات تشكل مداخل نقديّة مختلفة، يمكن من خلالها تشكيل منهج

نقديّ متكامل، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، تشكل مجموعة قراءات نقديّة، انطلاقاً من مبدأ تفكيكي، هو غياب المركز الثابت في النص، حيث يمكننا قراءته من أيّة زاوية أردنا. والسؤال هنا: هل تحقق للناقد هذا؟

يبدو أنّ الطابع الانتقائيّ للمصطلحات التي اعتمدها الناقد، يكشف عن الأزمة التي أوقع نفسه فيها. ولذا يعاني هذا المنهج، إذا صحّت تسميته هكذا، من ثغرات كثيرة، أهمّها:

أ- التناقض بين التمهيد النظري، الذي لامس أسساً تفكيكيّة، كما رأينا، وبين التطبيق، أو العمليّة الإجرائيّة في تناول النصوص، حيث غلبت عليها الرؤية الصوفيّة، وظهرت النصوص الدرويشيّة، نصوصاً صوفيّة، أو يغلب عليها الطابع الصوفي، تبعاً لقراءة الناقد لها.

ب- اعتماد الناقد على مصطلحات صوفيّة انتقائيّة، كان يمكن استبدالها بمصطلحات نقديّة أكثر ملامسة لطبيعة الأدب والنقد معاً.

ج- أنّ هذه المصطلحات التي يزعم الناقد أنّها تمثل مراحل تصاعديّة في شعريّة درويش:

1- التجربة - حيث تصلح لنصوص درويش في المرحلة الأولى / البدايات

2- بينما يمثل مصطلح - الموقف - النصوص التي تميل إلى الثنائيّة.

3- في حين يأتي مصطلح - الحالة - ليعبّر عن النصوص ذات البعد الأحادي.

4- بينما تدخل في إطار مصطلح - المقام - النصوص الأكثر تعقيداً.

5- كما يعبّر مصطلح - شعر اللحظة - عن النصوص ذات الفكرة السريعة، أيّ المشهد اللحظي.

تكشف عن قصورها النقدي, حيث يمكن للمرء، انطلاقاً من هذه الرؤية التي يقدّمها الناقد، أن يقدّم عشرات المصطلحات الأخرى التي تمثل زوايا أخرى من عمليّة إنتاج الدلالة عند درويش.

د- إنّ النظر للنصّ الشعري من هذه الزاوية المحدودة، يضيّق الرؤية النقديّة بشكل كبير، فكيف إذا وضعنا في اعتبارنا، أنّ قراءة الناقد تعتمد – التفكيك – كما تبيّنا من مقدّمة دراسته، وهذا ما أوجب على الناقد، أن تكون قراءته أكثر اتّساعاً، وأبعد رؤية في تناول النص الشعريّ، وعلى الرغم من إشارات الناقد المتناثرة في ثنايا الدراسة، إلى ما يوحي بشكل أو بآخر إلى مفاهيم وأفكار تفكيكيّة، مثل: الدّاخل / الخارج،[89] والتأجيل، [90] والحضور / الغياب، [91]... إلخ.

إلا أنّ هذه الإشارات جاءت غالباً، من أجل تأكيد الأبعاد الصوفيّة التي فرضها الناقد على النص. ومن جهة أخرى، يؤكد الناقد أنّ شعريّة درويش، لا تعترف بقانون يحاصر حركتها، فهي استحالت إلى سؤال دائم، بل هي تسبح في فضاء معتم، وتنفر من الإضاءة الساذجة، لأنّ العتمة تؤثر الأعماق أكثر من السطوح، وتؤثر المجهول بكلّ احتمالاته الغائبة، لذلك لا يمكن التعامل مع هذه الشعريّة إلا في إطار المواقف والأحوال والمقامات.[92]

إنّ مثل هذا التأكيد القاطع من الناقد، يكشف عن ضيق أفقه النقدي، فلو صحّ هذا المنهج – الافتراضي – من خلال ما طرحه الناقد من مداخل، لسقط النصّ الدرويشيّ، في زاوية ضيّقة، هو في الأساس ينفر منها، لأنّ هذا النصّ ليس مجرد رؤى صوفيّة، بل تشكل هذه الرؤى إحدى مكوّنات النصّ الدرويشيّ، وليست المكوّن الكليّ، أو الأساسيّ، لذلك وعلى الرغم من استيعاب الناقد لطبيعة المصطلح الذي يتعامل معه، وقدرته على إخراجه من الدائرة النظريّة إلى التطبيق العملي، تكشف هذه الدراسة عن

مشكلة هذا المنهج الذي يعتمده هنا، وظلّ المصطلح الصوفي نقديّاً، غيباً عنه، وبالتالي فإنـّه فشل في تقديم معالم واضحة لمنهجه، وحمّل النصوص الشعريّة أكثر مما تحتمل، أو أنـّه أدخلها في متاهة تبعد القارئ عن النص، بدل أن تقرّبه منه.

