وزارة التعليـــــم العـــالي والـــبحث العلمـــي
المركز الجامعي أحمد بن يحيى الونشريسي تيسمسيلت
معهد الآداب واللغات
قسم: اللغة العربية وآدابها

المقاربات النصية للشعر العربي المعاصر

بحث مقدم لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: دراسات أدبية ونقدية

إعداد الطالبة:
ناجي نادية

إشـــراف:
د. خلف الله بن علي

السنة الجامعية: 1436/1437هـ ❖❖ 2015 / 2016م

بسم الله الرحمن الرحيم

مُقَدِّمَةٌ

مقدمـــــــة:

ظل الشعر العربي صورة لحياة العربي بكل زخمها وبكل معطياتها، فالعربي لا يستطيع أن يعيش بعيدا عن الشعر، فهو اختصارا يتنفسه، ونظرا لأهمية هذا الفن التعبيري –خاصة الوجداني منه– رافقته عملية تقويمه وتصويبه وتحليله وشرحه وتفسيره منذ أن وجد، ولكن الشعر أيامنا تغير كثيرا، كما أن النقد هو الآخر قد تغير كثيرا.

لقد أصاب القصيدة العربية تغييرا جذريا، على مستوى الشكل كما على مستوى المضـــمون، فلقد تحولت من قداسة عمود الشعر الضارب بعمق في كيان الشاعر العربي ببحوره وقوافيه وجزالـــة ألفاظه ووحدة بيته وواقعية تعبيره وصدق العاطفة فيه إلى قصيدة تخلت –تقريبا– عـــن كـــل هـــذه المكونات التي ظل النقد القديم متمسكا بها، ولا يرى شعرا ما لم ينظم على منوالها، إلى قصيدة وافدة إلينا من ثقافات غريبة عنا تماما، ثقافة صنعتها الآلة والحروب العالمية والمادية والفلســـفات المتضـــاربة والمختلفة، قصيدة غريبة بكل ما تحمله الكلمة من معنى، في شكلها وفي مضمونها وفي غموضـــها وفي إبهامها، وفي لا وزنها وفي لا استقرارها وفي بياضاتها وفي معانيها وفي ما يحيط بها من ظروف أنجبتـــها إنها القصيدة الحرة.

تبنى الشعراء العرب المعاصرون هذا اللون الوافد من الشعر وأســـقطوا فيـــه كـــل همـــومهم واهتماماتهم ومشاغلهم ومشاغل غيرهم منذ نهاية الأربعينيات إلى اليوم، وهذا النوع مـــن الشـــعر لم يسلم من الممارسة النقدية لكن حتى الممارسة النقدية تغيرت شأنها شأن القصيدة، ففي العصر الحديث تحول الخطاب النقدي إلى النص يقاربه، ملغيا بذلك أو مهملا كل الظروف التي أنجبت الـــنص مـــن كاتب النص والمضمون الذي يعالجه والظروف الاجتماعية أو السياسية أو الفكرية التي أنجبته والبيئـــة التي انبثق عنها وما إلى ذلك، مركزا على النص في حدّ ذاته بمعنى البقاء مع لغة النص وشـــكله دون

الاهتمام بشيء آخر، وكان هذا التوجه الجديد قد ظهر عقب الثورة اللسانية التي أحدثها دي سوسير على الدراسات اللغوية والتي انتقلت فيما بعد إلى النقد الأدبي.

إن هذا النقد الجديد أو ما يسمونه بالنقد النسقي بمناهجه النصانية المختلفة ابتداءً من البنيويـــة مرورا بالسيميائية فالأسلوبية فالتفكيكية حاول أن يقارب القصيدة الحرة، وقد وجدها بكل غموضها وبكل ما تحمله من مستويات تعبيرية مجالا خصبا للمقاربة، فلقد نجد نقاد هذه المنـــاهج عمـــدوا إلى النص الشعري الحر وقاربوه سواء بنيويا أو أسلوبيا أو سيميائيا، ولقد كان هذا مجال بحثنـــا والـــذي وسمناه بـــ: "**المقاربات النصية للقصيدة الحرة**".

ولعل سبب اختيارنا لهذا الموضوع، وحتى نكون موضوعيين، هو في الأساس سبب تحصـــلي تكويني، فما أحوج الطالب إلى أن يتعرف على هذه المناهج جيدا لأن الساحة النقدية العالمية والعربية معا قد تبنت مثل هذه المعرفة بطريقة شاملة وقد انتقلت مثل هذه المقاربات مـــن حقـــول الأدب إلى حقول أخرى كالإشهار والسينما والاقتصاد لأهمية ذلك، إضافة إلى سبب آخـــر وهـــو أن يكمـــل الطالب ما بدأه من دراسة النقد المعاصر ويتوج ذلك بكتابة بحث في التخصص الذي درسه.

وقد كان البحث في معظمه إجابة عن بعض الأسئلة المحورية وهي:

- هل وفقت المناهج النصانية في مقاربة القصيدة الحرة؟
- هل كانت هذه المقاربات نصانية فعلا تعتمد مبدأ المحايثة أم أنها عكس ذلك؟
- ماذا أضاف التحليل النصاني للنقد الأدبي؟
- هل طبقت إجراءات المناهج النصانية كلها على القصيدة الحرة أم بعضها؟ وهل أصاب نقادنـــا في تطبيقها كونها مناهج غربية؟

وللإجابة على هذه الأسئلة وغيرها اعتمدنا أثناء البحث على أربعة فصول؛

- تناولنا في الفصل الأول التعريف بالقصيدة الحرة في المدونة النقدية والإبداعية العربيـــة وتحديـــد أعلامها والحديث عن شكلها ومضامينها.

- أما الفصل الثاني فقد وسمناه بـــ: "المقاربة البنيوية للقصيدة الحرة"، وقد تناولنـــا فيـــه التعريـــف بالبنيوية من الناحية الفلسفية ثم كمنهج نقدي وباعتبارها أول منهج نقدي نسقي تبناه النقد ســـواء لدى الغرب أو لدى العرب، تطرقنا إلى تبني هذا المنهج لدى نقادنا العرب وذيلنا البحـــث بعـــرض لدراسة بنيوية للشعر الحر.

- في حين تناولنا في الفصل الثالث المقاربة الأسلوبية للقصيدة الحرة، و لم يحدْ هذا الفصل عن سابقه إذ تناولنا فيه أهم الإجراءات التي اعتمدها النقد الأسلوبي ثم ختمنا ذلك بنموذج تطبيقي.

- وكان الفصل الأخير مقاربة للنقد السيميائي للقصيدة الحرة، وبعد عرض لعلاقة السيميائية بالنص الأدبي، وبعد تقديم أهم الآليات النقدية للسيميائية في مقارباتها للنصوص الأدبية قدمنا نموذجا لمثـــل هذه الدراسة في النقد العربي.

استعنا في إنجاز هذه الدراسة بالمنهج الوصفي التحليلي كون دراستنا في نقد النقد، إضـــافة إلى أن هذا المنهج كآلية للبحث يساعد الباحث على الولوج في الظواهر المدروسة، وملاحظتها وتحليلها واستقراءها، كما نجد أنفسنا وفي أحايين كثيرة نستعين بالمنهج التاريخي لحاجـــة للتـــأريخ لـــبعض الظواهر.

وإذا تحدثنا عن الصعوبات التي واجهتنا فأولها صعوبة الموضوع خاصـــة، وأن هـــذه المنـــاهج جديدة على الدراسات العربية. وقد تعددت الآراء والرؤى حول هذه المنـــاهج وغمـــوض بعـــض الترجمات أو عدم الفهم الدقيق لبعض النقاد للظروف الفلسفية والخلفيات الفكرية التي أنجبت هـــذه المناهج.

ومن الصعوبات أيضا التي واجهتنا نذكر كثرة المادة العلمية وتشعبها وصعوبة تصنيفها وعـــدم القدرة على المفاصلة بينها.

وفي الأخير لا يسعنا إلا التقدم بالشكر والامتنان للمشرف د. خلف الله بـــن علـــي علـــى المجهودات المبذولة والتي سهلت علينا الكثير من القضايا وأنارت لنا طريق البحث.

تيسمسيلت في: **2016/05/25**

ناجي نادية

الفصل الأول

حدود قصيدة النثر وخصائصها

تمهيد .

1- التعريف بقصيدة النثر .

2- بنيتها .

3- هيكلها .

4- نشأة قصيدة النثر العربية .

5- قصيدة النثر بين الأصالة والمعاصرة .

6- قصيدة النثر بين الرفض والقبول .

الفصل الأول:

حدود قصيدة النثر وخصائصها

تمهيد:

من أشهر مقولات طه حسين أن: «التأريخ للظاهرة الأدبية أشد ما يكون استعصاءً على من يريد التدقيق في حصرها، وتحديد وقتها؛ لأنها لا تظهر إلا بعد مقدمات عدّة يتوافق بعضها على فعالية بعض، ومن هذا التوافق والتغالب تنتج الظاهرة الأدبية»[1]. انطلاقا من هذه المقولة نستنتج أن طه حسين يشير إلى قضية مهمة عند التأريخ لأي ظاهرة أدبية وهي أن أي جنس أدبي هو نتيجة لمقدمات عديدة تشترك فيها أطراف شتى وتتطور عبر الزمن لتتكون في الأخير مكتملة كما أريد لها.

وإذا أردنا التعرف على نشأة هذا النوع من الشعر –ونعني القصيدة الحرة– في الساحة الإبداعية العربية، كان لزاما علينا أن نكشف عن أولياتها عالميا؛ فهي نتاج الثقافة الغربية بمختلف متغيراتها الاجتماعية والبيئية والاقتصادية والفلسفية. وقد كان الشعراء الرمزيون الفرنسيون وعلى رأسهم (شارل بودلير) في مجموعته (قصائد نثرية قصيرة) من الأوائل الذين كتبوا في هذا المضمار، كما تجدر الإشارة –هنا– إلى أعمال الشاعر (رامبو) الذي كان يؤكد على أنه مفتون بقصائد بودلير النثرية[2]، إضافة إلى الشاعر (مالارمي) الذي خطى بقصيدة النثر خطوات كبيرة حيث جعل من القصيدة حلقة وصل بين الشاعر والقارئ إذ يصرح: «إن معنى أبياتي هو ذلك الذي يعطيه لها القارئ»[3]. وقد تبنى هذا النوع من الشعر الشعراء الأمريكان، وأول أولئك الشاعر (والت ويتمان) خاصة في ديوانه (أوراق الشعب) الذي صدر سنة **1885**[4].

1- طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، مصر، ط6، 1963، ص.39.

2- ينظر: خليل الخوري، رامبو حياته وشعره، مطبعة الشعب، بغداد، 1998، ط1، ص.16.

3- ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ج1، ص.202.

4- ينظر: www.wdl.org/ar/item/9683.

وتأسيسا على ما سبق فإنّ القصيدة الحرة قصيدة أوروبية ، كما نجد بذورها لـــدى الشـــعراء الألمان، ثم يطورها الفرنسيون، والأمريكان بعد ذلك، وقد جوبهت بغير قليل من المعارضـــة خـــارج فرنسا بخاصة، لكنها لم تلبث أن حصلت على موقعها في الســـاحة الإبداعيـــة، بـــل والغريـــب أن المتحمسين لها يزدادون يوما بعد يوم[1].

وقبل أن نعرج على نشأة مثل هذا النوع من الشعر في المدونة الإبداعية العربية ارتأينا أن نعرف هذه القصيدة وذلك من جوانب عدة كالتعريف بالمصطلح وبناءها وهيكلها.

1 - التعريف بقصيدة النثر:

في البداية تجدر الإشارة إلى أن تسمية القصيدة المعاصرة أو قصيدة النثر أو القصيدة الحرة قـــد أثار خلافا بين الشعراء والنقاد، وقد كان أدونيس أول من استعمل مصطلح (قصيدة نثر) نقلا عـــن المصطلح الفرنسي ***Poème en prose***، وذلك في مقالة له تحت عنوان: (محاولة في تعريـــف الشـــعر الحديث)، ولكن المصطلح في هذه المقالة لم يُسَيَّجُ بسياج مفهومي يبرز خصائصه[2]، أما الباحث عبـــد الرحمن محمد القعود فيذهب إلى أن قصيدة النثر تثير إشكالية من خلال اسمها نفسه، إذ كيف يمكـــن الجمع بين متناقضين هما الشعر والنثر؟ ويشير إلى أنه طرح في أحد بحوثه مصطلحا بديلا هو (القصيدة الحرة)، أما غالي شكري فيرى أن تسمية (قصيدة النثر) تسمية خاطئة، وقد اقترح تسمية أخرى هي (التجاوز والتخطي)، وفي المسار نفسه يسير عبد العزيز المقالح مقترحا مصطلحا بديلا هو (القصـــيدة الأجد)، ويذهب عبد الكريم الناعم مذهبا قريبا من ذلك حين يعلن أن تسمية (قصيدة النثر) لا يخلو من تضاد، ويقف الناقد السوري محمد عزام عند مصطلح قصيدة النثر ويعتبره خاطئا شـــأنه شـــأن

1- ينظر: ملكوم براويري وجيمس مكفارلن، الحداثة، ترجمة حسين فـــوزي، دار المـــأمون، بغـــداد، العـــراق، 1990، ج2، ص.79إلى 84.

2- ينظر: رابح ملوك، بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية، مخطوط دكتوراه، جامعة الجزائر، 2007-2008، ص.54.

مصطلح (الشعر الحر)، والأولى عنده أن تسمى بالشعر الحر[1].فما المقصود بقصيدة النثر، أو الشعر الحر؟

1-1- لغة:

ورد في لسان العرب هذا التعريف للفظي قصيدة ونثر: «القصيدة: القصد استقامة الطريق، قصد يقصد قصدا، فهو قاصد والقصد إتيان بالشيء»[2].

النثر: «نثرك الشيء بيدك ترمي به متفرقا مثل نثر الجوز واللوز، وقد ينثره نثرا ونثارا، والنثارة ما نتناثر منه»[3].

1-2- اصطلاحا:

يعرفها أدونيس بقوله: «هي نوع متميز قائم بذاته ليست خليطا، هي شعر خاص يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة؛ لذلك لها هيكل وتنظيم ولها قوانين ليست شكلية فقط بل عميقة عضوية كما في أي نوع فني آخر»[4].

أما محمد علي الشوابكة فيعرفها بأنها: «الكتابة التي لا تتقيد بوزن أو قافية، وإنما تعتمد الإيقاع والكلمة الموحية، والصورة الشعرية، وغالبا ما تكون الجمل قصيرة محكمة البناء مكثفة الخيال»[5].

ولقد أطلق "جون كوهين" على قصيدة النثر القصيدة المعنوية ويقول: «ففي قصيدة النثر في الواقع يوجد بصفة عامة الخصائص المعنوية نفسها التي توجد في قصيدة الشعر، وليس هناك شك في أن الشاعر في قصيدة النثر متحرر من قيود الوزن، وهو من ثمّ أكثر طواعية لكي يلعب على رافد

1- ينظر: رابح ملوك، بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية، الصفحات، 54إلى 58.

2- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1997، ط.01، م.5، مادة قصد، ص.264.

3- المصدر نفسه، م.6، مادة نثر، ص.136.

4- أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة الشعر، دار مجلة شعر، بيروت، س.4، ع.14، 1960، ص.81.

5- محمد علي الشوابكة وأنور أبو سليم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، الأردن، 1991، ص.209.

المستوى المعنوي»[1]، وهنا نجد "جون كوهين" يتفق مع تعريف محمد علي الشوابكة في قضية التخلي عن الوزن والقافية في بناء قصيدة النثر، غير أن محمد علي الشوابكة يضع لها بعض الخصائص المميزة كالإيقاع والصورة الشعرية والجمل القصيرة والخيال المكثف.

غير أن هذا اللون الجديد عرف إشكالية في المصطلح سببها تضارب آراء الأدباء والنقاد حول تسميته، كونه جمع بين فنين هما: الشعر والنثر؛ فتعددت بذلك التسميات نذكر منها: الشعر المنثور، النثر الشعري، القصيدة المضادة، القصيدة غير العروضية النثيرة، الإبداع والشنر وهي محاولة من الشاعر محمد حسن عواد لينحت من اللفظين أي الشعر والنثر لفظا ثالثا وأطلق عليه الشِنَرْ، لكن هذا المصطلح لم يلق الترحيب من قبل النقاد والشعراء، في حين سماه ميخائيل نعيمة الشعر المنسرح[2].

ولقد أطلق عليه عبد الله الغذامي مصطلح القول الشعري فيقول: «فجملة القول الشعري إذن هي كل جملة شاعرية جاءت في جنس النثر»[3].

ولكن نجد نذير العظمة يميز بين قصيدة النثر والشعر المنثور فيقول: «تتداخل القصيدة، قصيدة النثر مع قصيدة الشعر المنثور من حيث خصائصها وصفاتها، إلا أنها تتميز عنها بالشكل الهندسي رؤية وبنية داخلية وخارجية»[4]، وهو إذن لا ينكر التداخل بين قصيدة النثر والشعر المنثور إلا أن هناك اختلافا على مستوى بنية القصيدة.

ويعرفها الشاعر نزار قباني في قوله: «إن قصيدة النثر هي ثمرة من ثمار الحرية ونتيجة من نتائج الثورات الثقافية والسياسية التي تحرث تراب هذا الكوكب، وصورة لهذا العصر الطموح الذي يغير

1- جون كوهين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000م، ط4، ص.33.

2- ينظر: محمد علي الشوابكة وأنور أبو سليم، معجم مصطلحات العروض والقافية، ص.209.

3- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط.04، القاهرة، 1998م، ص.98.

4- نذير العظمة، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي، ط.01، جدة، المملكة العربية السعودية، 2001م، ص.220.

جلده كل دقيقة»[1]. فالشاعر يرى أن قصيدة النثر هي انعكاس لتطور العصر، وديناميكية فكرية فهما نتاج ثورات مست كل الأصعدة.

أما عن نازك الملائكة فيتحدد مفهوم الشعر الحر لديها انطلاقا من البنية العروضية، فالشعر الحر عندها «ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة»[2]، ويتصف الشعر الحر بثلاث مزايا رأت فيها أنها "المزايا الخادعة" وهي – أولا: الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر.

– وثانيا الموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة.

– ثالثا: التدفق، وهي ميزة معقدة تفوق الميزتين السابقتين في التعقيد، وينشأ التدفق عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة، فإنما يعتمد الشعر الحر على تكرار تفعيلة ما مرات يختلف عددها من شطر[3].

2- بنيتها:

تعتمد على الجمع بين الإجراءات المتناقضة؛ أي أنها تعتمد أساسا على فكرة التضاد وتقوم على قانون التعويض الشعري إذ إنها تتألف من ثلاثة عوامل متزامنة تنصب كلها في بؤرة واحدة لإحداث فعاليتها الجمالية وهي بالترتيب:

– تعطيل الأوزان العروضية المتداولة.

– تفعيل أقصى للطاقات الشعرية الممكنة.

– إبراز الاختلاف الدلالي الحاد[4].

1- الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، د.ط، عين مليلة، الجزائر، د.ت، ص.118.

2- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط.02، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ص.27.

3- المرجع نفسه، ص.27.

4- ينظر: الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص.117.

فإن في بعضه من الشجن على الوضع الإنساني ما يعوض عن الخطابية التي يتمتع بها الشعر الكلاسيكي. الشعر الحر هذا اللون من الشعر الحديث الذي خفف من قيود القافية وصرامة الشطرين، وهو المصطلح الذي قبلته نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)، وهو أيضا الترجمة العربية للمصطلح الفرنسي ***Vers libre*** فليس حرا بالمعنى المطلق، لأنه ما يزال يراعي رويا معينا وما يزال يخضع للإيقاع المنظم. على أن إيجاد تسمية شاملة لهذا اللون من الشعر ليس بالأمر السهل، ذلك أنني –والقول لنازك الملائكة- كلما قرأت شعر شاعر وجدتني أشتقّ للحركة الشعرية تسمية مستوحاة مما قرأته. ولست أعني أنني عجزت أن أجد في هذا الشعر عناصر مشتركة، ولكن تباعد الإيحاءات التي يستمدها الدارس من شعر كل شاعر على حدة دليل على حيوية خاصة وتفرد في العناصر المميزة لدى كل فرد، دون انعدام صفة التواتر والتشابه أحيانا، ويكاد أن يكون الشكل الخارجي هو أقوى رابط يربط بين المسارب المتعددة في هذا الشعر، وإن لم يكن الرابط الوحيد. ولهذا ستظل كل محاولة لإيجاد اسم لهذا الشعر تحوم حول الشكل حين يصبح العامل الزمني في التسمية مثل: (الشعر الحديث، والشعر المعاصر) ضعيفا بمرور الزمن، ولهذا يستسهل الدارسون أن يسموه الشعر الحر (أو المتحرر أو المنطلق أو المسترسل)[1].

يعرفه بدر شاكر السياب قائلا: «إنه بناء فني جديد، جاء ليسحق الميوعة الرومانتيكية وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسيكية، كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد السياسيون والاجتماعيون الكتابة به»[2].

1- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، ط.01، 1978 ص.ص. 28-27.

2- بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ص.136 ج.01، إحسان عباس

3- هيكلها:

يعد الهيكل في رأي نازك الملائكة من أهم عناصر القصيدة ووظيفته أن يجعل من القصيدة وحدة منسجمة، وأي هيكل ينبغي أن يشتمل على عناصر أربعة هي: التماسك، والصلابة، والكفاءة، والتعادل، وتشرح نازك ما تقصده بهذه العناصر الأربعة.

فالتماسك تريد به أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة، والمراد بالصلابة أن يكون الهيكل متميزا عن التفاصيل التي يأتي بها الشاعر للتكوين العاطفي والتمثيل الفكري، وتعني بالكفاءة احتواء الهيكل على كل ما يحتاج إليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن في داخلها تفاصيلها الضرورية كافة، دون أن يحتاج قارئ القصيدة إلى معلومات خارجية تساعده على الفهم، فهي عنصر أساسي في كفاءة الهيكل، وثانيهما أن تكون الصور في القصيدة من استعارات وتشبيهات وغيرهما واضحة في نطاق القصيدة[1].

أما التعادل فتريد به حصول التوازن بين مختلف عناصر الهيكل، وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية.

وقد جعلت نازك الهيكل ثلاثة أضرب: الهيكل المسطح، والهيكل الهرمي، والهيكل الذهني.

فالهيكل المسطح: هو الذي يخلو من الحركة والزمن، ومن ذلك أن يصف الشاعر منظرا خارجيا وما يتركه من أثر في نفسه، كوصف تمثال أو سفينة أو بركة، فهذا الهيكل[2] خلو من الحركة، والشاعر يلجأ إلى أساليب يخلق بها الحركة فيدّ الفراغ، وذلك باستعمال الصور والتشبيهات والتعبير عن العواطف، وقد مثلت نازك لهذا الهيكل بقصيدة لنزار قباني عنوانها: (شباك) من ديوانه (أنت لي)، ومنها قوله:

1- بنظر، محمد إحسان، النص (رؤية نازك الملائكة لقضايا الشعر المعاصر)، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد83، ج.01، ص.25-26.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص25-26.

حُيِّيتَ يَا شُبَاكَهَا المَلْفُوف بِالبَنَفْسَجِ

أَصْبَحْتَ دَيْرًا للشحَارِير وَمَأْوَي العَوْسَجِ

لِسُورِكَ الرَحِيمِ أَسْرَابُ السَنُونُو تَلْتَجِي

يَا جَنَّةً عَلَى السَّحَابِ غَضَّة التَأَرُج[1]

فتزار يصف هنا شيئا جامد هو الشباك، وقف أمامه في لحظة معينة فوصفه، وتعاقب الصور غير مرتبط ارتباطا عضويا وإنما تقف كل صورة معزولة عن الصور الأخرى، حتى لنستطيع إذا أردنا أن نقدم بيتا على البيت، والهيكل المسطح لا يتيح فرصة لقصيدة طويلة، وفي رأب نازك كل قصيدة جيدة لا بد أن تحتوي على عنصر الحركة، على صورة من الصور، وإلا كانت رديئة.

والهيكل الهرمي: هو الذي يمنح فيه الشاعر الأشياء بُعدها الرابع، وهو الحركة، فبدلا أن توصف الأشياء ساكنة ذات ثلاثة أبعاد يصف الشاعر الأشياء متحركة، متغيرة، مؤثرة، فيما حولها، فالقصائد الهرمية لا بد أن تتضمن (فعلا) أو (حادثة).

ومن نماذج هذا الهيكل أوردت نازك قصيدة لعلي محمود طه من ديوانه (ليالي الملاح التائه) عنوانها (التمثال)، فالشاعر في هذه القصيدة يمضي كل صبح ليصطاد غرائب البر والبحر ويعود في المساء ليلقي صيده على قدمي تمثاله.

والشاعر هنا يصعد إلى النجوم ويهبط إلى أعماق البحر، ويجوب البراري وعصور التاريخ، بحثا عن الحلي التي يريد أن يتوج بها تمثاله الجميل، ومن القصيدة قوله[2]:

أَيُّهَا التِّمْثَالُ، هَا أَنَا ذَا جِئْتُ أَلْقَاكَ

فِي السُّكُونِ العَمِيقِ

حَامِلاً مِنْ غَرَائِبِ البَرِّ والبَحْرِ

1- محمد إحسان، النص (رؤية نازك الملائكة لقضايا الشعر المعاصر)، الصفحات من 25 إلى 28.

2- المرجع نفسه، الصفحات من 25 إلى28.

وَمِنْ كُلِّ مُحْدَث وَعَرِيقٍ

ذَاكَ صَيْدِي الذِي أَعُودُ بِهِ لَيْلاً

وَأَمْضِي إِلَيْهِ عِنْدَ الشُّرُوقِ

وقد أطالت نازك في تحليل هذه القصيدة وبين عناصرها الفنية المميزة[1].

والهيكل الذهني: هو الذي يصور فيه الشاعر عنصر الحركة في أسلوب فكري، ففي حين تستغرق الحركة زمنا في الهيكل الهرمي، نجد الحركة هنا لا تستغرق أي زمن لأنها حركة في الذهن يقصد بها بناء هيكل فكري لا وصف حدث يستغرق زمنا، والشاعر هنا يناقش فكرة ويدعمها بالأمثلة، وخير من يمثل هذا الهيكل شعراء المهجر: جبران ونعيمة وأبو ماضي[2].

وقد اختارت نازك لتمثيل هذا الهيكل قصيدة (العنقاء) لأبي ماضي من ديوانه (الجداول)، ويريد أبو ماضي بالعنقاء السعادة، فقد أخذ يبحث عنها لعله يجدها.

التمسها في الطبيعة وفي القصور وفي الزهد وفي الأحلام، فلم يجدها، وأدرك بعد فوات الوقت أنها كانت معه طوال الوقت، وهو لا يدري، وهذا جزء منها:

أَمَا رَأَيْتَ اللَيلَةَ الحالِكَةَ

والطِّفلَةُ المُشْرِقَةُ الضَاحِكَةُ

فَإِنَّني إِلَيْكِ يَا بَرْقَتِي

وَإِنَّني الطِّفْلَةُ يَا لُعْبَتِي

يَا فَرْحَتِي أَنْتِ وَيَا دَمْعَتِي

تَجْلُو دُجَاهَا البرقَة السَلطِعَة

1- محمد إحسان، النص (رؤية نازك الملائكة لقضايا الشعر المعاصر)، الصفحات من 26 إلى 28.

2- المرجع نفسه، الصفحات من 26 إلى28.

تُحْزِنُهَا لُعْبَتُهَا الضَّائِعَةُ[1]

والفكرة الأساسية في هذه القصيدة أن الشاعر يرى في حبيبته الحياة كلها، وقد عبر الشاعر عن هذه الفكرة بإدخال حركة ذهنية في القصيدة، فراح ينقل ذهن القارئ بين المظاهر المتعددة للفكرة دون أن يحتاج إلى استعمال الزمن.

وخلاصة القول في هيكل القصيدة (البنية) عند نازك أن موضوع القصيدة إما أن يدور حول منظر ساكن يراه الشاعر في لحظة معينة فيصفه، وهذا الهيكل يفتقد الحركة، وإما أن يدور حول موضوع يتحرك فيه الشاعر من نقطة إلى أخرى، وإما أن يكون الموضوع ذهنيا يدور حول فكرة خطرت في بال الشاعر، ولا حاجة في هذا الهيكل إلى الزمن، كموضوع السعادة أو الموت أو الحرية[2].

4- نشأة قصيدة النثر العربية:

قصيدة النثر مصطلح ظهر أول مرة عام **1960**، ويؤكد أنسي الحاج أن قصيدة النثر ظهرت أولا نتيجة الضعف في الشعر التقليدي، وثانيا من الشعور بأن العالم قد تغير ويتغير، فارضا مواقف جديدة تفرض بدورها أشكالا جديدة، وثالثا نتيجة الترجمات عن الشعر الغربي وهو يرى أن قصيدة النثر جاءت تتويجا لجهود بدأت منذ قرن من الزمان لا لتحرير الشعر العربي وحده؛ بل لتحرير الشاعر العربي بالدرجة الأولى، فالشاعر في عالم متغير في حاجة إلى لغة تستطيع تجسيد مواقفه الجديدة: لغة الشاعر الحر يجب أن تظل تلحقه، الشاعر لا ينام على لغة قديمة بالية.

أقام كل من أدونيس وأنسي الحاج أفكارهما على أفكار سوزان برنار في كتابها قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا هذه (باريس **1959**)، لكنهما يتحدثان بثقة وحماس[3] إلى أن يصل بهما ذلك

1- محمد إحسان، النص (رؤية نازك الملائكة لقضايا الشعر المعاصر)، الصفحات من 26 إلى28.

2- المرجع نفسه،ص.ص.27-28.

3- ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط.01، مايو 2001. ص.ص.691-693.

الحماس إلى أن يجعلا من قصيدة النثر أعظمن شكل أمكن بلوغه، يقول الحاج: «وقصيدة النثر هي اللغة الأخيرة في سلّم طموحه، لكنها ليست باتة سوف يظل يخترعها»، ويرفع أدونيس شاعر النثر فوق منزلة شاعر النظم بكثير: «فشاعر الوزن... منسجم يقبل بقواعد السلف ويتبناها، بينما شاعر النثر متمرد ورافض، فهو ليس تلميذا، بل خالق وسيد».

والفكرة التي يصرح بها الباحث ويوحي بها أدونيس، ومفادها أن قصيدة النثر في العربية جاءت نتيجة تجريب طويل في الشكل الشعري، لا تقوم على أساس متين هي الأخرى، إن جميع الأشكال التي تستخدم النثر وسيلة للتعبير الشعري في العربية تبدو أنها جاءت نتيجة تأثيرات غربية مباشرة لا نتيجة تطور تدريجي محتوم[1].

وبدأت تجليات هذه القصيدة مع مستهل السنة الثانية لمجلة شتاء **1958**، في العدد نفسه الذي افتتحه بقصيدتي محمد الماغوط (حزن في ضوء القمر) و(الخطوات الذهبية)، وكان ذلك حين نشر أنسي الحاج ثلاث قصائد حرص على طباعتها بطريقة قصيدة النثر الفرنسية، ونشر أدونيس في عدد صيف **1958** قصيدة (وحدة اليأس) التي يمزج فيها بين كتابة التفعيلة والكتابة النثرية[2].

ومن أهم ملابسات وظروف نشأة قصيدة النثر العربية فنجد:

أ- **العامل السياسي والاجتماعي:**

ظهرت قصيدة النثر العربية في نهاية الخمسينيات من القرن العشرين وهي فترة حرجة في تاريخ العالم العربي، حيث لم يشهد إلا الانقسام والتمزق السياسي والإيديولوجي والاقتصادي، ونتيجة لذلك ساد جو من الانهزام والشعور بالإحباط وسط الشعوب العربية، ويعود هذا الوضع إلى الحرب العالمية الثانية وتداعياتها على العالم بأسره والعالم العربي على وجه الخصوص، وبطبيعة الحال ألقت هذه الأوضاع القاهرة بظلالها على الحركة الفكرية والثقافية العربية، فكان هذا الانعطاف بمثابة

1- ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص.693.

2- أحمد السماوي، الأدب العربي الحديث، دراسة أجناسية، مركز النشر الجامعي، د.ط، تونس، 2002، ص.103.

استجابة لتلك الأزمات التي هزت الذات الإنسانية، فضلا عن الثورة الصناعية التي أدت إلى سيطرة المادة على الإنسان، دون إهمال مأساة تقسيم فلسطين **1948** أين دخل الشعر العربي بعد النكسة في صراع عنيف وحاد ما ولد حالة من القلق، أو كما وصفته نازك الملائكة بمجتمع قلق من خلال قولها: «إننا نقلق لأننا قد بدأنا نملك وعيا بحياة أسمى من الحياة التي نحياها، وكأننا قد بدأنا نقلق لأننا بدأنا نتحيز إلى كيانين أحدهما يدرك الحاضر والآخر يدرك المستقبل»[1].

وإبراهيم الحاوي لم يخف انعكاس هذه الظاهرة على إنتاج شعراء هذه الحقبة بقوله: «وليس غريبا أن يتولد من هذا الوضع المأساوي شعورا بالحزن يغمر العامة والشعراء بكل خاص، فكم لمس الشعراء هذه المأساة بالتصريح حينا وبالرموز والإيحاءات في أغلب الأحيان»[2].

تأسيسا على ما سبق يمكن القول إن التجديد في الشعر كان أمرا حتميا بالنظر إلى تلك التحولات التي عرفها العالم العربي، وهو ما يؤكده كثير من النقاد الذين يرون أن ثورة الشعر توافق اندلاعها مع الثورات في مختلف الأصعدة من بينهم غالي شكري الذي يقول في هذا السياق: «لا شك مرة أخرى أن ثمة علاقة وإن كانت معقدة بين ثورات سياسية وثورات الفن، لكنها بالقطع ليس علاقة آلية مباشرة»[3].

ويدعم هذا الرأي عبد الرزاق عبد الواحد الذي يرى أن المناخ كان مهيأ للتمرد فيقول: «لدينا وطن ذائع، ولدينا ملكية وإقطاع وتدهور ثقافي عام وجوع حقيقي ونظام اجتماعي مهترئ، فكانت هناك حركة تمرد شاملة تبدأ من التظاهرات في الشاعر وتنتهي في الفن والثقافة، أي أن عملية التغيير كانت حاجة ضرورية»[4].

1- عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، تر: أسامة أسبر، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، القاهرة، 2000، ص.29.

2- إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، ط.1، بيروت، 1984، ص.200.

3- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الآفاق الجديدة، د.ط، القاهرة، د.ت، ص.45.

4- جهاد فاضل، أسئلة الشعر (حوار مع عبد الرزاق عبد الواحد)، الدار العربية للكتاب، د.ط، د.ت، ص.163.

وفي الأخير يمكن التأكيد على أن طبيعة الأحداث السياسية والاجتماعية في الوطن العربي كلها ظروف جاءت لتذكي نار الثورة الفكرية والثقافية، وتعطي إحساسا شديدا بضرورة التغيير على كافة الأصعدة، لذلك نجد أن الخطاب الشعري قد مسته تلك الثورة والحركة.

ب- التأثر بالآداب الأجنبية:

يعد الانفتاح على الثقافات الأجنبية وما صاحبه من عمليات الترجمة للكثير من الأدب العالمي من أبرز أسباب ظهور قصيدة النثر، فمنذ أن ظهرت وأصابع الاتهام موجهة إليها بأنها جنس أدبي دخيل ذو جذور أوروبية، ونجد أدونيس يصرّح بالتأثير الأوروبي في ذلك التحول الذي طرأ على الشعر العربي فيقول: «فقد كان اللقاء الحضاري العميق بين التراث العربي والشعر الأوروبي هو الأب الشرعي لتلك الهمزة التي أصابت العمود الخليلي»[1].

وكان يوسف الخال هو الآخر قد أعرب عن تأثره بالحياة الباريسية حين صرّح في أعداد مجلة شعر قائلا: «وقد أتاح لي جو باريس وانصرافي التام إلى حياة الفكر والشعر والفن وما يرافقها من صفاء البال والذهن والتفتح على الجمال بكل أنواعه أن أتوصل إلى حل بعض المشاكل الشعرية والفكرية التي كانت تقلقني في السنوات الأخيرة ويبدو هذا جليا في النتاج الشعري الذي كتبته»[2].

