الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المركز الجامعي أحمد بن يحي الونشريسي تيسمسيلت

معهد الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

دراسة كتاب: جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر لكمال أبو ديب

إعداد:

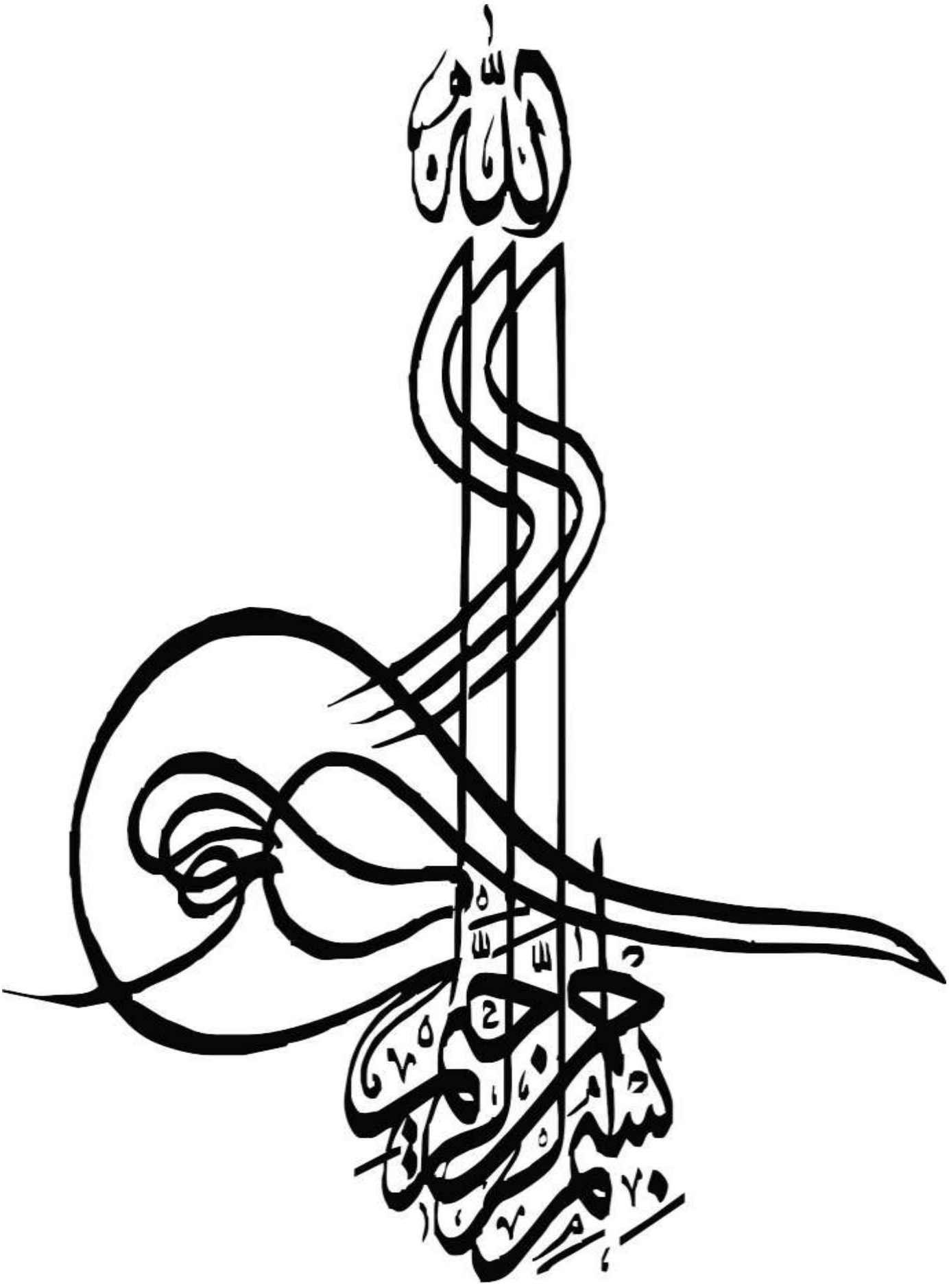
- مزاري فهيمة
- قشود لمياء

إشراف الدكتور :مرسي رشيد

لجنة المناقشة :

د/ مرسي رشيد	المركز الجامعي تيسمسيلت	مشرفا ومقررا
د/ تواتي خالد	المركز الجامعي تيسمسيلت	ممتحنا
د/ يعقوبي قداوية	المركز الجامعي تيسمسيلت	رئيسا

السنة الجامعية 2020/2019



شكر وتقدير

"وقل رب أدخلني مدخل صدق وأخرجني مخرج صدق واجعل لي من لدنك سلطانا نصيرا"الإسراء "ا08

بداية نشكر الله العزيز الجبار الذي منحنا القوة والعزيمة لإتمام مشوارنا الدراسي ونحمده على مدّ يد العون التي طالتنا بنعمة فضله وسخاءه في إنجاز هذا العمل المتواضع فالحمد لله.

نتقدم بأسمى العبارات التقدير والشكر إلى أستاذنا المشرف مرسي رشيد الذي كان بمثابة الأب والأستاذ الكريم، الذي رافقنا طيلة العام الدراسي فبارك الله فيك وأطال في عمرك.

كما نشكر أساتذتنا الكرام الذين لهم الفضل في بلوغنا هذا المستوى الدراسي منهم: أستاذ خلف الله، سعيد بوشنافة، كحلي رابح.

كما لا يفوتنا أن نشكر كل من ساهم في مساعدتنا من قريب أو بعيد.

إهداء

إلى كل من نطق بكلمة التوحيد لسانه وصدقها قلبه ، إلى كل من صل على خير البرية محمد

عليه الصلاة والسلام إلى من أوقدت عيناها قناديل أضاءت دربي وفي كل مرة طرقت فيها بابي التي حملتني وهنا على وهن جنينا وعلمتني صغيرة ورافقتني بدعائها كبيرة إلى ينبوع الحنان أمي الغالية.

إلى روح والدي العزيز رحمه الله.

إلى من فاقت فضائلهم أرقام العد وكانت يدهم مبسوطة للمد. فتثاقلت دموعي حيرة في الرد وأبت نفسي إلا أن تنحي خجلا من بقي من أمر إلى إخوتي وأخواتي .

إلى من أحببتهم بإخلاص وبادلوني نفس الشعور. إلى التي رافقني في إنجاز هذا العمل.

إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل المتواضع.

فهيمة

إهداء

إليك أبي أنرت دربي

إليك أمي شمعة قلبي

إلى حبيبات الروح: فاطمة، ليندة، آية

إلى رفيقة الدرب خديجة

إلى صديقة الدعاء أماني

إلى القشة التي تعلقت بي لتريني الطريق يوما

إلى العثرات التي قيدت خطاي واضطررتني إلى تغيير الطريق

إلى الصادقين في الحياة

إلى الخيبات

إليكم أهدي ثمرتكم

لمياء

مقدمة

مقدمة:

إنّ التحولات الفكرية والنقدية التي شهدتها الحداثة الغربية، أفرزت عدت اتجاهات فكرية ونقدية حملت في طياتها أفكار ومبادئ للتحليل، انعكست بصورة كبيرة على العالم العربي، فكان أبرز مظهر من مظاهر هذا التحول هو ظهور البنيوية التي عرفت مع دي سوسير، غير أنها تطورت في ستينيات من القرن الماضي في فرنسا مع كلود ليفي شترواس، ورولان بارت، وميشال فوكو.

أمّا عند العرب فظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين واستقبلها النقاد العرب من بينهم كمال أبو ديب الذي تبناها وكان السباق في تطبيق هذا المنهج على القصائد العربية، سواء القديمة أو المعاصرة.

ولهذا كانت رغبتنا أن ندرس مثل هذه العناوين، وبسبب نقص الدراسات حول هذا الموضوع والمتمثل في إسقاط البنيوية على النص العربي، وهذا لاحتواءه على القيمة الأدبية والنقدية، وكان الدافع وراء اختيارنا لهذا الموضوع بين الذاتية والموضوعية، أما الذاتي يكمن في مدى شغفنا بالتعرف على الحقل المعرفي في المجال الأدبي والنقدي، أمّا الدافع الموضوعي فتمثل في معرفة إلى أي مدى وُفق الكاتب في تطبيقه لهذا المنهج، ولمعرفة مضامين هذا الكتاب طرحنا جملة من الإشكاليات التي جاءت على النحو التالي:

ما هي أهم القضايا التي أثارها كمال أبو ديب في كتابه ؟ وكيف ناقش هذه القضايا ؟ وما هو الجديد الذي جاء به هذا الكتاب ؟

ولمعالجة هذه الإشكاليات والتساؤلات كان لزاما علينا اتباع المنهج الوصفي التحليلي لأنه هو المناسب والخادم لهذا البحث، كما يتخلله المنهج التاريخي.

وقد اتبعنا في ذلك الخطة التالية:

بداية بمقدمة كانت بمثابة تمهيد عام للموضوع، ثم تلتها بطاقة فنية للكتاب، ثم مدخلا قمنا بتعريف الكاتب، كما ركزنا على عتبات الكتاب، ثم قمنا بوصف خارجي للكتاب، إضافة إلى ذلك وقفنا في دراسة للعنوان باعتبار أن عنوان الكتاب هو أول ما يلفت الانتباه، ويشد انتباه القارئ، لننتقل بعدها

لأهم نقطة وهي مقدمة الكتاب، حتى نتمكن من معرفة سبب اختياره لهذا الموضوع، وأخيرا المصادر والمراجع التي استقى منها دراسته لهذا الموضوع.

أما فيما يخص الكتاب فقد قسمه الكاتب إلى قسمين: أما القسم الأول فحمل عنوان **أبعاد أولى**، والقسم الثاني كان تحت عنوان **نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر**، إذ احتوى القسم الأول على أربعة فصول جاءت كتالي: **في الصورة الشعرية** (الفاعلية المعنوية والفاعلية نفسية للصورة: دراسة في البنية)، **في الفضاء الشعري** (البنية في التصورات المتخللة : دراسة في "فضاء القصيدّ)، **نحو القوانين بنيوية لتطور الإيقاع الشعري**: ظواهر في الشعر الحديث، **الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي**، أمّا القسم الثاني فقد حمل فصلين هما: **دراسات بنيوية في شعر أبي نواس وأبي تمام، الآلهة خفية** (نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري)– هاجس نزوع.

أما القسم الثالث تمثل في دراسة وتقويم للكتاب، احتوى على آراء نقدية وجهت للكتاب وكذا الإضافات التي جاء بها الكاتب، ولأي حقل ينتمي إليه الكتاب، وخاتمة شملت كل ما جاء في هذا البحث، وقد اعتمدنا في دراستنا على مجموعة من الكتب من بينها: كتاب لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية) لسعيد الوراقي، وكتاب تجليات الحداثة الشعرية (في ديوان برزخ وسكين)للشاعر عبد الله حمادي، لسامية راجح ساعد، والصورة الشعرية في النقد العربي الحديث عند بشرى موسى صالح، وفي النص الشعري العربي (مقاربات منهجية) لسامي سويدان، ومناهج النقد المعاصر لصلاح فضل، والمرايا المحدبة لعبد العزيز حمودة.

ولأن كل بحث إلا وتواجهه بعض الصعوبات والعراقيل ، فقد وجهتنا صعوبة تمثلت في كيفية دارستنا لهذا الكتاب وهذا الراجع لعدم معرفتنا بهذا النوع من الدراسة من قبل ، إلا أننا وبفضل الله أولا وتوجيهات الأستاذ المشرف ثانيا استطعنا أن نتغلب على بعضها.

وفي الأخير ليسعنا أن نقول:

الحمد الله وشكر على منحنا القوة والعزيمة لإكمال هذا العمل كما لا يفوتنا أن نشكر الأستاذ مرسي رشيد على صبره وعلى كل التوجيهات لنا طيلة مشوار الدراسي ، ولم يبخل علينا بنصائحه السديدة فله منا كل الاحترام والتقدير.

حرر في : تيسمسيلت

2020/06 /18

مدخل

البطاقة الفنية :

اسم مؤلف الكتاب : كمال أبو ديب

عنوان الكتاب : جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)

الطبعة : ط 01 – ط 02

دار النشر : دار العلم للملايين

بلد النشر : بيروت

سنة النشر : 1979 – 1984

حجم الكتاب : متوسط

عدد صفحاته : 311

تعريف الكاتب: كمال أبوديب

كمال أبوديب ناقد وشاعر وباحث أكاديمي من مواليد14940 بسوريا (مدينة صافيتا)، درس في العديد من الجامعات الأمريكية والتحق بجامعة أكسفورد وحصل منها على شهادة دكتوراه عمل أستاذا في العديد من الجامعات العربية، حرر في معظم المجلات العربية المشهورة (فصول المصرية، المعرفة السورية، عالم الفكر الكويتي، الناقد اللندنية).

أبرز مؤلفاته:

-في البنية الإيقاعية للشعر العربي 1974، نظرية الجرجاني في الصورة الشعرية 1979، الرؤى المقنعة : نحو منهج بنيوي في الدراسة الشعر الجاهلي 1986 .

أما في الترجمة نجد :

الاستشراق لإدوارد سعيد وغيرها من الترجمات العديدة [1]

ويعد كتابه الموسوم ب: (جدلية الخفاء والتجلي)، الصادر عام 1979، من بين أبرز المدونات النقدية التطبيقية للمنهج البنيوي، محاولا من خلاله إضفاء الطابع الشمولي على طرحه والبعد التنويري على الفكر والثقافة والمجتمع.

بطاقة وصفية للكتاب :

قبل التطرق لوصف الكتاب سوف نقف على عتباته، ذلك لأنها أول ما يجدر التحدث عنه باعتبارها الأساس في فهم محتواه، ولا يكون الدخول للنص إلا عبر فهم عتباته إذ تلقى هذه الأخيرة دورا مهما في قراءة متن هذه القراءة التي تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكما أننا نلج إلا فناء الدار قبل المرور إلى عتباته.

1 –صالح ولعة : معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين ، جامعة باجي مختار ، عنابة ، ص :439.

وهنا إذ نعرف مصطلح العتبات وهو من العتبة والتي تعني في اللغة " أسكفة الباب التي توطأ... والجمع عُتب وعتبات والعتب: الدرج وهذا يعني العتبة التي نصل من خلالها لمكان معين، فهي بداية دخول المنزل، وصلة وصل بين مكان منخفض ومكان مرتفع لا نصل بدونها[1].

-حيث يعد جيرارد جينيت (gerard genette) رائد عتبات في كتابه"عتبات seuils"،الذي صدر سنة 1987 والذي بين فيه أنّ لكل نص أدبي نصا موازيا ،والنص الموازي عند جينيت كما يقدم "تعريفا مفصلا في كتابه "عتبات" للمناص يجعله نمطا من أنماط المتعاليات النصية، والشعرية عامة يتشكل من رابطة هي عموما أقل ظهورا وأكثر بعدا من المجموع الذي يشكله عمل أدبي فالنص في الواقع لا يمكننا تسميته ومعرفته إلاّ بمناصة [2].

والعتبات انواع : عتبة الغلاف ،عتبة العنوان ، عتبة المقدمة.....إلخ

عتبة العنوان :يعد العنوان نافذة التي يطل من خلالها القارئ على النص أو محتوى كتاب ما ، فمن خلاله يتسع أفق توقع المتلقي فتكون له بذلك أراء استشرافي قبل تصفحه له ،فهو العنوان أول ما يلفت الانتباه ويثير الفضول فيعتبر بذلك (أول مراحل القراءة التأويلية هي حوار مع العنوان ومعرفة مكوناته النوعية والجنسية)[3]، ويعني أن العنوان هو العتبة الأساسية في تحديد الأثر الأدبي ،لذا فالعنوان علامة لغوية تعلو النص وتغري القارئ بقراءته فمن دون العنوان تبقى الكتب مكدّسة على رفوف المكتبات ، فكم من كتاب كان عنوانه سببا في ذيوعه ونشره وشهرة صاحبه ، ونظرا لأهميته ،

-ابن منظور ، لسان العرب ،دار المصادر ،ط3،1414هـ،ج1،ص:576.

1

-عبد الحق بلعابد : عتبات جيرار جينينت من النص إلى المناص ، تقديم سعيد يقطين ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1،2008،ص: 44

2

-محمدسالم محمد الأمين :مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسات نظرية تطبيقية في سيمانطيقا)،دار النشر العربي ،دط ،بيرت لبنان،2008،ص:136. 3

فقد شغلت عناوين الكتب في الدراسات الحديثة حيزا كبير من اهتمامات النقاد كما تتجلّى أهميته فيما يثريه من تساؤلات لا نلقى لها إجابة إلا مع نهاية الكتاب فهو شهية القارئ للقراءة أكثر[1] .

والكتاب الذي بينا أيدينا معنون ب: جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر) ، سنجد في ثنياه دراسة مفصلة عن البنيوية ، فقد جاءت لفظة **الخفاء لغة على شكل** :خفي يخفى اخف خفاء وخفية (خفي) الشيء استتر " إنّ الله لا يخفى عليه شيء في الأرض ولا في السماء" ، إنّه يعلم الجهر وما يخفى "، خفي عليه الشيء.

خفي يخفى اخف خفوة (خفو)له : استتر ، خفيت له حقيقة الأمر رغم بحثه المتواصل.

التجلي لغة : تجلى يتجلى ، تجل تجليا (جلو) ، وضحى والنهار إذا تجلىّ" ، الشيء نظر إليه مشرفا ، التجلي : الوضوح عند المتصوفة ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيب .

أما في الاصطلاح :يتحدث محمد مفتاح عن بنيتين للنص : سطحية وأخرى عميقة أو ميسميه الخفاء والتجلي : يقول : محمد مفتاح ، إن يؤسس هنا هو منهج الإكتناه في البنية بما هي ألية للدلالة ، وديناميكية لتجسيد الدلالة في سلسلة من المكونات الجذرية والعمليات المتصلة ، وفي شبكة من التفاعلات التي تتكامل لتحول اللغة بمعناها الأوسع إلى بنية معقدة تجسد البنية الدلالية تجسيدا مطلقا في اكتماله.

ويتناول كمال أبو ديب في حديثه عن "الخفاء والتجلي "و الحضور و الغياب ، كما نقله عن دريدا ومارتن هايدرجر ، فيقول عبد العزيز حمودة "لا تتجلى فوضى النقل عن الحداثة وما بعد الحداثة وسوء فهمها تنظيرا وتطبيقا في شيء كما تتجسد في ثنائية الحضور والغياب أو معكوسة كما هي عند كمال أبو ديب في الخفاء والتجلي .ر

1–جميل حمداوي : السيمونطيقا والعنونة،مجلة عالم الفكر ،وزارة الثقافة ، الكويت ، العدد3،مج1997،25،ص:97.

في حين جاء مصطلح البنية في اللغة : مشتقا من كلمة (بنية) من فعل الثلاثي (بني)وتعني البناء أو طريقة ، وكذلك تدل على معنى التشييد والعمارة والكيفية التي يكون عليها البناء ، أو الكيفية التي تشيد عليها ..-يقال لاوربّ هذه البنية ، والمبناة : كهيئة الستر غير أنه واسع يلقى على مقدم الطرف ، وتكون المبناة كهيئة (القبة) تجلل بيتا عظيما ، ويسكن فيها من المطر ، ويكنون رحالهم ومتاعهم ، وهي مستديرة عظيمة واسعة لو ألقيت على ظهرها الخوض تساقط من حولها ،ويزال المطر عنها زليلا .[1]

[2]وفي النحو العربي تتأسس ثنائية المعنى والمبنى على طريقة التي تبنى بها وحدات اللغة العربية ، والتحولات التي تحدث فيها .

ولذلك فالزيادة في المبني زيادة في المعنى ، فكل تحول في البنية يؤدي إلى تحول في الدلالة والبنية موضوع منتظم له صورته الخاصة ووحداته ذاتية ، لأن كلمة (بنية)في أصلها تحمل معنى المجموع والكل المؤلف من ظواهر متماسكة ، ويتوقف كل منها على ما عداه .ويتحدد من خلال علاقته بما عداه.

وعليه فإن الدلالة اللغوية لكلمة بنية المشتقة من الفعل الثلاثي بنى بمعنى أقام البيت ورفعه .

أما في الاصطلاح : لقد واجه تحديد مصطلح البنية مجموعة من الاختلافات ناجمة عن تمظهرها وتجليها في أشكال متنوعة لا تسمح بتقديم قاسم مشترك ، لذا فإن جان بياجه ارتأى في كتابه (البنيوية) أنّ إعطاء تعريف موحد للبنية رهينة بالتميز" بين الفكرة المثالية الإيجابية التي تغطي مفهوم البنية في الصراعات أو في أفاق مختلفة أنواع البنيات و النوايا النقدية التي رافقت نشود وتطور كل واحدة منها مقابل التيارات القائمة في مختلف التعاليم .

---

[1]-سهام مانع: التجربة النفدية عند كمال أبو ديب في جدلية الخفاء والتجلي ،نقد أدبي حديث ومناهجه ، جامعة العربي بن مهيدي ، أم البواقي ،2012-1433،2013-1434،ص:5-6-7.

[2]-سهام مالع : التجربة النقدية عند كمال أبو ديب في جدلية الخفاء والتجلي ، نوع الرسالة نقدية ، تخصص :نقد أدبي حديث ومناهجه ، جامعة العربي بن مهيدي ، أم بواقي ، 2012-1434،1433،2013.،ص:

- فجان بياجه يقدم لنا تعريف للبنية ، باعتبارها نسقا من التحولات : "يحتوي على قوانينه الخاصة علما بأن من شأنّ هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بل الدور الذي تقوم به هذه التحولات نفسها دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق أو أن تستعين بعناصر خارجية وبإيجاز فالبنية تتألف من ثلاثة خصائص هي الكلية و التحولات والضبط الذاتي.
- من ناحية تاريخية : نجد كلمة البنية انبثقت عن كلمة مماثلة لها من كلمة الشكل سواء ي علم النفس " الجشاطلت " أو في النقد الأدبي عند الشكلانيين الروس" يقول لفي شتراوس :"إنني أؤكد على أن البنيوية الحديثة ، ومن ضمنها اللسانيات البنيوية ، ماهي إلا امتدادا للشكلانيين الروس .
- بهذا يمكن القول : للبنية مفاهيم عدة كالتزامن ، التعاقب ، الآنية وهي نسق أو نظام يعمل وفق قوانين مجتمعة تميزه الكلية والتحويل والانتظام .

أمّا مصطلح البنيوية : فهي من المناهج النسقية الحديثة ، ظهرت في القرن العشرين مع دوسسير في محاضرات في اللسانية العامة سنة1916وكان هدفه هو التعامل مع النص أدبي من الداخل وتجاوز الخارج المرجعي واعتباره نسقا لغويا في سكونه واعتباره كنسق لغويا، ومن هنا انطلقت البنيوية من العلم اللغة إلى حقل الأدب وتطورت في نهاية ستينات في فرنسا مع رولان بارت وغيره.

وعليه جاءت الكتلة العنوا نية المعنونة ب"جدلية الخفاء والتجلي "بلون أسود بخط كبير ، وانقسم العنوان إلى كتلتين ، الكتلة الأولى "جدلية الخفاء والتجلي " والثانية "دراسات بنيوية في الشعر"بخط رقيق على صفحة ملونة بالبنفسجي وهذا اللون يعكس قضية الخفاء والتجلي أو ظهور وهو يمثل الطرح الذي أتى به الكاتب من خلال تعارض قضيتين أو وجود جدليتين الظهور والخفاء ،وهو دليل على الغموض ، وهو يثير الخيال ويدعو إلى العاطفة الهادئة الرقيقة كما حملت هذه الصفحة دائرة ملونة بعدة ألوان منها الأصفر والأزرق والأبيض وكلّ لها دلالة وهذا يعكس قضية مهمة في المنهج البنيوي ، الذي اعتمده الكاتب في " جدلية الخفاء والتجلي " واسم الكاتب جاء في

أعلى الصفحة على اليمين ، زيادة على وجود اللون البني الذي يعكس قضايا تراثية فالبني امتداد للون الصحراء والقرى الضاربة جذورها في القدم ، لأنّ الكاتب احتوى على قصائد جاهلية تمثلت في المعلقات ، فقد كتبت في صحف جلدية قديمة ربما تكون أقرب إلى البني .

كمّا أنّ هذه الصفحة حملت خطوطا سوداء ربطت الأسفل بالأعلى ولها دلالة تمثلت في ربط الماضي بالحاضر حيث ربط الكاتب كمال أبو ديب الماضي بالحاضر البنيوية بالشعر القديم والبنيوية منهج حادثي حاول الكاتب استغلاله في تحليل وشرح المعلقات وغيرها من القصائد التي جاءت في كتابه

كما جاء في الصفحة عنوان المكتبة التي نشرت الكتاب وهي مكتبة الأدب المغربي ، بالإضافة إلى دور نشر أخرى جاءت بأسفل الصفحة على اليسار.

عتبة الصفحة الأخيرة :هذه الصفحة جاءت باللون الأزرق وكأنّه بعدما أنهى الكتاب قد نزع الغموض والالتباس الذي أحاط بالمنهج المتبع في تحليل القصائد، ومن المعروف أنّ البنيوية منهج صعب خاصة بالنسبة للطالب الجامعي ، وبعد دراسته هذه قد استطاع أن ينفض الغبار على كثير من القضايا التي كانت غير مطروحة.

مقدمة الكتاب:

تناول الكتاب في مقدم كتابه أن البنيوية ليست فلسفة و إنّما طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود وهي ثالث حركات في التاريخ الفكر الحديث ، أنّ هدف من هذا الكتاب ه فهم العديد من النصوص والظواهر في الشعر وكذلك إلى تغير الفكر العربي في معاينته لثقافة و الشعر ،ومن الدوافع التي صرح بها أيضا أنه يطمح لتأسيس منهج بنيوي عربي وفي لأن نفسه رفضي نقضي .

– وحسب قوله أنّ كتابه اشتمل على طبيعة النقد التطبيقي دون أن يخصص قسما من كتاب لتقديم أسس نظرية للمنهج البنيوي ثم يعود من جديد للقول أنّها تسلك طريق نظري أحيانا في

الفصل الرابع معنون تحت "اسم الأنساق البنيوية الثلاثة ومنحى نظريا أيضا في الفصل السادس معنون ب"هاجس النزوع هذا من جهة من جهة تحدث عن كتاب أخزى يصدر قريبا حول المنهج البنيوي وقدرته على اكتناه بني أكثر شمولية وخفاء من بنية نص الشعري . [1]

الأسباب تأليف الكتاب :

ومن الأسباب التي ذكرها الكاتب في مطلع المقدمة نجد:

– قيام بنيوية على تراث فكري وفلسفي ولغوي يعود إلى أوائل القرن الحاضر وكونها استمرارا لتطورات فكرية وفلسفية تضرب جذورها في أغوار التراث الأوروبي ممتد إلى هيغل على الأقل ومفاهيمه الجدلية ،وإلى التحليل فرويد والتحليل النفسي ولأن الثقافة العربية المعاصرة لم تستطيع حتى الآن أن تمثل هذا التراث الفكري و الفلسفي.

– أما تقديم المنهج من خلال تجليه في تحليل نصوص مألوفة لدى القارئ العربي فإنه ، فيما يرجى، سيتيح له الفرصة لإدراك الهوّة العميقة بينه وبين المناهج الأخرى السائدة في الدراسات العربية وامتيازه عليها، وسيكون القارئ هكذا في وضع يسمح له باستيعاب المقوّمات الجوهرية للبنيوية.

– أنّ الكاتب طمح للتغير الفكر العربي في معاينته للثقافة و الإنسان والشعر ،بنقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة، متقصية، موضوعية وشمولية وجذرية في أن واحد.

وهدفه أيضا هو تأسيس للمنهج البنيوي عربي خالص وهذا ما أورده في قوله :"فإن طموح هذا الكتاب ثوري تأسيسي، وفي الآن نفسه، رفضي نقضي ،لأنّه الزمن لم يعد زمن القبول بالرّفع الصغيرة التي أسميناها خلال مائة عام " منجزات عصر النهضة العربية " ولأنّ الفكر العربي بعد مائة عام من

[1]– ينظر: كمال أبو ديب جدلية الخفاء والتجلي، ص :7–8–9–10–11–12–13–14–14.

التخبط والتماس والبحث والانتكاس، ما يزال في أحواله العادية فكر ترقيعيا، وفي أفضل أحواله فكرا توفيقيا[1].

المصادر والمراجع المعتمدة :

اعتمد الكاتب في كتابه هذا على جملة من المصادر والمراجع ، فمن المصادر التي انتهجها الكاتب في الكتاب نجد: كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، وكذا ديوان النابغة وديوان لابن المعتز– أسرار البلاغة.

