الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية والدراسات القرآنية

# الحقيقة الشعرية بين النقد الاحترافي والنظرية الأدونيسية

## موازنة في الأصول والمفاهيم

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث

إعداد الطالب:
بشير تاوريريت

أعضاء لجنة المناقشة

1- الأستاذ الدكتور رابح دوب: جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة: رئيسا.
2- الأستاذ الدكتور عبد الله حمادي: جامعة منتوري قسنطينة: مشرفا ومقررا.
3- الأستاذ الدكتور يحيى الشيخ صالح: جامعة منتوري قسنطينة: عضوا مناقشا.
4- الأستاذ الدكتور حسن كاتب: جامعة منتوري قسنطينة: عضوا مناقشا.
5- الدكتور عبد السلام صحراوي: جامعة منتوري قسنطينة: عضوا مناقشا.
6- الدكتور باديس فوغالي: جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة: عضوا مناقشا.

السنة الجامعية: ( 2004 م . 2005م)

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية


بسم الله الرحمن الرحيم

# فهرس الموضوعات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمـــــة: ..... أ- ز
تمهيـــــد: في إشكالية الحقيقة والحقيقة الشعرية..... 01
1)- في معنى الحقيقة بين المعلوم والمجهول..... 02
2)- مشكلة الحقيقة والحقيقة الشعرية
بين الفلاسفة والشعراء النقاد العرب الحدثيين..... 04
3)- مشكلة الصراع بين الشعراء النقاد والنقاد المحترفين..... 09
الباب الأول: في مناهج النقد الاحترافي الألسني..... 14
الفصل الأول: مرحلة البنيوية..... 15
- النقد الاحترافي: مسارات وتجليات أولى..... 16
1)- في ماهية البنيوية..... 18
2)- التنقيب عن أصول البنيوية..... 21
2-1)- التنقيب عن الأصول الفلسفية..... 21
2-2)- التنقيب عن الأصول اللسانية..... 28
3)- الروافد الكبرى للبنيوية..... 37
3-1)- البنيوية الشكلانية..... 37
3-2)- البنيوية التكوينية..... 45
أ) - رؤية العالم ..... 47
ب) - الفهم والتفسير..... 50
ج) - الوعي الفعلي والوعي الممكن ..... 51
د) - البنية الدالة..... 53
4)- النص الأدبي من مستويات التحليل البنيوي
إلى مدار المقاربة البنيوية.....54

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

5)- رواج البنيوية في الوطن العربي:
تجربة النقد الاحترافي الألسني.....59
6)- إشكالات البنيوية.....73
6-1)- تصريحات النقاد الغربيين بأزمة البنيوية.....73
6-2)- تصريحات النقاد العرب بأزمة البنيوية.....83

الفصل الثاني: مرحلة السيميائية والأسلوبية..... 94
أولا: السيميـــائيـــة..... 95
1)- في ماهية السيميائية..... 95
2)- التنقيب عن أصول السيميائية..... 97
2-1)- الأصول الفلسفية..... 97
2-2)- الأصول اللساني..... 100
3)- التجليات النظرية للنقد السيميائي عند النقاد الغربيين.....105
3-1)- تشارلز ساندرس بيرس..... 105
3-2)- رولان بارث..... 109
3-3)- جوليا كريستيفا..... 114
4)- مدار المقاربة السيميائية..... 116
5)- رواج السيميائية في تجربة النقد الاحترافي الألسني..... 119
6)- إشكالات السيميائية.أزمة النقد السيميائي..... 125
6-1)- على المستوى النظري..... 125
6-2)- على المستوى الإجرائي..... 127
ثانيا: الأسلوبيـــــة..... 130
7)- في ماهية الأسلوبية والأسلوب:مفاهيم أولى..... 130
8)- بين الأسلوبية والبلاغة .....133

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

9)- التنقيب عن أصول علم الأسلوبية..... 135
9-1)- الإشارات الفلسفية والأصول البلاغية لعلم الأسلوبية..... 135
9-2)- الأصول اللسانية لعلم الأسلوبية..... 139
10)- اتجاهات الأسلوبيـــــة..... 148
10-1)- الأسلوبية التعبيرية او الوصفية..... 148
10-2)- الأسلوبية الأدبية أو أسلوبية الكاتب..... 150
10-3)- الأسلوبية البنيوية..... 154
10-4)- الأسلوبية الوظيفية..... 155
11)- مدار المقاربة الأسلوبية..... 158
12)- رواج الأسلوبية في تجربة النقد الاحترافي الألسني..... 166
13)- إشكالات الأسلوبية..... 172
الفصـــل الثالـــث: مرحلـــة التفكـــــيك..... 180
1)- في ماهية التفكيك..... 181
2)- التنقيب عن أصول التفكيك..... 182
2-1)- التنقيب عن الأصول الفلسفية للتفكيك..... 182
2-2)- التنقيب عن الأصول اللسانية للتفكيك..... 191
3)- منطلقات دريدا في التأسيس لاستراتيجية التفكيك..... 195
3-1)- الثورة عن العقل..... 196
3-2)- نقد سلطة الحضور..... 199
3-3)- الثورة عن البنيوية..... 202
4)- أسس ومعالم التفكيك..... 204
4-1)- موت المؤلف وسلطة القارئ..... 204
4-2)- الاختلاف وتناسل المعنى..... 210
4-3)- استراتيجية التناص..... 216
4-4)- الكتابة..... 223

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

5)- رواج التفكـــيك..... 229
5-1)- في كتابات النقاد الغربيين..... 229
5-2)- في كتابات النقاد العرب..... 232
6)- إشكالات التفكيك..... 238
6-1)- إشكالات التفكيك عند النقاد الغربيين..... 238
6-2)- إشكالات التفكيك عند النقاد العرب..... 245
الباب الثاني: الشعرية أوصولها ومفاهيمها
عند الغربيين والعرب..... 253
الفصل الأول: الشعرية أصولها ومفاهيمها
في كتابات الغربيين..... 254
1)- التنقيب عن أصول الشعرية..... 255
1-1)- التنقيب عن الأصول الفلسفية للشعرية..... 255
1-2)- التنقيب عن الأصول النقدية للشعرية..... 258
1-3)- التنقيب عن الأصول البلاغية للشعرية..... 261
1-4)- التنقيب عن الأصول اللسانية للشعرية..... 266
2)- مفاهيم الشعرية في كتابات النقاد المحترفين الغربيين..... 270
2-1)- الشعرية عند تودوروف..... 270
2-2)- الشعرية عند رومان جاكبسون..... 275
2-3)- الشعرية عند جان كوهين..... 285
3)- الشعرية في كتابات الشعراء النقاد الغربيين..... 292
3-1)- الشعرية عند شارل بودلير..... 292
3-2)- الشعرية عند رامبو..... 295
3-3)- الشعرية عند مالارميه..... 299
3-4)- الشعرية عند إليوت..... 303

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثاني: مفاهيم الشعرية في كتابات العرب الحداثيين.... 309
1)- الشعرية في كتابات النقاد العرب المحترفين..... 310
1-1)- تجليات أولى في سياق الحداثة..... 310
1-2)- تشكيل الشعرية المعاصرة عند عز الدين إسماعيل..... 313
1-3)- الشعرية عند كمال أبو ديب..... 320
1-4)- شعرية الانفتاح والتلقي عند عبد الله محمد الغذامي..... 326
2)- مفاهيم الشعرية في كتابات الشعراء النقاد العرب الحداثيين.. 329
2-1)- الشعرية عند نازك الملائكة: حداثة الشكل الشعري..... 329
2-2)- الشعرية عند البياتي..... 335
2-3)- الشعرية عند صلاح عبد الصبور..... 338
2-4)- الشعرية الحداثية عند نزار قباني..... 348
2-5)- شعرية الانفتاح والتجاوز والتغيير عند محمد بنيس..... 357
2-6)- الشعرية الحداثية عند عبد الله حمادي..... 364

الباب الثالث: الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس:
الأصول والمفاهيم..... 379
الفصل الأول: ملامح وأصول مفهوم الشعرية عند أدونيس.... 380
1)- منطلقات أدونيس في التأسيس للشعرية..... 381
1-1)- موقف أدونيس من النقد والنقاد..... 381
1-2)- موقف أدونيس من الشعرية الشفوية: معارضات أولى..... 382
1-3)- نقد الثابت في القصيدة العربية التقليدية..... 385
2)- ملامح وأصول مفهوم الشعرية عند أدونيس..... 389
2-1)- انفتاح النص وتناسل المعنى..... 389
2-2)- الغموض..... 391
2-3)- الفجائية أو الدهشة..... 402

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

2-4)- الاختلاف..... 406
2-5)- الرؤيا..... 417
2-6)- حركية الزمن الشعري..... 424
3)- شعرية الشكل الشعري عند أدونيس..... 431
3-1)- في ماهية وأولاتية الشكل الشعري..... 431
3-2)- شعرية اللغة الشعرية..... 433
3-3)- شعرية الظواهر الموسيقية..... 445
أ)- التشكيل الموسيقي بين النقلة والتحديث..... 445
ب)- الوزن..... 446
ج)- الإيقاع..... 451
د)- القافية..... 453
الفصل الثاني: ملامح و أصول مفهوم الرؤيا الشعرية
عند أدونيس..... 456
1- التنقيب عن أصول الرؤيا الشعرية..... 457
1-1)- التنقيب عن الأصول الفلسفية للرؤيا الشعرية..... 457
1-2)- التنقيب عن الأصول النقدية للرؤيا الشعرية..... 460
2)- الرؤيا الشعرية في كتابات الغربيين..... 465
2-1)- الرؤيا الشعرية في كتابات الشعراء النقاد الغربيين ..... 465
2-2)- الرؤيا الشعرية في كتابات النقاد الغربيين المحترفين..... 467
3)- الرؤيا الشعرية في كتابات العرب المعاصرين والحداثيين ..... 469
3-1)- الرؤيا الشعرية في كتابات النقاد العرب المحترفيين..... 469
3-2)- الرؤيا الشعرية في كتابات الشعراء النقاد العرب الحداثيين... 475
4)- تأسيس أدونيس لاستراتجية الرؤيا الشعرية
نقد ثنائية شكل/ مضمون..... 484

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

5)- ملامح و أصول مفهوم الرؤيا الشعرية عند أدونيس..... 492
5-1)- الكشف..... 492
5-2)- التجاوز..... 504
5-3)- النبوءة و ثنائية الحلم و الجنون..... 517
5-4)- ثنائية الرفض و النفي ..... 525
6)- ملامح الكتابة الجديدة عند أودنيس: محصلة المفاهيم ..... 534
- خاتمة..... 542
- قائمة المصادر والمراجع..... 558
- فهرس الموضوعات..... 593-587

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# مقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## 1- التعريف بإشكالية الأطروحة:

لقد تطفلت الدراسات النقدية الحديثة على رحيق الحضارة النقدية العربية، وقد تمظهر ذلك في اعتناق نقادنا العرب لتلك المقولات النقدية في طابعها الاحترافي الألسني، ومن ثمة أصبح جوهر الأزمة يكمن في تصورنا لطبيعة تلك الممارسات الإجرائية الحائرة، وفي عدم القدرة الموضوعية على تحديد المفاهيم، وتبرير استخدام مناهج معينة في القبض على مجمل الأرواح الجمالية المتمردة في عالم نصنا العربي.

ومن الدال جدا أن نشير في هذا السياق إلى أن اتجاه الباحثين نحو هذه الأزمة النقدية كاتجاه النقاد المحترفين فقد انقسموا إلى ثلاث فرق متباينة، فريق يرى أن الخلاص النقدي من شرك هذه الأزمة يكمن بالأساس في العودة إلى تراثنا النقدي الأصيل وانتشال مجمل المقولات النقدية من رحيقه النقدي المصفى، وفريق ثان يذهب إلى أن الجمع بين تراثنا النقدي والتراث الغربي دأب من شأنه أن يعمل على تقويض هذه الأزمة النقدية الحادة، وفريق ثالث – وهو يمثل الأغلبية – يقول بشرعية الأخذ من مفاهيم النقد الغربي ومنهاجه دون سواه.

وأحب أن أشير هنا إلى أن تفاقم هذا الانقسام الفكري بين النقاد وفؤون المثقفين كان في الفترة الممتدة بين (1981- 1995).

وإذا ما دققنا النظر في هذه المرحلة لاحظنا أن إشكالية النموذج النقدي قد ظهرت أعقاب احتكاك نقدنا بالنقد الغربي في منعطفاته المتباينة صوب الداخل من البنيوية إلى التفكيك. والنقاد على اختلاف مستوياتهم وفي تأسيسهم لهذه المناهج النقدية الاحترافية في ثوبها اللساني كانوا قد داعبوا النص الشعري مداعبات حرة تستهدف بناءه الهرمي وواقعه الجمالي، فهم حولوا الحقيقة الشعرية إلى حقيقة مساءلة عن المدلولات اللانهائية لهذه النصوص. وبهذه المطاردة اختلفت آراؤهم وتباينت أفكارهم في البحث عن هذه الحقيقة الشعرية بوصفها مجهولا أبديا يحقق للنص أبديته الدائمة المستمرة، إلى أن استقر مقام الحقيقة الشعرية في مجموعة من المعادلات الكمية تكشف عن عقلانية النقد الاحترافي في مده اللساني والتقني.

وما ينطبق على النقد الاحترافي اللساني في عملية التأسيس المنهجي للظاهرة الأدبية ينطبق أيضا على النظرية الشعرية التي هي وصف لمجمل النقاشات النظرية التي تدور حول طبيعة الشعر ومبادئه ووظائفه، سواء أكانت منهجية أم غير منهجية، فمجمل

الأحاديث والخواطر والانطباعات الذاتية التي خلّفها الشعراء النقاد في ملامستهم للعمل الشعري تمثل نظرية شعرية تسعى إلى خوض تجربة حميمية مع القارئ أو المتلقي، وقد تحولت تلك التأملات النظرية للكون الشعري إلى مجموعة من الأسس النظرية تختزل لنا بسط ومقام البرنامج الشعري في معادلات نظرية تكشف لنا عن حقيقة الواقع الشعري في تمرده وعنفوانه، وفي هذا السياق يقع التشابه بين المنهج النقدي والنظرية الشعرية من حيث كونهما عملا واحدا يتمثل في وضع أو رسم تصور ما عن الكون الشعري في عملية التأسيس لعالم النص الشعري.

إن القارئ لاستراتيجية ذلك التأسيس في معانقته لمختلف الأبجديات الجمالية لعالم النص الشعري يصطدم سواء على صعيد المنهج أو النظرية بطوفان من الأسئلة الحائرة، من مثل: هل أزمة مناهج النقد الاحترافي الألسني مردها إلى الانصياع الأعمى لتلك المقولات النقدية الغربية في صورتها العقلانية؟.

وهل الأزمة تكمن في انفصال هذه المناهج النقدية الاحترافية عن النظرية الشعرية عموما والنظرية الأدونيسية على وجه الخصوص؟ وبصيغة أخرى هل إشكالية النظرية الشعرية هي جزء لا يتجزأ من إشكالية النقد الاحترافي؟ وهل العجز يكمن في التصور النظري الذي تطرحه هذه المناهج النقدية الاحترافية أم أن العجز قابع في تلك الممارسات الإجرائية، التي تمارس على النص الأدبي واقعا نقديا لا يتفق مع أفقه الجمالي؟.

وإذا كان القاسم المشترك بين المنهج والنظرية هو المطاردة المستمرة لأقاليم الجمال في النص ترى أيهما أقدر وأقرب إلى المواطن الجمالية في النص الأدبي وإذا كانت ثمة فجوة بين المناهج الاحترافية والنظرية الشعرية فهل يمكن اعتبار النظرية الشعرية لا سيما النظرية الأدونيسية أداة فعالة لتخطي أزمتنا النقدية؟ وكيف؟ وهل أزمة النقد الاحترافي هي أزمة مرجعية كما ادعى ويدعي أولائك المشتغلون بقضايا نقدنا العربي في واقعنا الراهن؟.

وما هي أهم الملامح الجمالية التي أغفلتها هذه المناهج الاحترافية الألسنية في عملية التأسيس للمنهج النقدي؟.

2- موضوع الأطروحة وأهدافها:

تأتي هذه الأطروحة الموسومة بـ"الحقيقة الشعرية بين النقد الاحترافي والنظرية الأدونيسية، موازنة في الأصول والمفاهيم". لتجيب عن بعض هذه الأسئلة وذلك من خلال النظر في تلك العلاقة المحتشمة والمغيبة بين الأدونيسية- في منعطفاتها النظرية- وبين التصور النظري- للكون الشعري- الذي تعج به أطروحات النقاد المحترفين عربا كانوا أم أجانب، ومن دون إسدال ستار النسيان على ملاحظات الشعراء النقاد.

أقول موضحا: إن هذه الأطروحة هي محاولة جريئة وطموحة تستهدف أمرين: أولهما رصد مجمل التصورات والمبادئ النظرية التي حفلت بها الحركة النقدية قديما وحديثا لدى النقاد المحترفين، مع التركيز على عطاءات المناهج النقدية الاحترافية، إبتداء من البنيوية سيدة المناهج، وانتهاء بأحدث النظريات النقدية. وثاني هذه الأهداف هو رصد يستهدف إرساء التصور الأدونيسي، وذلك عن طريق جمع شتات أفكاره النظرية عن الكون الشعري، وصياغتها وتوصيفها توصيفا نقديا، وينبثق عن رصد هاتين التجربتين هدف ثالث يتمثل في استحداث حوار وموازنة بين النقد في صورته الاحترافية الألسنية والنظرية الأدونيسية. وقد مست هذه الموازنة زمرة من المفاهيم والأصول، وذلك بهدف التقاط وجوه الائتلاف والاختلاف بين قطبين أهم ما يميزهما هو المختلف، في ضوء الدائرة النقدية المعاصرة، وحسبنا أن مثل هذا الدأب جوهري إن كانت الموازنة تقع من زاوية القرب أو البعد من موطن الجمال في نصنا الأدبي. وفي هذا السياق يكمن جوهر الاختلاف بين ما قدمناه في هذه الأطروحة، وبين ما قدمه الباحثون والدارسون. ونستطيع الادعاء بأن فكرة عقد الصلة بين كتابات أدونيس النظرية وبين النقد الاحترافي في جملة من المفاهيم والأصول نزعم أننا لم نسبق إلى مثل هذه المعالجة النقدية.

وأحب أن أشير هنا إلى أن الجديد في أطروحتنا لا ينبع من دراسة هذه العلاقة المغيبة بين الأنموذج النقدي وأنموذج التنظير الشعري فحسب، وإنما الجديد أيضا ينبع من جمع ذلك الشتات الذي لم يستقر بعد في المؤلفات النظرية والأبحاث الأكاديمية، فجل الدراسات والأبحاث تشير إلى مبادئ النقد الاحترافي، ومبادئ التنظير الأدونيسي، ولكن

هذه الإشارات بقيت مجرد ملاحظات تنتظر توصيفها النقدي الجاد، وما ينسحب عن المفاهيم ينسحب أيضا على الأصول، فلم أجد بحثا أكاديميا واحدا استقل بدراسة مستفيضة عن أصول النقد الاحترافي أو أصول النظرية الأدونيسية، فالجديد إذن يكمن في صياغة ما هو مشتت ومبعثر ثم العودة بهذا الشتات إلى ينابيعه الأولى.

والواقع أن فكرة البحث في هذا الموضوع كانت محتشمة وباهتة قبل تشربها بملاحظات المبدعين المتخصصين وفي مقدمتهم أستاذي المشرف د. عبد الله حمادي و د. عبد الله العشي حيث عملنا جنبا إلى جنب على مداعبة موضوع هذه الأطروحة من حيث هو بذرة تحفها أسئلة حائرة، هي أسئلة النص الأدبي ومستقبله النقدي، ويبقى الهدف الأسمى من هذه الأطروحة هو إقامة حبل تواصل بين النظرية الشعرية، وفي مقدمتها النظرية الأدونيسية ومبادئ النقد الاحترافي في طابعه اللساني، إيمانا منا واحتسابا أن الحديث عن أزمة النقد الاحترافي في صورته اللسانية، لا يمكن أن يكون مشروعا ومقبولا في شرائع النقاد إلا من خلال تقديم مقترحات وبدائل نقدية تمكن من تخطي أزمتنا النقدية وإشكالاتنا المنهجية.

### 3- ذكر الدراسات السابقة:

وإذا كا ن لابد من الإشارة إلى الدراسات السابقة التي تتقاطع شكليا مع موضوع أطروحتنا، فإننا نزعم أن موضوع أطروحتنا هو من الجديد ذلك لأن الأبحاث الأكاديمية التي قدمت حتى الآن نجدها قد اهتمت بجانب النظرية الشعرية أو بجانب المناهج النقدية في مرحلتيهـــا الـسياقية أه النصانية، وبقيت عملية اللقاء بين هذين الجانبين مغيبة في بساطنا النقدي والأكاديمي. ومن الأطروحات التي حضيت فيها النظرية الشعرية في كتابات الشعراء النقاد العرب المعاصرين بعناية فائقة نذكر المجهود القيم الذي تقدم به الباحث عبد الله العشي لنيل درجة الدكتوراه في أطروحة بعنوان "نظرية الشعر في كتابات الشعراء العرب المعاصرين سنة 1992". وأما الجانب الثاني فإننا نذكر الجهد الطيب الذي تقدم به يوسف أوغليسي لنيل شهادة الماجستير في موضوع بعنوان: " اشكالات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية سنة 1996" هذه الأبحاث النقدية التي تمثل في تقديرنا مسارا ايجابيا من شأنها أن تعمل جنبا إلى جنب على تخطي أزمتنا النقدية وقد يكون لفكرة الجمع بينهما وما يعتري ذلك الجمع من استنتاجات أهمية قصوى في

6- أهم المصادر والمراجع:

أما عن أهم المصادر والمراجع التي رافقتنا في هذه الأطروحة فإننا نذكر:

(1) نظرية البنائية في النقد الأدبي لصلاح فاضل. (2) في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة لعبد الله إبراهيم. (3) مناهج الدراسة الأدبية الحديثة لمحمد عمر الطالب. (4) مفاهيم الشعرية لحسن ناظم. (5) الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، لعدنان حسين قاسم. (6) الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) لأدونيس. (7) زمن الشعر لأدونيس. (8) سياسة الشعر لأدونيس. (9) مقدمة ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي. (10) الشعرية العربية لعبد الله حمادي. (11) الشعرية لتدوروف. (12) قضايا الشعرية لرومان جاكبسون. (13) النظرية الشعرية (بناء لغة شعري، اللغة العليا) لجان كوهين.

ونود الاشارة في ختام هذه المقدمة إلى أن الأهداف السالفة الذكر ما كان لها لتتحقق وتستوي على صفحات هذه الأطروحة عرقا قبل أن تستوي حبرا أو إبداعا، لولا مساعدة الآخر وهنا لا يسعني سوى أن أنحني بأسمى معاني الشكر والتقدير إلى كل من رافقني في إنجاز هذا الجهد من أساتذة وزملاء وأخص بالذكر أستاذي المشرف د. عبد الله حمادي الذي كان لي نبراسا أضاء عتمة طريقي المحفوف بالأشواك والمخاطر منذ لحظة التفكير الأولى في موضوع هذه الأطروحة حين كان بذرة تنتظر سماء ممطرة، فكان أستاذي نعم الماطر بأفكاره الغزيرة الوثابة ورؤيته النقدية النفاذة إلى صميمية الأشياء وكبح جماح غموضها، فكلمة شكر لا تفيه حقه، ومن اجتهد وأصاب فله أجران ومن اجتهد ولم يصب فله أجر واحد.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

النبش عن جماليات النص ومطاردة مدلولاته اللانهائية والقبض عن أرواحه الجمالية الثائرة والمتمردة.

**4- خطة الأطروحة: قراءة أولى في الهيكل العام:**

لقد عملنا على هندسة وتصميم أفكار أطروحتنا في خطة منهجية كان لزاما علينا تقسيمها إلى تمهيد وثلاثة أبواب وخاتمة. تحدثنا في التمهيد عن اشكالية الحقيقة والحقيقة الشعرية حيث عمدنا إلى تقسيمه إلى ثلاث محطات تحدثنا في الأولى عن معنى الحقيقة بين المعلوم والمجهول وفي المحطة الثانية تحدثنا عن اشكالية الحقيقة والحقيقة الشعرية بين الفلاسفة والشعراء النقاد، فيما تعرضنا في محطة ثالثة إلى إشكالية الصراع بين النقاد المحترفين والشعراء النقاد- قديما وحديثا-وأرزأيهم أجدر وأحق بفهم الشعر.

وقد عملنا على عنونة الباب الأول من الأطروحة "بمناهج النقد الاحترافي الألسني" حيث قسمنا هذا الباب إلى ثلاثة فصول تحدثنا في الفصل الأول عن مرحلة البنيوية من حيث أصولها وأطرها النظرية واشكالاتها و تحدثنا في الفصل الثاني عن مرحلة السيميائية والأسلوبية من حيث أصولهما الفلسفية وتجلياتهما النظرية ومدار مقاربتهما للنص، لننتهي الحديث عنهما بالحديث عن اشكالاتهما النظرية والإجرائية. وتعرضنا في الفصل الثالث إلى مرحلة التفكيكية من حيث الأصول والأطر النظرية والمزالق النظرية والإجرائية وقد قفينا الحديث عن الباب الأول بمحاولة طموحة تستهدف تشخيص أزمتنا النقدية في علاقتها بأهمية تشكيل المفهومات أو الأسس النظرية.

وفي الباب الثاني الموسوم بـــ:"الشعرية. أصولها ومفاهيمها عند الغربيين والعرب" من الأطروحة حاولنا الاقتراب من عالم الشعرية بوصفها موضوع الشعر، ونظرا لهذه الأهمية التي تكتسيها الشعرية حاولنا تقسيم هذا الباب إلى فصلين تحدثنا في الفصل الأول عن الشعرية وذلك من خلال النبش أو التنقيب عن أصولها الفلسفية والبلاغية والنقدية ثم تحدثنا في مبحث ثان عن الشعرية في كتابا ت الغربيين الحداثيين سواءأكانوا شعراء نقادا أم نقادا محترفين وفي الفصل الثاني تحدثنا عن الشعرية في كتابات العرب الحدثيين سواء أكانوا نقادا محترفين أم شعراء نقادا.

ويأتي الباب الثالث الذي أفردناه لمفهوم وأصول الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس حيث قسمناه إلى فصلين تحدثنا في الفصل الأول عن الشعرية عند أدونيس حيث جرى التركيز على المنطلقات الأدونيسية في التأسيس للشعرية. ثم تحدثنا عن ملامح

وأصول مفهوم الشعرية لديه حيث قمنا بحصرها في انفتاح النص الشعري وكذا غموضه وكذا الفجائية أو الدهشة والاختلاف والرؤيا وحركية الزمن الشعري. وفي مبحث ثالث تعرضنا إلى ماهية وأولانية الشكل الشعري وشعرية اللغة الشعرية والظواهر الموسيقية عند أدونيس لننهي الحديث عن هذا الفصل بمحاولة طموحة تستهدف إعطاء مفهوم قار للشعرية من خلال الجمع بين مكونات ماهيتها الجزئية.

ويأتي الفصل الثاني الذي أفردناه للرؤيا الشعرية حيث جرى التركيز على جذورها الفلسفية والنقدية، وانتقلنا فيما بعد إلى الحديث عن منطلقات أدونيس في التأسيس لاستراتيجية الرؤيا الشعرية وذلك من خلال نبذه للقسمة الحادة بين ثنائية "الشكل والمضمون". وفي المبحث الثالث تعرضنا إلى ملامح وأصول الرؤيا الشعرية عند أدونيس التي تمثلت في الكشف والتجاوز والنبوءة وثنائية الحلم والجنون والرفض والنفي. وقمنا في نهاية هذا الفصل بإعطاء حوصلة لمختلف هذه الماهيات الجزئية، وذلك بهدف الوقوف على مفهوم الرؤيا الشعرية وما لهذا المفهوم من أهمية قصوى في تقويض أزمتنا النقدية. وقد قفينا هذه الأبواب بخاتمة ذكرنا فيها أهم ما توصلنا إليه من نتائج، وذلك من خلال تقويل هذه الأطروحة ما لم تقله في أبوابها الثلاثة، حيث تحولت خاتمة الأطروحة إلى لغة ثانية.

**5- منهجي في الدراسة:**

ومن المناهج التي رافقتنا في هذه الأطروحة نذكر المنهج الوصفي التحليلي حيث اعتمدنا عليه في وصف تلك المقولات النظرية التي عجت بها أطروحات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المنظرين. كما استفدنا أيضا من المنهج التاريخي الذي ساعدنا في التبصر والتطلع إلى تطور الماهيات والمفاهيم، وعرضها على هدى التصميم. وفي مقابل ذلك احتفينا بعطاءات النقد اللساني ولا سيما السيميائي في القول والتقول على بعض الإشارات العائمة في فضاء المنهج أو النظرية ومن دون إسدال ستار النسيان على منهج شبه مقارن مكّننا من المقارنة بين مجموعة من الخواطر والانطباعات الذاتية ومجموعة أخرى من المبادئ والآراء النقدية في طابعها الاحترافي اللساني. وخلف هذه المناهج جميعا تختفي روح نقدية ثائرة ومتمردة عن تلك القوالب النقدية الجاهزة هي روحنا وروح من امتلك معنا حسا فنيا يبحث عن تأسيس منهجي ونظري أفضل بعيدا عن عقم المنهج.

## 1- في معنى الحقيقة بين المعلوم والمجهول.

تعني كلمة حقيقة التطابق أو التوافق بين الشئ وما نتصوره عنه أو بين ما يدل عليه الملفوظ وبين الشئ ، وهذه الخاصية المزدوجة للتوافق تظهر التعريف التقليدي لماهية الحقيقة بوصفها أداة للمطابقة بين الشئ والعقل، والحقيقي هو الواقعي [1]. فالحقيقة تعني في كل الحالات تطابقا للعقل البشري مع الخالق، وأيضا توافق الموجودات فيما بينها، والذي يتأسس بدوره على توافق المخلوقات وتلاؤمها مع خالقها، وهو "التناسق" "Harmonic " المحدد من قبل نظام الخلق، هذا هو المدلول العام للحقيقة، وهو مدلول يقوم أساسا على فكرة الربط بين الشئ وما يدل عليه في صورته المرئية أو الواقعية.

بيد أن الحقيقة سرعان ما تتعرض إلى التشويه والتزييف حين يدب من حولها الشك ، فتغدو محايثة لليقين بفعل إطلاق العنان لحرية الذات الفردية وما ينجم عن هذه الحرية المنفتحة من اختفاء لحقيقة الموجود، كما يرى مارتن هيدجر ( Martin hedeger) :"إن ترك الموجود يوجد هو في ذاته إذن وفي نفس الوقت اختفاء، في الحرية المنفتحة الذازاين يتحقق اختفاء الموجود في كليته وذلك هو الحجب والاحتجاب (L'obnubirtion) [2] ، فماهية الحقيقة ليست أبدا "عمومية" فارغة لشمولية "مجردة" وإنما هي خلاف لذلك، المخفي الوحيد للتاريخ الفريد، هو أيضا ذلك المختفي الذي يكشف "معنى" ما نسميه بالوجود ومعنى ما تعودنا منذ مدة طويلة على التفكير فيه على أنه الموجود في كليته"[3].

إن الحقيقة في تصور " هيدجر" هي شيئ يرتبط بما خفي من الشيء؛ أي هي حقيقة معارضة لمعلوم الأشياء. وفي هذا السياق يكشف "هيدجر" عن مفهومه للوجود والزمان بوصفهما مفهومين يتنأيان عن التحديد، قابعين في دائرة المجهول :"فالوجود ليس شيئا معينا، ومن ثم فهو ليس من الزمان في شيئ. إلا أنه من حيث هو كينونة -في-

---

(1) ينظر مارتن هيدجر: التقنية-الحقيقة- الوجود، ترجمة محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط1، 1995، ص11، 13.

(2) المرجع نفسه، ص30.

(3) المرجع نفسه ص41.

الحضور يتحدد من خلال الزمان. الزمان أيضا ليس شيئا معينا ، ومن ثم فهو ليس من الموجود في شيء إلاّ أنه يمضي ، ويبقى ثابتا ومستغرقا في حضوره، دون أن يكون هو نفسه شيئا زمانيا، أي ظرفيا كحال الموجود القابع فيه..." [1]. فثمة استحالة قصوى في تحديد ماهية الوجود والزمان ، وذلك بالإعلان عن انفتاحهما وامتدادهما وهو انفتاح واستمرار قال به دعاة الحداثة في تأسيسهم للحداثة الشعرية ، حيث قالوا: بانفتاح الكون الشعري وباستحالة مفهومه ، مشيرين في الوقت نفسه إلى عدم ارتباط النص الحداثي بزمان معين واصفين إياه بالعابر والهارب من الزمان.

وفي سياق العلاقة بين الشعراء والفلاسفة ، وبين الشعر والميتافيزيقا يرى "زكريا ابراهيم" أن العودة إلى تاريخ الفكر الميتافيزيقي توقفنا على هذه الصلة "الوثيقة" التي جمعت بين الشعر والحقيقة (باعتبار الميتافيزيقا بحثا عن الحقيقة)، ومهما حاول الفيلسوف أن يحكم بالعقل مذهبه الميتافيزيقي ، فإنه لا بد أن يحمله الخيال إلى عالم تختلط فيه الحقيقة بالشعر ، ويستمر زكريا ابراهيم في توكيد هذه الصلة بين الميتافيزيقا والشعر فينقل عن جاك فال (Jean val) :"لئن كنا نجهل ماذا عسى أن تكون الميتافيزيقا وماذا عسى أن يكون الشعر، إلا أننا نعلم على الأقل أن جوهر الميتافيزيقا شعري، أليست الميتافيزيقا هي شعر الفلاسفة، كما أن الشعر هو ميتافيزيقا الأدباء؟ ألا يصبح الفيلسوف شاعرا لكي يصبح ميتافيزيقيا أفضل، والشاعر فيلسوفا لكي يصير شاعرا أفضل ؟! "[2]. فكل من الشاعر والفيلسوف في تحديد موقفهما من العالم لابد لهما من رؤية فلسفية في سبيل الوصول إلى قرارة الأشياء والصعود إلى قممها.

ومما تقدم نستشف أن معنى الحقيقة هو معنى ذو وجهين، الوجه الأول هو التطابق مع الواقع، أما الوجه الثاني فهو ما خفي من ذلك الواقع وما بطن منه، فكأن الحقيقة تتجلى في صورتين، صورة الظاهر والباطن أو صورة المعلوم والمجهول وبين هذا وذاك تنبجس ثنائية العقل والذات فتتحول الحقيقة في وجهها الأول إلى صورة من صور العقل،وفي وجهها الثاني تتحول إلى صورة من صور الذات ، وتبقى ثنائية العقل

---

(1) مارتن هيدجر: الحقيقة، التقنية، الوجود.ص91.

(2) ينظر عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة ، العوامل والمظاهر وآليات التأويل ، سلسلة كتب ثقافية شهرية ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ط1، 1990، ص33.

والذات هي أهم ثنائية في النظر إلى الحقيقة بوصفها حقيقة داخلية وخارجية وهذا ما سيتضح في المحطات التالية من هذا البحث.

## 1- مشكلة الحقيقة والحقيقة الشعرية بين الفلاسفة والشعراء والنقاد العرب المعاصرين:

كانت الحقيقة ولا تزال محل نقاش وجدل صاخب بين الكثير من فؤون الفلاسفة قدمائهم ومحدثيهم فمن الفلسفة الأفلاطونية والأرسطية إلى الفلسفة الحديثة، تتخذ الحقيقة موقعالها على شطآن هذا المسار الزمني والدال الخطي في صورته اللامنتهية، فقد تعرض الفلاسفة إلى جوهر الحقيقة وبمقصدية مزدوجة فعالجوا هذا الموضوع في ضوء ثنائية جدلية حائرة هي ثنائية السكون والتغيير وكذا ثنائية الداخل والخارج حيث عرضوا قضية الحقيقة على بساط البحث في مصدرها، فيما إذا كانت حقيقة الأشياء أو الموجودات كامنة في داخلها أو في خارجها، ومن ثمة قدم الفلاسفة المحدثون عرضا مفصلا عن جوهر الحقيقة.فمنهم من ردها إلى داخل الأشياء، ومن أنصار هذا الفريق نذكر كانط (Kant) وديكارت (Descartes) وبراكلي (Barclay) .وهناك من رد مصدر الحقيقة أو المعرفة الإنسانية إلى خارج الأشياء أو الموجودات.ومن أنصار هذا الفريق نذكر جون لوك (John look) وهوبز (Hoppes) وفريد ريك (F.Nietshe) نيتشه. وبين هذا وذاك ظلت الحقيقة في منتصف القرن السابع عشر الميلادي محل جدل في إمكانية تحققها في واحد من قطبي هذه الثنائيةالداخل أوالخارج.

وإذا كانت ثنائية الثبات والتحول هي أهم ثنائية ميزت فكرة النظر إلى الحقيقة محولة إياها إلى مشكلة فلسفية ، فإن الحقيقة قبل هيغل (Hegel) كانت كامنة فيما هو ثابت: إن ما هو هو. أي لا يمكن أن يكون غيره كضد -مبدإ التناقض- أو وسط- مبدأ الثالث المرفوع- ومعه تكون الحقيقة متغيرة، حركة.وعلى الرغم من أن بوادر فهم الوجود بالتعويل على هذا المبدأ قد ظهرت مع فيختة (Ficht) وشيلينغ (Chilling) فإن القول بفلسفة التغيير قد بدأ متحققا مع هيغل، وذلك في تصوره لنظام الوجود بوصفه شيئا متغيرا لا ثابتا[1]

(1) ينظر: محمدين صالح: الشعراء على يمين وعلى اليسار الشعراء، دار الحقيقة ، ط 1994،1 ص60 .

[illegible] يبين صعب أن نرى أن زمننا هو زمن تحول إلى مرحلة جديدة (...) إنه على وشك اختزان هذا العالم في الماضي وهو يعمل على تحوله الخاص وفي الحقيقة لا يوجد الفكر أبدا في حالة سكون ولكنه دوما محمول في حركة متقدمة بلا نهاية..."[1]، أي أن العالم كله ، عالم الطبيعة والتاريخ والفكر متمثل كسيرورة لا يطبعها التحول والتغير بصورة دائمة.

وتتحول الحقيقة في أطروحات هيغل إلى فاعلية جمالية حينما تعلن الذات مطارداتها الجادة للبحث عنها وللكشف عن مجهولها الأبدي. فهيغل أعطى الأولوية للذات في فهم الوجود، فالذات تحتاج إلى الخروج إلى الطبيعة لتأكيد ذاتها، وأولوية الذات في تفكير هيغل بينة فهي قابلة لأن تستوعب العالم بكل متناقضاته وهي إذ تستوعب العالم تسبح في المطلق،فهي على حد تعبير روجي غارودي نقطة انطلاق وأيضا نهاية الفلسفة الهيغلية،علامتها الأولى والأخيرة هي الحرية[2]. فالذات عند هيغل في اتحادها بالمطلق تظل هي الفاعلة في التحديد.وبالتالي فكل ما تطرحه من اقتراحات يبقى غير قابل لتفهم إلا بالعودة إليها،وإن إلحاح هيغل على مسألة التاريخ للكشف عن طبيعة العقل وفاعليته بتأسيسه للحداثة،وذلك من خلال إعلانه للتناقض كمصدر معرفي يتوضيحه أن الحقيقة تظهر أولا كفاعلية جمالية :"إذا أردنا أن ننسب للفن هدفا نهائيا، فإنه لا يكون إلا كاشفا للحقيقة، طرح ما يجالج الروح الإنسانية بطريقة ملموسة ومحزنة..."[3].

وهنا نلحظ كيف أن هيغل قد عمل على التوحد بين الذات والخارج في الكشف عن الحقيقة، مادامت الحقيقة تتموقع في الخارج، فلا يمكن للعقل أن يتوصل إليها لأنه يبحث في داخل الأشياء، وبالتالي فإن الذات هي القادرة على القبض على مجمل التناقضات الواقفة في العالم الخارجي.

وإذا كانت الفلسفة الأفلاطونية قد جعلت عنق الإنسان مشرئبا نحو مثال يصبو إليه فإن الفلسفة المادية قد لوت عنقه إلى الأرض ، فمنها يخرج وإليها يعود.في حين

---

(1) ينظر: محمد بن صالح: الشعراء على يمين وعلى اليسار الشعراء، ص60.

(2) ينظر: روجي غارودي: فكر هيغل، ترجمة إلياس مرقعي، دار الحقيقة، بيروت، ط1، د.ت، ينظر الفصلين: الروح الذاتي والروح الموضوعي.

(3) ينظر: محمد بن صالح، الشعراء على اليمين وعلى اليسار الشعراء، ص61.

أن الكانطية جعلته متذبذبا بين الاتجاهين؛ لأنه يخلق المعرفة أو الحقيقة، ويدرك في الوقت نفسه أن العالم قائم هناك في ذاته وبدلا من أن يعيش ملتحما به فإنه يعيش مغلقا خارجه[1].

وتبعا لذلك فإن التحليل الكانطي يؤكد أن الحقيقة تنبع من داخل الأشياء حيث لا يمكن تفسير حقيقة الموجودات خارج المسار التاريخي.ويفترض استمرار طبيعة بشرية ثابتة ثبات منطق أرسطو، الذي كان لا يزال يستعمل أداة لتفكير كانط[2]، والحقيقة بهذا التصور تفسح مجالا خصبا للحوار العقلاني بين العقول، فتنتقل من عصر إلى عصر بحثا عن الحقيقة الاتصالية، والشك في كل ذلك يحتل مكانة هامة في هذه الفلسفة ، وبالقدر الذي يوضح الإرباك ويقيم قواعد الحقيقة المشكوك فيها. وثمة تعارض كبير في النظر إلى الحقيقة بين الفلاسفة المثاليين والماديين وإن كانت الحقيقة عند ديكارت تعني اليقين فهي عند نيتشه تتماثل مع ما نعتبره حقيقيا ثم إن الإنسان عند ديكارت هو معيار كل موجود بالمعنى الذي يدعى معيار تحرير فعل التمثل إلى حد اليقين مؤكدا ذاته، وأما عند نيتشه فليس المتمثل بما هو كذلك مجرد إنتاج الإنسان، فكل تشكيل لنظام ما هو إنتاج الإنسان وخاصيته بما هو مطلق السيادة.

ويشير محمد بن صالح إلى هذه الأفكار الفلسفية في مداعبتها للحقيقة ، حيث يقارن بين تصور كل من ديكارت ونيتشه لمصدر الحقيقة في علاقتها بالذات الإنسانية وبعد هذه المقارنة اليسيرة يرى محمد بن صالح أن الإنسان في تصور نيتشه هو عبارة عن دوافع وانفعالات وأن الحقيقة هي ما نعتبره حقيقيا وأن كل تأسيس لنظام ما هو إنتاج إنساني عندما يستطيع الإنسان ممارسة سيادته. ويقلل نيتشه من شأن العقل في الكشف عن الحقيقة، فالعقل لا يقول حريته.وتبعا لذلك فإن الإنسان مطالب بالعودة إلى ذاته ومن دون الانطلاق من محاصيل المعرفة السالفة، من انفعالاته ودوافعه.وهو بذلك يدرك عدمية المعرفة السائدة[3].

---

(1) ينظر: حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، سنة 2001، ص55.

(2) سالم يفوت: مداخل إلى الفلسفة المعاصرة، ترجمة خليل أحمد خليل، دار الطليعة، بيروت، ط1، ص1988، ص12.

(3) ينظر: محمد بن صالح: الشعراء على اليمين وعلى اليسار الشعراء، ص64-65.

وإن كان هذا هو التصور العام لمصدر الحقيقة في أطروحات الفلاسفة فإن الحقيقة لديهم قد تموقعت على قطبين هما الذات والعقل وفي كلتا الحالتين ظلت الحقيقة منوطة بالعدمية واللانهائية، وظل السؤال عنها قابعا في دائرة الأبدية.

والحق إن الناظر لشكل الحقيقة يجدها قد شهدت نمطين من الحقائق، الحقيقة الأولى هي الحقيقة الفلسفية وأما الثانية فهي الحقيقة الشعرية والحقيقة الفلسفية " كالمعرفة سواء كانت معرفة حسية أو تأملية أو تجريبية لا تلتزم بالخضوع إلى طرائقية العلم وخطواته التجريبية (...) فهي في بحثها عن المغزى والقيم لا تهدف إلى إقامة القوانين بل يتعدى مبتغاها إلى إقامة نوع من اليقين الخاص أو إن شئنا من الحقيقة الشخصية (...) وهي مناط الفلسفة الإستشراقية التي تحدد ميادين البحث وآفاقه. وهي التي تدفع به دوما للإجابة عن الأسئلة المغلقة"[1].

إن الحقيقة الفلسفية تنزع عن نفسها طابع العلمية؛ لأن الحقيقة العلمية خاضعة للعلم ومستمدة من التجربة في وصفها للوقائع المادية، في حين أن الحقيقة الشعرية تسعى جاهدة إلى البحث في الوقائع الروحية والنفسية فتتحول بذلك البحث إلى حقيقة شخصية ذاتية، وفي هذا السياق يطرح نزار قباني سؤالا مؤداه: هل الشعر حقيقة مطلقة؟ فيأتي جوابه بالتوكيد على انفتاح الحقيقة الشعرية على اللامنتهى مشفعا كلامه بأمثلة استقاها من الواقع المرئي:" منذ أن كان الشعر حتى اليوم ثبت أنه يجب أن يكون للشعر حقيقة مطلقة، وأنا لا أعني بذلك أبدية الشعر، الشعر سماء فيها نجوم وشموس، تغيب وتظهر وتغير مداراتها، سماء تارة خريفية وأخرى شتائية وثالثة ربيعية إلا أن الحقيقة السماوية تبقى واحدة، يظل هناك سماء، البحر أيضا حقيقة، حقيقة البحر هي الحقيقة الشعرية، الحقيقة البحرية تعاني من مد وجزر وتيارات وعواصف، لكن البحر هو البحر رغم كل شيء ، حقيقة الماء في البحر باقية، التحولات الشعرية شيء حتمي، لكن هذه التحولات لا تجري أبدا في الفراغ في العدم وفي الفوضى تحول الصيف إلى ربيع"[2].

---

(1) حبيب مونسي: فلسفة القراءة وإشكالية المعنى ص22.

(2) نزار قباني: في محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1978، ص105، 106.

إن الحقيقة الشعرية بوصفها حقيقة جمالية لا تعرف الاستقرار ولا الثبات ولأنها منوطة بالتغيير فهي هدم مستمر للقوانين والقواعد الثابتة وتدمير لأشكال التعرية البالية، فهي حقيقة هاربة باستمرار تنشد دوما طابعها العدمي والسر في ذلك أن الحقيقة الشعرية مصدرها هو الإنسان كما عبر الفلاسفة المثاليون وخلف هذا الشعار يختفي نزار قباني ويعلن هو الآخر أن الحقيقة الشعرية ذات مصدر إنساني ، فبعد ثلاثين عاما ثبت له :"أن الحقيقة الشعرية ليست موجودة في الأنابيب(...) ولا في الكيمياء وإنما هي موجودة في الإنسان ، وبكلمة أخرى أن الإنسان هو مصدر السلطة الشعرية..." [1]. لقد نفى نزار قباني عن الشعر طابعه التجريبي وزج به في عوالم التجريد بحثا عن الحقيقة الأبدية ، وقد عبر د. عبد الله حمادي عن هذه الحقيقة تعبيرا دقيقا حينما أضفى عليها طابعا تجريديا ، ففي سياق حديثه عن وظيفة الشعر يشير إلى أن الشعر لا ينهض بالوظائف التي ينهض بها العلم إلا إذا كفّ أن يكون شعرا ذلك أن الحقيقة المجردة ليست غرضا من أغراضه فعذبه أكذبه[2].فالحقيقة الشعرية عند د. حمادي ليست مجرد مرآة ناقلة للواقع وحقائقه، فالشعر غاية في ذاته وقيمته تكمن في انفتاحه وتساؤله عن المجهول والمطلق.

ومن الدال جدا أن نشير إلى أن الحقيقة الشعرية كانت محل بحث من طرف النقاد في عملية التأسيس للمناهج النقدية الاحترافية في ثوبها الألسني،وهي عملية ترجع مصدر الحقيقة الشعرية إلى ما هو قابع في الداخل ومن ثمة أعطت الأولوية لسلطة العقل في تفسير الظواهر الجمالية، وغدا الجمال في النص الأدبي منحدرا من مجمل العلاقات بين وحدات النص ومفرداته ومكوناته، وهو شيء عمل النقاد المحترفون على تكريسه في تأسيسهم للبنيوية والسيميائية والأسلوبية والتفكيك، في حين أننا نجد أن منظري الشعر قد عملوا على تكريس سلطة الخارج في الكشف عن مختلف العطاءات الجمالية القابعة خلف ستائر وحدات النص ومفرداته ومكوناته، ومن ثمة لعبت الذات دورا رئيسيا في انتاج مبادئ وآليات التنظير الشعري في كتابات الشعراء النقاد، وعليه فإن الحقيقة الشعرية مثلها مثل الحقيقة في أطروحات الفلاسفة في بحثهم عن الحقيقة

---

(1) نزار قباني: ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط2، 2000، ص148.

(2) ينظر: عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرنخ والسكين: منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000، ص 5-6

الفلسفية، وإذا كانت الحقيقة في ضوء الجدل الفلسفي يتجاذبها قطبان هما الذات والعقل فإن الحقيقة الشعرية هي الأخرى قد تجاذبتها سلطتان سلطة العقل في التأسيس للمناهج النقدية وهي سلطة ترى أن الحقيقة الشعرية هي حقيقة داخلية وسلطة الذات هي سلطة خارجية ترى أن الحقيقة الشعرية هي حقيقة خارجية خلاصتها انطباعات ذاتية وشخصية، وتمثل النظرية الأدونيسية نموذجا حقا لهذه السلطة.

### 3ـ مشكلة الصراع بين الشعراء النقاد والنقاد المحترفين:

الواقع أننا إذا ما ألقينا النظر على تاريخ النقد الأدبي عند العرب فإننا نقرأ الكثير من الأخبار الدالة على الصراع بين الشعراء النقاد والنقاد المحترفين، فالفرزدق مثلا يضيق بعبسية الفيل وبعبد الله الحضرمي فيهجوهما. ويسخر ابن الرومي من النقاد غير الشعراء فيقول :

قصرت بالشعر حين تعرضه *** على مبين العمى إذا انتقده

ما قال شعرا ولا رواه، فلا *** تعلبه كان، لا، ولا أسده[1].

ويخاطب عمار الكلبي قائلا:

ما كل قولي مشروحا لكم، فخذوا *** ما تعرفون، وما لم تعرفوا فدعوا[2].

ويرى أرباب المدرسة التأثرية أن الفنان لا ينقده "سوى الفنان، ولا ينقد الشاعر سوى الشاعر"[3]. وهذا الرأي للتأثريين نجد صدى له، كما يقول – محمد غنيمي هلال– عند توماس إليوت من شعراء العصر الحديث، ولم يكن الطرف الآخر لهذا الصراع أقل ادعاء. ففي تاريخ النقد العربي، فكرة معروفة مفادها أن للنقد رجاله، فابن سلام الجمحي يقول:"الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر الصناعات"[4].

---

(1) (2) ينظر: زراوط: الحداثة في النقد المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997،ص65، 66.

(3) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت، ط1974،1 ، ص372.

(4) ابن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، تحقيق محمود شاكر، دار المعارف بمصر، القاهرة، د.ت، ص7.

ويقول الخليل بن المنذر:" إنما أنتم معشر الشعراء، تبع لي"[1]. ويقدم الشاعر العربي نفسه بوصفه الناقد الجيد للشعر ، فالبحتري يسعى جاهدا إلى حصر القدرة على ممارسة النقد بمن يصنع الشعر ويعاني خلقه، دون أن يشاركه في ذلك من يتعاطاه، يقول البحتري " ليس هذا من شأن ثعلب وذويه من المتعاطين بعلم الشعر دون عمله، إنما يعلم ذلك من دفع في سلك طريق الشعر إلى مضائقه، وانتهى إلى ضروراته"[2].

ويرى المتنبي الرأي نفسه ، مضيفا إليه شيئا من التعليل ، لإيضاح ميزة الشاعر على الآخرين وتأكيدها ، يقول المتنبي، مخاطبا سيف الدولة، مسهما في نقاش نقدي أثير في بلاط الأمير الهمذاني :"... إن الثوب لا يعرفه البزاز كما يعرفه الحائك لأن البزاز يعرف جملته والحائك يعرف جملته وتفاصيله"[3]. والواقع أن القراءة المتأنية للأخبار النقدية المأثورة عن الشعراء العرب يفيدنا أن الأمر لم يكن مجرد ادعاء فحسب، إذ إننا نلمس على مر التاريخ الأدبي، دورا نقديا للشاعر، يحتاج تقديره إلى شيء من التفصيل.

ولعل نظرة خاطفة على كتابات الشعراء النقاد في القديم تمكننا من معرفة الدور الريادي الذي بلغوه في تأسيسهم لمقولات نقدية أصبحت في زمننا هذا مقولات أساسية قامت عليها حداثتنا النقدية واستمدت منها رحيقها الفياض.فالقول بالقيمة الإنسانية في الشعر وإن كان قولا نقديا ، إن هو إلا دعوة صريحة ونقدية تنبع من أصالتنا الشعرية وهي أصالة متجذرة في شعر المتنبي وقصائد الشعراء الصعاليك :" ففي أواخر العصر الأموي، ارتفع صوت الشاعر الكميت بن زيد الأسدي داعيا إلى الاهتمام بالإنسان وقضاياه بعد أن صار الشعراء يهتمون بالديار والرحلة ويعلن الكميت أن ساكن الديار هو من يهمه لا الديار ، وقضايا هذا الإنسان هي التي يجب أن تكون هم الشاعر المبرّح"[4].

وإن كانت مقولة الاختلاف هي أهم ما يميز الحداثة الشعرية في بنائها الهرمي، الشامخ اللامنتهي، فإن أبا نواس قد دعا إلى ذلك من قبل ، فقد دعا إلى الفرادة في

---

(1) ينظر: زراوط: الحداثة في النقد المعاصر، ص66.

(2) المرجع نفسه، ص67.

(3) ينظر: زراوط: الحداثة في النقد المعاصر، ص67.

(4) المرجع نفسه، ص81.

الموقف، فهو يقول :" ديني لنفسي ودين الناس للناس" كما دعا إلى الفرادة في التعبير، كما أشار أبو نواس إلى تجربته في الخلق وهي تجربة تجاوز فيها الصدور المباشر عن العيان إلى الصدور عما يخلقه العيان في الذات، والشاعر في تصور أبي نواس يظن في الأشياء ، يرى فيها ما لا يراه الأخرون، يظن لعينه الثالثة أشياء وأشياء في الشيء الواحد[1].

ونلتقي بشاعر وناقد آخر هو أبو تمام، فقد عمل على تخطي النموذج الشعري القديم وذلك بمخالفته لأبجديات عمود الشعر في كتاباته الشعرية، حيث غدا عمله الشعري ممارسة شعرية حداثية، تكشف عن حسه الفني الكبير في تفجيره لبنية اللغة الشعرية من الداخل، وهو بذلك يكون قد قدم وصفة شعرية مملوءة بالشروخ والانزياحات، التي من شأنها أن تثير مجموعة من الإيحاءات والدلالات يتصبح فيها القصيدة الشعرية مجموعة من الإشارات العائمة في وادي اللغة. وقد أولى أبو تمام المتلقي عناية فائقة، وهو يريد منه أن يرقى إلى مستوى الشاعر ويتضح لنا ذلك من خلال إجابته عن السؤال القائل :"لم لا تفهم ما يقال" فأجاب قائلا :"ولماذا لا تفهم أنت ما يقال؟".حيث ألقى أبو تمام كامل المسؤولية على عاتق القارئ أو المتلقي. وإن اختيار أبو تمام لمجموعة من القصائد الجيدة وجعلها في ديوان سماه ديوان الحماسة، لدليل واضح على ممارسته في دراسة النصوص وتمييز جيدها من رديئها، وهذه الممارسة تمنحه صفة الناقد. ويشير إحسان عباس إلى: "أن الاختلاف بين مختارات أبي تمام وشعره ناجم عن التباين بين أبي تمام الناقد وأبي تمام الشاعر"[2].

إن هذه الإشارات لمقولات الشعراء النقاد العرب القدامى والنقاد المحترفين، تؤكد للعيان إشكالية الصراع القائم بين الشاعر والناقد، وقد ظهر من خلال النصوص السالفة الذكر أن الشعراء النقاد يمتلكون حسا فنيا لم يترجم نقديا، فقد أحسوا أن جماليات النص الشعري قد ظلت أسيرة ومستعصية عن الذوق النقدي الاحترافي، وقد تعالت أصوات الشعراء النقاد في عصرنا الحديث منددة هي الأخرى بالعمل النقدي، حيث يرى إلياس أبو شبكة وأنسي الحاج وأمين نخلة أن العمل النقدي عبث لا طائل

---

(1) ينظر: زرارط: الحداثة في النقد المعاصر، ص85.

(2) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط1، د ت، ص401.

تحته[1]، فهؤلاء الشعراء لا يرفضون العمل النقدي من حيث هو رؤى نقدية تسعى جاهدة إلى القبض على مختلف الأرواح الجمالية المتمردة في عالم النص الشعري،وإنما يرفضون تحويل العمل النقدي إلى مجموعة من القواعد والمعايير الثابتة؛ لأن الشعر عندهم هو قوة مجهولة بإمكانها التعبير عن دورة حياتية لا جنسية لها، ولأن النظريات وإن صلحت في ميادين السياسة، فإنها تعيش على هامش الشعر ولا تدرك جوهره ومصدره، ولأنه من المستحيل أن نحاول بلغة وضعية تحديد لغة المجاز، والكناية لغة الروح، لغة الحس الوجداني حتى أن الفلسفة لا تتسع لتحديد الشعر.

إن هذا الفهم يقودنا إلى فكرة مفادها أنه ليس من دور للنظرية في الخلق، و"النظريات كلها لا تصنع شاعرا ولا تخلق قصيدة"[2]. تلك حقيقة يعلنها معظم الشعراء النقاد العرب بوضوح، لا سيما أدونيس :" فالقصيدة الكبيرة تستخرج منها النظرية ولا تسبقها وأنه يجب أن تنبجس النظرية من النص الكتابي، فالنظرية من هذه الزاوية، عقيمة الفائدة، فما ينفع أن تكتب قصيدة وفق هذه النظرية"[3]. فالنظرية الشعرية تتأسس على أنقاض الإبداع ، بل تتولد منه ولكنها سرعان ما تتجاوزه إلى إبداع آخر، إنه الجري مع النص والسباحة بسرعة أكثر منه،حتى يتسنى للنظرية الشعرية التعانق معه، ويبقى الكون الشعري في تصور أدونيس كونا مجهولا؛ لأن الشعر :" لا يوصف ولا يحدد ومن لا يعرف الشعر، أو يحسه مباشرة يستحيل عليه أن تكون له أدنى معرفة عنه"[4]. وهنا يشير أدونيس زيادة على انفتاح النص الشعري وتناسل معانيه إلى شيء آخر أكثر أهمية وأعني بذلك الحس الفني، فالناقد المحترف وإن امتلك جل القواعد والآليات النقدية ، فإن ذلك لا يمكنه من السفر في أدغال النص والكشف عن دلالاته الجمالية إن لم يكن ذلك الناقد متسلحا بما أسماه أدونيس بالحس الفني.

---

(1) ينظر: زرلوط: الحداثة في النقد المعاصر، ص90.

(2) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص317.

(3) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) ، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص156.

(4) أدونيس في منير العكش: أسئلة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1979، ص126.

إن ما تقدمهمن نصوص وشواهد يكشف للعيان أن فكرة الصراع بين الشعراء والنقاد المحترفين، هي فكرة متجذرة في القدم ومقولات الشعراء النقاد في معارضتهم للنقاد المحترفين قديما وحديثا تقف شاهدا على أن الشعراء النقاد هم أدرى من غيرهم بمصباح الشعر.

وسنحاول في الفصول التالية من هذه الأطروحة صياغة مجمل الأفكار والتصورات النظرية التي عجت بها كتابات النقاد المحترفين في تأسيسهم لمناهج نقدية استفادت من عطاءات المـــد اللساني. فيما سنتعرض أيضـــا إلى تـــلك الانطباعات أو الخواطر الذاتية، التي اشتملت عليها كتابات الشعراء النقاد متخذين من النظرية الأدونيسية نموذجا حيا في إنتاج ملاحظات نظرية تبشر بتفكير نقدي واعد،سنرى في محطات لاحقة مدى قربه من مواطن الجمال في العمل الأدبي، وذلك من خلال بعض الموازنات اليسيرة بين التجربة الاحترافية والتجربة الأدونيسية في ملامستها لجماليات النصوص الشعرية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# الباب الأول

## مناهج النقد الاحترافي الأدبي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# الفصل الأول

## مرحلـــــــــــــة البنيوية

- النقد الإحترافي: مسارات وتجليات أولى.

1- في ماهية البنيوية.

2- التنقيب عن أصول البنيوية.

2-1- التنقيب عن الأصول الفلسفية .

2-2- التنقيب عن الأصول اللسانية .

3- الروافد الكبرى للبنيوية :

3-1- البنيوية الشكلانية .

3-2- معالم البنيوية التكوينية.

أ- رؤية العالم.

ب- الفهم و التفسير .

ج- البعد الجماعي .

د- الوعي الفعلي و الوعي الممكن.

هـ - البنية الدالة

4- النص الأدبي من مستويات التحليل البنيوي إلى مدار المقاربة البنيوية.

5- رواج البنيوية في تجربة النقد الاحترافي الألسني

6- إشكالات البنيوية .

6-1- تصريحات النقاد الغربيين بأزمة البنيوية.

6-2- تصريحات النقاد العرب بأزمة البنيوية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

- النقد الاحترافي: مسارات وتجليات أولى.

كانت العرب في جاهليتها أمة فصاحة وكلام و لسان مبين ، والقراءة النقدية في التصـــور النقدي القديم كانت منصبة على كلمة واحدة أو بيت على الأكثر، ولما شهدت الكـــتابة الاحترافـــية شيئا من التطور ابتداء من نهاية القرن الثاني للهجرة، فإن القراءة بـــدأت هي الأخرى تتسم بالشمولية و على امتداد المدونة كاملة في الكثير من الأطوار وفي هذا السياق يحاول د.عبد المالك مرتاض التأصيل لمصطلح القراءة الاحترافية في تراثنا النقدي ، حيث يرى أن :" المرزوقي من أشهر أوائل القراء الأدبيين الذين عالجوا الـــنص الشعري باحترافية عالية و بذائقة مرهفة ، فذهبوا في تأويله المذاهب العجيبة ، ولعل الذين جاءوا بعده لقراءة نصوص الحماسة – وسواء علينا أكانوا أدبيين أم لغويين نحويين – أن يكونوا عاجوا عليه و أفادوا منه ..."[1] .

ويشـــير عـــبد الملـــك مـــرتاض فـــي موضع آخر إلى " أن القراءة المنهجية الاحترافـــية قـــد تكون انطلقت مع عمل أبي بكر محمد بن يحي الصولي المتوفى عام (335هـــ) حول حماسة أشعار أبي تمام ، مع جملة من محترفي الشروح الأدبية أثناء القـــرن الـــرابع للهجرة ، كالآمدي (ت371هـــ) و ابن جني (ت392هـــ) و أبي هلال العســـكري (ت395هـــ) ، و خصوصا المرزوقي (ت421هـــ)..."[2] إن هؤلاء النقاد ينـــتمون إلى دائرة النقد الاحترافي في تصور د.عبد الملك مرتاض، وقد أضفى عليهم هـــذه الصفة لأنهم داعبوا النص الأدبي مداعبة جديدة وبروح منهجية عالية تختلف عن الـــروح المنهجـــية السائدة من قبل ، و التي تنظر إلى النص الأدبي نظرة جزئية تبعده عـــن طابعـــه الشمولي. ونشير هنا إلى أن عبد الملك مرتاض قد تفرد بذكره لمصطلح القـــراءة الاحترافية ، وذلك من خلال معالجته لمصطلح قراءة القراءة من الهواية إلى الاحـــتراف ، فلـــيس هناك من أطلق مصطلح القراءة الاحترافية وأصل له كالدكتور عبد الملك مرتاض .

و الواقـــع أن النقد الاحترافي لم يأخذ طابعه المنهجي المنظم إلا على يد مجموعة مـــن الـــنقاد في العصر الحديث ، وهذه التسمية لصيقة بالنقد الفرنسي من البنيوية إلى

---

(1) عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة – تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، وهران الجزائر ، ط1 ، 2003 ، ص 83.

(2) المرجع نفسه ص 84.

التفكيك ، وما تلاها من موضات نقدية أخرى كالتلقي ، وهي كلها ذات أصول غربية. ومما هو معلوم أن الناقد العربي في أواخر الستينيات عاش مرحلة وعي بضرورة استبدال الأدوات النقدية القديمة و الابتعاد عن الذاتية لجعل النقد موضوعياوأقرب إلى العلمانية. وقد وجد النقد الاحترافي في تفتح اللسانيات ضالته المنشودة ، خاصة أن هذا التفتح قد أعطى ثماره في الغرب مع الشكلانيين الروس ، ثم البنيويين ، ويلخص توفيق الزيدي فكرة انتقال النموذج اللساني إلى النقد العربي ، حيث يكشف لنا عن طرائق هذا الانتقال في محطات ثلاث :

1- عرض الكتب و المقالات ثم النظريات .

2- الترجمة .

3- التنظير(1)

و الثابت لا المستحول أن النقد الاحترافي طابعه الألسني بدأ يستعيد موقعه الصحيح في الدراسات التحليلية ، في مرحلة السبعينيات ، وأقول يستعيد؛ لأن الأصل في وعينا النقافي هو أصل لغوي ، وإذا ما استعدنا هذا الوعي فإننا نستعيد أصلا من أصولنا الحضارية، و لئن كان الغربيون قد بزونا اليوم فيما أنجزوه من درس لغوي من دي سوسير في مطلع هذا القرن حتى اليوم ، فإن الواجب المعرفي يدفعنا إلى التبصر بتلك المراحل التي شغلها النقد الاحترافي الألسني ابتداء من البنوية و انتهاء بالتفكيك .

---

(1) ينظر: توفيق الزيدي ، أثر اللسانيات في النقد الأدبي ، الدار العربية للكتاب ، المطبعة التونسية تونس ، ط1، 1984 ، ص18 ، 39



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## 1- في ماهية البنيوية:

لا يتأتى فهم البنيوية إلا بتحديد مفهوم البنية (Structure) و ضبطه ضبطا دقيقا، و البنية مشتقة من الفعل اللاتيني (Stuere)، أي بنى، و هو يعني الهيئة أو الكيفية التي يوجد الشيء عليها، أما في اللغة العربية فبنية الشيء، تعني ما هو أصيل فيه و جوهري و ثابت، و لا يتبدل بتبديل الأوضاع و الكيفيات . و إذا ما تساءلنا عن ماهية البنيوية، فإن شولز (Robert Scoles) يجيبنا عن ذلك بتعبير مختصر مفاده أن «البنيوية في معناها الواسع هي طريقة بحث في الواقع، و ليس في الأشياء الفردية، بل في العلاقات بينها» [1]، و البنيوية في معناها الأخص هي: «محاولة نقل النموذج اللغوي إلى حقول ثقافية أخرى» [2]، و على جانب آخر من السعي في الإطار نفسه، كان رولان بارث (Roland Barthes) و تودوروف (tzvetantodorov) و جوليا كريستيفا (Gulia Kristeva)، يبحثون عن بنية في كل قراءة لعمل أدبي ما و يجتهدون في ذلك لاكتشاف القواعد التي تنظم عمل البنية.

و إذا كان ليفي شتراوس يعنى بالكشف عن الأبنية العقلية اللاواعية في النشاط اللغوي للإنسان، فإن البنيويين في مجال النقد الأدبي كانوا معنيين بالكشف عن طبيعة النظام اللساني، وجوليا كريستيفا تعرف النص بأنه: «جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة» [3] و في مقابل ذلك يسند رولان بارت للنص الأدبي وظيفة تجعل العلاقة المثالية بين المؤلف و اللغة واقعا ملموسا، من خلال كلمات النص نفسه.فاللغة عند بارث تمتلك نوعا من الهيمنة على مجريات تصنيف الكلام، و لذا فهو يصفها بأنها:« سلطة تشريعية، اللسان قانونها » [4]، و بالتالي فإن النص عند كل من بارث و كريستيفا

---

(1) روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ترجمة حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق1984، ص 14.

(2) عبد الله إبراهيم: في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، الدار البيضاء، مركز الإنماء القومي،بيروت، ط2 ، ص 41.

(3) رولان بارث: نظرية النص، ترجمة: محمد خير البقاعي، مجلة العرب و الفكر العالمي، 3/4، 1988، ص 93.

(4) رولان بارث: درس في السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، مجلة الكرمل، ع 18، 1985، ص 25، ثم ينظر عبد الناصر حسين محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط 1، د.ت، ص 39.

تشكل طبيعتها و طبيعة مكوناتها الجوهرية، و هذه المكونات تجتمع لتعطي في مجموعها خصائص أكثر و أشمل من مجموع ما هو في كل واحدة منها على حده ، و لذا فالبنية تختلف عن الحاصل الكلي للمجموع لأن كل مكون من مكوناتها لا يحمل نفس الخصائص إلا في داخل هذه الوحدة، و إذا خرج عنها فقد نصيبه من تلك الخصائص الشمولية.

ب- التحويلات:(Transformation)

و معناها أن البنية ليست ساكنة سكونا مطلقا، و إنما هي خاضعة للتحولات الداخلية مستلما تخضع الأرقام على سبيل المثال لهذا التحول، فالمجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية، تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل النسق أوالمنظومة، خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية، وتبعا لذلك فالبنية غير ثابتة، و إنما هي دائمة التحول و تظل تولد من داخلها بناءدائمة التوثب.

ج- التنظيم الذاتي: (Auto-réglage)

و يعني التنظيم الذاتي أن للبنية القدرة على تنظيم نفسها مما يحفظ لها وحدتها ، و يضمن لها البقاء، و يحقق شكلا من الانغلاق الذاتي، و البنية بهذا التصور لا تحتاج إلى سلطان خارجي لتحريكها، والجملة لا تحتاج إلى مقارنتها مع أي وجود عيني خارج عنها، لكي يقرر مصداقيتها، وإنما تعتمد على أنظمتها اللغوية، الخاصة بسياقها اللغوي[1].

بناء على ما تقدم يمكن القول: إن البنية هي نسق من العناصر أو الوحدات المنتظمة فيما بينها تنظيما داخليا ، و من حيث هي شبكة من العلاقات القائمة المتفاعلة فيما بينها تفاعلا حركيا، لأن البنية ليست ساكنة، بل هي دائمة الحركة و هي بذلك تسعى جاهدة ــ أعني البنية ــ إلى تحقيق انغلاقها الذاتي، هذا المفهوم يجعل البنيوية لاتؤمن بالأشياء أو الوحداتالمنفصلة عن بعضها البعض، بل تؤمن بالعلاقات الخفية التي

---

(1) ينظر: جان بياجيه: البنيوية، ص8- 16. ولمزيد من التوسع يراجع، عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985، ص32. ثم ينظر عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1988، ص220.

تشـــكل طبيعـــتها و طبـــيعة مكوناتهـــا الجوهرية، و هذه المكونات تجتمع لتعطي في مجموعهـــا خصائص أكثر و أشمل من مجموع ما هو في كل واحدة منها على حده ، و لـــذا فالبنية تختلف عن الحاصل الكلي للمجموع لأن كل مكون من مكوناتها لا يحمل نفـــس الخصـــائص إلا فـــي داخـــل هذه الوحدة، و إذا خرج عنها فقد نصيبه من تلك الخصائص الشمولية.

ب- التحويلات:(Transformation)

و معـــناها أن البنـــية ليست ساكنة سكونا مطلقا، و إنما هي خاضعة للتحولات الداخلـــية مـــثلما تخضع الأرقام على سبيل المثال لهذا التحول، فالمجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية، تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل النسق أوالمنظومة، خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية، وتبعا لذلك فالبنية غير ثابتة، و إنما هي دائمة التحول و تظل تولد من داخلها بناءدائمة التوثب.

ج- التنظيم الذاتي: (Auto-réglage)

و يعني التنظيم الذاتي أن للبنية القدرة على تنظيم نفسها مما يحفظ لها وحدتها ، و يضمن لها البقاء، و يحقق شكلا من الانغلاق الذاتي، و البنية بهذا التصور لا تحتاج إلـــى ســـلطان خارجـــي لتحريكها، والجملة لا تحتاج إلى مقارنتها مع أي وجود عزلي خـــارج عنها، لكي يقرر مصداقيتها، وإنما تعتد على أنظمتها اللغوية، الخاصة بسياقها اللغوي[1].

بـــناء علـــى مـــا تقدم يمكن القول: إن البنية هي نسق من العناصر أو الوحدات المنتظمة فيما بينها تنظيما داخليا ، و من حيث هي شبكة من العلاقات القائمة المتفاعلة فـــيما بيـــنها تفاعلا حركيا، لأن البنية ليست ساكنة، بل هي دائمة الحركة و هي بذلك تسعى جاهدة ــ أعني البنية ــ إلى تحقيق انغلاقها الذاتي، هذا المفهوم يجعل البنيوية لاتؤمن بالأشياء أو الوحداتالمنفصلة عن بعضها البعض، بل تؤمن بالعلاقات الخفية التي

---

(1) ينظر: جان بياجيه: البنيوية، ص8- 16. ولمزيد من التوسع يراجع، عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985، ص32. ثم ينظر عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، دار اليسر للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1988، ص220.

تربط بين وحدات المنجز النصي و البنيوية بهذا التصور هي «مذهب علمي يستند إلى وضـــعية عقلانية يريد توضيح الوقائع الاجتماعية، و الإنسانية بتحليلها و إعادة تركيبها و شـــرحها على هدى التصميم الداخلي الذي تخضع له البنية » [1]. إن مسألة الاستناد إلـــى الوضـــعية العقلانية التي افترضتها البنيوية كمبدأ أساسي، مسألة تخضع جماليات الـــنص الشعري إلى المنطق، والواقع أن النص الشعري كوثيقة جمالية ينفلت من حدود المـــنطق و عقلنة الأشياء، مادام الكون النصي لا يمكن وصفه أو تحديده بقواعد جاهزة لأن الـــنص مـــن جهـــة أخرى يفتات على المجهول لا المعلوم، و هذا التعارض بين العقلانية كمنطق، و الشعر كأفق لا منطقي هو ما يؤكد ضحالة التفسير العقلاني للشعر، و بالتالي ضحالة التحليل البنيوي في منعطفاته العقلانية الحائرة و الباحثة عن جماليات مغيبة. هذا باختصار عن ماهية البنيوية و خصائصها المميزة.

## 2- التنقيب عن أصول البنيوية:

### 2-1- التنقيب عن الأصول الفلسفية :

لقد قامت البنيوية على أثر فلسفي، كان خلاصة لجدل عنيف بين الفلسفة المثالية و الفلسفة المادية، حيث أخذت البنيوية قسطها النقدي من ذلك الجدل الحائر، حول قضية الحقـــيقة و الوجود . فقد شهدت الفلسفة الغربية ـــ و على مد ثلاثة قرون ـــ ابتداء من منتصـــف القـــرن الســـابع عشر الميلادي، جدلا صاخبا فيما يخص مشكلة الحقيقة ومصـــدر المعـــرفة الإنســـانية وانقسم الفلاسفة بخصوص هذه القضية إلى فريقين، فريق يتزعمه (هوبز) و (جون لوك) و (هيغل) و (نيتشه) ، و فريق ثان يتزعمه (ديكارت) و (براكلي) و (كانط) .

فالفـــريق الأول يـــرى أن مصدر الحقيقة، يكمن في خارج الأشياء في حين أن الفريق الثاني يذهب إلى نقيض ذلك،فيرى أن مصدر الحقيقة يكمن داخل الأشياء، و من ثمة منحت السلطة للعقل في الكشف عن الحقيقة، فيما منحت السلطة للذات في الكشف عـــن الحقـــيقة عيـــنها بالنسبة للفريق الأول ، و في ضوء هذا الجدل أصبحت الحقيقة معرفة حسية بالنسبة للفريق الثاني و معرفة معنوية و ذاتية بالنسبة للفريق الأول.

---

(1) عدنان بن ذريل: اللغة و الأسلوب، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط، 1980، ص 42.

جـاءت المـناهج الـنقدية فـي رحلتها السياقية و النصانية، ابتداء من المنهج التاريخي و الانطباعي، و انتهاء بالتفكيك و التلقي، هذه المناهج النقدية الاحترافية قامت على أنقاض ثنائية فلسفية هي ثنائية الداخل و الخارج .

و مـا انتصـار اتجاهات النقد التقليدي لقطب الخارج و انتصار اتجاهات النقد النصـاني ــ مـن البنيوية إلى التلقي ــ إلى قطب الداخل سوى امتثال و انصياع لتلك الثنائية الفلسفية، و ما يهمنا نحن في حديثنا عن البنيوية هو انتصارها إلى قطب الداخل فـي تركـيزها علـى العلاقات الداخلية بين الوحدات المنتمية في عمومها إلى البنية . و يشـير عـبد العزيـز حمودة إلى «أخطر الأفكار الفلسفية التي أثرت منذ البداية في العصـر الذهبـي للفلسفة في القرن التاسع عشر في نظرتنا إلى اللغة و استخداماتها، و نظرتنا للأدب تبعا لذلك في مّا ترتب على رحلة الشك تلك من جدل بدأ بمادية «جون لـوك» و مثالـية «إيمانويل كانط» (..) و قد أدت رحلة الشك هذه إلى ظهور ثنائية جديـدة لم يعرفها الإنسان في عصور التوحيد بين ما هو فيزيقي و ما هو ميتافيزيقي، بيـن الأشـياء و أدوات التعبـير عنها، و نعني بها ثنائية الخارج و الداخل، أي القول بوجـود عالم خارجي، يرى المنادون بحقيقته أنه مصدر المعرفة و عالم داخلي يحتوي هـو فقـط على النموذج أو النماذج العليا للمعرفة الإنسانية، و هي ثنائية أدت بطريقة حتمـية إلـى ظهـور ثنائـية مماثلـة فـي تفسير وظيفة اللغة، و تحديد معنى النص الأدبي [1] ».

إن هذه الطريقة في النظر إلى حقيقة الأشياء، و هو ما استعارته المناهج النقدية فـي التبصر بحقيقة الجمال، فقد استعارت البنيوية مثالية كانط في فحصها لبنية النص مـن الداخـل، و قد ترتب على هذا النظر البنوي إعطاء الأسبقية للبنية بدل الوظيفة، و لـن نخـوض كثيرا في علاقة هذا الموضوع بالقضية الفكرية التي تباينت في شأنها وجهـات الفلاسفة حتى انقسمت نظرياتهم بموجبها إلى اتجاهين كبيرين؛ اتجاه القائلين بـأن ماهـية الأشياء هي التي تحدد وجودها، و اتجاه القائلين بأن وجودها هو المحدد لماهيتها، و لكننا نود تقصير تحليلنا على رؤية البنيوية لثنائية البنية و الوظيفة في أيهما

---

(1) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، منشورات علم المعرفة، الكويت، ط 1، 1998، ص 69، 70.

أسبق: «إن البنيوية كما مورست في مختلف المجالات قد أبقت على مرونة قصوى في شأن هذه القضية فكان مألوفا في التطبيقات البنيوية أن نرى من يفسر بنية الظواهر انطلاقا من وظائفها العامة، كما تصادف من يحدد مضمون الظاهرة من خلال استقراء لبنيتها (..) بهذه المروحة التطبيقية بين طرفي البنية و الوظيفة كأنما اختارت اللاتحسم أحدهما إن كانت في بوتقة الفلسفات القائلة بأسبقية الماهية على الوجود، أم في بوتقة الفلسفات المنطلقة من أسبقية الوجود على الماهية...» (1)، و لعل هذا الجدل في النظر إلى الماهية و الوجود أو البنية و الوظيفة هو ما أدى بالبنيوية إلى أن تسلك اتجاهين اتجاه بنيوي شكلاني قدم بنية النص على مجمل وظائف بناه، فيما قدمت البنيوية التكوينية قطب الوظيفة على قطب البنية أو الوجود عن الماهية.

و يبقى التساؤل قائما و يزداد الإشكال وضوحا عندما نواجه موقف البنيوية في تعاملها مع النص، أي نص كان، إذ تحرص البنية على النفاذ إلى مضمونه الدلالي و هو ما يطابق على وجه التحديد وظيفته ، و ذلك من خلال بنيته التركيبية، بكل مستوياتها اللغوية، بينما يشهد الواقع مثلما يعرفه كل من اختبر هذا المنهج ؟

إن الشروع في تفكيك البنية اللغوية كثيرا ما يتم انطلاقا من إدراك أولي للمضمون الدلالي، و عندئذ تتحدد كل مراحل المقاربة طبقا لذلك الفهم المنشود، و الحق إن البنيوية في مقارباتها النقدية للنصوص قد اعتمدت على الموقع الافتراضي من الأشياء و متوسلة في ذلك بالمسلك التقديري في تحليلها للظواهر، و لعل ذلك هو مصدر الإغراء و مكمن المأخذ في الوقت نفسه (2)، و الذي نستنتجه عموما من خلال حديثنا عن الجدل الفلسفي في القرن السابع عشر الميلادي هو أن ثنائية الداخل و الخارج، و ثنائية الماهية و الوجود و البنية و الوظيفة كلها ثنائيات فلسفية أثرت في البنيوية بفرعيها الشكلي و التكويني، و ذلك من خلال النظر في بنية النصوص الأدبية، و علاقاتها الداخلية و الخارجية .

و أود أن أشير هنا إلى أن تلك المساءلات الفلسفية للفلاسفة، كانت كثيرا ما تقودهم إلى الحديث عن قضايا الإبداع الأدبي و النقدي على حد سواء،و نمثل لتلك

(1) عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة و نماذج، منشورات دار أمية تونس، ط 1، 1991، ص 26.
(2) المرجع نفسه ، ص 27.

الأحاديث بجون لوك الذي تحدث عن اللغة بوصفها مجموعة من العلامات، تتكون في نظـره مـن دوال و مدلولات، و راح يشرح الدال و المدلول، فالأول يشير إلى مفاهيم عقلـية، في حين أن الثاني ــ أعني المدلولات ــ تفهم في ضوء مجموعة الانشغالات الذهنـية و قـد تحدث كانط عن جماليات النص الأدبي حديثا شيقا و ممتعا [1]، و هذه الإشارات و الإيماءات الفلسفية تؤكد لنا التواشج العميق بين الفلسفة و الأدب من جهة، و الفلسفة و النقد و اللسانيات من جهة أخرى، إلى الحد الذي يصعب معه فصل بين ما هو أدبي أو لغوي عما هو فلسفي و لساني.

أشـرنا منذ قليل إلى أن " كانط " قد تحدث عن النص الأدبي حديثا فلسفيا، و قد جاء النقاد البنيويون في تأسيسهم للبنيوية ــ فتأثروا بتلك الأفكار الكانطية «فالبنيوية ــ مـثل فلسـفة كـانط ــ تبحث عن الأساس الشامل اللازماني الذي ترتكز عليه مظاهر التجربة، و تؤكد وجود نسق أساسي، ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ، و هذا النسـق سابق على للأنظمة البشرية، بحيث تستند إليه تلك الأنظمة زمانيا و مكانيا؛ أي أن هـذا النسـق قبلي Apriori بمعنى مشابه لما نجده عند كانط » [2]، و لعل أهم ما يمـيز البنيويـين هـو ميلهم الواضح إلى فكرة النسق الشامل و الأطر و القوالب التي وضـعوها ذات طبيعة عقلية حيث: «تتبدى مماثلة للفلسفة الكانطية، القائمة على العقل و السـبب» [3] و تدعـو البنـيوية إلـى جانب احتفائها بالعقل ــ إلى نوع من الثورة الكابرنيكـية مثلما دعا إلى ذلك كانط، فهي تؤكد على أهمية العلاقات الداخلية و النسق الكامـن في كل معرفة علمية، و تسعى إلى تجاوز المظهر الذي تبدو عليه المعرفة من أجـل الـنفاذ إلى تركيبها الباطن، و هي بدورها تترفع على النظرة التجريبية، و هي تستهدف بدراسـتها للإنسـان جعلـه موضوعا لعلم دقيق، مثلها في ذلك مثل الفلسفة الكانطـية، و إن كـان التركيز عند كانط ينصب على العلوم الرياضية و الطبيعية في

---

(1) ينظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص

(2) عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 60.

(3) كريستوفر نورس: التفكيكية، النظرية و التطبيق، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، ط 1، 1992، ص 09.

حيـــن أنه كان في حالة البنيويين ينصب على علوم اللغة، أهمها علم اللغة [1] كما يرى فؤاد زكريا في كتابه «الجذور الفلسفية للبنائية».

لقد رفضت البنيوية كلتا النزعتين التاريخية و التجريبية، و قد استعاضت عنهما بتصور آخر يظل فيه العقل البشري متضمنا صورا أو قوالب أو عمليات ثابتة، و تضع البنائـــية التغـــيرات التاريخـــية الجزئـــية في إطار البناء الثابت و تفسيرها من خلاله، فالـــتاريخ يـــدور في إطار البناء الذي ظل موجودا آلاف السنين، و مهما يكن من أمر هاتين النزعتين التاريخية و التجريبية فإن البنيوية قد نشأت في سياق فلسفي ظهرت فيه مخـــتلف التيارات الفلسفية الماركسية و الوجودية و الظاهراتية، و الموضوع المشترك بيـــن البنـــيوية و هـــذه التيارات الفلسفية هو: «اعتبار الإنسان بؤرة الاهتمام الرئيسي و القديمـــة الأساسية مع وجود اختلاف ما يتعلق بالمنطق الفلسفي بالإضافة إلى تركيز الماركســـية على أهمية التاريخ، و إعطاء الفرد دورا فعالا في تغييره» [2]. و برغم هذا التداخل، فإن البنيوية تختلف عن هذه التيارات اختلافا جوهريا، يتمثل في عدم اهتمامها بالإنسان، حيث اتهمت و من أعلى المنابر النقدية بأنها فلسفة موت الإنسان.

هـــذا و قد حدد لوسيان لوسيف جوهر الخلاف بين البنيوية و الماركسية، و قد تجلـــى ذلـــك في عدم توكيد البنيوية على الأولوية المنهجية للتزامنية على التعاقبية هذا ناهـــيك عـــن نظرتها السكونية للبنية ، مع تهميشها للتناقض الديالكتيكي الذي تركز عليـــه الماركســـية [3]، و إن كانـــت البنـــيوية قد قامت من جهة أخرى على النزعة الوجوديـــة، و ذلـــك من عزلها للنص عن باقي السياقات الخارجية، و من ثمة إطلاق العنان للعلامة كي تمارس حريتها المطلقة في فضاء من المعاني اللامنتهية.

إن هـــذا الاشـــتراك بيـــن البنـــيوية و الوجوديـــة لا يلغي فكرة الخلاف بينهما « فموضـــوع الخـــلاف بيـــن البنيوية و الوجودية هو تصور البنيوية للبنية و التاريخ و يمكـــن إضافة عنصر ثالث مهم، خصوصا بالنسبة للوجودية، و هو الفرد» [4]. فإذا كـــان ســـارتر "يـــرى أن السلوك الفردي يفسر من خلال التجربة عن التفاعل الوحيد

---

(1) ينظر: عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 60، 61.

(2) عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 214.

(3) المرجع نفسه، ص214، 215.

(4) المرجع نفسه، ص 215.

المسكن، و هو الفرد فإن البنائية تؤكد على ضرورة وضع البنية فوق سلوك الأفراد، و تدرج الممارسة في مستوى صيغ الوجود العامة"[1]

ومن دون شك فإن الظاهرتية قد عبدت الطريق للبنيوية وذلك بتركيز الانتباه بشكل أكثر حماسا على الطرق التي يمارسها الواعي لفهم العالم، فهي تقدم فلسفة اللغة، وتكون فكرة البناء ضمنية حيث إن المعنى هو بمثابة تفاعل إنتاجي، بين النص و بحث القارئ عن الوضوح، و الظاهراتية تختلف عن البنيوية في الافتراضات كما يرى (هوسرل)، حيث إن ذلك المعنى كان دائما نوعا من الإضافة الإبداعية التي تتجاور أي اعتبار ممكن لأصلها على أساس فكرة البناء، هذه الفكرة عن الزيادة الإبداعية أو القصدية في المعنى، تذهب بعيدا لتفسر الصدع بين البنيوية و الظاهراتية، و قد كانت هي المنشط الرئيس في الفكر البنيوي على الأقل في البدايات الأولى .

إن أهم سمة ميزت الفلسفة الفرنسية منذ عهد ديكارت هو التقليل من شأن النزعة التجريبية، و تأكيد دور العقل الذي يسبق التجربة سواء أكانت هذه الأسبقية منطقية أم زمنية و صحيح أن العلم قد استطاع منذ وقت مبكر، بل منذ عهد ديكارت و (فرانسيس بيكن) ذاتهما أن يتجاوز التضاد بين النزعة العقلية و النزعة التجريبية، و ذلك حين قدم (جاليلي) نماذج رائعة لكشوف علمية تعتمد على ملاحظات و تجارب دقيقة، من جهة و على فروض عقلية، و صياغات رياضية من جهة أخرى، بيد أن هذا التضاد ظل قائما في الفكر الفلسفي إلى يومنا هذا، و هذا ما عناه عبد السلام المسدي بقوله: «من أهم السمات التي نستطيع أن نلمحها عند البنيويين مواصلتهم السير في هذا الاتجاه العقلي المعادل للنزعة التجريبية، و سعيهم إلى تفسير التجربة، من خلال مبادئ عقلية، بدلا من إرجاع مبادئ العقل إلى مكتسبات تجريبية»[2]، و هنا ينكشف العداء البنيوي للنزعة التجريبية.و ما يؤكد ذلك أبحاث كل من: (ليفي شتراوس) و (لوي ألتوسير) ، « و إذا ما انتقلنا إلى الطرف البعيد عن ليفي شتراوس فنن البنيوية و أعنى به الفيلسوف الماركسي ألتوسير، وجدناه بدوره يشترك مع شتروس ــ برغم كل ما بينهما من اختلافات أيديولوجية عميقة الجذور ــ في نقد المذهب التجريبي، و النظر

---

(1) ينظر: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، 1997، ص 282.

(2) عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة و نماذج، ص 81، 82.

إلـــى الحقـيقة علـــى أنهـــا معيار لذاتها، دون حاجة إلى تحقيق تجريبي خارجي» [1] و معنى ذلك أن الحقيقة تدرك بواسطة العقل لا التجربة، و لأنها مرة أخرى هي مظهر عقلـــي لا حسي، ففي نظر التجربة تكون المعرفة تجريدا من الواقع،أي أن الواقع نفسه يتضمن المعرفة و يخفيها وسط عناصر أخرى متداخلة تحجبها عنا. و كل ما علينا هو أن نطرح هذه العناصر جانبا، لنجلي وجه الحقيقة التي يشتمل عليها الواقع بالفعل و قد ناقضـــت البنـــيوية هـــذا المفهوم التجريبي للحقيقة حين أعطت الأولوية لسلطة العقل، و هو الأمر الذي أسهبنا في الحديث عنه في هذه المحطة .

و إلى جانب الإحتفاء بسلطة العقل و الداخل في أطروحات البنيويين ثمة قضايا أخرى اقتفى فيها البنيويون موقف الفلاسفة المثاليين ، فقد أعلن (نيتشه) في نهاية القرن الماضـــي مـــوت الإله . بالمنطق نفسه أعلن البنيويون موت المؤلف و الإنسان، و أن الوجـــود البشري هو الآن في النزع الأخير، و كان طبيعيا في عصر احتضار الإنسان أن تظهـــر فـــي آفاق جمهورية البشر التي أصبح المثل الأعلى فيها هو الإنسان الآلي، ألوهية جديدة تتناسب مع روح هذا العصر، فكان أن قامت البنية لكي تعلن أنها وحدها إلاهـــنا الأعلـــى، و لم تلبث كلمة البنية، أن أصبحت موضة يتحمس لها كل الفرسان، و يتغنى بذكرها الركبان، و يتردد اسمها على كل لسان.

لقـــد حـــاول لـــيونارد جاكسون أن يجلي التواشجات القائمة بين الفكر الفلسفي و البنيوية ممثلا ذلك في: (ليفي شتراوس) الذي أهدى كتابه الفكر البري لمير لوبونتي و ضمنه فصلا ختاميا، كرسه لفلسفة سارتر، كما أشار جاكسون لاكان الذي تأثر تأثرا عميقا بهيجل و هيدغر، و تأثرا طفيفا بليفي شتراوس، و قدم طبعة بنيوية مزعومة من اللاوعـــي الفرويدي، و ضعها في وجه تنكر سارتر للوعي و رفضه له. أو قد يكون الخـــيار هو لوي ألتوسير الذي قدم ماركسية بنيوية هي من بين أشياء أخرى ثقة يقابل تـــنويع ســـارتر الوجودي على الماركسية [2] هذه الإشارات من ليونارد تؤكد لنا اقتفاء الـــنقاد البنيويين – و في طليعتهم البنيوي الأنتربولوجي ليفي شتراوس، و رائد النظرية البنائـــية النفســـية، جاك لاكان. و البنيوي الماركسي لوي ألتوسير ـــ مواقف الفلاسفة

---

(1) عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة و نماذج، ص 82.

(2) ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، الأدب و النظرية البنيوية، دراسة فكرية ، ص 150.

الوجوديين و النفسانيين و الماركسيين. و نشير هنا إلى أن لاكان قد أعاد قراءة كامل أعمـــال فرويد، و أعاد التفكير بها على نحو شديد التدقيق في ضوء مواقف فلسفية منذ عـــام 1936 حيث انطوت إعادة قراءته على الإطاحة بالجوانب الميكانيكية في مذهب فـــرويد، و على وضع مبدأ الواقع الفرويدي تحت طائلة الشك، و أصبح موضوع هذا العلـــم هـــو الواقع النفسي و ليس الموضوع. ثم إن التمييز الذي أقامه لاكان بين الذات الإنسانية و الأنا الفرويدي هو ثمرة لهذا النمط من التحليل.

و الأنا عند لاكان هو نتاج لسوء التعرف و لإضفاء طابع موضوعي زائف في مـــرحلة الطفولـــة الأولى[1]. و إن هذا الخلاف و التمايز القائم بين رؤية جاك لاكان و سيجمود فرويد للأنا، لا يلغي بتاتا قيام النظرية البنائية النفسية، على الإرث الفلسفي الفـــرويدي . و الـــنظرية البنائـــية النفسية بهذا التصور هي محاولة من لاكان لتدعيم البنـــيوية المرهقة بمفاهيم نفسية جائرة، بل هي ترقيع للبنيوية الممزقة و المشتتة، مثلما كانت البنيوية التكوينية ترقيع للبنيوية الجامدة بالماركسية الجادة.

إن ما تقدم من أفكار يكشف للعيان أن أفكار البنيويين في مجال النقد الأدبي هي أفكار فلسفية بامتياز، و قد تجلى ذلك في اتـــكاء البنيوية على عطاءات الفلسفة المثالية و الماديـــة، و من خلال التأكيد على قطب الداخل تارة و قطب الخارج تارة أخرى، وقـــد انســـاق هذا الاهتمام إلى ثنائية الماهية و الوجود، أو البنية و الوظيفة، كما اتضح الفهـــم المشترك بين الفلاسفة العقليين و النقاد البنيويين في التركيز على سلطة العقل و إعطـــاء الأولويـــة فـــي عملية إدراك الحقيقة أو مصدر المعرفة الإنسانية، و ما أقوال البنيويون بطريقة الوعي و الميل إلى النسق الشامل سوى اجترار لمقولات الظواهريين و الفلاســـفة العقليين، و ما القول بموت الإنسان و المؤلف سوى اجترار لمقولة نيتشه عـــن مـــوت الإله، هذا ناهيك عن أثر الفلسفة الوجودية السارترية كالقول بالحرية والانعزال هي في الواقع مقولات وجودية انبثقت منها البنيوية.

**2-2- التنقيب عن الأصول اللسانية :**

**مـــن الخطـــأ الاعـــتقاد أن البنيوية شيء جديد، فهي ليست جديدة لا في مجال الإنســـانيات، و لا في غيرها، فبإمكاننا تتبع هذا الاتجاه النقدي منذ عصر النهضة إلى**

---

**(1) لونارد جاكسون: بؤس البنيوية، الأدب و النظرية البنيوية، دراسة فكرية، ص 152.**

القـــرن التاســـع عشر، و حتى إلى يومنا هذا، و ما نسميه بنيوية في مجال اللغويات أوالأنثربولوجـــيا أو ما شابه ذلك، ليس أكثر من تقليد خافت شاحب لما استخدمته العلوم الطبيعية منذ زمن غير قريب.

لقـــد نمت البنيوية و ترعرعت بناء على استثمار جملة من المقدمات التي كانت ضـــرورية بالنســـبة لهـــا، و تنحصر هذه المقدمات في الأثر السوسيري ــ نسبة إلى فرديناند دو سوسير – و الإرث النظري الذي خلفه الشكلانيون الروس، حيث انتشرت اللســـانيات البنيوية في جل الحقول المعرفية التي تنتمي إلى العلوم الإنسانية، و إذا كان الاتجـــاه البنيوي قد عرف نجاحا كبيرا فإن الفضل في ذلك يرجع إلى العالم السويسري فيرديناند دو سوسير الذي أسس علم اللغة الحديث على أسس علمية و صارمة: «كانت أفكـــاره التـــي طـــرحها بطريقة مبينة و مقنعة لأول مرة هي الجذور التي نبتت منها اللسانيات البنيوية الحديثة» (1)، و قد انطلق دو سوسير من مسلمة مفادها أن علم اللغة يجـــب أن يـــتخلص مـــن التخصصات الأخرى التي تثقل كاهله كالفيلولوجيا و الفلسفة و الديـــن و نظريات الأخلاق... إلخ. فالدراسات اللغوية التي كانت سائدة قبل سوسير مجـــرد وسيلة لغايات أخرى خارجة عن نطاق اللغة ذاتها، و حسم المشكلة نهائيا حين أعلـــن مـــبدأ الاســـتقلالية، أعني استقلالية اللغة عن باقي العلوم الأخرى، و قد اقتفت البنيوية هذا الموقف السوسيري في نظرتها للبنية التي هي منظومة من العلامات تربط بينها مجموعة من العلاقات المنوطة بتحكم ذاتي، و إذا كانت اللسانيات قد عزلت اللغة عـــن باقي العلوم الأخرى، فإن البنيوية قد حاكتها في هذا الدأب حين قامت بعزل البنية و مقاربتها مقاربة داخلية بعيدة عن مختلف السياقات الخارجية، و بنظر وصفي، و هنا نضع أيدينا على مؤثر ألسني آخر في النقد البنيوي، إنه المنهج الوصفي الذي استعارته البنيوية من اللسانيات في نظرتها الآنية للغة النصوص.

و إذا كانـــت اللغة هي موضوع المقاربة البنيوية للنصوص، فإنها و مع سوسير هـــي موضوع اللسانيات، حيث قال سوسير: «إن الموضوع الوحيد للسانيات هو اللغة

---

(1) ميلكا إيفيتش: اتجاهات البحث اللساني، ترجمة: سعد عبد العزيز مصلوح وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، 2000، ص 211.

مـــن أجل ذاتها و لذاتها» [1] و حصر سوسير مهمة اللساني في وصف النظام اللغوي بعـيدا عـن كـل معـيارية، و عـن عقلية التقويم و التصحيح، و على الرغم من أن دوسوســير لم يستعمل لفظة «بنية» بل فضل استعمال مفهوم النظام إلا أن ذلك لا يمنع بتاتا من أن يكون مصدرا أساسيا لبنيوية عامة.

إن أهم شيء اعتمدت عليه مدرسة جونيف هو فكرة الثنائية المزدوجة للظواهر فـــي الـــنظام اللغـــوي، و من تلك الثنائيات (الداخل و الخارج) و (الدال و المدلول)، و (الاختـــيار و التأليف)، (المحور التوقيتي الثابت و الزمني المتطور)، ثنائية (النموذج القياســـي و الســـياقي)، و (الصـــوت و المعـــنى)، (الحضـــور و الغـــياب)، و (اللغة و الكـــلام)... إلـــخ، و الواقـــع أن البنيوية اللسانية أو الشكلية، قد انطلقت في تأسيس معالمهـــا مـــن هذه الثنائية السوسيرية، لاسيما ثنائية (الداخل و الخارج)، فقد انتصرت الشـــكلانية إلى قطب الداخل في مقاربتها للنصوص مهملة بذلك السياق الخارجي الذي أوجـــد ذلك المنتوج النصي، ناظرة في العمل الأدبي بوصفه كتلة لغوية صماء، تدرك مدلولاتـــه بالنظر في مختلف العلاقات الرابطة بين وحداته و ملفوظاته، و أود أن أشير هنا إلى أن العلاقة بين الدال و المدلول هي علاقة اعتباطية، استعارت البنيوية الشكلية مـــن اللســـانيات هذا المبدأ الاعتباطي، حيث لم يعد الدال الواحد في سياق البنية يبشر بمدلـــول واحـــد مثلما حدث في اتجاهات النقد الكلاسيكي، بل أصبح الدال مع البنيوية عائمـــا فـــي مجرة من المدلولات اللانهائية، و سوسير ينظر إلى البنية كمجموعة من الثنائـــيات المـــتقابلة للكشـــف عن علاقاتها و تحديد طبيعتها، و هو جوهر ما اعتمدته البنـــيوية في دراستها لمختلف البنيات النصية، و في الفقرات التالية سنحاول إيضاح ما تقدم من مؤثرات سوسيرية في الدرس البنيوي الحديث.

إذا كانـــت البنـــية عـــند النقاد البنيويين هي مجموعة من العلاقات،فإن المعنى الأدبـــي، لا تتحقق ملموسيته خارج إطار هذا النظام [2]، لأن العلاقة الأولى التي تربط المـــبدع بالـــنص الأدبي هي علاقة مثالية يصطدم فيها المبدع بجدار اللغة، و إذا كان سوســـير قد أكد على أن الطريقة الوحيدة لإظهار ذلك النظام و تعيينه هي دراسة اللغة

---

(1) فرديناند دي سوسير: محاضرات في اللسانيات العامة، ترجمة يوسف غازي و مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، ط 1، 1986، ص.

(2) ينظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ط 1، 1997، ص 127.

دراســـة تزامنية فقد اعتقد البنيويون أن أية ظاهرة إنما تنطوي على بنية أي على نمط مـــن الـــتماثل و الـــتكرار في بنيات العمل المتقاربة و المتضادة معا.[1] و من هنا فإن الـــنص بنـــية متضمنة للنظام اللساني، و هذا النظام قائم على النمط التشفيري؛ أي أن الـــنص يـــتحول إلى شفرة (Code) تستدعي القيام بجهد نظري و إجرائي لوضع تلك الشفرة موضع التواصل، و ذلك من خلال التمكن من وسائل التحليل اللساني المعاصر، و هـــذا هـــو أهم ما تتميز به المقاربات البنيوية أو لنقل قراءات البنيوية، حيث تسوغ المعنى من خلال بنية (مخبوءة للنص)... و بهذا تصبح المشكلات اللسانية التي ينطوي علـــيها الـــنص هـــي التي تقرر المعنى الأدبي، و هذا ما سوف تنقده نظريات القراءة، و جماليات التلقي فيما سنعرض له لاحقا.

و إذا كانت البنيوية قد أعلنت ثورتها و تمردها و انفصالها عن التاريخ فما ذلك ســـوى التأكـــيد المطلق لثورة سوسير عن النزعة المعيارية و القول بالآنية: «فواسطة العقـــد فـــي دروس سوسير تتمثل في إرسائه نقض مقولة التاريخ من حيث هي السلطة المطلقـــة علـــى صعيد المعرفة و ذلك بترشيح البديل المنهجي لفحص الظواهر و هي مقولة «الآنية» التي ستكون بمثابة النطفة التي حملت الجنين البنيوي »[2].

لقـــد اعتنقت البنيوية منهجا وصفيا بحتا في مقاربتها للنصوص الإبداعية و ذلك بهـــدف جعل المعرفة اللغوية تتأهل تاريخيا أكثر من المعارف الأخرى لخوض ملحمة التغير المنهجي، حيث أصبح البعد اللغوي في قضية البنيوية يتنزل منزلة البعد التكويني فقصة النشأة بالنسبة إلى الفكر البنيوي تبدأ من خصائص اللغة الطبيعية لا كما هي في ذاتها فحسب، و لكن كما يتلقاها المتلقي، و الطريقة التي بها يتقبل الإنسان اللغة، و هي تمكن هذا الجهاز الإبلاغي من أداء وظيفته التعبيرية، و تحقق له ميزته التواصلية.

و ما كان ذلك ليكون لولا اتكاء النقاد البنيويين على لسانيات سوسير لأن: «أول معـــالم الطـــلاق بيـــن البنـــية و التاريخ، قد ارتسم من البدء لدى دوسوسير نفسه (..) و انطلاقـــا مـــن هذه المسلمة أرسى أسس منهج فائق الخصوبة لتقعيد علم اللسان (..) و قـــد أعـــاد " ليفي شتراوس " نفسه إلى الأذهان الخطوات الأساسية التي أنجزها علم

---

(1) ينظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 127.

(2) عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة و نماذج، ص 12.