ويتضح مما سبق أن كل الآداب الإنسانية لا يمكن أن تعيش منعزلة بل لا بد أن تستفيد من بعضها البعض، وقد عبّر أدونيس عن هذا قائلا: «ليس الشعر الفرنسي الراهن أو الأمريكي الراهن أكثر أهمية وغنى من الشعر العربي الراهن، وإذا كان شعرنا العربي يتأثر بالتجارب الشعرية الحالية في العالم فإن أصحاب هذه التجارب يتأثرون هم أيضا بإبداعاتنا العربية»[3]، وفي هذا دعوة إلى تزاوج الحضارات وانصهارها في بعضها البعض.

1- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، ط.01، بيروت، 1980، ص.267.

2- يوسف الخال، أخبار وقضايا، مجلة شعر، دار مجلة شعر، د.ط، بيروت، 1959، س.3، ع.9، ص.136.

3- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص.87.

ج- الترجمة:

لا يقل دور الترجمة عن العوامل السابق ذكرها في نشأة قصيدة النثر العربية، حيث توطدت علاقة شعراء مجلة شعر بالشعر الأجنبي بهد ترجمة عدد من النصوص الشعرية خاصة الفرنسية ونشرها على صفحات المجلة، كما كان لقصيدة إليوت (الأرض الخراب) **1922** الأثر الكبير على الشعراء العرب الذين حاولوا محاكاتها وعن هذا يقول : «حاول تقريبا جميع الشعراء العرب الشباب في الخمسينيات أن يترجموا الأرض الخراب أو أجزاء منها إلى العربية وأن يكتبوا أرضهم الخراب الخاصة بهم»[1].

وعليه نقول بأن تبلور قصيدة النثر عند العرب كان نتيجة لحضور هذه العوامل السابق ذكرها.

5- قصيدة النثر بين الأصالة والمعاصرة:

إن المثير من النقاد والشعراء يرون أن قصيدة النثر من لون إبداعي دخيل على الأدب العربي، وأن أصولها تعود إلى الآداب الأجنبية، يقول في ذلك "أحمد بزون": «صحيح أن هذا الفن له جذوره وانتماؤه الغربي فبودلير يعتبر أول مؤسس لهذه القصيدة كما أن ولتمان كان أول من كتب القصيدة النثرية بشكل ناضج، واستعمل هذا النسق التعبيري معتبرا إياه شعرا بشكل واضح»[2].

ولقد استفاد المنظرين لقصيدة النثر من سوزان برنار في التنظير لهذا الإبداع الجديد من حيث المصطلح والخصائص، ولكن هذا لا ينفي أن تراثنا الشعري لم يعرف شكلا يقترب من قصيدة النثر وإن كان قد عُرف بمسميات أو مصطلحات أخرى، ومن الباحثين الذين تساءلوا عن الجذور العربية لقصيدة النثر نميز عبد العزيز المقالح يقول: «نجد في التراث نفسه أكثر من جواب وأكثر نموذج شعري يؤكد أن الشعر غير الوزن والقافية»[3].

1- عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص.36.

2- ينظر: أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، ط.1، بيروت، 1996، ص.79.

3- عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، ط.1، بيروت، 1985، ص.96.

كما ذهب بعض الدارسين إلى أن قصيدة النثر لها جذور تاريخية قديمة من الفراعنة والبابليين والآشوريين، مرورا بمتصوفة الإسلام ونشيد الإنشاد[1]، ولقد كان سيد قطب من بين المهتمين بنشيد الإنشاد، نظرا لما يحتويه من تناسق الصور الفنية وظلال الشعور والإيقاع الداخلي، فأغلب ما ورد في كتب العهد القديم جاء بأسلوب أو إيقاع من دون وزن ولا قافية[2].

ويؤكد عبد العزيز المقالح ذلك بقوله: «هناك موروثا عربيا إسلاميا أقرب وأرحب تجربة وإمكانية ليكون الأساس التاريخي لهذا الشكل المتجاوز من الشعر، إنه الموروث الصوفي النابع من اللغة القرآنية والإيقاع القرآني»[3].

إن هناك عددا من التعريفات التي قدمها النقاد العرب والتي لم تربط مفهوم الشعر بالوزن والقافية، فنجد مثلا قدامة بن جعفر يعرّف الشاعر بقوله: «الشاعر من شعر يشعر فهو شاعر... ولا يستحق هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره، وإذا كان إنما استحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإن أتى بكلام موزون مقفى»[4].

وهذا التعريف يعكس سبق الشعور على الوزن والقافية وهذا يتفق مع تعريف حسان بن ثابت للشعر فيقول:

إنما الشعر لب المرء يعرضه على المجالس إن كيسا وإن حمقا

وإن أشعر بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقا[5]

فحسان يرى بأن الشعر هو العقل، ويقول عبد الله خنشالي إنه: «قد يقصد به أيضا العواطف والأحاسيس والصدق عندئذ يتمثل في صدق تصوير ونقل تلك العواطف والمشاعر».

1- ينظر: حلمي سالم، كلام العرب باطل

www. Jehta. Com/ arabic/ maara 29. Htm.

2- ينظر: عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، ص.96.

3- المرجع نفسه، ص.96.

4- أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، ط.01، بيروت، لبنان، 2001، ص.258.

5- عبد الله خنشالي، مفهوم الشعر في النقد المغربي في القرن الرابع والخامس، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 1994، ص.19.

ومن الأجناس الأدبية التي تتخذ موقعا وسطا بين النثر والشعر ما يسمى بالنثر الفني، وقد ظهر هذا الفن مع بداية القرن الثاني للهجرة، ثم أخذ في الانتشار شيئا فشيئا، وفي هذا العصر ظهر كتابان هما: ابن المقفع وعبد الحميد الكاتب، فقد كتبا نثرا فيه شيء من الفن ويهدف إلى استمالة القارئ بالإضافة إلى مخاطبته الفكر بصفة خاصة ويدخل في النثر الفني كل ما يحتل منطقة متوسطة بين الشعر والنثر كالإشارات الموجودة في الموروث الفلسفي والصوفي أو ما جاء منه على سبيل المقامات[1].

ويذهب عبد العزيز المقالح فيؤكد أن: «المفهوم الحقيقي عند العرب، وعرب الجاهلية بخاصة لا يجعل الوزن شرطا ضروريا لتكون الكتابة شعرا، ولم يظهر مفهوم الشعر هو الكلام الموزون المقفى إلا في عصور متأخرة»[2].

ويستدل على كلامه بالاتهام الذي وجهته العرب في الجاهلية للنبي صلى الله عليه وسلم بأنه شاعر وأن القرآن الكريم ما هو إلا شعر، فرغم إدراكهم أن القرآن غير موزون ولا مقفى إلا أنهم وصفوه بالشعر، ويؤكد حاتم الصكر أن هذا الوصف لا يرجع إلى الجهل بقواعد الشعر، وإنما يعود للأثر النفسي الذي يتركه القرآن فيقول: «لا يرجع إلى جهل أو خلط بل نتيجة احتكامهم إلى معيار الأثر الذي يحسه المتلقي بغير صورة الشعر المعروفة»[3].

لذا فاتهامهم القرآن بالشعر لا يعود سببه إلى عدم تمييزهم بين القرآن والشعر. كما أن هناك دليلا آخر يتجلى فيما يعرف بسجع الكهان، فرغم أن العرب أهملت المنثور في الشعر عندما اكتشفت الأوزان إلا أنه بقي قائما في سجع الكهان الذي نلمس فيه الشعر[4].

1- ينظر: محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية والفلاسفة والمفكرون العرب وما أنجزوه وما هموا إليه، الدار العربية للكتاب، د.ط، ليبيا، 1992، ص.46.

2- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، ط.3، 1985، ص.97.

3- حاتم الصكر، قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م.15، 1996، ص.76.

4- آمال دهنون، قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر الأسس والجماليات، رسالة ماجستير، جامعة بسكرة، 2004، ص.32.

ولقد أكد وليد سعيد الشيمي أن العرب القدماء لم يشترطوا الوزن في أشعارهم فكان الشعر سابقا عن الوزن[1].

وكمثال على ذلك ما روي عن أن حسان بن ثابت بعد أن سمع ابنه وهو يصف الزنبور بأنه كأعرابي في حبره حيث «ابتهج بوصفه ابنه عبد الرحمان وكان طفلا فهتف مزهوا: قال ابني الشعر ورب الكعبة»[2]، وهذا أكبر دليل على احتفاء العرب قديما بالجانب التصويري قبل الوزن والقافية.

6- قصيدة النثر بين الرفض والقبول:

لقد أحدثت قصيدة النثر جدلا كبيرا غيَّر كل الحسابات وقلب كل الموازين في الساحة النقدية العربية، فتفاوتت الآراء بين معارض ومؤيد فيما يلي رصد لأهم الآراء الرافضة منها والمؤيدة.

- الرفض:

لقد واجهت قصيدة النثر رفضا كبيرا عند ثلة من النُقاد لينقل الصراع بين المجددين بعد أن كان بين المحافظين والمجددين، ونجد في مقدمة الرافضين الشاعرة العراقية نازك الملائكة حيث تقول: «شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتبا تضم بين دفاترها نثرا طبيعيا مثل أي نثر آخر غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة الشعر، ويفتح القارئ تلك الكتب متوهما أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنه لا يجد من ذلك شيئا»[3].

غير أننا نرصد تناقضا في كلام نازك الملائكة، أليست هي التي دعت إلى تحرر القصيدة من قيود الأوزان والقوافي، ودعت إلى الثورة والتغيير والتجديد فكانت رائدة، فلقد كانت من أوائل

1- ينظر: وليد السعيد الشيمي، نازك الملائكة وقصيدة النثر، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م.30، ع.2، 2001، ص.191.

2- عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، ط.1، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص.97.

3- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط.07، بيروت، 1983، ص.213.

الشعراء الذين دعوا إلى إعادة النظر في موسيقى الشعر العربي عندما قالت في مقدمة ديوانها شظايا ورماد 1949: «ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا وترددها شفاهنا وتعلكها أقلامنا حتى مجتها... منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون، لقد سارت الحياة وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك مازال شعرنا صورة لقفا نبك وبانت سعاد والأوزان هي هي والقوافي هي هي وتكاد المعاني تكون هي هي»[1].

ولقد واجهت نازك الملائكة معارضة من طرف بعض النقاد ورأوا أن رفضها هذا له تبرير واحد وهو حبها للصدارة وتمسكها بهذا المنصب، فلم تستطع استيعاب وجود آخر بعد التجديد الذي جاءت به، وهناك موقف آخر رافض هو لمحمد حجي محمد حيث يقول: «الشعر شيء والنثر شيء آخر، علينا أن نتميز بالصرامة مع أنفسنا، لا ينبغي قبول كل ما يكتب مهما كان كاتبه على أساس أنه شعر»[2]، أي أنه اعتبر هذه التجربة تجربة فاشلة، كما اعتبر أمل دنقل اتجاه قصيدة النثر بأنه تفكك وتحلل فيقول: «إن هذا التحلل الفني والشعري نما وازدهر لأن هناك تحللا اجتماعيا، وتفسخا وطنيا... لكن لا بد من بناء مجتمع عربي جديد يصبح الانبهار بالمجتمع الغربي ونقله نقلا حرفيا داخل الدول كما صار عند أدونيس»[3]، أي أنه يرى قصيدة النثر ما هي إلا انعكاس لتفكك بنية المجتمع، وأن هذا الاتجاه الجديد سيقود التجربة الأدبية إلى الوراء.

ويقول حلمي سالم: «نعم استغل الركيكون والضعفاء قصيدة النثر وركبوها لتغطية فقرهم وقلة ذوقهم الجمالي، لكن هو عين ما حدث في كل تجربة وكل حركة وكل عصر»[4]، فهم يرون أن

1- الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص.90-91.

2- محمد حجي محمد، ليس النص هو المهم بل المبدع

www. Ohaddod. Com/ dia28. Htm.

3- جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، مقابلة مع أمل دنقل، دار الشروق، ط.1، بيروت، 1984، ص.ص. 261-262.

4- حلمي سالم، كلام العرب باطل، .www. Ohaddod. Com/ dia28. Htm.

أصحاب قصيدة النثر عاجزون عن النظم، ولذلك غطوا عيوبهم بثوب قصيدة النثر، وهذا كله يعكس استناد النقاد الرافضين لقصيدة النثر على ضرورة الوزن في الشعر.

وقد ردَّ عليهم أدونيس بقوله: «ليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر»[1].

ويقول صلاح فضل في قضية تقديسهم للأوزان: «فالإنسان يفرح فرحا عارما حين يكتشف في نفسه القدرة على الوزن ويتصور أنه ملك كنزا من كنوز السحرة الأقدمين»[2]، وهذا الرأي دليل على تقديس هذا الناقد للوزن العروضي في القصيدة العربية وهو أيضا دليل على وقوفه ضد قصيدة النثر التي تعتبر الوزن الخليلي غير مهم أبدا.

- القبول:

ونميز في الضفة الأخرى آراء لنقاد وأدباء نقاد تمرسوا على هذا اللون الجديد ألا وهو قصيدة النثر نذكر منهم: ميخائيل نعيمة فنجده ساخرا من الأوزان والقوافي «فلا الأوزان ولا القوافي من ضرورات الشعر كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة، عبارة منثورة جميلة التنسيق موسيقية الرنة كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية»[3]، فمفهوم الشعر عنده ليس القوافي والأوزان بل ملامسته أوتار النفس.

أما بالنسبة لأنسي الحاج فيعتبر شروط العرض موجهة إلى سواه، منذ أن بدأ يكتب قصيدة النثر، ويرى أن موسيقى الوزن والقافية تظل موسيقى خارجية، ومهما كان نصيبها من العمق فإنها تبقى صالحة لشاعر غير الشاعر المعاصر ولعالم غير العالم الذي نحياه، وهذا لا يعني أن قصيدة النثر

1- أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، س.3، ع.11، 1959، ص.84.

2- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، لبنان، 1992، ص.58.

3- ميخائيل نعيمة، الغربال، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، ص.425.

خالية من الإيقاع[1]، ويقول في هذا الصدد جبرا إبراهيم جبرا: «اليوم هناك إيقاع في هذا الشعر الجديد، حتى الآن ليس عندنا فراهيدي جديد استطاع أن يضع ضوابط موسيقية، وهذا شيء مشروع، هناك حضارة جديدة تصدر إيقاعات جديدة»[2].

وهذا الأمر يؤكده أدونيس الذي يعتبر «التمييز بين الشعر والنثر من خلال الوزن والقافية تمييزا شكليا لا جوهريا، والشعر لا يحدد بالعروض[3]، فالشاعر بذلك حر في اختيار الأشكال المستمدة من تجربته الخاصة، ويشير أدونيس إلى أنه من الخطأ أن نظن أن الشعر بإمكانه الاستغناء عن الإيقاع والتناغم، كما أنه من الخطأ أيضا اعتبارهما يشكلان الشعر كله، إن في قصيدة النثر موسيقى لكنها ليست الإيقاعات القديمة[4]، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة»[5].

كما نجده يصرح بأنه: «على الرغم من ذلك تكاد اليوم قصيدة النثر أن تكون الطريقة التعبيرية الغالبة خصوصا لدى الشعراء الشبان»[6]، ومن المعجبين أيضا عميد الأدب العربي طه حسين بحيث كتب مقالا بعنوان التجديد في الشعر، ويقول في ذلك: «ليس على شبابنا من الشعراء بأس فيما رأى أن يتحرروا من قيود الوزن والقافية، إذا تنافرت أمزجتهم وطبائعهم ولا يطلب إليهم في هذه الحرية إلا أن يكونوا صادقين»[7].

1- ينظر: صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة، الجزائر، 2009، ص.23.

2- المرجع نفسه، ص.23.

3- المرجع نفسه، ص.23.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص.24.

5- المرجع نفسه، ص.24.

6- أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب ، ط.1، بيروت، 1985، ص.73.

7- طه حسين، التجديد في الشعر ، مجلة شعر، س.1، ع.2، 1957، ص.99.

كما نجد توفيق الحكيم في كتابه أدب الحياة يعلن عن إعجابه بهذا الشكل الجديد وهو يرى أن تحطيم هؤلاء المجددين لتقاليد القصيدة القديمة هو ما يجعل شعرهم حقيقي[1]،، ومن جهة أخرى يرى الدكتور نعيم اليافي أنه إذا كانت التفعيلة أو القصيدة تمثل الحداثة الأولى فإن قصيدة النثر هي قصيدة الحداثة والفروق بينهما هو أن القصيدة التقليدية تستند إلى الشعر بالمعنى التراثي للكلمة، أما قصيدة النثر فشكل يستند إلى النثر ويسمو به إلى رتبة الشعر[2]، ويرى أنه إذا كان خصوم قصيدة النثر ينفون عن نص الحداثة الثانية أي علاقة له بالموسيقى وزنا وقافية وبأنظمة الإيقاع على اختلافها، فالشعر عندهم وُجد وسيظل قائما أو ملتحما بالنغمة والإيقاع، فإن من أنصار قصيدة النثر من يذهبون إلى أن نصهم حقا لا صلة له بالوزن والقافية، ولكنه يملك وزنا آخر غير تقليدي يقوم على نظام ذاتي للأصوات، يركب من وحدات تتناغم فيما بينها وتتعانق لتشكل دائرة مغلقة أساسها الترجيع المكاني والزماني والشوق والتجاذب[3].

ويرى محمد بنيس بأنه لا يشترط في قصيدة النثر أن تنتهي مقاطعها أو وقفاتها بقواف متّحدة أو متشابهة، لأن قصيدة النثر كنوع من الكتابة الجديدة لم تَعُدْ لها علاقة بالقافية التي تقف عند حد البيت، لذلك هو يكتفي بنوع من الكلمات التي تكوكب القصيدة بكاملها وتتجاوب في أرجاء النص لتبني إيقاعا لا يخضع لقاعدة قبلية، وإنما ينبع من تبعية الذات الكاتبة لغواية مجهولها ومساراته السرية[4].

1- ينظر: يوسف الخال، قضايا وأخبار، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، س.3، ع.9، 1959، ص.6.

2- ينظر: الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص.114.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص.115.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص.117.

إضافة إلى أن الشاعر محمود درويش والذي يرى بأنه «هناك شعراء مجيدون في قصيدة النثر وأسمي منهم على سبيل المثال أنسي الحاج ومحمد الماغوط وسركون بولص، إنهم يكتبون فعلا شعرا خاليا من الوزن والقافية ولكن له شروط الكتابة الشعرية»[1].

ولكن صلاح فضل يرى بأن قصيدة النثر لا تتميز بكونها قامت بتفعيل الإيقاع الداخلي لتعويض الإيقاع الخارجي، ولكن التوظيف الجمالي الفعال فيها هو انخفاض درجة الإيقاع المعهودة في النظم، في محاولة للعثور على التحفيز الإيقاعي المتغير بطريقة غير معيارية تخص كل نص على حدة؛ بحيث لا يمكن وضع قواعد عامة لها لأنها تجيء خصيصا لنسف القواعد وإثبات التغاير، وهذا واضح عند بودلير، حيث كان يطمح إلى أن يحقق للشعر موسيقى بدون إيقاع ولا قافية، حتى يكون مرنا وحادا كي يتكيف مع حركات الروح الغنائية وتموجات الخيال ورجفات الضمير[2].

ويقارن نزار قباني بأسلوب شاعري بين بناء القصائد الموزونة وبناء قصيدة النثر فيقول: «إن أسلوب بناءها يشبه بناء القلاع في القرون الوسط... مرمر... ورخام... وشموخ أعمدة، أما القصيدة الحديثة فهي أشبه بديكور حجرة صغيرة زرعت مقاعدها ولوحاتها وأوانيها بشكل ربما لا يوحي بالثراء الفاحش ولكنه يوحي بالدفء والألفة»[3].

فهو يرى أن قصيدة النثر أكثر الألوان الأدبية جرأة، ونجده يقول في تعليقه على ديوانه مائة رسالة حب الذي أسماه كتاب وهو خاص بقصيدة النثر: «في هذا الكتاب المكتوب على شكل رسائل سقطت الأشكال الخارجية للشعر سقوطا نهائيا، تكسر الجبس وتفتت السراميك واختفت التفعيلات والقوافي ومن خلال تعاملي مع الكلمات وتأملي للإمكانيات الموسيقية غير المحدودة المخبوءة تحت جلد المفردات، ولألوف الإيقاعات المحتملة التي يمكن أن يفجرها الكاتب من تربة اللغة وطبقاتها السفلية، تكشف لي أن الحظ الصارم الذي تعودنا أن يرسمه بين الشعر والنثر هو خط وهمي، وأن

1- جهاد فاضل، أسئلة الشعر، حوار مع محمود درويش، الدار العربية للكتاب، بيروت، د.ت. ص314.

2- ينظر: الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص.ص.115-116.

3- نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ط.02، بيروت، ج.7،/ج8، 1999.

قصيدة النثر التي تبرأنا منها ذات يوم وأسقطنا حقوقها المدنية واعتبرناها طفلا مجهول النسب قد استرجعت شرعيتها وجواز سفرها وأصبحت عضوا أساسي في نادي الشعر»[1].

وإضافة إلى كل هذا الإطراء الذي يقدمه نزار قباني لقصيدة النثر فهو يتعجب من الهجوم الذي تتعرض له، ونعتها بالبضاعة المستوردة مع أن شأنها شأن المسرح، فتاريخنا القديم لم يعرفه ولكن لم ليق معارضة.

وبين الرفض والقبول نجد صلاح عبد الصبور يقف موقف المتحفّظ فيقول: «لا تستوقفني الأسماء كثيرا، ليسموها قصيدة النثر أو ليسموها شعرا منثورا، أما أنا فلا أحب التسمية الأولى، ولكن كثيرا من أصوات الشعر المنثور تهزني بدءا من جبران خليل جبران، وانتهاء بمحمد الماغوط»[2].

ولنختم في الأخير بقول لكمال خير بك والذي يعكس رأينا كطلبة من هذا الإشكال حيث يقول: «إننا محمولون في إطار التحول الشعري المعاصر، على أن نعترف بتعددية الأنماط الشعرية، بحسب اختلاف مفهومات الشعراء والمراحل التي تؤثر في التطور التجريبي لكل منهم»، كما ننوه إلى أنه لا بد من توخي الحذر حتى لا نقع في الفخ نفسه الذي وقعت فيه القصيدة الخليلية لأنه لا توجد نهايات مطلقة في الأدب.

1- ينظر: الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، ص.118.

2- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تر: مجموعة من أصدقاء المؤلف، دار المشرق، ط1، بيروت، 1982، ص.353.

الفصل الثاني

المقاربة البنيوية للشعر الحر

تمهيد.

1- البنيوية في الأدب.

2- البنيوية منهج فلسفي .

3- موقف سارتر من الأنثروبولوجيا البنائية.

4- البنيوية و النقد الأدبي .

4-1- البنيوية في النقد الغربي .

4-2- الشكلانيون الروس والنقد البنيوي .

4-3- النقد البنيوي العربي .

5- نموذج للمقاربة البنيوية للقصيدة الحرة.

الفصل الثاني :

المقاربة البنيوية للشعر الحر

تمهيد:

في اعتقاد الكثير من المتخصصين في هذا الفرع من المعرفة أن البنية نسق من التحولات، لـــه قوانينه الخاصة، وتحمل البنية طابع النظام أو النسق،وهي تتألف من عناصر مترابطة فيما بينـــها،بحيث تختل إذا حدث تحول في أحد هذه العناصر، ويعرف لالاند البنيوية بأنها «كل مكـــون مـــن ظـــواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه،ولا يمكن أن يكون على ما هو إلا بفصل علاقته بما عداه »[1]. ومعنى هذا أن البنية هي تجانس وتآلف مختلف أجزاء مجموعة ما مادية أو معنوية،ولا يمكن أن تحمـــل معنى إلا في إطار مجموعة ككل،فنقول بنية اقتصادية،وبنية بيولوجية،أو بنية رياضية، فهذه البنيات هي عبارة عن مجموعة خصائص قارة وثابتة،لنظام ما[2].

ويجد "جان بياجيه"صعوبة في إيجاد تعريف محدد للبنية ذلك أنها تظهر في أشكال كثيرة التنوع، فيرى البعض أن البنيوية كما في الرياضيات-تتعرض مع تجزئة الفصول غير المتجانسة محاولين إيجـــاد الوحدة بواسطة تشاكلات، والبعض الآخرين كما اللغويين-يرون أن البنيويـــة تجـــاوزت الأبحـــاث التطورية للغة والتي تتناول ظواهر منعزلة،وأخذت بطريقة المجموعات للنظام اللغوي المتزامن[3].

ومن جهة أخرى تعني البنيوية في معناها الواسع تشكل الظواهر الكونية و الموجودات المختلفـــة في بنية من الأجزاء والعناصر المترابطـــة بحكـــم نظـــام متكامـــل مـــن العلاقـــات لأداء وظائفهـــا الدلالية،ويشتمل هذا التحديد دراسة كل الظواهر الإنسانية من وجهة معرفيـــة كاللغـــة والإنســـان والمجتمع والأجهزة وغيرها،واللسان أحد هذه الظواهر التي تخضع لنظام مخصوص وتتكون مادة اللسان من جميع أشكال التعبير، وتظهر في بنية متكاملة وعلى اللسانياتي أن يكتشف جزئيات وعناصر هـــذه

1- ينظر: زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر الفجالة، القاهرة، مصر، 1976، ص.42.

2- ينظر: لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007 ، 76.

3- ينظر: جان بياجيه، البنيوية،تر. عارف منيمنة، وبشير أوبري، منشورات عويدات، باريس، يروت،ط.4، 1985، ص.7.

البنية وحرصها وتتبع العلاقات التي تربط بينها دلاليا واستشفاف وظائفها وأسرارها من وجهة معارفية شمولية[1].

1- البنيوية في الأدب:

البنيوية تصور تجريدي من خلق الذهن، وهي مجهود يقيمه المحلل عقليا ليفهم في ضوئه الشيء المدروس بطريقة أفضل وأوضح،فالبنية موجودة في العمل بالقوة لا بالفعل، والنموذج هو تصورها،وكلما كان أقرب إليها ، وأدق تمثيلا لمعالمها كان أنجع،فيصل الباحث لمثل هذا النموذج بالدراسة المستفيضة وتتبع الاحتمالات المنبثقة من الشيء نفسه،وإذا كان مصطلح البنية يثير انطباعا مرتبط بشيء مادي فإن الأمر يختلف في الأعمال الأدبية، لأنها ليست شيئا حسيا يمكن إدراكه من الظاهر، حتى ولو حددنا خصائصها التي تتمثل في عناصرها التركيبية وإنما هي تصور تجريدي يعتمد على الرموز وعمليات التوصيل التي تتعلق بالواقع المباشر، وتعد البنية شيئا وسطا يقوم فيما وراء الواقع[2].

فالبنية في الشّعر مثلا هي جملة المبادئ الّتي تحكم عمليّة الخلق الشّعري، بحيث يتبع كل عنصر عنصرا آخر، وهي الشّكل والموضوع وعناصرهما، وهي المصطلح الأعمّ الّذي يتحدّد نتيجة لمبادئ أخرى ذات طابع شكليّ موضوعيّ تتحكّم في توليد وخلق العمل الأدبي، ويترتّب عليها النّظام الّذي تتّخذه الوحدات المكوّنة، أمّا الشّكل فهو على هذا الاعتبار ليس إلاّ الهيكل النّاجم عن قوانين الصّياغة، ومبادئ التّكرار والقوالب الّتي توضع فيها عناصر معيّنة، ويعود التّمييز بينه وبين الموضوع إلى طبيعة المادّة المزدوجة للأدب وهي اللّغة[3]، وعليه فإنّ الأدب من وجهة النّظر البنائيّة ما هو إلاّ مجموعة من الأنظمة الدّالة، والّتي تكون وسطا بين اللّغة والموضوع (الشيء الخارجيّ).

1- ينظر: الجيلالي حلام، المناهج النّقدية المعاصرة من البنيويّة إلى النّظميّة، مجلّة الموقف الأدبي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سورية، ع.404، كانون الأول 2004، شوال 1425، ص. 15.

2- ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النّقد الأدبي، دار الشّروق، مصر، 1998، ص.ص. 196-197.

3- المرجع نفسه،ص.197

2- البنيوية منهج فلسفي:

لابد لنا قبل كل شيء من طرح السؤال التالي:هل البنيوية فلسفة أم منهج خاص من مناهج البحث العلمي. لقد أقلق هذا السؤال جمهورا من الفلاسفة و العلماء، وأدى ذلك إلى بروز نقاش حاد بينهم.البنيوية شأنها شأن أي مدرسة تمتلك جملة من الخصائص القومية، والتقاليد الفلسفية،وتلك المعطيات التاريخية التي تختلف باختلاف البلدان.ويعتقد بعض الكتاب الفرنسيين أن انتشار البنيوية الواسع مرده إلى خيبة أمل المثقفين الفرنسيين من تلك التصورات الإيديولوجية التي كانت تاريخيا مصدر فخرهم، فأفكار "فولتير" "وروسو" أدت إلى تسريع عملية الأدلجة. ونزع الثقة من فلسفة تاريخ القرن التاسع عشر. ولهذا لعبت النزعة اللا تاريخية في البنيوية دورا كبيرا في حياة فرنسا الفكرية.وهناك ملاحظة-كما يعتقد بعض المؤرخين-وهي أن البنيوية الفرنسية إنما تطورت في إطار أتنولوجي وليس إطارا لغويا، على الرغم من أن علم اللغة البنيوية قد أشاده فرنسي وهو ف.دي سوسير[1].

وتفهم البنيوية على أنحاء مختلفة من قبل الباحثين الفرنسيين وما يشهد على ذلك كثرة النقاشات الحادة وفي مختلف المجالات والمؤتمرات،ولكن من الواضح أن البنيوية لا تحشر في مشكل علمي محدد.و ليست مدرسة فلسفة جديدة ، على غرار الهيغلية الجديدةأو البرغسونية، أو الوجودية...إلخ.كما أنها ليست موضة جديدة،أو نزوة مؤقتة،بل منهجا في المعرفة العلمية سببه التطور الثقافي في النصف الثاني من القرن العشرين[2].

على الرغم من أن البنيوية ليست فلسفة غير أنها تناولت بعض المشكلات ذات الطبيعة الفلسفية بسبب التطور المعاصر للعلوم والممارسة الاجتماعيتين،ولهذا يقوّم بعض الفلاسفة البرجوازيين البنيوية بوصفها تفكيرا سلميا ينصب على المشكلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.في الثورة التكنولوجية الحديثة.ويعتبر جان بول سارتر أن البنيوية"حمام بارد"يتصبب على الأسطورة الوجودية.

1- صلاح فضل، نظرية البنائية في النّقد الأدبي، ص.165.

2-المرجع نفسه،ص.166.

ويرى الفينومينولوجي"ميشيل دوفرين"، أن البنيوية وضعية جديدة حيث أن الإنسان ليس موضوعا صعبا فقط،بل ليس موضوعا على الإطلاق[1].

وكم هي منتشرة البنيوية في فرنسا لدرجة أن بعض المتدينين يستخدمونها من أجل الكشف عن مشكلة الإيمان، والفهم العلمي للكشف الالهي.

3- موقف سارتر من الأنثروبولوجيا البنائية:

لقد قامت البنائية على مسلمات أساسية تبدأ بوجود النفس الإنسانية ووحدة هذه النفس واستمرارها أو دوامها ثم وجود اللاشعور الذي تضمن الوظيفة الرمزية والبناءات. وكان من الضروري أن يلزم عن هذه المسلمات الاعتراف بطبيعة إنسانية واحدة وأيضا الإيمان بمبدأ الحتمية[2].

وإذا كانت الوجودية عند سارتر تبدأ بالإنسان العائش فعلا وتستعين لفهم حقيقته بالتحليل النفسي والإثنوغرافيا وعلم الاجتماع،فإن البنائية عند ليفي ستروس وإن أعطت اهتمامها للإنسان فإنها تبدأ من العالم وتبحث في أعماقه وتكشف التقاء بناءاته حسبما تظهر في صور الوجود المختلفة من جماد ونبات وحيوان.والبنائية تستعين في هذه الدراسة بالجيولوجيا والفلسفة الماركسية والتحليل النفسي وتسترشد بانجازات العلوم الطبيعية المختلفة[3].

وبصدد البحث عن موقف سارتر من بنائية ليفي ستروس فإنه يجب تذكر أولا الأصول المشتركة التي انبثقت عنها كل منهما والتي أدت إلى وجود تفاعل بين موقفيهما ثم تقارب بينهما اعترف به ليفي ستروس نفسه في كتاب"تفكير الفطرة".

وإذا وضع الاعتبار أن كلا المفكرين كان قد تتلمذ على مناهج الفلسفة التي سادت في جامع السربون حتى سنة **1930**، وأن كليهما قد صرح بعدم كفاية هذه الفلسفة التي تتحمس للمذهب العقلي بشكل عام. يمكن إذن معرفة سبب اهتمامها بانجازات المذهب الماركسي وتأثرهما به[4].

1- صلاح فضل، نظرية البنائية في النّقد الأدبي، ص. 166

2-ينظر:عبد الوهاب جعفر، البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، دار المعارف، مصر، 1980، ص.187.

3-المرجع نفسه، ص.187.

4-المرجع نفسه، ص.188.

وقد كانت الماركسية كثيرا ما تسقط من حسابها البعد الوجودي للإنسان لكي تقتصر على وصف الحقيقة البشرية بطريقة علمية مجردة،فلا تلبث أن تستحيل في خاتمة المطاف إلى أنثروبولوجيا لا إنسانية وغاب عنها" الإنسان"نفسه بوصفه الدعامة الحقيقية لكل تفسير.

وكان لابد أن تظهر فلسفات الوجود كاحتجاج على روح التجريد والنسق، فهذه الأخيرة لا تريد الإحساس بالوجود المشخص، كما أنها تقترح فلسفة للمواجهة والحدث.لذا فقد أخذت وجودية سارتر على عاتقها أن تفهم الإنسان وهي ترى "أنه لا سبيل لنا إلى فهم أدنى حركة من حركاته إلا إذا تجاوزنا حاضره المحض من أجل النظر إلى مستقبله.وسارتر لا يريد أن يفسر الإنسان ، بقدر ما يريد أن "يفهمه" أما ليفي ستروس وهو الذي يعتبر أبحاثه ضمن إنجازات العلم،فقد كان على العكس تماما "يفسر" الإنسان حتى لو أدى ذلك إلى تحليله، وينحاز إلى فئة التجريد والنسق،ولا ينظر إلى المستقبل لأن"إحساسه بالزمن هو إحساس جيولوجي" والتاريخ عنده"يأخذ صورة ذاكرة للأحداث الماضية"فيصبح جزء من حاضر المفكر وليس من ماضيه.[1] وكل خبرة ماضية للكائن الإنساني تعتبر معاصرة كما الحال في الأسطورة حيث تكتمل أحداثها كأجزاء في كل متزامن.

4- البنيوية و النقد الأدبي:

4-1-البنيوية في النقد الغربي:

لعلّ أوّل من استعمل مصطلح البنيويّة في حقل النّقد الأدبيّ هوّ العالم اللّغويّ (رومان جاكسون) وذلك عام 1929م. في معرض وصفه للأعمال النّظريّة الّتي توصّلت إليها مدرسة براغ اللّغويّة[2]. ورغم ذلك فلم تنبثق البنيويّة فجأة في الفكر الأدبي والنقدي -وحتى في الدراسات الإنسانية المعاصرة- بل كانت لها إرهاصات عديدة تخمّرت عبر النّصف الأوّل من القرن العشرين، في مجموعة من البيئات والمدارس والاتّجاهات المتعدّدة والمتباينة مكانا وزمانا، فهذه الإرهاصات تعود إلى اللّسانيات عموما، وإلى علم وظائف الأصوات (الفونولوجيا) على وجه الخصوص، وكانت أفكار العالم اللغوي السويسري (فرديناند دي سوسير *Ferdinand De Saussure*) (1857-1913) تمثّل

1- عبد الوهاب جعفر، البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، ص.188.

2- ينظر: ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشّعر، تر.عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 1996، ص.53.

البداية المنهجيّة للفكر البنيويّ في القرن العشرين، إضافة إلى جهود التيّار الشّكلانيّ، ورغم أنّ (سوسير) لم يستخدم كلمة بنية، وإنّما استعمل كلمة (نسق) أو(نظام) إلاّ أنّ الفضل الأكبر في ظهور هذا المنهج يعود له، وذلك من خلال دراسته للظّاهرة اللّغوية[1].

