النص الجديد عند الغذامي

د – علي بخوش
قسم الآداب واللغة العربية
جامعة محمد خيضر بسكرة

ملخص:
تسعى هذه الورقة إلى تبيين مفهوم النص المختلف عند الناقد السعودي عبد الله الغذامي؛ وهو مفهوم ينطلق من الجمع الطريف بين أسس بلاغية قديمة كبعض آراء الجرجاني، ومبادئ نظريات غربية حديثة كالبنيوية والسيميائية والتفكيكية. ليصل بالقارئ إلى تصور طريف لنص جديد يتسم بمجموعة من الصفات كرفض العمودية والمشاكلة ، والدعوة إلى النصوصية وتأنيث النص وغير ذلك، وهذا ما تسعى المداخلة إلى إبرازه.

نص المداخلة:

يطلق **الغذامي** على النص الذي يدعو إليه أسماء متعددة نحو النص الجديد والنص المختلف وغير ذلك ، وقد تبنيت مصطلح النص المختلف لينسجم مع مفهوم القارئ المختلف الذي يدعو إليه الغذامي في كتابه " تأنيث القصيدة والقارئ المختلف"؛حيث يربط النص الجديد بحركة الشعر الحديث والسرد الحديث خاصة.

ولأن الأدب عملية إبداع من مؤلفه وعملية تذوق جمالي من المتلقي، وهدفه ليس نفعيا بل جماليا؛ إذ يسعى إلى إحداث الانفعال في النفس، أو إثارة الدهشة[1]، ولذلك صارت القصيدة الحديثة عملا معقدا يحتاج إلى وقت للقراءة والمراجعة، وجهد للتأمل والفهم، وصار من اللازم قراءتها قراءة صامتة وفردية. وهذا عامل من عوامل إساءة فهم قصيدة اليوم، إذ إن القصيدة بما هي عملية فنية

معقدة قد اتخذت مسارا مناقضا لحركة العصر في ماديته وسرعته، ولهذا على الجماهير تفهم ذلك[2].

ينبغي لذلك أن يتحول موقف قارئ اليوم من النص ومن العالم؛ فالعالم لم يعد هو النموذج المحاكى في النص، بل اللانموذج، فالنص يشرح كل ما قبله ويفكك كل علاقات الاصطلاح والعرف ليقيم مكانها اصطلاحا وعرفا جديدين، فيطرح رؤية جديدة لنظام مختلف يختلف فيه القارئ في النص ذاته[3].

يرى الغذامي أن ما يحدث في النص الأدبي هو أن الرسالة تنحرف عن نقل الفكرة، وتعكس توجهها وتثنيها إليها، إلى داخلها، بحيث لا يصبح المرسل باعثا والمرسَل إليه متلقيا، وإنما يتحول الاثنان معا إلى فارسين متنافسين* على مضمار واحد يضمهما ويحتويهما وهو النص، ويتحول القول اللغوي من رسالة إلى نص ولا يصبح الهدف هو نقل الأفكار أو المعاني بين طرفي الرسالة ولكن تتحول الرسالة لتصبح غاية نفسها، وهدفها هو غرس وجودها الذاتي في عالمها الخاص[4].

ويصبح النص مثل فص البصل؛ حيث لا لب ولا نواة ولا قلب، ولكن هناك بصلة تتكون من أغشية متتالية، بعضها فوق بعض، ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل، وهكذا حيث لا نهاية ولا بداية فكلها أغشية وكل الأغشية لب، وهذا هو النص الأدبي : وجوده ذاتي فيه وليس لشيء مخبوء فيه[5].

تأثر **الغذاميبرولان بارت** في نظرته للنص؛ حين جعله فارسا للنص، بعد أن جعل ذاته إشارة حرة فجاءت كتاباته إبداعا نصيا مثلما هي أعمال نقدية وتنظيرية[6]. وتأثره يتجلى في الاستشهاد بكثير من آرائه ومواقفه، وإن كان هذا التأثر لا يصل إلى حد الذوبان الكلي في أفكاره، وتغييب شخصيته.

النص الحديث الذي يدعو إليه **بارت** هو نص يمثل الحضور الأدبي، والقارئ أمام هذا النص ليس مستهلكا وإنما هو منتج له، والقراءة فيه هي إعادة كتابة له. وهذا النص هو حلم خيالي من الصعب تحقيقه أو إيجاده، ولكنه مطلب سام للأدب، إنه الشعر دون القصيدة والأسلوب من دون المقالة، والقارئ لا يقرأ إنما يفسر

ويكتب، لأن النص ليس بنية من الدلالات ولكنه مجرة من الإشارات[7].

كما تأثر **الغذامي**ببعض الأسس الجمالية عند **الجرجاني** التي جعلها ضمن مشروعه النظري عن البنية النصوصية، ويقتضي تمكين النص من التفتح الدلالي وتقديم إمكانات تفسيرية (تأويلية) تفرز المعاني وتنتجها، بيد أن **الغذامي** ينتقد أسس **الجرجاني**خاصة في مسألة وقوعه أسيرا للمعنى[8].

ولم يتنبه **الغذامي** إلى أن هذا الأمر منطقي في البلاغة العربية التي كونت **الجرجاني**؛ إذ تمنعه من فتح النص فتحا تأويليا غير خاضع لقرينة أو مقام أو سياق بصورة تجعله موضعا للعبث واللعب في معانيه، وهذا ما تمت الإشارة إليه في الفصل الأول في عنصر القرينة. ويشكل هذا الأمر أحد أوجه الاختلاف الجذري بين النقد العربي القديم والنقد الغربي الحديث والمعاصر.

يرى **الغذامي** أن تجربة القصيدة الحرة ـ كنص جديد ـ علامة كاشفة على حالة الاتصال والانفصال، التكرار والاختلاف، وهي مسعى لابتكار الذات نموذجها الخاص معتمدة على المنجَز القائم الذي لم تسع إلى إلغائه، ولكنها أقدمت على تفكيكه، ففتحت بذلك منافذ لها اقتحمت عبرها أسوار النموذج مما فكك المعيار الرسمي ومكن الذات المبدعة من التغلغل إلى الداخل ومن ثم إعادة إنتاج الموروث وإعادة تكوينه[9].

إلى جانب الشعر الحر ـ بالمواصفات التي حددها **الغذامي** والتي سيأتي بيانها ـ يصنف الرواية بدورها كنص جديد؛ وهي خطابات إبداعية جاءت في جو شهد تراجع دور العشيرة والأسرة في تقرير مصير أبنائها، وحلت المؤسسات الاجتماعية والسياسية والثقافية بمؤسساتها الفكرية والمدرسية والإعلامية، فصار المبدع يصنع عشيرة متخيلة عبر السرد ويؤسس له وجودا مجازيا وإبداعيا يضعه في حال جديدة من سياق جديد[10]، وبذلك فإن الرواية (النص الجديد) جاءت لتتسق مع المتغيرات الاجتماعية.

الكلمة في التجربة الجمالية في النص الجديد إشارة حرة، تم تحريرها على يد المبدع الذي يطلق عتاقها ويرسلها صوب المتلقي

لا ليقيدها المتلقي مرة أخرى بتصور مجتلب من بطون العاجم، وإنما للتفاعل معها بفتح أبواب خياله لها لتحدث في نفسه أثرها الجمالي وهذا هو هدف النص الأدبي[11].

والكلمات في الشعر «**ليست سوى دموع اللغة، والشعرليس سوى بكاء فصيح، والبكاء ليس له معنى ولكنه أثر، كما أن الدموع ليست معنى وإنما هي أثر، فالشعر إذا أثر لا معنى، وهذا ما يجب أن نتطلبه في كل تجربة لغوية خالصة**»[12].

و«**القارئ يحمل ـ في ذهنه ـ مخزونا من الكلمات المقيدة، فإذا ما رأى شبيهة إحداها أمامه على الورق، التقطتها عيناه على أنها نفس ما لديه. وهنا مكمن الخطر ولا بد للقارئ الذي ينوي إعطاء النص حقه من أن يحذر عند هذا المفترق خاصة؛ فهو مفتاح العملية كلها. ولا بد له هنا أن يدرك أن السلطان في هذا الموقف يجب أن يكون للنص لا للقارئ، فإن تسلط القارئ هنا ضاع النص، وسيفرض القارئ مخزونه من الكلمات بسالف تاريخها على إشارات النص، وتتم إعادة الكلمات إلى سجنها مرة أخرى. إما إن استجاب القارئ لدواعي التجربة الجمالية، وسمح للإشارات بالتحرك الحر في خياله فإن النص ـ هنا ـ سينجح في إحداث نفسه في نفس القارئ، أي تأسيس الأثر**»[13]. وهذا يدل أن سلطة النص سلطة قوية ، وعلى القارئ أن يحترمها ولا يفرض عليها مخزونه الثقافي.