اللســـان: (الألسنية Linguistique) و على الأخص علم الأصوات الكلامية (الصوتية Phonologie) »[1]، و هـــنا نلحظ كيف أن اللسانيات قد تحولت إلى محطة كبرى، بل نقطة انطلاق للبنيوية اللغوية و الأدبية و النقدية على حد سواء، بل إن مؤثرات سوسير قد مست مختلف الجوانب المعرفية لهذه العلوم الإنسانية.

إننا نروم التأكيد على أن ارتباط الفكر البنيوي جنينيا باللسانيات قد كان ارتباطا بالمعرفة اللغوية، من خلال اقترانه بالظاهرة اللغوية ذاتها فمن غير الصواب الظن بأن علـــم اللسان الحديث قد أنجب البنيوية، بمحض تحول منهجي، و إنما الصواب أن نقول بأن اللسانيات قد أتاحت ظروف الوعي بما كان مستترا، في خبايا اللغة الطبيعية.فاللغة لقيت اهتماما بليغا من سوسير بوصفها موضوعا للبحث العلمي.

و قـــد: «عقـــد دو سوسير مقارنة صريحة بينها و بين لعبة الشطرنج،إن القطع التـــي تســـتخدم فـــي لغة الشطرنج يمكن صنعها من مواد متنوعة و اختيار المادة هو اختـــيار اعتباطي خالص، و الشيء الجوهري الوحيد هو القيمة التي تعزى إلى القطع فـــي اللعـــبة، ذلك هو عين الحال في اللغة (..) و لكن صيغة الكلمة في ذاتها لا تحدد المعنى الواقعي للكلمة إن كل كلمة هي وحدة من وحدات اللغة، لها موقعها المخصوص فـــي إطـــار الـــنظام، و هذا الموقع المخصوص هو الذي يحدد معنى الكلمة...» [2]. فـــالمفهوم اللســـاني للغة بهذا الشكل هو الرحم الأول، لنشأة النقد البنيوي، و هي عبر هندســـتها المـــتجددة و تلازمها الوصفي مع اللحظة التواصلية تمثل صورة الأنبناء كأحســـن مـــا يكـــون التصوير، و يتجلى الأثر السوسيري أكثر في البنيوية من خلال المفهـــوم المشترك للغة عموما و عند سوسير، و مبدأ الشمولية أو الكلية عند البنيويين، فـــي تحديدهـــم لماهـــية البنـــية، و يشير ليونارد جاكسون إلى أن سوسير في إقراره بموضوع اللسانيات الذي هو دراسة نظام اللغة أو بنيتها، بهذه الكيفية يكون سوسير قد قدم نموذجا لكل النظريات البنيوية اللاحقة [3] . و يتحدث " جوناثان كللر" عن المبادئ العامـــة لعلـــم اللغـــة عـــند سوسير، حيث يركز حديثه عن اللغة و وصفها نظاما من

---

(1) روجيه غارودي: البنيوية، فلسفة موت الإنسان، ترجمة، جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة و النشر، سوريا، ط 3، 1985، ص 20.

(2) ميلكا إفيتش: اتجاهات البحث اللساني، ص 215، 2016.

(3) ينظر: ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، الأدب و النظرية البنيوية، دراسة فكرية، ص 74.

العلاقـــات و التعارضـــات التـــي وجب تحدي عناصرها على أساس شكلي و تخالفي، و ينتهـــي جوناثان كلير إلى أن فكرة الهوية العلاقية ــ عند سوسير ــ تمثل أهمية فائقة بالنسبة للتحليل السيميوطيقي أو البنيوي لجميع أنواع الظواهر الاجتماعية و الثقافية [1]، و فـــي هـــذا الســـياق يتضـــح للعيان ما للعلاقات من أهمية بالنسبة لما يمكن أن تفسر التعارضات و الاختلافات ذات المعنى، و التآلفات المسموح بها أو غير المسموح بها.

و الواقـــع أن العلاقـــات الأكـــثر أهمية في التحليل البنيوي هي العلاقات الأكثر بســـاطة، أي التعارضات الثنائية، و مهما يكن من شأن التعارضات الأخرى التي قدمها الـــنموذج اللساني، و هي تعارضات شجعت البنيويين دون شك من التفكير بلغة ثنائية، و البحث عن التعارضات الوظيفية في أي مادة يعمدون إلى دراستها.

و يجـــب التأكيد من أن الإسهام الثوري لسوسير يكمن في دراسة اللغة برفضه للـــنظرة التقلـــيدية ذات الطـــابع المرفولوجـــي للغة، و تبنيه لوجهة النظر القائمة على العلاقـــات، و هـــو تغـــير فـــي المنظور اللغوي، و ينسجم تماما مع التغيير الكبير في الإدراك، و هـــو يـــرى أن اللغة يجب أن لا تدرس بموجب أجزائها الفردية فقط، و لا تتابعـــيا فقـــط، بل أيضا بموجب العلاقة بين تلك الأجزاء تزامنيا، أي بموجب كفاءتها الحالـــية و باختصـــار اقترح سوسير أن تدرس اللغة بطريقة جشتالتية كلية، أي حقلا موحدا و نظاما مكتفيا ذاتيا، كما سنستخدمها فعلا في الوقت الحاضر، و قد كان إصرار سوســـير علـــى أهمـــية دراسة اللغة تزامنيا و ليس تتابعيا مهما جدا.[2] و هذه النظرة السوسيرية للغة من حيث إنها بنية كلية أو شمولية متحكمة بذاتها، و منغلقة على نفسها، يضاف إلى ذلك النظرة الوصفية في النظر إلى مختلف العلاقات الرابطة بين الوحدات البنـــيوية، هذه المسائل جميعا أصبحت بمثابة الزاد الذي اغترفت منه البنيوية فيما بعد، و قد تجلى ذلك في مفهوم البنية كما حدده " جان بياجيه " .

هـــذا و قـــد ميز سوسير بين اللغة و الكلام، و فصل بينهما، فاللغة هي القوانين و الأنظمة العامة التي تحكم إنتاج الكلام دون أن توجد جميعا إلا بوصفها بنى في كتب اللغـــة، إنهـــا الســـلطة التجريدية المشاعة التي يستمد الكلام منها اختياراته الفعلية، أما

---

(1) ينظر: جوناثان كيلر، الشعرية البنيوية ، ص 28، 29.

(2) ينظر: ترنس هوكز: البنيوية و علم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، مراجعة: د.ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 17.

الكـــلام فهو التطبيق الفعلي لهذه القوانين و القواعد، و هو محاولة كل متكلم أن ينسجم فـــي داخـــل مؤسســـة اللغـــة الكبيرة بفعل فردي اللغة منظومة اجتماعية لا شعورية، و الكلام اختيار فردي مقصود اللغة ذات وجود عيني يخضع للدراسة و التصنيف ، أما الكـــلام فهو مستوى اللغة المشخص الذي يبدو عصيا على الدراسة إلا في ضوء اللغة نفسها [1]، و هذا التمييز ــ كما سنرى ــ سينتقل فيما بعد إلى علوم كثيرة، فيتم التمييز بيـــن البنيوي الحادثة، بين الفونيم و الألوفون، بين الوحدة و تنوعاتها، و سيجد صيغته الأيديولوجـــية فـــي كلمة رولان بارث: «اللغة ليست ليبرالية و لا ديمقراطية إنها بكل بســـاطة فاشية» [2]، و الثنائية الأخرى الأكثر إغراء في أطروحات سوسير هي ثنائية التزامن و التعاقب ــ و المقصود بالتزامن دراسة نظام لغة ما في لحظة من الزمن، في حيـــن أن التعاقب هو دراسة النظام نفسه عبر فترات زمنية متعاقبة، و من هذه الثنائية انبثقـــت النظرة الوصفية و المعيارية للغة، و التي وجدت مستقرها في المناهج النقدية بمرحلتـــيها النصـــانية و الســـياقية، و ما دام الأمر هنا يرتبط بالبنيوية، فقد كانت هذه الموضـــة ســـباقة إلى اعتناق المنهج الوصفي في ثوبه السوسيري كما بينا في فقرات سابقة.

إن مـــا تدرســـه اللســـانيات هو العلامات و علاقاتها «و يبدو أن طبيعة كل من العلامات و العلاقات بين العلامات طبيعة بنيوية» [3] فكأن " ترنس هوكز" يوازي في مقـــول قوله هذا بين الطبيعة الاعتباطية للعلامة، و الطبيعة البنيوية، فالعلامة بوصفها دالا و مدلولا، و في اللسانيات الحديثة تبدو العلاقة بين دالها و مدلولها علاقة اعتباطية أو عشوائية، و مثل هذا الإقرار اللساني أتاح للعلامة اللغوية حرية الانعتاق، فأصبحت الـــدوال تتبجس بمدلولات لا حصر لها في ضوء هذه العلاقة الاعتباطية، معنى ذلك أن اللسانيات أطلقت سراح العلامة بعد تقييدها الثقيل بسلاسل معجمية حائرة.

---

(1) ينظر: فرديناند دي سوسير: محاضرات في اللسانيات العامة، ص

ترنس هوكز: البنيوية و علم الإشارة، ص 22.

(2) رولان بارث: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب، 1986، ص 13.

(3) ترنس هوكز: البنيوية و علم الإشارة، ص 22.

جـاءت البنيوية فأطلقت العنان هي الأخرى لحرية العلامات من خلال الطبيعة الاعتباطـية بين الدوال و المدلولات، و أحب أن أشير هنا إلى أن الاعتباطية نفسها في العلاقـة بيـن الدال و المدلول التي تجعل اللغة محافظة بطبيعتها تضمن أيضا الطبيعة البنـيوية للـنظام الذي ترد فيه تماما بموجب التعريف الذي حدده بياجيه فاللغة تعرف نفسـها، إنها كل متكامل و هي قادرة على التحويل؛ أي توليد جوانب جديدة من نفسها (جمـلا جديـدة) اسـتجابة إلى خبرة جديدة، إنها تنظم نفسها بنفسها، و هي تملك هذه القـدرات لأنها لا تسمح لأي احتكام فردي أو مركزي إلى حقيقة خارجها، فهي بالتالي تؤلف حقيقتها الخاصة بها.

و إذا كـان الـنقاد البنـيويون قد تأثروا باللسانيات السوسيرية،فإن درجة التأثر تخـتلف مـن واحد إلى آخر و قد يكون تأثر بعضهم بطريقة مباشرة، من محاضرات سوسـير، و بعض آخر بسوسير عن طريق وسائط لسانية و نقدية أخرى، و قد التفت لـيونارد جاكسون إلى هذه القضية بالذات، حيث صرح أن الشخصيات الأربعة ليفيش، و " لاكان بارث " ، و" ألتوسير" ــ قد تأثرت بالألسنة مع تكييفها، فليفي شتراوس أخذ سوسـوره مـن " جاكيسون " ، أخذه بجدية باللغة، و قام بمحاولة جدية لابتكار منهجية جديـدة و مجموعة جديدة من النماذج التي تناسب الأنثروبولوجيا، أما رولان بارث فقد كتـب نوعا من التبسيط الأولي المعقول، أسماه مبادئ السيميولوجيا و كيف ما اعتبره مناهج الألسنية، مع الاستقصاءات الملتوية التي قام بها في لغة الأزياء مثلا، و استعار لاكـان بضـع مصـطلحات من سوسور الدال و المدلول، و ما إلى ذلك و استخدمها لأغراضه الخاصة في سياق فرويدي في جوهره، أما التوسير فيبدو أنه لم يكن لديه أي اهـتمام أو اهـتمام ضـئيل باللغة.[1] و يدلل ليونارد جاكسون عن تأثر ليفي شتراوس بجاكيسون و اللسانيات البنيوية، حيث ينقل لنا قوله: «... فوعدت نفسي بأن أحصل من جاكيسـون على الأوليات التي أفتقر إليها، غير أن ما تلقيته من دروسه كان في الواقع شـيئا مختلفا تماما، و أكاد لا أحتاج أن أقول إنه كان شيئا أكثر أهمية بكثير، ألا و هو إلهـام الألسـنية البنـيوية الـذي مكننـي لاحقا من أن أبلور في مجموعة من الأفكار المتماسكة رؤى ألهم إياها تأمل الزهور البرية، في مكان قرب حدود اللوكسمبورغ في

(1) ينظر: ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، الأدب و النظرية البنيوية، دراسة فكرية، ص 170، 171.

أوائـــل أيـــار عـــام 1940...» [1] و يجب التشديد هنا إلى أن ثمة قوة ملهمة قوة ذات طبيعة لسانية، و الحقيقية أن هذا الإلهام و ليس أي تطبيق فعلي للنموذج الألسني أو أية نتائج كبرى ناجمة عنه هو ما شكل القوة الدافعة الأساسية للبنيوية القائمة على الألسنية.

و إذا كـــان ليفـــي شـــتراوس قد اتكأ على عطاءات الإرث اللساني في صورته الجاكبســـونية، فـــإن جاكبسون هو الآخر لم ينج من الأثر اللساني السوسيري، مثله في ذلـــك مثل رولان بارث، فقد استثمرا حديث سوسير عن العلاقات التبادلية و التتابعية، و قـــد تجلـــى ذلـــك فـــي موقف جاكبسون من الحبسة Aphasie و في رأيه بقطبي الاســـتعارة و الكـــناية، ثم يستعملها رولان بارث في تصنيف أنظمة الملبس و المأكل، و قـــد وجـــد فيهما لاكان أفضل وسيلة للتمييز بين الرغبة و الحاجة.[2] هذه المؤثرات اللســـانية هـــي التي جعلت رولان بارث يقر بالنقلة النوعية التي حققها المنهج البنيوي علـــى مستوى الرؤية النقدية: «يظهر في الحالة الراهنة للبحث إنه من المعقول أن تقدم اللســـانيات نفسها كنموذج مؤسس للتحليل البنيوي للمحكيات، و إنه لا فرق بين التحليل اللساني البنيوي و النقدي، إلا في كون اللسانيات كما نعرف تقف عند الجملة بينما يهتم النقاد بتحليل الخطاب، و لا يمنع هذا من أن يدرس الخطاب انطلاقا من اللسانيات» [3] علـــى حـــد تعبـــير رولان بارث، فهو يفصح في هذا الرأي عن مادة و آليات المقاربة البنـــيوية، فيحصرها في الميدان اللساني و في الوقت نفسه، يوحد بين التحليل اللساني و التحلـــيل البنـــيوي راســـما فرقا واحدا بينهما، و يتمثل هذا الفرق في اعتماد التحليل اللســـاني علـــى الجملة، في حين أن التحليل البنيوي يشمل سائر الخطاب، و برغم هذا الفرق تبقى مادة المقاربة في الحقلين مادة واحدة تعتمد مفاهيم مشتركة.

و أيا ما كان الأمر، فإن الأفكار السوسيرية كانت بمثابة المهد الأول الذي انبثقت مـــنه البنيوية باتجاهاتها المتباينة، و الفكر البنيوي لم ينفصل بعد عن أمومة اللسانيات ؛ بوصـــفها مرجعا أساسيا في تحليل الظاهرة الأدبية، و في تفسير حيثياتها الفكرية و قد تجلـــى ذلـــك في مختلف التواشجات القائمة بين الحقلين اللساني و البنيوي، و بشكل أساســـي فـــي اســـتعارة النقد البنيوي للكثير من مصطلحات و مفاهيم الطرح اللساني

---

(1) ينظر: ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، الأدب و النظرية البنيوية، دراسة فكرية، ص 128.

(2) ينظر: عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 46.

(3) المرجع نفسه ، ص 191.

كمفهوم اللغة و مختلف الثنائيات، لاسيما ثنائية (الدال و المدلول) و (الداخل و الخارج) ثم النظرة الوصفية و مبدأ الاستقلالية و القول بالاعتباطية من أجل إطلاق سراح العلامة من قيد السلاسل المعجمية و ما إلى ذلك من المؤثرات اللسانية الأخرى التي جعلت من البنيوية أطروحة لسانية بامتياز.

## 3- الروافد الكبرى للبنيوية:

### 3-1- البنيوية الشكلانية:

كان ظهور مدرسة الشكلانيون الروس (1915 – 1916) كردة فعل على الذاتية و الرمزية التي تصدت هي نفسها للنقد الواقعي و الأيديولوجي للمفكرين الليبراليين في القرن التاسع عشر، و من أهم أعضائها إيخانبوم لـ (Ikhanboom) (1886 – 1959) و تنيانوف (Tinianord) (1894 – 1943) و رومان جاكبسون ( Roman Jakobsson) (1895 – 1983) و شلوفسكي (Cholorsky) (1893 – 1984) و توماتشيفسكي (Tomachevsky) (1896 – 1957).

تعتبر البنيوية الشكلانية رافدا من روافد البنيوية بعد أن وضع سوسير حجرها الأساسي، و لقد ظهرت أبحاث هذه المدرسة في روسيا في بداية القرن العشرين، و كلمة الشكلانية وضعت للدلالة على تيار النقد الأدبي الذي توطد منذ سنة 1915 إلى 1930، و الشكلانيون هو الاسم الذي أطلق من طرف خصوم هذا الاتجاه استنقاصا و احتقارا للمسار الذي اتخذته أبحاث جملة من النقاد ركزوا في دراستهم للأعمال الأدبية بشكل عام على الجانب الشكلي و التركيب البنائي الداخلي، ففي عام 1915 قامت مجموعة من طلبة الدراسات العليا بجامعة موسكو بتشكيل حلقة موسكو اللغوية و على رأسها رومان جاكبسون كحركة منظمة تستهدف استثمار الحركة الطليعة الأدبية و القضاء على المناهج القديمة في الدراسات اللغوية و النقدية، و بعد ذلك بعام واحد انضم إلى صفوفهم كوكبة أخرى من نقاد الأدب و علماء اللغة ألفوا جمعية لدراسة اللغة الشعرية ليننغراد و يطلق عليها اسم (Opoiaz) و كان معظم

أعضـــائها من طلبة الجامعة [1]. إن المذهب الشكلاني «هو مصدر اللسانيات أو على الأقـــل التيار الذي كان يمثله النادي اللساني في مدينة براغ» [2]، الذي مثلته حلقة براغ اللسانية.

و تقوم الشكلانية على جملة من المبادئ و المفاهيم الأساسية ، يأتي في مقدمتها مفهـــوم الشكل: «فقد رفضوا رفضا باتا ما كانت تذهب إليه النظرة النقدية التقليدية من أن لكـــل أثر ثنائية متقابلة الطرفين هي الشكل و المضمون و أكدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله» [3]. و منه فقد تحرر الشكلانيون من التصور التقليدي لعلاقـــة الشـــكل بالمضـــمون الذي يقوم على أساس أن الشكل ليس سوى غلاف يضم المضمون أو إناء يحتويه مؤكدينعلى فكرة مفادها أن الوقائع الفنية ذاتها تشهد على أن الفـــوارق المميـــزة الخاصة بالفنّ لا تتمثل في نفس العناصر الداخلية في تكوين العمل الفني، و إنما في كيفية التي يتم استخدامها بها» [4]، و كلمة الشكل غنية بالدلالات فهي تشير إلى القالب أو البنية أو الصورة أو المنظومة أو الصياغة.

و قـــد اســـتخدم أفلاطـــون مصطلح الشكل مرادفا لمصطلح المثل في فلسفته، و الشكل في تصوره مرتبط بطبيعة الشيء و معرفة ماهية الشيء تقتضي معرفة شكله، و قـــال بأسبقية الأشكال أو المثل عن الموجودات و اتفق أرسطو مع أفلاطون في كون الشكل يدرك عقليا، و أنه هو الأساس الذي يجعل من مادة ما شيئا موجودا و جليا، في حيـــن اخـــتلف عنه في رفضه مبدأ انفصال الشكل و وجوده مستقلا، و تطور المفهوم الأرســـطي للشـــكل عـــند أفلوطين من خلال ربطه بالجمال، و قد أطلق على المفهوم مصـــطلح الشـــكل الداخلي، و قد جاء كانط ليربط هذا المفهوم ببعد إبستمولوجي، و قد اهتم الشكلانيون الروس بمفهوم كانط للشكل حيث ركزوا على دور الإدراك الحسي[5] و أصـــبحت الشـــكلية نزعة ترمي إلى تغليب الشكل و القيم الجمالية على ما في العمل

---

(1) تودوروف و آخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ترجمة: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1982، ص 10.

تودوروف و آخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ص 10.

(2) عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة و نماذج، ص 133.

(3) تودوروف و آخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ص 10.

(4) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 67.

(5) ينظر: عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 194.

الأدبـــي مـــن فكرة أو خيال أو شعور، و جاء النقاد المحدثون فالتقطوا هذه المفاهيم للشكل باعتباره كيفية في إنتاج المضمون و ليس مجرد بناء له.

لقـد اكتسى مفهوم الشكل معنى جديدا ــ فلم يعد مجرد غشاء بقدر ما هو وحدة ديناميكـية و ملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي، و هنا يبرز الفرق بين المذهب الشكلاني و المذهب الرمزي الذي يرى أنه يجب أن يستشف عبر الشكل، شـــيء من المضمون، كما تم لهم تذليل عقبة النزعة الجمالية، و هي الإعجاب ببعض عناصـــر الشكل بعد عزلها عن المضمون و في الوقت الذي كان يتم فيه تأسيس الفرق بيـــن اللغة الشعرية و اللغة اليومية، و اكتشاف تجلي الطابع النوعي للفن في الاستعمال المتميز للأداة، كان من الضروري تحويل مبدأ إحساس الشكل إلى شيء ملموس، حيث يمكـــن تحليل هذا الشكل كمضمون في ذاته، كان من اللازم البرهنة على أن الإحساس بالشكل يبرز كنتيجة لبعض الأنساق الفنية الموجهة قصد تحققنا من ذلك الإحساس [1].

و قد تعامل الشكلانيون الروس مع النصوص المستقبلية على أساس أنها فجرت الشكل الفني، و بحثت عن لغة فنية جديدة، و دعت إلى لغة ما وراء العقل في التركيب الشـــعري [2]، و لم يكن الشكلانيون يهتمون بمدلولات الشعر المستقبلي و إنما بالطريقة التي بها يقولون الشعر، فلا غرابة في أن يستند الشكلانيون إلى هذه الحركة المستقبلية التـــي قادها الشعراء المستقبليون، حيث وجدوا فيها أحسن مثال يتمظهر فيه بجلاء، ولأن الشـــعراء المستقبليون أقروا بتحطيم عبادة الماضي و الاحتضار العام للمحاكاة، ومعاملـــة نقـــاد الفن كأناس معدومي الفائدة و مضرين، و التمرد على الطغيان للكلمات الفضفاضـــة، كالهرمونـــي و الذوق الرفيع، و الدعوة إلى إفساح المكان للشباب العنيف الجـــريء [3]، و هي المبادئ نفسها التي اعتنقها الشكلانيون الروس، و نادى بها دعاة الحداثـــة فـــي تأسيسهم لنظرية شعرية متماسكة، و من أولئك الدعاة في وطننا العربي: أدونيس و البياتي و صلاح عبد الصبور... إلخ.

هذا و قد توصل الشكلانيون الروس من خلال دراستهم للأدبية إلى الإقرار بمبدأ التـــناص و هـــو المـــبدأ الذي نادت به مختلف الاتجاهات النقدية النصانية كالسيميائية

---

(1) تودوروف و آخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ص 41.

(2) ينظر: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 50.

(3) ينظر: محمد عمر الطالب : مناهج الدراسات الأدبية الحديثة ، ص

و الأسلوبية و التفكيك، فالفعل الأدبي يدرك من خلال علاقته بأعمال فنية أخرى و بمساعدة الترابطات التي تقام بواسطتها، ليس فقط المعارضة، و لكن كل عمل فني يخلق موازيا معارضا لنموذج ما إن الشكل الجديد لا يظهر ليعبر عن مضمون جديد . و لكن ليحل محل الشكل القديم الذي قد فقد صفته الجمالية [1]. و هكذا فهم الشكلانيون تاريخ الأدب أو التطور الأدبي على أنه دورة حياتية تتعاقب فيها الأشكال و ليس تقدما للحركات و تأثيرات تنتقل من السلف إلى الخلف، و هذا التعاقب لا يتم بشكل بسيط، إنه معركة تحطيم لكل موجود سلفا، و إقامة بناء جديد انطلاقا من عناصر قديمة. و بهذا الفهم يصبح التطور الأدبي تعاقبا للأشكال، و بطريقة دينامية تعطى الأولوية للبنيات الداخلية في العمل الأدبي.

إن مختلف المقاربات النصية التي تقدم بها الشكلانيون الروس كانت قد انطوت تحت مظلة الشكل و عناصره المهيمنة، وبنظر وصفي نجد الشكلانيين قد تجاوزوا فيه كل معيارية، فقد وصفوا مختلف العمليات الوظيفية للنظم الأدبية، و حللوا عناصرها الرئيسية و عدلوا قوانينها لتصبح على مستوى المعارف السائدة، هو ذا الوصف العلمي للنص الأدبي الذي يتيح الفرصة لإقامة علاقات بين عناصره، لكن المشكلة الرئيسية في الطابع غير المتجانس للعمل الأدبي و مستوياته المختلفة، فلكي نصف باستقصاء قصيدة شعرية ينبغي أن نضع أنفسنا على التوالي في مستويات مختلفة، من صوتية و موسيقية و نحوية و معجمية و رمزية، و أن نأخذ في الاعتبار علاقاتها المتبادلة [2]. فالنص بهذا التصور هو بنية متواشجة، مؤلفة من مستويات عديدة، و هي مستويات تفرضها وحدات اللغة بدءا بوحدة الفونيم و الحرف، إلى المقطع إلى الكلمة فالجملة فالمكون: و لعل هذا التركيب هو الذي جعل الشكلانيين ينظرون للعمل الأدبي و خصائصه الوظيفية من هذه المستويات، و هي المستويات التي أفردنا لها محطة خاصة في هذا الفصل.

و شغلت الحركة النغمية (الإيقاع) في القصيدة حيزا كبيرا في دراسات الشكلانيين و في مقدمتهم رومان جاكبسون، و هو أمر نبه إليه دو سيسير منذ مطلع

---

(1) تودوروف و آخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ص 41.

(2) المرجع نفسه ، ص 34.

القـــرن العشرين و أفرد له مساحة ضمن محاضراته في اللسانيات العامة. و إن كانت الدراسات الصوتية الفونولوجية عند الشكلانيين قد خرجت من مسار دراسة سوسير في هذا المجال أو طوتها و غيرت وجهتها عند عامة البنيويين، فاتخذت طابعا وظيفيا بدلا مـــن الطـــابع الفيزيقي التي كانت قد اتسمت به عند سوسير، و قد أكد الشكلانيون بأن الشـــعر يتوفر على أبنية تركيبية فارة مرتبطة بدون انفصام إلى الإيقاع، تبعا لذلك فإن مفهـــوم الإيقاع ذاته يفقد صفته المجردة، و يصبح مرتبطا بالجوهر اللساني للشعر، أي الجملـــة، و الـــوزن بالقياس إلى الإيقاع يأتي في المرتبة الثانية، و الإيقاع يتحول إلى أســـاس بنائـــي للشعر يحدد مجمل عناصره السمعية أو غير السمعية [1] ، و قد اتسع مفهـــوم الإيقاع ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية التي تساهم في بناء البيت الشعري، و ينـــتج الإيقـــاع عـــن الحـــد في الكلمات، و من نبرات الجمل بالإضافة إلى الإيقاع الهرموني، من هنا فإن الشكل الشعري لا يكتسي شعريته إلا من خلال علاقته بالإيقاع المـــنظم له، فكـــأن العلاقة بين الإيقاع و الواقع تتحول إلى صورة يجب أن يعبر عنها الشـــكل الشـــعري لا المضمون الشعري و هي النقطة التي تحدث عنها أدونيس مطولا كما سنرى في حديثنا عن شعرية الإيقاع في الباب الثاني من هذا البحث.

و يأتي مفهوم المهيمنة في طليعة المفاهيم التي تحدث عنها رومان جاكسون في تحديده لنوعية العمل الأدبي، حيث يعرفها بأنها « عنصر بؤري للأثر الأدبي أنها تحكم و تحـــدد و تغير العناصر الأخرى كما أنها تضمن تلاحم البنية» [2] و على الرغم من أن إخانيوم كان ينطلق من النظم ــ في تقسيمه للأساليب ــ و بوصفه الحد الفاصل بين علم الأصوات و علم الدلالة بعبارة أخرى كان إيخانيوم يبحث عن شيء يكون مرتبطا بالجملة في الشعر، و لا يبتعد عن الشعر نفسه، كان ما يهمه على وجه الخصوص هو تحديـــد مفهوم «القيمة المهيمنة» الذي ينظم الأساليب الشعرية و يمنحها هويتها، و لهذا اقـــترح ثلاثة أساليب أساسية في الشعر الغنائي: أسلوب الخطابي و الأسلوب الميلودي (الذي يعتمد نظام النبر) و أسلوب المتكلم [3]. و على مستوى الإيقاع كان " بريك " قد طرح مفهوم الاندفاع الإيقاعي، حيث: «إن الأنساق الإيقاعية تساهم بدرجات مختلفة في

---

(1) تودوروف و آخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ص 52، 53.

(2) المرجع نفسه ، ص 81.

(3) تودوروف و آخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ص 54.

خلق الانطباع، الجمالي، فهذا النسق أو ذلك يهيمن في أعمال مختلفة، و هذه الوسيلة أو تلـك يمكن أن تسند إليها مهمة الظاهرة المهيمنة» [1]، و لهذا طرحت وجهة النظر هذه إمكانية تقسيم الأشعار إلى أشعار ذاتية (نبرية) و أشعار هارمونية (تأليفية).

إن القـيمة المهيمـنة مفهـوم نظري يحدد نوعية العمل، و في الحقيقة لا توجد للشـعر عبر تاريخية ــ مهيمنة واحدة، بل إن ثمة قيم عديدة تهيمن على الشعر واحدة تلـو الأخـرى و باستقلالية معينة، و تنتقل القيمة المهيمنة من مفهومها المحدد بالشعر أو بفن فنان ما إلى قيمة تهيمن على مدرسة شعرية أو بشكل أعم على فن عصر معين.

إن اهتمام الشكلانيين بالإيقاع و القيمة المهيمنة أمر جعل رومان جاكبسون يشدد التركـيز على مختلف القضايا الصوتية، حيث: «أدخل الصوتيات المختبرية إلى مجال الـدرس الصـوتولوجي، و تقهض نظرية جاكبسون الصوتولوجية على أساس الاعتقاد بـأن التقابلات المائزة مؤسسة على مبدأ الثنائية أو الازدواجية، و يتجلى هذا المبدأ في الحقـيقة القائلـة بـأن الوحـدات اللغوية ترد في صورة أطراف تقع في تقابلات ذات وجهيـن، ترسـم بوجود خاصية مائزة، ما في مقابل غياب هذه الخاصية...» [2]، هذا يعني أن الأوصاف التي ساقها جاكبسون للسمات الصوتية قد عولجت تبعا لمبدأ الثنائية في ارتباطها بعضا رقاب بعض أي في عدم انفصالها، و هذا ما شدد عنه تنيانوف في قوله: «إن مفهوم المادة لا تخرج عن حدود الشكل، فالمادة هي أيضا شكلية، و إنه من الخطأ خلطها بعناصر خارجية عن البناء» [3]، و هذا التركيز على التحام ثنائية الشكل و المضـمون نجده من اهتمامات أدونيس في تأسيسه للرؤيا الشعرية، و قد دعا " جان كوهيـن " إلى هذا الالتحام سنة 1966 في معرض حديثه عن هيمنة اللغة على الأشياء [4]، و هـذا مـا يؤكد للعيان كيف أن المدرسة الشكلانية الروسية قد تحولت إلى إرث نقدي قامت على أنقاذه أطروحات المنظرين و النقاد الحداثيين.

و اسـتنادا إلـى هذا التصور أصبح الشكل: «يسمح لأجزاء الإبداع الأدبي أن تدخـل فـي علاقـات غير اتفاقية، و أن المعنى أو المضمون رهين التركيب الواعي

---

(1) تودوروف و آخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ص 56.

(2) ميلكا إفيتش، اتجاهات البحث اللساني، ص 255، 258.

(3) تودوروف و آخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ص 75.

(4) ينظر: جان كوهين: النظرية الشعرية (بنية اللغة الشعرية)، ص 39.

للأجـــزاء التـــي تكون النص» [1] الشكل إذن هو وحدة دينامية متكاملة ينبع معناها من داخلهـــا. لقـــد كان هدف هؤلاء هو البحث في الخصائص التي تجعل من الأثر الأدبي عمـــلا أدبيا بالفعل و هذا ما عناه إيخانبوم، الذي أكد على أن القضية الجوهرية ليست قضـــية مـــنهج، و لكـــنها «قضـــية الأدب باعتـــباره موضـــوعا للدراسة الأدبية» [2] و لجاكبســـون جملة كتبها عام 1921، صارت أحد شعارات الشكلية الروسية ـــ و هي أن موضوع الدراسة ليس الأدب في حد ذاته و إنما أدبيته [3] يعني ما يجعل الأثر أثرا أدبـــيا، و من ثمة أخذت هذه المدرسة تبحث عن الأدبية في النص من خلال البحث في البنية الأسلوبية و الإيقاعية و الصوتية في الأثر الأدبي.

و قد دفعهم التركيز على الأدبية إلى الدراسة الخاصة بالنصوص الإبداعية دون النظر إلى علاقتها بالعناصر الخارجية لحياة الأديب، و الواقع الاجتماعي و الاقتصادي فقـــيمة النص الأدبي لم تعد تكمن في صاحبه و علاقته بما أبدع بقدر ما تكمن في فكرة الـــتعامل مـــع اللغـــة بوصفهما نظاما كليا أو نسقا عاما ، متخطية سطحية التعامل مع النص، إن مهمة المبدع عندهم تنتهي لدى الفراغ من إبداعه فهو لا يرافقه إلا في لحظة المخـــاض أو لحظة الصفر [4]، و هذا يعني أن الأديب نفسه مجرد وسيلة أو تقنية من التقنيات الألسنية التي تتكفل ببعث الإبداع الأدبي إلى الوجود.

إلى جانب ذلك رفضت الشكلية الروسية و بصفة قطعية «النظريات النفسية التي تضـــع الفـــروق المميزة في الشاعر لا في الشعر، أو تحيل قضية الخلق إلى الموهبة» [5]، و مـــن هنا تأتي رافضة لتفسيرات الخيال و الحدس و العبقرية و التطهير، فالعمل الأدبـــي يـــتجاوز نفسية مبدعه و يكتسب خلال عملية الموضعة الفنية وجوده الخاص المستقل.

---

(1) شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد الجمالي و البنيوي في الوطن العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 1، 1994، ص 102.

(2) ينظر: جان إيف تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط 1، 1994، ص 21.

(3) ينظر: تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990، ص84.

(4) شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد الجمالي و البنيوية في الوطن العربي، ص 105.

(5) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 60.

لقـد وضع الشكلانيون «العمل الأدبي في مركز اهتماماتهم، رافضين المقاربات السـيمولوجية أو الفلسـفية أو السوسيولوجية، إذ لم يعد ممكنا بالنسبة لهم تفسير العمل الأدبي انطلاقا من سيرة حياة الكاتب أو من تحليل الحياة الاجتماعية المعاصرة» [1].

تـنطلق الشـكلانية مـن أن «الإبـداع الأدبي فن لغوي، و أن عنصري اللغة و الشـكل هما أساس بنائه الفني، باعتبار أن اللغة الأدبية وسيلة إبلاغ و غاية فنية في وقـت واحـد، و أن قيمة الإبداع الأدبي تكمن في صياغته» [2]، فهو توتر بين القول العـادي و الإجـراءات الفنـية التي تحرفه عن مواقعه أو تغير صورته. فالعلاقة بين الأشـياء داخـل السياق اللغوي، أهم بكثير من الأشياء ذاتها، حيث يؤكد تينيانوف أن «الوظـيفة البنائية لعنصر من عناصر النص الأدبي تحددها إمكانية دخوله في علاقات متبادلة مع عناصر أخرى في بنية النظام، و بالتالي مع النظام بأكمله» [3]، و أصبحت هذه الرؤية خاصة رئيسية من خصائص البنيوية.

يعتبر الهدف الأساسي للبحث النقدي عند الشكليين هو وصف العمليات الوظيفية للـنظم الأدبـية بتحلـيل عناصـرها الرئيسية: و تعديل قوانينها لتصبح على مستوى المعـارف السـائدة [4] و مـن خلال ذلك تصبح خصوصية الظاهرة الأدبية كامنة في نوعـية الـنظام الذي تركبت على أساسه وحدات النص، و البحث في طبيعة العلاقات القائمة بين هذه الوحدات المركبة لشبكة البنية الداخلية للنص.

و قـد عمـل الشكلانيون الروس على اكتشاف القوانين الشاملة التي تتحكم في الاسـتخدام الأدبي للغة من تركيب البناء الوظيفي حتى الصيغ الشعرية، و جمعوا بين الدراسات النقدية و الدراسات اللغوية.

---

(1) تودوروف و آخرون: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيون الروس، ص 16.

(2) شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد الجمالي و البنيوية في الوطن العربي، ص 06.

(3) عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في النقد العربي، دار العربية للنشر و التوزيع، مصر، 2001، ص 184.

(4) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 64.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

و بـــناء على ما سبق فإن بعض مؤرخي النقد الأدبي لا يترددون في الربط بين الشـــكلية الروســـية و البنيوية، بل إن بعضهن يذهبون إلى القول بأن «الشكلية هي في حقيقة الأمر بنيوية مبكرة» [1].

تلكـــم هي مجمل الأراء و المبادئ التي عجت بها البنيوية الشكلانية في نظرتها للعمل الأدبي، و هي نظرة عملت على تمجيد ما أسماه الشكلانيون بالأدبية، حسبنا أننا قـــد قدمنا عناصر هذه الأدبية من خلال عرضنا لقضايا الشعرية عند هؤلاء و المتمثلة فـــي الـــتحام الثنائـــية و القـــول بالتناص و تحطيم الموروث و القول بالقيمة المهيمنة و التشـــديد على أهمية الإيقاع و رفض العوامل الخارجية بما في ذلك ظروف الكاتب الاجتماعـــية و التاريخـــية و السياسية في مقاربة النصوص الأدبية و التركيز على بنية النســـق و العلاقـــات الـــرابطة لوحداتـــه، و تبدو هذه المبادئ منحدرة في بعضها من أطروحات سوسير، الشيء الذي جعل البنيوية الشكلية بنيوية لسانية.

### 3-2- معالم البنيوية التكوينية:

جـــاءت البنيوية التكوينية أو التوليدية على يد " لوسيان جولدمان " لتنفخ الروح في مختلف البنيات النصية التي أقبرتها البنيوية تحت سلطة العقلانية و ذلك من خلال إتكائها على رواسب المادية الجدلية في طيفها الفلسفي،فقد حاول جلدمان المزاوجة بين النزعتين، البنيوية و الاجتماعية بتحويليهما إلى تركيبة منهجية، بل معرفية أيضا جديدة هي البنيوية التكوينية، و التي تمثل ردة فعل على البنيوية من حيث هي «نزعة شكلانية خالصـــة تغـــتدي هشـــة، فجة، بسقوطها في الميكانيكية الشكلية التي تجرد الأدب من وظيفـــته الاجتماعـــية، و فعاليته الإنسانية، و تأثيره الجمالي و تجعل منه مجرد صدى فـــارغ لعمل اللغة من حيث هي كائن خارج إطار التاريخ، و لا يقال إلا نحو ذلك في المـــنهج الاجتماعـــي التقليدي الذي كان يصر على عد المضمون،و هو أساس الإبداع و هو العلة في إيجاده، و هو الذريعة في كتابته، إذ لا شيء أخطر رأيا من هذا الاتجاه الذي ينفي عن الأدب جماليته، و يجنح به نحو الإيديولوجية المقيتة».[2]

---

(1) عبد العزيز حمودة :المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، ص

(2) عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، ط 1، 2003، ص 112، 113.

إن البنيوية التكوينية أو الاجتماعية الجدلية، قد وجدت مركزها الفكري في ظل الفلسفة الماركسية، بوصفها فلسفة مادية تؤكد على العلاقة بين المستوى الثقافي و المستوى الاقتصادي في المجتمع، و يتجلى الأثر الماركسي في ثلاث نقاط: الضرورة الاقتصادية، و الطبقات الاجتماعية و الضمير الممكن، فالضرورة الاقتصادية، و الطبقات الاجتماعية، و الضمير الممكن؛ فالضرورة الاقتصادية ناجمة عن الأنشطة المختلفة التي يمارسها الإنسان في حياته و أهمية العامل الاقتصادي فيها لإشباع حاجته المادية و بيدوأن هذه الضرورة الاقتصادية لا تؤدي إلى رفض تأثير الظواهر الفكرية، أما الذي يحدد الطبقات فهو وضعها في عملية الإنتاجية، و العلاقات التي تترتب عليها و هي تعتمد على سلم محدد من القيم (1)، انطلاقا من هذه المرتكزات الجدلية رفضت البنيوية التكوينية عزل النص و إغلاقه على نفسه، و يؤكد " لوسيان جولدمان " على مبدأين أولهما هو تبين نوع العلاقة الموجودة بين الفكر و الواقع، و ثانيهما أن للفكر موقعه الطبقي في المجتمع، و هذا ما يجعل النص الأدبي نصا يحمل رؤية للعالم، يتوجه النقد في تحليله للكشف عنها.و بذلك يصبح من مهمة الناقد البحث عن هذه العلاقة بين النص و الواقع الاجتماعي، ثم تحديد الموقع الفكري الذي تنهض منه هذه العلاقة.

و إن كانت البنية في ضوء البنيوية الشكلانية معزولة عن المحيط الذي نشأت فيه يضاف إلى ذلك أن دلالتها تستنبط من ذاتها، فإن البنية في المذهب الأيديولوجي و المتمثل هنا بالبنيوية التكوينية لا تفهم بحد ذاتها خارج حدود الزمان و المكان، و إنما من خلال تطويرها و تحركها و تفاعلها و تنافرها داخل وضع محدد زمانيا و مكانيا هذه هي مقولة ماركسية واضحة ــ و البنيوية التكوينية لا تهمل الوضع التاريخي للبناء، فهي تهدف إلى الوصول إلى المعنى التاريخي دون إغفال دور الفرد فيه، و هو الأمر الذي جعلها حققت نوعا ما وحدة بين الشكل و المضمون ذي البعد التاريخي و تتكئ البنيوية التكوينية على أربعة معالم رئيسية أثرنا إدراجها على النحو التالي:

---

(1) ثم ينظر عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 233، 134.

أ- رؤية العالم:

تأتـــي مقولة رؤية العالم في طليعة المقولات النقدية و الفكرية، التي قامت عليها البنيوية التكوينية، في أطرها النظرية و الإجرائية. و قبل التعرض لدراسة هذه المقولة بـــنوع من التفصيل عند غولدمان، لا بد من الإشارة إلى مجمل التصورات التي أناطت اللـــثام عن مقولة رؤية العالم عند المفكرين، فمن الناحية التاريخية يعتبر " ديلكي " أول من استعمل مفهوم الرؤية للعالم و قد أوضحه في كتابه «مدخل لدراسة العلوم الإنسانية حـــول الأساس الذي يمكن أن تقيم عليه دراسة المجتمع و التاريخ» و خصه في مرحلة تالـــية بمؤلف مهم هو «نظرية النظرات إلى العالم حول فلسفة الفلسفة». بالإضافة إلى ديلكـــي هناك مفكرون آخرون استعملوا مفهوم الرؤية للعالم في كتاباتهم أمثال " كارل مانهايم"، و " جورج لوكاتش" و " ماكس فيبر " [1]، و رغم الاستعمال المختلف لمفهوم الـــرؤية للعـــالم من طرف هؤلاء المفكرين فإن العنصر الذي يوحد بينهم يتمثل في أن «معـــيار المعقولية الذي تقوم عليه مرجعيتهم هو إثبات الكلية بمعناها الهيجلي»[2].

وبالتالـــي فـــإن رؤية العالم كمفهوم قد استعملت قبل " جولدمان " و قد تعددت تحديدات مفهوم هذه الرؤية للعالم بتعدد مستعمليه قبل جولدمان و قد تعددت تحديدات مفهوم هذه الرؤية للعالم بتعدد مستعمليه لكن ذلك لم يمنع من استعمال مفهوم آخر هو مفهوم الكلية بمعـــناها الهيجلـــي، و هذا عنصر تشترك فيه كل الدراسات التي وظفت الرؤية للعالم، و لا بـــد من الإشارة إلى أن " جولدمان " نفسه لجأ إلى الكلية كما تحددت في مرجعها الهيجلي.

لقـــد اتصف مفهوم الرؤية للعالم في الكتابات السابقة لجولدمان باستثناء لوكاتش باســـتعمال غـــير دقيق و غامض، و لا تنحصر إيجابية لوكاتش و جولدمان استعمالها الدقيق لمفهوم الرؤية للعالم فحسب، بل كونهما وسعا دائرة هذا الاستعمال الدقيق ليشمل بذلـــك زمرة من العلوم الإنسانية البعيدة عن الأدب كالفلسفة و علم النفس و التاريخ... إلخ.

---

(1) ينظر عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 234، 235.

(2) المرجع نفسه ، ص 235.

إن الـرؤية للعـالم كمفهوم عام هي «تصور للإنسان و الطبيعة و الوجود (..) و هـذه الرؤية للعالم يعبر عنها الأديب أو الفيلسوف تحت تأثير مجموعة من العوامل الذاتـية الشخصية و الاجتماعية الخارجية» [1] و يدقق " جولدمان " في تحديده لمفهوم الـرؤية للعـالم حين يرى أنها: «مجموعة من التطلعات و الإحساسات و الأفكار التي توحـد أعضاء مجموعة اجتماعية، و في الغالب أعضاء طبقة اجتماعية، و تجعلهم في تعـارض مـع المجموعـات الأخرى، إنها بلا شك خطاطية تعميمية للمؤرخ و لكنها تعميمـية لتيار حقيقي لدى أعضاء مجموعة محققون جميعا هذا الوعي بطريقة واعية، و منسجمة إلى حدما» [2]، و بهذا التصور تصبح الرؤية للعالم جماعية تتجاوز الرؤية الفـردية، و هـي مرتـبطة بطبقة اجتماعية معينة، تجعلها تدخل في علاقة تعارض وصـراع مع فئات أو طبقات اجتماعية أخرى. و هذا يعني ضمنيا أن لكل طبقة رؤيتها الخاصة للعالم، و التي تفرضها ظروف اقتصادية و اجتماعية متشابهة.

لقـد حـرص " جولدمـان " حرصا كبيرا على تطبيق هذا المفهوم النظري في دراسـاته " لباسـكال" و " راسين "، و جولدمان مثله مثل البنيويين «يؤكد على أهمية اللغـة، و يرى أن الرؤية للعالم هي رؤية ماثلة في النص كلغة؛ إنها النواة فيه، تتجلى فـيما يحكم بنيته من قوانين و تبرز منطقا تتبين به عناصر النص... » [3]، إنه التوحيد بيـن الطـبقات الاجتماعية في صراعها مع بعضها البعض و اللغة المعبر بها عن تلك الوقـائع الاجتماعية، حيث أضحى الوصول إلى جوهر الرؤية لا يكون إلا بتحليل لغة النصوص، بهدف الكشف عن هيكلية النص، والنص الأدبي يتضمن رؤية العالم ماضيه و حاضـره و مسـتقبله و لكن لا يهمنا ما يعكسه النص الأدبي ، يتضمن رؤية العالم ماضـيه و حاضـره و مستقبله و لكن لا يهمنا ما يعكسه النص عن صاحبه، بقدر ما يهمـنا مـا يعكسـها النص من خلال تفسير تلك الرؤية و كشفها عن المجتمع، و عن صـراع طـبقاته و تحولاتـه، و عن التغير الاجتماعي، و ذلك ما يجعل النص متسما بالعـبقرية و التقدمـية ، ما دامت العبقرية عند جولدمان هي دائما تقدمية»، فعلى قدر

---

(1) ينظر عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 236.

(2) Locean Goldman: le Dieu caché. pans , 1976 , le livre a initialement paru dans la bibliothéque des idées en 1959 , p 26.

(3) يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1، 1985، ص 124.

انفتاح النص على الحاضر يكون توجسه في رؤيته للعالم، نظرة تقدمية، صحيح النص في بنيوية جولدمان هو تنبؤ أيديولوجي يبشر بسقوط أو قيام بديل طبقي آخر إنه التبشير بعالم مثالي من الصراعات و من الطبقية.

إن أهم ما تتميز به رؤية العالم عند جولدمان هما خاصيتان الشمولية و الانسجام أو التماسك؛ فهي حسب جولدمان تجمع عناصر تحيل العاطفة (الأحاسيس) و الفكر (الأفكار، التقدير و الاستقرائي التصوري... ) و الطموح، و قد تعتبر هذه الشمولية مسألة بديهية لأن العمل الأدبي أو الفلسفي يعكس العناصر السابقة مجتمعة، يضاف إلى ذلك أن الذات الإنسانية تعكس فعلا هذا التداخل بين الفكر و العاطفة، و الطموح أو الرغبة في التغيير.

و قد مثل " جمال شحيد " لتركيز جولدمان على مبدأ الشمولية أو الكلية بالعلاقة الوطيدة بين التفاحة و الشجرة «فدراسة التفاحة بحد ذاتها مهمة، و لكنها تصبح أهم و أشمل إن لم تفصل عن الشجرة و المحيط الذي عاشت فيه» [1]، فلا يمكن فهم الجزء إلا في إطار الكل، و يدعم جولدمان مفهوم الشمولية بمثال آخر استقاه من دراسته لخواطر باسكال حيث يقول: «إذا أردت أن أشرح خاطرة لباسكال وجب علينا الرجوع إلى جميع خواطره و فهمها، و لكن ينبغي أن أشرح نشأتها، و عندها اضطر على الرجوع إلى الحركة الجانسنية...» [2] و في ضوء هذا الفهم درس جولدمان جملة من الأعمال الأدبية و الفلسفية لكانط و باسكال و راسين في ما ألفينا أيضا جولدمان يؤكد على مقولة البعد الجماعي إذ يرى بأن: «العمل الأدبي مهما أغرق في الفردية يتوجه إلى الخارج، و إلا فلماذا كتابته و طباعته و توزيعه و إعادة طباعته ؟ فهناك بعدان في كل عمل فني، بعد اجتماعي منطلق من الواقع المعاش و بعد فردي منطلق من جدال الفنان» [3]، و هذه السمة الاجتماعية أو الجماعية التي يتصف بها العمل الأدبي نابعة من اعتقاد مفاده أن العمل الأدبي، و إن كان مصدره ذات فردية، إلا أن

---

(1) جمال شحيد: في البنيوية التكوينية، مجلة المعرفة السورية، مج 38، ع 225 – 226، ص 17، 1980، ص 28.

(2) جمال شحيد: في البنيوية التركيبية، دراسة منهج لوسيان جولدمان، دار ابن رشد للطباعة و النشر، ط 1، 1982، ص 44.

(3) جمال شحيد: في البنيوية التركيبية، دراسة منهج لوسيان جولدمان، ص 45.

هـذه الـذات عائمة في أوساط اجتماعية تنتمي إلى طبقات متباينة، و تأتي رؤية العالم لتقوم بتنسيق هذا التباين في تصور العالم و الطبيعة و الإنسان، و هذا الدور التنسيقي أو التصيدي من المبدع هو الذي يجعل تلك الرؤى الفردية ذات طبيعة اجتماعية و جماعية، هذا الكلام يعني أن الأديب أو المبدع يسعى جاهدا إلى توحيد التفكير بين طبقات اجتماعية فيجعلهم يفكرون بطريقة واحدة، و يتحقق للمبدع هذا الأمر على صعيد الإبداع الأدبي أو الفلسفي، و إن كان تحقيقه على مستوى الواقع الاجتماعي أمرا مستحيلا فكان الأديب برؤيته للعالم يحول الأمر المستحيل إلى ما هو ليس بمستحيل. و إلى جانب اتصاف الرؤية للعالم بخاصية الشمولية و البعد الجماعي فإنها أيضا تتصف بخاصية التماسك و الانسجام: «إن البنية الداخلية للأعمال الفلسفية أو الأدبية أو الفنية العظمى صادرة عن كون هاته الأعمال تعبر في مستوى يتمتع بانسجام كبير عن مواقف كلية يتخذها الإنسان أمام المشاكل الأساسية التي تطرحها العلاقات فيما بين البشر و العلاقات بين هؤلاء و بين الطبيعة» [1]. و رؤية العالم هي وجهة نظر متماسكة و موحدة و هذا التماسك و الانسجام هو الشرط الذي يجعل في رأي جولدمان الرؤية للعالم تتجاوز حدود الوعي الجمعي.

هذا ما يمكن قوله عن مفهوم رؤية العالم و خصائصها عند " جولدمان "، و هو المفهوم الذي بدا باهتا و محتشما، في كتابات المفكرين من قبله إلى أن جاء " جولدمان "، فأحاطه بعناية دقيقة تكشف عن وعي نقدي كبير، وعي أضفى على العمل الأدبي طابعه الاجتماعي الشمولي و العالمي.

**ب- الفهم و التفسير**

الفهم و التفسير هما مقولتان أساسيتان في فكر جولدمان، حيث يتناول الفهم بنية النص في ذاته، في حين يقوم الشرح بوضع هذه البنية ضمن بنية أكبر هي البنية الاجتماعية و قد مثل جمال شحيد لتكامل هذه الثنائية بعلاقة التفاحة بالشجرة التي كونتها و المحيط المناخي و الزراعي الذي عاشت فيه [2]. فلا يمكن عزل التفاحة عن الشجرة و بالمنطق نفسه لا يمكن عزل الفهم عن التفسير، فهما مصطلحان مترابطان،

(1) Locean Goldman: le Dien caché , p 108.

(2) جمال شحيد: في البنيوية التكوينية، مجلة المعرفة السورية، ص 28.

الأول ذو معـنى أضيق من الثاني، بل يمكن القول إن الثاني يحتوي الأول و يتجاوزه، فـالفهم هو وصف البنية الدالة لعمل أدبي معين، أما التفسير فهو دمجهما في بنية أكثر اتسـاعا و شـمولا، و يوضـح جولدمـان هذا الترابط بين الفهم و التفسير ــ بأمثلة توضيحية يؤكد فيها « أن فهم البنية الجانيسية المتطرفة هو نفسه تفسير لتكوين الأفكار و الماسـي الراسـينية، و على نفس النموذج نذكر كيف أن فهم الجانيسينية هو تفسير لتكويـن الجانيسـينية المتطرفة (..) كما أن فهم العلاقات الطبقية في المجتمع الفرنسي للقـرن السـابع عشـر هو تفسير لتطور النبلاء »[1] إن الفهم هو عملية تقتصر على الـنص الأدبي معزولا عن المؤشرات الخارجية و التي من دون شك تلعب دورا هاما في تكوينه.

أمـا التفسير فهو عملية ثانية تنظر إلى العمل الأدبي في مستوى آخر خارجي، يعنـي أنها تعمل على ربطه ببنية أوسع و أشمل ، و هذا لا يعني أن الفهم يستبد بالبنية الداخلـية للنصـوص، و التفسـير يقتصر على ما هو خارجي عنها:« ينبغي أن نظل محتفظيـن في أذهاننا بواقع أن الفهم ليس وحده المحايث دائما في النصوص المدرسية فـي حيـن يظـل التفسير خارجا عنها، بل إن كل ما ربط من النص بالواقع الموجود خارجـه سواء تعلق الأمر بفئة اجتماعية أم بنفسية الكاتب» [2] و يبقى الفهم هو عملية مقاربـة للدلالة داخل بنية الوحدات النصية في صورتها الصغرى، و أما التفسير فهو البحـث عـن الدلالـة خارج هذه البنية الصغرى أو خارج الموجود النصي، و بهذا التصور فالفهم و التفسير يؤديان وظيفة تكاملية.

**ج – الوعي الفعلي و الوعي الممكن:**

يميز جولدمان بين الوعي الفعلي و الوعي الممكن فالوعي الفعلي هو: «حصيلة حواجـز و تعريفات متعددة، تتعارض بها، و تحملها العوامل المختلفة للواقع الأمبريقي لهذا الوعي الممكن» [3]، هذه التعريفات و الحواجز الذي يشير إليها جولدمان تفرضها

---

(1) ينظر : عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 240

(2) Locean Goldman: marscisme et Sciences humaines , NRF collection idefs – Gallimard, paris , 1970 , p 66.

(3) Locean Goldman: marscisme et Sciences humaines , p 129

على الوعي الطبقي مجموعة من التأثيرات المختلفة كالمجموعات الاجتماعية و العوامل الطبيعية و الكونية، و الوعي الفعلي يرتبط أساسا بالمشاكل التي تعاني منها الطبقة والمجموعة الاجتماعية في حين أن الوعي الممكن يرتبط بالحلول التي تغير الواقع المعيش، و تطرح بدائل جديدة: «و إذا كان الوعي الفعلي الحقيقي لطبقة ما هو ما تعرفه عن واقعها في فترة معينة...» [1] فإن «الوعي الممكن هو أقصى ما يمكن لطبقة أن تعرفه عن واقعها دون أن تعارض المصالح الاقتصادية و الاجتماعية المرتبطة بوجودها كطبقة» [2]، و بهذا الفهم فإن الوعي الفعلي يصبح خاضعا للتحقيق من حيث وجوده في فترة زمنية معينة، أما الوعي الممكن فليس إلا إمكانية مرتبطة بزمن المستقبل، فهو «أقصى ما يمكن أن يبلغه وعي الجماعة دون أن يؤدي ذلك إلى تغيير طبيعتها» [3]، و رغم استعمال جولدمان لمفهومي الوعي الفعلي و الوعي الممكن إلا أننا نفتاه قد أعطى أولوية خاصة للثاني حيث اعتبره: «المفهوم الأساسي في العلوم التاريخية و الاجتماعية»[4] و قضية تمجيد الوعي الممكن عند جولدمان تعود بالأساس إلى أن العمل الأدبي في تصوره ليس مجرد انعكاس لوعي فعلي، بل لوعي ممكن.

و في سياق آخر نجد جولدمان يحدد العلاقة بين الوعي الممكن و الرؤية للعالم: «إن أقصى حد للوعي الممكن لطبقة اجتماعية ما يكون دائما سيكولوجيا رؤية متماسكة للعالم، يمكن أن تعبر عن ذاتها في الميدان الديني، الفلسفي، الأدبي أو الفني» [5]، فالوعي الممكن يتحول إلى رؤية للعالم، و لكن بشرط أن يظل إلى درجة من التماسك الداخلي يؤدي بدوره إلى تشكيل بنية من التصورات المنسجمة.

---

(1) ينظر: عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 241.
(2) المرجع نفسه، ص 241.
(3) المرجع نفسه، ص 242.
(4) المرجع نفسه، ص 242.
(5) المرجع نفسه ، ص 242.

د – البنية الدالة:

يحقـق مفهوم البنية الدالة هدفين مزدوجين يتحدد الأول في فهم الأعمال الأدبية من حيث طبيعتها ثم الكشف عن دلالتها التي تتضمنها، فهذا الهدف يرتبط أساسا بالفهم، أمـا الـدور الثاني فيتمثل في الحكم على القيم الفلسفية أو الأدبية أو الجمالية، و بذلك يصبح للمفهوم بعد معياري، و التركيز على «البنية» انطلاقا من الوظائف التي تؤديها فـي العمل الإبداعي . يتميز منهج جولدمان بكيفية واضحة عن المناهج السوسيولوجية التقليـدية فـي دراسـة الأدب، و التـي تركز على العلاقة القائمة بين مضمون العمل الأدبـي، و مضـمون الوعـي الجماعي دون الاهتمام أساسا ببنية هذا العمل الأدبي، فجولدمـان ينطلق في تصوره للبنية الدالة من نقده للمقولات النقدية، التي حفل بها النقد الماركسـي في رحلته الاجتماعية، و إن كان العمل الأدبي في ضوء هذا الاتجاه يعكس لـنا مضـمونا اجتماعـيا تتجسد فيه صورة المجتمع، فجولدمان أراد تخطي مثل هذه المعـتقدات الـنقدية، و ذلـك عـن طـريق إعطاء الأولوية لبنية النص لا مضمونه الاجتماعـي، فبنـيات النص التي تستطيع أن تحدثنا عن مختلف الأوضاع الاجتماعية للطبقات المتصارعة و المتعارضة فيما بينها.

« و تركـيز جولدمان على البنية الدالة للأعمال الأدبية و الفلسفية مدين لإسهام جـورج لوكـاتش الـذي يشكل كتابه تاريخ " الوعي الطبقي " ، بداية حقيقية و قوية لإحداث القطيعة مع مفهوم الانعكاس للأدب» [1] و قد شرح عبد السلام بن عبد العالي فـي مقـال بعـنوان «سوسـيولوجيا الأدب» مسألة تركيز جولدمان على البنية دون المضمون الاجتماعي، حيث: «لم يعد ينظر إلى العمل الأدبي كانعكاس لوعي جماعي، و لـم تعـد العلاقـة الأساسية توجد في مستوى المضامين، بل أصبح يبحث عنها في مسـتوى الواقع البنيوي، فأكثر الأعمال تباينا و اختلافا يمكن أن يقوم على بنية واحدة توافـق الـنزاعات التـي تعاصر الوعي الجمعي...»[2]، فكأن دلالة العمل الأدبي في أطـروحات جولدمـان ــ هـي دلالة اجتماعية تنبجس من بنية النص لا من مضمونه الاجتماعـي، و ليس معنى هذا أن المضمون الاجتماعي للأعمال الأدبية في منأى عن

(1) عمر محمد الطالب، مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 243.

(2) المرجع نفسه ، ص 243.

البنـــيات، و إنمـــا البنيات كي تكون دالة لا بد أن تحمل مضمونا اجتماعيا تفجره بنية الـــنص أو شكله، و كلما استطاعت هذه البنيات التعبير عن هذه المضامين الاجتماعية، وصـــفت بأنهـــا دالة هذه هي أهم الأسس النظرية التي نادت بها البنيوية التكوينية في منعطفاتها النقدية و الفلسفية، و هي مقولات و إن بدت منفصلة عن بعضها البعض، إلا أنهـــا لا تخلـــو من تواشجات كبيرة فيما بينها. إلى الحد الذي يصعب معه الفصل بين مـــبادئها و لا أدل عـــن ذلـــك مـــن احـــتواء مقولة رؤية العالم لمقولة البعد الجماعي و الشـــمولية أو الكلـــية، و لعل اتكاء جولدمان على فلسفة جورج لوكاتش في تأسيسه لصرح البنيوية التكوينية الأمر الذي جعلها تأخذ طابعا فلسفيا.

**4-النص الأدبي من مستويات التحليل البنيوي إلى مدار المقاربة البنيوية :**

فـــي الـــبدء يجـــب الاعـــتراف أنـــه لـــيس ثمة قواعد أو آليات بنيوية محددة أو مضبوطة ينتهجها الناقد البنيوي في مقاربة النص الأدبي فقد غدا من المحال العثور ــ داخـــل المؤسســـة البنيوية ــ على قواعد أو مبادئ تمكننا من القبض على جماليات نبض النص في عنفوانه و تمرده. الأمر الذي جعل النصية تمارس سحرها اللامحدود. أمـــام المـــادة النقدية، و تبعا لذلك نشأت مطاردة خطيرة بين مختلف الاتجاهات النقدية و النص الأدبي في رحلته و ترحاله إلى عالم سحري يتسم بالغرابة و اللااستقرار، في مكان ثابت و معلوم و ليس ذلك بغريب ما دامت القصيدة الشعرية هي قصيدة الارتماء فـــي المجهـــول، و برغم هذا الاستعصاء بين النقد و النص الأدبي فقد حاولت البنيوية باتجاهاتهـــا المتبايـــنة ــ أن تعلـــن ترشحها في مسابقة القبض على الأرواح الجمالية المتمردة في عالم النص الأدبي.

إن التحلـــيل البنيوي تحليل ينبثق من النص نفسه، و ذلك عن طريق تأمل الناقد عناصر النص و طرق أدائها لوظائفها و علاقات بعضها ببعض دون أن يتجاوز حدود الـــنص إلـــى أي موقـــع آخـــر.و البنـــيوية لا تؤمن بفكرة الفصل بين ثنائية (الشكل و المضـــمون) فهما يستحقان العناية في التحليل، إذ إن المضمون يكسب مضمونيته من البنـــية، و مـــا يسمى شكلا ليس في الحقيقة سوى بنية تتألف من أبنية موضعية أخرى توحي بفكرة المحتوى [1].

---

(1) ينظر: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 203.

أمـــا إجرائـــيا فـــإن البنـــيوية تتـــيح للناقد القيام بعملية مزدوجة هي الاقتطاع و الترتيـــب،أي أنهـــا تـــتوقف عند جزء من النص ترى فيه بنية موضعية للكشف عن وظيفة هذا الجزء و صلته بالأجزاء الأخرى و تأثيره في الكل و تأثره به.

و تحـــاول يمـــنى العيد الاقتراب من مدار المقاربة البنيوية للنص الأدبي، حيث تحـــاول تعـــرية المـــادة الجمالية للنصوص الأدبية، و في ضوء المنهج البنيوي — من خـــلال ســـؤال مؤداه: كيف يقارب إذا المنهج البنيوي موضوعه الذي قد يكون النص الأدبـــي؟. و تقـــدم جوابا لهذه المسألة الحائرة فتنبط اللثام عن ضرورة التمسك بأدوات و آلـــيات ذات طبـــيعة بنيوية، و أول خطوة في المنهج هي تحديد البنية أو النظر إلى موضـــوع البحـــث كبنية مستقلة. و قد تكون هذه البنية نصا شعريا واحدا أو رواية... إلخ.

و تـــرى يمـــنى أن دراسة هذه البنية (المجتمع أو النص أو مجموعة نصوص) يشترط عزلها عن مجالها الذي هو بالنسبة لها خارج و هي خطوة أساسية؛ لأنها خطوة التحضـــير للعمل أو خطوة ما قبل الدخول إلى المختبر. أما الخطوة الثانية فهي تحليل البنـــية و يشـــترط فـــي هذا التحليل أن يكون الناقد البنيوي متسلحا بالعلوم التي تخص موضوعه،ولاسيما علم اللسانيات؛ لأن التحليل البنيوي هو تحليل ألسني بالأساس يجري على اللغة التي ينبني منها النص، و يستهدف التحليل البنيوي كشف عناصر البنية التي تكمـــن فـــي دراسة الرمز و الصورة ، و الموسيقى، و ذلك من خلال النظر في نسيج العلاقـــات اللغويـــة و فـــي أنساقها، و يجب النظر في البنية العميقة للنص، و أشكال الـــتكرار فـــيه و كذلـــك أنســـاق التركيب للصورة الشعرية التي يوضحها محورا بنية الـــدلالات اللغويـــة تعني بذلك المحور الأفقي و العمودي كأن ندرس الصورة الشعرية علـــى مستواها اللغوي، و نكشف الدلالات التي ينتظمها المحور الأفقي، و هي دلالات تتعلق بالجذر التركيبي، ثم الدلالات التي ينتظمها المحور العمودي و هي دلالات تتعلق بالتداعـــيات أو الإيحاءات [1]. و مع دراسته هذه العناصر و كشف أنساق العلاقات في مـــا بينها نصل إلى القانون العام الذي يحكم منطق هذه العلاقات و ما يجعلها تنبئ في هـــذا النسق. نكشف آلية الحركة بين عناصر النص، نكشف الرؤية التي تحكمها، و قد

---

(1) ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، ص 35، 36.

يصل الباحث إلى قانون عام مشترك يحكم مجموعة من البنيات النصية لنصوص متعددة، مثلما توصل «بروب» في دراسته للحكايات الشعبية إلى مفاصل واحدة و اشتملت عليها تلك الحكايات الشعبية جميعا، و هي المفاصل التي نسج على منوالها بعض النقاد العرب المعاصرين قوانين أخرى في التطلع إلى الرحيق الجمالي لعالم النص الأدبي، و من تلك المحاولات نذكر يمنى العيد محاولة الناقد المغربي محمد بنيس في مقاربته بظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، حيث توصل فيها إلى القول بأن المتن الشعري المعاصر في المغرب محكوم بقوانين ثلاثة هي: قانون التجريب، و قانون السقوط و الانتظار و قانون الغرابة [1].

و ما يستخلصه محمد بنيس في حديثه عن المقاربة البنيوية للنصوص، أن البنيوية باتجاهاتها المتباينة « تعامل النص كعامل ذري مغلق على نفسه، و موجود بذاته، فتدخل تبعا لهذا المفهوم في مغامرة الكشف عن لعبة الدلالات» [2] و لعل رؤية هذه الحدود التي تقف عائقا في دراسة النص و اكتفائها بدراسة العلاقات القائمة على مستوى اللغة، و هو ما جعل بنيس إلى أن يعرض الاتجاه الثاني و أعني به البنيوية التكوينية، بوصفه اتجاها جديدا للبنيوية و الشكلانية.

و ثمة صوت ثالث من أصوات النقد الأدبي حاول متعاليا و مدويا التأسيس لمقاربة بنيوية تستهدف هذه المرة قراءة النص الأدبي انطلاقا من مستويات متعددة يؤدي تضافرها إلى الكشف عن الدلالات الخفية التي تتضمنها بنيات النص و ذلك من خلال النظر إلى مختلف العلاقات التي تربط بنيان النص بدءا بالوحدات الصغيرة كالفونيم انتهاء بالنص الأدبي ككل بوصفه بنية كبرى، و قد تجلى ذلك في القول بمستويات عدة، عرضها صلاح فضل على النحو التالي:

1- **المستوى الصوتي:** حيث تدرس الحروف و رمزيتها و تكوينها الموسيقي من نبر و تنغيم و إيقاع.

---

(1) ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، ص 36، 37.

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، ص1979

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

2- **المستوى الصرفي:** و تدرس فيه الوحدات الصرفية و وظيفتها في التكوين اللغوي و الأدبي نفسه.

3- **المستوى المعجمي:** و تدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية التجريدية و الحيوية و المستوى الأسلوبي لها.

4- **المستوى النحوي:** وهو خاص بدراسة تأليف و تركيب الجمل و طرائق تكوينها و خصائصها الدلالية و الجمالية.

5- **مستوى القول:** لتحليل تراكيب الجمل الكبرى لمعرفة خصائصها الأساسية و الثانوية.

6- **المستوى الدلالي:** وهو ينشغل بتحليل المعاني المباشرة و غير المباشرة و الصور المتصلة بالأنظمة الخارجية عن حدود اللغة و التي ترتبط بعلوم النفس و الاجتماع و تمارس وظيفتها على درجات في الأدب و الشعر.

7-**المستوى الرمزي:** الذي تقوم فيه المستويات السابقة بدور الدال الجديد الذي ينتج مدلولا أدبيا جديدا يقود بدوره إلى المعنى الثاني، أو ما يسمى باللغة داخل اللغة.

و لكل مستوى من هذه المستويات قوانينه الثابتة مثل قواعد النحو و العروض و البلاغة و شبكات التداعي، و قوانين الدلالة و منطق الصور و المواقف الأيديولوجية و الثقافية المتطورة، و لعل دراسة جميع هذه المستويات كل واحدة على حده من جهة أو في علاقاتها المتبادلة و توافقاتها و التداعي الحر فيما بينها و الأنشطة الخلاقة المتمثلة فيها من جهة أخرى، هو ما يحدد في النهاية البنية الأدبية المتكاملة.

إن ما يجب مراعاته في التحليل البنيوي هو المحور الأفقي و الاستبدالي، ففي التقسيم للشعر مثلا يقام هيكل النظم و توزيعه. أما في النثر فإنّ الوحدة تبدأ من الفقرة إلى الفصل حتى تشمل الكتاب بأكمله، و يمكن رصد الروابط النحوية التي تصل ما بين هذه الوحدات، و بخاصة تلك التي تعود إلى الأجزاء السابقة من النص، أما المحور الإستبدالي، فإن اختيار المؤلف لإنشاء عمل أدبي ما إنما هو نقطة الانطلاق في دراسته، إذ إن اختيار جنس أدبي معين يؤثر على قواعد استخدام الرمز. و يبقى تحليل المستوى الإستبدالي، ابتداء من الاختيار الأول للجنس الأدبي و جملة الاختيارات الفنية

و الأسلوبية الأخرى هو الذي يؤدي إلى اكتشاف مجمل القواعد الدلالية التوليدية و يطلعنا على كيفية عبور المؤلف من الأفكار المجردة التي تتصل بقيمه الأخلاقية و الجمالية إلى التجسيمات الأدبية و ضروراتها و ما يقتضيه من تحولات و انتقالات [1].

و الواقع أن هذه المستويات السبعة هي بمثابة معالم عريضة للدخول إلى عالم النص الأدبي بهدف استجلاء مكامنه الجمالية و ستائره الخفية، و قد أجاد صلاح فضل في استنباط هذه المستويات من مختلف المقاربات البنيوية، حين عدها بهذه الكيفية و هذا التركيب ابتداء من الحرف انتهاء بالتراكيب الكبرى التي يشغلها ملفوظ القول، و ما يكتنزه نسيج ذلك الملفوظ من إيحاءات و إيماءات تجعل النص الأدبي ذا لغتين: اللغة الأولى ؛ هي اللغة التي كتب بها النص، أما اللغة الثانية فهي اللغة التي تختفي خلف النص أو هي ميتافيزيقا النص.و القارئ البنيوي هو الذي يجعل هذه المستويات مفيدة أو غير مفيدة فاستخدامها يبقى رهينا بثقافة موسوعية تتحدر من علوم و معارف مختلفة كعلم الأصوات و العروض و علم النحو و الصرف و الدلالة و السيميائية. و ما إلى ذلك من العلوم الأخرى.

و برغم إجادة صلاح فضل في عرضه لهذه المستويات إلا أن هذا العرض لا يخلو من التعميم المباغت، لأن هذه المستويات قبل أن تكون بنيوية هي مستويات علم اللغة بامتياز، و قل إن شئت أيضا هي مستويات علم الدلالة فقد تجاهل صلاح فضل مرجعية هذه المستويات و أمومتها اللغوية و الدلالية، متناسيا في الوقت نفسه الدلالات العميقة لهذه المستويات، و يتجلى ذلك في عرضه المحتشم لميدان مقاربتها يضاف إلى ذلك أن كلامه عن هذه المستويات جاء محتشما خاليا من الأمثلة و الشواهد التي تتيح للقارئ مداعبة النص الأدبي مداعبة بنيوية، و بأشرعة نقدية متميزة، فمعجم الشعراء الرومانسية مثلا هو غير معجم شعراء الواقعية، و الأصوات المستخدمة في البنية النصية لشعراء الرومانسية هي غير الأصوات المستخدمة في البنية النصية لشعراء الرمزية مثل هذه الأمثلة كانت غائبة في طرح صلاح فضل لهذه المستويات التي إذا ما وجدت قارئا يحسن السفر في سفينة النص سيجعلها مفيدة حتما.

---

(1) ينظر: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 321 – 324.

## 5-رواج البنيوية في الوطن العربي:

لقد شهدت البنيوية عموما والبنيوية التكوينية خصوصا رواجا كبيرا في الساحة النقدية العربية، لاسيما تونس ومصر والمغرب، فهذه الأقطار العربية كانت قد استلمت مشعل الفكر البنيوي، من النقد الفرنسي وأحب أن أشير هنا إلى ملاحظة أساسية مفادها أن النقاد العرب المعاصرين الذين اعتنقوا البنيوية لم يتأثر بالنقد كثيرا بالنقد البنيوي الشكلاني لعدم إتقانهم اللغة الروسية، فقد ظلت مبادئ الشكلانيين الروس في منأى شبه تام عن أفكار البنيويين العرب.

إن أول دراسة عربية انتهجت المنهج البنيوي هي الدراسة القيمة التي تقدم بها عبد السلام المسدي في كتابه «الأسلوبية والأسلوب» الصادر عام 1977 حيث جاء في مقدمة هذا الكتاب حديث المسدي عن ماهية البنيوية بوصفها ممارسة نصية تستهدف دلالات البنية من حيث هي شكل يقوم على مجموعة من الروابط والعلاقات الخفية والمسدي بتوضيحه لهذه الماهية، يكون قد أرسى أساسا نظريا صلبا للبنيوية التي هي: «ليست علما، ولا فنا معرفيا وإنما هي فرضية منهجية قصارى ما تصادر عليه أن هوية الظواهر تتحد بعلاقة المكونات وشبكة الروابط أكثر مما تتحدد بماهيات الأشياء، ولما كان النص مقصدا من مقاصد البنيوية، وكانت البنيوية منبعا خصبا للرؤى الموغلة في التجريد الشكلي إلى حد التوسل بأساليب المنطق الصوري أحيانا فقد قامت بعض المناهج في النقد العربي تمارس الخط البنيوي وتشوحي اللغوية في بناها الشكلية فأمتزج الصوري بالأسلوبي واشتبه الأمر على كثيرين»[1] وإن بدا عبد السلام المسدي قد احتفى كثيرا بالأسلوبية والأسلوب في كتابه المذكور سلفا.

بيد أن الإطار العام الذي يدعم أفكار المسدي هو إطار بنيوي بحت، وعلى هذا الأساس قمنا بإدراج هذه المحاولة النقدية تحت مظلة النقد البنيوي، النقد الذي أحاطه برعاية تامة ، فتحدث لنا عن أبعاده المتباينة في كتابة " قضية البنيوية " الصادر سنة 1991، وهذه الأبعاد تمثلت في: البعد التكويني، والمنهجي، والفلسفي ثم المعرفي والمذهبي والنقدي[2]، تحدث عن هذه الأبعاد جميعا بشيء من التفصيل النظري مردفا

---

(1) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا الأردن ط1، 1998 ،ص6.

(2) ينظر عبد السلام المسدي: قضية البنيوية. دراسة ونماذج، ص 11-45.

إياهـــا بقضية التأسيس للبنيوية في صورتها الأنثربولوجية و الشكلانية والتكوينية، ومن دون إســـدال ستار النسيان عن مجال المقاربة البنيوية لشعرية النصوص، وثمة قضايا أخـــرى بالغة الأهمية على النقد البنيوي كان قد طرحها عبد السلام المسدي في الكتاب عينه .

والواقـــع أن أخصـــب كتاب-في حركتنا النقدية الاحترافية – حاول فيه صاحبه تقديم محاولة جادة في التأسيس النظري لعالم البنيوية هو كتاب صلاح فضل: «النظرية البنائـــية في النقد الأدبي» الصادر عام 1978 ، وقد تناول فيه مختلف الروافد البنائية، حيث تحدث عن مدرسة جونيف، الشكلانيين الروس، وحلقة براغ.

كما تحدث عن تطبيقات المنهج البنيوي للعلوم الإنسانية، مشيرا في الكتاب عينه إلى معركة الوجودية والماركسية، والى البنائية في الأدب ثم مستويات التحليل الأدبي، مؤكدا في محطة أخرى على شروط النقد البنيوي ولغة الشعر وتشريح القصة، النظم السيميولوجية والأدب[1].

ويعتـــبر كـــتاب« مشـــكلة البنية » الصادر عام 1978 لإبراهيم زكريا من بين الكتـــب التي أماطت اللثام عن مختلف العوالم المعرفية التي تشغلها البنيوية، حيث قسمه المؤلـــف إلـــى الموضـــوعات التالية: ماهية البنية، البنية في ميدان اللسانيات البنية في ميدان الأنثربولوجية، البنية في ميدان الإبستومولوجيا وتاريخ المعرفة، البنية في ميدان التحلـــيل النفســـي، البنية في ميدان الماركسية [2] وقد صدر الكتاب بحديث عن المنهج البنـــيوي فـــي مجـــال المعـــرفة الحديثة وبروز هذا المنهج فجأة وطغيانه عن المناهج الأخرى: « قفزت ( البنيوية) على حين فجأة من مؤخرة الصفوف لكي تجيء، وتحتل، فـــي أقـــل عشر سنوات، مكان الصدارة في مفاهيم الفكر الحديث (...) وهكذا عرفت ضـــفاف السين في السنوات مابين 1960 وعام 1966 مولد نزعة فلسفية جديدة أطلق عليها (...) اسم البنيوية، وعلى حين أعلن نيتشة في نهاية القرن الماضي (موت الإله) جـــاء فلاسفة البنيوية في هذا العصر لكي يعلنوا (موت الإنسان)...». وان كان إبراهيم ذكـــريا في هذه المحاولة قد حاول الإلمام والوقوف على مختلف التواشجات التي تربط

---

(1) ينظر: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي( فهرس، الكتاب)

(2) ينظر: إبراهيم زكريا: مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط1، 1972،( فهرس الكتاب )

بين حقل البنيوية والحقول المعرفية الأخرى كالأنثربولوجيا واللسانيات وعلم النفس..إلخ إلا أن القواسم المشتركة بين البنيوية وهذه الحقول جاءت محتشمة وباهتة، فالقواسم المشتركة مثلا بين البنيوية واللسانيات على صعيد المفاهيم والمصطلحات لم تكن واضحة بالشكل الذي بيناه في سياق حديثنا عن الأصول اللسانية للبنيوية.

والشيء نفسه ينسحب عن باقي العوالم المعرفية الأخرى التي طرحها إبراهيم زكريا فهي لا تخلو من الضبابية والغموض، وبرغم ذلك تبقى هذه الدراسة من الدراسات الجادة إذا ما أخذنا بعين الاعتبار السياق الزمني أو الفترة الزمنية التي قدم فيها إبراهيم زكريا تصوره العام عن مختلف العوالم التي شكلت أهرامات البنيوية(1).

ويأتي كمال أبو ديب في طليعة النقاد العرب الذين حاولوا تطبيق المنهج البنيوي وتطبيعه على طبيعة نصية مغايرة لطبائع النص الذي أنتجها في الغرب، وقد بدى ذلك واضحا في عقد السبعينات في كتاب و سمه أبو ديب بـ: « جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر» الصادر عام 1979. وقد خصص الفصل الأول للصورة الشعرية فيما خصص الفصل الثاني لدراسة الفضاء الشعري (البنية والتصورات المتخللة في دراسة فضاء القصيدة). وخصص الفصل الثالث. (نحو قوانين بنيوية لتطور الإيقاع الشعري، ظواهر في الشعر الحديث). والفصل الرابع لأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي، وقدم في الفصل الخامس دراسة بنيوية لشعر أبي نواس من خلال نموذجين شعريين، فيما خصص الفصل السادس للدراسة النظرية (الألهة الخفية، نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري)،وقد ألح كمال أبو ديب على إضفاء صفة الموصوف المنهجي عن البنيوية: « ليست البنيوية فلسفة، لكنها طريقة في الرؤية، ومنهج في معاينة الوجود، ولأنها كذلك فهي تثوير جذري للفكر، وعلاقته بالعالم وموقفه منه.(...) وبصراستها (البنيوية) وإصدارها على الاكتناه المتعمق والإدراك متعدد الأبعاد والغوص في المكونات الفعلية للشيء، والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر وتحوله إلى فكر متسائل قلق، متوثب، مكتنه متقص، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من

---

(1) ينظر: إبراهيم زكريا: مشكلة البنية ، ص7.

اكتمال التصور والإبداع» [1] ويرسم كمال أبو ديب طموح كتابه هذا المتمثل في تغيير الفكر في معاينته للثقافة والإنسان والشعر، ونقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة المتقصية، الموضوعية والشمولية والجذرية في آن واحد أي إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة، بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر – في الثقافة والمجتمع والشعر – ثم إلى اقتناص شبكة العلاقات التي تشع منها وإليها، والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات، ثم إلى البحث عن التحولات الجوهرية للبنية، التي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة لا يمكن أن تفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وإعادتها إليها، من خلال وعي حاد لنمطي البنى، البنية السطحية والبنية العميقة، وبهذا الفهم يتحول دور هذا الكتاب إلى دور ثوري وتأسيسي، وفي الوقت نفسه، رفضي ونقضي [2].

لقد انتقد صلاح فضل هذا الكتاب قائلا:« 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، و الاقتصار على المستوى الثنائي المباشر مصادرة قد تمنع الباحث من الاستجابة المرة الواعية للنص و اكتشاف 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

---

(1) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار الملايين بيروت، ط 3، 1984، ص7.

(2) المرجع نفسه، ص 7، 8.

الشامية المثيرة يكرر مقولات لا تتسم بالدقة العلمية»[1]. إن المغالطة المنهجية والنقدية التـــي وقع فيها كمال أبو ديب تعود بالأساس إلى محور الثنائية، حيث اتسم هذا المحور بالتعمـــيم وعدم الدقة وهو في تصور صلاح فضل مقحم من طرف كمال أبو ديب على نســـيج نصـــي يحوي تفريعات ثنائية أخرى أكثر جمالية من الجمالية التي توصل إليها أبـــو ديـــب، هـــذا ناهيك عن تكراره لمقولات تفتقر إلى الدقة العلمية ومعايير الضبط المنهجي.

ونحن نرى أن الكتاب الذي أنتجه كمال أبو ديب يتصف بالغموض والضبابية إلى درجة يتعذر معها فهم تلك الجداول المرصعة بأشكال هندسية وعمليات إحصائية ، فـــيها مـــن التشويش ما يجعل ذاكرة القارئ تحيد وتعزف، بل تعرض عن قراءة هذا الكـــتاب فكأن كمال أبو ديب بتطبيقه للبنيوية على هذه النصوص العربية قد عمل على تحويـــل هـــذه النصوص إلى رموز وإشارات مبهمة، ونحن نعتقد أن المقاربة البنيوية الحقـــة 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 ولابد من الإشارة إلى الكتابين الهامين لعـــبد الفـــتاح كلـــيطوا:« الأدب والغـــرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي»1982 و«الكـــتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية» 1985 وهما محاولتان جادتان لدراســـة الأدب العربي في ضوء المنهج البنيوي، يضاف إليهما كتب أخرى جمعت بين التأسيس النظري والإجرائي .

وإن كـــان أغلـــبها لـــم يكن مخصصا للبنيوية وحدها، ومن ذلك نذكر المحاولة الرائدة لعبد الله محمد الغذامي في كتابه «الخطيئة والتكفير» الصادر سنة 1985، حيث تحدث فيه عن البنيوية و السيميائية والأسلوبية والتشريحية، حديثا نظريا مرفوقا ببعض الإجـــراءات التطبيقـــية والتـــي تثبت كفاءة الغذامي و جرأته النقدية، وبرغم الانتقادات الموجهـــة له، والتـــي ســـتكون مـــثار حديثنا في محطتنا عن اعتناق الغذامي للتشريح أو التفكيك.

---

(1) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص9-12.

وقبل العبور إلى ذيوع البنيوية التكوينية في وطننا العربي نشير إلى أن المحاولات البنيوية السالفة الذكر لا تزال محدودة ومتواضعة جدا وبرغم ذلك تبقى متحفزة وطموحة، وهي لا تخلو من التعثر الذي يظهر في ضياع هدفها، أي في عدم وضوح ما تتوخاه، وقد يعود ذلك إلى غياب معايير الضبط المنهجي لهذا المنهج البنيوي، المنهج الذي توزعت مبادئه في غمرة المناهج النقدية الأخرى، فغابت بذلك شخصية النقد البنيوي، ويظهر تعثر أولئك النقاد البنيويين العرب في تحليقهم البنيوي، وفي عوالم النص الأدبي – بشيء من التردد والخشية ترك أثره واضحا على هذه المحاولات. وقد يعود ذلك التعثر إلى انطلاق هؤلاء النقاد من نصوص عربية تمتلك خصوصية جمالية تختلف عن خصوصية المنهج في فضاءاته الغربية، ومن هنا أصبح لزاما على النقاد العرب تملك أفكار هذه المناهج ومبادئها وفي طليعتها البنيوية –تملكا واعيا يراعي خصوصية الثقافة العربية، و لاسيما أن الشكوك لا تزال تدب من حول المهج البنيوي و أسسه المعرفية و إشكالياته النظرية والإجرائية كما سنرى في تصريحات النقاد الغربيين بأزمة هذا المنهج في محطة لاحقة من هذا الفصل، هذا باختصار عن رواج البنيوية في وطننا العربي، وقد قفينا هذا الرواج بملاحظات نقدية تكشف لنا عن بعض مزالق النقد البنيوي الاختراقي . .

و إذا ما ألقينا نظرة خاطفة عن رواج البنيوية التكوينية في وطننا العربي، فإننا نجد طائفة من النقاد العرب، قد هللوا لعالم البنيوية التكوينية تنظيرا و ممارسة، و يأتي في مقدمة أولئك المهللين و المكبرين الناقد المغربي محمد بنيس في كتابه: " ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب: مقاربة بنيوية تكوينية " ، الصادر عام 1979، و يمنى العيد في كتابها " في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي " ، الصادر عام 1983 ، وفي مقابل ذلك كتب حميد لحميداني: الرواية المغربية، ورؤية الواقع الاجتماعي. دراسة بنيوية تكوينية " ، الصادر عام 1984 ، وثمة دراسة بالغة الأهمية ظهرت قبل كتاب يمنى العيد و هي دراسة سعيد علوش الموسومة بـ: " الرواية و الأيديولوجية في المغرب العربي "، الصادر عام 1981، تليها محاولة جمال شحيد الموسومة بـ: " البنيوية التركيبية. دراسات في منهج لوسيان جولدمان " ، الصادرة عام 1982 ، هذه المحاولات جميعها تبنت و بشكل مباشر البنيوية التكوينية و يتضح ذلك من خلال عناوين تلك الدراسات. فهذا السعيد علوش على سبيل المثال يعلن

انـــتماءه الحر إلى هذا المنهج، يقول و القول للناقد: أما بالسبة لمنهجنا فقد وقع اختيارنا علـــى البنـــيوية التكوينـــية كمـــنهج يلعـــب لوكاتش وجولدمان دورا هاما فيه...» [1] و قد حاول السعيد علوش الاستفادة من مفاهيم معينة: الوعي الواقعي (الفعلي) و الوعي الممكـــن، ويرى لحميداني أن سعيد علوش:« لم يأخذ بعض هذه المصطلحات بمفهومها الدقـــيق الذي وضعه جولدمان» [2] و يقدم الأدلة التي تؤكد رأيه و تكشف عن الابتعاد الواضح عن هذه المفاهيم كما تحددت في البنية التكوينية.

ومعـــنى هـــذا الكـــلام أن حمـــيد لحميداني أراد تسليط الضوء على الممارسة الإجرائـــية التـــي يقدم بها سعيد علوش و هي ممارسة ناقصة و جزئية في الآن نفسه، لأنهـــا استهدفت مفهوما واحدا من المفاهيم التي قامت عليها البنيوية التكوينية: (الوعي الفعلـــي و الوعـــي الممكـــن) و لـــم يكـــن هـــذا الاســـتخدام بمنأى عن الدقة العلمية و الموضوعية اللتين يفترضهما الطابع المنهجي المنتظم لأي عمل نقدي.

و إذا ما تأملنا في خريطة النقد البنيوي التكويني و أردنا انتخاب المحاولات التي تـــبدو رائدة – و التي اقترب فيها أصحابها من تلك المبادئ التي طرحها جولدمان على المســـتوى النظري و الإجرائي– فإننا نخرج بثلاث محاولات نعتقد أنها تشمل حصيلة أولـــى و مـــبكرة في رحاب البنيوية التكوينية، و أولى هذه المحاولات هي محاولة أنها تمـــثل حصـــيلة أولى و مبكرة في رحاب البنيوية التكوينية و أولى هذه المحاولات هي محاولـــة محمـــد بنـــيس في كتابه « ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب. مقاربة بنيوية تكوينية».

ينقسم هذا الكتاب إلى ثلاث أبواب و هي:

**الباب الأول:** يختص بالقراءة الداخلية للمتن، و هو ينقسم إلى فصلين:

**الفصـــل الأول:** خاص بقراءة تجليات البنية السطحية للمتن، وتنحصر في البحث عـــن قوانيـــن الـــزمان والمكان، ويتعرض لبنية الزمان في المتن من خلال بنية البيت

---

(1) سعيد علوش: الرواية و الأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1981 ص16.

(2) حميد لحميداني: الرواية المغربية، ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة المغرب، ط1، 1984ان ص3.

الشـــعري فـــي الشـــعر المغربي المعاصر، وبنية القافية فيه ثم بنية الإيقاع من خلال الأوزان التي تشمل التفعيلة والبحور الشعرية.

أما بنية المكان فيتناول فيها لعبة الأبيض والأسود ومستويات اللون داخل النص ثم يتكلم عن متتاليات النص (أي الجمل) ويدرسها من خلال الزمن الداخلي أو النحوي بـــتحديد الأفعال الموجودة داخل النصوص الشعرية ونوعية الأزمنة التي تدل عليها، ثم يتحدث عن بلاغة الغموض الناتج عن إنفجار لغة النص وخروجها عن القوانين المقيدة للغـــة العادية، ويندرج تحت بلاغة الغموض دراسة البعد الدلالي والبعد النحوي والبعد الإيقاعي.

أمـــا في الفصل الثاني فقد خصصه لقراءة البنية العميقة و يشتمل على المحاور التالية أولا:

التجريـــب ويشمل الإقتصار على بعض الأوزان وخروجها عن أساليب القدماء وغـــياب التناســـق والـــتجانس وثانيا السقوط والانتظار وتتمثل أساليبه في الموت وهو الأســـلوب الأكثر انتشارا في معجم السقوط ،الهزيمة الحزن الغربة ،الفرد الجماعة ،أما الانتظار فأساليبه الارتكاز على البطل المفرد المعلوم أو المجهول وثالثا الغربة.

وفي الأخير يضع خلاصة لهذا الباب بوصوله إلى البنيه التي تتحكم في العلاقة بيـــن البنية السطحية والبنية العميقة من خلال البنية العامة وهي بنية السقوط والانتظار حيـــث يمثلها على مستوى البنية الداخلية للمتن في التجريب بالنسبة للزمان و المكان ثم الســـقوط والانـــتظار بالنســـبة لمتتاليات المتن و الغربة بالنسبة للغموض ،وهي جميعها تشكل الرؤية العامة التي تتحكم في العلاقة الموجودة بين الشعر والشعراء من ناحية ، و بينهما وبين العالم الخارجي من ناحية أخرى.(1)

**الباب الثاني:** ارتفع فيه بالقراءة من داخل المتن إلى خارجه في المجال الشعري الثقافـــي بالمغـــرب خاصة ويتكون من ثلاث فصول:الفصل الأول يطرح فيه وضعية النص الغائب وتحديده داخل المتن من خلال الذاكرة الشعرية التي تشمل المتن الشعري العربـــي المعاصـــر ،والمتن الشعري العربي القديم ،المتن الشعري الأوروبي. والمتن الشـــعري المغربـــي ،ثـــم تحدث عن تحولات النص الغائب في المجال الشعري ومن

(1) ينظر محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص 329.

الـثقافة العربـية، وعن إشكالية النص الغائب الذي يعتمد على الامتصاص ويبتعد عن الحوار.

**أما الفصل الثاني** فقد اشتمل على مراحل تكوين بنيه المتن فيتعرض إلى:التحول مـن لتزامـن إلـى الـتطور أي معالجة بنية المتن المدروس بالرجوع إلى المراحل التاريخـية السـابقة وعدم الاقتصار فقط على واقع شعري خاص.مراحل تكوين بنية المتـن مـن حيـث الـزمان والمكان.التعرض إلى الخصائص المشتركة والتي تتمثل في:إهمال التراث الشعري القديم والأخذ بمبدأ التجديد في العمل الشعري.عدم تقليد جيل شـعري لجـيل آخـر أي غياب تأثير الجيل الأول من شعراء الحداثة في الجيل الذي يلـيه.الرجوع لشرق بسبب نهضة الشعر في المشرق ودخولها بقوة في الساحة الثقافية العربية.

**وفـي الفصـل الثالـث** تحدث عن حدود المجال الشعري مركزا على الظهور المـتأخر لحـركة الشـعر بالمغـرب ، الحركة الفردية حيث كان انطلاقها يأخذ صفة المـبادرة الفـردية وبتقدم الزمن تكاثر الشعراء الذين يكتبون الشعر ،الضعف في الكم وذلـك لـنقص القصائد المنشورة في الصحف و المجلات ، و وضعية النقد الذي كان يعـتمد علـى نقـد النقلـيد أي قراءة الأعمال التقليدية التي يناهضها المجددون وعلى مرتكزاتها النظرية، قراءة نصوص أصحاب الاتجاه الجديد لإظهار ما يوجد بين القديم والجديـد من تباين، وأخيرا قام بتوظيف المفاهيم النقدية الجمالية والفلسفية والاجتماعية التي يستند إليها المجددون في إبداعاتهم المناهضة للقديم.

و فـي هـذا الباب يصل المؤلف إلى خلاصة مفادها أن البنية الخارجية والمتمـثلة في المجال الثقافي تظهر فيها بنية السقوط والانتظار أيضا متمثلة في اعتماد الشـعراء علـى قـانون الامتصاص بالنسبة للنص الغائب بالتقديس والرهبة ويفتقدون المبادرة في الخروج عن حدود هذا النص[1].

**البـاب الثالـث:** حاول فيه إدخال كل من البنية الداخلية للمتن والبنية الخارجية الثقافية الشعرية في بنية أكثر اتساعا، وهي الاجتماعية والتاريخية لذلك وقسم هذا الباب إلى ثلاث فصول.

---

(1) ينظر: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية ، ص 246-347.

**الفصل الأول:** يتمثل في الجانب النظري حيث تحدث فيه عن اعتماده على المنهج البنيوي التكويني الذي دعا إليه غولدمان ومحاولته لخلق العلاقة بين البنية الداخلية والبنية الخارجية.

**أما الفصل الثاني:** يمثل محاولة للاقتراب من المجال التاريخي والاجتماعي للمتن وذلك من خلال معرفة انعكاس الواقع الاجتماعي والتاريخي في النص الأدبي من أجل معرفة بعض الجوانب الخفية المحيطة بالظاهرة الإبداعية، فتعرض إلى أحد عشر شاعرا وإلى طبقتهم الاجتماعية، كما تحدث عن البورجوازية الصغيرة الأوربية وتأثيرها على وجود البورجوازية الصغيرة في المغرب وهو يعرف هذه الفئة أو الطبقة بأنها مجموعة من الفئات الاجتماعية التي لا يتحقق بينها التجانس كما لا يتحقق لها الاستقرار المادي في ظل المجتمع الرأسمالي.

**و في الفصل الثالث:** قام بمقارنة بين بنية الشعر في المتن وبين بنية الواقع المغربي، في نفس الفترة التاريخية التي كتب ونشر فيها المتن ويخلص فيه إلى أن الواقع الاجتماعي والتاريخي للتجربة البورجوازية الصغيرة تحكمه بنية الهزيمة والانتظار وهي تتساوى مع بنية المجال الثقافي والبنية الداخلية للمتن الشعري والمغربي، وما ينتهي إليه بنيس هو أن بنية الهزيمة والانتظار عند البورجوازية الصغيرة هي نفسها بنية السقوط والانتظار التي نجدها تتحكم في الواقع الاجتماعي والتاريخي للطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها الشعراء.

كذلك تناول في هذا الفصل مرحلة البدايات للظاهرة الشعرية المعاصرة والوضعية الشعرية المتأزمة التي كان يعرفها المغرب في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، ومرحلة الامتداد تمثل في طرح إشكالية الشعرية وإعطاء بعض الرؤى المختلفة لمحاولة تفسيرها. إن النتيجة التي يخرج بها من خلال هذه الدراسة المعمقة في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب هي أن هذه الظاهرة من البدايات إلى الامتداد تسلك في نسجها للنص قانون السقوط والانتظار اجتماعيا وتاريخيا من خلال وضعيتها الاقتصادية ونضالاتها السياسية [1].

---

(1) ينظر: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص327-375.

إن محمد بنيس من خلال كتابه هذا نجده جسد بعض مبادئ المنهج البنيوي التكويني كما قدمه لوسيان جولدمان حيث عمل على تحديد البنيات الدالة ثم قام بنقل هذه البنيات إلى مستوى أعلى وأدخلها في بنية أكثر اتساعا وهي البنية الثقافية ثم البنية الاجتماعية والتاريخية محاولا الانطلاق من الفهم ليصل إلى التفسير منتهجا في ذلك مبدأ الملاحظة والاستقراء والموضوعية.

لقد استطاع محمد بنيس في إفادته من البنيوية التكوينية وفي معارضته للمناهج التقليدية الوصول إلى النواة أو الرؤية التي تضمنتها تلك النصوص التي عمل على مقاربتها، وفي معارضته هذه حاول أن يمارس بديلا علميا معقدا، أي تحليلا ممنهجا لعناصر النص ولمستوياته منطلقا من النص كمادة لغوية بيد أن هذه الممارسة ورغم ما حققته من أهداف، إلا أنها أهملت إمكانية إبراز الخصائص الجمالية للنص، التي هي خصائص دلالية في الوقت نفسه، أي خصائص على علاقة وثيقة بالنواة، بالرؤية الماثلة، وربما كانت المكونة لها[1]. يضاف إلى ذلك أن النقد الذي انتهجه بنيس الذي هو ذو مرجعية ماركسية يهتم أكثر فأكثر بلغة النص، ويتعمق في تحليلها على هذا المستوى، مؤكدا على إبراز الخاصية الجمالية، وكاشفا لها كخاصية دلالية أيضا.

و تتابع يمنى العيد نقدها لمقاربة بنيس، حيث تأخذ عليه تقصير ملمح التناسق والتفاعل على قوانين ثلاثة هي: التجريب، السقوط والانتظار، الغرابة، و يتضح ذلك في إهماله للمستوى الدلالي بذاته مركزا على التناسق القائم بين دلالات القوانين الثلاثة وترد يمنى العيد هذا التقصير في مقاربة بنيس إلى التزامه بالمفهوم الجولدماني لمعنى الجمال في النص، وهو مفهوم لم يتعرض للمستوى اللغوي كتركيب ومفردات وأصوات وإيقاعات وتكرار، ومعادلات بين هذه المفردات والأصوات في بنياتها الجزئية، أي لما هو خاص بنظام اللغة في النص الشعري، الذي يشكل هنا مادة الدراسة في بحث بنيس[2].

ثم تنفذ يمنى العيد إلى التعليق عن مقاربة بنيس للغة الشعر المغربي، وهي تعترف بأهمية هذا التحليل الذي أناط اللثام عن أهمية التدمير التي تحققها لغة النص

---

(1) ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، ص126.

(2) المرجع نفسه، ص 127، 128.

الشـــعري المغربي، إلا أن الباحث لم يعط القارئ صورة متكاملة وواضحة عن إمكانية هـــذا الـــنظام اللغـــوي الشعري المعاصر من زاوية مكمن الجمال فيه [1]. وبرغم هذه الـــنقائص التـــي اعترت المقاربة التي تقدم بها بنيس للشعر المغربي في ضوء البنيوية التكوينـــية، نقـــول بـــرغم هذه النقائص تبقى هذه المحاولة رائدة، لأنها ورغم طابعها الوصـــفي والـــتقريري استطاعت أن تكشف عن البنية الثقافية في المجتمع، وهي بنية يحكمها منطق الصراع، وبالتالي بفكر قادر على أن يرى قانون السقوط والانتظار يعبر عن وضعية ثقافية معينة في هذه البنية، هي وضعية البورجوازية الصغيرة التي ينتمي إلـــيها الشعراء المغاربة، وبهذا الدأب استطاع بنيس مرة أخرى أن يصوغ منهجا جديدا لـــنقدنا، وقد تجلى ذلك في رؤيته النقدية العميقة وحسه النقدي الوثاب، وليس هذا بأمر غريب مادام محمد بنيس يجمع بين الكتابة الشعرية والنقدية وعلى مائدة واحدة.

و نلتقـــي في المحاولة الثانية بيمنى العيد في كتابها:«في معرفة النص، دراسات فـــي النقد الأدبي» الصادر عام 1983، حيث عمدت الباحثة إلى تقسيم كتابها إلى ثلاثة أقسام، تضمن القسم الأول فصلين، تحدثت فيهما عن المنشأ اللساني للبنيوية مسهبة في الحديـــث عـــن الواقعـــية بوصفها سؤالا في معرفة النص، مركزة في الوقت نفسه عن الواقعـــية الاجتماعـــية [2]، ويأتـــي القسم الثاني بدوره هو الآخر مشتملا على فصلين، تحدثت في الفصل الأول عن هوية القصيدة العربية، حيث تناولت نظام بنية الشعر، من لغـــة، وموســـيقى وإيقـــاع وصورة شعرية، فيما تناولت في الفصل الثاني: قضية النقد البنـــيوي والبنيوية التكوينية، حيث ناقشت دراسة محمد بنيس لظاهرة الشعر المعاصر فـــي المغرب، منتقدة إياه في تطبيقه لمبادئ البنيوية التكوينية لهذا الشعر المغربي [3]، وجـــاء القسم الثالث تطبيقيا بحتا قاربت فيه يمنى العيد نصين هما:«تحت جدارية فائق حســـن« لســـعدي يوســـف »، ونص «رسالة الخليفة عمر بن الخطاب إلى أبي موسى الأشعري»[4].

---

(1) ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، ص 128، 129.

(2) المرجع نفسه، ص 25 – 88.

(3) المرجع نفسه، ص89-132.

(4) المرجع نفسه، ص133-270.

و قد درست في الفصل الثالث من هذا القسم، محاور البنية ومكوناتها في رواية «السؤال» لغالب هلسا، فيما تعرضت في الفصل الرابع والأخير من هذا القسم إلى زمن السرد الروائي في رواية « موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، ويبدو انتصار يمنى العيد لمبادئ البنيوية التكوينية واضحا أشد الوضوح في هذه المقاربات النصية التي جمعت فيها بين الماركسية والبنيوية، لأن البنيوية التكوينية هي ثمرة من ثمار الجمع بين الماركسية والبنيوية، وقد أشارت يمنى العيد إلى هذه القضية بالذات في قولها:«بأني أحاول النظر في العلاقات الداخلية في النص دون عزله أو إغلاقه على نفسه»[1]، وقد جاءت مقارباتها لهذه النصوص تفتقر إلى الرؤية الواضحة؛ لأن استيعاب يمنى العيد للبنيوية التكوينية لم يكن شاملا ومعمقا، هذا ناهيك عن عدم التزامها الكامل بجميع خطوات هذه المنهجية النقدية في أسسها النظرية والتي تشكل منظومة نقدية، كان بإمكان يمنى العيد تفجير الطاقة الشعرية الكامنة في تلك النصوص الشعرية التي قاربتها، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإن القصور في هذه المقاربات قد يعود لا إلى عدم انتشار المنهج فحسب، وإنما إلى غياب تصور شامل عن نبض تلك النصوص الشعرية والسردية وما تتضمنه من آفاق جمالية ومعرفية رحبة.