ثمّ تلتها مدرسة الشّكلانيّين الرّوس؛ الّتي حاولت بوسائل شتّى علمنة الأدب، فيرون أنّ النّسق الأدبيّ (*Sprulittéraire*) مقابل النّسق التّاريخيّ الّذي يتميّز باستقلاليّة معيّنة وذلك تخليصا للنّصوص من هيمنة السّياقات المختلفة[2]، والّتي تشكّلت من حلقة موسكو اللّغويّة سنة (*1915*) وقد انضمّت إليها –فيما بعد– حلقة (سان بيترسبورغ) والّتي كانت تسمّى (الأبوجاز)[3] (*Apojaz*)، لينتقل ميراث الشّكلانيّين الرّوس إلى تشيكوسلوفاكيا، من خلال حلقة براغ اللّغويّة وقد عمّرت هذه الهيئة أكثر من عشرين سنة (*1926-1948*)، وكانت هذه الحلقة سببا في نشوء وظهور حلقات لغويّة أخرى قدّمت الكثير للبنيويّة منها –تحديدا– حلقة (كوبنهاغن) الدّنمركيّة والّتي أنجبت العالميين الفذّين (لويس يلمسليف و فيكو بروندال) سنة **1934**. وحلقة نيويورك والّتي ضمت العلماء (إدوارد سابير، وليونارد بلومفيلد ونعوم تشومسكي) سنة **1934**.

هذه الرّوافد البنيويّة لم تستكمل وتأخذ شكلها الحقيقيّ والمنّظم في النّقد الأدبيّ إلاّ من خلال المدرسة الفرنسيّة، والّتي انطلقت فيها البنيويّة مع منتصف الخمسينيّات من القرن العشرين وأفلت في مطلع السبعينيات. فمع صدور (كتاب المدارات الحزينة) سنة **1955**، وكتاب (الأنثروبولوجية البنيوية) سنة **1958**، للمؤلف (ليفي ستراوس)[4]؛ اتخذت البنيويّة أشكالا متنوّعة في النّظرية والمنهج على السّواء، فهذه الكتابات وغيرها مهّدت الطّريق لتقبّل البنيوية بوصفها محاولة ممنهجة للكشف عن الأبنية العقلية الكلّية العميقة، كما تتجلّى في أنظمة القرابة والأبنية الاجتماعية الأكبر، ناهيك عن

1- لخضر العرابي، المدارس النّقدية المعاصرة، ص.95.

2- ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر. رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص. ص. 210-211.

3- هي جمعية دراسة اللغة الشعرية، وتسمى أيضا حلقة بترسبورغ (الروسية)، ومن ضمن نشاطاتها والتي ارتبطت بالشكلانية دراسة أنماط الكلام الأدبي.

4- ينظر: جون ستروك، البنيويّة وما بعدها (من ليفي ستراوس إلى دريدا)، تر. محمد عصفور، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد206، فبراير، 1996، من الصفحة 25 إلى 65.

الأدب والفلسفة والرّياضيّات والأنماط النّسقيّة اللاّواعية، الّتي تحرّك السلوك، ومن أعلام البنيوية والّذين وضعوا أسسها كمنهج نقدي في الأدب نجد (رومان جاكسبون) العالم اللّغوي و(ليفيستراوس) عالم الاجتماع، و(لاكان) المحلّل النّفسيّ، و(فوكو) الفيلسوف، (ورولان بارت) النّاقد[1] و(جان بياجيه)، و(لوسيان غولدمان) وغيرهم[2] من الرّواد، فجاكسون مثلا أثّر تأثيرا كبيرا في بلورة كثير من الأفكار والمفاهيم المرتبطة بالبنيوية اللّغوية، كما أدرك (ستراوس) أنّ المنهج التّاريخيّ والتّحليليّ لدراسة البُنى الاجتماعيّة وتحليلات علاقات المجتمعات الأوّلية لا يسفر عن نتائج يقينية أو مقنعة، إلاّ بالاعتماد على النّموذج اللّغوي الّذي يمكن أن يكون عونا أشدّ خصوبة من التّحليل التّاريخيّ. وكان ذلك يوازي جهد (جاك لاكان) (*Jacques Marie Émile Lacan*) في التّحليل النّفسي البنيويّ، وفي المزج بين عمليات التّداعي في الوعي والبنية اللّغوية، ولعلّ أبرز ناقد أعطى لمصطلح البنيوية منطلقه الأوّل هو (رولان بارت) في دراساته ومقالاته النّقديّة النّظريّة والتّطبيقيّة العديدة[3].

إضافة إلى جهود جماعة * (*Tel quel*) والّتي قام بتأسيسها النّاقد الرّوائي (فيليب سولار) (*Philipe Sollers*) سنة *1960*، والّتي استطاعت أن تضمّ عصبة بل نخبة من رموز النّقد الفرنسيّ نذكر منهم –على الخصوص– (جوليا كريستيفا، ورولان بارت، وميشال فوكو وجاك دريدا)، والّذين دعوا إلى نظريّة جديدة في الكتابة هي ليست انعكاسا للواقع –كما هو الحال لدى مناهج النّقد السّياقي– ولكنّها إنتاج له[4]. وعلى العموم، فالبنيويّة هيّ منهج ينظر إلى النّصّ على أنّه بنية كلامية تقع ضمن بنية لغويّة أشمل، وتقاربه مقاربة آنية محايثة* ، فيتحوّل النّصّ لدى البنيويّين إلى جملة كبيرة.

1- ينظر: رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، تر. أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت باريس، 1988. ص.78.

2- ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص.ص. 39-40.

3- لخضر العرابي، المدارس النّقدية المعاصرة، ص.ص. 96-97.

*هو عنوان مجلة أدبية فرنسية.

4- ينظر: يوسف وغليسي، النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية. الصفحات من 66 إلى 69.

* – المقصود بالتحليل المحايث أن النص لا ينظر إليه إلا في ذاته مفصولا عن أي شيء يوجد خارجه. والمحايثة بهذا المعنى هي عزل النص والتخلص من كل السياقات المحيطة به. فالمعنى ينتجه نص مستقل بذاته ويمتلك دلالاته في انفصال عن أي شيء آخر.

لذلك بدأت الممارسة النّقديّة -بعد أن تطعّمت بالبنيويّة- تتخلّص شيئا فشيئا من النّظرة المعياريّة الصّارمة، وتنحو نحو المنهج الوصفيّ الّذي يريد أن يكتسي الطّابع العلميّ، وذلك عن طريق التّركيز على نسق الظّاهرة المدروسة ونظامها من خلال تجلّيات بنياتها، وبهذا فإنّ الظّاهرة اللّغوية والنّقديّة قد تسابقتا -تحت فعل الجاذبيّة البنيويّة- نحو اعتناق هذا المنهج الجديد بفضل ما اصطحبه من تقنيّات في تحليل الظّواهر الإنسانيّة، فأوقعت الباحثين في سحر إغرائها، هذا الإغراء هو الّذي حدا بالكثير من الباحثين إلى محاولة تطبيق آليّات ومقولات هذا المنهج على كثير من النّصوص.

لقد أثّرت اللّسانيّات الحديثة تأثيرا كبيرا في النّقد الأدبيّ، حيث استطاعت أن تمدّه بأدوات منهجيّة، والّتي حدّد (دي سوسير) مهمّتها في الوصفيّة؛ بدل الوقوف على المعياريّة، بعد ما أقام الفروق بين اللّغة والكلام، حيث رأى أنّ لسانيّات اللّغة هي الّتي ينبغي دراستها ذلك لأنّها تتضمّن نظاما قارّا يمكن الوصول إلى علائقه وبنياته[1].

فبفضل الدّراسة التّزامنيّة تخلّص النّقد الأدبيّ من الدّراسة التّاريخيّة للنّصّ، وتحوّلت الممارسة النّقديّة إلى دراسة محايثة للظّاهرة الأدبيّة من منطلق أنّ اللّغة ما هي إلاّ نسق من العلاقات الاعتباطيّة الّتي لا تعرف إلاّ نظامها الخاصّ، ومن هنا أتت فكرة التّمييز بين التّزامن والتّعاقب[2].

كما أنجبت البنيويّة فكرة موت المؤلّف من منظور أنّ تاريخ الأدب؛ إمّا تاريخ مؤلّفات أو تاريخ مؤلّفين، و لم يكن هذا التّاريخ يهتمّ إلاّ بشكل جزئيّ بالنّصوص الأدبيّة وقيمتها الفنّيّة؛ خاصّة لدى مدرسة التّحليل النّفسيّ والّتي تركّز كثيرا على سيرة الأديب وحياته الخاصّة وعقده وأمراضه، وكذا النّزعة التّجريبيّة الّتي سادت في الفلسفة الانجليزيّة المعاصرة والعقلانيّة الفرنسيّة، فصارت الممارسة النّقديّة لا تستطيع الاقتراب من أيّ نصّ، ما لم يكن بين يديها ملفّا متكاملا ومفصّلا عن حياة صاحب النّصّ، فبالغت في إسقاط تفاصيل سيرته الذّاتيّة على محتوى النّصّ، ممّا حدا بالمنهج

1- محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق، ص. ص. 79-80.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص.81.

البنيويّ إلى الدّعوة إلى موته، وقد ذهب الأمر بـ(رولان بارت) إلى القول بأنّ موت المؤلّف هو إعلان عن ميلاد القارئ والكتابة معا[1].

وبالإضافة إلى الدّعوة إلى الدّراسة التزامنيّة -والّتي تنطلق من النّصّ وتنتهي إليه، وكذلك إرجاء المؤلّف- دعت البنيويّة إلى الاهتمام بتحليل مستويات النّصّ، وكان أوّل من دعا إلى ذلك (الشكلانيّون الرّوس)؛ والّذين أوقفوا جهدهم على البحث عن أدبيّة الأدب، معتمدين على المحايثة، ولأنّ الأدب لغة؛ ولأن البنيويّة منهج لسانيّ؛ فالبحث يجب أن يحدّد في ميدان المواد اللّسانيّة، فالأصوات والأشكال والكلمات والجمل تؤلّف الموضوع المشترك بين اللّسانيّ والباحث في فقه اللّغة الّذي يدرس النّصوص، حتّى ذهب الأمر في البدايات الحماسيّة للحركة الشّكلانيّة الرّوسيّة بأن تحدّد الأدب كلهجة بسيطة والنّظر إلى دراسته كملحق بحث اللّهجات[2].

ولعلّ غلوّ البنيويّة الشّكلانيّة في رفضها لكلّ سياق خارجيّ جعلها تجد رفضا كبيرا لدى النقّاد -رغم طرافة ما كانت تدعوا إليه- ومما زاد من النّفور منها مغالاتها في الإيمان بالوصفية، ومشايعة العلم في دقّته، فلجأت إلى تطبيق طرائقَ جديدة في قراءة النصوص الأدبية كالوصف الخالص، واستنباط النتائج بطريقة رياضية، واستعمال الإحصاء والجداول. هذا الرفض تولّد عنه ظهور اتجاه بنيويّ جديد، حاول أن يمزج بين الاتّجاه الاجتماعيّ والاتّجاه البنيويّ وهو البنية التّكوينيّة التّي اهتدى إليها (لوسيان غولدمان)، حيث استطاع أن يفرّق بين البنيويّة الشّكليّة والبنيويّة التّكوينيّة التّي لا تغفل الحسّ التّاريخيّ، من وجهة نظر أنّ العناصر التّاريخيّة والخصائص الفرديّة تشكّل في تفاعلها وجدلها معا جوهر المنهج الإيجابيّ لدراسة الأدب[3].

وبالتّالي تحوّلت البنية من كونها في البنيوية الشكلية ثابتة وساكنة ومعتمدة على التّحليل الآني للظّاهرة الإبداعية، إلى تجاوزها للتّحليل الآني الكرونولوجي، وعدم اكتفاءها به لأنّه من غير الممكن الكشف عن واقع حي عبر دراسة مراحله الأوّلية وحدها، ولا بدراسة مراحله الأخيرة، بل بدراسة

1- ينظر: محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق، ص.84-85.

2- وللتفصيل أكثر يمكن العودة إلى: جيرار جينيت، وآخرون، البنيوية والنّقد الأدبي، تر. محمد لقّاح، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 1991، ص.15.

3- ينظر: محمّد بلوحي، الخطاب النّقديّ المعاصر من السّيّاق إلى النّسق، ص. ص. 91-93.

تحوّلاته نفسها[1] ولذلك نجد غولدمان يؤكّد على أنّه لا يمكن عزل النّصّ عن سياقه الثّقافيّ الذي أنجبه ونشأ فيه، لأنّ كل ظاهرة أدبية أو إبداعية –في رأي غولدمان- لا يمكن فهمها إلاّ من خلال إطارها العام الّذي شهد نشأة نشاطها.

لقد اهتمت البنيوية التكوينية –منذ البداية- بالجانب السوسيولوجي، شرط أن يبقى وسيلة يستعين بها الباحث لقراءة النّصوص، وذلك للوقوف في وجه القوانين المعيارية التي فرضتها البنيوية الصورية، لرد الاعتبار للنص الأدبي، وقد حاولت البنيوية التكوينية الدمج بين رؤيتين: رؤية النّصّ من الدّاخل، والرّؤية السّياقيّة (الخارجيّة) لهذا النص، وتجدر الإشارة هنا إلى الأثر الكبير الذي تركه (جورج لوكاش) في(لوسيان غولدمان) خاصة في وضع الأسس والمبادئ الفكرية والفلسفية لهذا الاتجاه[2].

خلاصة ما سبق؛ تمحور البنيوية عملها النقدي حول البحث في القوانين والأنساق الداخلية للعمل الأدبي، وتعامل النص كعالم مغلق على نفسه، وموجود بذاته، وبهذا تريد أن تكشف عن لعبة الدلالات في هذا العالم المغلق، إذ ينصب البحث عند نقاد هذا المنهج على اكتشاف القوانين الداخلية للنص، والتي ميزته عن اللغة العادية، وحولته إلى إيحاء. وليس النقد –في هذه الحالة- إلاّ وصفا للعبة الدّلالات، وبحثا عن قوانين تَبَنْيُنِ النّصّ. ويرى البنيويون أنّ الاتجاهات النقدية السابقة عليهم، أو المتعارضة مع جوهر منهجهم لا تخدم النص، وإنّما تستخدمه لأهداف تاريخية أو اجتماعية أو لغوية أو غيرها، وهي بالتّالي تقصيه وتتركه خارج مجاله الخاص[3]، ومن هنا ظل هدف البنيوية الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعدّدة للأعمال الأدبية، ودراسة علائقها وتراتبها والعناصر المهيمنة على غيرها، وكيفية توالدها، ثم كيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية خاصة؛ بعبارة أخرى فإن المنهج

1- ينظر: الزواوي بغورة، المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، عين ميلة، الجزائر، 2001، ص.97.

2- للتفصيل أكثر في تأثير (لوكاش) في (غولدمان) والعلاقة المعرفية بينهما يراجع: جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1982، من ص18 إلى الصفحة30.

3- لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص.112.

وينظر محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص.21.

البنيوي اهتم –في تحليله للنص– ببُنَاه الأدبية وفحص علائقها الداخلية، وركّز على دراسة لغة الآثار الأدبية وليس عمومها، بل في صيغتها الأدبية والشعرية الخاصة[1]. ولا سبيل إلى الوصول إلى ذلك، إلا بتفحص علائقها الداخلية، وهو ما جسدته تطبيقات الشكلانية الروسية، التي كانت ترى أننا لكي نصف قصيدة وصفا غنيا، نحتاج إلى الوقوف على مستوياتها المختلفة الصوتية والإيقاعية والعروضية والمورفولوجية[2] والتركيبية والمعجمية والرمزية، وقد لخص (ت. تودوروف) أسس البنيوية في ما يلي:

– النص الأدبي هو الموضوع الجوهري للنقد.

– النص نتاج لغوي قبل كل شيء، ولا ينبغي دراسته إلا من هذه الناحية.

– النص وحدة مغلقة يجب دراستها من الداخل، وتحليل معطياتها الخاصة، والبحث عن قوانينها وعمل أبنيتها.

– دراسة النصب بوصفه شبكة معقّدة من العلاقات ذات الدّلالة الّتي تقوم بينها، وطبيعة القوانين التي تحكمها.

– إن التحليل البنيوي يركّز على الجانب اللّغوي، ويتعمّق في دلالات الألفاظ ومعاني الكلمات.

4-2- الشكلانيون الروس والنقد البنيوي:

وقد كان للشكلانيين الروس دور كبير في توطيد العلاقة بين اللسانيات والنصوص الأدبية، إذ تناولوا أبرز الجوانب التي تتشكل منها هذه النصوص، وما يمكن أن تحتويه من فعاليات مختلفة. كما أغنت تعريفاتهم كثيراً من المفاهيم الأدبية والفنية التي كانت متداولة حينذاك. وعلى الرغم من النظرة التجزيئية التي تناول بها بعضهم النص الأدبي في بداية نشاطهم النقدي، غير أن مثل هذه النظرة تمَّ تعميقها وإغناؤها فيما بعد، وذلك بما ينسجم والمفاهيم البنيوية التي تم تناول النص الأدبي من خلالها،

1- لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، ص.113.

2- كما فعل (فلاديمير بروب) بالحكاية الشعبية الروسية في كتابه الشهير (مورفولوجيا الحكاية الشعبية الروسية) والذي حلل فيه 100 قصة روسية (شعبية) تحليلا شكليا يعتمد على البنيات والوظائف.

باعتباره نظاماً مبيناً بعلاقات عناصره. فهذا (فكتور شكلو فسكي (*V.Shklovsky*) (يشير إلى أن: «غاية الفن أن يمنحنا إحساساً بالشيء كما يُرى، لا كما يُعرف... إن فعل الإدراك في الفن غاية بحد ذاته... في الفن تجربتنا في عملية البناء هي التي تحسب، وليس النتاج الذي اكتمل» إذن، المعّول عليه هو الأدوات التي تتشكل منها بنية النص الأدبي أو الفني، وليس النص باعتباره عناصر متعالقة، أي باعتباره بنية.[1]

غير أن هذه النظرة للنص قد تمّ تطويرها من قبل الشكلانيين أنفسهم، وبدوا أقل تشدداً في موقفهم هذا. إذ أصبح النص نظاماً مبيناً بطريقة لا يمكن فيها فصل شكله عن مضمونه، وأن نظام النص هو النص ذاته، بقوانينه وعلاقاته وتفاعلاته، كما يصرّح الناقد الشكلاني الروسي (بوريس ايخنبوم) (***B.Eikhenbaum***) بقوله: ((إن تآزر مجموعة الوقائع الجديدة في ظل التداخل الخاص يصدمنا باعتباره اكتشافاً لتلك الوقائع. طالما أن وجودها خارج نظام (حالتها الطارئة) مساوٍ، من الناحية العلمية لعدم وجودها))[2]. إننا نلاحظ في هذه المقولة طابع التشديد على المستوى الذي تقع فيه عناصر النص المتعالقة، وإن هذه العناصر تؤكد ذاتها من خلال هذا النظام المحكم والمتماسك، وإن وحدة العناصر فيه وتفاعلها هو الذي يحدّد طبيعة هذا النظام ويؤكد فاعليته، وقد نجد أن موقف (ايخنبوم) الأكثر مرونة قد ظهر في فهمه لطبيعة النص الأدبي ولطبيعة وحدته بقوله:«إن وحدة العمل الأدبي ليست كياناً مغلقاً، ولكنها تكامل ديناميكي، إن عناصره ليست مرتبطة فيما بينها بعلاقة تساوٍ أو إضافة، بل بعلاقة التلازم والتكامل الديناميكية. ولذا يجب الإحساس بشكل العمل الأدبي كشكل ديناميكي»[3]. وسوف نرى، فيما بعد، أثر هذه النظرة في تطوير ما عرف بمفهوم (الشعرية (***Poetique***)عند عدد من النقاد البنيويين. هذا وكان (ايخنبوم) قد سعى مع جماعته إلى خلق علم خاص بالأدب.[4]

1- روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر.حنا عبود، اتحاد كتاب العرب، دمشق سورية، 1984، ص.100.

2- المرجع نفسه،ص.96.

3- جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن عشر، دار اللآداب ،بيروت، لبنان،ط.1، 1984، ص.193.

4- تزفتيان تودوروف، نقد النقد، تر.سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء، القومي، بيروت، لبنان، ط.1،1986،ص.35.

ولقد حاول الناقد الشكلاني الروسي (فلاديمير بروب(***V.propp***) (، أن يؤكد وحدة العمل الفني في العمل الذي أعدّه حول الحكاية الشعبية الروسية، والذي رأى فيه، بعد أن قام بتحليل /**150**/ من هذه الحكايات أن ثوابت الحكاية لا تكمن في موضوعاتها المختلفة، وإنما تكمن في هذا التنظيم الدقيق للأحداث المتفاعلة التي تتشكل منها الحكاية. ويرى (بروب) من خلال هذا التنظيم، أن وحدة الحكاية غير القابلة للتفكيك، إنما هي (الوظيفة) (***Fonction***)، إذ الوظيفة ثابتة فيها، على الرغم من اختلاف شخوصها واختلاف مواقعهم وطرائق عملهم. والوظيفة هي فعل محدّد يمارسه واحد من شخوص الحكاية، مثل هذا الفعل ثابت ومشترك في جميع الحكايات حتى وإن اختلفت مضامينها. وقد توصل نتيجة هذا التحليل الذي شمل هذا العدد الكبير من الحكايات إلى أن عدد الوظائف في الحكاية الروسية يبلغ إحدى وثلاثين وظيفة. وهذا العدد لا يمكن أن يزيد مهما طالت الحكاية، غير أنّه من الممكن أن يختلف عدد الوظائف في حكاية مهما طالت الحكاية، غير أنّه من الممكن أن يختلف عدد الوظائف في حكاية من الحكايات بسبب من طبيعتها السردية. (وبروب) في عمله هذا، لم يكتشف وحدة الحكاية الشعبية وثوابتها في روسيا فحسب، وإنما اكتشف مثل هذه الوحدة في العالم، وذلك بعد أن اطّلع على حكايات شعوب أخرى، واكتشف هذا التشابه الكبير في طريقة سرد الأحداث وفي تحديد أفعال الشخوص الفاعلة فيها.[1]

من جانب آخر، نجد أن (رومان جاكوبسون ***(R.Jakobson)*** (أحد أبرز مؤسسي حركة الشكلانيين الروس **1915** وحلقة براغ الألسنية **1920**، يطور ليس مفاهيم الشكلانيين الروس وإنما مفاهيم (سوسير) نفسه. خاصة فيما يتعلق بمفاهيم (النظام اللغوي) ***(La systeme)*** والوظائف المرتبطة به، وما يتصل بهما، كموضوع الأدب وطبيعته وخصوصية الظاهرة الأدبية ونظرية الاتصال. إذ إن طبيعة النظام الأدبي الذي تتعالق فيه العناصر اللغوية، وما يترتب على ذلك من ترتيب لهذه العناصر هي التي تحدّد خصوصية الظاهرة الأدبية في أي عمل أدبي. وبذلك يرى أن: ((موضوع العمل الأدبي ليس هو الأدب، وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل أدبياً)). أما الطريقة التي يمكن لنا أن نكتشف بها الأدبية في الأدب، فهي البحث عن طبيعية تشكل العناصر اللغوية داخل النظام الأدبي، وقد كان (جاكوبسون) تناول ذلك في معرض كلامه عن وظائف الاتصال اللغوية الست، التي كان قد

1-مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى التحليل للنصوص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1985، ص.50.

اكتشفها وصنفها، ولاسيما (الوظيفة الشعرية) ***(La fonction poetique)*** التي تؤكدها طبيعة العلاقة بين محوري اللغة: التأليفي والأمثالي. فالوظيفة الشعرية تتحدد هنا بمستوى العلاقة بين المحورين، فبقدر ما تتعرض هذه العلاقة لعملية إخلال، وذلك بوضع محور فوق الآخر، بقدر ما تبرز أهمية الوظيفة الشعرية. وكان بعضهم قد أطلق على هذه العملية اسم (الانزياح) ***(Ecaet)***، بينما أطلق عليها (جاكوبسون) اسم: خيبة الانتظار، أو الانتظار الذي خاب، أو الانتظار المكبوت[1]، «فالوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل الماثل في محور الاختيار على محور التأليف»[2].

وقد أصبحت هذه القضية مدار بحث للعديد من العاملين في حقل الشعرية البنيوية، لما تكشف عنه من احتمالات وتعددية يمكن للنص الشعري أن يبوح بها، بتفاعل علاقاته وتداخلها وغناها، وبمدى ما يخلق عند المتلقي من إحساس بكسر توقعاته اتجاه ما يطرحه النص ووضعه في حالة من الترقّب الشديد.

و(جاكوبسون) لا يقصر الوظيفة الشعرية على (النص الشعري) فحسب، وإنما هي موجودة في الأنشطة اللغوية الأخرى؛ ولكن بينما تقوم بعمل ثانوي في مثل هذه الأنشطة، نراها تكاد تسيطر على النشاط الشعري بما تخلق في لغته من غنى وكثافة. هذا وقد عمل (جاكوبسون) على تجسيد بعض المفاهيم النظرية لعلم اللسانيات والنقد البنيوي في تحليله قصيدة (القطط) للشاعر الفرنسي (بودلير) وذلك بالتعاون مع صديقه العالم الاجتماعي البنيوي (كلود ليفي ستروس) ***(C.L.Struss)***، إذ نرى أن تحليل القصيدة قد قام على مستويين هما: المستوى الشكلي و المستوى الدلالي، مع التأكيد، على أن هناك علاقة متينة تربط بين كلا المستويين، وتؤكد تفاعلهما. وقد تم التركيز على الصور الشعرية باعتبارها أشكالاً بلاغية تنتج عن طبيعة التركيب وما يتضمنه، كما تم التركيز على العلاقات التي تربط بين الكلمات، وأثر ذلك في توليد الدلالات. مما يشير إلى أن مختلف المظاهر التركيبية للنص، إنما تنطلق من أساس دلالي. كما أن مستويات النص، النحوية والصوتية والدلالية تتفاعل فيما بينها لتكوّن نسيجاً واحداً[3]. وقد مكّن هذا الفهمُ لبنية النص الأدبي (جاكوبسون) من تطوير النظرة

1-عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط.2،1982،ص.164.

2-صلاح فضل،بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1996،ص.59.

3-توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984، ص.ص.21-22.

البنيوية للنظام اللغوي ولاسيما مايتعلق بمفهومي التزامن والتزمن. حيث أدخل مفهوم التزمن إلى نظام اللغة. فالنظام (***Systeme***) عنده ليس مغلقاً ولا ثابتاً، لأنه نظام تحولات، فهو يملك من المرونة مايجعله يقبل بعض التغييرات التي تفرضها طبيعة التطور والتي لا تؤثر فيه، إذ سرعان ما يستعيد توازنه، وبالتالي، تصبح التغييرات عناصر فاعلة في النظام الجديد. وهذا ما يفسر تطوّر الشعر وغناه القائمين على أساس التغيرات التي تحدث لعناصر النظام الشعري عبر مراحله المتعاقبة.

– ولقد كان (ستروس) من أبرز علماء الاجتماع البنيويين الذين اقتفوا آثار (جاكوبسون) واستفادوا من نظرياته، سواء ما يتعلق منها بعلم الأصوات الوظيفي (الفونولوجيا) أو ما يتعلق بمستوى النظرة إلى طبيعة العمل الفني وتحليله تحليلاً بنيوياً. فقد اعتبر أن الواقعة الاجتماعية مثلها مثل الفونيمات أو الوحدات الصوتية، لا تملك أي معنى خاص مالم تندمج في نظام. إذ المعنى لا يعطيه إلاَّ المزيج: إلاَّ البنية[1]. وكما هو النظام عند (جاكوبسون) لا يرتبط بعلاقات التزامن فحسب، وإنما يخضع في عملية تطوره لتبدلات جديدة تعيد بناءه باستمرار، كذلك هو الأمر مع (ستروس) الذي يقرّ، من جهة، بوجود نظامين: تزمّني وتزامني، غير أنه يشير من الجهة الأخرى، إلى تبعية الأول إلى الثاني، بشكل لا يمتلك معه الأول أيّة قيمة مالم يرتبط بالثاني. وفي هذا الصدد يشير إلى أن (التزامني) لا يعني (السكوني) على الإطلاق. إذ السكوني ماهو إلاَّ طريقة علمية مساعدة وليس شكلاً خاصاً من أشكال الوجود. ويضيف: إن إدراك الحركة ماثل كذلك في المظهر التزامني، وكذلك الشأن بالنسبة إلى اللغة. وهكذا يفتح (ستروس) النظام التزامني بحيث يجعله قادراً على استيعاب أشكال الحركة والتطور والتحول التي توجد في حركة المجتمع والتاريخ. وفي عملية التحليل البنيوي للعمل الفني فإن (ستروس) ينظر إلى الأسطورة مثلا، وكأنها كائن لغوي، فهي مؤلفة من وحدات متعالقة (كما هي الحال في وظائف الحكاية عند بروب)، و(ستروس) لا يدرس هذه الوحدات باعتبارها عناصر مستقلة، وإنما يبني تحليلاته بالنظر إلى العلاقة ا لتي تربط هذه الوحدات بعضها ببعض، ثم يقوم بإعادة تنظيم هذه الوحدات من جديد، والتي تشكّل بنية الأسطورة[2].

1–بسام بركة، اللغة والبنية الاجتماعية، مجلة الفكر العربي المعاصر،العدد40. 1986.ص.73.

2–كلود ليفي ستروس، الأنتروبولوجيا البنيوية، تر.مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، القومي، دمشق، 1977، ص.114.

ولعلّ النص الأدبي لم يلق الاهتمام الذي يستحقه مثلما لقيه مع النقاد البنيويين الذين مثلوا الجيل الثاني، وما يليه في النقد اللساني البنيوي، والذين كانوا قد تزودوا بالمعارف اللسانية التي كانت ما تزال مثار جدل لدى الكثيرين. حيث بدأت تظهر نظريات للنص الأدبي، وطرائق متباينة ومتشعبة للدخول إليه، وكشف وظائفه وأشكاله البلاغية والرمزية، ومقاربات لأنشطته ا لمختلفة ومفاهيم تحدّد خصائصه الفاعلة، والمظاهر الأخرى التي تحقّق انسجامه وتماسكه. فـ(جاك دريدا) ***(J.Derrida)*** يشير إلى أنه لا يوجد شيء خارج النص. ولكن ما هو النص عنده؟ النص هو نسيج لقيمات، أي تداخلات، لعبة منفتحة ومنغلقة في آن واحد. فالنص لا يملك أباً واحداً ولا جذراً واحداً من الجذور[1]، وهو لا يعني جزءاً من كتاب أو نصّاً في مكتبة عامة... إنه يعني كلية ما هو موجود. في كل مكان يوجد فيه أثر ونظام إحالة ***(Systeme derenvois)*** ومرجعية، يوجد نص[2]، إذن كل شيء موجود يمكن أن يكون نصّاً في نظر (دريدا) ولكنه قد يحيل، بحسب طبيعته إلى شيء غير موجود، بمعنى غير حاضر حضوراً بالفعل، وإنما حضوراً بالقوة. الأمر الذي يجعل النص منفتحاً على عوالم أخرى يجب البحث عنها للوقوف على حقيقة النص، وما يمكن أن يكشف عنه. فالنص ليس هذا الوجود الفيزيائي فحسب، وإنما هو هذا الحضور الكثيف لكل مراحله الممكنة. وهذا مادفع (دريدا) للقيام بما أسماه بـ(التفكيك) في تحليله له. حيث يبدأ بدراسة المستوى الظاهري من النص أولاً، ثم يبدأ بالغوص في أعماقه ليتبين المعاني الخفية المتوارية في هذا العمق. ويسّمي (دريدا) هذه العملية: الثقب والحفر وهذا يعني أن عملية التفكيك هي عبارة عن (فلاحة) في العمق، عمق النص[3].

أما الناقد الفرنسي (جيرار جينيت) *(G.Genette)* فيؤسّس أبحاثه على علم البلاغة الذي كان قد ميّزه عن مفهوم الشعرية. ولعل الوظيفة الشعرية ذاتها قد أطلق عليها الوظيفة البلاغية، نظراً لتحقّقها في مستويات أخرى غير شعرية. وهو يربط البلاغة بما يسميه (نظام الأشكال) ويعمل على تثبيت هذا النظام وإعطائه مشروعيته. ويقدم (جينيت) مفهوماً للشكل بقوله: ليس الشكل أكثر من إحساس

1-صلاح فضل،البلاغة وعلم النص،ص.238.

2-هاشم صالح،التأويل والتفكيك، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع.54-55، 1988،ص.11.

3-المرجع نفسه،ص.103.

بالتشكّل، ووجوده يقوم بشكل عام على الوعي الذي يطوره القارئ أو يفشل في تطويره[1]، إن هذا النص يضمر دفاعاً عن موقف الشكلانيين تجاه من قال بتطرفهم حول أهمية الشكل الأدبي. فالشكلانية لا تعطي أهمية للشكل على حساب المعنى، وإنما تعتبر المعنى ذاته مطبوعاً في استمرارية الواقع الشكلي. وكان (جينيت) قد قدّم مجموعة من الدراسات التحليلية لمجموعة من النصوص الروائية، لعل أهمّها دراسته عن رواية (بروست) التي بعنوان البحث عن الزمن المفقود. وكان قد تتبع في هذه الرواية تداخل الاستعارة والكناية. وقد قاده العمل على إبراز الفروق بينهما إلى صميم بنية هذا العمل وموضوعه وجعله يستخلص البنى الخفية التي يقوم النص بتشكلها[2]. إن دراسة الأشكال هي الدراسة التي نستطيع بواسطتها الدخول إلى النص الأدبي بشكل افضل، طالما أن هذه الأشكال تشكّل الوجود الفعلي للبلاغة. والقارئ إنما يستطيع أن يكشف عنها إذا استطاع أن يتفهم الصورة التي تبرز مثل هذه الأشكال. يقول (جينيت): الواقعية البلاغية تبدأ عند النقطة التي أستطيع فيها أن أقارن هذه الكلمة أو تلك الجملة بكلمة أخرى أو جملة أخرى استخدمت في مكانها أو لم تستخدم في مكانها[3]. وهذا ما يؤكد أهمية دور القارئ في النشاط التحليلي البنيوي، كما كنا قد رأينا عند (بارت).

4-3- النقد البنيوي العربي:

إذا اعتبرنا أنّ سنوات الخمسينيّات هي عهد الرّخاء البنيويّ في أوروبا، فإنّ هذا لم يظهر في النّقد العربي إلاّ في سبعينيّات القرن الماضي، فيما كانت سنوات الستّينيّات تَمهيدا لذلك وإرهاصا به، فقد هيمنت –في هذه المرحلة- المناهج السيّاقيّة على النّقد العربي، كما أنّها كانت مرحلة انتقالية لا بدّ منها. والّتي اضطلع روّادها بتعريب النّقد الأنجلو أمريكي الجديد لنقله إلى السّاحة النّقديّة العربيّة، وقد كان فارس هذه المرحلة الدكتور (رشاد رشدي) (1912- 1983)، ليكمّل المشوار تلامذته ونذكر منهم (محمود الربيعيّ ومصطفي ناصف ومحمّد عنّاني، وعبد العزيز حمّودة) وغيرهم. وكان

1-روبرت شولز،ا لبنيوية في الأدب، ص.182.

2-محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط.1،1990، ص.239.

3- ينظر :المرجع نفسه،ص.140.

أوّل لقاء للنّقد العربي مع هذا المنهج هو البنيوية التكوينية والّتي حاولت المزج بين الاتّجاه الاجتماعي والاتّجاه البنيوي، مثلما لاحظنا عند (لوسيان غولدمان)، والذي استفاد من الدراسات اللغوية الحديثة[1]، وأن هذا المنهج كان بديلا للبنيوية الشّكلانية، لقد تعامل (غولدمان) مع الأعمال الإبداعية بأدوات بنيوية وذات طابع ماركسي، وفرق بين البنيوية الشكلية والبنيوية التكوينية والتي لا تغفل الحس التاريخي من منطلق أنّ العناصر التّاريخيّة والخصائص الفردية تشكّل في تفاعلها وجدلها معًا جوهر المنهج الإيجابي لدراسة الأدب، وقد اهتم بالرواية خصوصا[2].