ومع ذلك فإن القارئ عليه أن يستضيف النص ويعقد معه صلات حميمة ليتعاونا معا على إنجاز مهمة الفهم والتأويل، ومعنى هذا أن المتلقي لا يذهب إلى عالم النص وهو عبارة عن صحيفة بيضاء، وإنما تكون له معلومات مختزنة في ذاكرته تسمح له بالتعميم اعتمادا على مبدأ النظير، كما تسمح له بإعادة الرأي في قياسه وتصحيح بعض أجزائه[14].

يقوم النص الشعري الجديد على وحدة القصيدة لا البيت، ويقوم على أن القصيدة حالة فنية كاملة وتُقرأ بوصفها كلا، وأنها إن جُزئت ضاع أثرها، فهي كاللوحة للرسام، لابد أن تراها كاملة حتى

وإن تكونت من عناصر أولية متعددة. إذ إن هذه العناصر تتحد أخيرا في شكل فني متكامل هو القصيدة[15].

النص الجديد إذن نص قابل لتعدد الدلالات والقراءات بتعدد القراء والثقافات والعصور، وإشارة حرة متجددة باستمرار حسب **الغذامي** ، نحو المثال الذي قدمه حول قصيدة **المتنبي** عن **البدر بن عمار** في صراعه مع الأسد[16].

ونحو نص **فاضل العزاوي** " بحكم العادة" [17]:

في مصعد بناية (أوروبا سنتر) في برلين
وأنا ذاهب إلى طبيب أسنان يوناني شهير،... تشبث بأذيالي أعرابي، كان قد ترك حصانه في الممر
يرعى الأعشاب الاصطناعية
وراح يصرخ بصوت عال
أنا المتنبي
أنجدني...
فاقترحت عليه أن أدله على مستشرق
كان يحفظ أشعاره عن ظهر قلب
ليقرضه بعض المال
غير أنه رفض
طالبا أن أقوده إلى ملك الألمان نفسه
ليمدحه بقصيدة، كما كان يفعل دائما
في كل بلاد غريبة يحل فيها، وهكذا قدته
مشيا على الأقدام
إلى متحف
مليء بالملوك
وتركته هناك،
ناجيا بجلدي

وقد عمد **الغذامي** إلى موازنة هذا النص الجديد الذي لا يمت إلى نص **المتنبي** حول **بدر بن عمار** وصراعه مع الأسد بصلة، بل يتحدث عن موضوع التكسب بالشعر لدى بعض الشعراء المحدثين من خلال الحديث عن المتنبي بشخصه لا بنصه على الأسد[18].

ينبغي إزاحة التلقائية الفطرية في كتابة القصيدة الجديدة لتأسيس أفق للخطاب الشعري ، وإدخال عنصر التفكير الذهني في تركيبة لغوية جديدة تجمع بين الوجدان الفطري اللاواعي والتصور العقلي لوظيفة النص في حياة الإنسان، لا كتعبير تلقائي عن وجدانه الفردي، ولكن كمحتمل إمكاني للغياب الدلالي في الوجدان العام[19].

يقوم هذا النص الجديد على علاقات استثنائية غير اصطلاحية؛ فهناك انتهاك شاعري للاصطلاح، ومسعى لإقامة شرط جمالي مبتكر للجملة الشعرية داخل سياقها الشاعري الذي تتأسس به مثلما يتأسس بها، ومن الجملة الشعرية تنمو علاقات هرمية تتشابك بها سائر عناصر النص لتكون دلالاته الكلية[20].

يحدد **الغذامي** مجموعة من الصفات للنص الجديد؛ منها النصوصية والتناص والإيقاع الجديد والاختلاف ورفض العمودية بمختلف نعوتها، وهي المشاكلة والفحولية والمعنى الثابت وغير ذلك .

1رفض العمودية:

أول صفة للنص الجديد قائمة عنده على رفض العمودية، وهي كلمة فضفاضة تشتمل على مجموعة من الصفات التي وسمت الشعر العربي لفترة زمنية غير قصيرة، و التي لا يريدها أن تكون في مشروع نصه الجديد. ومنها الفحولية.

1-1 النسق الفحولي المتسلط :

يرى **الغذامي** أن الشعر شيطان ذكر وهو جمل بازل أي فحل مكتمل، والفحول طبقات وأعلى هذه الطبقات هي مقام الرجال الأوائل أهل الكمال والتمام، وكل من جاء بعدهم فهو أقل منهم وتتقلص المنزلة جيلا بعد جيل حتى ذلك اليوم الذي لا يبقى فيه للاحقين أي مزية أو فضل على سابقيهم[21] ، وهذا هو منطق النسق المتسلط الذي يرى الشعر ذكرا وجملا بازلا والبازل يعني الاكتمال والتمام ومن ثم الإغلاق والانتهاء[22].

تمتد المرحلة الزمنية للشعر الذكوري المتسلط امتدادا طويلا وعميقا؛ فقد شملت بداية الشعر الجاهلي حتى أواسط القرن العشرين، وهي تضم عمود الشعر العربي وطبع الأوائل ونسقهم،

وتضم شعر الشعراء المحدثين في العصر العباسي وكذا الشعر الذي يبدو عليه الخروج الشكلي مثل الموشحات وفن البند، وكذلك تلك المحاولات المبكرة في الشعر الحر منذ عام 1919 في العراق إلى عام 1947[23].

يرجع هذا النسق المتسلط إلى الثقافة المذكرة؛ ففي القديم مارست وأد البنات في الجاهلية وفي العصر الراهن، ظلت الثقافة المذكرة تمارس الوأد الثقافي ضد الجنس المؤنث، وترى **بنت الشاطئ** أن مؤرخي الأدب قد تعمدوا طمس أدب المرأة العربية في عصورها الماضية، وأنهم ألقوا بآثارها في منطقة الظل، ومارس عصر التدوين ورجاله المنتمون إلى الثقافة المذكرة بخس النساء حقوقهن وهو ما سُمي بمحنة الوأد العاطفي والاجتماعي[24].

ويستشهد **الغذامي** بقول **عبد الحميد بن يحي الكاتب** الذي يقول إن خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا كنموذج للنسق المتسلط القديم؛ إذ يعده إعلانا عن قسمة ثقافية يأخذ فيها الرجل أخطر ما في اللغة وهو اللفظ بما أنه التجسد العملي للغة والأساس الذي ينبني عليه الوجود الكتابي والوجود الخطابي لها، فاللفظ فحل ذكر وللمرأة المعنى*، لاسيما وأن المعنى خاضع وموجه بواسطة اللفظ ، وليس للمعنى من وجود أو قيمة إلا تحت مظلة اللفظ[25].

تكتشف الأنثى ـ وفق رؤية **الغذامي** ـ أن عدوها الحقيقي هو الثقافة العربية، بل حتى الثقافات العالمية التي تمادت في تهميش المرأة، وترى هذه الأنثى أن الدين قد أنصفها وأعطاها حقها، غير أن الذكر بثقافته المتوارثة وبسيطرته على اللغة حرم المرأة من حقوقها الإنسانية وقمة هذا الحرمان وسببه وخلاصته كانت في حرمانها من حقوقها اللغوية ومنعها من الكتابة حسب وصايا الفحول[26].

وأكثر من ذلك أنه جرى استخدام جسدها في فنون القرن العشرين ليحقق النسق الفحولي أقصى درجات الإغراء والإثارة، والمشتري المفترض لهذه المعروضات هو الذكر، حتى وإن كانت البضاعة نسوية، فإن النساء يتعرضن لتثقيف متواصل في أن هذا هو ما يجعلها جذابة ومثيرة، وبهذا تكون الأنثى نفسها بضاعة

معروضة لإغراء الرجال ويكون الفن واللغة وسائل دعائية تعبر إلى المشترين بواسطة الجسد المؤنث وما يملكه من إغراء جنسي[27].
وبالإسقاط فإن هذا ما يحدث في بعض النصوص الأدبية ـ الروائية على وجه الخصوص ـ حيث يُستثمر جسد المرأة أدبيا من أجل جذب القارئ كما تجذب السلعة الأنثوية المتلقي الزبون.