وإذا ما ألقينا نظرة عابرة عن عناصر القسم الأخير من كتاب يمنى، في مقاربتها لتلك النصوص، فإننا نشعر بغربة هذه العناصر عن موطنها النقدي في الغرب كما نشعر بغربة هذه العناصر عن مختلف الأبعادات الجمالية التي تضمنتها تلك المقاربات، ونحن نعتقد أن نص «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح على سبيل المثال يفترض عناصر أخرى غير تلك العناصر التي جاءت بها يمنى، فعناصر المقاربة إذا يجب أن تولد من النص ولادة خصب ونماء، لأن كاتب النص يكون قد قدم قراءة مسبقة عن صورة العالم والوجود، وهذه القراءة في نص «موسم الهجرة إلى الشمال» وبالتالي ينبغي أن تكون القراءة النقدية التي تقدمت بها مبنية على هذا الافتراض المعرفي المسبق بآليات الإبداع وهواجسه اللامحدودة.

---

(1) ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، ص12.

و حينما تكون المواءمة بين معرفة النص قبل الكتابة، ومعرفة النص بعد الكتابة يكـــون بيـــن هذين البنيين بين ثالث هو القراءة التكوينية الصحيحة نسبيا للعالم النصي عند الطيب صالح وغيره.

و نختم حديثنا عن الدراسات التي تبنت المنهج البنيوي التكويني بالدراسة القيمة المتمـــيزة التي تقدم بها إدريس بلمليح في كتابه:«الرؤية البيانية عند الجاحظ» الصادر عـــام 1984، حيـــث تم تطبيق مفهوم رؤية العالم في هذه الدراسة بشكل متميز، يقول إدريـــس بالملـــيح:«حاولت تطبيق مفهوم الرؤية للعالم كما حدده جولدمان على التراث النقدي، (...) هذا الاستخدام (لرؤية العالم) ساعدني على تمثل فلسفة بيانية كانت قاعدة لتصور العالم من طرف الجاحظ (...)، ثم حاولت بعد ذلك أن أفهم هذه البنية في ضوء فلســـفة المعتزلة، أي بدمجها في بنية أشمل وأوسع هي الاتجاه العقائدي العام الذي آمن به الجاحظ وشكل حجر الزاوية في فكره وإبداعه، فحددت العناصر المكونة لهذه البنية، وبعـــض العلاقـــات المتبادلة بين هذه العناصر، ثم فسرت رؤية العالم عند أبي عثمان بدمجهـــا داخـــل هذه البنية، وأخيرا حاولت تفسير هذا الاتجاه العقائدي في ضوء شبكة العلاقات الاقتصادية والاجتماعية التي عاش بين ظهرانيها»[1].

و توصـــل الباحـــث إلى أن الجاحظ كان يتصور العالم على أساس أنه نظام من الإشـــارات،وقـــارن هذا التصور ببعض الاتجاهات الرئيسية في السيمياء، مستنتجا أن «سيمياء الجاحظ جمعت بين محاولتين اثنتين لفهم منطق العالم الذي هو منطق إشاري، يمكـــن اعتـــبار الأولـــى مـــنهما سيمياء دلالة، يبدو أن النصية أو الحال هي وسيلتها التعبيرية الأساسية، وأما الثانية فيمكن اعتبارها سيمياء تواصل تشكل اللغة البشرية أهم أدواتها»[2]. وإلى جانب هذه المحاولة التي استهدفت واحدا من الأهرامات المتميزة في تراثنا العربي وهو الجاحظ في رؤيته البيانية للعالم والوجود والإنسان، ثمة محاولة أخرى أعتقد أنها متميزة أيضا في استخدامها لمفهوم رؤية العالم، هذه المحاولة للأستاذ بحـــري محمـــد الأمين، موسومة بـــ« رؤية العالم في رواية ذاكرة الجسد» لأحلام مســـتغانمي، ســـنة 2004، فقد جمع الباحث في هذا الجهد بين التأسيس النظري لعالم

---

(1) إدريس بلمليح: الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة البيضاء، المغرب، ط1، 1984، ص251،252.

(2) المرجع نفسه، ص251-252.

البنيوية التكوينية وإجراءاتها التطبيقية، متخذا من رؤية العالم بمفهوم الجولدماني أداة طيعة في استبطان رؤية العالم بمفهومها المستغانمي في رواية ذاكرة الجسد، يضاف إلى ذلك أن الباحث قد استقى معالم البنيوية التكوينية من مصدرها، حيث أعاد ترجمة مقولات جولدمان إلى العربية مضيفا إليها مقولة أخرى(*)، الشيء الذي سيجعل هذا البحث يكون مفيدا لعامة القراء.

تلكم هي أهم المحاولات النقدية التي اعتنقت البنيوية عموما والبنيوية التكوينية على وجه الخصوص، وهي محاولات اتصفت بالتجزيئية والابتعاد عن مفاهيم تلك المقولات النظرية التي عجت بها في فضاءها الغربي، محاولات اتصفت أيضا بالوصفية والتقديرية والاغتراب النقدي حيث أصبح النص الأدبي غريبا غربة تلك المناهج، غربة أدت إلى تغييب المادة الجمالية والمعرفية للروح النص، وبقي مجرد شكل بال وعتيق بفعل تلك الميكانيكية الحائرة التي مورست على روحه الجمالي الفياض فحولته إلى جثة أدبية، هامدة، ساكنة، لا ماء فيها ولا رونق بتعبير ابن قتيبة، وبرغم هذه السلبيات تبقى هذه المقاربات نقطة مضيئة في مسيرة الحركة النقدية الاحترافية، لأنها استطاعت أن تكشف عن بعض جماليات هذه النصوص، في انتظار اتجاهات نقدية أخرى، تكون أكثر نضجا، وتستخدم بوعي أكبر للوصول إلى معجزة النص الكبرى

## 6- إشكالات البنيوية :

### 6-1-تصريحات النقاد الغربيين بأزمة البنيوية:

لقد تعدد النقاد الغربيون بالبنيوية في أطرها النظرية والإجرائية، وهذا التنديد يكشف بوضوح عن أزمة النقد البنيوي، فقد توالت تصريحات النقاد الغربيين بهذه الأزمة، وأول هذه الانتقادات و ألذعها، نقد " روجية غارودي " لمفهوم البنية، التي تنشأ من خلال وحدات تتقمص أساسيات ثلاثة هي: الشمولية والتحولات والضبط الذاتي، كما حددها بياجيه، والبنية بهذا المفهوم:«في أيامنا هذه تحمل فلسفة تمثل في طبعتها

---

(*) للتوسع يراجع: بحري محمد الأمين، رؤية العالم في رواية ذاكرة الجسد، (رسالة ماجستير) قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2004، (مخطوط).

الدوغمائية نقطة الوصول لفلسفة موت الإنسان، للفلسفة التي بلا ذات»[1]. فالبنيوية في تصور غاردوي هي آلة استلاب للذات الإنسانية، بل هي طريق يؤدي إلى انغلاق البنية عن التاريخ، و يتضح ذلك عند ألتوسير وتلامذته وغودلييه.يقول غارودي:«إن ألتوسير وتلامذتـــه يجـــدون أنفسهم مضطرين، بحجة التطهير المفهومي والدقة العلمية، إلى أن يســـقطوا من الرأسمال كل ما ليس بنظرية خالصة للمفهوم والبنية، وإلى أن يقصوا من الـــتاريخ كل ذات، وإلى أن يجعلوا حركة البنية بالذات وتحولها غير مفهومين، بل إنهم لا يحجمـــون حين يتحدث ماركس عن الذات عن اتهامه بالافتقار إلى الدقة، وبالرجوع القهقـــري إلـــى الأنثربولوجـــيا، وبالســـقوط من جديد في الأيديولوجيا...» [2]. ويشير غـــارودي إلـــى أن موريس غودلييه قد اقتفى خطوات ألتوسير بالرغم من وعيه لفشل ألتوســـير فـــي محاولته إعادة بناء التاريخ بدءا من البنية المشروع نفسه، ومن دون أن يـــتخلى عـــن مســـلمات البنية المجردة في إقصائها للإنسان كذات والتاريخ والتأويل البنياني[3]. ولعل مثل هذه الشكوك التي أحاطت بالبنيوية عملت على تحويلها إلى هيكل جامد، حين أفرغته من عطاءات الذات وحرمته من التعلق بالتاريخ من حيث هو استراتيجية فكرية موجودة بالقوة في بنية الأشياء[4].

لعل هذه السلبيات هي التي جعلت " ميشال فوكو " يرفض بأن يكون بنيويا، بل إنه عمد إلى حذف هذه الكلمة من كتابه «الكلمات والأشياء» بكامله، فيما أشار جوناثان كولير في واحدة من محاضراته الحسان إلى أن كلمة البنيوية قد فقدت جدواها بعد أن صارت تشير إلى إضمامة من العلوم، منذ أن وجد جان بياجييه في كتابه «البنيوية» أن الرياضيات والمنطق والفيزياء وعلم الحياة وكل العلوم الاجتماعية اهتمت بالبنية، وأنها كانت «بنيوية» قبل مجيئ كلود ليفيس شتراوس[5]، وإن كانت هذه العلوم على اختلاف مشـــاربها قد ارتوت من ينبوع البنيوية فإن الذي يميز البنيوية الفرنسية في النقد الأدبي هـــو المعـــنى الجديـــد الذي أضفته على البنية، فغدت بهذا الإضفاء متحولا نقديا جديدا

(1) روجيه غارودي: البنيوية فلسفة موت الإنسان، ص13.

(2) المرجع نفسه، ص104

(3) المرجع نفسه ، ص108

(4) ينظر: عبد الله إبراهيم: في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 40.

(5) المرجع نفسه، ص 40.

يختلف عن سائر المتحولات النقدية الأخرى التي عجت بها أطروحات الآخرين، غير الفرنسيين.هذا وقد لقي المنهج الشكلي هو الآخر انتقادا من النقاد المفكرين الغربيين، بل حتى من المؤسسين لهذا النمط البنيوي، كما سنرى فيما بعد ونشير إلى أن النقد الذي حام حول المنهج الشكلي عامة و الشكلانيون الروس خاصة، انصب على الجانب العام المتمثل في تقصير الدراسة الأدبية على بعض الجوانب الجزئية من العمل الأدبي كشكل أعلى من التعبير الحضاري.

و يرى "تروتسكي" أن التناقض الأول الذي يظهر للعيان فيما يخص الشكلية الروسية ارتباطها للمدرسة المستقبلية التي أخذت تتقرب أكثر فأكثر من الشيوعية، في حين أن المنهج الشكلي يظهر تنافره مع النظرية الماركسية[1]. وهذا العمل الذي لا يهاب الشكلانيون تسميته بالعلم الشكلاني للشعر، أو الشعرية يبقى مفيدا، و لكن يجب أن نفهم من الإفادة هنا الطابع الجزئي و الإجرائي، و هذا العلم الذي لن يكن سوى عنصر أساسي للتقنية الشعرية لقواعد الحرفية [2]، فالنظرية الشكلية للفن على الرغم من اصطناعها و رجعيتها فإن أجزاء مما تقدمه للبحث مفيد، فهذا المجهض غير المحتشم الذي هو الشكلية، و ما هو إلا جهاز مفهومي تبسيطي مبني على جهلهم بالوحدة النفسية للإنسان المجتمع، للإنسان الذي يخلق يستهلك ما خلقه [3]. و ينتهي تروتسكي إلى أن الموضوعية التي يسعى الشكلانيون إلى بلوغها تؤدي بهم إلى تأليه الكلمة، فمن غير الصواب أن نرى في الإبلاغ الفني مجرد هراء، أنه تحويل للواقع حسب القوانين الفنية الخاصة.

إن الفن عنصر لا يمكنه أن يعيش مستقلا،بل هو وظيفة للإنسان المجتمع المرتبط بمحيطه و نمط عيشه [4]، و يتوصل تروتسكي في الأخير إلى حل توفيقي يرى فيه أن العمل الفني يجب أن يحاكم أولا، و مبدأ الحكم من المبادئ التي ترفضها الشكلية حسب قوانينها الخاصة، أي الداخلية و الفنية الخالصة، و لكن الماركسية وحدها قادرة على التفسير لماذا و كيف فالطرق التي تقدمها الشكلية ضرورية و لكنها غير

---

(1) ينظر: تروتسكي: الأدب والثورة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سوريا، ط1، د ت، ص 189.

(2) المرجع نفسه، ص 190.

(3) المرجع نفسه ، ص 198، 199.

(4) ينظر: تروتسكي: الأدب والثورة، ص 200 – 208.

كافـية، و يرى تروتسكي أن الفهم الشكلاني للأدب فهم مثالي، و أن تحرير الفن من الحـياة و إعلانه كنشاط مستقل يعني حرمانه، بل أن الحاجة لهذه العملية ــ التحريرية ــ هي علامة أكيدة للتفسخ الأيديولوجي [1] ، فاستقلالية العامل الاجتماعية على طريقة شكلوفسـكي ــ و هو مثال محدد هو الآخر بالشروط الاجتماعية التي أنتج فيها و يرى تروتسكي أن المدرسة الشكلانية هي (مجهض المثالية) في المسائل الفنية، فهم يعتقدون فـي البـدء كانت الكلمة، و لكن الشيوعيين يعتقدون أنه في البدء كان الفعل ثم جاءت الكلمـة بعده، والسؤال: هل استطاع الفهم الماركسي أن يستوعب التناقض الذي سقطت فـيه الشـكلانية، أم أنـه نقله من موقع لآخر من موقع شكلانية إلى موقع ذي معايير ومنطلقات جديدة تهتم بالمحتوى و البعد الابلاغي الأيديولوجي للعمل الأدبي ؟

و إذا مـا تأملنا المصطلحات التي اعتمدها ترتسكي نجده يسير بالنقد في الاتجاه المعـاكس الـذي أطلق عليه البنيويون خارجيات النص، عندئذ يصعب فهم النصوص و استعمالها من جوانبها المختلفة؛ لأنه يغيب النص في ثنائية الشكل و المضمون فيسقط فـي مغـبة تـناول النص من زاوية أحادية، يقول " جيرار جينات " : في مقالة حول «علاقـة الشـعرية بالـتاريخ» و بإيديولوجـية اللاتاريخية، فهو يشير إلى أن المأخذ الأساسـية التـي تسجل على المنهج الشكلي عدم إدخال التاريخ في التحليل، بحيث أن الشـكلانية تـأخذ لحظـة تزامنية، تهمل الظروف التي واكبت بنية النص، أي اعتبار الـنص مكـتملا بذاته [2] فالنقد الشكلاني بهذه الكيفية يلغي العامل الزمني و التاريخ ، و يتـناول النص من داخله كمعطى فاعل الآن فقط، ثم إن هذا النقد يهمل مبدع العمل الأدبـي، الـذي هـو الإنسـان الحي الذي كتبه [3]، و من هنا يلغى هذا النقد الفاعلية الإبداعـية ليصير فاعل النص هو البنيات الشكلية الداخلية و ليس الإنسان و المجتمع الـتاريخ، و يغيـب الإنسان،و يستحضر مكانه النسق كلعبة بنيوية فارغة لا تحمل أية حمولات معينة، فإذا كان للنص قصد فهو القصد الداخلي (قصد الأدبية) أي قصد اللعبة

---

(1) ينظر: تروتسكي: الأدب والثورة، ص 210.

(2) Jerrar Jinnat: Figures 3 , p 13.

(3) Ebi dem , p 280.

نفسها، و بهذا يكون التاريخ قد: « ألغي في موضوعه و في مسعاه لأن العمل مستخلص من سلسلة كرنولوجية للوقائع الإنسانية... » [1]

إن الرؤية الشكلية بهذا المفهوم تستبدل التطور بالتعاقب الذي يصبح معه النص الأدبي مجرد بنيات غير دالة، يمكن أن تضيء نفسها بنفسها و قضية نفي التاريخ هي قضية وهمية و غير ممكنة، لأن النص الأدبي يحمل معه دوما ميسم تاريخه.

و قد وقف "لوسيان جولدمان " في تأسيسه للبنيوية التكوينية، موقفا معارضا للبنيوية الشكلانية اللسانية: فيما يخص البنيوية اللألسنية فإن العقبة الألسنية الأساسية التي تقف في وجه أي فهم إيجابي لعمل ثقافي ما تبدو لي أنها تبطل الأهمية المعطاة، لهذا المنهج، لا مجال هنا بطبيعة الحال لإنكار فعالية هذا المنهج، فيما يتعلق بالنطاق الألسني (اللغوي) البحت ، إنكاري لأهمية هذا المنهج (في النقد) ليس تراجعا إلى عدم كفاءتي في هذا الميدان فحسب، إنما يتناول أيضا اعتراضا أساسيا فيما يخص التفريق ما بين مصطلحي: اللغة و الكلام، و إنني أعتقد باستحالة تطبيق الممارسة فيما يخص المصطلح:« الأول (اللغة) على المجال الخاص بالمصطلح الثاني (الكلام) »[2] إن ما يأخذه جولدمان عن البنيوية الشكلية، و برغم إقراره بأهمية و فعالية المنهج البنيوي الشكلاني ــ هو تعامل هذا المنهج الشكلاني مع الأدب، تعاملا يستمد أدواته و مفاهيمه الإجرائية من اللسانيات، مما يؤدي إلى اعتبار النص كيانا لغويا مغلقا، تنعدم علاقاته مع البنية الاقتصادية و الاجتماعية لذلك ينتج جولدمان على ضرورة القيام باكتشاف البنيات الكلية المعبرة للنص و دراستها، و عندئذ اتخاذها دليلا و مرشدا للدراسة الألسنية، و يبقى الاختلاف قائما بين البنيوية الشكلانية و البنيوية التكوينية، و ينحصر هذا الاختلاف في تصور كل منهما للبنية.

فإذا كانت البنية الشكلانية، تتسم بالانغلاق عن نفسها و انعزالها عن الذات الفاعلة و التاريخ، فإن البنية التكوينية ترى أن البنية ليست كيانا مغلقا، و هي ترتبط بوشائج قوية مع كافة أنواع السلوك الإنساني في سيرورته الاقتصادية و الاجتماعية.

---

(1) Jerrar Jinnat: Figures 3 , p280.

(2) ينظر : عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 246.

إن هـذه المـآخذ التي أخذت عن البنيوية الشكلانية، و تؤكدها تصريحات النقاد المؤسسين أنفسهم، فقد كتب شلوفسكي ـ أحد أقطاب الشكلانية الروسية ـ في عام 1926 في كتابه « المصنع الثالث» ما يشبه الاعتراف بقصور الدراسة الشكلية، و هذا مـا عـناه بقوله: « إن تجاهل القضايا غير الجمالية بطريقة جذرية يعتبر خطأ، إذ أن التغـيرات الفنـية يمكـن ان تحدث، بل هي تحدث بالفعل ـ على أساس عوامل غير جمالية، و ذلك عندما تخضع لغة ما لتأثير لغة أخرى عندما تظهر مقتضيات إجتماعية جديدة» [1] ، و يعبر شلوفسكي في مقدمة كتابه المتأخر عن « نظرية النثر» عن أزمة الشـكلية حيـث أكد على: « تأثير الظروف الاجتماعية على الأدب، خاصة من خلال اللغـة: سـواء كانـت بمسـتواها العـادي أو الشعري... ».[2] و لعل هذا ما جعل " تـودوروف " يذهـب إلى أن الاعتماد على مبدأ البنية الشكلية المباشرة يقود إلى العقم و الانـتهاء إلـى مجرد تصنيف محدود [3]، و قد ألفيناه في موضع اخر قد قرأ السلام على و أد المعنى في ضوء المقاربات البنيوية الحائرة، لأن « ظاهر المعنى الذي يمثل موضـوع التفسـير لا يمكـن تحديـده بسـهولة (...) و من ثم فإن ما يمكن وصفه موضـوعيا ـ عـدد الكلمـات أو عدد المقاطع أو الأصوات، لا يمكننا من استخراج المعنى ».[4]

و بالتالـي فـإن أطـروحات البنيويـين الشـكلانيين ـ فـي ظل تصريحات منظريها ـ تعمل على إقصاء جملة من المعايير الجمالية في الحقل النقدي، هذا ناهيك عن عزلها للعمل الأدبي عن الظروف الثقافية أو النفسية أو الاجتماعية، و ذلك بإعلائها مـن سلطة النص على حساب السلطات الخارجية الأخرى، فهل الأزمة تكمن في هذا العـزل ؟ ثم ما قيمة تحقيق اجتماعية الأدب في ضوء النقد الماركسي الذي يعد الرحم الأول في ميلاد و إخصاب البنيوية التكوينية (Structuralisme génétique) التي كانت ردة فعل عن عنفوان البنيوية الشكلانية في محاولتها الطموحة و الجريئة لإخراج

---

(1) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 104.

(2) المرجع نفسه، ص 103.

(3) المرجع نفسه، ص 138.

(4) تزفيتان تودوروف: مقدمة الشعرية، ص 5، ثم ينظر: عبد العزيز حمودة: من البنيوية إلى التفكيك، ص 283، 284.

الـــنص من تقوقعه الشكلي و ذلك عن طريق إعطاء الأولوية إلى سلطات خارجية، عن عـــالم النص المدروس و السؤال الذي يطرح نفسه، هل استطاعت البنيوية التكوينية — فـــي إطلاقهـــا العنان لانفتاح البنية عن الذات و التاريخ و المجتمع و الإنسان — ترقيع الـــثوب الـــذي عملت البنيوية على تمزيقه في منعطفات حضارية حرجة ؟ إن وظيفة البنـــية الأدبية في تصور " جولدمان " تتلخص في تقديم رؤية الكاتب أو الأديب للحياة، و لكـــن هـــذه الرؤية لا يمكن أن تكون من اختراع الفرد و ابتكاره، و إنما هي رؤية تســـوغها فـــئة اجتماعية، يشكل الكاتب أو الأديب أحد الأفراد المنضوين في صفوفها، و تحت لوائها ، و على الناقد الذي يريد دراسة الأعمال الأدبية في حقبة ما أن يدرسها مـــتجاوزا بناءها الذاتي إلى التكوين المعرفي الذي ينطلق منه الكاتب، و يحدد المنظور الذي يتطلع منه إلى العالم.

إن الطابع الشمولي أو الكلي: الذي تتسم به بنيوية " جولدمان " و إيمانها بحتمية العلاقـــة بين شكل البنية الأدبية و التكوين المعرفي لقريحة الكاتب الاجتماعية، يجعلان من تطبيق هذا المنهج أمرا صعبا، إن لم يكن في عداد المستحيل ، فكيف يمكن التحقق من صحة قراءتنا لكاتب معين ؟ و ما الذي يمكن فعله إذا تعذر على الباحث أن يعرف بوضوح السياق التاريخي المطلـــــوب الذي يمكننا من معرفة التكوين المعرفي للكاتب وطبقـــته الاجتماعية، و كيف يمكن إجراء تحليل بنيوي تكويني لأعمال قليلة أو فردية هي كل ما تبقى من عنصر سابق نجهل الكثير عنه.

كلنا نتفق على الاعتراف بمجهودات لوسيان جولدمان خاصة في تطبيقاته الرائدة التـــي عمـــل فيها على تطبيق منهجه في أطروحته «الإله الخفي » (منشورات غاليمان 1956) و فـــي المقـــالات التـــي تـــدور مـــن حولها، و ثمة بحوث بالغة الأهمية عن «الجانيســـينية» و عـــن باسكال و راسين نحبها في منهجه، و قد ظل جولدمان في كل ذلك ماركسيا ، صفته صفة عالم اجتماعي لم يعد يتجه نحو مضمون الفكر و لكن نحو البنية المرسومة للفكر الاجتماعي و نحو التأثير الذي يمكننا ممارسته.

إن اعترافنا بهذه المجهودات لا يعني أبدا إعفاء النقد التكويني من مزالق أدركها جولدمـــان نفســـه.و قـــد تجلى ذلك في تصريحه بقصور منهجه حيث يقول: « التحليل

السوسيولوجي للعمل الأدبي لا يستوفي العمل الفني ، و لكن يشغل خطوات أولى ضرورية على الطريق الموصل إليه » [1].

بهذا التصريح الجولدماني تبدو البنيوية التكوينية مثلها هي الأخرى مثل البنيوية الشكلانية أرادتا النهوض بجماليات النص الأدبي من موطن النقد التقليدي بالنقد الذي اهتم بمختلف السياقات الخارجية مهملا في الوقت نفسه، السياق الداخلي الذي تكشف عنه العلاقات الداخلية للبنية، و قد جاءت البنيوية التكوينية لتعلن انفتاح هذه البنية و انبجاسها عن الواقع الاجتماعي لتكون بذلك بنية دالة، بعدما كانت بنية صماء خرساء في ضوء البنيوية الشكلانية، فما زادت عقبا ذلك البناء سوى طيف آخر أكثر تحجرا و جمودا من طيوف الشكلية الروسية

إن ما يحدث في ضوء المقاربات البنيوية ليس مجرد إنطاق القصيدة، بل إنه عملية تعذيب حقيقي للنص الإبداعي كما يرى شولز حيث إن: « فكرة وضع لغة الشعر فوق جهاز الشد و إرغامه لإفضاء أسراره، أو ما هو أسوء، على الاعتراف الكاذب، كانت مثار رعب جزء كبير من العالم الأدبي، قد كانت النتائج الفعلية للنقد الأدبي الذي قام به البنيويون فظيعة بما فيه الكفاية »[2] و يؤخذ على البنيوية كثير من ذلك أن أكثر روادها المتعاملين بأصولها و مبادئها تخلوا عنها. و في مقدمة هؤلاء رولان بارت الذي أنكر مفهوم العلمية البنيوية في مستهل كتابه (SZ) الصادر عام 1970 معلنا من جانبه انعدام الجدوى من أي منهجية نقدية مؤكدا أن كل حديثا حول الثقافة يزعم أنه حديث علمي لا يتجاوز الادعاءات [3]. و من بين البنيويين الذين تنكروا للبنيوية بل عجلوا الدعوة إلى هدمها و التخلي عنها " جاك دريدا " الذي هاجم ما فيها من تجريد و اختزال شكلي، و آنية ميتافيزيقية، كما سنرى في حديثنا عن منطلقات " دريدا " في التأسيس للتفكيك. يضاف إلى هؤلاء النقاد : " جوليا كريستيفا " و مجموعة

---

(1) جون إيف تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط 1، 1994، ص 129.

(2) Robert Schoes: Structure in literature An introductiob, Now Haven and londan, yale , up , 1971, p 22.

(3) جون ستروك: البنيوية و ما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني و الفنون و الآداب، الكويت، ط 1، 1996، ص 103 – 108.

تال كال، التي دعت إلى سيميائية جديدة، و يمكن تلخيص مأخذ النقاد الغربيين عن البنيوية في النقاط التالية:

1. البنيوية شبه علم فهي تخبرنا برطانة غريبة و رسوم بيانية جداول معقدة بأشياء نعرفها مسبقا، و لذلك فهي ليست عديمة القيمة فحسب و إنما مؤذية لأنها تجرد الأدب و نقده من صفاتهما الإنسانية.

2. تتجاهل البنيوية التاريخ تجاهلا تاما، قد يكون ذلك مقبولا إذا تعلق الأمر بالوصف التأمل على التعامل مع الثوابت و السواكن، أما في التعامل مع الظواهر ذات الطبيعة المتغيرة مع الزمن فلا.

3. ليست البنيوية سوى صورة محرفة للنقد الجديد New Criticism الذي عرفناه من خلال التعامل مع النص كما لو أنه مقطوع عن موضوعه مستقل عن موضوع القراءة.

4. البنيوية تهمل المعنى و إن كانت تسلم بأن النص متعدد المعاني و لكن عدم اهتمامها به يجعلها على خلاف مع التأويليين Herméneutics و ذلك يعني بصورة من الصور أن البنيوية ليس لها ما تقدمه. (1)

و لم تسلم البنيوية أيضا من انتقادات أخرى ألزنا اختصارها في نقاط ثلاث:

1. الغموض و الإبهام والمراوغة، هذه النقاط جعلت من عملية تلقي النقد الأدبي عملية متعثرة، لقد كتبت " كروزولين " تقول: بعد قراءتها لكثير من الدراسات البنيوية: « بدهتني فكرة مؤداها أن حركة فكرية بعينها يمكن أن تشيع دون أن تكون مفهومة تماما ولقد سبق أن هاجم " ميشال ريفاتير " ما كتبه جاكبسون وشتراوس في تحليلهما لسونانة " بودلير "، حيث يرى أنهما توصلا عن طريق الدراسة البنيوية إلى توصيف قوانين بنيوية، يستعصي فهمها لا على القارئ العادي، بل على القارئ المثقف العارف » (2).

---

(1) ينظر: سوزان روبين: ما هو النقد، ترجمة سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية، ط 1، بغداد، 1979، ص 80 – 89، ثم ينظر إبراهيم خليل في النقد و النقد الأسلي، مختارات أردنية دراسات نقدية، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، ط 1، 2002، ص 91.

(2) ينظر: عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 281.

2. أخـذ على البنيوية كذلك أنها أدت إلى عزل الأعمال الأدبية عن مؤلفها عـزلا تاما، و ذلك بإعلانها عن موت المؤلف، لقد كتب بارث يقول: « إن علم الأدب لا يستطيع أن ينسب العمل الأدبي، و إن كان هذا العمل الأدبي مرهونا بتوقيع كاتبه، إلا إلى الأسطورة و ذلك لأن الكاتب ليس هو العمل »[1].و لا يخفى أن القصد هنا من تشبيهه بالأسطورة، أن الأسطورة كلام ليس له مؤلف بعينه كما يبدو، إنها فقط تضطلع بمضمون أو مغزى و من الإنصاف أن نقول إن شعار موت المؤلف عند بارث و غيره من البنيويين لم يكن أبدا يقصد به إلا وضع حد للتيارات التاريخية و النفسية و الاجتماعية في دراسة الأدب، فقد كان البنيويون يهدفون إلى عدم اعتبار البيانات المرتبطة بالمؤلف هي جوهر الدراسات النقدية.

3. عجز المنهج في تحقيق ما وعد به من القدرة على تفسير الأعمال الأدبية من خلال النموذج اللغوي، و هذا ما أكده جوناثان كيلر Jonathan culler حين كتب يقول: « إن باستطاعة اللغة أن تقدم نقطة ارتكاز عامة للنص الأدبي، لكنها لا تقدم منهجا لتفسيره »[2]

هذه هي مجمل الانتقادات التي وجهت للبنيوية عموما و البنيوية الشكلانية و التكوينية على وجه الخصوص، و هي انتقادات ظهرت فيها البنيوية آلة استلاب جائرة لجماليات النصوص و أبعادها المعرفية و الإنسانية، ابتداء من انغلاق البنية عن ذاتها و عن التاريخ و الذات و الإنسان إلى تحويل النص الأدبي إلى مجموعة من الجداول و الأشكال الهندسية التي لا تخبرنا في النهاية بشيء، و إن ادعت البنيوية أنها قد جاءت بمقولات نقدية جديدة، فما ذلك سوى صورة محرفة من صور النقد الجديد ، صورة أهملت المعنى و عملت على تغييبه تحت ستائر الغموض و الإبهام، مغفلة في ذلك و متجاهلة دور المبدع. و بهذه الكيفية عجزت البنيوية في تحقيق أحلامها الواعدة، و لم تجد من هذه الأحلام الوردية سوى بياجيه مدافعا عنها، والذي يرى أن الاتهام الذي وجه للبنيوية: « هو اتهام مبني على سوء فهم لمعنى النزعة

---

(1) ينظر: رولان بارث: نقد و حقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، 1994، ص 69.

(2) جوناثان كيلر: الشعرية البنيوية، ص 109.

الإنسانية، ذلك لأن موجهي هذه التهمة يعرفون الذات الإنسانية على طريقتهم الخاصة ثم ينعون على البنائية أنها تهدم هذا الذي يرون أنه هو تلك الذات و حقيقة الأمر في رأي بياجيه، هي أن البنيوية تفرق بين الذات الفردية التي لا تتخذها البنائية موضوعا للبحث على الإطلاق و بين الذات المعرفية، أي تلك النواة المعرفية التي تشترك فيها الذوات الفردية كلها على مستوى واحد» [1]، إن انتصار بياجيه للنزعة الإنسانية التي عملت البنيوية على تحطيمها لا يضيف إلى ملف البنيوية سوى مظهرا آخر من مظاهر التعصب لدورة نقدية حائرة و ما الوابل النقدي الذي عجت به أطروحات النقاد الغربيين الذين تعرضنا إليهم في هذا المبحث، بما في ذلك تصريحات النقاد المؤسسين، إلا دلائل و حججا قاطعة عن أزمة البنيوية.

### 6-2- تصريحات النقاد العرب بأزمة البنيوية:

تعد قضية إضفاء الموصوف المنهجي من بين القضايا الكبرى التي طرحت على بساط النقد العربي المعاصر في صورته الاحترافية ، فقد اختلف نقادنا المعاصرون في قضية البنيوية كونها منهجا أو نظرية أو فلسفة أو مذهبا، و هل هي تيار أو اتجاه أو مدرسة ؟ !!

نلتقي أول ما نلتقي بالناقد المغربي محمد بنيس، و هو في كلامه عن البنيوية لا يتردد في استعمال كلمة منهج و دون أن يكون لنا اعتراض على ذلك، نراه في كلامه على الاجتماعية الجدلية يستعمل كلمة اتجاه حينا، و كلمة تيار حينا آخر [2] كما يستعمل كلمة منهج حينا ثالثا[3]، دون أن يوضح لنا الفرق بين الاتجاه أو التيار والمنهج، و من دون أن يشير إلى تعادلهما....

و قد اعتبر عبد الله محمد الغذامي البنيوية منهجا: « البنيوية من واقعها ليست مذهبا، و ما هي بنظريته و ليست فلسفة، و لكنها منهج، و من حيث كونها منهجا فبالتالي أداة للرؤية و ميزة أداة الرؤية أنها شيء خاضع لمستخدمها، المستخدم

---

(1) ينظر: عبد الله إبراهيم و آخرون، في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 67.

(2) ينظر محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص 21.

(3) المرجع نفسه، ص 23.

هـو الذي يستطيع أن يجعلها مفيدة أو غير مفيدة»[1] و يتفق مع الطائفة السالفة، أعني الطائفة التي اعتبرت البنيوية منهجا كل من فاضل ثامر [2] و عبد الله إبراهيم [3] ويوسف وغليسي [4] في حين أننا نجد صلاح فضل قد اعتبر البنيوية نظرية، و هذا ما نلمسه من عنوان كتابه«نظرية البنائية في النقد الأدبي» [5]

و عبد السلام المسدي هو الآخر يتردد في إضفاء صفة الموصوف المنهجي على البنيوية، فتارة يطلق عليها نظرية، و تارة أخرى منهجا، و هي «استقامت منهجا في تناول الظواهر أكثر منها شيئا أخر » [6] غير أن البنيوية بالنسبة إلى الأدب كانت دائما نظرية، و لم تكن أداة عملية، فهي كما يقول أحد المعجبين بها ليست منهجا لإيجاد تفسيرات جديدة و مدهشة للأعمال الأدبية و إنما هي باب من لتفكير يتساءل كيف يمكننا الوصول إلى دلالات الأعمال الأدبية»[7] هذه النصوص على اختلاف سياقها تكشف لنا عن إستراتيجية الخلاف القائم بين مختلف النقاد في قضية التردد في إطلاق صفة الموصوف المنهجي على البنيوية، و نحن نميل إلى اعتبار البنيوية نظرية و دليلنا في ذلك هو أن النظرية كمصطلح تشير إلى التأمل النظري في كون ما. و هذا التأمل محكوم عليه بعدم التموقع في معايير ثابتة، فهو تصور لا محدود و من هذه الزاوية تبدو النظرية غير قابلة للتحديد و ضبط الملامح، و هذا هو شأن البنيوية التي اختلطت ملامحها و تشتت مبادئها في غمرة الاتجاهات النقدية الأخرى على المستوى النظري و لاسيما الإجرائي؛ ذلك لأن البنيوية تنتمي في جلها إلى اتجاهات نقدية سابقة عليها كما أنها تستدعي في الكثير من مقارباتها الإجرائية ملامح أخرى تنتمي إلى زمر منهجية جاءت من بعدها كالسيمياء و التفكيك ، هذا علاوة على التقاطع و التداخل

---

(1) من حوار مع عبد الله محمد الغذامي، أجراه جهاد فاضل في أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، د.ط، د.ت، ص 207.

(2) ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 45.

(3) ينظر: عبد الله إبراهيم و أخرون، في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 39.

(4) ينظر يوسف وغليسي: إشكاليات المنهج و المصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية (رسالة ماجستير): معهد الآداب و اللغة العربية، جامعة قسنطينة، 1996، ص 114.

(5) الصادر عن منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، ط 3، ص 1997.

(6) عبد السلام المسدي:قضية البنيوية دراسة و نماذج، ص 18

(7) المرجع نفسه، ص 124.

الـــذي نلمحـــه بينها و بين الماركسية(*) من جهة، وبينها و بين الشكلية الروسية من جهـــة أخـــرى، و بـــرغم تباين الآراء حول هذا التأثر الذي ينفيه بعض مؤرخي النقد، و يؤكده البعض الآخر.

إلا أن الثابـــت هو أن الحديث عن الكلية (Holisme) و تركيز البنيوية على طريقة الدلالـــة، و لـــيس معنى الدلالة جاء تطويرا بنيويا لنفس الأفكار عند الشكليين الروس، علـــى هـــذا الأســـاس: « لا يـــتردد بعض مؤرخي النقد الأدبي في الربط بين البنيوية و الشكلية الروسية، بل يذهب بعضهم إلى القول بأن الشكلية هي في حقيقة الأمر بنيوية مـــبكرة » [1] و يمكننا أن نتبين ذلك التأثير من خلال تأسيس البنيويين الفرنسيين لاتجاه نقـــدي عنـــي بالشـــعرية، و يعـــد جينات و تودوروف، و رومان جاكبسون من رواده البارزيـــن، فقد أخذ البنيويون الفرنسيون من الشكلانيين مفهوم الأدبية، و صاغوا على منواله مجموعة من المفاهيم مثل النصية و التناص و الشعرية، و إضعاف دور المؤلف و التركـــيز على البنية، و الانتصار إلى قطب الداخل، و قد اهتم البنيويون الفرنسيون بمؤلفـــات ميخائـــيل بلغتيـــن التـــي ترجمـــت جل أعماله إلى الفرنسية، و خصص له تودوروف مؤلفا و ناقش أطروحته في مبدأ الحوارية: في كتابه «نقد النقد» [2].

و فـــيما يخص الحكاية الشعبية، لا يكاد مؤلف من مؤلفات البنيويين الفرنسيين يخلو من إشـــارة ضـــمنية أو صـــريحة إلى عمل (فلاديمير بروب)،و النظرية التي ساغها حول الحكاية من خلال تحليله لمائة حكاية شعبية.

و إذا أمعـــنا الـــنظر في مبادئ البنيوية كما حددها بياجيه (الشمولية التحولات، الضـــبط الذاتي) فإننا نقول مع صلاح فضل «بأن الشكلية الروسية قد عبرت عن نفسها كنشـــاط بنائـــي مبكر» [3] و استعاد البنيويون الفرنسيون قول تينانوف (إن الأثر يمثل نظامـــا مـــن العناصـــر المترابطة،و وظيفة كل عنصر تكمن في ترابطه مع العناصر

---

(*) يتضح هذا التداخل بين البنيوية و الماركسية في أن كلتيهما استخدمت مصطلح البنية، و الاختلاف هنا يمكن في طريقة الاستخدام لا غير، و يلقيان في فكرة التخلص من طغيان السلطة و الإعلان عن نهاية الإيديولوجيات للتوسع يراجع رومان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، دار الفارس للنشر و التوزيع، المغرب، ط 1، 1996، ص 64 و ما بعدها.

(1) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص 187.

(2) الصادر عن المنشورات الإنماء القومي، بيروت، ط 1، 1996.

(3) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 106.

الأخـــرى ذات الدلالـــة، كالعلاقات التي تربط بين شخصيات رواية ما، تبعا لتعارضها أو تماثلهـــا) و قـــد مهـــد بروب في دراسته للحكاية الطريق أمام ليفيش شتراوس في التحلـــيل البنيوي للقصص، و لعل تحديد تودوروف للشكلية البنيوية يضيء مسارا قيما فـــي إقـــراره بأن موضوع الأثر الأدبي هو خصوصية ذلك الأثر و ليس الأثر الأدبي عينه [1].

هذه هي مختلف المفاهيم التي تتقاطع فيها البنيوية مع ارث الشكلانيين الروس مما يؤكد للعيان أن البنيوية الفرنسية هي أطروحة شكلانية و من دون هوادة.

و إذا مـــا أعدنـــا الـــنظر في أطروحات النقاد العرب المعاصرين في إضفائهم لصفة الموصوف المنهجي على البنيوية، فإننا نقر بمجانبتهم للصواب ما دامت البنيوية قـــد غيبت ملامحها في غمرة الشكلانية الروسية، استنادا إلى التواشجات السالفة الذكر، هـــذه المشكلة تقودنا إلى قضية أخرى هي استحالة التصنيف المنهجي في عرف النقاد، و الواقـــع أنـــنا لا نعتبر التصنيف المنهجي مشكلة، و لو جعلنا منه مشكلة ما استطعنا الحديـــث عن النقد برمته. فإقصاء المنهج الفني من دائرة النقد الألسني عند الكثير من الـــنقاد ــ لسبب بسيط مفاده ذوبان هذا المنهج في غمرة المناهج الأخرى، و نعتقد أن مســـألة غـــياب الملامـــح هـــي مسألة لا تخص المنهج الفني فحسب، بل هي لصيقة باتجاهات النقد الاحترافي برمته، و عليه فإن اعتبار التصنيف مشكلة لا يقود في رأينا إلا إلى طريق مسدود.

و تأتـــي يمنى العيد في طليعة النقاد العرب الذين نددوا بالبنيوية، حيث ترى أن هـــذه المحـــاولات محدودة لا زالت محدودة جدا و متواضعة جدا، و لكنها برغم ذلك مـــتحفزة و طموحـــة، و هي في وضعها هذا لا تخلو من التعثر الذي يظهر في ضياع هدفهـــا أحـــيانا أي عـــدم وضوح ما تتوخاه: هل تريد هذه المحاولات أن تحقق معرفة علمـــية بالـــنص الأدبي العربي؛ أم أنها مجرد مواكبة لحركة تطور النقد، و ترد يمنى العيد أسباب التعثر و التردد فيها إلى أن: النقاد يمارسون محاولاتهم مصحوبين بهمين ؛ الهـــم الأول أن هذه المحاولات تنطلق من النص العربي في خصوصيته اللغوية، و في ضـــوء ارتـــباط بواقع ثقافي أدبي معين، الأمر الذي يدعو إلى ضرورة تملك المناهج

(1) ينظر: عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 210.

النقدية تملكا علميا واعيا، أما الهم الثاني فيكمن في أن البنيوية هي محاولات لتملك مناهج مازالت هي نفسها تطرح علامات استفهام على بعض أسسها أحيانا ، وعلى وظيفتها أحيانا أخرى، و هذا ما يضع نقدنا الحديث المستفيد من هذه المناهج موضع قلق و اضطراب دائمين [1] يضاف إلى هذين الهمين، هم انغلاق البنية نفسها « فالنص الأدبي على تميزه و استقلاله يتكون أو ينهض و ينبني في مجال ثقافي هو نفسه، أي هذا المجال الثقافي ــ موجود في مجال اجتماعي، و إن ما هو داخل في النص الأدبي هو في معنى من معانيه «خارج» كما أن ما هو «خارج» هو أيضا و في معنى من معانيه داخل... » [2]، و قول يمنى العيد بانفتاح البنية عن الخارج مرده إلى أن الكثير من دلالات النص التي يسعى المنهج البنيوي الوصول إليها، لا يمكن كشفها إلا برؤية الخارج في هذا المجال أي بالنظر في النص الثقافي من حيث هو منظومة اجتماعية، و سياق تاريخي لا ينفصل عن الذات الإنسانية، و ترى يمنى العيد « أن كشف الدلالات و إضاءة المنطق الذي يحكم البنية عمل هام و لكنه عمل غير كاف، ذلك أن وضع هذه الدلالات في موقعها من سيرورة البنية الثقافية، و من حيث سيرورة البنية الاجتماعية نفسها، عمل نقدي أيضا و مطروح على المنهج البنيوي النقدي للأدب (يمكن أن نقول أن المسألة الجمالية هي مسألة مطروحة أيضا على هذا المنهج) » [3]

و إن كانت يمنى العيد ترفض الانفصال بين الداخل و الخارج، فإنها بالمنطق نفسه ترفض الفصل بينهما في إعلائها من سلطة الشكل على حساب المضمون، فإن يمنى ترى أننا « في بلداننا العربية أكثر ما نكون حاجة إلى مثل هذا النقد الذي لا يهمل النص كنص أدبي، لا يهمله في جسده الذي هو اللغة، و الذي في ما هو يشتغل على هذا الجسد و يصل إلى الأحشاء فيه، فيكشف غناه و يلامس أسراره، و يراه في الوقت نفسه في المجال الذي ينهض فيه، و يتجرأ على الجهر بجمال الجسد ، و يشرع لنا نوافذ نظل على زمن تسعى و يسعى التاريخ إليه » [4] إن اعتراض يمنى عن قضية الفصل بين الشكل و المضمون أو اللغة و الأفكار يعود بالأساس إلى إعتبارها النص

---

(1) ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص، ص 121.

(2) المرجع نفسه، ص 38.

(3) المرجع نفسه ، ص 39.

(4) المرجع نفسه ، ص 40 ، 41.

كثرة و احدة،فالعالم يمدها بالأفكار، في حين أن اللغة تمدنا بالشكل، و نحن لا نعتقد أننا نستطيع الفصل بين الأفكار و العالم مثلما لا نستطيع الفصل بين لغة النص، ومضمونه، و في إتحادهما تكمن جماليات النص التي هي موضع بحث وتساؤل من مختلف الآليات التي تعج بها هذه المناهج النقدية.

هـذا وقـد أعرب صلاح فضل عن قصور الدراسة الشكلية للعمل الأدبي حيث يقول: «... إن الدراسة الشكلية المحضة قد أدنت بالقصور عندما أغفلت رصد علاقات الأدب المتشـابكة بالظواهـر الثقافية و الاجتماعية المختلفة و تجاهلت الوحدة النفسية للإنسان الاجتماعي الذي يبدع و يستهلك ما صنعته يداه » [1]، و في ذلك تجريد لحرية الإنسـان أو قدرتـه علـى ممارسـة الإرادة الإنسانية، فحولت الإنسان من قوة فاعلة و مؤثـرة في سجل التاريخ و الواقع الاجتماعي إلى قوة سلبية عملت على تجميد حرية القـارئ و المبدع، و هنا يلتفت الناقد إلى اغتيال عنصرين أساسيين فالعملية الإبداعية و هما المبدع و القارئ، هذا ناهيك عن الطابع التجريدي الذي يرتديه النص الأدبي في ضوء التحليل البنيوي مما يؤدي إلى طمس بعده الإنساني، أو الإرادة الإنسانية الفاعلة، و مـا ينتج عنها من تأثير في حركة التاريخ و الإنسان، و في هذا المعنى يندد فاضل ثامـر بالإجراء البنيوي ، حيث يرى: «... أن دور القارئ في المنهج البنيوي خاضع كليا لسلطة النص ذاته، فنوايا القارئ و أفكاره و خبرته و كذلك نوايا مبدع النص ذاته لا قيمة لها، و القراءة الإبداعية هي القراءة التي تسعى للكشف عن المكونات البنيوية والأنساق الداخلية للنص الأدبي » [2]، و في هذه القراءة الإبداعية تكمن خطورة النموذج البنـيوي «... فـالقول بوجـود نسق أو نظام عام للنوع تدرس في ضونه الأنساق / النصـوص الفردية يعني بالدرجة الأولى وجود نسق عام مغلق و نهائي، إذ كيف نحلل نصا فرديا في ضوء نسق غيرمكتمل» [3]، على حد تعبير عبد العزيز حمودة.

و هـو ما يظهر في عملية التحليل البنيوي: « تطمح أصلا إلى اكتشاف قواعد التركيـب و آلية المعنى (تشكيل المعنى).» [4] و هو ما يظهر جليا في قراءات البنيوية

---

(1) صلاح ثامر: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 103، 104.
(2) فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي، ص 45.
(3) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 284، 285.
(4) المرجع نفسه، ص 237.

من خلال: «تجاهلهم لعملية تحديد المعنى أو الدلالة و تركيزهم على كيف تؤدي الدوال وظائفها» [1] و هو تصور بنى عليه فقدان موجهان إلى البنيوية، الأول الفشل في تحقيق المعنى، و الثاني تعدد معنى النص الواحد.

لقد تحفظ عبد السلام المسدي عن البنيوية الشكلانية تحفظا كبيرا فيما انتقد أيضا البنيوية التكوينية في مقاربتها للواقع الاجتماعي، مبديا في موضع آخر اعتراضه عن البنيوية عموما من حيث هي استعارة منهجية غربية و فيما يلي: شيء من هذه الشطحات النقدية الرامية إلى أسطرة البنيوية، يقول و القول لعبد السلام المسدي: « أبدي تحفظي خاصة تجاه البنيوية الشكلانية كما تتجلى في المدرسة البارتية مستثنيا من هذا التحفظ البنيوية التكوينية كما تتجلى في المدرسة البارتية الغولمانية، و يخامرني شعور قوي بأن البنيوية الشكلانية في مجال النقد العربي المعاصر خاصة، لن تعمر طويلا، و لن تغير الزمن النقدي العربي، كما هي تأمل تغيرا بنيويا جذريا، و لن تزيد عن كونها زوبعة في فنجان فكر عربي، و موجت فيه السطح، إن نقطة الحساسية و الحرج في البنيوية الشكلانية هي بالضبط نقطة قوتها و إبداعها و هي نزعتها العلمية التقنية الباردة... » [2] ثم يتابع المسدي نقده لهذه النزعة العلمية التقنية الحالمة إلى أن تصير علم خالصا بقوانين الأدب و مختبرا لتجاربه و نصوصه، و هي بهذا الدأب تبدل التعليل بالتحليل و التفسير بالفهم، فهي تنسخ و هي تعيد قول النص سؤالا بسؤال و مقالا بمقال، يضاف إلى ذلك عزلها للنص عن شروطه و مفاعيله الأساسية، و عن المجال الحيوي التاريخي [3].

ثم ينفذ المسدي إلى البنيوية التكوينية « و بقدر ما كانت البنيوية من هذا المنظور ــ تعالج الواقع الاجتماعي كله بوصفه تفاعلا بين أبنية جمعية لا واعية في التحليل الأخير فإنها كانت تخفف من راديكالية الذين اعتنقوها دون أن تدفعهم إلى التخلي الكامل عن نزعتهم الإنسانية، و لكن على نحو أصبحت مع البنيوية نفسها أقرب إلى نزعة معالية تلغي التاريخ و تغترب بالإنسان في سجون النسق و البنية

---

(1) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 282.

(2) عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة و نماذج، ص 109.

(3) المرجع نفسه، ص 109.

و النظام» [1]، و إن أثمرت البنيوية من حيث هي منهج عطاء متنوعا في مجال الفكر الغربي عامة و الفرنسية منه خاصة، إلا أن تقويم قضية البنيوية في الوطن العربي، و في رأي عبد السلام المسدي يأتي في استخلاصين مفادهما أن البنيوية و إن احتلت منزلة واسعة في مجالنا العربي،فإنها لن تنفذ بصفة جلية و فاعلة، إلا في نطاق الأدب، و من المميز للاستغراب أن الاهتمام بنشوء بنيويات توزعت على مختلف الحقول المعرفية لم يكن في مناخنا العربي ذا شأن يذكر، بل لم نكد نرى من المختصين في علم التاريخ أو علم الاجتماع أو علم النفس مثلا من قد حاول تجسيم ريادات منهجية جديدة انطلاقا من جداول البنيوية، و الأشد إثارة للتساؤل أن البنيوية لم تخلق في حقول البحث اللغوي لديها ريادات متميزة و إن قصارى ما حصل في هذا المضمار هو صورة عارضة من صور القضية، تمثلت فيما يسمى بالمنهج الوصفي الذي استوى ضديدا لما يسمى بالمنهج المعياري أما الاستخلاص الثاني للمسدي، فيكمن في أن البنيوية قد حققت في مجالات البحث العربي تأثيرا غير مباشر، و لكنه كان تأثيرا عميقا ذا إنعطات مترامية الأبعاد، و قد تمثل على وجه الخصوص في استلهام الباحثين لها، إما، بقصد صريح أو بوعي غامض ــ عند إقدامهم على دراسة الماضي و فحص خباياه [2].

و بعيدا عن هذين الاستخلاصين يؤكد عبد السلام المسدي قضية اغتراف البنيوية من اللسانيات، و هو مكسب من مكاسب البنيوية، جعلها و مكنها من تعميق مفهوم النقد و مصطلحه: « بيد أن البنيوية عوض من أن تتخذ من اللسانيات وسيلة إجرائية فحسب جعلت منها وسيلة و غاية معا، و عوضا من أن تجعل منها آلية الدراسة الأدبية، جعلت منها جماع الدراسة الأدبية الأم، فأضحى النص في ضوءها نسقا لغويا صرفا و طقوسا شكلية المقام الأول، و هي إذ تنتزع النص عن شروطه التاريخية و مكوناته المرجعية و تنزع منه ذاكرته الحية، مكتفية بتفكيك أجزاءه و تسريح كتلته إنها تكتم أنفاس النص و تجمد زمنه كما تجمد زمن النقد أيضا حين يغدو وصفا محايدا و بريئا للنص و أعمدة مجهرية له حين يغدو مجرد وسيلة

(1) عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة و نماذج، ص 85.

(2) المرجع نفسه ، ص 21

لامـــتلاك جسد النص دون روحه و أعصابه» [1] و هنا يكشف عبد السلام المسدي عن الـــتوازي القـــائم في عرف النقاد البنيويين بين البنيوية و اللسانيات، فقد أخذت البنيوية من اللســـانيات جمـــيع مبادئها الإجرائية إلى درجة أصبح يصعب معها التمييز بين لدراسة اللسانية، و الدراسة البنيوية للنص الأدبي، و بهذا الدأب تكون البنيوية قد استعارت من اللســـانيات وصفة نقدية، أرادت بموجبها سبر مكامن النص الجمالية، إلا أن هذا الهدف حـــال بينها و بين الدراسة اللغوية الصرفة فتحولت المقاربة البنيوية إلى هندسة شكلية محضة تنم عن حياد كبير بروح النص، و لآلئه الجمالية. و لعل هذه المزالق هي التي جعلـــت المســـدي يـــتحفظ عـــن البنـــيوية الشكلانية، و ينتقد في الوقت نفسه، البنيوية التكوينـــية، و مـــن دون تخطي النقد الذي اعترى المنهج البنيوي في رحلته إلى البقاع العربية.

هـــذا و قـــد التفـــت ميجان الرويلي و سعد البازغي، إلى المزالق التي اعترت البنـــيوية، أوليـــا نفـــي العلمية عنها مع استخدامها للرسوم البيانية و جداول متشابكة تخـــبرنا في النهاية ما كنا نعرفه مسبقا و ثانيها: تجاهلها للتاريخ، و ثالثها عزل النص عـــن ســـياقه و عن الذات القارئة، و رابعها: إهمال للمعنى، [2] يوجه اتهاما إلى البنيوية بمختلف اتجاهاتها يتمثل في أنها فلسفة موت الإنسان، و إنها تلغي التاريخ، و هي بهذا الدأب تقدم دعما للأيديولوجية التكنوقراطية التي تتخذ موقفا سلبيا من الإنسان و تدمر قـــيمه بمخـــتلف أنواعها، و يرى عمر محمد الطالب: «أن نظرة البنيوية السكونية إلى الإنســـان و إلـــى الـــتاريخ تعـــد مـــن أبـــرز القضـــايا التي ركز عليها نقاد البنيوية خصوصا» [3]، لأن البنيوية تجاهلت التاريخ و الإنسان على حد سواء، بل أن «ميشال فوكـــو قـــد أنكـــر الـــتاريخ و الإنسان بشكل صريح، مركزا على العناصر الثابتة في المـــرحلة التاريخـــية بـــل إنـــه يشـــكك في مفهوم الإنسان نفسه، و ينكر بشدة النزعة الإنســـانية »[4]، و قد استعاضت البنيوية عن النظرة الشائعة إلى تقدم الروح الإنسانية، و هـــي النظرة التي تمثل هذا التقدم، على أنه تراكم تدريجي لمكتسبات يضاف الجديد

---

(1) عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، دراسة و نماذج، ص 109، 110.

(2) يوسف وغليسي: إشكالية المنهج و المصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية، ص 108.

(3) عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 217

(4) المرجع نفسه، ص 217.

منها إلى القديم إضافة خارجية، أي تكون فيه الأفكار الجديدة مجرد توسيع لأفكار سبق ظهورها من قبل.

و قد أشار عبد العزيز حمودة إلى الفشل الحقيقي الذي منيت به البنيوية: «وهو العجز عن تحقيق المعنى.. و إذا سلمنا بكفاءة المنهج البنيوي في تقديم منهجي علمي للغة، فمن الصعب التسليم بكفاءته في تحليل النصوص الأدبية، و إنارتها و تحقيق المعنى» [1].

و يلفت سمير سعيد إلى نقطة حساسة تتمظهر فيها البنيوية كجسم غريب على نصنا العربي، فهو يشير إلى الروح العربية و الحضارية تحت وقع سياط البنيوية في تسليط أضواءها المعتمة على نصنا الأدبي «فهذه الاتجاهات البنيوية تعالج الآثار الأدبية في ضوء مفاهيم و مناهج تقطع الأوشاج التي تصل بينها و بين بيئة الأدب الحضارية أو التاريخية، بحيث يبدوا لنا أن المنطق الذي تنطوي عليه غائب عن وجودنا الفكري و الثقافي. و حاضر في منطق النموذج الثقافي الذي ظهرت في...» [2]. و يؤكد الناقد أن البنيوية قد ألغت كل علاقة بين الأثر و المجتمع و التاريخ، و السير نحو الاتجاه الانعزالي الفردي، و إهمال الوعي بالإطار العام للحضارة [3] فهذه الأبحاث « (البنيوية) قد قضت على معنى العمل الأدبي في صميمه و معنى عناصره المتكاملة»[4]. البنيوية بهذا التصور الذي جاء به سمير سعيد ــ تمثل حلقة اغتراب كبرى عن النص العربي؛ لأنها قطعت تواشجه بالروح العربية، حين أبعدته عن بيئته الثقافية و الحضارية ، و هي محاولة لعزل النص عن المجتمع والتاريخ و الإنسان. و الحضارة و الثقافة و من ثمة القضاء على معنى النص و وأده نهائيا. و هذا الطيف من الانتقادات أشار إليه النقاد الغربيون عدا قضية انفصال النص العربي عن بيئته و حضارته و ثقافته، لأن مثل هذا الانفصال لم تعرفه الثقافة النقدية الغربية البنيوية، مادام المنهج البنيوي هو وليد تلك البيئة، و برغم ذلك لم تخل تصريحات النقاد الغربيين من التنديد بالبنيوية.

---

(1) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 281، 282

(2) سمير سعيد، مشكلات الحداثة في النقد العربي، دار الثقافة للنشر القاهرة، ط 1، 2001، ص 42.

(3) المرجع نفسه، ص 41.

(4) المرجع نفسه، ص 153.

و نرى أن هذه السلبيات لا تضيف جديدا إلى الأفق الجمالي و المعرفي للنص، فهـــي ســـلبيات و انتقادات شكلية تحوم حول الظاهرة الأدبية دون أن تتخذ من بؤرتها الجمالية و المعرفية مستقرا، فهي انتقادات موجهة صوب البنيوية لا إلى علاقتها بالحيز أو المـــدار الذي تشغله البنيوية عن النص و ما ينفتح عليه من آفاق جمالية، الإشكاليات إذن تكمـــن فـــي علاقة المدار الذي تشغله البنيوية في أطرها النظرية بالحيز المعرفي و الجمالي للنص الأدبي، إنها مشكلة مفاهيم.

و حيـــنما نـــرفض مثل هذه الانتقادات، فإننا نرفضها لسبب رئيس يتمثل في بعدها عن القوانين التي تنفتح عليها المعرفة الشعرية . و البنيوية إذن تدمير للإنسان و ذاته تحت أنغام لعبة تكنولوجية عظيمة و حائرة شبيهة بمغامرة العقل الأولى.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# الفـــــصل الثـــــاني

## مرحلـــة السيميائـــية والأسلوبـــــية

أولا: السيميائية:

1- في ماهية السيميائية

2- التنقيب عن أصول السيميائية.

2-1- الأصول الفلسفية

2-2- الأصول اللسانية

3- التجليات النظرية للنقد السيميائي عند النقاد الغربيين.

3-1- شارل سندرس بيرس

3-2- رولان بارت

3-3- جوليا كريستيفا

4- مدار المقاربة السيميائية

5- رواج السيميائية في تجربة النقد الاحترافي الألسني

6- إشكالات السيميائية.

6-1- على المستوى النظري.

6-2- على المستوى الإجرائي.

ثانيا: الأسلوبية:

7- في ماهية الأسلوبية و الأسلوب.

8- بين الأسلوبية والبلاغة.

9- التنقيب عن أصول الأسلوبية.

9-1- الإشارات الفلسفية و الأصول البلاغية للأسلوبية.

9-2- الأصول اللسانية.

10- اتجاهات الأسلوبية.

11- مدار المقاربة الأسلوبية.

12- رواج الأسلوبية في تجربة النقد الاحترافي الألسني

13- إشكالات الأسلوبية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## أولا- السيميائية:

### 1- في ماهية السيميائية:

لقد تعددت مصطلحات السيميائية من باحث إلى آخر، وإلى حد يصعب معه التمييز بين دلالة هذا الفيض من المصطلحات، فهناك من يقول بعلم العلامة أو علم الإشارة أو السيميولوجيا أوالسيميوطيقا... وما إلى ذلك من المصطلحات الأخرى الدالة في عمومها على فكرة النظر إلى العلامة اللغوية بوصفها إشارة تدل على أكثر من معنى، لاسيما وأن هذه المصطلحات الرديفة لبعضها البعض تتفق فيما بينها على هذه الدلالة الموقدة في النظر إلى أنظمة العلامات بوصفها أنظمة رامزة أو دالة. ومثل هذا النظر متجذر في الدراسات اللغوية القديمة قدم الإنسان، وفي الحضارة الصينية واليونانية والرومانية والعربية، بيد أن هذه التأملات بقيت أسيرة تجربة ذاتية لا ترقى إلى مستوى النظر العلمي الموضوعي [1]، والواقع أن التأمل في العلامة نشأ لا عن قصد المعرفة، كما يخال لنا – بل عن قصد التشكيك في المعرفة، أي من منطلق رفض هيمنة معرفية معينة، فالمدرسة الشكلية الإغريقية تنطلق من فكرة مفادها أن الحواس من شأنها أن تخوننا، وأن المختصين يناقض بعضهم بعضا، وتبعا لذلك يجب عدم التصديق بكل ما يزعم، والتشكيك في كل ما يقدم ويقال[2]، وأخذت السيميائية تتبلور مع تقدم العلم و العلوم الإنسانية بصورة خاصة، حيث مرت بمراحل عديدة، و أول باحث قدم مصطلح السيميولوجيا هوا لفيلسوف " ج. لوك ". غير أن الدراسة السيميولوجية في عصره لم تتجاوز إطار النظرية العامة للغة، وفلسفتها النظرية[3].

إن هذه الملاحظات عن واقع تجذر الدرس السيميائي في التراث اللغوي و الفلسفي لا تعني بتاتا أن هذا العلم قد اكتملت أجزاؤه، والتحمت مفاصله قديما، ذلك أن السيميائية بتجلياتها النظرية الفضفاضة، وباتجاهاتها المتباينة تعد علما حديثا و ثمرة من ثمار القرن العشرين، وهي تدرس العلامات في كنف الحياة الاجتماعية فحسب، بل إن السيميائية تزعم لنفسها القدرة على دراسة الإنسان دراسة متكاملة، من خلال العلامات المبتدعة من

---

(1) بيار جيرو، علم الإشارة، ترجمة أنوطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، ص 10، 11.

(2) سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، ص 14.

(3) بيار جيرو، علم الإشارة، ص 18.

قبل الإنسان، وذلك بهدف إدراك واقعه[1]، فهي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني أن نظام الكون بكل ما يحويه من علامات و رموز، هو نظام ذو دلالة؛ أي أن السيميائية هي علم يدرس بنية الإشارات، و علائقها في هذا الكون، وكذلك توزعها و وظائفها الداخلية و الخارجية[2].

وإذا كانت السيميائية تنظر إلى العلامة اللغوية بوصفها إشارة سابحة في فضاء دلالي مكثف و ملغم بالإيحاءات، فإن السيميولوجيا قد اهتمت بالعلامات اللغوية و اللالغوية في آن واحد، " فالنظام السيميولوجي ليس دائما بالضرورة أن يكون لغة، فقد يكون رسما، المهم أن يكون التعبير بوساطة أنظمة من العلامات، قد تكون علامات السنن لسانية، وقد تكون أنظمة علامات أخرى"[3]. والواقع أن التعريف الذي ارتدته السيميوطيقيا لا ينأى كثيرا عن هذا التعريف، فهي أيضا دراسة شكلانية للمضمون، ينطلق فيها الباحث السيميوطيقي من الشكل أو الدوال لمساءلة المضامين أو المدلولات، مساءلة تقوم أساسا على البحث المستمر فيما تخفيه الدوال من إيحاءات، و المهم في هذا البحث ليس هو المدلولات بحد عينها، و إنما هو طريقة تأليف هذه المدلولات، ومجاورتها بعضها رقاب بعض؛ و لأن الباحث السيميائي لا تهمه المعاني التي يتضمنها الشكل بقدر ما تهمه الكيفية التي قيل بها هذا المضمون، ومن ثمة فإن لهذا المضمون شكلا. ويبقى النظر في العلاقات المؤلفة لهذا الشكل، وكذا وظيفة الوحدات و الملفوظات هو أهم شيء تطمح إليه السيميائية والسيميولوجيا والسيميوطيقا، وإن تعددت هذه المصطلحات فإن مدار مقاربتها للعلامات مهما كان- شكلها ونمطها – يبقى واحدا.

هذا ما يمكن قوله عن ماهية السيميائية في علاقاتها بالسيميولوجيا والسيميوطيقا، وإن شهدت هذه المصطلحات تجليات محتشمة في الدراسات التراثية القديمة، إلا أن التأسيس الحقيقي لعلم السيمياء قد ظهر بشكل واضح مع العالم اللغوي السويسري

---

(1) ينظر: فردنان دي سوسير، محاضرات في اللسانيات العامة، 193 ثم ينظر: عمار شلواي، السيمياء، المفهوم والآفاق، محاضرات الملتقى الوطني الأول " السيمياء و النص الأدبي "، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة،2000، ص 16.

(2) بيار جيرو، علم الإشارة، ص9.

(3) إبراهيم صدقا، السيميائية، مفاهيم، اتجاهات أبعاد، محاضرات الملتقى الوطني الأول " السيمياء و النص الأدبي " ص 77.

" فردينان دي سوسير"، ومقول قولنا هذا لا ينفي بتاتا المجهودات القيمة التي تقدم بها الفيلسوف الأمريكي " تشارلز سندرس بيرس " في حديثه عن العلامة والمؤشر والأيقون، كما سنرى في محطات لاحقة من هذا البحث.

## 2- التنقيب عن أصول السيميائية:

### 2-1- الأصول الفلسفية:

السيميائية أو السيميوطيقا هي علم موغل في القدم، أيام الفكر اليوناني القديم مع أفلاطون وأرسطو اللذين أبديا اهتماما بنظرية المعنى، وكذلك إلى الرواقيين الذي وضعوا نظرية شاملة لهذا العلم بتمييزهم بين الدال والمدلول والشيء، ولم يكن التراث العربي بعيدا عن مثل هذه المشاغل، فقد أولى المناطقة والأصوليون والبلاغيون والمفسرون وغيرهم عناية كبرى بكل الأنساق الدالة تصنيفا وكشفا عن قوانينها وقوانين الفكر، وقد تجلى ذلك في أطروحات الفلاسفة الإسلاميين من أمثال الغزالي وابن سينا اللذين تحدثا عن اللفظ بوصفه رمزا وعن المعنى بوصفه مدلولا، ومن دون إسدال ستار النسيان عن العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول وهي الفكرة التي انبنى عليها منطق التحليل السيميائي لملفوظات النصوص الأدبية، بوصفها إشارات سابحة في فضاء دلالي مكثف بالإيحاءات التي لا تقنع بالاستقرار عند معنى ثابت أو معلوم؛ ولأنها أطلقت سراحها من قيد المعاجم فأصبحت بذلك إشارة حرة.

هذا وقد تحدث عز الدين مناصرة عن "العرب والسيمياء" حديثا مطولا أفصح فيه عن الجذور الأولى للسيميائية عند ابن سينا وابن خلدون، حيث أشار عز الدين مناصرة إلى مخطوطة تنسب لـــ"ابن سينا" تحت عنوان: "كتاب الدر النظيم في أحوال علوم التعليم" وورد في هذه المخطوطة فصل تحت عنوان: "علم السيمياء" يقول فيه: "علم السيمياء علم يقصد فيه كيفية تمزيج القوى التي هي جواهر العالم الأرضي ليحدث عنها قوة يصدر عنها فعل غريب، وهو أيضا أنواع فمنه ما هو مرتب على الحيل الروحانية والآلات المصنوعة على ضرورة عدم الخلاء، ومنه ما هو مرتب على خفة اليد وسرعة الحركة، والأول من هذه الأنواع هو السيمياء بالحقيقة والثاني من فروع الهندسة وسنذكره والثالث

هو الشعبذة، وأما ما يقال أنه يبلغ به الأمر إلى خارق العادة فيبعد جدا وأبعد منه إحالته على خواص الأحرف أو الأسماء..."[1].

وابن خلدون هو الآخر كان قد خصص فصلا من مقدمته لعلم أسرار الحروف، فعلم أسرار الحروف هو -كما يقول- "المسمى بالسيمياء نقلٌ وضعه من الطلسمات إليه في اصطلاح أهل التصرف من غلاة المتصوفة، فاستعمل استعمال في الخاص وظهر عن غلاة المتصوفة عند جنوحهم إلى كشف حجاب الحس وظهور الخوارق على أيديهم والتصرفات في عالم العناصر وتدوين الكتب والاصطلاحات ومزاعمهم في تنزل الوجود عن الواحد وترتيبه وزعموا أن الكمال الأسمائي مظاهره أرواح الأفلاك والكواكب، وأن طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأكوان على هذا النظام (...) فحدث بذلك علم أسرار الحروف وهو من تفاريع السيمياء لا يوقف على موضوعه ولا تحاط بالعدد مسائله، وتعددت فيه تاليف البوني وابن العربي. ومن فروع السيمياء عندهم استخراج الأجوبة من الأسئلة بارتباطات بين الكلمات حرفية يوهمون أنها أصل في المعرفة..."[2].

إن هذه النصوص وبرغم غموض مقاصدها تقف شاهدا على أن ابن سينا وابن خلدون قد تعرضا إلى هذا العلم من قبل، مفصلين اياه تفصيلا فيه من الدقة ما لم نجدهافي السيميائية عند المحدثين،ولا سيما أن ابن سينا قد وسع مجال هذا العلم،حيث لم يجعله مخصصا للأدب، بل ربطه بعلوم أخرى مثل علم الهندسة والطب والفلك. وهو التعميم الذي قال به الناقد الأمريكي " تشارلز سندرس بيرس " فيما بعد، هذا ناهيك عن إشارة ابن خلدون إلى ارتباط هذا العلم بالسحر والطلسمات.

وفي خلاصة لعادل فاخوري حول السيمياء عند العرب يرى أن العرب تأثروا بالمدرستين المشائية والرواقية في مجال علم الدلالة (الفرابي وابن سينا) وإن وجدت السيمياء في علوم المناظرة والأصول والتفسير والنقد، وهي تعود إما إلى حقل المنطق أو إلى حقل البيان، فالدلالة عند العرب القدامى تتناول: اللفظة والأثر النفسي، أي ما يسمى بالصورة الذهنية والأمر الخارجي، أما الكتابة فهي تدخل بعين الاعتبار، إذ إنها دالة على الألفاظ، لكن دورها هذا ليس ضروريا عند ابن سينا خلافا لأرسطو. وابن سينا

---

(1) ينظر: تقديم عز الدين الدين مناصرة لكتاب: ميشال آريفيه، جان كلود جيرو: السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين مناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص23.

(2) ميشال آريفيه، جان كلود جيرو: السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك عز الدين، ص24.

لا يستثني الأمر الخارجي (المرجع referent) من العلامة اللفظية. مع هذا نجد يحي العلوي يقترب من موقف دي سوسير في قوله بأن "الحقيقة في وضع الألفاظ، إنما هو الدلالة على المعاني الذهنية دون الموجودات الخارجية"[1].

وينتهي عادل فاخوري إلى خلاصة مفادها أن "المساهمة التي قدمها المناطقة والأصوليون والبلاغيون العرب مساهمة مهمة في علم الدلالة، انطلاقا من المفاهيم اليونانية، وقد كانت محصورة ضمن إطار الدلالة اللفظية. وتوصل العرب إلى تعميم مجال أبحاث الدلالة على كل أصناف العلامات. ومن الواضح أنهم اعتمدوا اللفظية نموذجا أساسيا. كذلك فأقسام العلامة عند العرب قريبة من تقسيم بيرس وتبقى أبحاثهم التي تتناول تعيين نوعية دلالة الألفاظ المركبة أو بوجه عام العلامات المركبة وتحليل الدلالة المؤلفة من تسلسل عدة توابع دلالية مدخلا جديدا ذا منفعة قصوى للسيمياء المعاصرة"[2].

هذا ولا يخفى علينا أن السيميائية بتحليلاتها النظرية المعاصرة، وباتجاهاتها المتباينة قد استمدت بعض مبادئها من أطروحة الفلسفة الوضعية في جنوحها إلى الشكل، وفي اتصافها بالنزعة العلمية، فالفلاسفة الوضعيون هم الذين اعتبروا اللغة كلها رمزا، وهذا الدأب اقتفاه النقاد السيميائيون في تصورهم للعلامة. و الوضعيون عرفوا الإنسان على أنه حيوان قادر على استخدام الرموز، وميزوا تمييزا واضحا بين اللغة العلمية وغير العلمية، وجعلوا لدراسة الرمز علما خاصا أطلقوا عليه مصطلح السيميوطيقا (Semiotics) (أي علم السيمياء أو الرموز).

ومثلما أثرت الفلسفة الوضعية في نشأة السيميائية أثرت أيضا الفلسفة التجريبية في أطروحات السيميائيين، ولعل أول من استخدم مصطلح (سيميوطيقا) في العصر الحديث هو الفيلسوف الإنجليزي التجريبي " جون لوك " (1632 - 1704) حيث عُنِيَ بمصطلح السيميوطيقيا العلم الذي يهتم بدراسة الطرق والوسائل التي يحصل من خلالها على معرفة نظام الفلسفة والأخلاق وتوصيل معرفتهما. ويكمن هدف هذا العلم في الاهتمام بطبيعة الدلائل التي يستعملها العقل بغية فهم الأشياء أو نقل معرفته إلى الآخرين. وجعل "ليبنتز"

---

(1) ينظر: عادل فاخوري: علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1994، ص 5 - 6.

(2) المرجع نفسه، ص 70.

(1636-1716) هذا العلم على علاقة مع أجزاء النسق بما فيها المقتضيات الفلسفية والوجودية والابستمولوجية لنظرية الدلائل. ويمكن القول أن سيميوطيقا ليبنتز هي عبارة عن التقاء مصطلحي بين التعبير والتمثيل والتواصل وهذه التعددية سمة جوهرية لفلسفته، وهي بمنزلة مقاربات متميزة ومتكاملة[1].

هكذا نجد أن السيمياء قد عرفت تجلياتها الأولى في كتابات الفلاسفة الغربيين والعرب، وقد جاء ذلك في سياق حديثهم عن العلامة والدلالة اللفظية وهي تلتصق عند العرب بالسحر والطلسمات التي تعتمد أسرار الحروف والرموز والتخطيطات الدالة، وأحيانا تصبح فرعا من فروع الكيمياء، وأحيانا تلتصق السيمياء بعلم الدلالة، وأحيانا بالمنطق وعلم التفسير والتأويل، وإن بدا ذلك ليس بعيدا عن حقولها المعاصرة.

والواقع أن مثل هذه الجذور السيميائية التي احتضنتها مجالات معرفية عدة بقيت معزولة عن بعضها البعض، ومفتقرة إلى أبنية نظرية تؤطرها كلها، وتعيد تماسكها، إذن بقيت عاجزة عن بناء كيان تصوري ونسيج نظري مستقل يجعل منها علما قائما بذاته.

### 2-2- الأصول اللسانية:

نعترف مبدئيا بأن أول علماء السيميائية تألقا هو العالم اللغوي واللساني "فرديناند دي سوسير"، فقد كانت نظريته في اللغة مؤسسة إلى حد كبير على فحص العلامة اللغوية. ولا تزال هذه المشكلة الجديدة -التي وضعها دي سوسير في صميم الهموم اللسانية- ذات أهمية حية إلى اليوم. وإن كانت السيميائية قد شهدت تجلياتها الأولى في أطروحات الفلاسفة الأكاديميين. إلا أن السيميائية بأسسها الحديثة كانت قد ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين، بدءا من العمل الذي قام به المنطقي الأمريكي "تشارلز سندرس بيرس (Charles Pierce).

أما المجال الحق لهذا العلم فقد أسسه عالم أمريكي آخر هو س. و. موريس (C. W. Morris) الذي يرى: "أن السيميائية لم تكن مجالا تخصصيا فحسب، بل إنها احتلت فوق ذلك موقعا مركزيا في البحث العلمي بوجه عام، إذ كان عليها مهمة اكتشاف

---

(1) ينظر: تقديم مازن الوعر لكتاب: بيير جيرو: علم الإشارة (السيميولوجيا)، ترجمة: منذر عياشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، 1998، ص9-21.

اللغة المشتركة في النظرية العلمية"[1]. فقد احتلت السيميائية موقعا مرموقا في مجال التقصي العلمي، حيث مزقت الستائر والحواجز، ورفعت الحجب بين مختلف العلوم، معلنة استقلالية الظاهرة اللغوية عن باقي الظواهر الإنسانية والعقلانية، شأنها في ذلك شأن اللسانيات.

وإذا كان الأدب الحديث في نسيجه الإبداعي قد تأثر في بناء القصة الحديثة بعطاءات اللسانيين، فإن الحركة النقدية الاحترافية باتجاهاتها المتباينة من بنيوية وسيميائية وأسلوبية وتفكيكية قد تأثرت هي الأخرى بفضاءات المد اللساني. هذه الطبيعة التأثرية واللزومية أوجبت على النقاد المحترفين التزود بثقافة لسانية متجددة، وتبعا لذلك فقد أصبحت المهارة النقدية في تحليل النصوص الأدبية تقاس بمدى درجة التزلج على تلك الشطآن اللسانية الهادفة إلى تحرير النص من أوضار القيود المعجمية الحائرة، ما دام المنهج النقدي في اكتساحه وزحفه لعالم النص الأدبي يسعى دوما إلى إبراز مجموع القيم الجمالية التي تزخر بها ولادة النص.

وقبل الحديث عن مجمل الفضاءات اللسانية التي تأثر بها السيميائيون نشير إلى أن السيميائية هي علم تمت ولادته الحقيقية بعد مخاض تراثي عسير، وذلك على يد العالم اللغوي السويسري "فرديناند دي سوسير" من خلال تدريسه لعلم اللسانيات حيث يقول: "بمقدورنا أن نتصور علما يدرس حياة الإشارة وسط الحياة الاجتماعية، فيكون هذا العلم قسما من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي قسما من علم النفس العام سنطلق عليه اسم السيميولوجيـــا. وسيبين لنا هذا العلم ما هو مضمون الإشارات، وأي قوانين تتحكم فيها..." [2]. وإن كانت السيميائية قد نشأت على أنقاذ اللسانيات السويسرية فإنها تختلف عنها من حيث التنوع في أقنية البحث، إلى درجة حاولت أن تكتسح وتقتحم فيها كل الميادين القابلة للتحليل، فالاقتصاد السياسي مثلا وجد فيه المعنى الأكبر في معالجة

---

(1) ميلكا إفيتش: اتجاهات البحث اللساني، ترجمة: سعد عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 2000، ص352.

(2) فرديناند دي سوسير: محاضرات في اللسانيات العامة، ترجمة: غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، ط1، 1986، ص27. ثم ينظر: ميشال أريفيه وجان كلود جيرو: السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، ص28، 29.

مختلف قضاياه من زاوية البنية والدلالة. وهو لا يختلف في ذلك عن سائر العلوم الأخرى التي وضعت المفاهيم الأساسية كعلم الاجتماع وعلم النفس...الخ.

إن النقد السيميائي كنشاط فكري خاص، يسعى دوما إلى تعزيز أرضيته تعزيزا ألسنيا، وذلك بهدف إنتاج معرفة جمالية عن طريق تخصيصها بموضوعها الذي هو نصوص أدبية، بيد أن هذا التخصيص يبقى متحجما ومتقزما إن لم يتخذ من الدرس الألسني دعامة له، ويتمظهر ذلك نظريا وعمليا في تأثر الدرس السيميائي بالنظرية اللغوية السوسرية، حيث أضحى حديث دي سوسير عن ثنائية (الدال والمدلول) والعلاقة بينهما، وكذا خطية الدال والثنية (الوصفية)، ومهمة اللساني في اعتماده على مبدأ الثنائية للظاهرة اللغوية (لغة/ كلام)، (اختيار/ تأليف)، (داخل/ خارج)، (صوت/ معنى)، (واقع/ خيال)، (حضور/ غياب) وكذا المحايثة. كل هذه المسائل كانت بمثابة المقدمات النظرية التي استثمرتها المناهج النصانية في رحلتها وترحالها إلى العوالم الداخلية للنص الأدبي. والسيميائية تأتي في طليعة هذه المناهج النقدية المستثمرة، ويتجلى ذلك في تركيزها على القطب الداخلي للنص فلا ريب إذن من إضفاء صفة الألسنية على هذا النقد.

نود التأكيد هنا على أن السيميائية باتجاهاتها المختلفة هي أطروحة سوسيرية، ويتمظهر ذلك في اتكائها على الثنائيات الألسنية لا سيما ثنائية "الداخل والخارج" وهي الثنائية التي انبنى عليها منطق النقد الأدبي الحديث والمعاصر، فالانتصار إلى قطب الداخل انجرت عليه البنيوية والسيميائة والأسلوبية... الخ.

ويتضح أيضا أثر سوسير في أطروحات النقاد السيميائيين من خلال مفهومه للغة بوصفها "منظومة من العلامات تعبر عن فكر ما وهي هنا تشبه الكتابة، وأبجدية الصم البكم"[1]، وكثيرا ما يجري التركيز في أطروحات سوسير على العلاقات التي تربط بين الوحدات والعناصر اللغوية، فهي بيت القصيد، لأن قيمة كل عنصر تتحدد من خلال علاقته بالعناصر الأخرى إذ "لا يمكن فهم وظيفة الأجزاء، إلا في علاقتها الاختلافية مع الكل..."[2]. والواقع أن "فكرة الهوية العلائقية تمثل أهمية فائقة بالنسبة للتحليل السيميائي والبنيوي لجميع الظواهر الاجتماعية والثقافية؛ لأن من الضروري عند صياغة قواعد

---

(1) فرديناند دي سوسير: محاضرات في اللسانيات العامة، ص27، 28.

(2) ميشال أريفيه وجان كلود جيرو: السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، ص30.

النظام، أن نتعرف على الوحدات التي تمارس فيها القواعد عملها، من هنا نستطيع أن نكتشف متى يمكن لموضوعين أو حدثين أن يعدا نموذجين لنفس الوحدة. وتتجلى الأهمية الجوهرية لهذا المبدأ أيضا في أنه يمثل قطيعة مع مبدأ الهوية التاريخية"[1]. وبهذا التصور نكتشف النظرة الآلية أو الوصفية للنسق اللغوي، من حيث هو مجموعة من العلاقات الداخلية، وليس مجرد امتداد زمني أو تاريخي.

وهنا تسقط النظرة المعيارية من صلب الدراسات السيميائية، وإن أخذت السيميائية من اللسانيات مبدأ النظر إلى البنية في علاقاتها الداخلية متحاشية في ذلك علاقة النص بالمحيط الخارجي، فإنها ضحت مرة أخرى بالعلاقة بين الدال والمدلول "فالعلامة الألسنية اعتباطية، وذلك لتعريفنا العلامة على أنها مجموع ما ينجم عن ترابط الدال بالمدلول"[2]، فالسيميائية تلتقي مع اللسانيات في القول بالطبيعة الاعتباطية للدليل اللساني "فللعلامة اللغوية صفة جوهرية هي الطبيعة الاعتباطية"[3]. هذه الطبيعة الاعتباطية هي التي تمنح الدوال مدلولات لا نهائية؛ لأن المبدع في تصور السيميائيين يحصد الكلمة من مخزون اللغة فيدخلها في سياق جديد وهو الدخول الذي يجعلها تحمل أكثر من دلالة.

دي سوسير وهو يقرر اعتباطية العلامة اللغوية لم ينج من بعض الانتقادات فـ"بنفنيست" اعتقد أن سوسير خانته الصلابة والتماسك في شأن اعتباطية العلامة بوصفها النقطة الجوهر في صلب النظرية السوسيرية، يقول والقول لـ:بنفنيست "إن الاعتباط يقع بين العلامة (دالا ومدلولا)،والشيء الذي تعينه وليس بين (الدال والمدلول) خصوصا أنها من طبيعة نفسية... إن الاعتباط يكمن بين اللسان والعالم،ليست العلاقات داخل اللسان باعتباطية وإنما هي (ضرورية)"[4]. ولا يخفى علينا في هذا السياق الإشارة إلى أن النقاد السيميائيين الغربيين حينما نزعوا الصفة الطبيعية عن الصور القائمة على العرف، إنما

---

(1) جوناثان كلر: الشعرية البنيوية، ص29.

(2) ميشال أريفيه وجان كلود جيرو: السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، ص30.

(3) فرديناند دي سوسير: محاضرات في اللسانيات العامة، ص87.

(4) ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون: في معرفة الآخر. مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، الدار البيضاء، ط2، 1996، ص75.

أرادوا بذلك تحقيق غاية سياسية صريحة، وهم يعتقدون أن هذه الصور تلعب دورا ما في تعزيز سلطة البرجوازية.

هذه الانتقادات لا تنفي بتاتا أثر الدرس السوسيري في أطروحات السيميائيين، وأكثر ما يتجلى ذلك في تصور اللسانيات للرسالة اللغوية بوصفها منظومة من العلامات اللغوية وأن العلامة هي التي تتكون من دال ومدلول، والدال هو تلك الصورة الصوتية والمدلول هو ما تثيره تلك الصورة في ذهنية المتلقي، هذا الطرح وما يعج به من مصطلحات ومفاهيم كان قد غزا دنيا النقد السيميائي فيما بعد، فأحادية النظر تكمن في التصور الأحادي والواحدي للغة أي التركيز على فعالية الوحدات والعناصر اللغوية في استنطاق المكامن الجمالية للرسالة النصية.

إن التزام سوسير بضرورة إدراك اللغة إدراكا ذهنيا، ثم إن مهمة الألسني عنده تنحصر في وصف النظام اللغوي وصفا آنيا، هذه الأصداء السوسيرية نجدها في أطروحات السيميائيين ولا سيما كتابات الناقد الفرنسي رولان بارت(*). يضاف إلى ذلك تركيز اللسانيات على العلاقة بين العلامات داخل النسيج النصي، هذا التركيز تحول فيما بعد إلى ريبيب استضافته السيميائية في ثراء وتنوعم النصوص الأدبية.

وإذا كان دي سوسير قد بشر بميلاد علم جديد سماه بالسيميولوجيا أو "الأعراضية" في الستينيات من هذا القرن دالا في الوقت نفسه عن الفضاء الذي يتحرك فيه هذا العلم، وهو دراسة حياة الرموز في رحاب الحياة الاجتماعية، معربا عن القوانين العامة التي تتحكم في هذه الرموز. ومشيرا في الوقت نفسه إلى أن موضوع اللسانيات الوحيد هو دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها. هذه الإشارة السوسيرية تحو لت في كتابات النقاد السيميائيين إلى موقف تبناه النقاد السيميائين، ويتضح ذلك في دراستهم للأحداث اللغوية للنص وما تزخر به من عطاءات جمالية في سياق من العلاقات الاعتباطية والتي تفرض دلالات لا نهائية.

---

(*) يراجع في هذا الصدد ما كتبه ليونارد جاكسون عن أهم ا لمؤثرات السوسيرية في كتابي "درس في السيميولوجيا" و"النظام والموضة" لرولان بارت معربا في الوقت نفسه عن التعارضات البارتية ضمن كتاب: ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية. الأدب والنظرية البنيوية، دراسة فكرية، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2001، ص221، 222.

لعل النقاط السالفة الذكر قد أسهمت في إماطة اللثام على مجمل التداخلات الموجودة بين الحقل اللساني والحقل السيميائي، مما يؤكد للعيان أن السيميائية بتصوراتها المختلفة هي أطروحة ألسنية.

## 3- التجليات النظرية للنقد السيميائي عند النقاد الغربيين:

### 3-1- تشارلز ساندرس بيرس (1839-1914) (Sandres pirs):

يعتبر ساندرس بيرس من النقاد الغربيين الأوائل في التأسيس لعلم السيميوطيقا أو علم العلامات، فقد مثل بحق الاتجاه السيميوطيقي في الدراسات السيميائية الحديثة، وقد تجلى ذلك في كتابه الموسوم بـــ: "كتابات حول العلامة" والذي ظهر قبل كتاب سوسير "محاضرات في الألسنية العامة" الصادر عام 1916. واللافت للانتباه أن بيرس قد عمل على الربط بين المنطق والسيميوطيقا "فليس المنطق بمفهومه العام إلا اسما آخر للسيميوطيقا والسيميوطيقا نظرية شبه ضرورية أو نظرية شكلية للعلامات"[1]. وإن كان بيرس في مقول قوله هذا يوازي بين السيميوطيقا والمنطق، فإنه في موضع آخر يشير إلى الفضاء اللامحدود الذي تشغله السيميائية، حيث يكشف لنا أن السيميوطيقا باتجاهاتها المتباينة هي نظرية جمعية أشمل وأوسع من النطاق الذي تشغله النظرية السوسيرية، ولأن صاحبها جعل فاعليتها خارج نطاق علم اللغة، فهي علم الإشارة الذي يشمل جميع العلوم الإنسانية والطبيعية الأخرى.

وفي هذا الصدد يقول: "ليس باستطاعتي أن أدرس أي شيء في الكون كالرياضيات، والأخلاق، والميتافيزيقا والجاذبية الأرضية، والديناميكية الحرارية والبصريات والكيمياء وعلم التشريح المقارن، وعلم الفلك وعلم النفس وعلم الصوتيات، وعلم الاقتصاد وتاريخ العلم والكلام... إلا أنه نظام سيميولوجي"[2]. وبهذا التصور تتحول السيميائية إلى جهاز إجرائي غايته القصوى هي البحث عن مختلف الأنظمة الدالة وفي

---

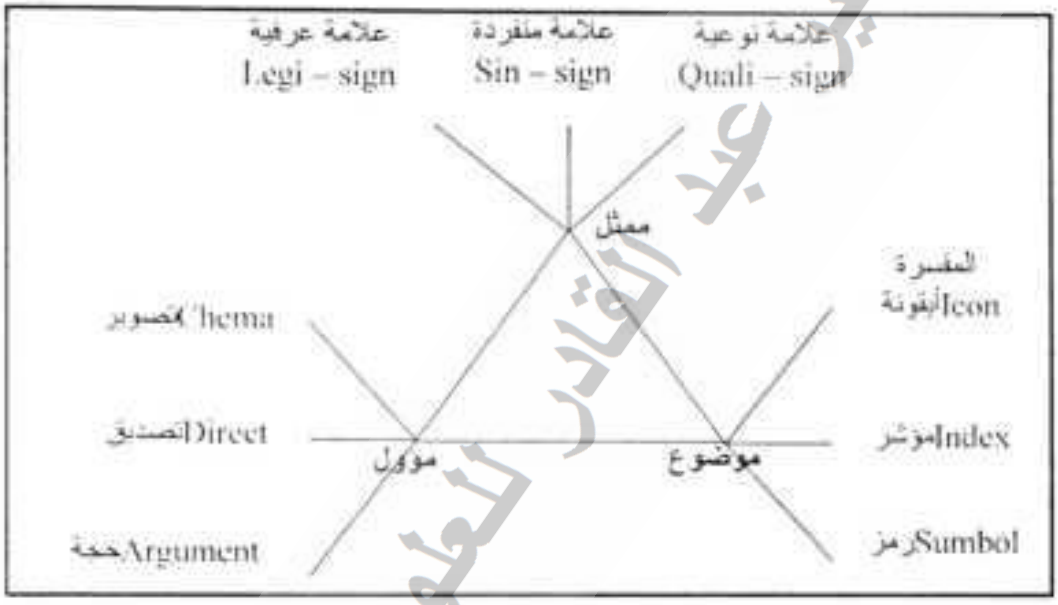
(1) ينظر: ميشال أريفيه وجان كلود جيرو: السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، ص26.

(2) أعمال ملتقى "الأدب الجزائري في ميدان النقد". السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة عنابة، 1995، ص10.

مختلف العلوم سواء كانت إنسانية أو عقلانية، لأن بيرس أدرك أن هذه العلوم جميعا هي علوم تقوم على مبدأ الإشارة أو العلامة.

إن العلامة في أطروحات بيرس هي كيان ثلاثي المبنى يتكون من:

- الصورة (beresentamen) وتقابل (الدال) عند سوسير.
- المفسرة (Interprétant) وتقابل المدلول عند سوسير.
- الموضوع (Objet) لا يوجد له مقابل عند سوسير. وقد ميز بيرس بين نوعين من الموضوعات، أحدهما الموضوع الديناميكي، وهو الشيء في عالم الموجودات، وثانيهما هو الموضوع المباشر، ويشكل جزءا من أجزاء العلامة، وعنصرا من عناصرها المكونة[1]. ولكل ركن من هذه الأركان الثلاثة تفريعات ثلاثية كما في الهيكل التفريعي التالي[2]:




بالاستناد إلى مثلث بيرس يمكننا أن نطلق على العلامة بأنها "ممثل، موضوع، مؤول" وهي في الوقت نفسه تستعير لنفسها المصطلحات التالية:

أ- العلامة النوعية: هي نوعية تشكّل العلامة ولا يمكنها أن تتصرف كعلامة حتى تتجسد، ولكن التجسد لا يرتبط إطلاقا بطبيعتها من حيث كونها علامة.

---

(1) ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون: في معرفة الآخر. مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص78.

(2) المرجع نفسه، ص78، 79. ولمزيد من التوسع يراجع: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا (أنظمة العلامات)، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص142.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ب- العلامة المتفردة: هي الشيء الموجود أو الواقعة الفعلية التي تشكل العلامة ولا يمكنها أن تكون علامة إلا عبر نوعيتها، ولهذا فهي تتضمن علامات عرفية متعددة.

ج- العلامة العرفية: هي عرف Law يشكل علامة، وكل علامة متواضع عليها هي علامة عرفية وليس العكس، وليست العلامة العرفية موضوعا واحدا، بل نمطا عاما قد تواضع الناسي على اعتباره دالا.

ومن زاوية ثانية هناك تقسيم آخر للعلامات يطلق عليها بيرس المصطلحات التالية: الأيقونة، المؤشر، الرمز.

أ- الأيقونة (Icon): هي علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، فقد يكون أي شيء أيقونة لشيء آخر سواء كان هذا الشيء صفة أو كائنا فرديا أو قانونا بمجرد أن تشبه الأيقونة،هذا الشيء وتستخدم علامة له، وبهذا فإن الأيقون يقوم على علاقة التشابه بينه وبين ما يدل عليه، ومثال ذلك الصورة الفوتوغرافية والصور التمثيلية الشخصية.

ب- المؤشر (Index): إن المؤشر على حد قول بيرس: "هو علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع"[1]. وهنا نجد بيرس قد استعار اسم "المؤشر" من السبابة أو المشيرة التي تحيل إلى الشيء المشار إليه من خلال التجاور الفيزيقي.

وتنقسم المؤشرات إلى قسمين، القسم الأول منها ينتمي إلى فصيلة الموجودات الطبيعية، غير أنه قد يكتسب دلالة إضافية عرفية في حالة ما إذا كان يحمل رسالة تتجاوز العلاقة العلمية التي تربط بين وجوده وبين موضوعه[2]. أما القسم الثاني فينتمي إلى فصيلة العلامات العرفية، أو بالأحرى العلامات اللغوية تنتقل من النظام اللغوي إلى النظام الإشاري أو الإيمائي.

ج- الرمز (Symbol): إن الرمز على حد تعبير بيرس هو "علامة تحيل إلى الشيء الذي يشير إليه بفضل قانون غالبا ما يعتمد على تداعي بين أفكار عامة"[3]، ومعنى

---

(1) سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات. مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، ص31.

(2) المرجع نفسه، ص33.

(3) سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات. مدخل إلى السيميوطيقا، ص34.

هذا أن العلاقة بين الرمز وما يدل عليه تستند أساسا إلى العرف الاجتماعي، ومثال ذلك ما اصطلح على اللون الأبيض وغصن الزيتون فهما يمثلان رمزا للسلام. فالرمز بهذا التصور هو العلامة العرفية، وتبعا لذلك فهو يتصرف عبر نسخة مطابقة، ويتضمن الرمز نوعا من المؤشر من نوع خاص.

وإذا كانت العلامات تتألف من دال ومدلول، وهما تقريبا الشكل والمعنى، فإن العلاقات بين الدال والملول تختلف في هذه الأنماط الثلاثة من العلامات، فالأيقونة تتضمن تشابها فعليا بين الدال والمدلول مثلما تشير الصورة إلى صاحبها، ليس عبر مجرد عرف اعتباطي، وإنما عبر التشابه بين الصورة والأصل، في حين أن العلاقة بين الطرفين في المؤشر عادة ما تكون سببية، مثلما يشير الدخان إلى النار، أما العلاقة بين الرمز ومدلوله فهي علاقة عرف اجتماعي أو علاقة تواضع اجتماعي.

وأحب أن أشير هنا إلى أن الفروع التي شهدتها السيميوطيقا على يد بيرس تتبع أساسا من تصوره للعلامة، بوصفها ثالوثا يرتبط بالركيزة والموضوعة والمفسرة، وتبعا لذلك فإن "لعلم السيميوطيقا ثلاثة فروع: الفرع الأول: النحو النظري (النحو الخالص) ووظيفته هي البحث فيما يجعل العلامة التي يستخدمها كل فكر علمي، قادرة على تجسيد معنى ما. والفرع الثاني هو المنطق الصرف، والفرع الثالث هو البلاغة الخالصة"(1). وهكذا يتحول كل من النحو بعطاءاته النظرية والمنطق بعطاءاته الفكرية والفلسفية والبلاغة بعطاءاتها الجمالية، تتحول هذه العلوم إلى مادة طيعة تتغذى منها مختلف المقاربات السيميوطيقية بمفهومها البيرسي، حيث تتظافر هذه العلوم لتصنع وتقتلع من هذا التظافر مجمل اللآلئ الجمالية التي تزخر بها النصوص الأدبية.

وما نستخلصه عموما هو أن النظرية السيميوطيقية عند بيرس اتسمت في طابعها العام بنظرة شمولية استهدفت مجموعة من التواشجات بينها وبين مختلف الأنساق المعرفية الأخرى فهي ذات وظيفة فلسفية، منطقية بحتة تقوم أساسا على فكرة الاستمرارية والواقعية والتداولية.

---

(1) ميشال أريفيه وجان كلود جيرو: السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، ص27.

و الواقع أن النظرية السيميوطيقية عند بيرس لم تنج من انتقادات بنفنيست، حيث أخذ على بيرس تحويله كل شيء إلى علامات، ووضع العلامة أساسا للعالم بأسره، فهو... ينطلق من مفهوم العلامة لتعريف وتحديد جميع عناصر و مكونات العالم، سواء كانت هذه العناصر ذات طبيعة حسية أو مجردة، أو منفردة أو كانت متشابكة، والإنسان بمشاعره و أفكاره في تصور بيرس هو علامة أيضا. و اللافت للنظر أن هذه العلامة و كما يرى بنفنيست لا تحيل إلى شيء سوى إلى علامة أخرى، فكيف يمكن أن نخرج عن نطاق عالم العلامة المغلق نفسه ؟ هل نستطيع في نظام بيرس أن نجد نقطة خارج هذا السياج نرسي فيها علاقة تربط بين العلامة العلاقة وشيء آخر غير نفسها [1].

وما نلحظه نحن على نظرية بيرس هو أنه عمل على توسيع الفضاء المعرفي الذي تشغله السيميائية، وذلك بعقد صلة جوهرية بينها و بين مختلف العلوم و المعارف، وقد تجلى ذلك في علاقتها و تواشجها مع الحقول اللسانية و الأسلوبية والشعريات،والبنيوية و علم النفس، إلى جانب إسرافها في استخدام أدوات هذه العلوم و مفاهيمها الإجرائية.

بيد ان تداخلها مع فصائل العلوم الأخرى غير الألسنية لا ينفي انتماءها إلى مملكة النقد الألسني و البنيوي، ولعل هذا ما جعل أحد النقاد المعاصرين المهتمين بها، يذهب إلى وصفها بأنها: " الوريث الشرعي للسانيات البنيوية مقدمة في شكل تقليعة جديدة " [2].

### 3-2- رولان بارت ( Roland Barthes ):

باتباعنا ما قاله رولان بارث في خاتمة مقدمة كتابه " ميثولوجيات " وذلك في سنة 1970 ندرك جيدا مدى الاهتمام الذي يوليه للسيميائية ممارسة وتنظيرا، حيث قال: " لا تبين دون أداة تحليلية دقيقة ولا سيميولوجيا لا تقوم بوصفها سيميائية [3]. و بإتباعنا لهذه الملاحظات سنرى إلى أي مدى كان العطاء السوسيري – نسبة إلى فرديناند دي سوسير أبي اللسانيات الحديثة – يشكل خطوة ماثلة في الأطروحات البارثية.

تعد السيميائية البارثية نموذجا صارخا لهذا الانتماء الألسني،فقد أخذ عن فرديناند دي سوسير النظرية المتعلقة بالدال و المدلول، و المرجع برمتها، إضافة إلى المفهوم

---

(1) عبد الله إبراهيم و آخرون، في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 82، 83.

(2) المرجع نفسه، ص 28.

(3) ينظر: مارك انجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد الميداني،دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط2، 1989، ص62.

المزدوج ( لغة / كلام). وأخذ عن اللساني الدنمركي هيلم سليف (Hyelm Slev ) مفهومي التعيين و التضمين. غير أن بارث قد استعاض عن مفهومي التعبير و المحتوى اللساني أو الميتالسني بالدال و المدلول، من هنا فإن تفسير مصطلح التضمين يقودنا بالضرورة إلى المصطلحات السوسيرية.

هذا الاتكاء على الإرث السوسيري لم يمنع بارث من نقده لواحدة من حيثان سوسير، حيث عمل على قلب أطروحة سوسير الرامية إلى أن " اللغة ليست إلا جزءا من علم العلامات العام" داعيا إلى أن "علم العلامة فرع من علم اللغة العام " [1] . إن ما يميز الاتجاه البارثي عن الاتجاهات الأخرى بما في ذلك الاتجاه السوسيري هو قلبه للأطروحة السوسيرية القائلة بعمومية علم العلامة، وخصوصية علم اللغة، فاللسانيات ليست جزءا مفضلا من علم العلامة العام،ولكن الجزء هو علم العلامة باعتباره فرعا من اللسانيات.

لم يكتف رولان بدحضه لهذه الأطروحة السوسيرية بل انتقد الجانب النفسي الذي غلفت به العلاقة بين الدال و المدلول، فهما عند سوسير " يتحدان في دماغ الإنسان بصورة التداعي ( الإيحاء ). كما شدد البعض الأخر على المبنى الثنائي للعلاقة عند سوسير و انغلاقها على نفسها... " [2]

هذا وقد تمكن رولان بارث – بنشره لكتاب الأساطير – من " وضع نظرية سيميولوجية تتجاوز اللسانيات النسقية... كان فيها كتاب بارث بمثابة القنبلة، ويعتبر في الوقت الراهن إنجيل السيميولوجية " [3]. فقد بين بارث و منذ تأليفه لهذا الكتاب تصوره لسيمياء العلامة، التي تقوم على " العلاقة بين العلامة والدال والمدلول، فالعلامة مكونة من دال ومدلول، يشكل صعيد الدوال صعيد العبارة، ويشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى، وإذا أخذنا نظاما مثل الأدب نجد انه يتكون من مثلث: العنصر الاول هو الدال أو القول الأدبي، و العنصر الثاني هو المدلول أو العلة الخارجية للعمل، و العنصر الثالث هو العلاقة أو العمل الأدبي، وهذا العمل ذو دلالة ... " [4]

---

(1) ينظر: عبد الله إبراهيم: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص96.