وعليه يمكن القول بأنّ المنهج النّقديّ الّذي كان سائدا ومهيمنا على النقد العربي الحديث – قبل ظهور البنيوية فيه– هو المنهج الاجتماعي، والذي أملته أسباب موضوعية وظروف تاريخية كان يعيشها المجتمع العربي من خلال (معركة التحرير/ طرد الاستعمار/ مناصرة قضايا الشعوب المحتلة)، وهذا ما مهّد الطّريق لتبنّي كل فلسفة اجتماعية تخدم أهدافه، وتتلاءم مع طموحاته وتطلعاته، فكان ذلك في البنيوية التكوينية، فظهرت عدة مقاربات حاول أصحابها من خلالها الجمع بين المناهج السياقية –وخاصة المنهج الاجتماعي– وبين المناهج النسقية التي تجلت في الدراسات البنيوية التي اكتسحت الدراسات النقدية في العالم، فحاول النقاد العرب استيعاب أهم مقولات المنهج البنيوي التكويني وتوظيفها في أبحاثهم، وإن لم تكن كثيرة، إلا أنها قد تميّزت بالطّابع الأكاديمي، ومن أهمّ النقّاد العرب الذين اهتمّوا بالمنهج البنيوي التّكوينيّ، والّذين ظهرت لهم أعمال تميزت بالوضوح في الرؤيا والأكاديمية في الطرح (محمّد برّادة) (المغرب)، في رسالة جامعية حول (محمّد مندور وتنظير النقد العربي)، والتي صرح في بدايتها أنه يعتمد المنهج البنيوي التكويني، لأن ميزته تتمثل –فضلا عن مرونته المفهومية– في الأهمية القصوى التي يعطيها للتاريخ بمفهومه الواسع[3].

ثم تتبع ذلك دراسة لسعيد علوش (المغرب) سنة **1981**[4]، والتي صرح فيها بأن اختياره قد وقع على البنيوية التكوينية منهجا، يلعب كل من (لوكاش وغولدمان) دورا هامّا فيه، ويعتقد أنه

1– ينظر: خلف الله بن علي، النقد الجزائري من السياق إلى النسق، ص.139.

2– ينظر: محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر، ص. ص.92-93.

3– ينظر: المرجع نفسه، ص.96.

4– ينظر: سعيد علّوش، الرواية الإيديولوجية في المغرب العربي دراسة بنيوية تكوينية، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، 1981.

يسمح بالقيام بنوع من المقابلة الموجودة بين البنيات السفلية، وبين اللحظة التاريخية واللحظة الروائية، وأخيرا بين بنية الحديث الروائي والإيديولوجيا السائدة. وتعامل مع أهم مصطلحات البنيوية التكوينية مثل (الوعي الواقع، والوعي الخاطئ، والوعي الممكن). كما اختار حميد الحمداني الرواية ليحاول تطبيق طروحات غولدمان عليها، من خلال دراسته (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي دراسة بنيوية تكوينية)[1] سنة **1985**، أما دراسة محمد بنيس (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)، وهو أيضا يصرح أن دراسته بنيوية تكوينية تتجاوز الدراسة الاجتماعية للمضمون دون الشكل، عندما تعتبر أن قراءة النص تلزمها أن تنطلق من النص ولا شيء غير النص[2].

وبحكم القواسم المشتركة بين النّقد الجديد والبنيويّة، فلقد مثّلت تلك الجهود الرّائدة دورا كبيرا في تهيئة الجوّ لتلقّي البنيويّة مع مطلع السّبعينيّات، حيث بدأت هذه الجهود تؤتي أكلها في بلاد المغرب العربيّ بصورة لافتة، وربّما كان ذلك بعد أن أصدر النّاقد والباحث التّونسيّ (حسين الواد) كتاب (البنية القصصيّة في رسالة الغفران) سنة **1972** والّذي يعتبره النّقاد العرب أوّل الحصاد النّقدي البنيويّ العربيّ. حيث تكتسي هذه الدّراسة أهمّية منهجيّة وتاريخيّة معتبرة، إذ تُعتبر الأولى من نوعها من حيث الطّول والأهمّية، إضافة إلى أنّها ستكون نقطة انطلاق لعدّة دراسات جامعيّة مطوّلة[3]، وقد تلت هذه المحاولات التّأسيسيّة جهودٌ أخرى تتبنّى هي الأخرى نفس المنهج، وخاصّة كتاب الباحث المصريّ (كمال أبو ديب) الموسوم بـ(في البنية الإيقاعيّة للشّعر العربيّ) سنة **1974**، ثمّ أصدر نفس الكاتب مؤلّفا آخر موسوم بـ(جدليّة الخفاء والتّجليّ) سنة **1979م**. كما أصدر -بعد ذلك- الكاتب محمّد رشيد ثابت كتاب (البنية القصصيّة ومدلولها الاجتماعيّ في حدث عيسى بن هشام) سنة **1975**، وكتاب إبراهيم زكزيا (مشكلة البنية) سنة 1976، ثمّ تلا ذلك صلاح فضل بكتاب (نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ) سنة **1978**، وكتاب محمّد بنّيس (ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب) سنة **1979**[4].

1- ينظر: محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر، ص.97.

2- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1985.، ص.12.

3- ينظر: توفيق الزبيدي، أثر اللّسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تونس/ليبيا، 1984، ص. 40.

4 - ينظر: خلف الله بن علي، النقد الجزائري من السياق إلى النسق، ص.141.

ويجب التّنويه –هنا– بكتاب صلاح فضل (نظريّة البنائية في النّقد الأدبيّ) لما تميّز به عن سائر كتب تلك الفترة؛ وذلك ببعض الرّيادة التّاريخيّة من جهة، وكثرة المعرفة النّقديّة –بحكم ضخامة الحجم– من جهة ثانية، وثقل الكمّ المعرفيّ والعلميّ[1] من جهة أخيرة –كما سبقت الإشارة في فصل سابق–، فهذا الكتاب يمكن أن يصنّف من المراجع العربيّة الأولى والمهمة في هذا المجال.

وتبدو صورة البنيوية في هذا الكتاب أكثر وضوحا ودقّة، ولقد ربط البنيوية بلسانيات (دي سوسير) والتي اعتبرها المدخل الحقيقي لفهم البنيوية، ولقد تناول –في هذا الكتاب– شرح أفكار دي سوسير المتعلقة بالثّنائيات: (لغة الكلام) (المحور التّوقيتي الثّابت/ الزمن المتطور) (النموذج القياسي (النسقي)/ السياقي) (الصوت/ المعنى)[2]، كما عرض أفكار الشّكلانيّين الرّوس بطريقة واضحة[3].

ويمكن للقارئ الرجوع إلى كتاب الدكتور محمّد عزام (تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النّقد)[4]، حيث تناول فيه المنهج البنيوي في المدونة النقدية العربية بشكل مستفيض، فقد قسّم الكتاب إلى بابين، خصص الباب الأول للتحليل البنيوي الشكلي لدى الغرب ثم لدى العرب، فتعرض لبعض النقاد الذين خاضوا في هذا المجال كـ(زكريا إبراهيم وصلاح فضل)، و(عبد الفتاح كيليطو) في كتابه (الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي) **1982**، و(صدوق نور الدين) في كتابه (حدود النص الأدبي دراسة في التنظير والإبداع) **1984**، وكتاب (فؤاد أبو منصور) (النقد البنيوي الحديث) **1985**، و(شكري عزيز) في كتابه (في نظرية الأدب) **1986**، و(سعيد الغانمي) في مؤلف (معرفة الآخر مدخل إلى مناهج النقد الحديثة) **1990**، وكتاب (كمال أبو ديب) (جدلية الخفاء والتجلي) **1979**؛ والذي توقف عنده كثيرا،لأنّ صاحبه طبق فيه معطيات المنهج البنيوي الشكلي على النص الشعري[5].

1- ينظر: يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص. ص 72-73.

2- ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، من ص19إلى ص29.

3- للتفصيل أكثر ينظر: وائل سيد عبد الرحيم سليمان، تلقي البنيوية في النقد العربي (نقد السرديات نموذجا) مخطوط ماجستير، جامعة حلوان، مصر، 2007، من الصفحة 127 حتى 131.

4- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سورية، 2003.

5- ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دارالعلم، بيروت، لبنان،1979.

أما الباب الثاني فخصصه للتحليل البنيوي التكويني، فدرس تجلياته تنظيرا وتطبيقا، أولا عند الغرب ثم عند العرب وقد أخذ طائفة من النقاد وكتاباتِهم بالتحليل والنقد والتقويم[1]، وهناك كتاب آخر حول البنيوية في الوطن العربي لعبد السلام المسدي[2]، ويعتبر كتابا مهمّا ومتميّزا حيث جمع فيه صاحبه بين تجليات هذا المنهج في النقد الغربي والعربي، ففي القسم الأول تناول البنيوية والمعرفة من عدة أبعاد (التكويني، المنهجي، الفلسفي، المعرفي، المذهبي، النقدي، والتربوي)[3]، بعد ذلك وفي القسم الثاني الذي عنونه بالنماذج عرض فيه آراء طائفة من أشهر النقاد العرب كزكريا إبراهيم، وصلاح فضل، وجابر عصفور، وكمال أبو ديب، وموريس أبو ناصر، وشكري عياد، ومحمد بنيس، وحمادي حمود، وعز الدين إسماعيل، وسمير المرزوقي، وجميل شاكر[4]، وصالح القرمادي/ وعبد الفتاح كيليطو، ويمنى العيد، ومحمد مفتاح، وغيرهم الكثير[5].

5- نموذج للمقاربة البنيوية للقصيدة الحرة:

أخذنا في هذا القسم تحليل كمال أبوديب قصيدة للشاعر أدونيس موسومة بـــ: (كيمياء النرجس- حلم)، وعند عرضه للقصيدة وضع لها أحرفا وأرقاما بهذا الشكل ثم شرع في تحليلها:

A أدونيس "كيمياء النرجس- حلم".

A2 المرايا تصالح الظهيرة والليل.

خلف المرايا (N)

A2 جسد يفتح الطريق (F)

لأقاليمه الجديدة (F)

1- ينظر: محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، الصفحة 225 وما بعدها.

2- ينظر: عبد السلام المسدي، قضية البنيوية دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995.

3- عبد السلام المسدي، قضية البنيوية دراسة ونماذج، من الصفحة 11 إلى الصفحة 63.

4- ينظر كتابهما: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الدار التونسية، الجزائر، تونس، د.ت.

5- ينظر: خلف بن علي،النقد الجزائري من السياق إلى النسق دراسة وتقويم،مخطوط دكتوراه،جامعة سيدي بلعباس،الجزائر،2011-2012.

جسد يبدأ الطريق (F)

في ركام العصور (N)

ماحيا نجمة الطريق (F)

بين إيقاعه والقصيدة (N)

عابرا آخر الجسور (F)

A3 وفلتت المرايا (N)

ومزجت سراويلها النرجسية (N)

بالشموس ابتكرت المرايا (N)

هاجسا يحضن الشموس وأبعادها الكوكبية[1](F)

ويرى أن بنية القصيدة ترتكز على ثلاث علامات أساسية وتتشكل هذه البنية أولا من الحركات الدلالية التي تولدها كل من هذه العلامات ومن تفاعلها ثم من الأنساق المتكررة المتشابه منها والمتضادة، التي ستكون ضمن كل حركة أولا، ثم ضمن السياق الكلي على مستويات متعددة (دلالية وتركيبية وإيقاعية وصوتية) وتظهر العلامات الثلاث في:

1- المرايا 2- الجسد 3- الأنا، والحركات التي تولدها هي (حركة المرايا وحركة الجسد وحركة الأنا).

A1 تنشأ حركة المرايا من الحركة الأولى في القصيدة، وهي جملة قصيرة شديدة التركيز «المرايا تصالح الظهيرة والليل»، لكن ببساطة الصيغة التركيبية تخفي وراءها تعقيدا دلاليا عميقا ينبع من غموض العلاقة الأساسية (المرايا) وتعدد معانيها، ذلك أن المرايا في هذه المرحلة مستحيلة التحديد، ويمكن أن تؤدي دورا دلاليا على مستويين:

- المستوى الحرفي الحقيقي (فالمرايا جسم محدد وطبيعة فيزيائية...)
- المستوى الثاني: غير حرفي.

كما يجد الناقد أن حركة المرايا نسيج من الثنائيات الضدية: (الظهيرة/ الليل)، المرتبة التي ينتمي إليها كل منهما (مؤنث/ مذكر)، والجزء المكاني الذي يشغله كل منهما بالقياس إلى المرايا،

1- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت،ط.3، 1984، ص.264.

ويجد فاعلية المرايا توسطا بين هذه الثنائيات الضدية على مستوى دلالي أولا (فعل المصالحة نفسه)، ثم على مستوى الحيز المكاني (وجود المرايا بين الجسدين)، وعلى صعيد المرتبة: المرايا مؤنث لا علامة تأنيث فيه، فهي تتوسط بين الظهيرة (مؤنث بعلامة) والليل (مذكر دون علامة)، ومن جهة أخرى ليس التناقض بين الظهيرة والليل مطلقا لأنهما لغويا كلاهما معرف والمرايا معرفة أيضا، ولذلك فدورها ليس مطلق التضاد، ينسجم ذلك مع دور المرايا الدلالي وهو التوسط بين نقيضين والمصالحة بينهما، وآخر ملامح المرايا هو التركيب النظمي الذي تبرز فيه لفظة المرايا مبتدأ، حيث تنسب لها فاعلية معينة إيجابية إلى حد ما تتجاوز الفعل السلبي للمرايا بطبيعتها الفيزيائية (عكس الموجودات) إلى المصالحة بينهما[1].

A2 يرى الباحث أن الحركة الثنائية في القصيدة تبدأ بتحديد الحيز المكاني للجسد مولية العلاقات المكانية قدرا كبيرا من العناية، ينعكس في أن الجملة فيزيائيا تبدأ بالمبتدأ بل بظرف المكان (خلف) الجسد يوجد خلف المرايا، هكذا تتشكل ثنائية ضدية أساسية من حيث العلاقات المكانية بين (المرايا) و(الجسد) والجسد يتجاوز المرايا، فهو ليس أمامها. تتألف حركة الجسد من جملة (خلف المرايا جسد)، حتى (آخر الجسور)، وتتشكل بنية متكاملة تقع بين طرفي ثنائية ضدية (يفتح/ يغلق)، ذلك أن عبور آخر الجسور هو إغلاق لعالم قديم وفتح لعالم جديد، إنه انفصام واتصال، إلا أن العنصر الأول يتلقى تأكيدا أعمق في القصيدة، أي أن عبور الجسر يصبح فاعلية إغلاق وانفصام بالدرجة الأولى. فدلالة الثنائية الجديدة جذرية الأهمية، لأن بنية حركة الجسد امتداد لها وإضاءة لأبعادها ودورها في خلق البنية الكلية للقصيدة، فحركة الجسد تركيبيا مقفلة، فهي تفتح عالما جديدا في دائرة تامة ووحدها الأخيرة (عابرا آخر الجسور) نهائية في فصمها للعلاقات بين عالمين، فهي على عكس حركة المرايا، فهي تقف مستقلة لغويا وإيقاعيا وتقفويا، معزولة عما يليها لأنها نهاية حركة النزوع والتجاوز في القصيدة، ولذلك تكتسب هذه الوحدة ثقلا خاصا بها يجعلها مركزية الأهمية[2].

يواصل الباحث تحليله لثنائيات هذه القصيدة إذ يرى أن الجسد ليس فاعلية إنجاز كلي وخلق نهائي للأقاليم الجديدة، بل فاعلية تأسيس وانطلاق الجسد يفتح الطريق دون أن يقطع الطريق، ويصل

1- ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، الصفحات: 264-265-266.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص. 266-267.

ويبدأ الحريق، دون أن يكون فعله إحراقا مطلقا، وهو يرفض العالم القديم بنهائية أكمل وبحركة فاصمة يعبر الجسد آخر الجسور، وتقف الجسور معزولة عن الحركة الثالثة في القصيدة، لأن آخر الجسور على صعيد فعلي بين حركة الجسد والحركة التالية هي اللغة الشعرية وخصوصا بما هو بنية إيقاعية وتجسيد أسمى لطاقات الصيغ التركيبية التي تكمن في اللغة، وبهذا الشكل تشكل حركة المرايا وحركة الجسد ثنائية ضدية على مستوى التشابك بين كل منهما، وبين الحركة التالية لها؛ إيقاعا وتركيبا وتقفويا، وبهذه العزلة بين الحركتين A2 وA3 تتجسد خصيصة مهمة للعالم الذي يتجه إليه الجسد، فهو عالم هيولي، تميزه جدته وطراوته وفرديته ومناقضته للعالم القديم أكثر مما تميزه خصائص ذاتية محددة، إنه عالم يرفض التحديد المطلق والتشكل التام، ويظل إمكانية حلم وهجسا وطاقة نزوع، فالجسد الذي يفتح الطريق لا يغلقه، ومن هنا دلالة الأفعال المرتبطة بالجسد (يفتح/ يبدأ/ يمحو/ يعبر)، وينعكس غموض العالم الجديد الذي يتجه إليه الجسد على صعيد البنى الدلالية لوحداته، كما ينعكس على صعيد البنية الإيقاعية نفسها صيغة الفعل (يفتح/ الطريق)، تملكا لبسا داخليا مشعا لأن زمن الفعل ليس محددا بدقة، فهو قادر على الدلالة الآنية (الجسد الآن يفتح الطريق)، كما أنه قادر على الدلالة الشمولية (الجسد من طبيعته دائما أن يفتح الطريق للقرية أمس)، لكنه يوصف على مستوى آخر بأنه يفتح الطريق من أجل أن تدخل الأقاليم الجديدة إلى عالم الجسد بالقياس مع الجملة (فتحت قلبي لحبيبتي)، ولا ينتهي اللبس هنا –يقول الباحث– بل يستمر في صيغة الإضافة في (أقاليمه) و(إيقاعه)، ذلك أن الإضافة تكشف عن إدراك مسبق لامتلاك الجسد لإقليم جديد، متكون من أقاليمه الخاصة[1].

وحسب الناقد فالمرايا والجسد هما ثنائية ضدية على صعيد آخر، فالمرايا غير محددة الملامح ولا تمتلك أبعادها الخاصة، والجسد محدد الملامح يملك أبعاده الخاصة، ويبرز التضاد على كثير من الأصعدة، فالمرايا ترتبط بالمجرد والجسد يرتبط بالحسي، المرايا لا تقدر على التكاثر إلا عبر التكرار، والجسد هو الفاعلية الأولى للاستمرار عبر التجدد والتنوع[2].

1- ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص.ص. 268-269.

2- ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص.270.

تأسيسا على ما سبق يبدو أن القصيدة قد أسست ثنائياتها الضدية بحدة، لتؤكد التناقضات وتزيدها بروزا، فإبانتها حركة الجسد تتجه القصيدة إلى طريق مسدود، بمعنى أن الثنائية الضدية التي تشكل بنيتها الأساسية (المرايا/ الجسد) أصبحت من الحدة بحيث أن الحركة المنطقية الوحيدة التي يمكن أن تنمو هي نفي أحد طرفي الثنائية للطرف الآخر نفيا مطلقا وإلغاؤه وتدميره[1].

A3 في هذا المقطع من القصيدة يعتقد الباحث أن في هذه الدرجة من التوتر وحدّة التضاد تتفجر الحركة الثالثة في القصيدة مجسدة لحظة التوتر والضعف، بادية بالفعل (قتلت) الذي يشع بخصائص جديدة، بنسبته إلى ضمير المتكلم (الأنا) وزمنه (الماضي)، وهو يفصح عن ترابطا داخليا وتناميا للتوتر؛ إذ يتقدمه حرف العطف (الواو)، حركة الأنا تبدأ بالقتل المحقق، لا بمحاولة تعمية التناقضات أو تذويبها، وإنما بحلها حلا جذريا، إذ إن الأنا تقتل المرايا، لكن اختيار القتل نفسه يرهص بإمكانيات دلالية مختلفة عن الدلالات اللغوية للفعل، القتل يهجس بأبعاده الأسطورية تربط بين القتل والفداء، وإعادة الخلق، من الشيق –في نظر الباحث– أن الأنا لا تكسر المرايا أو تهمشها أو تذوبها أو تنفيها مطلقا، بل تقتلها، وتتبلور دلالة القتل الأسطورية في الفعل الثاني من الجملة الجديدة (مزجت)، وتزيد حدة الإرهاص بمفهوم القتل، إعادة التكوين (البحث)، وسرعان ما يصبح الإرهاص تقريرا مباشرا في المزج بين المرايا وسراويلها النرجسية والشموس (رمز الحيوية والخصب والعطاء في العالم الجديد)، ثم في التقرير الواضح (ابتكرت المرايا) هكذا يكتمل فعل القتل ويصبح جزءا من جملة من دورة موسمية تربط بين القتل والبعث من الرماد، وصورة جديدة بين احتراق الفينيق وانبعاثه في حياة جديدة، بين موت المسيح وقيامه بين موت تموز وعودته إلى الحياة ربيع خصب وعطاء، وتبتعث هذه الحلقة إيجابية الدلالة صورة بدء الجسد بإحراق ركام العصور، محولة فعل الجسد نفسه لا إلى تدمير وترميد حاقدين، بل إلى فاعلية إبداع وابتعاث تمارس الإحراق الأسطوري وسيلة لإعادة خلق الحياة الخصبة المبدعة[2].

وفي السياق نفسه يواصل الباحث تحليل هذا الجزء من القصيدة إذ يرى أن بهذه الحركة المتأنية المنتقلة من القتل إلى المزج إلى الابتكار تتوسط الحركة الثالثة بين الموت والحياة، ويمكن إعادة صياغة

1- ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص.270.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص.270-271.

المرايا لا بصورتها الأساسية وبفاعلية المصالحة فيها، بل هاجسا بالأقاليم الجديدة نفسها التي يهجس بها الجسد، فالمرايا الآن تهجس بالشمس وأبعادها الكوكبية غامضة الدلالة تماما كما كان الجسد يفتح الطريق إلى أقاليمه الجديدة، والمرايا تحضن الشموس متابعة حركة الجسد، بدلا من أن تحضن الشمس، لأن الشمس بدلالتها الحقيقية المفردة واقع نهائي محدد واضح، بينما تمتلك الشموس بصيغة الجمع خصائص الأقاليم الهيولية المشعة المتعددة المتحولة أبدا. ويرى الباحث أن حركة الأنا تنتهي بتأكيد حركة الجسد (النزوع)، وبإعادة خلق المرايا جزءا من فاعلية النزوع نفسها التي تتمثل بشكلها المطلق في حركة الجسد[1].

ليخلص إلى أن نصف بنية القصيدة بنية من التحولات الجذرية، وفور إطلاق هذا الوصف يظهر مصدر غموض رئيسي هو العلاقة بين عنوانها وبين رؤياها، فالعنوان يظهر في فاعلية تحويل أساسية، فالعملية الكيميائية على عكس العملية الفيزيائية عملية توسطية يدخل فيها عنصر وسط ليؤدي عبر تفاعلات يغلب أن يرافقها العنف، إلى تحويل جذري في خصائص العنصرين وولادة عنصر جديد، وبإدراك هذه النقطة -والقول للباحث- تظهر مفارقة في بنية القصيدة بين طبيعتها التحويلية وعنصر لغوي مهم من عناصرها يبتز في منعطف هام هو فعل (مزج) الذي يقع في سياق عملية التحويل، المزج عملية فيزيائية، هل تشعر هذه المفارقة ببقاء توتر أساسي خفي في الذات الشاعرة يحدس باستحالة تحويل المرايا تحويلا كليا، وحتمية احتفاظها ببعض من خصائصها الأصلية؟ أم أن الأمر يعود إلى اختيار لغوي لا يستوفي الدقة الضرورية كلها؟ تميل هذه الدراسة -في رأي الباحث- إلى تبني التفسير الأول، وبهذا تكون بنية القصيدة بنية مفتوحة متوترة لانهائية، وينسجم هذا التفسير مع واقع القصيدة، إذ إن الحركة الأخيرة فيها تنتهي بالهجس بعوالم الشموس وأبعادها، لا بامتلاكها امتلاكا نهائيا[2].

إثر هذا التحليل الثنائي يقدم الباحث تسع مخططات تشجيرية[3]، ويرى أن الوصف التشجيري يسمح بتمييز الأنساق الأساسية للدلالة في كل حركة، وإدراك التحولات التي تطرأ عليها في سياقات

1- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص.ص. 271-272.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص. 273-274.

3- ينظر: المرجع نفسه، الصفحات من 276 إلى 279.

أخرى في القصيدة، كما يسمح بإدراك سمة أساسية في البنية التركيبية للقصيدة هي تجسيد الأنساق التركيبية والظواهر اللغوية ذاتها، للطبيعة الداخلية لكل من الحركات الثلاث وللرؤيا النهائية للقصيدة، تصبح وحدة العمل الفني هنا وحدة مطلقة تجسيدا للرؤيا الشعرية على مستويات لم يكتسبها النقد الحديث حتى الآن بعمق وشمولية كافيين في (كيمياء النرجس -حلم) يتجلى هذا التجسيد في أبعاد عديدة[1].

بعد ذلك وضع مجموعة من المخططات[2] للحركات التضادية في القصيدة (المرايا/ جسد) على عدة أصعدة وسنأخذ هذا الجدول كمثال:

المرايا	الجسد
- اسم جمع- معرف بال- جماد- مؤنث (دون علامة تأنيث)- مرفوع (دون علامة رفع)، تستند إلى فعل توسطي يقع في مركز- فراغيا (تقع بين جسمين) (علاقة مكانية داخلية).	- اسم مفرد- نكرة (ليس فيه ال)- حي (نقيض الجماد)- مذكر- يظهر عليه التنوين- تظهر عليه علامة الرفع- تسند إليه أفعال ظرفية (بدء ونهاية/ يفتح/ يبدأ) وزوالية (يمحو)- فراغيا خارج كل الأجسام (خلف المرايا) (علاقة مكانية خارجية).

ثم حلل الثنائية الضدية (مؤنث/ مذكر) ويرى أنها تشكل نسيجا من العلاقات والأنساق مليئا بالدلالات، ويجسد هذا النسيج نفسه أبعاد اللبس الذي يشع من مركز الثنائية الضدية الأصلية (المرايا/ الجسد)، فالمرايا مؤنثة ومعظم الكلمات مؤنثة في الحركة الأولى والثانية من القصيدة (A2-A1)، ترتبط بالعالم القديم الذي يرفضه الجسد (عصور/ جسور/ القصيدة/ نجمة/ سراويل)، والجسد مذكر، ومعظم الكلمات المذكرة ترتبط بالعالم الجديد الذي يصبو الجسد إلى اكتشافه، وبالمرايا الجديدة

1- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص.279.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص.290-294.

(طريق/ مرتين/ حريق/ إيقاع)، لكن هذا التضاد على مستوى (المذكر/ المؤنث) ليست بهذا الصفاء، بل ثمة لبسا واضحا يتخلله ويحدث تداخلا بين طرفيه، ذلك أن الكلمات المؤنثة كلمات جذرية الأهمية في إشارتها إلى العالم الجديد وارتباطها به (أقاليم/ ظهيرة/ شموس/ أبعاد)، كما أنه بين الكلمات المهمة التي تدل على العالم القديم كلمات مذكرة (ليل/ ركام)، لكن محور الثنائية (مذكر/ مؤنث) يسمح لنا بتحسس العلاقة المزدوجة التي تسود بين المرايا/ الجسد، فالأقاليم مثلا مؤنثة مثل المرايا، (وهكذا فهي شبيهة بها)، لكن الأقاليم جمع لمفرد مذكر (إقليم)، و(هكذا فهي تناقض المرايا وتشبه الجسد)، لكن العصور نفسها مؤنثة (وهكذا فهي تشبه المرايا وتناقض الجسد).[1]

وعلى مستوى آخر تكتسب هذه الثنائية (مذكر/ مؤنث) دلالات أنثروبولوجية ثقافية مهمة، بارتباط المذكر بالبحث عن الجديد، وكونه العالمين القديم والجديد؛ لاحظ أن الكلمات المؤنثة تنقسم بالتساوي تقريبا إلى ما يدل على العالم الجديد، وما يدل على العالم القديم، وما يصالح بينهما (الظهيرة/ الأقاليم/ الأبعاد/ الشموس) (العصور/ الجسور/ السراويل/ نجمة/ القصيدة/ المرايا)، بينما ترتبط كل الكلمات المذكرة تقريبا بالعالم الجديد باستثناء كلمتين (الجسد/ الطريق) مرتين (الحريق/ إيقاع/ هاجسا/ الليل/ ركام)، وليس بين الكلمات المذكرة ما يلعب دورا توسطيا إطلاقا، ثم يطرح الباحث هذا السؤال: هل لهذه الظاهرة علاقة بكون الثقافة العربية ثقافة ذكورية يجيب إن لها علاقة حميمة بكون مفهوم المهدي المنتظر في الثقافة العربية والتاريخ العربي مفهوما يرتبط بالمذكر دون المؤنث، أم أن لها دلالة إنسانة عامة على ارتباط مفهوم البحث والخلاص بالمذكر (أدونيس/ تموز/ المسيح/ العراف في القبيلة... إلخ)[2] .

بعد هذا العرض المختصر لما قدمه الباحث –لأننا حاولنا أن نختصر ما جاء به اختصارا لا يخل بما أراد أن يصل إليه– نقول بعد هذا العرض: وجدنا أن الباحث قد قارب هذا النص مقاربة بنيوية بطريقة الثنائيات الضدية التي دعا لها دي سوسير والمدرسة البنيوية بعده، وما يلاحظ على هذه الدراسة غموضها في تحليل هذه الثنائيات، هذا الغموض الذي فرضته طبيعة القصيدة لأن الغموض والإبهام أهم ميزة أشعار أدونيس، وباختصار استطاع عن طريق مناقشة الثنائيات الضدية في هذه

1- ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص.ص. 294-295.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص.296.

القصيدة أن يقرب الدلالة العامة لهذه المقطوعة من المتلقي، حيث فسر وأول لفظتي (المرايا/ الجسد)، وهي التي هيمنت على مساحة القصيدة كلها، واستخرج ما قصده الشاعر من علاقات هاتين اللفظتين بما وجد من ألفاظ في بنية النص اللغوية وذلك بطريقة محايثة لم تخرج تماما عما هو موجود في النص من معطيات لغوية (نحوية/ صرفية/ دلالية/ صوتية/ معجمية).

الفصل الثالث

المقاربة الأسلوبية للشعر الحر

تمهيد.

1- الأسلوبية والنقد الأدبي :

2- آليات التحليل الأسلوبي :

2-1- الانزياح:

2-2- التكرار إجراء أسلوبي :

3- التحليل الأسلوبي للقصيدة الحرة:

الفصل الثاني :

المقاربة الأسلوبية للشعر الحر

تمهيد:

الأسلوبية منهج نقدي يقارب النصوص الأدبية بالاعتماد على النسيج اللغوي الذي يتشكل منه النص، مستفيدة من الألسنية، وذلك في استجلاء وظائف اللغة وبالتالي الكشف عن المعنى الكامن في النص مركزة على الأثر الذي تتركه اللغة في المتلقي، والأسلوبية كالبنيوية تحاول إزاحة كل ما هو خارج النص بمعنى التعامل مع النص بطريقة محايثة؛ لا تهتم بحياة المؤلف وسيرته والسياق التاريخي والاجتماعي الذي أفرزه النص؛ وإنما وظيفتها الكشف عن الأبعاد الفنية والجمالية في النص، بمعنى أنها تركز على الجانب الشكلي في النص وذلك أن الأساس العلمي الذي تستند إليه هو اللسانيات، هذا العلم الذي جعل قطيعة مع المعارف اللغوية التاريخية والتطورية فالأسلوبية بدورها جعلت قطيعة مع علوم البلاغة التي كانت سائدة قبلها، والمنظور فيه انتقل من محور البدائل إلى محور التركيب، والمنهج في الأسلوبية انتقل من محور الجمع والتبويب إلى محور التحليل والاستنباط بمعنى أنها انتقلت بالدراسة من الشيء إلى ما به يتخلق فيحدث فيكون[1].

فالأسلوبية درس «يثير الأسئلة ويطرحها وليس درسا يقرر الحقائق ويثبّتها، وهي نتاج عقلانية تبحث عن نفسها ليس في الأعراف والتقاليد والثوابت والمألوف، ولكن في خلخلة الأعراف والتقاليد والثوابت من جهة، وفي الوقوف على المتراح والشاذ والهامشي والمعوجّ والمختلف والمتغير وغير المألوف

1- ينظر: منذر عياشي، الأسلوبية وإشكالياتها، مجلة ثقافات، خريف 2002، جامعة البحرين، ع.4، ص.184.

من جهة أخرى»[1]، بمعنى البحث أو استكشاف العلائق الكامنة في النص والتي يتعسر على القارئ العادي ملاحظتها.

1- الأسلوبية والنقد الأدبي:

في البدء يجب التنويه إلى أننا تجنبنا الخوض في تعريف الأسلوبية وعلاقتها بالبلاغة وسنقتصر على تحديد علاقتها بالنقد الأدبي، فالأسلوب هو تعبير عن شخصية الكاتب (المرسل) وعقليته وتوجهه الفكري وهذا هو المفهوم التعبيري التكويني للأسلوب، أي هو تعبير عن شخصية شعرية، وهو أيضا أثر في القارئ ناتج عن الخصائص الداخلية للنص، المفهوم التأثيري أو العاطفي للأسلوب، فالتعبير في البلاغة كان ينحي التصور التداولي للتلقي رابطا مقولات الأسلوب بالآثار الإقناعية الثلاثة (التعليم، الامتناع، والتهييج)، ومحاولة ريفاتير في تحديد دور المتلقي في الأسلوبية هي الجديرة بالاهتمام والقائمة على مفهوم القارئ الجامع، إلا أنه لم يحدد القارئ تحديدا دقيقا، إذ ما الذي يكون قاعدة أسلوبية التلقي، هل هو القارئ المثقف أم القارئ المتوسط أو القارئ التاريخي أم المعاصر الفردي أم الجماعي[2]؟

ومن جهة أخرى يرى بيير جيرو أن (اللغة وظيفتها أولا إنها تعطي الأشياء التي تتكلم عنها دلالاتها، ثانيا إنها تعبر عن موقف المتكلم إزاء هذه الأشياء)، وإذا كانت هذه وظيفة اللغة، فإنه لا يمكن للأسلوبية أن تكون لا على مستوى الدلالة زلا على مستوى الدلالة ولا على مستوى الموقف، بحثا في الكلمة صوتا وشكلا ودلالة فقط، كما لا يمكن لها أن تكون أيضا بحثا في الجملة فتصنفها إلى جملة إخبارية وطلبية واستفهامية وتعجبية، أو تقسمها إلى فعلية وإسمية، فينتظر في تركيب هذه أو تلك كما هو الحال في نحو الجمالة التقليدي، هذا يعني أن الأسلوبية محتاجة إلى رؤية شمولية بها تدرس أجزاء الخطاب كلمات وجملا، وبها تحيل هذه الأجزاء وتخرجها من نظامها الخاص إلى نظام الخطاب، ولكي يكون ذلك كذلك، لا بد للأسلوبية إذن أن تتحول إلى دراسة النص، واعتباره الوحدة التركيبية والدلالة الأساسية التي تنتظم بها وحدات أصغر، إن على مستوى اللفظ، وإن على مستوى الجملة وهي حين تتحول إلى دراسة النص

1- ينظر: منذر عياشي، الأسلوبية وإشكالياتها، ص.184.

2- ينظر: هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل الخطاب، تر: محمد العمري، دار إفريقيا للنشر، المغرب، 1999، الصفحات 52-53-54.

تستطيع أن تستفيد بشكل أعمق من كل منجزات الدراسات العلمية في مختلف ميادين العلوم الإنسانية «اللسانيات، علم الاجتماع، وعلم النفس، والفلسفة، والأنثروبولوجيا، والأنثولوجيا، والتاريخ... والشعرية والأدبية وبعض مفاهيم علم الجمال، وجماليات اللغة وعلم الدلالة وعلم الإشارة (السيميولوجيا)»[1]، باختصار يجب أن يتسلح المحلل الأسلوبي بعلوم مساعدة بحيث لا غنى له عنها.