أما من حيث المراجع فقد استعانة بكتاب الصورة الأدبية لمصطفى ناصف وكذا كتاب النقد الأدبي ومدارسه الحديثة لإحسان عباس ومحمد يوسف نجم–صورة في الرواية الفرنسية لستيفن ألمان.

فهرس المواضيع الكتاب :

قسم دراسته لقسمين حيث عنوان القسم الأول ب:أبعاد أولى ،إذ أدرج تحته أربعة فصول حيث جاء الفصل الأول بعنوان الصورة الشعرية (الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة)، دراسة في البنية تلاه الفصل الثاني: في الفضاء الشعري (البنية والتصورات المتخللة) دراسة في "فضاء القصيدة "، في حين جاء الفصل الثالث بعنوان: نحو قوانين بنيوية لتطور الإيقاع الشعري (ظواهر في الشعر الحديث)، والفصل الرابع حمل عنوان: الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي.

أمّا فيما يخص القسم الثاني فكان متعلقا بجانب التطبيقي ،فقد أفرد له عنوان :نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر وقد ضم هو الأخر الفصلين ،الفصل الخامس جعله تحت تسمية :دراسات بنيوية في الشعر أبي نواس وأبي تمام والفصل السادس : الآلهة الخفية نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري – هاجس النزوع.

[1]– ينظر كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)،ص :7–10–11.

القسم الأول :

الأبعاد الأولى

الفصل الأول : في الصورة الشعرية

في الصورة الشعرية :

الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة

دراسة في البنية:

يتحدث كمال أبو ديب في كتابه جدلية الخفاء والتجلي عن الصورة الشعرية ، كيف ؟ كانت في التراث البلاغي قائمة على الطبيعة الزخرفة ، وكيف اعتبرت في التراث عنصرا خارجيا في العمل الفني، في حين خرجت هذه النظرة القاصرة للأسلوب والصورة في عدة نقاط في التراث العربي[1] انطلاقا من الجاحظ الذي يرى بأنها إتقان صنعة المعاني التي يعرفها جميع الناس، و اعتماد قوة التخيل في التصوير ،أن المعاني مطروحة في الطرقات يعرفها الأعجمي و العربي والبدوي و القروي و المدني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيير اللفظ وسهولة المخرج ، وكثرت الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[2].

ويبلغ الخروج حسب رأيه عند عبدا لقاهر الجرجاني ، الذي يقر أنّه ليس صاحب فكرة الصورة بل هناك من سبقه في ذلك في تسمية بهذا المصطلح ،إذ يقول في هذا السياق :"ليس العبارة بالصورة شيئا عن ابتدأنه ، فينكره منكرا بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ، إنما الشعر الصياغة وضرب من التصوير[3].

ومصطلح الصورة أخذ حيزا كبيرا لدى النقاد العرب فهناك من يرى أن الصورة:" هي إحدى الظواهر الطبيعية وهي إما حقيقة أم خيالية يقول ابن الأثير :"صورة ترد في لسان العرب على ظاهرها

---

[1]– ينظر: كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)،ة دار العلم للملايين ، لبنان ، ط1 ،1994 ،ص:19

[2]– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ :كتاب حيوان ،ج3، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مطبعة مصطفى الحلي وأولاده ،القاهرة ،1966،ص132

[3]– عبد القاهر الجرجاني :الإعجاز،تحقيق محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، ط2 ، القاهرة ،1982،ص:502.

وعلى المعنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته لحال :صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته وصورة الأمر كذا أي صفته"[1].

أما بخصوص الشعرية فقد ، عرفها حسن ناظم بأنها" محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجها الخطاب اللّغوي بموجبها وجهة أدبية فهي إذن تستخلص القوانين الأدبية في أي خطاب لغوي وبغض النظر عن اختلاف اللغات "[2] ،إلاّ أنّ هذه الأخيرة تعددت تسمياتها لكنّها تصب في بحر واحد.

ومن بين المسميات المختلفة المرادفة للصورة الشعرية: الصورة الفنية، الصورة الأدبية، والصورة الشعرية حسب وجهة نظر الناقدة نوارة ولد أحمد هي :"تمثل جسر ينتقل عليه الإحساس والفكرة والنبض الشعري إلى المتلقي ومن ثم يشارك في إحداث أثر فني"[3].

-إنّ النقد الحديث حسب رأي كمال أبوديب أنّه رفض التصور التقليدي للصورة رفضا مطلقا ،بما فيه من اتجاهات كالاتجاه النفسي في تحليل الصورة سواء على الصعيد الشعري أو النثر الذي مثلته أهم مدرستين الرمزية*[4] و الصورية "[5]، إلا أنّ هناك من يرى أنّ الصورة في الشعر العربي الحديث ارتبطت بالحركة أو الاتجاه الرومانسي، الذي حاول أنّ يجعل من الصورة ذات حيوية وإيحاء بعدما كانت الصورة محصورة في القديم في جانب التزويق اللفظي فقط .وهذا ما نجده لدى سعيد الوراقي صاحب كتاب "**اللغة الشعر العربي الحديث** "، إذ يقول في هذا السياق: "رأينا من قبل كيف أن الحركة الرومانسية في الشعر العربي الحديث ، قد حاولت أن تستخدم مفهوما جديدا للصورة الشعرية ، اعتمدت فيه على أن تكون التجارب الذاتية هي مصدر هذه الصورة الشعرية التي روعي فيها أن تكون على درجة عالية من الحيوية و الإيحاء وقد أدى هذا بالشعر العربي الرومانسي.

---

[1]– نقلا عن صلاح عبد الفتاح الخالدي : نظرية التطور الفني عند السيد القطب ، شركة الشهاب الجزائر ، ط2، 1988،ص،74.

[2]–حسن ناظم : مفاهيم شعرية ، دراسة ومقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، المركز الثقافي ، بيروت ، ط1 ،1994 ،ص:09.

[3]–نوارة ولد أحمد ،شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس ، دار الأصل للطباعة والنشر والتوزيع ، دط،،1423–2002 ،ص:20.

*رمزية:هو الاتجاه يعنى بالتعبير غير مباشر عن الخلجات النفسية ، فالرمز هو الرابط الذي يتصل بين النفس الإنسانية وبين الأشياء الخارجية.

[4]–مصطفى هدّارة :دراسات في الأدب العربي الحديث ، دار العلوم العربية ، بيوت لبنان ،ط1990،1410،1ص:58.

[5]–ينظر :كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر) ،ص :19.

إلى استغراق مجموعات ألفاظ ذات إيحاءات وتوهمت خيالية ، فكثر فيه الغمام والشفق و الأسى والضنى والطلل وغيرها ، كما كثر فيها الاستغراق كذلك في عدد هائل من الصفات المجازية مما باعد بين شعرائها وبين الإحساس بصورة الاستخدام صور مرتبطة بالتجارب من الحياة و المجتمع"[1]، فكان من الطبيعي إذن أن يرفض الشاعر الجديد أشكال البلاغية التقليدية فرآها: "تركيبا ذهنيا حرفيا جافا ومباشر ا وغير قادر على إثارة العواطف "، وأنّه إذا قبلها "كان كمن يستسلم لحقيقتها فينسق عندئذ لن يضع صورا بالمعنى الفني المألوف للصور بل سيضفي النسق الطبيعي للقبلى على فكرة ، فتخرج الصور عند ذلك أشكالا صحيحة مبرأة من كل تشويه ولكنها ليست صورا على الإطلاق"[2].

– أما بالنسبة إلى أحمد مطلوب فقد رأى أن المفهوم الحديث للصورة كان أكثر وضوحا واعترفا بالذات المبدعة يقول في هذا الصدد:"فالمفهوم الحديث للصورة كان أكثر مرونة واعترافا بذاتية المبدع، ولكن هذا الاعتراف تتباين درجته من اتجاه أدبي إلى أخر حتى تتشكل على مر الأيام كم من التعريف المتنوعة ، فكانت الصورة عند الرومانسيين تمثل المشاعر والأفكار الذاتية وعند البر ناسيين الموضوعية وعند الرمزيين نقل المحسوس إلى عالم الوعي الباطني وعند السرياليين العناية بالدلالة النفسية وهي عند غير هؤلاء ألوان أخرى "[3].

فنظرة كمال أبوديب للنقد الحديث نظرة تختلف عن باقي النقاد ، فهو يرى بأن نقدنا الحديث مازال يعاني من الهشاشة في الذوق، ومازال جزئيا قاصرا لأنّه يعتمد في ذلك على المعطيات النقد الأوروبي، وقاصرا عن تنمية أفاق نقدية جديدة محاولا في ذلك تجاوز المنهج النفسي في تحليل

[1]– سعيد الوراقي : لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية)، دار المعرفة الجامعة الإسكندرية ، دط ،2004 ،ص:121.
[2]– نفس المرجع السابق ،ص:124.
[3]– أحمد مطلوب : الصورة في الشعر الأخطل الصغير ، دار الفكر لنشر والتوزيع ، عمان ،دط ،1985 ،ص :35.

الصورة إلى مدى جديد وهو البنية الوجودية للصورة التي تدرس بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل، كما أنّه يرفض المناهج النقدية التي تعتبر أن البنية هي عنصر الدلالي في العمل الفني"[1].

كما أن رفضه للمناهج النقدية يعود في ذلك أن هذه المناهج تعتبر أن البنية هي عنصر الدلالي في العمل الفني، إذ يكمن دورها في تقرير وتوصيل المعنى، وأن الصورة تحقق فعاليتها الدلالية على مستوى المعنوي بحيث حددت للصورة مستوى واحد وهو مستوى الدلالي وبعد واحد وهو بعد وظيفتها المعنوي، فقد حدد للصورة مستويين المستوى النفسي ومستوى الدلالي أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية [2]، إلا أن الآراء تضاربت وإختلافت حول وظائف الصورة، فعند سامية راجح ساعد ترى بأن الصورة الشعرية تعمل على مستويان أو فعاليتان الأول حسي وثاني المعنوي تقول في ذلك: "كذلك الشاعر الحداثي يأتي إلى اللغة وهي مادة من مواد الصورة، فيصنع منها مجموعة من الصور، قد تكون هذه الصورة حسية وقد تكون معنوية "[3]، وهناك من يجعله ذات مستويين أيضا يختلف فيما ذهبت إليه سامية راجح ساعد ، وهذا منجده لدى نوارة ولد أحمد في كتابها شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس تقول في ذلك :"هذا يدفعنا إلى أن نبين علاقة المستوى الدلالي بالمستوى النفسي داخل الصورة القصيدة الثورية ، فإن البعد المعنوي له أثر في تحقيق الوظيفة الإفهامية أو إيصال الرسالة "[4]، في حين السعيد الورقي تمثلت في جانب الحسي والنفسي، فالحسي في قوله: "إنما هي صورة الشعرية اعتمدت هذه التجمعات للمكونات الحسية لإثارة موقف انفعالي قائم من خلال ما تثيره هذه التركيبات الحسية من شحنات انفعالية كامنة في كل منها: أما بالخصوص المستوى النفسي

[1]– ينظر كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)، ص :21.

[2]– ينظر :كمال أبو ديب : جدلية الخفاء التجلي (دراسات بنيوية في الشعر) ،ص : 21–22.

[3]– سامية راجح ساعد : تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين لشاعر عبد الله حمادي،عالم الكتب الحديث،الجزائر،ط1 ،1431–2015 ،ص:167.

[4]–نوارة ولد أحمد :شعرية القصيدة الثورية ،ص:91.

فيقول: "الصورة الشعرية الداخلية كما هو ملاحظ ، إذن صورة انفعالية نفسية تلونها دفقه الشعور التي تسيطر على الحلم فتصبح اللغة فيها لغة عاطفية انفعالية"[1].

ولإثبات وجهة نظرة فقد استعان كاتب بأمثلة لضبط هذين المستويين مقارنا بين التعبير الشعري والتعبير العادي ، فحين يقول الشاعر: القمر وجه مستدير وبالتعبير السطحي: القمر رغيف خبز مستدير، أما الأول فيه شعرية وأما التعبير الثاني خال من أي الشعرية إلا أنهما يصبان في نفس النقطة تتمثل في الدلالة، ويمكن تسميتها بوظيفة التوصيل الدلالي أو مستوى الدلالي، إلا أن الصورتين على صعيد أخر تشيران إلى نوع أخر يسمى بالتضمينات، فالصورة الأولى الشاعر يعاين القمر معاينة جمالية من حيث حسنه بينما الصورة الثانية تعكس شعورا قد يكون غير واع من طرف الشاعر حول أنه جائع، أنه نوى أنّ يقول شيئا أخر"أن القمر مستدير "، معناه أن الصورة غطت على مراد الشاعر، وهذا ما يسمى بالمستوى النفسي، ليسوق لنا أمثلة أكثر تعقيدا لصورة القمر خلقها عبد الله ابن معتز تركز على خصائص حسية لأشياء و الموضوعات يقول:

قد انقضت دولة الصيام وقد بشر سقم الهلال بالعيد

يتلو الثريا كفاغر شره يفتح فاه لأكل العنقود

فهذا البيت إذ حللناه تحليل النقاد التقليدين نجد أنه يقرر بأن شهر رمضان انتهى وأن القمردليل على دخول العيد ، ثم يقارن العلاقة التي تربط القمر بالثريا علاقة مكانية حيث شبه الثريا التي جانبها مقعرا بأكل شره فاتحا فمه للالتهام عنقود من العنب ، فهذه الصورة على صعيد الدلالة تمثل دلالة مجردة أو أبعاد حسية هندسية "[2]،يقول في ذلك السعيد الورقي :"أصبحت الصورة الشعرية في معظمها عملا هندسيا يقوم على اشتقاقات وتشكيلات هندسية واضحة ، ولم تنج من سيطرة هذا المفهوم سوى القلة نجدها هنا وهناك عند أمثال المتنبي والمعري وابن الرومي الذي اعتمدوا في بعض

[1]– السعيد الوراقي : لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقتها الابداعية) ،ص :123–138.

[2]– ينظر : كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر) ،ص :22–23.

أشعارهم على صور تسبح في عدد من العناصر المتباينة مما أدى إلى اتهامهم فيها بالغموض"[1].،فالصورة في نظر كمال أبو ديب تبدو فقيرة في طاقتها الفنية شكلية شحيحة الدلالة، فعند كولردج تمثل فعلا للوهم وليست خلقا للخيال الشعري "[2]، حيث أن الخلق كان مرتبطا بخيال وحده وهذا ما أقره الناقد السعيد الوراقي في كتابه حينما قال:"فحلت العاطفة محل العقل وأصبح للخيال الأهمية الكبرى في الإدراك و التنسيق والخلق"[3]، ويقول أيضا: "ثم كيف انتهى الخيال في الشعر الحديث إلى أنّ أصبح قوة خلق تقوم على الحرية الإبداعية المطلقة ".

فالخيال حسب كلوردج قائم على قسمين: الأول خيال أولي وثاني ثانوي ، فالأول ذا قوة حيوية وثانوي تتخلله الإرادة الواعية يقول في ذلك: "إنّني اعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا : فالخيال الأولي هو في رأي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا ، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق " أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي، غير أنّه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد ، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى تحويل الواقع إلى المثالي "[4].

إذ يرى كاتب بأنّ هناك تفاعلا في بنية الصورة وذلك على الصعيد النفسي بين عنصريها المقارنين فيها ولإثبات وجهة نظرها استعان بأمثلة لإبن المعتز يصفها فيها شهر رمضان ، وبعبارة أخرى انقضاء شهر رمضان الذي كان يمثل له حرمانا من اللذات مستعملا عبارة "دولة الصيام "، وكذلك تحدث عن شكل القمر عندما يبدو له فإنه يكون له انعكاسا لحالة الشاعر نفسه وبزوغ هلال يبشر

[1]–السعيد الوراقي : لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقتها الابداعية)،ص :99.

[2]– ينظر : كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر) ،ص:24.

[3]–السعيد الوراقي : لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقتها الابداعية) ،ص :91.

[4]–السعيد الوراقي :لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقتها الابداعية) ،ص :91 –79.

الشاعر بقدوم العيد، ليس لأن الشاعر يريد الثواب والأجر، وإنما هو شهر يمثل لشاعر حريته لممارسة، ماذا يريد.

وهذا ما مثله المستوى النفسي ثم يقر الشاعر بإهمال هذا المستوى، وذلك بتركيز على رأي المعلقين في التراث على شرح المعنى الذي توصله الصورة، وأنّ نضحي بالصورة كفعل الخلق ونحولها إلى فعل للوهم لاخلق فيه، ففي بيت لابن المعتز ثمة انسجام وتضافر بين هذين الوظيفتين "[1]، ولانسجام ضروري داخل القصيدة إذ يفترض أن تتضافر مجموعة من الصور حتى تتشكل صورتها كليا تقول في ذلك بشرى موسى صالح :"لابد للشاعر من أن يخلق الانسجام و الوحدة بين الصورة داخل القصيدة وصولا إلى تشكيل صورتها الكلية ، وهذا يفترض تضافر مجموعات الصور لتؤدي إحساسا موحدا يقضي إغفال أية صورة منها إلى خلل معنوي واضح في القصيدة "[2].

أمّا عبد الله راجع فيرى أن نجاح الصورة يعود إلى حدوث الانسجام و التألف بين مستويين للصورة يقول في ذلك:"إن نجاح الصورة الشعرية في أداء مهمتها على وجه الأكمل إنما يعود للانسجام والتآلف الذي يجعل بين هذين المستويين، إشارة منه إلى المستوى المعنوي والنفسي، وأقصى ما كان للتصور الشائع أن يصل إليه هو أن يربط بين المستويين معا داخل ما يسمى بدلالات الصورة الشعرية"[3].

حيث يرى كمال أبوديب أن هاتين الوظيفتين لا تسيران دائما معا ، ففي الكثير من الأحيان تعمل هاتين الوظيفتين باتجاهين متضادين ، وتكاد أن تكون الصورة فعلا خالقا ،وقد استدل بأبيات لابن معتز نفسه وذلك لتوضيح وجهة نظره يقول ابن المعتز :

أرى الثريا في السماء كأنهاَ قدمٌ تبادتْ من ثيابِ الحدادِ

---

[1]– ينظر : كمال أبوديب : جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)،ص :24–25–26.

[2]–بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ،ط1994،1،ص :12.

[3]– سامية راجح ساعد، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين، ص: .....عبد الله راجح:القصيدة المغربية المعاصرة (البنية الشهادة والإستشهاد)،ج1987،1،ج1988،2، دارقرطبة للطباعة والنشروالتوزيع ، الدارالبيضاء 1987–1988،ص:238.

وقصد في ذلك أنه عند بروز الصباح الشاعر ينادي نديمه لمشاركته الفرح والسرور بهذه النشوة، فهذه الصورة تعكس الحالة الشعور للشاعر ، وفي نفس الإطار يقول ابن المعتز :"واشرب على طيب الزمان "بتحليل الصورة ،يظهر لنا أن صورة الثريا ليست عنصرا حيويا وفاعلا في البنية القصيدة، فهي لا تعكس رؤية الشاعر الذاتية ، فعند كولردج هو شرط أساسي لفاعلية الخيال الشعر الخلاق للتشبيه "الثريا، بالقدم إنسانية "[1]، فعند كولردج يعتبر الخيال ضرورة بالنسبة لشاعر أو الفنان لأنه يساهم في تحقيق الوحدة العضوية

يقول في ذلك: "فعن طريق الخيال يتمكن الشاعر أو الفنان من خلق كل عضوي حي ومعنى هذا أنه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة العضوية ويصبح لكل عمل فني شكله الخاص الذي يميزه والذي ينبع من باطنه ، وينساب في أطرافه جميعا فيلونها بلون عام مشترك "[2]، فالبيت حسب كمال أبو ديب يوحي بأن شاعر يعيش الحالة الحزينة ، إذ اعتبرنا البيت وحدة قائمة بذاتها لكن البيت جزء من السياق، والسياق الكلي لا يوحي بما يوحي به البيت على المستوى النفسي مبررا قوله بقول الناقد إن الوظيفة التواصلية دلالية للصورة لا تحقق انسجاما مع الترابطات النفسية والإيحاءات المنسوبة إلى ذهن من عنصري الصورة "، إلا أن كمال أبوديب رفض هذا التحليل للصورة ، وأعتبر أن هذا التحليل يمكن أن يكون في إطار السياق الكلي للتجربة الشعرية ، باعتبارها وحدة متكاملة فهو يساعد على التحليل الصورة وفهم أبعادها ، فإذا قبل بهذا الاقتراح في التحليل المقدم يجعله يتقبل بأن الصورة وجودها وجودا سطحيا لا ينبع من الشعور المتخلل وأن منهجا كهذا أثبت عدم جدواه خلال قرون من النشاط الأدبي والفاعلية النقدية "[3].

---

[1]–ينظر:كمال أبوديب جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر) ،ص :26–27.

[2]–سعيد وراقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقزماته الفنية وطاقاتها الابداعية، ص .....نقلا عن: محمد مصطفى بدوي: نقد كولردج لشكسبير، الجزء الأول ، الترجمة العربية للدكتور محمد مصطفى بدوي كولردج ،ص:104

[3]– ينظر :كمال أبو ديب جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)، ص :27.

فالصورة لا يتحقق وجودها إلا إذا خضعت في الشكل السياق البياني يوضح ويكشف الحقيقة من التجربة الشعرية فحسب بشرى موسى صالح هي: "تلك التركيبة اللغوية المتحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص وحقيقي موح، كاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية "[1].

– لينتقل ناقدنا بعد ذلك إلى توضيح تفاعل هذين المستويين أو عملهما باتجاه المعاكس وهو ما اصطلح عليه باسم اللاتناسق إذ يرى أن هذه الظاهرة ، عرفت بكم هائل في أشعار العربي من شعر الجاهلي إلى العباسي [2]، وهذه الظاهرة تحدث بسبب اعتماد الشاعر على الصورة مفككة أو مجزاءة ، وهذا مات حدثت عنه الناقدة سامية راجح ساعد :"لتحقيق تلك اللامنطقية على الصور في ارتباطها فيما بينها داخل النص الشعري وذلك من خلال اعتماده على الصور المفككة والمجزاءة التي تبدو ظاهريا كأنها تجمع أشتاتا متباعدة لصورة جزئية "[3].

من الأمثلة التي ساقها الشاعر نجد بيت لشريف الرضي في وصف جمال وجه خال جميل يقول: **كأنه والخالُ في خدهِ ساعة هجر في زمانِ الوصالِ** ".

فالشاعر هنا يصور لنا صورة وصفية مرسومة بالكلمات مركزا على الأبعاد الهندسية وخصائص اللونية .وقد أفرد كاتبنا قضية من القضايا الصورة ، وهي التناقض الموجود على مستوى الصورة فحسب وجهة نظره أن هذه الظاهرة كثيرة وشائعة في الشعر العربي ، مستثنيا بذلك الشعر الحديث لأنه لم تتوفر فيه دراسات دقيقة ذات حكم موضوعي ، وأن الشاعر العربي يركز فقط على الأبعاد الحسية الفيزيائية تحتوي على جانب الانفعالي والنفسي تبرز هذه الصورة بشكل بارز وشبه مثالي في البيت الشريف الرضي ، الذي وظف الألوان أبيض –أسود وأبعاد"كبير –صغير "[4].

---

[1]–بشرى موسى صالح :الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ،ص :20.

[2]– ينظر : كمال أبو ديب جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)، ص :28–29.

[3]–سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية ، ص :173.

[4]– ينظر : كمال أبو ديب جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)،ص :28–29–30–31–32.

فهذه الظاهرة تظهر بشكل واضح في الصور الشعرية الحداثية ، فنقول التناقص أو التضاد فعند سامية راجح ساعد هو :"ظاهرة تقوم عليها الصورة الشعرية الحداثية ، بوصفها عالما يصور جملة من الصراعات والتناقضات "[1]، في حين يرى ناقد السعيد الوراقي أن هذه الظاهرة التي تحدث بين مستوى الصورة يمكن أن تكسب الصورة قوة وإيحاء يقول في ذلك :"أما تناقض الذي يبدو بين هذه الصورة والرموز ، فهو لا يعني فساد هذه الصور ، بل على العكس ربما أكسبها قوة ، فالحالة الشعرية ليست منعزلة أو منفردة بلون واحد من الإحساس"[2].

– وقد جاء في كتاب الأضداد "لأبي طيب اللغوي ":الأضداد جمع ضد ،وضد كل شيء ما نافاه، نحو البياض والسواد ، السخاء والبخل ، الشجاعة والجبن ، وليس كل مخالف الشيء ضدا له، ألا ترى بأن القوة والجهل مختلفتان وليس بضدان وإنما ضد القوة الضعف وضد الجهل العلم فالاختلاف أعم من التضاد إذ كل متضادين مختلفتين وليس كل مختلفتين متضادين "[3].

– إلا أن طبيعة الصورة الشعرية جعلت منه يقترح مقطوعة للويس ماكنيس يصف فيها الصورة بقوله: "إنه لخطأ أن ننظر إلى صورة لشاعر على أنها زخرفة وحسب، صحيح أن ثمة صورا تبدو كأنها ألصقت على القصيدة من الخارج، زائدة على معناها لكن الصورة في الأغلب كما هي في شعر دانتي، توجد في القصيدة لتوضح المعنى أو تثبته في نفس المتلقي بقوة "[4]، أي أن طبيعتها هو توضيح المعنى في نفس المتلقي، لكن الطبيعة الصورة الشعرية جعلت البعض يربطها بالفن والمجتمع والصنعة ويبدو جليا ذلك في قول الناقد السعيد الوراقي: "ارتبطت القصيدة الشعرية القديمة بطبيعة المفهوم الفني والاجتماعي للشعر على النحو الذي رأيناه من قبل وكيف أن الصنعة كانت هي المقابل للفن في هذا المفهوم، والإمتاع والوظيفة الاجتماعية كانت هي حدود القيمة المطلوبة من هذا الفن "[5]

[1]–سامية راجح ساعد :تجليات الحداثة الشعرية،ص :189.

[2]– السعيد الوراقي : لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتهالا الفنية وطاقتها الإبداعية) ،ص ":139.

[3]–عبد القادر عبد الجليل : التنوعات اللغوية ، دار الصفاء للنشر والتوزيع ،ط1 ، عمان ،1998،ص:339.

[4]– ينظر :كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص :33–34.

[5]–سعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية)،ص :97.

بينما عبارة توضح المعنى أو تثبته في نفس المتلقي لويس مكاني وجعله من طبيعة الصورة هو تحقيق وظيفة المعنوية نسيا بذلك كيفية أوطريقة التي توضح بها المعنى وهذا دليل على أن صورة غايتها عند لويس هي توضيح المعني ، أما بالنسبة لسعيد الوراقي فلم يحصرها في التوضيح فقط بل جعل منها مصدر الإقناع وكذا توضيح والتقريب والتأكيد ويظهر ذلك في قوله :"فهذه الصورة كما نلاحظها زخرفات متتابعة استخدمها الشاعر كوسائل إقناع ذهنية وهي صورة لاشك تمتع الحواس وخاصة النظر بما تقدمه من علاقات حسية بين الأشياء "، ويقول في ذلك أيضا:"هذه الصور والعلاقات الحسية التي تضع في اعتبارها الأول أنها وسائل خارجية قائمة خارج المعنى ووظيفتها تنحصر في :التوضيح والتقريب والتأكيد "[1] .

ولإثبات وجهة نظره استعان بتحليل لإدموند هوغيت لصور فيكتور هيغو وكذلك الدراسة الفرنسية لادقيك كونراد، حيث تقوم دراستها على التركيز على الخصائص الموضوعية للأشياء الداخلة في الصورة محاولا على تأكيد على عملية الاستقصاء ثم تجريد فهذه النظرة ، وكذا الدلالات النفسية التي تنتج من هذه العملية أما الدراسة الحاضرة للجرجاني فإن اهتمامها يتجاوز ذلك إلى التساؤل عن فاعلية الشعرية بكونها المطلق أولا كعملية الخلق في الذات وثانيا كعملية انحلال وإيقاظ وكشف وإضاءة للمتلقي.[2]، فعملية التجريد حسب نوارة ولد أحمد هي: "الصورة تتحقق على أساس لفظي، لأن مفهومها يكمن في التجريدية والرمزية "[3]:

أي أن الألفاظ من خلالها نعرف إن كانت تجريدية أم رمزية وتقول أيضا:"وهنا تصادفنا مفاهيم تجريدية ، تعرض بطريقة حسية وأن ورود هذه الصور بهذا التساوي في ترتيب الكلمات له دلالة على مستوى تراكم اللغة لكل جملة تشبيهيه حيث تتساوى الحركة بالنظر إلى عدد كلمات كل جملة ،

[1]–نفس المرجع السابق ، ص :99 .