النسق الفحولي المتسلط موجود في النصوص الأدبية كما في الحياة الاجتماعية والاقتصادية وغيرها من مجالات الحياة، والسبيل إلى اكتشافها لدى القارئ هو اعتماده على الأدوات الإجرائية لنظرية النقد الثقافي التي اقترحها الغذامي وأشرت إليها آنفا في هذه الدراسة. وعلى القارئ المختلف ـ خاصة الذكر ـ أن يتغير ويغير من هذه الثقافة حتى يقبل على النصوص المؤنثة التي سيأتي شرحها في عنصر تأنيث القصيدة.

1 – 2 المشاكلة:

يقدم **الغذامي** نص المشاكلة نقلا عن ابن رشيق عن « **رجل بغدادي يُعرف بالمنتخب، لا يكاد يسلم منه أحد من القدماء والمحدثين ولا يُذكر شعر بحضرته إلا عابه وظهر على صاحبه بالحجة الواضحة، فأُنشد يوما هذين البيتين* فقال: قد خالف فيهما وأفسد لو قال :**

كأني لم أركب جوادا ولم أقل
لخيلي كري كرة بعد إجفال
ولم أسبأ الزق الروي لـــلذة
ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

لكان قد جمع بين الشيء وشكله، فذكر الجواد والكر في بيت وذكر النساء والخمر في بيت»[28].

ويذهب **الغذامي** إلى أن المنتخب حين أطلق مبدأه في الجمع بين الشيء وشكله إنما كان يستند إلى منطق المعنى في النص، وهذا واضح من تعليله للتركيب المقترح للبيتين كي يكون الجواد والكر في بيت والنساء والخمر في بيت؛ فالجواد يقتضي الكر، وهذه علاقة معنى، كما أن العلاقة بين الكاعب والخمر أقرب في المعنى من العلاقة بين الجواد والكاعب[29].

يقوم مبدأ المشاكلة على تقييد العلاقة ما بين اللفظ والمعنى وحصرها في حدود التطابق من جهة والوضوح من جهة ثانية، والتطابق والوضوح هما اللذان قام عليهما المنظور البلاغي[30]؛ فأغلب تعريفات القدماء للبلاغة تتفق جميعا على عناصر رئيسة هي[31] :

1- اللفظ
2- المطابقة
3- المعنى الواحد
4- وضوح الدلالة

وهذا معناه قيام علوم البلاغة على المفردة وعلى علاقة هذه المفردة بالمعنى من حيث مطابقتها له، مما يقتضي أسبقية المعنى ومن حيث وضوح دلالتها عليه، مما يقتضي حصر غايات القول وتحديدها.

يشترط **المرزوقي** ـ وهو من البلاغيين القدماء ـ في مسألة التشبيه والاستعارة أن يكون الشعر قائما على المقاربة في التشبيه ومناسبة المستعار منه للمستعار له، وهنا الأمر قائم على المشاكلة[32]. ولا شك أن **الغذامي** هنا لم يراعي هنا منطق البلاغة العربية القديمة التي ترفض العبث بالمعنى وتجعل له ضوابط حتى لا يصير مثل سجع الكهان أو كلاما غريبا مثل الذي أطلق عليه **طه حسين** يوناني فلا يقرأ، كما أنه عمم الحكم النقدي الذي يزعم أن الشعر العربي قائم على المشاكلة السلبية التي هي أقرب إلى التقليد منها إلى التجديد، ونظرة متأملة إلى ما قاله القدماء في هذه المسألة؛ من ضرورة الاجتهاد في طلب المعنى الجديد والشريف والمخبوء يكفي للرد على هذا الحكم التعميمي.

و يقدم **الغذامي** ،في مقابل نموذج **المرزوقي** ،نماذج ممن يتبنون النسق المفتوح قديما مثل **الجاحظ** و**ابن المقفع** بعدِّهم كتابا وقراءً متميزين لأنهم من رعايا الكلام وليسوا من أمراء النسق المتسلط[33]. لكن نماذج النسق المفتوح قديما لا يمكن مقارنتها بنماذج النسق المفتوح في العصر الحديث، لأن انفتاح الدلالة في القديم ـ كما

سبقت الإشارة في الفصل الأول ـ تختلف جذريا عن انفتاح الدلالة في العصر الحديث.

يتسم النص العمودي ـ بالإضافة إلى النسق المتسلط والمشاكلة ـ بأنه محدد لا يسمح بالتحرك والانفتاح ولا يسمح للناظر فيه أن يتجاوزه أو أن يداخله مع غيره من النصوص، لذا لا بد للمقروء أن يكون غير مألوف لكي يكون حرا مع قارئ طليق من قيود الذاكرة والوعي[34].

أي أن يسمح بالقراءة الحرة، وعلى الذين يصفون هذه القراءة الحرة بأنها تقويل للنص ما لم يقله، وأنها تلوي عنق النص أن يعلموا أنهم ضحايا ثقافة متسلطة تخضع لشروط النسق المتسلط الذي يؤمن بأن النص قول راسخ ومحدد ذو معنى واحد[35].

لا يختص النص العمودي المقصود عند **الغذامي** بالأدب القديم فقط، بل الحديث أيضا ، وكل نص تنطبق عليه صفة النسق المتسلط أو المشاكلة فهو يدخل ضمن النصوص العمودية، ولذلك يضع القصيدة الرومنسية ضمن النصوص العمودية؛ رغم أنها تحررت من سلطان العقل لكنها تخضع بكليتها لسلطان العاطفة، ومحورها هو الوجدان الفردي، ويظل القارئ معها مستهلكا للنص يتلقاه لينفعل، أي إنها ترتكز على الانفعال كتابة وقراءة وهي تشبه القصيدة العمودية في هذه الجزئية بالذات[36].

أما الصفة الشكلية للنص العمودي فهي الوزن؛ وهي أمر أساسي في الشعر العمودي، وشعراء العربية لم يتخلوا عن الوزن قط، لكن الوزن عندهم أمر فني يخضع لرغبة الشاعر وماهية تجربته الشعرية[37].

يشن **الغذامي** هجوما قويا على الأدب العربي القديم ويتهمه بالعمودية والمشاكلة، ومع ذلك فإنه ، في تعليق له على ورود مصطلح كلاسيكي عند بارت ، يقول :« **يرد هذا المصطلح عند بارت موجها نحو الأدب الغربي، ولذا فإنه لا يصلح كحكم على الأدب العربي؛ لأن شعرنا خلال قرونه الخمسة عشر يتمنع على الوصف بأنه كلاسيكي، وليس لأحد أن يصنفه على هذا الأساس**»[38]. كما أنه يستشهد بقصيدة للمتنبي وغيرها على أنها

تنتمي لما يسميه بالنص الجديد ما يعني أن العمودية لا تقتصر على النصوص القديمة ولا تختص بها، بل هي صفة لأي نص قديم أو جديد.

2 النص المختلف:

من أهم سمات النص الجديد سمة الاختلاف؛ ذلك أن النص المختلف هو الذي يؤسس لدلالات إشكالية تتفتح على إمكانات مطلقة من التأويل والتفسير، فتحفز الذهن القرائي وتستثيره ليداخل النص ويتحاور معه في مصطرع تأملي يكتشف القارئ فيه أن النص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية ومنفتحة من حيث إمكانات الدلالة، ولذلك فهي مادة للاختلاف عما قبلها، فكأن القارئ يقرأ في كل مرة نصا جديدا لم يلاحظه من قبل[39].

ولا يتحقق الإبداع والتميز إلا بواسطة الاختلاف؛ ولذلك لم تبدع المرأة قديما لأنها كانت تتخذ من المساواة طريقا لها، وكانت تطمح إلى محاكاة الفحول وأدخلت نفسها في مشروع للتفحيل جعلها رقما فارغا في جدول يحتله عمالقة الشعر وفحوله على مدى قرون[40]، ولو أنها عملت على خصوصية نصها ليكون مختلفا لحققت الإبداع.

ويبدأ الاختلاف في النص الأدبي باختلاف لغة النص عن لغة العادة (يحيل هذا إلى مفهوم التغريب عند الشكلانيين) واختلاف الحاضر منها على الغائب، ويكون هذا الاختلاف في النص كمساحة من الفراغ تمتد بين طرفي عناصر الحضور وعناصر الغياب، وعلى القارئ أن يقيم الجسور فيما بينها ليعمر هذا الفراغ، وذاك هو التفسير وفعالية القراءة الأدبية التي تهدف إلى تأسيس المعنى المفقود الذي يدعم كل المعاني ويجعلها ممكنة، إنه البحث عن الحقيقة الخالصة[41].