ويمكن أن نقول أن الأسلوبية لا تتوقف وتكتفي بهذا الحد، لأن النص «منظومة لغوية يتجه بها منتج الكلام إلى المستقبل، وهنا لا بد من الوقوف على هذين القطبين من خلال الاتصال، ولكن النص خطاب يحيله نظامه إلى جنسه أيضا، وهنا لا بد للأسلوبية من الرجوع لنظرية الأدب وفي الأجناس الأدبية وذلك لكي يتمكن الباحث الأسلوبي من القيام بعمل منهجي في دراسته للنص وعزله عما ليس هو بنص»[2].

2- آليات التحليل الأسلوبي:

2-1- الانزياح:

لقد اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بظاهرة الانزياح كونه مرتكزا أساسيا في تشكيل الكلام وصياغته، والانزياح هو خروج الكلام عن مألوف تركيبه بمعنى الخروج عن المعيار لغرض قصده المتكلم أو لم يقصده، إلا أنه يخدم النص وبدرجات متفاوتة، وهو أهم ما قامت عليه الأسلوبية، بل يعتبره بعض الدارسين أنه كل شيء فيها بل وعرفوها أحيانا بأنها (علم الانزياحات اللغوية)[3]، وسبب ذلك أن الانزياح يعتبر من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الأدبي عن غيره، لأنه عنصر يميز اللغة الأدبية ويمنحها خصوصيتها وتوجهها وألفها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية، ولذلك نجد كبار نقاد الأدب أمثال (سبيتزر، وجورج مونان، وتودروروف، وجان كوهين) يتخذون من ظاهرة الانزياح في النص الأدبي أساسا للبحث في الخواص الأسلوبية التي يتميز بها النص[4].

1- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سورية، 2002، ص.ص. 69-70.

2- المرجع نفسه، ص.70.

3- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ط.01، ص.16.

4- ينظر: أحمد غالب النوري الخرشة، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، مخطوط دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2008، ص.ص. 05-06.

فكون الأسلوب طريقة الفرد الخاصة في التعبير سيظل دائما مقترنا بالانزياح أو العدول عن أساليب كتاب آخرين أو أساليب الأدب واللغة عامة، والأسلوبية نفسها قد جعلت الانزياح عند نشأتها عماد نظرتها، فقد اتخذ روادها خاصة سبيتزر من مفهوم الانزياح مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية عموما[1]، حيث يقول أن الأسلوبية «تحلل استخدام العناصر التي تمدنا بها اللغة، وأن ما يمكن من كشف ذلك الاستخدام هو الانحراف الأسلوبي الفردي وما ينتج من انزياح عن الاستعمال العادي»[2].

وتدعيما لما ذهبنا إليه نجد ميشال ريفاتير يربط الأسلوب بالانزياح «فيعرف الأسلوب بكونه انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه، ويرى أن مفهوم الانزياح يكون خرقا للقواعد حينا، ولجوء إلى ما نَدُرَ من الصيغ جنبا آخر، فأما في حالته الأولى فهو من مشمولات علم البلاغة، وأما في صورته الثانية فالبحث فيه من مقتضيات الألسنية عامة والأسلوبية خاصة»[3].

ومن الباحثين العرب الذين نحوا هذا المنحى نجد (محمد عبد المطلب) والذي يرى أن أهم المباحث الأسلوبية يتمثل في رصد انزياح الكلام عن نسقه المثالي المألوف، مستشهدا برأي (جان كوهين) الذي يشير إليه بأنه رصد الانتهاك الذي يحدث في الصياغة، والذي يمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل ربما كان هذا الانتهاك هو الأسلوب ذاته، وما ذلك إلا لأن الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في المستويين، الأول مستواها المثالي في الأداء العادي والثاني مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها، والمستوى العادي هو الذي يعتمد النحو التقعيدي في تشكيل عناصره كما يعتمد اللغة في تشكيل هذه العناصر وثمرة ما يقول به النحاة وما يقول به اللغويون ظهور مثالية اللغة في استخدامها المألوف، وهي مثالية افتراضية أكثر منها تطبيقية واقعية، وإذا كان النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي فإن البلاغيين ساروا في اتجاه آخر، حيق أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي فإن البلاغيين ساروا في تجاه آخر، حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها في الأداء الفني، وليس معنى هذا إنكار البلاغيين للمستوى المثالي الذي أقامه النحاة

1- ينظر: أحمد غالب النوري الخرشة، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، ص.06.

2- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 1997، ج.01، ص.180.

3- محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، سورية، 1991، ط.01، ص.31.

واللغويون، بل إن ذلك يؤكد إدراكهم لتحققه، حيث جعلوه الخلفية الوهمية وراء الصياغة الفنية التي يمكن أن يقيسوا إليها عملية العدول في هذه الصياغة[1].

وبالعودة إلى النقد الغربي نجد جورج مونان يعتقد أن «ثمة أسلوب بالنسبة إلى بعضهم عندما تحتوي العبارة على الانزياح يخرج بها عن المعيار، فقولنا (البحر أزرق) لا يتجاوز كلام كل الناس، إنه الدرجة الحيادية أو الدرجة الصفر للتعبير، ولكن أن نبتدع كما ابتدع (هومير) فنقول: (البحر بنفسجي) أو (البحر خمري)، فإن هذا يمثل حدثا أسلوبيا»[2]، كونه عدل عن الصورة العادية المألوفة الكلام إلى إنتاج حدث كلامي يعتمد كسر القاعدة المتعارف عليها.

وقد فرع الانزياح إلى أقسام لعل أهمها:

أ- انزياح عنصر من العناصر المكونة للنص عن مقصود عنصر سابق عليه، مما يؤدي إلى قطع التتابع الدلالي، وكسر السياق، وتمزيق التناغم الداخلي، وتفتيت الوحدة المعرفية الأساسية لتنامي النص، وجعلها وحدات يربط بينها عنقود الوزن وعقد الإيقاع، وقد سمى العرب هذا الضرب من الانزياح (المتنافر) ومثال ذلك قول حبيب بن أوس:

محمد إن الحاسدين حشود وإن مصاب المزن حيث تريد

ب- انزياح النص عن وحدته المنطقية، واحتواءه على المتناقضين كقول أبي تمام:

لَعِبَ الشَيبُ بِالمَفارِقِ بَل جَد دَ فَأَبكى تُماضِراً وَلَعوبا

يا نَسيبَ الثَغامِ ذَنبُكَ أَبقى حَسَناتِ عِندَ الحِسانِ ذُنوبا

وَلَئِن عِبنَ ما رَأَينَ لَقَد أَن كَرنَ مُستَنكَراً وَعِبنَ مَعيبا

حيث نجد النص يضع أمامنا صورة لحسان يبكين مشيب الرجل أولا، ثم يفاجئنا فيكشف عن معنى أخر يعين فيه الرجل على مشيبه.

ج- مخالفة النص لنفسه وانزياح العبارة فيه عن غاية المتكلم، فقد ذكر المرزباني أن أبا تمام قال مادحا:

وَكُن كَريماً تَجِد كَريماً في مَدحِهِ يا أَبا المُغيثِ

1- ينظر: محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان، مصر، 1994، ص.ص. 268-269.

2- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص.ص. 75-76.

وقوله (كن كريما) إنما يقال للئيم.

د- انزياح النص عن الشيفرة اللغوية المتعارف عليها كقوله تعالى: «وهو الذي جعل لكم الليل لباسا»[1]، فلفظ اللباس ليس من خواص الليل كقولنا الليل مظلم أو أسود أو مخيف إلى آخره[2].

ويعتقد منذر عياشي أن كل هذه الأمثلة التي ساقها ما كانت لتؤدي وظائفها لو لم تكن قائمة على هذا النوع من الانزياح أو ذلك، وهذا يعني أن الوظيفة هي التي تعطي الأسلوب الذي يتجلى التعبير فيه هيئته المخصوصة التي خالف فيها المعيار وانزاح عنه، وإذا كان هذا هكذا فإنه يمكن تحليل الانزياح على النحو التالي:

ثمة معيار يحدده الاستعمال الفعلي للغة، ذلك لأن اللغة نظام، وأن تقيد الأداء بهذا النظام هو الذي يجعل النظام معيارا ويعطيه مصداقية الحكم على صحة الإنتاج اللغوي وقبوله أما الانزياح فينظر إزاء هذا على نوعين: إما الخروج على الاستعمال المألوف للغة، وإما الخروج على النظام اللغوي نفسه، أي الخروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده، وهو يبدو في كلا الحالين، كما يمكن أن نلاحظ، وكأنه كسر المعيار غيره أنه لا يتم إلا بقصد من الكاتب أو المتكلم، وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغوية وجمالية ترقى به إلى رتبة الحدث الأسلوبي[3].

إذا عدنا إلى النقد الغربي فإننا نجد ميشال ريفاتير قد ربط بين الأسلوبية والانزياح وهو يعرف الأسلوب أنه انزياح عن النمط التعبيري المتواضع عليه، وهو عنده خرق للقواعد مرة ولجوء الكاتب إلى ما ندر من الصيغ مرة، ففي الأول هو من مكونات علم البلاغة أما الثانية فهو من مقتضيات علم الألسنية[4]، بعبارة أدق فإن الانزياح هو معيار ومقياس لوجود الأسلوب ويؤكد من جهة مقابلة أن العلاقة بين الأسلوب والانزياح علاقة تبادلية تكاملية، لأنه هو الذي يعطي الوقائع الأسلوبية خصوصيتها، ولكي نعرف هذه الخصوصية يجب التمييز بين النسق اللساني والوقائع الأسلوبية لأن اللغة تعبِّر والأسلوب يبرز، كما وصف السياق المتراح بالسياق الأسلوبي واعتبره نموذجا لسانيا مقطوعا

1- سورة الفرقان، الآية47.

2- ينظر: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص.76-77.

3- ينظر: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص.77.

4- ينظر: محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، ص.31.

بواسطة عنصر غير متوقع، والتناقض الناتج عن هذا التداخل هو المنبه الأسلوبي[1]، فالانزياح هو المنبه الذي يضغط على المتلقي وينشط فكره، فهو بمثابة المصور للتباين «بين عنصرين نصيين في متوالية خطية من الأدلة اللسانية (التصور المركبي) إن المفارقة ناتجة عن إدراك عنصر نصي متبوع بعنصر غير متوقع»[2].

وقد نجد الباحث ميشال ريفاتير يعبر عن مصطلح الانزياح بالمفارقة، معتقدا أن هذه المفارقة تحدث بدخول عنصر غريب يقطع المتوالية اللسانية، ممثلا لهذه الفكرة بقوله: «هذا النور المظلم المتساقط من النجوم»[3]، فقد جمع في هذه المقولة بين متضادين هما (النور/ المظلم)، وبهذا تُحدث المقابلة منبها أسلوبيا يتطلب استجابة من القارئ، إذ إن الكلمتين تنتميان إلى حقلين مختلفين، وهذا ما يسميه بالسياق الأصغر الذي يقوم على تشكيل المفاجأة[4].

ويؤكد (ريفاتير) على أن قيمة الانزياح مرتبطة ارتباطا وثيقا بدرجة المفاجأة التي يحدثها التباين يقول: «إن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة، بحيث إنها كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على النفس أعمق، وكلما تكررت الخاصية نفسها في نص ما ضعفت مقوماتها الأسلوبية»[5].

ودائما لدى الغرب فقد «نظر (تودوروف) إلى الأسلوب معتمدا على الانزياح، فكان أن عرفه بأنه لحن مبرر، ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا للأشكال النحوية الأولى، ويأتي (جورج مونان) بالفكرة نفسها إذ يقول: "ثمة أسلوب بالنسبة إلى بعضهم عندما تحتوي العبارة على الانزياح يخرج بها عن المعيار"، فالعبارة تحتوي على الأسلوب، عندما يحتوي الأسلوب على انزياح يخرج به عن القاعدة، ونستطيع أن نضرب على ذلك مثالا فيقول: إذا قلنا (غطى الظلال الأرض) و(البحر أزرق)، فإننا بهذا نتكلم كما يتكلم كل الناس، فالعبارتان اللتان تم النطق بهما عبارتان حياديتان، والتعبير فيقهما يقف عند حدود الدرجة الصفر من القول، ولكن عندما نقول كما قال الله تعالى: «والليل إذا عسعس

1- ينظر: ميشال ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد الحميداني، منشورات دراسات سيميائية لسانية، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص.56.

2- هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، ص.60.

3- نفسه، ص.61.

4- ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، 2003، ص.18.

5- محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، ص.26.

والصبح إذا تنفس»[1]، فإننا نسجل بهذا حديثا أسلوبيا وذلك لأن السمات النحوية التي تتضمنها الأفعال (عسعس)، و(تنفس) هي غير السمات التي تتضمنها الأشياء (الصبح) و(الليل)»[2].

أما لدى (تشومسكي) فإن للانزياح كيفيات خاصة يتم بها، فلديه تمييز بين انزياحات ناتجة عن خرق القواعد المقولية، أو القواعد التفريعية، أو القواعد الانتقائية، والجمل الناتجة عن خرق القواعد الانتقائية يمكنها أن تؤول استعارية وبعبارة أخرى يمكنها أن تؤول تبعا لقياس مباشر بالجمل السليمة التي تحترم قواعد الانتقاء، وبذلك تكون الجمل المتراحة أو المنحرفة عند تشومسكي ثلاثة أنماط هي:

أ- خرق لمقولة معجمية، كالانتقال من الصفة إلى الاسم في مثل (المظهر السياسي تعبير مباشر عن المظهر الاقتصادي)، التي تصبح (السياسي تعبير مباشر عن الاقتصادي)، أو الانتقال من الاسم إلى الصفة في مثل (إنهم يتحدثون عن جمهورية شبح).

ب- خرق لتسمية تفريعية كالانتقال من الفعل اللازم إلى الفعل المتعدي في مثل (اكتشف المرأة)، التي تصبح (اكتشفت المرأة طفلها).

ت-خرق لسمة انتقائية، كالانتقال من المحسوس إلى المجرد في مثل (لوثت النظريات الخاطئة فكر زيد، أو عالج عمرو الأزمة الثقافية)[3]

- أنواع الانزياح:

يجمع النقاد على أن الانزياحات خمسة أنواع وهي:

1- الانزياحات الموضوعية (الشاملة):

يمكننا أن نصنف الاستعارة ضمن الموضوعية، في حين نصنف معدلات التكرار الشديدة الارتفاع والانخفاض لوحدة معينة من نص في الشامل، ويمكن رصد هذا النوع عن طريق الإجراءات الإحصائية.

2- الانزياحات السلبية والإيجابية:

وهو متعلق بنظام القواعد اللغوية، فالسلبية تتمثل في تخصيص القاعدة العامة وقصرها على بعض الحالات، أما الإيجابية فتتمثل في إضافة قيود معينة على ما هو بالفعل كالقافية في الشعر.

1- سورة التكوير، الآيتان: 17-18.

2- النوري الخرشة، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، ص.10.

3- ينظر: نفسه، ص.11.

3- الانزياحات الداخلية والخارجية:

فالداخلية تظهر عندما تنفصل وحدة لغوية ذات انتشار محدود عن القاعدة المسيطرة على النص في جملته، والخارجية تظهر عندما يختلف أسلوب النص عن القاعدة الموجودة في اللغة المدروسة.

4- الانزياحات الخطية (السياقية)، الصوتية، النحوية، الصرفية، المعجمية، والدلالية:

وذلك تبعا للمستوى اللغوي الذي نعتمد عليه.

5- الانزياحات التركيبية والاستدلالية:

وذلك تبعا لتأثيرها على مبدأ الاختيار والتركيب في الوحدات اللغوية، فالتركيبية تتصل بالتسلسلية السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج عن قواعد النظم والتركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات، أما الاستدلالية فتخرج عن قواعد الاختيار للرموز اللغوية، مثل وضع المفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الموصوف أو اللفظ الغريب بدل اللفظ المألوف[1].

2-2- التكرار إجراء أسلوبي:

سبقت الإشارة إلى أن التكرار هو نوع من الانزياح، وفي هذا السياق يرى (جورج مونان) أنه «ثمة أسلوب عند بعضهم عندما يكون الإعداد في الرسالة لصالح الرسالة الخاص، أي عندما يكون البحث ليس عما نريد أن نقول، ولكن عن كيف يمكن أن نقول، فرامبو حين يقول (لم تعد العطور ترتعش منخره) ***Les partuns ne Font plus Frissonner sa narine*** ، فإن الأسلوب يفترض أن الشاعر أراد إما تجريبا حدسيا، وإما بوعي منه أن يكشف في بيته الشعري كما من الحروف الاحتكاكية ***(3N.2S)***، ومن الحروف الأنفية ***(3N)***وربما بعض الحروف السائلة ***(2L)***، وهي لم تكن مجرد مصادفة، فإنها تسهم بعلم أو من غير علم في إيجاد الأثر وإنتاج البيت (وسنلاحظ أن أي إعداد سيؤدي بالضرورة إلى انزياح)»[2].

وتعتقد نازك الملائكة أن هذه الظاهرة لم تتخذ شكلها الواضح إلا في العصر الحديث وقد عده الشعراء المعاصرون لونا من ألوان التجديد في الشعر، وهو –في رأيها- أسلوب يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب ˓خر من إمكانيات تعبيرية، إنه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع أن يغني المعنى

1- ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب إجراءاته ومبادئه، دار الشروق، مصر، 1998، ط.01، ص.ص. 210-211-212.

2- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص.ص. 77-78.

ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ولعل أبسط ألوانه هو تكرار الكلمة مثلا في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة، وهو شائع في الشعر العربي المعاصر يتكئ إليه أحيانا صغار الشعراء في محاولاتهم تهيئة الجو الموسيقي لقصائدهم الرديئة[1]، وذلك قصد تحويلها إلى قصائد مؤثرة عن طريق هذه الظاهرة.

وقد حصر (منذر عياشي) هذه الظاهرة الانزياحية في ثلاثة أشكال هي:

أ-تكرار حرف أو أكثر:

قد يتكرر حرف أو أكثر بنسب متفاوتة في جملة شعرية، وقد يتعدد أثر هذا الأمر، فهو إما أن يكون الإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكده، وإما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات عن طريق تأليف الأصوات بينها، وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد فتساوت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه ومن أمثلة ذلك قول ابن زيدون:

أَضحى التَنائي بَديلاً مِن تَدانينا وَنابَ عَن طيبِ لُقيانا تَجافينا

فقد تكررت (الألف) 9 مرات، والنون 8 مرات والباء 3 مرات، والتاء 3 مرات، ونلاحظ أن هذا التكرار المعتمد لبعض الحروف يحدث بالإضافة إلى التشكيل الصوتي للصورة السمعية أثر في نفس المتلقي.

ب- تكرار كلمة:

وهذا الشكل ينقسم إلى فرعين:

- تكرار كلمة بعينها أو أكثر، ونجد ذلك في قول السياب:

أعلى من العتاب يهدر صوته، ومن الضجيج

صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق

كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون

1- ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د.ت، ص.263، وما بعدها.

الريح تصرخ بي: عراق

والموج يحول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق.

ونلاحظ أن الشاعر قد استخدم كلمة (صوت) مرتين وكلمة (عراق) 5 مرات، ولا يخفى ما لهذا التكرار ضمن التشكيل الصوتي من قيمة إيحائية ودلالية، خاصة وأن كلمة صوت اقترنت بالفعل (يهدر) وبالفعل (تفجر) وهما فعلان يدلان على قيمة صوتية ذاتية كما يدلان على قيمة وجدانية يبلغ بها الشاعر قمة الانفعال في تلفظه لكلمة (عراق)[1]، ويرى الباحث أن وظيفة التكرار لا تقف عند هذا الحد، ذلك لأنها تخدم النظام الداخلي للنص وتشارك فيه.

ث- تكرار الجملة:

وهو هنا الملمح الأسلوبي الأكثر بروزا لتلاحم النص، فهو يُدخِل في نسيجه لجملة ويشد أطرافه بعضها لبعض، ويعطي شكله نوعان من الحركة يدور فيها الكلام على نفسه وينكرر دون أن يعيد معناه والمثل الجلي الذي يمكن أن يعطى في هذا المجال هو (سورة الرحمن) بحيث تتكرر الآية فيها (بأي آلاء ربكما تكذبان) 31 مرة، مع أن عدد آيات السورة لا يتجاوز 78 آية بما في ذلك الآية المكررة، أي أن التكرار يتجاوز الثلث إلى النصف تقريبا، والتكرار في هذه السورة يؤدي ثلاث وظائف:

- التكرار يفضي إلى تكامل بين قواعد الربط وقواعد التنامي، فالجملة التكرارية التي توجد في مكان يختتم به الكلام توجد أيضا في مكان يبتدأ به الكلام، وهذا يعني أنها توجد في مكان واحد، وتؤدي مهمتين في الأولى بمنزلة التعقيب وفي الحالة الثانية بمثابة المضمون.

- التكرار في هذه السورة يصور سجالا بين حقيقتين، والنص ينتصر لأحداهما في كل مرة تردف فيه الجملة المكررة، والتكرار هنا يعمل في النص ما تعمله الحكمة في الكلام، أي أنه يكثف الدلالة.

- التكرار يكون النص بمعان ثانية، فهو إما للاستفهام، وإما للتأكيد، وإما للسخرية[2].

1- ينظر: منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص.ص. 78-79.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص. 84-85.

خلاصة:

خلاصة لما تقدم يمكن أن نختصر آليات التحليل الأسلوبي في أن مستويات التحليل الأسلوبي هي مستويات مشتركة بين علم اللغة وعلم الأسلوب ويمكنها حصرها في ثلاثة مستويات هي: (الصوتي، النحوي، المعجمي).

ففي الأول: يتناول الدارس ما في النص من مظاهر إتقان الصوت ومصادر الإيقاع فيه، ومن ذلك النغمة والنبرة والتكرار والوزن، وما يثبه المنشئ من تواز ينفذ إلى السمع والحس.

أما الثاني: وهو المستوى النحوي أو التركيبي، فيركز فيها الدارس على أي الأنواع من التراكيب هي التي تغلب على النص، هل يغلب عليه التركيب الفعلي أو الاسمي أو الخوالف أو تغلب عليه الجمل الطويلة المعقدة أو القصيرة، أو المزدوجة، وهنا يمكن أن يأتي دور الأسلوبية والنحوية في دراسات العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النص وتماسكه عن طريق الروابط التركيبية المختلفة، وقد يغلب على النص إذا كان سرديا الروابط الزمانية والمكانية، وقد يغلب عليه الروابط الصوتية إذا كان شعرا.

أما الثالث وهو المستوى الدلالي: ففيه يتناول المحلل الأسلوبي استخدام الكاتب الألفاظ وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب كتصنيفها إلى حقول دلالية، ودراسة هذه التصنيفات، ومعرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب، فالشاعر الرومانسي مثلا تغلب على دلالة ألفاظه أنها مستمدة من الطبيعة وهكذا، ويدرس الناقد أيضا طبيعة هذه الألفاظ، وما تمثله من انزياحات في المعنى، فهل في النص ألفاظ غريبة حوشية أو دارجة أو مألوفة، وهل وضعت هذه الألفاظ في غير سياقها بحيث تكتسب دلالات جديدة.[1]

1- ينظر: بشير توريريت، مستويات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة بسكرة، الجزائر، ع.05، جوان 2009، ص.ص.88-89.

3- التحليل الأسلوبي للقصيدة الحرة:

بعد هذا الفرش النظري لأهم إجراءات الأسلوبية سنحاول استكشاف هذه الإجراءات مطبقة على القصيدة الحرة، والنموذج الذي اخترناه هو كتاب لموسى ربابعة موسوم بـ: "الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها"، وهو كتاب يقع في **119** صفحة قسمه الباحث إلى خمسة فصول:

3-1- الفصل الأول:

وقد وسمه بعلك الأسلوب، وقد أشار في بدايته إلى أن علم الأسلوب يركز على طريقة اللغة وأدائها، إذ أن المتكلم أو الكاتب يستخدم اللغة استخداما يقوم على الانتقاء والاختيار، فالأسلوبية تعنى بالإنتاج الكلي، وبالأثر الذي تتركه في نفس المتلقي، وهي تركز على عملية الإبلاغ والإفهام، وقد سعت إلى تخليص النص الأدبي من السياقات الخارجية وشروطه الإبداعية، وهي منهج لتحليل الخطاب الأدبي، والكشف عن أبعاده الجمالية والفنية[1]، وهذه التعاريف تكاد تتشابه مع ما نجده من تعاريف المتخصصين في هذا المجال.

وبعد ذلك قدم لمحة عن نشأة هذا العلم والتطورات والتحولات التي مر بها والذي صارت له قواعد وأسس ودعائم خاصة لدى (شارل بالي)، و(ليو سبيتزر)، و(رومان ياكبسون)، و(ميشال ريفاتير)[2]، ويبدو للباحث أن الدارس قد فصل تفصيلا مفيدا لنشأة هذا العلم وذلك عن طريق الأمثلة والخطاطات التوضيحية.

3-2- الفصل الثاني:

وقد وسمه بماهية الأسلوب، وقد طرح في بداية هذا الفصل صعوبة تعريف الأسلوب وظهور عدة أسلوبيات، إلا أنها كلها أفادت من اللسانيات وعلم النفس وعلوم أخرى، وبعد أن طرح سؤالا مهما وهو: هل ثمة أسلوب؟ وليحاول أن يثبت ذلك رأى في مبحث مستقل أن الأسلوب إضافة بمعنى أنه

1- ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر، الأردن، 2003، ص.ص. 09-10.

2- ينظر: المرجع نفسه، الصفحة10 وما بعدها.

شيء يضاف أو يزاد على اللغة تدخل به ويدخل بها عبر ما يمكن أن يميز الكلام بحضور سمة أو علامة من العلامات الأسلوبية، وهذه الإضافة تسبغ على التعبير تصورا مؤثرا وعناصر وجدانية ووحدة تشكيل فني وهي من جهة أخرى تعني التحسين والزخرفة والتجميل للتعبيرات المحايدة البريئة من أي أسلبة ممكنة، والزخرفة والتزيين تدخل في قصدية المؤلف، فقد لفت أسلوب أبي تمام النقاد لإكثاره من الإضافات والتزيينات والزخرفات، لكن لو تم تجريد لغته من هذه الزخرفات فماذا سيكون التعبير المحايد، وبعد أن قدم الأمثلة من النصوص الشعرية والتعريف لأبرز النقاد في اللسانيات، وفي النقد الأدبي عرج إلى مبحث آخر وهو الأسلوب والانحراف، وقد ربط –كغيره من الدارسين- بين الأسلوبية والانحراف، ويرى ارتباط الانحراف بالاختيار ارتباطا وثيقا لأن الاختيار يقوم على إمكانيات متعددة تفتح المجال لحدوث الانحراف وتحققه، فهو يظهر بالمقارنة مع حالة الحياد أو ما يعرف بالدرجة الصفر ويعتقد الباحث أن مصطلح الانحراف مصطلحا إشكاليا في النقد الغربي، إذ وجد له أكثر من مرادف من مثل (الانزياح، والتجاوز، والاختلال، والإطاحة، والمخالفة، والانتهاك، وخرق السنن)، فإنه في النقد العربي القديم والحديث قد وجدوا أيضا مرادفات من مثل الاتساع، والعدول، والمخالفة، والغرابة[1]، وأخذ عن س. ماركوس خمسة أنواع من الانحرافات وهي:

1- المحلية والشاملة.

2- سلبية وإيجابية.

3- الداخلية والخارجية.

4- الخطية أو الكتابية: الفنولوجية (الصرفية، النحوية، والدلالية).

5- النحوية[2].

1- ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، من الصفحة 21 إلى ص35.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص.36، وقد شرح الباحث هذه الأنواع بالتفصيل.

والقيمة الجمالية للانحراف قد جعلته عنصرا أساسيا في عملية الإدراك الجمالي للأدب وفي ضوء هذا عمد (بليت ***Plett***) إلى وصف الانحراف بالجمالي وقسمه إلى (الانحراف الجمالي اللانحوي والتناسب والحدوث والمعاودة أو التناوب)[1]

3-3- الفصل الثالث:

وسمة "الانحراف مصطلحا نقديا" وحسب ناقدنا فإن ظاهرة الانحراف من أهم الظواهر التي تعكس تجليا اللغة الشعرية في تجاوزها للنمط التعبيري المألوف أو المتواضع عليه[2]، ثم يعالج الباحث هذا المصطلح من ثلاث زوايا:

أ- إشكالية المصطلح في الدراسات العربية الحديثة والقديمة:

يبدو –والكلام للباحث- أن هذا المصطلح قد شاع بين الباحثين المعاصرين من خلال الترجمات والاطلاع على الدراسات الغربية الحديثة، فعرف بالفرنسية على أنه (***Ecart***)، وبالإنجليزية (***Deviation***)، وبالألمانية (***Abveichung***)، كما اختلفت تسمياته لدى النقاد الغرب، فعده (بول فاليري)، تجاوزا، و(بارت) فضيحة، و(تودوروف) شذوذا، و(جون كوهين) انتهاكا، و(تيري) كسرا، وإذا كان النقاد الغربيون قد أطلقوا على هذه الظاهرة الأسلوبية أسماء مختلفة توحي باللامألوف وتصف التجاوز والتخطي، فإن الباحثين العرب قد كشفوا عن تعدد المفاهيم التي تصف هذه الظاهرة، فقد سموه بالانحراف وربطه البعض بالمجاوز والاستعارة، كما ربطه البعض بالغموض والحذف والتقديم والتأخير ووصف كذلك بالانزياح[3].

وقد اشترك الكثير من الباحثين في هذه التسمية (الانزياح) تتخلص من مصطلح الانحراف لما له من سلبية ووقع غير مريح، كما وصف بالعدول وهو اسم مأخوذ من الموروث البلاغي العربي، كما

1- ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص.38.

2- المرجع نفسه، ص.43.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص.44.

أخذ تسميات أخرى مثل (التشويش، والبعد، والفارق، والخروج، والخرق، والابتعاد، والشذوذ، والمجاوزة، والتشويه والانتهاك، النشاز، والاتساع)[1].

ويطرح الباحث قضية مهمة وهي التعدد المصطلحي لدى ناقد واحد، فمثلا (موريس أبو ناصر) يرى أن الأسلوب هو ابتعاد ***Ecart*** عن الكلام المألوف والمستعمل، فقولنا (سال ماء الوادي) قول مألوف، أما قولنا (سال الوادي)، فابتعاد عن المألوف وخروج عن المستعمل، وبالتالي نحن اتجاه ظاهرة أسلوبية تعرف بالابتعاد، ثم يعود ويقول في الكتاب نفسه: إن الأسلوب هو نشاز ***Ecart*** وانحراف عن الكلام المألوف والمستعمل، فقولنا (سال ماء الوادي) قول مألوف، وقولنا (سال الوادي)، فانحراف عن المستعمل والخروج عن المألوف، وبالتالي نحن تجاه ظاهرة أسلوبية تعرف بالنشاز[2]، لقد جاء في هذا الكلام ثلاثة أسماء لمسمى واحد وهي: (الابتعاد) و(النشاز)، و(الانحراف)، وهذا شاهد واضح على عدم استقرار المصطلح النقدي عند الناقد الواحد، ونجد الإشكالية نفسها لدى (كمال أبو ديب) الذي سماه مرة الانحراف وأخرى الانزياح[3]، تشير هذه الأمثلة إلى إشكالية المصطلح النقدي العربي الحديث[4].

ويذهب الباحث في الأخير إلى الاعتقاد أن الذين استخدموا الإيحاء المتعددة للمسى الواحد لم يوضحوا الفروق، هذا إذا كانت هناك فروق بين هذه الأسماء، وإنما جاءوا بها دون أن تكون لها أسباب موضوعية وأبعاد نقدية محددة، ولكن الذين قرنوا التسمية بأكثر من مسمى من مثل: (الانزياح أو العدول) فإنهم يؤكدون بصورة جلية وواضحة أنهم لم يكونوا مطمئنين لما ذهبوا إليه، وهذه إشارة إلى عدم استقرار المصطلح وتوكيد لظاهرة الانقلاب والتشتت التي يعاني منها المصطلح بشكل عام[5] في النقد العربي الحديث.

1- ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص.45.

2- موريس أبو ناضر، إشارة اللغة ودلالة الكلام، دار مختارات، بيروت، لبنان، 1990، ص.58 وص155.

3- ينظر: كمال أبو ديب، لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مجلة أقلام، ع.05، أيار، 1989، الصفحات: 07-08-90-13.

4- ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية مناهجها وتجلياتها، ص.ص. 45-46.

5- ينظر: المرجع نفسه، ص.46.

ب- الانحراف والمعيار:

وقد تعرض في هذا العنصر إلى أن الانحراف في نظر الدارسين الأسلوبيين يشكل خرقا وانتهاكا للاستخدام العادي للغة، والمشكلة الأساسية التي تواجه الانحراف هي تحديد طبيعة المعيار الذي يحدثه عنه الانحراف، فهو يفترض مسبقا أن هناك معيار يتم تحديد الانحراف على أساسه، والذي سماه الباحثون (القاعدة)، و(المعيار، واللغة العادية والأسلوب المستعمل، واللغة النثرية)، وتحديده المعيار ليس بالأمر السهل لأنه يتطلب من القارئ معرفة شمولية بها، ودون ذلك لا يمكن للقارئ أن يتبين الانحراف وأن يحدد درجته وقوته وحدته[1].

وهذا ما ذهب إليه الباحث محمد العمري إذ يرى أن: «الوظيفة الشعرية حاضرة بمستويات مختلفة في كل خطاب تواصلي لغوي، فإن تحديد المعيار المتراح عنه يغدو معضلة، وقد كان الشكلانيون الروس يقيسون اللغة الشعرية بلغة الحديث اليومي»[2]، وفي الحقيقة أن ثمة اختلافات بين اللغة اليومية والعادية ولغة النثر ولغة التواصل ولغة البحث العلمي وبين اللغة الشعرية التي لها خصوصياتها لأنها لغة تختلف عما هو عادي إلا أن الإشكالية -حسب ناقدنا- تكمن في ماهية (العادي) الذي يتحدد به الانحراف، ولذلك اقترح كمال أبو ديب أن يكون الانحراف داخلا في مفهوم واسع سماه الفجوة أو مسافة التوتر[3].

وبعد ذلك عرض قضية المعيار في النقد العربي القديم خاصة لدى العسكري الذي وسم الخروج عن المعيار بالاستعارة، ولدى الجرجاني الذي وسمه بالمعنى الأصلي، ولدى الرماني الذي ذهب مذهب العسكري، ليخلص بعد ذلك إلى أن حديث القدماء عن (الأصل، والمعنى الأصلي، وأصل الوضع)، يلتقي مع مفهوم حديث هو ما أطلق عليه (رولان بارث) (الدرجة الصفر للكتابة)[4].

1- ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص.ص. 51-52.

2- محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، المغرب، 1990، ص.36.

3- ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية مناهجها وتجلياتها، ص.52.

4- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص. 54-55.

ج- حدود دراسة الانحراف في النص الشعري:

يرى الباحث أن الانحراف في النص الأدبي يتعين اعتمادا أساسيا على كفاية القارئ الذي يثار وعيه عندما يصادف كسر النظام للغة، وتشويشا لما هو ثابت في ذهنه ووعيه، ولذلك يتولد عند القارئ إحساس بالدهشة والمفاجأى في اللامنتظر واللامتوقع، إن هذا الإحساس يأسر القارئ ويشكل لديه لذة وطرافة وغرابة يمكن أن تكون أساسية في اللغة الشعرية، فتعيين الانحرافات ومراقبتها تصبح من أهم عناصر الدراسة الأسلوبية لأن عن طريقها يمكن استخدام الظواهر الفنية للأداء التركيبي، وذلك يرصد كيفية الأداء، ونظام التركيب اللغوي للجمل[1].