[2]–ينظر :كمال أبو ديب : جدلية الخفاءئ والتجلي ، ص :35–36.

[3]–نوارة ولد أحمد : شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس ،ص :98.

مزادها إيقاعا وامتداد صوتيا حيث خلق تفاعلا داخليا أكثر كثافة وانسجاما [1]، حيث يستدل في طرحه للمعالجة الصورة عبد القاهر الجرجاني الذي يرى "عبدالقاهر الجرجاني "، أن عملية التجريد شرط أساسي لفهم الصورة وتذوقها ويعطي مثالا في ذلك الاستعارة تقود إلى صفة أو حقل من الصفات ويمكن إدراكها عبر المستعار له و المستعار منه ، ويمكن أن تؤدي إلى الفاعلية النفسية في ذات المتلقي[2].

ولاكتشافهم ينبغي اكتشاف وجه الشبه بين الموضوعين ، دون نسيا علاقة المصور بسياقها المباشر وسياق التجربة الشعرية حيث اقتبس ناقدنا دراسة كاملة للجرجاني حول العلاقة الصورة بسياق الكلي وقد رأى أن هناك بعد جديد لتجربة الشعرية يدعى بالبعد الوعي الذي يعد دوره في خلق المستوى النفسي للموقف الشعري ، فا في صورة النابغة كما يرى جرجاني أن صورة تحقق وظيفتها المعنوية وأن لها مستوى واحد ألا وهو مستوى التقرير.

– وعلاقة الصورة بسياق جعلت بشرى موسى صالح تصرح في قول لها أن هناك علاقة عضوية متكاملة ومتجانسة تجمع الصورة بسياقها النصي :"إنها تلتئم بالسياق في وحدة عضوية متكاملة لا ينظر إليها إلا كلا متجانسا ومن دون هذه تفقد قدرتها على الإضاءة الذهنية وإن احتفظت بشيء من سماتها الفنية "[3] ،ثم بعد ذلك التمايز الحاصل في الصورتين ، والذي يؤدي إلى تبادلهم في تحقيق الفاعلية على مستوى النفسي ، فا في اعتقاده أن عملهما مغاير أي أن الفاعلية النفسية أولى لن تنسجم مع الوظيفة المعنوية ثانية وعكس صحيح ، ومن الواضح أنه هناك تناغم بين الصورتين على الصعيد النفسي والمعنوي جعلهما يتحدان ويكملان بعضهما وهما ضرورتان في سياق التجربة الشعرية "[4]، وهذا ما تحدثت عنه بشرى موسى صالح في قول لها :"فما عادت القصيدة سلسلة من الومضات السريعة بل هي بناء متكامل ، ضمن وحدة يحتم على الشاعر أن

[1]– نفس المرجع السابق ، ص :98.

[2]– ينظر : كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ،ص :37–40.

[3]–بشرى موسى صالح : في النقد الحديث ، ص :145.

[4]–ينظر : كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص :42–43.

يبتذل قصارى جهده في دقة عرض أفكاره وتنظيمها ، وإلا أصبحت الصورة المتنافرة متضادة لا ترابط بينها "[1]، كذلك ركز على دور المتلقي الذي رآه الجرجاني لا ينحصر حول الاستجابة فقط بل أيضا إلى الخلق وتحقيق التناغم بين أبعاد الصورة ، حيث تقوم هذه الدراسة على اختيار الفنان للموضوع ما ومقارنة بموضوع أخر ، فهي ليست مجرد تقرير للمعلومات وإنما تجاوزت هذا التعبير إلى تعبير أخر ألا وهو الشعور وهذه النظرة كانت لدى الجرجاني ، أما نقدنا المعاصر فقد رفضها كعنصر جمالي وزخرفي وحول تطويرها إلى الاستعارة بشكل خاص وهذا ما نجده عند الناقد ريتشاردز 1.

علاوة على ذلك قد ربط الصورة والسياق بالحالة النفسية لشاعر فمثلا عند الجرجاني أخص هذه العلاقة بالسياق الكلي ، وهذا موجد في بيت للنابغة أي أن الصورة حسب نظره هي جزء من التجربة إنسانية متكاملة وهنا طرح فكرة جديدة ألا وهي لحظة الخلق التي الفني ذاتها ، ليتحول السياق من السياق التراكمي إلى السياق اللحظة الحاضرة ، وهذه العلاقة بين الصورة والسياق تجعل من الفاعلية الصورة ذات الإضاءة والكشف ، ولا تحدث هذه الأخيرة إلا إذا تناولها الخيال الخلاق على شكل أشياء ذات رموز مباشرة ليستمد تحليله في ذلك إلى نماذج من شعرنا العربي لأدونيس والخليل الحاوي .

– ليذهب بعد ذلك إلا الصورة عند الغرب وخاصة لوركا ليوضح فاعليتها وهي إضاءة وإغراق والكشف والوضوح ، فالصورة عند لوركا كما يقول همفريز تعتمد على معطى واقعي من المعطيات الإدراك الحسي ولكي نفهم هذه الطبيعة لصورة عنده يجب أن ندرس تفاعل الموجود بين المستويين المعنوي والنفسي للصورة ليقتطف مقطوعة لأغاني الغجر بعنوان مشاجرة "عراك".

ومعنى عبارة توضيح المعنى "عند لويس ماكنيس هي أن نجردها عن بنية الموقف الشعري كله ، وتوضح المعنى تكون على المستوى الدلالي لأنه المستولى الوحيد قاصر عن توضيح قدرتها على الإضاءة وأن تحليلها على مستوى نفسي ضرورة مطلقة ، في حين أن التناغم الموجود في مستوى

[1]– بشرى موسى صالح ، في النقد الحديث ، ص : 149.

الصورة ليكون ذلك إلى عبر التجربة الشعرية ذات خيال الشعري الخلاق الذي من خلاله يقدم لنا عالم متشابك الأبعاد ، معقد العلاقات بنيته تعيش في الذات مبدعة وهذا مقدمه لنا بمثال لشكسبير ليوضح لنا فاعلية المعنوية والنفسية للصورة .[1]

الفصل الثاني: في الفضاء الشعري البنية والتصورات المتخللة(في فضاء القصيدة دراسة)

في هذا الفصل من الكتاب ناقش الكاتب مستوى آخر من مستويات بنية القصيدة، وذلك من خلال دراسة الظاهرة الأدبية والانطباعية التي تنتج عند المتلقي بعد دراسته لأنساق القصيدة، وما يبعث في ذهن القارئ الرسالة المراد إيصالها من طرف الشاعر بالاعتماد على مجموع التصورات والمفاهيم والموجودات، ومن علاقات التشابه والتضاد والتوسط التي نشأت على صعيد اللّغة، مستندا على مقطوعات شعرية متعددة ومناقشا في ذلك الأنساق المتشكلة من الصورة الشعرية ودورها في بناء القصيدة.

بيّن الكاتب ذلك في مجموعة من الأمثلة الشعرية وكانت البداية ب:

أ) تميم بن مقبل: في قصيدة تحت عنوان الدهر والموت، إذ يرى كمال أبو ديب أن القصيدة تتحرك في فضاء من التصورات الأساسية للوجود، بمعنى أن الوجود الإنساني حسب الشاعر ينقسم إلى قطبين، أحدهما يستهدف الحس والانفعال والآخر يستهدف اللّغة نفسها، يتقاطع هذان القطبان في نقاط مركزية، تفسر شمولية الرؤيا لدى الشاعر ومأساتها فتنتج داخلها تصورا للزّمن يشقه إلى لحظتين أحدهما الموت وأخرى درب كدح من أجل البقاء، فالشاعر هنا لا يبني القصيدة على ثنائية ضدية مطلقة (الحياة والموت أو السعادة والشقاء)، بل كلا الوجهان مأساة بين الموت والكدح (الشقاء)، ولعل أهم نقطة تقاطع هي اعتراف الشاعر بحتمية الحياة وذلك من خلال قوله:

وما الدهر إلا تارتان، أحدهما أموتَ وأخرى أبتغي العيش أكدح[2]

[1]– ينظر : كمال أبو ديب جدلية الخفاء والتجلي ، ص : 44–49.

[2]ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص64–65.

معترفاً بالكينونة الإنسانية المبنية على لحظتين محتومتين ومن ذلك قول الشاعر(خطّ لي في صحيفتي)، ثم يخلص الكاتبَ إلى أن السبب ضمّن فضاء من الازدواج (كلتها، خط/ صحيفتي، العيش /الموت) و في البيت الثاني يؤكد الكاتب الانقسام فيصبح عميقاً لمستوى التصورات الثنائية لتنتقل إلى المصير الذي هو نقطة تقاطع بين الحياة والموت فيتجسد تصور الشاعر للموت بأنه متصل بالحياة وبذلك يكون الشاعر منذ بداية القصيدة وحتى نهايتها يجمع بين الحياة والموت[1].

ب) أبو محجن الثقفي: في قصيدة تحت عنوان "في سجن"يرى الناقد كمال أبو ديب أن أبيات القصيدة في مجملها تدور في بحرٍ من التصورات الثنائية المتمثلة في " المغلق والمفتوح*[2]،المقيد /المطلق[3]، السكون /الحركة".

كما تتعمق ثنائية التصورات الضدية في لفظتي "إذ أقمت" تعني الحركة و"أغلقت المصاريع" أغلق مفتوح أي ثنائية ضدية بين المغلق والمفتوح (المقيد والمطلق).

ثم انتقل كمال أبو ديب إلى المستوى الصوتي في تحليل القصيدة فيقول:"بعمق التصورات الثنائية بعد آخر من لغة القصيدة هو البنية الصوتية لها، إذ تناول المكونات الصوتية بين قطبين الثقل المقيد والسلامة المطلقة"، ثم أردف بشرح معمّق لقافية القصيدة إذ يرى أن الشاعر اختار ألف المدِّ لتكون قافيته في القصيدة، محاولاً تجسيد حنين الذات إلى الحرية ونزوعها إلى الانطلاق ويظهر ذلك في

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص65.

*المغلق والمفتوح:(OPEN AND CLOSE TEXTES)قد أورد هذين المصطلحين إيكو في كتابه (دور القارئ 1981م)حرصاً على إشاعة أهمية القراءة.....فالنص المفتوح نص مغلق، غير آن قمة الانغلاق هذه إيجابية لدى إيكو على عكس الحال عند بارث إذ هاذ النص المغلق هو نص منفتح على أية قراءة ، وهكذا فالنص المنغلق عند إيكو هو النص الذي ينفتح على احتمالات التفسير .....وعلى عكس هاذ النص فإن النص المفتوح هو النص الذي سعى مؤلفه إلى تمثيل دور القارئ أثناء عملية البناء النص، وبتالي هو نص يبيح التأويل والتفسير ضمن حدود نصية معينة و مفروضة.انظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص272.

*المطلق /المقيد..... و لمطلق من الأشياء ما ترك و خلي و انفصل عما يمكن أن يوصل به بحيث يكون وثاقاً له وضدا يمنعه من أن يكون شائعا ، من هنا كان المطلق ضدا للمقيد وكان الإطلاق ضد للتقيد ويظهر التقيد والانغلاق و السكون و الحركة منذ انطلاقة القصيدة فعبارة كفى حزناً، تصور مقدارا من الحزن، إذ ينقسم إلى قسمين"المقيد و المطلق"ثم أن لفظة "حزنا" تمثل المغلق و المفتوح فالحزن بتسكين الزاي لكن الشاعر اختار أن يستعملها بتحريك الزاي. انظر: حمو النقاري، معجم مفاهيم علم الكلام، ص470.

(القنا/وثاقيا/المناديا/تماديا) وهذه القافية تشكل طرفا من ثنائية ضدية طرفها الأخر التجربة الأساسية نفسها القيد والحصار، أما الظهور الثاني للحركة الصوتية هو التحرك بين الأصوات الحقيقية (ف . ح . د . خ . و) وبين القاف الثقيلة، ثم تتجلى أخيرا الحركة بين الحروف الصامتة والصائتة، إذ طغت الحروف الصامتة في البيت الأول بينما طغت الحروف الصائتة في البيت الثاني.[1]

ج) عمر بن أبي ربيعة: تناول كمال أبو ديب بالدراسة مقطوعتين شعريتين لعمر بن أبي ربيعة، الأولى تحت عنوان "لوحة وصفية"، والثانية تحت عنوان "القمر"، وقد خصّ هاتين المقطوعتين بالدراسة لأن التصورات المتخلّلة التي تشكل فضائي هاتين المقطوعتين، قد تكون ركيزة أساسية وسمتها دون غيرها أنها تولد حسًا لـ :التغليف والانتشار، الالتفاف والانطلاق، الانغلاق والاختراق.

و يقصد بالانتشار: "هو أحد المصطلحات التي جعل منها دريدا أداة تفويضية، وقد ركز عليه دريدا في تقويضه للفكر الأفلاطوني خاصة لما يتعلق بمفهوم الكتابة في كتاب أفلاطون...، ويأتي هذا المفهوم لغويا من الانتشار السلالي (من سلالة ونسب) أو كأن يبذر المرء بذورا أو ويشتتها وينثرها...، أما كمصطلح المفردة تعني تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها"[2].

إذ يظهر الانتشار عبر المقطوعة الأولى منذ الانطلاقة الأولى ويظهر ذلك ضمن التصور الثنائي (الانغلاق/الانتشار)، ويتمثل في اللّيل المظلم والقمر الذي يضيء الظّلام، وهنا تتجسّد صورة الحبيبة التي تعتبر نوراً يضيء حياة الشاعر بالأُلفة والمودة، وهي أيضا حبيب عطر، والعطر تجسيد مطلق للانتشار والغمر لأن العطر يفوح وينتشر ويتحرر، وبهذا تكون الحبيبة نبعا للانتشار والإشعاع والعطاء.

الصورة الثانية هي صورة العاشق والتي يستنتج من خلالها الكاتب أن الصورة في القصيدة مبنية على ثنائية الأنا والأنت (أنا– أنت)، التي تحمل بين طياتها تأكيدا لصورة الانفتاح والانغلاق في القصيدة،

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص67–68.

[2] ميجان الرويلي، مرجع سابق، ص119.

وصورة العاشق تؤكد ثنائية التصورات الأساسية، بحيث يمثل الحب والود الممنوح من طرف الشاعر إلى حبيبته انفتاحا، بينما يمثل امتناعه عن الأخريات وابتعاده عنهن انغلاقا، وذلك في قول الشاعر "لا أصرف الدهر ودي عنك أمنحه أخرى".[1]

في المقطوعة الثانية طغت ثنائيات مشابها للمقطوعة فنجد (المغلق / المفتوح) المغلق السري المعترض المكشوف، و(المكبوت /المنتشر) ومنه يظهر أن المحبوبة محاطة ومغلقة بصاحباتها الأتي يمنحها الأنس والخفر، فيمثل الإنس لانتشار الأخر، يدرس كمال أبو ديب القصيدة في كل أبياتها ليخلص إلى دراسة في الأخير إلى أن القصيدة تدور في فضاء من التصورات الأساسية وفي فضاء من الثنائيات أغلبها الانغلاق والاختراق التغليف والانتشار.

كما يرى الكاتب أن لصورة الأباريق المضرجة بالدم بعداً أسطورياً وثنياً، تمثل صورة التقرّب إلى الآلهة بالذبائح ما يمثل صورة التوحش والنشوة في التقرب للآلهة، وهذا الطقس يراه الكاتب من خلال الشاعر أن الخمرة عالماً سماويا ومناقضا لعالم الأرض، كما يرى أن الحسَّ المأساوي في البيت المذكور في الكتاب هو مايبرز في بنية القصيدة حساً بالقهر والصراع وارتباط بالأرض.[2]

كما حسب قول الكاتب فإن حركة القصيدة الثانية مجموعة من التصورات في ثنائيات (الأنا، الهي،الساقي،الجاري) وغيرهم، ويذكر تجليات هذه الثنائيات في القصيدة فالأنا هي الشاعر والهي هي صورة المرأة التي تصدر التفسير لجماله، وهذه الصورة إضافة إلى صورة الساقي المصورة في القصيدة في نظر الكاتب علامة لحس الانفتاح والانتشار الطاغي على القصيدة، كما يفصل كمال أبو ديب في صورة الساقي وفي هذا المسرح ثنائية (الساقي _الجارية) فالأول يُطرب الذوق و الثانية تطرب له الأذن.

[1] ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص69.

[2] ينظر: المرجع نفسه، 79.

يرى الكاتب في الالتقاء إتحاد في هذه النقاط قلبا للانتشار إلى الالتفاف على الذات فنواح الثكلى يصبح أعمق وأشد، والصورة الأخيرة تبرز الانتشار وصياح الديك إعلان انتشار الصباح يستجيب له الشاعر بالشرب الذي لا يضره رغم فقدان تركيزه و توازنه، وقد اختفت الثنائيات وتناقضات هذا العالم معه لتنتهي القصيدة بتأكيد البعد الوثني البدائي.[1]

و الملاحظ في نظر الناقد أن خطي النشوة والحس المأساوي يلتقيان في عدة صور مذكورة مشكلة بؤرا انفعالية وحسا دراميا في طبيعته، والصورة العجيبة عنده (كأس كعين الديك) فهي نقطة تلاقي نهائية لتياري (النشوة/المأساة) و(الحركة والجمود) في القصيدة، وبتأكيد خيط المأساة وخيط النشوة في المكونات الزمنية للقصيدة في علقة الليل والنهار وهو ما يجده الكاتب جلياً من صور القصيدة التي تأتي في سياق الليل أنها ترتبط بلحظة النشوة ارتباطا شبه مطلق في نظره رغم ما تشي به من حس بالموت، لكن سرعان ما يبنى القصيدة الترابط بين الفجر والمأساة وهو ما يمثل نقطة اختراق لعالم الخمرة، وبدء عالم الآخرين وهي لحظة تجمد عالم الشاعر، ويقصد كمال أبو ديب أن الضحى هو لحظة تناقض بين الذات الفردية والجماعية وهذه الخلخلة للعالمين الذات والجماعي، صورة نهائية مجسدة بعدي النشوة والمأساة والتناقض بينهما وهكذا اكتمل زمن القصيدة بثنائية الليل والنهار، فالقصيدة حسب الناقد تبدأ بسمو إلى الحسية في الليل وتنتهي بحركة زلزلة في النهار وكليهما يحمل نقيضا، فالأول حس الكاتب رغم ما يحمله من نشوة إلّا أنه يهجسُ بالموت والثاني رغم الزلزلة إلا أنه يجسد الوعي وطبيعة هذه التجربة توحد حسّي المأساة والنشوة، والخمرة هي أساس الانفعالات الضدية، ويرى أن الخمرة تسقي فرادتها ووحدانيتها من كونها الجوهر الذي يستعمل في تكوينه كل العوامل والعناصر.[2]

إن القصيدة حسب الكاتب تنقسم إلى حركتين تنتهي الثانية منها إلى الخيوط التي تتوهج في الأولى درجة الكمال، إلا أنهما ينبثقان من منبع واحد وهو منبع الشهوة باتجاه المأساة، وهو ما يبينه من

[1] ينظر: المرجع السابق، ص80-81.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص84.

خلال تقييم القصيدة والسبب أن التصورات الأخيرة تنتهي إلى الحس المأساوي وهو ما يميز هذه القصيدة عن باقي القصائد الخمرية في نظره، كما يرى أن الدّراسة التي قدمها تسمح بالتركيز على محور أساسي وهو المحور المأساوي الذي ينتج من علاقة الصورة بالأخريات، أي الشكل الكامل لها وهو ما يراه الكاتب أنه يتجاوز القصيدة الواحدة، والكاتب يرى أن الشاعر يجسد تجربته هذه بنذر نفسه لكلية مدهشة لعالم الخمرة، وهو لم يجسد عن هذا التوجه ولم يدخل غيره، ثم بين كمال أبو ديب إمكانية الدراسة النفسية للشاعر أبي الهندي من خلال دراسة الصورة الشعرية فيه كما يرى إمكانية خروج الباحث بتصور كلي لتوهجه أبي الهندي ورؤاه.[1]

هـ)بن الرومي (تحية): أورد الناقد كمال أبو ديب أربعة أبيات ليخصها بالدراسة، إذ يرى منذ بدايتها أنه شكل ثنائية أساسية هي: (الأنا/الأنت)، بين طرفيها علاقة بعد مكاني يبرز الإشارة الدالة عليها، كما يحلل رابطة بين أنا والأنت والوسيط (الريح)، كما ذكر محاولاته -كمال أبو ديب- لإظهار أن الجملة الابتدائية (حبتك عنا) في القصيدة والدّلالات التي تمثلها تشكل نواة أولوية أي أن القصيدة كلها تصبح صورةً أكثر شمولية واتساعاً للجملة الأولى، ثم يذكر بقية الثنائيات التي تدخل في تكوين ثنائيات القصيدة كلها.

ثم يخلص كمل أبو ديب إلى أن حركة القصيدة تتنامى عبر شبكة من الثنائيات لتخلق توسطا مطلقا بين طرفي كل ثنائية مرئية كما يتطرق لهذا التوسط في كل ثنائية، وبيّن علاقة كل طرف بآخر مميزا طريقة تنامي الحركة من انفصام مكاني إلى وحدة مكانية ومن صورة التقابل إلى صورة التجمع والكينونة معاً وبإتمام الانتقال يكتمل التوسط بين النواة المنفصمة ويتبلور في تحقيق لحظة الفناء والحيوية التي يمثلها البيت الثاني.[2]

[1] ينظر: المرجع السابق، ص85-86.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص87-88.

الفصل الثالث: نحو قوانين بنيوية لتطور الإيقاع الشعري

ظواهر في الشعر الحديث

استهل الناقد هذا الفصل بإشارة إلى أبحاثه السابقة حول اتجاهات التغير في البنية الإيقاعية للشعر العربي، إذ يقول بأنه قدم أمثلة حول الموضوع من الشعر الجاهلي والشعر الحر، وذلك من خلال وصفها وصفا دقيقا والبحث في العلاقات التي تنشأ داخل البنية الإيقاعية، حين يتوفر فيها نمطان من التشكلات الإيقاعية أو أكثر، إذ يعتمد أحدهما على وحدتين إيقاعيتين وأما الآخر فيعتمد على وحدة واحدة.[1]

في الفقرة الثانية، ومن خلال شرح المقدم من قبل الكاتب، يرى أن مبدأ التركيز يقر بالفاعلية الشعرية على نمط واحد من نمطي التشكلات الإيقاعية، فقد حاول جاهدا إظهار انطباق قانون البنية الإيقاعية على الشعر العربي الحديث من خلال دراسة التحولات الطارئة على البحور الشعرية الخاضعة للقوانين الفراهدية التي أدت إلى تغيير في البحور الصافية وتطويرها، حاول الناقد في ذلك وصفها بصياغة قوانين بنيوية أساسية لتطور الإيقاع، وذلك من خلال التغيرات التي تطرأ على التفعيلة في الشعر الحر أو ما يسمى بشعر التفعيلة، ثم شرح أبو ديب هذا القانون من خلال عينة المتدارك ذو التفعيلة (متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن) على النحو التالي: "...وما يعنيه هذا القانون، تطبيقا هو أن أول التغيرات التي يتوقع أن تطرأ على تركيب البحر المتدارك..... هو إدخال (علن / فا) = (فعولن) في تركيب البحر لأن (علن /فا) تتألف من نواتين (فا+علن) باتجاه أفقي معاكس....."[2]

عمد كمال أبو ديب اختيار مجموعة من النصوص الشعرية لدراسة البنية الإيقاعية فيها مثل قصيدة " التحديق في المجهر اللولبي " لعلي الجندي و قصيدة "الدهشة الأسيرة "لأدونيس ونصين شعريين

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص93.

[2]، ينظر، المرجع نفسه ص94.

كذلك لمحمود عدوان أما الأول فتحت عنوان "وتمر المدينة برقا" وأما الثاني تحت عنوان "أمة خلعت موتاها"[1].

علق كمال أبو ديب على مجموع النصوص السابقة الذكر، حيث استهلّ ذلك بشعر ممدوح عدوان فيقول أن "المثل الأول يوضح حركة الانتقال من (فاعلن) إلى (فعولن) ويوضح التشابك اللحمي بين النواتين ، ثم يشرح أبو ديب مراحل تحول النواة من (فاعلن) إلى (فعولن) خلال القصيدة بدراسة حركات الحرف الاخير من كل تفعيلة.[2]

من خلال النص الثاني ل علي الجندي خلص أبو ديب إلى أن العروض الخليلي يمنع انتقال التفعيلة من (فاعلن) إلى (فعولن) في بحر المتدارك إلاّ أن بعض الشعراء المعاصرين رفضوا ذلك الحكم النابع من الأسس التقليدية النابعة من مجموعة من القوانين الفراهدية، لخصها أبو ديب في ما يلي:

1) أن (فعولن) لا ترد في بحر المتدارك حين يكون له شكل: فعلن فعلن فعلن فعلن

2) أن (فعولن) ترد في بحر المتدارك من الشكل: فاعلن فاعلن فاعلن

3) أن المتدارك من الشكل : فاعلن فاعلن يكثر فيه ورود (فعلن)

4) أن المتدارك في الشكل فاعلن عددا من المرات في المقطع في الشعر الحديث ترد فاعلُ[3]

بعد هذا الأخير طرح الناقد كمال أبو ديب مجموعة من التساؤلات أهمها : كيف لظاهرة منافية ومخالفة بشكل جذري للعروض الخليلي أن تنمو وتطغى في الشعر الحديث بكل تلك العفوية ؟

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي ص95.
[2] ينظر، المرجع نفسه ص96.
[3] ينظر، المرجع نفسه، ص99.

ثم وصف الظاهرة على أنها ظاهرة مدهشة عجز العروض التقليدي عن وصفها كما عجز عن ذلك حتى العروض الحديث نفسه، ولا يجد في عزلها واعتبارها ظاهرة ترتبط بتركيب البيت تفسيرا، كما ينوه على أن أية محاولة لذلك ستبوء بالفشل.[1]

حاول أبو ديب تفسير الظاهرة بنيويا من خلال العلاقات الإيقاعية التي سبق ذكرها مع قصيدة علي الجندي ثم من خلال إتباعها ضمن نطاق البنية الإيقاعية للشعر العربي كافة.

وعليه فإن الهدف من دراسة الإيقاع الشعري هو اكتناه البنية الإيقاعية والعلاقات المتشابكة التي تنشأ بين مكوّناتها، من خلال ظاهرة الإبدال (فعولن فاعلن) التي طغت في الشعر الحديث، وأصبحت مكوناً إيقاعياً جذرياً من مكوّنات البحر المتدارك، وأصبح التداخل بين هاتين التفعيلتين تشكيلاً إيقاعياً متميّزاً ضمن البيت الشعري الواحد.[2]

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص100،104.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص105،106.

الفصل الرابع: الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي:

يرى الكاتب أن لدراسة الأنساق مكانة بارزة في النقد الغربي الحديث من نقد بنيوي وتحليلي نابع من علم اللغويات كما طوره رومان ياكوبسون، أما في الدراسات العربية فإن دوره مازال شبه غائب حسب الكاتب الذي حاول اكتناه الأنساق في معلقة امرئ القيس وفي قصيد كيمياء النرجس لأدونيس، وبين أيدينا يدون دراسة يحاول فيها –حسب قوله– مناقشة النسق في الحكاية الخرافية وحكايات الأطفال والحكاية الشعبية، ثم اكتناه الأنساق في أعمال أدبية فردية، منطلقا من تشكل الأنساق في الحكايات لإثارة قضية ميل الفكر البشري إلى تشكيل الأنساق في كل إبداع له ص108، وتباين الأنساق وإمكانية تجسيدها لخصائص في بنية الفكر الإنساني، آملا في ذلك تحديد ظاهرة تشكل النسق وانحلاله في النقد الحديث الذي ركز بشكل مطلق على تشكل النسق فقط حسب قوله، ويذكر أن دراسة ياكوبسون وحيدة البعد تعنى بتشكيله فقط دون التوغل في تفصيلاته، وهنا يعاني كعملية معقدة ثنائية، حيث تنبع من تمايز ظواهر معينة في جسد النص ثم تكرارها ثم انحلالها وانتقالها، ما يكسبه طبيعة جدلية[1].