ينبغي أن يكون النص المختلف إشارة حرة تمثل دالا عائما يتوجه أبدا نحو مدلول غير محدد (دال ضمني)، ويقوم القارئ بعملية الدلالة ؛ أي الربط بين الدال العائم والمدلول المطلق ـ وهي عملية تجريدية خالصة ـ ولكن الدال وجود أما المدلول فغياب، ويتم

جلبه بواسطة القارئ وهي عملية يتفاوت فيها قارئ عن آخر حسب قدرات كل واحد من الموهبة[42].

هدف النص المختلف الحق ليس الخبر ـ وإن تضمنه ـ إنما الهدف هو الإيحاء الذي يتلقاه القارئ من هذا النص فيتراجع الخبر ويتقدم الإيحاء ولا يمكن إلغاء المعنى أو الخبر الذي يدخل ضمنا في النص، ولكن الأفضلية الأولى هي للجانب الإيحائي[43]؛ فجوهر النص يقوم على الإيحاء، ودور القارئ هو طلب الإيحاء لا طلب الخبر (المعنى).

وينبغي أن تكون العلاقة بين النص والمعنى علاقة تسام وتعال للنص فوق المعنى؛ لأن المعنى هو جزء من الصفات اللاحقة ـ كما يقول **الجرجاني** ـ وهو المستقبل الغائب الذي ينبثق من اللاشيء الجوهري بعبارة **دريدا**[44]. ويُستحسن الإشارة في هذا الموضع إلى أن **الغذامي** يجمع بين رأي **الجرجاني** و **دريدا** في سبيل إثبات العلاقة بين المعنى و النص المختلف، مع أن الناقدين ينطلقان من نظرتين تختلفان جوهريا.

يطلب العموديون درجات من التشابه في المعنى بين المشبه والمشبه به تكون حقيقية، أي إنها معروفة ومشهورة وسهلة الكشف، أما **الجرجاني** النصوصي فإنه يرفض هذه الصفات لحالات وجوه الشبه، ويضع بدلا من ذلك صورا للعلاقات، كصورة ذهنية، وترتد هذه الصورة إلى العقل نتيجة لتفاعلها مع سياقات النص وتركيباته المبتكرة، وبالتالي فالعلاقات عند **الجرجاني** تخييلية قد لا تكون خاضعة لشروط المعقول والمعروف[45].

ينفتح النص الاختلافي أمام القارئ في مكان معمي ليس بالمستبان، وينشأ حوله الاختلاف والاختصام بوصفه نصا شرودا قائما في الوهم ينفعل به القارئ من غير روية، مما يجعله نصا جماعيا متداخلا مع القارئ، ومع سواه من النصوص، وتكون القراءة حينئذ ضربا من الكتابة جديدا ودائم الاختلاف مثلما حدث لكافة النقاد العرب مع أبيات " ولما قضينا من منى كل حاجة"[46].

تتحكم عوامل الغياب في النص الأدبي المختلف وتطغى على باقي العناصر، حيث لا حضور إلا لعاملين هما القارئ والنص؛

فالنص ينتصب أمام القارئ كحضور معلق، والمطلوب من القارئ أن يوجِد العناصر الغائبة عن النص لكي يحقق بها للنص وجودا طبيعيا أو قيمة مفهومة، فالقارئ يفسر النص من خلال إيجاد العناصر الغائبة مثل الفراغات، نحو بيت **المتنبي** :(البسيط)

أعيذها نظرات منك صادقة

أن تحسب الشحم في من شحمه ورم

فالشحم والورم إشارتان حرتان وهما وجود معلق على غياب يتولى القارئ إحضاره؛ فقد تُفسر على أنها الهدية والرشوة أو المحبة والنفاق أو العلم والجهل أو أي متضادين ينبثقان لحظة القراءة للقراءة[47].

تفيد عملية استحضار الغائب في تحويل القارئ إلى منتج للنص، مما يجعلها مضاعفة الجدوى؛ فهي من ناحية تثري النص إثراء مستمرا باجتلاب دلالات لا تُحصى إليه ومن ناحية أخرى تفيد في إيجاد قراء إيجابيين يشعرون بأن القراءة عمل إبداعي[48]. فاستحضار الغائب في النص عند القارئ عملية مهمة تساعد على القراءة المنتجة فلا يكتفي بالشرح المعجمي مثلا.

يقدم **الغذامي** رواية **رجاء عالم (0/4)** كنموذج على النص المختلف الذي قصد منه إثارة الحيرة والارباك، و القارئ الذي يفلح في متابعة النص إلى آخره سيجد نفسه يتواطأ بالتدريج مع النص ضد كل ما هو عرفي ومعهود في نظام الكتابة، مما يعني أنه نص يسعى إلى إثارة القارئ والقارئة ليسخرا مع النص من أعراف الثقافة وأنظمتها حينما يجري كشف لغة هذه الثقافة وفضح أنساقها حينما تعجز عن أن تعي أو تحكي[49].

تختلف هذه الرواية وتتفرد عما ألف القارئ؛ إذ تبدأ روايتها من النهاية حيث تحمل الصفحات الأولى رقم (29) ويليه (28) وتستمر في التنازل حتى نصل للرقم (1) في صفحة 197، وأخيرا نصل إلى (0) في الصفحة 205، وهي نهاية الكتاب، مع خلو الغلاف الأول أو وجه الكتاب من أي إشارة دالة عليه، ويأتي العنوان واسم المؤلفة على الغلاف الخلفي من الكتاب[50].

كما يستدل بالنص المختلف بقصيدة **فاضل العزاوي " بحكم العادة"** التي سبقت الإشارة إليها* ؛ حيث يدخل المتنبي في هذا النص في موت دلالي؛ فهو يتكسر أولا على يدي العنوان (بحكم العادة)، ثم يأتي **المتنبي** صارخا بعد أن كان يزأر زئيرا مرعبا يرعب المعمور والمهجور من الفرات إلى النيل (قصيدة **بدر بنعمار** مع الأسد)، ويأتي هذا الصارخ مهزوما مغلوبا من عاهرات ليس لهن سلاح سوى أعمدة الإعلانات، إنه يواجه الجوع، وبرفقته شاعر حديث يمثل ضمير العصر ولغة المرحلة وهو رجل لديه من الحكمة ومن الثقافة الشيء الكثير، لكنه يتركه وينجو بجلده[51].

يتأسس نص **العزاوي** على الاختلاف؛ حيث تقوم القصيدة على اختلاف دلالي واختلاف بنائي، فهي نص منثور (بالمقارنة مع قصيدة المتنبي في **بدر بنعمار** في وصف قتاله للأسد) في مقابل القصيدة المنظومة، وهو نص تخلص من الإيقاع ومن لوازم الانضباط، وهو نص ينتمي لعصر هجر الإيقاع والضبط السلوكي والقيمي، وأخذ بالقيم الفردية كبديل لأخلاق الجماعة[52].

وجملة القول في الاختلاف إن التركيز دوما يكون على النص المختلف المتميز المتفرد الذي يميل إلى الحركة لا إلى السكون، وحتى يكون كذلك عليه أن يشتمل على دلالات مفتوحة لا مغلقة.

وهذا ما فعله **الغذامي** في نصوصه التطبيقية؛ إذ إن أغلب مقارباته تلج إلى النصوص من أبواب الفعل اللغوي لتسعى نحو تشريحها ومن ثم السباحة في عوالمها بادئة بمداخلة مع نص تميز بافتراقه المرحلي من خطاب الصنعة والاستهلاك إلى خطاب الفعل وجدل الحركة[53].

لا يتوقف الاختلاف عند **الغذامي** على النصوص الأدبية فحسب، بل يسم النصوص ذات الطابع الديني؛ فأثناء تردده على المدونة الفقهية تَكَشَّف له تنوع هائل في الفكر والرأي، وتعززت عنده فكرة أن الفقه هو ثقافة في الرأي والاختلاف، أو في السعة واستدل برأي الإمام **أبو حنيفة** " كلامنا هذا رأي" وبما أنه رأي فهو معرفة بشرية يختلف فيها المختلفون حتى ليصل الاختلاف إلى نسبة كبيرة[54].

ويجب التأكيد في هذا المقام أن الاختلاف الفقهي المستحسن يكون في المسائل الثانوية الفرعية (أي المتغيرات لا الثوابت) ، وهو اختلاف محمود فيه سعة للناس ورحمة ومراعاة لظروفهم وزمانهم وبيئتهم.

يقود الكلام عن النص المختلف إلى النصوصية؛ وكلاهما يعبران عن رغبة الناقد السعودي في تجاوز المعنى الثبات والمحدد وفتح النص أمام تعدد القراءات.