ويبدو أن هناك بعض القضايا التي تشار حول جدوى التركيز على ظاهرة الانحراف فقط في دراسة النص الشعري، فإذا كان المجاز مظهرا من مظاهر الانحراف فقط في دراسة النص الشعري، فإذا كان المجاز مظهرا من مظاهر الانحراف فهل يكون المجاز في كل جملة شعرية أو يرد في بعض الأبيات دون غيرها؟ فالدراسات التجريبية تثبت أن أبياتا كثيرة ليس فيها مجاز إذا ما اعتبرت حالتها التي صيغت عليها كلماتها، والخروج من هذا المأزق هو اعتبار لغة الشعر كلها انحرافا، ومن جهة أخرى يمكننا أن نطرح هذا السؤال: هل يبقى الانحراف انحرافا مع مرور الزمن؟ لأن استعمال بعض التراكيب بصورة متكررة قد يؤكد إلى شيوعها وينفي عنها وجهها الشعري[2]، فالعدول عند (سبيتزر ليس عدولا مطلقا، أي ذلك الذي يفلت من قبضة الاستعمال العادي مرة بعد مرة، وإنما هو عدول قد يصبح غدا استعمالا عاديا، وذلك لارتباطه بجدلية الثقافة التي يتكلم باسمها)[3].

1- ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص.56.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص.57.

3- ينظر: عبد الله صولة، الأسلوبية الذاتية والنشوئية، مجلة فصول، مج.05، ع.01، مصر، 1984، ص.86.

يخلص الباحث إلى أن مصطلح (الانحراف) واحد من المصطلحات التي تتردد في الدراسات النقدية العربية الحديثة، مع وجود ما هو قريب من هذا المصطلح في الموروث النقدي والبلاغي، ولكن التعامل مع هذا المصطلح يكشف عن الإشكاليات الكثيرة التي يعاني منها المصطلح النقدي العربي[1].

3-4- الفصل الرابع:

1- في المصطلح: وسم هذا الفصل بـ "الأسلوبية والغرابة عبد القاهر الجرجاني نموذجا"، وقد استعمل الجرجاني مصطلح الغرابة في وصف شعرية الشعر ووصفه هكذا لتمييزه عن القول غير الشعري كما استعمل مصطلحات أخرى لتصف هذا الإجراء لكن جاءت قليلة على سبيل (اللطف، الملاحة، الخلابة، الغموض، المبالغة، والانحراف، المحال والخفاء)، وهي مصطلحات تصف ظاهرة النزوح باللغة من المألوف العادي.

والغرابة عند الجرجاني –حسب باحثنا- تتجلى في كونها فاعلية فنية على مستوى المبدع والمتلقي، وذلك بما تحققه من فائدة جليلة وفضيلة عظيمة في تعارض واضح مع مصطلحات أخرى أوردها الجرجاني، والغرابة توصف عند الجرجاني في كونها ذات بعد إيجابي في ابتعاد الشعر عن المبتذل والساذج، فإن (التلبيس والتعمية والتعقيد) مصطلحات لا تقدم أية فاعلية أدبية أو فنية، وإنما تلغي مثل هذه الفاعلية لتجعل الأمر متعلقا بالتلاعب والالتواء، ومثال ذلك تعليقه على قول الفرزدق المشهور:

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حيّ أبوه يقاربه

فيسمه بأنه «واضع كلامه على المجازفة في التقديم والتأخير، ولذا فإنه متعرض للتلبيس والتعمية»[2]، ويبين لماذا يكون التعقيد مذموما يقول: «وأما التعقيد فإنما كان مذموما لأجل أن اللفظ لم

1- ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية مناهجها وتجلياتها، ص.69.

2- ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، د.ت، ص.73.

يرتب الترتيب الذي بمثله تحصل الدلالة على الغرض حتى احتاج السامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة ويسعى إليه من غير طريق»[1].

فلدى الجرجاني ليست الغرابة تكبيسا ولا تعمية ولا تعقيدا، إنها فاعلية فنية تتجسد في اشتغال الفكر وفتح آفاق وفضاءات حية للتفسير والتأويل، وبذلك يكون الجرجاني قد بدأ الغرابة من كل ما يقتل فيها وهجها وألقها وأثرها، إذ تصبح عنصرا أساسيا من عناصر الشعرية التي تبعث على الإعجاب والإدهاش، وإذا كان الجرجاني مع الغرابة وضد التعمية والتعقيد، فإنه ضد الابتذال، لأن الابتذال سقوط وسذاجة تخاطب الحقيقة، وذات بعد واحد تظل فيه المطابقة بين الدال والمدلول علاقة ثابتة لا تتزحزح إطلاقا، يقول عن التشبيه وشيوعه وابتذاله بعد عز وجوده «فإنك تعلم أن قولنا "لا يشق غباره" الآن في الابتذال كقولنا "لا يلحق ولا يدرك"» ونحو ذلك، إلا أننا إذا رجعنا إلى أنفسنا علمنا أنه لم يكن كذلك من أصله، وإن هذا الابتذال أتاه بعد أن قضى زمنا بطراءة الشباب وحدة الغناء وبعزة المنيع[2].

وحاول الجرجاني أن يكون نصيرا للغرابة، فقد توقف عند أقوال القائلين بأن خير الكلام ما كان معناه على قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك، فيقول الجرجاني: «فإن قلت: فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية، وتعمد ما يكسب المعنى غموضا مشرفا له وزائدا في فضله، وهذا خلاف ما عليه الناس، ألا تراهم قالوا: إن خير الكلام ما كان معناه على قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك، فالجواب إني لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب، وإنما أردت القدر الذي يحتاج إليه نحو قوله: (فإن المسك بعض دم الغزال)، وقوله:

وَما التَأنيثُ لِاسمِ الشَمسِ عَيبٌ وَلا التَذكيرُ فَخرٌ لِلهِلالِ

وقوله:

1- المصدر نفسه، ص.142.

2- ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية مناهجها وتجلياتها، ص.ص. 70-71.

فَإِنَّكَ كَاللَيلِ الَّذي هُوَ مُدرِكي وَإِن خِلتُ أَنَّ المُنتَأى عَنكَ واسِعُ»[1]

2- الغرابة والحقيقة: لقد أدرك الجرجاني أن الحقيقة لا بد أن تكون موجودة في موازاة المجاز، إذ ليس معقولا أن يكون الكلام مجازا دون أن يستند إلى الحقيقة، والحقيقة لا تولد الغرابة، ومع ذلك فطن الجرجاني ليميز بين المجازي وغير المجازي، لأن كل مبالغة ومجاز لا بد أن يكون لهما استنادا إلى الحقيقة، ولقد اقترنت الحقيقة والمجاز بما يعرف بالوضوح والغرابة، ولذلك أصبح من الممكن وضع المصطلحات على النحو التالي:

الحقيقة= المجاز.

الوضوح= الغرابة= الغموض... وغيرها من المترادفات

الواقعي= غير الواقعي.

القول الحقيقي (الصدق)= القول الشعري (الكذب+ التخييل).

الدرجة الصفر= الانزياح أو الانحراف[2].

ويتعرض الجرجاني للتخييل الذي عده عنصرا من أهم العناصر التي تتخلق الغرابة في نسيجها، فالتخييل بما يملكه من قوة قادرة على أن يشكل الغرابة بطرائقها المختلفة، ولذلك لم يعد الشاعر عند الجرجاني مقيدا بمقولات الصدق والحقيقة، وإنما يجوز له أن يبني كلامه بناء غير عادي وغير مألوف، وهذا سر من أسرار الشعرية التي تعمد إلى تشكيل أبنية لغوية جديدة يصبح من العسير طلابها وإدراك أبعادها ومراعيها، وعلى هذا يتأسس قول الجرجاني عن الأقوال التي سادت في النقد قبله، وهي مقولات: «خير الشعر أصدقه، وخير الشعر أكذبه»، فقد رأى الجرجاني في ذلك حرية يمتلكها المبدع،

1- ينظر: الجرجاني، أسرار البلاغة، ص.140.

2- ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية، ص.ص. 72-73.

وهي حرية تتأتى من خلال الاعتماد على التخييل الذي يشكل عناصر جديدة، ويجعلها تتألف من علاقات تنتج عنها مدلولات جديدة[1].

3-5- الفصل الخامس:

وقد وسمه بـ: "دراسات نصية"، وهذا ما يهمنا في بحثنا ونقصد المقاربة الأسلوبية للنص الشعري الحر، وقد بدأ هذا الفصل بمقاربة لنص للشاعر أمل دنقل وعنوانه: "زهور"[2].

وسلالٌ منَ الورِد

ألمُحها بينَ إغفاءةٍ وإفاقه

وعلى كلِّ باقةٍ

اسمُ حامِلِها في بِطاقه

****

تَتَحدثُ لي الزَهراتُ الجميلهْ

أن أَعيُنَها اتَّسعَتْ – دهشةً -

لحظةَ القَطْف ,

لحظةَ القَصْف ,

لحظة إعدامها في الخميلهْ !

تَتَحدثُ لي ..

أنها سَقَطتْ منْ على عرشِها في البسَاتين

ثم أَفَاقَتْ على عَرْضِها في زُجاجِ الدكاكينِ، أو بينَ أيدي المُنادين ,

حتى اشترَتْها اليدُ المتَفضِّلةُ العابِرهْ

1- ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية، ص.74.

2- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط.03، 1978، ص.ص. 370-371.

تَتحدثُ لي ..

كيف جاءتْ إليّ ..

(وأحزانُها الملَكيةُ) ترفع أعناقَها الخضْرَ

كي تَتَمني ليَ العُمرَ !

وهي تجودُ بأنفاسِها الآخرةْ !!

****

كلٌّ باقةْ ..

بينَ إغماءة وإفاقةْ

تتنفسُ مِثلِيَ – بالكادِ – ثانيةً.. ثانيةْ

وعلى صدرِها حَملتْ – راضيةْ ...

اسمَ قاتِلها في بطاقةْ

يرى الناقد أن أول ما يثير الانتباه هو دهشة اللغة، فهي بسيطة تتسم بالوضوح، لكنه وضوح لا يطيح بالنص ولا يلغي بريقه الشعري، فهو وضوح يتعارض مع التعقيد واللبس، ويجعل الكشف عن بواطن النص أمرا معقدا، إذ إن اللغة تكون آسرة في وضوحها كما تكون آسرة في غموضها وهو نص مشحون شحنا عاطفيا ووجدانيا عميقا، تبتعد فيه اللغة عن مباشرتها، إذ تصبح اللغة شفرات محملة بالدلالات الوجدانية والعاطفية.

جاء عنوان النص (زهور) نكرة على صيغة الجمع يفضي إلى تشكيل توقعات لدى القارئ، فهي توحي بالأمل والإشراق والتعبير والرائحة الزكية، وهذه قراءة أولى، لكن إعادة القراءة في ضوء علاقة العنوان بالنص تتعرض للقتل والموت، ومنه فوضعها في النص يأتي بدلالات وإيحاءات جديدة، ففي قوله: «وسلاسل من الورود... اسم حاملها بطاقة» تتضح لنا العلاقة بين أنا الشاعر وسلاسل الورود فهو يراها في حالتين (الإغفاءة/ والإفاقة)، وهذه الثنائية تجسد حالة نفسية مسكونة بهاجس المعاناة.

كما استطاع الشاعر –والكلام للباحث– أن يحمّل هذا المقطع بعدا موسيقيا يتمثل في القافية ذات الرنة الموسيقية المتجاوبة بالكلمات، (إفاقة، باقة، بطاقة)، فهي منبه أسلوبي يشكل استجابة من القارئ تجعله ينفعل بما يقرأ، فاختيار الشاعر للمفردات والتراكيب جسد رؤيته، فالاختيار مرتبط بالموقف الذي استدعى منه أن يجعل أسلوبه إيقاظ وعي المتلقي، لأن اختيار الثنائيات الضدية والإيقاع المتوازي يعكس موقف الشاعر من سلال الورود التي يضع نفسه في مقابلها، ليقدمها بصورة تجسد دلالات الكلمات التي تبرز معاناته، فقد قال: «ألمحها» بدلا من «أنظر إليها»، فنظرته كانت بعيدة عن التأمل، وإنما نظرة سريعة لا يكاد يتمتع فيها بمناظر الورد[1].

وإذا أردنا أن نعلق على هذا التحليل فيظهر لنا أنه قد مزج فيه بين السياق والنسق، فنجده قد ركز على صاحب النص كثيرا ويظهر ذلك في استعماله له ست مرات ناهيك عن استعماله للضمائر التي تعود على الشاعر، وهذا ما لا يتفق مع التحليل الأسلوبي الذي يلغي صاحب النص ويركز على اللغة فحسب، وهذا ليس من كلامنا بل نجده في الجانب النظري من الكتاب، ودليلنا على ذلك ما قاله في الفقرة الأولى من المقدمة.

وفي المقطع الثاني: «تتحدث لي الزهرات... في الجميلة»، يرى الباحث أن الشاعر يجعل الورود قادرة على الكلام أي يؤنسها وذلك عبر الانحراف باللغة وتجاوز الدرجة الصفر، وتبرز الوظيفة الشعرية هنا ليس في عملية الإبداع بل في جعل اللغة محملة بدلالات خاصة، أي إخراج اللغة من العقلية إلى دائرة العاطفة المشحونة، فالزهرات تتحدث وتتسع عيونها، ساردة لمشاعرها في لحظات القطف والقصف، فهو إحساس الذات الشاعرة التي تندمج معبرة عن دهشتها أمام لحظة النهاية، فاقتران الانحراف مع أسلوب التوازن في قوله: «لحظة القطف لحظة القصف» ما هو إلا تعميق للفكرة وتجذيرها[2].

1- ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية مناهجها وتجلياتها، ص.ص. 86-87.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص.88.

وفي رأي الباحث فإن هذا المقطع يشكل عنصر المفاجأة الذي يتخلق في نسيج البنية اللغوية القادرة على التجاوز والاختراق والانتهاك من خلال محاورة الأشياء والتفاعل معها ومنحها صفات وماهيات لا تنطق بها ولا تفصح عنها، ولذلك يظهر عنصر المفاجأة ليبرز الجانب التأثيري الذي يتسرب عبر اللغة الدالة الموحية إلى القارئ[1].

وقد زاوج الشاعر بين عنصري السرد والحوار، وذلك من خلال تناوب حضور ثوت الزهرات وإفصاحها عن مشاعرها، ففي قوله: «تتحدث لي... المتفضلة العابرة» نجد تشكل نسق لغوي ينضاف إلى الأنساق السابقة، إذ يفتتحه الشاعر بحديث الزهرات التي يجعلها ساردة ويترك لنفسه أن تحتل مكان المتلقي، فهي لا تتحدث فقط، وإنما تسقط عن عرشها، فالعرش يعادل الحياة والجمال والرفعة والسمو، لكن هذا السمو لا بد له من السقوط والهبوط، وهو سقوط النفس الإنسانية وذبولها.[2]

كما تحمل كلمتا (سقطت/ أفاقت) صدى عبارة الشاعر حين قال: «ألمحها بين إغفاءة وإفاقة» لأن الحالتين تمثلان توزعا بين شعورين متناقضين تكشف عنهما هذه البنية اللغوية التي تقوم على تشكيل نسيج شعري يفيض بالدلالات التي تشي بالإحساس الإنساني الذي يشكل الأشياء بأسلوب يتناسب مع الرؤية التي ينطلق منها إذ تتحول الزهرة الساقطة من مجدها وعرشها إلى مادة معروضة للبيع تشتريها اليد المتفضلة العابرة، أما في قوله: «تتحدث لي... بأنفاسها الآخرة» فيعيد الشاعر النسق (تتحدث لي) معيدا عنصر الأنسنة مرة أخرى ليجعل الزهرات تفصح مرة أخرى عن مشاعرها محاولا استبطان دواخلها، فمثلا عبارة (وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر) عبارة تمثل انتهاكا واضحا وصدمة واضحة من خلال اعتمادها على الاستعارة التي تصبح قادرة على أن تحمل وظيفة معنوية ووظيفة نفسية تتجسد من خلالها الأبعاد التي يسعى الشاعر إلى اكتناهها، وذلك بتقديم رؤية خاصة للعالم والأشياء من حوله[3].

1- ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية، ص.88.

2- المرجع نفسه، ص. 89.

3- المرجع نفسه، ص.ص. 89-90.

وفي آخر النص ينتهي الشاعر إلى الكشف عن حالة الاندماج الكلي بين ما هو إنساني وبين ما هو طبيعي، يقول: «كل باقة... اسم قاتلها في بطاقة»، ففي هذا المقطع الختامي تعود القصيدة إلى بدايتها وذلك من خلال نقل الشاعر أحاسيسه ومشاعره إلى الزهرات، كما يكشف هذا المقطع عن حالة الاستسلام التي تعيشها الزهرات من خلال كلمة (راضية)، فالرضى ليس للزهرات، وإنما للشاعر نفسية، لأنها جاءت معادلا موضوعيا واضحا لإحساس الشاعر ورؤيته، وقد تهيأ للشاعر أن يشكل خيوط نصه من خلال أدوات لغوية وإجراءات أسلوبية تتجلى في خلق الثنائيات والتكرار والأنساق التي شكلها من خلال لغة قائمة على الانحراف الذي جاء متجسدا من خلال الاستعارات الصادمة والتشكيل التكراري الذي جعل النص عبارة عن دوائر كل دائرة تفضي إلى الدائرة التي تليها وهكذا وقد مثلها الدارس في هذا الرسم البياني:

تتحدث لي ← أن أعينها اتسعت دهشة
تتحدث لي ← أنها سقطت من على عرشها في البساتين
تتحدث لي ← كيف جاءت إلي

ومن خلال هذا الشكل يظهر أن البنية المحورية التي شكلتها عبارة (تتحدث لي) تبرز تماسك النص وتلاحمه، وعلى الرغم من أن عبارة (تتحدث لي الزهرات الجميلة) قد تآكلت من خلال الحذف الذي تمثل في النقط التي وضعها الشاعر بعد عبارة (تتحدث لي...) في المرتين المتتاليتين، إلا أن ذلك بوحي أن هناك كلاما ظل غائبا ومسكوت عنه يمكن للقارئ أن يتوقعه وهنا يظهر عنصر التوقع الذي يبرز الفاعلية الأساسية التي يشكلها التفاعل الخلاق بين القارئ والنص، أما فضاء النص من الناحية الأسلوبية فإن التشكيل الكتابي للنص جاء محملا بالدلالات والمعاني، فقد عمد الشاعر إلى استخدام النقط الدالة على الحذف في نهاية المقطع الأول، واستخدمها بعد عبارة (يحدث لي) وهذا يعني أت هناك أشياء ظلت لتقدير القارئ ولتوقعه، كما استخدم الاعتراض عندما وضع بعض الكلمات بين شرطتين مثل: -دهشة- و-بالكاد- حتى يشير إلى أهمية هاتين الكلمتين في سياقهما في النص، وكأن الشاعر يريد

أن يجعل القارئ مشدودا للدلالات التي تحملها هذه الكلمات، كما وضع الشاعر عبارة (وأحزانها الملكية..) بين قوسين ليؤكد كذلك مدى أهمية مثل هذه العبارة في سياقها، فهي جملة اعتراضية يمكن أن يستغني عنها، لكن ما يعد فضله في بعض الأحيان يصبح جوهريا في أحيان أخرى، إذ لا توجد أشياء في النص الشعري تتحرك خارج دائرة التحليل والقراءة، فدلالة هذه العبارة تشي بالبعد المأساوي والنابع من الإحساس بالتعاطف مع أنا الشاعر الذي سعى إلى أن يجعل التوحد مع الزهرات في حالاتها وتبدلاتها عنصرا جوهريا في معمارية هذا النص وهيكله[1].

من خلال عرضنا لهذا التحليل يبدو لنا أن الباحث اقترب من التحليل السياقي أكثر من اقترابه من التحليل النسقي، وذلك لتركيزه في معظم النص على الشاعر وحالته النفسية محاولا ربط الدلالى العامة للغة النص بحالة هذا الشاعر، وفي المقابل نجده يعتمد على التحليل الأسلوبي النسقي، وذلك بتحليله للغة النص تحليلا محايثا وخاصة عندما اقترب من الدلالة النصية عن طريق دراسة الجانب الشكلي للنص.

أما النموذج الثاني الذي اخترنا عرضه فهو قصيدة موسومة بـ: "أحبك أكثر" للشاعر الفلسطيني محمود درويش ونصها:

أحبك أكثر

1- تكبر تكبر

فمهما يكن من جفاك

ستبقى ، بعيني و لحمي ، ملاك

وتبقى كما شاء لي حبنا أن أراك

نسيمك عنبر

وأرضك سكر

وإني أحبك .. أكثر

1- ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية، ص.ص. 91-92-93.

2- يداك خمائل

ولكنني لا أغني

ككل البلابل

فإن السلاسل

تعلمني أن أقاتل

أقاتل .. أقاتل

لأني أحبك أكثر

3- غنائي خناجر ورد

وصمتي طفولة رعد

وزنبقة من دماء

فؤادي

وأنت الثرى والسماء

وقلبك اخضر

وجزر الهوى فيك مد

فكيف إذن لا أحبك أكثر

وأنت كما شاء لي حبنا أن أراك

نسيمك عنبر

وأرضك سكر

وقلبك أخضر

وغني طفل هواك

على حضنك الحلو

أنمو وأكبر[1].

يعتقد الناقد في بداية تحليله لهذا النص أن معنى هذا النص يتمركز حول العلاقة المتجذرة بين الأنا والأنت (أنا الشاعر/ والذات الأخرى)، وعنوان هذا النص لا يظل بعيدا عن فضاء النص لأنه يظهر فيه أكثر من مرة لتتكثف فيه دلالات النص وإشاراته وتتجمع في مركزيته إشعاعات النص الأخرى.

يبدأ النص بتكرار الفعل (تكبر) تكرارا أفقيا قائما على المجاور، وهنا لا يحمل التكرار دلالة التأكيد والإلحاح فقط، بل يحمل بعدا موسيقيا مما ينشر دلالة موسيقية تتساوى مع الدلالة المعنوية، فصورة الملاك مزروعة في عيني الشاعر ولحمه وهي صورة متجذرة مغروسة في أعماق وجدانه، وقد عمد أيضا الشاعر إلى تقنية التكرار (ستبقى وتبقى) لتوكيد هذه الرؤية للتدليل على استمرار وامتداد هذا الحب رغم تكبر المحبوب، فنسيمه عنبر وأرضه سكر[2].

وفي المقطع الثاني وفي صورة الافتتاح (يداك فمائل) يسعى الشاعر إلى أن يحول ما هو إنساني إلى طبيعي، فالصورة قائمة على الانحراف الذي استطاع أن تجرح اللغة عن مؤلفوها، فاليدان لا توصفان بأنهما خمائل ولكن رؤية الشاعر الداخلية استطاعت أن تأتي بهذه الصورة لتكشف عن رؤيته للأشياء التي يتفاعل معها، ولكن الشاعر عندما اختار اليدين لتكونا نقطة الانطلاقة تصبحان صورة طبيعية، إلا أن يد الشاعر ا تستطيع أن تمتد إليهما لأنه لا يستطيع أن يغني مثل البلابل، فقتل الغناء في أعماق الشاعر، يتمثل في صورة السلاسل التي جاءت لتكون دلالة على القيد والكبت والحرمان والقمع، إن السلاسل هنا لا تعني العقود والتخلف عن القتال، بل هي المفتاح الذي يقود إلى فتح أبواب القتال، ولذلك كرر كلمة أقاتل ثلاث مرات متتالية.

1- ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية، ص.ص.94-95.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص.ص.95-96.

وفي هذا المقطع أيضا تكتسب كلمة (أقاتل) التي تتكرر مرتبطة بضمير المتكلم (الأنا) قيمة محورية، لأنها الكلمة التي تحطم القيود، وتستطيع أن تفتح أمام الشاعر آفاق الانطلاقة نحو الخمائل وعندها يستطيع أن يعني[1].

أما المقطع الثالث من خلال اللغة الشعرية القائمة على التوتر والمفاجأة، فالبناء الاستعاري يتنامى في بعدين أحدهما يتصل بالمخاطب (ذات الشاعر)، وآخر يتصل بـ (الأنت)، فالأنا المخاطب تتمثل الدائرة الاستعارية التي تتصل به على النحو التالي:

غنائي ——— خناجر ورد

صمتي ——— طفولة رعد

فؤادي ——— زنبقة من دماء.

أما الدائرة الاستعارية المتمثلة بالمخاطب فتبدو على النحو التالي:

أنت ——— الثرى والسماء

قلبك ——— أخضر

جزر الهوى ——— فيك مد

تتكثف في هذه الدوائر الاستعارية ذات الفاعلية المجازية أبعاد قائمة على التنافر بين طرفي الاستعارة من ناحية، وما يتبع المستعار منه من إضافات، فالغناء يتحول إلى خناجر، وهنا يتحول ما هو معنوي إلى محسوس إضافة إلى أن عنصر المناسبة بين الغناء (الدال على الفرح)، وبين الخناجر (الدالة على القتل) يصبح عنصرا بعيدا يعمق الفجوة بين طرفي الصورة، وكلما كانت الفجوة واسعة كانت المفاجأة أكثر قدرة على أن تنتهك توقع القارئ، وتحاول أن تغير أفق توقعه، والمزج بين عناصر لا انسجام بينها يوحي بالاستعارة العنيفة، ويبدو أن منح العناصر ماهيات جديدة هو تجسيد عميق للخروج على المألوف في الاستخدام اللغوي الذي جاء قادرا على العبير عن رؤية الشاعر وهي رؤية خاصة به، ينظر بها إلى

1- ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية، ص.ص. 96-97.

العالم من حوله، مشكلا إياه بالطريقة التي يراها، وإذا كان الشاعر قد تحدث عن غنائه وصمته وفؤاده حديثا استعاريا فيه حدة وعنف، من خلال اللاانسجام بين طرفي الاستعارة، فإنه يرسم موقفا جديدا للآخر، فهو يمنحه صفات مستجدة من الطبيعة، وتتسع دائرة الرؤية عندما يصبح الآخر الثرى والسماء، فهو يمتلك أشياء عامة، في حين أن الشاعر تحدث عن أشيائه الجزئية (الغناء/ الصمت/ الزنبقة)، فالآخر يمتلك العالم الأرضي والسماوي ويصبح أصل الأشياء كلها، ولأنه كذلك فقد منح الشاعر قبله اللون الأخضر، وهنا يبرز التعارض بين القلب واللون، ولكن دلالة اللون تصبح مشبعة بروح الأمل والتفاؤل والإقبال على الحياة، في حين أن قلب الشاعر كان زنبقة من دماء، فالقلب الأخضر له دلالة متعارضة تحل في رغبة الشاعر في الوصول إلى القلب الأخضر[1].

ويواصل الباحث تحليل هذا النص إذ يرى أن تنامي الإحساس بالآخر في تحول جزر الهوى إلى مدّ، وبخاصة إن هوى الشاعر هوى موقوف على الآخر، فالإحساس بالآخر دفعه إلى أن يحور في اللازمة التي شكلت قرارا للمقطعين السابقين، إذ جاءت اللازمة جملة إنشائية (فكيف إذن لا أحبك أكثر)، وهذه الجملة عمل بين طياتها بعدا شعوريا متناميا، وصل إلى ذروته عندما تحولت اللازمة من جملة خبرية إلى جملة إنشائية[2].

في آخر هذا التحليل يرى الباحث أن هذه القصيدة ذات بنية لغوية وصورة شعرية قادرة على أن تعبر عن تجربة الشاعر، من خلال اعتماده على الإجراءات اللغوية التي جاءت بصورة فيها جدة وكشف تسعى إلى أن تجعل اللغة وهاجة وتصورية وكاشفة موحية[3].

وفي رأينا أن ما جاء به الناقد هو أقرب إلى التحليل السياقي البلاغي منه إلى التحليل الأسلوبي النسقي وما جاء به في الجانب التنظيري لم نلمسه في الجانب التطبيقي، فهو كالسياقيين يركز على ما يحيط بالنص خاصة تركيزه على الشاعر ونجده يكرر صاحب النص في كل لفظة يحللها، وتجدر الإشارة

1- ينظر: موسى ربابعة، الأسلوبية، ص.ص. 98-99.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص.99.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص.100.

هنا إلى أن التحليل غلبت عليه القراءة البلاغية أكثر من القراءة النصية النسقية التي تستخرج الدلالات من النص اللهم إلا في بعض الجوانب خاصة في قضية التكرار فقد لامس التحليل النسقي.

الفصل الرابع

المقاربة السيميائية للشعر الحر

تمهيد .

السيميائية والنص الأدبي .

مستويات وإجراءات التحليل السيميائي .

2-1- البنية السطحية .

2-2- البنية العميقة .

2-3- المربع السيميائي .

2-4- الثنائيات الدلالية .

2-5-التشاكل والتباين .

3- نموذج لمقاربة القصيدة الحرة سيميائيا .

الفصـــــل الرابع:

المقاربة السيميائية للشعر الحر

تمهيد:

لقد استطاعت السيميائية أن تعطي للمقاربات النصية نوعا من القيمة والزخم، وذلك بتدعيم ما جاءت به البنيوية، حيث إن هذا المنهج حاول مؤسسوه أن يطعموا من خلاله ما جاء في تنظيرات وتطبيقات المدرسة البنيوية، فقد غالت هذه الأخيرة في شكلنة المقاربة النصية، كما غالت في إلغاء كل ما يحيط بالنص مما أدخلها في مأزق، فالبنيوية كانت استراتيجية بحث عقلاني، لكنها تصدّعت وفقد ميزتها هذه بسبب قُصورها وعيوبها المنطقية المتعلقة بنموذج اللغة البنيوي، فجعلها عاجزة في النهايـــة عن تناول اللغة البشرية تناولا وافيا، وإذا كانت البنيوية هي محاولة تطبيق نموذج اللغة البنيوي الـــذي قدّمه سوسير وآخرون بداية القرن العشرين[1]، فإن السيميائية هي منهج يدرس المدلولات في الخطابات الأدبية، وقد حولت السيميائية المقاربة النصية من الجملة التي تبنتها البنيوية إلى الخطـــاب بشـــموليته وبكل معطى فيه.

1- السيميائية والنص الأدبي:

في البداية تحاشينا التعريف بهذا المنهج لأننا وجدنا الكلام في هذه القضية جـــد مســـتهلك، وسنحاول أن نجد فيما يلي الرابط بين هذا المنهج والنص الأدبي، فبالنسبة للسيميائية يعتـــبر الـــنص الأدبي أولا وقبل كل شيء نظاما للأدلة ***Signes***، وهو نسيج من التشكيلات ***Figures*** ينعقد فيـــه معا زمن الكاتب الذي يكتب أو حياته، وزمن القارئ الذي يقرأه، ويتشابكان في هـــذا الوســـط الغريب الذي هو الصفحة أو الكتاب، فأنظمة الأدلة اللسانية وغير اللسانية (الرسم، الفن المعماري، الإشارات)، لا يمكن تأويلها إلاّ باللغة وحدها، فاللغة هي أداة الوصف والاكتشاف السيميولوجيين. وكما هو معروف فإن التحليل السيميائي للنصوص الأدبية يتكئ في معظمه على اللسانيات البنيوية، أو يلتقي معها في طائفة من الأسس النظرية، وكذا الإجراءات التطبيقية، ولا يكتفي المنهج السيميائي

1- ينظر: ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية (الأدب والنظرية البنيوية)، تر: ثائر ديب، دار الفرقـــد، دمشـــق، ســـوريا، 2008، ص.ص. 28-29.

بدراسة النص في إطار البنية اللغوية الداخلية وتفسيره في حدودها –كما تفعل البنيوية– بل يتجاوز ذلك إلى محاولة الوقوف على كل الملابسات الخارجية لفضاء النص، وكذلك إدراك الظواهر الاجتماعية والنفسية والثقافية الخفية في جوانبها التواصلية، اللغوية منها وغير اللغوية، بما في ذلك طبيعة الإشارات وأنساقها وخواصها، وذلك بغية تحقيق أكبر قدر من القراءات الاحتمالية، بحيث يظل النص مفتوحا على قراءات أخرى[1]، ما دامت اللغة شبكة من العلائق والأنظمة الدالة.

ويجد الباحث في هذا المنهج أنه يستعين في دراسة النصوص الأدبية «بجملة من العلوم مثل اللسانيات والبلاغة والأسلوبية والشعرية وكذلك علم النفس؛ لكون العلامات ذات طابع نفسي واجتماعي[2]، أو مثلما أن الأسلوبية أسلوبيات والشعرية شعريات فإن السيميائية سيميائيات، فمنها ما ينطلق من المنطق كما نجد عند بيرس، ومنها ما ينطلق من الظواهر الاجتماعية، ومنها ما ينطلق من النص. ويحصر مبارك حنون السيميولوجيا في أنواع ثلاثة: سيميولوجيا التواصل، وسيميولوجيا الدلالة وسيميولوجيا الثقافة، ويقسمها عادل فاخوري إلى ثلاثة تيارات: التيار اللساني والتيار المنطقي والتيار السلوكي، ويقسمها محمد السرغيني إلى ثلاثة اتجاهات هي: الاتجاه الأمريكي والاتجاه الفرنسي والاتجاه الروسي. ولكل هذه الاتجاهات أصوله المعرفية ومناهجه في التحليل، وأدواته الإجرائية، بل نجد الاختلاف ماثلا في الاتجاه الواحد، فطريقة غريماس غير طريقة بارت مثلا»[3]، ومهما يكن من أمر هذا الاختلاف فإن ما يجب التنبه إليه هو خصوصية الخطاب الأدبي، ذلك أن العلامة فيه تأخذ دلالات متعددة بتعدد علاقاتها، حتى إنها لتصبح النص ذاته، يقول ريفاتير: والحقل الأصلي للسيميوطيقا هو انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر، أي تصعيدها من دلالة مركبة في مستوى أول من قراءة النص إلى وحدة نصية، تنتمي إلى منظومة أكثر

1- ينظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1997، ص.ص. 209-210.

2- ينظر: لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر، الجزائر، 2007، ص.127.

3- فاتح علاق، التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر (مستوياته وإجراءاته)، مجلة جامعة دمشق، سورية، مج.25، ع.1+2، 2009، ص.149-150.

تطورا، وكل ما يرتبط باندراج العلامات في صعيد المحاكاة إلى مستوى أعلى من الدلالة فهو مظهر من مظاهر السمطقة[1].

ويرى منظرو هذا المنهج أن العلامات في النص الأدبي هي علاقات، ولا يمكن بأي حال من الأحوال تناولها بمعزل عن سياقاتها؛ لأن الخطاب الأدبي بنية ونظام خاص يختلف عن بقية الأنظمة الدلالية الأخرى السياسية والاجتماعية والفكرية وغيرها. ومن جهة أخرى يجب التنويه إلى أن السيميائية لا تعتبر النص منغلقا على نفسه، بل تدرجه ضمن سياقات اجتماعية وثقافية، وعليه فهي لا تقف به عند البنية الخارجية دون الداخلية، ولا تفصل النص عن القارئ، فهي تتجاوز البنية السطحية لتكشف عن البنية العميقة فيه. على أنها لا تهتم بالمضمون على حساب الشكل أو بالشكل على حساب الشكل أو بالشكل على حساب المضمون، وهي كما يقول جميل حمداوي: لا يهمها ما يقول النص ومن قاله، بل ما يهمها هو كيف قال النص ما قاله، أي أن السيميوطيقا لا يهمها المضمون وبيوغرافيا المبدع بقدر ما يهمها شكل المضمون؛ بمعنى أنها تنتقل من الشكل إلى المضمون (من الدال إلى المدلول) وفق ثلاثة مبادئ:

1- التحليل المحايث: فهي تدرس وظائف النص التي تسهم في توليد الدلالة.

2- التحليل البنيوي: فهي تهتم بالبنية ولا تفهم المعنى إلا من خلال الاختلاف.

3- تحليل الخطاب: فهي لا تقف عند الجملة مثل اللسانيات، ولكن تحاول البحث عن كيفية توليد النصوص واختلافها سطحيا واتفاقها عمقيا[2].

لا شك أن هدف السيميولوجيا كان «في البداية هو دراسة كل أنساق الدلائل مهما كان جوهر وحدود الأنساق، فإذا لم تشكل (لغات) فإنها تشكل على الأقل أنساق الدلالة»[3]، وقد دفع هذا التصور بعض الباحثين في هذا المجال إلى دراسة «طبيعة (الإشارة الفنية)، وعلاقتها بالواقع، وكيفية فهم واستجابة المتلقي لها، وكان (ميوكاروفسكي) سبّاقا في مجال تعريف الإشارة الفنية سيميائيا، ففي دراسته (الفن كحقيقة سيميائية) **1936**، يبدو تأثير سوسير واضحا في تبنيه للدال

1- ينظر: فاتح علاق، التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر (مستوياته وإجراءاته)،ص.ص. 150-151.

2- ينظر:المرجع نفسه، ص.151.