كما يقول أن التكرار ظاهرة نهائية لأن اللانهاية تعني النهاية، ما يمنع التمايز والتضاد لتشكل النسق، ويورد الكاتب مثالا بطريقة رياضية لتكرار الرقم(1) في مجموعة أرقام الغير منتظم والنهائي ما ينفي شرطي تشكل النسق، ثم أن الحضور والغياب يصبح أمرا طبيعيا يتحكم في تشكل النسق ويقوم على ثنائية ضدية تنبع من التمايز بينهما، ما يفسر أنه جزء من ديناميكية عملية التلقي الأدبي يشكل سر عنصر رئيسي في الفن هو عنصر التوقع وعنصر المفاجأة المرتبط به، ويمكن استقاء المادة الأساسية لدراسة طبيعة النسق، إلا أنه يكتفي حسب قوله بتقديم ثلاثة أنماط من الخلق في القسم الأول من الدراسة :

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 108،109

قصيدة إفريقية قديمة.

ثلاث حكايات أطفال غير عربية

حكايتان شعبيتان عربيتان.

يهدف من خلالها تحديد مسار التناول ومنهج التحليل عبر دراسة موجزة.

الأغنية الأفريقية :

مطلعها "في الزمن الذي خلق فيه دنديد جميع الأشياء"، يقول عنها أنها تشكلت من تفاعل ثلاث حركات مكونة، تتشكل الحركة الرئيسية من تكرار جملة أساسية ثلاث مرات أي من نسق ثلاثي، وما يبدو متوقعا تكرارها مرة أخرى إلا أنها تكتمل في المرة الثالثة ليحدث تحلل ينشأ منه تغيير في بنية الأغنية يحدث هزة مفاجئة تستمد منها الأغنية دلالاتها الجذرية وتتجسد فيها رؤياها العميقة للوجود وللثنائية: (الإنسان/ الطبيعة الجامدة)، ولدور الزمن في تطور الثنائية ولولا التغير لكانت القصيدة بقيت مسطحة ولفقدت قدرتها على المفاجأة ودلالاتها الوجودية أيضاً ويبين الكاتب ذلك بتحليل حركاتها ويخلص إلى أن النواة المشكلة للنسق لحمة أساسية في جسد القصيدة حين تكررها والتغير في الذات دون بنيتها"[1]

وهكذا يصور تحليل الأغنية حقيقة أساسية هي أن النسق الثلاثي واكتماله بعد حدوثه للمرة الثالثة يقود إلى انحلاله وتغيير جذري في القصيدة، والعلاقة بين الاكتمال والانحلال هي مكمن الدلالة الفعلي في القصيدة، كما يلاحظ الكاتب أن القصيدة تتركب من أنساق داخلية أخرى يبينها, والظاهر من خلاله أن البنية الدلالية للقصيدة تتكون من فاعلية النسق في تشكله وانحلاله, وتتمحور حول عنصري الثنائية التشابه/التضاد, اللذان يربطان بين عناصر النسق المكونة.

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص110،111

كما يرى أن باكتمال النسق يبلغ التوتر ذروته في القصيدة التي تؤكد عنصر التشابه بين الأشياء والإنسان، وفجأة يؤكد عنصر التضاد والتغاير، ويرجّح الكاتب أن فاعلية التشابه والتضاد تكون إحدى أغنى الفاعليات وأكثرها جذرية في لغة الخلق الأدبي بكل أنماطه، واكتناهها يتطلب سياقا آخر، ويؤكد أن الخصيصة الجذرية في القصيدة هو أن النسق الثلاثي طاغ ولا يكتمل إلا بعد وروده ثلاث مرات, وانحلاله بعد الحدث الثالث، كما يرجح أن لهذه الظاهرة بعد أسطوري سحري ديني ترتبط بأعماق لم تكشف بعد للوجود الإنساني، ويمكن أن يرد بطرق أخرى يحدث التغيير فيها بعد حدوثه للمرة الثانية، ويظل للتثليث أهمية جذرية في ورود النسق[1]

حكايات الأطفال:

يورد الكاتب ثلاث حكايات خرافية بإيجاز معللا ذلك بضيق المجال رغم ما تشكله من دعم لفرضيته التي يطورها.

الحكاية الأولى: الخنازير الثلاثة الصغار:

الحكاية تتحدث عن ثلاثة خنازير كل منهم يود بيت له، فيود الثاني أن يكون بيته أقوى من الأول والثالث أقوى من الثاني، عند إتمام النسق الذي تصبح أحداثه متوقعة مع تمام بيت الثالث يتبادر للذهن أن تتوقف هنا لكن يظهر نسق جديد يتمثل في الذئب، وتتكرر العملية، يحدث الحدث مرتين ثم ينحل وهكذا يظهر نسق جديد إثر الآخر في كل مرة في حلقة لانهائية حسب الكاتب.

الحكاية الثانية حكاية ذات الشعر الذهبي:

تدور أحداث القصة في مجملها حول ثلاثة دببة ومغامرة بنت صغيرة ذهبية الشعر، تدخل بيتهم وتجد طعامهم على الطاولة فتتذوق الأول فلا يعجبها ثم الثاني فالثالث، هنا يتشكل النسق كما يحلل

[1] ينظر، المصدر نفسه، ص112،113

الكاتب الحكاية ويستخرج الأنساق فيها التي دائما ما ينحل النسق في الحدث الثالث متشكلا في إثره نسق آخر[1]

ثم أن النسق الثلاثي الطاغي على القصة يشكل بنيتها والعناصر الثلاثة تشكل ثنائية ضدية بين طرفيها وسيط (أب/ الطفل/ أم)، وعنصري التكرار هما الأب والأم أما المفاجأة والتنويع فهو يرتبط بالثالث، ولا شك أن ما يسمح لبنية الحكاية بالتنامي هو تكرار النسق وانحلاله في كل مرة، وللتحقق من ذلك يكتفي الكاتب برواية الحكاية بتجاوز التكرار ونسيج النسق، ما يبدو جليا له أنها ليست حكاية ممتعة إن قال عنها حكاية أصلا، وإن كان التمايز بين المكونات الثلاثة أساسيا هنا قد يكون في أخرى متحدا جزئيا لكن التمايز يظهر بشكل أو بآخر, وهو ما يلاحظ في الحكاية الثالثة.[2]

الحكاية الثالثة حكاية العنزات الثلاثة:

تتحدث عن قصة ثلاث عنزات يعبرن الجسر ليظهر لهن وحش يريد التهامهن، فتهرب الأولى بحجة أنها هزيلة والقادمة اسمن منها وكذلك الثانية، أما الثالثة فهي نقطة التغير وانحلال النسق فلا تهرب وتواجهه.

وبعد أن درس الكاتب حكايات تنتمي إلى تراث أمم أخرى ينفي وجود علاقات التأثر والتأثير بينها وبين تراثه العربي، وينتقل إلى دراسة النسق الثلاثي في حكايتين من تراثه.

الحكاية الرابعة حكاية الشاب الذي خبأ أباه:

حكاية الملك والفتى والأسئلة التي يعرف حلها والد الفتى يذكر الكاتب تلخيصا لها، ثم يبين النسق الثلاثي يشكل محور القصة الأساسي، شخصياتها الثلاثة بينهم علاقات توتر واضحة، أما الأسئلة

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص114، 116،115، 117.
[2] ينظر المرجع نفسه ص118، 119.

فحلها يؤدي إلى انحلال النسق وبدء التنوع ووصول القصة إلى نهايتها، إلا أن النسق قد يتعقد أحيانا إلى درجة كبيرة كما في الحكاية التالية[1].

الحكاية الخامسة حكاية الفتى والشيخ:

تدور أحداث الحكاية حول عجوز يلتقي فتى خلال رحلت سفره فيطرح عليه الفتى ثلاثة أسئلة تبدو بسيطة لكن لها معنى عميق لا يفهمه الشيخ حتى يحكي لابنته القصة، فتخبره المعنى الخفي لها وتطلب منه الذهاب إليه وإعادته معه إلى البيت، ليمر الفتى باختبار أخير ينجح فيه فتتزوجه الفتاة، الحكاية تؤكد دور النسق الثلاثي دور جوهري يشكل اللحمة الحقيقية لحكاية ما تحتاج طبيعتها الرمزية إلى نسق ثلاثي لا يمكنها التكون والأخذ بأبعادها الفعلية في حضور نسق ثنائي.[2]

إذ أن كل سؤال يكتسب دلالة من خلال علاقته بالسؤالين الآخرين، والحكاية كلها تتكون من أجل خلق نسيج أساسه الأسئلة الثلاثة، ويصبح السرد إطارا للحمة الحقيقية اللا زمنية الرمزية التي بإمكانها الاستقلال عن السرد، في حين يبقى السرد إطارا خارجيا لا دلالة حقيقية عميقة.

وبهذا يقول الكاتب أن النسق الثلاثي في الحكايات جوهر دلالي قد يتشكل في أطر سردية كثيرة, أي أنه بنية ثابتة يتحكم الإنسان في تشكيلها في أطر سردية أو حوارية تعطي له بعد زماني، وهذا باعتبار الجوهر فعلا زمنيا حدث في سياق زماني ومكاني محدد تكتسب الحكاية من خلاله بنية جدلية، تنشأ من علاقة التضاد (اللا زمني/الزمني، اللا شخصي/شخصي، الختلاقي/الواقعي).

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص120، 121.

[2] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص122،123 .

ويرجح الكاتب أن امتلاك الحكاية الخرافية والشعبية لهذه البنية الجدلية يفسر قدرتها العجيبة على جاذبيتها وانتشارها، وهذه البنية يفسر قدرتها العجيبة على جاذبيتها وانتشارها، كما لها خاصية أساسية هي التوتر الناتج من ثنائياتها، ما نتج عنه علاقة طردية بين جاذبية الحكاية ودرجة التوتر.[1]

ولامتحان هذه الفرضية يجب إقامة دراسات إحصائية تطبيقية على مدى انتشار نوع معين من الحكايات، وما يود الكاتب أن يشير إليه هو ظاهرة انتشار الحكايات الخرافية ذات عناصر خارقة بين شعوب العالم، واكتسابها البعد الزمني واعتمادها على شخصية حادة مثيرة، ودلالة هذه الظاهرة تنبع من أن الحكاية الخرافية ذات الخصائص سابقة الذكر أكثر قدرة على الجذب والتأثير وإبراز الأبعاد اللازمنية/ اللاواقعية/ اللاشخصية، وكلما ازدادت حدة التوتر ازدادت المسافة بين أطراف الثنائيات فيها ونمت قدرتها على التأثير.

الأنساق الثلاثية في العمل الفني الفردي:

يرى الكاتب أن الحكايات الخرافية والشعبية ذات منابع جماعية يصعب نسبها إلى فاعلية قصدية واعية، مع أنها تجسيد لمحاولات عميقة لفهم الوجود واكتناه المعضلات الأساسية التي تواجه الإنسان فيه، ومحاولة إيجاد حلول لها، وقد يُظَنُ أن تشكل النسق الثلاثي وانحلاله حصر على الأدب الجماعي فقط، لكن الدراسة المتقصية للكاتب لأعمال مختلفة أظهرت أن تشكل النسق الثلاثي ظاهرة جذرية في كل نشاط فني جماعي أو فردي ذا قصد ووعي, وهذه الظاهرة تستحق البحث والتقصي وتتطلب تطوير وسائل البحث، ويحاول الكاتب في القسم الثاني التركيز على الشعر وتقصي دور الأنساق الثلاثية في تشكيل بنية القصيدة، لكن يختم هذا القسم بإشارة سريعة إلى دور النسق الثلاثي في النثر من خلال قصص الأطفال، وهذه النماذج لم يوردها الكاتب بعد دراستها بل تناولها بسرعة وبدا له فور النظر فيها أن للنسق الثلاثي دورا بنيوا هاما.

[1] ينظر، المرجع نفسه، ص124، 125.

الحكاية السادسة الكسلى زكريا تامر:

تدور الحكاية حول ثلاث عصافير، تتشكل بنيتها من نسق ثلاثي نابع من تكرار كل عصفور لما يقوله الذي سبقه، والتغيير يحدث عند اكتمال النسق وانحلاله، كما يجد الكاتب أن النسق الثلاثي يتشكل أيضا على صعيد أعمق من عدد العصافير، هو التركيب اللغوي وهنا يقدم تحليلا يلين من خلاله تشكل هذا النسق في بنية الحكاية، ويبين باقي الأنساق الثلاثية المتشكلة فيها.[1]

الحكاية السابعة الفأر رساما زكريا تامر:

تروي الحكاية قصة فأر هزيل يقضي أوقاته يتمرن على الرسم ويثير سخرية الفئران التي تنصحه بالتدرب على الركض السريع والمراوغة للنجاة من القط، لكن القط يمسكه ويدور بينهما حوار يتشكل من خلاله نسق ثلاثي حيث يقول كل منهما ثلاثة أشياء، ومثل حكاية الخنازير الثلاثة يتحول الفأر من الهروب إلى الهجوم عبر الحيلة في المرة الثالثة، وهنا يحدث التغيير فحتى الفئران التي سخرت منه سابقا أصبحت تروي قصته باحترام.[2]

الحكاية الثامنة ملك الحمقى زكريا تامر:

لا يقتبس الكاتب الحكاية كلها نظرا لطولها، تدور أحداثها حول فؤاد الذي صمم على أن يصير من أبرز المثقفين والحكماء، وما يحدث له عندما يأتي الناس لاستشارته بعد أن نادى له مناد، يظهر في عبارة المنادي النسق الثلاثي من تكرار الفعل فليقصده، كما تظهر أنساق أخرى في عبارته، ولا يكتمل النسق إلا بذهاب الناس إلى فؤاد، ليتشكل نسقا آخر، وعند نهاية النسق الثلاثي تعود الحكاية إلى السرد، وما يقوله الكاتب في الأخير أن بنية الحكاية كلها تشكل نسقا ثلاثيا لا تخرج

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص126، 127.
[2] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص128.

عنه.

القصة التاسعة أربعة أغنيات لاجل توباماروس هاني الراهب:

يقول الكاتب أن غرضه ليس تحليل بنية القصة من خلال دراسة حركاتها، وإنما غرضه تمييز عدد من الأنساق الثلاثية التي تظهر فيها لتأكيد دور النسق الثلاثي في العمل الأدبي القصدي الواعي، وهو ينوه إلى استحالة استخدام أسلوب المجاورة الاقحامية في غياب الوعي، وكما ذكر فهو يدرس حركات القصص الأربع ويستخرج أنساقها بكل تفصيل.[1]

امتزاج النسق الثلاثي هنا بالنسق الرباعي ظاهرة بنيوية مهمة، فهناك التباس في أن النسق الثلاثي أو الرباعي في القصة، وهذا ما يراه ظاهرة مدهشة في القصة، وأنه يعكس الالتباس الرئيسي فيها بين كون بنيتها متشكلة من ثلاث حركات أو من أربع حركات ثم يعود إلى تحليل حركات القصة ليجد أن الأنساق الثلاثية تتكرر بدرجة كبيرة في الحركتين الثالثة والرابعة.[2]

الانساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي(القسم الثاني):

يقول الكاتب انه بعد تخصيصه القسم الأول للنثر هو يخصص القسم الثاني للشعر، يختار نماذج منه تنتمي إلى ثقافات مختلفة، على أمل أن يكون في تنوعها دلالة أدق على أهمية النسق الثلاثي في الفاعلية الأدبية وأن النسق لا يخص ثقافة دون أخرى، وما يراه نموذجاً واعيا يستحق الدراسة في هذا المجال هو فن الرباعي، الذي نشأه الثقافتين الفارسية والعربية، والذي انتقل إلى الثقافة الانجليزية وهو ما يراه الكاتب تجسيدا متميزا لأهمية النسق الثلاثي وتشكله ليس كجزء من بنية بل كبنية بحد ذاته، كما يقول عن هذا الفن أن تسميته توحي بأنه تشكيل رباعي لكنه في الواقع تشكيل ثلاثي مطلق، وتجسيد كامل للنسق الثلاثي ينشأ من تكرار قافية واحدة ثلاث مرات، وتوظيف التنوع في القافية بعد المرة الثالثة وهو يستدل لكلامه من رباعيات الخيام، وما يراه جليا أن منشأ الكمال الشكلي

[1] ينظر، المرجع نفسه، ص 129، 130.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص131.

والإيقاعي والصوتي في الأبيات هو اكتمال النسق الثلاثي للنظام التقفوي، وقبل هذا الاكتمال يبقى الهيكل الشعري غير مكتمل.[1]

حسب الكاتب، يمكن للنسق الثلاثي أن يشكل بنية هيكل شعري مماثل للرباعي الفرق بينهما هو موضع عنصر التنويع الذي يكون هنا في الجزء الرابع للقافية، كما في فن الشعر الشعبي أبو الزلف، ويأخذ منه مثالا توضيحيا يحلله, وفي مقارنة الرباعي مع أنماط الهياكل الشعرية في الشعر العربي ما يؤكد أهمية النسق الثلاثي واتصاله بالذات الإنسانية ربما يؤدي فهمها إلى انقلاب حقيقي في فهم الإنسان والشعر والفكر الديني الأسطوري وباقي تصورات التاريخ الإنساني.

كما يقول أن باقي الأنساق لم تكتب لها الديمومة والانتشار مثل الرباعي, وانتشار الرجز ما هو إلا تعبير عن دوافع حضارية وإيقاعية محصورة في بيئة معينة تنحسر وتحدد مثل الشعر التعليمي، كما يذكر حقيقة أخرى هي أن الهياكل الشعرية المستقلة في الشعر الشعبي لها بنى تتشكل من انساق ثلاثية، وعنصر التغيير يقع في مواقع متغيرة, ويختم هذا القسم بمثال من الأغنية الشعبية على دلعونا[2].

الأنساق الثلاثية في السونيت الشعر الانجليزي:

يذكر الكاتب أقرب نمط شعري لبنية دلعونا الا وهو نمط السونيت في الشعر الانجليزي، وتحليل بنية السونيت يظهر أنها ذات تركيب ينشأ من تكون نسق ثلاثي ينحل بعد اكتماله، ويتطرق الكاتب إلى دراسة وحداتها واستخلاص حركاتها، ومن خلال هذه الدراسة يخلص إلى أن السونيت يشابه بنية دلعونا، الفرق بينهما أن الحركة الأولى في دلعونا تتكون من بيت واحد أما في السونيت فهي أربع، وهكذا يمكن اعتبارها مظهرين تعبيريين لبنية أساسية واحدة، والتحليل الدقيق للبنية الجزئية لكل من الوحدات الأربع في السونيت يظهر الدور عميق الاثر للنسق الثلاثي أكثر مما تظهره الدراسة الخارجية, والنسق يظهر في نظام التقفية رغم تعقيده وتنوعه, ويستشهد لذلك الكاتب بتحليل مثال

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص134،133.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص135، 136.

من شعر شكسبير، عنصر التنويع في السونيت لا يبدأ إلا بعد اكتمال النسق الثلاثي، وهو قانون أساسي في بنية الأنماط الفنية المذكورة في دراسته، كما يلاحظ أن التغيير يكوت جذريا جوهريا، يتمثل بورود قافية جديدة في انحلال النسق، كما ينوه الكاتب إلى تطوير فرضية أن النسق الثلاثي ينمو ليشكل بنية أساسية للعمل الفني، وذلك أمر مرتبط ارتباطا وثيقا ببنية العقل الإنساني، وخارج على الشروط الزمانية، كما يرى أن النسق الثلاثي قادر على الاتساع والانتشار أفقيا وشاقوليا دون أن يخرج عن البنية الأساسية الواحدة.[1] ومن هذه الفرضية يجد الكاتب نتائج تسمح باعتبار تشكلات شعرية كثيرة في الشعر الانجليزي انتشارا شاقوليا لبنية السونيت، كما يرى إمكانية وصف بنية هذه القصيدة بأنها تتشكل من نسق ثلاثي يبدأ عنصر التنويع فيه أثناء الحدوث الثالث للنسق بعد اكتماله، وليؤكد الكاتب كلامه ويمثل له يضع مخططا يفصل به دراسة حركات القصيدة[2].

الانساق الثلاثية في نماذج من الشعر الغربي الحديث:

يكتفي هنا الأستاذ كمال أبو ديب بتمييز عدد من الأنساق الثلاثية في بنية ثلاث قصائد للشاعر فلاديمير هولان، الغرض من ذلك تقديم نماذج من وجود الانساق الثلاثية ودورها الجوهري في تشكيل بنية القصيدة وهو يذكر تلك القصائد الثلاثة.

الموت:

بعد ذكر القصيدة والتدبر فيها يدرك الكاتب أن بنية القصيدة تتألف من ثلاث حركات ومن التفاعل بينهما، والحركة الوسطى منها تتألف من نسق ثلاثي واضح، ويذكر أن التنويع يبدأ بعد الحدوث الثالث للنسق أي بعد اكتماله وانحلاله.

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص137، 138.

[2] ينظر، المرجع نفسه،ص 139، 141

عندما تمطر الأحد:

هنا يجد بنية القصيدة تتشكل من حركتين: الأولى يخلقها تشكل نسق ثلاثي أما الثانية فهي استجابة للأولى، وهكذا يجد أن بنية القصيدة تتكون من النسق الثلاثي والاستجابة له، والأخيرة تتكون من نسق ثنائي وثلاثي.[1]

الفجر:

يهدف الكاتب من اقتباسه قصيدة الفجر إلى إظهار البعد السري السحري للأنساق الثلاثية وتطورها، ذلك أن بنية القصيدة تتألف من العلاقات التي تنشأ من تكرار تركيب أساسي في القصيدة وهذا ما يؤكد أن الإيقاع الثلاثي يظل الأساس الأول لتنامي الحركات الإيقاعية المعقدة، كما يفصل في دراسة الأنساق الثلاثية في قصيدة السونيت آملا أن تكون دراسته لها قادرة على توضيح النقطة التي تحدث عنها.

الانساق البنوية: القسم الثالث:

في هذا القسم يدرس الكاتب مثالين من الشعر العربي الحديث طمعا في إضاءة دور النسق الثلاثي في الإنتاج الأدبي، وكما يقول أن دلالة المثلين تتعمق لأنهما يقومان على رفض مسبق للإطار الخارجي على السونيت والرباعي، وكما يتناول في تحليله مقاطع فقط من القصيدتين ويتقصى الأنساق الثلاثية فيها,ويعلل ذلك بأن الدراسة الكاملة تتطلب مجالا أكثر رحابة مما هو ممكن أو ضروري[2]

- فايز خضور:

يجد الكاتب أن المقطع الأول من القصيدة يتألف من ثلاث حركات أساسية، يفصلها في تحليله، ثم يجد سلسة من أفعال الأمر يتضح فيها أنها تشكل نسقا ثلاثيا ويمثل لها من المقطع، ثم تنتهي

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص142، 145.
[2] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص146،147.

السلسلة لتعود القصيدة إلى حركتها الأساسية ولحظة الزمن الماضي، ليبدأ نسق جديد بالتشكل يتألف من أربع جمل أساسية تنطلق كل منها من فعل ماض يرتبط بالآخر(الأنت).

للنسق الثلاثي في المقطع الأول بنية أكثر تعقيدا يضيئ اكتناهها أبعادا أدق للعمل الفني، فالنسق يتشكل أيضا على صعيد الحركات الفرعية التي تتكون ضمن كل حركة أساسية، ما يؤكد دور النسق الثلاثي في بنية العمل الفني ولذلك فالكاتب يتناول الحركات الأساسية بالدراسة المفصلة.[1]

الحركة الثانية:

يبدأ النسيج الداخلي بالتشكل من أجزاء الجمل التي تكمل كل جملة بدأت بفعل أمر والكاتب يمثل لذلك من المقطع، ويفسر كلامه بأن النسيج الداخلي يتشكل من ثلاث جمل تبدأ كل منها بمبتدأ وتشكل جملة اسمية خبرها، وفور اكتمال النسق ينكسر في الجملة الخبرية الرابعة لتعود القصيدة إلى حركتها الأساسية ويفصل الكاتب في دراسته لمقاطعها وحركاتها مميزا كل أنساقها محللا لها وممثلا لها من المقطع، ويستخرج باقي الأنساق في مقاطع القصيدة محددا لها ومستخرجا لعناصرها جاعلا لكل منها شاهد من القصيدة ومحددا ألفاظ النسق، ليخرج بملاحظة مفادها أن النسق الثلاثي يتشكل على صعيد بنية القصيدة كلها الصفحات[2].

محمد عمران الدخول بين الورد والدم:

غرض الكاتب هنا ليس تحليل النماذج الكاملة حسب قوله بل تتبع ظاهرة الأنساق الثلاثية، يكتفي بدراسة ثلاثة مقاطع من القصيدة هي الأول، الثالث والرابع، كما يتحدث عن وجود ظاهرة أخرى تستحق الدراسة وهي ظاهرة الانتقال من نسق ثلاثي إلى نسق رباعي في بعض المناطق التي ظهرت سابقا في تحليل الحكايات الشعبية والقصة القصيرة وهو يأمل تقصيها في أبحاث مقبلة.

---

[1] ينظر المرجع نفسه، ص148،149.

[2] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص150، 153.

المقطع الأول:

يورد الكاتب المقطع وقد أعيد توزيع طباعة المقطع بحيث يسهل إدراك الأنساق الثلاثية، ويقول أن بنية المقطع تتشكل من تتالي ثلاثة انساق ثلاثية، الأول حركة تقلقها التساؤلات وتأكيد رؤية معينة للواقع وموقف من الآخر، والثاني من الإحساس بفقدان الأمن والحركة التي تواجه الفجر ثم التساؤل عن الطريق، والثالث يتشكل من مواجهة الحرس الملكي والاستجواب، ويشكل كل نسق تركيبي لحمة من الأنساق الثلاثة الداخلية التي تنشأ من علاقات تكرارية أو علاقات فعل واستجابة[1].

المقطع الثالث:

يقول الكاتب عن المقطع بعد نقله أنه يتألف من نسق ثلاثي تركيبي تشكله ثلاث حركات ،كما يتطرق إلى لحظة انكسار النسق، ويرى أن الحركة الثالثة حركة الاعتراف مثال ممتاز على دور النسق الثلاثي في بنية القصيدة، ويبرر ذلك بأنها في الواقع تتشكل كلها من نسق ثلاثي.[2]

المقطع الرابع:

يتشكل هذا المقطع أيضاً من ثلاث حركات تركيبية حسب الكاتب، وهو يقول أنه سيميز الأنساق الثلاثية ضمن الحركتين الثانية والثالثة بإيجاز وهو يمثل من المقطع في ذلك، فيلاحظ تداخلا للنسق الثنائي مع النسق الثلاثي، وتداخل آخر بين النسق الرباعي مع النسق الثلاثي، ويجد في تداخلها في الحركة علاقة جذرية بالتفسير الحاد في لهجة القصيدة وبدأ الاستجابة الفاعلة، ويقول أن المقاطع النهائية تتداخل فيها الأنساق وتتعقد وفي تداخلها تجسيد للتداخل الرؤيوي الذي تجسده القصيدة إلا أن غرضة هنا حسب قوله ليس دراسة العلاقة بين الأنساق والبنية الدلالية للقصيدة لان ذلك يستحق دراسة متأنية مستقلة، بل دراسة ظاهرتها البنيوية ولها أهمية جذرية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي، لكنه لم يحاول اكتناه طبيعتها لان ذلك يتطلب وسائل بحث تخرج عن الدراسة الأدبية

[1] ينظر، المرجع نفسه،ص154، 158.

[2] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص159، 161.

وتتطلب مشاركة باحثين آخرين في مجال المعرفة، وهو يشير إلى مجموعة من الأنساق الثلاثية تأكيدا لأهمية النسق الثلاثي في الفكر الإنساني، نذكر منها:

1 النسق الثلاثي الأول: نسق الأبعاد الثلاثة في الهندسة الإقليدية.

2 النسق الثاني: نسق الوحدات الثلاثة في المسرح الكلاسيكي.

3النسق الثالث: هو نسق الثالوث المسيحي.

وعلى حد قول الكاتب فإن بحثه بأقسامه الثلاثة يفرض سؤالا مبدئيا على الباحث: إذا كانت الأنساق الثلاثية خصيصة جوهرية في الفكر الإنساني فعل يمكن أن تكون الأنساق المذكورة تصورات نابعة من هذا الميل الطبيعي في العقل البشري لتصور العالم من منظور انساق ثلاثية تشكل بناه المختلفة؟ وإذا كانت الإجابة موجبة فهل يفرض ذلك ضرورة تغيير تصوراتنا، لأن لطبيعة المذاهب الدينية والفكرية والسياسية والاجتماعية وتغير التصورات للنسقين الثلاثيين للهندسة الإقليدية والمسرح ولافتراض تمتعها بقداسة روحية أو علمية هي خصيصة قائمة فعلا فيها، ومثل هذه الاحتمالات تؤكد أهمية دراسة الأنساق البنوية، وإذا كان هذا البحث قد نجح في إثارة الاهتمام الجادة بها فالكاتب يرى أنه حقق أحد أغراضه الرئيسية.[1]

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص161، 166.