3 النصوصية :

النص المفتوح هو نص الاختلاف والنص المغلق هو نص المشاكلة؛ ويتأتى فحص حال المشاكلة أو حال الاختلاف من النص ذاته ومن القراءة، ذلك أن النص قد يكون مادة حية تسمح لنفسها بالانفتاح على ما سواها من نصوص مثلما ينفتح على القارئ المطلق الذي لا يخضع لشروط الظرفية، وهذا هو النص المفتوح الذي يقابل النص المغلق الذي يعجز عن بلوغ ذلك المستوى من النصوصية ومن المقروئية[55].

النصوصية عند **الغذامي** هي انتقال بالنص من حالة النطق (الصوت) أو حالة التأليف (النحو) أو حالة المعنى (المعجم) ـ وهي ثلاث حالات مر بها النص الأدبي في عصور نقده الماضية ـ إلى حالة الأثر؛ أي حالة الدلالة اللاحقة والإفراز المتجدد وذلك دور القارئ[56].

يحل الادعاء والإيهام في التصور النصوصي محل الصحة والإصابة؛ ذلك أن الادعاء والإيهام في التصور النصوصي قائم على التخييل، لأن الشعر لا يقاس بالعقل ولكن قياسه تخييل وإيهام لا تحصيل وأحكام[57].

ويحمل النص ـ في ظل هذا التصور ـ إمكانات نصوصية قادرة على الانفتاح، ويسعى إلى بناء وجدان جمعي وإلى دلالات شمولية كلية، وهذه لا يمكن تحققها إلا بمشاركة القارئ في إقامة دلالات النص؛ وذلك بعد أن أصبح النص نظاما من الإشارات الحرة بها تتعدد مستويات الدلالة وتتنوع، والقراءة الحديثة تتضمن النية في مضاعفة تلك الأنظمة[58].

تقتضي النصوصية أن يكون النص الأدبي مفتوحا أمام القارئ بصرف النظر عن كونه مغلقا أو مفتوحا عند نقطة الإنشاء؛ حيث لا يقوم القارئ فقط بتحقيق دلالته أو تفسيره، بل بإعادة كتابته عن طريق استحضار الغائب فيه، وملء فراغاته وفجواته، وهذا هو النص المعطاء كما يسميه **الغذامي**[59].

يستند **الغذامي** في نصوصيته إلى **الجرجاني** دوما؛ فالطبع عند **الجرجاني** يعني طبع القارئ نفسه، أي ذائقة المتلقي وحساسيته قبالة النص، وهي ذائقة تستند إلى ما يمنحها النص من متعة النظر والتأمل والوقوف على حالات معاني النص، وما يتولد عنها من دلالات تفضي إلى معنى المعنى، أما الطبع عند **الآمدي**و **المرزوقي** فهي تعني طبع الأوائل أي ذائقة الآخرين[60].

تتجه غاية النصوصية نحو الأبي الصعب الذي لا يقبل النزول إلى حالة التأتي السمح التي هي غاية العمودية، وهذا يقود إلى تلمس صفات الأتي السمح الذي يقوم على مبدأ المشاكلة، ويؤسس للمفهوم العمودي، وفي مقابله ـ وهو المراد من القارئ ـ تتجلى صفات الأبي الصعب الذي يؤسس لمفهوم النصوصية[61].

4تأنيث النص:

ذكرت في عنصر النسق الفحولي المتسلط كيف حاولت الثقافة المذكرة التصدي ومواجهة الانتفاضة المؤنثة، وبذلت جهودا جبارة على أيدي الفحول من رجال النقد وحراس الثقافة، غير أن التاريخ كتب حبكة مختلفة وهي تأنيث القصيدة فعلا[62].

ذلك أن النص الجديد انتقل من الفحل إلى مفهوم الإنسان؛ ففي مفهوم الفحل أطلق **الفرزدق** قوله السائر " إذا صاحت الدجاجة صياح الديك فاذبحوها" قاله في امرأة ذُكر له أنها قالت الشعر، كما قال **المتنبي**كلمته الشعرية الفحولية " اذا قلت شعرا أصبح الدهر منشدا" ، لكن الشاعر الحديث أقرب إلى البشرية والواقعية والإنسانية، فهو يكشف عن الشكوى والمرارة ويشير إلى مأساة الإنسان، وهذا يجليه النسق الشعر الأنثوي الحر لا النسق الفحولي[63].

ويبدو أن أول من حاول كسر النسق الفحولي في الشعر العربي هي **نازك الملائكة**؛ التي يبدو ـ في ظاهر الأمر ـ أنها مارست على عمود الفحولة (الشعر) نوعا من التغيير العروضي التجريبي، و يتضح هذا على سطح قصيدة **الكوليرا** المنشورة في أواخر عام 1947، ولم تكن **نازك** نفسها تعي أبعاد فعلتها بسبب هيمنة النسق الثقافي الذكوري عليها[64].

وظفت **نازك** ثمانية (08) بحور هي الرجز والكامل والرمل والمتقارب والمتدارك والهزج ومعها السريع والوافر، وتركت الثمانية الأخرى، وهي بحور شعبية متواضعة وقريبة فهي من الناس وللناس، فيها البساطة والليونة والخفة، وهي بحور صافية[65].

وما أقدمت عليه **نازك**لم يكن مجرد تغيير فني ولو كان كذلك لتساوى عملها مع أعمال كثيرة جاء بها تاريخ الأدب وسجلت أدوارها التغييرية في حدود الشرط الفني لا أكثر، فعمل **نازك** كان مشروعا أنثويا من أجل تأنيث القصيدة[66].

وفي عام 1962 أطلق الناقد **عز الدين الأمين** على الشعر الجديد شعر التفعيلة، وهو بذلك يستجيب لدواعي تأنيث القصيدة، بيد أنه ـ كشأن الفحول الجاهليين الذي إذا بُشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسودا وهو كظيم ـ يكرهها ويقلل من شأنها[67].

ويلاحظ هنا أن **الغذامي** يربط بين مصطلح التفعيلة وموقف تأنيث القصيدة بشكل متعسف في التأويل؛ حيث يزعم **الغذامي** أن تسمية الشعر الحر الذي طالب به **صلاح عبد الصبور** بتغييره يدخل في باب تأنيث القصيدة، وذلك يبدأ بتأنيث المصطلح.

يذهب **الغذامي** إلى أن قصيدة التفعيلة هي علامة على الأنثوية الشعرية؛ ويربط ذلك بقصيدة الكوليرا **لنازك الملائكة** التي حطمت فيها عمود الشعر الذي يعد رمز الفحولة؛ وهذا الانتهاك جعل كثيرين ينكرون عليها الأولية ـ بسبب جنسها الأنثوي ـ والريادة، لأن الأنثى ارتبطت في الفكر العربي بالضعف والعجز والتبعية[68].

التأنيث الذي يقصده **الغذامي** ليس فعلا محصورا ومحددا على المرأة، إنما هو مرتبط بالخطاب اللغوي، أي هو نسق ثقافي يصدر عن الرجال والنساء معا[69]، ويقدم للقارئ مثال **ألف ليلة وليلة** على

أنه نص أنثى؛ ذلك أن هناك تماثل شديد بين **ألف ليلة وليلة** كجسد نصوصي وبين الجسد الأنثوي، وهذا من حيث التوالد والتناسل، وكل حكاية من حكاياتها تحمل في رحمها حكاية أو حكايات أخرى تتولد عنها وتخرج من جوفها، فالليلة الأولى تمتد لتصبح ألف ليلة وليلة، ولقد أمضت شهرزاد ما يعادل ثلاثة وثلاثين شهرا وهي مدة تقابل مدة الحمل والحضانة حسب ما ورد في الآية (الأحقاف 15)* ، وأمضت البطلة هذه المدة في حضانة المتوحش ورعايته كطفل شقي متعذب[70]. ويلاحظ هنا مرة أخرى التعسف في التأويل؛ وذلك حين يربط بين ألف ليلة وليلة بمدة الحمل والحضانة لإثبات تأنيث النص.

تنتمي معظم المواضيع الشعرية العربية ـ وهي مواضيع فحولية حسبه ـ إلى النسق المتسلط باستثناء غرض الحزن؛ لأنه يمثل انكسار نموذج الشعر الفحل المتعالي ، وتصاحب بوصفه أصلا دلاليا ونسقيا مع القصيدة الحرة، وفي قصيدة **الكوليرا** كان الانكسار الوزني مصحوبا بالانكسار الدلالي، حيث الحزن من جهة والحكي من جهة أخرى هما الفعلان الشعريان المشكلان للنص وهما معا قيمتان غير فحوليتين[71].