3- خوسي روميرا كاستيلو، التحليل السيميائي للنصوص، تر: محمد الصالحي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ع.19، ص.ص. 74-75.

والمدلول كبعدين متلازمين للإشارة، فأي عمل فني كإشارة (***sign***) يتكون من ثلاثة عناصر: أولا العمل الفني (مسرحية أو قصيدة، أو تمثال) كشيء حسي أو مادي، هو بمثابة الدال (***signifier***) الصادر عن فنان. ثانيا المدلول (***signified***)، وهو ما يقابل المعنى أو (الموضوع الجمالي) كامن في الوعي الجمعي، بمعنى آخر؛ التقاليد والأعراف الفنية التي تَمَثَّلها المجتمع والكامنة في الوعي الجمعي تعين المتلقي على اختبار الموضوع الجمالي وربط الدال بمدلول، أو بمعنى المترجم. ثالثا: هناك علاقة مجازية (غير مباشرة) بين العمل الفني والسياق الاجتماعي العام الذي يرمز إليه، فالعمل الفني لا يتمتع باستقلالية مطلقة، كما تصورته الشكلانية الروسية، ولكنه ليس أيضا (انعكاسا) للواقع، أي ليس وثيقة تاريخية، وليس تعبيرا عن ذاتية الفنان كما تخيلته الرومانطيقية، بل هو وسيط بين الفنان والمتلقي، وفق هذا التصور يتحرر العمل الفني من حتمية أحادية التأويل؛ سواء كانت ذاتية أو تاريخية. ويظل منفتحا على إبداعية الفن المستلهمة أنساقا فنية مشتركة بينه وبين المتلقي، والذي في اختباره للعمل جماليا يقيم علاقة مجازية بين العمل كدلالة والواقع التاريخي الثقافي والاجتماعي العام كمدلول. غير أن اعتبار العمل الفني كمجرد إشارة فيه شيء من الاختزال؛ لأنه يتطوي أيضا على عناصر عديدة ذات أهمية إشارية، هذا ما عرّض (ميوكاروفسكي) لبعض النقد، ولكنه تنبّه لهذا الأمر في دراسات أخرى، وأشار إلى أن العناصر المكونة للعمل هي الأخرى تعمل كإشارات، ولكنها إشارات جزئية تسهم معاً في تكوين اتجاه المعنى الكلي للعمل الفني»[1].

ويرى نقاد هذا المنهج أن طرائقه في تحليل العمل الأدبي تعتمد على بنية سيميائية تخضع وحداتها الإشارية —من حيث التلازم بين الدال والمدلول– لأحكام نسق معين، وأي فهم موضوعي للنص الأدبي يفترض —قبل كل شيء– تمثلا لقواعد النسق الفني، أي التقاليد الفنية التي خضع لها العمل الفني[2]، وعليه فإن النقد السيميائي قد استمد مشروعيته من حقل اللسانيات النصية الذي حاول دراسة النص الأدبي باعتباره وحدة متكاملة، فعمد إلى إنشاء ضوابط دلالية تضبط عملية تفسير النصوص من خلال نظرته إلى النص بوصفه نصا في موقف، أو حدثا اتصاليا، أو شبكة من العلاقات الناتجة عن تظافر نظمه بمستوياتها المختلفة، وتكون مهمته مناقشة في سياق الإبلاغ الأدبي

1- مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح (دراسات سيميائية)، تر: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة، سورية، 1997، ص.16.

2- المرجع نفسه، ص.17.

من حيث إنتاجه والاستقبال والعوامل الأدبية والاجتماعية والنفسية التي تقع في النص أو في الخطاب[1].

ومن جهة مقابلة فقد «ركزت السيميائية على دراسة أنساق العلامات في النص الأدبي على اعتبار أن العلامة هي شفرة الولوج إلى عوالم النص، كما أنها تركز من جهة ثانية على وظائفها... إذن يمكننا القول إن السيميائية أو العلاماتية منهج نقدي يرنو إلى رصد العلامة ونُظُمها في النص الأدبي (باعتباره مكونا لغويا) من خلال دراسة العلاقة بين الدال والمدلول، وهذا يؤكد أن السيميائية لا تنحاز فحسب إلى اللغة الأدبية بقدر ما يمكنها معالجة الكثير من القضايا اللغوية والعلوم النظرية والطبيعة الإنسانية، ومن خلال هذه المعالجات تستقي آليات جديدة تُنقل من حقل إلى حقل بغية التفسير والتحليل... وامتاحت السيميائية مفاهيمها وتصوراتها من مختلف المناهج النقدية الحديثة، مشاركة في ذلك الحقل الرئيسي الذي انبثقت منه وهو حقل اللسانيات النصية، فاللسانيات النصية تمتلك مدًى ممتدا بينها وبين العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع والنفس، والفلسفة والأدب والأنثروبولوجيا وغيرها، من هنا أفاد علم السيميائية (العلاماتية) من التداخلات البينية بين هذه العلوم بغية الوصول إلى تفسير يتسم بالقوة عبر العلامة»[2].

2- مستويات وإجراءات التحليل السيميائي:

في البداية يجب الإشارة إلى أن هناك اختلافا واضحا بين النقاد العرب والغرب على السواء في مجال تناول المفاهيم الأساسية والأدوات التحليلية والمستويات التي وقفت عندها المقاربة السيميائية للنص الشعري، فالدراسات العربية مثلا قد يأخذ أصحابها من بارت أو غريماس أو بيرس أو هلمسيلف وكريستيفا وجيرار جينيت، وهي أيضا تختلف من حيث مناهجها، إذ إن منها ما يستند إلى منهج معين ومدرسة معينة، ومنها ما يأخذ من جملة من الاتجاهات حسب ما يتطلبه النص المدروس، كما أن بعضها يرتكز إلى المضمون من خلال الاهتمام بالدلالة الاجتماعية أو السياسية أو الثقافية دون الاهتمام بطريقة التبليغ وكيفية الإيصال، في حين البعض الآخر يرتكز على الدلالة الفنية على اعتبار أن الخطاب الشعري يقوم بتوظيف العلامات توظيفا سيميائيا مخصوصا، فيقف عند

1- ينظر: عبد الرحمن المالكي، مقاربة سيميائية في الشعر السعودي المعاصر (صلاح الزهراني نموذجا)، مجلة جامعة الفيصل، كلية الأمير سلطان، جدة، 1420هـ، 2000م، ص.20.

2- عبد الرحمن المالكي، مقاربة سيميائية في الشعر السعودي المعاصر (صلاح الزهراني نموذجا)، ص.ص. 21-22.

الرموز والأساطير مهملا علاقتها بالواقع السياسي والاجتماعي والثقافي. وبعضها يوفق بين الشكل والمضمون، فينتقل عبر المستويات المختلفة للنص، ومنها ما يركز على ظاهرة معينة في الخطاب الشعري كاللون والبياض مثلا[1].

وانطلاقا مما سبق فقد «تجاوزت معظم المقاربات السيميائية برؤاها الحديثة في تطوير النظام السيميائي وإعطائه بعدا معرفيا يخترق البنى التقليدية التي ظل النص الأدبي رهينها»[2]، وهذا ما جعل المشتغلين على التحليل السيميائي للنص الأدبي يضعون ضوابط وأسسا وإجراءات يستند عليها المحلل أو الناقد، ولعل أهم تلك الإجراءات أو الخطوات أو المستويات هي:

2-1- البنية السطحية:

ينطلق العديد من المحللين السيميائيين أثناء استقرائهم للنصوص الأدبية من هذا المستوى، وهي المدخل الأول لتحليل أي نص، ويقصد بالبنية السطحية ***Surface Structure*** الشكل الفيزيائي للجملة والخطاب ككل، بمعنى أكثر دقة الأصوات؛ الملفوظة دون الذهاب إلى التأويل، أي القراءة الأولى[3]، وكان غريماس من الأوائل الذين تفطنوا لذلك ونجد ذلك منتشرا في كل دراساته النقدية التطبيقية حيث يقسم النص إلى بنيتين رئيسيتين واحدة سطحية وأخرى عميقة.

وللتوضيح أكثر فإن البنية السطحية هي «نتاج العملية التوليدية التي يقوم بها المكون التركيبي، أي الشكل الصوتي النهائي للتتابع الكلامي المنطوق فعلا، فهي ترتبط بالأصوات اللغوية المتتابعة ويتم تحديد التفسير الصوتي للجمل عبرها»[4]، وهي بنية تفرض نفسها على المحلل، فلا بد من تحديد هذا النوع من البنى في النص ليتم استخراج التأويلات المفترضة فيه.

2-2- البنية العميقة:

لقد غالى المنهج البنيوي في اقتصار تحليله على الجانب الشكلي للنص الأدبي، والذي يعتبره نظاما لغويا مغلقا، وانطلاقا من هنا حاول النقد السيميائي أن يتجاوز هذا الإطار، ويعمل على تناول

1- ينظر: فاتح علاق، التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر (مستوياته وإجراءاته) ص.152.

2- عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، 1993، ص.15.

3- ينظر: أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص.128.

4- المرجع نفسه، ص.128.

معطيات الأنظمة الدالة[1]، وذلك بالمرور أو بتجاوز الشكل إلى القراءة التأويلية لأن النص حتما فيه مضمرات لا تستخرج من بناه السطحية أو من القراءة الأولية.

والسيميائية هي استنطاق المعطيات النصية من خلال القراءات المتعددة، وفك شفرات ورموز النصوص، واستكناه المعاني المسكوت عنها، ما دام النص إنتاجا لشخص أو أشخاص عند نقطة من التاريخ الإنساني، وفي صورة أخرى تستمد السيميائية معانيها من الإيماءات التأويلية لأفراد القراء الذين يستعملون الشفرات النحوية والدلالية والثقافية المتاحة لهم، وهذه التأويلات والتفسيرات تختلف باختلاف النقاد، وبذلك يكون كل قارئ منتج لنص جديد وهذا ما عناه رولان بارت في قوله: «إن القارئ أو الناقد ليس مستهلكا للنص فحسب، بل هو منتج له أيضا، وهو مجموعة من النصوص الأخرى الذاتية والموضوعية»[2]، رأى "رولان بارت" أن تعدد القراءات للنصوص سواء من قبل الكاتب أو الناقد هو نتاج لقراءات جديدة.

وهذا يعني أن هناك تجاوز، وإن بدا جزئيا فإن التحليل السيميائي لا يمكن أن يتم بعيدا عن القراءة اللسانياتية بمستوياتها وعناصرها الجزئية، فالتحليل السيميائي يستمد من تلك المعطيات قوته التأويلية، وفك الشفرات وترجمتها، ويؤكد أكثر الدارسين على أن التحليل لا بدّ أن يمرّ عبر مراحل التحليل اللساني المعتمد على النظريات والمصطلحات والمستويات التي لا يمكن أن يحددها الناقد مسبقا، لأنها تظل خاضعة لطبيعة النص المقروء، بحيث يعتبر كل مستوى وحدة قرائية أو دالة معنوية، وأغلب الإجراءات السيميائية المعتمدة في استقراء النصوص تمر عبر مرحلتين أساسيتين هما:

- مرحلة التحليل الأفقي: وفيها يتم التفكيك البنيوي للوقوف على المعاني السطحية، وينقل هذا التطبيق عبر عدة مستويات، مع تقسيم النص إلى وحدات قرائية، وذلك يحصر الظواهر الطاغية والعلاقات الترابطية، وتشمل جملة من الجوانب منها (فاعلية الحدث بين الأنا والآخر والهو، والحقول الدلالية الطاغية، وأقطاب الصراع الدرامي التواصلي، والإيقاع الداخلي والخارجي، الصوتي والموسيقي، ووظائف الخطاب، والثابت والمتحول، والتناص والتشاكل والتباين، والثنائيات الضدية، والزمان والمكان، والتشكيل الخطي لفضاء النص، وغيرها من العلاقات التي تبرز العلاقات بين

1- التواتي بن التواتي، المدارس اللسانية في العصر الحديث ومناهجها في البحث، دار الوعي، الجزائر، 2008، ط.2، ص.58.

2- الجيلالي حلام، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، ص.38.

النصوص، وتربط بين جزئياتها وتكشف عن دلالته الظاهرية الموصلة إلى المقصدية المرسلة والمقصديات الخاصة بالمتلقي واستجاباته)[1].

- مرحلة التحليل العمودي: ويتم فيها الوقوف على المعاني المصاحبة، والدلالات العميقة، وهي دلالات تختلف باختلاف القراء، فكل ناقد يقرأ حسب مرجعيته وخلفيته الثقافية والفنية والتناصية، وهنا يبدأ الناقد في تأويل معطيات القراءة الأولى للنص في قراءة ثانية، محاولا إيجاد تأويلات وتفسيرات للإشارة والرموز والسمات لمعرفة صلتها وعلاقتها بالجوانب السياسية والدينية والاجتماعية والثقافية السائدة في النص. وبذلك يسعى الناقد إلى بناء نص جديد انطلاقا من المعطيات، وفك رموزها وشفراتها، مبدعا نصا جديدا، مقترحا نماذج وتمثيلات اجتماعية، وتمثل هذه المسلمة للمسار الذي يسلكه المتلقي وهو يعايش أنظمة التواصل ومحمولاتها المضمونية في صبر وتأمل وشرود واع، وما يضيفه على المقروء من مرجعيته وخلفيته الثقافية والحضارية[2]، ومن الأدوات الإجرائية للسيميائية وهي ذات أهمية كبيرة نجد:

2-3-المربع السيميائي:

من السيميائيين الذين اهتموا بدراسة الأشكال الداخلية لدلالات النصوص نجد (ألجيرالد غريماس)، والذي أكد على أن المعنى في أي نص يقوم على أساس اختلافي، ولا يتم تحديد ذلك إلا بمقابلته مع ضده وفق علاقات ثنائية ومتقابلة، ومن خلال هذا كله صاغ ما أسماه بالمربع السيميائي[3].

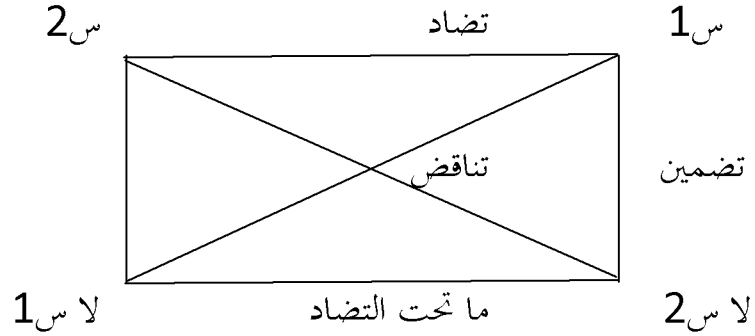
وقد وجدنا الناقد الجزائري عبد الحميد بورايو يصفه بأنه «صياغة منطقية قائمة على نمذجة العلاقات الأولية للدلالة القاعدية التي تتلخص في مقولات التناقض والتقابل والتلازم، فهو نموذج توليدي ينظم الدلالة، ويكشف عن آلية إنتاجها عبر ما يسمى بالتركيب الأساسي للمعنى منذ حالاته الأولية، أو شبه العام، وحتى حالاته التركيبية المختلفة، أو في الدلالة التأسيسية في مختلف التجليات (الصيغة والفاعلية والوظائفية والغلافية والفضائية)»، وتأسيسا على هذا يتضح أن النصوص هي

1- ينظر: الجيلالي حلام، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، ص.ص.38-39.

2- المرجع نفسه، ص.39.

3- ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشئون، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص.229.

مجموعة من العلاقات، والتي تربط بين عناصره، وخاصة علاقات التضاد والتناقض، والمربع السيميائي هو المتحكم في البنية العميقة بينها[1]، ويمكننا أن نمثل المربع السيميائي كما يلي[2]:



المواقع التي يمكن أن تحتلها الوحدات الصغرى وهي تنظم الدلالة بواسطة ترتيب صور النص، ومنه يمكننا أن نستنتج العلاقات التي يقوم عليها المربع السيميائي:

أ- العلاقات التدريجية الشمولية: وتنطلق من السيم إلى المحور الدلالي، أو من العنصر إلى المقولة التي تحتويه، وهي قائمة على أساس النظر إلى الشكل بين س1 وس2، لا س2، ولا س1.

ب- علاقة التناقض: تقوم بين س1 ولا س1، لا س2 وس2، إذ لا وجود لعنصر ثالث في العلاقة، وهي عملية تشبه النفي حيث س1 يؤكد لا س1.

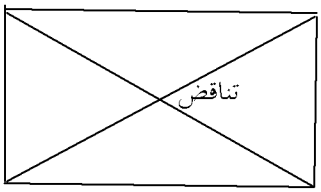
ج- علاقة التضاد: توجد بين العنصرين س1 وس2، حيث إن س2 متنافر مع س1، وتطور س2 مرهون بوصفه ضدا لـــ س1 والعكس صحيح.

د-علاقة التضاد التحتي: توجد بين لا س2 ولا س1، وهي مشابهة لعلاقة التضاد القائمة بـــين س1 وس2.

1- المرجع نفسه، ص.230.

2- ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000، ص.8.

والمربع السيميائي يتميز بالتعميم، إذ لا ينطبق ولا يخص نموذجا معينا، بل يجوز تطبيقه على كل المجالات[1]، ومن أمثلة تطبيق هذا النموذج على الممارسات البشرية نأخذ بناء المحلل والمحرم في رمضان الإسلامي[2]:



2-4- الثنائيات الدلالية:

عرف هذا المفهوم مع دراسات (ف. دي سوسير) والذي استنتجه من تعريفه للغة والتي رأى بأنها تتشكل من ثنائيات ضدية، فكل كلمة في اللغة إلا ويقابلها ضدها وذلك لتحدث لدى المتلقي فهما، ومرتكزة على هذه الآلية اللسانية انطلقت السيميائية في مقاربتها للنص الأدبي، كون أي نص ما هو في الأساس إلا ثنائية ضدية (حياة/ موت)، (غنى/ فقر)، (رجل/ امرأة)، (المدينة/ القرية)، (العدل/ الجور).. إلخ.

ومن أمثلة ذلك ما نجده في دراسة لحسن فيلالي موسومة بـ: (السمة والنص الشعري)، فعند تحليله للنشيد الوطني وجد هذه الثنائية (موت الوطن/ حياة الوطن)، ففي قول الشاعر:

قسما بالنازلات الماحقات

والدماء الزاكيات الطاهرات...

نحن ثرنا فحياة أو ممات

وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا...

1- ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص.ص. 130-131.

2- آن إينو، مراهنات، دراسات الدلالات اللغوية، تر: أوديت بتيت وخليل أحمد، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، سورية، 1980، ص.ص. 106-107.

فنجد الشاعر هنا يقابل بين حياة الوطن وموته، إلا أننا نلاحظ أنه تقابل غير لغوي، ولكنه يدرك ويفهم من خلال السياق، أي أن الحياة المقصودة هنا ليست حياة جسد، وفي المقابل فالموت الذي يقصده الشعر في هذه المقطوعة الشعرية له بعد دلالي يختلف تماما عن الموت الجسدي، والذي يرمز من خلاله إلى الموت الحضاري بمعنى موت الوطن، أو حياة الوطن ككيان كلي له مميزاته، من أجل ذلك وظف ضمير المتكلمين (نحن) في الشطر الأول من البيت الثاني (**نحن ثرنا فحياة أو ممات**)، ثم حدد في الشطر الثاني من البيت نفسه المخصوص بهذه الحياة في قوله:

وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

وهذا المقصود الذي يتكرر في القصيدة أكثر من مرة يؤكد التوجه الرئيسي لدى الشاعر وهو التضحية من أجل أن يحيا الوطن[1]، ومن المؤكد أن أي نص يحمل قي ثناياه دلالة ومقصدية تواصلية مهما كان نوعه لا يخلو من مثل هذه الثنائية الضدية، وهذا الإجراء السيميائي هو قريب من المربع السيميائي لأن كلاهما يعتمد على هذا الاختلاف الموجود في الخطابات الأدبية، ومن الإجراءات السيميائية أيضا نجد مصطلحي:

2-5-التشاكل والتباين:

فبخصوص التشاكل فلقد أُرجع أصل هذا الإجراء إلى غريماس الذي نقل هذا المفهوم من الفيزياء إلى ميدان اللسانيات والتحليل النصي، وقد شاع هذا المصطلح بعد ذلك بين كل الدارسين بعدما سلموا بوجاهته كمفهوم إجرائي في كل تحليل نقدي، وإن كانت الدراسات البلاغية العربية قد تطرقت لمثل هذا المفهوم ولكن بشكل عام دون ملامسة جوهره، وقد كان يُنظر إليه في تراثنا القديم على أساس أنه ظاهرة أسلوبية كلية تحت مصطلحات مختلفة منها: (الطباق/ المقابلة/ اللف/ النشر والجمع)[2].

وباعتبار التشاكل مصطلح غربي فإن راسيني يعرفه بأنه: «كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت»، في حين تعرفه جماعة ***M*** بأنه: «تكرار مقنن لوحدات الدال نفسها (ظاهرة أو غير ظاهرة)، صوتية أو كتابية، أو تكرار للبنيات التركيبية نفسها (سطحية أو عميقة) على مدى امتداد قول»،

1- ينظر: حسين فيلالي، السمة والنص الشعري، منشورات أهل العلم، الجزائر، د.ت، ص.ص. 78-79.

2- ينظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص.ص. 235-236.

ويبدو أن هذا التعريف أكثر دقة بالنسبة لهذا المفهوم، أما عند غريماس فيعرفه بأنه: «مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية، أي المقومات التي تجعل قراءة متشاكلة للحكاية كما نتجت عن قراءات جزئية للأقوال بعد حل إبهامها، هذا الحل نفسه موجه بالبحث عن القراءة المنسجمة»[1].

أما لدى النقاد العرب فنجد الناقد المغربي محمد مفتاح يقترح تعريفا آخر لهذا الإجراء، فيراه «تنمية لنواة معنوية سلبا وإيجابا، بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية، ضمانا لانسجام الرسالة، وبما أن التشاكل من أهم عناصر التحليل السيميائي فإنه يحمل في طياته أنواعا متعددة نذكر منها تشاكل التعبير» الذي ارتآه نموذجا، وقد أخذ هذا المثال من قول الشاعر:

الدَهرُ يُفجِعُ بَعدَ العَينِ بِالأَثَرِ فَما البُكاءُ عَلى الأَشباحِ وَالصُوَرِ

يجده يحتوي على تشاكلات صوتية عديدة، أما عن تشاكل المعنى فنجد في كلمتين: (الدهر يفجع).

الدهر= (+ اسم)، (+ مجرد)، (+ دال على زمن غير محدود)، (+ معتقد ضرره).

يفجع= (+ فعل)، (+ محمول إلى فاعل حي أو مجرد)، (+ دال على الضرر).

فالموضوع والمحمول بينهما مقوم مشترك، وهو (+ الدلالة على الضرر)، وهذا المقوم يجعل التشاكل عاملا أساسيا في ضمان وحدة الخطاب[2].

أما التباين فهو من أهم الظواهر اللغوية، إذ إنه قد يكون واضحا جليا كما قد يكون مختفيا لا يظهر، وذلك حينما يتولد الصراع أو التوتر بين طرفين أو أكثر، ومن جهة أخرى لا يمكن أيضا أن يخلو منه أي وجود إنساني ونشاطه[3]، ويعرفه عبد القادر فيدوح على أنه: «انعكاس لنقائض الذات، وخلاصة جدلها بالواقع والزمن في تحديد علاقاتها بتشخيص الحياة، لذلك فقد جاءت هذه الإبداعات صورة لتقابل التضاد لهذا الوجود المعبر عن نزعة الإنسان التي توسع من دائرة مفهوم الحياة إلى أقصى

1- ينظر: المرجع نفسه، الصفحات: 236-237-238.

2- ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص.ص. 26-27.

3- ينظر: المرجع نفسه، ص.71.

الحدود ومحور النص[1]... يتمثل في موقف جدلي صنعه طرفان، ونغذيه صفات كل منهما، ولذلك فالنص لا يخلو من بعض التقابل والتشاكل على مستوى الألفاظ والجمل، لأن طبيعة البنية الجدلية تستدعي مثل هذه التقابلات لرصد مجمل العلائق التضادية والتنافرية... كما أن وجود مثل هذه الاستخدامات هو تفجير لمجموع علائق النص وتدعيم وتأكيد لصفات الطرف الأول... ولأن الشيء لا يدرك إلا بتنقيضه فقد تمّ رصد ما أمكن من الصفات المضادة»[2].

وللتدليل على التباين نأخذ هذا المثال:

يقول الشاعر:

لليلي أو نهاري أثقلت أغصانه النشوى عيون الحور

لليلي: مقوم دال على زمن مظلم؛ إذ الليل مألوف في العادة يرخي سدوله على حدّ تعبير امرئ القيس، ليطبق بظلامه على كل الكائنات، ففيه تراكم انتشاري طبيعي.

نهاري: هو مقوم دال على خصيصة الضوء؛ أي على انتشار هذا الضوء في أرجاء الأرض؛ حيث يتراح الظلام مجرد إصباح الصباح؛ فبين هذين المقومين الاثنين تباين طبيعي[3].

3- نموذج لمقاربة القصيدة الحرة سيميائيا:

في هذا الجزء من الفصل اخترنا تحليل ناقد جزائري سيميائيا لنص شعري حر لتزار قباني من قصيدة اختاري، وهذه الدراسة موسومة بـ"المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص" وهو مقال للجيلالي حلام.

وقد بدأ هذه الدراسة كعادة معظم الدراسات النسقية العربية بجانب نظري أعقبه بتطبيق ما نظر له بطريقة مميزة على النص المختار. ففي الجانب النظري تحدث الباحث عن انبثاق المنهج، ورأى أن السيميائية جاءت عندما بدأت البنيوية تنحسر نتيجة انغلاقها على النص، وإلغائها لكلّ الملابسات والسياقات المتّصلة بفضائه الخارجي، واكتفائها بالمبدأ النسقي الذي يعتبر النصّ بنية مكتفية

1- يتحدث الناقد عن نص لبكر بن حماد في هجاء ابن ملجم.

2- عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي (دراسات سيميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص.46.

3- عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري (تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشل ابنة الحلبي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، 2005، ص.40.

بذاتها، يمكن تأويلها في حدود العلاقات التي توجد بين عناصر مستوياته؛ الأصولية والمفرداتية والتركيبية والدلالية، وهي العناصر المشكلة لأدبية الأدب في نظر البنيويين والشكلانيين. ثم عرج للحديث عن العوامل التي ساعدت على انبعاث هذا المنهج، يأتي في مقدّمتها؛ ظهور جماعة كما هو (*Tel quel*) والتي تأسّست في باريس سنة 1960م، على يد الباحث فليب سولرز (*F/Sollers*)، و(الجمعية الأدبية للسيمياء) سنة 1969م حين أصدرت دوريتها الفصلية (سيمياء) بباريس، واستقطبت نخبة من الباحثين، أمثال جوليا كريستيفا (*J-Kristeva*) من فرنسا، وأمبرتو إيكو (*Umberto Eco*) من إيطاليا، ويوري ليتمان (*Y-Lotman*) من روسيا، وسيبوك (*Sybock*) من أمريكا وغيرهم[1].

وتكملة لما طرحه يرى الدارس أن هذا المنهج بدأ فعلاً بالتبلور، منذ أن أحسّ بعض الدارسين بأن البنية السطحية والدلالات الحرفية والتفسيرات الداخلية، ليست كافية وحدها لاستكناه مقصدية النص، وإنما هناك بنية أخرى عميقة، ذات دلالات إشارية وتأويلات خارجية؛ –أو كما عبّر عنها العرب القدماء بمبدأ الوجوه، وأن الملابسات والمناسبات والمواقف قد تكون عدواناً على النص–؛ ولذلك أولوا أهمية لدراسة الإشارات والرموز وأنظمتها، حتى ما كان منها خارج نطاق الكلمات التي تصنع الحيّز الداخلي للنصّ، أو بمعنى آخر، فإن التحليل السيميائي انطلق من حيث انتهى التحليل اللساناتي البنيوي. كما ناقش فكرة اللسانيات والسيميائيات وأيهما محتواة في الأخرى ليخلص إلى ما ذهب إليه بارت بأن اللسانيات أعمّ وأشمل من السيميائيات، بل هي فرع منها؛ لأن التواصل اللساناتي أشمل تواصل في الكون؛ لارتباطه بالإنسان الذي بوسعه تسخير كل العلامات والرموز لغوية كانت أم غير لغوية واستثمارها تعبيراً وفهماً بواسطة اللغة[2].

إثر ذلك عرض الباحث أصول هذا المنهج، حيث وجد إشارات لهذا العلم في التراث العربي، ثم تعرض له عند علماء الغرب أمثال بيرس ودي سوسير. ليصل بعد ذلك إلى قناعة مفادها أن الممارسات النقدية تدل على أن التحليل السيميائي يتكئ بالدرجة الأولى على اللسانيات البنيوية أو يلتقي معها في جملة من الأسس النظرية والإجراءات التطبيقية، فإذا كان المنهج البنيوي يسعى إلى

1- الجيلالي حلام، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، مجلّة الموقف الأدبي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سورية، ع.365، أيلول 2001، السنة 31، ص.35.

2- ينظر:الجيلالي حلام، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، ص. 35.

دراسة النص في إطار البنية اللغوية الداخلية وتفسيره في حدودها، فإن المنهج السيميائي لا يبتعد عن هذا المنحى، وإن كان يتجاوزه إلى محاولة الوقوف على كل الملابسات الخارجية لفضاء النص، وإدراك الظواهر الاجتماعية والنفسية والثقافية الخفية في جوانبها التواصلية؛ اللغوية منها وغير اللغوية- بما في ذلك طبيعة الإشارات وأنساقها وخواصها- لتحقيق أكبر قدر من القراءات الاحتمالية؛ بحيث يظل النص مفتوحاً على قراءات أخرى. وبقدر ما لهذه الاحتمالية من أهمية في إثراء النصوص وتفجير مكنوناتها، بقدر ما تؤدي في كثير من الأحيان إلى تشويه الحقائق، واختزال المفاهيم، وتجاوز القيم زمانياً ومكانياً، تبعاً لاختلاف المرجعيات، وتباين المنطلقات الحضارية[1]. بعد ذلك تطرق الباحث لأهم الاتجاهات السيميائية وقد عصرها في:

1- اتجاه يرى أن السيمياء هي دراسة الأنظمة الدالة من خلال الظواهر الاجتماعية والثقافية الملابسة للنص؛ من منظور أنها جزء من اللسانيات وهو اتجاه ساعد في تطوير هذا العلم وضبط أسسه ومصطلحاته، وقد حبّذ هذا الاتجاه كثير من الدارسين والنقاد من بينهم: رولان بارت (***R. Barthes***) وبيير جيرو(***P.guirand***)، غريماس (***A. J. greimas***) وكورتيس (***J. Courtes***) ومحمد عزام ورشيد بن مالك وعبد الكبير الخطيبي في بعض أعمالهم. وقد ركّز هؤلاء في أعمالهم على تطبيق مفاهيم اللسانيات في شكلها البنيوي، ووجهتها الدلالية الموصولة بالحياة الاجتماعية للأفراد والجماعات؛ حيث يرى بارت أن النص الأدبي ليس نتاجاً، بل هو إشارة إلى شيء يقع وراءه، لتصبح مهمة الناقد هي تفسير هذه الإشارة واستكشاف حدودها وتأويلها، وبخاصة الحدّ الخفي أو المعنى العميق. وتشمل الإشارة في هذا الاتجاه كلا من القرينة والرمز والسمة والأمثولة، وهي كلها تحيل على علاقة بين طرفين (مرسل ومستقبل) في شكل تنظيم صوري للمحتوى فيما بين المدلولات، ويتم التوافق في هذه الحال بين أشكال التلقي من حيث فهم المحمولات الإشارية وتعدد القراءات، وفق عملية استكشاف للمعاني المصاحبة، وهي معان لا توجد في المعاجم، وإنما تستنطق من السابق واللاحق والمتشاكل والمتناقض والمتناصّ وغيرها من المظاهر التي تزخر بها وحدات النص القرائية[2].

2- اتجاه ويرى أن السيمياء دراسة لأنظمة الاتصال عامة اللغوية منها وغير اللغوية، ويسعى إلى تحديد هذه الأنظمة المختلفة وفق عدد من الإشارات وضمنها الألفاظ اللغوية. وقد مثّل هذه الوجهة

1- ينظر: الجيلالي حلام، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، ص.36.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص.36.

كل من جورج مونان (***G.mounin***) وبريتو (***Prieto***) وغيرهم.

وفي رأيهم أن السيمياء إنما هي أساس للتواصل عامة، وبذلك تصبح اللغة أو الرموز اللغوية جزءاً من أنظمة التواصل مثلها مثل الإيماء والإشارة والأمثولة. ومن هنا يكون أصحاب هذا التوجه التفسيري قد أعادونا إلى النقطة التي انطلق منها دي سوسير[1].

3-أما الاتجاه الأخير، فحاول أن يوفّق بين الاتجاهين السابقين؛ أي بين الرمز اللغوي والرمز غير اللغوي باعتبارهما يتكاملان مع اللسانيات، وقد برزت في هذا المنحى جملة من المقاربات النظرية والتطبيقية تندرج تحتها أعمال كل من الباحث الإيطالي أمبرتو ايكو (***U.Eco***) وجوليا كريستيفا (***J. Kristeva***) ومحمد مفتاح وعبد الحميد بورايو وغيرهم. ويستمد هذا الاتجاه مفاهيمه النقدية من مرجعيات ومدارس لسانياتية مختلفة ونظريات متباينة؛ فإذا كانت اللسانيات البنيوية تعدّ مرجعاً أساساً لهم في التحليل النقدي، فإنهم سرعان ما تجاوزوها من حيث العمق في استنطاق علامات الفضاء الخارجي للنص وتأويلها، تقول جوليا كريستيفا (النص ليس نظاماً لغوياً كما يزعم البنيويون، أو كما يرغب الشكليون الروس، وإنما هو عدسة مقعّرة لمعان ودلالات متغايرة ومتباينة ومعقدة في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة). ويفهم من هذه الرؤية أن مرجعية هذا الاتجاه السيميائي لا نهائية: لسانياتية، فلسفية، اجتماعية، دينية، سياسية، نفسية... بحيث لا يمكن الفصل بين ما هو لساني أو اجتماعي، بل هو كلّ متجمّع، أو عدسة مقعّرة مفتوحة على كل المراجعات والقراءات، ليصبح النص في هذه الحالة مثل هوائيات الاستقبال ترد عليها برامج شتى المحطات وعلى المتلقي أو الناقد أن يقوم بفرزها وتحليل رسائلها وتفسير محمولاتها، وفكّ شفراتها، بعد استنطاق النص أو الكاتب الذي هو ذلك المداد الموزع على الورقة[2].

ليخلص الناقد إلى أن تعدد الاتجاهات والآراء وتباينها وتشعبها، حول تحديد السيميائية وضبط مفاهيمها دليل على وجود تعارض يقف حاجزاً أمام نموّها وتطورها. كما أن الشمولية التي اتسمت بها بوصفها منهجاً نقدياً، جعلتها لا تكاد تتجاوز مرحلتها التأسيسية، كما أنها لا تستطيع الاستغناء عن النظريات اللسانية[3] كغيرها من المناهج النصانية التي تعتمد اعتمادا كليا على التحليل البنيوي

1 - ينظر: الجيلالي حلام، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، ص.37.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص.37.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص.37.

كالأسلوبية والتفكيكية. وبعد هذا الفرش النظري من تعريف للسيميائية وتحديد اتجاهاتها والتطرق إلى أهم أعلامها انطلق الناقد إلى دراسة البنية العميقة في المتن المختار.

البنية العميقة في النصّ:

بدأ الناقد بعرض مأزق البنيوية ويرى أنها تؤاخذ بكتفائها بالتحليل الأفقي للنص الأدبي باعتباره نظاماً لغوياً مغلقاً، دون تجاوزه البنى اللغوية إلى الأنظمة الخارجية الأخرى بما فيها المرجعيات الثقافية والاجتماعية والدينية والسياسية التي ينتمي إليها الخطاب، وكذا الملابسات التأويلية المحيطة. ومن هنا حاول النقد السيميائي أن يتجاوز هذا الإطار، ويعمل على تناول معطيات البنية الرأسية واستثمار كل الأنظمة الدالة. ويسعى التحليل السيميائي وفق هذا المنظور إلى تشتيت الرؤى وتفجير المرجعيات محاولاً استنطاق المعطيات من خلال قراءة أو عدد من القراءات تساعد في فكّ شفرات رموز النص واستكناه المعاني المسكوت عنها، ما دام النصّ نتاجاً لشخص أو أشخاص، عند نقطة من التاريخ الإنساني، وفي صورة معيّنة من الخطاب، تستمدّ معانيها من الإيماءات التأويلية لأفراد القراء الذين يستعملون الشفرات النحوية والدلالية والثقافية المتاحة لهم[1].