(2) المرجع نفسه، ص77.

(3) محمد نظيف: ما هي السيميولوجيا، إفريقيا الشرق، ط1، 1994، ص46.

(4) عبد الله إبراهيم: في معرفة الأخر، ص97.

إن المتمعن في المساحة السيميولوجية لدى بارث يلحظ بوضوح جملة من النقاط الرئيسية تتمحور حولها النظرية النصية البارثية، ويمكن حصر هذه الملامح في أربع نقاط هي:

1- الدليل:

يمكن فهم النظرية النصية لدى بارث من خلال حديثه عن الدليل، ويتجلى ذلك من خلال موازنته بين الأثر والنص الأدبي، فالأثر ينحصر في مدلول جلي وهو موضوع الفيلولوجيا أوخـــــفي و هو موضوع التأويل. أما النص فمجاله الدال، و الدال يحيل على فكرة اللعب ليجعل النص غـــــير خاضع إطلاقا لمنطق تفهمي، والنص بهذه الكيفية، وفي ظل التصور البارثي لا يرسم خطوطا بل يخط أحجاما، وهو لا يشير إلى دلالات، بل يبني التباسات، وهذا كله راجع إلى القدرة الرمزيـــــــة التي يحتويها "[1].

2- تعدد المعنى:

يقيم بارث موازنة يسيرة بين الأثر و النص، فيما يخص تعدد المعنى، حيث يرى أن: " الأثر أحادي ( أو توحيدي ) أما النص فتعددي، ولذلك تحاول المؤسسات السلطوية توسيع الأول والدفاع عنه، في حين تخاف من النص، تحاول تغييبه بشتى الوسائل، لأنه يهددها في كيانها وفي تصورها المتوحد، إنه يخلق التعددية على مستوى الفكر (و التصـــور) هذا التعدد ناتج عن بنية النص" وليس عن عطب في عقول من يقـــرؤونه" [2]. النص بهذا التصور يحتوي عودةالمعنى كاختلاف و ليس كتطابق، ولا يمكن إخضاعه إلى تفسير أو تأويل، لأنه ينفر من أحادية المعنى و يطالب بتفجير المعاني فيتحول بموجب هذا التفجير إلى مجرة من المدلولات، بل إن النص في ظل هذا التعدد يمتلك قوة إمكان على تجاوز المجتمعات مهما فكرت، وبهذا التصور يتحول النص إلى جهاز لغوي مفكر، في حين أن الإنسان يتولى مهمة التدبر.

3- السلالة أو موت المؤلف:

لم يعد المؤلف في التحليل البارثي يتمتع بالسلطة أو السيادة التي كان يتمتع بها في النقد التقليدي. بل حل محله القارئ ن وسيادة المؤلف تنتهي بمجرد الانتهاء من الكتابة، وهذا ما عناه بارت بالكتابة في الدرجة الصفر،و السر من وراء هذا الهجر البارثي لمبدع النص هو الاعتقاد بتفجير الدلالة في لحظة انقطاع النص عن الصورة الحياتية لمؤلفه،

---

(1) عمر أوكان: النص و السلطة، إفريقيا الشرق، ط2، 1994، ص48.

(2) المرجع نفسه، ص49.

يقول بارت في هذا الصدد " إن نسبة النص إلى المؤلف معناها إيقاف النص وحصره، وإعطائه مدلولا نهائيا، إنها إغلاق الكتابة..." [1] كما قال بارت أيضا بثنائية الهدم و البناء، وهذا ما اصطلح عليه بتهشيم اللغة، " فالنص يثور على الأب ، وذلك لأنه لا يوحي بصورة الكائن العضوي و إنما بصورة الشبكة ( التناص). إنه يهشم لغة المؤلف و يعيد توزيعها ( تركيبها ) مثلما يهشم المؤلف العالم، ويعيد تركيبه بطريقته الخاصة، وإذا ما سمح للمؤلف بالظهور فباعتباره مدعوا... الشيء الذي يكشف عن زيف قضية الصدق"[2] " عقيدة الأخلاق الأدبية "، فالمؤلف أو الأنا الذي يكتب النص ليس غير " أنا من ورق"[3]، من هنا يصبح القارئ منتجا لنص بعد أن كان متلقيا عليه.وما ينتهي إليه بارت بعد عرض سريع لنظرية " موت المؤلف " هو أنه "... لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة " فموت المؤلف هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة " [4].

وهنا أود أن أشير إلى ملاحظة أساسية أجسد بموجبها مدى التقاطع و التضافر بين السيميائية و التفكيك، فهذه المبادئ التي صاغها بارت نجد لها تقابلات نظرية في الحقل التفكيكي، فموت المؤلف مثلا يعد من النقاط الجوهرية التي نادى بها جاك دريدا، و التناص ليس معلما سيميائيا فحسب، بل نجده أيضا في صلب أطروحات التفكيكيين، ثم إن تعدد المعنى و انفتاح النص كلها مقولات عرفت رواجا في سوق التفكيك فيما بعد.

هذا وقد درس عبد الله إبراهيم مختلف الاتجاهات السيميائية، فتوقف مطولا عند "سيمياء الدلالة " بوصفه اتجاها جديدا تمظهر في كتابات بارت، حيث بحث و تباحث عناصر هذا الاتجاه، فعمل على تقسيمها إلى أربع ثنائيات، وهي كلها مشتقة من الألسنية البنيوية، وهي: " اللغة و الكلام "، " الدال و المدلول "،" المركب و النظام "، " التقرير والإيحاء "، " الدالة الذاتية و الدالة الإيجابية " [5].

---

(1) رولان بارت: درس في السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص86.

(2) المرجع نفسه ، ص50.

(3) المرجع نفسه، ص50.

(4) رولان بارت: نقد و حقيقة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1994، ص25.

(5) عبد الله إبراهيم، في معرفة الآخر، ص 99.

هذه الثنائيات تنبع في مجملها من الدرس السوسيري، فتفيض بلآلئها على الساحل السيميائي البارتي، فتغدو بارتية في تجذرها نزعة سوسيرية، غير أن التأصل والتجذر لا ينفي بعض التعارضات الجوهرية بين الحقلين.

إذا كانت الألسنية تميز بين اللغة والكلام، وتجعل وجودهما ضروريا لها، فإن السيميائية لا تفرق بينهما، ففي الأول يستحيل أن توجد لغة من أن يوجد كلام، وفي الثانية لا بد أن تتعاقب اللغة و الكلام من غير أن ينطلقا معا من المنطلق نفسه. فاللباس الذي تصفه صحيفة من صحف الأزياء بواسطة اللغة المنفصلة يعد لغة على مستوى التواصل اللباسي، وكلاما على مستوى التواصل اللفظي "[1]، والشيء نفسه ينسحب على ثنائية: الدال والمدلول، فمن المعروف أن العلامة في التصور السوسيري والبارتي – على حدسواء – تتكون من وحدة ثنائية المبنى الدال والمدلول، وما يميز السيميائية عن اللسانيات هوأن دلالة العلامة في المنظور السيميائي " تنحصر في وظيفتها الاجتماعية، هذه الوظيفة رهينة بالاستعمال، وهذا الاستعمال مشروط لحلول وقته وأوانه، وهذا الوقت والأوان ليس شيئا غير علامة لهذا الاستعمال. إن المعاطف تلبس وقاية للحس من البرد ومن الأمطار، أي أنها لا تستعمل إلا حين يحين وقت البرد و الشتاء "[2]. هذا على سبيل الإيجاز لا الحصر.

4- اللـــــذة:

بدا الاهتمام واضحا في كتابات بارت بما أسماه " باللذة " في عنونته لواحد من كتبه بـــ " لذة النص "[*] و ثمة مرجع هام عمد فيه المؤلف إلى تحليل مجمل الأفكار البارتية المنشورة في هذا الكتاب[**] فالنص مشدود إلى اللذة من كل جانب، إنه الفضاء " الذي لا تعرف فيه لغة حاجزا عن أخرى و حيث اللغات تمر "[3] ( تجري، تدور، تنتقل).

وما نستخلصه من النقاط السالفة الذكر أن نظرية النص عند بارت معناها أن السيميائية تستلزم عددا من المبادئ أو الأسس و الأداء أن وما يأول هذه المبادئ هوا لدليل، و يثنيها تعدد المعنى وتفجيره ويثلثها موت المؤلف و يربعها اللذة.

---

(1) عبد الله إبراهيم، في معرفة الآخر ، ص 99- 101.

(2) المرجع نفسه ، ص 101.

(*) الصادر عن دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ترجمة فؤاد صفا و الحسين – سبحان، 1988.

(**) ينظر عمر أوقان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، 1996 م.

(3) عمر أوقان: النص و السلطة، ص 51.

أما الإجراءات فتتمثل في التنوعات، التلاعب بالكلمات، التعدد الدلالي، الحوارية، الكتابة البيضاء، اللامحتملات، قلب العلاقة بين الكتابة و القراءة.

**3-3- جوليا كريستيفا ( Julia Kristeva ):**

إذا كانت السيميائية البارتية تمثل ردة فعل، بل قلبا لبعض أطروحات سوسير، فإن السيميائية الكريستيفية تمثل هي الأخرى ردة فعل على سيميولوجية التواصل لدى بويسنس وبربيطو ومونان، والتي تحصر وظيفة السيميولوجية في التواصل أساسا ما يشكل جانبا واحدا لها بيدها بخدمة اللسانيات، وهو الأمر الذي مهد السبيل لكريستيفا في إمكانية إلحاق السيميولوجيا بالعلوم الأخرى ودمجها فيها، ومن هذه العلوم: الرياضيات والفيزياء، المنطق.

يضاف إلى ذلك العلوم الإنسانية كالماركسية و الفرويدية، هادفة بذلك إلى جعل السيميولوجيا " علم النقد أو / نقد العلم "[1]. بوصفها ملتقى العلوم ولغتها الواصفة.

وفي هذا الموضع نجد كريستيفا تتفق مع بارت، وسندرس بيرس اللذين عملا على توسيع الفضاء الذي تشغله السيميائية كموضة نقدية معاصرة، فهي إذن لم تأت بشيء جديد، عدا نظرتها المتميزة للنص.

و المتتبع لمختلف الخطوات التي سلكتها جوليا يجد أن نظرتها للنص تتحد بمفاهيم دقيقة، تقول:"النص مثل جهاز تراسلني" يعيد توزيع نظام اللغة وذلك بأن يعالق من الكلام التواصلي الهادف إلى الأخبار المباشرة و بين مختلف أنماط الملفوظات الداخلية والالتزام بها "[2]، وبموجب هذا التفكير تتحول الصورة لدى كريستيفا إلى صورة إنتاجية، وهو الشيء الذي يعني:

1- إن علاقة النص باللغة التي تتموضع فيها هي علاقة إعادة توزيع ( هدم/ بناء ).

2- إن النص هوبناء النصوص، في فضاء نصي تلتقي فيه مجموعة من الملفوظات المأخوذة من صوص أخرى، ويبطل أحدها مفعول الآخر[3].

---

(1) عمر أوقان: النص و السلطة، ص 52.

(2) المرجع نفسه، ص 53.

(3) المرجع نفسه، ص 53.

إن المتمعن في هذه التعاريف البسيطة للنص يمكنه القبض على بعض المصطلحات الرئيسية التي تحدد المفعول المفهومي للنص كما تمثلته الناقدةالبلغارية جوليا،هذه المصطلحات هي:

- الممارسة الدالة.
- الإنتاجية.
- التدليل.
- النص الظاهر و النص المولد.
- التناص.

الممـــارسة الـــدالة:

معناها ان السيميولوجيا باستطاعتها إدراك الأنساق، وهي بذلك تعد منهج العلوم الإنسانية، لأنها تعتبر الممارسات السوسوتاريخية، أما فيما يخص الإنتاجية فقد ألفينا جوليا تفرق بين الممارسة الدالة ونمط الإنتاج، حيث إن " الممارسة الدالة ونمط الإنتاج لايتضمنان أي تفريق أساسي بينهما يجب إصلاحه، إنما أصليا لنمط إنتاج الرموز، أي لنفس النمط الإنتاجي للمجموعة السوسيو إقتصادية "[1]، وهنا نلحظ اتكاء كريستيفا على عطاءات الموروث الماركسي و الفرويدي دون أن تتناسى استفادتها من الفلسفة الظواهرية لهوسلر وهيدجر، فقد تناول ماركس بالدرس و التحليل أنماط الإنتاج و علاقاته وقواه ووسائله، كما أن فرويد هو الأخر قد طرح الحلم كإنتاج وقصل إلى النقطة الثالثة ( التدليل وهو " عمل تفريقي، تنضيدي، تجابهي، يمارس داخل اللغة ويودع على سطر الذات المتلمة سلسلة تواصلية ونحوية " [2]. فالتدليل إذا يجعل من النص فضاء متعدد الدلالة قبل نصا مفتوحا ذا دلالة لا نهائية. و النقطة الرابعة هي النص الظاهر و النص المولد، فالأول هو" المجال الذي لا يعرف الذات، لأنه خارج عنها، كما انه خارج الزمانية و الشخصية "[3]، إنه كما ترى كريستيفا، بنية وليست بنية تلفظ و ليس ملفوظا أنه ليس الدال بل هو "جميع الدوال اللانهائي"[4].

---

(1) عمر أوكان: النص و السلطة، ص 54.

(2) المرجع نفسه، ص 60.

(3) المرجع نفسه، ص 63

(4) المرجع نفسه، ص63

والنقطة السادسة هي التناص (Intertesetuolit ) وهو " تلاق بين نصوص، حي تقرأ على الأقل نصا آخر "[1]، كل نص هو " امتصاص وتحويل لنص آخر "[2]، هذا هو المفهوم العام للتناص في كتابات جوليا، وهو المفهوم الذي أشبعه جيرار جنيت بحثا، إذ لم يقف عند حدود التناص بل تجاوزه إلى البحث في التعالي النصي فهو يعرفه بقوله: " كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو سرية مع نصوص أخرى "[3]، وقد قسم جنيت التناص إلى خمسة أقسام هي: التناص، النص النظير، ما وراء النص، النص الأعلى، جامع النص[4]. هذه هي مجمل النقاط التي يتحدد فيها وينكشف في فضائها التصور السيميائي للنص الأدبي، كما طرحته جوليا في النقاط السالفة الذكر.

جوليا و هي ترسي أساسا صلبا لنظريتها السيميائية تكون هي الأخرى قد تأثرت بأطروحات سوسير، ويتضح ذلك في معرض حديثها عن البرغراماتية، فمن مفهوم البرغرام لدى سوسير أقامت كريستيفا مفهوما جديدا أطلقت عليه مصطلح " البرغراماتية " فقدان النظمية الذي هو " خصوصيية اللغة الشعرية التي تظهر و كأنها لها معنى "[5]، هذا هو التصور البرغراماتيكي يتمثل اللغة الشعرية بوصفها لغةلا نهائية، والنص الأدبي هو نص مزدوج، كتابة- قراءة والذات القارئة تصير في النهاية هي الأخرى نصا.

## 4- مدار المقاربة السيميائية:

قلنا سابقا إن السيميائية امتداد طبيعي لخطية الدال الألسني و البنيوي، وما دامت كذلك فهي تتركز على فعاليات العنصر اللغوي داخل جملة من السياقات الترابطية يحددها البحث في الأنظمة الدلالية للشفرات. و العلامات في الحقل السيميائي، وكيفية إنتاجها للمعنى، و العلامات في الحقل السيميائي تتألف لتشكل جملة من الأنظمة الرمزية المنتجة على نحو اختياري، فهي" بيت الوجود "[6]، وبواسطة هذه الأنظمة الرمزية تتحول العلامة إلى إشارة تحمل دلالات متعددة بحسب النظام السياقي و الإشاري الذي توضع فيه، مثل

---

(1) عمر أوكان: النص و السلطة، ص 63.

(2) المرجع نفسه، ص 63.

(3) المرجع نفسه، ص 67.

(4) ينظر: جيرار جينيت: مدخل إلى النص الجامع، ترجمة عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1999 م.

(5) Guila kristeva, Semiotike recherche pour une sema-nalisecoll points, ed seuil, paris, 1969, pl14.

(6) أعمال ملتقى الأدب الجزائري في ميزان النقد، ص 188.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

هذا الطرح نجده متجذرا في وعي الناقد الجزائري نور الدين السد، ولكن أين تلك الخاصية الإنسانية في رحاب للغة النقد السيميائي ؟ و أود هنا أن أشير إلى نقطة مفادها أن ما ذهب إليه نور الدين السد ما هو إلا توكيد لمقولة رولان بارت " السيميائية " قسم من اللسانيات، حيث لا يتصور وجود سيميائية بدون لغة "[1].

ويحاول عبد الجليل منقور في كتاب له بعنوان " المقاربة السيميائية للنص الأدبي: أدوات ونماذج " أن يحصر خطوات المقاربة السيميائية للنص، حيث اعترى هذا التحديد بعض النسمات النقدية منها ما يرتبط باستراتيجيات العمل الإبداعي في صورته التكوينية و قواه الداخلية وعلاقاته الغيابية والحضورية، ومنها ما يرتبط بالعلامة وموضوع الإبداع، وفي طرحه للجانب الإبلاغي للمقاربة السيميائية للنص نجد أن النص الإبداعي هو نص مخادع، مخاتل على لسان علي حرب، وهو لا يفصح إلا بقدر ما يبطن، ولا يظهر إلا بقدر ما يخفي، و القراءة السيميائية الحقة تنهض على مبدأ التداعي و التقاطع بين الكلمات و النصوص كما تقوم على مبدأ الفراغ و التجاور، وتبعا لذلك تتبنى المقاربة السيميائية على دراسة الفضاء الأبيض و الأسود و تبيان درجات التناص وكشف الانتظام القابع وراء فوضى النص، هذه الفوضى تتمثل عمودا أفقيا في شبكة العلاقات كالتشاكل والتباين والتقابل وما إلى ذلك من العلاقات المختلفة المتولدة عن حركة داخلية تفاعلية في النص[2].

و أحب هنا أن أبدي ملاحظة بسيطة من شأنها أن تسهم في إماطة اللثام عن جماليات النص إماطة سيمياية،إذالنص في المنظور السيميائي يتحول إلى نص ديناميكي، ويتم الكشف عن ديناميته عبر مرحلتين؛ المرحلة الأولى تمثلها القراءة الأفقية، والتي تم فيها تقسيم وحدات النص بدءا بوحدة الصوت،فالكلمة فالجملة، فالمكون أو المشهد. و يلي ذلك الوقوف عند المعاني القاموسية لهذه الوحدات، يضاف إلى ذلك هندسة الوحدات الجمالية الكبرى كالإيقاع الداخلي و الخارجي و الحوار، والزمان و المكان،وتحديد أقطاب الصراع الدرامي،وتبيان الحقول الدلالية الطاغية،والثبات و التحول، و الثنائيات الضدية، وما إلى ذلك من التحديات المبثوثة في قواميس السيميائيين.

---

(1) أعمال ملتقى الأدب الجزائري في ميزان النقد، ص 76.

(2) محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، ص 64.

و تأتي المرحلة الثانية و هي القراءة العمودية لهذه الوحدات،إذ يتحول النص الأدبي إلى نص سابح في فضاء من اليم الدلالي اللامحدود،وبموجب هذا الانجاس الدلالي يتحول النص من مرحلة النص البداية أو النص الكتابة إلى مرحلة النص القراة أو النص شبه الاكتمال؛ لأن النقد السيميائي يعمل على إضاءة الفضاء المعتم الذي يشغله،النص كلعبة شكلية في مرحلته الأفقية أو في مرحلة النص البداية.

و النص الإبداعي في التصور السيميائي متعدد الدلالة بتعدد قرائه و متلقيه، فهو لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية ن بل هو فضاء دلالي، و إمكاني و تأويلي، ولذا فهولا ينفصل على قرائه،ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ، كل قراءة تحقق إمكانا دلاليا لم يتحقق من قبل،كل قراءة هي اكتشاف جديد[1]. وفي مثل هذا السياق أضحى أمر الدلالة أمرا ثانويا، لأن السؤال السيميائي حول أمر القراءة النقدية تحول نت سؤال لماذا إلى سؤال الكيف، أي " كيف قال الأديب ذلك، وما هي الأنساق اللغوية التركيبية و الصوتية[2] – وفي هذا المجال تتقاطع الرؤية السيميائية للنص مع الرؤية الشعرية الحداثية لأن الحداثة لا تبحث عن موضوع النص بقدر ما تبحث عن الكيفيات التي تم بموجبها ابداع النص، فيتحول النص الإبداعي إلى موضوع كبير تتناسل و تتولد منه موضوعات لا حصر لها، وهذا ما تمليه الحداثة بوصفها رؤية مغايرة، وموقفا جديدا من العالم و الإنسان.

هذا وقد حظي العنوان في تصور السيميائيين باهتمام خاص، وهو في حد ذاته نص،وباقي المقاطع ما هي إلا تفريعات نصية تتبع من العنوان الأم، و العلاقة بين هذا النفق التفريعي و العنوان بوصفه متخيلا شعريا أو سرديا هي ليست بالعلاقة الاعتباطية، إنها علاقة طبيعية منطقية؛ علاقة انتماء دلالي؛ لأن الدلالة التي تثيرها الوحدات و المقاطع أصبح محكوما عليها بفلسفة الانتماء إلى الحقل الدلالي الرئيس الذي يشغله الفضاء الدراموداللي للعنوان، و المساحة الدلالية للعنوان هي أكبر من الحيز الدلالي للوحدات و المقاطع. والعنوان أيضا هو: " تجميع مكثف لدلالات النص إن البؤرة قد يستقطبها العنوان ثم يتم ترددها في مقاطع النص، فتأتي تلك المقاطع تبسيطا للعنوان وتقليبا له في صورة مختلفة، فالكلمة المحور التي هي العنوان تتحول إلى الجملة

---

(1) محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، ص 62.

(2) المرجع نفسه، ص 60.

المنطلق،لتناسب النص عبر تشكلات وتقابلات عدة، ليمر على الجملة الرابطة،وتتلاقى هذه الآليات جميعها في الجملة الهدف... "[1]. هذه هي الأطر العامة للمقاربة السيميائية، وكل نص يملي أطره الخاصة، وتبقى هذه المقاربات مجرد آليات مساعدة للنبش عن القيم الجمالية التي يتضمنها النص.

## 5- رواج السيميائية في تجربة النقد الاحترافي الألسني:

بالرغم من القصور الذي منيت به السيميائية في ظل تصريحات أقطابها، إلا أن هذا القصور لم يمنع الساحة النقدية العربية من اعتناقها خاصة في فترة الثمانينيات، ومن الأسماء التي أسست لها بوجه خاص نذكر ( محمد مفتاح، عبد الفتاح كليطو، محمد الماكري في المغرب،... ) يضاف إلى ذلك مجهودات عبد الله محمد الغذامي في السعودية و عبد الملك مرتاض، و رشيد بن مالك و عبد القادر فيدوح و حسين خمري في الجزائر،وقاسم مغداد في سوريا.. دون أن ننسى المساهمة القديمة التي تقدم بها الناقد المصري صلاح فضل في كتابه " شفرات النص: دراسة سيميولوجية القص و القصيد "[2].

وسنحاول في الفقرات التالية أن نتعرض إلى أهم الممارسات النقدية التي اعتنقت السيميائية، وسيجري التركيز على أقطاب ثلاث مثلوا هذا الاتجاه أحسن التمثيل في وطننا العربي، وهؤلاء هم: عبد الملك مرتاض، وعبد الله محمد الغذامي ورشيد بن مالك.

### 5-1- عبد الملك مرتاض:

يأتي عبد الملك مرتاض في طليعة النقاد الجزائريين الأوائل من حيث استخدامه لهذه المناهج النقدية الحداثية بعدما أدرك فشل المناهج التقليدية في مداعبتها لجماليات النصوص الأدبية، ثم ثورته العارمة عليها، داعيا في الوقت نفسه إلى تجاوز التقليد ممتطيا في ذلك صهوة الحداثة النقدية كأساس للتمييز: " فليس بالضرورة أن نطلق الصفات الجزافية على الدراسات الحديثة فنزعم أن هذه بنيوية، وهذه نفسية، وتلك اجتماعية وهلم جرا..."[3].

---

(1)- محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، ص 62

(2) - الصادر عن عين الدراسات و البحوث الإنسانية،ط2، 1995.

(3)- عبد الملك مرتاض، أ.ي دراسة سيميائية تفكيكية أين ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص13.

هذا وقد أكد عبد الملك مرتاض على ضرورة إلغاء السؤال التقليدي عن إتباع منهج من المناهج النقدية، حيث دعا إلى التساؤل التالي: " هل هذا المنهج الذي تناولنا به هذا النص الأدبي حداثي أو تقليدي "[1] ولعل هذا ما دفعه إلى الاهتمام بالنصوص الأدبية القديمة، ومقاربتها برؤى نقدية حداثية، تستلهم زادها النقدي من بؤرة هذه المناهج النقدية المعاصرة، وهو الشيء الذي جعل دراساته تتسم بسمة مميزة تكشف عن مدى استيعابه ووعيه لمختلف النظريات النقدية الحديثة، وإلمامه بالتراث العربي.

إذا ما ألقينا نظرة عابرة على كتابات عبد الملك مرتاض في مجال السيمياء، فإننا نعترف مبدئيا بأن نظرة عبد الملك مرتاض للسيميائية في أبسط تعريفاتها تعني "نظام السمة" أو شبكة من العلاقات المنتظمة بسلاسل، والواقع أن مرتاض كثيرا ما يمزج في أعماله الإجرائية بين السيميائية والتفكيك، وقد تجلى ذلك في معالجته المركبة، وفي مجال الشعر نذكر دراسته لـــ:" أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة.

ومن خلال هذه الإجراءات السيميوتفكيكية، حاول عبد الملك مرتاض أن ينفذ إلى كنه القصيدة عبر خطوات جوانية، قارب فيها بنية النص مشرحا إياه إلى مجموعة من البنى في تحليله لزقاق المدق. وأما في دراسته لأين ليلاي فقد عمد إلى تحليل بنية النص وزمنه الشعري وتركيبه الإيقاعي وإن كانت هذه القصيدة تبدو قصيدة غزلية يتغزل فيها الشاعر بمحبوبته ليلى فقد بين عبد الملك مرتاض كيف تحولت ليلى في هذا النص إلى رمز مشبع بدلالات مكثفة وعديدة وهذا الرمز في النهاية هو ليس امرأة بقدر ما هو الوطن ولتوضيح ذلك نسوق الأبيات التالية:

| | |
|---|---|
| أين ليلاي أينهـــــــا؟ | حيل بيني وبينها |
| هل قضت دين من قضى | في المحبين دينها |
| أصلت القلب نـــــارها | وأذاقته حينها[2] |

وإذا ما تأملنا هذه الأبيات الثلاثة وجدنا أن معناها الأول يعبر عن الحب الشاعر لحبيبته ليلى، وإذا غصنا سيميائيا خلف عبارات الشاعر ألفيناه يعبرهاعن حبه لوطنه وهو

---

(1) ينظر: عمار زعموش: النقد الأدبي في الجزائر، قضاياه و اتجاهاته، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة،2002، ص 184.

(2) عبد الملك مرتاض: أ.ي – دراسة سيميائية تفكيكية أين ليلاي لمحمد العيد، ص 170.

المعنى الثاني الذي يمثل إيحاء أو إشارة سابحة في فضاء دلالي مكثف بألوان الوطنية هذا ما يمكن قوله عن مزاوجة مرتاض بين السيميائية والتفكيك، وقد عقبنا على هذه المزاوجة في حديثنا عن رواج التفكيك في الساحة النقدية العربية في محطة لاحقة من محطات هذا البحث.

**5-2- عبد الله محمد الغذامي:**

تمثل كتابات عبد الله محمد الغذامي فصيلة نقدية متميزة، حيث امتطى عبر مؤلفاته المتواضعة صهوة المناهج النقدية لاسيما التشريحية والبنيوية والأسلوبية والسيميائية، ومن كتبه الرائدة نذكر: " الخطيئة والتكفير" و" تشريح النص" فقد تعرض في كتابه الأول إلى المناهج النقدية المعاصرة بدءا بالبنيوية مرورا بالسيميائية وصولا إلى التشريحية وقد جمع في هذا الكتاب بين التنظير والممارسة حيث حظيت السيميائية باهتمام بليغ من لدن الناقد، إذ اعتبرها ندا أو ضديدا نقديا للبنيوية، ويذكر أنه استعار اسمها الغربي بذلك ما حاوله بعض الدارسين العرب في تعريبهم لها إلى مصطلحات عديدة كـ(علم العلامات) [1].

وما يهمنا من الدراسات الإجرائية التي تقدم بها الغذامي في القسم الثاني من كتابه "تشريح النص" قراءته السيميولوجية لقصيدة " إرادة الحياة" لأبي القاسم الشابي حيث ابتدأ حديثه في هذه الدراسة عن اللغة فيقول: "إن اللغة نظام إشاري (سيميولوجي) والكلمة إشارة تقف في الذهن على أنها دال يثير في الذهن مدلولا وهو صورة ذهنية لموجود عيني"[2] وهذا الحدث هو الدلالة. كان هذا عن دور الكلمة ثم ينتقل للحديث عن القراءة السيميائية للنص الشعري وعن دور المتلقي في العملية الإبداعية ثم يبدأ تحليله للقصيدة التي مطلعها:

| | | |
|---|---|---|
| إذا الشعب يوما أراد الحياة | | فلابد أن يستجيب القدر |
| ولابد لليـــــل أن ينجـــلي | | ولابد للقيد أن ينكســـر |
| ومن لم يعانقه شوق الحياة | | تبخر في جوها واندثر[3] |

(1) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 42.

(2) عبد الله الغذامي: تشريح النص، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، سبتمبر، 1987، ص12.

(3) المرجع نفسه، ص 12.

واعتمد في تحليله لهذه القصيدة على مجموعة من العناصر كتحديد مصطلح الحركة والسكون، وذلك من خلال إحصاء أفعال القصيدة،ثم اعتمد مصطلح المد والجزر الذي تناول فيه توازن القصيدة وانكساراتها. ومن هنا يمكن القول أن الغذامي قد خطا خطوة هامة لا يستهان بها في مجال السيميائيات.

**5-3- رشيد بن مالك:**

حاول د. رشيد بن مالك أن يثبت وجوده كباحث وناقد جزائري في مجال السيميائيات، وقد عني بها تنظيرا وممارسة وترجمة وذلك من أجل إعلاء وتشييد صرح سيميائي جزائري و للأسف إن زعمنا أن هذا الصرح خال من الروح الجمالية التي يتطلع إليها النص الجزائري،ذبيحا صاعدا"، فهذه الروح كادت تزهق تحت وقع تلك الآليات والموجّهات والعوامل التي ظالما صفق لها د. رشيد بن مالك، فهذه الملاحظة الاعتراضية لا تنقص أبدا من شأن الناقد، لأنه وبكل تأكيد نقل إلينا التجربة السيميائية في مهدها الغربي بكل حذافرها، فقد كتب كتابا بعنوان "السيميائية بين النظرية والتطبيق" سنة1994، وهو في الأصل أطروحة دكتوراه أعرب فيها عن مختلف التجليات النظرية والتطبيقية للدرس السيميائي وبشيء من الآلية والروح الميكانيكية الصاعدة.

هذا وقد ترجم جل الأفكار النظرية للسيميائيين الغربيين والألسنيين من أمثال فيرديناد دي سوسير، وتشارلز ساندرس بيرس، وجوليا كريستيفا، ورولان بارت، وجيرار جينات، وهذا ما تضمنه كتاب: "السيميائية أصولها وقواعدها" لمجموعة من المؤلفين كـ: ميشال أريفيه، وجان كلود جيرو، وإن كان هذا الكتاب يحوي جل أفكار أولئك السيميائيين، فإن عرض تلك الأفكار يفتقر إلى شيء من الشروحات التي من شأنها أن تزيل الكثير من الغموض والتعقيد الذي وقع فيه المترجم بسبب الترجمة الحرفية لتلك المصطلحات والمفاهيم.

وثمة دراسة ثالثة لرشيد بن مالك موسومة بـ: "البنية السردية في النظرية السيميائية"، حيث تناول في هذه الدراسة ثلاثة بحوث أساسية، سعى في البحث الأول إلى النظر في المكون السردي، والآليات التي تحكمه والقواعد التي تربطه بدءا من التحديد النظري للبرنامج السردي الذي يستند إلى تحليل مكونات البنية السردية وفحص العلاقات الوجودة بين الفاعل والموضوع والتي ترتهن في وجودها إلى مجموعة من الحالات والتحويلات التي تكون في تواليها نظاما قادرا على كشف بنية المكون السردي.

وأما في المبحث الثاني، فقد عمد فيه الباحث إلى ترجمة نص تعرض فيه إلى بيرنار بوتي Bernard Pottier بالنقد والتحليل في مسألة تمس إشكالية الثابت والمتحول في البرنامج السردي، انطلاقا من فرضية تطورية طبيعية.

ويأتي المبحث الثالث الذي خصصه لترجمة نص للباحث ج. ك. كوكي J.C Coquet يشمل السيرة الذاتية والعلمية لـــ أ.ج غريماس A. J Greimas[1].

واللافت للانتباه أن الأعمال السردية قد حظيت بحصة الأسد في الأطروحات السيميائية التي تقدم بها رشيد بن مالك منذ تأليفه لكتابه الأول: " مقدمة في السيميائية السردية"[2]، حيث تعرض في جزئه الأول إلى الأصول اللسانية والشكلانية للنظرة السيميائية وذلك من أجل الكشف عن التيارات البحثية التي كان لها عميق الأثر في تأصيل قواعد البحث العلمي، وتقوية الحس المنهجي في ممارسة النقدية في تموجها السيميائي مصطلحا ومفهوما ويأتي الجزء الثاني من الكتاب عينه إمتدادا للجزء الأول ولـــ:" قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص"[3] من حيث الإطار المنهجي العام الذي يرتكز في المقام الأول على التدقيق في المفاهيم النظرية والاشتغال على المصطلح السيميائي برده من ناحية إلى المستوى التحليلي المتجانس معه، وإدراج ترجمته من ناحية ثانية، ضمن المصطلحية السيميائية في شموليتها بوصفها نظاما متماسكا مبنيا.

هذا وقد أشاد رشيد بن مالك بالإسهامات الباهرة التي حققتها السيميائية في مجال السرد دون سواه، ألا تراه يقول " حققت السيميائية قفزة نوعية في دراسة الأشكال السردية بخاصة، والتجليات اللسانية وغير اللسانية بعامة، فبسطت نفوذها العلمي على حقول معرفية متنوعة وأظهرت قدرة كبيرة في معاينتها وتقصيها بإقامة نماذج تحليلية مبنية أساسا على المنظور الافتراضي الاستنباطي"[4].

وقد تجلى ذلك الاهتمام في تطبيقه لآليات ومبادئ المد السيميائي على العديد من الأعمال الروائية "كريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة ورواية "عواصف جزيرة الطيور" للروائي خلاص جيلالي، حيث تعرض لسيميائية الفضاء في رواية "ريح الجنوب" إذ يعتبر

---

(1) ينظر: رشيد بن مالك، مقدمة البنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، ط1 ، 2001، ص8 - 9.

(2) الصادر عن: دار القصبة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 19.

(3) الصادر عن دار الحكمة، الجزائر، 2000.

(4) رشيد بن مالك: الفضاء السيميائي في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، مجلة اللغة و الأدب، ع 13، معهد الآداب و اللغة العربية، جامعة الجزائر، 1998، ص 39.

أن التحليل السيميائي ينطلق من فرضية مفادها أن الفضاء نظام دال يمكن أن نحلله بإحداث التعالق بين شكلي التعبير والمضمون، وننظر إليه على أنه مركب كالكلام أي ما يدل عليه (المضمون) هو من غير طبيعة ما يدل به (التعبير) ويرتهن في وجوده الدلالي إلى الفعل الممارس فيه والقيم المحققة من استعماله[1].

ومن هنا اختار محورين فضائيين أساسيين في الرواية وهما القرية والمدينة، فأما واقع القرية بالنسبة لبطلة الرواية نفيسة نجده مأساويا تجمع فيه كل أسباب اليأس والضياع وفي مقابل ذلك كانت المدينة تعكس الجمال من خلال بنايتها وصخبها وحيويتها الدائمة فتبعث التجدد في ذات نفيسة التي احتدم الصراع داخلها نظرا لضيقها من حالتها في القرية.

ونلتقي في سياق آخر برواية "عواصف جزيرة الطيور" للروائي خلاص جيلالي، حيث قاربها رشيد بن مالك مقاربة سيميائية، محاولا بذلك الكشف عن رهانات القصة التي اعتبرها سياسة بالدرجة الأولى، وتعكس بشكل مباشر العلاقة بين السلطة والشعب في حقبة تاريخية طويلة تبدأ بالغزو الفرنسي للجزائر، وتنتهي بأحداث أكتوبر الأليمة التي هزت الجزائر عام 1988[2].

وهكذا توالت الأعمال النقدية في طيفها السيميائي للناقد الجزائري رشيد بن مالك، وقد لقيت هذه الأعمال صدا طيبا في الضائقة النقدية وبرغم ما اعتراها من غموض وتعقيد، قد يكون مرد ذلك إلى غياب سلطة الحس الفني عن هذا الناقد وهو الغياب الذي أوقعه في تلك الميكانيكية الحائرة، ويبقى رشيد بن مالك واحدا من أساطين التأسيس للسيميائية السردية في الجزائر.

وبإجمال فإن هذه الممارسات السيميائية في وطننا العربي لا تزال بعيدة عن السيميائيات في مهدها الأوربي. ويضاف إلى ذلك عدم انطلاقها من أرضية علمية صحيحة، ومعرفة شمولية عن الظاهرة الأدبية. ولعل هذا ما صرح به الدكتور حنون مبارك، حين أجرى مقارنة يسيرة بين النقد السيميائي في إيطاليا والوطن العربي[3]، فمثل

---

(1) رشيد بن مالك: الفضاء السيميائي في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، مجلة اللغة و الأدب، ص39.

(2) رشيد بن مالك: مجلة الملتقى الثالث " عبد الحميد بن هدوقة " مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، سنة، ص 143.

(3) ينظر: حنون مبارك: دروس في السيميائية، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص6.

هذا الطرح النقدي لا يحمل في اعتقادنا أدنى غرابة ما دامت السيميائية غريبة عن عقر ديارنا النقدية، وأكثر ما تتجلى هذه الغربة النقدية وبأطيافها الآلية، البالية في الممارسات الإجرائية على النصوص التراثية وأحب أن أشير هنا إلى ملاحظة مفادها أن النص المعاصر هو أكثر النصوص الأدبية استجابة لتلك الآليات وقد يعود ذلك إلى تزامن ميلاد السيميائية في نضجها مع ميلاد هذه النصوص الشعرية المعاصرة في عنفوانها وتمردها عن سلطة المعاجم في سجنها الدلالي.

## 6- إشكـــالات السيميائيـــة:

### 6-1- على المستـوى النظـــري:

إن النطاق الذي تشتغله السيميائية والذي يتمظهر في علاقاتها الوطيدة بمجموعة من العلوم والمعارف، إنه نطاق يحول بينها وبين إمكانية التمركز في قلب النقد، نقول ذلك انطلاقا من بعض الإشكالات النظرية، يأتي في مقدمتها مشكلة المفهوم، ففي تعدد المفاهيم والتعاريف وتباين الخلفيات المنهجية والمنطلقات النظرية لدى أقطابها، كل هذه المسائل تحول بين المعرفة السيميائية المبلغة والقارئ، ويتمظهر ذلك في جانب من جوانب القطيعة بين القارئ العربي والنظرية السيميائية.

إن هذه الاضطرابات المعرفية والمفهومية في الحقل السيميائي والمتمظهرة في تعدد المفاهيم أو المبادئ لدى منظريها، وفي ظل هذا التعدد تأتي اعترافات السيميائيين أنفسهم بقصور السيميائية وضحالتها، فـ ج. كوكي (J. Koky) يقرّ بـــأن الحديث عن السيميائية "يجري في اتجاهات مختلفة وبلا تمييز"[1]. وغريماس (Grimas) نفسه يعترف وبكل صراحة عام 1973 بأن السيميائية قد تكون موضة، ولم يستبعد أن يكفّ عنها الحديث في مدة لا تتجاوز ثلاث سنوات[2]، ويرى تودوروف أن السيميائية بقيت مجرد مشروع أكثر منه علما وبقيت الجمل التبي تنبأ بها سوسير مجرد أمل[3]. وما نستشفه من هذه التصريحات هو أن السيميائية باتجاهاتها المتباينة بقيت مجرد اقتراحات أكثر من كونها مجالا معرفيا متميزا، هذا عن مشكلة المفهوم.

---

(1) أعمال ملتقى ( الأدب الجزائري في ميزان النقد ) ص 28.

(2) المرجع نفسه، ص28.

(3) المرجع نفسه، ص335.

وفيما يخص تعدد المصطلح، فقد أحصى باحث معاصر وهو عبد الله بوخلخال هذا التعدد، فبلغ به ما يقارب تسعة عشر مصطلحا، ومن ذلك: "السيميائية، السيميولوجية، علم العلامات، الدلالية،...الخ"[1]. ويبدو لي أن مشكلة المصطلح هي مشكلة ثانوية ذلك لأنه مهما تعددت المصطلحات تظل مفاهيمها واحدة في الأغلب الأعم، فالمصطلحات الرديفة لمصطلح السيميائية كلها تحيل إلى مضامين المنهج نفسه سواء على المستوى النظري أو الإجرائي، فعلى صعيد الدلالة المصطلحية، لا فرق بين مصطلح السيميائية والسيميولوجيا، فهما مصطلحان مترادفان، بل إن ترادفهما ينبع أساسا من واحدية تجدرهما وانحدارهما من منحدر واحد هو علم الطب، فهما يدلان "على علم في الطب موضوعه دراسة العلامات الدالة على المرض"[2].

إن القول بواحدية المفاهيم وتماثيلها لا يلغي أبدا بعض التعارضات الجوهرية بين مختلف الاتجاهات السيميائية، وندلل بالاختلاف في زاوية النظر لبنية النص بشقيها الظاهر والخفي، حيث يقع الاختلاف فيما يخص العناصر المكونة لهذه البنية، ولعل هذا ما جعل مثلا سيميائية غريماس تشمل القواعد التي يخضع لها (العالم السردي) (فيقع الاهتمام خاصة بالبناء الوظائفي، تختل العلاقات بين الفاعلين أو القوى الفاعلية في مستوى العمودي والأفقي...) [3].

أما البنية الظاهرة (فإنها تتركب من الصياغة التعبيرية)، إذ يهتم الناقد بتحليل خصائص الشكل الأدبي والخصائص الأسلوبية) كما يحلل (علاقة اللغة بالسياق الخارجي). وفي مقابل ذلك نجد سيميائية جوليا كرستيفا تطمح إلى التعمق في المنهج الاجتماعي في النقد وتأصيل النظريات القولدمانية Goldmadilocien كما يحاول هذا الاتجاه استيعاب معطيات التحليل النفسي وصهرها ضمن التحليل الاجتماعي). والبنية العميقة تتكون من العوامل الخارجية التي عملت على ظهور النص الأدبي، من ظروف

---

(1) أعمال ملتقى ( الأدب الجزائري في ميزان النقد ) ص 75.

(2) **O ducro et T. Todorov: dictionnaire en cifcclozedie des scoences du langages leve publication.edition du seuil.1972 p 115 .**

(3) ينظر: محاضرات الملتقى الوطني الأول ( السيمياء و النص الأدبي ) ، ص 30.

اجتماعية واقتصادية وثقافية ونفسية في حين أن البنية الظاهرة تتكون من البنى اللغوية الخاضعة للقواعد التركيبية والإبلاغية[1].

وهكذا نلحظ كيف أن منطق الاختلاف يمس بأصابعه اتجاهين سيميائيين ادعى النقاد أنهما ينتميان إلى شجرة نسب واحدة، اختلاف تمتد أنامله من ناقد لآخر بين غريماس وجوليا، كل واحد بحسب ما تمليه عليه إيدلوجيته، اختلاف مس بؤرة النظر للبنية الظاهرة والعميقة فكان التميز بينهما واضحا، والسر في عدم انفراج الزاوية النقدية بين جوليا وغريماس مرده إلى أن الأرضية الألسنية للاتجاهين كانت واحدة، فالأصل الألسني هو الذي أنبتا فيهما مثل هذا التقارب في الطرح لدى كل من غريماس وجوليا، لاسيما على المستوى الإجرائي.

أعود إلى مشكلة تعدد المصطلح، أقول مستطردا ومفصلا أنه مهما تعددت المصطلحات تظل شحناتها النظرية واحدة بل أن المشكلة لا تخط خطوط. ولا ترسم أحجاما سوداوية على جبين النقد السيميائي لأن المشكلة تزول بزوال وعي وإدراك القارئ لهذا التعدد والذي يبقى دون إدراك المدار أو المفهوم الذي تشغله السيميائية. ومادام العجز في هذا المفهوم في علاقاته بالآفاق المعرفية والجمالية للنص، لا بد إذن من أن ينصب النقد حول هذا المفهوم بوصفه بؤرة الإشكال.

**6-2- على المستوى الإجرائي:**

ما يجب أن نؤكد عليه هو أن أزمة النقد السيميائي لا تنبثق كلية من تلك الإجراءات التطبيقية وإنما تنبثق أيضا من قصور المفهوم الذي يشغله النقد السيميائي، ذلك لأن الإجراء التحليلي ما هو إلا معلول أو نتيجة لعلة أو مقدمة لازمة لزوما ضروريا عما يفرزه المفهوم ولو كانت أزمة هذا النقد في ممارسته الإجرائية ما كانت هناك تصريحات السيميائيين المنظرين أنفسهم بالأزمة.

وإذا كان منظرو السيميائية في الغرب قد صرحوا بمعضلة السيميائية، فإن النقاد العرب الذين أسسوا للسيميائية في وطننا العربي لم يتوانوا في ذلك.وهذا ما يجسده اعترافهم بأزمة هذا النقد، فـــ:محمد مفتاح يتساءل عن فعالية النقد السيميائي فيجيب عن استخدامه للسيميائية بعضها آفاقا لا واقعا.

---

(1) بيار جيرو: علم الإشارة،ص9 ثم ينظر قريش بن علي: السيميائية التاريخ و الأسس العلمية، محاضرات الملتقى الوطني الأول ( السيمياء و النص الأدبي ) ص 30.

وعبد المالك مرتاض المهموم بالسيميائية يتساءل وفي أكثر من موضع-من أين؟ إلى أين؟ وبأي منهج نقتحم النص؟ [1]، تساؤلات كثيرة ما تقود الناقد عبد المالك مرتاض إلى المزج في كثير من الأحيان بين السيميائية والتفكيكية، وهذا ما نلاحظه في دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لـــ: محمد العيد آل خليفة، الذي ألفه سنة (1987) ونشرة سنة (1992) وكتاب "تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق الذي ألفه سنة (1989) ونشره سنة (1995).

إن هذا التضافر بين السيميائية والتفكيكية في عملية إجرائية واحدة نعده من دون هوادة مغالطة نقدية، أنها تكشف عن قصور الحقلين ويتمظهر ذلك التركيب الاستدعائي بين السيمياء والتفكيك، فلو كانت السيميائية قادرة على استنباط الروح الجمالي للنص ما كان مثل هذا الاستدعاء.

وإلى جانب عبد المالك مرتاض نلتقي بعبد الله محمد الغذّامي الذي عرف بتحليقه في فضاء السيميائيات غير المحدودة ألفيناه يصرح وبأعلى صوت باحثا عن منهج يتسق وينسجم مع ذاتنا وثقافتنا "أي منهج نقدي نأخذ به، وأي رأي نسعى إلى تكوينه، أي مدرسة نشكلها، لن تكون كلها سواء حوافز غرست -من قبل- في جبين الزمن السابق لوجودك بل مكونة لوجودك وليس إلا بعض صناعتها" [2]. وأمام هذه الحيرة والاضطراب المنهجي نتساءل من جديد عن الآفاق التي ينفتح عليها المشروع السيميائي، وهو تساؤل آخر يفصح عن أزمة السيميائية مرة أخرى: ترى ما دلائل التصريحات السالفة الذكر من النقاد السيميائيين عرب وأجانب؟ وهل ما تدعو إليه السيميائية واقعا بالفعل في نطاق علم اللسان؟ وإلى أي مدى يمكن اعتبار السيميائية علما صارما، ومبدع العلامة فيها هو الذي يدرس العلامة؟ أي: ربط العلامة بمرجعها، وكيف يمكن للسيميائية أن تكون علما موضوعا وهي تختفي خلف البدائل اللسانية (الكتابة، العلامة، النص) وهي متغيرات أو على الأقل عرضة للتغيير؟ وإذا كانت السيميائية تحاول الربط بين الإنساق كأنظمة رمزية، وبين ما تثيره هذه الأنساق من إيحاءات ودلالات، كإشارات المرور والألوان الثلاثة...إلخ.

---

(1) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة و التكفير، 1985، ص 160.

(2) المرجع نفسه، ص160.

إنها خطوة إيجابية ترتقي بالنص صعدا في سلم الحضارة الجمالية، غير أن هذا الارتقاء سرعان ما يتم وأده وذلك في اللحظة التي تعلن فيها السيمائية -بأسسها ومفاهيمها- دخولها على النص الأدبي دخولا آليا، وسؤال النقد السيميائي خاصة والنقد الاحترافي عامة ليس هو مجرد سؤال عن فكرة المرجعية كما ادعى عبد الله محمد الغذامي، فالغربيون لهم مناهج نقدية وهذه المناهج لها أصول فلسفية قامت عليها واستمدت منها عطاءها النظري، لكن هذه المناهج استفدت لاستفاد أصولها الفلسفية، فالجذر الفلسفي يستفد، والذي لا يستفد هو التصور النابع من الإبداع.

ونود الإشارة هنا إلى أن النقد الاحترافي الألسني سواءأكان بنيويا أم سيميائيا أو تفكيكيا لا يمكن لهذه الموضات النقدية أن تأخذ موقعها الصحيح ضمن الخارطة النقدية الجديدة – باستراتيجياتها الجمالية- إلا في ضوء سؤال المفهوم فقط، المفهوم الذي لقي تحديداته وتقنياته في كتابات الشعراء المنظرين عربا كانوا أم أجانب.

والثابت لا المتحول أن الجمال الذي نتحسسه في العمليات السيميو إجرائية مرده إلى التصور الذي يمتلكه المبدع الناقد عن النص، فالتضافر بين آليات هذا التصور الشاعري، وآليات المنهج السيميو بنيوي هو الذي أدى ويؤدي وسيؤدي إلى موطن الجمال في النص الشعري، بوصفه صديقا لعوبا أو جاذبية مجهول، تشدك شدا وتوزك أزا.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## ثانيا: الأسلـــوبيـــــة.

### 7- في ماهية الأسلوبية والأسلوب: مفاهيم أولى .

لعل أهم سمة قامت عليها الأسلوبية هي غرامها بالبحث عما يتميز به الكلام الفني عـــن غـــيره من أصناف الخطاب . وهذا التميز غالبا ما يتحقق عن طريق خرق القواعد المعـــروفة للـــنظام اللغوي العادي . سواء في مستواه الصوتي أو الصرفي ، أو التركيبي أو الدلالـــي ...، فشـــعرية الكـــتاب تأتـــي من الشيء غير المتوقع ، أو خيبة الانتظار، فالمرســـل يتجاوز دائرة الإبلاغ إلى دائرة التأثير والانفعال، وهذا ما يسمى في الدراسات النقدية الحديثة بالانزياح أو الانحراف الأسلوبي .

يـــنطلق جان كوهين من هذه الخاصية الجمالية في تحديده لماهية الأسلوبية فهي « علـــم الانزياحات اللغوية .» [1] إن الانزياح في مفهوم كوهين هو« المجاوزة الفردية أو طـــريقة في الكتابة خاصة بمؤلف واحد .» [2]. و أحب إلى أن أشير هنا إلى أن مصطلح الانـــزياح عـــرف بأســـماء أخـــرى وثيقة له كالعدول و التجاوز و الانحراف والتوسع والاتســـاع و الفضح والخرق ...وما إلى ذلك من المصطلحات الأخرى التي أسهمت في بـــناء الصرح الأسلوبي. وبما أن ظاهرة الانزياح تقوم أساسا على الخرق فإنها وبصورة مـــتواترة و قصـــدية تخـــرق القاعدة اللسانية القائلة بأنه لكل دال مدلول واحد ،فبواسطة الانزياح تملئ الدوال بمدلولات جديدة لا حصر لها .بل أن الدال الواحد يتحول إلى فضاء و مجرة من المدلولات اللانهائية .وبهذا الفهم ينشأ قاسما مشتركا بين حقل الأسلوبية وعلم الدلالة ،في القيام على مبدأين أساسيين هما الاختيار و التأليف .وذلك بهدف إحداث الأثر في نفسية المتلقي من جراء نسيج الكلمات وتأليفها تأليفا جديدا يخضع إلى مبدأ الاختيار.

ولكـــن المدهش حقا أن يجمع جاكبسون بين معرفة دقيقة باللسانيات وتشرب كامل لروح الشعر على نحو خاص ،وتلك حالة فريدة تتجلى في تعريفه للأسلوبية حيث يقول « إنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا ،وعن سائر أصناف

---

(1) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط1 ،1986، ص 16.

(2) جان كوهين: النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص36.

الفـــنون الإنســـانية ثانـــيا»[1]. إن هذه التقابلية التي أقامها جاكبسون بين الكلام العادي والكلام الفني هي التي جعلته يتوصل إلى مفهوم الشعرية التي تعمل على استكشاف القوانين التـــي يكـــون الكـــلام العـــادي بمقتضاها كلام فنيا .ومن الدال جدا أن نشير هنا إلى أن الأسلوبية لا تعنى بالسمات المتفوقة التي تميز النص الأدبي ،وإنما تعني من حيث تشكيلها للكـــل الشـــامل الـــذي يجمع كل تلك السمات في وشاح موحد بما يمكن تسميته « بكيفية التعبـــير» ومـــن أجل ذلك فإن الأسلوبيين يخرجون من دوائرهم كل السمات المتفرقة والطـــرائق الخاصـــة أو التكنـــيكات أو الوســـائل الأسلوبية التي لا تقوى على تشكيل كلية الأســـلوب الـــذي تعمل كل أدوات النص و آلياته على بناء ه و اكتماله ؛بحيث يمكن الحكـــم على كل خاصية جزئية أو مركبة بأنها تنتمي إليه وتصدر عن قوانينه التي تسير نظامه الكلي .

لقـــد أصـــبح في الحكم الثابت أن الأسلوب ثقافة تستخدم لنقل الأفكار و تصوير الخواطـــر ،وأن الأسلوبية آلة تعمد إلى تفكيك الأسلوب للوقوف على عناصره وعلاقاتها؛ لأن الأسلوب لغة تتميز بالاكتفـــاء الذاتي و تغـــرس جذورها – على حد تعبير بارت – فـــي أســـطورية المؤلف ،الذاتيـــة السرية[2]،ويقرن بيار جيرو (pierre giroux ) بين مفهـــوم الأســـلوبية و موضـــوع النقـــد الأســـلوبي فيقـــول :« الأسلوبية تحدد نوعية الحـــريات فـــي داخل هذا النظام .القواعد هي العلم الذي لا يستطيع الكاتب أن يصنعه أما الأســـلوبية فهي ما يستطيع فعله ،ولكننا لن نخلط بين ما يستطيع فعله وما يفعله ؛ لأن هذا هـــو موضوع نقد الأسلوب على مستوى النص »[3]. و في هذا السياق تصبح أعظم سمة تميز الأساليب عند الكاتب على نحو خاص وهو تفردها من ناحية ، ومن ناحية أخرى هو كونهـــا دليلا على شخصيات أولئك في تصرفاتهم في الألفاظ ؛الأمر الذي يجعل الأسلوبية بحثا في كيفية هذه التصنيفات الحرة، لاستكشاف قوانينها المسيرة و خصائصها المميزة .

---

( 1) محمد عزام : الأسلوبية منهجا نقديا . دار الأفاق. بيروت .لبنان ، ط1 1989 ، ص11.

( 2) ينظر:: صلاح فضل : علم الأسلوب . مبادئه وإجراءاته. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط 2 ، 1985 ، ص 83 .

( 3) بيار جيرو : الأسلوب والأسلوبية ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، د.ط ، د.ت ، ص 9 .

وإذا كانت الأسلوبية تقوم أساسا على دعامتين هما الانزياح و التفرد ،فإن الأسلوب أيضا يتحدد تبعا لهاتين الخصيصتين،فبول غاليرى (paul valery) يقرر بأن :« الأسلوب انزياح بالنسبة لقواعد » [1]،وكثيرا ما يجري التركيز في تعريف الأسلوب على جانبه الفرداني ويتضح ذلك جليا في أطروحات رولان بارت . حيث « الأسلوب هو « شيء » ،الكاتب هوروعته وسجنه، إنه عزلته (...) و لأنه مسعى مغلق للشخص فإنه لا يكون قط نتاج اختياراو تفكير في الأدب .إنه الجانب الخصوصي في الطقوسي (...) الأسلوب صيوت مزخرف يزين لحنا مجهولا (...) ليس للأسلوب سوى بعد عمودي ،يغوص في الذكرى المنغلقة للشخص ،ويكون كثافته انطلاقا من تجربة معينة للمادة .إن الأسلوب ما هو إلا استعارة أي معادلة ما بين البنية الأدبية و البنية اللحمية للكاتب .» [2] هكذا يقدم لنا ، رولان بارت عرضا وجيزا لمواصفات برنامجه الأسلوبي ،فالأسلوب عنده هو ما يتميز به الكاتب من سيمات أسلوبية تجعله متفردا عن غيره من الكتاب، وهو في الوقت نفسه محاولة من الكاتب تطمح إلى رسم شخصيته عن طريق تأليف الكلمات تأليفا خاصا يشبه السحر .وهذا ما يسمى عادة كيفية القول أوطريقة التعبير، على هذا النحو عرف بيار جيرو الأسلوب بأنه :« طريقة في الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية... » [3]،وفي مقابل ذلك نجد ميشال فوكو يعرف هو الآخر الأسلوب في كتابه " علم آثار المعرفة " بأنه :« طريقة معينة في القول » [4]ومن الواجب هنا ألا نقع في شرك التمييز السخيف بين الأسلوب و المضمون أو بين ما يقال ، وبين « كيفية القول » ، لأن القول أو التصريح هو ما يشكل « المحتوى » أو« المدلول » أو« الموضوع » ،الخطاب إذا ما لم ينشئ الخطاب مقابل صمت الوجود المجرد أو ضمن همهمة ، ارتعاش الأشياء السابقة على اللغة ،فإنه لا يكون هناك فرق بين الدال و المدلول ، بين الذات و الموضوع ،بين الرمز و المعنى .وهذه الفروق في الواقع هي نتيجة الحادث الخطابي ،لكن هذا الحادث يبقى دون وعي لهدفه الحقيقي وهو أن يوجد

---

( 1) بيار جيرو : الأسلوب والأسلوبية ، ص 86 .

( 2) رولان بارث : الدرجة الصفر للكتابة ، ترجمة محمد برادة ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط ، ط3 ، 1985 ، ص 35 .

( 3) بيار جيرو : الأسلوب والأسلوبية ، ص9 .

( 4) ينظر:: جون ستروك : البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا ، ص 119 .

وأن يقـنع عشـوائية وجـوده بقناع القول البسيط و الأسلوب هو طريقة هذا الكشف و الاخفاء المتزامنين في الخطاب .

وما نستخلصه من هذه التعاريف أو الماهيات هو أن الأسلوب طريقة الكاتب فـي التعبير عن موقف ما ،والإبانة من خلال هذا الموقف عن شخصيته الأدبية ،وتفردها عـن سواها في اختيار المفردات و تأليفها وصياغة العبارات وسحرها ،وما إلى ذلك من الاسـتخدام المتميز للتشبيهات البلاغية ،وبكلمة موجزة : الأسلوب هو الشخص أو الشيء الكاتـب ،إنـه النسيج الذي يشكل معادلة رمزية تحمل في طياتها أبهى صورة من صور اسـتخدام الكـلام لـدى كاتب ما .أما الأسلوبية فهي علم دراسة الأسلوب وبحث دائم في الأسـس الموضوعية لهذا العلم أعني علم الأسلوب .هي باختصار مغامرة انزياحية داخل الجهـاز اللغـوي .- فـي مستوياته المتباينة – مما يجعل الدوال تبتعد عن مرجعيتها في سياقاتها الأدبية ،وبقدر انحيازها لما وضعت له أصلا يكون نصيبها من الأدبية .

## 8- بين الأسلوبية و البلاغة :

لقد قامت الأسلوبية على أنقاض البلاغة ،وعلى الرغم من وقوع المحاولات الأسلوبية الحديـثة تحت مقصودية تحديث البلاغة القديمة ،إذ نظر إليها على أنها البلاغة الجديدة أوهـي الخمـر القديمة في دنان جديدة وهي وريثة البلاغة ،وهي بديل في عصر البدائل . نلحـظ في وجهة النظر هذه تبسيطا لمفهوم الأسلوبية ،وإقفار لكينونتها المعرفية المختصة بذاتهـا ،فهـي وإن تواشجت مع البلاغة بأكثر من علاقة ومسار إلا أنها تفترق عنها في الغايـة و المفهـوم و الإجـراء ،وأن الإلحاح في إسباغ التصور الحديث على المفاهيم و الحقول القديمة يؤدي إلى السقوط في فخ التقويل المزيف ، ويفضي بنا إلى تداخل الحدود بعيـن البلاغة والأسلوبية .فإذا كانت الأسلوبية في بعض وجوهها امتدادا للبلاغة،فهي نفي لهـا في الآن نفسه[1].بيد أن هذا الامتداد لم يمنع النقاد العرب المعاصرين ، وفي مقدمتهم محمد عزام من إبراز بعض الفروق الجوهرية بين المنظور البلاغي والمنظور الأسلوبي، إذ يـرى « أن الـبلاغة علم معياري يرصد الأحكام المعيارية التقييمية ويرمي إلى تعلم مـادتـه ، وموضـوعه هو بلاغة البيان . أما الأسلوبية فتنفي عن نفسها كل معيارية ،

---

(1) ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا، تونس ، ط1 ، 1977 ، ص52 .

وتعـزف عـن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح أو الذم . ولا تسعى إلى غاية علمية بحتة فالـبلاغة تحكـم بمقتضى أنماط مسبقة ، وتصنيفات جاهزة ، بينما تتحدد الأسلوبية بقيود مـنهج العلـوم الوصفية . والبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية ، في حين تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها.» (1)

إن مـا يميز البلاغة عن الأسلوبية هو معيارية الأولى ووصفية الثانية ، وإن كانت الـبلاغة قد فصلت بين ثنائية الشكل والمضمون، فإن الأسلوبية قد عملت على الربط بين قطبـي هـذه الثنائية ، إذ تؤمن بالترابط الوثيق بين الدال و المدلول ، لأنها تحول الحدث الإبلاغي إلى حدث تأثيري جمالي .

ثمـة ملاحظـة لا بـد مـن الإشارة إليها ، هذه الملاحظة تتعلق بالطابع الوصفي للأسلوبية ، صحيح أن الأسلوبية قد حاولت أن تكون وصفية و لاسيما أسلوبية شارل بال ، ولكـنها منيت بخيبة مريرة ، ويتجلى ذلك في استنجادها بالمنهج الاحصائي النهج الذي حولهـا عـن طابعهـا الوصفي ، وذلك بإخضاع النص وإغراقه في زمرة من المعادلات الجـبرية ، وجـداول كمـية ، الشيء الذي أفقد الظاهرة الأدبية سحرها الفياض ورونقها الجمالي .

كما سنرى في معرض حديثنا عن الإشكالات التطبيقية للأسلوبية – وكل ذلك يؤكد أغلوطة محمد عزام ومن حذا حذوه في القول بوصفية الأسلوبية .

---

(1) محمد عزام : الأسلوبية منهجا نقديا ، ص 45 .

## 9- التنقيب عن أصول علم الأسلوبية.

### 9-1- الإشارات الفلسفية والأصول البلاغية لعلم الأسلوبية.

الأسلوبية بتوصيف نقدي بسيط هي علم دراسة الأسلوب ، وهي بهذا المفهوم العام ليست وصفة نقدية جديدة أو انقلاب عما هو قديم ، فمنذ أقدم العصور تحدث أرسطو في كتابه « الخطابة» عن التجليات الأولى لهذا العلم في صورته المبكرة حيث تحدث عن الأسلوب وفرق بين الأسلوب الجميل والأسلوب القبيح ، وقسمه إلى أسلوب متصل وآخر دوري [1]. وقد تطرق لسون جاينوس(Janus) في كتابه « الأسلوب الرفيع» إلى تأثير اختيار الألفاظ ، والكلمات النفاذة في حسن الأسلوب ، والتأثير في المتلقي، لاسيما إذا أتقن الشاعر استخدام الصور والمجاز والعبارة النبيلة[2]. وتوقف كونتليان (Quintition) في القرن الأول الميلادي إزاء مسائل فنية تتعلق بالأسلوب منها: الوضوح، الفصاحة، الرشاقة، والملائمة وذهب إلى القول بأن النصوص تتفاضل فيما بينها تبعا لقدرة المبدع . على التصرف بالمادة المستخدمة في كتابة النص[3]. هذه الشواهد الفلسفية البسيطة تؤكد للعيان فكرة التجذر الفلسفي لعلم الأسلوبية ، وإن كان ذلك التجذر محتشما وبسيطا، فهذا شأن كل علم ،وكل بداية إلى أن يقوض لها المد الزمني شيئا من التطور من خلال عطاءاته الجديدة .

وفي الآداب العربية القديمة استخدمت كلمة الأسلوب للدلالة على تناسق الشكل الأدبي واتساقه في كلام البلاغيين « حول إعجاز القرآن الكريم» وأقدم من استخدم هذه اللفظة هو الباقلاني في كتابه الموسوم بـ « إعجاز القرآن» . فقد أوضح أن لكل شاعر أو كاتب طريقة يعرف بها وتنسب إليه . وملثما يتعرف المرء على خط صاحبه إذا وضع بين خطوط عدة ، فإن القارئ البصير بالشعر أو النثر يتعرف على أسلوب صاحبه . وتطرق أيضا إلى اختلاف الأسلوب باختلاف الموضوع . فالشاعر الذي يقول الشعر في المدح مختلف عن أسلوبه في الغزل أو غيره. كذلك تطرق إلى الصفات الشخصية

---

(1) ينظر: أرسطو : الخطابة ، ترجمة عبد الرحمان بدوي ، وزارة الثقافة ، بغداد ، 1980 ،ص 196 - 23، ثم ينظر: إبراهيم خليل في النقد واللغة الأسلوبي ، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2002 ، ص 137.

(2) ينظر: ديتش ديفيد : مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ترجمة محمد يوسف نجم ، مراجعة إحسان عباس ، دار صادر، بيروت، ط1 ،1967 ، ص83.

(3) ينظر: إبراهيم خليل : في النقد والنقد الأسلوبي، ص 137 .

للأسلوب، وعزا هذه الصفات للطباع المركوزة في النفس . وقد مثل ذلك بأسلوب الحرب بين المتنبي والبحتري ، فالشجاعة ليست من صفات البحتري ولا هي طبعا من طباعه ، على نقيض المتنبي [1] ، وقد جعل عبد القاهر الجرجاني من كلام الباقلاني عن الطريقة والأسلوب كلاما على النظم الذي هو أشمل وأعم دلالة من الأسلوب . ولكنه استعمل كلمة الأسلوب في غير موضع ، وعنى بها: « الضرب من النظم والطريقة في» [2]، وتكلم عبد القاهر عن شيء آخر هو النسق والصورة وتحدث بالتفصيل عن المجاز والاستعارة وتمثيل الحسيات وأسلوب التقديم والتأخير، ومباحث الفصل والوصل . وتأثير كل من هذه الأساليب في الدلالة والمعنى .

ومن الدال جدا أن نشير هنا إلى أن عبد القاهر الجرجاني قد استخدم كلمة الأسلوب للدلالة على التفرقة بين نظم ونظم آخر، حيث يقول: واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء، وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له ، وغرض أسلوبي . والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه ، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك (الأسلوب) فيجيء به في شعره وذلك مثلا أن الفرزدق قال:

أترجو ربيع أن يجيء صغارها *** بخير وقد أعيا ربيعا كبارها

واحتذاه البعيث فقال:

أترجو كليب أن يجئ حديثها *** بخير وقد أعيا كليبا قديمها [3]

واضح من هذا النص أن هناك فارقا بين (المعنى) و(الأسلوب) الذي يستخدم في الدلالة على ذلك المعنى ، حيث إن الأسلوب هو طريقة في النظم وضرب فيه ، وواضح من استشهاد عبد القاهر على الاحتذاء في الأسلوب أنه يقصد به الطريقة الخاصة في التعبير ، وليس ثمة فارق بين بيتي الفرزدق والبعيث . سوى أن الأخير استبدل كلمات بكلمات : استبدل في الشطر الأول كليبا بربيع ، وحديثها بصغارها . واستبدل في الشطر

---

( 1) ينظر: الباقلاني : إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ،ط2 ، 1963 ، ص59.

( 2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز : تحقيق عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط1 ، 1984 ، ص 361 .

( 3) المرجع نفسه ، ص 446 .

الثاني كلمة قديمها بكلمة كبارها . إن هذا الاستبدال وإن كان ينقل المعنى من هجاء ربيع إلـــى هجـــاء كليب لا يؤثر كثيرا في الأسلوب ، فيظل الأسلوبان من حيث الشكل طريقة واحدة ونظما واحد . وهذه الفروق بين طريقة في النظم وأخرى ، فروق يطلق عليها عبد القاهـــر اســـم الأسلوب ، فهي فروق تحدث بالمتكلم لا باللغة، وإن تـــفرقَنَهُ بين دور المتكلم في النظم (الأسلوب) ودور اللغة تفرقه مهمة تشغل حيزا كبيرا من أطروحات عبد القاهـــر الجرجاني في إرساءه لنظرية النظم.والواقع أن عبد القاهر الجرجاني حين طرح الســـؤال التالـــي: مـــا الذي يميز كلاما من كلام؟ بهذا التساؤل الحائر يكاد عبد القاهر أن يقترب في إجابته عن مثل هذه الأسئلة من الفكر الأسلوبي المعاصر حيث يرى أن الشعر وكذلـــك القـــرآن كـــلام ينتمي إلى اللغة ، ولكنه كلام يتميز بخصائص ومعاني تدخله في حـــدود الفن ، وهذه الخصائص و المعاني يمكن الوصول إليها وتحديدها فـــ « لا بد لكل كـــلام تستحسنه ولفظا تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة ، وأن يكـــون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل ، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل[1]. ومن أجـــل تحديـــد الخصـــائص الفارقـــة بين الشعر والكلام العادي يبدأ عبد القاهر بالصفات المشـــتركة ، فكلاهمـــا ينتهـــي إلـــى مجال اللغة ، وليست اللغة إلا مجموعة من القوانين الوضعية سواء على مستوى المفردات (الألفاظ) أو على مستوى التركيب (الجملة) وليست الألفـــاظ – فـــيما يرى عبد القاهر – إلا دوال على المعاني الجزئية المفردة . لا تكتسب دلالتها الكاملة ،ومن ثمة لا تكتسب فصاحتها أو بلاغتها إلا إذا دخلت في علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ : « وليت شعري هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني ، وهل هي إلا خدم لها ، ومصرفة على حكمها ؟ أو ليست هي سمات لها وأوضاعا قد وضعت لتدل عليها؟» [2] هكذا تخرج الألفاظ المفردة من أن تستحق في ذاتها أي وصف يضفي عليها وهي خارج التركيب ، وهو جوهر ما دعت إليه الأسلوبية البنيوية والوظيفية ، فكلام عبد القاهر الجرجاني عن علاقة الألفاظ ببعضها البعض وقيمتها في السياق ، هو بمثابة التربة الخصبة التي أنجبت هذه المواليد الأسلوبية الحديثة .

ويمكـــن لنا القول بطريقة معاصرة : إن عبد القاهر الجرجاني كان على وعي تام بالفـــارق بيـــن (اللغة والكلام)، ذلك الفارق الذي أرسى دعائمه العالم السويسري فرديناند

---

( 1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص41.

(2) المرجع نفسه ، ص 417 .

دي سوسير . وجاءت الأسلوبية باتجاهاتها المتباينة لتجني ثمارها حصادا هشيما . والحق إن قوانين النحو ومعاني الألفاظ تمثل عند عبد القاهر (النظام) اللغوي القار في وعي الجماعة ، الذي تقوم اللغة على أساسه بوظيفتها الاتصالية .

أما الكلام فهو التحقق الفعلي لهذه القوانين في حدث كلامي معين: « ومختصر كل الأمر أنه لا يكون كلام من جزء واحد ، وأنه لا بد من مسند ومسند إليه...» [1]. من هذه التفرقة بين اللغة والكلام ، وهي تفرقة ضمنية- يتحرك عبد القاهر ليسوغ مفهوم ( النظم) الذي يميز على أساسه بين كلام و كلام . لا من حيث الصحة اللغوية أو النحوية ، بل من حيث الفنية أو (الأدبية). وإذا كانت قوانين اللغة على مستوى الألفاظ أو التركيب (قوانين النحو) هي قوانين القاعدة في كل مستويات الكلام ، فإن الكلام الأدبي- دون غيره- هو الذي ينسب إلى قائله ويعبر عن فاعليته العقلية . وهنا فقط- أي على مستوى النظم- تتحقق للمتكلم أقصى درجات الحرية الممكنة داخل قوانين اللغة .

إن ما تقدم من نصوص يبرز للعيان ، ازدواجا وظيفيا بين حقل البلاغة في صورته العتيقة ، وحقل الأسلوبية في نمطه الحداثي .

ويبرز بيار جيرو هذا الازدواج الوظيفي مطابقا بين مجال العمل الأسلوبي ومحتوى التفكير البلاغي القديم، فموضوع كليهما:« فن الكتابة وفن التركيب، فن الكلام وفن الأدب.»،[2] وبهذا التصور يتناظر مجال الأسلوبية بحقل دلالي واسع يستقطب مفهوما ثلاثيا قائما على الجمالية والأدبية والوظيفية . ولعل النصوص السالفة الذكر من إشارات فلسفية وشواهد بلاغية – لاسيما أفكار عبد القاهر الجرجاني في النظم- تقف دليلا على تأصل الفكر الأسلوبي الحديث . في الخارطة التراثية القديمة. ومن دون شك أن مفهوم النظم عند الجرجاني وإن احتل درجة الريادة القصوى في التأصيل للآليات الأسلوب والأسلوبية ، يبقى ذلك المفهوم لا بشكل نظرية . في النصوص الأدبية بشكل عام ، لأنه لا يستطيع أن يتجاوز تجاوزا كاملا حدود ثقافته وعصره، ذلك لأنه يتحرك في حدود هذه الثقافة ، وفي أفق ذلك العصر . ويكفيه فخرا أنه لمس جوانب من الأسلوبية الحديثة .

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ، ص 7 .

(2) بيار جيرو : الأسلوب والأسلوبية ، ص 20 .

والحصيلة الأسلوبية في مقارعة البلاغة – في صورتها النظمية بالأسلوبية ، تتلخص في أن منحى البلاغة متعال، بينما تتجه الأسلوبية اتجاها اختباريا، معنى ذلك أن المحرك للتفكير البلاغي قديما يتسم بتصور ما هي ، بموجبه تسبق ماهيات الأشياء ووجودها ، بينما يتسم التفكير الأسلوبي التصور الوجودي الذي بمقتضاه لا تتحدد للأشياء ماهياتها ، إلا من خلال وجودها . وتبعا لذلك اعتبرت الأسلوبية أن الأثر الفني معبر عن تجربة معاشة فردية وهذا ما يمكن قوله عن الأصول الفلسفية و البلاغية لعلم الأسلوبية .

**9-2- الأصول اللسانية لعلم الأسلوبية .**

ثمة صلة وطيدة بين الظاهرة الأدبية وحقول الدراسة اللسانية على أساس أن اللغة هي القاسم المشترك لدائرتين متداخلتين ، فهي للألسنية موضوع العلم ذاته ، وهي للأدب المادة الخام ، شأنها شأن الحجارة للنحاة والألوان للرسام والأصوات لواضع الألحان. ورغم اهتداء الأسلوبين إلى جوهر قضية التحديد المقارنة والمفارقة إلا أنهم يقتصرون في شيء من العفوية على إثبات أن الأسلوبية فن من أفنان شجرة الألسنية ، دون أن تستثيرهم في أبعاد تساؤلهم المبدئي، ودون أن يفكوا إشكالية الانتماء بين ماهيتين متباينتين، ماهية الحدث الابلاغي ، وماهية الإبداع الأدبي .

ويربط سعد مصلوح بين النقد واللسانيات في دراسة أشكال الشعرية ربطا وثيقا ، حيث يدعو إلى ألسنة النقد، وذلك بهدف تخطي هذه الفوضى النقدية العارمة ، حيث يقول: « لست أدري كيف استطاع أهل النقد أن يخوضوا معاركهم حول الأشكال الشعرية الجديدة . ووظيفة الفن، ولغة العمل الأدبي ، في غيبة التأسيس اللساني لهذه المشكلات مع أن مثل هذا التأسيس هو شرط ماهية لسلامة الأحكام وصحة النظر»[1] .

ويشير عبد السلام المسدي في كشفه عن أصول التفكير الأسلوبي إلى أن هذا التفكير متجذر في الدرس اللساني ، فالأسلوبية عند بالي :"لا تبحث عن شرعية لوجودها إلا في الخطاب الألسني أينما كان"[2]،دلل المسدي على الأثر اللساني في أسلوبية بالي بمفهوم سوسير للغة . فهي تقوم على نظام لا يفضله معياريا أي نظام لغوي آخر ، وكان من النتائج الحتمية لهذه النظرية ، أن دكت الحواجز القائمة في العرف اللغوي ، بين لغات

---

(1) سعد مصلوح : الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ط3 ، 1992 ، ص 9 .

(2) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب . نحو بديل ألسني في نقد الأدب ص 38.

سامية وأخرى وضيعة ، أو بين مستوى شريف من لغة ما ومستويات متدحرجة من نفس تلك اللغة .

وقد أصبح مجال اللسانيات شاملا عند سوسير بكسره الحدود الحاسرة لعلم اللغة، بل أصبحت كل تلك « اللغات واللهجات »: بما لها من حيوية – عميقة الحظوة ، تفضل فيها لغة العرف الأدبي ، وبالمنطق نفسه نجد شارل بالي قد اقتضى خطوات سوسير في هذه المطابقة ، فابتكر[1] الأسلوبية ، وأشع بها على ما أشعت عليه الدراسة الألسنية العامة. وإذا كانت ألسنية سوسير قد أنجبت بالي ، فإن هذه الألسنية نفسها قد ولدت الهيكلية أو الشكلانية ، التي احتكت بالنقد الأدبي ، فأخصبا معا شعرية « جاكبسون » و إنشائية « تودوروف » وأسلوبية « ريفاتير » ، ولئن اعتمدت كل هذه المدارس على رصيد ألسني من المعارف ، فإن الأسلوبية معها ، قد تبوأت منزلة المعرفة المختصة بذاتها أصولا ومناهج.

ولقد اعترف الشكلانيون منذ عام 1965 بخصوبة العلاقة بين الأسلوبية واللسانيات ، ففي محاضرة قيمة ألقاها جاكبسون في الندوة العالمية وبجامعة « إنديانا» الأمريكية، وكان محورها (الأدب) ألقى فيها جاكبسون محاضرته حول اللسانيات والإنشائية فبشر يومها بسلامة بناء الجسر بين اللسانيات والأدب ، وفي عام 1965 ازداد اللسانيون اطمئنانا إلىثراء البحوث الأسلوبية عندما أصدر تودوروف أعمال الشكلانيين الروس مترجمة إلى الفرنسية . وبدأت بذلك الأسلوبية بوصفها أكثر من فنون اللسانيات صرامة ، وهي التي فجرت البيوطيقا الجديدة[2]. ولا نريد الإفاضة في الحديث عن مفهوم أدبية الأدب الذي أثاره الشكلانيون الروس الذي أفضى إلى شيوع مقترب الوظيفي في الأسلوب ، وهو الصيغة الأكثر مرونة في الصيغة البنائية اللسانية الصرف . التي تؤكد دراسة المهيمنات اللسانية ، التي تسبغ فرادة العمل الأدبي، بوصفها جزءا من التركيبة اللسانية الكلية للنص .

لقد توالت اعترافات النقاد الغربيين ولاسيما المؤسسين الأوائل بإضفاء الطابع اللساني على الحقول الأسلوبية ، فإلى جانب " رومان جاكبسون " نلتقي " ميشال أريفي "

---

( 1) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب . نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، ص 39 .

( 2) ينظر: عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، ص 237 .ثم ينظر: عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص 23 وما بعدها .

(Michel Arrivé) و " ريفاتير " ، و " دولاس " . يقول الأول:"إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من الألسنية"[1]، ويقول الثاني:"إن الأسلوبية – تعرف بأنها منهج من الألسنية"[2]، أما " ريفايتر " فإنه ينطلق من تعريف الأسلوبية بأنها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل والتي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك ، فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية « ألسنية» تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص [3]،هي تلك جملة التصريحات التي أصبحت بمثابة فرضيات العمل في التفكير الأسلوبي الحديث. وهي بمثابة المحركات التي حددت – مدا وجزرا– الإطار النظري العام لعالم الأسلوبية .

وإذا كانت اللسانيات قد عزلت اللغة عن باقي العلوم الأخرى ، حين أعلنت أن موضوع اللسانيات هو:"دراسة اللغة من أجل ذاتها ، وفي ذاتها"[4]. فإن الأسلوبين قد عزلوا الظاهرة الأدبية عن غيرها من الظواهر الأخرى بر الأدبية المتشابكة أو المتداخلة معها .وأطلق جاكبسون سنة 1919 هذه المقولة التي أصبحت منذ ذلك الوقت شهيرة: " ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب وإنما هو الأدبية ، أي ما يجعل من عمل معين عملا أدبيا" [5] فاستقلالية الشعرية رهينة بقيام الأدب بذاته في تصور الأسلوبيين ، هي دعوة أخرى إلى المنهج الوصفي في استنطاق الظاهرة الأدبية ، وهو جوهر ما دعت إليه اللسانيات في دراستها للغة دراسة وصفية محضة.

وتجدر الإشارة إلى أن العناية بالتشكيلات اللغوية السطحية قد كانت وليدة الدراسات اللسانية الحديثة ، ومن خلال تفرقه دي سوسير في مطلع القرن العشرين بين اللغة والكلام . وكانت أولى خصائص الأسلوبية من حيث كونه انتاجا فرديا قد تحددت مع تلك التفرقة وأصبح الأسلوب تحولا خارجا عن الثبات المعاقب للقوانين اللغوية العامة .

---

(1) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، ص44 .

(2) المرجع نفسه ، ص44 .

(3) المرجع نفسه ، ص 45.

(4) فرديناند دي سوسير : محاضرات في اللسانيات العامة ، ص 80 .

(5) ينظر: تودوروف: الشعرية، ص84.

إن الأسلوبية تضرب بجذورها في اللسانيات الحديثة ، لتقوم على ثنائية تكاملية جاء بها دي سوسير وأحكم استغلالها . فقد فكك مفهوم الظاهرة الألسنية إلى واقعين أو لنقل إلى ظاهرتين وجوديتين : ظاهرة اللغة وظاهرة الكلام longue-parole [1] فاللغة عنده كنز يدخره الأفراد الذين ينتمون إلى مجموعة واحدة عبر ممارسة الكلام ، وهي منظومة نحوية موجودة بالقوة في كل دماغ.... إذ أنها لا توجد تامة لدى الفرد وإنما عند المجموعة . أما الكلام فهو على عكس ذلك عمل فردي للإدارة والعقل [2]، معنى ذلك أن اللغة هي معطى اجتماعي موروث لدى كل أفراد المجتمع وليست من صنع شخص واحد بل تواضع عليها الجميع.

ونجد الأسلوبية، قد أخذت بهذين المعطيين .لأنها تدرس الخطاب الأدبي انطلاقا من لغته و علاقة اللغة بالمعنى من جهة ،وتدرس الصلات التي تربط بين التعبيرات الفردية الجماعية[3] .

وقد امتد تأثير دي سوسير على الألسنيين بعده، واتخذوا هذه الثنائية مجالا لدراستهم فأصبغوا عليها مصطلحات بحسب اتجاهاتهم ومنها : (اللغة و الخطاب / langue-discours ) ، (الجهاز و النص / système – texte ) في كتابات هيلمسليف، (طاقة القوة وطاقة الفعل/ compétences – performances ) في كتابات تشومسكي.

ولم يقتصر تأثير دي سوسير في الغربيين فقط، فثمة من الباحثين العرب من تطرق إلى هذا التفريق منهم: الدكتور محمود فهمي حجازي حيث يقول: "إن المقارنة بين اللغة والكلام على نحو ما تكون المقارنة بين النوتة وإمكانية تقديمها تختلف باختلاف أحاد العازفين[4]. إن هذا التفريق بين اللغة والكلام ، موجود ضمنيا في كل أنواع الخطاب ، فاللغة هي صورة الخطاب ، أما الكلام فهو المميز الوحيد للرسالة(الخطاب).

---

(1) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب . نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، ص 34 .

(2) عدنان حسين قاسم : الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد شعر العربي ، ص 30-31 .

(3) محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، الشركة المصرية د. ط، د. ت ، ص 186 .

(4) عدنان حسين قاسم : الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص 31

وتبعا لهذا، لم يرغب بالي في هذا التقسيم ، إذ عمد إلى التفريق بين الخطاب الحامل للحدث الابلاغي البحت، والثاني الحامل للشحنات العاطفية والقيم التعبيرية . فاللغة في الواقع تكشف في كل مظاهرها وجها فكريا ووجها عاطفيا ، ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من استعداد فطري وحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون فيها[1]. لتأتي الدراسة الأسلوبية مركزة على تتبع آثار الشحنات في الخطاب، وتأثيرها على الملتقي فجاء بعده أتباعه وحصروا مفهوم الأسلوبية في الخطاب الفني فقط ، أي إخراجها من دائرة الخطاب الابلاغي (الحدث الابلاغي). وبغض النظر عن كل هذه التقسيمات ، فالأسلوبية تدرس اللغة محققة في الكلام أبناء البنية اللغوية الواحدة .

إن المبدأ المحرك للنظرية الأسلوبية هو اعتبار أن الفصل بين لغة الأثر الأدبي ومضمونه من شأنه أن يحول دون النفاذ إلى صميم نوعيته ، لذلك تفادت الأسلوبية في جل إتجاهاتها هذه الثنائية المصطنعة ، وأقامت نوعية الأثر الأدبي على محور الروابط بين الصياغة التعبيرية ، وهو الجانب الفيزيائي من الحدث الألسني والخلفية الدلالية التي تمثل الجانب التجريدي المحظ ، وكان مرمى الأسلوبيين عامة تنزيل عملهم منزلة المنهج الذي يمكن القارئ من ادراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا ، مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية[2]. وبهذا الفهم إتجهت الأسلوبية نحو علم تحليلي تجريدي يهدف إلى إدراك الموضوعية في الحقل إنساني عبر منهج عقلاني ، وهو الطريق الذي رسمه سوسير من خلال نبذه لفكرة الفصل بين قطبي ثنائية (شكل ، مضمون)، وإعطائه الأولوية لمنطق الروابط أو العلاقات بين الوحدات ، فالكلمات فالجمل من أجل تحقيق الصلة الوثقى بين مختلف الأنساق اللسانية .

ويتمظهر هذا الهدف العام للسانيات السوسيرية في تأكيدات الأسلوبيين على البحث في تلك العلاقات المتبادلة بين الدوال والمدلولات عبر التحليل الدقيق للصلة بين جميع العناصر الدالة وجميع العناصر المدلولة ، بحثا يتوفى تكاملها النهائي ويقتصر عند الممارسة العملية على أهمها وأخطرها ، وهنا تبرز المشكلة الرئيسية في علم الأسلوب ، وهي التماس بين هذين الجانبين : الجانب الطبيعي المتمثل في الدوال ، والجانب المعنوي

---

(1) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، نحو بديل ألسني في نقد الأدب ، ص36 .

(2) Michel Riffaterre : Essais de stylistique structurale paris , Flammarion . 1971 .p. 14 .

أو الروحي المتمثل في المدلولات ، ومما تجدر الإشارة إليه أن ثنائية الدال والمدلول بمفهومها السوسيري كانت بمثابة حجر الزاوية في التأسيس للأسلوبية باتجاهاتها المتباينة – يضاف إلى ذلك ثنائية– المحور النظمي والاستبدالي ، فجورج مولينيه مثلا ، اعتمد على تمييز سوسير بين هذه الثنائية . فالإشارة اللغوية في نظر دي سوسير تقوم بدورها في التواصل ، أنها توجد في إطار مجموعة من الإشارات يرتبط بعضها بالبعض الآخر بواسطة علاقات محددة ، تتوزع على محورين أساسيين هما :

أ- **المحور النظمي:**

الذي تنتظم عليه الوحدات اللغوية لتؤلف سلسلة معينة من الكلام (في مقاطع وكلمات وجمل).

ب- **المحور الاستبدالي:**

الذي تنتظم عليه العلاقات بين كل إشارة من الإشارات الموجودة في المرسلة الكلامية ، والإشارات الأخرى التي تنتمي إلى اللغة نفسها . وهي علاقات تربط في ذهن المتكلم و السامع بين الإشارات التي تنتمي إلى نمط واحد وتقوم بوظيفة لغوية مشتركة ، وهي تستطيع بالتالي أن يحل بعضها محل البعض الآخر في سياق السلسلة الكلامية نفسه.

والعلاقات بين الإشارة اللغوية الواحدة والإشارة اللغوية الأخرى علاقات تمايز ومفارقة على المحور النظمي وعلاقات تنافر وتضاد على المحور الاستبدالي . والعلاقات النظمية هي علاقات حضورية في حين أن العلاقات الاستبدالية هي علاقات غيابية ، يتحدد الحاضر منها بالغائب ، والتراكيب على أنواعها متجاورة ومتجابهة في آن معا . وذلك تبعا لمبدأ التجاور والتضاد. ويؤكد بسام بركة أن مولينيه قد انطلق من هذا المنهج السوسيري في تحليله لاشتغال اللغة ، بهدف تحديد خصوصية الخطاب الأدبي في كونه يقلب لعبة هاذين المحورين[1].وإن كانت الإشارة اللغوية عند سوسير تتكون من الدال والمدلول ، أو من الشكل الصوتي والمفهوم ، فإن الأسلوبية في مقاربتها للصوت تهتم بالتكرار المعبر لبعض النغمات والسمات الصوتية والنبرات المميزة والتراكيب الإيقاعية .....الخ ، أما بالنسبة للمدلولات ، فلابد من التمييز بين النواة والدلالية والقيم الإيحائية ،

---

( 1) ينظر: جورج مولينيه : الأسلوبية ، ترجمة وتقديم بسام بركة ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1، 1999، ص 8 – 10 .

ولا تكـــون كـــل هذه المظاهر هدف الأسلوبية وحقلها إلا من خلال عملها ضمن السياق النصـــي ، وفي حال لم تكن ضرورية في التركيبة النحوية أو في المدى الاخباري ، هذه المفاهـــيم اقتبسها جورج مولينيه من سوسير ، حيث اعتمد في تحليله للمدلول على التمييز بين نوعين من الدلالة ، الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية . كما يرى بسام بركة[1].

ثمـــة قاسم مشترك بين التحليل اللساني للغة النصوص الأدبية والتحليل الأسلوبي، فلو تقبلنا الرأي القائل بحصر مستويات التحليل اللساني في أربعة هي الصوتي والمعجمي والـــنحوي والدلالي ، لأصبح بوسع التحليل الأسلوبي أن يتدرج على النمط نفسه ، وعندئذ نـــبدأ مـــن علـــم الأسلوب الصوتي الذي يبحث في وظيفة المحاكاة الصوتية وغيرها من الظواهـــر من الوجهة التعبيرية . كما يصبح لدينا علم أسلوب المعجم للبحث في الوسائل التعبـــيرية للكلمـــات فـــي لغـــة معينة ، وما يترتب على ظواهر نشأتها وحالات الترادف والإبهام والتضاد والتجريد والتحديد والغرابة والألفة .

فـــيها من نتائج،ثم يتدرج هذا البحث في تحليل الصور على المستوى نفسه ، وإن أدى ذلـــك إلـــى الصـــعود المتتابع إلى ما يتلوه ، بما يأتي علم أسلوب الجمل ليختبر القيم التعبـــيرية للتراكيب النحوية على ثلاثة مستويات أيضا : مكونات الجمل من صيغ نحوية فردية والانتقال من نوع محدد من الكلمات وحالات النفي والإثبات . وغيرها ،ثم الوحدات العليا التي تتألف من جمل بسيطة ، منتهيا بتكوين اللغة المباشرة وغير المباشرة، من مطلقة وحرة وما سواها . ثم ينتقل البحث الأسلوبي إلى مجال الدلالة فيكشف عن دلالة الوحدات فالكلمات فالمركبات من أجل الوصول إلى ربط هذه الدلالات الجزئية بالدلالة الكلية للنص . فمداعـــبة النص في ضوء هذه المستويات تتبع أساسا من عطاءات المد السوسيري وإن ارتـــدت هـــذه المداعبة طابعا أسلوبيا . وفي هذا السياق يشير محمد كريم كواز إلى أثر اللســـانيات الـــنظرية في الأسلوبية « إن اللسانيات النظرية وفروعها (الصوتية والنحوية والدلالـــية) ســـيكون لها أثركبير في تطوير ما يعرف بـــ(الأسلوبية الأدبية)، ولا سيما من حيث استفادتها من المجالات الصوتية والتركيبية والدلالية » [2]. يضاف إلى ذلك استفادة الأســـلوبية مـــن اللســـانيات البيولوجية والرياضية . وسيكون للفرع الأول ارتباط وثيق

---

(1) ينظر: جورج مولينيه : الأسلوبية ، ترجمة وتقديم بسام بركة ، ص 10 – 11 .

(2) محمد كريم الكواز : علم الأسلوب . مفاهيم وتطبيقات ، دار المنشورات ، جامعة السابع من أبريل ، ليبيا ، ط1 ، دت ، ص 78 .

بأسلوب الكاتب وأسلوب الخطيب خاصة.وذلك من حيث بلاغته وفصاحته ، وأثر ذلك على المتلقي . كما هو الحال عند الكتاب والأدباء والخطباء . الذين قد يصابون بمرض كلامي والذين يمكن أن يحدث عندهم ما يسميه الجاحظ: العي والحصر واللثغة .

أما الفرع الثاني وأعني به اللسانيات الرياضية ، فقد قامت على أنقاضه الأسلوبية الإحصائية ، وهذا الفرع يختص بالبحث في اللغة من أجل تطويعها في أطر نظرية ، وذلك لتخزينها في الحاسوب بعد ضبط قواعدها الصوتية والدلالية . وجعلها مجردة لتكثيفها ووضعها في برامج خاصة تفيد في الدقة والعلمية والسرعة القصوى في البحث اللغوي . وفي الترجمة الآلية. (1)

وإذا كانت اللسانيات الحديثة قد ميزت بين مجموعتين من المشكلات ، إحداهما توقيتية ثابتة والأخرى تاريخية متطورة ، فإن علم الأسلوب اعتمد هو الآخر على التطفل على هذا التمييز ، فالوصف التوقيتي الثابت لا يأخذ في حسبانه الإنتاج الأدبي في مستوياته كلها فحسب ، بل يعتد أيضا بهذا جزء من التراث الذي ظل حيا أو خضع لعملية إحياء في مرحلة معينة ، فاختيار الكتاب الكلاسيكيين وإعادة تفسيرهم طبقا للاتجاهات الجديدة يعد مشكلة جوهرية تتصدى لها الدراسات الأسلوبية الوصفية . كما أن الاقتراب التاريخي التطوري سواء كان في فن الشعر أو في علم اللغة يعني بالمتغيرات وبالعناصر المستمرة الدائمة على نحو يؤدي إلى أن يكون فن الشعر التاريخي الموسع أو تاريخ اللغة مجموعة من الأبنية المتراكبة القابلة للتحليل على أنها سلسلة من الموصوفات التوقيتية المتتالية[2]كما يرى جاكبسون .

إلى جانب هذه المؤثرات اللسانية ، ثمة مؤثرات أخرى ، تتمثل في مبدأ الاختلافات ، وهوالمبدأ الذي أقام عليه سوسير مفهومه للنسق أو النظام وقد أخذ الأسلوبيون دلالة هذا المصطلح ، واشتغلوا عليه بمصطلح آخر هو الانزياح أو الانحراف، فبواسطة هذه الآلية الإبداعية يتم شحن الملفوظات النصية بدلالات إيحائية جديدة ، و ذلك من خلال كسر مجمل العلاقات المنطقية بين الكلمات ، الشيء الذي أدى إلى ميلاد اعتباطية العلامة في ضوء هذه الانزياحات ، فالدال لا يشير إلى مدلول ثابت في عرف الأسلوبيين ، والواقع

---

(1) محمد كريم الكواز : علم الأسلوب . مفاهيم وتطبيقات ، ص 78 ، 79 .

(2) ينظر: صلاح فضل : علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة . مجلة فصول القاهرة مج5 ، ع1 ، سنه1984 ، ص58

أن هـذا الـدأب الجديد في تصور الدليل أو العلامة ، والعلاقة الرابطة بينهما هو من ابتكار اللسانيات السوسيرية .

وتبقى اللغة قاسما مشتركا كبيرا بين الأسلوبية واللسانيات ، بل هي آلية من آليات الاشـتغال الأسـلوبي واللسـاني على حد سواء ، وهي مادة هذا الاشتغال أيضا ، فوقائع الأسـلوب لا يمكـن الـتقاطها إلا على مستوى اللغة ، إذ هي أداته الناقلة ، فكل من هذه الدراسـات اللسـانية والأسلوبية:« تنطلق من المادة ذاتها أي من اللغة في أدائها لوظائفها الجمالـية في العمل الأدبي . وتصبح هذه المصطلحات صيغا متعددة لقصد واحد ، يبحث عـن المـنهج الملائم ، ويلتمس له التوصيف الذي يتناسب مقولاته النظرية، ومركز الثقل فيه»[1] ، وبالرغم من هذا الاشتراك بين حقلي الأسلوبية واللسانيات ، فثمة فرق جوهري بين الوقائع الأسلوبية والوقائع اللسانية في الأهداف والنتائج ، فالوصف اللساني للغة يضل مشروعا حتى إذا افترض جملا نحوية أبعد من تلك التي تظهر في النصوص اللغوية التي يعتمد عليها في التوصيف ، أما التحليل الأسلوبي فهو للوهلة الأولى تصنيفي في جوهره ، لا يعـتمد على الافتراضات وقيمته في حالة الشعر لا تتوقف على كفاءته في انتاج أشعار جديدة ، وبعبارة أخرى فإن التحليل اللساني يؤدي إلى نحو يولد جملا تشمل ما لوحظ في الواقع ، وما لم يلاحظ حدوثه ، أما هدف التحليل الأسلوبي فهو الوصول إلى تنميط يشير إلى الملامح المشتركة بين نوع معين من النصوص . ويمكن أن ينقسم فيما بعد إلى أنواع فرعـية ، وكـل نص مختلف يتم تحديده في ضوء مجموعة من الخواص المعينة المتمثلة فيـــــه.

ويجـب التأكـيد أن الأسـلوبية تستعمل أدوات الألسنية في عمليات التحليل ولكنها تفارقهـا ، إنهـا تستخدمها لأغراض أخرى مغايرة وإذا ارتضينا مع جاكبسون أن تكون الأسلوبية فنا ألسنيا ، فإن ذلك يضيق مجالاتها ، فيجعلها تعمل في حدود الدائرة التي عنى بها شارل بالي الذي أخرج النص الأدبي من حظيرة اهتمامه ، ولكن جاكبسون يهدف إلى أن يجمع الأسلوب بين دائرتي الناقد الأدبي والعالم اللغوي .

**هـذه هـي أهم النقاط المشتركة بين الأسلوبية واللسانيات ، فقد غدا الأثر اللساني واضـحا وسـاطعا فـي جبيـن الأسلوبية ، ابتداء بتصريحات النقاد الغربيين المنظرين**

---

**(1) ينظر: صلاح فضل : علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة ، ص 52 .**

لاتجاهات الأسلوبية ، وفي القول بمبدأ استقلالية اللغة عن باقي الظواهر العلمية الأخرى ، وفي القول بالنظرة الوصفية والثنائيات لاسيما ثنائية الدال والمدلول ، والصوت والمعنى والمحـــور التوقيتي الثابت والزمني المتطور ، ومبدأ الاختلاف والاعتباطية وما إلى ذلك من مستويات المقاربة في منعطفاتها الصوتية والمعجمية و النحوية والدلالية . يضاف إلى ذلك أن كليهما اتخذ من اللغة آلية ومادة طيعة للمقاربة ، كل هذه المؤثرات اللسانية جعلت من الأسلوبية حقلا ألسنيا متميزا.

## 10- اتجاهـــات الأسلوبيـــة :

إن أهـم مـا يميـز الخطاب الأدبي هو زئبقيته الدائمة ، من حيث هو مجرة من المدلـولات السابحة في فضاء دلالي مكثف بالإيحاءات والإيماءات ، فهو ليس مجرد بناء هرمي أو قوالب لغوية فحسب ، بل هو دلالات وانزياحات عن المعاني الظاهرة والمألوفة ، لا يمكـن حصـر ناتجهـا الدلالـي في زاوية معينة . وتبعا لذلك فقد تباينت اتجاهات الأسلوبية ، بتباين مرتكزها الأسلوبي وهو مرتكز يتكون من عناصر ثلاثة ، هي : النص كينـونة مستقلة عن كل ما حولها و علاقة النص بمبدعه كونه يحمل ميسم صاحبه ، فكره وشخصيته عما كان يقصده صاحب النص ، أو ما تجليه بنية النص من دلالات موضوعية مستقلة عن كل ما حولها . وقبل الخوض في مختلف التفاصيل المنهجية التي قامت عليها هـذه الاتجاهـات نشير إلى أنها قد اتكأت في مجملها على أرضية لسانية محضة ، حيث نستنشـق مـن روح هـذه الاتجاهات عطاءات المد اللساني في صورته السوسيرية على المستوى النظري والإجرائي . وسنعرض فيما يلي إلى أهم هذه الاتجاهات :

### 10-1- الأسلوبية التعبيرية (الوصفية):

وراندهـا هـو" شارل بالي " (chare-baley) أحد تلامذة فيرديناند دي سوسير . ومن الأعمال النقدية التي خلفها شارل بالي في مجال الأسلوبية نذكر: مقـال بعنوان : « الأسـلوبية الفرنسية» والذي نشره عام 1902 . ثم ألحقه بكتاب « الوجيز في الأسلوبية »، يضاف إلى ذلك « مصنف الأسلوبية الفرنسية» وما إلى ذلك من الآثار النقدية الأخرى كـ « اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية » و « اللغة والحياة » [1].

---

(1) ينظر: بيار جيرو : الأسلوب والأسلوبية ص 34 – 37 .

وقـد انطلق شارل بالي في تأسيسه لملامح هذا الاتجاه من دراسته للبلاغة القديمة حيـث اهتم فيها بالنبر والصور والأساليب ، غير أنه لم يتوقف عند قواعدها الجامدة ، بل اهـتم بالقـيم التعبيرية والانطباعية اللذان يختزلهما الأسلوب على شكل شحنات وموجات عاطفـية مـتدفقة ، فالأسـلوبية: « تـدرس وقـائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانـية، أي أنهـا تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا ، كما تدرس فعل الوقـائع علـى حساسـية »[1] فقد أشار بالي إلى أن اللغة هي صورة الفكر وهي حاملة لوجـدان متكلم ، ويكون لها أثر عند المتلقي ، كما هوعند المتكلم و تشكل هذه الومضات الوجدانية مجال البحث الأسلوبي عند بالي .

إن الأسـلوبية التعبيرية تعني بالقيم التعبيرية والمتغيرات الأسلوبية وذلك من خلال دراسـة العلاقة بين الصيغ والفكر . فهي لا تخرج عن نطاق اللغة ، ولا تتعدى وقائعها ، ويعـتد فـيها بالأبنية اللغوية ووظائفها اعتداداوصفيا بحتا [2]، فأسلوبية التعبير تهدف إلى دراسـة القـيم التعبـيرية (اللغوية) الكامنة في الكلام ، أو المثارة فيه ، وهي تختلف عن الـدرس البلاغي القديم في كونها لا تقف عند الأنماط التقليدية المتعارف عليها ، بل تمتد إلـى الكـلام في مقولة اللامتناهية ، وتقف على نحو خاص أمام الكلام المنطوق لتلاحظ العلاقـة القائمـة بين المحتوى الوجداني (المضمون العاطفي) ، والتركيب الذي جاء عليه الكلام .