الهـــوامـــش:

(1)- انظر: عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة**، ص 218
(2)- عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة**، ص 287 وما بعدها
(3)- المرجع نفسه، ص 55
(4)- المرجع نفسه، ص 291
♣- محمد جمال باروت وآخرون، **زيتونة المنفى: دراسات في شعر محمود درويش**، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998، ص ص 45 - 75
(6)- فرديناند دو سوسير، **محاضرات في الألسنية العامة**، تر. يوسف غازي، ومجيد نصر، ص ص 90 - 91
انظر: محمد عناني، **المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم انجليزي عربي**، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996ص 24
(7)- محمد حمال باروت وآخرون، **زيتونة المنفى دراسات في شعر محمود درويش**، ص 45
(8)- المرجع نفسه، ص 47
(9)- المرجع نفسه، ص 48
(10) Henri Lemaitre, **La poesie depuis Bou delaire**, Armand Colin, Collection U. Paris, 1975 P. P - 41 – 44
(11)- محمد حمال باروت وآخرون، **زيتونة المنفى دراسات في شعر محمود درويش**، ص 49
(12)- المرجع نفسه، ص ص 53- 54
(13) - المرجع نفسه، ص 55
(14) - عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة**- ص 251
(15)- محمد جمال باروت، المرجع السابق، ص 55
(16)- المرجع نفسه، ص 56
(17) - Charles Boudouin , **L' oeuvre de jung** - P. 62
(18)- محمد جمال باروت، المرجع نفسه، ص 57

(19)- انظر: رولان بارت، **مبادئ في علم الأدلة**، تر. محمد البكري، ص 102 - وقد ورد هذا عند بارت بمعنى "الاختبار الاستبدالي"
(20)- محمد جمال باروت، المرجع السابق نفسه، ص 58
(21) – المرجع نفسه، ص 61
(22)- Jacques Derrida, **de la grammatologie**, Paris, Minuit, 1967, P. 158
(23)- محمد جمال باروت، المرجع نفسه، ص 63
(24)- المرجع نفسه، ص 65
(25)- المرجع نفسه، ص 68
(26)- المرجع السابق نفسه، ص 70
(27) - انظر: ويليام. ك. ويمزات، وكلينت بروكس، **تاريخ موجز النقد الأدبي**، تر. حسام الخطيب، ومحيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، 1974، جـ 4، ص 206
(28) - انظر:- سيغموند فرويد، **نظرية الأحلام**، ط 3، تر.جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1998، ص119 وما بعدها. - **الحلم وتأويله**، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1976، ص 63
انظر: جان لابلانس، و ج. ب. بونتاليس، **معجم مصطلحات التحليل النفسي**، ط 1، تر. مصطفى حجازي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985، على التوالي الصفحات: ص 191، ص 547، ص 489
(29) - محمد جمال باروت، المرجع نفسه، ص 70
(30) - انظر: أ. ف. بتروفسكي، و م. ج. ياروشفسكي، **معجم علم النفس المعاصر**، ط 1، تر. حمدي عبد الجواد، وعبد السلام رضوان، دار العالم الجديد، القاهرة، 1996، ص 132. انظر أيضاً: عبد المنعم الحفني، **المعجم الموسوعي للتحليل النفسي**، ط 1، مكتبة مدبولي، القاهرة،1995، ص 161
(31) - محمد جمال باروت، المرجع نفسه، ص 70
(32)- المرجع نفسه، ص 60
(33)- المرجع نفسه
(34)- نقلاً عن عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة**- ص 340
(35)- محمد جمال باروت، المرجع السابق نفسه، ص 61
(36)- يمنى العيد، **في معرفة النص**، ص 5
(37)- محمد جمال باروت، المرجع نفسه، ص 61
(38)- المرجع نفسه، ص 48
(39)- المرجع نفسه، ص 57
(40) - عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة**، ص 340
(41) - محمد جمال باروت، المرجع السابق نفسه، ص 64