القسم الثاني : نحو المنهج البنيوي في تطبيق الشعر

الفصل الخامس: نحو منهج بنيوي :في تحليل الشعر

دراسات بنيوية في الشعر أبي نواس وأبي تمام

في هذا الفصل تطرق الكاتب بإستعان بنماذج لقصائد أبي نواس ، معتمدا في ذلك على تحليل البنيوي، غير أن كمال أبو ديب قد سبق له أن طبق هذا المنهج على الشعر الجاهلي والشعر أدونيس وهذا الأمر اعتراف به في بداية هذا الفصل ، لبرهنة على إمكانيات المنهج البنيوي في تحليل القصائد، حيث قام بأخذ ثلاث قصائد لأبي نواس بداء فيها دراسة لهذه النصوص من نص قصير إلى نص بسيط نسبيا إلى نص أكثر طولا وتعقيد ، وهذه القصائد التي تناولها كمال أبو ديب بدأت بعنوان "صبوح"، يقول في ذلك أبي نواس :

قصيدة "صبوح"

يا ابنة الشيخ أصبحينا

ما الذي تنتظرينا !

قد جرى في عودك الماء

فأجري الخمر فينا

إنّما نشرب منها

فاعلمي ذاك يقينا

كل ما كان خلافا

لشراب الصالحينا

واصرفيها عن بخيل

دان بالإمساك دينا

طول الدهر عليه

فيرى الساعة حينا

قف بالربع الظاغينا

وابك إن كنت حزينا

واسأل الدار متى فا

رقت الدار القطينا

قد سألناها ، وتأبى

أنّ تجيب ألسائلينا

– فاحسب كمال أبو ديب ، تسمح هذه القصيدة أي قصيدة "صبوح "،بمعرفة الظواهر مكونة لعمل الأدبي،حيث هذه الظواهر إنما تعني القصيدة داخل العلاقات التي تنشأ بين هذه الظواهر وهو شرط ومبدأ أساسي في المنهج البنيوي ، فإذا قمنا بتحليل قصيدة " صبوح "فسوف نجدها تقوم على ثنائيات ضدية ألا وهي الخمرة والأطلال لكن بالرجوع إلى النقد التقليدي ، قد تتبلور لنا نظرتين مختلفتين حول هذه القصيدة أولا أن ممكن الظروف التي عاشها الشاعر سمحت له بكتابة هذه القصيدة ،أما نظرة الثانية أن موقف أبي نواس من الأطلال يفتقر إلى الانسجام ويدعو إلى الشك في أصالة بمهاجمته على حقيقة الشاعر الجاهلي بقوله :[1]

دع الأطلال تسفيها الجنوب وتبلي عهد جدتها الخطوب

لا تبك ليلى ولا تطرب

[1] – ينظر كمال أبو ديب جدلية الخفا والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر) ى،ص: 168–169

-بيد أن النقد التقليدي يحفل من هذه الظاهرة أي ظاهرة الوقوف على الأطلال مجرد ظاهرة وجدت في نص المدروس معتبرها مجرد ظاهرة معزولة عن البنية الكلية التي توجد فيها ، والمنهج البنيوي يرفض هذا التناول الجزئي ويتهمه بالعجز والقصور ، مؤكدا بذلك أن ظاهرة تعنى فقط عبر العلاقات التي تنشأ بين ظاهرة وغيرها من الظواهر موجودة في النص ، حين تشكل كلها ثنائيات ضدي لكل طرف منها خصائصه المميزة .

والمكونات البنيوية أو بمعنى الأخر العلامات مكونة للبنية القصيدة عرفنها من خلال عالم سويسري "سوسير "، والذي ورثها عن البنيويون ، تعد شرط أساسي في المنهج البنيوي بل الأمر ضروري وحاتمي لتفسير أي بنية من بنيات القصيدة ، ومن الأمثلة ذلك منجده في تفسير وتحليل كمال أبو ديب لهذه القصيدة ، إذ بدأ بتحليله لعلامتان ميزت بنية القصيدة وهاتان العلامتان هما الخمرة والأطلال ،لكل منهما خصائصه و مميزاته وحداته أولية .

-غير أن تفاعل هاتان الحركتان تشكل لنا حزم من علاقات مكونة لبنية القصيدة ، تتألف الحركة الأولى أي حركة الخمرة من ستة أبيات تبدأ من "يا ابنة الشيخ"، حتى للبيت السادس في قوله :"فيرى الساعة حينا "، بينما تتألف الحركة الثانية أي الأطلال من ثلاث أبيات والتي تبدأ أيضا بالبيت "قف بربع "،إلى البيت أن تجيب السائلين ، فإذا دققنا النظر سنجد أن الحركة الأولى تشغل حيز كبير في القصيدة لاحتوائها على أربعين وحدة لغوية (كلمات_ حروف_ جر) و، في حين تتألف الحركة الثانية من عشرين وحدة لغوية ، ومعنى هذا هو أن الحركة الثانية تحتل نصف الحركة الأولى .

-كذلك اشتملت القصيدة على التصريع وذلك في قول له : أصبحينا – تنتظرينا ، ومن المعلوم أن التصريع ظاهرة عادية في الشعر العربي ، فلا نجد بيت في القصيدة يخلو من هذه الظاهرة لكن هذه [1]القصيدة تميزت بتصريع في البيت الأول والبيت السابع في قول له (لظاغينا –حزبنا) وهو أمربين وواضح نظرا لتضاد الموجود بين الحركتين أي حركة الأطلال والخمر ، يتأكد من خلال هاتين الحركتين أنهما حركتين مستقلتين وكذا يمثلان لنا كونين منفصلان .

[1]– ينظر: كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص:170–171.

-تبدأ الحركة الأولى بمنادى مضاف (يا ابنة)،يتلوه فعل الأمر(أصبحينا)، أما الحركة الثانية تستهل بفعل الأمر مباشر (قف)، إلى جانب ذلك هناك جملة استفهامية تتلو فعل الأمر في الحركة الأولى وهو استفهام حقيقي ،أما الحركة الثانية فقد تميزت بفعل أمر يتلوه فعل أمر ثاني معطوف عليه وقريب منه كذلك فعل أمر ثالث فعطوف عليهما ، ثم تتلوه جملة استفهامية ظاهرها أخرجت عن تركيب الاستفهام (متى فارقت الدار)، بوضعها في سياق الفعل (اسأل) ،ومن خلال هذا الاستفهام بين الحركة الأولى والحركة الثانية ، ينشأ لنا أيضا ثنائية الضدية تتحرك على مستويين وهما: (المؤنث- المذكر)، أو بعبارة أخرى مستوى (المعرفة)ومستوى (النكرة) .

- فإذا ثقفينا أثر الثنائيات الضدية في القصيدة فسوف نجدها لا تخلو من الثنائيات الضدية ،ومن الأمثلة ما وجدناه هنا وجود ثنائية أو علاقة الفرد-بالجماعة ، تعطي لنا هذه الأخيرة عدة الدلالة ومن بين الدلالات التي أوجدتها هذه العلاقة -قصد هنا هي علاقة الفرد بالجماعة، هو وجود علاقة التواصل والانفصال ، ويظهر هذا التناغم الحاصل في عدة أبيات من القصيدة مثل قوله: (أصبحينا جميعا - نشرب جميعا)، توحي هذه العبارة التي وردت في الحركة الأولى على وجود تواصل حاصل بين ذات الشاعرة وصحبه، في حين توحي العبارات التي وردت في الحركة الثانية على وجود علاقة انفصال وهجران والألم الظاءين على ذات الشاعر ، ومن العبارات التي استدل بها الكاتب على ذلك نجد: قف – ابك- اسأل، فهذا التضاد الذي خلقه الشاعر يسمح من خلاله بمعرفة موقفه من ألطلال التي تمثل بالنسبة لشاعر هي التراث الأخلاقي ديني دأب عليه الشعراء في وقت من الأوقات، وتنتمي الخمرة إلى مجال الأخلاقي ديني معاصر بالنسبة لشاعر أبي نواس إذ يعكس لنا أن الشاعر يعيش حالة من اللذة فرضها عليه واقعه المعاش ،وذلك دون اللجوء إلى المعرفة شخصية الشاعر باللجوء إلى ثقافتنا العامة ، كذلك أن الأطلال تمثل عالم الجدب والجفاف ،وعالم الصمت وانعدام الاستجابة ويظهر هذا في قوله : "قد سألناها وتأبى أن تجيب السائلينا"، "قد جرى عودك ماء "، بينما تنتمي الخمرة في نفس الشاعر نوعا من الرواء والاخضرار وعالم حيوية والاستجابة ويظهر ذلك في قوله : "فأجري الخمر فينا "، أصبحينا ، ضمنيا ".

– يخلق البيت الخامس والسادس أيضا ثنائية الضدية أخرى تتحرك على الصعيد الزمن البخيل، وزمن الشارب الخمرة فهو يجسد له الزمن المطلق ،لأن الزمن يمثل لشاعر زمن الخمرة وحاضرها نشوة ، أما البخيل فهو الأطلال التي تجسد له الماضي زائل وفاني بنسبة للشاعر .

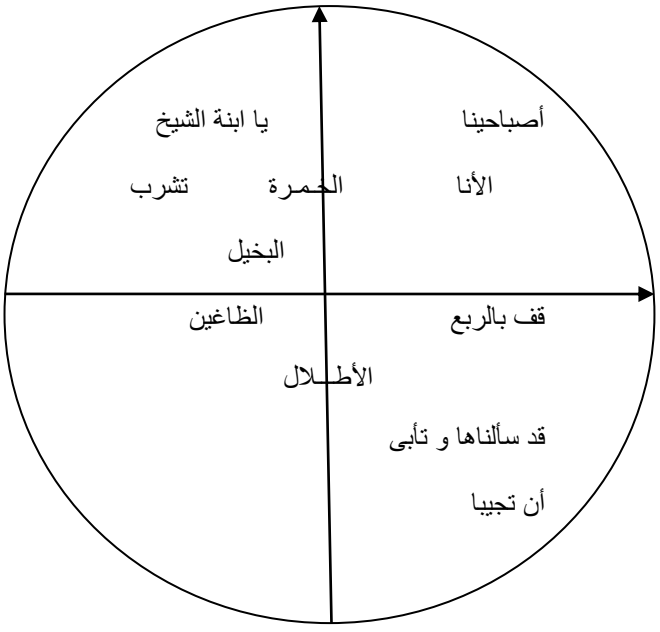
– بالرجوع إلى رأي كمال أبو ديب حول هذه القصيدة سنجده يرى أن هاتين الحركتين تجمع بينهما علاقة سلبية لأنهما يشغلان حيز كبير يحتوي كلا منهما على دلالات عميقة ، لكن المسيطر الأكبر وأعظم في هذه القصيدة هو الخمرة، التي تمثل له واقعها وحاضرها ، وأن الأطلال التي تشغل الحيز الأصغر تمثل عالما جانبي الأهمية في رؤيا الشاعر للجود ، فقد تكتسب هذه العلاقة عنصرا أخر عميق الدلالة ، وهو علاقة التي تجمع بين الخمرة و الأطلال ، حيث شكلت لنا هذه العلاقة نوعا من تمايز شغلته الخمرة بالدرجة الأولى ، ثم تلتها بعد ذلك الأطلال في الدرجة الثانية، وهذا التمايز حاصل لم يكن صدفة بل عمد إليه الشاعر لقلب الأوضاع لشريحة الأطلال وعلاقتها بالشرائح الأخرى في القصيدة العربية السابقة على أبي نواس، نظرا لما تكتسحه القصيدة الطللية من أهمية في شعرنا العربي لأنها يتجسد فيها رؤيا الشاعر القديم للزمن والموت ، لتأتي شرائح القصيدة التالية (المقدمة الخمرية) .[1]

لتشكل حركات يتحدد دورها في بنية القصيدة بعلاقتها بشريحة الأطلال، فالقلب الذي قام به الشاعر لم يكن خالي من الدلالة ، أو مجرد زينة لفظية بل هو قلب للواقع الذي تمثله الأطلال في التراث الشعري ورفضه العميق للعالم الأطلال ، وما يدور حوله من نظام شعري ، مشكلا لنا بذلك نظام جديد من تراكيب مكونة له مبرزا أهمية الخمرة متأصلة في أعماق الذات بدلا من الأطلال التي تخلخل عن موضعها في نظام الأشياء وتسقط إلى موقع هامشي ، وبذلك يكون رفض الشاعر للتراث يتجسد حسب تغيرات للعلاقات البنيوية التي تتكون منها القصيدة في عزله لحركة الأطلال عن الحركة الأولى المليئة بالحياة والرواء ومنحنها حيزا مكانيا أصغر، وقلب أوضاعها بقذفها إلى القسم الثاني من القصيدة.

[1]– ينظر كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص:172–174.

– وبهذا تكون ظاهرة الأطلال ليس بحد ذاتها ذا دلالة في تحليل البنيوي، وإنما تركز على الدلالة التي تنتج من العلاقات التي تتكون بين الأطلال وبين العلامات المكونة الأخرى في القصيدة،وكذلك تدرك أن البنية اللغوية لنصل أدبي ما ونظامه التركيبي، هي الأساس والمنبع الحقيقي للدلالات الغنية في التجربة الشعرية .

– وعليه يتبادر لنا أن التحليل البنيوي لقصيدة "الصبوح " ، ينقسم انقساما أفقيا الذي بدوره ينقسم إلى شارحتين أو جزأين مشكلا لنا من خلاله ثنائية ضدية ينفي طرفها الأول طرفها الثاني برفضه ورفض العالم الذي يمثله ، ويمكن أن يميزه كذلك انقسام على مستوى شاقولي مشكلا كذلك ثنائية الضدية مواجهة لبعضها البعض وهي علاقة الأنا بالأخر، ولتوضيح أكثر استعان الكاتب بمخطط بياني الذي هو عبارة عن دائرة والتي جاءت كتالي:[1]



– فهذه الدائرة تمثل بوضوح رفض الطرف الأول منها لطرف الثاني والقيم الأخلاقية – الدينية، إذ يلاحظ أن ابنة الشيخ تقع في الحيز الذي يربط الخمرة بالأخر، فهي الساقية وهي ابنة التراث الأخلاقي، فهي تحمل توترا حادا لانتسابها إلى هذين العالمين النقيضين ، وهي لأتشكل توسطا بين الأنا والأخر، ما يميزها هو وجود مفارقة حادة يصل فيه رفضه للقيم درجة يريد معها أن

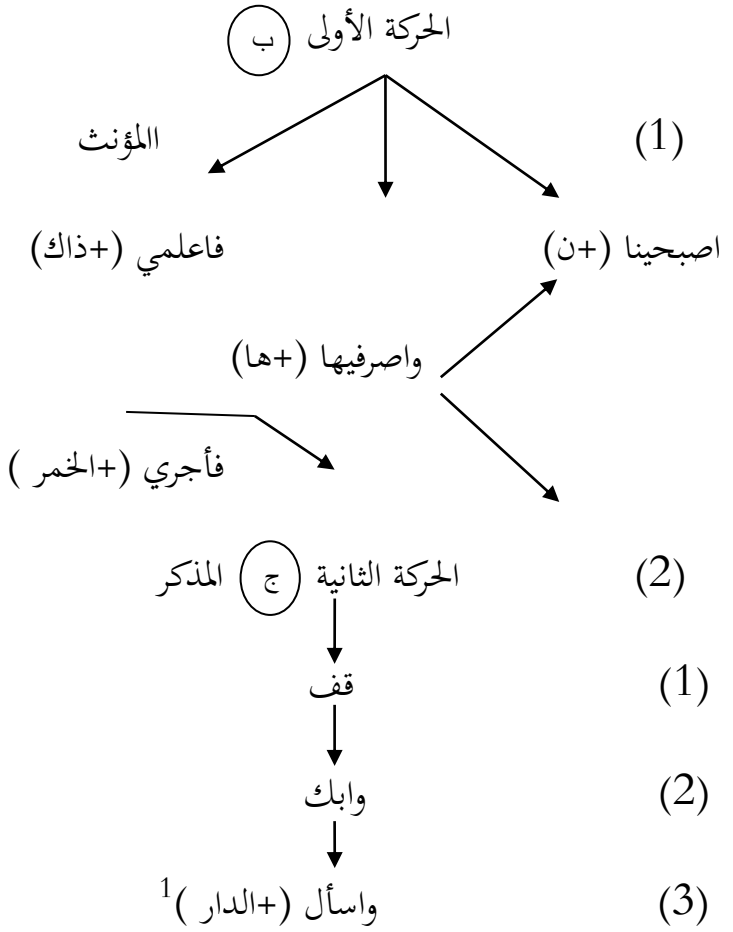
[1]– ينظر : كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ،ص:174–175–176.

يحول الذات التي تمثل هذه القيم إلى مصدر انتهاك القيم ذاتها ، ولا تتحقق هذه المفارقة في البنية القصيدة إلا عن طريق انفصام بين الشيخ (الذي يعتبر مصدر التراث الأخلاقي – الديني والشعري أيضا وبين الذات من صلبه –ابنته–)، هكذا يتحقق الانفصام والرفض في القصيدة في أول العبارة منها، كذلك يتجسد هذا الرفض في أخر جملة فعلية مستقلة في القصيدة وهيا "تأبى أن تجيب " ومعنى تأبى هو الرفض، كذلك يحدث لنا هذا الرفض وجود ثنائية الضدية ابنة الشيخ تستجب أم الأطلال لتستجب.

–تطغى على بنية الحركة الأولى سلسلة من أفعال الأمر ويرجع ذلك إلى التكرار في بنية الحركة الأولى ، غير أنهما تتوزعان بشكل مختلف، ويشكلان ثنائية ضدية طرفاها التشابك التراكم أو التوزع ، التمركز في الحركة الأولى تشغل الأفعال الأمر(وهي أربعة)، تتنوع وتتباين حسب موقعها وتختلف علاقة كل منها بالأفعال الأخرى ، أما في الحركة الثانية فإن أفعال الأمر تمركزت في خط أفقي واحد وترتبط بعلاقة واحدة وهي العطف .[1]

– ويلفت النظر أن أفعال الأمر هي أخرى شكلت لنا ثنائية الضدية سواءا على صعيد المؤنث ، المذكر ، المرأة والواقف على الأطلال أو على صعيد علاقة فاعل كل فعل بمفعوله(أصبحينا ، ابك)ويظهر ذلك جليا في المخطط التالي :

[1]– ينظر : كنال أبو ديب جدلية الخفاء والتجلي ، ص:177.



[1]

-حيث تربط كل علاقة لفعل بسياقه عن علاقات أخرى ، في احتمال ارتباط "اصرفيها "بفعل "فأجري "، فاعلمي واصبحينا ،مما يجعل يزيد كثافة و ترابط بين هاتي البنية ويجعل صرف الخمر عن البخيل فعلا مركزيا في الحركة الأولى ، مما يخلق لنا دفق انفعالي وفكري وتأكيد لموقف محدد ثوري من الوجود ورفض التراث ، فإذا عدنا للحركة الثانية سنجد سلسلة أفعال التي وردت بها شكلت لنا نوعا من رتيبة وثابت وهي عكس الأولى ،إذ تمثل العلاقة التراكمية تجلو الطبيعة التراكمية للتراث الذي تمثله الأطلال نفسها ، أوجد هذه العلاقة ارتباط ألي (أوتوماتيكي) خال من الفردية و الحيوية و الفن محصور في صورة انفعالية .

[1]– ينظر :كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص :179.

– فالصيغة أفعال في حركتين تجسد موقعين متناقضين بين عالمي الخمرة و الأطلال ، جاءت في الحركة الأولى أفعال حركية مثل :اصبحينا –أجري –اعلمي –اصرفيها ، أما في الحركة الثانية فإن أفعال جاءت انفعالية سلبية مثل : (قف – ابك –اسأل).

– ثم يلي هذا المستوى أو صيغ التركيبية وهو تفريع جاء به تشومسكي للجمل اللغوية التنوع و الغنى والتشابك و التمايز في الحركة الأولى ، بينما الحركة الثانية تميزت بالرتابة و التراكمية واللاتمايز ، إذ تبدأ الحركة الأولى بصيغة النداء (منادى مضاف)يتلوها فعل أمر مفعول وضمير المتكلم (نا) ثم ينتقل إلى جملة استفهامية فيها الحث على الخمرة ، وتبدأ بعدها جملة تقريرية فعلية (قد جرى)تصور شباب الصبية الريان ، وترتبط بها عن طريق – الفاء ، كذلك وردت صيغة أمر أخرى تطلب إرواء الشرب ، ثم تبدأ بعدها جملة انفعالية إنما تشرب كل ما كان خلافا ، تقطع هذه الجملة في الوسط بصيغة أمر فاعلمي ذاك ، تبرز في البيت الخامس صيغة أمر فاصرفيها ثم تليها جملة وصفية للبخيل تحتوي على فعل الماضي أولا (دان –طول) ثم تنتقل لإلى فعل مضارع (فيرى) ، وودت كذلك في هذه الحركة صيغ تأكيد وإطلاق لتزيد بذلك حدة وتناغم وتشابك و الانسجام بين المفرد والجماعة والساقية والشرب .[1]

–بالخصوص الحركة الثانية فقد جاءت على الشكل التالي :

جاءت بسلسلة متكررة للأفعال أمر (قف–ابك اسأل)، وتنشب فيها صيغتان لا تقريريتان – إن كنت – متى فارقت ، ثم تأتي بعدها جملة الأخيرة في صيغة الماضي فمضارع ليخلق بذلك نوعًا من الظهور ويظل عالم الأطلال الفعلي غارقًا في رتابة وآلية واضحتين .

ليناقش بعد ذلك كمال أبو ديب إلى مستوى أخر من مستويات التحليل البنيوي لا يقل شأنًا على مستويات أخر وهو مستوى بنية الإيقاع ،في وجهة نظره أنّ بنية الإيقاع تنبع من وحدتين مشكلتين

[1]– ينظر كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص :180.

أنساقا في البيت الواحد لكل منهما دلالة ، كذلك تحدث على النبر في هذا الفصل وتحدث على اعتماد على كتابه المعنون تحت "في البنية الإيقاعية للشعر العربي "، والجديد الذي أضافه لهذا المستوى والذي حصرهما في :

1-أنّ البنية الإيقاعية لبحر الرمل تختلف عن البحر الرمل الذي عاهدناه عند خليل فعنده يتكون من {-0 - -0 \-0-0—0-0-\0-0—0-0}، وصورته الموجودة في هاته القصيدة شملت إيقاع التالي{-0 - -\-0-0—0-\0-0} هذا من جهة من جهة ثانية أن كمال أبوديب ميز بين نوعين من النبر*[1] : النبر الشعري المجرد والنبر اللغوي*[2] ، فالأول يقع على بيت من الشعر من حيث هو خط أفقي من الوحدات الإيقاعية –التفعيلات ، أمّا الثاني يقع على الكلمات التي يتألف منها البيت بوصفها وحدات لغوية قاموسية معزولة تتشكل في جملة وتبقى محتفظة بنبرها اللغوي .

حيث أوجد كمال أبوديب لبنية الإيقاعية خصائص أهمها :

1-زيادة عدد النبرات تجسد توترا وعنفا داخليا في الحركة الثانية وانسيابية وتناغما في الحركة الأولى[3] .

2-هناك تطابق بين النبرين 6و4و3يساوي13مرة في الحركة الأولى و4و2و3 ويساوي 9 مرات في الحركة الثانية ، أي أن ثمة افتراقا وتوترا في الحركة الثانية يشكلان نقيضين للتطابق والانسجام في الحركة الأولى .

3-ثمة تطابق مطلق في عدد النبرات بين البيتين ، وتطابق نسبي في تطابق النبرين فيهما ، مما يشير إلى توحد الهوية الدلالية للبيتين (وهما في الواقع بيتا اليقين في القصيدة كلها)

– يعرف النبر هو ارتفاع في العلو الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين ، بطبع المقطع الذي يحمله ببروز أكثر وضوحا عن غيره من المقاطع المحيطة ، وعلى نحو أكثر دقة ، يمكن القول أنّ كافة المقاطع المنطوقة تحمل درجة من العلو شديدة او ضعيفة .

[1]–سيد بحراوي ك العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993، دط،ص:116.

[2]–النبر اللغوي: مجرد وسيلة للوصول إلى الصورة المجردة ذا التفعيلات والتي أصبحت بعد ذلك أساسا ومن خلال رؤيته إلى أن الأسباب لا تحمل نبرا ، بل الأوتاد التي تعد لب الإيقاع متجاهلا الواقع اللغوي ، ومتعاملا مع الصورة المجردة، نفس المرجع السابق ،ص :122.

[3]– ينظر كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص:181.

لكن ثمة اختلافا في دلالة تحقيق اليقين ، إذ تتغير مواضيع النبرات و مواضع التطابق

-هناك تناول أخر يسمح بكتناه العلاقات بين مكونات البنية الإيقاعية كما تتوزع في القصيدة ، عن طريق دراسة الوزن في معزل عن النبر ونماذجه و بتمثيل فاعلاتن ب(1) وفعلاتن ب(2)وهذا ما يظهر في المخطط التالي :

1- 2 1 1 1

2- 1 2 1 1

3- 2 1 2 1

4- 1 2 2 1

5- 1 1 1 1

6- 2 2 2 1

7- 2 1 1 1

8- 1 2 2 1

9- 1 1 1 1

في هذا المخطط يمثل كل سهمين يربطان صندوقين توحد هوية بيتين من أبيات القصيدة من حيث وزنها ، أم الأسهم المفردة الخارجة من الصناديق (2،3،7)، فإنها تمثل تفرد هذه الأبيات و انعدامها وباستقراء العلاقات التي تنشأ بين الأبيات نحصل على الظواهر التالية :

1- ثمة تناسق في تكرار صور الأبيات ينعكس في التدرج التالي (1-7-4-8-5-9)

2- ثمة بيتان لهما تركيب موحد يتألف كل منهما من (1)فقط وهما البيتان (5-9)

3- ثمة بيتان 1-7 ،لهما التركيب موحد 1-1-1-2وجلي أن البيتين يرتبطان بأكثر من عنصر المشترك كلاهما يبدأ بحركة جديدة وكلاهما يحتوي على التصريع

4- كذلك يحتوي البيتان (4-8)على التركيب الموحد (1221) ،ويلاحظ أن الشطر الثاني من كل منهما يخالف الشطر الأول ويعكس تركيبه ويتناظران (4-8)، فهما يجسدان البنية الدلالية لأنهما تحدث فيها حركة الانفصام و الانشقاق بين عالمين أو ذاتيين

5- ثمة بيت واحد تستخدم فيه كلا من (1)،(2)ويتناظر شطراه في تركيبهما إذ يمنح هذا التناظر في البيت انسجاما مطلقا وهو تجسيد لبنية دلالية

6- يشكل البيتين (3،4)وحدة أولية متكاملة ،. حيث يمثل البيت (3)وحدة مطلقة تناسق في تركيب شطريه ، بينما يمثل البيت الرابع وحدة مطلقة التضاد في تركيب شطريه

7- وجلي ما يحدث هنا هو تجسيد للبنية الدلالية التي تمثل في البيت الأول عالم اليقين بين الذات الأولى (الشاعر)والذات الثانية (المراءاة) ،وتمثل في البيت الثاني فلان المطلق الحاصل بين الذات الأولى (الشاعر)والثانية (الصالحين) ، هناك تداخل في البنية اللغوية للبيتين (نشرب –فاعلمي يقينا).

-يظهر التحليل البنيوي أن البنية الإيقاعية تجسد العلاقات الجذرية في البنية الدلالية ، وذلك بدراسة الوحدات الإيقاعية باتجاه أخر هو الاتجاه الشاقولي في القصيدة ، يلاحظ أن جميع الأبيات تبدأ ب(1)في الشطر الأول ، ثم ينتقل بعضها إلى (2) ويستمر بعضها في (1)وفي الشطر الثاني يتشكل نسق واضح في بدايات الأبيات (1 2 1 2 1 2 1)، ثم ينتهي عدد من الأبيات ب(2)وعدد منها(1)والنسبة تشبه الشطر الأول .[1]

[1]- ينظر : كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ،ص :171-187-188-189-190.