إن اهـتمام بالي بالمحتوى العاطفي جعله لا يعير اهتماما كثيرا بالجوانب الجمالية وتركـيزه علـى الكـلام المـنطوق ، صرفه عن الاهتمام بالأسلوب الأدبي ، وتصنيفه للإمكانـيات الكامنة أو المثارة في اللغة ، شده إلى دراسة القوة التعبيرية في لغة الجماعة، دون الاهـتمام بالتطبـيقات الفردية لها ، وانتهاج بالي لهذا الاتجاه الوصفي ، جعله على رأس مدرسـة الأسلوبية الوصفية ، من حيث طرحه حول التعبير سؤالا محددا هو (كيف) ، وعـدم اهتمامه بأسئلة أخرى تتصل بجذور التعبير ، أو مصادره[3]، وهذا الطرح الذي تقدم به شارل بالي في تركيزه على المضامين الوجدانية ، انطلاقا من التنقيب في مختلف الأبنـية الأسـلوبية ، كـل ذلك لم يمكن بالي من تلافي وتحاشي النقص الذي وقعت فيه

---

(1) ينظر: بيار جيرو : الأسلوب والأسلوبية ، ص 35 .

(2) ينظر: محمد عزام : الأسلوبية منهجا نقديا ، ص 45 .

(3) ينظر: محمد كريم الكواز علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات ، ص 99 .

مدرسته حين قصرت اهتماماتها على اللغة المنطوقة من ناحية ،وحين أحجمت عن وضع تصـــوراتها اللغويـــة موضـــع التطبـــيق من ناحية ثانية ، وكان نتيجة ذلك أن طلب هذه المدرســـة بمعزل عن الحركة الأدبية في أوروبا والعالم في القرن العشرين . لكن مدرسة البنيوييـــن غمست نفسها في قلب الحركة الأدبية ، وأصبحت كتابتهم رمز المدرسة حية ، زاوجت بين الدراسات اللغوية والنقدية ، وأخصبت الفرعين في وقت واحد . غير أن هذه المزاوجة بين الدراسات اللغوية والنقدية ليست من ابتكار البنيويين ، وإنما هي ترجع إلى اتجـــاه آخر في دراسة الأسلوب ، كان قد واكب اتجاه بالي ، وهو اتجاه المدرسة المثالية الألمانـــية ، و يطلق عليه اسم الأسلوبية الفردية . أو الأسلوبية الأدبية ، الذي يندرج تحت الأسلوبية التكوينية .

**10-2 - الأسلوبية الأدبية (أسلوبية الكاتب) :**

ويمـــثل هذا الاتجاه العالم النمساوي لويس بيدزر (louis pidzer) الذي نمى هذا الاتجـــاه محـــولا إيـــاه إلى نظرية متكاملة في النقد اللغوي أو الأسلوبية الأدبية ، ومجال دراســـتها هو علاقة التعبير بالفرد والجماعة ، كما تدرس حيثيات هذا التعبير في علاقته بالأشـــخاص المتحدثيـــن به ، وتحدد أيضا بواعث اللغة وأسبابها ، وهي من هذا الجانب أســـلوبية توليدية ، وقد ركز لويس بيدزر على دراسة الأسلوب الفردي لكاتب من الكتاب، أو أســـلوب أمـــة من الأمم. كما اهتم بدراسة اللغة ودراسة جسم العادات اللسانية الحديثة لفرد من الأفراد ، بهدف الوصول إلى توضيح علاقة اللغة بالأدب ، من خلال جسر أقامه بيـــن علـــم اللغة والأدب [1] ، وما يؤكده لويس بيدزر أن كل سمة أسلوبية هي عبارة عن تفـــريغ أسلوبي فردي ، أو هي طريقة خاصة في الكلام ، تنزاح عن الكلام العادي مؤكدا بذلك أن كل انزياح عن القاعدة . ضمن النظام اللغوي – يعكس انزياحا في بعض الميادين الأخرى .

وقد حدد لويس بيدزر اتجاهه الأسلوبي في ضوء المحطات التالية:

1- النقد ملازم للعمل ، وهذا يعني:"أن النقد يبقى يلازم العمل الفني".

---

(1) ينظر: بيار جيرو : الأسلوب والأسلوبية ، ص 48 .

2- إن كل عمل يشكل وحدة كاملة ، وفي المركز نرى فكر المبدع الذي يشكل مبدأ التلاحم الداخلي للعمل ، وهذا ما أطلق عليه لويس بيدزر "جذره الروحي" أو ما يعرف بالمخرج المشترك.

3- يجب على كل جزئية أن تسمح لنا بالدخول إلى مركز العمل ، وهذا الأخير يعطينا مفتاح العمل .

4- إننا ندخل العمل حدسا ، وندخله إلى مركز العمل ، ومن هذا إلى المحيط العمل .

5- ما إن يتم إعادة العمل هكذا حتى يضم إلى المجموع .

6- إن هذه الدراسة الأسلوبية تتخذ إحدى السمات اللغوية نقطة انطلاق .

7- إن السمة المميزة عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي .

8- يجب على الأسلوبية أن تكون نقدا ظريفا [1].

كما تعني الأسلوبية الفردية أيضا بدراسة الخطاب الأدبي وهذا ليس من ناحية النظام اللغوي فقط بل هي تركز وتبحث في حالة الأديب الذي هو قائل أو كاتب هذا الخطاب الأدبي ولهذا فهي تسعى إلى أن تقيم علاقة بين النص الأدبي وتربطه بحالة مبدعه النفسية . لقد نشأت أسلوبية سبيتزر على أنقاض بالي التعبيرية وتعتمد الأولى في دراستها الكلام المتداول بين أفراد المجتمع ، إذ إنها تعد ولبدة التعاملات الاجتماعية.

وثمة تقاطع شكلي بين هذين الاتجاهين وهذا ما عناه الدكتور علي رضا النحوي: "أن كلا من الأسلوبية الفردية والتعبيرية تلتقيان في أن كليهما يدرس الخطاب الأدبي بهدف التحليل الأسلوبي من خلال البنى اللغوية ووظائفها داخل النظام اللغوي "[2].
لقد ركز " لويس بيدزر " في دراسته الأسلوبية على الحدس وهذا نتيجة الفلسفة الوضعية ومن ذلك قام بحصر قيام الحدس على الفن وتكون هذه الحدسية أي " الفن" هي بالضرورة تعبيرية ، فما لا يتحقق في العبارة لا يعد حدسا بل هو طبع ، فليس للذهن من حدس إلا

---

( 1) ينظر: بيار جيرو : الأسلوب والأسلوبية ، ص 53 .

( 2) ينظر: عدنان رضا النحوي : الأسلوب والأسلوبية العلمانية والأدب الملتزم في الإسلام دار النحوي للنشر والتوزيع ،الرياض ، ط1 ، 1999 ، ص164 .

حيـــن يعمل ويشكل ويعبر ، وأن من يفصل الحدس عن العبارة لن يهتدي أبدا إلى الجمع بينهما ، وهكذا فالفن عنده إذن هو اللغة[1].

هذا وقد تطرق لويس بيدزر إلى ثنائية الشكل والمضمون ، داعيا إلى الوحدة بينهما ، مـــتأثر في ذلك بدعوة بكروتشه في باب الجماليات ، كما أنه أعطى الأولوية للشكل في الحـــدث الجمالـــي بقولـــه :« من المسائل الأكثر طرحا في علم الجمال تلك التي تعلقت بعلاقـــة المـــادة بالشكل ، أو كما يقولون عادة " عن المضمون والشكل " هل يكمن الحدث الجمالي في المضمون وحده أو في الشكل وحده أم فيهما معا.» ؟ وتبقى قضية الدعوة إلى الوحدة بين الشكل والمضمون من القضايا التي حظيت باهتمام كبير عند البلاغيين القدامى . ودعـــاة الأســـلوبية في الدرس الحديث ، والذي لم يحض بمثل هذه الأهمية هو الناتج الجمالـــي الذي يمثل ركنا ثالثا في النص الأدبي . بعد ركني الشكل والمضمون ، إنه ركن الـــرؤيا الشعرية ، وسنرى النقطة المعتمة التي وصلت إليها اتجاهات النقد الاحترافي من جراء إهمالها لهذا القطب . الثالث في العملية الإبداعية .

وإذا كان لويس بيدزر قد دعا إلى أسلوبية الفرد أو الكاتب فإنه قد بنى هذه الدعوة علـــى علـــم اللغة وعلم الدلالة بشكل خاص ، حيث اعتبر هذين العلمين رافدا أساسيا في البحث الأسلوبي لكونهما يمثلان أداة ومدخل إلى النص الوصفي ، ووسيلة ربطه بصاحبه هـــذا من جهة وربط الأثر الأدبي بالتحولات التاريخية الحقيقة الملفوظ والمكتوب وتعدد الدال والمدلول من جهة أخرى[2] ، وما تطمح إليه أسلوبية لويس بيدزر هو الوصول إلى نفســـية المبدع وميوله ومنازعاته ، لأن روح المبدع هي بمثابة النواة المركزية التي يدور حولهـــا نظـــام الأثـــر كلـــه ، وفـــي هـــذا المنعطف يبدو تأثر" لويس بيدزر" بالدراسات الســـيكولوجية لأن هـــذا الاتجاه يسعى إلى التعمق في أغوار الذات المنتجة بوصفها ذات متفردة بتجربة نفسية خاصة ، أنتجت عملا أدبيا متفردا .[3]

هـــذا وقـــد تعرض لويس بيدزر إلى المجال الذي تشغله المقاربة الأسلوبية ، حيث عمل على تصميمه في ست نقاط جوهرية ، سنكتفي بالإشارة إلى ثلاث منها وهي :

---

(1) عبد الله الحولة : " الأسلوبية الذاتية أو النشوئية " مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مج 5 ، ع1 ، مصر ، 1984 ، ص 84 .

(2) ينظر: شكري محمد عياد : اتجاهات البحث الأسلوبي ، ص 87 .

(3) المرجع نفسه ، ص 85 .

1- المنهج ينبع من الإنتاج الأدبي ،وليس من مبادئ مسبقة ، وكل عمل أدبي مستقل بذاته .

2- الانـــتاج كل متكامل ، وروح المؤلف هي المحور الشمسي الذي تحوم حوله بقية الكواكب ونجومه ، ولا بد من البحث عن التلاحم الداخلي.

عندما تتم إعادة تصور عمل ما، فإنه ينبغي البحث عن موضعه في دائرة أكبر منه هي دائرة الجنس الذي ينتمي إليه ، والعصر ، والأمة ، فكل مؤلف يعكس ورح أمته[1] ، ومعـــنى ذلـــك أن الناقد الأسلوبي لا يدخل على النص الأدبي بمعايير نقدية جاهزة ، لأنه النص هو الذي يملي معاييره الخاصة ، وتبقى روح المؤلف في هذه الدائرة الأسلوبية هي المحـــور الشمسي الذي تستقطبه آليات النقد الأسلوبي ، والمؤلف هنا لا يشغل دائرة ضيقة مـــادام يحمـــل صورة عصره وأمته ، فكأن " لويس بيدزر " بهذا التصور أراد أن يعطي أهمية خاصة لروح المؤلف ، الروح التي أعلنت موتها مع البنيويين .

ورغم ما توصل إليه لويس بيدزر من نجاح إلا أن اتجاهه الأسلوبي لم يكن بمنأى عـــن جملـــة من الانتقادات ، فقد أخذ عنه ريفاتير إغراقه في الذاتية ، والانطباعية الأمر الـــذي أدى بتحلـــيله الأسلوبي إلى الاتصاف بنسبة التحليل والابتعاد عن الموضوعية وما يـــأخذه " ريـــنه ويلك "(Rene Wilke)عن أسلوبية لويس بيدزر هو أنه جعل اللغة آخر مـــرحلة فـــي التحليل حيث بدأ لويس بيدزر بالتحليل الإيديولوجي السيكولوجي ثم عاد إلى اللغـــة ليؤكد ما توصل إليه[2] ، وهنا يبدوا التعارض قائما بين علم اللغة كمنطلق والتحليل الأيديولوجـــي والنفسي كغاية ، ذلك لأن لويس بيدزر قد أعطى اهتماما خاصا لعلم اللغة فـــي حيـــن تحـــول هـــذا العلم على الصعيد الإجرائي إلى آلية من آليات التأكيد عما هو إيديولوجي ونفسي .

ويرى صلاح فضل أن هذه البحوث الأسلوبية النفسية على أهميتها وتشويقها تنزع إلـــى الـــتحديد وإلى وضع الهياكل النظرية بغض النظر عن صلاحية المنهج ذاته لدراسة أدبـــاء معينيـــن ، وعدم صلاحيته لدراسة غيرهم ، أي أن هذا المنهج يمكن أن يطبق في حـــالات خاصة مؤاتية فحسب ، ثم إنه يغفل العناصر الجمالية في الأسلوب مع أن الهدف

---

(1) ينظر: محمد كريم الكواز : علم الأسلوب . مفاهيم وتطبيقات ، ص 102 – 103 .

(2) ينظر: عدنان حسين قاسم : الإتجاه الأسلوبي البنيوي في النقد الشعر العربي ص62.

الأساسي من البحث ينبغي أن يكون هو النص لا المؤلف ، ويجب أن يتركز البحث في التأثيرات الأدبية من اللغة . والوسائل الإيحائية التعبيرية التي استعان بها المؤلف . على تحقيق قدرة الكلمات ونفاذها ، ويبدو من عرض هذه الملاحظات أن المنظور الذي يرتضيه الباحثون يتجاوز حدود التذوق الشخصي ، والاعتماد على الحدس في رصد الظواهر الأسلوبية[1].

وبهذا التصور يمكن القول إن الأسلوبية الفردية قد نظرت إلى العمل الأدبي نظرة ناقد انطباعي اكتفى برصد الملاحظات الذاتية التي اعترته من خلال لقائه بالنص لقاء مباشرا ، استهدفت فيه المقاربة الأسلوبية الفرد أو الشخص مهملة بذلك عناصر الأبنية اللغوية وما تكتنزه هذه العناصر من إيحاءات ودلالات يكشف عنها جملة من العلاقات التي تربط بين مكونات البنية. هذه النقائص إلى ميلاد اتجاه أسلوبي جديد عني ببنية النص ، إنه الأسلوبية البنيوية .

**10-3- الأسلوبية البنيوية:**

ويمثلها كل من رومان جاكبسون وميشال ريفاتير ، وترى أن النص بنية تشكل جوهر قائما بذاته ، ذا علاقات داخلية متبادلة بين عناصره وليس النص الأدبي نتاجا بسيطا من العناصر المكونة ، بل هو بنية متكاملة تحكم العلاقات ، بين عناصرها قوانين خاصة بها ، ولا يمكن أن يكون للعنصر فيها وجود فيزيولوجي أو سيكولوجي ، إلا في إطار البنية الكلية للنسق ، وعلى هذا الأساس لا يمكن تعريف أي عنصر منفصل إلا من خلال علاقاته التقابلية و التضادية بالعناصر الأخرى في إطار بنية الكل[2] ، ويرى ريفاتير أن الأسلوبية تتحول إلى قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ وذلك عن طريق إبراز بعض عناصر السلسلة الكلامية ، ومن ثمة حمل القارئ على الانتباه إليها ، بحيث إذا ما غفل عنها تشوه النص وفقد أبعاده الجمالية ، ويتجلى ذلك في اهتزاز بنيات النص الأدبي ، لأن النص قائم عل هذه البنى وإذا قام الناقد أو الدارس بتحليل هذه البنى وجدها ذات دلالات خاصة ، وهي التي تسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب

---

(1) ينظر: صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ص 150.

(2) ينظر: بيار جيرو : الأسلوب والأسلوبية ، ص 32 ، ولمزيد من التوسع يراجع محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا ، ص 78 وما بعدها .

يـــبرز ويظهـــر[1] ، وقد انصب محور العمل عند ريفاتير على البنى النصية وعلاقاتها ببعضها ، وذلك بهدف إبراز القيمة الأسلوبية للإشارة داخل النظام[2].

والإشارة بدورها تنتسب إلى بنيتين :

- بنية الرسالة: التي تحتل الإشارة فيها موقع التركيب المحدد .
- بنـــية القانون: وهي التي تحدد مكان الإشارة في فئة الاستبدال[3]، ومن كل هذا نلاحظ أن البنية تقوم على مفهومين :
  - بنية نسقية : وهي مفهوم تقليدي .
  - بنـــية استبدالية: تأخذ الإشارات منها وظائفها وقيمها ، وهناك بنية الخطاب وهي بنية تركيبية ، تأخذ الإشارة منها آثارها المعنوية ، وهذا ما يعرف بمبدأ الاختيار والتأليف.

ومما سبق نلخص إلى أن الأسلوبية البنيوية هي رؤية نقدية مزدوجة أو مركبة من زمرتيـــن نقديتيـــن هما البنيوية والأسلوبية ، حيث يتحول النص في ضوء هذا الاتجاه إلى بنـــية قائمـــة بذاتهـــا تتخللها علاقات داخلية تجمع بين عناصر هذه البنية ولا يكون لأي عنصر قيمة جمالية إلا من خلال علاقته بالعناصر الأخرى ، ويستهدف التحليل الأسلوبي القيمة الأسلوبية للإشارة في تموضعها البنيوي . وقد لخص " محمد عزام " هذه الاتجاهات الأسلوبية الثلاثة بشيء من الوضوح والتفصيل [*].

### 10-4- الأسلوبية الوظيفيـــة:

ورائدهـــا " رومـــان جاكبسون " ، وتعنى بوظائف اللغة ونظريات التواصل ، فقد اشتهر جاكبسون بترسيمة الرسالة الاتصالية وتحليله من خلالها للوظيفة الشعرية في اللغة، حيـــث تصـــور جاكبســـون خريطة تجسيدية توضح المراحل التي تمر بها (الرسالة) بين المرسل (المتكلم والمؤلف) والمستقبل (السامع أو القارئ) . وهذه الخريطة يمكن أن ترسم على الشكل الآتي :

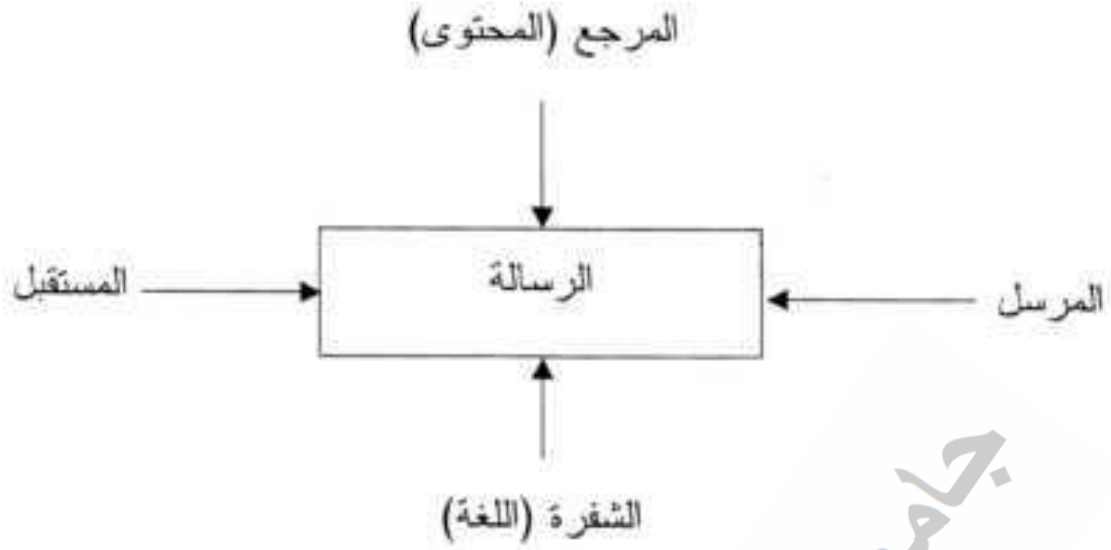
---

(1) ينظر: عدنان رضا النحوي: الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية الأدب الملتزم بالإسلام . ص 165، 166 .

(2) ينظر: بيار جيرو : الأسلوب والأسلوبية ، ص 74 .

(3) المرجع نفسه ، ص 75، 76 .

(*) يراجع محمد عزام : الأسلوبية منهجا نقديا ، ص 78 وما بعدها .




يحمل كل اتصال بشري لغوي هذه العناصر بالضرورة سواء كان الاتصال مباشرا أو غـير مباشر. والوسائل اللغوية التي يتم بها التوصيل تختلف تبعا لعوامل كثيرة ، ولكن تبقى بعض الثوابت التي تتحكم في هيكل البناء اللغوي ، ويمكن أن تكون مفتاحا له ، هذه الثوابـت يسـميها جاكبسون المواصلات أو مغيرات السرعة ، ومن بينها التقسيم الثلاثي للضـمائر المتكلم والمخاطب والغائب ، وهو يلتقي مع تقسيم ثلاثي آخر لوظائف اللغة ، يتمـثل فـي الوظيفة التعبيرية (أنا المتكلم) والوظيفة التأثيرية (أنت المخاطب) ، والوظيفة الذهنـية (هـو الغائـب) ، ويلتقي أيضا مع التقسيم الثلاثي في العمل الأدبي ، يتمثل في المؤلـف (أنـا) والقـارئ(أنت) والشخصيات(هو) [1] ، وقد ركز جاكبسون على الوظيفة الشـعرية مـن حيـث هي وظيفة إبلاغية ، ومن هذه الزاوية عرف " ريفاتير" الأسلوبية الوظيفـية بأنها الأسلوبية التي تدرس عملية الإبلاغ من خلال النصوص مع التركيز على العناصر التي تساعد على إبراز شخصية الكاتب أو المنشئ، وجذب انتباه المتلقي وهذا لا يأتـي إلا بإخضـاع جل العناصر الأسلوبية الموجودة في النص للتحليل من غير انتقاء . بهـدف الكشـف عـن معايـير نوعية جديدة للأسلوب ، وهذه المعايير الجديدة تقوم عند " ريفايـتر" على الاستعانة بالمتلقي ، فهو المدخل الأنسب في رأيه ، لفهم طبيعة الأسلوب فهما أصح ، واقترح " ريفاتير " مصطلحا جديدا هو القارئ العمدة (Architecture) وهو القادر على الاستجابة لكل مثير أو متوالية أسلوبية لكل مثير أو متوالية أسلوبية ، وبعد أن

---

(1) ينظر: محمد كريم الكواز : علم الأسلوبية . مفاهيم وتطبيقات . ص101،100 .

يـتم جمـع المثـيرات الأسلوبية في النص توضع على شريحة الفاحص الأسلوبي الذي يستخرج منها الصور المتكررة ، لبنية أو بنيات متعددة مشيرا إلى أن هذه الصور المتكررة هي التي تميز أسلوب عمل أدبي معين[1].

وختاما لهذا المبحث نستطيع القول : إنه إذا كانت الأسلوبية التعبيرية دراسة لمجمل الأنظمة اللغوية ، ومجمل البنيات النصية وتأثير هذه البنيات والأنظمة على المتلقي ، فإن الأسلوبية الأدبية التي انقسمت إلى الأسلوبية المثالية والأسلوبية النفسية ، وبرغم الاختلاف والتباين بين هاذين القسمين فإن الأسلوبية الأدبية ترى أن النص وحدة شاملة مرتبطة بفكر صاحبه وظروفه المكونة له ، وإن كان هذا الاتجاه ينظر إلى النص نظرة شمولية متكاملة فإن الأسلوبية البنيوية ترى هي الأخرى النص الأدبي في ضوء بنيته الكلية وعلاقاته الداخلية ، في حين أن الأسلوبية الوظيفية تركز على الوظيفة الشعرية للنص ، بوصفها وظيفة إبلاغية إيصالية .

وهذه الاتجاهات الأربعة تتراوح في خياراتها المنهجية بين ثلاثة مستويات تدرس في ضوئها خصائص الأسلوب ، أو تناقش ضمنها اشتراطات فرادته ، فيعني المستوى الأول بعلاقة الأسلوب بمنشئه أو بشخصية صاحبه ، وهو ما ينتظم ضمن الدائرة التعبيرية التي افتتحها بالي ، أما المستوى الثاني فيراجع الأسلوب مراجعة نصية تقوم على عزل النص عن طرفيه البشريين المؤلف والمتلقي ، والتركيز على المقاربة البنائية الموضوعية له ، وهو ما أرساه المقترب الوظيفي الأسلوبي عند الغربيين . بينما ركز المستوى الثالث على دراسته الأسلوب في ضوء علاقة النص بالمتلقي ، والإفادة من معطيات علم النفس ، فضلا عن علوم اللسان . ويأتي" ريفاتير" في طليعة الممثلين لهذا المستوى .

وأحب أن أشير إلى أن هذه الاتجاهات ليست منفصلة أو مستقلة عن بعضها البعض خاصة على المستوى الإجرائي ، فالأسلوبية التعبيرية أو الوصفية كاتجاه أرسى معالمه شارل بالي لا تخرج عن الإطار العام الذي حدده " جورج مونان " ( George Mounin) حينما قسم الأسلوبية إلى (لغوية ومقارنة وأدبية) . يضاف إلى ذلك أن هذه الاتجاهات جميعا باستثناء الأسلوبية الأدبية-تنطلق من النص لتعود إليه في استقرائها للبنيات الأسلوبية . ولا يخفى علينا التداخل الكبير بين الأسلوبية البنيوية والأسلوبية

---

(1) ينظر: ابراهيم خليل : في النقد والنقد الأسني ، مختارات أردنية ودراسات نقدية ص 144، 145.

الوظيفـــية ، حتى أنه هناك من اعتبرهما اتجاها أسلوبيا واحدا . وهذا التداخل مرده إلى انتماء هذه الاتجاهات إلى فصيلة علمية واحدة هي اللسانيات .

## 11- مدار المقاربة الأسلوبيـــة :

إن كانت الكتابة الأدبية لعبٌ حر بالكلمات وتناثر للأبجدية،فإن المطاردة الأسلوبية للـــنص الأدبـــي هـــي لعب آخر ، وبين هذا وذاك تتكشف الطبيعة العصية لعالم النص ، طبـــيعة هي أشبه ما تكون بمغامرة العقل الأولى ، ويبقى معنى النص الأدبي لحظة زمنية هاربة من قيد هذه الاتجاهات النقدية التي تحاول التطفل على دلالات ومعاني النصوص ، ذلـــك لأن: الأسلوب أشبه بنفحة الزهر القادمة من الطبيعة ، يتم التمتع بها دون أن يلتمس لهـــا بالضرورة معنى»[1]، ولعل تحليل النتاج الشعري عند الحداثيين من أصعب الحالات الفنـــية التـــي تعـــترض طـــريق الناقد المعاصر ، لأن هذا الشعر يقيم ثقافته على الحلم والأســـاطير ، والجنون والتصوف ...إلى غير ذلك من المصادر التي يغيم معها المعنى ، وكيف نقارب نصا شعريا افتقد أحد ركنيه الأساسيين وهو الدلالة ؟

لقـــد « أصـــبح الأسلوب عند الحداثيين أقرب إلى رصد الهروب من هذه السمات العامـــة نشدانا و لتحقيق السمات الفردية للمؤلف ، التي أشار بارت إلى أنها تلغي شفافية الســـمات العامـــة ، لكـــي تحـــل محلهـــا الثقل والمسؤولية ، ورائحة الحلم والتهديد معا، فالأســـلوب إذن عـــند بـــارت فردي . على حين أن الكتابة جماعية.» [2] ، وهنا ينكشف الفضـــاء اللامحدود الذي تشغله مجالات التحليل الأسلوبي، وقبل الخوض في بسط معالم المقاربـــة الأســـلوبية للنصـــوص الأدبية ، يجب علينا أن نفرق أولا بين المحلل الأسلوبي والناقد الأدبي .

إن الأول « يكتفي بتأشير البنى الأسلوبية أي البنى اللسانية التي تخلق توترا أوبروزا في النص ، وتمارس ضغطا على القارئ وتأثيرا فيه وغالبا ما يستعان بإحصاء في هـــذا العمل الذي يقيس متوسط الانزياحات في النص عن قوانين الصوت أو التركيب أوالدلالة ....الخ

---

(1) أحمد درويش :" الأسلوب والأسلوبية " . مجلة فصول ، القاهرة ، ص 62.

(2) المرجع نفسه ، ص 62 .

أما الناقد الأدبي فلا تمثل لديه تلك الإجراءات الأسلوبية سوى أوراق موضوعية، يمارس بمساعدتها التعبير عن ذاته النقدية ، فهو يبحث عن الأثر الجمالي الذي تخلقه تلك البنى الأسلوبية في النص...» [1] ، فالمحلل الأسلوبي يقوم برصد السمات الأسلوبية البارزة في النص والتي تمارس تأثيرها المباشر على ذوقه النقدي حيث يعمد إلى إحصاء هذه البنى الأسلوبية ثم يقيس متوسط الانزياحات في النص على مستويات عدة ، بدءا بالمستوى الصوتي فالتركيبي فالدلالي . ومن دون نسيان معدل التكرار وتواتره في النص ، أما الناقد الأدبي فقد تجرد من هذه الآليات الأسلوبية ، وراح يبحث عن الأثر الجمالي في النص من خلال إملاءات الذات ، بمعنى أن الناقد الأدبي في تصور بشري موسى صالح هو ناقد انطباعي ، والحق أن التحليل الأسلوبي بآلياته الإجرائية لا يخرج عن دائرة النقد الأدبي في مرحلته النصانية ، بدليل أن الأسلوبية لا تمثل سوى اتجاه من اتجاهات النقد الأدبي المعاصر .

لقد تحدث صلاح فضل عن « علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة » فأشار إلى العلاقة الوطيدة بين هاذين العلمين ، لأن مستويات التحليل هي مستويات مشتركة بين علم اللغة وعلم الأسلوب ، وقام بحصر هذه المستويات في ثلاثة هي المستوى الصوتي والمعجمي والنحوي ، مشيرا في الوقت نفسه إلى البدء في التحليل الأسلوبي- من علم الأسلوب الصوتي الذي يبحث في وظيفة المحاكاة الصوتية ، وغيرها من الظواهر من الوجهة التعبيرية .

كما يصبح لدينا علم أسلوب معجم للبحث في الوسائل التعبيرية للكلمات في لغة معينة ، وما يترتب على ظواهر نشأتها ، وحالات الترادف والإبهام والتضاد والتجريد والتجديد والغرابة والألفة ، فيها من نتائج . ثم يتدرج هذا البحث لتحليل الصور على المستوى نفسه ، وإن أدى ذلك إلى الصعود ، المتتابع إلى ما يتلوه ثم يأتي علم الأسلوب الجمل ليختبر القيم التعبيرية للتراكيب النحوية على ثلاثة مستويات أيضا : مكونات الجمل ، من صيغ نحوية فردية ، والانتقال من نوع محدد من الكلمات ، وحالات النفي والإثبات وغيرها ، ثم الوحدات العليا التي تتألف من جمل بسيطة مثلما تكون اللغة

---

(1) بشرى موسى صالح : " المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث " مجلة علامات ، جدة ، مج 10 ، ع 40، 2001 ، ص 288 – 289 .

المباشرة والغير مباشرة من مطلقة وحرة وما سواهما . وعلم الأسلوب في كل ذلك مثله مثل علم اللغة يتسع لمنظورين متبادلين هما الخارج والداخل ، أي من ناحية الصيغة والدلالة ، ففي الحالة الأولى نتناول الجانب الصوتي للكلمة أو للعبارة ثم نتأمل الدلالة المنبثقة منه ، أما في الحالة الثانية ، فإننا ننطلق من المعنى لنتساءل عن التعبيرات الشكلية التي تؤديه في لغة معينة ، أو عند مؤلف خاص . وهذا ما كان يسميه داماسو ألونسو ( damasou alounsou) بعلم الداخلي والخارجي[1].

إن المقاربة الأسلوبية تتناول النص الأدبي من مستويات عدة أولها: المستوى الصوتي وهو الذي يتناول فيه الدارس ما في النص من مظاهر الإتقان الصوت ومصادر الإيقاع فيه ، ومن ذلك النغمة والنبرة والتكرار والوزن ، وما يبثه المنشئ من توازن وتواز . ينفذ إلى السمع والحس . وثاني هذه المستويات وهو المستوى النحوي أوالتركيبي ، فأي الأنواع من التراكيب هي التي تغلب على النص ، فهل يغلب عليه التركيب الفعلي أو الاسمي أو الخوالف أو تغلب عليه الجمل الطويلة المعقدة أوالقصيرة . أو المزدوجة ، وهنا يمكن أن يأتي دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلي في النص ، وتماسكه عن طريق الروابط التركيبية المختلفة . وقد يغلب على النص إذا كان سرديا الروابط الزمنية والمكانية ، وقد يغلب عليه الروابط الصوتية إذا كان شعرا ، وعلى ذلك فإن الأسلوبية تواصل تأملها لعالم النص عن طريق التركيز على الوظيفة الأسلوبية التي تكمن في « الكشف عن تلك التراكيب اللغوية التي تحمل الشحنات الشعورية ، والأدوات الجمالية التي تبرزها ، وتنتصب المفارقة- في مثل هذه الحالة – بين الأساليب الشعرية والكلام العادي على قاعدة الإيحاء ومحققاته والتعبير غير المباشر ومستلزماته وآلية النغم ومسبباته . على أن يجسد ذلك فردية الشاعر ووعيه الجمالي.» [2]

ولم تتوقف مجالات المقاربة الأسلوبية عند البنية اللغوية وما تختزنه هذه البنية من طاقات إيحائية ، تجليها علاقات المفردات ببعضها في إطار التجاور أو الاستبدال . وإنما تجاوزته إلى الاستعانة بعلم العلامات ( السيميولوجيا) لتحديد دلالات التراكيب النحوية ،

---

( 1) ينظر: صلاح فضل : " علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة " مجلة فصول ، ص 56.

(2) عدنان حسين قاسم : الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ص 112 ، 113 .

وذلك عن طريق تتبع الظروف التي اكتنفت نشأتها ، فأكسبتها دلالات هامشية أو رئيسية، ومن خلال تقصي العوامل الفاعلة للسياق الذي وقعت فيه ، وقد أثرى " ريفاتير " ذلك حين طرح فكرة السياق لتضاف إلى الفكرة التي كانت ذات هيمنة على عقلية الأسلوبي ، وهي فكرة الاختيار أو الانحراف ، وكان البحث عن التقابلات من المجالات الرئيسية للأسلوبية ، وقد نبه ليفي شتراوس إلى هذه التقابلات في دراسته لصلة القرابة في القبائل القديمة ، وامتد طيف هذه التقابلات ليكتسح أطروحات اللسانيين إلى أن وصلت عدوى هذه التقابلات إلى الدراسات الأسلوبية الحديثة(1)، ومعنى هذا الكلام أن دراسة البنية النحوية دراسة أسلوبية صحيحة تقتضي بالضرورة وضع مجمل التراكيب النحوية في سياق عام ، تحدده مجمل الاختيارات أو الانحرافات المستخدمة التي من شأنها أن تشكل ظاهرة أسلوبية مميزة.

وثالث هذه المستويات هو المستوى الدلالي وفيه يتناول المحلل الأسلوبي استخدام المنشئ للألفاظ وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب ، كتصنيفها إلى حقول دلالية ، ودراسة هذه التصنيفات ومعرفة أي نوع من الألفاظ هو الغالب ، فالشاعر الرومانسي تغلب على دلالة ألفاظه أنها مستمدة من الطبيعة ... وهكذا ... ويدرس الناقد أيضا طبيعة هذه الألفاظ ، وما تمثله من انزياحات في المعنى، فهل في النص ألفاظ غريبة حوشية ، أو ألفاظ مألوفة دارجة ، وهل هذه الألفاظ وضعت في سياق مغاير ، بحيث تكتسب دلالات جديدة .

ومن هذا المنطلق فإن الأسلوبية ترسم تأملها لعالم النص رسما تتعدد فيه القراءة، أحد هذه الرسوم تتأمل فيه البنية الصوتية والإيقاعية والمعجمية، والآخر تتأمل فيه البنية التركيبية النحوية، والثالث تتأمل البنية الدلالية الجمالية، ومن دون تجاهل للسياق وما يكتنزه من علاقات اختيارية وانحرافية .

إن ما تقدم من مستويات هو في الواقع معالم عريضة ينتهجها الناقد الأسلوبي، وينهل منها في تصيده لجماليات النص، تصيدا أسلوبيا، وقريب من هذا المعنى ما نجده عند رومان جاكبسون في حديثه عن مقاربة الشعرية في منظور أسلوبي ، وقد حصر ذلك الفيض الشعري أو الجمالي في « مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية ، وفي مستوى

---

(1) عدنان حسين قاسم : الإتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي ، ص 115.

تنظـيم وترتيـب الأشـكال والمقـولات النحوية ، وفي مستوى تنظيم و ترتيب تأليفات الأصـوات ، والهياكل التطريزية . وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسـجاما واضـحا ، وتـنوعا كبـيرا في الآن نفسه ، إن القالب الكامل يكشف بوضوح تنوعات الأشكال والدلالات الصوتية والنحوية والمعجمية.» [1] ، ومن أعظم وظائف الناقد الأسلوبي أن يكشف عن هذه المستويات المتعددة وعلى « قاعدة الثابت و المتغير » يمكن مراقـبة الوحـدات التي يتحقق بينها التوازي ، وان كانت ملاحظتها تحتاج إلى مزيد من الـتغور والـتعمق إذا كانت الأبيات معزولة . أما في الأبيات المجاورة يقع التوازي بين أشطر البيت الواحد، فإن تعيين التشكيلات اللغوية التي تتوافر فيها خاصية التوازي يغدوا أكثر يسرا ، وخاصة ما يتصل بالوحدات المتكررة ،(المتأرجحة بين الأطراد والكسره).

كمـا أن موقع أي مشابهات أو اختلافات يمنح كلا منهما قيمة خاصة ووزنا معينا فـي المبدع الأدبي[2]. ويعنى الأسلوبي – كذلك- بعمليات اختراق القانون الجمالي السائد فـي مخـتلف أشـكاله ومجالاته التي تمس بنيته ، ودراسة هذه الأشكال الجمالية الجديدة المـتولدة عـن الاخـتراق ، مـن الأمور التي توليها الشعرية جل اهتمامها ، لكن لا في صورتها الفردية المنعزلة ، التي لا تقوى على تشكيل ظاهرة ، بل في تشكيلاتها العريضة التي تتولد عن اختراقات كثيرة متضافرة تعمل على صنع هذه الأشكال الجمالية الجديدة . ولا تقـف المقاربة الأسلوبية- لشعرية النصوص- عند تظافر هذه المستويات و تلاحمها، بل تتجاوز ذلك إلى أن تقارب ثلاثة عناصر جوهرية في العمل الأدبي ، حددها " محمد كريم كواز " على النحو التالي :

أ- العنصر اللغوي: إذ يعالج التحليل نصوصا ، قامت اللغة بوضعـــــــها

ب- العنصر النفعي: الذي يؤدي إلى إدخال عناصر غير لغوية في عملية التحليل كالمؤلف ، والقارئ ، والموقف التاريخي ، وهدف النص الأدبي وغير ذلك .

---

(1) رومان جاكبسون : قضايا الشعرية ، ص 106 .

(2) رومان جاكبسون : قضايا الشعرية ، ص 106 .

ج- العنصر الجمالي الأدبي: ويكشف عن تأثير النص في القارئ[1] ، ونشير هنا إلى أن علماء الأسلوبية لم يشترطوتضافر هذه العناصر واجتماعها دفعة واحدة على مـــائدة التحلـــيل الأسلوبي ،فقد يعتمد المحلل على العنصر الأول مهملا بذلك باقي العناصـــر الأخـــرى ، وقد يعتمد على عنصرين ، والواقع أن هذه العناصر تأتي مجتمعة في مجمل التحاليل الأسلوبية لا سيما في الدراسات الأسلوبية . فلا يستطيع المحلل الأسلوبي الاستغناء عن واحد من هذه العناصر.

ويختلف التحليل الأسلوبي كذلك باختلاف مداخل التحليل فقد يكون المدخل بنيويا ، بمعـــنى أن الانطلاق فيه يكون من مباني المفردات وتراكيب الجمل ، وأشكال النصوص وهندسة الأثار ، أو يكون المدخل دلاليا ينطلق فيه من صور معانيه الجزئية وموضوعاته الفرعـــية ، أغراضه الغالبة ، ومقاصده العامة ، وأجناسه المعتمدة، كما قد يكون المدخل بلاغـــيا ينطلق فيه من الظاهرة الأسلوبية أو مجموعة الظواهر المستخدمة ، كما قد يكون الدخـــول إلـــيه من الباب التقني ، فتعتمد فيه المقارنة أو الموازنة أو التقنيات المقايسة أو الإحصاء[2].

ولا توجـــد وصـــفة جاهزة تعتمد في التحليل وتطبق تطبيقا آليا مع الاطمئنان إلى أنها تتضمن مادة تقي الدارس شر الخطأ في التقدير أو المجازفة في القول ،ولا توجد في التحلـــيل الأسلوبي قواعد متحجرة ولا آليات ثابتة ، لأن النص الأدبي هو أقوى من هذه الآليات جميعا ، هذا الذي يميز الدرس الأسلوبي عن الدرس البلاغي ، وهذه هي المعادلة الصعبة فيه.

إن خاصية الانفتاح أعني انفتاح النص وانحباس معانيه هي من الخواص المميزة للتحليل الأسلوبي ، فلغة النص تتسم بتعدد معانيها وهي من النمط المعقد لا البسيط ، وهـــذا يقتضـــي بدوره النظر إلى القول الأدبي على أساسه أنه لا يمكن تحديده بدقة من وجهـــة الـــنظر الدلالية -بالحدود الضيقة للمعنى الواحد الذي لا يخطئ لكنه لابد أن يتم تصوره- كما يقول جريماس – على أساس التعدد الذي تنصب فيه مستويات متراكبة ، ولكـــي يجـــري علـــيه تحلـــيل أسلوبي فعال لا يكفي أن نتعرف على هذه المستويات

---

(1) محمد كريم الكواز : علم الأسلوب . مفاهيم وتطبيقات ، ص 115 .

(2) محمد الهادي الطرابلسي : تحاليل أسلوبية ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ط1 ، 1992 ، ص9.

المتشـــابهة ، بـــل مـــن الضروري أن نفسر تماسكها في ضوء لون الحساسية الجمالية اللازمة في أية قراءة نقدية[1].

وبهـــذا التصور يصبح الطابع الإيحائي من أهم خصائص اللغة الأدبية ، وهو يمثل لونـــا من ألوان تعدد المعنى الدال ، الناجم عن وضع قيم متراكبة فوق الوظيفة الإعلامية الخالصـــة للغـــة ، ولا بـــد للتحلـــيل الأسلوبي الذي يدرس الإيحاءات من العناية بجذور الصـــياغة الشكلية المسؤولة عن الأوضاع-الإيديولوجية- والعاطفية ، التي تدمغ أسلوب الكاتب بطابع خاص مميز لنصه الأدبي، فتعدد الدلالة الناجم عن الإيحاءات يتسع بقدر ما يرتـــبط بخاصـــية أخرى من خواص اللغة الأدبية الجوهرية هي اللبس المتمثل في التعقيد المقصود للعالم المصور في النص الأدبي .

وبرغم تعدد معاني وتباين مداخله -في ضوء التحليل الأسلوبي- فثمة ثوابت تحكم مـــنطق هذا التحليل ، منها« الانطلاق فيه من الظاهرة اللغوية الخاصة ومن مختلف مواد البـــناء والأداء فـــي الكـــلام عامة ، تركيز النظر في كيفيات التعبير المفصحة عن صور الشعور التفكير. سواء ما تعلق بالمفردة أو التركيب أو بالصوت أو بالمعنى أو بالصيغة أو الدلالة ، أو بالحركة أو الصورة ، أو بنوع النص أو شكله ، أو بجنس الكتابة أو غرضها ، ويكـــون الاعـــتماد في جميع ذلك على الظواهر الموظفة توظيفا جديدا لا على الظواهر المســـتعملة إســـتعمالا عاديـــا ، طـــبق أوضـــاع اللغة وتقاليد الكتابة والمألوفة من قواعد التواصـــل.» [2]، والمحلـــل الأسلوبي ينحو في تحليله منحى البحث والمناقشة والمساءلة ، قبل أن يطمئن إلى أي نتيجة من نتائج التحليل .

والتحلـــيل الأسلوبي من هذه الزاوية ليس بحثا في الموافقات ولا في المفارقات ، ومعـــنى ذلك أنه لا يتأسس على ما في النص مما يوافق كونا موجودا (من القواعد اللغوية أساسا) ،أو ما يخالف شيئا من ذلك في النص نفسه ، وإنما هو يتأسس على ما فيه هو من إنجـــاز للكـــلام ، مهمـــا كان موافقا أو مخالفا لإنجازات معروفة ، ويؤسس كونا جديدا ، خاصـــا بالنص المدروس لا هو الكون الموجود سابقا ، ولا الكون المنشود بالضرورة[3]،

---

( 1) ينظر: صلاح فضل : "علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة " مجلة فصول . ص 57.

( 2) محمد كريم كواز : علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات ، ص 120 ، 121 .

( 3) ينظر: محمد الهادي الطرابلسي : تحليل أسلوبية ، ص 10 . ثم ينظر: محمد كريم الكواز : علم الأسلوب . مفاهيم وتطبيقات ، ص 121 .

فـــإن كانـــت المقاربة الأسلوبية للنصوص تنطلق من فعاليات العنصر اللغوي في تموقعه علـــى مســـتويات عدة ، فإن هذه المقاربة لا تتغذى على آليات أو قواعد جاهزة ، تستنبط بموجـــبها الـــروح الجمالية في النص الأدبي ، فلكل نص قواعده الأسلوبية المميزة التي بموجبها يتحول هذا الأثر الأدبي إلى أثر جمالي ، والجمال المتوصل إليه من جراء هـــذه المقاربة هو جمال متفرد ، مادامت الأسلوبية تبحث عن هذا الجانب من الفرادة في العمـــل الأدبـــي .ولا يتحقق نجاح المقاربة الأسلوبية إلا بتوفر محللي الأسلوب على ثقافة لغويـــة وأدبية ذوقية ، فهذه الثقافة وإن شفعت بالممارسة فإنها تكمن صاحبها من التعرف والتزلج على ثلوج النص وجمالها المنتظر.

إن الغاية في المقاربة الأسلوبية هي الوصول إلى أغوار النص الشعري ، للوقوف على عتماته المظلمة وعناصره الفكرية ، وشبكة علاقاتها بالعناصر الوجدانية، التي يضع تضافـــرها وحده دلالاته ، وتبعا لذلك فقد توجب على المحلل الأسلوبي أن يستبطن النص فـــيحل فيه حلولا صوفيا ، ليرى مباشرة حركاته ومساراته ودوائره ، على ألا يكون ذلك مقحمـــا عليه من الخارج ، أو مفروضا عليه من رؤى المحلل واستبصاراته المنفصلة عن البنية اللغوية للنص ، وهذا يتطلب دراسة مستوياته الصوتية والمعجمية والنحوية والسياقية والدلالية . واختياراته وتأليفاته وانحرافاته في ضوء العوامل الوجدانية ، المبثوثة في ثناياه ، ذلـــك لأن التحلـــيل الأســـلوبي محكوم بفعاليتين إجرائيتين هما: الاختيار والانحراف أو الانزياح . « فالاختيار يخضع لمتغيرات ماهوية تبعا لتطور النقد من التشبع بالدال النفسي في بدايات البحث الأسلوبي إلى التشبع بالدلالة البنائية القائمة على اسقاط مبدأ التماثل من محـــور اختيار على محور التوزيع ، التي افتتحها جاكبسون في نموذج التواصل اللساني الـــذي أرساه في خطاطته (...) أما الفعالية الثانية فهي: الانزياح وهو انحراف عن معيار هـــو قانون اللغة الاعتيادية . كما حدده جان كوهين .»[1] حين ربطه بالمستويين الصوتي والدلالـــي ، ليشـــهد فيما بعد تشظيا آخر على سائر المستويات الأخرى النحوية والسياقية والقولية والصرفية .

والحـــق إن المقاربـــة الأســـلوبية لأي نص من النصوص تعمل على حضور هذه المســـتويات جمـــيعا ، حيث تتضافر بعضهابرقاب بعض ، فتصنع بتضافرها هذا شعرية

---

( 1) بشرى موسى صالح: " المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث " مجلة علامات ، ص 296 .

النص ، وقد يتم الاستغناء عن بعض هذه المستويات دون البعض الآخر بحسب ما تمليه الظواهر الأسلوبية الموجودة في المنجز النصي ، فتميزها في النص هو ما يجعل استدعاءها في عملية المقاربة ممكنا ، يضاف إلى تضافر هذه المستويات ضرورة النظر في ثنائية الاختيار والتأليف والانحراف ، ومختلف التنظيمات الأخرى التي يعرضها البرنامج الأسلوبي من تكرار ، وحذف وإحصاء للوحدات والملفوظات والمكونات ، كل ذلك يصنع جوهر المقاربة الأسلوبية للنصوص ، وهي مقاربة تسعى جاهدة إلى القبض عن الأرواح الجمالية المختبئة والمختفية في عالم النص ، وتبقى المطاردة أبدية بين النص الأدبي والناقد الأسلوبي ما دامت الملفوظات النصية تمارس طقسها المعتاد ولعبها الحر .

## 12- رواج الأسلوبية في تجربة النقد الاحترافي الألسني:

انتقلت عدوى الاتجاهات الأسلوبية إلى الساحة النقدية العربية في مرحلة الستينيات،ولم تكن الأقلام العربية المعاصرة بمنأى عن هذه الطيوف الأسلوبية الحائرة، فقد اجتاحت واكتسحت الأسلوبية عالم النقد المعاصر في الفترة الممتدة بين أواخر الخمسينيات وبداية التسعينيات ، محملة بلقاح الفكر الغربي ، حيث حلت الأسلوبية ضيفة كريمة في بيوت نقدنا العتيق البالي في بواكره الأولى من مرحلة الحداثة .

إن المحاولات الأسلوبية – في الساحة النقدية العربية – وفي فترة ما قبل السبعينيات كانت بسيطة ومحتشمة حتى وإن حاولت الانفلات من الطابع المعياري الذي ميز البلاغة العربية ، فهذه المحاولات تندرج تحت مظلة علم البلاغة القديم أكثر من انضواءها تحت لواء الأسلوبية اللسانية الجديدة ، وهذا لا يعني أبدا أنها منقطعة تماما عن التيارات الجديدة ، وعلى سبيل المثال فإن كتاب (علم الأسلوب) للأستاذ أحمد الشايب على الرغم من كونه يدعوا إلى الثورة على علم البلاغة ، فإنه لم يستطع أن ينفلت من شباكها ،وظل طابعها العام مسيطر عليها .

ولم يستطيع أحمد الشايب في كتابه المذكور أعلاه أن يكسر الحواجز التي تحجب بينه وبين الدراسات الأسلوبية في منعطفها الحداثي التي تعمل على وصف المجهري لمكونات النص في مرحلة ، وفي مرحلة تالية الوصول إلى ما يرقد تحت البناء السطحي ، من قيم نفسية أو اجتماعية أو طاقات فكرية محركة لعملية الإبداع . وقد اتجه بدراسة

الأسلوب اتجاها معياريا كما هو الحال في البلاغة القديمة ، فقرر أنه في الأسلوب يدرس القواعد التي إذا أتبعت كان التعبير بليغا ، أي واضحا مؤثرا[1].

لقد استمر الحال راكدا حتى مطلع السبعينيات ، تلك الفترة التي أطل فيها على نظرية النقد العربي المعاصر ، عدد من الدراسات والمترجمات التي عملت على نقل النهضة الألسنية الحديثة في الغرب ، التي قطعت شوطا كبيرا في سلم التطور العلمي، ولكن الشيء اللافت للنظر أن هذه الحركة الجديدة ، وبرغم حماسها المتوقد ظلت محصورة في دوائر ضيقة وظل أولئك المتحمسون نفرا قليلا ، قياسا إلى النقاد الذين تبنوا الاتجاهات النقدية الأخرى .

ويعد إبراهيم أنيس من الأوائل الذين قدموا المنهج البنيوي الوصفي تقديما علميا لأول مرة في تاريخ الفكر اللغوي العربي الحديث ، من خلال كتبه « الأصوات اللغوية ودلالة الألفاظ » وهي تمثل المستويات الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية ، وقد أرسى قواعد التفرقة بين الوصفية والتاريخية منذ عام 1947 وهذا في كتابه الأول ، أعني « الأصوات اللغوية » . أما في كتابه الثاني « دلالة الألفاظ » الصادر عام 1958 ، قد سلك فيه مسلك اللغويين المحدثين ،حيث يرى أن دراسة الدلالة تتبوأ قمة التحليل اللغوي وتشكل هدفه النهائي[2]. وقسم الدلالات إلى صوتية وصرفية ونحوية ومعجمية أو اجتماعية[3]، والواقع أن الدراسات الأسلوبية الحديثة قد تغذت على هذه العطاءات الأولى فأفرزت لنا مولودا أسلوبيا جديدا .

ولقد بدأت الأسلوبية في نقدنا العربي الاحترافي تأخذ طريقها نحو الاكتمال والنضج بتأثير تلك المناهج اللسانية الحديثة والبحوث التي تستند إليها ، وبفعل تزاوجها وتفاعلها مع النقد الأدبي الحديث وتنامي الإحساس بتأثر النقاد العرب المعاصرين بهذا التيار الوافد ، ومن الأسماء اللامعة التي أسست للأسلوبية – في وطننا لعربي- تنظيرا وممارسة نذكر : الناقد التونسي عبد السلام المسدي في كتابيه « الأسلوبية والأسلوب سنة 1977 » و « النقد والحداثة سنة 1983 » إلى جانب المسدي نجد الناقد السوري عدنان بن ذريل في كتابه « اللغة والأسلوب سنة 1980 » ومحمد شكري عياد في بحثه القيم

---

( 1) ينظر: أحمد الشايب : علم الأسلوب ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط1 ، 1939 ، ص 37 .

( 2) ينظر: إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ . مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ، 1976 ، ص7 .

( 3) المرجع نفسه ، ص 48 – 51 .

"الأسلوبية الحديثة محاولة تعريف والمنشور بمجلة فصول السنة سنة 1981 » ثم الناقد المصري صلاح فضل في كتابه « علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته سنة 1982 » و « أساليب الشعرية المعاصرة سنة 1994 » ، كما نلتقي أيضا بشكري عياد في كتابه « والإبداع ،مبادئ علم الأسلوب العربي ، سنة 1988 » يضاف إلى هذه الأسماء محمد عزام في كتابه« الأسلوبية منهجا نقديا سنة 1989 » وعبد الهادي طرابلسي في كتابه « خصائص الأسلوب في الشوقيات سنة 1981 » وكتابه القيم « تحاليل أسلوبية سنة 1994 » ومن الأسماء الجزائرية نذكر عبد الحميد بوزوينة في كتابه « بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي سنة 1988 » ورابح بوحوش في كتابه « البنية اللغوية لبردة البصيري سنة 1993 »، وتوالت البحوث الأسلوبية فيما بعد لتشهد فضاء فسيحا ، ونشرا واسعا في الكتب والمجالات .

وسيجري التركيز في الفقرات التالية على أخصب هذه المحاولات التي باستطاعتها أن تختزل لنا جل هذه المجهودات الأسلوبية في صراعها مع الآخر،وأولى هذه المحاولات هي محاولة عبد السلام المسدي في كتابه « الأسلوبية والأسلوب » والذي يعد من أبرز الدراسات التي حاولت بسط مبادئ التفكير الأسلوبي في أوربا وفرنسا على نحو خاص ، وقد كشف فيه الباحث عن التيارات الأسلوبية وابرز روادها. من خلال قضايا:المخاطب والمخاطب والخطاب عبر نظرية الاتصال على قاعدة بنيوية كما وضع ثبتا بالمصطلحات الأسلوبية والبنيوية ، و ذ يله بتراجم لأعلام هذا الاتجاه الوافد الجديد . وقد أكد المسدي على ضرورة التوفيق بين هذه المصادرات الثلاث من أجل استيفاء حدود النظرية الشمولية للظاهرة الأدبية[1].

ولعل أوفق السبل إلى هذه النظرة الشمولية أن ننتبه إلى أن الظاهرة النقدية الأدبية ، تجسم تقاطع ظواهر ثلاث : حضور الإنسان – مؤلفا كان أو مستهلكا أوناقدا، وحضور الكلام،فحضور الفن ، وتلك الظواهر الإنسانية ، فاللغوية ، فالجمالية[2]، وتوصل في الأخير إلى أن هذه المنطلقات ما إن تتصل بالأسلوبية حتى تغدو علما شاملا للظاهرة الإنسانية. « ولعل الأسلوبية تغنم كل الغنم إن هي اتجهت هذه الوجهة فتجدد بكونها علما

---

(1) ينظر: عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص 123.

(2) المرجع نفسه ، ص 119 .

إنسانيا يعني بدراسة تعامل تلك الظـواهر الثـلاث في صلب توقه الحدث الأدبي ، وتكون عندئذ علما ، أوفى في تجسيم مبدأ امتزاج الاختصاصات » [1]، والحق إن المسدي حـاول تطبـيق مـا جاء به من مبادئ نظرية على نصوص أدبية ظنا منه أن الأسلوبية بآلـياتها الإجرائـية ومبادئها الصارمة تمكنه من الوصول إلى جماليات النص ، فقد اتخذ مـثلا من قصيدة « ولد الهدى » نموذجا تطبيقيا في كتابه الأخر « النقد والحداثة » حيث عمـل علـى تحويل جماليات هذا النص إلى معادلات إحصائية وأرقام كمية لا تخبرنا في الـنهاية بشـيء عـن جمالـيات هذا النص وروحه الفياض . وسيكون لنا وقفة عند هذه الإجراءات التطبيقية في محطة لاحقة .

وقد تناول محمود عياد في بحثه المذكور أعلاه ماهية الأسلوبية ومناهجها وقصور ومشـاكل مناهج الأسلوبية ، ثم الأسلوبية والنقد الأدبي[2] ، وعمل صلاح فضل من خلال كـتابه « علـم الأسلوب » على نقل كل ما يتعلق بالأسلوبية البنيوية في النقد الغربي إلى الـنقد العربي المعاصر ، فعرض نشأة هذه الأسلوبية في أوربا واتجاهاتها في المدرستين الفرنسـية والألمانـية ، موضحا مفهوم الأسلوب والأسلوبية ، محددا علاقتهما بعلم اللغة والـبلاغة ، كما عرض أهداف البحث الأسلوبي ومناهجه : الانحراف والتضاد اللغوي ، الوظيفـية الاحصـائية ، الخـواص الأسلوبية من خلال التحليل الوظيفي للمجال ومشكلة الصورة[3].

ونلتقي بشكري عياد في كتابه « مدخل إلى علم الأسلوب » حيث قسمه إلى قسمين ، أحدهمـا الـنظري والأخـر تطبيقي ، ففي القسم الأول بحث نظرية الأسلوب ، وفكرة الأسـلوب عـند الأدبـاء ، وعلاقة علم الأسلوب بعلم اللغة والنقد الأدبي وتاريخ الأدب والـبلاغة ، ثـم بين ميادين الدراسة الأسلوبية ومهد للدراسات التطبيقية بتخطيط رسم فيه صـورة لكيفـية قراءة النص الشعري ، ثم انتقل إلى تطبيق ذلك على قصائد مختارة من الشعر الوجداني[4]. وقد بلغ د. شكري عياد قمة النضج العلمي في كتابه « اللغة والإبداع

---

(1) ينظر: عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب ، ص 120 ، 121 .

(2) ينظر: محمود عياد : " الأسلوبية الحديثة " . محاولة تعريف مجلة فصول القاهرة ، مج 1 ، ع2، 1981 ، ص 123 وما بعدها .

(3) ينظر: صلاح فضل : علم الأسلوب .مبادئه وإجراءاته (فهرس الكتاب) .

(4) محمد شكري عياد : مدخل إلى علم الأسلوب ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ط1 ، 1988 (فهرس الكتاب).

مبادئ علم الأسلوب العربي » الصادر عام 1988 لأن وظيفته لم تكن محصورة في نقل أصول الأسلوبية الغربية ومبادئها بل كانت موجهة إلى العمل بوعي وقدرة متميزة ، على تأسيس علم أسلوب عربي في النقد الأدبي الحديث ، الأمر الذي جعله يستيقظ كثيرا من النظريات الغربية في هذا المجال أو يطورها على نحو تخدم فيه فكرته الأساس .

هذا وقد ألف شكري عياد كتابا آخر في مجال الأسلوبيات بعنوان « اتجاهات البحث الأسلوبي» حيث طرح فيه اختبارات تتصل بقضايا علم الأسلوب وعلم اللغة لشارل بالي « علم اللغة تاريخ الأدب» لويس بيدزر « اتجاهات جديدة في علم الأسلوب)لـ: ستيفن أولمان ، و«معايير لتحليل الأسلوب » لـ:ريفاتير ، و « النحو التوليدي و التحليل الأسلوبي » لـ:ثورن ، و« نحو تفسير برجماتي للإبداعية » لشمت suegfried js chamidt و« الأسلوب الفردي ومشكلة المعنى في العمل الأدبي » لميلان ياكوفتش Milan Jakovic [1] . قد تناولت هذه الاختيارات الطرائق المختلفة للتحليل الأسلوبي ويمثلها أكبر الأسلوبين الغربيين .

كما توسع –عدة– مفهوم علم الأسلوب ، فجاوز تحليل الأساليب اللغوية إلى تفسير النصوص الأدبية على أسس علمية دقيقة ، تعتمد على نظرية المعرفة ، وفاعلية القراءة[2]، وفي ذلك محاولة جعلت الأسلوبية تتسم بالشمولية التي تعني بكل بعدي العلامة ، الدال والمدلول . ومن ثمة بدأت معالم الاتجاه الأسلوبي تنحو منحى التبلور والاكتمال ، متجاوزة حدود النقل والإتباع .

ومن الدراسات الجادة التي أثارت إشكالية المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث ، نذكر محاولة صلاح فضل في كتابه « أساليب الشعرية المعاصرة » ، حيث ناقش هذه الإشكالية من وجهة نظر إجرائية تنظر للشعرية العربية في ضوء كشوفات الأسلوب المنهجية في بساطها العربي ، وما قدمه علم النص من ممارسة نقدية شمولية للخطاب الأدبي . طبقا لتطبيقات صلاح فضل في تنبيهه للمواشجة بين المداخل النصية والسياقية والجمالية في دراسة النصوص الشعرية ، أو الأساليب الشعرية من جهة والمواءمة بين

---

(1) محمد شكري عياد : إتجاهات البحث الأسلوبي ، ص 21-210 .

(2) المرجع نفسه ، ص 212 .

تلـــك المداخـــل المتباينـــة ، الوافدة وخصوصية النص العربي بما ينتج نمطا من الثقافة المتجانسة البعيدة عن التكييف القصري أو فرض الهياكل الجاهزة[1].

ومـــن هـــذه الوجهة يبدو أن كتاب صلاح فضل هو محاولة لعقد لقاء حميمي بين الأســـلوب والشـــعرية ، بـــل هو علم أسلوب الشعرية في تموجها المعاصر إن صح هذا التعبـــير ، ويـــتجلى ذلـــك فـــي اعتماد صلاح فضل على مقصدية مزدوجة عملت على المواءمـــة بيـــن مختلف الإجراءات المنتمية إلى اتجاهات نقدية متباينة ، وكذا في إخضاع النص إلى هذه الآليات والإجراءات .

وفـــي نهاية عرضنا لرواج الأسلوبية في وطننا العربي نشير إلى أنه ثمة مجالات عربية متخصصة حظيت فيها الأسلوبية باهتمام خاص ونذكر على سبيل المثال لا الحصر . عـــدد خـــاص بالأسلوبية في مجلة فصول مج 5 ، وفي عددها الأول . وقد تضمن هذا العـــدد أبحـــاث أســـلوبية متميزة ، على شكل مقالات منها ما تعلق بالأسلوبية التراثية من خلال إماطة اللثام على موضوع النظم عند عبد القاهر الجرجاني[2]، ومنها ما تعلق بصلة علم اللغة بعلم الأسلوب[3] ، وثمة مسائل أخرى بالغة الأهمية .

وفـــي خـــتام محطتـــنا هذه يمكن القول إن هذه الدراسات الأسلوبية في منعطفاتها الـــنظرية والإجرائـــية مـــا هـــي إلا قليل مما هو كثير ، وهي تختلف فيما بينها باختلاف الطـــرائق الأســـلوبية المنتهجة ، فالأقلام السالفة الذكر ارتمت جميعا على ضفاف الدرس الأسلوبي مغذية روحها النقدي بآلياته وإجراءاته الصارمة، بل نهلوا من اتجاهاته المتباينة ،كل واحد بحسب مقدرته القصدية وبالتالي جاءت دراستهم الأسلوبية ملونة بألوان مختلفة، فكـــان الـــنص الأدبـــي فـــي بعض الأحيان هو الذي يعرض نفسه ضيفا كريما في بيت الأســـلوبية مرة ، وكانت الأسلوبية تعرض نفسها ضيفة على المنجز النصي مرة أخرى ، فـــتقلقه وتثـــير غياهب ثورته .إنه الارتصاص بين جماليات النص في صورتها المتوقعة والمنـــتظرة والأســـلوبية في صورتها الجامدة الهامدة ، والمثلجة لأعصاب النص ونبضه المتوقد . بين هذا وذاك ويبقى صياح النص مدويا باحثا عن منهجه الجديد .

---

(1) ينظر: بشرى موسى صالح :"المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث " مجلة علامات ، ص 303 .

(2) ينظر: : نصر حامد أبو زيد: "مفهوم النظم عند عب القاهر الجرجاني قراءة في ضوء الأسلوبية" مجلة فصول، ص 11 – 22 .

(3) ينظر: صلاح فضل : في المرجع نفسه ، ص 55 وما بعدها .

إننـــا نقـــول مع بشري موسى صالح « إذا ما أردنا صياغة توصيف نقدي ينطبق علـــى أكـــثرها ، نقـــول:إن الجهود النقدية الأسلوبية لم تصل بعد إلى ابتداع منهج عربي أســـلوبي ، تضـــرب جـــذوره فـــي واقعنا النصي الشعري العربي . إذ إنها ولا سيما في مرحلـــتها الأولى تقبس من الاتجاهات والمناهج الأسلوبية النصية الغربية من دون امتلاك فلسفة أو رؤية نقدية تحكم سلطة الأخذ ، أو تبررها ....»[1] . إن الأسلوبية العربية بهذا التصـــور لا تزال في بداية الطريق لعدم امتلاك منظريها ومطبقيها رؤية نقدية تنبثق من حـــس فني فياض يمزج يمكن الناقد الأسلوبي العربي من تصيد الأقباس الجمالية المتمردة والمختفـــية فـــي روح النص وما يغذي الشجرة الأسلوبية بنسغها الحي هو ارتكازها إلى جـــذور معرفـــية عربية وغير عربية ، ومزجها بمعطيات المعرفة الحديثة ، وذلك بهدف تخطـــي مجمـــل الصور الآلية التي ظهر بها النص هيكلا جامدا ، هذا ما يمكن قوله عن رواج الأسلوبية وذيوع صوتها في وطننا العربي تنظيرا وممارسة .

## 13- إشكالات الأسلوبيـــة :

الواقع أن الأسلوبية التي ضاع صيتها في الستينيات -لدى الغربيين- كاد أن يسدل عليها ستار النسيان ، وهذا ما تؤكده تصريحات النقاد الغربيين أنفسهم بزوالها ، فغريماس مثلا أكد فكرة زوالها ، وقد أعرب عن القلق الحاد الذي يساوره حالما تذكر الأسلوبية[2].

بل إن ميشال أريفي ( Michel arivé) لم يتردد في « إلحاق الأسلوبية بالسيميائية وإدماجها فيها ، مما جعل الأسلوبية منذ سنة 1965 لا تمارس البحوث فيها على أنها علم مســـتقل من علوم اللسان الأخرى »[3] ، فثمة تشابه كبير بين المبادئ والمفاهيم التي تعتمدها كل من السيميائية والأسلوبية ، لأن كليهما اتكأ على عطاءات المد اللساني ، ولما كانـــت السيميائية أخصب عطاء من الأسلوبية قرر " ميشال أريفي " إلحاق الأسلوبية بها ، وإن كـــان أريفـــي قد دعا إلى الإعراض عن الأسلوبية على ألا تشغل حيزا من الممارسة الاجرائية مثلها في ذلك مثل باقي العلوم اللسانية ، فإن اتكاء الأسلوبية على مفاهيم لسانية هـــو الـــذي زاد من درجة تأزمها ، لأن « الكثير من التصانيف اللسانية هي ترجمة أشبه

---

(1) بشرى موسى صالح : " المنهج الأسلوبي في النقد العربي " ، مجلة علامات ص 292 .

(2) ينظر: يوسف وغليسي : اشكالات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية (رسالة ماجستير) ص 134 .

(3) المرجع نفسه ، ص 134

بتآليف أو تآليف أشبه بترجمة وفي مثل هذه الأعمال إثم كبير ومنافع للناس . بيد أن إثمها – فيما نرى- أكبر من نفعها لما تنطوي عليه في الغالب من تعفية على الأصول وتشويه لها . من عقد الصلة بين الأفكار لأدنى ملابسة ، واستفزاز لها من سياقها العلمي والثقافي على نحو يجعلها غير منتجة أو فاعلة ، ومن تلفيق ظاهر في أكثر الأحيان بين معطيات العلم الوافد والعلم الموروث»[1].

كما يرى سعد مصلوح وهي وجهة نظر صائبة إلى حد ما لأن المزاوجة بين الأسلوبية كادت تكون مفيدة لولا استثمار الأسلوبية – بشقيها النظري والإجرائي – لمفاهيم ومصطلحات لسانية مغلوطة ومجتثة من أصلها الوضعي اجتثاثا ، أدى إلى تشويهها وتزييفها ليس إلا.

ولم يكتف سعد مصلوح في توصيفه النقدي بنقد المرجعية اللسانية لعلم الأسلوبية فحسب ، بل نجده قد سلط الأضواء على تلك الجداول الإحصائية التي لم تعد تجدي نفعا أمام تبرعم جمال النص « من مظاهر هذه القصور أن الباحثين يعنون أنفسهم بتقديم عشرات الجداول إحصائية يضمنونها نتائج بحوثهم ، ومع ذلك تأتي عديمة الجدوى ، خالية من كل تحليل ذي قيمة للبيانات ، ولا شك أن مثل هذا العمل باهض التكاليف ومحدود النفع في آن معا »[2] ، فلما كانت الظاهرة الأدبية ظاهرة فنية بامتياز وحقيقتها هي حقيقة مطلقة ، بل سابحة في فضاء اللامحدود ، على هذا الأساس أبطل سعد مصلوح إخضاع الظاهرة الأدبية إلى معادلات إحصائية مادامت الظاهرة الأدبية ليست ظاهرة كمية ، ومن ثمة فإنها تعلن تمردها من دون شك على الأقيسة أو القواعد الجاهزة.

ويمكننا أن نضيف إلى هذه الإشكاليات إشكاليات أخرى تنبع من الأطر النظرية ومن الآفاق التي تطرحا النظرية الأسلوبية ذاتها ، لنلحظ مدى مصداقية تصورها عن الظاهرة الأدبية انطلاقا من المفهوم ذاته ، فإذا كانت الأسلوبية قد اتخذت من خاصية الانزياح (الانحراف) دعامة أساسية لها ، وعلامة في التميز بين مختلف الأساليب فذلك هو سر الشعرية فيها ،وإن محاولة تصور الأسلوب كانحراف عن قاعدة خارجة عن النص هو ابتعاد متعمد من قبل المؤلف لتحقيق أغراض جمالية وذلك في تقديرنا منحى

---

(1) سعد مصلوح : الأسلوب، دراسته لغوية إحصائية ، ص 16 .

(2) المرجع نفسه ، ص 21 .

إيجابـــي من شأنه ألا يقيد من حرية المبدع ، ولكن سرعان ما يذوب هذا الملمح الإيجابي فـــي الوقت الذي نجد فيه نصوصا بلا أسلوب حينما نحتكم إلى هذه الخاصية ، لأن هناك نصوصـــا لا تنحرف عن قاعدة ما ، كما يصعب أيضا تحديد كل من القاعدة والانحراف بالدقـــة العلمية المنشودة ، وفي ضوء هذه الخاصية يتم التعرف على الأسلوب تعرفا سلبيا دون أن يكون هذا التعرف نابعا من خواصه الجمالية ، حتى وإن سلمنا بهاته الخاصية فإن تسليمنا بها يصدق على التجارب الشعرية الحداثية المتميزة و إن سلمنا بهاته الخاصية فإن تســـليمنا بها يصدق على التجارب الشعرية الحداثية ، المتميزة والمتفردة وفي ذلك إقصاء لقسم أكبر من شعريتنا العربية .

هذا علاوة على وجود انحرافات لا يترتب عليها أي تأثير أسلوبي كالأخطاء اللغوية و الإملائـــية ...الـــخ هـــناك عناصر لغوية ذات أهمية أسلوبية دون أن تكون خروجا من القواعد المتعمدة .

وفي ظل الانحراف يتم إهمال عناصر التواصل (المؤلف والقارئ) هذا بغض النظر عن ســـلبيات الانحـــراف في مستواه الإجرائي ولعل هذه المآخذ هي التي جعلت محمد عزام يقـــول : « أخطـــر مـــا يترتب على تطبيق هذه النظرية في تفسير النصوص الأدبية، هو الاعـــتداد بـــالملامح الأسلوبية القليلة المميزة وغير المستعملة عادة ، وإهمال بقية ملامح النص وبنيته الأساسية »[1].

و أما مشكلة الأسلوبية على المستوى الوظيفي والسياقي فإن أول نقطة في خطوات التحلـــيل الأســـلوبي هـــي اختيار معدلات التكرار للعناصر اللغوية (الكلمات المفاتيح) في الســـياقات المخـــتلفة ، فإذا كانت شديدة التشابه والقرب من بعضها تعرض البحث لخطر عـــدم إمكانـــية العثور على الملامح الأسلوبية المختفية خلف البدائل ، وإذا كانت العلاقة نصـــية شـــديدة الـــبعد فمـــن الممكن ألا تؤدي المقارنة إلا إلى نتائج تافهة ، من هنا فإن المقارنات المبدئية للأسلوب تتزايد صعوبتها وتتفاقم كلما كانت نصوصها شديدة التشابه أو الاختلاف .

وانطلاقا من حجم هذه الإشكاليات وما يعتريها من تحجيم للنص الشعري استطاعت السيميائية أن تكبح جماح الأسلوبية وتنتصر عليها بعد أن نافستها ، والسر في انطفاء نجم

---

(1) محمد عزام : الأسلوبية منهجا نقديا ، ص 56 .

الأسلوبية يعود إلى قصور تصورها وهو القصور الذي تعاني منه السيميائية ذاتها ، ولكن الغلبة كانت لما هو أشد قصورا ، وهذا ما يفسر مأزق الأسلوبية والسيميائية على حد سواء ، فترى: هل استطاعت التفكيكية أن تتخلص من مثل هذه المآزق ؟.

وتفتقر الأسلوبية لمنهج واضح ويتمظهر ذلك في تداخلها من البنيوية نفسها كمنهج اتضحت معالمه نسبيا ، علاوة على ذوبان ملامحها في الحقل السيميائي واتكائها على الإحصائي كما سبق وأن بينا ، يضاف إلى ذلك اتكاؤها على مفاهيم ثانوية القيمة (الانزياح (الانحراف) ، الكلمات المفاتيح ، إمكانات النحو )، فهي تذوب في الكثير من الأحيان إجرائيا في معالم المناهج الأخرى ، وهذا ما يفقدها شخصيتها .

ويتجلى ذوبان الملامح الأسلوبية داخل المنهج البنيوي بكل حيثياته ، في الدراسة التي قدمها عبد الحميد بورايو في كتابه « بناء الأسلوب في المقالة عند الإبراهيمي »[1]، هذا فضلا عن استعانة الباحث بالجداول الاحصائية عسى أن يكون لهذا الدأب نصيب جمالي ، ولكن هيهات ... وهناك من الباحثين من عمل على تذويب ملامح الأسلوبية بمفهومها المعاصر في ملامح الدراسة اللغوية التقليدية وبخاصة البنية النحوية ، حيث « يتبوأ المصطلح النحوي القديم المكانة الأولى (الجملة الطلبية) ، الجملة الشرطية ، الجملة ذات الوظائف ، فضلا عن تفرعات كل نمط جملي وفي ذلك التباس بين هويتين معرفتين ...»[2] ، وهذا في المحاولة التي تقدم بها رابح بوحوش في « البنية اللغوية لبردة البوصيري»

إن هذه الشواهد تؤكد للعيان ضبابية وتغريبة النهج الأسلوبي (الأسلوبية العملية)، وذلك حينما تتبخر ملامحها على المستوى الإجرائي بتوزيعها على حقول منهجية أخرى ، والسؤال الذي نطرحه : هل في إمكاننا تأسيس أسلوبية عربية وسط هذه الفوضى النقدية الغربية الحائرة ؟!!.

إن نقطة الاستثناء الوحيدة التي تجعلنا لا نقيم حبل القطيعة مع الأسلوبية هو تميزها عن البنيوية في التركيز على شخصية المؤلف ، وهو التركيز الذي نعده خطوة شبه إيجابية في التحليل الأسلوبي ، فالأسلوبية قد تتجاوز النص إلى نفسية صاحبه ، خاصة إذا

---

(1) الصادر عن ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ، 1988 .

(2) يوسف وغليسي : اشكالات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض ، ص 139 .

ما تعلق الأمر بالأسلوبية التكوينية ، في حين أن البنيوية تكتفي بالإعلاء من سلطة النص والاقرار بموت المؤلف،الموت الذي ذاع صيته في النهج التفكيكي كما سنرى فيما بعد في تحليل بارث[1].

نعود إلى قضية غياب الملامح الأسلوبية في غمرة المناهج الأخرى ويمثل هذه المرة لذاك الغياب بواحد من أهرامات الأسلوبية في وطننا العربي ، إنه عبد السلام المسدي في بحثه التطبيقي « التضافر الأسلوبي وإبداعية الشعر ، نموذج ولد الهدى » وتأثر -كذلك- في بحثه « مفاعلات الأبنية اللغوية والمقولات الشخصانية في الشعر المتنبي » في سنة 1978 .بالبنيوية التي تعمل على إبراز الثنائيات المتقابلة على مستوى الألفاظ ودلالتها في النصوص المدروسة ، وخاصة عند رومان جاكبسون حتى إنه استخدم المصطلحات (إتحادات ، تعارضات) ذاتها التي استخدمها جاكبسون ، وبرغم هذا التأثر تبقى دراسة المسدي تتميز بشيء من المرونة والحركية ، بل بثقافة غزيرة ، جعلته يحول ما يأخذه إلى جزء أساسي من دورته الدموية .

وبرغم هذه التجارب الأسلوبية الرائدة للمسدي إلا أنه نفى أن تؤول الأسلوبية إلى نظرية نقدية شاملة لكل أبعاد الظاهرة الأدبية ، فضلا من أن تطمح إلى نقض النقد الأدبي أصوليا ، وبناء على ذلك والقول للناقد ، إنها تمسك عن الحكم في شأن الأدب من حيث رسالته – فهي قاصرة عن تخطي حواجز التحليل – التي تقيم الأثر الأدبي والاحتكام إلى التاريخ بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب ، ففي النقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة في الأسلوبية إلا بعضه[2] ، فالأسلوبية من هذا المنظور معيار موضوعي لنقد الأدب ،ولعلها تغنم كل الغنم إذا استلهمت معطيات علم الدلالة الذي يأخذ بعين الاعتبار مضمون الرسالة ونسيجها اللغوي .

إن هذا الوعي بخطورة التحليل الأسلوبي جعل عبد السلام المسدي – في الآونة الأخيرة- لا يتقيد بمنهجية أسلوبية واضحة وهذا ما يتضح للعيان في دراسته لقصيدة « ولد الهدى » ، حيث يخلط خلطا عشوائيا بين ملامح الأسلوبية والإجراء الإحصائي[3] ،

---

(1) ينظر: رولان بارت : درس في السيميولوجيا ، ص 82 – 87 .

(2) عبد السلام المسدي : الاسلوب والأسلوبية ، ص 115 .

(3) ينظر: عبد السلام المسدي : النقد والحداثة ، ص 88 – 96 .

ويتمظهر ذلك في جملة من الجداول الإحصائية والقياسات الرياضية الصارمة ، لا تلتقي أبدا مع الأبجديات الجمالية والمعرفية للنص الشعري في الشيء .

إن رفضنا للإجراء الإحصائي ينبع أساسا من أن الإحصاء هو ظاهرة كمية لا تلتقي مع الظاهرة الأدبية بوصفها ظاهرة كيفية ، ولذلك نجد " بيار جيرو " يثور ضد الإجراء الإحصائي فيقول « يخلط الإحصائيون غالبا بين الكم والنوع ، ولم ينجحوا حتى يومنا هذا في تحديد العلاقة الوظيفية بين المستويين ، ولهذا السبب شكلت تحليلاتهم جداول حزينة من العوامل والانزياحات العددية لا يظهر معناها وإذا ظهر كان مفرطا وساذجا في نظر كل ألئك الذين يكرهون أن يقننوا القيم الجمالية في مجرد علاقات كمية »[1].

إن هذه الجداول الحزينة التي أدت إلى وأد المعنى الجمالي للنصوص ودفنه داخل هياكل رياضية جامدة هو ما جعل " د.سمير سعيد " ينفذ وبروح نقدية عالية للدراسة التي قام بها محمد عبد المطلب لديوان " سويلم " من زاوية أسلوبية ، اعتقادا منه أن أخصب منطقة في الديوان هي منطقة النفي ، وأن الآلية التي تستطيع اقتناص الروح الجمالي الدفين في هذا الديوان هي آلية المنهج الإحصائي بوصفه وسيلة فعالة ، فهذا المنهج في رأي سمير سعيد هو طريق يوصلنا إلى إطلاق التعميمات وإلى التصنيف الذي يقوم بعملية وصف علمي دقيق ومنظم للتواتر القائم في شعر سويلم . وبرغم نجاعة هذه المحاولة إلا أن خطواتها بمعنى ما ليست علمية لسببين ، الأول اعتمادها على نظرة وحيدة الجانب للنص الشعري ، والثاني إهمالها مبدأ تضافر العلوم في سبيل الكشف عن دلالة ذلك النص .

ويرى سمير سعيد أن هذا التقصير مرده إلى شيئين أحدهما مفهوم محمد عبد المطلب للنص الشعري ، وثانيهما مفهومه للمنهج الذي يعالج به ذلك النص ، فمفهومه للأول على أنه مجموعة أجزاء نحوية ليست على علاقة دالة بمجمل بناء ومعاني النص . وأما عن الثاني فهو يفهمه على أنه أسلوب كمي يبحث في تكرار الظواهر النحوية ،وليس

---

(1) بيار جيرو : الأسلوب والأسلوبية ، ص 86 ، 87 .

علـــى علاقـــة بالمـــنهج الكيفي . وكان باستطاعة الناقد أن يهتم بالبحث في العلاقة بين الأجزاء بنية النفي وبنية الكل الدينامي للقصيدة[1] .

وفـــي تقديـــرنا أن الانغلاق الذي شهد ته الدائرة الأسلوبية مرده ، إلى أن عقليات الأسلوبيين ومناهجهم يغلب عليها الطابع الموضوعي الرياضي حتى إنهم يميلون في كثير مـــن تلـــك المقاربات إلى تحويل آراءهم إلى معادلات جبرية أو إحصاءات تعتمد الحاسب الآلي ، ومن يطلب منهم توسيع دوائرهم ليتبنوا منهجا صوفيا ، تصل شفافيته حدا لتوحيد مع العمل المنقود ، كأنما يطلب منهم تغيير وجوههم استبدال عقولهم .

إن أزمـــة الأسلوبية لا تقف عند حد هذه الاستخدامات الإحصائية والرياضية ، بل تجاوزتهـــا إلى عدم التوفيق بين الملامح النظرية والأساليب الإجرائية أو التطبيقية ، فثمة شرخ كبير بين ما تعد به الأسلوبية على المستوى النظري ، وما تطمح إليه على المستوى الإجرائـــي، وقـــد تفـــطـــن عـــبد السلام المسدي إلى هـــذه المفارقة العجيبـــة :« فالأســـلوبية تحتاج اليوم أكثر من أي علم آخر إلى أن يوفق فيها بين نتائج النظر وثمرات التطبـــيق توفـــيقا كاملا . فكم اليوم من منظر لم يؤسس نظريته في الأسلوب على تطبيق أجـــراه وكم من ممارس للنصوص ، تجد في عمله من النزعات ما يغنم أن يتوج بنظرية فـــي الأســـلوب . وإن التوفيق بين هذا وذاك من شأنه أن يهدأ اندفاع الأول إلى ممارسة الأسلوبية ، ويحرر احتراز الثاني منها ، فيؤول بالاثنين إلى الإفادة من العلم معا ، و إفادة العلم منهما »[2]، وأرى أن القضية ليست قضية توفيق بين ما هو نظري وتطبيقي فحسب ، وإنمـــا القضـــية تكمـــن أساسا في عدم تمكن المحلل الأسلوبي ، من تلك المصطلحات اللســـانية الوافدة في عملية فحص النص بمختلف الطرق والمستويات الصوتية والصرفية والنحوية والسياقية والدلالية ، من أجل اقتحام معقل النص اقتحاما مشروعا .

إن عـــدم التوفـــيق بين الأطر النظرية والإجرائية في تحليلات الأسلوبيين كثيرا ما يقودهم هذا الدأب إلى الحياد عن ملامح الأسلوبية والدخول في معقل اتجاهات نقدية أخرى . ومثالنا عن ذلك صلاح فضل في مقاربته لـــ:« أساليب الشعرية المعاصرة » فهو:« لم يكـــتف باســـتخدام تقنيات التحليل الأسلوبي أو البنائي المستندة ، بالدرجة الأولى إلى علم

---

(1) ينظر: سمير سعيد : مشكلات الحداثة في النقد العربي . دار الثقافة للنشر ، القاهرة ، 2001 ، ص 196 – 202 .

(2) عبد السلام المسدي : قضية البنيوية ، دراسة ونماذج ، ص15

اللســـان والـــبلاغة ، بـــل تجاوزها إلى السيميولوجيا التأويلية ، واستيعاب الأفق اللغوي للظاهـــرة الأدبية ، و يبدو لي أن هذه الدراسة محك تجريبي لتطبيق مقولات « علم النص الحديـــثة التـــي تنـــبع من ضرورة ربط المعرفة التجريبية المستمدة من النصوص ذاتها ، بإطـــار نوعي يستوعبها ويرشد خطواتها.» [1] ، هذه المقاربة إذن هي هجين نقدي يتطفل علـــى هـــذا وذاك من دون أن يتخذ لنفسه استعارة نقدية أو موصوفا منهجيا تنطوي تحته ظلال ومظلته أو قبعته المزيفة.

خـــتاما لمـــا تقـــدم يمكن القول إن الأسلوبية قد شهد ت أزمة خطيرة مست جانبها الـــنظري مـــثلما مست جانبها الإجرائي . وقد تمظهر ذلك في غياب ملامحها في غمرة الاتجاهات النقدية الأخرى ، الشيء الذي أفقدها صفة الموصوف المنهجي يضاف إلى ذلك إتكاؤها على الإحصاء وعلى علوم أخرى غير علم اللسان ، وتجلى العجز في عدم تمكن أصـــحابها مـــن تلك الآيات النظرية ، كما اقترحها مؤسسوها ، الشيء الذي أحدث شرخا كبـــيرا بين هذه الأطر النظرية والأطر الجمالية للنص من حيث هي مقتضى نقدي يراهن بالكشف عن المساحة الجمالية لعالم النص كل هذه المزالق أدت إلى أفول نجم الأسلوبية.

---

(1) بشرى موسى صالح : " المنهج الأسلوبي في النقد العربي " ، مجلة علامات ص 305 ، 306

# الفصـــــل الثالـــــث

# مرحلـــــــة التفكيكيـــــــــــــة

1- في ماهية التفكيك.

2- التنقيب عن أصول التفكيك.

2-1- التنقيب عن الأصول الفلسفية للتفكيك.

2-2- التنقيب عن الأصول اللسانية للتفكيك.

3- منطلقات دريدا في تأسيسه لاستراتيجية التفكيك.

3-1- الثورة عن العقل.

3-2- نقد سلطة الحضور.

3-3- الثورة عن البنيوية.

4- أسس ومعالم التفكيك.

4-1- موت المؤلف وسلطة القارئ.

4-2- الاختلاف وتناسل المعنى.

4-3- استراتيجية التناص.

4-4- الكتابة.

5- رواج التفكيك.

5-1- في كتابات النقاد الغربيين.

5-2- في كتابات النقاد العرب.

6- اشكالات التفكيك.

6-1- إشكالات التفكيك عند النقاد الغربيين.

6-2- إشكالات التفكيك عند النقاد العرب.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## 1- في ماهية التفكيك:

لقد شهدت الساحة النقدية الفرنسية -وفي ظل هذا الكبت المربع للغة وهذه المحدودية للمعاني - ومع طلائع الستينيات حركة نقدية جديدة اتسمت بالثورة والتمرد على كل ما هو مألوف من تقاليد فكرية سابقة، وقد تمثلت هذه الحركة في مشروع قراءة جديدة تنظر للنص الأدبي بوصفه كتلة صماء ، لا بد من تفجيرها من الداخل من أجل الكشف عن جوهرها، قراءة مؤجلة يستطيع القارئ بموجبها شحن اللغة بما لا نهاية من المعاني والدلالات. قراءة حفرية وقل إن شئت قراءة سيئة تعمل على النبش في الخطابات بهدف خلخلتها ، إنها استراتيجية التفكيك التي شغلت بال الناقد الفرنسي "جاك دريدا" ، الذي يعتبر من المؤسسين الأوائل لأهرامات النقد التفكيكي.

والتفكيكية هي بحث أبدي في النسق الداخلي للنص :" وخلخلة وتفكيك لكل المعاني التي تستمد منشأها من اللوغوس، وبالخصوص معنى الحقيقة"[1]، على حد تعبير جاك دريدا. والتفكيكية بهذا التصور هي تجاوز للمدلولات الثابتة عن طريق الخلخلة واللعب الحر للكلمات؛ لأنها "تقوض النص بأن تبحث في داخله ما لم يقله بشكل صريح واضح (مسكوت عنه) وهي تعارض منطق النص الواضح المعلن وادعاءاته الظاهرة بالمنطق الكامل في النص، كما أنها تبحث في النقطة التي يتجاوز فيها النص القوانين والمعايير التي وضعها لنفسه، فهي عملية تعرية للنص ، وكشف أو هتك لكل أسراره، وتقطيع أوصاله ، وصولا إلى أساسه الذي يستند إليه ، فيتضح هذا الأساس وضعفه ونسبيته وسيرورته، فتسقط عنه قداسته وزعمه بأنه ثابت، متجاوز"[2]. فالتفكيكية بهذا الفهم هي تفتيت لشفرات النص إلى أجزائه المكونة لتدرك أنماطه، ثم تعيد تشكيل ذلك الفتات في إبداع جديد وفق رؤية جديدة مغايرة ، وهذا الإبداع أيضا هو عرضة للتشظي والتفكيك.

ويبقى مصطلح التفكيك من المصطلحات الغامضة التي توحي بالتفتت والتشتت والبعثرة والتناثر والضياع، وفي مقابل ذلك هو مصطلح ثري وغني ومليء بالدلالات

---

(1) ينظر: سارة كوفمان- روجي لا بورت: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر، ترجمة ادريس كثير وعز الدين الخطابي، افريقيا الشرق، ط2، 1994، ص13.

(2) حسن حنفي: ما العولمة؟ دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1999، ص279.

الفكرية حيث يتجاوز فكرة الهدم والتشريح والتقويض، إنه قراءة ثانية للخطابات والنصوص والأنظمة الفكرية[1]، قراءة لا تتم إلا من خلال تفكيك عناصر هذا الخطاب وأجزائه المكونة له، وذلك بهدف إدراك معانيه الخفية النائمة خلف الدوال ثم إعادة هندسة معاني النص وتشكيلها تشكيلا جديدا ، إنها قراءة تحولت إلى كتابة على أنقاض كتابة أخرى وهي صورة إبداعية جديدة وفق رؤية مغايرة تستهدف الكشف عن المعاني الغائبة، المعاني التي تعطي للخطاب الأدبي شرعيته في ضوء الأنساق المعرفية الأخرى.

هذا ما يمكن قوله باختصار عن ماهية التفكيك في مقاربته للنصوص الأدبية، وفي مداعبته للمعاني المؤجلة ، ويختفي خلف هذه الماهية والتأجيل مجموعة من المنطلقات انطلق منها دريدا في تأسيسه لاستراتيجية التفكيك، وهذا ما سنتحدث عنه في لاحقا.

## 2 ــ التنقيب عن أصول التفكيك.

### 2-1- التنقيب عن الأصول الفلسفية للتفكيك.

قامت التفكيكية على مجموعة من الإرهاصات الفلسفية واللسانية، حيث اشتغل دريدا على الميتافيزيقا الغربية، والتي كان التفكيك ثورة عليها في تمجيدها للعقل والمنطق بهدف الوصول إلى جوهر الحقيقة المصفاة، وهو الشيء الذي فتح المجال أمام إمكانية الإبداع أو الانطلاق والتحرر :"إلا أن ما تقره الفلسفة الحديثة هو أن القضاء على الميتافيزيقا يتطلب وضع حد لوعي الإنسان باعتبار أن هذا الوعي يجعل من نفسه مركز الكون (...) فالميتافيزيقا تختزل الذات في الوعي، في الأنا ضمير الحضور"[2].

لقد جاءت التفكيكية لتعارض منطق الثبات من خلال معارضتها لوجود مركز ثابت يمثل مدلولات عليا ، أو يمثل أرضية صلبة تبنى فوقها المعرفة التي تنتجها

---

(1) ينظر بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة والدار الكندي، أربد، ط1، 1998، ص22.

(2) عبد العزيز عرفة: (جاك دريدا) التفكيك والاختلاف المرجأ، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، الكويت، شباط، 1988، ص 71-72.

متغيرات العالم الخارجي، وهو ما يعرف بفلسفة الحضور، وكان هدف دريدا هو تبديد هذه الفلسفة والقول بفلسفة الأخر المغاير، أو فلسفة الغياب. لقد تأثر منظرو التفكيك بالفلسفة الظواهرية لهوسرل في القراءة وإنتاج المعنى، لأن : "الفلسفة الظواهرية في رؤيتها النقدرية لاحظت أن القراءة تفاعل بين موضوع النص والوعي الفردي"[1].

والواقع أن هوسرل قد تطرق إلى نقد الميتافيزيقا التي ثارت عليها استراتيجية التفكيك، نظرا لتمركز التفكيك والوعي الإنساني حول هذه المركزية، حيث كانت العلامة عند هوسرل تحيل إلى دلالتين، دلالة التغيير ودلالة الإشارة، وهذا يعني أنها كانت وسيلة لإيصال رسالة ما، وفي الوقت نفسه تشير إلى أشياء ودلالات أخرى يبلغها القارئ من خلال ثقافته الذكية لهذه الرسالة. والعلامة إذا ما اصبحت إشارة فإنها ترتوي من بحيرة تعدد المعنى وانفتاح الدلالات على ما لا نهاية من الإيحاءات والتأويلات. بيد أن هذا الفصل والتمييز بين دلالتين للعلامة اللغوية عند هوسرل اعتبره دريدا :"عملا تعسفيا ساخرا لما حققه من نتائج ودلالات أيديولوجية لاحقة- فهذا الفصل يقوم كما يرى دريدا على ضرب من التمييز الأولي بين الافتراضات السيكولوجية المتمخضة عن محاكاة مناهج العلوم الطبيعية ، وبين ما يسعى هوسرل إلى تأسيسه في صورة وقائع لغوية دقيقة"[2]، وأكثر من هذا فإن دريدا، وفي إطار تفكيره في اللامفكر فيه ضمن الفلسفة والمسكوت عنه ضمن الميتافيزيقا، قد وضح نوعية العلاقة القائمة دوما بين الحضور أو الوعي والصوت، وهي علاقة لم يتفطن لها حتى هوسرل نفسه حيث :" لا يتاسس امتياز الحضور كوعي إلا بواسطة سمو الصوت ، إنها بديهية لم تحظ أبدا باهتمام الفينومينولوجيا"[3].

وإن كان لدريدا أفضلية السبق إلى هذه البديهية التي تقيم علاقة كانت خفية بين الحضور والصوت، فإن ذلك لم يمنعه من التطفل على الكثير من المفاهيم والأفكار التي

---

(1) ينظر: نسيمة الغيث: الثورة ودوائر الإتصال، دراسة في المفاهيم النقدية وتطبيقاتها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000. ص14.

(2) محمد على الكردي: الصوت والتفكيك عند جاك دريدا ، مجلة علامات في النقد، جدة، مج 10، ج 40، جوان 2001، ص108، 109.

(3) ينظر: سارة توفمان -روجي لا بورت: مدخل على فلسفة جاك دريدا، تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر، ص15.

عجت بها الفلسفة الظواهرية، بل إن دريدا ظل منتقدا – في أطروحاته عن التفكيك- للفلسفة الغربية بعامة في تركيزها على سلطة الحضور.

هذا وقد تأثر دعاة التفكيك بأفكار بعض الفلاسفة الوجوديين والمثاليين من أمثال هيدجر ونيتشه في مساعيهما الحثيثة عن فكرة إمكانية قيام أسس جديدة للفكر الإنساني، الحديث والمعاصر، هذه الأسس تقوم على نقد ورفض الأسس التي ترتكز عليها الحضارة الغربية الحديثة، معتمدة أيضا على مبدأ الشك وعدم الوثوق في الكثير من المفاهيم والمبادئ، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنها ترفض التسليم بوجود أي معتقد كان أو المسميات الفكرية التي تسيطر على إبداعات مفكري عصور اخرى، واعتبروا ما بعد الحداثة لعبة لغوية[1].وهو جوهر ما دعت إليه التفكيكية من خلال مقولاتها النظرية.

إن التداخل بين فلسفة دريدا وهيدجر يصل إلى حد التطابق في الكثير من المقولات ، وإن كانت نظرة كل واحد منهما للغة والأدب فلسفية الجذور، فإن دريدا قد أخذ مصطلح "التدمير" من فلسفة هيدجر." وقد وصلت درجة التداخل بين المجالين ومباشرية التاثير إلى استخدام "دريدا" في الطبعة الفرنسية الأولى لكتابه De la grammatologie ، لكلمة "التدمير" المحورية في فلسفة هيدجر بدلا من كلمة "التفكيك" التي تحول إليها دريدا فيما بعد[2]. ومن الدال جدا أن نشير في هذا السياق إلى أن مارتن هيدجر قد تحدث عن المعرفة واللغة وثنائية الغياب والحضور، ولا نهائية المعاني والدلالات، والثورة على القراءات المألوفة العادية، ونقد التمركز العقلي وفلسفة الحضور، والتناص. وهي كلها مقولات اعتمدها دريدا في تاسيسه لمشروع القراءة التفكيكية للخطاب اللغوي فيما بعد. ومثلما فصل هيدجر بين العلامة وما تدل عليه ، فصل دريدا هو الآخر بين الدال والمدلول وهو ما يتيح للمدلول التعدد والانفتاح إلى أبعد نقطة ممكنة مما يسمح بانفتاح المعنى وتعدده.

---

(1) ينظر: نصر حامد أبو زيد: البحث عن ما بعد الحداثة، مجلة العربي، ع506، يناير 2001، ص17.

(2) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص301.

ويتفق دريدا مع هيدجر في القول بثنائية الحضور والغياب التي تعني أن الوجود لا يظهر حضوره إلا من خلال غيابه؛ بمعنى أن اللغة وفي حالة معرفتها بهذا الوجود تصطدم بجدار التقاليد الذي رسخ عبر الزمن ، حتى أنه غيب هذا الوجود ، الأمر الذي يؤدي بالضرورة إلى تدمير هذه التقاليد من أجل استحضار الوجود المختفي، "ولا يتحقق الوجود إلا بالغياب"[1].

وكانت استراتيجية التناص هي محطة أخرى التقى فيها الفكر الدريدي التفكيكي بالفكر الهيدجري، فالنص عند هيدغر ما هو إلا سجين يعتمد في ظهوره على لغات وشفرات ونصوص سابقة، وهو نقطة تلتقي فيها نصوص أخرى سابقة في وجودها على وجوده. "إن مسألة الكينونة تعيد هيدغر إلى شعر بارميندس، وهيراكليتاس، وأناكزيمندر. إن النص التفكيكي المعاصر يعود إلى نصوص أخرى سابقة ويبدأ منها، النص الهيدجري يحتوي على رماد ثقافي"[2]، والتناص هو مبدأ من المبادئ التي قامت عليها القراءة التفكيكية.

هذه النقاط المشتركة بين دريدا وهيدجر هي التي جعلت جيرار كرانيل يشير إلى أن فكر دريدا يمكن إرجاعه إلى الأنطلوجيا الهيدجيرية؛ لأن الوجود عند هيدجر ليس إطلاق أحد ألفاظ الاختلاف الأنطولوجي، حيث يلزم التفكير في الوجود، ولأول مرة بدون الموجود[3].

هذا وقد اقتفى جاك دريدا خطوات الفيلسوف الألماني نيتشه يبدوا ذلك واضحا في المنحى العام الذي التزم به نيتشه في كتاباته الفلسفية القائمة على الشك في جميع الأفكار الباحثة عن الحقيقة التي تفتح المجال واسعا أمام احتمالات تحرير الفكر من الحدود الضيقة للمفاهيم القديمة:"ومن خلال النمط النيتشوي قدمت التفكيكية معالجات متطرفة الشكوك والصرامة فيما يخص الوعي الذاتي"[4].وتبدو أصداء هذا التطرف ماثلة في أطروحات التفكيكين من خلال طرحهم لقضية موت المؤلف.

---

(1) ينظر:عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية على التفكيك، ص304.

(2) المرجع نفسه. ص305.

(3) ينظر، سارة توفمان – روجي لابورت: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا ، تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر، ص31.

(4) المرجع نفسه، ص82.

والواقع أن فكرة موت المؤلف ترتدّ في مصدرها الغربي إلى جذور فلسفية وخلفيات أيديولوجية تمتد إلى بنية الحضارة الأوروبية نفسها فقد أعلن نيتشه مقولة موت الإله، وبالمنطق نفسه أعلن دعاة التفكيك موت المؤلف. ونشير هنا إلى أن فكرة موت الإله قد لاقت تهليلا وتكبيرا في الأوساط الغربية، لأنها كانت تعبيرا عن اللحظة التاريخية التي تمر بها أوروبا في ذلك الحين، فهذه المقولة :" تعني زحزحت الغيبيات والميتافيزيقيات بعيدا لتفسح الطريق أمام ظهور الإنسان فالحقيقة هي ما يستطيعه الإنسان وما يمكن أن تكون في متناوله وما عدا ذلك فهو ميت، أو ينبغي أن يعد ميتا، وهذا المفهوم يعني سياغة جديدة للمذهب الإنساني، الذي تأسست عليه الحضارة الأوروبية منذ نشأتها في عصر النهضة..." [1]. فمقولة موت الإله تعني في التصور النيتشوي إعطاء الأولوية للإرادة الإنسانية لكي تمارس طقوسها بتفكير سامي ، وحرية مطلقة بعيدا عن ميتافيزيقا الحضور. وما ذلك سوى دعوة صريحة لإطلاق العنان للذات كي تمارس طقوسها في البحث عن ما هو خفي وغامض، وهي دعوة دعى إليها دعاة التفكيك، وقد انتقلت مقولة موت الإله- إلى الأدب ونقده تحت مسميات متشابهة، فأعلن الأدباء موت الشخصية في مجال الأدب، وأعلن النقاد موت المؤلف في مجال النقد، إلى غير ذلك.

ومثلما تأثر دعاة التفكيك بأفكار نيتشه الفلسفية فإنهم تأثروا أيضا بقراءة نيتشه لأفكار هيجل عن المعرفة التاريخية :" إن معنى التاريخ، وتاريخ المعنى مرتبطان مع بعضهم البعض (في بحث هيدجر) عن توثيق الحقيقة الذاتية التي تملك جذورا قوية في الفكر الغربي. إن إيمان هيجل بوحدة وجود المنهجية التاريخانية هي النقطة التي حددها دريدا باعتبارها مصدرا للأصول والحضور الذاتي وقد تعامل هيجل مع التاريخ والوعي باعتبارهما متقاربين باتجاه مرحلة الاستبصار القوي والفهم التام، ودريدا هو الآخر مثل نيتشه من قبل نجده حرص على تفكيك هذه المعرفة المثالية والمفاهيم المنهجية الخاصة بها. ومن أجل ذلك واجه تحديا قويا للتفسير التاريخي"[2].

---

(1) عبد الحميد إبراهيم: نقاد الحداثة وموت القارئ، مطبوعات نادي القسيم الأدبي، مكتبة الملك فهد الوطنية، دمشق ط1، 1996، ص7.

(2) كريستوفر نورس: التفكيكية، النظرية والتطبيق، ص84.

وهنا نلحظ كيف أن دريدا هو الآخر قد عمل على تفكيك المعرفة والمفاهيم المنهجية عن معنى التاريخ وتاريخ المعنى تفكيكا مثاليا، وهو دأب سار على منواله نيتشه من قبل، برغم التباين الحاصل في معالجة التاريخ بين دريدا ونيتشه، فإن الأثر النيتشوي يبقى عالقا بأطروحات دريدا في هذا المجال. هذا وقد وقف نيتشه ضد الحدود والأفكار التي حاول دريدا توصيفها وقد استبق دريدا في نمط واستراتيجية الكتابة إلى الدرجة التي أصبح الاثنان يبدوان مرتبطين بنوع غريب من التبادل والتماثل، حيث هاجم الاثنان فكرة العداء الفلسفي القديم للكتابة؛ لأن أفلاطون أقر بعدم الثقة بالكتابة هذا ناهيك عن إهمال الفلسفة الأفلاطونية لاستراتيجية النصية والحضور العميق للميتافيزيقا التي كشفتها التفكيكية فيما بعد.