(42)- المرجع نفسه، ص 65
(43)- المرجع نفسه، ص 68
(44)- عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة**، ص 213
(45)- شكري عيّاد، **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب**، ص 13
(46)- عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة**، ص 350
(47)- حسام الخطيب، **الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرّع**، ط 1، المكتب العربي للتنسيق والترجمة والنشر، دمشق، 1996، ص 112
(48)- المرجع نفسه، ص ص 112 - 113
(49)- المرجع السابق نفسه، انظر المقدمة النظرية الطويلة، ص ص 12 - 117
(50)- المرجع نفسه، ص ص 118 - 119
♣- تجدر الإشارة هنا إلى أنّ هذه الدراسة قد نشرت ثلاث مرات على التوالي:
-في كتاب **الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع**، حسام الخطيب، المكتب العربي للتنسيق والترجمة والنشر، دمشق، 1996، ص ص 69 - 96
-في **كتاب الشعر العربي في نهاية القرن**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ص ص 102 - 150
-في مجلة المعرفة، "الأدب والتكنولوجيا"، (دمشق- العدد 406 - 1997) ص ص 120 - 150
وتختلف الدراسة الأولى عن الأخريين بما تحمله من تفصيلات واختلافات في المصطلحات.
(52)- الطريقة التكوينية: وهو مصطلح وضع " للدلالة على مفهوم الهايبر تكست ومشتقاته، أي أنه المصطلح الأعم " وتتضمن كلا من مصطلحي: النص المفرّع، والنص المرقّل. انظر: حسام الخطيب، **الأدب والتكنولوجيا**، ص 83
انظر أيضاً: ناريمان إسماعيل متولي، **تكنولوجيا النص التكويني: الهايبر تكست**، ندوة كلية التربية بجامعة قطر حول التفوق والإبداع، الدوحة، ربيع 1996
(53) - محمود درويش، **ديوان محمود درويش، مج 2**، ص 484
(54) - حسام الخطيب، **الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع**، ص 125
(55) - المرجع السابق نفسه، ص 125
(56) - المرجع نفسه، ص 127
(57) - المرجع نفسه، ص ص 127 - 128
♣- النصّ المرقّل هو "النص الذي (رقّل) واغتنى بالوسائل السمعية والبصرية والحركية وسواها" انظر: حسام الخطيب -**الأدب والتكنولوجيا**- والنص المفرّع هو: "الأسلوب الذي يتيح للقارئ رسائل علمية عديدة، لتتبع مسارات العلاقات الداخلية بين ألفاظ النص وجمله وفقراته، ويخلصه من قيود النص، حيث يمكنه من التفرّع من أي موضع لاحق أو سابق " ص 83

(59) - حسام الخطيب، المرجع السابق نفسه، ص ص 129 - 130
(60) - المرجع نفسه، ص 131
(61) - المرجع السابق نفسه، ص 132
(62) - أنطون مقدسي، "مدخل لدراسة الأدب والتكنولوجيا"، الموقف الأدبي، (دمشق، السنة12، ع 12، 1973)، ص 13
♣ - انظر: **زيتونة المنفى** - مرجع سبق ذكره - ص ص 77 - 107
(64) - محمد عبد المطلب وآخرون، **زيتونة المنفى: دراسات في شعر محمود درويش**، ص 77
(65) - شكري عيّاد، **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب**، ص 18
(66) - عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة**، ص ص 301 - 302
(67) - محمد عبد المطلب، المرجع السابق نفسه، ص 78
(68) - عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة**، ص 278
(69) - المرجع نفسه
(70) - انظر: مجدي وهبة، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط 2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص 88
(71) - محمد عبد المطلب، المرجع السابق نفسه، ص 79
(72) - المرجع نفسه، ص 80
(73) - المرجع نفسه، ص 82 وما بعدها
(74) - المرجع السابق نفسه، ص 87
(75) - محمود درويش، **ديوان محمود درويش**، مج 1، ص 93
(76) - محمد عبد المطلب، المرجع السابق نفسه، ص 85
(77) - انظر: عبد المنعم حفني، **معجم مصطلحات الصوفية**، ط 2، دار المسيرة، بيروت، 1987، ص 263
(78) - محمد عبد المطلب، المرجع السابق نفسه، ص 88
(79) - المرجع نفسه، ص 91
(80) - انظر: عبد المنعم حفني، المرجع نفسه، ص 73
(81) - محمد عبد المطلب، المرجع السابق نفسه، ص 94
(82) - عبد المنعم حنفي، المرجع السابق نفسه، ص 248
(83) - محمد عبد المطلب، المرجع نفسه، ص 96
(84) - محمد عبد المطلب، المرجع نفسه، ص 96
(85) - المرجع نفسه، ص 99
(86) - المرجع نفسه، ص 101
(87) - المرجع السابق نفسه، ص 103
(88)- المرجع نفسه، ص 78
(89) - محمد عبد المطلب، المرجع السابق نفسه، ص 88

(90) - المرجع نفسه، ص 91
(91) - المرجع نفسه، ص 95
(92) - المرجع نفسه، ص 104