أبو تمام

مدح المعتصم

1–رقت حواشي الدهر فهي تمرمرُ

وغدا الثرى في حليه يتكسرُ

2–نزلت مقدمة المصيف حميدةً

ويد الشتاء جديدة لا تكفرُ

3–لولا الذي غرس الشتاء بكفهِ

لاقى المصيف هشائما لا تثمرُ

4–كم ليلة أسى البلاد بنفسهِ

فيها ويوم وبله مثعنجرُ

5–مطر يذوب الصحو منه وبعدهُ

صحو يكادُ من العضارة يمطرُ

6–غيثان فالأنواء غيث ظاهرُ

لك وجهه، والصحو غيث مضمرُ

7–وندى إذا دهنت لمم الثرى

خلت السحاب أتاه وهو مغدرُ

7- أربعينا في تسع عشرة حجةً

حقا لهنك للربيع الأزهرُ

8- ماكانت الأيام تسلب بهجة

لو أن حسن الروض كان يعمر

10-أولا ترى الأشياء إن هي غيرتّ

سمجت وحسن الأرض حين تغيرُ

11-يا صاحبي تقصيا نظريكما

تريا وجوه الأرض كيف تصورُ

12-تريا نهارامشمسا قد شابهَ

زهرُ الربا فكأنما هو مقمرُ

13-دنيا معاش للورى حتى إذاَ

جلي الربيعُ فإنما هي منظرُ

14-أضحت تصوغ بطونها لظهورهاَ

نورا تكادُ لهُ القلوب تنورُ

15-من كل زاهرة ترقرق بالندى

فكأنما عين عليه تحدرُ

16-تبدو ويحجبها الجيم كأنها

عذراء تبدو تارة وتخفرُ

17–حتى غدت وهداتها ونجادها

فئتينُ في خلع الرّبيعُ تبخترُ

18–مصفرة محمرة فكأنهاَ

عصب تيمن في الوغا وتمضرُ

19–من فاقع غض النبات كأنهُ

در يشقق قبل ثم يزعفرُ

20–أوساطع في حمرة فكأن ما

يدنو إليه من الهواء معصفرُ

21–صنع الذي لولا بدائع لطفهُ

ما عاد بعدإذ هو أخضرُ

22–خلق أطل من الربيع كأنه

خلق الإمام وهديه المتيسرُ

23–في الأرض من عدل الإمام وجودهُ

ومن النبات الغض سرج تزهرُ

24–تنسى الرياض ومايروض فعلهُ

أبدا على مر الليالي يذكرُ

25- إن الخليفة حين يظلم حادثٌ

عين الهدى وله الخلافة محجرُ

26-كثرت به حركاتها ولقد ترى

من فترة وكأنها تتفكرُ

27- مازلت أعلم أن عقدة أمرهاَ

في كفه مذ خليت تتخيرُ

28-سكن الزمّان فلا يد مذمومةٌ

للحادثات ولا سوام يذعرُ

29-نظم البلاد فأصبحت وكأنها

عقد كأن العدل فيه جوهرُ

30-لم يبق مبدى موحش إلا ارتوى

من ذكره فكأنما هو محضرُ

31-ملك يضل الفخر في أيامهُ

ويقل في نفحاته ما يكثرُ

32-فليعسرن على الليالي بعدهُ

ما يبتلى بصروفهن المعسرُ

-نرى أن تحليل كمال أبوديب لقصيدة أبي تمام لا يختلف عن تحليل قصيدة نوايسي ، حيث انطلق في تحليله على الثنائيات ضدية حملتها قصيدة في طياتها من بين الثنائيات موجود نجد:

الزمن الماضي /الزمن الحاضر

الانقطاع /الاستمرارية

الأرض /السماء

التربة /الزراع

حيث حملت هذه الثنائيات الضدية التي ذكرناه دلالة تمثلت في الطبيعة (الربيع)و الإنسان (المعتصم) ، وبالتالي خلقت جو من التناغم و التواشج في بنيات القصيدة وصورت من خلالها رؤية الشعورية بين الحاكم(الإنسان)والمحكوم (الطبيعة و الأرض والربيع)

-كذلك بدأت القصيدة بفعل رقت في الزمن الماضي الذي يدل على زمن مضى و اكتمل وهو عكس الخشونة ، إذ يجسد الحركة هو تحول الدهر من خشونته السابقة إلى ليونته الحاضرة ، إضافة إلى ذلك احتوات الحركة الأولى على جملة "فهي تمرمر "جاءت هذه الجملة على صيغة "تفعل" تمرمر"

-ينسب فعل الرقة إلى حواشي الدهر أي إلى جمع المؤنث، ثم يأتي الشطر الثاني ليبرز عنصرا جديد هو الثرى ،ليخلق ثنائية ضدية : الدهر /الثرى ،الزمن /الأرض ، ليشكل تناغم و الانسجام بين البنية القصيدة

ويمتاز هذا التحول بالرقة و التموج والليونة الجديدة التي أدت إليها هده العملية فحواشي الدهر تتمم والثرى مزينا بالحّلي ، يتكسر عذوبة وحيوية وتفتحا للضوء في زمن جديد خصب ، وجلّي أنّ الثنائية تكتمل على صعيد لغوي (فالحواشي مؤنثة في صيغة الجمع، والثرى مذكر مفرد).

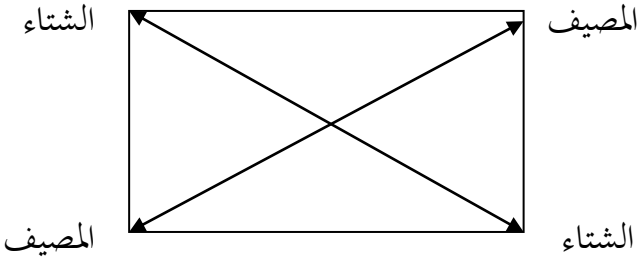
-لينتقل إلى مستوى الصوتي أو البنية الصوتية :بداء فيها بالحرف الحاء المتواجدة في (حواشي ، حلية حميدة حجة ، حقا) ،ثم حرف التاء المتكرر في (تمرمر ، يتكسر، تثمر)، انتهاء بحرف الراء المتواجدة في (تمرمر ، يتكسر ، تثمر ، يمطر).[1]

في فعل " تمرمر "يخلق حرف ميم و الراء اهتزازا نغميا لا تنتهي أثارها إلى أنّ تهدأ الحركة على حرف الروي الذي يرجع صداها لحرف الراء في فعل يتكسر ، ليجسد لنا رؤية جديدة من تحول واستمرارية وتناغم عميق يبدأ في زمن ماض ويستمر في إندفاق حيويته من اللحظة الحاضرة ، فهي رؤيا توحد بين نقيضين و تجدر الحضور في الغياب.

-في البيت الثاني توجد ثنائية الضدية بين المصيف والشتاء ، أي في الماضي والحاضر ،القديم والجديد، يصف بأنّ مقدمة مصيف نزلت حميدة ، بينما الشتاء في اللحظة الماضية مات زال حاضرة وجديدة في الأرض ، نغمة متجسدة لا تكفر ولا تحجب ،ويتعمق هذا التجسيد في صنع اللحظة الماضية حيوية الي بأسنة الشتاء ونسبة يد الخير إليه.

-أمّا البيت الثالث فقد انتقلت الحركة من مستوى الخفاء النسبي إلى مستوى جلاء صريح بين ماضي وحاضر، فلولا البذور التي غرستها كف الشتاء لكان المصيف حل وليس في الأرض غير الهشيم الذي لايثمر ، فثمر الصيف تجسيد لوشائيجية عملية التحول و الإخصاب والعناية العميقة التي ابتدأت في زمن ماض هو زمن غرس الشتاء لبذوره في رحم الأرض، وبهذه الصورة تتكامل الثنائية الضدية الشتاء/الربيع تكاملا مطلقا يتجسد في العلاقات المكانية التي تنشأ بينهما لحظة ظهورهما في البيتين (2،3)، ذلك أنّ المصيف يقع في شطر الأول من (2) والثاني من (3)، ويشكل من ذلك النسق التالي :

[1]– ينظر : كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ،ص :232.



حيث يحضر المصيف والشتاء على المستوى الأفقي العلوي ويشتركان في الصفة الحمد ويحضران على المستوى الأفقي السفلي مشتركين عبر تفاعلهما ويخفقان توازن مطلقا بين هذين مستويين1.

– يأتي البيت الرابع ليتابع تجلية فاعلية الشتاء الخيرة مبرزا إياه في هذه الصورة المغرقة في إنسانيتها وهو يؤاسي البلاد العطشى بوبلها لمنهمر المخصب الذي يشفيها من عطشها ويبلل غليلها ليخلق هو الأخر نوعا من التناغم و الانسجام، حيث جمعت بين نقيضين المطر و الصحو فالمطر من الشفافية والصفاء والنعومة، أمّا الصحو: من الطراوة والرقة والعذوبة، تتنامى هذه الظاهرة في الأبيات (5،6،7) .

– فا في البيت السادس ينفصل الاثنان ويبرزان في صيغة المثنى ، لكن هذا الانفصال مؤقت ليعود من جديد لتواصل وتناغم فهو الأخر يشكل ثنائية الضدية (الظاهر/مضمر).

– البيت السابع يحتوي على الثنائيات الضدية : الثرى واللمم/ والسحب والأرض والسماء لكنهما لا يبرزان منفصلين ، فالندى ينبع من السحاب ويمطر من غدائر ليصل السحاب ليستقر على الثنائية (لمم/الثرى) ليكتمل التناغم والتو اشج بين الزمن والطبيعة .

[1]– ينظر : كمال أبوديب : جدلية الخفاء و التجلي ، ص:232–235

– البيت الثامن :"تسع عشرة حجة " مكرسا لهذه اللحظة الحاضرة الربيع المطلق الأزهر ،توجد في هذا البيت صيغة توكيد في قوله " حقا لهنك للربيع" ،لتغطي سفونية مدهشة تختتم عملية التحولات العميقة والاستمرارية لتصل إلى قرار يمكن للقصيدة بعده أنّ تبدأ حركة الجديدة لهاتيه الفرجة لتنقلب إلى المأساة وانّ الربيع لا يدوم.

– البيت العاشر :تطرب حركة القصيدة لي تحول أن تخلق استجابة منطقية متوازنة عن طريق تمجيد التغير حين يطرأ على الأرض أي حين ينقلب المصيف إلى خريف إلا أنّ القصيدة تمجد الزمن في اللحظة الحاضرة مؤكدا أنّ تغير يكون من الماضي إلى الحاضر .

– في البيت الحادي عشر يبدأ بمنادى في قوله "يا صاحبي "كأنما يقول للعيون أنّ تتوقف ممجدة الحضور تشهد له ولروعته وجماله، لكن حس التحول و التعدد فالعيون التي يدعو إليها الشاعر لبيت واحد وثابة بل هي وجوه متعددة تصوير تبرز في الصورة الأولى ثم الثانية .[1]

– في البيت الثاني عشر: يخلق من جديد صورة تستثير في روعتها وعمق التواشج فيها الصورة التي برزت في البيت الخامس ، فالنهار مشمس ، توجد كذلك في هذا البيت صورة الشعرية نفسها "تريا نهارا شابه زهر الربا ذلك أنّ زهر الربا في الواقع يشوب الأرض لا زمن.

– في البيت الثالث عشر :تدخل القصيدة من جديد لحظة انشراخ في رؤيا الاستمرارية ليتأكد عنصر انقطاع في الطبيعة والإنسان ليجسد لنا بذلك تحولا سوءا كان استمراريا وتكامليا أو انقطاعا و انسيابا.

– في البيت الرابع عشر : يتوحد الداخل بالخارج، والذات بالموضوع والباطن بالظاهر لتبلغ القصيدة ذروة جلائها للتحولات العميقة في الإنسان و الزمن والطبيعة وذروة تجميدها لرؤيا التنامي

[1]– ينظر : كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص:236–237–238

والتكامل و التواشج ورؤية التوحيد بين فاعلية الاثنين ، كذلك يحتوي هذا البيت على ثنائية ضدية وهي :الأعلى /الأسفل

مصفرة/محمرة.

-كذلك يتوحد عالم النبات مثلما توحد من قبل في الألوان وذلك في البيت تاسع عشر إذ هو نقيض لعالم الحيوان (لدر الذي يشق ليخرج بلونه الأصفر)، لتجسد محو التحول الأساسي في القصيدة لذلك أن النبات فاقع غضّ ،والدر يكون أبيض بعد تحوله إلى أصفر، بالإضافة إلى البيت العشرين الذي هو الأخر شمل الألوان والصيغ مثل "كأنّ،كأنّما ،خلت ، يكاد "أي صيغ التقريب وصيغتان تأكيديتان فقط هما صيغتا التمجيد و الاختفاء في قوله (حقا لهنك للربيع الأزهر)،(فإنما هي منظر) وكلتاهما ترتبط بروعة اللحظة الحاضرة والمنظر قائم ، وبهذه الطريقة يحمل هذا البيت من القصيدة على ثنائية ضدية محورية طرفاها لغة التقريب و الاحتمال/ ولغة التأكيد والتقرير ، ليخلق تناغم و واشج في البنية القصيدة.

في البيت (21) :تبدأ حركة بثنائية هي الله/الوجود والمعتصم /الرعية ،فالبيت يوحي بصنع الخالق لطيف مبدع هو الذي يحول الأخضر إلى أصفر و الجفاف إلى الخضرة ، وهي من إحدى الخصائص الجوهرية للحداثة [1]

وهكذا تكون القصيدة قد بلورت رؤيا ها الأساسية من خلال مفهومي التحول –الاستمرارية التحول-الإنقطاع ، مجسدة حس التحول في الطبيعة ومؤكدة انقطاع والتحول فيها وسماجته، حيث تكشف الصورة في القصيدة دراسة العلاقات بين الثنائيات التي تكون العلامات الأساسية في القصيدة بهذا تتكون حصيلة حركتين جوهريتين :

- الأولى هي حركة التكامل والتناغم التي تؤسس بين سلاسل الثنائيات الضدية عبر القصيدة .

[1]-ينظر: كمال أبوديب: جدلية الخفاء والتجلي ،ص:244.

– والثانية حركة التكامل والتناغم التي تؤسس بين علاقتي التشابه والتضاد.

المستوى الدلالي:

في الحركة الأولى تجلو حولها سلسلة من أفعال التحول والتغير والتشابك والتداخل (رقت /غدا /نزلت /غرس/أسى)، أمّا الحركة الثانية فهي تتكون من سلسلة أفعال الثبات والديمومة..،وهذا ما وقع في البيت (21)الذي طغت عليه الجملة الاسمية بسكونيتها ودلالتها على اللحظة الحاضرة الثابتة والكينونة بانتهاء والفعل المضارع بدلالته الحاضرة على الثبات وورود ه في سياقات تشع بالثبات والسكونية والتقريرية بدلا من التحول والحركية وتتوزع الصيغتان كما يلي ، الجملة الاسمية في البيت (21)صنع الذي لولا بدائع لطفه–إذ هو أخضر التي تجسد الثبات والديمومة.

–صيغة المقاربة /المشابهة "كأنّ في الحركتين الأولى والأخيرة ي القصيدة تخلق بذلك انساقا متكررة تؤكد بعد التشابه بين الحركتين ومن ثم في الذاتيان الربيع /المعتصم .

في الحركة الأولى:

–نهارا مشمسا شابه الزهر فكأنما هو مقمر(حركية – محسوس – تداخل – تشابك –تحول

–زاهرة...كأنّهاعين تحدر (حركية /تداخل)

كأنها عذراء تبدو وتخفر (حركية /تعدد)

فكأنّها عصب تيمن وتمضّر (حركية / تعدد/ تداخل / تحول)

الحركة الثانية :

كأنّه خلق الإمام وهديه(ثبات /ديمومة /انفصالية)

البلاد ...كأنها عقد ..(الثبات / انتظام / الديمومة الإنفصالية

-عقد كأن العدل فيه جوهر (الثبات /السكونية / الإنفصالية

المبدي الموحش كأنّماهو محضر (الثبات / السكونية / الإنفصالية

في الحركة الأولى مضامين صيغة "كأن"حركية ،حسية ، تجسد تدخلا وتعدد بين الأشياء وعليه نجد أن هذه القصائد السابقة قائمة على التضاد.

فالتصور الكلي في إدراك الكون هو تحول ناتج من فاعلية من الزمن ، حيث تسيطر على القصيد حركة ديناميكية جمعت من ثنائيات ضدية باهرة هي التغير/ اللاتغير، التحول / الديمومة ذلك أن حركتها الأولى في البيت الأول ، تبلور عملية تحول عميقة في رصدها لحواشي الدهر فحولتها من الخشونة إلى الرقة ، كذلك أفعال في البيت الأول تأتي في صيغة إخبارية رصدية حركية تتحول من فعل ماض إلى فعل مضارع (رقت، تمرمر، غد ، يتكسر) أمّاأفعال البيت الأخير(فليعسرن ، يبتلى) جاءت عنيفة توكيدية حادة، ثم إن التضاد يتبلوركذلك في معالجة صيغة تأنيث(حواشي دهر) في صيغة المؤنث المفرد(رقت ، تمرمر).

وعليه إن التضاد شكل عنصرا وبرزا في تحليل قصائد فلا نجد قصيدة تخلو منه إذ أنّ كمال أبو ديب إنطلاق في تحليله على ثنائيات ضدية واعتمد على مستويات أهمها الصوتي والدلالي .

المبحث الثاني: "الآلهة الخفية نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري"

أ في بنية المضمون الشعري

هاجس النزوع

ا. ((كيمياء النرجس . حلم))

استهل الكاتب هذا الفصل بالإشارة إلى الهدف الرئيس من الدراسة، والمتمثل في غرضين الأول هو التعمق في معرفة البنى الدلالية لهاجس النزوع الإنساني، والثاني هو البحث على المنطلقات الأساسية لصياغة نظرية بنيوية للمضمون الشعري، ولتحقيق هذين الهدفين كان لابد للناقد أن يسير على نهج واحد في الدراسة ليحقق المطلبين في نتيجة واحدة، وذلك باكتناه جميع الهواجس في الشعر وتحديد بناها العميقة، ثم تحليل أنساقها الأساسية وربطها ضمن مخطط عام لتحديد العناصر المتشابهة والمتجاورة والمتضادة، يتجسد هاجس النزوع في لحظتين زمنيتين (الآن والآتي) أي لحظة ضدية ثنائية فالآن يمثل الواقع المعاش للإنسان والذي يفتقر لأيّة مكونات حيوية ما يجعل الإنسان رافضا له وباحثا عن الآتي ونزوع الذات إليه.

اتخذ أربعة قصائد كنقطة انطلاق للدراسة، هي قصيدة أدونيس في قصيدة كيمياء النرجس وقصيدة ييتس "الجزء الثاني" وقصيدة كفافي (cavafy) "المدينة " ثم قصيدة للبياتي "أموت وأحترق بحبي"، حيث عنيت هذه القصائد بدرجات مختلفة من العناية أي أن كل قصيدة عنيت بما يكفيها لإبراز مكوناتها الأساسية. [1]

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص262،263 .

أدونيس : "كيمياء النرجس . حلم "

A1 المرايا تصالح بين الظهيرة والليل

خلف المرايا

A2 جسد يفتح الطريق

لأقاليمه الجديدة

جسد يبدأ الحريق

في ركام العصور

ماحياً نجمة الطريق

بين إيقاعه والقصيدة

عابراً آخر الجسور

A3 وقتلت المرايا

ومزجت سراويلها النرجسية

بالشموس. ابتكرت المرايا

هاجساً يحضن الشموس وأبعادها الكوكبية

يرى الناقد أن بنية القصيدة تتشكل من ثلاثة علامات أساسية تتولد من تفاعل الحركات الدلالية، وهذه العلامات الثلاثة هي: 1 المرايا. 2- الجسد 3-الأنا.

شرح الكاتب العلامات الأخيرة على النحو التالي :

A1 : أن حركة (المرايا) الأولى في القصيدة تنشأ من جملة قصيرة شديدة التركيز (المرايا تصالح بين الظهيرة والليل)، لكن بساطة الصيغة التركيبية تخفي وراءها تعقيداً دلالياً عميقاً ينبع من غموض العلاقة الأساسية (المرايا) وتعدد معانيها.[1]

ذلك أن المرايا مستحيلة التحديد، ويمكن أن تؤدي دوراً دلالياً على مستويين مختلفين: مستوى حرفي حقيقي (فالمرايا جسم محدد يعكس الضوء المتجه إليه من الأجسام الخارجية)، لكن حتى على هذا المستوى تظل الجملة غامضة، إذ ينسب إلى المرايا فعل المصالحة بين نقيضين هما: عالم الضوء وعالم العتمة. والمستوى الثاني الغير حرفي، وفيه نجد تعدد دلالات المرايا.

يرى كمال أبو ديب أن حركة المرايا نسيج من (الثنائيات الضدية): الظهيرة /الليل، والمرتبة التي تنتمي إليها هذه الحركات هي: مؤنث /مذكر، وعليه فإن الحيز المكاني الذي يشغله كل منهما بالقياس إلى المرايا: كل إلى جانب من جانبين متقابلين، تحتل فاعلية المرايا في هذا محل الوسط بين الثنائيات الضدية وعلى مستويين الأول دلالي وهو فعل المصالحة ثم مستوى الحيز المكاني وهو وجود المرايا بين جسمين، وعلى صعيد المرتبة: فالمرايا مؤنث لا علامة تأنيث فيه، فهي تتوسط بين الظهيرة (مؤنث بعلامة تأنيث) والليل (مذكر دون علامة) من جهة أخرى ليس التناقض بين الظهيرة /الليل مطلقاً، لأن كلاً منهما لغوياً معرّف بأداة التعريف الـ. فثمة عامل مشترك بينهما. والمرايا تمتلك هذه الخصيصة، فهي معرفة (بأل)، ولذلك فإن دورها ليس مطلق التضاد مع دور أي من طرفي الثنائية الضدية (الظهيرة /الليل) بل إن هناك اشتراكاً بين الثلاثة، تنسجم هذه الحقيقة مع دور المرايا الدلالي : التوسط بين نقيضين والمصالحة بينهما في نفس الوقت فإن المرايا متعددة الهوية في كلى طرفي الثنائية الضدية وهذا راجع إلى الافتراق اللغوي نفسه والمرايا ذاتها جمع،آخر ملامح حركة المرايا هو (التركيب النظمي) الذي تبرز فيه لفظة المرايا في وضع المبتدأ، حيث تنسب إلى المرايا فاعلية معينة إيجابية تتجاوز الفعل السلبي للمرايا بطبيعتها الفيزيائية (عكس الموجودات) إلى المصالحة بينهما، لكن محتوى

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص264، 265.

الفاعلية محتوى توسطي، مستوى قبول للنقيضين لا رفض ولا نزوع إلغائهما أو تجاوزهما. وخبر المبتدأ (المرايا) جملة فعلية فعلها مفرد مؤنث (تصالح).

A2 تبدأ الحركة الثانية في القصيدة بتحديد الحيّز المكاني للجسد، مولية في ذلك قدرا كبيرا من العناية بالعلاقات المكانية، ذلك أن الجملة تبدأ 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، أي ليس بين ما يمكن أن تعكسه من موجودات، أو بين ما تخضعه لفعل المصالحة الذي تقوم به.[1]

ثم ينتقل الباحث إلى أن حركة الجسد تتألف من الجملة (خلف المرايا جسد...) حيث تشكل بنية متكاملة ثنائيتها الضدية هي (يفتح /يغلق)، ذلك أن العنصر الأول يتلقى تأكيداً أعمق في القصيدة، أي أن عبور الجسر يصبح فاعلية إغلاق وانفصام بالدرجة الأولى. ودلالة الثنائية الجديدة جذرية الأهمية، لأن بنية حركة الجسد امتداد لها وإضاءة لأبعادها ودورها في خلق البنية الكلية للقصيدة.

يبدأ الجسد بحركة إرادية ترتكز على فاعلية انقلابية تتجاوز المتناقضات وتخلق دروباً إلى عوالم جديدة، وتنعكس فاعلية الجسد في الأفعال الأربعة التي تنسب إليه (يفتح، يبدأ، يمحو، يعبر). الجسد كيان مليء بالحركة والحيوية وإرادة المغامرة والكشف والتجاوز أي أن للجسد عالمه الخاص الذي يجعله ينزع إلى أقاليم جديدة، ويفتح الطريق إليها، ملغيا علاقاته السابقة مع العوالم القديمة.

حركة الجسد إذن حركة نزوع وتجاوز وفعل إلغاء وفصم وهي نسيج من الثنائيات الضدية، فالجسد يغلق باب عالمه القديم ويفتح على نفسه عوالم جديدة مليئة بالأحلام، إلا أن حركة الجسد التركيبية تبقى مقفلة فإنها تفتح عالماً جديداً أو تعبر إليه في دائرة تامة. ووحدتها الأخيرة (عابراً آخر الجسور) نهائية في فهمها للعلاقات بين عالمين، فهي على العكس من حركة المرايا، لا تنسرب إلى الحركة التالية

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص265، .267

في القصيدة، بل تقف مستقلة لغوياً وإيقاعياً وتقفوياً. معزولة عما يليها، لأنها نهاية حركة النزوع والتجاوز في القصيدة، ولذلك تكتسب هذه الوحدة ثقلاً خاصاً بها يجعلها مركزية الأهمية، وتبدو هذه المركزية في الخصائص اللغوية والإيقاعية للوحدة

لكن الجسد ليس فاعلية إنجاز كلي وخلق نهائي للأقاليم الجديدة فهو يفتح الطريق إلى العالم الآخر دون أن يقطع الطريق ويصل، ويبدأ الحريق دون أن يكون فعله إحراقاً مطلقاً وهو يرفض العالم القديم، إذ أنه يرفض الاستضاءة بنور التراث.[1]

الثنائية الضدية (إيقاع الجسد /إيقاع القصيدة) تجسيد للثنائية الضدية (الفردي/، الجماعي، الخاص /العام، المبدع /الموروث) لأن القصيدة بنية إيقاعية ولغوية، مجردة المستوى ، تستقي وجودها من وجود التراث أي أنها تشكّل آخر للتراث، فهي إذن وجود موروث، تعبير عن الذات الجماعية، وتجسيد لما نمته وأكدته وصاغته تحقيقاً لرؤياها للوجود، والجسد الذي يتجه إلى أقاليمه الجديدة لا يمكن أن يتقبل القصيدة ، لذلك يؤسس إيقاعه الفردي الخاص المتميز الذي يرفض أن يكون صورة للتراث الجماعي.

وتعكس (البنية الإيقاعية) الدور الدلالي لحركة الجسد ، فبحر القصيدة هو المتدارك، وهو باعتباره موروثاً إيقاعياً، تجسيدا للجماعي. لكن البحر يتخذ شكلاً آخر في تحقيقه في حركة الجسد، لأن ثمة درجة كبيرة من التوتر في هذا الفعل نفسه، إذ أن تمزيق نسيج الإيقاع الجماعي لا يصل إلى درجة مطلقة. وعليه فإن الإيقاع يبقى جماعيا للإطار الفعلي الذي يتشكل ضمنه إيقاع الجسد الفردي. هكذا تكون محاولة محو نجمة الطريق محاولة نسبية الحدة، لا تصل إلى حدّ إلغاء الموروث الجماعي والعالم القديم، بل تظل حركة الجسد استقاء من التراث اللغوي وقاموس الجماعة، مع أنها تبرز القاموس اللغوي في ضوء جديد فردي ومتميز.

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 268، 269.

ومنه فإن حركة المرايا وحركة الجسد تشكل (ثنائية ضدية) على مستوى التشابك بين كل منهما وبين الحركة التالية لها إيقاعياً وتركيبياً وتقفوياً. وبهذه العزلة بين الحركتين A1 وA2 تتجسّد مهمة للعالم الذي يتجه إليه الجسد.

تملك صيغة الفعل (يفتح، الطريق) لُبساً داخلياً مشعاً، لأن زمن الفعل ليس محدداً بدقة، فهو قادر على الدلالة الآنية (الجسد الآن يفتح الطريق) كما أنه قادر على الدلالة الشمولية (الجسد من طبيعته دائماً أن يفتح الطريق) أو المستقبلية (الجسد سوف يفتح الطريق).

المرايا والجسد إذن ثنائية على صعيد آخر: المرايا غير محددة الملامح ولا تمتلك أبعادها الخاصة، والجسد محدد الملامح يملك أبعاده الخاصة، ويبرز التضاد على أكثر من صعيد. فالمرايا ترتبط بالمجرد والجسد يرتبط بالحسي.[1]

A3 الحركة الثالثة تجسّد لحظة التوتر والوصف، الفعل (قتلت) الذي يشع بخصائص جديدة).أي أن الفعل له خاصية نسبية المتمثلة في الضمير أنا خاصية زمنية (الماضي) وخاصية دلالية فعل القتل المتحقق زمنيا ، إذ أن الأنا تقتل المرايا. لكن اختيار القتل نفسه يرهص بإمكانيات دلالية تختلف عن الدلالة الفورية للفعل: القتل يهجس بأبعاد أسطورية تربط إعادة تكوينها وبعثها (ابتكرت المرايا) إذ يكتمل فعل القتل ويصبح جزءاً من دورة موسمية تربط بين القتل والبعث، بين احتراق الفينيق وانبعاثه في حياة جديدة، بين موت المسيح وقيامته، بين موت تموز وعودته إلى الحياة ربيع خصب وعطاء. وتبعث هذه الحلقة إيجابية الدلالة صورة بدء الجسد بإحراق ركام العصور، محوّلة فعل الجسد لا إلى تدمير بل إلى فاعلية إبداع وابتعاث يمارس الإحراق الأسطوري وسيلة لإعادة خلق الحياة الخصبة المبدعة. وبهذه الحركة المتنقلة من القتل إلى المزج والابتكار تتوسط الحركة بين الموت والحياة، فيصبح ممكناً إعادة صياغة المرايا، لا بفاعلية المصالحة، بل هاجساً بالأقاليم الجديدة.[2]

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص270.