وقد ثار نيتشه من قبل عن الفلسفة الغربية، كونها فلسفة قائمة على مبدأ الشك. وقد قدم نسقا من الكتابة الفلسفية، يعد الشك أساسها فالغاية مشحونة بجميع الأفكار التي تبحث عن الحقيقة والتي تفتح المجال واسعا أمام إمكانيات إطلاق العنان للفكر كي يتخلص من تلك القيود القديمة التي كانت تضيق عليه الخناق وتكبته، وهي الأفكار نفسها التي تبناها دريدا أو قال بها في دعوته على التفكيك كنمط جديد في قراءة الخطاب الأدبي وكشف جمالياته؛ معنى هذا أن تصور نيتشه للكتابة هو تصور مماثل لتصور ومنحى دريدا[1].

هذا ناهيك عن إشارة نيتشه إلى مفهوم التناص، المفهوم الذي اعتمدته التفكيكية في إرساء قواعدها النظرية، ذلك أن نيتشه يرى بأن الفلسفات جميعا، إنما تقوم الواحدة منها على الأخرى فهي ترتكز على التناص المنتقل بين اللغات الرمزية[2]، بمعنى أن كل فلسفة تأخذ من الأخرى من خلال الأعمال الأدبية، والمعرفية واللغوية، هذه اللغة تتحول إلى لغة رمزية تحيل إلى دلالات ومعان واحدة، موضوعة سلفا، ومعروفة لدى الجميع. هذه بعض المحطات الفلسفية النيتشوية التي تواشجت مع الأفكار الدريدية التفكيكية، بل ومثلت بعض جذورها، وإن كان الفيلسوف نيتشه قد اختلف مع دريدا في فكرة تعدد المعاني، ولا نهائية المدلولات، والمعاني الغائبة.

---

(1) ينظر: كريستوفر نورس: التفكيكية بين النظرية والتطبيق، ص63.

(2) المرجع نفسه، ص65.

ويرى نيتشه أن اللغة الرمزية خاضعة في دلالاتها ومعانيها لنظام الحقيقة، وهذا النظام كما هو معلوم ذو سياق قائم على نظرية النسبية ، ومن ثم يكون المعنى الحاصل هو الآخر نسبي وغير مطلق، كونه يمثل النقطة التي يسعى إليها القارئ، وهي الحقيقة التي تظل أمرا نسبيا، وهذه الفكرة كانت قد مثلت نقطة الافتراق والانفصال بين الفكر الدريدي والنيتشوي. وفي رأي منظري التفكيكية أن الفلسفة منذ أفلاطون إلى هيغل هي فلسفة حضور،ومعنى ذلك أن الفكر لا يعترف إلا بما هو موجود في الوعي،وهذا يعني أن الإنسان هو مركز الكون[1]. وهذا ما نادت به الفلسفة الوجودية في قولها بالحرية المطلقة[2]،حيث وجد التفكيكيون في أطروحات الوجوديين الصدر الحنون الذي يحوي مقولاتهم، بل ويدعمها،فقول دريدا برفض الميتافيزيقا الغربية بشتى أشكالها هو تجسيد لموقف الوجوديين الذين لا يقبلون ما يملى عليهم.

وقد ثار الوجوديون ضد أي بناء نسقي في كثير من المجالات: اللاهوتية والسياسية والأخلاقية والأدبية، وهم يناضلون ضد النظريات المقبولة عرفا وضد القنوات التقليدية[3].وهذا ما نجده عند دريدا وأمثاله من منظري التفكيكية في محاولة قلب الأسس القديمة التي يقوم عليها النقد الأدبي ونقض كل المركزية التي يحال إليها. إن التفكيكية في تصور دريدا هي إعادة نظر في التفكير التقليدي ، فحين يعي الإنسان أخطاءه يقوم بنقضها ومن ثم يعيد تشكيلها على نسف وحرق المكتبات ورفض أي سلطة مرجعية[4]. ويجب الإشارة في هذا السياق إلى أن الفلسفة الوجودية قد قامت على رفض هذا العالم بكل ثوابته فهي "حركة تغيير تمس جوهر الكون في علاقته بالإنسان، فهو يبدل الإنسان من متغير بالفعل إلى صانع لكل شيء فيها"[5]. هذه الشطحات الوجودية هي الشطحات نفسها التي قامت عليها استراتيجية التفكيك.

---

(1) عبد العزيز عرفة: (جاك دريدا) التفكيك والإختلاف المرجأ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص71.

(2) ينظر: حبيب الشاروني: فلسفة جون بول سارتر، منشأة دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص169.

(3) ينظر: عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص100.

(4) المرجع نفسه، ص98.

(5) حبيب الشاروني: فلسفة جون بول سارتر، ص244.

وهنا نلتمس التأثر الواضح بالفلسفة الوجودية في رفضها لما هو ثابت ومركزي، ويعلل ذلك ثورتهم على المركزية الغربية كمركز تحال إليه كل المفاهيم والأصوات ، يضاف إلى ذلك مناداتهم بالتفرد والتميز، فكل شخص يبني واقعه حسب رؤيته الخاصة. إن إيمان دريدا العميق بعبثية هذا العالم وأنه مؤسس على الفوضى وحالات من انعدام التوازن أين يجد الإنسان نفسه محاصرا بهالة من الأحلام والأوهام التي تبعده كلية عن الحقيقة ، من هنا يبدأ الشك في كل القيم ، فكيف لوعي الإنسان لهذه الحقيقة المرة أن يواصل وهو يشك في كل ما حوله، وينتهي تفكير دريدا في هذا السياق إلى نوع من اللامعنى وعدم النظام في الحياة وعبثية الأشياء.

لقد أدرك دريدا وأمثاله هذه العبثية واستوعبوها جيدا، فاتخذوا منها موقفا مضادا وراحوا يبحثون عن العلاج متمثلا في نسف تلك القيم السائدة وإقامة البديل[1]. إن عملية الانقلاب هذه تتجه نحو رفض قيم فاسدة يرى الإنسان أنه لا بد من تهديمها ووضع بديل لها، وفي ذلك سخرية من النظم القديمة السائدة وممن يوالونها، وهذا ما اسطلح عليه دريدا بالمركزية والاحتواء والتدجين، حيث تكون الخطابات الأدبية بمثابة صوت يرددها، ويملي على كتابه من طرف الطبقات البرجوازية، وفي هذا السياق يقول إمام الوجوديين جون بول سارتر "إن مصير الأدب مرتبط بمصير الطبقة العاملة"[2].

نلحظ أيضا تأثر تفكيكية بارت بفلسفة سارتر في القول بالعدمية والعبثية[3]، فليس للقراءة عنده مفهوم ثابت،كما أن مسيرت الخطاب عند بارت تشبه حالة الإنسان الذي يلقى به في هذا الوجود ثم يبدأ في تكوين ماهيته ، فالنص أيضا يلقى به في هذا العالم وقد عزل عن مؤلفه ليبدأ كل واحد من القراء في تقرير ماهية ذلك النص السابق لوجوده. ولهروب المعنى عند التفكيكيين مقابل في فلسفة سارتر وهيد جر، " إن المحاولات التي يقوم بها الإنسان للوصول إلى الحقيقة وسط الأشياء تذهب كلها أدراج الرياح ، لان الإنسان كلما اقترب من الأشياء ابتعدت عنه ،وأفلتت هي من قبضته"[4]

---

(1) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1986، ص48- 49.

(2) ينظر: محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص50.

(3) حبيب الشاروني: فلسفة جون بول سارتر، ص159.

(4) ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره النفسية عند أدونيس، ص95.

فالحقيقه عند الوجوديين تأتي مقابلا للمعنى عند التفكيكيين وهروب المعنى والحقيقة شيء واحد؛ لأن قراء الأدب ينشدون المعنى وقراء الفلسفة ينشدون الحقيقة الهاربة.

لقد رفض أبو الوجودية جون بول سارتر جميع القيم المسبقة ولم يبق إلا على قيمة واحدة هي قيمة الحرية . وهو جوهر ما انطلق منه دريدا لتاسيس مشروعه النقدي، حيث نقض كل ماأتى به النقد قبله وأبقى على قيمة واحدة هي الحرية، التي ارتبطت عند دريدا بسلطة القارئ من خلال ولوجه إلى عالم النص وهتك أسرار العصية الدفينة من دون ان يقف في وجهه سلطان المؤلف وبنات أفكاره. هكذا نلاحظ أن أثر الفلسفة الوجودية في أطروحات التفكيكيين ، يتمثل في حرية القارئ ودور الذات في إنتاج المعنى و تعدده. يضاف الى ذلك مسالة القول بالقراءة التفاعليـــــة أو الحوارية ،وهي كلها مسائل عجت بها الاطر النظرية للتفكيك.

هذا وقد تاثر جاك دريدا في إرسائه لاستراتيجية التفكيك بمصطلحات ومفاهيم التحليل النفسي للعالم الشهير سيجموند فرويد ، فمصطلحات من قبيل : الفض، الكبت، الحلم، الهلوسة، هي مصطلحات تنحدر من أصول الفلسفة الفريدوية.فقد تساءل سيجموند فرويد عن :"الرغبات التي استطاعت التمركز داخل الكتابة ، لكي تصبح البيانات والدلائل الفلسفية ، أو العلمية حينما يتعلق الأمر بالكتابة ، موسومة بإرهاق عاطفي وأخلاقي "[1].

إن هذه المصطلحات والمفاهيم الفرويدية للكتابة ، تعامل معها جاك دريدا بشيء من الحيطة والحذر. بيد أن التحليل النفسي لا يمكن أن يحظى باهتمام دريدا إلا بإعادة وسمه وتحريكه وعلى عكس ما يبتغي البعض فإن التحليل النفسي لا يحتفظ بأي امتياز أو أية سلطة خاصة اللهم بسلطة وهمية ، من أجل فرض شرعيته. إن الخطاب المعلن لدريدا يلح في الوقت نفسه على طابع التحليل النفسي الذي يمكن تجنبه . وعلى غياب امتيازه في حدود معينه . وبرغم هذا التداخل بين أفكار دريدا و فرويد فإنه ثمة فرق كبير في مفهومهما للأثر ، فالأثر عند دريدا ليس حضورا ولكنه ظل حضورا يتصدع ويتحرك ويطرد،وليس له مكان على وجه التحديد .

---

(1) ينظـر: سارة كوفمان: روجي لابورت: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر، ص115.

هذا المفهوم يختلف جدا عن المفهوم الفرويدي للأثر في ربطه بالذاكرة الوراثية، إنه منزوع من الخطاطة التقليدية التي تجعله يشتق من حضور أصلي يجعل منه سمة امبريقية : "الأثر لا يدل فقط على اختفاء الأصل ، إنه يعني هنا (...) أن الأصل لم يختف حتى إنه لم يتكون أبدا ، فالأثر يصبح هكذا أصل الأصل"[1].

وما نستشفه مما تقدم هو أن الفلسفة الظواهرية لهوسرل و كذا أصوات أخرى من أصداء الفلسفة المثالية والمادية أثرت أيما تأثير في التأسيس لاستراتيجية التفكيك ، وقد غدت أفكار هوسرل عن الذات في وعيها للعالم. و أفكار مارتن هيجر عن الوجود والقراءة و تعدد المعنى و التناص أو البينصية . وأفكار سارتر عن الحرية ولا نهاية المعنى ورفض العالم والثورة و التمرد والهدم والتدمير. كلها أفكار عبدت الطريق لمنظري التفكيك في تأسيسهم لهذه الاستراتيجية. يضاف إلى ذلك احتفاء دريدا بمصطلحات التحليل النفسي. كل ذلك حول أطروحة التفكيك من صور نقدية إلى صور فلسفية محضة ، ولم يتأثر دعاة التفكيك بهذه الإرهاصات فحسب،وإنما تأثروا بعطاءات المد اللساني، وهو ما ستكشف عنه محطتنا التالية من هذا البحث .

## 2-2- التنقيب عن الأصول اللسانية للتفكيك.

إن أفكار جاك دريدا ورولان بارت وغيرهما من التفكيكيين لم تخرج عن الإطار العام الذي رسمه فرديناند دي سوسير، وتلامذته في شرحهم لمقولاته وآرائه اللغوية، فدعاة التفكيك لم يقدموا تصورا خاصا بهم للعلامة اللغوية كما فعل سوسير، لكنهم استخدموا المبادئ والأفكار نفسها عن العلاقة بين الدال والمدلول كطرفين للعلامة. كما تبنوا الآراء السوسيرية حول استقلال النص كبنية لغوية وعزلها عن مختلف الوسائط الخارجية وأن المعنى يتحقق من خلال حرية العلامة داخل ذلك النسق[2].

والواقع أن رولان بارت لا ينكر تأثره بأطروحات اللسانيين،وهذا ما صرح به في حوار أجراه معه فؤاد أبو منصور:"دراستي النقدية والأدبية استلهمت تطور علوم

---

(1) jaque derrida : de la grammatologie, les editions de minint, paris GE,1967,P89.

(2) ينظر:كريستوفر نورس: التفكيكية بين النظرية والتطبيق، ص8.

اللغة التي ازدهرت بفرنسا في مطلع الخمسينات وكنت في طليعة الذين تمثلوا قيمة كتابات "سوسير" وقواعد "جاكبسون" الشكلية، وموضوعات "إيميل بنفست""[1].

من خلال هذا التصريح نستنتج ذلك التأثر الواضح في القول بالعلاقة بين الدال والمدلول، فقد اعتبرها سوسير اعتباطية؛ أي أنه ألغى العلاقة التطابقيـــة بين الأسمـــاء و مسمياتها ، وهذا في نظر التفكيكيين رفض للنمذجة والمركزية من طرف سوسير فأصبح القارئ " يستقبل الكلمة على أنها كم مطلق مصحوب بكل الموحيات المطلقة، والكلمة هنا صارت موسوعية، إنها تتضمن تلقائيا كل التوقعات التي يسمح بها كعلاقات خطابية يتطلباها الاختيار النصي"[2]. فقد أعاد التفكيكيون النظر في العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، حيث اعتبروها علاقة اعتباطية، مقتفين في ذلك خطوات العالم اللغوي سوسير، حيث تركوا فراغا كبيرا بين الدال والمدلول، وذلك بهدف شحن الدوال بفكرة اللعب الحر الذي يؤدي إلى تحقيق مبدأ لا نهائية الدلالة أو تعدد المعنى بتعدد طرقهم في اللعب والمراوغة.

يقول دوسوسير عن العلامة اللغوية "ويمكن القول.. إن العلامات التي تتميز بالإعتباطية المطلقة تحقق أكثر من غيرها العملية السيمولوجية"[3]، والسيميولوجيا علم يهتم بحياة العلامات ودلالاتها المطلقة التي أرادها التفكيكيون للعلامة باعتبارها أداة للكشف عن المجهول وارتياد المطلق، إنها "العلامة التي تقاوم الانغلاق وتقبل أي تفسير"[4]. وثمة مقولة أخرى لسوسير استفاد منها التفكيكيون لتحقيق المعنى، وهي الثنائيات الضدية وقد قابلوها بمصطلح الاختلاف، التأجيل يقوم بوظيفة قد تختلف قليلا عن وظيفة "الثنائيات الضدية" عند سوسير، وهي تحقيق الدلالة باللعب الحر ولا نهائية الدلالة"[5]، فقد كان المعنى عند البنيويين وغيرهم يتحقق من خلال الثنائيات الضدية وذلك بمقابلة الكلمة بضدها ، والأشياء بأضدادها تفهم (الخير ≠ الشر، النور ≠ الظلام،

---

(1) ينظر: نور الدين السعد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر، ط3، 1993، ص29.

(2) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص69.

(3) ينظر: سيزا قاسم (نصر حامد أبو زيد): مدخل إلى السيميوطيقا (مقالات مترجمة ودراسات)، دار إلياس العصرية، القاهرة،ط ، 19، ص176.

(4) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية على التفكيك، ص335.

(5) المرجع نفسه، ص377.

الحياة ≠ الموت ...) أما التفكيكيون فقد قاموا بتغييب المعنى باستمرار عن طريق الاختلافات وتأجيل الدلالة.

لم تعد فكرة الثنائيات الضدية تحقق المعنى، بل أصبح الدور الأكبر للاختلاف. وقد عبر رولان بارت بقوله :"والنص يمثل لانهائية اللغة ، تبادلها وتعددها في نفس الوقت، إنه يوجد في عالم مصنوع من اللغة فهناك لغة كرنفالية تحيط بالنص." [1]. لقد وقف التفكيكيون عند أبعد نقطة على محور الاختيارات اللغوية عن طريق اللعب الحر واللاتمركز وتجاوزو التشخيص إلى المطلق ليصلوا بالكلمة إلى أسمى درجات التألق والإبداع المغري لتنويع الدلالة والخروج عن دائرة التقرير إلى الإيحاء.

وفي ضوء الاختلاف تزداد الرسالة تعقيدا ويزداد الكلام بلاغة ومجازا...وتبقى مقولة الاختلاف قاسما مشتركا بين سوسير ودريدا علما أن :"اللغة تعتمد على الإختلاف، وكما بين سوسير فإن الاختلاف ينتظم في بناء المواجهة المتميزة حيث يتشكل تنظيمها الأساسي ، وحيث فتح دريدا أرضا جديدة ، وحيث أخذ علم النحويات دوره إلى المدى الذي أصبح يضلل، فإن ذلك أصبح يتضمن فكرة أن المعنى يختلف دائما ، ربما إلى النقطة التكميلية غير المتناهية من خلال لعبة التعبير..." [2].

وإذا كانت اللسانيات السوسيرية قد أرست مبدأ الاستقلالية، أعني استقلالية اللغة عن سائر الأنظمة المعرفية الأخرى، واللسانيات بهذا الدأب جاءت لتخلص اللغة من وحل وأوضار العلوم الأخرى، بعدما كانت اللغة مندمجة العلوم الأخرى. بالمنطق نفسه جاءت التفكيكية لتعيد الاعتبار إلى شباب اللغة وذلك من خلال النظر في الخطابات الأدبية والفلسفية بعيدا عن العلوم الأخرى ، يضاف إلى ذلك أن التفكيكية قد استعارت من اللسانيات منهجها الوصفي، ويتجلى ذلك في وصف النظام اللامتجانس والمختلف للغة النصوص الأدبية والفلسفية، فكانت النظرة التفكيكية نظرة عمودية،وهو الأفق الذي انفتحت عليه المعرفة اللسانية. وإذا كانت الثنائيات من المبادئ الرئيسية في فكر سوسير فقد أضحى ذلك غراما جديدا تجلى في أطروحات دريدا. وعلى غرار

---

(1) عمر أوكان : لذة النص أو مغامرة الكتابة عند رولان بارت، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1997، ص30، 31.

(2) كريستوفر نورس: التفكيكية، النظرية والتطبيق، ص39.

هذه الثنائيات اللسانية نسج دريدا ثنائيات من قبيل: الحضور/ الغياب، اللغة/الكلام، الكتابة/ الإختلاف... إلخ.

وإن كان سوسير قد ركز على المقابلة بين الدال والمدلول ، وهو ما انتقده دريدا موحيا بأهمية المدلول ، وأسبقية الدال، ومن هنا فإن وظيفة الدال بالمفهوم السوسيري تصبح مقتصرة على إحالته للمدلول مما يعكس تصور سوسير الرامي إلى أن المفاهيم حاضرة، أي موجودة خارج الألفاظ، وأن العلامات لها قدرتها وقيمتها الذاتية الكامنة في قدرتها على العمل خارج حدود اللغة، وهذا يتناقض مع مقولة سوسير الشهيرة عن اعتباطية العلامة..."[1]، كما يرى محمد عناني.

لعل الفقرات السالفة أسهمت ولو بقسط قليل في إبراز المنشأ اللساني لاستراتيجية النقد التفكيكي ، هذا النقد الذي رأى أن الفلسفة انغلقت على نفسها حول ما يسمى بالتمركز العقلي، وهو أمر أدى إلى كبت إمكانات الإبداع والتخييل، وخلق مجالا محدودا، ينحصر فيه المعنى. وقد استمدت استراتيجية التفكيك عطاءها النظري – في قراءة النصوص الأدبية والخطابات اللغوية – من أطروحات الفلاسفة وكذلك من اطروحات اللسانيين فيما يتعلق بالثورة على فلسفة الحضور والتمركز حول سلطة العقل والمنطق، وكذلك الأخذ بفكرة التناص في بناء وإنتاج الكتابات الجديدة، وانفتاح المعنى وتعدد الدلالة عن طريق الاختلاف والغياب المؤجل، يضاف إلى ذلك اتكاء استراتيجية التفكيك على مبدأ الاستقلالية والنظرة الوصفية والثنائيات وما إلى ذلك من المبادئ الأخرى التي أضفت على المشروع التفكيكي صبغة لسانية.

---

(1) محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، القاهرة، ط1، 1996، ص138 – 139.
ثم ينظر عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 53.

### 3- منطلقات دريدا في التأسيس لاستراتيجية التفكيك.

مما هو معلوم أن التفكيكية قد ارتبطت في منشئها الأول بالناقد الفرنسي جاك دريدا، الذي مثلت كتاباته وأعماله الجسر الذي انتقل به التفكيك إلى الساحة النقدية الأمريكية ثم العالمية، والدارس لهذه الكتب وهذه الأعمال يلحظ الدوافع والأساليب التي انطلق منها دريدا في التنظير للتفكيك، فقد لاحظ دريدا أن سلطة العقل وسلطة الحضور، وحتى المقولات البنيوية قد ساهمت في تضييق الخناق على المعنى وقيدته بقيود لا يستطيع تجاوزها مما يسبب نوعا من الجمود واللاحركية في الأعمال الأدبية والفلسفية على حد سواء. وكان تمركز الغربيين حول هذه المقولات وحول مقولات الميتافيزيقا سببا في الثورة التي أشعل فتيلها دريدا داعيا إلى التفكيك والتقويض وهدم كل ما هو مألوف ومأخوذ به من تقاليد ومن أفكار ، ودعا إلى نوع جديد من البناء الذي يكون بعد الهدم والتدمير لكل مظاهر المركزية الغربية.

وينطلق جاك دريدا في تأسيسه للتفكيك من المقولات الفكرية التقليدية ، التي جعلت حضارة الغرب تقوم على العقل والمنطق، وتتقوقع حولهما، وهو الشيء الذي جعلها تفصل بين الخطاب الفلسفي والخطاب الجمالي[1]. ومن ثمة فإن ثورة دريدا التفكيكية هي في حقيقتها ثورة على سلطة العقل وعلى فلسفة الحضور، وثورة عن البنيوية التي أرهقت الفكر وقيدت المعنى بمقولاتها التقليدية.

وسنحاول في الصفحات التالية التعرض إلى ملامح هذا المد الثوري عن المركزية الغربية والتي تعد من الدوافع الأولى التي حملت على التنظير لاستراتيجية التفكيك.

---

[1] ينظر: عبد الله إبراهيم: المطابقة والإختلاف، المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات) ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص316.

### 3-1- الثـــــــورة عن العقـــل.

لقد ثار جاك دريدا عن الفكر الغربي بأسره ودعا إلى تفكيكه وتقويضه كونه كان يجر الفكر الإنساني إلى التمركز حول جملة من الأفكار والمنطقات والأسس الميتافيزيقية التي كانت تغذيه، فالفكر الغربي وطيلة قرون ظل متمحورا ومتمركزا حول ما يعرف بسلطة العقل وميتافيزيقيا الحضور، حتى إن التراث الفلسفي بمذاهبه ونظرياته المختلفة كان مجرد صيغ وتأويلات، قائمة على نظام التمركز.

وعلى الرغم من صعوبة التخلص من قيود هذا التمركز الذي قيد الفكر الغربي، فقد حاول دريدا معرفة الأسباب والدوافع التي فرضت ظاهرة التمركز ، ولما كانت الميتافيزيقيا لا حدود لها عمل دريدا على نقدها داخليا من خلال التعرف على النظام الهدمي الذي أقامته والذي من خلاله راحت توجه الفكر الغربي وتطوره، وكأنه تناول جزء أو عينة من هذه الأفكار والمقولات الميتافيزيقية التي ترسخت في الكثير من أعمال وكتابات الفلاسفة والأدباء وغيرهم، وقد سعى دريدا إلى هدم وتقويض هذا النظام المتماسك الذي تكون نتيجة للتمركز حول سلطة العقل، وميتافيزيقا الحضور، مما تسبب في تقييد حرية الفكر والحد من انطلاقه، وكان هدفه في ذلك تفكيك هذا الفكر المتمركز حول العقل "Logocentrism"[1]. وحله من أجل كشف تناقضاته وأسراره وأسسه ونقدها.

هكذا إذن فإن فلسفة الغربيين ولمدة طويلة كانت فلسفة عقلية بحتة، تمجد العقل وتأخذ به كمقياس أو كمعيار لتقييم المعرفة والحقيقة، وتحكم به على أصالة الشيء وقيمته، الأمر الذي جعلها تنفي كل معنى لا يتوافق مع النماذج العقلية التي تتصورها فهي قد رفضت كل معنى أو تاويل أو قراءة تبتعد عن التصورات العقلية أو تخرج عن إطار سلطة العقل، "فالفلسفة منذ سقراط وأفلاطون وأرسطو دفعت العقل إلى واجهة الإهتمام وأعطته سلطة فعالة في مسار الفكر بحيث آل في نهاية المطاف إلى مفهوم مجرد ذي قوة لا متناهية، وفي ظل هذه النزعة العقلية –أصبح القياس العقلي– المنطقي نموذجا معياريا تقاس في ضوئه كل النماذج الفكرية،ففرض بسبب ذلك هيمنته القصوى في مجال الفكر الفلسفي ، وكان هذا كافيا بالنسبة إلى دريدا لأن ينصرف إلى تفكيك هذا

---

(1) عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية وإشكالية التكون والتمركز حول الذات، ص316.

ما هو خارج عن إطار العقل ، حتى أصبح القياس العقلي نموذجا تقاس عليه النماذج الفكرية والإبداعية[1].

ولأن العقليين قالوا بأن الوجود حاضر دائما وهذا يعني بأن معناه ومفهومه ودلالته تكون هي الأخرى دائما حاضرة معه، وتكون محددة ومعروفة وفق أساس عقلي يؤمنون به وينطلقون منه، فإن دريدا قد ثار على هذا الأساس العقلي الذي كانوا يتمركزون حوله ليقول بفكرة غياب المعنى وضياع الدلالة داعيا إلى انفتاح النص المكتوب وتوسيع مجاله المعنوي إلى ما لا نهاية، فيظل القارئ في حالة مطاردة لهذه المعاني الغائبة التي كلما اعتقد بأنه أحاط بها وجد معاني أخرى غائبة ومرجأة ومختلفة، إنها الدعوة إلى إبعاد سلطة العقل وإحلال محله سلطة الذات. هذا وقد استعان دريدا بمقولات نقدية جديدة من أجل تقويض التمركز الدلالي حول العقل الذي سيطر على الفلسفة الغربية مثل القراءة والاختلاف والأثر.

لعلنا من خلال الفقرات السابقة وضعنا أيدينا على واحدة من الدوافع أو الأسباب التي أدت بدريدا إلى التنظير والعمل من أجل إرساء قواعد التفكيك، لهذا المشروع النقدي الذي كان أن بدأه بنقد إلى درجة تغييب جذور الفلسفة الغربية الأولى بوصفها فلسفة عقلية منطقية تمجد العقل ملهمة إياه هالة من التقديس. يضاف إلى ذلك أن الفلسفة الغربية منذ القديم أهملت الكتابة تماما، لتجعل من سلطة العقل مركز العالم وهو مركز الوجود الذي لا يتحقق حضوره إلا به ووفق مقاييسه ومعاييره المنطقية.

---

(1) ينظر: بسام قطوس: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي ص27.

التمركز ، وذلك من خلال نقد وجهه للأصل الثابت والمتفرد بالقوة لمفهوم العقل سعيا وراء ظهور نمط من التفكير الذي يتجاوز نسق التمركز المذكور"[1].

لقد ارتبطت الحقيقة بالعقل عند الفلاسفة الغربيون القدامى من أمثال أرسطو وأفلاطون وغيرهما، فأفلاطون رأى بأنها حوار تجريه النفس مع ذاتها، وأرسطو اعتبرها تفكير يتسم بالذكاء، وكانت الميتافيزيقا الغربية التي ظهرت بعد هذين الفيلسوفين معتمدة على فكرة الخضوع لسلطة العقل، من جهة ولسلطة الحضور من جهة أخرى. فقد حظي العقل في الميتافيزيقا الغربية بمكانة عالية، بل احتل مكان الصدارة والسمو فيما يتعلق بطرائق ووسائل التفكير، وتعدى كونه كمجرد آلة للتفكير ، ليرتقي إلى أن يصبح منبع المعرفة ومصدرها، وقد اعتبرته الميتافيزيقا الغربية القوة المنظمة للعالم، ومنبع الإبداع ومصدر كل التصورات وكل المفاهيم والمسميات للأشياء الوجودية، وأكثر من ذلك جعلته الميتافيزيقا الغربية مفهوما يحكم العالم بأسره؛ بمعنى أن جميع الأشياء والظواهر والموجودات تخضع لنظامه وتصاغ حسب آلياته ومعطياته الخالصة.

لقد غرق الفكر الغربي في هذه الزاوية إلى أن بات يدور حول نقطة واحدة ووحيدة هي العقل، هذا المفهوم الذي جعل كثيرا من الفروض والإجراءات والنتائج الحاصلة والمتصلة به حقائق ثابتة وكان مجمل هم دريدا في نظرته لاستراتيجية التفكيك هو نقض التمركز والتمحور حول العقل ذلك لأنه ساهم في تقوقع الفكر الغربي وفي جموده حتى أنه أصبح فكرا ساكنا جامدا متمركزا حول تلك الأفكار والمقولات الميتافيزيقية التي كانت أن تبلورت مع مرور الوقت في الفكر الغربي، هذا الفكر الذي كان خاضعا خضوعا تاما لسيطرت العقل والمنطق، بدا من أفلاطون. والعقل مستند إلى الصوت ، بمعنى أن التفكير العقلي المنطقي يعتمد على الصوت حتى في حديث النفس مع نفسها وفي تواصلها مع ذاتها، فكان العقليون يهتمون بالكلام أكثر من الكتابة وكان الوجود عندهم مجرد حضور يتم تعيينه وفق ما يقبله العقل والمنطق فرفضت هذه الميتافيزيقا العقلية –التي اعتبرها دريدا مجرد مذهب خاص بمجموعة عرقية– كل

---

(1) عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات)، ص321.

### 3-2- نقد سلطـــة الحضـــور.

لعل الثورة التي شنها التفكيكيون على كل مظاهر الفلسفة الغربية وتقاليدها ومقولاتها وأسسها ومرتكزاتها ترجع إلى مبدأ الشك ورفض كل التقاليد الميتافيزيقية والقراءات المعتمدة ،"فالهم الذي يشغل بال الفلسفة الحديثة يتمثل في وضع حد للميتافيزيقا إلا أن ما تقره الفلسفة الحديثة هو أن القضاء على الميتافيزيقا يتطلب وضع حد لوعي الإنسان ، لأن هذا الوعي يجعل من نفسه مركزا للكون"[1].

لقد رأى التفكيكيون أن الفلسفة منذ أفلاطون إلى هيغل هي فلسفة حضور تختزل فيها الذات داخل الوعي باعتباره المركز في هذه الفلسفة "فمنطق هيغل-شئنا أم أبينا-هو منطق الاختزال امتدادا للمنطق اليوناني الأفلاطوني القديم، لأنه في الأخير نضال من أجل تطابق الواحد مع مقولاته"[2]. وقد توحد الفكر الغربي في إطار ميتافيزيقا قامت أساسا على فلسفة الحضور، وهي فلسفة ضربت جذورها عميقا في ساحة الفكر الغربي، ومن أجل ذلك كان دريدا أن ثار على هذه الفلسفة وسعى إلى تبديد هذا الحضور فسؤاله الجوهري " يبقى دائما باستمرار، كيف نبدد الحضور ؟"[3]، وهذا يعني أن جاك دريدا قد اهتم اهتماما كبيرا بفكرة الحضور التي قال بها الفلاسفة الغربيون، لأن كينونة الكائن عندهم تظهر وتتضح بوصفها شيء حاضر ، ولأن "ما يأتي لذاته يتجلى وينتشر بالقرب من ذاته"[4].

ولقد أشار هيدجر إلى هذا المنحى وأكد بأن الفلسفة الغربية كانت دائما تقر بأن الشيء الموجود هو الشيء الأكثر حضورا من تلقاء نفسه[5]، "غير أن الانقلاب الذي حصل في صف الفلسفة منذ هيدجر ومنه انطلق جاك دريدا... يقول بفلسفة الغياب ، فلسفة جاك دريدا تتصدى لتطابق الفكر مع مقولاته "[6]، وهنا نلمس بعض ملامح الثورة على فلسفة الحضور التي تبناها دريدا متأثرا فيها بأفكار هيدجر من أجل بناء

---

(1) عبد العزيز بن عرفة (جاك دريدا) التفكيك والإختلاف المرجأ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص71.

(2) المرجع نفسه، ص 73.

(3) المرجع نفسه، ص77.

(4) عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية (اشكالية التكون والتمركز حول الذات)، ص 320.

(5) المرجع نفسه ، ص 320.

(6) عبد العزيز بن عرفة (جاك دريدا) التفكيك والإختلاف المرجأ ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص72.

مفهوم آخر، هو الآخر المغاير للآخر الغائب الذي ينتج من الاختلاف، إن الإنسان أحيانا قد يعجز وعيه عن إدراك هذا الوجود وهو حاضر وبصفته حضورا فقد يكون اظهر الأشياء وأوضحها ، ولكنه ورغم ذلك يكون أقل ظهورا وأكثر غموضا واحتجابا بالنسبة الى وعي الإنسان وإدراكه ربما قد يرجع ذلك إلى قصور ونقص في طريقة إدراك الإنسان ووعيه بهذا الوجود الحاضر ، هذا الوعي الذي يعتبر الوسيلة الوحيدة في إدراك هذا الوجود، ومنه فالغموض أو الإبهام الذي يسود هذا الوجود لا يكمن فيه ، وليس صفة خاصة به، وإنما يعود إلى العجز في إدراكه ، لكن ظل هذا التفاوت في حقيقة الموجود وكيفية الإحاطة به ملازما ومصاحبا للفكر الفلسفي الغربي ، فكيف يكون الشيء واضحا وغامضا في آن واحد ؟!.

وينتهي هيدجر إلى فكرة مفادها أن انتشار الوجود يشكل بذاته تاريخ الإنسان الغربي من حيث جوهره، فاعتبار أن هذا الإنسان يظل ساكنا في التاريخ مأخوذا بيده ومثبتا في موضوعه بوصفه قاطنا في إشراقة الوجود ومساهما في هذه الإشراقة ، والوجود من حيث هو انحجاب لا ينفك عن الظهور، يدل بذاته عن الماهية الإنسانية[1]. ومعنى ذلك أن الإنسان تاريخه مرتبط بهذا الوجود، فهو يساهم في بقاء هذا الوجود، والوجود بدوره يساهم في انشاء الماهية الإنسانية ، وهذا يعني أن كلا منهما متأثر بالآخر وكلا منهما يخدم الآخر[2].

وحسب فلسفة الحضور ، قد اقتصر مفهوم الأشياء والموجودات فيها بعينها بوصفها أشياء حاضرة " ومن الممكن بشكل عام القول مع دريدا إنه ليس ثمة شيء يكون حاضرا ببساطة، وكل ما نعتبره حاضرا معطى يعتمد لتجديد هويته على اختلافات وعلاقات لا يمكن أن تكون حاضرة"[3]. لأن الشيء لا يحضر إلا بالاعتماد على الاختلافات و العلاقات الخارجية بوسائط مرجعية أخرى ، ولما كانت هذه الاختلافات غير حاضرة ، فإنه هناك معنى غائب دائما ، وهذا ما لاحظه دريدا على الكتابات الأدبية والخطابات الفلسفية ، فالنص فني ولو حضر كوجود ، متكون من وحدات لغوية و كلمات وتراكيب توحي للوهلة الأولى بالمعنى العادي الذي يتشكل لدى

---

(1) ينظر: عبد الله إبراهيم: المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات)، ص 320.

(2) المرجع نفسه ، ص 320.

(3) جولستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ص217، 218.

أي قارئ من خلال القراءة الأولى له ، يبقى يحتمل أكثر من هذا المعنى و أكثر من هذا التأويل الذي قد يصل إليه قارئ واحد ، فدريدا بنقده لسلطة الحضور التي تمركز حولها الفكر الغربي يكون قد أزال ذلك الحاجز الذي عمل لمدة طويلة على كبت المعنى و الحد من انطلاقه و تعدده ، فهو بمقولة الغياب التي دعا إليها، جعل من معنى النص المكتوب او الخطاب اللغوي دائما مؤجلا غائبا ، مختلفا متنوعا حسب شخصيته و ثقافة كل قارئ و كل متلق ، في حين قصرت ميتافيزيقا الحضور معنى الأشياء وللكتابات و حقائقها في وجودها و حضورها كشيء،متجل و واضح أمام الدارس أو المتلقي .

وتأكيدا لما سبق ، نقول مع إبراهيم خليل :" إن دريدا ينكر مفهوم الحضور المطلق ، موضحا ذلك بمثال السهم المنطلق فهو في أي لحظة من اللحظات حاضر في موقع معين ، ولكنه في الوقت نفسه ليس حاضرا في تلك اللحظة في ذلك المكان بالذات، ففي أي لحظة اخترناها من لحظات إطلاقه يكون متحركا باتجاه موقع ثان ، وهكذا (....) لابد من أن نأخذ بعين الاعتبار إن كل حضور إنما يعتمد في تحديده على اختلافات وعلاقات لا يمكن أن تكون حاضرة ، وعلى هذا فإن الشيء يمكن أن يكون حاضرا ، وغير حاضر في الوقت ذاته . لذا لا يوجد في أي نص أو خطاب معنى يتمتع بحضور مطلق ، وعليه فإن أي معنى نستقر عنه أي قراءة لابد أن يكون سلسلة من الاختلافات و التوافقات الحاضرة و المرجأة ..." [1] ، وفي هذا السياق يعيد جاك دريدا تصوره للزمن ، فإذا كان الأثر يحيل إلى ماضٍ مطلق فمعنى ذلك انه يلزمنا بالتفكير في ماضٍ لا يمكننا أن نفهمه في شكل الحضور المعدل كحاضر ماضٍ ، والحال أن الماضي مادام يعني دائما حاضرا ، ماضيا ، فإن الماضي المطلق الذي يظل باقيا داخل الأثر لم يعد يستحق اسم ماضٍ إن المفهوم الميتافيزيقي للزمن – كما يرى دريدا – لا يمكنه أن يصف بشكل مطابق بنية الأثر ، وبالتالي فإن فكرة هدم الحضور هي في الواقع هدم للزمن ذاته[2]، ويبقى هذا الزمن غير مكتمل ما لم يتم تجاوز ميتافيزيقيا الحضور.

---

(1) إبراهيم خليل: في النقـد والنقد الألسني، ص100.

(2) ينظـر: سارة كوفمان، روجي لا بورت: مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، عنفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر، ص30.

الواقع أن ثورة دريدا على فلسفة الحضور التي اختزلت الوعي و احتكرته حولها ، لم يستطع الإفلات من قبضتها ، و يبقى : " بحث در يدا في نهاية المطاف ظل سجين الميتافيزيقا ، سجينا لميتافيزيقا الحضور هاته التي غالبا ما تفكك ، ولكنها لا تهدم أبدا (...) (وقد رأينا ضرورة ومهارت هاته الإستراتيجية ) فإننا نجازف أيضا بالخضوع[1] لتلاعب هاته البنيات، وهي مجازفة يتحمل دريدا مسؤوليتها. إن دريدا حسب هذا الرأي ظل أسيرا لمركزية الحضور وهي المركزية التي طالما كانت محل نقد لديه، بل أن الفكر الغربي بأسره ظل متمركزا حول فلسفة الحضور وخاضعا لسلطتها والشيء الذي ساعد على ترسيخها في الفلسفة الغربية هو ثورتها التدميرية والتقويضية ، ولكنها في الوقت نفسه ثورة بناءة. ودريدا في سعيه إلى نقض فلسفة الحضور يكون قد جعل الفكر لا ينام على قناعاته ، ولا يتطابق مع مقولاته.

### 3-3- الثورة عن البنيوية.

قامت التفكيكية على أنقاض البنيوية المرهقة ، فقد حاول النقاد التفكيكيون استعادة الروح الجمالي والمعرفي لعالم النص الأدبي وذلك من خلال تحطيم تلك الأطر والآليات البالية التي طالما اعتنقها النقد البنيوي بتفريعاته المتباينة، يرى دريدا ومعه التفكيكيون أن البنيوية محكومة بالغائية وإنها :"تعتاش على الاختلاف بين أمنيتها ومتحققها وسواء أتعلق الأمر بالبيولوجيا أم بعلم اللغة أم الأدب، كيف يمكن تصور كلية منظمة دون الانطلاق من غاياتها على الأقل ؟ وإذا لم يكن المعنى ذا معنى إلا داخل كليته ، فكيف تراه ينبثق إذا لم تتجه الكلية إلى غاية تنتهي عندها قصدية لا تكون بالضرورة والأساس قصدية وعي؟ وإذا كانت هناك بنى فهي ممكنة انطلاقا من هذه البنية الأساسية التي تنفتح بها الكلية وتفيض بها عن نفسها، لتتخذ معناها في استعجال غاية نهائية، يجب أن نفهمها تحت شكلها الأكثر لا تحديدا ولا تعيينا"[2]، ولا تنجو البنيوية في رأي دريدا من ميتافيزيقا الحضور، التي تشكل الحجر الأساسي في نقد دريدا للعقل الأوروبي ؛ لأن البنيوية حين تبدأ من البنية تفترض سلفا نوعا من التزامن

---

(1) سارة كوفمان- روجي لابورت، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر، ص46.

(2) جاك دريدا : الكتابة والإختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد عادل سيناطر، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص26.

اللاهوتي الذي يستنجد بسرمدية الكتاب كما يراه الله، ولهذا عنى دريدا بتمزيق البنية وتفكيكها، فليست ثمة بنية أو مركز، إن المركز عنده خارج النص ، (أي نص) وداخله، إنه اللعبة المتواصلة بين المركز واللامركز[1].

ومثلما انتقد دريدا قضية الغائية في البنية، ومركزية الحضور التي قادته إلى القول بتمزيق البنية وتفكيكها بحثا عن المعاني الغائبة التي هي سلسلة من الاختلافات ، بالمنطق نفسه تطاول دريدا على البنيوية الأنثربولوجية للقيش شتراوس فهو عالق في مشكلة فلسفية في جوهرها إلا أنه بمعنى ما ليس فيلسوفا بما يكفي لأن يحلها، فالأنثروبولوجيا علم أوروبي يستخدم مفاهيم أوروبية تقليدية، ولأن هذا العلم يدرس مجتمعات غير أوروبية، فإن عليه أن يقدم نقدا لكل مقولات المركزية الإثنية ، بما في ذلك مفاهيم العلمية التي قام عليها هذا العلم ذاته، وإلا فإن هذا العلم سوف يقوض علميته الخاصة حتى لو كان بين يدي ممارس بارع ورفيع[2].

انطلاقا من هذه المزالق جاءت التفكيكية كثورة نقدية ضد تقاليد البنيوية التي تقدم لنا قوالب لغوية جامدة "لدعم الأفكار التقليدية للنص باعتباره حاملا لمعان مستقرة، حيث يكون الناقد هو الباحث المؤتمن عن الحقيقة في النص"[3]. إن رفض التفكيكية للنمذجة والاحتواء جعلهم يشككون في قدرة النقد البنيوي على اكتشاف الطاقة الإبداعية والجمالية للنص، لأنها تنطلق من الجزء لتحديد الكل، ذلك أنها لا تهتم بالفوارق والاختلافات الموجودة بين النصوص وإنما تجمعها في ظل نسق واحد يحدد جميع خصائصها.

بناء على ما تقدم أقامت التفكيكية مشروعها النقدي على أنقاض النظرية البنيوية محاولة الاستفادة من أخطائها ، المتمثلة في تجميد اللغة وتنميطها وتحولها إلى كتل صماء لاجمال فيها ولا رونق.

---

(1) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ص249.

(2) ينظر: ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، دراسة فكرية، ص143.

(3) كريستوفر نورس: التفكيكية بين النظرية والتطبيق ، ص8.

## 4- أسس ومعالم التفكيك.

### 4-1- موت المؤلف وسلطة القارئ.

لقد عمل النقد التقليدي منذ وقت طويل على تقديس المؤلف وجعله الفضاء الوحيد الذي يتمحور في فلكه الخطاب ، معتبرا إياه المرجعية الأولى لتحليل النص الأدبي وسبر أغواره ، حتى إن هرتش (HERTCH) قال :"لا يمكن أن نتكلم عن تفسير قاطع على الإطلاق إلا إذا افترضنا وجود نية للمؤلف لتحكم ذلك التفسير"[1]، فالقارئ في النظرة النقدية التقليدية ما هو إلا مشاهد قد اقصي من التجربة النقدية، لكن هذه النظرة التقليدية أخذت تتوارى لتفتح أبواب النص الأدبي ، بعد أن هددتها ردة الفعل الواسعة التي أحدثها مالارميه (MALARM) حامل الرمح القائل للمؤلف بتنبئه "بضرورة تعويض اللغة بدل المؤلف"[2] باعتبار النص الأدبي نظام إشاري تتكلم فيه اللغة عن نفسها وعن الأشياء خارجها، وجاء فاليري (VALLERI) فأدخل بعض التغيير في وضعه للمؤلف في موضع الشك والسخرية مع إلحاحه على الطبيعة اللغوية [3]، ولعل هذا الموقف لفاليري هو وليد سخطه على عقم فكرة الإعلاء من سلطة المؤلف "وحاول بروست (PROST ) إدخال التشويش على العلاقة التي تربط المؤلف بأعماله"[4]، مبرزا بذلك عبثية كل تفسير يستحضر واقع المبدع. ثم عملت السريالية على جعل "الكتابة الجماعية"[5] المرجعية التي يستمد منها القراء معاني تفسيراتهم. وتعبر اللسانيات عن انتهاء صلاحية دور المؤلف ، وتصبح اللغة نفسها هي الأداة الوحيدة للمعرفة باعتبار النص الأدبي عبارة عن نظام لغوي مكتف بذاته ، فلا حاجة لنا لمعرفة مرجعية النص أو بيئته وظروف مؤلفه أو ما يريد قوله.

---

(1) ينظر عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ، ص27.

(2) أولان بارت : نقد وحقيقة، ص17.

(3) محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1995، ص 200.

(4) عمر أوكان : لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، ص 61.

(5) رولان بارت : نقد وحقيقة، ص 19.

لقد نادى التفكيك بموت المؤلف ودعا إلى ضرورة قراءة العمل الأدبي مفصولا عن كاتبه، وتسليط أضواء البحث والتحليل على النص المكتوب كونه يمثل لغة، فهي :"ما يتحدث في الأدب بكل تعدديتها الحاشدة متعددة الدلالات Polysemic وليس المؤلف نفسه ، وإذا كان ثمة مكان تجد فيه هذه التعددية الموارة للنص بؤرتها لحظيا، فليس هو المؤلف بل القارئ"[1]. هكذا إذا جاء التفكيك لينهي عصر المؤلف ويفتتح عصر القارئ، فلم تعد للمؤلف في التحليل التفكيكي المكانة المرموقة التي حضي بها في النقد التقليدي بل حل محله القارئ، وبذلك أخذت النظرة التقليدية للمؤلف تتلاشى وتختفي شيئا فشيئا ، فاتحتا المجال إلى فضاء النص الأدبي وإشاراته، وإلى خيال القارئ وتصوراته. لم يعد المؤلف في التحليل البارثي يتمتع بالسلطة أو السيادة التي كان يتمتع بها في النقد التقليدي، بل حل محله القارئ ، وسيادة المؤلف تنتهي بمجرد الانتهاء من الكتابة وهذا ما عناه بارت بالكتابة في الدرجة الصفر.

ويعلل بارت سر إضعافه لدور المؤلف فيقول :" إن نسبة النص إلى المؤلف معناه إيقاف النص وحصره، وإعطاءه مدلولا نهائيا ، إنها إغلاق الكتابة ..." [2] ، فإنفتاح النص على مجرة من المدلولات أصبح رهينا بعزل النص عن مبدعه أو منشئه، ففي ظل هذا العزل ينبجس النص ويتفجر بمدلولات لا نهائية والتحليل البارثي يجعل من القارئ منتجا للنص بعد أن كان متفرجا عليه، وما ينتهي إليه بارث بعد عرض سريع لنظرية موت المؤلف هو أنه :"... لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة ، فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة"[3]. ففي هذا النص القصير تتجلى ثلاثية بارث (المؤلف، الكتابة، القارئ) فالقطب الأول ينتهي دوره مباشرة بعد الانتهاء من الكتابة، والقطب الثاني الذي هو الكتابة لا يأخذ موقعه الصحيح إلا في ضوء القطب الثالث الذي هو القراءة، ولعل هذا التفسير هو الذي جعل بارث يولي أهمية خاصة لسلطة القارئ.

---

(1) تيري إيجالتون: مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1991، ص 167.

(2) رولان بارث: درس في السيميولوجيا، ص86.

(3) رولان بارث: نقد وحقيقة، ص 25، ولمزيد من التوسع يراجع نور يوسف عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص 45.

لقد أعلن رولان بارت موت المؤلف نهائيا من خلال مقاله المعروف عن موت المؤلف عام 1968. ويصرح فيه بارت بأن " الأنا الذي يكتب أنا من ورق"[1]، فيتحول بذلك المؤلف إلى كيان أسطوري أو تمثال حجري صغير لا قيمة له. فطالما قدس الكاتب وهمش القارئ ، والآن قد نجح النقد الألسني في إحقاق حقوق هذا القارئ بل وحوله إلى منتج للنص، إذ لولاه لما أخذ هذا الخطاب معنى ليلقي النص في أحضان القارئ " وبذا يحسم بارت الصراع بين العاشقين المتنافسين على محبوب واحد" [2]، ليفسح المجال أمام القارئ الذي يستكشف الجوانب الخفية للنص ويملأ فراغاته ونقائصه. لقد انتقل القارئ من دور التبعية إلى الاستقلال ليعيش القارئ لحظات العشق والجمال بعيدا عن كل إكراه وتحرر من كل قيد، ليبني عالمه الخاص به من خلال ما يبوح به النص له.

لقد تحول المؤلف إلى وجود آني لا معنى له ويقذف بالنص في عالم غريب عنه فيتلقفه القارئ لاستنطاق صمته وتأسيس معناه "إن موت المؤلف يشبه حالة ملكة النحل التي تضع بيضها ، وتنقطع صلتها به ليتولى تقفيسه فريق آخر لا علاقة له بالوضع، ويتفاعل القارئ مع النص فتتكشف له حقيقته التي تتراءى أمام عينيه"[3]. فمهمة المؤلف إذن تنحصر في إبداع الخطاب وما عدا ذلك لا يقوم بشيء آخر، فيضطلع القارئ بمهمة شاقة هي فك طلاسمه وصنع معناه. ورولان بارت يذكرنا بجدلية مفادها أن " الكاتب في أصله قارئ يمارس القراءة"[4]. فهو لا يرضى لنفسه بالتهميش إذا أخذ مكان القارئ.

فتصبح القراءة محاورة مع النص " فالنص ليس له وجود إلا عندما يتحقق وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ، ومن ثم تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد لواقع مشكل من قبل هو العمل الأدبي نفسه"[5]، وهذه المحاورة لها شروطها المعرفية

---

(1) ينظر: عمر أوكان : لذة النص ، ص 61.

(2) عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير، ص 71.

(3) عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2001، ص 234.

(4) ينظر: الحبيب شبيل : من النص إلى سلطة التأويل، مجلة الفكر المعاصر، جوان 1991، ص 92.

(5) نبيلة إبراهيم: القارئ في النص ، مجلة فصول، عدد خاص بالأسلوبية، ص 111.

والثقافية، وتكون ناجحة بقدر مهارات المتلقي القرائية وأدواته المعرفية والإجرائية فالناقد الحازم هو الذي يقرأ وفكره مشحوذ وذهنه غير شرود،فالنص يشتمل على سؤال يوجه إلى القارئ فيبث فيه حيرة وقلقا فيشغل هذا الأخير كل قدراته الثقافية ، الدينية والفنية وكل ما يملك ليفهم مغلقات هذا الخطاب ويستكشف مواطن الصمت فيه. ويبين ما فيه من طاقات فكرية خصبة وتصاريس شعورية متدفقة واتجاهات إنسانية .

هكذا يكون القارئ إنزيما نشيطا لا تكبح قواه شفرات النص الإيحائية وطقوسها الغامضة،بل يكسر جداريته العاتمة لتوسيع مساراته وإخلاء طريقه ومد جسور تواصله وكأنه يبحث عن لؤلؤة مفقودة لا يهمه في مسيرته هذه ما يقطعه من أميال، إنها مسيرة ماراطونية لا يهم فيها الفوز بقدر ما يحصل عليه الإنسان من لذة ومتعة. إن البطلة في علاقتها مع الناظر إليها مثل علاقة النص بالقارئ في منظور بارت،فالنص أيضا صفحة بيضاء لا تقول أي شيء قبل أن تسقط رغبة القارئ عليه"[1] ، إنه يدعدغ وجدان القارئ فهو يمتلك جاذبية وإغراء،ولابد للقارئ أن يحسن التصرف باللف والمخادعة ليحقق التقارب.

إن هذه النزعة في القراءة جديدة "ويكمن الجديد فيها في البحث عن المستحيل أو الانسلاخ عن كتابة الأقدمين "[2]. إن هذه النزعة تجعل المتعة على عكس اللذة التي تترك الإنسان يشعر بنوع من النشوة عند فراغه من القراءة شعور بالراحة والطمأنينة، أما المتعة فنصها لا يطاق يترك القارئ منهك القوى يحب التغيير ويطلب المستحيل ويعجز فهمه أمام لغة هذا النص الخارج عن النقد الذي تبنو القراءة التفكيكية أمامه عاجزة، فهي قراءة نظامية تعتمد مبدأ اللعب الحر مبنية على قانون الانفتاح والإيحاءات اللانهائية على حسب تعدد القراء.

هذا وقد ميز بارت بين الأثر والنص من زاوية انحصار الدلالة وانفتاحها على أساس أن الأثر نص ينحصر في مدلول ، في حين أن النص يكرس على العكس من ذلك ، التراجع اللانهائي للمدلول[3]، فإذا كان الأثر الأدبي عادة "ينحصر ضمن تطور سلالي فيفترض أن العالم والجنس ثم التاريخ (بإمكانهم) تحديد الأثر، وإن الآثار

---

(1) عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، ص 335.

(2) عمر أوكان : لذة النص ، ص 47.

(3) رولان بارت : درس في السيميولوجيا ، ص 59 – 62.

تتسلسل فيما بينها ، وأن المؤلف يمتلك الأثر "[1] و النص " يقرأ من غير أن يستند إلى أب "[2] فإذا أعتبر الأثر كائنا عضويا، فإن النص هو شبكة وبناء وتبعا لذلك دعا بارت إلى إحلال النص محل المؤلف ، والمدارس والحركات الأدبية ، وهذه المفاهيم تسعى إلى إسقاط جميع المكونات (الخارج أدبية) من حساب الناقد، واحلال النص محلها ، وتتعدد إمكانات النص من خلال علاقاته بالقارئ والواقع، إن علاقاته بالقارئ فيها إغناء له وللقارئ في آن واحد ، ولذا فإن القارئ لا يبحث عن مرجعية النص، بقدر ما تشده تحويلاته ذلك الواقع إلى فن.

إن ما تقدم من فقرات يثبت لنا كيف أن النقاد الغربيين اتفقوا على تشييع جنازة المؤلف، مقبرين إياه جثة هامدة باردة، ثم استراحو وكأن هذه الإشكالية من اليسر والبساطة بهذا الموقف العبثي الذي يشبه المهزلة، وفي هذا السياق يطرح د. عبد المالك مرتاض فيضا من الأسئلة الحائرة عن أسطورة موت المؤلف ، فهل مات المؤلف حقا؟ وكيف ؟ ولما ؟ وعلام ؟ وإذا مات حقا فما لنا لا نبرح نشاهد الآداب تملأ الأرض والقمر والمريخ ؟ لقد اتفق الحداثيون الغربيون، في عبثية عجيبة على أن المؤلف مات، اتفق على ذلك فاليريهم، وفوكهم، وبارتهم، وتودوروفهـــم، وآخرون منهـــم. وينحنى د. عبد المالك مرتاض باللائمة على الحداثيين العرب الذين لم يحيدوا عن هذه الفكرة العابثة قيد أنملة في موافقهم، ظنا منهم أنهم بذلك أحسنوا صنعا، وأن مجرد ذلك سيجعل منهم حداثيين بامتياز[3].

ومن هذه الانتقادات ينقذ عبد المالك مرتاض إلى الخلفية الأيديولوجية لمقولة موت المؤلف لدى الغربيين، فيعزوها إلى رفض التاريخية التي سادت طويلا ، والتي ترتبط بالقيم الحضارية والروحية ، فكأن رفض التاريخ رفض للقيم وللإنسان نفسه[4]، وتبقى محاولة التفكيكيين في قتلهم للمؤلف تندرج ضمن فلسفة قتل المؤرخ ورفض كل ما كان له صلة بذلك؛ لأن الاعتراف بالمؤلف هو اعتراف بالتاريخ الذي كان يحرص أشد الحرص تسليط الضياء على حياته ، وقد نشأ عن رفض التاريخ الذي هو أساس

---

(1) رولان بارت: درس في السيميولوجيا، 63.

(2) المرجع نفسه ، ص 64.

(3) للتوسع يراجع عبد الملك مرتاض : نظرية القراءة، تأسيس النظرية العامة للقراءة الأدبية، ص 103 وما بعدها.

(4) المرجع نفسه ، ص 107.

الشريط الزمني للحياة ، رفض المؤلف الذي يؤلف ، ثم نشأ عن ذلك رفض التسليم بمرجعية اجتماعية أو إحالة على خارج ما (تاريخ وتاريخية معا) لدى قراءة الإبداع، وفي ذلك تطليق لسلطة القرد عن دائرة الإبداع ، وهو جوهر ما دعت إليه الشيوعية في إلغائها لمكانة الفرد وتأثيره ، وتعويض دوره بدور الجماعة ، والواقع أن الشيوعية قد فشلت في هذه المساعي الحثيثة ، وأضحى القول بموت التاريخ واضمحلال العلاقات بين الناس في المجتمع بما فيها من تأثير وتأثر ، وفعل وتفاعل ... هو أمر غير مقبول لأنه غير مؤسس على منطق علمي، وهو في تصور عبد الملك مرتاض "مجرد شطحة من شطحات العبقية الغربية حين يحلوا لها أن تعبث، فتعيث فسادا في الثقافة، القيم الروحية للمجتمعات فسادا كبيرا"[1].

ويشدد عبد الملك مرتاض على إعادة الاعتبار لسلطة المؤلف ، ومن دون تحيز لسيرته الذاتية أو سلالته التاريخية والاجتماعية، فالمؤلف والقارئ مندمجين ومتحدين وملازمين ، أحدهما يحل في الآخر والآخر يحل في أحدهما لا يفترقان، لا المؤلف يقتل النص ويحرمه حق الوجود والحياة، ولا النص يتطاول على ناحله ، فيزعم أنه قادر على قتله[2]. ونحن نتفق مع د. عبد الملك مرتاض في هذا الطرح شريطة أن يبقى القارئ هو العنصر الفعال والمهيمن في إثراء النص الأدبي، إيمانا منا أن النص يبقى مجرد وجود شكلي ما لم يجد يدا قارئة وعقلا نشيطا ، يعيد بناء وتركيب دلالاته من جديد فينثره كتابة جديدة حين يضيف خبرته إلى خبرة المؤلف، فتخرج من مزيجهما خبرة ثالثة مغايرة لكلتا الخبرتين الممتزجتين.

إن الاختلاف بين المؤلف والقارئ هو ما جعل النص الأدبي يزخر بدلالات لا حصر لها، بل إن ذلك الفيض الدلالي المكثف كان مصدره تعدد القراءات، وهو التعدد الذي ارتسمت خطاه فيما يسمى بانفتاح النص وتعدد معانيه، وهو ما سنكشف عنه المحطة التالية من هذا البحث.

---

(1) عبد المالك مرتاض : نظرية القراءة تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية ، ص 108.

(2) المرجع نفسه ، ص 108.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لقد كشف دريدا في كتاباته عن العديد من المصطلحات التي تعبر الدلالة المعجمية لمصطلح الاختلاف وأهم هذه الأفعال هي أفعال ذات خواص زمانية ومكانية "قنمة Todifer ، وهو فعل أو مصدر يدل على عدم التشابه والمغايرة والاختلاف في الشكل والخاصية، و Difer وهي مفردة لاتينية توحي بالتشتت والتفريق والبعثرة، Todefer ويدل على التأجيل والإرجاء"[1]، وهي صفات تدل على الاختلاف في المكان والزمان، جعلها دريدا من خواص الخطاب الأدبي كذلك لتصبح دلالته مشتتة ، ومختلفة من قراءة إلى أخرى ومن قارئ إلى قارئ آخر .

والاختلاف عند التفكيكيين مفهوم أنشئ على أنقاض الفلسفة الظواهرية الهوسرلية، التي تجعل العلاقة بين الأنا المتعالية، أي مقولات الميتافيزيقا، وبين الأنا الحية، أي الذات القارئة علاقة تطابق مما يجعل كل التفسيرات والتأويلات والمعاني نابعة من هذه الميتافيزيقا التي نقدها التفكيكيون. وقد علق دريدا على ذلك في كتابه "الصوت والظاهرة" قائلا :"فحياة المثال لا يمكن أن تتطابق أو تتماهى مع الحياة العادية أو العضوية، إذ أنها ليست إلا مجرد مسمى سرعان ما سوف ينزلق إلى معنى الصوت أو "الكلمة الحية" وسرعان ما سوف يصبح الشعور نفسه "إمكانية للصوت الحي""[2].

لقد رفض التفكيكيون شفافية اللغة و ذلك من خلال تأدية المعنى بسهولة وبطريقة مباشرة، وقالوا بغموضها وتأجيلها وإرجائها من حيث الدلالات التي تحملها، ومعنى ذلك أنهم جعلوا المعنى غير حاضر ، وغير متحقق من خلال اللغة فقط ومن خلال قراءتها قراءة واحدة. والخطاب الأدبي عند التفكيكيين وحسب مقولة الاختلاف خطاب شاسع وعريض، خصوصا أن المسافة بين دواله ومدلولاته شاسعة كذلك. وهذه المسافة يزداد اتساعها في ظل مبدأ الاختلاف، الذي يوجد سواء في الكتابة أو في القراءة، فالاختلاف بكل معانيه يحيل إلى التعدد والكثرة والزيادة في التأويل والتفسير للنص الأدبي وهو هدف التفكيكيين.

إن القارئ الواحد يختلف عن غيره في الثقافة والتطلعات والتفكير والتفسير وحتى في الشخصية ذاتها، كما يمكن أن يختلف حتى مع نفسه فيعارضها، ويناقضها

---

(1) عبد الله إبراهيم وآخرون : في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص 117.

(2) محمد علي الكردي : الصوت والتفكيك عند جاك دريدا ، مجلة علامات في النقد، ص 112.

أحيانا ، وينتج عن كل ذلك قراءات مختلفة ومتعددة وكثيرة للخطاب الواحد، الشيء الذي يجعله دائما محطة للبحث والتنقيب بغية الوصول إلى حقيقته ، وفي ذلك تكريس لمقولة التعدد والتشتت. ويقوم مبدأ الاختلاف في استراتيجية التفكيك على معارضة شديدة بين الدلالات التي لا تقف عند حد معين، هذه الدلالات سرعان ما تظهر مع الدوال، لتغيب مرة أخرى داعيتا القارئ إلى البحث عن غيرها.وهكذا يستمر غياب المعنى في النص الحاضر ، ويستمر إرجاء الدوال في مدلولاتها، ليستمر القارئ بدوره في هدم النص والفاجه مع كل قراءة جديدة.

إن سوسير يرى بأن اللغة مبنية على أساس من الاختلافات خصوصا وأن معنى المفردات والألفاظ إما قاموسي موضوع سلفا في المعجم وتتفق عليه جماعة اللغويين، وإما تركيبي يفهم من مجموع المعاني التي تتضمنها هذه التراكيب، أي أنه ينبع منها ويولد من خلالها، وهذا يعني أن الاختلاف يكون في الفونيمات، تلك الوحدات الصغيرة المكونة للخطاب الأدبي[1].

وإذا كانت اللفظة الواحدة تحمل في جوفها كتلة من الاختلافات الدلالية فإن المعنى يكون مختلفا كذلك، والاختلاف يحقق التعدد وفي التعدد نفي للمحدود وإثبات للمطلق البعيد المرجأ، ومن هنا كان نقض المركزية ونقض المرجعية التي رفضها التفكيكيون في تحصيل المعنى، معنى النص الذي يمثل جملة كتابات متناصة ومختلفة في نسق خاص بكاتبها، تنشد اللامحدود من الدلالة من التفاسير وتتطلع إلى البعيد الغائب من المعاني. وقد عبر تيري ايجلتن (  ) عن المعنى الغائب المرجأ ، المختلف بقوله: "إن المعنى غير موجود في الإشارة اللغوية ما دام معنى الإشارة اختلافها عن الإشارة الأخرى، فإن معناها أيضا وبتعبير آخر غائب عنها ، المعنى إذا شئت مبعثر ومنتشر عبر كل سلسلة الإشارات، وليس من السهولة تثبيته فهو ليس موجودا بصورة كاملة في أية إشارة لوحدها بل إنه يمثل حالة من الوجود والغياب المستمرين"[2]، وهذا يعني أن اللغة وبوصفها بنية من الاختلافات فإنها سرعان ما تحيل إلى معنى محدد ، لتهدمه مرة أخرى وتحيل إلى غيره، وهو معنى يظل القارئ يطارده

---

1 ينظر : شجاع مسلم العاني : المغايرة والاختلاف، دراسة في التفكيك، مجلة علامات في النقد، ص 183.

2 المرجع نفسه ، ص 184.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ولا يشمله نسق... لإنها نشذان الآخر والبحث عنه دون توقف ودون اعتبار للإمكانيات التي في حوزتها، لأن التواصل مع هذا الآخر هو دائما تواصل مرجأ (...) ولأن الآخر لا يدجن ولا يختزل ولا يمكن احتواءه، فهو لا يحضر تماما في الوعي بل يبقى جانب منه غائب»[1].

إن الاختلاف كما يعبر عنه صلاح فضل: هو تغييب مرجعية القيم وتبديل مفاهيمها بحيث تصبح علاقات الإسناد في اللغة ملغاة ولا معنى للربط بين الكلمة والمعنى الذي ترمز أو تشير إليه، فالحضور الذي يرمي إليه الفلاسفة الغربيون يحمل في جوفه معنى آخر غائب عن النص ليأتي به القارئ ضمن امكانات التفسير لتبقى المدلولات الأخرى تنتظر الإشارة وهنا يتحقق معنى التأجيل والإرجاء[2]. ويعبر تيري إيغلتن عن هذا الاختلاف بقوله: إن المعنى غير موجود في الإشارة اللغوية ما دام معنى الإشارة اختلافها عن الأشياء الأخرى، فإن معناها أيضا وبتعبير آخر غائب عنها، المعنى إذا شئت مبعثر ومنتشر عبر كل سلسلة الإشارات وليس من السهولة تثبيته ، فهو ليس موجودا بصورة كاملة في أية إشارة وحدها ، بل إنه يمثل حالة من الوجود والغياب المستمرين[3].

إن ما نفهمه من هذه النصوص هو أن كل إشارة لغوية تحيلنا إلى معنى معين سرعان ما يغيب ليحل محله معنى آخر ويستمر المعنى في تشظي دائم دون أن نملك القدرة على تثبيته وإعطاء النص معنى نهائي، فالمعنى في النص في غياب مستمر والدوال التي تأتي بها للتعبير عنه هي بمثابة إرجاء له.

و يعرف محمد عناني ثنائية الحضور / الغياب بقوله: " وأما الإرجاء فهو عكس الحضور ، أي إننا حين نعجز عن الإتيان بشيء أو بفكرة فنحن نشير إليها بكلمة ، ومن ثم فإننا نستخدم العلامات مؤقتا ريثما نتمكن من الوصول إلى الشيء أو الفكرة، وعلى هذا فإن اللغة هي حضور مرجأ للأشياء أو المعاني ولا يمكن إذا افتراض

---

(1) عبد العزيز بن عرفة (جاك دريدا) التفكيك والاختلاف المرجأ ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص 73.

(2) صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، ص 260.

(3) شجاع مسلم العاني : المغايرة والاختلاف -دراسة في التفكيك- مجلة علامات في النقد، ص 184.

حضورها في اللغة"[1]. لكن هذا المعنى المرجأ هو في غياب مستمر ولن يتحقق جزئيا إلا إذا قرن بالحضور، وذلك عن طريق اللعب الحر ولا نهائية الدلالة. إن الإرجاء أوالتأجيل يحقق المعنى الممكن لكنه غير ممكن في اللحظة الحاضرة، وعلى حد تعبير إيغلتن :"أن اللغة مسألة أقل ثباتا مما تصورها التركيبيون الكلاسيكيون"[2] فقد اعتقدوا بشفافيتها من خلال مطابقة اللفظ للمعنى (الدال والمدلول).

ولعل هذا ما أشار إليه عبد العزيز حمودة في كتابه المرايا المقعرة من خلال المثال التوضيحي إذ أن حضور الدال أو اللفظ لا يعني حضور المعنى أو المدلول ، فقولنا : ضرب محمد زيدا ، هو جملة تامة المعنى يصح السكوت عليها، من وجهة نظر اللغويين التقليديين، لكنها لا تعود كذلك مع دريدا والتفكيكيين، إذ لا يتضح معنى الضرب فورا بل يعلق بانتظار إشارات أو ألفاظ أخرى، إذ يمكن أن تكون الجملة السابقة (ضرب محمد زيدا في الكرم) أو (ضرب محمد زيدا في أهم مشروعاته التجارية) ، فمعنى الضرب هنا مؤجل نحاول تثبيته من خلال الفعل (ضرب) ثم نستمر في استحضار المعنى الغائب عبر ضرورة الاختلاف[3].

إن مسيرة المعنى في الخطاب -حسب التفكيكيين- مبنية على الاختلاف، فهو يقوم بوظيفة مهمة جدا في تحقيق المعنى الذي يستمر في الغياب ويرفض هيمنة الحضور. إنها ضرورة لا تقول إلا بالآخر، بالشيء المغاير (اللاشيء) الذي يستعصي الوصول إليه؛ لأنه يمثل إحدى إمكانيات الغياب وفي هذا تأجيل وإرجاء . وتمضي هذه العملية إلى ما لانهاية كما لو أن كل دال يتحول إلى نوع من الحرباء التي تبدل ألوانها مع كل سياق جديد لتصبح القراءة في هذا المعنى دائمة البحث والاستكشاف في أفق الاختلاف.

---

(1) ينظر:عبد العزيز حمـــودة : المرايا المقعـــرة نحو نظرية نقدية عربية، مطابع الوطن، الكويت، ط1، 2001، ص 126.

(2) شجاع مسلم العاني : المغايرة والإختلاف، دراسة في التفكيك، ص 184.

(3) المرجع نفسه ، ص 185.

4-3- استراتيجية التناص .

إذا كان الشكلانيون الروس قد أقروا باستقلالية النص معتبرين إياه كتلة لغوية معزولة عن أية مرجعية خارجية، و في ذلك تجريد للنص وعزلة عن سياقاته المرجعية، فالتفكيكيون ومعهم السيميائيون ألغوا استقلالية النص ما دام:" كل نص محتلا احتلالا دائما لامفر منه ما دام يتحرك ضمن معطى لغوي موروث و سابق لوجوده أصلا ، ويشتغل في مناخ ثقافي ومعرفي مهيمنين ، فكل كتابة – إذن- هي تأسيس على أنقاض كتابة اخرى بشكل أو بأخر أو قل أنها خلاصة لكتابات أخرى سابقة لها "[1].

وإذا كان الناقد الروسي باختين(BAKHTINE)هو أول من أشار إلى مدلول التناص بمصطلح مغاير هو الحوارية للدلالة على تقاطع النصوص و الملفوظات في النص الروائي الواحد[2]، فإن جوليا كريستيفا قد تولت مهمة تطوير هذا المصطلح ليتحدث عنه رولان بارت فيما بعد بوعي كبير، ونجد جوليا تقول بأن :" كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات و كل نص مشرئب و تحول للنصوص الأخرى "[3] إذن كل نص هو نتيجة لتجمع العديد من النصوص، ولأن الكاتب في أصله قارئ ظل يمارس فعل القراءة،إذ يختزن في ذاكرته مالا يحصى من النصوص والأفكار التي تدل على اتساع آفاقه و خلفياته التاريخية و الثقافية التي يستحضرها في كل قراءة محاولا تسخيرها في انفتاح الدلالة.

لقد وسع رولان بارت تقنية التناص باعتباره أحد النقاد المتأخرين الذين لاينكرون تصادم الحضارات وانفتاح الثقافات، وهذا ما جعله يؤكد ان " التناص يمثل تبادلا، حوارا و رباطا ، اتحادا ، تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص ، في النص تلتقي عدة نصوص ، تتصارع مع بعضها، فيبطل أحدهما مفعول الأخر ..... "[4]

---

(1) يوسف وغليسي، إشكالات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية (رسالة ماجستير)، ص145.

(2) حميد حميداني ، التناص وإنتاجية المعاني، مجلة علامات في النقد، ص 68.

(3) ينظر : لحبيب شبيـــل : من النص إلى سلطة التأويـــل ، مجلة الفكر العربي المعاصر، آذار حزيـــران، 19، ص 93.

(4) ينظر أوكان : لذة النص ومغامرة الكتابة لدى بارت ، ص 29.

وإذا كان جاك دريدا قد نفى وجود مرجعية للأثر الأدبي ، فإن النص عند رولان بارت يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة ، تدخل في حوار مع بعضها البعض. واعتمادا على مفهوم التناص يحول بارت دور المؤلف إلى مجرد ناسخ مقيد ليس إلا، فالنص " نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة ، إن الكاتب لا يمكنه إلا ان يقلد فعلا هو دوما متقدما عليه "[1] بل يذهب الى أكثر من ذلك حينما يقر بان : الانفصال عن ماضيه و مستقبله جعله نصا عقيمـــــا لا خصوبـــة فيه " نص بلا ظل " وهنا يستدعي (اسطورة المرأة التي لا ظل لها ) فإذا تحقق مثل ذلك في الأسطوره ، فإنه ينفيه بالنسبة للنص ، لأن النص في حاجة الى ظله ، و هذا الظل قليل من الإديولوجيا [2] فالحضور الأسطوري المكثف في النص الحداثي كان من أكبر الأسباب التي استدعت وجود نظرة تأملية لإدراك عملية التداخل.

إن التناص تقنية من تقنيات الكتـــابة التي يلجأ إليها المؤلف ، إما لإكمال نقص أو عجز فكري أو لغوي، وإما بهدف مقصود هو نقل القارئ من زمان لآخر ومن مكان لآخر بغية زيادة لهفته وتعطشه لاستقاء المعنى الذي يتزايد ويتعدد بفعل ذلك الانتقال. فالنصوص الأدبية منسوجة من نصوص وأعمال كتابية أخرى، وحتى الأجناس الأدبية كذلك باتت تأخذ من بعضها البعض ، وأصبح تأثير جنس معرفي ما يظهر في الجنس الآخر بوضوح، فالأدب كله متناص ، فقد يأخذ الشاعر من أعمال الروائي والعكس صحيح، كما قد يأخذ الأديب من الفلسفة والتاريخ ، وحتى وإن لم تظهر عملية الأخذ والاقتباس مباشرة، فإن التأثير وانعكاسه على كتابة الآخر لا يمكن أن يخفى.

وقد أدرك رولان بارت بأن النصوص الأدبية إنما بنيت على هذه التقنية التي سمحت لها بأن تجمع أكثر من صوت وأكثر من ثقافة داخلها " النص ليس سطر من الكلمات، ينتج عنه معنى أحادي(...) ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصل ، فالنص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة، إن الكاتب لا يستطيع إلا أن يحاكي حركة سابقة له على الدوام،

---

(1) رولان بارت : نقد وحقيقة، ص 21.

(2) المرجع نفسه ، ص 24.

دون أن تكون هذه الحركة أصلية"[1]، والقارئ إذا ما كشف بؤرة هذه الثقافة واستطاع فهمها واستيعابها، فإنه سيحلق في فضاءات النص الإيحائية ، لأن النص عندئذ سيصبح وكأنه نصوص تعج بالمعاني والدلالات، وفي موضوع آخر يؤكد بارت بأن "النص مصنوع من كتابات مضاعفة وهو نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها في حوار محاكاة ساخرة وتعارض ، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هاته التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنه القارئ"[2].

إن بارت من خلال هذا القول يؤكد على الدور الريادي الذي يقوم به القارئ في تحديد دلالات ومعاني النص الأدبي والذي هو في حقيقته نصوص أخرى ، معان أخرى ، ثقافات بحالها تجتمع داخل هذه الكتابة، هذا القارئ لابد له من الإحاطة بالعديد من هذه الثقافات ومن هذه الكتابات حيث يستثمرها في تفجير معاني النص الذي يقرؤه "التناص شيء لا مناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي ، أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هومعرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل للنص من قبل المتلقي أيضا" [3]، وفي تجاوز النص وتخطيه لعصره ولمجتمعه ضمن نسق لغوي جديد ، نسق وهدم لقيم المركزية التي طالما ثار عليها التفكيكيون وانتقدوها ودعوا إلى تقويضها كونها تقول بحضور الذات وبحضور المعنى، الأمرين اللذين لا يمكن أن يتحقق حضورهما إلا من خلال اللغة الإشارية التي تحقق الانفتاح والانطلاق إلى لا نهائية الدلالة.

والتناص يتم بآليات وأساليب ، ويتخذ أشكالا وأنماطا كثيرة ، فقد يتم في شكل معارضة ساخرة من أجل التمرس على الكتابة أو بهدف السخرية والإستهزاء، وكأن الكاتب في هذه الحالة يقلب أسس النص الذي يأخذ منه ليبني لنفسه أسسا جديدة تكون منسوبة إليه، وقد يتم التناص كذلك في شكل سرقة مباشرة دون إشارة إلى المسروق منه من أجل تدعيم فكرة ما أو التركيز على رأي خاص بما قال السلف فيه.

---

(1) محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، دط، دت، ص 123.

(2) المرجع نفسه، ص 24.

(3) المرجع نفسه: ص24.

وقد يحدث التناص كذلك بأن يأخذ كاتب ما أو شاعر من أعمال له كتبها في مرحلة سابقة، وتستدعيها ذاكرته في لحظة كتابة جديدة، وهو ما يعرف بالتناص الداخلي، حيث يصبح الأديب أو الكاتب مجرد معيد لإنتاجه ولعمله السالف، وكأنه يمتص آثاره السابقة، ويقتفيها ليكون عمله الجديد مجرد تقليد ومحاكاة لسابقه. وكما يوجد التناص الداخلي يوجد التناص الخارجي حيث يقوم الكاتب بالأخذ من أعمال غيره ليكون الكاتب الثاني.

وقد يلجأ الكاتب إلى آليات أو طرائق يستغل فيها أعمال غيره لتجمع في نصه، ولعل أهمها التداعي الذي يقع في شكل تمطيط، يعرف من خلال ما يعرف بالباراقرام، وهو جناس بالقلب وبالتصحيف ، والباراقرام يقع على الكلمة- المحور "فالقلب مثل: قول -لوق ، والتصحيف مثل : نخل -نحل ...أما الكلمة المحور فقد تكون أصواتها مشتة طوال النص مكونة تراكم يثير انتباه القارئ الحصيف، وقد تكون غائبة تماما من النص ولكنه يبنى عليها، وقد تكون حاضرة فيه"، هذه الآلية من آليات التناص ظنية وتخمينية تحتاج إلى انتباه من القارئ أو عمل منه لإنجازها، كما يلجأ الكاتب إلى الإيجاز في استغلال أعمال غيره، حيث يعمد كثير من الكتاب إلى الإحالة التاريخية إما من أجل محاكاة تامة وإما من أجل إحالة محظة[1].

ويسعى القارئ إلى فك الارتباط بين هذه النصوص من حيث المبنى و المعنى ، وما يؤكده رولان بارت هو " أن النص مصنوع من كتابات مضاعفة و هو نتيجة لثقافات متعددة تدخل كلها في حوار و محاكاة ساخرة وتعارض ، و لكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية و هذا المكان ليس الكاتب كما قيل إلى الوقت الحاضر إنه القارئ "[2]. و في هذا تاكيد شديد على دور القارئ في تحديد دلالات النص ، و هي ايضا اشارة الى أحد الشروط التي لا بد أن تتوفر في القارئ النموذجي و هو إمتلاك خلفية ثقافية ، تاريخية أو بالمعنى العام حضارية يستطيع من خلالها تفسير هجرة النصوص و حلولها في سياقات جديدة . إن في تجاوز النص زمانه و حاضرته والمجتمع الذي كتب فيه بخروجه في نسق وسياق جديدين لهو الأمر الذي أراده

---

(1) ينظر: محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، الفصل السادس.

(2) ينظر: رولان بارت: نقد وحقيقة، ص95

التفكيكيون ففي اجتياح النص أزمنة أخرى وأماكن مختلفة وتجليه في نسق جديد خروج عن المركزية التي طالما رفضها التفكيكيون وأرادوا الخروج عنها بهدم حدود النص اللغوية والفكرية، فالإبداع لا ينشأ من فراغ،بل يحاول أن يأخذ نوعا من التفرد، بعد تفجير النص المقروء الأصلي إلى شظايا، تتولد عنها دلالات جديدة في سياق آخر خاص، عنْ طريق اللعب الحر للمدلولات والاختلاف الذي يميز كل وحدة عن أخرى من خلال نسق معين.

إن نقد دريدا للميتافيزيقا الغربية جعله ينطلق من قضية حضور الذات في النصوص إذ لا يمكن لهذه الذات أن تكون حاضرة بشكل قوي إلا من خلال اللغة وتعدد دلالاتها واختلافاتها لا عن طريق المعنى الأحادي الكامن في النص والذي نتأكد من وجوده سلفا، فالتناص إذن "عتبة حوارية تمكن من التواصل والبحث عن الآخر الغائب من خلال الخاصية اللغوية التي تنم عن الاختلاف والتمييز ، ودريدا بذلك "ينظر للنصوص على أنها بالضرورة تركيب لأكثر من خطاب فردي"[1]. والذات في بحثها عن الآخرة "تبعث حوارا في النص بين أكثر من ذات واحدة ينتج عنه أيضا قراءة مختلفة"[2].

ونستطيع أن نستدل برأي فولفغانغ إيزر عندما يشرح العلاقة القائمة بين الذات والنص والعالم الخارجي "وباعتبار النص الأدبي نتاجا لمؤلف ما يظهر يوجه من خلاله نفسه لحوار العالم وحيث أن هذا الموقف لا يوجد في العالم المعطى الذي يشير إليه المؤلف، فإنه لا يمكن أن يتخذ شكلا من الأشكال إلا إذا تم إدماجه حرفيا في العالم الواقعي، ومن خلال عملية انتقاء تحدث إلا من خلال المحاكاة البسيطة للأبنية الموجودة بل من خلال عملية انتقاء من الإنسان...."[3]، إن المعنى الذي يحاول القارئ تثبيته في النص هو في الحقيقة ليس حضورا مباشرا، بل هناك إشارات في النص تأخذ مدلولات مختلفة لا يمكن أن تتقاطع أبدا بل هي تكون لبنات جديدة لمعان أكثر انفتاحا، إذ لا بد للقارئ أن ينفي أحكامه المسبقة أثناء تناوله وليحقق للنص انفتاحه وتعدد معانيه.

---

(1) حميد لحميداني : التناص وإنتاجية المعاني، مجلة علامات في النقد ، ص 79.

(2) المرجع نفسه ، ص 79.

(3) المرجع نفسه ، ص 81.

إن التناص بهذا الشكل يحقق عدة إيجابيات، أهمها انفتاح النص وتعدد دلالاته، ويجسد قدرات الكاتب والقارئ على حد سواء في امتلاك خلفية ثقافية تاريخية لايستهان بها ، كما أنه عامل مهم في نجاح العملية التواصلية التي أبطلت كل حدود بين الحضارات والثقافات كما أنه يساعد الكاتب على تجسيد عواطفه وأفكاره من خلال ربط الأحداث الماضية بالحاضرة ومن ذلك استشراف المستقبل، كما أنه تعبير عن التميز والتفرد من خلال الإتيان بنص قديم في بناء لغوي خاص. والواقع أن النص الأدبي مهما حاولنا ضبط حدوده فإنه يفلت من قبضتنا بطريقة أو بأخرى مبينا حداثته وعراقته في آن واحد وقارئه وكاتبه في شخص واحد وتعدد جنسياته. فالقارئ مهمته اكتشاف أو تقويض ذلك النسيج وتفتيته إلى العناصر المكونة له من خلال الرجوع بكل نص أو إشارة إلى أصلها ثم استخداماتها المتعددة ليسهل على القارئ وضع عدة افتراضات وإمكانات للتفسير ، فالنص بذلك يكتسب شيئا من عالم النصوص الأخرى الحيوي دون أن يخسر شيئا من عالمه الخاص به ليظل متميزا.

إن القراءة التفكيكية توسع دائرة التناص عندما يصبح القارئ منتجا للنص إذ يكون نصه الجديد عبارة عن تفاعلات لنصوص قرأت سابقا عن طريق اللعب الحر للمدلولات والمراوغة في تغييب المعنى، فالإبداع لا يكون بالتقرير والمباشرة في المعنى. و يبقى النص الأدبي دوما هاربا من أي قبضة مهما كانت قوية؛ لأنه يمثل الماضي والحاضر ، و يستشرف كذلك المستقبل ، كل ذلك يتم بفعل القراءة ، و القارئ يحمل على عاتقه مهمة اكتشاف هذا النص الذي يمثل نسيجا ملتحما من أنسجة أخرى ، فيحاول القارئ كل مرة أن يحل هذا النسيج ، و أن يقوض أركان وبنى النص عله يصل إلى حقيقته التي باتت هي الأخرى أمرا نسبيا ، فيحاول القارئ عندئذ العودة الى كل النص وكل مصدر انبعثت منه إشارات النص المكتوب ،و في ذلك تحقيق لمبدأ التلاعب الحر مع المعاني ، و تحقيق لإنتاجية النص بدل استهلاكه .

وقد نادت القراءة التفكيكية بالتناص و دعت إلى الغوص في المعاني من خلال كونه يجر القارئ إلى دروب دلالية أخرى داخل النص الواحد ، إنه يجذبه الى البحث في معاني النصوص المستحضرة ، ليبني بدوره نصا جديدا من خلال قراءته المتميزة، هذا النص الذي يكون بدوره تفاعل نصوص مقروءة سابقا.

و التفكيك بهذه الصورة و من خلال مقولة التناص يصل إلى أسرار الكاتب ، وإلى خصوصياته الإبداعية، إنه يفضحه و يظهر ما اعتقد أنه قد أخفاه، فالقراءة التفكيكية التي تعتمد التقويض و اللعب الحر للوصول إلى المعنى، قد أثبتت ووفق مقولة التناص أن هذا المعنى يبقى من إنتاج النص، وتجتمع فيه أكثر من ثقافة وأكثر من كتابة. وأيا ما كان الأمر فإن مفهوم التناص عند التفكيكيين يأتي بوصفة مفهومها مضادا للنصية التي نظر البنيويون من خلالها إلى النـص الأدبي بوصفه كهفـا مغلقا أو نسقا نهائيا يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقات وحداته الداخلية وهو ما أطلقوا عليه اسم النسق الأصغر (النص)، الذي له قواعده التشكيلية، وبذلك يكون تحليل النص تابعا من داخله. أما التناص فهو على النقيض من ذلك ، فالنص عند التفكيكيين ليس تشكيلا مغلقا أو نهائيا ، إذ إنه يحمل آثارا من نصوص كثيرة سابقة عليه، وبتعبير آخر فهو يحمل نوعا من الإرهاد الثقافي، هذا ما يمكن قوله عن مفهوم التناص من حيث هو تقنية في الكتابة والقراءة، وتعالق بين مجموعة من النصوص.

وإذا ما بحثنا عن أصول التناص في الثقافة الغربية فإننا نقر بأن النقاد والباحثين قد أجمعوا على إرجاع هذا المصطلح إلى الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا وذلك من خلال بحوثها التي كتبتها سنة 1966 – 1967 صدرت في مجلتي تيل كيل- Tel quel وكريتيك Critique وأعيد نشرها في كتابها (سيميوتيك)، ونص الرواية على حد تعبير مارك أنجينو ( M.ANGINO)[1]. والواقع أن مدلول التناص قد تجلى من قبل في أطروحات نورثروب فراي (NORTH ROP.FRAY)الذي قال: "إن العقيدة الجديدة كالطفل الحديث الولادة، تأخذ مكانها في نظام كلامي سابق عليها (...) ولا يمكن إنتاج قصائد، إلا انطلاقا من قصائد أخرى، ولا إنتاج الروايات إلا انطلاقا من روايات أخرى"[2].

---

(1) مارك أنجينو: في أصول الخطاب الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1989، ص101.

(2) نورثروب فراي : تشريح النقد، ترجمة محي الدي صبحي، الدار العربية للكتاب، ط3، ص 197.

ولم يكن لفراي أفضلية السبق إلى مدلول التناص فحسب، فقد سبق دعاة النقد الاحترافي إلى الكثير من المصطلحات والمفاهيم الجديدة، فقد تحدث عن الانزياح مثلا في معرض حديثه عن نظرية الأساطير[1]، وثمة ملاحظة لابد من الإشارة إليها في هذا الصدد حتى لا يختلط الحابل بالنابل لمجمع القراء، فمقولة الكلية عند جولد مان تشغل حيّزا معرفيا ضيقا بالقياس إلى مدلول التناص، الذي يأخذ في عداده تناسخات نصية تتجاوز وحدات النص وتخترق فضاءات كتابية متعددة ولا نهائية، وهو أمر من شأنه أن يضفي على التناص طابعه الشمولي.

## 4-4- الكتابـــــــــــة .

وإذا كانت اللغة مبنية على الاختلاف، فإن النص الأدبي أو الفلسفي يقوم هو الأخر على أساس جملة من الاختلافات ، وهذا يعني أن الكتابة هي الأخرى ما هي إلا عملية إظهار وتجسيد لتلك الاختلافات كونها هي العملية الوحيدة التي تستعمل اللغة كوسيلة للعب بالمعاني داخل النصوص المكتوبة التي تجسدها. ولقد كانت الكتابة من المقولات الأساسية التي ناقض بها دريدا الفكر الغربي الذي كان يمجد الصوت والكلام ويتمحور حول مقولات العقل الجامدة التي لاتتعدى الذات.

إن الكتابة من منظور تاريخي، تدل على مراحل تطور الفكر الإنساني منذ أقدم العصور ومن ثم كانت الكتابة هي الموروث الحضاري الذي نعود إليه كلما دعت الحاجة. والمتأمل في تاريخ البشرية يجد أن الحضارات القديمة قد أكدت وجودها بحرصها على الكتابة وإن اختلفت مظاهر هذه الكتابة بين النقش على الحجر أو الجلد.

والواقع أن الكتابة في منظور الفلاسفة الغربيين لم يحظ بعناية فائقة فلا تعدو أن تكون مجرد تشويه للحقائق، ذلك أنها تقوم على ضروب من المراوغة والرمزية التي تموه الحقائق، "وقد عبر الفلاسفة عن كرههم للكتابة لأنها تدمر سلطان الحقيقة الفلسفية"[2]، ذلك أن الحقيقة التي ينشدونها تقوم على أفكار مجردة ورأوا أن الكلمة المنطوقة وحدها لها القدرة على نقل هذه الحقائق كما هي، فالفكر ومنذ نشأته يقوم على (مركزية الصوت)، أي أن الكلمة المنطوقة أقرب إلى هذا الفكر من الكلمة المكتوبة

---

[1] للتوسع يراجع نورثروب فراي : تشريح النقد ، ص 199- 203.

[2] رامان سيلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ص 137.

ذلك أنها تمثل "الحضور الكامل للعالم" [1]. وفي مواجهة الفكرة القائلة بمركزية الصوت من ميتافيزيقا الحضور يأتي جاك دريدا بما أصطلح عليه بـ (الغراموتولوجيا) ويقصد بها (علم الكتابة) وهو عنوان لأحد كتبه المهمة أصدره عام 1967، حيث قام بدحض كل الحجج التي تقول بافضلية الكلام على الكتابة. وقد توصل دريدا بعد دراسة تفكيكية لعدد من الكتابات من مثل محاورة أفلاطون وفيدروس، ومذكرات جون جاك روسوا إلى أنه "إذا كان الكلام إطار للحضور والهوية والوحدة والبداهة، فإن الكتابة إطار الغياب والإختلاف. والتعدد والتباين"[2]، وفي ذلك نقض لمركزية الصوت.

لقد استمد دريدا هذه الأفكار من خلال الدراسات اللغوية الضاربة في القدم وذلك في تفريقها بين اللغة والكلام والكتابة والصوت وغيرها من الثنائيات التي قدمها العالم السوسيري فرديناند ديسوسير، فقد أشار دريدا إلى عدم المطابقة بين الكلمات ومفهومها سابقا في الوجود، وإلا كيف وجدت لغات مختلفة[3]. وفي هذا نفي لميتافيزيقا الحضور، وهو بهذا الرأي يكون دريدا عمل على قلب التفسيرات التي تقول بشفافية اللغة، في فكرة مختصرة مؤداها أن اللغة لا تمثل الأشياء ذاتها بل تمثل مفاهيمها "فصوت لفظ شجرة لا يشير إلى شجرة مادية أو شجرة معينة بل يحيل على مفهوم الشجرة"[4]، وفي هذا إلغاء للعلاقة بين العلامة وما تشير إليه وهو شيء من شأنه أن ينقص مصداقية الكلام وتأكيد أهمية الكتابة، لأنها تحقيق للعلامة.

لقد انطلق دريدا في نقض مركزية الصوت من خلال الأطروحة السوسيرية الرامية إلى نفي التطابق بين الأشياء ومسمياتها (اللغة) . وقد أكد جونثان كولر أن الكتابة تقدم اللغة بوصفها سلسلة من العلامات المرئية التي تعمل في غياب المتكلم، فهي على نقيض الكلام تتجسد عبر نظام مادي من العلامات، بينما يقتصر الكلام على الصوت ولأن الكلام يختفي باختفاء المتكلم فهو لا يمتلك خاصية البقاء[5].

---

(1) راما سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ص 136.

(2) ينظر: عبد الله إبراهيم وآخرون : في معرفة الآخر ، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، ص 130.

(3) عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 109.

(4) المرجع نفسه ، ص 111.

(5) ينظر:عبد الله إبراهيم : في معرفة الآخر ، ص 132.

لقد جعل هؤلاء الكلام أداة شفافة للتواصل في حين أن الكتابة واسطة غير مباشرة وملوثة؛ لأنها تمثل حالة غياب تام للمعنى بغياب المتكلم، إذن المتكلم مشحون بالحضور في حين يحتل الحضور في الكتابة مكانة ثانوية.

إن ثنائية الحضور/ الغياب ، تمثل لب استراتيجية التفكيك، إذ بواسطتها قرأ دريدا إعترافات جون جاك روسوا من خلال المفهوم الذي لجأ إليه ليعبر عن العلاقة بين الكتابة والكلام وهو ما اشتقه من (ملحق) تكملة Supplément حيث يقول "إن الفعل Supplier يشير أيضا في اللغة الفرنسية إلى الإكمال والاستبدال"[1]، ومعنى ذلك أن الكتابة تكمل الكلام وهي في الوقت نفسه تحل محله.

إن الغياب وحسب –ما سبق- يدخل مع بداية الكتابة المكملة للكلام وفي هذا يؤكد دريدا في مناقشته لاعترافات روسوا بأن: "الكتابة هي التي أتاحت للآخرين فرصة التعرف عليه كما هو، أو على ما يسميه هو "ذاته الداخلية" أو الحقيقة التي لاتتبدى في الحضور- إلا في العلامات المكتوبة "[2]. إن هذه العلامات المكتوبة تكمل ما تتركه العلامات المنطوقة من نقص وفراغات وهنا تعمل ثنائية الحضور / الغياب عملها لانفتاح الدلالة اللانهاية وتحقيق المعنى الناقص. إن الهدف من دعوة دريدا إلى الكتابة هو نقض مركزية الصوت، و الأثر "هو القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص ... "[3]، هو أحد النتاجات الأساسية للكتابة من خلال اللغة الإيحائية والإستعمال المتميز لها. وتهدف التفكيك إلى تصيد الأثر في الكتابة ومن خلالهـا ومعها[4]، وتمتلك الكتابة خاصية غير موجودة في الكلام تتمثل في قدرتها على الإنتقال من مرجع إلى آخر (تعدد السياقات)، وإمكانية رصدها مع علامات أخرى لتتنوع دلالاتها في كل سلسلة جديدة من العلامات. إن هذه المزايا التي تجدها الإشارة في الكتابة وتفتقدها في الكلام لهي أكبر دليل على بطلان فلسفة الحضور في الميتافيزيقا الغربية ومركزية الصوت التي تعتمدها.

---

(1) راماان سيلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 138.

(2) عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، ص 130.

(3) عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ، ص 53.

(4) بسام قطوس : استراتيجيات القراءة ، التأصيل والإجراء النقدي ، ص 29.

لقد كانت الكتابة في نظر الفلسفة الغربية فعلا خطيرا فهي "شيء مرادف للشر والعدوان وضرب من التهديد الخارجي لعالم أولي بسيط يعيش متزامنا ومتطابقا مع وجوده المباشر الذي لا يكاد يتجاوز حاجاته اليومية والتي تؤكد له ثقافته الشفاهية من خلال رؤية جمعية بالغة التبسيط وربما خالية من كل مظاهر التفرد والخصوصية من جهة أخرى"[1]. غير أن دريدا عمل على قلب هذا التصور المعادي للكتابة، حيث أماط اللثام على بعض الجوانب الإيجابية للكتابة والتمايز بين الأفراد، في ذلك قضاء على كل أشكال التجاوز ، أو الحضور المباشر الذي يختزل كل الذوات الأساسية في نموذج واحد يجمع كل خصائصها وعلى النقيض من ذلك تساعد الكتابة على التمييز وإبراز الاختلاف بين أفراد المجموعة البشرية لأن اكتشاف الأنا لا يتم إلا من خلال الآخر، إنها مقاومة الحنين إلى العودة إلى البدائية الأولى والبحث عن آفاق جديدة لم تطأها أقلام الكتاب من قبل.

إن الكتابة تساعد المقهورين على استرداد ذواتهم وتمكن الشعراء من الوصول إلى الحقيقة الغائبة عن طريق السفر الدائم من خلال اللغة التي تحمل طابع الأسرار والتكتم وتسمح بقول ما لا يقال. لقد تجاوزت الكتابة النطق " وبذلك تسبق حتى اللغة وتكون اللغة نفسها توليدا ينتج عن النص"[2]. فاللغة إذن تنتج عن فعل الكتابة، لأن تلك العلامات اللغوية هي إحدى الاختيارات التي تصنعها الكتابة للتعبير عما تريد "واللغة دائما تكتب بشبكة من الاستدلالات ، والرسوم المختلفة حيث لا يمكن أبدا أن يحيط بها الفرد المتكلم"[3] فالكتابة إذن ليست "وعاء لشحن وحدات معدة سلفا، وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها"[4]. الكتابة طريقة تشكيل جديدة لهذه الوحدات اللغوية داخل نسق جديد وهي عملية ابتكار وإعادة صوغ للوجود.

---

(1) محمد علي الكردي : الصوت والتفكيك، مجلة علامات في النقد ، ص 133.

(2) عبد الله إبراهيم : في معرفة الآخر ، ص 133.

(3) كريستوفر نورس : التفكيكية بين النظرية والتطبيق ، ص 36.

(4) بسام قطوس : استراتيجيات القراءة ، التأصيل والإجراء النقدي ، ص 28.

إن الكتابة –في التصور التفكيكي– تتجاوز الدلالة التدوينية (الخطية) المبسطة إلى مفهوم أوسع، يقوم على أن النص أفق مفتوح متغير ومتجدد باستمرار، والقارئ هو الذي يمتلك سلطة توسيع هذا الأفق وكتابته بصورة تأويلية متغيرة مع كل كتابة، فبعد تدمير سلطة المؤلف يكتسب القارئ حق إعادة كتابة ذلك النص " فالنص ليس له وجود إلا عندما يتحقق، وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ، ومن ثم تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد لواقع (معطى) مشكل من قبل هو العمل الأدبي نفسه"[1]. فقد أدرك علماء النص منذ القديم أهمية القارئ في تحقيق الوجود الأدبي، وأصبح للقارئ فيما بعد الأهمية الأولى في إعادة كتابته، بعد أن كان المؤلف وحده يملك حق نسبة النص. فالمتلقي ليس مجرد مستهلك سلبي للنص،بل هو قطب في إنتاج النص، ولأن القارئ يعيش نفس معاناة المبدع في لحظة إنتاج النص فهو يبحث عن شكل لغوي جديد يحتضن حركة الصراع التي تعتمل في الداخل فتأتي الكتابة لتستوعب جميع المفارقات والتناقضات التي يزخر بها الواقع، فالكتابة هي فعل موازي للقراءة ناتج عن فعل النص[2].

لقد أخذت الكتابة أهميتها عند التفكيكيين وتجاوزت الدور المنوط بها في إكمال النقص الذي يتركه الكلام إلى البحث عن معاني أكثر حرية حتى تصل إلى علامات تقاوم كل تقرير وتسعى للانفتاح أكثر فأكثر، فيصبح النقد كتابته على أنقاض كتابة أخرى ، وفي هذا السياق يصف بارت الكتابة بأنها "هدم لكل صوت، ولكل اصل فالكتابة هي هذا الحياد، وهذا المركب، وهذا الانحراف الذي تهرب فيه ذواتها ، الكتابة هي السواد والبياض الذي تتيه فيه كل هوية، بدءا بهوية الجسد الذي يكتب"[3]. الكتابة بهذا المعنى هي تعبير عن التفرد والتميز الإنساني من خلال احتوائها على عذابات المبدع، إنها تقيم علاقة حوارية مع القارئ من خلال انفتاحها.

---

(1) نبيلة إبراهيم : القارئ في النص ، مجلة فصول ، عدد خاص بالأسلوبية ، ص 111.

(2) عبد الله محمد الغذامي : تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت ، لبنان، ط1، 1987، ص 79.

(3) رولان بارت : نقد وحقيقة ، ص 15.

إن الكتابة عبارة عن فعل اطرادي لا يعرف التوقف، دائم البحث عن معان أكثر تعددا وعن آفاق أكثر اتساعا وعن معنى اللامعنى، فلم تعد مهمة القارئ تقرير أفكار وحقائق جاءت في النص لأن الكاتب الأول سبقه إلى ذلك. ولكن في أن يشتق من الخطاب معنى جديدا، وفي أن يأتي بلغة ثانية تكاد أن تكون لغة ذلك العمل ولكنها تتميز عنه. إنها الحرية في قراءة النص وإعادة كتابته ليتموا بعد ذلك بالإبتعاد عن كاتبه ، والكتابة أكثر من هذا في تصر رولان بارت "تهشيم للعالم (الكتاب) وإعادة لخلقه"[1]،إنها استعمال متميز للغة ذاتها لتغرق في الرمزية والغياب المؤجل.

وإذا كان الطرح النقدي القديم قد اقتصر فهمه للكتابة على أنها مجرد عملية سبك محكمة للألفاظ والكلمات ، وفق تقنيات جمالية معينة على الورق، أو أنها عملية نقش وتخطيط وتدوين للأفكار والمعاني في شكل مفردات على الورق، فإن التفكيكيين قد نظروا إلى الكتابة من منظور آخر ، حيث منحوها مهمة المحافظة على تحقيق الوجود الأدبي وضمان استمراره عبر الزمن، وذلك لأنها تتطلب فعلا مميزا في التلقي قائم على القراءة والنقد والإعتراض، وعدم الإكتفاء بما يوصل إليه من المعاني والدلالات. والقارئ في ضوء هذه الكتابة هو مشارك فعال في صنع النص وفي إنتاجه، ولقد أخذت الكتابة في عرف التفكيكيين دورا كبيرا تمثل في تجاوز النقص الذي اعترى سلطة الكلام أو الحلول محله، حيث تبناها التفكيكيون -كما سبق أن أشرنا- لنقض الفكر الغربي المتمركز حول ميتافيزيقا الحضور وسلطة العقل.

إن الكتابة دعوة للدخول إلى المجهول ، تغري الكاتب والقارئ كي يسعى إلى كشف ما هو خفي بأسلوب لغوي جديد قائما على الرمزية والانفتاح والتعدد. ولعلنا نصل في الأخير إلى أن التفكيكيين قد طاردوا المعنى والدلالة بشتى الوسائل، وكانت الكتابة من أهم الوسائل والاستراتيجيات التي استعملوها كونها تمثل إنتاجا إبداعيا باقي لا يزول، في وجه المعنى الغائب لتستمر عملية المطاردة له، وفق مبدأ اللعب الحر بين الدال والمدلول.



[1] رولان بارت : نقد وحقيقة ، ص 15.