وتمهيدا دائما لتحليل البنية العميقة في النص المختار يرى الناقد أن التحليل السيميائي ينطلق من آخر مرحلة وصل إليها التحليل اللسانياتي على المستوى الأفقي، ليدخل في مرحلة تفسير المعطيات وتأويل العلاقات الترابطية بين الدلالات، فمن الطبيعي أن يقدم تفسيرات وتأويلات تختلف باختلاف النقاد، والتالي يعدّ كل قارئ منتجاً لنص جديد، وهذا يعني انفتاح النص على عدد من القراءات، بحيث يعاد تفسير العمل الأدبي حسب المكونات اللغوية والثقافية والتناصية للناقد، حتى يحقق في الأخير نصاً جديداً يسمى البنية العميقة. وليس معنى هذا الانطلاق من تخمينات غير مؤسسة، بل هو بناء يحرر القراءة لاستكشاف خبايا وخلفيات العمل دون أن يتجاوز حدود المعطيات الدلالية والسياقات النصية والمبادئ اللسانياتية، وهذا ما اصطلح عليه مرحلة التحليل العمودي، وفيها يتم الوقوف على المعاني المصاحبة والدلالات العميقة أو الخفية المسكوت عنها، وهي دلالات تأويلية تختلف باختلاف القراء؛ إذ كلّ ناقد يقرأ بحسب مرجعيته وخلفيته الثقافية ومكوّناته الفنية والتناصيّة والتقارئية. وهنا يشرع الناقد في تأويل معطيات القراءة الأولى للنص، في قراءة ثانية محاولاً إيجاد

1- ينظر: الجيلالي حلام، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، ص.ص.37-38.

تفسيرات للرموز والسمات والإشارة لمعرفة صلتها بالنواحي الاجتماعية والدينية والسياسية والثقافية السائدة في بنية النصّ[1].

إثر ذلك يشرع في مقاربة القصيدة ويرى أن الإعلان عن القصيدة النصّ ينطلق بلافتة العنوان (اختاري..) وهو في رأي الناقد يمثّل مفتاحاً أولياً أو بؤرة تتوالد وتتنامى وتتفرّع إلى أن تبوح عن مكنونات تثير عدداً من الإيحاءات والتأويلات على مستوى البنية العميقة. فالنص يبتدئ بأمر موجّه إلى المرأة العربية لتمارس حقّ حرية الاختيار، وهي إشارة تنمّ عن فضاء ضمني يقف بين حرية الاختيار وحتمية الإجبار، فالمخاطب مأمور لا ليختار سبيلاً أو منهجاً بل ليسلك أحد النجدين لا ثالث لهما، وهو كما يرى الناقد موقف ينبئ عن استلاب كامل لحرية الإرادة، تفسّره الخلفية الثقافية والتقاليد الاجتماعية المترسّبة في مرجعيات وخلفيات الناصّ في شكل وصاية أبدية. فهل تستطيع المرأة العربية –التي اعتادت على الأمر– أن تتمرّد لتختار؟ بل يوجّه لها أمراً بالاختيار. وهي التي لم تختر مصيرها يوماً، تُختار لها دميتها وهي طفلة، وتُختار لها جبّتها وهي مراهقة، وتُختار لها بيتها وعريسها وهي راشد؟ وهو اختيار جبري يلزمها باتبّاع أحد النجدين كلاهما جبر.

اختاري

إنّي خيّرتك فاختاري

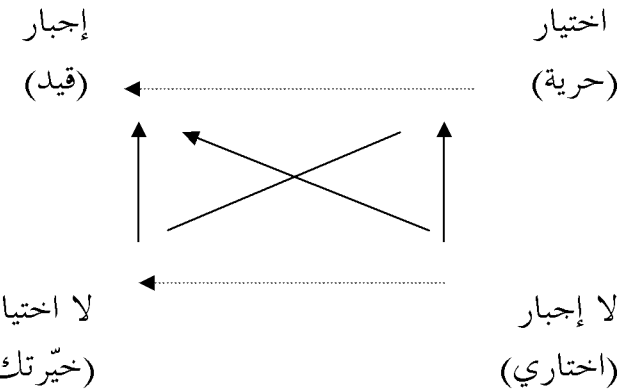
ما بين الموت على صدري

أو فوق دفاتر أشعاري

يضيف الناقد أنّ ما يؤكّد حتمية جبرية الاختيار في معتقد الشاعر منذ الأزل؛ أن الجملة الافتتاحية الأولى في القصيدة بعد العنوان، تأتي جملة مركبة؛ اسمية مؤكدة للدلالة على ثبات الحالة واستمرارية الانقياد، متبوعة بجملة فعلية حركية تؤكد تثبيت قرار الاختيار في الماضي، ليكون الاختيار فيما اختير مسبقاً، ممّا يشكّل ثنائية ضدّية لا تتلاءم مع واقع الاختيار الحرّ المعلن عنه في البنية السطحية، ما بين الموت على الصدر= كسر قيود الماضي ومواكبة العصر، والموت على دفتر الأشعار=الرسوف في قيود التقاليد، وهو قرار يصدره الشاعر دون أن يترك للمرأة فرصة في الحاضر لتبدي رأيها أو تقول كلمتها (إنّي خيّرتك) وليس (إنّي أخيّرك) في المضارع.

1 – ينظر: الجيلالي حلام، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، ص.ص.39.

وقد وجد الوصاية الراسمة للمعالم المحدّدة على مستوى البنية العميقة، وتتقاطع ضدّياً في ثنائيات تبوح عن الإجبار اللاشعوري كما يتضح من المربع السيميائي التالي:



وعند استنطاقه لهذا المربع السيميائي وجد الثنائية الضدية (خيّرتك-اختاري)، تظهر تناقضاً في تكريس الوهم في إظهار حرية الإرادة بينما هي مسلوبة ومصادرة بقرار لا شعوري، اجتماعياً وسياسياً؛ حيث يلغي الاختيار المسبق من الآخر، محمول الفعل الاختياري ليصبح اللا فعل معادلاً لموضوع القيمة (الحرية) التي تبدو منبثقة عن اللا حرية، وتتماهي في القيد معلنة اللا اختيار[1].

أما في المقطع الموالي –والكلام للباحث– فيقدّم الشاعر عرضاً، يلغي فيه كلّ الحلول النسبية ضمن ثنائية ضدية ذات بعد ديني اجتماعي، تكمّل الثنائية السابقة وتؤكّدها:

اختاري الحبّ أو اللا حبّ

فجبن ألاّ تختاري

لا توجد منطقة وسطى

ما بين الجنّة والنّار

ويظهر على مستوى الحوار التواصلي غياب المخاطب ضمنياً، فمثلت ذاكرة الناص مرجعية واقع المرأة العربية في معطى باهت فلم تنبس ببنت شفة، بل تظل مغيبة وصامتة مستمعة، لم تمنح فسحة للحديث أو التعبير عن الرأي في بنية النص كلها، بل ظلت صاغية تتلقى ركاماً من الأفعال الأمرية المبثوثة على مستوى الفضاء البصري الخطي في أحياز مستقلة:

---

1 – ينظر: الجيلالي حلاّم، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، ص.40.

اِرمي أوراقك كلها وسأرضى عن أي قرار

قومي...

انفعلي...

انفجري...

لا تقفي مثل المسمار.

ومن هذه الأبيات يعتقد ناقدنا أن الشاعر لا يريد للمرأة العربية أن تتحرر، ويجدها لا تسعى من الثابت إلى المتحول؛ فهي ما زالت خلف ستار تتلقى الأوامر والنواهي (قومي، انفعلي..)، وهو ما يشير إلى أن حريتها مرهونة بنطقها ولا تنطق ما لم تتعلم وتمزق ستار الجهل، وتتجاوز حدود قيد الماضي، وذلك شرط لبداية التحرر؛ حيث لم يمنحها الناص حتى حق الرغبة في إبداء الرأي[1].

أما على مستوى الحوار الخارجيفيرى الباحث أنه جاء أيضا أحادي القطب أو نيابياً، فلا يسمع للمرأة كلمة واحدة عبر أبيات القصيدة كلها، فيسير الحوار واصفاً واقع المرأة المشدودة إلى الماضي طوراً، وآمراً ناهياً تارة أخرى. وتتعادل مرجعية الشاعر وترسبات واقعه (لا يمكن أن أبقي.. كالقشة..)، مع واقع المرأة (لا تقفي مثل المسمار) الفاقد لحرية الإرادة والمشدود إلى أغلال التقاليد:

لا يمكن أن أبقى أبداً

كالقشة تحت الأمطار

مرهقة أنت وخائفة

وطويل جداً مشواري

غوصي في البحر أو ابتعدي

لا بحر من غير دوار

الحب مواجهة كبرى

إبحار ضد التيار

صلب، وعذاب، ودموع، ورحيل بين الأقمار

يقتلني جبنك يا امرأة

1 - ينظر: الجيلالي حلام، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، ص. ص. 40- 41.

تتسلى من خلف ستار..

يعتقد الناقد أن الانفتاح على ثقافة العصر وإبداعاته ومستحدثاته، وكسر حدود الزمان لمواكبة البشرية في مسارها الحضاري، أحدث صدمة حضارية عنيفة لم تتمكن المجتمعات الأحادية الزمن من مواجهتها، وهو انفتاح مس كل القيم الحضارية الوضعية منها والشرعية، وحتى أنماط السلوك والعيش والعادات والتقاليد، فاستطاعت بعض المجتمعات أن تخوض بشجاعة هذا التصدع في الكيان الحضارة والتراث، وأصيب بعضها الآخر بصدمة لم يميز حيالها بين الهوية الشرعية والهوية التقليدية (تتسلى من خلف ستار)؛ إذ ما زالت طائفة من الرجال المثقفين في مجتمعاتنا، وفي عصرنا هذا، يترفع الرجل منهم عن مرافقة زوجته في الشارع، وكثيراً ما يتركها تسير خلفه، بل ظل إلى وقت قريب مثل هذا السلوك مدعاة للوقار والهيبة، ومخالفته مناطاً للسخرية والتندر.. فقد خير للمرأة العربية في سجل التقاليد ألا تشتري حاجتها بنفسها، وألا تجلس إلى مائدة الضيوف ولو كانوا من الأقارب، ولا الحديث إليهم، وإنما يكون ذلك من خلف ستار حجرتها.

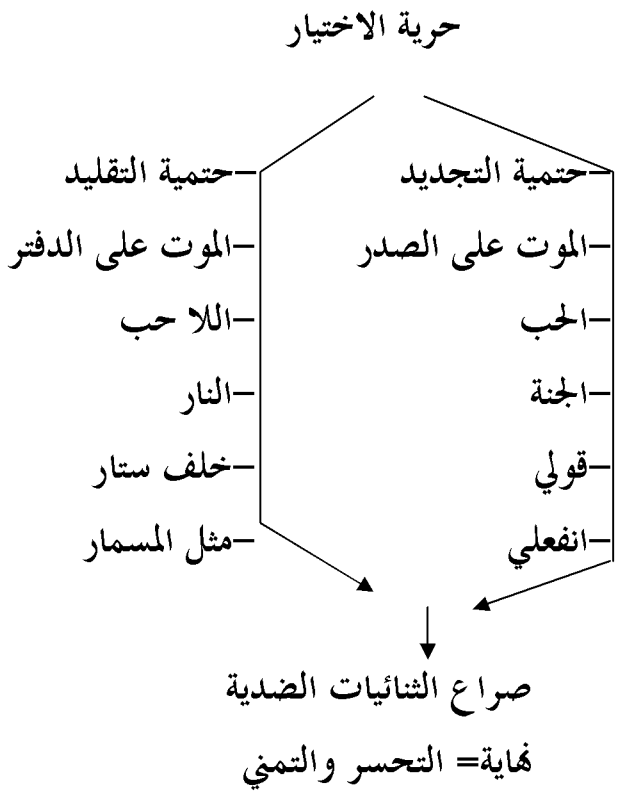
ويواصل ناقدنا استقراء هذا النص ففي الوحدة القرائية:

يقتلني جبنك يا امرأة

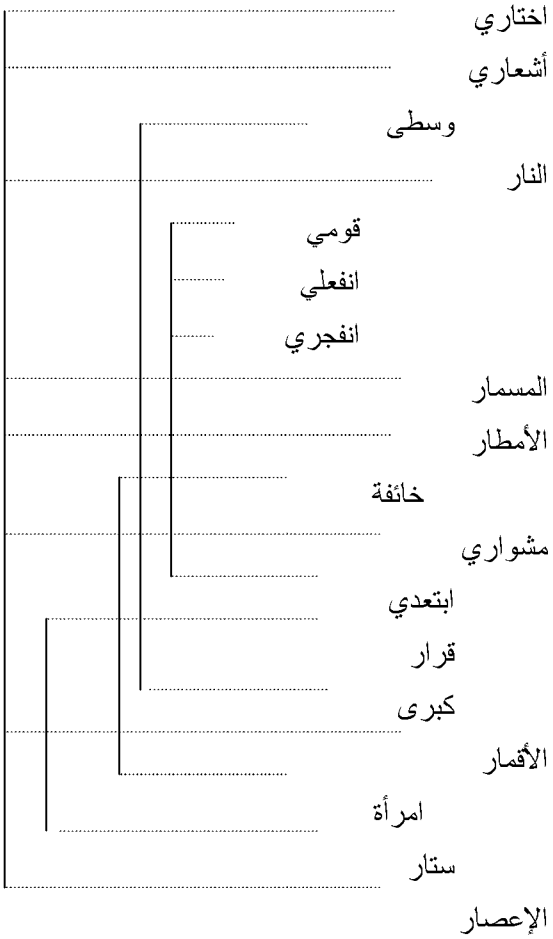
تتسلى من خلف ستار

لتطرح معنى خفياً ومسكوتاً عنه، وهو قضية اللباس العربي التقليدي، وبعض الألبسة الأخرى الوافدة على مجتمعاتنا العربية والإسلامية، مثل البرقع الذي أدخله التتار، والنقاب واللحاف والحائك التي فرضها النظام التركي على المرأة العربية، وبذلك انقلبت القيم فبات الدخيل أصيلاً والأصيل دخيلاً.

ومن جهة أخرى فإن أقطاب الصراع في هذا الخطاب تبدو غير متكافئة، وأحادية التأثير فجاء التوتر من جانب واحد هو جانب المرسل الذي يملي على المتلقي مما يؤكد الوصاية والأمر السلطوي الذي ما انفك يمارسه العقل الذكوري على الأنثى. كما تبرز الثنائيات الضدية مشكلة صراعاً درامياً بين تقاليد الماضي الجاثمة على مصير المرأة العربية وقدرها (اللآ حب، الموت فوق الدفتر، الخوف، النار، التسلي من وراء ستار..) وبين حرية الإرادة والقدرة على التغيير والتجديد (الحب، الموت على الصدر، الجنة، الغوص، المواجهة..):



وعند دراسته للإيقاع الموسيقي فيرى أنه جاء خارجياً محمولاً على تفعيلة الخبب، سريعة متلاحقة مترددة يواكبها صوت الراء التكراري المجهور، وعلى الرغم من إهمال نظام البحر والقافية وحـــرف الروي جاء النص متشاكلاً ملتزماً بروي واحد، تتوازى فيه إيقاعات القوافي وتتعانق دون أن تقاطع، لتحاصر داخلها إيقاعات أخرى ثانوية تقاطعها ولا تشكلها، وقد وضع هذه الرسمة لتوضيح ذلك:



وتعليقا على هذا المخطط يرى الناقد أنّ هذا التوازي قد أضفى على النص مسحة تردّدية توحي بعدم ثقة الشاعر في حصول ما يدعو إليه، وهو دخول المرأة الأنثى أو المرأة الرمز إلى العالم الذي حاول أن يرسم فضاءاته المؤمّلة؛ لتنتهي القصيدة بحسرة وتشوّق إلى روح التغيير، ولكن عن طريق التمني اللامتناهي في اتجاه الأنا الساعية إلى مغادرة الواقع في نفس الآخر رغم الانشداد الدائم إليه:

آه لو حبّك يبلغني..

يقلعني مثل الإعصار.

تعليقا على هذا العمل يبدو أنّ النّاقد أجاد في استخراج البنية العميقة من هذا النص، وقد كان عمله مميزا سواء في جانبه التطبيقيّ أو النظريّ، وقد استطاع أن يكشف للقارئ شخصية الشاعر نزار قباني —المدعية التحرر– المتخفية وراء الدعوة إلى تحرير المرأة والسماح لها بحرية ممارسة العشق والحب مع الرجل دون وازع دينيّ أو قيد اجتماعيّ أو حدود تقليديّة أو عرفيّة تمنعها من ذلك، فيفضح ناقدنا

هذا الشّاعر المدّعي ويحوله من رجل متحرر إلى رجل يذوب في الماضي متعصب له أسير للتقاليد القديمة في رؤيته للمرأة ومعاملته لها[1].

ففي الجانب النظريّ لهذه الدراسة نجد أنّ النّاقد يؤكد على الأصول اللّسانية للمنهج السّيميائيّ، ويرى أنّه يكتفى بالمبدأ النّسقي في رؤيته للأشياء، وكغيره من النقّاد الجزائريّين تعرّض -تاريخيا- إلى المنهج السّيميائي منذ ظهوره إلى اليوم، دون أن يخرج عن الخطّ الّذي رسمه غيره. وهذه أشياء مسلمٌ بها لدى كلّ نقادنا تقريبا. وقد أضاف عليها الشّروحات الوافية والتّوضيحات. إضافة إلى تقسيمه للاتجاهات السّيميائيّة المعاصرة، والّتي جاءت وفق ما ارتآه غيره من نقاد الاتجاهات النّسقيّة وبيبلوغرافيا المقال خير دليل على ما نذهب إليه. أمّا عندما بدأ في تحليل البنية العميقة لهذا النّصّ فقد أبدع هذا النّاقد في استقرائها، فقَلَبَ فيه الدّلالة تماما. فعندما نقرأ القصيدة لأوّل مرة، أو حتّى عند قراءة أشعار نزار قباني يجد القارئ نفسه أمام أكبر شعراء تحرير المرأة ودعوتها إلى ممارسة الحبّ والعشق بكلّ حرّية، بعيدا عن كلّ ما من شأنه أن يعيق ذلك من دين أو مجتمع أو تقاليد أو قيم، ولا تكاد قصائده تخلو من هذه الدّعوة، إلاّ أنّ ناقدنا فضح فيه ذلك الرّجل الشّرقي الصّارم في تعامله مع المرأة، والّتي يراها -دوما- تابعة له، ولا ينفك يقدّم لها الأوامر والنّواهي، ولا يراها إلاّ ناقصة، وجزء صغير منه وتابع له[2].

كما أن هذه الدّراسة كانت محايثة تماما، لأنّ النّاقد لم يخرج إطلاقا عن بنية النّصّ اللّغوية مستعينا بالبلاغة (أساليب الأمر وغياب المخاطب ضمنيّا والخطاب أحادي القطب) والنّحو(الجمل الاسميّة والفعليّة) وما إلى ذلك، من دون أن يخرج عن إطار النّصّ إلى ما هو خارجه، اللّهم إلاّ ما استدعى منه عمليّة التّأويل، وهذه أداة من أدوات المنهج السّيميائيّ، وحتّى تأويله كان محايثا، أي انطلاقا من لغة النّصّ.

أما المربّع السّيميائيّ فقد أبدع فيه النّاقد —هو الآخر- لأنّ الثّنائيات الّتي استخرجها النّاقد هي -بالفعل- الّتي سيطرت على القطب الدّلالي في النّصّ، وما زاد هذا المربّع وضوحا وجلاءً وسهولةً -

1 - ينظر: خلف الله بن علي، النقد الجزائري من السياق إلى النسق دراسة وتقويم، ص. 234.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص. 234.

لدى المتلقي- هو تلك الشّروحات والتّعليقات الّتي أعقبته، فلقد أحسن الجيلالي حلام -رحمه الله- استنطاق هذه الثّنائيات الضديّة.[1].

1 - ينظر: خلف الله بن علي، النقد الجزائري من السياق إلى النسق دراسة وتقويم، ص. 235.

خَاتِمَة

خاتمـــــة

خاتـــــمة:

بعد هذه الرحلة العلمية في رحاب القصيدة الحرة ومقاربة المناهج النصانية لها، وبعد أن تتبعنا الجوانب النظرية لهذا النقد والمعطيات أو الظروف الفلسفية والخلفيات الفكرية والإبستمولوجية التي أنجبته، وبعد أن عرضنا تعامل هذه المناهج النصانية مع القصيدة الحرة، خرجنا بجملة من النتائج لعل أهمها:

- القصيدة الحرة العربية هي سليلة للقصيدة الحرة الغربية، و لم نجد لها أصلا في التراث العربي رغم أنه جدّ زاخر بالشعر، ونقصد القصيدة الحرة بشكلها الحالي بغموضها وإبهامها وتحررها من الأوزان والقوافي.

- لا يختلف النقاد في أن مولد القصيدة الحرة العربية كانت نهاية أربعينيات القرن الماضي بعد احتكاك الشعراء العرب بالثقافة الشعرية الغربية خاصة الإنجليزية والفرنسية والأمريكية على وجه الخصوص.

- كان للتحولات الكبرى التي شهدها العالم المعاصر من حروب وصراعات أيديولوجية وطغيان الآلة والمادة على تفكير الناس دور كبير في تغير الخطاب الشعري إلى ظاهرة الشعر الحر.

- لهذه الظروف التي ذكرناها دور كبير في تحول الخطاب النقدي من السياق إلى النسق خاصة مع ما قدمه دي سوسير في هذا المجال إذ مهّد لدراسة اللغة دراسة آنية محايثة، فانتقل ذلك إلى الأعمال النقدية انطلاقا من جهود الشكلانيين الروس مرورا بالمجهودات التي بذلتها المدرسة الفرنسية والأنجلوأمركية في هذا المجال.

- المناهج النصانية هي وليدة النقد البنيوي وإن اختلفت إجراءاتها إلا أن الطريقة المحايثة في مقاربة النصوص ظلت السمة الطاغية على كل مقاربة سواء لدى الأسلوبيين أو السيميائيين.

- التركيز على إجراءات لسانية بحتة في مقاربة النص الأدبي خاصة، كالثنائيات الضدية والنسق اللغوي والتحليل الجملي.

- كل المناهج النصانية حاولت مقاربة النص الأدبي من لغته أو من النسيج اللغوي بعيدا عن ما يحيط بالنص الأدبي من ظروف ساعدت على ميلاد النص كصاحب النص وبيئته وسياق النص الاجتماعي والتاريخي مثلا.

خاتمـــــة

- اختلاف الدراسات العربية في المنهج الواحد وذلك لجملة من الأسباب لعل أهمها أن لكل ناقد مرجعية غربية؛ فمنهم من اقتفى أثر المدرسة الفرنسية، ومنهم من اقتفى أثر المدرسة الأنجلوأمريكية ومنهم من سلك الشكلانية، دون أن نغفل قضية الترجمة واختلافها وتضاربها أحيانا ما يؤدي إلى الخلط وعدم الدقة في تطبيق ما تدعو إليه هذه المناهج.

- عدم فهم بعض النقاد فهما دقيقا لما تدعو إليه هذه المناهج وذلك بسبب اختلاف مرجعياتها الفكرية والفلسفية التي أنجبتها عن المرجعيات الفكرية العربية.

- بعض نقادنا يغلب على نقده الانطباعية والذاتية والخروج عما دعت إليه هذه المناهج من الصرامة العلمية والتركيز على المحايثة، نتيجة ثقافة النقاد العرب التي يطغى عليها في كثير من الأحيان التكوين التراثي.

وفي الأخير نتمنى أن تكون هذه الدراسة قد أصابت القضايا التي حاولنا أن نثيرها، وإن أخطأنا فنحن نتعلم.

مَكْتَبَةُ الْبَحْث

مكتبة البحث

- القرآن الكريم برواية حفص

1. المصادر والمراجع العربية:

1. إبراهيم الحاوي، حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، ط.1، بيروت، 1984.
2. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، ط.01، 1978.
3. أحمد السماوي، الأدب العربي الحديث، دراسة أجناسية، مركز النشر الجامعي، د.ط، تونس، 2002.
4. أحمد بزون، قصيدة النثر العربية، (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، ط.1، بيروت، 1996.
5. أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص.128.
6. أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب ، ط.1، بيروت، 1985.
7. أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، ط.01، بيروت، 1980.
8. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولى، القاهرة، مصر، ط.03، 1978.
9. بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، ص.136 ج.01.
10. التواتي بن التواتي، المدارس اللسانية في العصر الحديث ومناهجها في البحث، دار الوعي، الجزائر، 2008، ط.2.
11. توفيق الزبيدي، أثر اللّسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تونس/ليبيا، 1984.
12. جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1982.
13. جهاد فاضل، أسئلة الشعر (حوار مع عبد الرزاق عبد الواحد)، الدار العربية للكتاب، د.ط، د.ت.
14. جهاد فاضل، أسئلة الشعر، (حوار مع محمود درويش)، الدار العربية للكتاب، بيروت، د.ت.
15. جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، مقابلة مع أمل دنقل، دار الشروق، ط.1، بيروت، 1984.
16. جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن عشر، دار اللآداب ،بيروت، لبنان،ط.1، 1984.

17. حاتم الصكر، قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، م.15، 1996.

18. حسين فيلالي، السمة والنص الشعري، منشورات أهل العلم، الجزائر، د.ت.

19. خليل الخوري، رامبو حياته وشعره، مطبعة الشعب، بغداد، 1998، ط1.

20. الربعي بن سلامة، تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، د.ط، عين مليلة، الجزائر، د.ت.

21. رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

22. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر الفجالة، القاهرة، مصر، 1976.

23. الزواوي بغورة، المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، عين ميلة، الجزائر، 2001.

24. سعيد علّوش، الرواية الإيديولوجية في المغرب العربي دراسة بنيوية تكوينية، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، 1981.

25. صبيرة ملوك، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، دار هومة، الجزائر، 2009.

26. صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، لبنان، 1992.

27. صلاح فضل، علم الأسلوب إجراءاته ومبادئه، دار الشروق، مصر، 1998، ط.01.

28. صلاح فضل، نظرية البنائية في النّقد الأدبي، دار الشّروق، مصر، 1998.

29. صلاح فضل،بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1996.

30. طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، مصر، ط6، 1963.

31. عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، ط.1، الدار البيضاء، المغرب، 1999.

32. عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط.2، 1982.

33. عبد السلام المسدي، قضية البنيوية دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995.

34. عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، ط.1، بيروت، 1985.

35. عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ج1.

36. عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، (دراسات سيميائية للشعر الجزائري)، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، 1993.

37. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، د.ت.

38. عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

39. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط.04، القاهرة، 1998م.

40. عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري (تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشل ابنة الحلبي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، 2005.

41. عبد الوهاب جعفر، البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، دار المعارف، مصر، 1980.

42. غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار الآفاق الجديدة، د.ط، القاهرة، د.ت.

43. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت،ط.3، 1984.

44. كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تر: مجموعة من أصدقاء المؤلف، دار المشرق، ط1، بيروت، 1982.

45. لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007 .

46. مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر. رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.

47. مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى التحليل للنصوص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1985.

48. محمد إحسان، النص (رؤية نازك الملائكة لقضايا الشعر المعاصر)، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد83، ج.01.

49. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، المغرب، 1990.

50. محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط.1، 1990.

51. محمد بلوحي، الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق (الأسس والآليات)، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002.

52. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط.02، الدار البيضاء، المغرب، 1996م.

53. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

54. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون والشركة المصرية العالمية للنشر، لبنان، مصر، 1994.

55. محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، سورية، 1991، ط.01.

56. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سورية، 2003.

57. محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية والفلاسفة والمفكرون العرب وما أنجزوه وما هموا إليه، الدار العربية للكتاب، د.ط، ليبيا، 1992.

58. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

59. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، سورية، 2002.

60. موريس أبو ناضر، إشارة اللغة ودلالة الكلام، دار مختارات، بيروت، لبنان، 1990.

61. موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، 2003.

62. ميخائيل نعيمة، الغربال، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.

63. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط.07، بيروت، 1983.

64. نذير العظمة، قضايا وإشكاليات في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي الثقافي، ط.01، جدة، المملكة العربية السعودية، 2001م.

65. نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ط.02، بيروت، ج.7،/ج8، 1999.

66. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، 1997، ج.01.

67. وليد السعيد الشيمي، نازك الملائكة وقصيدة النثر، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، م.30، ع.2، 2001.

68. يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط.3، 1985.

69. يوسف وغليسي، النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002..

70. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2007.

2 المصادر والمراجع المترجمة:

1. آن إينو، مراهنات، دراسات الدلالات اللغوية، تر: أوديت بتيت وخليل أحمد، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، سورية، 1980.

2. تزفتيان تودوروف، نقد النقد، تر.سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء، القومي، بيروت، لبنان، ط.1، 1986.

3. جان بياجيه، البنيوية،تر. عارف منيمنة، وبشير أوبري، منشورات عويدات، باريس، يروت،ط.4، 1985.

4. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ط.01.

5. جون ستروك، البنيويّة وما بعدها (من ليفي ستراوس إلى دريدا)، تر. محمد عصفور، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد206، فبراير، 1996.

6. جون كوهين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000م، ط4.

7. جيرار جينيت، وآخرون، البنيوية والنّقد الأدبي، تر. محمد لقّاح، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 1991.

8. ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشّعر، تر.عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 1996.

9. روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر.حنا عبود، اتحاد كتاب العرب، دمشق سورية، 1984.

10. رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، تر. أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت باريس، 1988.

11. سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر. عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط.01، مايو 2001.

12. عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، تر: أسامة أسبر، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، القاهرة، 2000.

13. كلود ليفي ستروس، الأنتروبولوجيا البنيوية، تر.مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، القومي، دمشق، 1977.

14. ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية (الأدب والنظرية البنيوية)، تر: ثائر ديب، دار الفرقد، دمشق، سوريا، 2008.

15. مجموعة من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح (دراسات سيميائية)، تر: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة، سورية، 1997.

16. ملكوم براويري وجيمس مكفارلن، الحداثة، ترجمة حسين فوزي، دار المأمون، بغداد، العراق، 1990، ج2.

17. ميشال ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد الحميداني، منشورات دراسات سيميائية لسانية، الدار البيضاء، المغرب، 1993.

18. هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل الخطاب، تر: محمد العمري، دار إفريقيا للنشر، المغرب، 1999.

3-الرسائل المخطوطة:

1. أحمد غالب النوري الخرشة، أسلوبية الانزياح في النص القرآني. مخطوط دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2008.

2. أحمد غالب النوري الخرشة، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، مخطوط دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2008.

3. آمال دهنون، قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر الأسس والجماليات، رسالة ماجستير، جامعة بسكرة، 2004.

4. خلف الله بن علي، النقد الجزائري من السياق إلى النسق دراسة وتقويم.مخطوط دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2011-2012.

5. رابح ملوك، بنية قصيدة النثر وإبدالاتها الفنية، مخطوط دكتوراه، جامعة الجزائر، 2007-2008.

6. عبد الله خنشالي، مفهوم الشعر في النقد المغربي في القرن الرابع والخامس، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 1994.

7. وائل سيد عبد الرحيم سليمان، تلقي البنيوية في النقد العربي (نقد السرديات نموذجا) مخطوط ماجستير، جامعة حلوان، مصر، 2007.

4-الدوريـــات:

1. أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة الشعر، دار مجلة شعر، بيروت، س.4، ع.14، 1960.

2. أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، س.3، ع.11، 1959.

3. بسام بركة، اللغة والبنية الاجتماعية، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد40. 1986.

4. بشير توريريت، مستويات التحليل الأسلوبي للنص الشعري، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسـانية، جامعـة بسكرة، الجزائر، ع.05،جوان 2009.

5. الجيلالي حلام، المناهج النّقدية المعاصرة من البنيويّة إلى النّظميّة، مجلّة الموقف الأدبي، اتّحاد الكتّاب العـرب، دمشق، سورية، ع.404، كانون الأول 2004، شوال 1425.

6. الجيلالي حلام، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص، مجلّة الموقف الأدبي، اتّحاد الكتّـاب العـرب، دمشق، سورية، ع.365، أيلول 2001، السنة 31.

7. خوسي روميرا كاستيلو، التحليل السيميائي للنصوص، تر: محمد الصالحي، مجلة علامـات، النـادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ع.19.

8. طه حسين، التجديد في الشعر ، مجلة شعر، س.1، ع.2، 1957.

9. عبد الرحمن المالكي، مقاربة سيميائية في الشعر السعودي المعاصر (صلاح الزهراني نموذجا)، مجلـة جامعـة الفيصل، كلية الأمير سلطان، جدة، 1420هـ، 2000م.

10. عبد الله صولة، الأسلوبية الذاتية والنشوئية، مجلة فصول، مج.05، ع.01، مصر، 1984.

11. فاتح علاق، التحليل السيميائي للخطاب الشعري في النقد العربي المعاصر (مستوياته وإجراءاتـه)، مجلـة جامعة دمشق، سورية، مج.25، ع.1+2، 2009.

12. كمال أبو ديب، لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مجلة أقلام، ع.05، أيار، 1989.

13. منذر عياشي، الأسلوبية وإشكالياتها وتجلياتها ، مجلة ثقافات، خريف 2002، جامعة البحرين، ع.4.

14. هاشم صالح، التأويل والتفكيك، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع.54-55، 1988.

15. يوسف الخال، قضايا وأخبار، مجلة شعر، دار مجلة شعر، بيروت، س.3، ع.9، 1959.

5- المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1997، ط.01، م.5، مادة قصد.

2. أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان، ط.01، بيروت، لبنان، 2001.

3. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشئون، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

4. محمد علي الشوابكة وأنور أبو سليم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، الأردن، 1991.

6- المواقع الإلكترونية:

www. Jehta. Com/ arabic/ maara 29. Htm.
www. Ohaddod. Com/ dia28. Htm.
www.wdl.org/ar/item/9683

حلمي سالم، كلام العرب باطل.www. Ohaddod. Com/ dia28. Htm

فهرس

فهرس الموضوعات

مقدمـــــة ..... أ

الفصـل الأول: حدود قصيدة النثر وخصائصها 02

تمهيد 02

1- التعريف بقصيدة النثر 03

2- بنيتها 06

3- هيكلها 08

4- نشأة قصيدة النثر العربية 11

5- قصيدة النثر بين الأصالة والمعاصرة 15

6- قصيدة النثر بين الرفض والقبول 18

الفصـل الثاني 26

تمهيد 26

1- البنيوية في الأدب 27

2- البنيوية منهج فلسفي 28

3-موقف سارتر من الأنثروبولوجيا البنائية.....29
4-البنيوية و النقد الأدبي.....30
4-1-البنيوية في النقد الغربي.....30
4-2-الشكلانيون الروس والنقد البنيوي.....36
4-3-النقد البنيوي العربي.....42
5-نموذج للمقاربة البنيوية للقصيدة الحرة.....46

الفصل الثالث: المقاربة الأسلوبية للشعر الحر.....56

تمهيد.....56
1-الأسلوبية والنقد الأدبي.....57
2-آليات التحليل الأسلوبي.....58
2-1-الانزياح.....58
2-2-التكرار إجراء أسلوبي.....64
3-التحليل الأسلوبي للقصيدة الحرة.....68

الفصل الرابع: المقاربة السيميائية للشعر الحر.....89

تمهيد.....89

فهرس الموضوعات

السيميائية والنص الأدبي 89

مستويات وإجراءات التحليل السيميائي 93

2-1- البنية السطحية 94

2-2- البنية العميقة 94

2-3- المربع السيميائي 96

2-4- الثنائيات الدلالية 98

2-5- التشاكل والتباين 99

3- نموذج لمقاربة القصيدة الحرة سيميائيا 101

الخاتمة 115

مكتلة البحث 118

الفهرس 127