فقد أكسب المعنى الجديد للحزن الخطاب الشعري منظورا جديدا كشف فيه الحجب عن المعاني المقموعة والمهمشة، وأعاد القيمة لواحدة من الدلالات الجوهرية في الوجود الإنساني، ولقد ظل هذا المعنى معزولا ومهملا لدى السادة الفحول إلى أن جاءت القصيدة الحرة فحررت هذه الدلالة من قيدها[72].

يعد الحكي الشعري (السردي – النص الضيف) قيمة أنثوية مقموعة من قبل الفحول هي الأخرى، ولكن الشاعر الحديث ـ من خلال النص الجديد ـ يعيد للأنوثة وللحكاية وللطفولة قيمها المعنوية ويوظف ذلك كله في التأسيس لذهنية شعرية جديدة تتحرر من شروط النسق القديم وتشرع في تأسيس نسق جديد حر[73].

5 ضرورة الصورة :

يدعو **الغذامي** إلى ضرورة الصورة كصفة من صفات النص الجديد ؛ فهو يدعو إلى قصيدة تضم صورا شعرية غير كاملة ولا جاهزة؛ حيث تحتاج إلى القارئ للمشاركة في صياغة المعنى[74].

و لا ينبغي أن تقتصر الصورة على الأدب، رغم أنه قد ظل على مدى قرون متعاقبة هو الخطاب الأكثر شعبية عند كل الأمم، وكان هو الممثل الحقيقي لضمير أي أمة وهو العلامة على ثقافتها، ولم يكن ذلك لدواعي المتعة الفنية فحسب، بل كان المفتاح للدرس العلمي بكل مناحيه التاريخية والاجتماعية والنفسية، وقد كانت الفلسفة قائمة على الشاهد النصوصي الأدبي منذ **أفلاطون** و**أرسطو** إلى **دريدا**[75]، بل ينبغي أن تتعدى الصورة إلى مفهوم الثقافة البصرية؛ التي هي مرحلة ثقافية بشرية تغيرت معها مقاييس الثقافة كلها؛ إرسالا واستقبالا وفهما وتأويلا، مثلما تغيرت قوانين التذوق والتصور، والحق أن الصورة تعتدي على القارئ فعلا، فهي تقتحم إحساسه الوجداني وتتدخل في تكوينه العقلي[76]. وهذا يعني أن الثقافة البصرية (الصورة الجديدة) تؤثر على التلقي الإيجابي للنص الجديد، بنفس القدر الذي يمكن أن تكون عاملا سلبيا في الاستقبال، وذلك حين يصير القارئ مستهلكا للصورة دون إعمال عقله النقدي فيها.

الكتابة نفسها هي صور؛ لكنها صور لكلمات مدونة عن المنطوق، إلا أن قابلية النطق فيها هي للقارئ الذي يقرر مصير الكلمات نطقا ودلالة، وهذا يجعل الكتابة صورا جامدة لا تتحرك إلا بفعل المتلقي، ومن هنا تفترق الصور السنيمائية بأنها حيوان ناطق ومتحرك فعلا، ولا تختلف عن الإنسان الحيوان الناطق، وهذا أعطاها فعلا تأثيريا إضافيا عند الفارق[77].

يمكن تسجيل ـ رغم ذلك ـ فروق بين الكتابة والصورة لدى المتلقي يدعمه الواقع العملي؛ فدور القارئ يكون أكبر إزاء الكتابة، أما الصورة التلفزيونية مثلا فإنها تفرض نفسها فرضا على القارئ وغالبا ما يكون إزاءها مستهلكا ولا يبذل أي جهد يُذكر.

تعد ثقافة الصورة ـ التلفزيونية على وجه الخصوص ـ آخر مراحل الصيغ التعبيرية التي بدأت بمرحلة الشفاهية ثم مرحلة

التدوين ثم مرحلة الكتابية وأخيرا مرحلة ثقافة الصورة، ولكل مرحلة من هذه المراحل خصائصها المميزة وهي خصائص لا تزول مع ظهور مرحلة جديدة، بل إن آثارا من الصيغ تبقى وتظل فاعلة حتى مع ظهور صيغ جديدة[78].

يؤمن **الغذامي** أن الصورة التلفزيونية لغة من نوع جديد وخطاب حديث له صفة المفاجأة والمباغتة والتلقائية مع السرعة الشديدة ومع قوة المؤثرات المصاحبة وحدية الإرسال وقربه الشديد حتى لكأن المتلقي في الحدث المصوَّر من دون حواجز[79].

إن «**الصورة تسحر ولها سحرية نافذة، وهي مثلما تبني فإنها تهدم، وهذا يجري بصورة سريعة ومباشرة، والسبب فيه أن الصورة قد أصبحت فعلا هي الأداة الثقافية المعبرة عن العصر**»[80].

ولذلك كله، يعتقد **الغذامي** أن ثقافة الصورة قد فتحت مجالا تعبيريا عريضا لفئات بشرية واسعة لكي تفصح عن نفسها، وهو ما لم يحدث من قبل، ومن ثم قامت معركة نسقية بين النخبة التي كانت تحتكر حقوق التعبير في السابق، وبين هذه الفئات بوصفها طارئا ثقافيا[81].

وعلى الرغم من ذلك الوعي الافتراضي الذي تمارسه الصورة، فإنها بالنسبة إلى المتلقي تبقى استهلاكية؛ لأنها لحظية من ناحية، ولا يُعمل المتلقي جهدا فيها للتأمل والتدبر والاستيعاب كما يفعل مع النصوص الأدبية.

6 الشاعرية:

يقترح **الغذامي** مصطلح الشاعرية مقابل (poetics) الذي اقترحه **جاكبسون** ويتركز سؤالها في : ما الذي يجعل الرسالة اللغوية عملا فنيا؟ تأثرا بالمدرسة الشكلانية التي تحدثت عن أدبية الأدب. فالشاعرية تبحث في إشكاليات البناء اللغوي، ولكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني، ولذلك فإن كثيرا من الخصائص الشاعرية لا يقتصر انتماؤها إلى علم اللغة، وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات، أي علم السيمياء العام[82].

وهو يرى أن الشاعرية مفهوم شمولي تحتوي الأسلوبية وتتجاوزها؛ لأن الأسلوبية تقوم على توصيف الخصائص القولية في النص، وهي تتناول ما هو في لغة النص فقط، ولا يعنيها ما ينشأ في نفسية المتلقي من أثر، وبالتالي فإن قضايا القراءة لا تعالجها الأسلوبية ولكن تهتم بها الشاعرية[83].

إن الشاعرية انتهاك قوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم، فهي إذن سحر البيان بالمفهوم العربي[84]. ويُلمس هنا اقتراب مفهوم الانتهاك من مفهوم التغريب لدى الشكلانيين الروس، من حيث حديثهم بأن التغريب يعني تغريب الأشكال الأدبية وجعلها بعيدة عن الألفة.

يستعين **الغذامي** بالخصائص التي وضعها **جان بياجيه** وهي الضبط الذاتي والتحويلات والشموليةلتعميق فهم الشاعرية ، ويقول في ذلك : « **إنها بنية ذات سمة شمولية قادرة على التحكم الذاتي ومؤهلة للتحول فيما بينها لتوليد ما لا يحصى من الأنظمة (الشاعرية) فيها حسب قدرة القارئ على التلقي**».[85] فالأمر يتعلق بنيويا باستخراج الأنظمة الشاعرية من طرف المتلقي، بيد أن ثمة مشكلا قد يُطرح لأن المفهوم البنيوي يقترح على القارئ اكتشاف الأنظمة الشاعرية بنفسه بواسطة مبادئ البنيوية السابقة الذكر، وهذا يؤدي إلى ثبات الدلالة، في حين يتحدث **الغذامي** عن عدد لا يحصى من الدلالات يستخرجها القارئ، وهذا ما يعني أن القراءة الشاعرية أقرب إلى روح السيمياء منها إلى روح البنيوية.

تستمر القراءة الشاعرية أيضا (بنيوية – سيميائية) في حالة النص اليتيم الذي يفتقد إلى مؤلف معلوم ؛ لأن النص في هذه الحالة يفتقد السياق الأصغر الذي يكون مجهولا، وهذا ما يؤثر في تفسير القارئ للإشارات النصوصية، لأنه يعرف الجنس الأدبي فقط، أي السياق الأكبر، ومن ثم تفقد إشارات النص جانبا من إمكانات تفسيرها، وسيعتمد على أعراف جنسها فقط، ومع ذلك فالقراءة الشاعرية لا مفر منها[86].