## 5- رواج التفكيـــــــــــك

### 5-1- في كتابـــــات النقـــــد الغربييـــــن.

تمثل فرنسا المهد الأول للتفكيك ، والذي انتقل إلى أمريكا عبر رحلة قادها دريدا الذي ألقى محاضراته في جامعة بيل وجونزهوبكنز، هذه الأخيرة التي شهدت ميلاد المؤتمر الأول للتفكيك عام 1966 لتسود بذلك التفكيكية الساحة النقدية الأمريكية في السبعينات، ويتأثر بها العديد من المؤلفين والنقاد "لتهيمن بذلك أفكار دريدا على الساحة الأدبية وخاصة على النقاد الرومنسيين والناقمين على موجة النقد الجديد"[1] ولا سيما أن الدراسات التفكيكية قد أعادت الشك في العملية النقدية لتعود إلى الذات الكانطية عودة نسبية وهذا لا يمنع وجود معارضين مثل التفكيك صدمة لهم.

ويأتي الناقد الفرنسي (R.Barthes) رولان بارث في طليعة النقاد التفكيكيين وإن عرفت آراؤه تقلبا واضحا على ضفاف مناهج عدة، وأفضل ما يمثل مرحلة بارث التفكيكية مقاله عن «موت المؤلف» عام 1968. وقد توجه في كتابه (الكتابة في الدرجة الصفر) سنة 1953 نحو فك أغلال الكلمة لتنطلق حرة حتى تصل إلى درجة اللامعنى، وتناول في كتابه (S/Z) الذي صدر عام 1970 وهو عبارة عن دراسة لرواية قصيرة غير مشهورة وقد "قسمها إلى (561) وحدة قرائية وضمنها كتابه الذي بلغ 200 صفحة ونيف، وكان هذا الكتاب هو العمل الذي اشتهر به (بارث خارج فرنسا"[2].

وتحدث في كتابه لذة النص (1973) "عن النص باعتباره تفكيكا للأسماء وفيه فرق بين المتعة واللذة"[3].ومثل دريدا طالب الفلسفة "ذو الأصل الجزائري"[4] الجسر المتوهج بين المدرستين الفرنسية والأمريكية من خلال ذخيرة متميزة أخذت منها معظم الدراسات الحديثة التي تلت الاستراتيجية. وتليها مقالات نشرها عام 1967 رسمت ثلاثيته المشهورة "في الكتابة" "تناول فيها الطريقة التي يعطي فيها من يكتبون عن اللغة

---

(1) رامان سيلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 141.

(2) ينظر: جون ستروك ك البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، ص 103.

(3) المرجع نفسه ، ص 100.

(4) المرجع نفسه، ص 236.

ميزة للكلام على الكتابة، ويخص عمله بالعالمين دي سوسير وجون جاك روسو" [1] وكتابه –الكتابة والإختلاف– " قسمه إلى قسمين، أدرج في جزئه الأول رسالة حول مفردة ومفهوم التفكيك ومقالة في اللغة أما قسمه الثاني احتوى خمس دراسات فكرية منها مسرح القسوة والقوة والدلالة ونهاية الكتاب وبداية الكتابة"[2] وفي عام 1972 نشر ثلاثة كتب أخرى وهي : حواشي الفلسفة ضمن عشر مقالات "أهمها الاختلاف La différance، Qusia et gramnier– وتتناول بحث هايدغر عن ميتافيزيقيا الحضور ... وأخرى عن نظرية هيغل في الرمز وعن مكانة الإنسانية في كتابات هيدجر وغيرها "[3] ثم كتابه "الانتشار"، ضم بدوره ثلاث مقالات "طول كل منها 100 صفحة تناول التأثيرات اللغوية التي لا تخضع للتحديد الفكري ولا يمكن اختزالها إلى مفهوم واضح"[4] ثالث هذه الكتب هو كتاب "مواقف" "يضم النصوص المكتوبة لثلاث مقابلات: المقابلة الأولى تعليق على أعمال دريدا عام (1967)، أما الثانية فقد تضمنت حديثا موجزا عن نظرية الرمز،ونقد دريدا لها في حين المقابلة الثالثة تضم شرحا للتفكيكية حول مواضيع عديدة أخرى عن التاريخ والماركسية وجاك لاكان". كما كتب كتابا آخر عنوانه "Glas" وله كتب عديدة.

لقد خلفت كتابات دريدا تأثيرا واسعا في الجامعات الأمريكية خاصة مجموعة نقاد ييل "Yale " ، فمثلت كتابات بول دي مان –مناصر التفكيك الأول – الأرضية الصلبة التي انطلقت منها انتقادات النقاد الجدد خاصة من خلال كتابه "العمى والبصيرة" الذي صدر عام 1971 ويرى فيه دي مان أن النقاد يصلون إلى البصيرة النقدية من خلال العمى النقدي [5].

لقد مثلت الاختلافات بين النقاد الحاجز الذي يحيل بينهم وبين الوصول إلى الهدف وهو ما اصطلح عليه دي مان "بالتقابل الجدلي بين النص والمفسر"[6] ثم يفرق

---

(1) ينظر: جون ستروك ك البنيوية وما بعدها، من ليفي شتراوس إلى دريدا، ص 211.

(2) المرجع نفسه، (فهرس الكتاب).

(3) المرجع نفسه، ص 213.

(4) المرجع نفسه ، ص 214.

(5) رامان سيلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ص 142.

(6) كريستوفر نورس : التفكيكية بين النظرية والتطبيق، ص 29.

في كتابه هذا بين الفلسفة والأدب، حيث "تنظر الفلسفة للأدب على أنه خيال محض"[1]. ويذهب في كتابه "أمثولات القراءة" 1979 ، إلى نمط بلاغي من التفكيك كان بدأه في كتابه الأول فالقراءة دائما إساءة للقراءة بالضرورة؛ لأن المجاز Topes يتداخل حتما بين النصوص النقدية والأدبية، والكتابة النقدية تتطابق أساسا مع المجاز الأدبي الذي نطلق عليه الأمثولة Allegory "[2].

وكان هارولد بلوم مرافقا للرومانسية مما جعل تأثره سريعا بالتفكيك وكان كتابه الأول يخص أعمال شيللي (1959) بعنوان "صناعة الأسطورة عند شيللي"[3] وله كتاب " قلق التأثير" 1973 وقد "تحدث فيه عن عقدة التوتر الناتجة عن السلف، أوضح أن الشاعر الغربي يمتلك الشجاعة بالاعتراف بتأخره إزاء التقاليد التي ورثها"[4]. هذا وقد ألف كتابا بعنوان "القبلانية والنقد" (والنصوص العبرانية التي تكشف المعاني الباطنة في العهد القديم) هي معنى القبلانية " يعتقد بلوم أن الصيغة التي وضعها إسحاق لوريا في القرن السادس عشر للصوفية القبلانية، هي نموذج مثالي للطريقة التي كان يراجع بها شعراء اللاهوت الشعراء السابقين في شعر ما بعد النهضة"[5].

وكان كتابه الشعر والكبح عام 1976 يعنى بشعر ما بعد الرومنسية، والكبح بالنسبة له بمثابة معاني التكرار أو البراءة الطبيعية المعتادة، وهنا يشير بلوم إلى ضرورة وجوب التعامل مع النص من خلال علاقته بالنصوص السابقة. وتحدث جيفري هارتمان "عن الفرق بين الكتابة النقدية الإبداعية ومجرد الكتابة النقدية في مقاله المفسر للتحليل الذاتي" [6] ويذهب إلى ما ينتهي إليه دريدا إلى أن " النصوص مختلفة دائما بسبب التقاليد التي تحكمها والتخلص من هذه العقدة لا يكون إلا بدخول الناقد في قلب لب المعاني " [7] كانت هذه آراء هارتمان من خلال كتابه المتميز "قدر

---

(1) راما ن سيدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص 142.

(2) المرجع نفسه ، ص 144.

(3) كريستوفر نورس : التفكيكية بين النظرية والتطبيق ، ص 120.

(4) المرجع نفسه ، ص 121.

(5) راما ن سيلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ص 146.

(6) كريستوفر نورس : التفكيكية بين النظرية والتطبيق ، ص 98.

(7) ينظر: كريستوفر نورس : التفكيكية بين النظرية والتطبيق ، ص 99.

القراءة" 1975، وإن كان له كتاب سابق نشره عام 1970 عنونه بـــ "ما وراء الشكلية" وكتابه الأخير نشره سنة 1980 تحت عنوان "النقد في البرية".

أما هيلار "ناقد مدرسة جنيف جعل من "اللعب باللغة طريقة في التعامل مع التفكيك " [1] وركز على تفكيك القص خصوصا من خلال كتابه "القص والتكرار" عام 1972 " الذي يضم سبع روايات بدأ بالبحث عن تشارلز ديكنز عام 1970 تحدث فيه عن نظرية جاكسون عن الاستعارة والكناية"[2]. هذا هو المسار العام لشطحات النقاد التفكيكيين في الساحة النقدية الغربية صرحا عظيما ، فكيف استقبل نقادنا العرب هذه الاستراتيجية ؟.

**5-2- في كتابات النقاد العرب:**

توجهت الحركة النقدية العربية في معظمها إلى استقبال المناهج الألسنية باختلافها فكان لهذه الأخيرة الصدى الواسع في نفوس المتتبعين للحركة الثقافية العربية على العموم. فتناولوها في كتاباتهم ولمعت أسماء عدة في أوساطهم، ولعل رواج التفكيكية في التجربة النقدية العربية كان بسبب انتشار الترجمات العديدة لمؤلفات الرواد أمثال رولان بارث وجاك دريدا، وقد ساعد ذلك على انتشار التفكيك في الساحة النقدية العربية.

ويجمع معظم الدارسين أن "أول دراسة تفكيكية تعود إلى سنة 1985" [3]، وهي محاولة عبد الله محمد الغذامي في كتابه "الخطيئة والتكفير" إذ تناول في قسمه الأول المناهج النقدية الألسنية وشاعرية النص ومصطلح تداخل النصوص وما إلى ذلك من المفاهيم في حين خصص قسمه الثاني لمقاربة قصيدة حمزة شحاتة والموال الحجازي[4].

ويطالعنا عبد الله محمد الغذامي بكتاب ثان هو " تشريح النص" 1987 فقد جاء في أربعة فصول توزعت عليها المقاربة التشريحية التي قام بها الغذامي على بعض

---

(1) ينظر: رامان سيلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ص 148

(2) كريستوفر نورس : التفكيكية بين النظرية والتطبيق ، ص 110

(3) ينظر : يوسف وغليسي: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة التواصل السعودية، مج5، ع7، 1997، ص 62.

(4) ينظر: عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، فهرس الكتاب.

النصوص الشعرية لشعراء معاصرين،حيث خصص الفصل الأول لمطاردة الإشارات والرموز في نص شعري لأبي القاسم الشابي، إذ قام بقراءة سيميولوجية لقصيدة "إرادة الحياة"، وعنون الفصل الثاني "بالخطاب الشعري الجديد مقاربة تشريحية" أما الفصل الثالث فقد جعله سبب نصوصية النص، فكان هذا الفصل بعنوان "ماذا النقد الألسني "سؤال عن نصوصية النص، وكان الفصل الرابع من هذا الكتاب تحت عنوان "من الدخول إلى الخروج"، قراءة في قصيدة "الخروج" لصلاح عبد الصبور، وذلك لما فيها من الأساليب الفنية الراقية والأصيلة التي جعلتها حية وباقية لكل الأزمان[1].

وفي عام 1994 صدر للغذامي كتاب بعنوان "القصيدة والنص المضاد" أعرب فيه عن أسباب تبنيه للتفكيك أو التشريح، والقراءة التشريحية تساعدنا على سد أغوار النص الأدبي، إنها آلية لتوضيح حقيقة الكتابة لإبراز جمالية مدى صحتها، كما تبين أصالتها والإبداع فيها، من الانتحال والتقليد، تخرج النصوص الوافدة إلى نص معين لتبرز بذلك ثقافة القارئ وسعة اطلاعه على الكتابات الأخرى وفي هذا السياق يقول الغذامي :"وبما أننا نمارس القراءة والنقد من الداخل فهذا معناه أننا نتعمق في أغوار هذا الداخل ونغوص فيه أكثر كي نزداد وعيا به وبأنفسنا فيه، وسنكون حينئذ طرفا في محاورة مفتوحة تقوم على المعارضة والمناقضة، وتتخذ الحل والنقض والتشريح وسائل لفتح حلقات الدائرة والنفاذ من خلالها"[2].

ولقد تخلل الكتاب مجموعة قيمة من الأشعار الجاهلية والحداثية، وقف عليها الغذامي قراءة وتحليلا مبينا طرائق خروجها عن دلالاتها المعجمية إلى آفاق أخرى من الدلالة حسب السياقات الواردة فيها، وحسب القراءات المختلفة لها وهذه من سمات القراءة التشريحية. كما تحدث أيضا في غضون تحليلاته لهذه الأشعار عن بعض المعاني التي تبنتها استراتيجية التفكيك، مثل المختلف المضاد، الكامل الناقص، والحضور والغياب وهي في الحقيقة أسس لنظرية معتمدة في القراءة التشريحية والتي من خلالها يستطيع القارئ مطاردة المعاني والدلالات اللانهائية للنصوص المكتوبة، كونها تمثل صخور صماء كامنة على بنية تحتية من الدوال التي تحتمل مالا نهاية من

---

(1) عبد الله محمد الغذامي : تشريح النص: مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، فهرس الكتاب.

(2) عبد الله محمد الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان ، ط1، 1994، ص 81.

المدلولات والتأويلات. تلكم هي بعض الأعمال النقدية التي اعتنقت شيئا من الملامح النظرية لاستراتيجية التفكيك في الساحة النقدية العربية.

وإذا كان عبد الله محمد الغذامي هو أول من اقتفى خطوات التشريح في الساحة النقدية العربية، فإنه قد ادرك خطورة النهج التشريحي الدريدي، وهذا ما نستشفه من قوله: "... كل تشريح هو محاولة استكشاف وجود (..) ما لا حصر له من الدلالات المنفتحة أبدا، وهذه تشريحة تختلف عن تشريحة دريدا"[1]. ويعلق الباحث يوسف وغليسي على منهج الغذامي فيقول "وما يمكن أن نلاحظه على منهج الغذامي هو أنه منهج تركيبي (بنيوي، سيميائي، تفكيكي) يفيد من تفكيكية دريدا حينا وبارث أحيانا، ولكنه يطعمها بروح نقدية خاصة..." [2]. وهذا ما يعترف به الغذامي نفسه إذ يقول: "وأنا شخصيا في كتابي "الخطيئة والتكفير" أعتمد على التشريحية وهي مدرسة جديدة جاءت وأعقبت البنيوية، لكنني في عملي أقوم بمزج ما بين البنيوية والسيميولوجية والتشريحية مستعينا في ذلك بالمفهومات العربية الموجودة عند ابن جني والجرجاني والقرطاجنّي"[3].

ومهما يكن من أمر هذا المزج أو التركيب والتطعيم بروح نقدية خاصة، فإننا نأخذ على الغذامي هذا الخلط المنهجي، والتقوقع داخل الزمر المنهجية في تعددها، إذ نعتبر هذا التركيب بين مختلف الحقول المنهجية –في مقاربة نقدية واحدة– مظهر من مظاهر قصور أحادية الحقل المنهجي الواحد، فلو كانت الأطر النظرية للمنهج الواحد كالتشريحية مثلا تستند إلى تصور جمالي ومعرفي وقل إن شئت: إنساني ما كان هذا التقوقع والاضطراب والتداخل بين معالم هذه الموضات النقدية.

لذلك نجد عبد الله الغذامي كتب ما يشبه الاعتراف بقصور آليات النقد الجديد وفي مقدمة ذلك البنيوية، حيث يقول "في الواقع أني لست بنيويا، أنا أستخدم البنيوية ولكني من حيث التصنيف العلمي أنا ناقد ألسني (...) الشيء الوحيد الذي أنا ملتزم به هو مبدأ النقد الألسني(...) أنا أستخدم البنيوية في أوقات معينة، واستخدامي لها هو استخدام انتقائي، أنا أستخدم بعض أدواتها وأرفض أدوات أخرى منها، مثلما أني

---

(1) عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ، ص 86.

(2) يوسف وغليسي : إشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية (رسالة ماجستير)، ص49.

(3) من حوار مع عبد الله محمد الغذامي، أجراه جهاد فاضل ضمن كتاب : أسئلة النقد، ص208.

استخدم بعض أدوات السيميولوجيا وبعض أدوات التشريحية، وبعض أدوات الأسلوبية"[1].

إن مسألة الوعي بخطورة أحادية المنهج في العمليات الإجرائية، لا يعدو أن يكون اعترافا ضمنيا بإجهاض أدوات هذه الموضات النقدية بنيوية كانت أو سيميائية أو أسلوبية أو تفكيكية (تشريحية)، والإنتقاد الذي يدّعيه عبد الله الغذامي لا يجدي نفعا أمام إجهاض المدار "المفهوم الذي تشغله هذه الموضات" وما مسارعة الناقد وتصريحاته بالإنتماء إلى مظلة النقد الألسني إلا دلائل عن قصور مدارات هذه الاتجاهات النقدية الاحترافية.

ويطلق عبد الملك مرتاض مصطلحا آخر يراه رديفا للتفكيك، هذا المصطلح هو التقويض "وهو يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها دريدا في وصفه للفكر الماورائي الغربي إذ يصفه باستمرار بأنه (صرح) أو معمار يجب تقويضه"[2]، إلا أنه لم يتخذ مصطلحه هذا عنوانا واكتفى بتقليد جل الدراسات العربية في جمعه بين الدراسات التفكيكية والسيميائية مثلما هو الحال في كتابه "دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة و "تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق "دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد"، الصادر عام 1989 الوارد في قصص ألف ليلة وليلة.

وقد ركز دراسته الأولى على الخطاب الشعري مقسما كتابه إلى: ستة فصول درس في الفصل الأول بنية القصيدة لدى محمد العيد آل خليفة وفي الفصل الثاني تعرض إلى طبيعة البنية أما فصله الثالث سماه في "مخاض النص" في حين تناول في الفصل الرابع الحيز الشعري وفي الفصل الخامس: الرمز الشعري وأخيرا التركيب الإيقاعي[3]. هذا وقد ألف عبد الملك مرتاض كتابا بعنوان "بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية" 1986 استهل هذا الكتاب :"بتمهيد حول نظرية الشعر عند الجاحظ ثم تطرق في فصله الثاني لدراسة الصورة الشعرية وعالج في الفصل الثالث الحيز الأدبي وفي الرابع الزمن، أما فصله الخامس فكان مخصصا

---

(1) عبد الله محمد الغذامي : تشريح النص ، ص72.

(2) ينظر : يوسف وغليسي: التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة قوافل، ص62.

(3) ينظر : عبد الملك مرتاض: دراسة سيميائية تفكيكية قصيدة أين ليلاي، فهرس الكتاب.

لدراسة الصوت والإيقاع في قصيدة المقالح، مقفيا هذا الكتاب بدراسة المعجم الفني للقصيدة"[1].

وقد زاوج عبد الملك مرتاض بين السيميائية والتفكيك ، في مقاربته لنص "زقاق المدق" لنجيب محفوظ، حيث تساءل في هذه الدراسة عن "التحليل الروائي (...) بأي منهج"[2]، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على حيرة الناقد من هذه الفوضى النقد منهجية في رحلتها وترحالها، وتسابقها بهدف الوصول إلى السواحل الجمالية لعالم النص الأدبي، عالم معقد ومتشابك، متغير ومتشعب اجتمعت فيه مؤثرات نفسية واجتماعية وفكرية ولغوية، والسؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح، هل هناك منهج واحد قادر على استيعاب عالم النص؟ أم أنه يجب أن تتضافر وتتحد عدة مناهج حتى يتمكن الدارس من الدخول إلى هذا العالم السحري وكشف طلاسمه؟.

ولعل هذه التساؤلات الحائرة هي التي جعلت عبد الملك مرتاض يسارع إلى تخطي مثل هذه الإشكالات محاولا استحداث منهج مركب يمكّنه من مقاربة مثل هذه النصوص، وقد تمحورت معالجته الإجرائية لرواية "زقاق المدق" في قسمين بارزين، تناول في القسم الأول، البنى السردية في زقاق المدق على ثلاثة فصول، درس في الفصل الأول البنية الطبقية القهرية، وفي الفصل الثاني درس البنية المعتقداتية فيما تعرض إلى البنية الشيقية في الفصل الثالث، هذا وقد خصص القسم الثاني للتقنيات السردية التي تمت بها الرواية، وتفرعت على هذا القسم أربعة فصول، درس في الفصل الأول بناء الشخصيات الروائية ووظائفها في الرواية، ودرس في الفصل الثاني تقنيات السرد في زقاق المدق، وخصص الفصل الثالث لدراسة الزمان في الرواية، وقد ففي هذا القسم بفصل رابع تعرض فيه إلى خصائص الخطاب السردي لهذا النص الروائي[3].

---

(1) ينظر: عبد الملك مرتاض: مقدمة بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1991.

(2) عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي ، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق" ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ط1، 1995، ص3.

(3) ينظر: عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي ، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق" ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، ط1، 1995، (فهرس الكتاب).

وتوالت الدراسات التطبيقية فيما بعد لدى نقاد آخرين أمثال بسام قطوس في حين خص الكثير من النقاد كتاباتهم للناحية النظرية، فكان عملهم مجرد تعريف للتفكيكية لأنه كان ينقصهم الجانب الإجرائي الذي يدعم الأعمال النقدية ومن هؤلاء :عبد العزيز حمودة الذي تحامل في كتابه "المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، والمرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية" على كل النقاد العرب الذين أسهموا في المناهج النصانية حسب رأيه –أنهم استعاروا هذه المناهج من النقد الغربي الذي يختلف في كل شيء عن الحياة العربية بل ويعاكسها – وحاولوا تطبيقها كما هي على النصوص العربية الناشئة في بيئة عربية، فأدى بهم ذلك إلى الفشل الذريع –حسب رأيه– وقد أعطى نوعا من البديل في كتابه الثاني "المرايا المقعرة " بالرجوع إلى نتظيرات العرب القدامى وآرائهم اللغوية والأدبية.

أيضا نجد عبد الله إبراهيم وآخرين كتبوا كتابا بعنوان "في معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة" حيث حاول هؤلاء تقديم المناهج وما جاءت به في شكل مبسط، وقد أماطوا اللثام في واحد من مباحثهم عن التفكيك، هذا ناهيك عن الكتابات الأخرى التي اختفت تحت مظلة ما بعد الحداثة، كلها تدخل في باب التفكيك. وما التظافر بين السيمياء والتفكيك سوى مبرر من مبررات أزمة جدل هذين الاتجاهين في عجزهما عن مقاربة البقاع الجمالية لعالم النص المعاصر والحداثي على حد سواء. والواقع أن هذه الدراسات التفكيكية لا تزال في مهدها الأول، لأنها اكتفت برصد تلك الملامح النظرية في أطرها الغربية، ولم تنفذ إلى الجانب الجمالي للنص الأدبي.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## 6- إشكـــــالات التفكيـــك.

### 6-1- إشكالات التفكيك عند النقاد الغربيين.

التفكيكية مثلها مثل أية موضة نقدية سابقة ، لمعت مقولاتها وأفكارها في سماء النقد الفسيحة حتى انبهر بها المتلقي أو المستهلك، لكنها سرعان ما وضعت على سندان النقد لتنهال عليها مطارق النقاد بالانتقادات اللاذعة حين كثر حولها القيل والقال، فانتهى ذلك الأمر بمجموعة من النقائص والسلبيات، أضيفت إلى رصيد ملفها النضيف، ومن ثمة أصبحت اقل شهرة حيث بدأت في التراجع رويدا رويدا في انتظار بزوغ فجر نقدي جديد، وأحب هنا أن أشير إلى أن التفكيكية قد وقعت في مزالق خطيرة سواءا على المستوى النظري أو الإجرائي ، وهذا ما نلحظه في تصريحات النقاد الغربيين أنفسهم لا سيما المؤسسين لاستراتيجية التفكيك، وسنحاول في الفقرات التالية التطرق إلى شيء من هذه الانتقادات.

تأتي انتقادات جاك دريدا لاستراتيجية التفكيك في طليعة الانتقادات جميعا، فهو الذي أقر بمبدأ اللعب الحر للعلامة ، والذي يتيح لها انفتاحا وانعتاقا كبيرين على معاني لا حصر لها، وهذا ما عبر عنه دريدا بتعدد القراءات وهو التعدد الذي وصفه في نهاية المطاف بأنه عرضة للتفكيك، حين وصف مجمل قراءاته -لأي نص كان- أنها إساءة قراءة. يضاف إلى ذلك أن التفكيكية -في تصور دريدا - تفتقد إلى معايير الضبط المنهجي، لأنها سرعان ما تعلن غياب ملامحها -على المستوى الإجرائي- في غمرة المناهج النقدية الأخرى، وهو الشيء الذي جعلها تتأى عن إضفاء صفة الموصوف المنهجي عليها، ولذلك نجد دريدا يقول :"ليس التفكيك منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج، خصوصا إذا ما أكدنا في هذه المفردة على الدلالة الإجرائية أو التقنية"[1]، بل إن جاك دريدا ينفي أن تكون التفكيكية نقدا أو تحليلا :" إن التفكيك (...) ليس بأي حال ورغم المظاهر ليس تحليلا، Analyse ولا نقدا Critique..." [2]، وإن كان جاك دريدا في هذا الرأي ينفي صفة النقد والتحليل عن التفكيك فما ذلك سوى دعوة منه

---

(1) جاك دريدا : الكتابة والإختلاف ، ص 61.

(2) المرجع نفسه، ص 60.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ويؤخذ على النقد التفكيكي مآخذ كثيرة تزيد على تلك التي أخذت على غيره ، وهذا ما صرح به ليتش (LYTCH) في قوله :"إن التفكيكية باعتبارها صيغة لنظرية النص تخرب كل شيء في التقاليد تقريبا ، وتشكك في الأفكار الموروثة عن العلامة واللغة والنص، والسياق والمؤلف والقارئ ودور التاريخ وعملية التفسير ، وأشكال الكتابة النقدية"[1]،ويؤكد هاوارد فليرن (Haward Vlyrn) أن التفكيكيين هم السبب الوحيد لأزمة الدراسات النقدية، فهم يتصورون المؤسسة الأدبية ، وقد تحولت إلى كرنفال تختفي فيه التقسيمات والحدود التي تميز بين الشيء وغيره إلى درجة يسود فيها الخلط ويمنح الطلبة درجة عالية مقابل السخرية التي يتقنونها مع جهلهم بأكثر الأشياء بداهة [2]. ويشبه ليتش الناقد هيليز ميلر (Mylz Miler) كثور هائج وسط متجر لبيع الخزف فهو يدمر كل شيء [3]. والنقد التفكيكي يقوم على مواقف استعراضية أو استفزازية، تصادف هوى من جانب المثقف الأمريكي صاحب الميزاج الذاتي الخاص، أكثر مما يقوم على مرتكزات نظرية يسهل تلقفها وتطبيقها مثلما كان الأمر في النقد الجديد، ويرى آخرون أن التفكيك يشبه الموضة التي تظهر في الوقت المناسب ،لإشباع حاجة مرتبطة بالذكاء التسويقي ليس غير، ومما ساعد رواج هذا التفكيك إجادة دعاته لفنون البيع والتغليف التي تمكنه من بيع بضاعة قديمة، سبق تداولها في أشكال جديدة، براقة[4].

وقد الف جون إيلس (Jhon Illis) كتابا ضمنه الكثير مما يؤخذ على التفكيكية وهو كتاب ضد التفكيك Against deconstruction 1989 وفيه يثبت أن معظم التعبيرات والمقولات الأساسية للتيار التفكيكي كانت متداولة عند النقاد الجدد، ومن ذلك مقولة إحالة المعنى التي ظهرت عند دريدا بتعبير مختلف آخر ، هو ميتافيزيقا الحضور. أما إنكار دريدا لثبوت المعنى في القراءة الأولى للنص فذلك تحوير لمقولة المغالطة القصدية Intentional fallacy التي تكلم عليها ويم زات، وبير دسلي منذ عام 1954 ، وأخذ على التفكيكية أيضا شغفها باستخدام كلمات

---

(1) ينظر: عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك ، ص 291 – 292.

(2) المرجع نفسه ، ص 292.

(3) المرجع نفسه ، ص 293.

(4) إبراهيم خليل: في النقد والنقد الألسني، ص 104.

واصطلاحات غير واضحة، سعيا منها لإبهار القارئ وإقناعه بأن ما يقال له استثنائي وغير عادي، علاوة على أنها إعادة لبعض المقولات الفلسفية المعاصرة ، ولا سيما الظاهراتية، وفلسفة التأويل تحكمها بالدرس الأدبي، وهو شيء لطالما سعى النقد عموما والبنيوية خاصة للتحرر منه.

وإذا كان نيتشه قبل مئة سنة قد أعلن موت الإله فبالمنطق نفسه أعلن دعاة التفكيك موت المؤلف "وكان هذا الإعلان بمثابة كشف عن وحدة الإنسان لأن القول بموت الله يعادل القول بأن الإنسان وحيد في العالم. غير أن توكيد (Nietche) نيتشه يذهب إلى أبعد من ذلك، هو وجود ما هو مغاير في شكل كان، إذن فقتل الله لا يكفي لإنجاز عملية تغيير القيم، وإنما يمس النفي أيضا جميع القيم المسماة بالعليا أي مجمل الأسباب التي أعطاها الإنسان لنفسه، لا منذ أيام المسيح فحسب ، بل منذ ايام سقراط.إن نفي الحياة باسم القيم العليا ، سواء أكانت إلهية أم بشرية يجعل من الحياة قوة قائمة نافية، ونيتشه يعلمنا أن نرفض هذا النفي كما نستعيد وحدة هوية الفكر والحياة[1]، حياة هي محض إيجاب وخلق، وهذا ما أغفلته التفكيكية حينما ضحت بدور الذات والإرادة الإنسانية في عملية الخلق، وقد جاء ذلك في سياق أسطوري هو موت المؤلف، فالأغلوطة التي وقع فيها دعاة التفكيك مصدرها نيتشوي بحت، ويبقى الإنسان الأعلى هو الإنسان هذا المركز الشخصي لجميع أفعال الفكر ولجميع المبادرات التي ينبني بموجبها التاريخ الإنساني.

هذا وقد قصّر (Leounard jackson) ليونارد جاكسون انتقاداته لدريدا على مزعمين رئيسيين دون سواهما، أولهما هو ما يزعمه (Drida) دريدا من وجود ما يدعوه بمركز الصوت، والتي يرى (Leounard jackson) ليونارد جاكسون أنها غير موجودة. وثانيهما: هو الأولوية الكينونية الأنطولوجية لما يدعوه بالكتابة أو الكتابة الأصلية حيث يرى ليونارد أن هذه الفكرة بعيدة عن التماسك وضعيفة ، وعلى مستوى أعلى ، يشير ليونارد إلى الطابع الفلسفي لعمل دريدا، بأنه طابع ميتافيزيقي واضح، فالطابع العام للنقد التفكيكي لا يرشحه لأن يكون المنهج التحليلي اليقظ الصارم حيال

---

[1] ينظر: روجيه غارودي: البنيوية، فلسفة موت الإنسان، ص 5، 6.

صورته هو ذاته، وإنما هو شكل من المثالية النصية "وبعبارة أدق شكل من الصوفية النصية الرومانسية"[1].

وناقد آخر من منظري التفكيك هو (Diman) بوب ديمان طالما حث على تعدد المعنى، بل ذهب إلى أن ثبات المعنى أمر مستحيل نجده ينتقد التفكيك في سياق حديثه عن البلاغة، حيث تمحورت مناقشاته حول ضرورة تخليص البلاغة من غرام التفكيكية إذ يصفها بأنها "حالة من عدم الثقة" يقول :"إنها ليست حقيقية كما أنها ليست خادعة إنها مشابهة للفرضية الضمنية الثابتة"[2]. وتبقى التفكيكية سابحة في يم لا نهائي من الشكوكية حتى تجري مناقشة نتائجها بصيغ إقناعية.

وقد تركزت المناقشات المعارضة للتفكيكية في معظمها على البداهة أو اللغة الاعتيادية، وقد لعب الفيلسوف لود فيج ويتجنسون (1889- 1951) دورا كبيرا في دعمها من منطلق أن مثل هذه الفلسفات اللغوية التشكيكية تستند في جذورها على نظرية معرفية، مموهة تدفع المرء للبحث عن تطابق منطقي بين اللغة والعالم، وبدأ ويتجنسون نفسه منطلقا من هذا الفهم غير أنه وصل إلى الإيمان بأن للغة استخدامات متعددة، وقواعد نحو منطقية لا يمكن ابتسار أي منها لتصبح مفاهيم شرح منطقية، وفلسفية ويتجنسون في اللغة تشتمل صراحة على موقف معادي للاستخدامات التفكيكية، فإذا كانت طريقتنا في الحديث عن العالم مسألة اصطلاحات ضمنية ، فإن الشكوكية ببساطة تقف بجانب هذا الرأي ، والشك في منح الثقة ناجم عن معرفة زائدة ومن وجهة نظر ويتجنسون فهناك خطأ فكري مستمر في النظرية النصية ما بعد السوسيرية، التي توجد ظاهرة مروعة للفصل بين الدال والمدلول[3].

هذا الرأي لويتجنسون وأتباعه هو جذر جميع الفلسفات الشكوكية، حيث دفعت هذه الفلسفات إلى الإرتباك والتناقض الظاهر بعدم الأخذ بعين الاعتبار، تنوع احتمالات المواءمة بين اللغة، المنطق، والواقع، ويبدو أن المناقشة لا تقدم بديلا تام الارتباط مع النظريات النصية لما بعد البنيوية. والواقع أن الاعتراض عن اللغة الاعتيادية بدوافعها الضمنية واصطلاحاتها تبدو طريقا معقولا، للوصول إلى اصطلاحات ذات طبيعة

---

(1) ينظر: لونارد جاكسون : بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، دراسة فكرية، ص 252.

(2) ينظر: كريستوفر نورس : التفكيكية، النظرية والتطبيق، ص 112.

(3) المرجع نفسه ، ص 131، 132.

تحكمية، وهذه الطبيعة كان دريدا قد رفضها تحت مضلة اللعب الحر بالكلمات. معنى هذا أن اللغة أصبحت مراوغة وتحولت مطاردة المدلولات إلى دوامة أو بالأحرى متاهة وغياب المركز الثابت في تعدي الدلالة إلى مراكز لا نهائية وكل في فوضى سابحون (النص والقارئ).

ويعترض ج لوبران (J- LOBRAN) في كتابه صبر المفاهيم عن دريدا قائلا: "أليس منحى دريدا يعني أننا فقدنا حاسة الإصغاء، ولم يعد لنا دورا إلا الإنكباب على النصوص"[1] ويرد عبد العزيز بن عرفة عن نقد لوبران قائلا :"لا بد من القول أن القراءة التي تعتمد إلى الاختلاف المرجأ لا تنفي حاسة الإصغاء إنما تدعو إلى التضامن بينهما إنما تدعو إلى تهذيب حاسة الإصغاء وصقلها "[2]، ويتفق هنري مشنيك في سؤاله مع ليتش في كون منهجية التفكيك "تذهب ضجة الغرابة التي تمارسها عليها ما يمكن أن نسميه (الموت) (النفي) (و الخواء) وذلك طبقا لفعل هروبي، تحييدي، لا يفتأ يلتذ دائما بارتداده إلى أرض الميتافيزيقا زاعما الابتعاد عنها، وكل ما في الأمر أنه لا يفتأ يحن إليها .." [3].

ومن دون تعاطف مع التفكيكية ، فإن النقـــاد قد لاحظوا ثراءها وشعروا بالحاجة لمناقشة قضاياها بدقة، فدينيس دونويه (Fidinis Donoy) اتفق مع آراء دريدا في كتابه "الشبـــح المهيمـــن 1976" رغم اختلافه معه في قضايا أخرى، أما موري كريجر (Mory Kriger) والذي يعتبر نفسه القيّم على آراء النقد الجديد القديم، فقد تحدى دريدا في موضوع أن الشعر يشارك في مناحي الحياة، للحضور الذي يروّغ عن حيل النصية[4].

ولا عجب أن التفكيكية قد واجهت هذه الأعاصير النقدية اللاذعة ، فذلك أمر طبيعي ، لأن التفكيكية كانت بمثابة القاعدة التي أسست لنفسها معالم نقدية معارضة لمختلف التيارات النقدية الأخرى، وإن تشابهت مع بعض مبادئها، ويجب أن نعترف أن التفكيك قد أنجب مفاهيم نقدية ملونة بالاجترار تارة وبالجدة تارة أخرى، وهذه المفاهيم

---

(1) عبد العزيز بن عرفة: التفكيك والإختلاف المرجأ، ص 74.

(2) المرجع نفسه، ص 74.

(3) المرجع نفسه ، ص 77.

(4) ينظر: كريستوفر نورس، التفكيكية، النظرية والتطبيق، ص 136.

خدمت كل من النص والقارئ، وإن كانت التفكيكية محصلة لمناهج أخرى فليس من اليسير ربط خيوط متواشجة ومنتمية إلى زمر نقدية متباينة في نظرية نقدية واحدة تدعي أنها متماسكة. ولا يخفى علينا أن التفكيكية قد أرست هيمنة جديدة للمناقشات الدائرة منذ زمن طويل بين الأدب والفلسفة، ولم تكن دعاوي التحليل مطروحة من قبل البلاغيين المبتدئين، ولم يكن النقد من قبل قد امتلك مثل هذه الشجاعة والعقلانية والنمطية، وهذا ما يشفع للتفكيك ويجعله إيجابيا وبرغم تلك الانتقادات التي وجهت له من النقاد الغربيين.

والواقع أن أزمة النقد التفكيكي ، ليست أزمة بحث عن آليات جديدة، ولا هي أيضا مسألة نسف التقاليد النقدية التي تطاول عليها العمر، إذ إن الأزمة في تقديرنا هي أزمة إبحار في الذاكرة الإبداعية، إبحار لا بد له من أشرعة تتذوق معاني الجمال وتتحسس مواطنه. وإذا ما أمعنا النظر في خارطة التفكيك ، فإننا نجد سلامة هذه الخارطة مقارنة بالاتجاهات النقدية الأخرى، والسر في ذلك يعود إلى الاقتراب في التصور بين آليات التفكيك والتصورات التي تعج بها النظرية الشعرية ، والتي هي حصيلة لمختلف الماهيات الجزئية كما طرحها الشعراء النقاد المعاصرين والحداثيين في تنظيرهم للكون الشعري.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## 6-2- إشكالات التفكيك عند النقاد العرب.

لقد لقيت التفكيكية ضربات عنيفة من لدن النقاد العرب المعاصرين، ويتجلى ذلك في تحفظهم وامتعاضهم من استراتيجية التفكيك، التي تحولت في نظر بعضهم إلى مرثية من مراثي النص الأدبي ، وقراءة من قراءات السلام على جثمان الجمال، والتفكيكية في روايتها عن موت المؤلف تكون بهذا الدأب قد اغتالت المعنى الإنساني للنص الأدبي ومن ثمة الإنسان، فقد غدت أطروحات دريدا تأبينا للذات ومرثية للإنسان، وقد سجل إدوارد سعيد امتعاضه في مقول قوله :"إن الإنسان عند فوكو لم يعد ذاتا متماسكة وإنما قد أذيب متحولا في النهاية ليس إلى أكثر من فاعل، إلى ضمير المتكلم اللغوي، ولا يمكن تحديد ثبوته في سبيل الخطاب الجاري الأبدي"[1]،إنه الدحر الكلي لإملاءات الذات الإنسانية وتحاشيها من أن تكون ذاتا فاعلة، وخالقة لأعمالها الإبداعية، وفي هذا السياق تبدأ التفكيكية في التقوقع انطلاقا من هذا العبث المريع الذي منيت به على يد إدوارد سعيد ونقاد آخرين ستكشف عنهم محطات لاحقة من فقرات هذا المبحث.

وإذا كانت القراءة التفكيكية هي محاولة من القارئ لاستبطان مدلولات الدوال في بنيتها اللامتجانسة، ومن ثمة إطلاق العنان للعب الحر للكلمات ، فإن هذه القراءة لم ترض بال شجاع مسلم وبسام قطوس :"إن القراءة التفكيكية ، وإن كانت آلياتها وإجراءاتها وأجهزتها الإصطلاحية والمفهومية واحدة، إلا أنها سيف ذو حدين، إذ يمكن لهذه القراءة أن تفضي إلى نتائج ليست مختلفة فحسب، بل ومتناقضة أيضا"[2]. الشيء الذي يضع القارئ في حالة حيرة وشك دائم، وبحث متواصل عن الحقيقة، إنها ترهقه في بحث لا جدوى منه ولا طائل من ورائه، سوى تعدد المعاني التي لا تحصى، فيشعر بحالة من الملل والضياع ويتكون لديه الشك حول الكتابات، خصوصا وأن القراءة التفكيكية في عرف دريدا هي قتل لكل قراءة سابقة ومحي لكل معنى ناتج، إنها "لا قراءة، أو إساءة Miseading ، وكأنه يدعو إلى نقض النص نفسه وإلغاء سلطته، مهما يكن غنيا أو قابلا لتأويلات شتى وقراءات كثيرة، ومثلما أن النص لا يسلّم نفسه

---

(1) ينظر : ميجان الرويلي : قضايا نقدية ما بعد البنيوية ، النادي الأدبي ، الرياض ، ط 1، 1992، ص 157

(2) شجاع مسلم العاني : المغايرة والإختلاف ، دراسة في التفكيك، مجلة علامات في النقد .

بسهولة، لما يكتنزه في داخله من إيحاء ورمز ولمح وتصوير، لا يظهره إلا القارئ العارف لقوانين اللعبة الفنية، كذلك فالنص مغاير لأي تفسير"[1]، وبالتالي فإن هذه الإتجاهات النقدية الإحترافية ، وفي مقدمتها التفكيكية قد تجاهلت في بواكير تأسيسها طاقة النص، وقدرته الإيحائية القوية، الهائلة، وحجم تأويلاته البعيدة ، إنه أكبر من أي منهج أو نظرية تشتغل لكشف مكامنه الدفينة، ولآلئه الجمالية العميقة، ومهما تعددت قراءات النص فإنه يزداد اتساعا واستعصاء وهروبا أمام فؤون النقاد، لأن أية قراءة هي مطاردة محكوم عليها بالفشل سلفا ما دام النص قد امتلك طاقية الإخفاء، وارتدى مظلة اللامحدود.

هذا وقد تساءل عبد العزيز بن عرفة عن دعوة دريدا إلى التفكيك، وعن أفكاره التفكيكية والتي تؤدي في زعمه إلى الضياع، والتشتت في بحـــر من الدلالات اللانهائية :"إلى أي مدى لا تقيم منهجية دريدا هي الأخرى اعتبار الخطر الذي تقبل عليه دون ضمانات؟ إلى أيّ حد تقبل منهجية دريدا شكل من أشكال السيطرة ، خصوصا عندما تقول بأن :"الوهم أشد رسوخا من الحقيقة، بل إنه متجذر فيها بالدرجة التي يصبح متطابقا معها، ومطابقا لها تماما"[2] ، إن هذه الانتقادات الموجهة من عبد العزيز بن عرفة، صوب استراتيجية التفكيك لدى دريدا، اقتصرت على جانب ضياع المعنى وتشتته، وقد يكون ذلك راجعا إلى فكرة اللعب الحر وانفتاح الخطاب عن المدلولات اللانهائية ، وقد اتفق عبد العزيز بن عرفة مع هنري ميشونيك في نظرته لمنهجية دريدا، ونظرته للتفكيك، حيث لاحظ أن تتم على نظرة تقديسية لمبدأ التعددية، ومبدأ النفي تقديس لكل ما هو مستحيل، وفق فعل الهروب من الواقع، وفعل تحييدي مرتد، إلى أرض الميتافيزيقا ، ويزعم الابتعاد عنها، في حين أنه لا يتوقف عن الحنين والشوق إليها :"إن الاستراتيجية التي توخاها دريدا ، والتي تكرس همها الأساسي على التعدد والتفتت المتناهي في الذرات وهي منهجية تذهب ضحية الغواية التي تمارسها عليها ما يمكن أن نسميه الموت والنفي والخواء"[3].

---

(1) بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، ص32.

(2) عبد العزيز عرفة (جاك دريدا) ، التفكيك والإختلاف المرجأ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص74.

(3) المرجع نفسه ، ص 77

ورغم كل ذلك فإن دريدا كان يقر دائما بأن سوء فهم التفكيك هو ما يجعله عرضة للنقد والمعارضة والرفض، وما دامت استراتيجية التفكيك قد أقامت سرحا ضد تيارات فكرية ونقدية وفلسفية مختلفة ، فلا عجب من أن تتعرض إلى مثل هذه الطيوف النقدية. وإذا كانت التفكيكية قد حاولت التأسيس لاستراتيجية نقدية جديدة مفعمة ببعض البدائل اللسانية والنقدية والفلسفية الصارمة، إلا أنها لم تنج من الوقوع في شرك الأزمة، وهذا ما يجليه عبد العزيز حمودة الذي يرى "أن موقف التفكيك المفسر يعمد إلى صياغة ميلودرامية المبالغ فيها لأفكار ليس فيها جديد، (...) إن النظرة الفاحصة لاستراتيجية التفكيك في ضوء تقاليد الحركة النقدية في الخمسين عاما السابقة على ظهورها تؤكد أن أكبر إنجازاتهم هي إيجاد فنون التغليف والتسويق (...) والأدهى من ذلك أنهم ينطلقون من موقف فلسفي ونقدي ينادي بنسف التقاليد (...) وينجحون في أحيان كثيرة في تحقيق ذلك، لكنهم لا يقدمون البدائل الجديدة الحقيقية (...) وإن كانت تعلق في صيغات براقة وميلودرامية تحقق لها بعض البريق المؤقت إلى أن تكشف حقيقتها"[1] .

وإذا كان التفكيك نسفا للتقاليد فيها أمر فيه نظر باعتبار أن هيدجر قد تراجع في نسفه للتقاليد[2]، ليجعل القيم منها جاريا في اللغة، وإن كان قد أجاد في ابعاد التقاليد التي تعد تشويها لبلازمية اللغة، فإنه لن يسمح بتعايش يمكن أن يذيب الاثنين في كيان واحد، ومن ثم تصبح اللغة تقاليد إضافية. وتبقى مقولات التفكيكية مقولات فيها من الجدة ما فيها من القدم، فالكثير من المبادئ التي تنادي بها التفكيك كموت المؤلف، وانفتاح النص والاختلاف ...إلخ هي مقولات عرفتها الاتجاهات النقدية ما قبل التفكيك غير أن التفكيكية قد جعلت هذه المقولات والمبادئ ترتدي حلة نقدية جديدة، ظهر فيها النص الأدبي، وتحول معها إلى حرباء جمالية جديدة سرعان ما ترتدي لونا وسرعان ما تلبث إلى أن تعود مرة أخرى إلى لونها العتيق البالي.

وإذا كان بارت كما يقولون قد توحد بالنص وأصبح عشقه الأول والأخير ، فإن الغذامي قد توحد ببارت وأصبح همه الأول والأخير، فهو يكرر اسمه في ثنايا كتابه

---

(1) عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص 397.

(2) المرجع نفسه، ص 309.

"الخطيئة والتكفير" نحو 45 مرة، وهو يقدمه بحديث الولهان ، وكأننا إزاء فارس من فرسان العصور الوسطى فيقول تحت عنوان "فارس النص" ، "لم يحظ أحد بالتربع فوق سنام نظريات النقد مثلما حضي رولان بارث الذي قاد طلائع النقد الأدبي لمدة ربع قرن وما تزحزح عن الصدارة قط"[1] ، وإن كان رولان بارث قد حظي بهذا السمو لدى الغذامي فإن عبد الحميد إبراهيم يأخذ طريقه في الطعن في مختلف الإجراءات التشريحية التي عرضها الغذامي في كتابه الخطيئة والتكفير :"فالغذامي منذ الصفحات الأولى يتبنى منهجا يزعم أنه يتجاهل كل الإسقاطات التي هي خارج البنية الشكلية للنص الأدبي، ولكن كتابه يسرف في التجريد النظري من ناحية، وفي اقتراح نموذج فلسفي من ناحية، ثم يأتي الحديث عن الجماليات في صفات أخيرة منقطعة الصلة عن نموذج في "الخطيئة والتكفير" من ناحية ثالثة ، على اية حال اختار الغذامي بين شعر شحاتة كله ثلاثة قصائد ليست هي أجمل ما في شعره ..."[2]. وينفذ عبد الحميد إبراهيم الى نقد الغذامي في تشريحه لعنوان "يا قلب مت ضمأ" فالمنهج التفكيكي قد أوقع الغذامي في أحكام جزئية حجبت عنه الرؤية الكلية من خلال وقوفه المطول على عنوان هذه القصيدة وحرفيا الأول، وتلمس في حديثه شيئا من التأثر بالمذاهب الحديثة في النقد التشكيكي والتي تلغي فكرة العنوان.

فاللوحة أو التمثال لا يحتاجان إلى عنوان ، لأنهما وجود فكري، وتكوين وحضور، إن وضع عنوان في مثل هذه الحالة هو عملية عقلية، تلخص الحضور في بطاقة صغيرة ، قد تحمل كلمة أو كلمتين، ولكنها لا تستطيع أن تحيط بالتكوين كوجود، وهذا الحديث الطويل قد يصدق على الفنون التشكيلية، لكنه لن يصدق عن فن الشعر، والذي تمثل الكلمة مادته الخام، وهي مادة لها تاريخ طويل مع المعنى، فضلا عن أنها رمزية بحكم انتمائها إلى أسرة اللغة ، وقد ينطبق هذا الحديث على شاعر آخر غير شحاته، ولكنه لا ينطبق أبدا على شحاته، الذي لم يكن يهتم بوضع عناوين لقصائده ، وإن تعدد عناوين قصيدة "يا قلب مت ضمأ" لأكبر دليل على عدم اتخاذ هذه القصيدة نموذجا في الحديث عن دلالة العنوان في شعر شحاته، واستنتاج بعض الأحكام الفنية

---

(1) عبد الحميد إبراهيم، نقاد الحداثة وموت القارئ، ص 57.

(2) المرجع نفسه ، ص 92.

من عنوان قصائده، حيث لا يعتمد على أساس علمي[1] ، يضاف إلى الانتقادات، اغتراب الغذامي عن بيئته ونفسه ، فهو لن يصافح القصيدة مباشرة حتى تأنس إليه وتبوح له بأسرارها، بل حالت بينه وبينها مناهج مستيدة من أقوال الآخرين ، وهذا الإغتراب هو اشد أنواع الاغتراب، لأنه يمس وجدان الإنسان، وخير منهج في النقد ألا يكون لك منهج، ولن يكون هناك نقد أيضا إلا إذا تخلص الناقد من استبداد المناهج والتقى بالنص مباشرة، يستكشف دلالاته، ويسعى إلى إشاراته ويتوحد بحركته الفنية[2]، هذه هي مجمل الانتقادات التي حاول بموجبها عبد الحميد إبراهيم تقزيم تشريحية الغذامي في سبره لأغوار النص ومكامنه الجمالية ، وهي انتقادات تنفي عن تحليلات الغذامي التشريحية طابعها الشمولي ، وفي الوقت نفسه تعيب عليه احتفاءه ببارت والمناهج النقدية، ومن دون تقديم بدائل نقدية أخرى . وقول عبد الحميد إبراهيم باللامنهج هو قول أقره الكثير من النقاد، ومن أولئك نذكر عبد الملك مرتاض تمثيلا لاحصرا[3]، بل إن معظم المقاربات النقدية المعاصرة تعمل على تضايف مبادئ مختلف الاتجاهات النقدية .

ويجب التأكيد مرة أخرى أن عبد الحميد إبراهيم قد عمل جاهدا على تقزيم الصورة النقدية التي ظهر فيها عبد الله محمد الغذامي رائدا للتشريح، وأول سهام نقدي كان صوب القسم النظري من كتاب "الخطيئة والتكفير: وما يعتري ذلك من خلط في المفاهيم بين مختلف المدارس والاتجاهات" والقسم النظري يطغى على الكتاب، فمنذ الصفحات الأولى وحتى الصفحة 109 والمؤلف مشغول بتقديم البنيوية والسيميولوجية والتشريحية ، وغير ذلك من مدارس الألسنة ، وهو في هذا التقديم يخلط المدارس بعضها ببعض ومقولة عن احداها ينقله إلى الأخرى، وقد يقتبس من كلام بارث عناصر السيميولوجيا وهو بصدد الحديث عن البنيوية (ص 28)، ويخرج القارئ في النهاية دون تعريف محدد للمدارس، والمؤلف يثني على الجميع، ولا يفرق بين واحد منها، وكل كاتب يصبح مدرسة تعتبر فتحا في مسيرة النقد العالمي (...) ويبدأ الحديث

---

(1) عبد الحميد إبراهيم، نقاد الحداثة وموت القارئ، ص 94، 95.

(2) المرجع نفسه ، ص 101.

(3) ينظر: عبد الملك مرتاض : النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1983، ص 55.

عن النموذج التطبيقي من ص 109، ولكنه يظل حتى ص 259 حديثا فلسفيا ومضمونيا وهو حديث يشغل الفصل الثاني والثالث من هذا الكتاب (...) إن الغذامي لم ينطلق في هذا الفصل (الفصل الثاني) من سمة فنية نصية ، ولكنه انطلق من محور عقلي وجداني تاريخي، يضرب إلى تراث ديني مقدس سماه الخطيئة والتكفير..." [1].

ويتابع عبد الحميد إبراهيم نقده لنموذج الخطيئة والتكفير لدى الغذامي، فيفصح عن مظاهر التكلف في مقاربة هذا النص ، هذا ناهيك عن إقحام الكثير من العوالم الخارجية في عالم نصي يتسم بالضيق يقول والقول للناقد "ولم أجد في كل ما قدمه الغذامي من قصائد، بل في كل قصائد حمزة شحاته إشارة صريحة إلى قصة الخطيئة والتكفير بعناصرها الستة، وكل ما وجدته هو تفسير دلالي لهذه العناصر، وهو تفسير مطاط ، راح المؤلف يتابعه في القصائد بلا كلل ولا ملل، والمؤلف يتكلف في شرحه للقصائد حتى تستجيب لهذه الرموز ، فالقارئ يقرأ الشعر ثم يقرأ شرحا مخالفا، إنها افكار مسبقة عن نموذج عقدي بدائي، يحاول المؤلف أن يعرضه على واقع القصيدة ، نحن إذن إزاء دراسة نفسية تحليلية فلسفية، يكثر فيها المؤلف من الإشارة إلى يانج ومصطفى سويف وإلى تغييرات مثل جماعية اللغة، واللاشعور الجماعي وحالة النحن، وهي تعبيرات ثلاثةترتد إلى قاموس التحليل النفسي..." [2].

وهنا يشير عبد الحميد إبراهيم إلى ملاحظة أساسية طالما وقع فيها الكثير من النقاد العرب الذين طبقوا هذه الاتجاهات النقدية ومن دون النظر فيما إذا كانت هذه الاتجاهات تتسق مع جماليات النصوص الشعرية، وهو تكلف وقع فيه الغذامي وقد بدأ ذلك واضحا في جعل جماليات الخطيئة تابعة لجماليات التشريح، أي أن نصوص الخطيئة أصبحت تابعة لآليات تلك المناهج، وقد ازداد الأمر خطورة في اتكاء الغذامي على جملة من المصطلحات والمفاهيم الفلسفية والنفسية والتي لا تنتمي إلى نفس الزمرة المنهجية التي أراد امتثالها واعتناقها في مقاربته لتلك النصوص ، حيث أقحم أجساما غريبة ومجموعة في نص فيه من الروح العربية ما يجعله يناى عن هذه الطيوف الأجنبية الحائرة.

---

(1) عبد الحميد إبراهيم: نقاد الحداثة وموت القارئ، ص 51، 52.

(2) المرجع نفسه، ص53.

وإذا كانت التفكيكية قد لقيت رواجا في الساحة النقدية العربية، عند كل من عبد الملك مرتاض ، وعبد الله محمد الغذامي ، فإننا نعترف بفضل التأسيس لهذا الاتجاه النقدي وفضل إرساءه في حركتنا النقدية المعاصرة. بيد أن هذه الإجراءات النقدية لقيت ضربات عنيفة من الكثير من النقاد، وقد تركزت هذه الهجمات على مشكلة التظافر بين التفكيك والسيمياء في دراسات عبد الملك مرتاض، حيث عمد إلى التركيب بين مختلف المناهج ، ونلحظ ذلك في كتابه " أ- ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، الذي ألفه سنة 1989، ونشره سنة 1995"، ونحن نعتقد أن هذا المزج بين السيميائية والتفكيك في مقاربة نقدية واحدة، نعده مغالطة نقدية ، وهي مغالطة تكشف عن وعي عبد الملك مرتاض بقصور أحد هذين الحقلين، واتكاء أحدهما على الآخر دليل على قصورهما.

إن هذا الجمع أو التضافر بين التفكيك والسيمياء، في دراسات عبد الملك مرتاض وغيره من النقاد العرب، قد أثار من حول التفكيكيين زوبعة من التساؤلات والتشكيك في عدم إمكانية الوصول إلى مختلف القيم الجمالية المختفية في عالم النص الأدبي، والواقع أن كثير من النقاد العرب قد رجعوا إلى التراث العربي القديم فاستلهموا منه من يقترب من مبادئ وآليات هذا الاتجاه النقدي، ولكن تحت مظلة المصطلحات المغايرة لمصطلحات استراتيجية التفكيك، ومعنى ذلك أنهم حتى وإن امتثلوا مفاهيم هذا الإتجاه، فإن امتثالهم يظل بصورة غير مباشرة، لا تخلو من التحاشي والتحيد والحذر، كونه يعتمد على الهدم والتدميروالنسف للبناء والأساسات اللغويةالتي يبنى عليها النص الكتابي.

والواقع أن أزمة النقد التفكيكي ليست أزمة بحث عن آليات وطرائق وأساليب جديدة في تحصيل المعاني المختلفة، التي تركن في النص الأدبي، ولا هي مجرد رفض له، كونه يعتمد إلى نسف وتقويض التقاليد المعرفية والثقافية التي تجاوزها الفكر والعقل. إن الأزمة في الحقيقة هي أزمة إجرائية بالأساس خصوصا وأن الوسيلة في ذلك هي المخزون اللغوي والثقافي الذي يفتقره دارسي الأدب في وقتنا الحاضر، فلم تعد الذاكرة تتمتع بقوة الحفظ والاستذكار في أي وقت، ولأن القراءة التفكيكية تؤدي إلى التفتح والتجوال في مدلولات الكلمة اللانهائية التي هي في الحقيقة إبحار في دواخل الذاكرة ومحتوياتها، فإن الدارس أو الناقد يفتقر إلى وسيلة الإبحار هذه ولذلك يقف

عاجزا أمام أمواج النص العالية والكبيرة ويردّ عجزه ذلك إلى قصور في وسيلة الإبحار التي هي المنهج أو الاستراتيجية المتبعة في القراءة والتأويل. وبالتالي فإن النقد التفكيكي مثله مثل الإتجاهات النقدية السابقة له، وضعت أسسه ومقولاته وأفكاره بعيدا عن النص الكتابي الذي بات لا يطيق منهجا ولا يحتمل قراءة، ومهما بحث فيه الدارس و الباحث والقارئ يبقى النص الأدبي هكذا فاتحا أبوابه للمزيد من القراءات لأنه فضاء من المعاني والمدلولات الغائبة والمرجأة والتي لا حدود لها.

إن التفكيكية في أطرها النظرية لم تخرج عن أطر البنيوية في عمومها فقد حاولت مناقضة ما تقدمها من أسس منهجية إلا أنها بقيت تتقوقع داخل تلك الأطر ، ولم تتجاوزها، وأزمة التفكيكية تبدأ من مقولاتها في عزل المؤلف في مقابل التركيز على سلطة القارئ وما يتمخض عن ذلك من إهمال شبه كلي للنص الأدبي كأفق جمالي ومعرفي. وما ننتهي إليه هو أن التفكيكية التي قامت على أنقاض ما تقدمها من حقول منهجية أخرى (البنيوية والسيميائية والأسلوبية)، وبالرغم من نواياها الحسنة الداعية إلى تجديد الدم في روح البنيوية المرهقة، ألفيناها هي الأخرى لم تتمكن بعد من الفكاك من الأطر الضيقة والانحياز الأعمى لـ "الشكل" الذي وقعت فيه البنيوية، بل أن التفكيكية في بعض صورها لا تعدو أن تكون تنويعا عن النغم المركزي، المتمثل في البنيوية، كما أنها لم تستطع ملامسة المحيط الجمالي والمعرفي والإنساني للظاهرة الأدبية، والعلة في كل ذلك تكمن في قصور المفهوم الذي كونته عن الظاهرة الأدبية ، إنه قصور تمظهر إجرائيا في الاستنجاد بأطر منهجية أخرى، وأما نظريا فقد تمظهر في تصريحات واعترافات النقاد التفكيكيين عربا وأجانب، بقصورها، كل ذلك أدى إلى حرمان التفكيكية من التوق إلى دوائر النقد والتحليل، بل إن إضفاء صفة الموصوف المنهجي عليها غدا وصمة عار في تاريخ النقد برمته.

# الباب الثاني

# الشعرية أصولها ومفاهيمها عند الغربيين والعرب

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# الفصل الأول

# الشعرية أصولها ومفاهيمها في كتابات الغربيين

1- التنقيب عن أصول الشعرية.

1-1- التنقيب عن الأصول الفلسفية.

1-2- التنقيب عن الأصول النقدية.

1-3- التنقيب عن الأصول البلاغية للشعرية.

1-4- التنقيب عن الأصول اللسانية.

2- مفاهيم الشعرية في كتابات النقاد المحترفين الغربيين.

2-1- الشعرية عند تودوروف.

2-2- الشعرية عند رومان جاكسون.

2-3- الشعرية عند جاك كوهين.

3- الشعرية في كتابات الشعراء النقاد الغربيين.

3-1- الشعرية عند شارل بودلير.

3-2- الشعرية عند رامبو.

3-3- الشعرية عند ما لارميه.

3-4- الشعرية عند إليوت.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## I- التنقـــيب عن أصـــول الشعـــرية.

### I-1- التنقيب عن الأصول الفلسفية.

الشعرية: هي ما يجعل من النص الشعري نصا شعريا أو هي بتعبير رومان جاكبسون :"ما يجعل من الأثر الأدبي أثرا أدبيا"[1]. هكذا تحددت ماهية الشعرية في كتابات النقاد الغربيين، وهي بهذه الماهية لا تعدو أن تكون تجليا من تجليات الشعرية في مفهوم الفلاسفة الأكاديميين الإسلاميين، فقد أشار أفلاطون منذ القديم إلى هذه الماهية وبالمنطق نفسه، ربط أرسطو في تحديده للشعرية بين الشعر والنفس البشرية أو الإنسانية، وهذا الربط نجده في كتابات الفارابي وابن سينـــا في قولهم بالطبـــــع أو الغريزة ، ونجد فكرة الربط واضحة -عند هؤلاء الفلاسفة- بين الشعرية والتخييل، والمغايرة أو الاختلاف، وهذا ما سيتضح في تأصيلنا لهذه الماهيات الجزئية في الفقرات التالية من هذا البحث.

لقد عرّف أفلاطون الجمال بأنه:" الشيء الذي تكون به الأشياء جميلة جميلة"[2]. يمثل هذا التعريف نقطة الارتكاز الأولى التي قامت عليها ماهيات الشعرية في أطروحات النقاد العرب والأجانب ، وحتى الشعراء النقاد تأثروا بهذا التعريف في تحديدهم لماهية الشعر ، الماهية التي طعموها بمبادئ أخرى، مستوحاة من مجهول النص الشعري فغدا حديثهم عن الشعرية حديثا مغايرا لأطروحات الفلاسفة ، ومهما كانت طبيعة هذا التغاير يظل التعريف الأفلاطوني بمثابة الشمعة المضيئة التي أضاءت ليل الشعرية بمفهومها الحداثي.

وإذا كان أفلاطون قد قدم لنا تعريفا عاما ونسبيا للشعرية، فإن الفلاسفة المسلمين قد ارتدوا بالشعر إلى طبيعة النفس البشرية، والشعر في تصورهم هو وليد الفترة الإنسانية، ولا يختلف الفلاسفة في شيء مع أرسطو في الارتداد بالشعر إلى هذه

---

(1) ينظر: تيزفيتان تودوروف: الشعرية، ص36 .

(2) ينظر : جون كوين، النظرية الشعرية (اللغة العليا) ، ج2، ص 259.

الغريزة الإنسانية. وهنا يتحول الشعر إلى ضرورة إنسانية، بوصفه صدى لطبع الإنسان وقد دلل الفلاسفة على ذلك من خلال بحثهم في المحاكاة وفي قابلية النفس للانسجام والتوافق والإيقاع، ولما كانت هذه الخصائص تشكل حقيقة الشعر وهي مركوزة في الطبع ، صار لزاما الإقرار بأن الشعر غريزي النشأة، ولعل هذا ما أشار إليه "الفارابي" في حديثه عن نشأة الشعر فيعتقد أنه يحصل "...فيهم من الصنائع القياسية، صناعة الشعر لما في فترة الإنسان من تحري الترتيب، والنظام في كل شيء، فإن أوزان الألفاظ هي لها رتبة وحسن تأليف، ونظام بالإضافة إلى زمان النطق"[1]، والشعر بهذا المعنى هو ممارسة جمالية تفرضها طبيعة النفس البشرية بحكم كونه محققا للإنسجام والتوافق عبر الإيقاع، فكأن معايير الجمال في الفن هي نفسها قوانين كامنة في عمق النفس، ويحدث الانسجام من جراء التماثل بين المجالين، فضلا عن غريزة المحاكاة التي بواسطتها يملك المرء القدرة على التقليد ومن ثم الحصول على المعرفة، فالفنان يبني عالمه في العمل الأدبي بموازاة العالم الحقيقي، إلا أن العلاقات التي تتحكم في النص الأدبي وإن تشابهت مع القوانين المتحكمة في الظواهر الوجودية، فإنها بناء تخييلي معبر عنه باللغة.

وإذا كانت العناصر المشكلة للمادة الشعرية تتمثل في العادات والأفعال والأخلاق وما يتنزل في سياقها مما له علاقة بالمحتوى الأخلاقي والمعرفي للشعر، فإن ما يشكل عناصر الصورة يستقطبه التخييل أو المحاكاة والوزن واللحن أحيانا. وإلى جانب اهتمام الفلاسفة بالمحتوى الأخلاقي للشعر نلحظ اهتمامهم أيضا بخواصه الصورية، ويكفي أن مفهوم الشعر لديهم ومهمته تتحدان بالاستناد إلى فكرة المحاكاة والتخييل الذي قد يترجمان أحيانا إلى معنى الصور البلاغية، وإذا كان مرد الشعرية في القول بحسب رأي الفلاسفة إلى الإخراج الصوري للمعنى.

أو إلى تشكيل المواد المعنوية، بفعل ما ينطبع عليها من آثار التخييل، والوزن واللحن أحيانا، فإن ذلك كله قائم على وعي بارتداد الشعر إلى بنية لغوية مخصوصة،

---

(1) الفرابي: الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1970، ص 142، ثم ينظر: الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الاسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص 56.

ولقد تمثل إدراك الفلاسفة لخصوصية هذه البنية إلى الإقرار بالتنوع في استعمال اللغة إستعمالا فيه من العدول ما يجعل اللغة تتم على أمر من مقصد[1].

وفي هذا السياق يرى الفارابي :"أن العدول عن المبتذل من الكلام يكون من شأن الأقاويل الشعرية والخطبية وما جرى مجراها"[2]، وقد فسر ابن رشد رأي الفارابي حيث خلص منه إلى الاعتقاد بأن الشعر يكمن في إخراج القول إخراجا مغايرا للمألوف ، يقول:"وقد يستدل أن القول الشعري هو المغيّر أنه إذا غير القول الحقيقي سمي شعرا أو قولا شعريا ووجد له فعل الشعر"[3].

إن الفلاسفة المسلمين قد استخدموا منذ وقت مبكر مصطلحات كثيرة من قبيل العدول والخروج عن المألوف والمغايرة وقد جاء النقاد المحدثين بما في ذلك الشعراء النقاد وقالوا بالإنزياح والحداثة والاختلاف، وهذه المصطلحات هي رديفة لتلك المصطلحات التي جاء بها أولئك الفلاسفة، ومثلما أشار الفلاسفة المسلمين إلى فكرة الخروج عن المألوف وما ذلك سوى التعبير الدقيق لماهية الحداثة عند الحداثيين وإن قال أولئك الفلاسفة بالعدول فما ذاك أيضا سوى قول المحدثين بالانزياح أو التجاوز، وما القول بالمغايرة إلا اجترار لقول الفلاسفة الإسلاميين بالاختلاف وهذه المصطلحات الثلاثة تمثل ركن الزاوية في علم الشعرية بمحدداتها وخصائصها الحداثية، يضاف إلى ذلك تأثر المحدثين في التنظير للشعرية بالمد الفلسفي القديم في التوكيد على أهمية الطبع أو الموهبة أو الغريزة والقول أيضا بالرؤيا وهو مصطلح حداثي يمكن مقابلته بالتخييل عند الفلاسفة الإسلاميين. أمثال ابن سينا والفارابي، ولا يخفى علينا اهتمام النقاد والبلاغيين، أما أمثال عبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني بالتخييل وما يحدثـــه من اثر جمالي في نفســـة السامع أو المتلقي هذه إشارات بسيطة تكشف لنا عن حبل التواصل بين حاضر الشعرية وماضيها الفلسفي.

---

(1) الأخضر جمعي : نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص 156، 157.

(2) ينظر: الأخضر جمعي : نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص 157.

(3) المرجع نفسه، ص 157.

## 1-2- التنقيب عن الأصول النقدية:

الواقع أن مصطلح الشعرية في تراثنا النقدي لم يعرف طريقه للاستخدام كمصدر صناعي، ونستثني من ذلك حازم القرطاجني، الذي اتاح له اتصالـــه بارسطو (Aristote) معرفة وذكر المصطلح في المنهاج[1]، والسجلماسي في كتابه :"المنزرع البديع"، وأحب أن أشير إلى أن مسألة التعامل مع هذا المصطلح على صيغة النسب قد ترددت بكثرة في المؤلفات القديمـــة خصوصا البلاغية منها، كقولهم (الأبيات الشعرية) و (المعاني الشعرية)[2].

إن هذا الغياب في تردد مصطلح الشعرية في المعاجم أو المؤلفات القديمة لايعني أبدا انعدام تردد مدلوله بشكل أو بآخر. ولعل أكثر المصطلحات قربا من مصطلح الشعرية هو مصطلح "النظم" الذي وصل به عبد القاهر الجرجاني إلى قمة النضج والاكتمال والشمول. وقبل إزاحة الستار عن مقولات عبد القاهر الجرجاني في "النظم" نود الوقوف عند مصطلح الصناعة الذي أخذ حيزا كبيرا من مقولات نقادنا العرب القدامى، وهو المصطلح الذي سيفسر لنا مدلول الشعرية الكلاسيكية والسير بها إلى التبلور فيما سمي بنظرية عمود الشعر. ويجب التنبيه أولا إلى أن أرسطو أول من استعمل إصطلاح "صناعة" في الشعر قال:"إنا متكلمون الآن في صناعة الشعراء وأنواعها..."[3]، وقد تكرر ورود المصطلح في مواطن متعددة من الكتاب عينه[4]، وفي نقدنا العربي القديم روي عن عمر بن الخطاب أنه قال :"خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدي حاجته"[5]، هذا وقد ألفيا ورود مصطلح الصناعة أيضا عند بشر ابن المعتمر (ت 210هـــ) في صحيفتـــه المشهورة[6] ثم استعمله بن ســـلام الجمحي

---

(1) حـــازم القرطاجنـــي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الأديب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط، 1966، ص28، 293.

(2) قـــدامـــة بن جعفر :نقد الشعر ، تعليق وتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط.د.ت، ص 139.

(3) أرسو طاليس: فـــن الشعر، ت ك عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافـــة بيروت، لبنان ، ط2، 1973، ص 85

(4) المرجع نفسه، ص 86، 87، 103، 149، 201، 207.

(5) الجاحظ : البيـــان والتبيـــن، ج1، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل -بيروت- د.ط، د.ت، ص100.

(6) المرجع نفسه، ص 137- 138.

(ت 231 هـ) حينما اعتبر " الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم، والصناعات منها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان..." [1]، ثم شاع الاستعمال شيوعا كبيرا عند الجاحظ (ت 255 هـ) [2]، هذا فضلا عن ورود المصطلح عند قدامة بن جعفر (ت337 هـ) [3] والقاضي الجرجاني (ت392 هـ) [4]، وابن خلدون (ت 808 هـ) [5]، في مقدمته الرائدة ، هذا على سبيل الإيجاز لا الحصر ، و قد امتد هذا الإستعمال إلى عناوين مؤلفات القدماء، ومن ذلك كتاب "الصناعتين" لأبي هلال العسكري (ت462 هـ)، وكتاب "العمدة في صناعة الشعر ونقده" لابن رشيق القيرواني (ت 456 هـ ) ، و "صبح الأعشى في صناعة الإنشاء" لأبي علي القلقشندي (ت 721 هـ).

وحينما نطوف في رحاب هذه المواطن التي اتخذ منها مصطلح "الصناعة" في تراثنا النقدي مستقرا له، فإننا نجد مدلوله العام لا يخرج عن نطاق المهارة والتفنن، وهذا ما يقودنا إلى مقابلة مصطلح الصناعة بالفن مع تعذر مقابلته بمصطلح الشعرية في منعطفاتها الحداثية ، بل إن إطلاق وربط مصطلح الصناعة بالشعر فيه من العموم ما يجعل عمليات المقاربة الدلالية بين المصطلحين متعذرة الإمكان والوقوع، ذلك لأن الشعرية في انتماءها الجمالي والمعرفي هي غير الشعر ، وبالتالي تكون قلقة وحرجة من المدلول الكلاسيكي للفظة "صناعة". وبالموازاة مع النقد الأرسطي نجد أن استخدام نقادنا العرب القدامى لمصطلح "الصناعة" منذ زمن مبكر ينبأ بأنهم كانوا إلى عصر قدامه بن جعفر في منأى عن الأثر الأرسطي، فقد ثبت تأثر قدامه وكثيرين ممن جاؤوا بعده بأرسطو، خاصة حازم القرطاجني.

---

(1) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمد شاكر، ص7.

(2) ينظر: الجاحظ : البيان والتبيين، ص 138.

(3) قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ص 64- 65.

(4) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد ، دار إحياء الكتب العربية، ط3، د.ت، ص 95، 186، 413.

(5) ابن خلدون : مقدمة بن خلدون، ج4، تحقيق علي عبد الواحد وافي، مطبعة لجنة البيان العربي، ط3، 1962، ص 1289، 1290، 1296.

وتعد نظرية عمود الشعر أول صياغة للشعرية العربية ممثلة في المبادئ السبعة التي اتفق عليها النقاد العرب (الآمدي، والقاضي الجرجاني والمرزوقي) [1] ، وقد اعتبر الكثير من النقاد العرب المعاصرين ، أن نظرية –عمود الشعر– تمثل النموذج الأكمل، أو الصياغة النهائية للشعرية العربية القديمة[2]، في حين أن عبد الملك مرتاض يجعل من نظرية المعاني لدى الجاحظ أساسا في تحديد الشعرية الحقة بل أن "... كل جملة في كلام الجاحظ الذي استشهدنا به يجب أن تمثل نظرية شعرية قائمة بذاتها"[3].

والواقع أننا لا نطمئن لهذا الفهم الذي يحاول أن يقحم آفاقا قصية (جمالية ومعرفية) في مقولة لا تتسع إلى هذه الآفاق، ولا يمكن لهذه المقولة أن تدعي لنفسها السلطنة في قلب التراث ، وفي فضاءات الشعرية، ويتمظهر ذلك الإقحام في تحميل مصطلحات المقولة دلالات فيها من التكلف ما لا يطاق ، فالنسيج مثلا يقابله د. عبد الملك مرتاض بالخطاب[4] متناسيا على الفور أن النسيج من مكونات الخطاب الشعري، أما عن نظرية عمود الشعر فإننا نميل إلى اعتبار هذه النظرية بمثابة التعبير الجمالي للموقف الكلاسيكي، وهو الموقف الذي لم يأخذ بعين الاعتبار تلك المحاولات الشعرية الحداثيـــة لطائفـــة من رواد الشعر الحداثي في تراثنا العربي أمثـــال: بشار بن برد، أبي نواس وأبي تمام، وإذا كانت النظرية النقدية عند الآمدي سوف تقف عند هذه الحدود ولا تتجاوزها، فسوف يترك هذا المجال مفتوحا أمام سيطرة القديم بدرجة لا تسمح بالثورة عليه أو تعديله، وهذا الأمر يجعلنا –ومع تقديرنا الكبير لما حققه الآمدي من نقد تحليلي، ومن دراسة ذوقية للشعر العربي– نتحفظ قليلا، فننبه إلى أن مثل هذا النقد التحليلي قد كان يمكن له أن يكون أكثر فائدة وأعمق نفعا لو انه تحرر من تلك النظرة المتشددة التي جعلت المجال محصورا إلى حد كبير في حدود ما يفرضه عمود الشعر، العمود الذي عمل على اغتيال وإسقاط الشعرية الحداثية من رحم الشعرية الأم.

---

(1) يـراجع النصوص في مصادرها، وفي محي الدين صبحيك نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، ليبيا– تونس، د.ط، 1984، ص 28– 33.

(2) المرجع نفسه، ص 119.

(3) عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية للقصيدة "أشجان يمانية" ، ص5.

(4) المرجع نفسه، ص 9.

## 1-3- التنقيب عن الأصول البلاغية.

نصل الآن إلى عبد القاهر الجرجاني الذي حاول أن يعيد الاعتبار لتلك التجارب الشعرية الحداثية، التي كادت أن تغدو نسيا منسيا في نظرية عمود الشعر ، فنشير في البداية إلى أن الجرجاني قد تعامل مع مصطلح "الشعرية" من جماليات المعنى إذ: ما في اللفظ لولا المعنى! وهل الكلام إلا بمعناه؟ وعلى هذا لا تكون مزية للشعر إلا إذا أنتج حكمة وأدبا، واشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر، فإن طالب اللفظ ببعض حقوقه في المزية والفضيلة، لم يعط سوى بعض المميزات العدولية، كأن ينتمي على (الاستعارة) دون النظر إلى كيفية تحقق الصورة الاستعارية ذاتها من خلال الإمكانات النحوية فليس لمثل ذلك أهمية ، لوجود قناعة بظواهر الأمور ، فأمثال من يتمسكون بهذا المنحى في فهم الشعرية "كمن يجلب المتاع للبيع إنما همه أن يروج عنه..." [1].

إن الشعرية عند عبد القاهر تكاد تنحصر داخل الخط الأفقي الذي تتردد فيه مفردات معجمية تربطها علاقات نحوية، أما الناتج الكلي، فهذا ما تتفق فيه أجناس القول من شعر بل يتفق فيه الناس من عامي وخاص ، ومن ثم تصبح مقولة الجاحظ عن المعاني شيئا له قداسته شعريا ، من حيث أنها تنفي اعتمادها وسيلة إجادة، وإنما الإجادة في كيفية إنتاجها صياغة مخصوصة، ويرد عبد القاهر الجرجاني علة من ينتقصون الشعر ، بإخراج الإطار الدلالي الموسع من دائرة الشعرية ، ليركز على حقيقة التكوين الداخلي الذي يتم الوصول إليه بالاعتماد على الخطين الرئيسيين: خط المعجم وخط النحو، فالأول يتعامل مع المفردات والثاني يتعامل مع المركبات ، ويتحرى التحرك المعجمي الوصول إلى نقطة المواضعة ، ولم يغادرها إلى منطقة خارج دائرة اختصاصها ، فـ "الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة، لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض"[2]. والمـزية في الكلام، إنما تتحقق عند التأليف بإحسـان (الاختيار)، ومعرفة المواضع المناسبة[3].

---

(1) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، ص 252.

(2) المرجع نفسه ، ص 539.

(3) المرجع نفسه، ص 304.

إن الاختيار الواعي عند عبد القاهر الجرجاني هو الذي يتعامل مع الدوال صوتيا ودلاليا، ثم لا يكون لهذا التعامل قيمته الشعرية التي تستولي على هوى وميل القلوب إلا بالإتيان من الجهة التي هي أصح لتأتيه من حيث اختصاصه بمعنى معين وقدرته الى نقله إلى المتلقي في صورة مغلقة بالنبل والمزية[1].

وما يخلق الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني هو إسقاط محور الاختيار على عملية التأليف، حيث ينشأ عن هذا الإسقاط مجموعة من الخطوط تكون شبكة كاملة من العلاقات، شبيهة بقطعة النسيج التي تتحد خيوطها أفقيا ورأسيا، ثم تزداد فنيتها بالأصباغ والنقوش المختلفة الموانع، فالتحيز الذي ينصب على الخيوط أولا ، ثم يتصل بالمواقع ثانيا، هو الذي يقدم الصورة النسيجية –على مستوى التشبيه– والصورة الشعرية على مستوى الواقع[2]. وتبعا لذلك لا يمكن القول بوجود دوال شعرية وأخرى غير شعرية ولم يتعامل عبد القاهر الجرجاني مع مصطلح الشعرية بصيغة النسب أو المصدرية، حيث استخدم مصطلح آخر بديلا لمدلول الشعرية، إنه مصطلح "النظم"، وهو عنده ليس إلا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية، بالاعتماد على خط المعاجم والنحو، حيث يسقط خط المعجم عموديا على خط النحو الأفقي ، ويكون من وراء ذلك ناتج دلالي ينتمي إلى الأدبية في عمومها.

إن الواقع النقدي الذي ارهق عبد القاهر الجرجاني هو إغفال القيمة الفعلية الكائنة في بنية الشعر، وذلك بتجاوزها إلى الناتج الدلالي، وهذا ملحظ أهمله الكثير ممن درسوا عبد القاهر ، حيث أقاموا مباحثهم على موازنة الرجل بين (اللفظ والمعنى)، ثم إضفاء المزية كلها على المعنى، مع أن الحقيقة في الموازنة الجرجانية لم تكن بين الدال والمدلول وإنما كانت بين الصياغة والناتج الدلالي، وعلى هذا أعطى المزية للفظ باعتباره رمزا للمعنى الجزئي، وليس باعتباره طرفا في إنتاج دلالات موسعة، فكل الغلط –في هذا الباب– يرجع إلى من قدم الشعر بمعناه، وأهمل اللفظ ولم يعطه إلا بقايا غير الشعرية، إذ شعرية الدال لا تأتي إلا بإجراء خط النحو في السياق، وهو الإجراء الذي يعطي للفظ مزيته.

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص43.

(2) المرجع نفسه ، ص 370.

ومن المدهش أن عبد القاهر قد عمل على توسيع دائرة الاختيار مخترقا بذلك حدود نواميس اللغة العادية جاعلا في ذلك لغة المفارقة مطلبا ومكسبا لصنع الشعرية الحقة ويتجلى ذلك في جملة من الشواهد استقاها الجرجاني من موروثنا الشعري، وفيها نلحظ فكرة الجمع بين المتناقضات (كالليل، النهار) و (الأسود، الأبيض) و (المشرق، المغرب) و( الحلو، المر) [1]. ولغة المفارقة -في كل ذلك- تكاد تتحول إلى لغة تماثلية، بفعل النسق الذي احتواها، أو بمعنى أدق نقول: إنها أصبحت لغة مفارقة ومماثلة على صعيد واحد، حيث تتلاشى حدود الواقع، فلم تعد هناك منطقة دلالية نتوقف عندها لنقول هنا تنتهي حدود (النار)... ، وكل ذلك يمثل -من وجهة نظر عبد القاهر- لونا من السحر التعبيري نتيجة للفجوة بين التعامل الشعري والواقع المعجمي، حيث تصير المفارقة تماثلا مع اتحاد الجهة التي تصدر منها، لأن اختلاف الجهة يضع المفارقة في إطارها التعبيري المألوف، فتضيع منها كثير من الجوانب الشعرية.

إن هذه المفارقة بين الواقع الشعري والواقع المعجمي أثيرت في بساط النقد الاحترافي الألسني بمناهجه المتباينة لا سيما في أطروحات النقاد الأسلوبيين، وجاء ذلك تحت مصطلح (الانزياح)[2]. وتحت مصطلح اللغة الشعرية في كتابات الشعراء النقاد المنظرين. بيد أن هذه المصطلحات وإن تلبست حلة حداثية فإنها لا تخرج في مفهومها العام عن الإطار الذي وضعه عبد القاهر الجرجاني قديما، وما يلتف حول هذا الإطار من شروحات في أطروحات أدونيس حديثا.

نعود إلى عبد القاهر الجرجاني لنؤكد مرة أخرى على أن مفهوم الشعرية عنده لا ينبني على لغة المفارقة فحسب، وإنما يتجاوز ذلك إلى ظواهر تعبيرية أخرى

---

(1) ينظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، نسخة السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، د.ط، 1978، ص 111، 112.

(2) لقد أحصى باحث معاصر وهو أحمد محمد ويس مصطلحات أخرى تاتي رديفة لمصطلح الإنزياح، قلع بها ما يزيد عن أربعين مصطلحا وهي (الإنحراف، العدول، الإنكسار، إنكسار النمط، التكسير، كسر البناء، الإزاحة، الانزلاق ، الاختراق، التناقض... إلخ) ويؤكد بأن هذه المصطلحات ليست في مستوى واحد دلالة على المفهوم فالبعض منها يسيء إلى لغة النقد وليس هو جديرا أن يكون مصطلحا نقديا، وقد اكتفى بالحديث عن ثلاثة مصطلحات -اعتبرها رئيسية- وهي الإنحراف، العدول، الإنزياح.
للتوسع يراجع: أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، الكويت، م ج 25، ع3، يناير، مارس 1997، ص 59، 60.

كالجناس و الغموض و الحذف، وهي ظواهر تعمل على توسيع وترميق دائرة الشعرية، وظاهرة الحذف تعد أكبر مساهم في تكوين الفضاء الشعري، أو في توسيع دائرته على أقل الاحتمالات، بل في بعض الأحيان تصير هي الباب الموصل إليه، لكنه وصول يعتمد على الدقة واللطف "فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[1].

وإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد حرص كل الحرص على العلاقات الكائنة بين الدوال، وما تخلقه هذه العلاقات من اهتزاز جمالي، فالاهتزاز في الفعل (سقتها) يأتي من إسناده إلى (الخروق)، حيث أسند الشيء إلى غير ما هو على الحقيقة كما في بيت الفرزدق:

سقتها خروق في المسامع لم تكن  غلاطا ولا مخبوط في الملاغم[2].

وفي هذا السياق نشير إلى أن البناء الموسيقي عمد عبد القاهر الجرجاني هو هيئة صورية غير قابلة للاهتزاز إلا في الحدود التي سمح بها العروضيون ، فهي بعيدة عن الخطين السابقين، لما يحويانه من إمكانيات قابلة للثبات والتغيير، ومن هنا عمد الجرجاني إلى إسقاط مسالة الوزن من دارئرة الشعرية النظمية يقول عن الوزن :" دعونا إلى اللفظ الجزل، والقول الفصح، والمنطق الحسن والكلام البين، وإلى حسن التمثيل والاستعارة، وإلى التلويح والإشارة وإلى صنعة تعمد إلى المعنى الخسيس فتشرفه، وإلى الضئيل فتفخمه، وإلى النازل فترفعه، وإلى الخامل فتنوه به، وإلى العاطل فتحليه ، وإلى المشكل فتجليه. فلا متعلق له علينا بما ذكر، ولا ضرر علينا فيما أنكر، فليقل في الوزن ما شاء، وليضعه حيث أراد، فليس يعنينا أمره، ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه"[3].

إن حديث عبد القاهر الجرجاني عن نظرية النظم يشمل مستويين ، تحدث عنهما النقاد المحدثون، أمثال جان كوهين ورومان جاكبسون، وعبد الله حمادي، وهذان

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 146.

(2) المرجع نفسه ، ص 293- 294.

(3) المرجع نفسه ، ص 24.

المستويان هما الصوتي والدلالي، يقول عبد القاهر الجرجاني:"في نظم الكلم -تقفي الحروف في نظمها- آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس (...) والفائدة في معرفة هذا الفرق بين الحروف المنظومة والكلم المنظومة أنك إذا عرفته عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق ، بل أن تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"[1] هذا القول هو دعوة صريحة من عبد القاهر الجرجاني إلى عدم الفصل بين الشكل والمضمون أو الصوتي والدلالي، ومثلما بنى عبد القاهر الجرجاني النظم على الوحدة بين هذين المستويين بنى بن طباطبة مفهومه للشعر على الإنزياح، وهو جوهر ما دعت إليه الدراسات النقدية الحديثة في تاسيسها للشعرية عند رومان جاكبسون، وجان كوهين، وعبد الله حمادي، وأدونيس، وغيرهم. فكتاب "عيار الشعر" لابن طباطبة يوحي لنا بالكثير، إذ "العيار" يقتضي معيارا تنزاح عنه اللغة التي يفترض أن تكتسب صفة الشعرية، يقول بن طباطبة :" الشعر كلام منظوم يباين عن المنثور، الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم الذي انعدل عن جهته مجته الأسماع ..." [2]. فالعدول أو المجـــاز أو الانزياح كلها مصطلحات ذات دلالة واحدة في ضوئها تتحقق الشعرية في تصور بن طباطبة.

وإذا كان جان كوهين قد أسس مفهومه للشعرية على الانزياح أو المجاوزة، فإن مشروعه في هذا التأسيس يبدأ من الخطوة التي انتهت إليها البلاغة القديمة، ذات المنظور التصنيفي الخالص، البلاغة التي هي علم معياري يطلق أحكاما قيمية بالاستناد إلى نظام تصنيفي جاهز، من هذه الشرفة بدأ كوهين يبحث عن القاسم المشترك بين الإنزياحات بمختلف أصنافها ، فالبلاغة القديمة كانت تعد أصناف الانزياح عوامل مستقلة تعمل حسابها الخاص، ويذهب كوهين على نقيض ذلك حيث يقر أن لها طبيعة متشابهة وجدلية فتكون مثلا "القافية عاملا صوتيا بالمقابلة مع الاستعارة التي هي عامل دلالي، تتقابل داخل مستواها الخاص مع الوزن باعتبارها عاملا مميزا في حين يشكل الوزن عامل تجانس،أما داخل المستوى الدلالي فإن الاستعارة وهي عامل إسنادي،

---

(1) ينظر: بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، ص 207.

(2) ابن طباطبة: عيارالشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص9.

تقابل النعت وهو عامل محدد[1] يتجاوز كوهين -بهذا- استقلالية الانزياحات بعضها عن بعض، إستقلالية بينتها البلاغة القديمة ليبين مكانها جدلية الانزياحات عامة كل حسب وظيفته ومستواه.

ما تقدم من ملاحظات يكشف لنا عن ملامح الشعرية الحداثية عند عبد القاهر الجرجاني وابن طباطبة، وذلك من خلال الحديث عن نظرية النظم وما تخللها من علائق او قرائن تثبت للقارئ المعاصر كفاءة الطرح البلاغي القديم وتفرده في سياغة نظرية متماسكة لعالم الشعرية، العالم الذي تغذت على مقولاته أقلام نقدية متميزة، وقد كان اختيار عبد القاهر الجرجاني لمصطلح النظم إختيارا موفقا، لأنه يعبر بصدق عن تزاوج خط المعجم بخط النحو. مع إعطاء الأولوية لخط النحو في السياق، وذلك بهدف الحصول على شعرية حداثية قائمة على مجموعة من العلاقات الرابطة بين مختلف الملفوظات في سياق نظمي مشحون بثنائية الاختيار والتأليف والانزياح من خلال لغة المفارقة وكذا الجناس والغموض والحذف وهو ما يصنع الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني وبهذا يكون الجرجاني قد سبق ما توصل إليه النقاد المحترفون في تأسيسهم للشعريات في عصرنا الحديث.

### 1-4- التنقيب عن الأصول اللسانية للشعرية:

لاحظنا في الباب الأول من هذا البحث استثمار النقد الاحترافي -بمناهجه المتباينة- لمجموعة من الطرائق اللسانية، حتى غدت أطروحات النقاد المحترفين أطروحة لسانية، تكشف عن أثر المد اللساني في حقول النقد الأدبي وتجلى ذلك في استثمار هذه الحقول لمبادئ قامت عليها اللسانيات في منشئها. وبدا ذلك أمرا حتميا على الشعرية، ولعل هذا ما أشار إليه حسن ناظم في قوله: " كان تعامل الشعرية مع اللسانيات مسئلة حتمية ذلك أن الشعرية حقل معرفي يقارب النصوص اللغوية ، الأمر الذي يجعلها أكثر تماسا مع منهجية اللسانيات "[2] فاللسانيات تجد نجاعة كبيرة في تعاملها مع الشعرية ، لان مهمة هذه الأخيرة هي مقاربة النصوص اللغوية الإبداعية.

---

(1) جان كوهين: النظرية الشعرية (بنية اللغة الشعرية) ن ج1، ص48.

(2) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص66.

تنطلق الشعرية في تحديد وتأسيس موضوعها من علم اللسانيات ، ويبدو القاسم المشترك بين حقل اللسانيات و الشعرية متجليا في اللغة .بوصفها مادة للمقاربة اللسانية أو الشعرية على حد سواء. وطبقا للثنائية اللسانية ( اللغة – الكلام ) ، اللغة بما هي الوجود داخل عقل المجموع و الكلام بما هو استعمال شخصي محسوس. طبقا لهذه الثنائية تتكون – على مستوى الشعرية- ثنائية الأدب/ الكلام الأدبي، يكون الأدب في الثنائية الشعرية بمثابة اللغة في الثنائية اللسانية، بينما يكون الكلام الأدبي في الأولى بمثابة الكلام في الثانية[1] ، وبهذا التصور تلتقي الشعرية باللسانيات في تحديد موضعها.

إن التركيز على اللغة بوصفها موضوعا رئيسا للسانيات لا يلغي بتاتا تجاوز الشعرية لهذا الاعتقاد اللساني، وقد أشار جاكبسون إلى أن كثيرا من الأدوات التي تدرسها الشعرية، لا تنحصر في فن اللغة، ذلك أن نظرية الدلائل، أي السيميولوجيا، تتقاسم الكثير من الملامح الشعرية، التي لا يمكن لها أن تنتسب إلى اللغة فحسب. وتبعا لذلك لم تكن اللسانيات التي درس في ضوءها حقل اللغة، تحقق كفاية منهجية في حقل الشعرية. وبالرغم من أن اللسانيات تهتم بدراسة الأقوال ذات الجمل المتعددة، وتحليل الخطاب. إلا أن جاكبسون يشير إلى أن الدراسة في الشعرية تتجاوز حدود اللسانيات، حالما تثار مشكلات لا تتعلق بالنسيج اللفظي[2]،وتبقى اللسانيات هي المعبر الأساسي لوجهات النظر المتبلورة في الشعرية، وإن هذه الأخيرة استندت – في جدتها- إلى المبادئ اللسانية في معالجتها الإجرائية للنصوص الأدبية.

ويشير ترنس هوكز إلى التداخل الكبير بين مفهوم الشعرية عند رومان جاكبسون واللسانيات، بل "إن مدخل جاكبسون إلى الشعر هو أساسا مدخل لساني"[3]. وعلم الشعر عند جاكبسون يمثل جزءا من الحقل العام للسانيات، وبوصفه شكليا تكمن إحد اهتماماته الكبرى في محاولته لتفسير الوظيفة الشعرية للغة، غير أنه يتابع ذلك في إطار اوسع لنظرية لغوية شاملة، ويفترض جاكبسون لهذا الغرض مفهومين لسانيين عامين يعينان على التركيز باللغة عندما تستعمل شعريا مفهوم الاستقطاب ومفهوم

---

(1) توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص41.

(2) ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص78.

(3) ترنس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة، ص70.

التكافؤ. ينبع مفهوم جاكبسون في الاستقطاب من نظرة سوسير إلى المجالين: التتابعي أو الامتدادي Syntajmayic و الترابطي Associave في الأداء اللغوي، ويؤكد فكرة القوة الشرارية للتضاد الثنائي حتى في هذا المستوى الأولي[1]. وبهذا التصور يكون جاكبسون قد اتخذ من المصطلحات مادة طيّعة في صياغة مفهومه للشعرية أو الأدبية.

وإذا كانت الأدبية عند رومان جاكبسون تمثل موضوعا للشعرية فإن الجوهري في هذه المسألة هو جلاء موضوع الشعرية مبدئيا، ويعود جاكبسون ليعالق بين الشعرية وقضايا البنية اللسانية ومن هنا يعد الشعرية جزء لا يتجزء من اللسانيات ومن البديهي أن نظرية جاكبسون في الشعرية ذات أسس عائدة للمدرسة الشكلية الروسية فعبارة جاكبسون "إن شكل الكلمة لا يلاحظ إلا إذا تردد في سياق النسق الألسني"[2]،هو المفهوم نفسه الذي صاغه جاكبسون في إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف وإن تغيرت صياغة جاكبسون لهذه المفاهيم إلا أن نظرته للشعرية بقيت مجرد فرضية شكلية في مبدئها الأساسي.

إن مرجعية رومان جاكبسون الشكلية في تأسيسه لعلم الشعرية تعد بسيطة بالقياس إلى مرجعيته اللسانية، ويبدو ذلك واضحا في تعريفه للشعرية التي هي:"الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص"[3].في هذا السياق يحاول جاكبسون أن يضفي على الشعرية طابعها العلمي من خلال ربطها باللسانيات، حيث تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة، والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية، وعلى الرغم من أن تعريف جاكبسون للشعرية يوحي بان نظريته تعم الخطاب الأدبي من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية، إلا أن النظرية ذاتها لا تصلح إلا لمعالجة الشعر فقط، حيث تهيمن الوظيفة الشعرية وهذا ما يجعل نظرية جاكبسون في الشعرية تتصف بالتجزئية.

وإذا كانت الشعرية التي أسسها رومان جاكبسون شعرية لسانية فإن الشعرية التي نادى بها جان كوهين اتسمت هي الأخرى بهذا المد اللساني حتى وإن كانت

---

(1) ترنس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة ، ص70.

(2) تيزفيتان تودوروف: نقد النقد، ص

(3) المرجع نفسه، ص

يكسب كوهين شعريته نزعة علمية معينة نجده قد عمل على استثمار المبادئ اللسانية حيث اقترح – كي ما تكون الشعرية علما- المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات أي مبدأ "المحايثة" أي تفسير اللغة باللغة نفسها فتكون اللغة محددة بالشكل الشعري بينما تكون اللسانيات متسعة للأشكال اللغوية كافة. ونشير هنا إلى أن مبدأ المحايثة يحيل على تحليل علمي ووصفي مما يؤدي إلى اصطباغ الشعرية بلغة واصفة وبالتالي إهمالها القيمة الجمالية.

هكذا تأسست الشعرية لاسيما في كتابات النقاد المحترفين، على أرضية لسانية ويتجلى ذلك في استثمار النقاد لمجموعة من المفاهيم اللسانية على مستوى الموضوع والمنهج. فقد ظلت اللغة موضوعا للسانيات مثلما ظل الأدب موضوعا للشعرية. وقد ظلت النظرة العلمية للنص تمثل صلب المنهج الوصفي في الدراسات اللسانية. وهو جوهر ما دعت إليه الشعرية. ومثلما نادت اللسانيات بمبدأ الثنائية نادت أيضا الشعرية بثنائية الأدب والكلام الأدبي. وقد دعت اللسانيات إلى مبدأ الاستقلالية وذلك بهدف تلخيص اللغة من شوائب العلوم الأخرى جاءت الشعرية هي الأخرى فعملت على تخليص أدبية النص الأدبي عن شوائب العلوم الأخرى في المقاربة الشعرية، وهذا ما عرف عند منظري الشعرية واللسانيات بمبدأ المحايثة أو المقاربة الباطنية أو الداخلية للأثر الأدبي، مثلما هو الشأن عند تودوروف كما سنرى في محطتنا اللاحقة.

هذه الشعريات ذات الاتجاه اللساني، والمتمثلة على وجه الخصوص في شعرية جاكبسون وتودوروف وجان كوهين، هي شعريات لقيت ضربات عنيفة من لدن النقاد، وسنكتفي بالإشارة إلى واحد من هؤلاء النقاد الذين تهجموا على هذه الشعريات بعصا غليظة ومن هؤلاء حسن ناظم الذي يرى أن: الشعريات اللسانية فضلا عن عجزها عن تقييم النص الأدبي جماليا لم تستطع أن تطرح تفسيرا مقنعا وموضوعيا للتفاوت الإبداعي الملحوظ حدسيا بين النصوص فالتحليلات الشعرية –باعتمادها المنهج اللساني- تتناول على صعيد واحد النص الأدبي الفذ والمعترف به بوصفه نصا إبداعيا منفردا (...) وإذا كانت الشعريات تحلل نصوصا تتوفر على جمالية ملحوظة فلا يعني هذا أنها تخضع هذه النصوص إلى اختيار اختباري موضوعي،بل إن الاختيار يخضع

لحوافز ذاتية، تستند إلى إجماع يرتئي جمالية النص عبر التاريخ"[1]. يشير حسن ناظم في هذا القول إلى عدم تملك الشعرية اللسانية لأدوات إجرائية تمكنها من السفر داخل البقاع الجمالية لعالم النص الشعري مشخصا ذلك في عدم إدراك الآليات والأدوات المشغلة لجماليات النص في عملية المقاربة مشيرا في الوقت نفسه إلى أن عملية اختيار النصوص تخضع إلى عامل الذاتية والهامشية أي مقاربة نصوص دون أخرى، وهذا ما جعل هذه الشعرية اللسانية تتصف بالتجزئية أيضا.

ونحن نرى أن العجز الذي منيت به الشعرية في ثوبها اللساني لا يكمن في هذه النقائص فحسب، بل يكمن في عدم امتلاك رؤيا شعرية نقدية للعمل الأدبي. هذه الرؤيا تقوم على جملة من الخصائص والعلائق يأتي في مقدمتها إدراك لا محدودية الشعر والغموض والفجائية والرفض والكشف والتجاوز والنبوءة والرؤية الفلسفية والثقافة والمعرفة والإبداع، وما إلى ذلك من الخصائص الأخرى، التي تحدث عنها الشعراء النقاد العرب وفي مقدمتهم أدونيس. إن إغفال هذه الخصائص هو الذي أدى بالشعرية اللسانية إلى هذا العقم والجمود كما سنرى في محطات أخرى من هذا البحث. ونكتفي في نهاية هذا المبحث بالقول أن التوأشجات السالفة الذكر بين النظرية الشعرية والمبادئ اللسانية كافية على إضفاء صفة الموظوف اللساني على منطق الشعرية في فضائها الاحترافي.

## 2- مفاهيم الشعرية في كتابات النقاد المحترفين:

### 2-1. الشعرية عند تودوروف:

إن الحديث عن الشعرية في كتابات تودوروف ورومان جاكسون وجان كوهين في العصر الحديث، لا يعني ذلك أن الشعرية من المفاهيم الحديثة فقد تعرض لها أرسطو في كتابه "فن الشعر" حيث يرى أن الشعرية هي علامة العبقرية المميزة[2]. ويأتي تودوروف في طليعة المهتمين بهذا الكتاب،حيث عده دعامة أساسية للتأسيس

---

(1) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص 134.

(2) ينظر: مشري بن خليفة: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة الجزائر، 1994، ص 50.

لعالم الشعرية بوصفه عالما متموجا لا يمكن ضبطه بقواعد معينة أو جاهزة؛ لأن الشعرية تخضع إلى عالم التغيير فمن الصعوبة بمكان وضع تعريف معين لها "... ذلك أنها ليست في أحذ معانيها إلا بلاغة جديدة كما يقول جيرار جينت، كما أن منافذها وانشغالاتها تكاد تكون مختلفة من حيث زاوية النظر والاشتغال (...) كما أن هناك خيارات حديثة تريد إحياء مفهوم عام للبلاغة، يدمج الشعرية ضمنه (...) وتكون الشعرية عند هذا التيار الحديث المعرفة الشمولية بالمبادئ العامة للشعر..." [1]

إن شعرية عند تودوروف تتحدد من خلال جميع نتاجه في النقد التنظيري والتطبيقي وتأسيسه لموضوع الشعرية في النصوص الأدبية، ينبع أساسا من المفهوم الإجرائي للخطاب الأدبي وخصائصه ومكوناتـــه البنيويـــة والجمالية. [2] وقد اعتمد في تحليله للخطاب الأدبي على عطاءات المنهج البنيـــوي، حدث عبر عن ذلك بقولـــه: " نستطيع (...) تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي"[3]. بيد أن هذا التقسيم الذي اعتمده تودوروف في الدراسة الأدبية ليس من الجديد في مجال الدراسات البلاغية القديمة، وهذا التشابه في التقسيم هو في حقيقة الأمر تشابه شكلي يحمل في جوهره الكثير من الفوارق.

ويدعو تودوروف إلى استعمال مفهوم الخطاب الأدبي بدل الأدب، أو العمل الأدبي وذلك لاعتبارات عديدة، من بينها أن هناك علاقات بين الخطابات سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، وتحديد مفهوم الخطاب الأدبي يساعد على إبراز الخصائص التي تميزها عن غيره[4]. إن الخطاب الأدبي في نظر تودوروف "خطاب انقطعت الشفافية عنه، معتبرا أن الحدث اللســـاني العادي هو خطاب شفـــاف نرى من خلاله معنـــاه، ولا نكاد نراه في ذاته (...) بينما الخطاب الأدبي يتميز بكونه ثخنا غير شفاف يستوقفك

---

(1) ينظر: عثمان الميلود: شعرية تودوروف، دار عيون المغرب، ط1، 1990، ص 16.