[2] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص271، 272.

يشكِّل تفاعل الحركات الثلاث بنية القصيدة، ويتم هذا التفاعل على أكثر من صعيد، لعل أبرزها هو صعيد (التضاد) إذ تقع القصيدة بين طرفي ثنائية ضدية (المرايا التي تصالح /والجسد الذي يتجاوز). وتشكل الحركة الثالثة حلاً للتناقض الحاد عن طريق التوفيق السطحي بين طرفي الثنائية المتمثل في قتل الذات المصالحة وعجنها بدم الذات المتجاورة وبعثها بصورة جديدة متصلة بعوالم جديدة .

على صعيد آخر تتشابك الحركات الثلاث على مستوى الصورة المتخللة: فالضوء يتخلل بنية القصيدة من بدايتها وحتى النهاية، ماراً بنقطة ثبات وحيدة في سياق دال على الثبات.

تبرز الظهيرة لحظة الضوء الأسمى في الحركة الأولى، حيث تتصالح خلالها مع الليل عن طريق المرايا، ثم يأخذ الضوء شكلاً جديداً في الحركة الثانية إذ ينبع من طبيعة الجسد الذي يخلقه، الضوء هنا حريق، تجسيد لقوة ثنائية الدلالة: فهو التهام وتدمير للركام، وهو نور يضيء الطريق على الآتي. وحين يبرز الضوء من جديد في الحركة الثالثة يبرز عنصر آخر، فهو ليس الظهيرة فقط بل الشموس المتعددة ، وهو ليس اللحظة بل الزمن المطلق، والمنابع المتعددة للضوء، أي أن الحركة تصبح حركة اتساع وشمول وانطلاق من الجزء المحدد إلى الكل غير المحدد، ومن الثابت إلى المتحول

يخلص الكاتب إلى أنه يمكن وصف بنية القصيدة بأنها بنية من التحولات الجذرية، وبذلك يضاء مصدر الغموض رئيسي في القصيدة وهو العلاقة بين عنوانها ورؤياها. العنوان (مصدر النرجس – حلم) ينجلي لأن الكيمياء هي فاعلية تحويل أساسية. فالعملية الكيميائية، على عكس العملية الفيزيائية، عملية توسطية يدخل فيها عنصر وسط بين عنصرين متميزين ليؤدي، عبر تفاعلات يغلب أن يرافقها العنف، إلى تحول جذري في خصائص العنصرية وولادة عنصر جديد.[1]

"يميل الباحث إلى تبني التفسير الأول. وبهذا تكون بنية القصيدة بنية مفتوحة، متوترة، لا نهائية. وينسجم هذا التفسير مع واقع القصيدة، إذ أن الحركة الأخيرة فيها تنتهي بالهجس بعوالم الشموس

[1] ينظر المصدر نفسه، 272، 273.

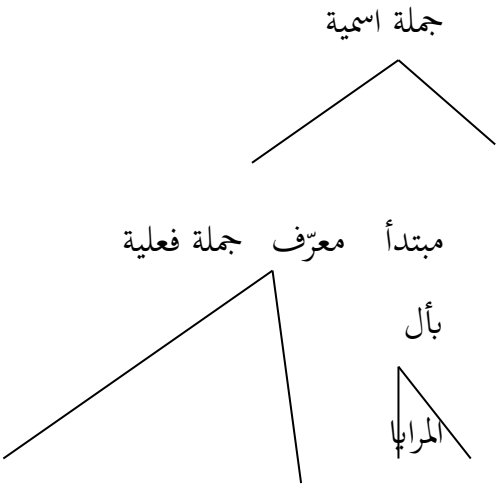
وأبعادها لا بامتلاكها امتلاكاً نهائياً، هكذا يكون مصدر التوتر النهائي في القصيدة هو إحساس لا واع بأن المرايا مهما أخضعت لتحولات فإنها ستحتفظ بجوهر من جوانب ذاتها الأصلية، هو ذلك الجزء الذي يرتبط بهويتها الجماعية ومتعتها السرية بذاتها وبتكوينها التراثي.

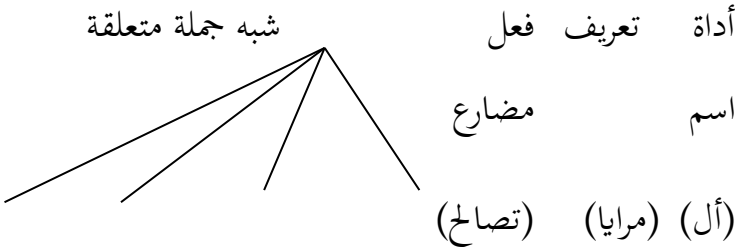
أما من الجانب الزمني، فإن السياق الزمني في الحركتين الأولى والثانية الوحدات تنمو في سياق الزمن الحاضر (تصالح، يفتح، يبدأ..) في الحركة الأخيرة يبرز الزمن الماضي، وتنشأ ثنائية جديدة ونسق جديد يفعل عبر التضاد ، ولهذا التضاد في النسق دلالة مهمة تضيء عنوان القصيدة، فحدوث القتل والمزج والابتكار في زمن مضى يجعل مستوى الزمن في القصيدة مستحيلاً إذا اعتبرنا العلاقة بين الحركات الثلاث علاقة تاريخية لازمة متوالية. ولا يمكن تفسير بروز الزمن الماضي بالإشارة إلى أغراض فنية، أي إعطاء المستقبل صيغة الماضي لتأكيد حتمية حدوثه (قتلت) وزيادة حدته وقدرته على التأثير في القصيدة لا دلالة مستقبلية للزمن الماضي، ويمكن تفسير هذا التضاد بتأكيد صفة الحلم التي تكتسبها القصيدة، و ينتهي الحلم بالعودة من عالم العتمة واللاوعي إلى عالم الضوء والوعي.

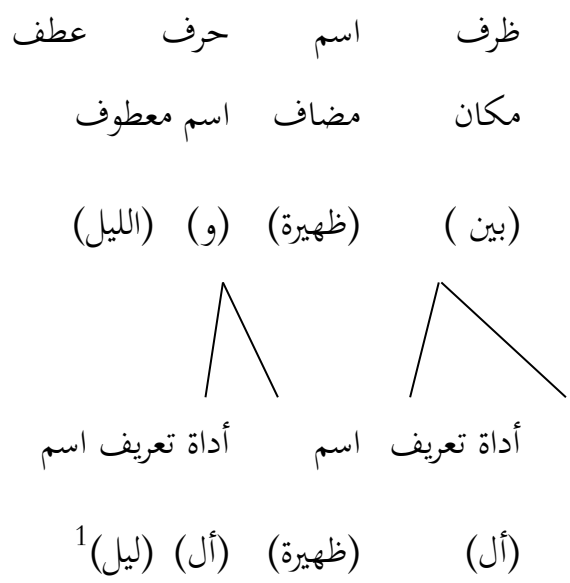
أما من الجانب التركيبي فإن القصيدة تتألف من ثلاثة وحدات تركيبية هي: المرايا تصالح، والجسد يفتح الطريق.... والأنا تعيد خلق المرايا.. وكل وحدة تركيبية هي بدورها جملة فرعية مكتملة. وهذه الوحدات لا يمكن أن تعني إلا بتحقيق شرطين: أما الأول فأن تصبح جزءاً من نسيج لغوي ودلالي ذي علاقات نظمية هي جزء من العلاقات التي تسمح لغة ما بتوليدها.[1]

وأما الثاني فأن تقع في سياق دلالي معين يمكن تمييزه عن السياقات الممكنة الأخرى كلها وتحديد أبعاده فإذا اختل أي من هذين الشرطين اختلت دلالة الوحدة تبعاً لطبيعة ذلك الاختلال، شرح الناقد الجمل الفرعية وأنساقها بطريقة المخطط التشجيري على النحو التالي:

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص274،275 .







كان هذا نموذجا توضيحيا لتبيين طريقة شرح الباحث كمال أبو ديب لطريقة المخطط التشجيري المتبع

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدية الخفاء والتجلي، ص276.

وبهذا الأخير وصف الناقد الحركتين الثانية والثالثة (الجسد والأنا)، لأن هذا المخطط يساعد على تمييز الأنساق الأساسية الدالة في كل حركة، وإدراك التحولات التي تطرأ على القصيدة في سياقات أخرى، كما يساعد على إدراك سمة أساسية في البنية التركيبية للقصيدة، وهي تجسيد الأنساق التركيبية والظواهر اللغوية ذاتها للطبيعة الداخلية لكل من الحركات الثلاث وللرؤيا النهائية للقصيدة. فتصبح وحدة العمل الفني وحدة مطلقة: تجسيداً للرؤيا الشعرية على مستويات لم يكتنفها النقد الحديث حتى الآن بعمق وشمولية كافيين وفي قصيدة أدونيس يتجلى هذا التجسيد في أبعاد عديدة، أولها:

أ- (المرايا) وكل ما ينتمي إليها مباشرة، أو إلى العالم الذي تمثله، وكل ما تحوّل عنها تتخذ شكلاً لها الجملة الاسمية (أو جملة فعلها المتضمن فعل الكون). وكلا الجملة الاسمية وفعل الكون تجسيدا مطلقا للثبات وانتفاء الزمن والتغير، أي لانعدام الحركة.

ب- هذا التقسيم ليس مطلقاً، ذلك أن الجسد يتوتر في الواقع بين الجملة الاسمية (خلف المرايا جسد) المنقلبة وبين الجملة الفعلية. وهذه الخاصة تشعر بأن التناقض بين الجسد والمرايا ليس مطلقاً، بل إن ثمة عاملاً مشتركاً بينهما.[1]

يبرز المخطط التشجيري عدداً من الأنساق التركيبية والظواهر اللغوية التي يسمح تتبعها باكتناه العلاقة الوجودية بين البنية اللغوية والبنية الدلالية للقصيدة

وعليه فإن صيغة (اسم الفاعل منصوباً بالحالية: ماحياً، عابراً) لا ترد إطلاقاً في حركة المرايا وهي خصيصة وجودية من خصائص حركة الجسد، ترد في موضعين مؤدية دور فعل حركي.

صيغة الإضافة هي خلق لعلاقات اختصاص وانتساب بين أشياء العالم، وتحديد لوجود بوجود، والذات بذات،أشار إليها الناقد بالرموز التالية:

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص279، 280.

A.– آخر الجسور

B.– نجمة الطريق

C. – ركام العصور

وترد في حركة الجسد حين تحدد علاقته المكانية بالمرايا (خلف المرايا). لكن صيغة الإضافة لا تحدث في حركة الجسد إلا حيث تأتي وصفاً للعالم القديم الذي يرفضه الجسد، أما حين يرد شكل من أشكال الإضافة وصفاً للعالم الجديد الذي يتوق إليه الجسد، فإنه يصف علاقته بين الجسد ونفسه، لا علاقة بين هويتين متمايزتين. وهذا ما يحدث في سياق وصف العالم الجديد ،ويبدو من هذه السياقات أن ثنائية ضدية بين شكلين من أشكال الإضافة، لكن هذه الثنائية ليست مطلقة في اختصاص كل من طرفيها بأحد العالمين.[1]

الصيغة الثالثة (صيغة الصفة) لا ترد في حركة المرايا إطلاقا ، بل تخص حركة الجسد والعالم الذي يحن إليه، فتتشكل ثنائية ضدية بين الصفة والإضافة: الصفة لا تؤسس علاقات تراكمية، بل تفاجئ ولا تربط بين ذاتين بل تدل على خاصة من خواص ذات معينة.

يبرز المخطط (نسق العطف) الذي يرد أولاً في حركة المرايا (بين الظهيرة والليل)، ثم يرد ثانية في حركة الجسد، لكن هذا المجال المشترك بين الحركتين ينسف في حركة الأنا، حيث يرد العطف ليصف علاقة تكاملية بين الفعلين (قتلت، ومزجت)، وبين (الشموس، وأبعادها) ويلاحظ هنا أن العطف يرد مستقلاً عن الظرف (بين).

ثم إن غياب العطف حيث يتوقع ظهوره تركيبياً ذو دلالة لا تقلّ أهمية عن دلالة ظهوره، فبينما تشكل الأفعال (قتلت، مزجت، ابتكرت) حلقات في سلسلة واحدة، ترد (ابتكرت) دون حرف عطف،

[1] ينظر ،المرجع نفسه،ص 280،283.

على عكس (مزجت)، والدلالة البنيوية لهذا الغياب تنبع من طبيعة الابتكار ذاته. فالابتكار خلق من لا شيء

ونسق الجار والمجرور يقع عليه ما وقع على سابقه، فيرد هذا النسق مرة في حركة الجسد منتسباً إلى العالم الجديد (لأقاليمه)، ومرة منتسباً إلى العالم القديم (في ركام). لكن هذا التوازن الظاهري لا يستمر. إذ تأتي حركة الأنا لتصهر هذا النسق في سياق العالم الجديد الذي تصبو إليه بالشموس، ويبدو من ذلك أن حركة الأنا تحاول دائماً أن تلقي التوازن الذي يحدث بين عالم الجسد وعالم المرايا، وذلك من خلال عناصر مستخدمة بينهما بحيث لا تبقي مجالا مشتركا بين المرايا والجسد بل تتحول إلى ظواهر خاصة بالعالم الجديد، تلغي أيّ انطباع سابق عن وجود أي توازن بين حركتي المرايا والجسد.[1]

كانت هذه بعض الأنساق والظواهر التي أبرزها الباحث في المخطط التشجيري، إلاّ أنها تبقى أنساقا أخرى على قدر كبير من الدلالة أيضاً تعكس المكونات الفعلية لبنية القصيدة لم يتطرق إليها الكاتب.وقد صنّف الباحث ذلك ضمن مخطط بنيوي على النحو التالي :

الحركة الأولى–الحركة الثانية : التضاد

المرايا	جسد
• اسم جمع– معرفّ بأل– جماد مؤنث (دون علامة تأنيث)– مرفوع (دون علامة رفع)–تستند إلى فعل توسطي (يقع في مركز)– فراعيا،تقع بين جسمين .	• اسم مفرد– نكرة (ليس فيه أل)– حي (نقيض الجماد)– مذكر–يظهر عليه التنوين– تظهر عليه علامة الرفع. يسند إلى أفعال ظرفية (بدء ونهاية /يفتح /يبدأ/ يعبر) وزوالية

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جداية الخفاء والتجلي، ص273، 286.

• تكتسب فاعلية عبر تركيب ظرفي (بين) بطريقة إيجابية. الفعل الذي تستند إليه مؤنث يسيطر عليه العنصر الصوتي الضم والألف الممدودة (تصالح). • فاعليتها التركيبية لا تؤثر على تركيب الجملة العادي (مبتدأ –خبر) تفعل بين شيئين. • ولا توصف بصفة.	(يمحو): فراغياً خارج كل الأجسام (خلف المرايا) (علاقة مكانية خارجية • يكتسب فاعليته عبر تركيب ظرفي (بين) بطريقة سلبية. الفعل الذي يستند إليه مذكر يسيطر عليه العنصر الصوتي الفتح (يبدأ، يفتح). • فاعليته التركيبية تمزيقية، يقلب تركيب الجملة (خبر، مبتدأ، صفة) فاعليته على شيء واحد. • تلحقه جملة لها موقع الصفة.

لكن هناك حيزاً للخصائص المشتركة بين المرايا والجسد فكلا المرايا والجسد يقعان في موضع المبتدأ، بالإضافة إلى هذا ثمة توازٍ بين الجمل التي تنشأ عن المرايا والجسد (اسم + فعل) لكن النسق التركيبي سرعان ما يتغير (شبه جملة ظرفية بمقابل مفعول به) بعد التشابه المبدئي.[1]

ملاحظة: ارتأينا أن نذكر الجدول أعلاه كنموذج توضيحي لطريقة عمل الكاتب.

تشكل الثنائية الضدية: مؤنث /مذكر نسيجاً من العلاقات والأنساق مليئاً بالدلالات، ويجسّد هذا النسيج نفسه أبعاد اللبس الذي يشع من مركز الثنائية الضدية الأصلية: (المرايا /جسد)، فالمرايا مؤنثة،

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص286، 294.

ومعظم الكلمات المؤنثة في الحركتين الأولى والثانية من القصيدة ترتبط بالعالم القديم الذي يرفضه الجسد والجسد مذكر، ومعظم الكلمات المذكرة ترتبط بالعالم الجديد الذي يصبو الجسد إلى اكتشافه لكن هذا التضاد على مستوى المؤنث /المذكر ليس بهذا الصفاء، بل إن ثمة لبساً واضحاً يتخلله ويحدث تداخلاً بين طرفيه، ذلك أن الكلمات المؤنثة كلمات جذرية الأهمية في إشارتها إلى العالم الجديد وارتباطها به، كما أن بين الكلمات المهمة التي تدل على العالم القديم كلمات مذكرة، لكن محور الثنائية (مذكر /مؤنث) يسمح لنا بشكل عام بتحسس العلاقة المزدوجة التي تسود بين المرايا /جسد فالأقاليم مثلاً مؤنثة مثل المرايا. لكن الأقاليم جمع لمفرد مذكر (إقليم)، وهكذا فهي تناقض المرايا وتشبه الجسد. لكن العصور نفسها مؤنثة فهي تشبه المرايا وتناقض الجسد.

ثم إن لثنائية مذكر / مؤنث خصيصة أخرى ، فأن كل الكلمات التي تلعب دوراً توسطياً بين طرفي الثنائية الأصلية (العالم القديم /العالم الجديد) أو ترتبط بهما معاً؛ لها طبيعة مزدوجة وليست ذات بعد واحد. فهي كلمات في صيغة الجمع مؤنثة، لكن مفردها مذكر (جسور = جسر). ولكن هذه الخصيصة تجمع ين الكلمات التوسطية وبين الكلمات التي ترتبط بالعالم الجديد فقط (أقاليم = إقليم)، ومصطلح (شموس) يمكن إضافته إلى سابقه لأنه لفضة مؤنثة مفردها مؤنث اصطلاحي دون علامة تأنيث.

على الرغم من المستوى الظاهري للقصيدة ، والذي يوحي بأن مضمونها هو الرفض المطلق للعالم القديم وتدميره وإحراقه، ثم تعيد خلقه وتحوّله، تعيد خلق عناصره بروح جديدة ومضمون جديد ودلالات جديدة، لتصبح جزء حيوياً من العالم الجديد الذي تصبو إليه الذات ولظاهرة إعادة البعث أهمية قصوى ليست في هذه القصيدة فحسب، بل في شعر أدونيس كله، فالرؤيا الأساسية لهذه القصيدة هي رؤيا تحويلية، تصهر التراث والعالم في بوتقة حساسية جديدة تخلق مبدأ الحلم والواقع، ومن القديم والجديد، ذاتاً جديدة تحمل خصائص من كليهما. لكنها في الوقت نفسه نقية، مضيئة، مغامرة، متحولة، تهجس بأبعاد وجود جديد، وتنذر نفسها لاكتشافه وتحقيقه.

وعلى مستوى آخر تكتسب الثنائية: مذكر /مؤنث دلالات أنثربولوجية وثقافية مهمة، إذ أن ارتباط المذكر بالبحث عن الجديد له علاقة بكون الثقافة العربية هي ثقافة ذكورية.

بالإضافة إلى الثنائيات الضدية الرئيسية التي تشكل العلاقات الأساسية في القصيدة فإن القصيدة تتمحور حول ثنائية أخرى تجسّد رؤياها بشكل مدهش: أولاهما الثنائية الضدية (الظهيرة /الليل) التي تجسّد العالمين اللذين تراهما القصيدة فالظهيرة مؤنثة والليل مذكر. والظهيرة يطغى عليها العنصر الصوتي الحاد (ظ) بينما اللام الناعمة على الليل.[1]

الظهيرة هي نقطة الإضاءة في ذروتها (منتصف النهار) وليست أي لحظة ضوء على الإطلاق، بينما الليل وجود شامل مطلق ويظهر ذلك في الألفاظ (الليل، ركام، القصيدة، الجسور، وحتى لفظة (نجمة) التي تمتلك دلالة جنسية رغم صيغتها الفردية). لكن التضاد بين الظهيرة والليل ليس مطلقاً في رؤيا القصيدة إلى الدرجة التي يستحيل معها إحداث توسط بينهما. فثمة خصائص مشتركة بين العالمين اللذين تمثلهما الظهيرة والليل. ويتجسّد هذا الاشتراك لغوياً في وجود خاصتين مشتركتين بين الظهيرة والليل. هما أداة التعريف (أل) وحرف العلة (الياء)، ثم الإضافة والعطف والإفراد.

ولا يفاجئنا هنا وجود خاصية مشتركة بين الظهيرة والليل والمرايا، لأن دور المرايا دور مصالحة تحمل خصائص من كلا الليل والظهيرة وتختلف عنهما في الوقت نفسه، فالمرايا لها صيغة الجمع لكنها معرفة بأل والمرايا مؤنثة ذات مفرد مؤنث (كالظهيرة) لكن المرايا نفسها تخلو من علاقة تأنيث (فهي أقرب إلى الليل). والمرايا فيزيائياً لها وجه مضيء (كالظهيرة) ووجه معتم (كالليل)، من حيث التركيب الصوتي كذلك فإن للمرايا خاصة تجمع بين خواص الليل والظهيرة إذ أن الكلمات الثلاث تتمحور حول حرف العلة (الياء).

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص295، 296.

تبعاً للمنهج البنيوي يصبح كل مستوى من مستويات العمل الفني تحولاً كلياً لمستوى آخر هو المستوى الدلالي، وإذا كانت التفكيكية ترفض تحديد الرؤيا الأساسية للعمل الأدبي فإن البنيوية ترى أنه من الممكن إعطاء النص عدداً لا نهائياً من المراكز، وتحليله تبعاً لطبيعة المركز الذي نختاره وبهذا نوفر لعملية التلقي وللنص شرطاً أساسياً من شروط الكتابة المبدعة هو لا نهائية احتمالاتها

فتصبح العملية النقدية إذن في جوهرها عملية اكتناه للعلاقات المتشابكة والتفاعلات التي تنشأ من اختيار مركز معيّن للنص، وعملية بلورة للبنى المتعددة لمستويات النص ،وبهذه الطريقة تصبح العملية النقدية عملية إعادة خلق فعّال ومؤثر للنص، وعملية قراءة مبدعة لهثم تنتقل لتكون بحثا عن وظيفة النص التعبيرية.[1]

البنية الإيقاعية

انتقل الباحث إلى دراسة تشكل البنية الإيقاعية للقصيدة، والتي تتشكل من تنامي وحدة إيقاعية أساسية هي (فاعلن)، ومن التفاعلات التي تنشأ بينها وبين وحدات أخرى والتحولات التي تطرأ على الوحدة ونمو القصيدة، وحركة المرايا ذات طبيعة واضحة إيقاعياً، بينما تتعقد حركة الجسد إيقاعياً وتمزق نسيج البحر الموروث المستخدم فيها لتشكل إيقاعها الفردي الخاص، وتنشأ حركة الأنا حول نموذج المرايا الواضح أولاً ثم تكتسب طبيعة جديدة لا محددة، كوكبية، دائرية، تطغى عليها جدّة مطلقة ليس لها سابق في التراث، وغيبوبة إيقاعية تجسّد غيبوبة عالم الشموس وأبعاده الكوكبية.

(البنية التقفوية)كانت آخر ما عالجه الكاتب، وعلى حد قوله رغم ظهورها بالشكل البسيط إلا أنها شديدة التنوع والغنى، عميقة الدلالة. ولعل أول ما يلاحظ هو أن قافية المرايا تظل معزولة في القصيدة منذ ظهورها في البيت الأول (في حركة المرايا) إلى أن تعود المرايا إلى الظهور في محال قتلها وابتكارها. أما حركة الجسد فإن لها نسقاً معقّداً على صعيد القافية يتجسّد ذلك في تعقيدها على الصعيد الدلالي الرؤيوي. وهذا النسق هو: A و.A B, A, C. B.

[1] ينظر، المرجع، ص297، 300.

فـA إذن يختص بحركة الجسد واتجاهه نحو العالم الجديد وسلوكه إزاء العالم القديم. بينما تختص C بالعالم القديم، لكنها ترد في موضع يتوسط بين العالمين (الجسور) فكأنما تأتي لتؤكد أن العالمين ليس على انفصال مطلق، بل إن بينهما مجالاً مشتركاً.ويتأكد هذا الدور المدهش للنسق التقفوي في ورود القافية B مرتين فقط: أولاهما تختص بالعالم الجديد. والثانية تختص بالعالم القديم، ولا شك أن خلو حركة الأنا من أي من القوافي التي شكلت بنية حركة الجسد ظاهرة مفاجئة، ولكن هذه المفاجأة تعمق دلالة حركة الأنا وتزيد حدّة تصورّها لجدّة العالم الجديد، وبذلك تضيف درجة كبيرة من الفن للمستوى الدلالي والإيقاعي

خلص أبو ديب في نهاية الفصل إلى أنه بإتباع المنهج البنيوي يمكن اكتناه مستويات أخرى للبنية ،ذلك أن للنص طبيعة لا متناهية يمكن لهذا اللاتناهي أن يصبح خاصة من خصائص العملية النقدية نفسها .[1]

[1] ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص300، 306.

الدراسة و التقويم

النقد والتقويم:

1- مدى تطابق العنوان مع المتن:

هنا تطابق كبير بين عنوان الكتاب والمتن ، حيث عكس كتاب في كل فصل من فصولها وشمل هذا التطابق خصوصا في الفصل الأول و الثالث وكذا الفصل الثالث إلى انفراد بعنوان دراسات بنيوية في الشعر أبي تمام وأبي نواس هو عنوان نفسه الموجود في الكتاب " جدلية الخفاء والتجلي " دراسات بنيوية في الشعر .

2-الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه الكاتب:

إنّما نطالعه لدى كمال أبوديب في كتابه: جدلية الخفاء والتجلي نجد أنه يسير في اتجاه البنيوية الشكلانية ، غير أن هناك مؤشرات باتجاه البنيوية التكوينية لكنها ، أقل تأثيرا، فهي منطقة وسطية توفيقية بينهما وإن كان الجانب الشكلي هو الأكثر طغيانا "،وفي رأي –أن أبوديب وإن لم يصرح بتبنيه للبنيوية التكوينية إلا أن ملامحها تبدو جلية في مدونته النقدية من خلال طرحه للعديد من مقولاتها ومبادئها كفكرة "رؤريا العالم أين تظهر استفادته من فكرة(لويسيان غولدمان)، والتي عبر عنها أبوديب (بموقف الذات).