7حداثة النص:

يلح **الغذامي** على أن تكون الحداثة الحقيقية شيئا أصيلا في النص الجديد، لكنه يعترف في الوقت نفسه بأن هنالك إشكالية في هذه الحداثة؛ وسببها هو الفرد المنظِر الذي ينطلق من ثنائية الموروث/ العصر (الأصالة / المعاصرة)، فيختار ما يراه إيجابيا من الموروث، ويختار ما يتوافق مع منطلقاته التراثية، فيقدم تعريفا متكاملا للحداثة في فهمه، لكن المتلقي قد يتصادم مع هذا الاجتهاد ويرفضه، لأنه قد ينطلق من موروث مختلف مع موروث المنظر ، وقد تكون مصادرهما العصرية مختلفة أيضا فينشأ الاختلاف، ولن يحصل اتفاق في المصادر المختلفة إلا بتصفية هذه المصادر بشيء من الإخلاص[87].

وينعكس الأمر كله على النص الأدبي، فيتخبط النص الحداثي بين المؤلف والقارئ، ولتجنب الأمر والوصول إلى اتفاق حول مصادر الحداثة، يقترح **الغذامي** مقاربة قائمة على ثلاثة مداخل[88]:

1- يجوز الأخذ من الموروث لأنه قوة لا شعورية مثلما هو قوة شعورية.
2- الإقرار بأن الموروث العربي يشتمل على سمات جوهرية وثوابت مبدئية لا يمكن صرفها ولا تبديلها، وذلك مثل اللغة الفصحى بالنسبة للشعر الجاهلي.
3- قبول ضمني بوجود متغيرات مقابلة لتلك الثوابت ينبغي التكيف معها.

يُتوصل من هذه المداخل إلى أن الحداثة معادلة إبداعية بين الثابت والمتغير، بين الزماني (الجماعي) والوقتي، ومثال ذلك القصيدة الحديثة؛ فالثابت فيها اللغة الفصحى بنظامها النحوي والصرفي والصوتي، والمتغير فيها مثلا نظام الإيقاع الحديث بدءا من التفعيلة المرسلة إلى الإيقاع المنساب في قصيدة النثر[89].

8إمكانية التناص وامتلاك أفق توقع:

من الصفات اللازمة للنص الجديد أنه نص قائم على مبدأ التناص؛ ويستند **الغذامي** في هذا المبدأ إلى مدرسة النقد التشريحي، وهو يرى أن الكتابة لا تحدث بشكل معزول أو فردي ولكنها نتاج لتفاعل ممتد لعدد لا يحصى من النصوص المخزونة في باطن

المبدع، ويتمخض عن هذه النصوص جنين ينشأ في ذهن الكاتب، ويتولد عنه العمل الإبداعي الذي هو النص[90].

فالنص هو نتاج لملايين النصوص المختزنة في الذاكرة الإنسانية خاصة في شقها اللاواعي، ومثلما أن النص ناتج لها، فإنه أيضا مقدمة لنصوص ستأتي، وهذا يجعل مبدأ تداخل النصوص منعطفا تمر به كل النصوص[91].

وتتولى القصيدة مثلا استحضار النص السالف لكي تستخدمه كأساس تتكئ عليه، وفي الوقت ذاته تقوم القصيدة بتدمير النص السالف لكي تجسده وتستثمره وتمسخه إلى خيال شبحي، كل ذلك من أجل أن تحقق القصيدة الجديدة مهمتها المستحيلة الممكنة بأن تصبح ذاتها أساسا لشعريتها. ولن يتحقق ذلك للقصيدة الجديدة إلا بالاستناد إلى النصوص السالفة وفي الوقت نفسه تدمير تلك النصوص[92].

أما أفق التوقع؛ فهو مفهوم يشير إلى منظومة التوقعات والافتراضات الأدبية والسياقية التي تكون مترسبة في ذهن القارئ حول نص ما ـ قبل الشروع في قراءة النص ـ وهي فروض وتصورات قد تكون فردية لدى شخص محدد حول نص محدد، وقد تكون تصورات يحملها جيل أو فئة من القراء عن نص أو نصوص، بحيث يستقبلونها وهم محملون حولها بهذه التصورات من سياق الجنس الأدبي، ويأتي النص المقروء إما ليؤكد هذه التوقعات أو ليعدلها أو ينقضها. ومن ثم تنشأ المسافة الجمالية التي هي مقدار مخالفة النص لتوقعات القراء[93].

ويستخدم **الغذامي** أفق التوقع في مقاربته لنص **الحميدين " انتحار النقوش"** حين يطلب (يتوقع) منه الأقصى والأجمل، وهذا المفهوم يقترب من مفهوم المشاكلة والاختلاف؛ فكلما كانت المسافة الجمالية كبيرة، أي مقدار المخالفة بين أفق التوقع والنص سمي هذا اختلافا، وكلما قلت هذه المسافة أو انعدمت تطابق أفق التوقع مع النص وانتمى ذلك إلى المشاكلة[94].

9 الإيقاع الجديد:

يتميز النص الجديد بإيقاع جديد؛ فقد تخلى الشاعر عن البحور الخليلية النمطية المرسومة بإتقان، وهو ما يحفظ توازن النغمة والإيقاع في القصيدة القديمة، وهذا التخلي ليس بالأمر الهين، ولا بد للشاعر من تعويض تلك النمطية الموسيقية بإيقاع بديل لها، لذلك يلجأ إلى الإيقاع اللغوي إضافة إلى صور الإيقاع الأخرى، تلك التي تحدثها الأفكار والصور والنغمات مما يسمى بالموسيقى الداخلية للشعر[95].

ويُغلب **الغذامي** القطب الصوتي للإشارة، ويعتقد أن الشعر يقوم ـ في الأصل ـ على الإيقاع الصوتي؛ فالشاعر الجاهلي كان يلقي الشعر شفاهة معتمدا على موسيقى ثابتة الحركات والسكنات ومحددة المقاطع والنهايات. وقد ورث الشعر العربي هذه السمة الصوتية عالية الإيقاع عبر أجياله، وهي سمة من أبرز سماته وأخطرها، ويجب الأخذ بها كاملة لإعطاء الإشارة كامل حريتها في إحداث الأثر[96].

يعتمد الإيقاع على توازن العناصر الذي يقوم على مبدأ التعارض الثنائي بينها؛ فالحركة في مقابل السكون والتوتر في مقابل الاسترخاء، والارتداد في مقابل التعاقب. وهذا يحدث فضاء داخل النص فيما بين عنصر وآخر، فتمتد المساحة بين العناصر، وينشأ بينها مدى زمني يجلب معه توترا يحتد حينا ويتراخى حينا آخر، بصفة متوالية تُقيم في نفس المتلقي إيقاعا يتناغم مع إيقاع النص، ويجد القارئ نفسه عندئذ منساقا وراء النص، وقد استحوذ عليه بإيقاعه، ويغفل تماما عن معانيه ودلالاته ومن الممكن أن يقرأ المرء وسط ذلك كلاما لا معنى له دون أن يشعر، وذلك لاستحواذ الإيقاع عليه[97].

لهذا ينبغي تشجيع إيقاع القصيدة الحرة لأنه لا يستحوذ على القارئ ولا يلهيه عن الدلالة؛ فالأمر مرتبط ارتباطا كاملا بالمعنى، وهذا ربط للفكر بالإيقاع الفني للكلمات، فيحصل عندئذ ضربان من الإيقاع في كل كلمة، أحدهما ذهني والآخر فني، وهذا من شأنه أن يجعل للكلمات وقعا نفسيا مؤثرا في ذهن المتلقي[98].

بناء على ما تقدم فإن أهم صفات النص الجديد هي مخالفة العمودية والمشاكلة وتحقيق الاختلاف والنصوصية والشاعرية والإيقاع الجديد وإحداث أفق توقع جديد، وإذا فُحصت العناصر السابقة فحصا دقيقا فإن النتيجة المستخلصة هو أن جوهر هذه الصفات يقع في مسألة المعنى والدلالة.

وتقع معادلة العمودية (المشاكلة) والاختلاف على هذا النحو[99]:

نص المشاكلة = الشكل + المعنى ⇐ خطاب غير أدبي

نص الاختلاف = الشكل + المعنى ⇐ + الدلالة نص أدبي شاعري جمالي، وهو موضوع الدرس الأدبي.