من خلال ربطه بين البنية اللغوية والرؤية باعتبارها وسيلة لفهم العالم إلى جانب ذلك لا يتردد أبوديب وهو يقدم مشروعه البنيوي عن إطلاق العديد من المصطلحات والمفاهيم التي ترتبط بالماركسية كالصراع الطبقي ،وجعله بنية القصيدة تجسيدا للرؤيا الوجودية كبنية الثقافة و البنى الطبقية و البنى الاقتصادية ،كما تشي بذلك أيضا مصطلحات النقض والرفض والثورة و التغير ، كقوله :"إنّ البنيوية تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم ..."تعبير عن تأثره بالديالكتيك الجدلي الماركسي القائم على مقولة الجدلية والتناقض، وهذا ما يجسده عنوان مدونته النقدية (الجدلية الخفاء و التجلي)، أين تبرز الثنائية الضدية :الخفاء –التجلي ، وكذلك في مدونته اللاحقة الرؤى المقنعة و التي تختفي وراءها ثنائية جدلية

عميقة تعبر عن هاجس (أبو ديب)في البحث عن كل ما هو نقضي و جدلي ، ولعل هذا التأثر بالماركسية –يعود إلى احتمالين الأول كون (أبو ديب يساريا)، فقد اشتغل بالعمل السياسي في مطلع شبابه داخل جناح اليسار من الحركات القومية السورية أما الاحتمال الثاني فيعود إلى الوضعية الاجتماعية المزرية ، التي كان يعيشها الناقد منذ صباه وإحساسه بالطبقية والظلم الاجتماعي ، لذلك استطاع (أبو ديب) ،أن يوحد بين المنطلقات الماركسية وبين المنطلقات البنيوية ويلغي التعارض بين الطرفين في مفهوم البنية ومفهوم التاريخية.[1]

3– الإضافات التي جاء بها المؤلف كمال أبوديب:

هو أنّ المؤلف أتى بالمنهج النقد البنيوي كما هو في الغرب وحاول تطبيقها في الشعر العربي، كما عمد المؤلف أيضا لتسهيله على القارئ العربي في فهم القصيدة وهذا ما أقره في مقدمته "بهذه الرؤية البنيوية يصبح فهم القصيدة مثلا لفهم العالم ويصبح وعي العلاقات التي تنشأ بين مكونات الثقافة وعيا للعلاقات التي تنشأ بين مكونات البنية الاقتصادية و النفسية والاجتماعية ...إلخ[2]، إذ يرى الباحث رفعت اسوادي عبد :"أنّ أهمية كتاب تمركزت حول أنّه يحكي شريحة كبيرة من الكتاب و النقاد المختصين في مجاله ، وعمد البحث أنّ لا يغادره إلا بالتجلي عن تلك الملابسات "، دعيا بذلك عن التخلي عن جدلية التاريخ العربي للدخول في جدلية المعاصرة باستخدام منهج الغربي يقول في ذلك :"وبتعبير أخر يدعو إلى التخلي عن جدلية التاريخ العربي للدخول في جدلية المعاصرة أو بالنهج الغربي لإدراك ما ينجم عن النصوص العربية من خفايا والتجليات، وهذا يستلزم أنّ نفهم نصوصا العربية بأسلوب غربي محض".[3]

---

[1] – ميادة بن خالد: تجربة النقد البنيوي عند كمال أبي ديب من خلال جدلية الخفاء والتجلي "، رسالة ماجستر، نقد أدبي ، جامعة محمد بوضياف، مسيلة، 2013–2014،ص:24.

[2]–ينظر كمال أبوديب :جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر) ، ص: 10

[3]–رفعت أسودادي عبد، فرحان بدري كاظم الحربي : جامعة بابل كلية التربية للعلوم الإنسانية ، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة ، العدد

-تأسيس لفكر بنيوي ;ومؤدى ذلك أنّه يقدم مشروعا نقديا نهضويا متسما بالرؤية العميقة الكلية المعقدة في محاولة للخروج من الأزمة النقدية التي تعني بمعاينة الظواهر بصورة ميسرة مجزأة موضعية ، وبمعنى أخر يريد تغير الفكر العربي الذي وجده قائما على النظرة الفردية أو الشخصانية ليكون فكرا بنيويا كما قال.

4-الاعتراضات و الانتقادات التي وجهت للكتاب والكاتب:

الكتاب الذي بين أيدينا كغيره من الكتب ، تعرض للانتقادات وجهت له ، ومن بين هذه الانتقادات نجد سامي سويدان في كتابه " في النص الشعري العربي مقاربات منهجية "،ذكر عيوب وردت في كتاب "جدلية الخفاء والتجلي " خاصة القسم الثاني معنون " نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر "،وبضبط في الفصل الخامس "دراسات بنيوية في شعر أبي نواس وأبي تمام "، وهذا ما أقر به في قوله :"مع ذلك فإن العمل المتحقق في دراسة شعر أبي نواس في الكتاب المذكور، رغم أنّه من أكثر أعمال جدية ورصانة التي أتيح لنا الإطلاع عليها حفل –للأسف- بالعديد من الأخطاء إلى حد يثير التخوف من إمكان انعكاس "تطبيق المنهج البنيوي "على برهنة إمكانيات المنهج المذكور سلبا ويساء إلى هذا المنهج بصورة غير مقصودة ".

ومن بين الأخطاء التي عاب عليها سامي سويدان كتاب "جدلية الخفاء والتجلي، سوف نذكر منها مايلي:

1-الثنائيات الضدية التي ذكرها كمال أبوديب في القصيدة "الصبوح "، حيث يرى سامي سويدان أنّه:"في سياق بحث ما يسميه أبوديب الثنائيات الضدية بين الحركتين (الخمرة والأطلال)في القصيدة الأولى التي يدرسها "صبوح "يأتي على ذكر ثنائية الفرد-الجماعة ، في الحركة الثانية الشاعر وصحبه الفرد الواقف في الأطلال :أسأل إسألناها"، من الواضح أن هذه الثنائية هنا غير ضدية، إن لم تكن تماثلية ، وهذا ما يغفل الباحث عنه، كما يغفل عن ذكر العلاقة في هذه " الحركة "بالذات بين جماعتين نحن والطاغين كي لا نقول بين الجماعة (نحن)، أو الفرد (أنت)والفرد في الدار.

2-البنية الإيقاعية :في دراسة الباحث للبنية الإيقاعية لنص القصيدة"صبوح"، حسب سامي سويدان يبدأ مستخدما " مفهوم النبر"معتمدا المبادئ التي طورها في كتابه في البنية الإيقاعية لشعر العربي ومقتصرا في ذلك على مقارنة "الأبيات الثلاثة الأولى "، بوصفها لباب حركة الخمر "، مع الأبيات الثلاثة الأخيرة ، بوصفها حركة الأطلال في القصيدة ، فإذا تجاوزنا التناقض الفاضح بين ما يجري إعلانه من قيام"لباب حركة الخمر"في الأبيات الثلاثة الأولىوبين ماسبق ذكره من اعتبار صرف الخمرة القائم في البيت الخامس " فعلا مركزيا في الحركة الأولى"، ولم تتوقف عند التفاصيل الخاصة باختلاف مواقع "النبر اللغوي و بإختلاف القراءة و اللفظ و المقارنات1.

المبحث الأول: آراء نقدية حول تجربة أبو ديب النقدية (نقد النقد)

تمهيد:

فور ظهور أي عمل أدبي أو نقدي على الساحة الأدبية أو النقدية، إلا وتلقفته أقلام النقاد، فيخضع لطقوس نقدية وفق آليات معينة.

كانت النظريات الغربية النقدية غير بعيدة تعد على الأصابع لقلة المهتمين بها ولصعوبتها من قلة الترجمة وغيرها من الأسباب، ففي هذه الأثناء كان لابد من تقريبها للوسط الأدبي العربي حتى يستفيد القارئ العربي من نظيره الغربي بوجه من الوجوه، ومن أبرز من ظهر في هذا الفن نجد كمال أبو ديب في كتابه جدلية الخفاء والتجلي.

كان هذا الأخير محل جدل، فقد حاول دراسة التراث العربي خاصة منه الجاهلي بآليات البنيوية، فقد أخضع النص القديم كالمعلقات لقواعد البنيوية الغربية، وهذا صنيع جديد لم تعهده الساحة النقدية من قبل.

وقد اعتبر الكتاب منفذا للعبور إلى المناهج النقدية الغربية عامة والمنهج البنيوي خاصة، فأمطره النقاد دراسة ونقدا وتحليلا في محاولة منهم لفك شيفراته.

---

[1]-سامي سويدان : في النص الشعري العربي (مقاربات منهجية) ،دار الأدب ،بيروت ، ط1 ،1919،ص:39-42.

في هذا الصدد أردنا أن نأخذ مجموعة من النقاد الذين جرى حبرهم على كتاب كمال أبو ديب ومن بينهم:

1- صلاح فضل:

يقول صلاح فضل بأن كتاب كمال أبو ديب "كان باكورة الدراسات التطبيقية ... صب فيه أبو ديب عصارة لغته الشعرية وتدفقه التحليلي ومزجه الممتع بين التيارات المتناغمة"[1].

أما عن رأيه في الجانب التطبيقي للمنهج البنيوي على النص الجاهلي لم يكن بالتأييد المطلق إذ يقول: يبدأ الباحث دراسته البنيوية عن الفضاء الشعري (...) اقتطاع جذاذات من الشعر يتبدى فيها لون من الثنائية بين جانبين محددين، وبالرغم من أن محور الثنائية أساسي في المنهج البنيوي إلا أنه ليس صفة جاهزة تصلح لاكتشاف الخواص المميزة لكل نص شعري، بل يبوح كل نص بمحوره ومركز الثقل فيه بعد أن يتم اختياره بطريقة لا توحي بالقصد إلا إثبات فكرة مسبقة، والاقتصار على المستوى الثنائي المباشر مصادرة قد تمنع الباحث من الاستجابة المرة الواعية للنص واكتشاف نظامه الخاص .

وقد تحول بينه وبين العثور على البنية الخصبة العميقة الكامنة خلف التكاثر الثنائي أو غيره، على أن أخطر ما في هذا الفصل لا يقف عند ذلك، بل يتمثل في القفز من جزئية صغيرة تتصل بنسق موسيقي صوتي في الشعر إلى الحديث العام عن بنية الثقافة والحياة بطريقة لا تراعي الاختلاف الجوهري بين الظواهر المتنوعة، إذ يفترض أن ما يصدق على تصور جزئي بسيط قابل بالضرورة لهذا التعميم، مما يكاد يخرج بنا عن روح المنهج العلمي الذي تحاول البنائية الاقتراب منه ... وببلاغته الشامية المثيرة يكرر مقولات لا تتسم بالدقة العلمية."[2]

---

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر،ص 198.

[2] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 9-11 .

رغم انتقاد صلاح فضل لمنهج أبو ديب النقدي وعدم توافقه معه في بعض المواقف، إلا أنه أشاد بالكتاب إذ يرى أن الكتاب عاد نفعا على النقد العربي فيقول: "فإنه قد أفاد بطريقة خلاّقة من حصاد التيارات البنيوية والتفكيكية لإقامة جهاز قارئ متميز وديناميكي، وقد كان منذ البداية واعيا بأبعاد هذا المشروع الجنيني وحريصا على تنميته"[1].

2- عبد العزيز حمودة:

كان لعبد العزيز حمودة رأيا آخراً في تجربة أبا ديب النقدية، فهو يرفض الإقرار بالكتاب كعمل نقدي ويرى بأنه أقرب إلى العلوم التجريبية من النقد، هذا لأن أبا ديب لجأ لطريقة المخططات والتقنين فيقول في كتابه المرايا المحدبة: "إن ما يريد البنيويون تحقيقه صراحة ودون مواربة هو التقنين للإبداع ...فالحديث عن البنى الصغرى والبنى الكبرى والأنساق العامة، ومحاولة إعادة ترتيب الوحدة المكونة للقصيدة، كما يفعل أبو ديب وإسقاط حكم صريح على ترتيبه، هو الناقد وليس مبدع القصيدة، كان أفضل للقصيدة كل هذا يعني محاولة تحقيق تقنين للإبداع"[2].

ويؤكد صلاح فضل أن البنيوي لم يوفق في تطبيق هذا المنهج على النص العربي، إذ يقول في هذا الصدد أن: "الناقد البنيوي يرى أنه ليس أدنى من العالم التجريبي. وهنا تكمن خطورة المشروع البنيوي من أساسه. فلو افترضنا أن الناقد البنيوي نجح إلى درجة ما في الوصول إلى قوانين عامة تحكم النشاط الإبداعي في الشعر أو المسرحية أو الرواية مثلا، فماذا يكون مصير نص جديد لا يلتزم بهذه القوانين ويخرج عليها؟ والإجابة عن هذا التساؤل تمثل تاريخ العلاقة بالنشاط الإبداعي والنقدي منذ البداية حتى الآن"[3].

---

[1]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 198.

[2] - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص44.

[3]- المصدر، نفسه، ص 44.

3- بشير تاوريت:

يقول بشير تاوريت معقبا على رأي صلاح فضل في كتاب أبي ديب : "إن المغالطة المنهجية والنقدية التي وقع فيها كمال أبو ديب تعود بالأساس إلى محور الثنائية، حيث اتسم هذا المحور بالتعميم وعدم الدقة وهو في تصور صلاح فضل مقحم من طرف كمال أبو ديب على نسيج نصي يحوي تفريعات ثنائية أخرى أكثر جمالية من الجمالية التي توصل إليها أبو ديب، هذا ناهيك عن تكراره لمقولات تفتقر إلى الدقة العلمية ومعايير الضبط المنهجي."[1]

أما عن رأي بشير تاوريت حول الكتاب فهو يقول: ونحن نرى أن الكتاب الذي أنتجه كمال أبو ديب يتصف بالغموض والضبابية إلى درجة يتعذر معها فهم تلك الجداول المرصعة بأشكال هندسية وعمليات إحصائية، فيها من التشويش ما يجعل ذاكرة القارئ تحيد وتعزف، بل تعرض عن قراءة هذا الكتاب فكأن كمال أبو ديب بتطبيقه للبنيوية على هذه النصوص العربية قد عمل على تحويل هذه النصوص إلى رموز وشارات مبهمة، ونحن نعتقد أن المقاربة البنيوية الحقة هي المقاربة التي تستهدف مادة النص استهدافا فيه من الوضوح ما يجعل تذوق النص ممكنا، وتحسس جماله مقبولا، وبرغم هذه الانتقادات تبقى محاولة كمال أبو ديب جادة بالقياس إلى ما تقدمها من محاولات أخرى ."[2]

المبحث الثاني: دراسة مقارنة

لم يكن النقد العربي بمنأى عن المد البنيوي في إطار انفتاحه على الثقافات الغربية الوافدة إليه من خلال البعثات العلمية، وعلى غرار ذلك وجدت البنيوية طريقها إلى النقد العربي، فكان بين الأسماء

---

[1] –رواج البنيوية في كتابات النقاد العرب المعاصرين مفاهيم و إشكاليات، د بشير تاوريرت، الأثر – مجلة الآداب واللغات جامعة قاصدي مرباح ورقلة – الجزائر – العدد الخامس – مارس:2006 م، ص273.

[2] المصدر نفسه،ص273.

العربية التي نهلت من عناصرها النفع الكثير صلاح فضل، عبد الله الغذامي، زكريا إبراهيم، ومحمد مفتاح بالإضافة إلى جابر عصفور وكمال أبو ديب.

وحتى نعرف مدى الإخفاق أو الإصابة في الدراسة المقدمة من خلال كاتبنا، كان لابد من إجراء عملية مقارنة لأعمال نقاد غير كمال أبو ديب والتي غزت الساحة النقدية تزامنا مع تجربة أبي ديب، وقع الاختيار إذن على:

1- محمد مفتاح وتجربته النقدية

"يعتبر كتاب (تحليل الخطاب وإستراتجية التناص) نقطة تحول كبرى في الفكر النقدي المغربي عامة والفكر النقدي لـ "مفتاح" خاصة, لكونه يؤسس لخطاب نقدي يعمل على وضع شفرات إيستبمولوجية للممارسة النقدية ومن خلال التأمل الدقيق, وهو ما سنخوض في غماره بالنقد والتحليل والشرح والتقعيد"[1]

فنحن إذن أمام عمل مركب يمارس عدة وظائف فهو من جهة يفتح النقد المغربي على مرجعيات جديدة ويعمل على تأطير علاقة الممارسة النقدية بالمرجعية والذي تجاوز السجال السابق والمتعلق بإشكالية الذات والموضوع أو علاقة المنهج بالموضوع وتطويع المنهج المستورد ويعمل على تقويم بسيط لعدة نظريات من خلال إبراز قوتها وحدودها الإمكانيات المعرفية، التي قدمتها وتقدمها للبحث العلمي. والحقيقة التي لا مناص من ذكرها أن العمل تخليص للتراث العربي بشقيه الإبداعي والنقدي (البلاغي) من التصور المتحجر الذي كان يمارس عليه،كما أن هذا العمل يحمل وعيا إبستومولوجيا وتاريخيا للنظرية النقدية وقد اعترف "مفتاح "بهذا الجمع لأكثر من منهج, وأنه قد استوحى من عدة

[1] **علي مصباحي، إشراف الدكتور الطيب بودربالة، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، تخصص: مدارس نقدية معاصرة، جامعة الحاج لخضر – باتنة، 2011–2012، ص89**

علوم لسانية بتياراتها المختلفة (التداولية السيميائية والشعرية ,) و بالسيمياء واتجاهاتها المتنوعة ومن البلاغة (الإبدالية والتفاعلية العلاقية, الجشتالتية والمقومات)"[1]

ثم إن الدكتور محمد مفتاح صرح في تقديم كتابه تحليل الخطاب الشعري بأنه "حينما نوينا الاستحياء من اللسانيات و السيميائيات لتدريس الخطاب الشعري والكتابة فيه ترددنا بين أمرين ممكنين: العكوف على ما كتبته مدرسة واحدة لفهم مبادئها العامة والخاصة ثم تطبيقها على الخطاب الشعري,ولكننا رفضنا هذا الخيار لأسباب موضوعية من حيث أن أية مدرسة لم تتوفق إلى الآن في صياغة نظرية شاملة, وإنما كل ما نجده هو بعض المبادئ الجزئية والنسبية التي إذا أضأت جوانب بقيت أخرى مظلمة. وقد أدى بنا هذا الشعور بقصور النظرة الأحادية إلى اختيار أمر ثان وهو التعدد رغم ما يتضمنه من مشاق ومزالق" [2]

"جسد كتاب (تحليل الخطاب وإستراتجية التناص) أسس ومبادئ المشروع النقدي لدى "مفتاح " بصورة عامة حيث زاوج الناقد بين الجانب النظري والجانب التطبيقي, حيث اختار الناقد قصيدة من القرن الرابع الهجري "لابن عبدون , " وحاول أن يطبق عليها كل ما نظر إليه في الشق النظري من أفكار ومناهج ونظريات مختلفة, "[3]

"التجربة النقدية عند "مفتاح" تجربة فريدة رائدة وذلك من حيث إسهامها في بلورة مشروع ثقافي يروم مسألة التراث العربي القديم المحمول بهموم الذات والهوية العربيتين من جهة ومن حيث سعيها لتمثيل النظريات العلمية الحديثة, أي قراءة التراث العربي على ضوء المناهج الحديثة, و لذلك نجد حضورا للبنيوية الشكلانية و السيميائيات الغريماسية و البورسية مثلما نجد حضورا لذالك نجد حضورا للنظريات العلمية الحديثة مثل الذكاء الاصطناعي وعلم النفس المعرفي ونظريات التأويل المختلفة.

---

[1] علي مصباحي، إشراف الدكتور الطيب بودربالة، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، تخصص: مدارس نقدية معاصرة، جامعة الحاج لخضر – باتنة، 2011–2012، ص90

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ط2/ المركز الثقافي العربي،بيروت لبنان، يوليو1992، ص07

[3] نفس المصدر السابق،ص، 90

وهذه دعوة صريحة من قبل الناقد لتعالق النصوص الإنسانية بالعلوم البحته للخروج برؤية علمية منسجمة"[1].

2- جابر عصفور وتجربته النقدية:

يقول صلاح فضل أن عصفور "انتقل من الماركسية إلى البنيوية بحيوية بالغة... فاهتم أولا بالجانب التوليدي عند جولد مان ووجد فيه حلقة الوصل بين التيارين ... ولم يلبث أن انطلق بطاقته التنظيرية والتطبيقية كي يستوعب مراحل ما بعد البنيوية ولعل مقدمة كتابه عصير البنيوية المنشور عام 1975 أن تكون مؤشرا على هذا."[2] ويقصد ب (هذا) استيعاب جابر عصفور للبنيوية.

نشرت جريدة العربي مجموعة من المقالات لجابر عصفور خلال عامي 1994-1995 والتي جمعها لاحقا في كتاب تحت عنوان "غواية التراث"، قدم عصفور خلال هذه المقالات قراءات لمجموعة من الشعراء الجاهليين تأثرا بطه حسين و إعادة قراءة التراث على ضوء ما كتبه أدونيس.

"ينقل د-جابر عصفور للقارئ الأجواء التي عاشها شعراء العصر الجاهلي والمكانة التي حظوا بها عند أقوامهم وكيف تم ربط الطاقة الإبداعية لدى الشعراء بمخلوقات غير بشرية...ثم يقارب د-جابر عصفور بين الشاعر الجاهلي والطفل من خلال الإدراك الحدسي الذي يلغي الحدود العملية بين الأشياء.[3]

"مع أن جابر عصفور كان حريصا دائما على التباعد النسبي و إنكار تماهيه التام مع تيارات البنيوية —وما بعدها- لغلبة الحس التاريخي عليه وقوة الموقف النقدي له فإنه لم يرى فيها سوى

---

[1] علي مصباحي، إشراف الدكتور الطيب بودربالة، رسالة مقدمة لنيل شهادة ماجستير، تخصص: مدارس نقدية معاصرة، جامعة الحاج لخضر -باتنة، 2011-2012، ص140-141

[2] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ط1، دار ميريت للنشر والمعلومات، شارع قصر النيل ، القاهرة 2002، ص199، 200.

[3] «غواية التراث».. مقالات لجابر عصفور تعاين القصيدة التقليدية – صحيفة الرأي، http://alrai.com/article/126751.html

إيديولوجية جديدة تزاحم القديمة ،لكن ذلك لم يحل بينه وبين الاستثمار الخلاق لكل معطياتها والتجاوز الدائم لها ".[1]

أخيرا وبعد الاطلاع على مجموع النقاد العرب الذين حاولوا بطريقة أو بأخرى دراسة وتطبيق المناهج النقدية على النص العربي، نجد من خلال هذه المقاربة أن محمد مفتاح يؤسس لخطاب نقدي يعمل على وضع شفرات إبستبمولوجية للممارسة النقدية، في حين أن الدكتور جابر عصفور ركز على قراءة التراث الأدبي من خلال ربط النص القديم كالمعلقات بالمناهج النقدية.

أما عن كمال أبو ديب فقد حاول تحديد مفهوم الشعرية باحثا في ذلك عن شبكة العلاقات التي تبنى عليها الشعرية العربية، ومعتمدا على نموذج الثنائيات الضدية وإسقاطه على النص العربي دون مراعاة منه لطبيعته وخصائصه المميزة له، ومحاولة إخضاعه لآليات النقد الغربي ما تسبب في توجيه النقد اللاذع له.

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر،ص201.

الخاتمة

خاتمة

بعد الإطلاع على الكتاب والغوص بين ثنايا صفحاته نصل إلى ختام بحثنا هذا والذي حاولنا خلاله دراسة وتلخيص محتواه لأجلاء الغموض البادي لنا عند أول قراءة له ، خلصنا في النهاية إلى مجموعة من النتائج والأفكار حول الموضوع، قد حاولنا صياغتها كالآتي:

1. أن الكتاب يعتبر عتبة يلج من خلالها القارئ إلى عالم المناهج النقدية الغربية.
2. أن كمال أبو ديب كان أسبق النقاد العرب إلى المنهج البنيوي، والذين حاولوا تطبيق المناهج النقدية الغربية على النص العرب.
3. أن الكاتب حاول خلال كتابه جدلية الخفاء والتجلي التعامل بشكل مباشر مع النص وذلك عن طريق تحويل النص إلى مجموعة من الدلالات المعقدة ودراستها بنيويا، ومحاولة اكتناه العلاقات التي تتولد داخل البنى النصية والتي تنبع عن الحركات الثنائية المتنامية داخل النص.
4. ثم إلى أن الكاتب ركز على الجانب التطبيقي في دراسة النص من مستوياته البنائية بداية بالصورة الشعرية ثم الفضاءات المتخللة للقصيدة ثم تطرق إلى الإيقاع الشعري في الفصل فالأنساق البنيوية ثم في الخامس إلى نحو منهج بنيوي في التحليل الشعري)، وفي الأخير الآلهة الخفية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر المراجع:

معاجم :

1-صالح ولعة: معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين، جامعة باجي مختار، عنابة .

المراجع:

- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: كتاب حيوان،ج3، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى الحلي وأولاده، القاهرة، 1966.

-أحمد مطلوب: الصورة ي الشعر الأخطل الصغير، دار الفكر لنشر والتوزيع، عمان ،دط،1985.

- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي ،بيروت ، ط1، 1994.

-جميل حمداوي: السيمونطيقا والعنوانة، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة، الكويت، العدد3، مج25،1997.

-حسن ناظم: مفاهيم شعرية ، دراسة ومقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي، البيروت، ط1، 1994.

-سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين لشاعر عبد الله حمادي، عالم الكتب الحديث ، الجزائر ،ط1،1431،2015.

-سامي سويدان: في النص الشعري العربي(مقاربات منهجية)، دار الأدب، بيروت، ط1، 1919.

-سيد بحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط،1993.

سعيد الوارقي :لغة الشعر العربي الحديث (مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية)، دار المعرفة الجامعة الإسكندرية ،د ط،2004.

-عبد الحق بالعابد: عتبات جيرارد جينيت من النص إلى مناص، تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2008 .

عبد الفتاح ألخالدي: نظرية التطور الفني عند السيد القطب، شركة الشهاب، الجزائر، ط2، 1988.

عبد القادر عبد الجليل :التنوعات اللغوية ، دار الصفاء لنشر والتوزيع ،1، عمان 1998.

عبد القاهر الجرجاني :لإعجاز تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة ،1982.

-عبد الله راجح: القصيدة المغربية المعاصرة (البنية الشهادة والاستشهاد)،ج1(1987) ،ج2(1988)، دار القرطبة للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء ،1987-1988.988.

-محمد سالم محمد الأمين : مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسات نظرية تطبيقية في سيمانطيقا) ، دار النشر العربي ، د ط، بيروت لبنان ،2008.

-محمد مصطفى بدوي : نقد كولردج لشكسبير، الجزء الأول ، التجربة العربية للدكتور محمد مصطفى بدوي كولردج ، نقلا عن سعيد الواقي :لغة الشعر العربي.

محمد مصطفى هدّارة: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1410-1990.

-نواره ولد أحمد: شعرية القصيدة الثورية في اللهب المقدس، دار الأصل للطباعة والنشر والتوزيع ، د ط،1423-2002.

مذكرات:

رفعت أسودادي عبد- فرحان بدري كاظم الحربي، جامعة بابل كلية التربية للعلوم الإنسانية، مجلة الكلية الإسلامية، العدد: 41.

-سهام مانع: التجربة النقدية عند كمال أبوديب في جدلية الخفاء والتجلي، نقد أدبي حديث ومناهجه ، جامعة العربي بن مهيدي ، أم البواقي،2012-2013، 1433-1434.

- ميادة بن خالد: تجربة النقد البنيوي عند كمال أبوديب من خلال جدلية الخفاء والتجلي، رسالة ماجستير، نقد أدبي، جامعة محمد بوضياف، مسيلة، 2013-2014.

الفهرس

الفهرس

شكر وتقدير

إهداء

مقدمة

مدخـــل

اسم مؤلف الكتاب : كمال أبو ديب 5

القسم الأول : الأبعاد الأولى 14

الفصل الأول : في الصورة الشعرية.....15

في الصورة الشعرية.....15

دراسة في البنية.....15

الفصل الثاني: في الفضاء الشعري البنية والتصورات المتخللة(في فضاء القصيدة دراسة).....28

الفصل الثالث: نحو قوانين بنيوية لتطور الإيقاع الشعري 34

ظواهر في الشعر الحديث.....34

الفصل الرابع: الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي.....37

قصيدة إفريقية قديمة 38

الأغنية الأفريقية.....38

حكايات الأطفال.....39

الحكاية الأولى: الخنازير الثلاثة الصغار 39

الحكاية الثالثة حكاية العنزات الثلاثة:.....40

الحكاية الخامسة حكاية الفتى والشيخ.....41

الأنساق الثلاثية في العمل الفني الفردي 42

الحكاية السادسة الكسلى زكريا تامر 43

الحكاية الثامنة ملك الحمقى زكريا تامر 43

الانساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي(القسم الثاني): 44

الأنساق الثلاثية في السونيت الشعر الانجليزي.....45

الموت.....46

الانساق البنوية: القسم الثالث 47

محمد عمران الدخول بين الورد والدم.....48

القسم الثاني : نحو المنهج البنيوي في تطبيق الشعر 52
الفصل الخامس: نحو منهج بنيوي :في تحليل الشعر 53
دراسات بنيوية في الشعر أبي نواس وأبي تمام.....53
المستوى الدلالي.....74
المبحث الثاني: "الآلهة الخفية نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري.....76
البنية الإيقاعية 91
الدراسة و التقويم الموضوعات 93
النقد والتقويم 94
1- مدى تطابق العنوان مع المتن.....94
2-الحقل المعرفي الذي ينتمي إليه الكاتب 94
3- الإضافات التي جاء بها المؤلف كمال أبوديب 95
4-الاعتراضات و الانتقادات التي وجهت للكتاب والكاتب.....96
المبحث الأول: آراء نقدية حول تجربة أبو ديب النقدية (نقد النقد) 97
المبحث الثاني: دراسة مقارنة 100
الخاتمة 101
قائمة المصادر والمراجع 101