إن المعنى شيء في النص بإمكانيات دلالية تشتمل عليها عناصر النص الأدبي وتتحفز بها، وهو أيضا شيء من فعل القارئ يدركه ويلتقطه من داخل نسيج النص وليس من داخل بطن الشاعر الذي ينتهي دوره بالقول الشعري[100].

لقد انكسرت مركزية المعنى ـ في النص الجديد ـ ومركزية الذات، الأولى التي تحتكر المعنى، وصار المعنى مبعثرا على وجه النص ينتظر قارئا ما لكي يلتقط مفرداته الأولى وينظم منها شجرة دلالية[101].

عقد **الغذامي** مقارنة بين مصطلحي المعنى والدلالة ، يمكن إجمالها في هذا الجدول[102]:

المعنى	الدلالة
▪ ثابت و محدد ومعجمي ▪ خاضع لنية المؤلف ▪ يورث تاريخيا ▪ جاهز ▪ سابق ▪ خاضع لمعيارية الصحة والخطأ	▪ مطلقة ▪ ما يفهم القارئ من النص ▪ إفراز متجدد ▪ استنباط من القارئ ▪ لاحقة ▪ لا وجود لسلطة خارجية لأن قيمتها في ذاتها

صفات النص المغلق (العمودي)	صفات النص المفتوح (الجديد)
النتيجة : المعنى ثابت يحقق المشاكلة	النتيجة:الدلالة متغيرة تحقق الاختلاف

1تشريح النص: عبد الله الغذامي، ص 141.
2 المرجع نفسه، ص 144.
3 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 43.
* ويلاحظ هنا أن دور المؤلف أصبح أكثر أهمية، وهو بذلك يتجاوز ما كان يقوله عن دور المؤلف فيما سبق.
4 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 11-12.
5 المرجع نفسه، ص 17. والفكرة لرولان بارت.
6ينظر: المرجع نفسه، ص 60 وما بعدها.
7المرجع نفسه، ص 68.
8المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 41.
9 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 37.
10ينظر: المرجع نفسه، ص 36-37.
11 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 18.
12الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 259.
13 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 19.
14دينامية النص : محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ص 42.
15 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 143.
16 المغايرة والاختلاف : شجاع مسلم العاني، ص 486-487.
17 المرجع نفسه، ص 488.
18المرجع نفسه، ص 487.
19المرجع نفسه، ص 98.
20 المرجع نفسه، ص 59-60.
21 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 12.
22 المرجع نفسه، ص 130.
23ينظر: المرجع نفسه، ص 72.
24المرأة واللغة : عبد الله الغذامي، ص 17.

* هذا تأويل مبالغ فيه من الغذامي فمسألة اللفظ والمعنى في القديم قد تناولها القدماء بغير هذه الرؤية التي نظر إليها الغذامي، ويمكن الرجوع إلى الفصل الأول والاستئناس بآراء الجاحظ والجرجاني في ذلك.

25المرجع نفسه، ص 7.

26 المرجع نفسه، ص 9.

27 ينظر: المرجع نفسه، ص 30.

* البيتان هما لإمرئ القيس وسبق التعرض لهما في أرضية التأسيس :

كأني لم أركب جوادا للـــــذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبأ الزق الروي ولم أقل لخيلي كري كرة بعد إجـــفال

28 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 13-14.

29 المرجع نفسه، ص 15.

30المرجع نفسه، ص 48.

31 ينظر: المرجع نفسه، ص 36.

32 المرجع نفسه، ص 63.

33تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 137.

34المرجع نفسه، ص 164.

35المرجع نفسه، ص 140.

36تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 58.

37الصوت القديم الجديد : عبد الله الغذامي، ص 101.

38 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 64.

39 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 6.

40 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 88.

41 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 76.

42 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 109.

43 المرجع نفسه، ص 75.

44 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 35.

45 ينظر: الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 198-199. حيث يصنف الغذامي الجرجاني ضمن النصوصيين والآمدي ضمن العموديين.

46 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 104.

47 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 75.

48المرجع نفسه، ص 76.

49 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 99.

50 المرجع نفسه، ص 94.

* جاء في القصيدة :

في مصعد بناية (أوروبا سنتر) في برلين

وأنا ذاهب إلى طبيب أسنان يوناني شهير،... تشبث بأذيالي أعرابي، كان قد ترك حصانه في الممر

يرعى الأعشاب الاصطناعية

ويراح يصرخ بصوت عال

أنا المتنبي

أنجدني...

فاقترحت عليه أن أدله على مستشرق

كان يحفظ أشعاره عن ظهر قلب
ليقرضه بعض المال
غير أنه رفض=
=طالبا أن أقوده إلى ملك الألمان نفسه
ليمدحه بقصيدة، كما كان يفعل دائما
في كل بلاد غريبة يحل فيها، وهكذا قدته
مشيا على الأقدام
إلى متحف
مليء بالملوك
وتركته هناك،
ناجيا بجلدي

51 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 138-139.
52 المرجع نفسه، ص 139.
53 ينظر : تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 5.
54الفقيه القضائي : عبد الله الغذامي، ص 5.
55 المرجع نفسه، ص 78.
56المرجع نفسه، ص 43.
57 المرجع نفسه، ص 62.
58 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 59.
59 المرايا المقعرة : عبد العزيز حمودة، ص 153.
60 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 57.
61المرجع نفسه، ص 58.
62ينظر: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف: عبد الله الغذامي، ص 24.
63 ينظر: المرجع نفسه، ص 64-65.
64 المرجع نفسه، ص 15-16.
65المرجع نفسه، ص 17-18.
66 المرجع نفسه، ص 16.
67 المرجع نفسه، ص 22.
68 ينظر: المرجع نفسه، ص 11إ إلى 14.
69 المرجع نفسه، ص 71.
بَلَغَ إِذَا حَتَّىٰٓ شَهۡرًا ثَلَٰثُونَ وَفِصَٰلُهُۥ وَحَمۡلُهُۥ ۖ كُرۡهٗا وَوَضَعَتۡهُ كُرۡهٗا أُمُّهُۥ حَمَلَتۡهُ ۖ إِحۡسَٰنًا بِوَٰلِدَيۡهِ ٱلۡإِنسَٰنَ وَوَصَّيۡنَا (*
ۥ صَٰلِحًا أَعۡمَلَ وَأَنۡ وَٰلِدَيَّ وَعَلَىٰ عَلَيَّ أَنۡعَمۡتَ ٱلَّتِي نِعۡمَتَكَ أَشۡكُرَ أَنۡ أَوۡزِعۡنِيٓ رَبِّ قَالَ سَنَةً أَرۡبَعِينَ وَبَلَغَ أَشُدَّهُۥ
) ١٥ ٱلۡمُسۡلِمِينَ مِنَ وَإِنَّنِي إِلَيۡكَ تُبۡتُ ۖ إِنِّي ذُرِّيَّتِي فِي لِي وَأَصۡلِحۡ تَرۡضَىٰهُ
70 المرأة واللغة : عبد الله الغذامي، ص 60.
71 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 54.
72 المرجع نفسه، ص 57.
73المرجع نفسه، ص 53.
74 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 148-149.

75الثقافة التلفزيونية : عبد الله الغذامي، ص 23.
76 ينظر: المرجع نفسه، ص 7.
77المرجع نفسه، ص 27-28.
78 المرجع نفسه، ص 9.
79 المرجع نفسه، ص 24.
80 المرجع نفسه، ص 91.
81المرجع نفسه، ص 70.
82 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 22-23.
83 المرجع نفسه، ص 24.
84 ينظر: المرجع نفسه، ص 27.
85المرجع نفسه، ص 24-25.
86 الموقف من الحداثة : عبد الله الغذامي، ص 111.
87 ينظر: تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 12.
88 المرجع نفسه، ص 13.
89 المرجع نفسه، ص 14.
90 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 16.
91 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 115.
92 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 156.
93القصيدة والنص المضاد : عبد الله الغذامي، ص 163.
94 ينظر: المرجع نفسه، ص 162-163-164.
95 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 149-150.
96 المرجع نفسه، ص 21.
97 الخطيئة والتكفير : عبد الله الغذامي، ص 25.
98 تشريح النص : عبد الله الغذامي، ص 15.
99 المشاكلة والاختلاف : عبد الله الغذامي، ص 44.
100 تأنيث القصيدة والقارئ المختلف : عبد الله الغذامي، ص 112.
101 المرجع نفسه، ص 103.
102 ينظر : الغذامي الناقد : عبد الرحمن السماعيل وآخرون، ص 210.