(2) نـــور الديـــن الســـد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1994، ص 265.

(3) تودوروف: الشعرية، ص31، 32.

(4) ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، ص 263.

هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه..."[1]. وفي المقاربة النقدية التي قام بها تودوروف للخطاب الأدبي نجده يميز بين موقفين: أولهما يرى في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، ويعتبر ثانيهما كل نص معين تجليا لبنية مجردة ويفصل الحديث عن هذين الموقفين:

الموقف الأول: يذهب إلى أن العمل الأدبي هو الموضوع النهائي والأوحدويمكننا أن نطلق عليه التأويل. والتأويل – في الحقيقة – هو معنى النص المعالج، لكن تأويل أي عمل أدبي أو غير أدبي لذاته وفي ذاته دون التخلي عنه لحظة واحدة، ودون إسقاطه خارج ذاته لأمر يكاد يكون مستحيلا[2] وفعالية هذا التأويل أو القراءة تتضح من خلال ربطها بين موقفين نقديين آخرين وثيقي الصلة بها هما: التفسير والوصف. فتفسير نص من النصوص يشتمل استبدال نص آخر بالنص الذي نقرأه، مما يؤدي إلى تنوع القراءات لنص واحد، وذلك لتعدد القراء. أما الوصف فيعني به تودوروف "الأسلوبية" أي تطبيق أدوات اللغويات البنيوية على النصوص الأدبية[3].

الموقف الثاني: هو الإطار العام للعلم.. فالعمل الأدبي تعبير عن شيء ما وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا الشيء عبر القانون الشعري وطبقا لطبيعة هذا الموضوع الذي يسعى إلى بلوغه سواء أكانت مواضيع فلسفية أم اجتماعية أم غير ذلك[4]. ونظرية التأويل تستند في مقاربتها من النص إلى نصوص من خارجه وهي في أحيان كثيرة مقدسة، لأن المنهج يحدد مفاهيمه وأدواته التحليلية ثم يخترق النص وفوق استراتيجيته والمفاهيم التي اصطنعها لنفسه، فهو يبحث في النص عما يريد لا على ما هو كائن وممكن... أما أدوات العلم التي تتخذ العمل الأدبي موضوعا فهي في علاقة تنافر[5].

---

(1) ينظر: نور الدين السد: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، ص 263.

(2) تودوروف: الشعرية، ص 20.

(3) روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ص 164.

(4) تودوروف: الشعرية، ص 22،23.

(5) المرجع نفسه، ص 24.

وثمة ملاحظة أساسية لابد من إدراجها في هذا السياق وهي أن العمل الأدبي في أطروحات تودوروف لا يمثل دوما موضوع الشعرية، فما نستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، حيث أن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية[1]. هذه الأدبية تتولد مما يقع في نظام اللغة من خلخلة واضطراب يصبح هو نفسه نظاما جديدا لما فيه من انزياحات تتحقق بموجبها الأدبية، وبالتالي تخرج الأدبية عن نطاقها السطحي إلى خطاب يتميز بنفسه، له استقلاليته الخاصة.

وتبعا لذلك يرى منذر عياشي أن أدبية الخطاب الأدبي هي نقيض للنفعية التي يتميز بها الكلام اليومي، لما فيه من قوة إيحائية مكثفة تسكن النص وتمتد على أطرافه حتى تضيق معها مساحة التصريح وتغيير الأسلوبية للتعبير المباشر[2]. إنه الانتقال من لغة التصريح إلى لغة التلميح ومن الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر، أي أن الشعرية كما يقول تودوروف:"تتحقق انطلاقا من الأدب نفسه فهو مجرد تحويل من خطاب إلى خطاب ومن نص إلى نص"[3].غير أن هذا التحول يجب أن يأخذ بعين الاعتبار مسألة تنوع الأجناس الأدبيـــة وعلاقتها بعضها ببعض، كما أن هذا التحـــول أو الانتقال يفترض قانونا جديدا مغايرا للقانون الموجود سلفا لأن التاريخ الأدبي تاريخ متغير ومتجدد، إنه لا يعرف الثبات أبدا فهو جيمومة مستمرة ومختلفة من عصر إلى آخر.هذا وقد أعطى تودوروف أهمية خاصة للنظرية الأدبية وهي الأقدر في تصوره على تجاوز التعددية والاضطراب والاختلاف وقد حددت الشعرية لنفسها استراتيجية واضحة المعالم تمثلت في استراتيجة المعرفة العلمية النظرية القائمة على الانسجام والشمولية ويرجع محمد عمر الطالب سر اهتمام تودورف بالنظرة الأدبية إلى إقامة نقاش ضمني مع الأطروحات السابقة على اعتبار أن مرحلة ما قبل الشعرية كانت تغيب الاهتمام بالصياغة النظرية معتقدة أن الممارسة النقدية وحدها كافية لإنتاج معرفة كاملة[4].

---

(1) تودوروف: الشعرية، ص 23.

(2) ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 27.

(3) تودوروف، الشعرية، ص 76.

(4) محمد عمر الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 229.

وإذا كانت "النظرية" هي القطب الأساسي الأول في تعريف تودوروف فإن القطب الثاني هو "داخلية" ويشير هو الآخر إلى مجموعة المحاولات التي استهدفت جعل موضوع الدراسة موضوعا علميا، ويتعلق الأمر بكل من علم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ "حيث خضعت هذه العلوم لضوابط خارجة عن نطاقها، ضوابط صيغة أساسا لدراسة وقائع من جنس آخر كالواقعية الاجتماعية أو التاريخية أو الظاهرة النفسية... "[1]. وتبعا لذلك عملة الشعرية على تخطي العلوم الأخرى وذلك بتوليد عناصر مقاربتها الجمالية من داخل العمل الأدبي ذاته.

وتهدف الشعرية إلى جانب البحث عن مجمل اللآلئ الجمالية، والمتمثلة في الأدبية إلى: تأسيس نظرية ضمنية للأدب، تحليل أساليب النصوص وكذا استنباط الثغرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي. ونشيـــر هنا إلى أن مجال الشعرية لا يقتصر عما هو موجود بل يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور لما يمكن مجيئه، فالشعرية – طبقا لتودوروف – تتأسس في الأعمال المحتملة أكثر مما تتأسس في الأعمال الموجودة[2]. وهي دعوة من تودوروف إلى تأسيس ما يسمى بالأدب المحتمل والمفترض فمثل هذه الرؤية تفتح آفاقا جديدة للنظرة وتحثها على البحث المعمق في مستقبل المسيرة الأدبية لذا يدعو تودوروف إلى شحن الشعرية برؤية مستقبلية تتنبأ بالممكن والآتي.

هذا وقد تحدث تودوروف عن شعرية القراءة أو التلقي حيث أشار إلى عناية الشعرية بإنتاج النص وتلقيه، فالقراءة تعزو لنفسها "مهمة وصف نظام النص الخاص وهي تستخدم وسائل مطورة للشعرية تحدد معنى النص الخاص حيث لا تستطيع مقولات الشعرية أن تستنفذه"[3].

وإذا كانت الشعرية عند تودوروف هي مقاربة باطنية ومجردة للأدب فهي عند بول فاليري عملية تحرك داخلي في الخطاب الأدبي، تتحسس خيوطه التي تذهب طولا وعرضا فتكون شبكة كاملة من العلاقات ذات فعالية متميزة أطلق عليها فاليري اسم

---

(1) محمد عمر الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 229.

(2) Todorove : dictionary Encyclopedique des sciences du longage, editions de seul, paris, 1972, 78- 79.

(3) Ibdem, p79.

"الشعرية"[1]. والشعر عنده هو لعبة طقس ديني وليس له من هدف محدد، فهو القانون الخاص لذاته له غايته الخاصة[2]. حيث "كل فنتازية خالصة تجد طريقها من خلال التموقعات المختفية في مختلف الحساسيات فلم نبدع إلا ما يبدع أو ما يراد أن يبدع"[3].

وما نخلص إليه هو أن جوهر الشعرية عند تودوروف يقوم أساسا على خاصية البحث الأدبية، بحث في أدبية الخطاب الأدبي وفي منأى تام عن سائر الخطابات الأخرى، فلسفية كانت أو اجتماعية أو تاريخية أو نفسية، إنه البحث عن أدبية اللغة في صورتها الإنزياحية، بل البحث عن شعرية لا تعترف بسلطة المحدود، شعرية الانفتاح عن أفق المستقبل في تموجه نحو الآتي، إنها مقاربة لباطن النص لا ظاهره، باطن البحث عن المعاني الثانية المتولدة من تعليم اللغة فن قول جديد لم تقله من قبل، وهو قول الخطاب النوعي، وما يتطلبه من استراتيجية جديدة في التلقي، فإن تودوروف انتقل من التأسيس لشعرية النص إلى شعرية التلقي. وجاء بول فاليري ليؤكد على دور العلامة اللغوية في ترابطها مع باقي العلامات الأخرى في نسيج هو أشبه ما يكون بالسحر، فمن هذا الترابط الداخلي تنسج الشعرية، التي هي عملية خلق لغة جديدة داخل لغة أخرى أو هي توليد لغة جديدة توصف بأنها شعرية.

### 2-2- الشعرية عند رومان جاكبسون:

يمثل رومان جاكبسون فصيلة نقدية متميزة في التأسيس لعلم الشعرية ونشير هنا إلى فضل الشكلانيين الروس في التنبيه إلى وظيفة النقد التي لا تتمثل في الحديث عن الأدب أو النصوص الأدبية الفردية بل في أدبيتها. وقد لعب رومان جاكبسون دورا أساسيا في تطوير هذا المفهوم، حيث ربطه بمفهوم الشعرية بعد أن قام بدراسة تحليلية لمقومات الرسالة الشعرية ووظائفها الست، كشف بشكل خاص عن أهمية مفهوم القيمة المهيمنة للوظيفة الشعرية.

---

(1) تودوروف: الشعرية، ص 23.

(2) ينظر: فيليب فولتينيك: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، لبنان، ط1، 1967، ص 29.

(3) Gerard Genette : Figurest I, Collection Telquel, Edition du seuil, 1966, p 262.

وقد بين جاكبسون أن استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص، هو ما يصنع الوظيفة الشعرية للغة[1]. مؤكدا بأن كل رسالة مهما كانت تتضمن وظيفة أدبية، إلا أن هذه الوظيفة تختلف من نص إلى آخر. وقبل الخوض في مختلف الأسس التي نادى بها جاكبسون في تأسيسه لعلم الشعرية نشير إلى أن هذا العلم قد انبثق من أرضية ألسنية وهذا ما نلمحه بصورة خاصة في تعريف جاكبسون للشعرية، فهي:"ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[2].

ويطرح جاكبسون تعريف اخر يمتاز بالإيجاز:"يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص"[3]. هكذا يحاول جاكبسون أن يكسب الشعرية نزعة علمية ما، من خلال ربطها باللسانيات حتى تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة، والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية، وعلى الرغم من أن تعريف جاكبسون للشعرية يوحي بأن نظريته تهتم الخطاب الأدبي من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية أو تراجعها في الخطابات الأدبية، إلا أن النظرية ذاتها لا تصلح إلا لمعالجة الشعر. وسنرى لا حقا انصاف هذا الحكم بالتجزيئية شأنه في ذلك شأن نظرية الإنزياح عند جان كوهين.

ونلحظ أثر هذا المد اللساني في معالجة جاكبسون لنصوص الشعراء المستقبليين، وذلك في دراسته لمقاطع من الشعر الروسي الجديد، حيث قارب فيها

---

(1) رومان جاكبسون: قضايا الشعري، ص 31.

(2) المرجع نفسه، ص 35.

(3) المرجع نفسه، ص 35.

المظهر الصوتي خصوصا واللساني عموما، وينتهي جاكبسون إلى نتيجة مفادها أن الصوت هو الظاهرة المهيمنة في شعرية كل من مايا كوفسكي وبوشكين[1].

ومن اللافت للانتباه أن جاكبسون قد ظل مخلصا للأثر الألسني حتى في تأسيسه للأسلوبية البنيوية، بل ظل مطالبا بأن تعرف الشعرية باتجاهاتها المتباينة من حقول المد الألسني وهذا ما أشار إليه عدنان حسين قاسم في معرض حديثه عن إصرار بعض الألسنيين، على الحضور القوى للدفق اللساني في عملية مقاربة شعرية النصوص ولغتها الشعرية مقاربة بناءة وناجحة[2]. وهي الدعوة نفسها التي أشار إليها صلاح فضل في كتابه "شفرات النص"[3]. وإذا كانت الشعرية تتحد وتتواشج باللسانيات تارة وبالأسلوبية تارة أخرى، فإنها تتضافر بالمنطق نفسه بموضوع السيميولوجيا، الموضوع الذي اعتبر العلامة في المنجز النصي إشارة سابحة في فضاء من اليم الدلالي، ويتضح ذلك جليا في تساؤل جاكبسون عن تجلي الشعرية؟ فيقدم لتساؤله جوابا مفاده أن:"الكلمة تدرك بوصفها كلمة، وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، ولا انبثاقا للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[4].

ومهما يكن من أمر هذه العلاقات التي تربط حقل الشعرية بحقول معرفية أخراة، فإن الشعرية عند رومان جاكبسون تتأسس على مجموعة من العناصر إذا ما تضافرت بعضها رقاب بعض فإنها تعطينا في النهاية محصلة مفهوم الشعرية، فقد تحدث جاكسون عن مكونات هذا المفهوم وسنحاول في الفقرات التالية تتبع شتاة هذه الماهيات الجزئية المتمثلة في حديثه عن مفهوم الشعرية وموضوعها، وتجلياتها ، وكذا علاقة باللغة العادية، لننتقل فيما بعد إلى حديثه عن عناصر التواصل، والوظيفة الشعرية، واللغة الشعرية والصورة والغموض والموسيقى والقافية.

---

(1) للتوسع يراجع: محمد الماكري: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 100، 101.

(2) ينظر: عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 97.

(3) الصادر عن دار عين للدراسات والبحوث الانسانية، ط2، 1995، ص 76.

(4) ينظر: بسام قطه س: إستراتيجية القراءة التأصيل والإجراء النقدي، ص 202.

إن مفهوم الشعر عند جاكبسون هو:"التشديد على المرسلة لحسابها الخاص" [1]. فالشعر ليس كلاما عاديا، أي أنه لا يحيل إلى شيء خارجي بقدر ما يتمحور حول مادته مؤكدا بذلك كثافة اللغة الشعرية، وبالتالي فإننا نحصل على مرسلة شعرية عندما تكون كل العناصر المستعملة في البنية ضرورية لفهم المرسلة بمجملها. وما يعتقده جاكبسون هو أن:"محتوى مفهوم الشعر غير ثابت، ويتغير مع الزمن..." [2]، هذا هو مفهوم الشعر عند جاكبسون، فهو لا يعرف الشعر كما يعرفه الأدباء بوصفه صيغ كلامية مفعمة بشحنات الشعور وبوارق الفكر، بل يعرفه بأسلوب جديد[3]. ينظر إلى النص بوصفه مدونة كلامية منفتحة الدلالة، ترتبط بالأزمنة المتعاقبة فكأن الزمن هو الذي يقدم قراءته الصحيحة والموضوعية لعالم المدونة الشعرية، إنها لعبة كلامية والقراءة الشعرية الحقة هي لعبة ثانية تختفي وراء الدوال لتصنع من الدال الواحد، وفي الزمن الواحد مئات الدلالات، ما دام محتوى الشعر غير ثابت.

لقد تحدث جاكبسون عن موضوع الشعرية الذي هو: تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعما سواه من السلوك القولي، وهذا ما يجعل الشعرية مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية، والشعرية تبحث في إشكاليات البناء اللغوي ولكنها لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر من هذا البناء في النص الأدبي، وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني، ولذلك فإن كثيرا من الخصائص الشعرية لا يقتصر انتماؤها على علم اللغة وإنما إلى مجمل نظرية الإشارات؛ أي إلى علم السيميولوجيا العام[4].

من هنا جاء مفهوم جاكبسون للشعرية على أساس التفريق بين فئتين لغويتين[5]، الأولى لغة الأشياء وهي اللغة النفعية التي نتعامل بها في الحياة، ونعبر من خلالها عن الأشياء، والفئة اللغوية الأخرى هي ما وراء اللغة أو لغة اللغة. أي عندما

---

(1) ينظر: فاطمة الطبال: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1999، ص 75.

(2) ينظر: بسام قطوس: إستراتيجية القراءة التأصيل والإجراء النقدي، ص 202.

(3) ينظر: فاطمة الطبال: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، رسالة ماجستير، ص 76.

(4) ينظر: عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص31.

(5) المرجع نفسه: ص31، 32.

تكون اللغة ذاتها موضوع البحث، وهذه هي الشعرية، ولكنها لا تقوم كشيء ذي قيمة إلا بأن تتجاوز ظاهر اللغة فتسبر بواطنها، وتستكشف تركيباتها الخفية.

إن فكرة التشديد على الأدب بوصفه واقعة قابلة للبحث العلمي وبوصفه مجموعة من خصائص الفن القولي أمر استدعى نبذ الاتجاهات الفلسفية والنفسية والجمالية في دراسته فضلا عن نبذ التناول الأيديولوجي، ولا يعني هذا إلغاء وشائج الأدب مع الحياة بل إلغاء صلاحية هذه الوشائج في استنباط خصائص الأدب. ولقد وجد علم الأدب وجهته الصحيحة في عبارة جاكبسون الشهيرة :"إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"[1]. بهذا يكون البحث منصبا على (أدبية) الأدب، بوصفه لغة من دون التأمل في التجليات الفلسفية والنفسية والجمالية والإيديولوجية المنبثقة عنه.

هذا وقد قدم جاكبسون موجزا للعناصر المكونة للحدث اللساني، حيث عرضها على النحو التالي: إن المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون رسالة فعالة فإنها تقتضي سياقا تحيل عليه وهو يدعى بالمرجع، وتقتضي الرسالة أخيرا اتصالا أي (قناة). وكل عامل من العوامل الستة المكونة للحدث اللساني تلد وظيفة لسانية، حيث ميز جاكبسون بين ست وظائف للغة وهي:(الوظيفة، المرجعية، الانفعالية، الافهامية، التنبيهية، الانعكاسية الشعرية) [2]. فالوظيفة الشعرية هي الوظيفة المهيمنة على باقي الوظائف اللغوية الأخرى، حيث قال جاكبسون عنها:"بأنها إحدى الوظائف الموجودة في كل أنواع الكلام، فبدونها تصبح اللغة ميتة وسكونية نمطا فالوظيفة الشعرية تدخل ديناميكية لحياة اللغة"[3].

لقد تعمق جابسون في دراسة الوظيفة الشعرية، فقد رأى أن هذه الوظيفة تدخل في لغة الأطفال، فهو في مراحله اللغوية الأولى يحاول أن يتكلم بعبارات تملك قافية وإيقاعا. وهكذا بدأ عمل الوظيفة الشعرية ووظيفة ما وراء اللغة عند الطفل في مرحلة متقدمة من اكتساب اللغة.

---

(1) إيخنباوم: في نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص35.

(2) ينظر: ميشال زكريا: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1985، ص172.

(3) ينظر: فاطمة الطبال: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص 79.

والواقع أن جاكبسون قد اتكأ في تمييزه السداسي الذي اقترحه للوظائف اللغوية في الأساس على شارل باليه، على الرغم من أن بالي يقابل – في المقام الأول – بين الوظيفة التعبيرية والوظيفة المرجعية [1]. هذا التشابه في التمييز بين الوظائف الست هو الذي جعل الأسلوبية البنيويـــة لجاكبســـون لا تختلف كثيرا عن الأسلوبية الوصفية أو التعبيرية لشارل باليه، والشيء الذي أدى إلى تعميق التشابه بينهما أكثر هو اتكاؤهما على الإرث السوسيري.

إن اهتمام جاكبسون بالوظيفة الشعرية جره – ومن دون هوادة – إلى ضرورة البحث عن المعيار اللساني يمكنه من معرفة هذه الوظيفة، حيث عمل على تهيئة الأدوات اللازمة لكل فعل لفظي. وفي هذا السياق يذكرنا جاكبسون بنمطين أساسيين للترتيب، وهما الاختيار والتأليف "إن الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابه والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية"[2]

إذن فعلاقة المشابهة هي التي تتحكم في محور الاختيار، بينما تتحكم علاقة المجاورة في محور التأليف، وعلاقة المشابهة هي مجمل العلاقات النظامية التي تتخذ فيها الألفاظ في سلسلة غيابيا، بينما تكون علاقة المجاورة هي مجموعة الروابط المركبية التي هي تأليف سطري ذو بعد واحد، وتتشكل حضوريا، وطبقا لهذا يصبح عمل الوظيفة الشعرية من إسقاط المشابهة على المجاورة، وعلى مستوى آخر وانطلاقا من آلية التشكيل اللغوي كما هو في محوري التأليف والاختيار وتتحكم علاقتي المشابهة والمجاورة فيهما على التوالي.

وقبل العبور إلى مختلف الانتقادات التي وجهها النقاد لمفهوم جاكبسون لعناصر التواصل لاسيما الوظيفة الشعرية نود إبراز مقصود جاكبسون من صيغة الاختيار والتأليف باختصار هما مبدآن أساسيان للخطاب، فالمتكلم يقوم باختيار أحد المرادفات المتاحة والمتنوعة، ثم يسند إليها أحد المرادفات الأخرى من مجموعة أخرى، والتأليف

---

(1) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 92.

(2) جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 33. ثم ينظر حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 121.

يعتمد على مقدرة المتكلم نفسه في إنتاج الجملة، ويحدد جاكبسون البنية الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور الترتيب [1]. هنا يتجاوز مبدأ التماثل مهمته المحصورة في محور الاختيار ليطلع بدور أساسي أخر في محور التأليف، إنه ارتقاء التماثل إلى رتبة المكون لمتواليات لغوية، وأكثر من هذا ارتقاؤه إلى رتبة المكون لمتواليات لغوية فنية، أي متواليات شعرية.

ولعل أهم شيء في انتقادات روبرت شولز لنموذج الوظائف الست لجاكبسون هو ما اصطلح عليه شولز بعدم الكفاءة المصطلحية، فجاكبسون في تصور شولز كان قد استخدم مصطلح (رسالة) بمعنيين مختلفين، مرة بمثابة (معنى) ومرة أخرى بمثابة (شكل لفظي)، والرسالة إشارة تدل على الصيغة اللفظية ومضمونها الدلالي، هذا وقد تجاهل جاكبسون الفرق بين الاتصال المكتوب والاتصال الشفوي، فمن الممكن في الاتصال الشفوي أن تبرز عناصر الاتصال التي يتضمنها نموذج جاكبسون [2]. غير أن الوظائف اللغوية عنده لا تحيط بمجمل استعمالات الرسالة اللغوية، وهنا يضاف إلى عدم الكفاية المصطلحية لنموذج جاكبسون طعن آخر مفاده أن نموذجه التواصلي غير شمولي وهو يسقط من حسابه أو يتجاهل بضع وظائف أخرى[3].

وتتضح فكرة اللاشمولية عند جاكبسون في دراساته التطبيقية، حيث عزا جاكبسون تنوع الأجناس الشعرية وخصوصيتها إلى مساهمة الوظائف اللغوية الأخرى مع الوظيفة الشعرية المهيمنة، في شكل نظام هرمي متنوع، ونتيجة لهذا نجد مساهمة الوظيفة المرجعية في الشعر الملحمي، إلى جانب الوظيفة الشعرية لأنه يشد على ضمير الغائب، ومساهمة الوظيفة الانفعالية إلى جانب الوظيفة الشعرية[4]. لأنه يركز على ضمير المتكلم ومساهة الوظيفة الإفهامية إلى جانب الشعرية، في شعر ضمير المخاطب الذي يمتاز بسمة إلتماسية إذا كان ضمير المتكلم تابعا لضمير المخاطب وسمةوعظية إذا كان ضمير المخاطب تابعا لضمير المتكلم[5].

---

(1) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 99.

(2) روبرت شولز: البنيوية في الأدب، ص39.

(3) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 92.

(4) جاكبسون: قضايا الشعرية، ص51.

(5) المرجع السابق، ص32.

ويرى حسن ناظم أن: "هذه التعميمات التعسفية نسبيا (...) لا تؤدي كفايتها التطبيقية، ومن الضروري أن أنبه على أن هذه المساهمات الوظيفية جاءت متلائمة مع ما ناقشه جاكبسون من أجناس شعرية مختلفة (الملحمة، الشعر الغنائي، شعر ضمير المخاطب الوعظي والالتماسي)، فمساهمات الوظائف اللغوية وربطها بالوظيفة الشعرية عبر استجلاء الضمير في النوع الشعري، أمران يتعذر ممارستهما في الدراسة، إذا ما استثنينا توضيحات جاكبسون نفسه في الأجناس التي ذكرت. ومكمن تعثر هذا المنظور هو الشعر المعاصر وبعض الكتابات الأدبية التي لا تعد – رسميا – شعرا"[1].

وتبقى هيمنة الوظيفة الشعرية في الشعر الموزون الذي درسه جاكبسون مع ملاحظة اعتنائه بالوظائف الثانوية الأخرى، فهو لم يشغل بهيمنة الوظيفة الشعرية خارج الشعر الذي اتخذه "مادة" تطبيقية. إن المنطقة الشعرية التي رصدها جاكبسون تتجاهل كثيرا الأنواع الفنية المكتوبة الأخرى التي تتوفر على الوظيفة الشعرية، وربما تكون "قصيدة النثر" أشد شاخص يقف إزاء فرضية جاكبسون وكذلك الأمر مع بعض الكتابات الصوفية العربية. ولا يقتصر نقد تطبيقات جاكبسون على هذه الزاوية فحسب، فالوصفية الطاغية في شعريته أوقعت تطبيقاته "في شيء من الميكانيكية العقيمة في إغراقه بالوصف الأسلوبي الذي يقوم على رصد إحصائي شامل لكل أبنية النص النحوية والبلاغية وكل تركيباته اللغوية، مما جعل بعض دراساته مجرد بيانات إحصائية كما يتضمنه النص من هذه التراكيب التي يفترض جاكبسون أنها تشرح لنا أسباب الإبداع الفني"[2].

إن اعتناق جاكبسون للوصفية اللسانية في تضافيها مع مختلف الأبنية النحوية والبلاغية أمر أدى به على اختزال بنية الخطاب الأدبي إلى تقدير مفرط للمقولات النحوية، حيث ثمة شيئا مجهولا لا يتشكل منه الشعر، وعملية إخضاع الشعرية إلى اللسانيات لا تؤدي إلى الكشف عن هذا المجهول هذا من جهة. ومن جهة أخرى، فإن جاكبسون يميل لأن يجد التماثلات المنظمة نفسها في القصائد المختلفة التي حللها، ولهذا فإن فرضيته تتجاوز كون الوظيفة الشعرية تنتج التماثل كوسيلة شعرية ونستطيع

---

(1) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 93.

(2) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير، ص 76.

أن نجد تماثلات لا تحصى في أية قصيدة. هذه مجمل المزالق التي وقع فيها جاكبسون في تأسيسه للشعرية وهو تأسيس قاده إلى اكتشافات جديدة في حقل الشعرية اللسانية والأسلوبية.

ولم يتحدث جاكبسون عن عناصر التواصل والوظيفة الشعرية فحسب، بل نراه تحدث عن قضايا أخرى من خصوصيات الشعرية، كقضية الغموض واللغة الشعرية والصورة والموسيقى والقافية. يقول جاكبسون عن خاصية الغموض:"إن الغموض خاصية داخلية ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها، وباختصار فإنه لازم للشعر"[1]. وينتج هذا الغموض من تلاحم النصوص الحديثة بالنصوص القديمة "فالنص الشعري هو عبارة عن مفردات قديمة تلتحم فيما بينها بعلاقات جديدة ومبتكرة، ومن هنا تأتي الغرابة في الشعر"[2].

أما فيما يتعلق بجوهر اللغة الشعرية، فقد تبنى جاكبسون مفهوم شلوفيسكي القائل:"إن جوهر اللغة الشعرية ليس في التنميق وإنما في تلك النوعية التي تنعش الفكر والتي يقوم الشعر بواسطتها بفصل صورة، أو موضوع متداول من سياقه المعتاد ليحوله إلى شيء جديد"[3]. ويرتكز الخلق الشعري بالصور عند جاكبسون على محورين اثنين هما: الاستعارة والمجاز المرسل، فالاستعارة: قد اكتسبت أهمية كبرى منذ القدم وسمية بملكة الصور البيانية وتعمل خاصة على المحور الاستبدالي، أما المجاز المرسل فيعمل على المحور النغمي وهو يعتمد على عملية ذهنية ينتقي العقل فيها وحدة معينة من الوحدات التي يتضمنها مفهوم الكلمة[4]. وقيام الشعر على أحد هذين القطبين وكيفية صياغة الصورة الشعرية هو ما يميز شاعرا على شاعر آخر، فالمعاني مطروحة لدى الجميع، إلا أن طريقة التعبير مختلفة من شاعر إلى آخر.

كما اعتنى جاكبسون بالصورة الشعرية وبعلاقتها بالسياق بهدف تفهم النص وتفهم بنيته الكلية وتبقى الغاية الأصلية من تحليل النص التوصل إلى معرفة عالم

---

(1) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص57.

(2) ينظر فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص 79.

(3)(4)المرجع نفسه، ص 80.

الشاعر ورؤيته وتفاعله مع العالم وموقفه منه[1]. إذا كانت الموسيقى في تصور جاكبسون غير قادر على التعبير عن أي شيء كان سواء أكان ذلك شعرا أم نصرفا أم حالة نفسية... فإن التعبير لم يكن أبدا صفة ملازمة للموسيقى[2]. إلا أن جاكبسون كان من المهتمين بالحركة النغمية (الإيقاع) في القصيدة، ولاسيما في دراساته الأسلوبية، وهذا ما صرح به عدنان حسين قاسم[3].

وهكذا فإن الموسيقى في تصور جاكبسون كالشعر ليس لها هدف خارج المرسلة وإنما هدف المرسلة فيها هو المرسلة بحد ذاتها، فالمرسلة الموسيقية تعبر عن نفسها وهي إذن لا تعبر عن شيء مضمر في داخلها ولا عن عواطف وانفعالات ومشاعر، كما يتوهم البعض، وقد عبر هاشليف عن هذه الفكرة بقوله:"إن الفكرة الموسيقية غاية في ذاتها وليست وسيلة للتعبير عن المشاعر والأفكار"[4]. أما القافية فهي تكرار لبعض الفونيمات، فتتبع بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تجمعها والفرق بين الصنف الشكلي والتطبيق النحوي يمكن أن يرتفع بواسطة القافية، فالبنية الشعرية، إذن تعتمد على مبدأ التوازي، وهذا ما يؤمن جمالية الشعر ويساعد الذاكرة على حفظه، ومن هنا يأتي الإيقاع، وهو عند جاكبسون ومدرسة براغ بشكل عام عنصر تقترن به عناصر صوتية وظيفية أهمها التكرار[5].

من خلال ما تقدم نلاحظ أن الشعرية عند جاكبسون قد تأسست في فضاء لساني وفي شعرية لسانية وأسلوبية وسيميولوجية بامتياز بل هي شعرية بنيوية أحيانا أخرى. ولا نتعجب من هذه الفصائل المنهجية التي ارتدتها شعرية جاكبسون لأن صاحبها، قد ولد شكلانيا، كان من أقطاب حركة براغ، ثم أصبح فيما بعد شكلانيا، فأسلوبيا في تأسيسه للأسلوبية البنيوية .

---

(1) ميشال زكريا: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، ص175.

(2) ينظر: فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص 100.

(3) ينظر: عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص 140.

(4) ينظر فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص 101.

(5) المرجع نفسه، ص 77.

والشعرية عند جاكبسون هي خلاصة لمجموعة من الماهيات الجزئية المرتبطة بعالم الشعر، هي اتحاد بين عناصر التواصل والغموض واللغة والصورة والموسيقى وما إلى ذلك من العناصر الأخرى. وبرغم الانتقادات الموجهة لجاكبسون فيما يخص الوظيفة الشعرية وعناصر التواصل وثنائية التأليف و الاختيار ، إلا أن جاكبسون يبقى واحدا من أهرامات النقاد المحترفين للتأسيس للشعرية الغربية الحديثة.

### 2-3. الشعريـــة عند جـــان كوهيـــن:

لقد تأثر جان كوهين في تأسيسه لعلم الشعرية بمبدأ "المحايثة" في صورته اللسانية فهو أراد لشعريته أن تصطبغ بصبغة علمية يقرأ من خلالها المنتوج الشعري وما يكتنزه هذا المنتوج من جماليات أسلوبية، يقرأ بنظرة وصفية عمودية، تحاشي مسألة وضع النص الشعري في سياقات غير لغوية قائلة ولعل هذا ما أشار إليه حسن ناظم في معرض حديثه عن شعرية كوهين فهي يد ذات اتجاه لساني، ولحرص كوهين على أن يكسب شعريته علمية معينة، حتم عليه أن يستثمر المبادئ اللسانية، وقد اقترح – كيما تكون الشعرية علما – المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علما أي مبدأ (المحايثة) أي تفسير اللغة باللغة نفسها[1]. هذا التضايف بين الشعرية واللسانيات في أطروحات كوهين لا يخلوا من تضايف آخر بين الشعرية والأسلوبية ويبدو ذلك جليا في تعريف كوهين للشعرية بوصفها:"علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبية"[2].

لكن كوهين يركز كثيرا على خاصية الانزياح في الشعر لأن الشعر حسب تصوره هو:"علم الانزياحات اللغوية"[3] هذا التداخل بين حقل الشعرية والأسلوبية لايجب أن يوهم القارئ بفكرة التماثل بينهما "فثمـــة فرق بين الأسلوبية والشعرية يتبـــدى للوهلة الأولى عند مطالعة الحقليـــن النقديين، فالأسلوبيـــة تعنى بدراسة خصائـــص أو قوانين نص أدبي ما(...)؛ أي ما هو متعين، وغير تجريدي أما الشعرية فهي نظرية الأدب التي تعنى بدراسة القوانين العامة للصوغ الأدبي أو دراسة ما هو

---

(1) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 113.

(2) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 15.

(3) المرجع نفسه، ص16.

متعال(...) وغير متجسد في نص بعينه، ومستخلص من تراكم النصوص الأدبية عبر التاريخ..." [1].

وبرغم هذا الفرق تبقى الأسلوبية زاوية من زوايا النظر لعلم الشعرية، بل إن الشعرية هي مادة هذا النظر، وخلاصة عصارته الجمالية. إن طغيان النزعة العلمية على الفضاء النظري لعالم الشعرية في تصور جان كوهين جعل الشعرية لديه تشغل عالما ضيقا، هو عالم الشعر، بحديه الصوتي والدلالي، ففي ضوء هذه المعادلة الجبرية يأتي مفهوم كوهين لشعرية القصيدة النثرية والشعرية على حد سواء، فضيق مجال الشعرية ينبعث من قوله:"الشعرية هي العالم الذي يجعل من الشعر موضوعا له"[2]. وإذا كانت اللغة قابلة للتحليل على مستويين اثنين، الصوتي والدلالي[3]،فإن الشعري يتعارض مع اللغة النثرية من خلال خصائص موجودة في هذين المستويين.

وإذا كان الجانب الصوتي واضحا في الشعر، فإن الجانب الدلالي يحتوي أيضا على خصائص يمتاز بها الشعر، حاولت البلاغة أن تحددها. وتبعا لذلك فإن كوهين يميز بين ثلاثة أنماط من القصائد:

1-القصيدة النثرية:أو (القصيدة الدلالية) وتركز على الجانب الدلالي مع إهمال الجانب الصوتي.

2-القصيدة الصوتية: (النثر المنظوم)، وهي تركز على الجانب الصوتي مع غياب الجانب الدلالي.

3-القصيدة الصوتية/الدلالية، أو (الشعر التام)، وهي التي تتوفر على خصائصها الصوتية والدلالية في آن واحد. [4]

(1) بشرى موسى صالح: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، ص287.
(2) جان كوهين: بنية اللغوية الشعرية، ص9.
(3) المرجع نفسه، ص11.
(4) المرجع نفسه، ص12.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وانطلاقا من التعارض الذي يقيمه كوهين بين الشعر والنثر، يصل كوهين إلى تحديد مفهوم مركزي عنده، هو مفهوم (الإنزياح)، حيث يمكن أن تعد القصيدة انزياحا قياسيا إلى اللغة العادية[1]، ويتخذ الانزياح عند كوهين طابعا تعميميا، حيث يقوم بسحبه على كل مكونات القصيدة، لتتحول هذه الأخيرة إلى انحراف عن القاعدة. إن هذا الانحراف الذي يطرحه كوهين يتمظهر في بنية اللغة الشعرية للنص وهو الذي يسميها بطابع الشعرية، ومن ثمة تصبح اللغة الشعرية واقعة أسلوبية بالمعنى العام.

وما يصل إليه كوهين هو أن الشعرية في النهاية ليس سوى جنس لغوي، وأن الشعرية هي أسلوبية الجنس، التي تبحث عن الخصائص المكونة للغة الشعرية[2]. إن نظرية الإنزياح تتخطى في خرق الشعر لقانون اللغة، وهو الخرق الذي يمنح النص الشعري شعريته الأسلوبية؛ "لأن الأسلوب حقيقة يعتبر غالبا – مجاوزة فردية – طريقة في الكتابة خاصة بمؤلف واحد..." [3]. فلغة الشعر تشذ في استعمالها مبدأ من المبادئ اللسانية، غير أنه في لغة الشعر – لا يكتفي بالانزياح، لابد من وجود قابلية على إعادة بنائها على مستوى أعلى، وإلا فإن اللغة المنزاحة، وليس بمقدورها أن تصنع قابلية على بنائها ثانية، تتخطى العتبة التي تفصل بين المعقول واللامعقول لتندرج ضمن الخطأ غير القابل للتصحيح، على عكس لغة الشعر التي تكون محكومة بقانون يعيد تأويلها مرة أخرى.

هذه اللغة المنزاحة ينعتها كوهين باللغة العليا، لغة تتسم بالغموض لأن معرفة المعيار الذي تنزاح عنه اللغة الشعرية ليس أمرا ميسورا لاسيما إذا ما ارتبط الأمر بفترات متباينة من تاريخ اللغة، وتبعا لذلك يرى بسام قطوس:"أن المنهج المتبع في مسألة تمييز الشعرية من خلال الانزياح وحسب لا يمكن إلا أن يكون منهجا مقاربا فيكون النثر هو اللغة الشائعة فمن الممكن إذن مواجهة الشعر بالنثر، فيكون الثاني معيارا لنقد الأول وإنزياحا عنه. وربما الأمر أكثر صعوبة حين نجد بعض ملامح الشعرية تتحقق في النثر: رواية، قصة وإن تكن شعرية الرواية أو القصة تختلف عن

---

(1)جان كوهين: بنية اللغوية الشعرية، ص15.

(2) المرجع نفسه، ص16. ثم ينظر عمر محمد الطالب: مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، ص 233.

(3) جان كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، ص 36.

شعرية الشعر"[1]. وإذا كانت الاستعارة مظهرا مهما من مظاهر الانزياح يقع من الكلام على محور الاختيار فيه أي بمقابلتها بما ليست هي منه، فإن عدول الكلام الشعري عدولا يقع على محور الاختيار أي بمقابلته بما ليس هو منه في مستويات الصوتية والدلالية.

وقد شكّك ريفاتير في جدوى المعيار، لارتباطه بالقارئ فالقارئ يحدد العدول على وفق ما يعتقد أنه معيار[2]، وقد عوض ريفاتير مفهوم المعيار الذي نقده بنوعي السياق الذي اقترحهما[3] فيصبح المعيار مطردا، بينما يدل العدول أحيانا، ولا يدل في أحيان أخرى، وكان من المقرر أن يدل العدول دائما تبعا لاطراد المعيار. ثم إن نظرية الانزياح، في تصور ريفاتير هي نظرية عاجزة عن تفسير بعض الأساليب العادية (السهل الممتنع مثلا) التي لها من الخصائص البعيدة عن الانزياح ما يؤهلها من الاندراج ضمن الأساليب الأدبية.

ويرى حسن ناظم أن هذه الانتقادات الموجهة من ريفاتير لنظرية الانزياح لدى كوهين، مردها إلى الصراع القائم بين الأسلوبية والشعرية، فقد اعتقد ريفاتير بعدم جدوى كل مفاهيم الشعرية، وليس مفهوم الانزياح فحسب، ولأن مفاهيم الشعرية تتصف بالتجريد فلا تمكن من الكشف عن الخصائص الخصوصية للنص الأدبي، لأن كل نص أدبي يمتلك خصوصيته الجمالية الفردية[4]. هذا التبرير لانتقادات ريفاتير، لم يمنع حسن ناظم من إعطاء وجهة نظره في نظرية الانزياح، التي اعتنقها كوهين، فهذه النظرية هي التي أوقعت كوهين في التجزيئية وغيبة من مقارباته للأسلوب شعرية النظرة الشمولية لبنية النص الشعري[5].

---

(1) بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي،ص 204.

(2) ينظر: حماد صمود: الوجه والقفى، في التلازم بين التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس،ط1، 1988، ص 150. ثم ينظر حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 117.

(3) المرجع نفسه، ص 171.

(4) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 118.

(5)المرجع نفسه، ص 111.

وإذا ما ألقينا نظرة خاطفة على الأنماط التي حددها كوهين للشعرية فإننا نجده ، قد حصرها في ثلاثة أنماط، مستندا في ذلك إلى مستويين من مستويات التحليل اللغوي، وهما الصوتي والدلالي. وقبل جدولة هذين الصوتين، نشير إلى مستوى لغوي اخر هو المستوى التركيبي الذي ربطه كوهين بالانزياح، فالانزياح التركيبي يمثل عند كوهين نوعا من أنواع الإنزياح السياقي، الذي يحدث على مستوى الكلام، بمفهومه السوسيري، ويمثله التقديم والتأخير في الشعر بخرق هذا الترتيب[1]. وفيما يلي جدول خاص بأنماط الشعرية عند كوهين في ضوء المستويين: الصوتي والدلالي.

السمات الشعرية (2)

| الجنس | الصوتية | الدلالية |
|---|---|---|
| قصيدة نثرية | - | + |
| نثر منظوم | + | - |
| شعر كامل | + | + |
| نثر كامل | - | - |

ويسمي كوهين القصيدة النثرية (قصيدة دلالية) لتركها الجانب الصوتي غير مستغل شعريا، وللدلالة على أن العناصر الدلالية كافية وحدها لخلق جمالية ما، ويستدل – عبر هذه العناية بالمستوى الدلالي – على أن قصيدة النثر موجودة شعريا، على الرغم من أنها تبدو "شعرا أبتر" لإهمالها الإمكانات الصوتية.

ويسمى الصنف الثاني "قصيدة صوتية" لتضمنها الوزن والقافية، في حين أنها – دلاليا – لا تعدو أن تكون نثرا، فالنثر المنظوم ليس له أي وجود شعري، وإنما موسيقى فحسب. أما الشعر فيتحقق عندما تتوحد الإمكانيات الصوتية والدلالية في خلق النص، ويسمى هذا (الشعر الصوتي الدلالي) أو (الشعر الكامل)، وهو النمط الذي تبنى عليه نظرية كوهين، ولكن لكي يبلغ الشعر تكامله المنشود لابد أن يستنفذ كل أدواته

(1) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 118.

(2) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 12.

ومن هذه الأدوات أو بالأحرى أهمها المستويان الصوتي والدلالي. وهذا لا يعني أن كوهين يفرق بين الشعر والنثر من زاوية الوزن فالتفريق بين هذين الكونين يكون عن طريق تضافر المستويين معا الصوتي والدلالي.

إن مسألة الفرق بين الشعر والنثر – في تصور كوهين – هي ليست مسألة وزن أو إيقاع لأن الإيقاع "يوجد في النثر، وبين النثر الإيقاعي والوزن الإيقاعي لا يوجد أي فرق على الإطلاق"[1]. وتبعا لذلك يقترح كوهين أن يكون التمييز بين الشعر والنثر لغويا، يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات أنفسها من جهة أخرى[2]. إن الشعر انزياح أو انحراف عن معيار هو قانون اللغة، إلا أن هذا الانزياح ليس فوضويا، وإنما هو محكوم بقانون يجعله مختلفا عن المعقول، أما الانزياح المفرد الذي يستعصي على التأويل فتسقط عنه السمة المميزة للغة ألا وهي (التواصل)، وإذا كان الانزياح يخرق قانون اللغة في لحظة ما، فإنه لا يقف عند هذا الخرق وإنما يعود في لحظة ثانية ليعيد إلى الكلام انسجامه ووظيفته التواصلية[3].

وليس المقصود بخرق اللغة محاكاة قواعد النحو والتركيب والقفز عليها،وإنما ما يستخدمه الشعر من آليات تخرج باللغة عن الخطاب العلمي، والخطاب النثري، وإذا كانت اللغة، على سبيل المثال تعمل على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة [النقط والفواصل]، فإن الشعر يعمل على خرق هذا الترابط عن طريق التضمين بمعناه الواسع: اختلاف الوقفة الدلالية والتظمنية. وإذا كانت اللغة النثرية تعمل على ضمان سلامة الرسالة بترتيب ما، فإن الشعر يعمل على تشويشها بالتقديم والتأخير.

وإذا كانت اللغـــة العادية تسند إلى الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل أوبالقـــوة، فإن الشعر يخرق هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهـــودة من مثل: السماء ميتة، والجبال تبكي، والأرض تغني، وهكذا دواليك[4]. ولعل كوهين

---

(1) جان كوهين: النظرية الشعرية، ص 76.

(2) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 49.

(3) المرجع نفسه، ص 60.

(4) المرجع نفسه، ص 7.

بهذه الآراء يكون قد أوضح ما للغة من دور، وما للشعر من دور آخر، حيث اعتبره قوة ثانية للغة، وطاقة سحر وافتتان[1]. وإذا كان كوهين يرى أن الشعرية هي:"ما يجعل من نص ما نصا شعريا"[2]، فإن الغموض يعد واحدا من الخصائص الجوهرية لشعرية النص؛ لأن:"كل شيء غامض من خلال كونه شعرا"[3]. وتبعا لذلك فإن كوهين عمل على دحض أسطورة الغموض مادام الغموض في الشعر، لا يمكننا وعينا من الوصول إليه، وأكثر من هذا فإن الغموض ظاهرة إيجابية لأنه كهف لميلاد المعرفة الشعرية الحقة، فالركام المعرفي والثقافي الذي غلفت به النصوص الشعرية هو الذي أدى إلى إضفاء صفة الغموض عليها.

وهكذا يتضح أن الشعرية التي نادى بها كوهين هي شعرية أسلوبية تقوم على منطق الانزياح، انزياح لغوي يمس ثلاثة مستويات كبرى، المستوى التركيبي والصوتي والدلالي، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص، حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر بالاستناد إلى الوزن، بقدر ما كان الاستناد إلى تضافر هذين المستويين، وإن كان الغموض يمثل قيمة إيجابية في تصور كوهين فما ذلك سوى خاصية أخرى من خصائص الشعر عنده. ويبقى الانزياح عاملا من عوامل توليد الغموض في الشعر، لأن التركيب الجديد للكلمات وفي ضوء علاقات جديدة هو الذي يحول العبارة الشعرية والنص الشعري إلى إشعاع دلالي مكثف.

---

(1) ينظر:جان كوهين: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ص 259.

(2) المرجع نفسه، ص 260.

(3) المرجع نفسه، ص 414.

## 3- الشعرية في كتابـــات الشعراء النقاد الغربيين:

### 3-1. الشعرية عند شـــــارل بودليـــــر:

يأتي مفهوم شارل بودلير للشعرية في سياق حديثه عن الحداثة، وما تشغله من مبادئ، إذا ما تضافرت وتألفت بعضها رقاب بعض فإنها في النهاية تعطينا الرحيق المصفى لمفهوم الشعرية الحداثية، وهي شعرية طالما عمل بودلير على التأسيس لها في فضاء الرمزية الفرنسية. وسنحاول في الفقرات التالية اجتثاث مفهوم لهذه الشعرية من خلال تشظي مهادنها بدءا بتعريف الحداثة مرورا بعناصرها الأخرى كالثورة عن الواقع والعادة أو الروتين والخلق أو الكشف والتنبؤ والغموض ولعل أخصب مبدأ عند بودلير في تأسيسه للشعرية هو مبدأ الحداثة في علاقتها بالزمن، أو لحظة الأبدية.

إن تحول الحداثة في أطروحات بودلير وغيره، إلى إطار معرفي لفهم الشعرية حيث حاول مطاردة مستحيل الشعر من خلال مطاردته لمستحيل الحداثة حين أدرك أنها لحظة هاربة، يقول :"الشعر الحديث هو العابر والهارب"[1]. فكأن الحداثة هي لحظة هروب وانقلاب من الواقع المرئي والبحث عن واقع آخر جديد، وتبعا لذلك فإن الشاعر الحداثي تجده يحول الواقع المرئي إلى واقع شعري تتحول فيه الكلمة أو اللفظة إلى أدم جديد يسمي الأشياء تسميات جديدة. الحداثة لا ترتبط بزمن معين، فهي تقفز على جبهات العصور، وزمنها ليس هو الماضي أو الحاضر ولا حتى المستقبل مادام المستقبل يتحول إلى حاضر كما يتحول هذا الحاضر إلى ماضي.

وتبعا لذلك فإن الحاضر الذي تريده الحداثة، هو لحظة انتقال إلى زمن ما بعد المستقبل، وهذا يعني أن الشعرية الحداثية عند بودلير تحمل تيديما مستمرا أو دوريا للأشكال والصيغ. إن الحداثة الشعرية بهذا التصور تتجاوز نفسها باستمرار وتصححها، ولو بالتناقض معها، أي تمتلك في ذاتها سمة الحركة الدائمة المستمرة اللانهائية، الحركة العابرة أبدا، وهو تمركز يذكر بفكرة "المركزية المنطقية" Logocentrism عند دريدا ونقده لها. بل يغري بالقول أن مفهوم هذه المركزية المنطقية قد ارتوت من

---

(1) ينظر: محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، القاهرة، مج 4، ع ، أبريل، 1984، ص 12.

مفهوم "اللحظة" الحداثية بوصفها نفي للثبات وسعي دائم للتحول، لأن الحداثة الحقيقية هي:"حداثة التناسل المتسارع في المفهوم الغالب (...) فهي نفي للنماذج ولا تطمح إلى مثال"[1].

الشعرية الحداثية عند بودلير هي تخطي للنموذج وهو واحد من الذين مقتوا عاداتهم وتقاليدهم فثاروا على تلك العادات والتقاليد في مقتهم للروتين في مطالبتهم المستمرة بالتجديد، يقول والقول لبودلير:"أتمنى أن أرى مراعي حمراء واشجار زرقاء"[2]. فليس ثمة مراع حمراء في الوجود العيني أو في المتخيل الوجودي، وليست ثمة أشجار زرقاء في العالم الطبيعي، ولكن ثمة تلك الألوان في العالم البودليري، عالم التخيل والرؤيا، فهذه الصور هي من الذات البودليرية وليس من ذات الوجود.

ويرى بودلير أيضا:"الحداثة تتكلم العالم"[3]. وهنا يريد أن يقيم علاقة مصافحة وصداقة واتحاد بين قصيدة الحداثة والعالم بكل أوجاعه وأوضاره، أوجاعه السياسية وأوضاره الاقتصادية وأرجاسه الثقافية والحضارية هذه هي القصيدة العالمية التي ارادها شارل بودلير، قصيدة لا ترتبط بمجتمع معين أو شعب واحد أحادي أو قومية ما. إنها قصيدة عالمية تتخطى النبرة الاجتماعية والنغمة الوطنية والروح القومية. هنا تتحد القصيدة بالعالم فيتحول العالم إلى قصيدة، فكأننا نرى ذاتنا وذات الآخرين من خلال القصيدة، وصدق نزار لما قال:"تحت كل كلمة لغم ووراء كل فاصلة أو نقطة مجهول جديد"، فهذه الألغام والمجاهيل ليست نظريات أحصاها نزار أو عدها عدا بل هي عالميات. وقد قال بودلير بالكشف ومعناه أن القصيدة الكشفية هي القصيدة التي تكشف لك عالما جديدا، عالما بكرا والكشف من مقولات الرمزيين الفرنسيين وإن طوفت جذوره في مقولات الشعراء الصوفيين القدامى.

لقد حلق بودلير في عوالم الأحلام ومزج بينها وبين الحياة الواقعية حيث يرى أن الفن الخالص هو:"خلق شعر مؤثر يحوي في الوقت نفسه الموضوع وصاحبه، كما

---

(1) ينظر: عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر والياات التأويل، ص 82.

(2) ينظر: عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1972، ص33.

(3) ينظر: عبد الله حمادي: قضية الحداثة، محاضرة ألقيت على طلبة الدراسات العليا، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 1996.

يحوي العالم الخارجي للفنان والفنان نفسه"[1]. إن بودلير يرجع الشعر بما أنه يمثل فن إلى خلق أو سحر، هذا السحر الذي أطلقه العرب القدماء على الشعر والذي وسم به الرسول -صلى الله عليه وسلم- البيان في قوله:"إن من البيان لسحر" من تراكيب الشاعر غير العادية وبتحليقه في عالم الخيال والغوص في عمق الأشياء يسمو الشعر أو الفن إلى عالم السحر المؤثر في إحساساته العميقة، وبصيرته الفذة ورؤيته الثاقبة يضيء جوانب الأشياء المعتمة التي لا يدركها الناس فيجمع بذلك بين عالمه والعالم الخارجي، لأن مهمة الشاعر"أن يقرأ الغيب، وأن يفكك سحر ما لا يدركه البشر العاديون"[2].

إن الحداثة البودليرية تقوم على رؤية فلسفية تهدف إلى استقرار الواقع بالعين الثالثة، فمن انعكاس الواقع على مرآة النفس يكون التحليل الذي يعتمد على الخيال الواسع والحدس القوي النافذ إلى غياهب المكونات ليخرجها ويفككها ويجعل منها تحفة وأبهة سحرية وقصيدة كشفية تحمل الجديد دائما. وإذا كان الرمزيون يرون في غموض الشعر قيمة جمالية وفنية لا يرونها في الوضوح، فإن بودلير هو الأخر اعتبر الغموض شرطا من شروط الشعر ومرتكزا من مرتكزاته يقول:"شيئان يتطلبهما الشعر: مقدار من التنسيق والتأليف ومقدار من الروح الإيحائي أو الغموض ليشبه مجرى خفيا لفكرة غير ظاهرة ولا محدودة. والشعر الزائف هو الذي يتضمن إفراطا في التعبير عن المعنى، بدلا من عرضه بصورة مبرقعة، وبهذا يتحول الشعر إلى نثر"[3].

ولعل هذا الغموض هو الذي أدى بالرمزيين إلى التعالي عن شعر الإخبار والسرد، والكتابة بلغة واضحة مفهومة نزولا إلى جهل القارئ. وتبعا لذلك فإن الحداثة البودليرية لا تسعى إلى نقل خبر يقين أو حقيقة ثابتة، لأن هم البحث عن الحقائق لم يعد مقصدا من مقاصد الحداثة الشعرية. والحقيقة التي تبحث عنها قصيدة الحداثة هي حقيقة فنية وإن كانت هذه الحقيقة تؤخذ من الواقع، فالحداثة تسعى إلى تشويهها، عن طريق البحث في عوالم التجريد.

---

(1) ينظر :هنري بير: الأدب الرمزي، ترجمة هلري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1981، ص 22.

(2) المرجع نفسه، ص 21.

(3)ينظر: عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص 102.

هكذا يتضح لنا أن الشعرية عند بودلير هي شعرية لا ترتبط بزمن معين، تقوم أساسا على مبدأ الثورة عن العادات والتقاليد المتشكلة من الواقع المرئي. إنها شعرية التمرد والكشف، والخلق المستمر والقيمة الجمالية للشعرية عند بودلير تمجد الغموض وتدافع عنه، فتظافر هذه المبادئ وانصهارها في بوتقة الحداثة هو ما يخلق الشعرية عند بودلير.

### 3-2. الشعرية عند رامبو:

ونلتقي بالشاعر الحائر رامبو في بحثه عن كيمياء الكلمة وعن الأشكال الجديدة وفي فوضى المجهول، ليجعل من شعريته شعرية حداثية مطلقة على حد قوله في قصيدته "فصل في الجحيم" علينا أن نكون حداثيين مطلقا. لا مجال بعد للأناشيد فلنحافظ على الخطوة المكتسبة[1] إن رامبو يخرج الشعر من نطاق الأناشيد ويرمي به في حضن الحداثة ويجعل من الشاعر ورشة متنقلة ،إذ عليه أن ينفتح ويمتلك كل المعارف[2]، فيكون بذلك منفتحا على كل العوالم، يقرأ كف الكون وما يدور فيه من أحداث تمثل:"ظاهرة المجهول تستيقظ في وقتها داخل الروح الكونية"[3] فيحمل بذلك الشعر مهمة الكشف والاستشراف عما هو غامض وخفي في هذا العالم.

وترتبط الحداثة بالرؤيا التي تتخطى قوانين الكون ونظام الأشياء للغوص في أعماق الذات الإنسانية، قصد معرفة ماهيتها والكشف عن روحانيتها. والبحث عن:" ذلك المجهول لا يمكن أن نملأه بالإيمان أو الفلسفة أو الأسطورة"[4]. إنه أكبر من كل التصورات، وكل المفاهيم، يخرج عن نطاق الزمن، ليعيش زمنا أخر، ويخرج عن مدركات الأشياء والحواس، يدرك واقعا أخر وعالما أخر. فتصبح الحداثة عند رامبو شغفا بالمجهول " يؤول إلى تحطيم الواقع"[5]. ليحيا حيات الكشف والمغامرة في سديم العالم الأخر.

---

(1) ينظر: مالكم براد بري، جيمس ماكفارين: ما الحداثة (1890-1930) ترجمة مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ط1، 1987، ص 21.

(2) هنري بير: الأدب الرمزي، ص 28.

(3) المرجع نفسه، ص 28.

(4) (5) ينظر: محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، ص 14.

والشعر لدى رامبو هو ذلك الذي يعمل على تفجير العالم بالمخيلة الطاغية المستبدة التي تنطلق من المجهول وتتحطم عليه"[1]. إن الشعر الرمبوي ينطلق من فكرة الحلم التي غدت إحدى الروافد الأساسية للرمزيين وقد اهتم رامبو بوجوب بناء مادة الشعر بناء حيا كما تمثل في الحلم، الذي لا يعنى به سوى تهيؤات الوهم المنبثقة من اللاوعي، مما يساهم في خلق نوع من الأوهام الغريبة التي تكون منبع الشاعرية الحقة[2]. والحلم عند رامبو يضرب بجذوره في هواجس وذكريات الطفولة، للسمو إلى ما فوق الواقع وهو عملية تأخذ طريقا معقدا يصل إلى مرتبة الهلوسة والهذيان على نحو تتدمر فيه الدلالات[3]. إنها تنم عن دافع داخلي مروع أفرزته مخزونات اللاوعي المرعبة، وهذه الصورة أقرب ما تكون إلى الأحلام التي تعتري الخائف أثناء النوم.

وقد عد رامبو الهلوسة مادة الممارسة الشعرية يقول في " سمياء الكلمة": " لقد اعتدت على الهلوسة البسيطة، وقد كنت أرى بوضوح مجسدا مكان مصنع، مدرسة طبول يتولى شؤونها ملائكة، عربات على درب السماء، صالون في قاع بحيرة ..."[4]. ورامبو في بحثه القائم عن المجهول، وباشراقاته الانفجارية يمثل تجربة من التجارب، التي تشير إلى ما يكتنف الحداثة من غموض وتوتر، حيث أبدع عن طريق التشكيل اللغوي الجديد تحويلات شعرية كثيرة داخل اللغة متوسلا سحر الكلمة وتفاعلاتها الكيميائية". "... إن الشغف بالمجهول يؤول إلى تحطيم الواقع. هذا الواقع المحطم سيكون منذ ذاك العلامة الغامضة على عدم كفاية الواقع، وسيكون أيضا علامة على طابع المجهول المستعصي على الإدراك"[5].

---

(1) ينظر: عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، ص108.

(2) (3) ينظر: محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978، ص 117.

(4) ينظر: ألبيرس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات حوبدات، بيروت، باريس، ط2، 1980، ص 145.

(5) محمد برادة: اعتبارات نظرية، مجلة فصول، ص 81، ثم ينظر: عدنان حين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 275.

يضاف إلى ذلك أن رامبو كان قد اعتمد على اللاوعي في تشكيل قصيدته، فكان الأب الحقيقي للمد السريالي من دون منازع، بل هناك من يرى أن الإنتاج الشعري لرامبو يمثل مقدمة من مقدمات السريالية لسبب ما في متن صوره من تفكك وانخطافات، سحيق يعبر بها، بسبب ما فيه من انجذابات رؤيوية[1]. لقد جاء رامبو ليعيد النظر في الصلة القديمة بين الشاعر والساحر، حيث اكتشف أن هناك علاقة ضرورية قائمة بين الرؤيا والعرافة والسحر. بالإضافة إلى ذلك نلمس تأثر رامبو بالأدب الصوفي والشعوذات السحرية،إذ جعلها إحدى الخصائص التي يقوم عليها شعره، وقد تجلى هذا التأثر من خلال إغراقه في عالم الخيال. "فالواقع عنده قد أصبح يحتمل التعديل والاتساع والتسوية والتمزيق والتوتر بين الأضداد..."[2].

إنه يحاول خلق نسق جديد يغاير النسق المألوف في واقعنا. هذاما جعل الخيال الشعري عند رامبو "يقوم على الحرية الإبداعية المطلقة فيجمع أشتات الواقع المحطم، ويعيد بنائها بناء جديدا متجاوزا العقبات بين المتناقضات والمتنافرات والنشاز مما يؤدي إلى الغموض المطلق أحيانا"[3]. لذلك تميزت صور رامبو خاصة، والسرياليين عامة بابتعادها عن الواقع المادي المحسوس، وهدمهم لأنساقه ونظمه الزمانية والمكانية واكتناز تلك الصور بالعوالم الغريبة. وكان من الطبيعي أن يكون مثل هذا الشعر على درجة عالية من الغموض فهو ينطلق بقارئه إلى عالم المخيلة التي تموج بالألغاز والأسرار. "لأن الرؤيا الشعرية تتكون بفعل عملية سحرية غريبة عن قواعد المنطق وحتى عن قواعد الغريزة، ولذلك ينشأ العمل في ما خفي من حيات الروح"[4]. إنها نوع من اليوقا التي تهدف إلى استكشاف الحيات الباطنية والغوص في عوالمها.

هذا وقد أضاف رامبو إلى نظرية الخيال ما أسماه "بكيمياء الفعل" أي تحرير الخيال من العقل والمادة عن طريق استغلال القيم الانفعالية والصوتية الماثلة في الحروف وهو يتوسل بذلك المبدأ الذي سبق إليه بودلير وهو تراسل الحواس. يقول في إحدى رسائله موضحا هذه الفكرة:"إن الشاعر يجعل نفسه قادرا على الإبصار من خلال

---

(1) ينظر: عبد الرحمان عبد الله قعود: الإبداع في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص 113.

(2) ينظر: عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، ص 135.

(3) المرجع نفسه، ص 140-141.

(4) ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 199.

الاختلاط الواعي واللامحدود لجميع الحواس"[1]. وقد حاول رامبو تجسيد هذه الأفكار النظرية في كتابه "فصل الجحيم"، الذي هو مجموعة من الرؤى الغريبة التي يأباها منطق العقل، ولكننا نندهش بما فيها من جمال غريب، وفتنة غنائية تنبعث من نثر شعري بنغم ظليل في الصوت والإيقاع[2]. وحين تتزود هذه الأصوات بهذه الطاقة الإيحائية، يمكننا أن نبدأ التوفيق بينها في كلمات تستقطب كل هذه الألوان من الانفعالات، فتصبح الكلمة رسالة من الانفعالات بالغة التعقيد.

وفي هذا السياق الإيحائي أصبحت الموسيقى عند رامبو "صورة نفسية" قبل أن تكون نظاما من الإيقاع والنغم، الأمر الذي أدى إلى تحطيم النمط العروضي التقليدي واستبداله بالبيت الحر، الذي لا يخضع لأي قاعدة سوى الانفعال الداخلي، وقد عد رمبو أبي الشعر الحر ومبدعه الأول من خلال إشراقاته وهي قصائد تشذ عن أي نمط شعري متعارف عليه رغم وضوح مسحتها الشعرية[3]. ولما سئل رامبو عن رأيه في الشعر الحر أجاب بأن الشعر الذي يعبر موسيقيا وصوتيا وعاطفيا عن حالة نفسية هو شعر حر[4]. بذلك أصبح الشعر في نمطه الجديد ترجمانا للحياة الباطنية التي لا ترضى بأي قيد أو قانون مما أعطى للشاعر الحرية المطلقة في التعبير عن مشاعره.

من خلال مجمل الآراء التي طرحها رامبو في حديثه عن الشعر يبدو لنا أن تأسيسه للشعرية كان من منطلق حداثي أصبحت فيه الشعرية تقوم على مجموعة من الرؤى الهادفة لاكتناه المجهول والكشف عن الأسرار الخفية بل السفر إلى ما بعد الواقع مادام رامبو اصبح يشعر بعدم كفاية الواقع، وهو الأمر الذي جعل الشعرية عنده ترتدي حلة الغموض، لأنها مرة أخرى شعرية الحلم أو الرؤيا، وقد تحول الخيال إلى وسيلة من وسائل هذا الحلم، حلم متدفق ومنقول بإيقاعات موسيقية صاخبة هي في النهاية انفعالات وأوجاع الإنسان المعاصر.

---

(1)(2) ينظر محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 79.

(3) المرجع نفسه، ص 129.

(4) المرجع نفسه، ص 130.

### 3-3- الشعرية عنـــد مالارميـــه:

نصطلح مبدئيا على الشعرية التي نادى بها مالارميـــه بشعرية الابتكار والأثر، أو الإيحاء وهذا ما نلمحه في سياق حديث جان كوهين عن شعرية ما لارميه:"إنني أبتكر لغة من شأنها أن تفجر شعرية الجذة، أستطيع أن أعرفها بهاتين الكلمتين، أن ترسم أثر الأشياء الذي تحدثه لا الأشياء ذاتها"[1]. إذ يقع الاهتمام – في البحث عن الشعرية – عن الأحاسيس والانفعالات التي تعمل على توقد نار الشعر؛ لأن الشعر في تصور مالارميه "لا ينبغي إذن أن يتشكل من كلمات ولكن من أحاسيس، وكل الكلمات تمحى أمام الأحاسيس"[2].

والشاعر لما يكتب الشعر، فهو يكتب أحاسيسه وشعوره وبأشكال لغوية، فكأنه يعيد بناء أهرامات الشعور والأحاسيس في تأججها عن طريق اللغة في شكيلتها، وصياغة هذا الشعور هي صياغة للواقع الجديد الذي يحلم به مالارميه، وعلى هذا الأساس فإن الصياغة الجديدة للواقع الجديد تكون حتما مغايرة للصياغة القديمة نظرا للاختلاف الذي مس جسد وروح الواقع المرئي على حد سواء، فيأتي الواقع اللامرئي بوصفه واقع الحلم، مناقضا تماما للواقع القديم.

إن الشعرية عند مالارميه هي أبعد من أن تتلص النص إلى بنائه اللفظي، فهي ترتكز على المحتوى الذي هو المشاعر؛ لأن الشعر يقوم على الإبداع وينبغي أن يؤخذ من داخل النفس الإنسانية في ومضة صافية خالصة. وتبعا لذلك نجد مالارميه يصف الشعر بأنه :"الخلق البشري الوحيد الممكن، (...) وإذا كانت الأحجار الكريمة التي تتجلى بها، لا تمثل روحا حلوة، فليس من المشروع أن تتجلى بها"[3]. وتبعا لذلك فإن الشعرية شديدة الجدة تتشكل داخل هذا التحول اللغوي، من خلاله تقدم الأشياء في شكل مجرد، وهنا يكمن معنى الرمز عند مالارميه.

---

(1)(2) ينظر: جان كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر،اللغة العليا، ص 387.

(3) المرجع نفسه: ص 387.

وإذا كان عالم بود لير هو الجمال المثالي، وعالم رامبو هو عالم المجهول، فإن عالم ستيفان مالارميه هو " السماء الزرقاء"[1] حيث تسكن الكلمة الخالدة و الشعرية الصافية التي ظل يبحث عنها في أشعاره، فالشعر عند مالارميه اني متجذر في روح الشاعر الصادقة، يتفجر في نهر الكلمة الخالدة، إنه " الكتابة دونما متمتمات و همسات إنه الكتابة بالكلمة الخالدة المفهومة ضمنا"[2] هذه الكلمة التي لا يمكن أن توجد في عالم الأشياء و المحسوسات، والبحث عنها يستدعي الغوص في مدائن السحر و العبارة مدائن للمجهول، إنها رحلة بحث و استكشاف في عالم الكتاب ... البحر، عن اللغة ... الراسزة، لغة تسع الروح في انطلاقاتها و الفكر في تطلعه اللامتناهي، يتجاوز خطى الماضي ليشهد تمرد الحاضر، و حيرة المستقبل، فجاءت قصائد مالارميه " عمليات انكار لوجود الأشياء "[3] وإبطال لعالم الحدس، و المدرك، و الثابت، لتلك الرابطة القائمة بين الأشياء و دلالتها، فتخرج اللغة من دائرة الإصطلاح و التواضع لتدخل دائرة الإنفتاح و التفرد التي تحيلنا بدورها إلى فضاء أشمل، يكتنفه الغموض و الإبهام، والظلمة، عالم يقوم على كسر القاعدة النحوية "فجملته لا تتضمن فكرة رمزية واحدة، بل تقوم على تحدي قواعد النحو"[4].

وهكذا تجسدت الحداثة الشعرية عالما مثالها بود لير يا، حول قبح الواقع وبشاعته جمالا يريق قلب الفنان ويفتنه، وعالما غامضا شغوفا باعتناق المجهول عند رامبو. كما تجسدت عالما مالارميا خرق قواعد اللغة وتجاوز الكلمة الواضحة، المتداولة. بيد ان هذه العوالم المفتوحة لم تخلق إلا لتعكس أوجاع الواقع وسياسته التدميرية فجنون العالم الآخر، ما هو إلا تمرد على الحياة المادية، وما اختراق اللغة لقواعد النحو،إلا اختراق لتلك القوانين المستبدة التي تحكم طبقات المجتمع، وما الحداثة إلا نفي للواقع وتجسيد له.

---

(1) ينظر: حسان عباس: فن الشعر، ص60.

(2) ينظر: مالكم برادبري، جيمس ماكفارلن، ما الحداثة (1890- 1930)، ص213.

(3) المرجع نفسه: ص 214.

(4) المرجع نفسه: ص212.

ومثلما نادى بودلير ورامبو بالغموض، نادى أيضا مالارميه بالقضية نفسها، وأقواله في ذلك واضحة تدل على شرعية هذه الظاهرة وبعدها الإيجابي، حيث يقول:"ينبغي للشعر أن يكون ألغازا دائمة"[1]، ويقول أيضا :"لو قلت: إنه يوجد بين الطرائق القديمة، السحر، الذي يحيط بالشعر، قرابة خفية، فهناك إثارة داخل ظلال جلية لموضوع من خلال كلمات موحية، وليست أبدا مباشرة، تختزل إلى صمت معادل، وتحمل محاولة تقترب من الإبداع..."[2].

الغموض ليس هو وليد الصدفة في التفكير، إنه منهج متعمد، لأنه هو الذي يشكل الشعرية. ولقد قال فاليري عن قصائد مالارميه "إن الغموض كاد يكون بالنسبة لها شيئا أساسيا"[3]. والقصيدة الغامضة يمكن ان تعرف من خلال التناقض، فيقال:إنها تعبير واضح عن فكر غامض، وهي تريد ذلك لأنها تجد في غموض التصور حقيقتها التأثرية الخالصة. ويذهب مالارميه إلى أبعد من ذلك في التأكيد على الغموض في الشعر، لأن الشعر ليس مروحة للكسالى النائمين: فعلى القارئ أن يجهد نفسه ويحملها عناء البحث، حتى يصل إلى تفكيك الرموز والغموض في القصيدة؛ لأن الشعر دائما حسب مالارميه:"يحمل لغزا وهذا هو هدف الأدب"[4]. ولذا كانت أشعار مالارميه وقصائده تكسر باب الطمأنينة على القارئ، وتدفعه إلى عالم الدهشة والغرابة. يضاف إلى هذا الغموض والإبهام تأكيد مالارميه على الموسيقى التي تحول القصيدة إلى كهف من الطلاسم، وهي موسيقى تجعل القصيدة أشبه ما تكون باللغز، تبتعد عن القارئ العادي فـــ:"الشعر الجيد، للقارئ الجيد"[5].

إن التأكيد على الموسيقى والافتتان بها لدى مالارميه هو الذي جعله يرى أن الصمت مثلا أعلى، فهو أبلغ في تعبيره الموسيقي من أية أغنية، حين كان يحلم بموسيقى النجوم والقصيدة عنده فقرات من موسيقى النجوم[6]، فما "موسيقى النجوم"؟، إن هذا الصمت عند الرمزيين يمثل رموزا غامضة خرجت من محاولة النفس انعتاقها

---

(1) (2) (3) ينظرجان كوهين: النظرية الشعرية، بناء اللغة، اللغة العليا، ص415.

(4) ينظر: هنري بير: الأدب الرمزي، ص39

(5) المرجع نفسه، ص 36.

(6) ينظر: عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص104.

وتبطل من أن تكون خبرا يقينيا، فتتحول إلى خبر أو حقيقة فنية تروي قصة الأجيال في تلاحم وترابط يجعل الماضي والحاضر والمستقبل زمنا واحدا مذوبا في لحظة هي لحظة الأبدية، الصاخبة بإيقاعات سنفونية هي في النهاية جرح الإنسان المعاصر في واقعه المتأزم الواقع الذي يتطلب شعرية تجمع كل هذه المواصفات.

### 3-4- الشعريـــة عند إليـــوت:

القارئ لمختلف الأفكار التي طرحها إليوت عن شعرية النص يخرج بانطباع مفاده أن إليوت لم يستقر على تعريف محدد ومضبوط للشعر؛ لأن الشعر أنماط عديدة، وهذه الأنماط تخدم أهدافا كثيرة ومتباينة، ويستعرض إليوت في مقدمة كتابه النقدي الأول "الغابة المقدسة" "The cacredwood" مجموعة من التعريفات أطلقت على الشعر في حقبات تاريخية مختلفة، ومن قبل مدارس شعرية متنوعة، حيث رفض تلك التعاريف جملة وتفصيلا، منعتا إياها بالقصور، والقصيدة عنده:"تملك بمعنى ما، تملك حياتها الخاصة، فإن أجزاءها تشكل شيئا ما مختلفا عن مجموعة معلومات مرتبة بأناقة تتعلق بحياة الكاتب، وإن الشعور أو العاطفة أو الرؤيا الناتجة عن القصيدة هي شيء مختلف عن الشعور أو العاطفة أو الرؤيا في ذهن الشاعر"[1].

لقد تمسك إليوت بهذا المنظور التاريخي النسبي في مناقشة طبيعة ووظيفة الشعر طوال فترة عمله كمنظر وناقد، قال في كتابه وظيفة النقد:"إن كل عصر يتطلب أشياء مختلفة من الشعر ولا يمكن أن يحيط نقد شخص واحد أو عصر واحد بالطبيعة الكاملة لشعر أو أن يستنفذ جميع استخداماته"[2]. وتمسك إليوت في الوقت نفسه باستقلالية الشعر، وبفكرة مفادها أنه لا يمكن أن يكون بديلا لأي شيء ولا بديل لأي شيء آخر كالفلسفة أو الدين، في كتابه "مقالات مختارة" أكد أن الشعر ليس بديلا عن الفلسفة، أو اللاهوت أو الدين...إنه يؤدي وظيفته الخاصة[3]. فالشعر عنده يجب أن لايهدف بشكل مقصود إلى الإرشاد، والإقناع والوعظ، فهذه مهام لعلوم أخرى غير علم

---

(1) ينظر: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة أسامة أسبر، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، ط1، 2000، ص 81.

(2) المرجع نفسه. ص82.

(3) إليوت: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د.ط، د.ت، ص33.

وتبطل من أن تكون خبرا يقينيا، فتتحول إلى خبر أو حقيقة فنية تروي قصة الأجيال في تلاحم وترابط يجعل الماضي والحاضر والمستقبل زمنا واحدا مذوبا في لحظة هي لحظة الأبدية، الصاخبة بإيقاعات سنفونية هي في النهاية جرح الإنسان المعاصر في واقعه المتأزم الواقع الذي يتطلب شعرية تجمع كل هذه المواصفات.

### 3-4- الشعريـــة عند إليـــوت:

القارئ لمختلف الأفكار التي طرحها إليوت عن شعرية النص يخرج بانطباع مفاده أن إليوت لم يستقر على تعريف محدد ومضبوط للشعر؛ لأن الشعر أنماط عديدة، وهذه الأنماط تخدم أهدافا كثيرة ومتباينة، ويستعرض إليوت في مقدمة كتابه النقدي الأول "الغابة المقدسة" "The cacredwood" مجموعة من التعريفات أطلقت على الشعر في حقبات تاريخية مختلفة، ومن قبل مدارس شعرية متنوعة، حيث رفض تلك التعاريف جملة وتفصيلا، منعتا إياها بالقصور، والقصيدة عنده:"تملك بمعنى ما، تملك حياتها الخاصة، فإن أجزاءها تشكل شيئا ما مختلفا عن مجموعة معلومات مرتبة بأناقة تتعلق بحياة الكاتب، وإن الشعور أو العاطفة أو الرؤيا الناتجة عن القصيدة هي شيء مختلف عن الشعور أو العاطفة أو الرؤيا في ذهن الشاعر"[1].

لقد تمسك إليوت بهذا المنظور التاريخي النسبي في مناقشة طبيعة ووظيفة الشعر طوال فترة عمله كمنظر وناقد، قال في كتابه وظيفة النقد:"إن كل عصر يتطلب أشياء مختلفة من الشعر ولا يمكن أن يحيط نقد شخص واحد أو عصر واحد بالطبيعة الكاملة لشعر أو أن يستنفذ جميع استخداماته"[2]. وتمسك إليوت في الوقت نفسه باستقلالية الشعر، وبفكرة مفادها أنه لا يمكن أن يكون بديلا لأي شيء ولا بديل لأي شيء آخر كالفلسفة أو الدين، في كتابه "مقالات مختارة" أكد أن الشعر ليس بديلا عن الفلسفة، أو اللاهوت أو الدين...إنه يؤدي وظيفته الخاصة[3]. فالشعر عنده يجب أن لايهدف بشكل مقصود إلى الإرشاد، والإقناع والوعظ، فهذه مهام لعلوم أخرى غير علم

---

(1) ينظر: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة أسامة أسبر، المجلس الأعلى للثقافة، بيروت، ط1، 2000، ص 81.

(2) المرجع نفسه، ص82.

(3) إليوت: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د.ط، د.ت، ص33.

الشعر، لأن الشعر مرة أخرى وبتعبير الحداثيين لا يعلم، ولا يمدح، ولا يهجو،مهمته الأساسية وغايته القصوى هي غاية فنية ليس إلا.

وحينما يتحدث إليوت عن وظيفة الشعر تصبح لهجته أحيانا نبوية، أو صوفية، يوضح أن هدف الشاعر هو: "أن يقدم رؤيا، ولا يمكن أن تكون الرؤيا في الحياة مكتملة، إن لم تتضمن تشكيلا تعبيريا عن الحياة يصنعه الذهن الإنساني"[1]. وبالتالي يجسد الشعر فلسفة للحياة، لا كنظرية بل كرؤيا.

إن الشعر في كل ذلك يخلق عالمه الخاص، ولا يمكن أن يتهم الإنسان بأنه يتعامل بشكل سطحي مع عالم خلقه بنفسه، وما يستنتجه عاطف فضول من خلال حديثه عن مفهوم الشعر ووظيفته عند إليوت هو تجنبه الالتزام بتعريف محدد للشعر، وينبع ذلك في تقديره من نزعته الشكلية حيال أي نوع من التفكير النظري. وإليوت قد ناصر مفهوم استقلالية الشعر والقصيدة بالنسبة له هي شيء ما مختلف عن مصادرها وأصولها وتأثيراتها مختلفة عن التجربة الشعرية في كتابتهتها. إن كل مصادر وتأثيرات الشعر عاطفيان في حين أن الفكرة في صيغة رؤيا أو وجهة نظر هو نتاج كل شيء عظيم، وبعض الشعر يحمل عناصر نبوية، يخبر عن أشياء مجهولة، ويعبر عما لا يعبر عنه[2].

وتتضح لعبة العاطفة والفكر بشكل جلي، في مقالة إليوت الموسومة بـــ" الشعر والدعاية" حيث يقول: " لا يستطيع فقط أن يخلق تنوعا من الكليات مؤلفا من عناصر فكرية وعاطفية، مسوغا العاطفة بالفكر والفكر بالعاطفة، إنه يبرهن على التعاقب أو يفشل في برهنة أن عوالم معينة من الفكرة والشعور ممكنة، إنه يقدم إذنا فكريا للشعور وإذنا جماليا للفكر"[3]. ولفهم وجهة نظر إليوت نقول: إنه لا يوجد فرق أساسي بين الفكر والعاطفة، إيمانا منه أن الشعور كامل في الإدراك،ولا بد من التوحيد بين الفكر والعاطفة.

---

(1) ينظر: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص 82.

(2) المرجع نفسه، ص 84.

(3) إليوت: مقالات في النقد الأدبي، ص36.

وتبدو ملامح الحداثة واضحة في الكتابات النظرية والإبداعية لإليوت وذلك من خلال تمرده عن العالم الحديث، وكذا التوفيق بين الشعر والأسطورة، فهي الوحيدة القادرة على حمل تناقضات هذا العالم. ويتضح ذلك في تعريفه للمنهج الأسطوري الذي هو "أسلوب لإضفاء شكل وأهمية على بانوراما العبث والفوضوية" تمثل التاريخ المعاصر (...) إنه كما أومن به حقيقة يعد نحو تهيئة العالم الحديث للفن[1].

وأدى هذا العبث والفوضى إلى تحطيم العوالم الواقعية والحضارية التي قام عليها فن القرن التاسع عشر واستبدالها بـــ"العوالم الغنائية الموغلة في الخيال والتحكم التي تمتلك القدرة على الإبداع و التحطيم في آن واحد"[2]. عوالم تسترجع للإنسان روحانيته المسلوبة، وتفسح المجال أمام خياله المبدع وتفتح الباب على مصرعيه للخلق والتجديد والتحطيم، وهذا ما احتوت عليه الحداثة الفعالة إذ عمدت إلى بناء إبداعاتها على أنقاض الأطر التقليدية بشرط أن يكون وقود نار التحطيم مستمدا من الماضي مارا بالحاضر، متجها لهيبه نحو المستقبل منسحبة على كل النواحي الحياتية ليست متخذة لنفسها أسلوبا مميزا "وإذا أنت بذلك تكون قد انتهيت كحداثة"[3].

بل إن الحداثة تسعى جاهدة لكسر القوانين والأطر متكئة على الرؤية الفنية المطلقة التي لايحدها زمن، تتجه نحو المستقبل كما يمكن لها أن ترجع عقارب الساعة إلى الوراء، إذ يجب ألا نعطي للزمن صفة المستقيم،أي توسيع دائرة الخيال وفي هذا يقول لورانس(LOWRANS) "إذا أردنا أن نفهم طريقة تفكير الوثني ينبغي لنا أن ننسى الطريقة التي نفكر فيها تماما، وأن نجعل عقلنا يتحرك في دوائر أو يقفز من صورة إلى أخرى، عندما نسلم أن الزمن يسير في خط مستقيم أزلي نكون قد قسونا على إدراكنا وأصبناه بالشلل"[4].

ومجرد إعطاء الزمن صفة المستقيم، يكون الحكم بأفضلية المتقدم دائما وتجميد الرقبة دون الإلتفات إلى الوراء، أي نسيان التراث وكل ما انقضى، لأن الزمن قد تعداه

---

(1) ينظر بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة ترجمة عبد الوهاب علوب، مراجعة جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي ط1، 1995 ص 19-20.

(2) مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن : ما الحداثة (1890- 1930)، ص 27.

(3) ينظر بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ص 29.

(4) ينظر مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن : ما الحداثة (1890- 1930)، ص 53.

في حين الحداثة تسترد حركة الرقبة وللخيال تحرره ليقفز هنا وهناك كيفما شاء. وإذا كان شعر الحداثة بتعبير الحداثيين لا يعدو أن يكون نوعا من المعرفة التي تمتلك قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم، إنه إحساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد موضع البحث والتساؤل، وهو لذلك حساسية ميتافيزيقية، تحس الأشياء إحساسا كشفيا، الشعر الجديد من هذه الوجهة هو ميتافيزيقيا الكيان الإنساني[1]. كما يرى أدونيس.

بيد أن إليوت لم يقل أبدا إن الشعر نوع من الميتافيزيقيا ولا يميل أبدا إلى الوظيفة المعرفية للشعر بمعزل عن الوظيفة العاطفية. هذا الخلاف بين إليوت وأدونيس في تحديد وظيفة الشعر لا يلغي أبدا فكرة الاتفاق بينهما مع البنيويين والشكلانيين في الحديث عن جوهر اللغة الشعرية، فهي تشير "أكثر إلى ذاتها إلا أن مفهوم إليوت وأدونيس لوحدة الشكل والمحتوى لا يتضمنان فصل الإشارة والشيء، اللغة والعالم، بل إعادة دمجهما ومثل إليوت لا يفصل أدونيس المعنى والمرجع والدلالة عن الموت والنسق أو الشكل في اللغة الشعرية، يشير شعرهما إلى نفسه وإلى واقع خارجي، إنه متوائم جدا مع سياقه"[2].

يرى إليوت أن موسيقى الشعر ليست نغمية فحسب، فليس النغم إلا عنصرا واحدا في موسيقى الكلمات[3]. والقصيدة لا تصنع جمالها من كلمات جميلة، يقول إليوت في هذا الصدد: "أشك من حيث الصوت وحده فيما إذا كانت أية كلمة أكثر أو أقل جمالا من غيرها- داخل لغتها الخاصة، إن الكلمات البشعة هي الكلمات التي لا تتلاءم مع الكلمات المجاورة لها"[4].

إن موسيقى الكلمة تنشأ من علاقتها مع الكلمات التي تسبقها وتتبعها وبشكل غير محدد من علاقتها مع بقية الكلمات الأخرى في السياق التي تجري فيه، وهي في معناها تتصل بمعاني الكلمات الأخرى اتصالا نضميا.

---

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص 15

(2) ينظر عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص 117- 118.

(3) المرجع نفسه، ص 113- 114.

(4) المرجع نفسه، 114.

يضاف إلى ذلك مقدرتها على خلق تداعيات كثيرة أو قليلة،وذلك من خلال شحناتها الدلالية، حتى وإن كانت نسبة الكلمات الموظفة في القصيدة الشعرية لا تبوح بدلالات غنية، فالسياق النظمي هو الذي يمنح الكلمات الفقيرة دلاليا غنى دلالي مكثف. يؤكد إليوت أن "موسيقى الشعر ليست شيئا قائما بمعزل عن المعنى، وإلا كان بالإمكان كتابة شعر يمتلك جمالا موسيقيا كبيرا دون معنى ولكن لم أعثر أبدا على شعر كهذا، ويقول إليوت : "إن موسيقى القصيدة قائمة على تناغم الأصوات وتناغم المعاني الثانوية للكلمات التي يؤلفها، إن هذين التناغمين لا يمكن فصلهما الواحد عن الآخر، ويرى إليوت أن صوت قصيدة ما ومعناها هما تجريد نابع من القصيدة، بل أن حتى الصور تساهم في خلق سنفونية الموسيقى بإيقاعاتها الصاخبة؛ لأن موسيقى الشعر تلف تحت أجنحتها جوانب القصيدة"[1].

وفي سياق حديث إليوت عن الإيقاع في شعر "ماريان مور" يؤكد أنه يعتمد جزئيا على التغيرات، التحولات من صورة إلى أخرى، بحيث أن الصورة الثانية تتخذ مكانها بعد أن تتلاشى الأولى تماما، ويعتمد أيضا على المهارة في تبديل المفردات من صورة إلى أخرى. إن الإيقاع وتخير الألفاظ لا ينفصلان في الشعر وهما ينتجان تأثيرهما معا ويتضمن كلاهما الآخر، حيث يحدده إليوت فيقول : "إن الانطباع الفوري الجيد بخصوص الإيقاع والمفردات هو الذي يجعلنا نميل إلى قبول قصيدة ما ويشجعنا إلى الإنتباه إليه أكثر وعلى إكتشاف أسباب أخرى والتعلق بها"[2].

والإيقاع عند إليوت هو: "خطة تنظيم الفكر والشعور والمفردات، أي الطريقة التي تجتمع فيها هذه العناصر معا"[3] وهو أعني الإيقاع "مسألة شخصية وليس شكلا شعريا"[4]. الوزن عند أليوت ليس معيارا للشعرية، والشكل الشعري ليس مجرد وزن، إنه بالأحرى نوع من البناء، وجاء ذلك في صياغ حديث أليوت في مقارنته بين الشعر والموسيقى، إنه أيضا إيقاع داخلي لا ينبثق من تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية،

---

(1) للتوسع يراجع: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند أليوت وأدونيس، ص113 وما بعدها.

(2) المرجع نفسه، ص 115.

(3) المرجع نفسه ص 115.

(4) المرجع نفسه، ص 115.

بل من تناغم داخلي حركي[1]. ويتفق أدونيس مع أليوت في إسقاطه للوزن كمعيار للشعرية، وهذا ما عناه بقوله "وراء التناغم الشكلي الحسابي، تناغم حركي داخلي وهو سر الموسيقى في الشعر."[2]

ومثلما أسقط أليوت الوزن من دائرة الشعرية في حالة تحوله إلى قوالب جاهزة، فإنه وبالمنطق نفسه، دعى إلى التحرر من سلطة القافية، حيث يمكن الاستغناء عنها، لكن يجب أن تعوض من خلال اختيار الكلمات وبنية الجملة[3]. ودعوة أليوت إلى التحرر من هذا الضابط الإيقاعي هي دعوة إلى وضع حد لمجموعة من القيود التي قيدت شعراء التقليد، حيث كبحت جماح قولهم الشعري، وخنقت مسارهم الإبداعي وهي دعوة دعى إليها معظم شعراء الحداثة في عالمنا العربي، ولا سيما نازك الملائكة، ونزار قباني، وأدونيس، كما سنرى في محطات أخرى من هذا البحث.

وخلاصة القول هو أن الشعرية التي دعى إليها أليوت هي شعرية الانفتاح واللامحدود، لأن الجمال في الشعر يكمن في هذا الانفتاح عن عالم جديد بكر، عالم يقوم على التمرد والعبث، وقد مس هذا التمرد جسد اللغة الشعرية، وذلك عن طريق تركيب الكلمات، تركيبا تآلفيا جديدا يشبه النظم الذي قال به عبد القاهر الجرجاني، والشكل الشعري يكتسي شعريته لا من خلال معناه أو صوته،وإنما من تلك العلاقات بين الكلمات من جهة وبين معاني هذه الكلمات من جهة أخرى. والوزن لا يمثل بحد ذاته الشعرية إلا إذا تلاحم بمعنى الوجود وإيقاع العصر، عصر منفتح لا يقبل القيود، عصر يمجد الحرية، حرية أطلقت العنان لفارس الكلمات أن يتحرر من سلطة القافية حتى يضمن البقاء لسيله الشعري الجارف، ولنفسه الملحمي المتوقد، ففي هذا الفضاء تأسست الشعرية في تموجاتها النظرية وفي الكف النقدي للشاعر الناقد الإنجليزي توماس أليوت.

---

(1) للتوسع يراجع: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند أليوت وأدونيس، ص118 وما بعدها.

(2) أدونيس: زمن الشعر، ص 14.

(3) ينظر عاطف فضول، النظرية الشعرية عند أليوت وأدونيس، ص116.

# الفصل الثاني

## مفاهيم الشعرية في كتابات العرب الحداثيين

1- الشعرية في كتابات النقاد العرب المحترفين.

1-1- تجليات أولى في سياق الحداثة.

1-2- تشكيل الشعرية المعاصرة عند عز الدين إسماعيل.

1-3- الشعرية عند كمال أو ديب.

1-4- شعرية الانفتاح والتلقي عند عبد الله محمد الغذامي.

2- مفاهيم الشعرية في كتابات الشعراء النقاد العرب الحداثيين.

2-1- الشعرية عند نازك الملائكة: حداثة الشكل الشعري.

2-2- الشعرية عند البياتي.

2-3- الشعرية عند صلاح عبد الصبور.

2-4- الشعرية الحداثية عند نزار قباني.

2-5- شعرية الانفتاح والتجاوز والتغيير عند محمد بنيس.

2-6- الشعرية الحداثية عند عبد الله حمادي.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## 1- الشعرية في كتابات النقاد العرب المحترفين:

### 1-1- تجليات أولى في سياق الحداثة:

إن البحث في مفاهيم الشعرية الحداثية، وفي نموذجها الاحترافي لا تزال في بداية الطريق، إنه بحث محفوف بالحجارة والأشواك، بل أن النقد الاحترافي لم يتجه بعد الوجهة الصحيحة صوب النص الشعري لاستخراج مكامن الشعرية فيه ونحن هنا لا نلغي تلك المحاولات التأسيسة للشعرية في منظورها الحداثي، وفي تعدد سياقاتها على يد نخبة من النقاد المحترفين كغالي شكري وخالدة سعيد وعبد السلام المسدي وعز الدين إسماعيل وعبد الله محمد الغذامي وكمال أبي ديب.

نعترف مبدئيا بأن الشعرية العربية التي بدأت في التبلور منذ الستينيات هي شعرية حداثية تعنى بوصف النصوص الأدبية والكشف عن قوانينها الجمالية، وهي تمثل إلتحاما بين الأسلوبية والأدبية[1]، وهي في الوقت نفسه تتجاوز الموقف البلاغي، لأنه موقف معياري يرسل الأحكام التقييمية بالمدح والتهجين ولا تسعى إلى غاية تعليمية[2] وتبقى الحداثة بمثابة الوعاء الذي صب فيه بعض النقاد العرب المحترفين مقولاتهم عن الشعرية.

وسنحاول في الفقرات التالية انتخاب بعض المقولات الأساسية التي تجسد لنا فهم هؤلاء جميعا لمقولة الحداثة "فغالي شكري" لا يؤمن بوجود حداثة واحدة، بل تجده يصرح بتعدد الحداثات، فالحداثة إذن لم تكن مقصورة على الجانب السياسي أوالتاريخي أو الاجتماعي أو الفلسفي أو الأدبي ، فهي مقولة مشتتة بين مختلف هذه العلوم، فهي ليست منهجا أدبيا، إنها كالوضعية، والماركسية والوجودية، هي تحليل للتاريخ وللاجتماع وللثقافة[3]. فالحداثة لا يمكنها أن تكون منهجا، لأن المنهج في أدق تعاريفه هو مجموعة من القواعد والضوابط تتم تطبيقها للوصول إلى حقيقة ما،

---

(1) ينظر عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص18.

(2) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص256.

(3) ينظر: غالي شكري: برج بابل، النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1994، ص168.

والحداثة لا يمكن حصرها في قواعد أو ضوابط وكذلك لا يمكن للحداثة أن تصل إلى حقيقة ما؛ لأنها ضد الحقيقة، وتبعا لذلك تم حرمانها من صفة الموصوف المنهجي.

ويقول غالي شكري في موضع آخر :"الحداثة رؤيا ثورية، تقتحم السائد وتهاجم التخلف"[1] وهنا نجد شكري يعطي الأولوية لمكوّن الرؤيا، المكون الذي أغفلته المناهج النقدية بشقيها "السياقي والنصاني" في عملية التأسيس للمناهج النقدية، فإذا كانت المناهج السياقية قد حكمت مكوّن المضمون في التأسيس المنهجي، فظهر النقد الانطباعي والتاريخي، والاجتماعي والتكاملي والنفساني.

نقول إن المناهج النصانية على النقيض تماما، فقد حكّمت مكوّن الشكل وتبعا لذلك ظهرت البنيوية، والسيميائية، والأسلوبية، والتفكيكية، وهي كلها اتجاهات ناصرت مكون الشكل. وإذا ما أردنا التعليق على هذا التأسيس المنهجي نقول أن هذه المناهج عملت على تغييب عنصر الرؤيا الشعرية بمختلف تجلياته الجمالية.

والرؤيا الشعرية في تعريف أدونيس هي: "قفزة خارج المفاهيم السائدة"، وهي أيضا التصور الخاص الذي تطرحه القصيدة عن العالم والإنسان، إنها الادراك الكلي لكنه الوجود، والرؤيا الشعرية تقوم على مجموعة من العناصر والمبادئ كالكشف والتجاوز والتنبؤ، والرفض والنفي، فهذه كلها مستلزمات أغفلها النقد المعاصر والحديث، فعلى هذا الأساس كانت مقارباته تنأى على الروح الجمالي أو القيم الجمالية التي يزخر بها النص الشعري المعاصر والحداثي.

إن التفات غالي شكري لمصطلح الرؤيا هي التفاتة تحمل في طياتها إضافة جديدة إلى القواميس النقدية المعاصرة، هذه الرؤيا في تصور غالي شكري هي رؤيا ثورية ، تقتحم المستودع التراثيبأشكاله الفكرية والأدبية والنقدية.

ونلتقي أيضا بناقدة سورية –كان لها باع طويل في التأسيس لما أسمته "بالحداثة الفكرية" هي "خالدة سعيد"، في محاولتها لمداعبة الحداثة الفكرية، ومن بين الخلاصات التي توصلت لها الناقدة، أن الحداثة تبنى على منطق الانقلاب والتحول، والحداثة عندها هي وضعية فكرية ، بل ثورة فكرية تقوم على سياسة التحول المعرفي، والجدل

---

(1) ينظر: غالي شكري: برج بابل، النقد والحداثة الشريدة، ص 130.

القائم بين مختلف الأفكار والأنظمة من حيث هي انتقال من دائرة الضيق والتقليد، إلى فضاء التساؤل والتمرد، وهي أيضا انتقال من حيز الجمود إلى حيز الخلق والإبداع[1].

وفي هذا التصور تتكشف الحداثة الفكرية بوصفها حداثة تقوم على منطق الثورة والتمرد، والكشف والخلق والمغامرة، فالثورة التي طالبت بها خالدة سعيد هي ثورة ماركسية تستهدف تهديم القديم ثم إعادة بنائه من جديد، وتبعا لذلك ترى خالدة سعيد أن الحداثة هي تأسيس لعلاقة جديدة بين العالم والإنسان، بل هي تعريف لانسانية الإنسان.

وثمة ناقد تونسي هو "عبد السلام المسدي" المعروف بتحليقاته في فضاء الأسلوبيات ، نلتقي بهذا الناقد في واحد من كتبه الحسان، كتاب "النقد والحداثة" ففيه حاول مطاردة الحداثة الأدبية والنقدية فرأى بأن الحداثة هي ثورة عن المدلولات والدوال[2]. والمقصود بالمدلولات هنا المضامين المستهلكة، أما المقصود بالدوال: الشكل أو الصياغة، فالقصيدة الحداثية حين تعلن ثورتها وتمردها فإنها تؤول زاحفة، جارفة، ضاربة، ومفجرة للمضامين القديمة المستهلكة، قصيدة ثائرة عن الشكل الشعري القديم الذي استنفد واستنفدته العصور.

إن المطالبة بشكل شعري يمليه العالم الشعري الجديد، ولما كان هذا العالم المرئي عالما ممزقا، مشتتا، مسحوقا، فلا بد للعالم الشعري أن يكون كذلك، وتبعا لذلك جاء شكل القصيدة الحداثية ممزقا ينشد بريق الصفاء في لحظة إنهيار القيم وفي لحظة إنحطاط الشعر. هكذا ينبني منطق الحداثة الشعري عند هؤلاء النقاد المحترفين، فقد قامت الحداثة عندهم على الثورة والرؤيا والاختلاف عن السائد، وكثيرا ما كانت تأخذ تلك الثورة طابعا فكريا مثل ما هو الشأن عند خالدة سعيد، وطابعا شكليا مثل ما هو الشأن عند المسدي، وطابعا رؤياوي عند غالي شكري. إن الخيط الرفيع الذي يحكم منطق الحداثة عند هذا الثالوث هو مبدأ الثورة عن المألوف، ونحن نعتقد أن تضافر هذه المبادئ وتلاحمها في هذا الخيط الرفيع هو ما يخلق جوهر الشعرية الحداثية في إرهاصاتها الأولى عند هؤلاء النقاد المحترفين.

---

(1) ينظر: خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، ص 30، 31.

(2) ينظر: عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ص 13.

## 1-2- تشكل الشعرية المعاصرة عند عز الدين اسماعيل.

يرى عز الدين اسماعيل أن "القصيدة شخصية مندمجة وملتحمة وحية، يخترق شكلها ومضمونها إحداهما الآخر إلى حد يستحيل معه فصلهما"[1].

والقصيدة من خلال هذا المفهوم، هي بنية شاملة أو كتلة ملتحمة تجمع بين الشكل والمضمون إلى حد لا يمكن الفصل بينهما. وهذا ما ذهب إليه يوسف الخال الذي اعتبر "القصيدة خليقة فنية، جمالية لا توجد بمعزل عن مبناها الأخير، فما هي معنى محصن وما هي مبنى محصن، بل معنى ومبنى معا"[2].

إن هذا التعريف الحداثي لتطور مفهوم القصيدة، يؤكد أنها خضعت لتغييرات حتى وصلت إلى ماهي عليه الآن، وهذا ما بينه لنا عز الدين إسماعيل في دراسته لتطور الشعر العربي المعاصر مستخلصا من ذلك أن التغير في مفهوم القصيدة أخذ أبعادا متعددة على المستوى الفلسفي والجمالي، فأصبحت جميع العناصر المكونة للقصيدة الداخلية والخارجية، خاضعة للتطور الشامل، والمقصود بتلك العناصر: اللغة، والصورة، والإيقاع والشكل الخارجي، والموضوعات.

والواقع أن هذه العناصر الفنية والموضوعاتية قد تضافرت، وتآلفت، وتحابت بعضها رقاب بعض، فأصبحت القصيدة الشعرية كيانا متكاملا في البناء الشعري الذي يشكل تعبيرا عن الرؤيا أو التجربة الشعرية من جهة، ووحدة المضمون والشكل الذي ينبع من تعقد العمل الفني وتشابك عناصره.

لقد أصبح الشعر في تصور عز الدين إسماعيل هو الوجود، وهو التجربة وهو الحياة[3]. إنه أشد التصاقا بوجدان الشاعر وبقضاياه المتعددة والمتناقضة التي يعانيها في حياته. والحداثة عند عز الدين إسماعيل تتجسد من خلال حركة الإبداع والتجديد التي تتماشى مع تغيرات الحياة وظروفها عبر مسيرتها الزمنية، التي تتغير فيها نظرتنا للأشياء، والشعر في نظره ليس بمنأى عن تلك التغيرات، لأن الشعر العربي

---

(1) ينظر: كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1982، ص351.

(2) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978، ص19.

(3) ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص 180.

كما يقول "محمد بنيس" يقوم أساسا على البنية، وهذه البنية خاضعة للتطور الزمني، مما يعطي لها صفة التعدد. وهذا التعدد يجعل البنية على الدوام تتعرض للانفصالات ومن ثم يحدث الانتقال من بنية شعرية إلى بنية أخرى[1].

من خلال حركة التجديد هذه يصنع الشعر لنفسه جمالية دينامية على مستوى الشكل والمضمون، وهو في تحقيقه لهذه الجمالية يتأثر كل التأثر بحساسية الفرد وذوقه ونبضه، وهذا ما دعاه عز الدين إسماعيل "بروح العصر". فالتجديد عند عز الدين إسماعيل لا يتمثل في البتر بين القديم والجديد، إنما هو تواصل دائم ومستمر، إنه الحاضر والماضي معا. لأن الشاعر في نظره "قد يكون مجددا حتى عندما يتحدث عن الناقة والجمل، فليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة شواهد العصر، لكن المهم هو فهم روح العصر، هذا هو العنصر الذي يضمن بقاء هذه الدعوة"[2]. أي إن الشاعر يتخذ من التراث طريقا يستلهم منه مواقفه الروحية والإنسانية، فالحداثة كما يقول يوسف الخال :"ليست أشكالا يقتبسها الإنسان، أو زيا يتزين به، لأن المهم ما وراء الأشكال والأزياء"[3].

وإذا كان التجديد يأخذ صورته الحقيقية، من خلال استعادة الموروث من طرف الشاعر، فإن المعاصرة هي الأخرى تعني المواءمة بين التراث القديم والحديث. والواقع أن عز الدين إسماعيل لم يتحدث عن علاقة الشاعر المعاصر بالتجديد فحسب، وإنما تحدث أيضا عن قضية الموسيقى، حيث تابع قضايا التشكيل الموسيقي متابعة جيدة، والشاعر المعاصر في تصوره لم يلغ الوزن نهائيا في الشعر، ولكنه أدخل عليه بعض التعديلات الجوهرية التي أحس بضرورتها، فأصبحت موسيقى القصيدة الشعرية موسيقا نفسية بالدرجة الأولى، ترتبط ارتباطا وثيقا بحركة النفس والانفعال، حيث ترتسم صورة العالم بكل تناقضاته وصراعاته على نفسية الشاعر، وذلك بهدف خلق نوع من الانسجام النفسي بين الشاعر والعالم الخارجي، "فالشاعر -ككل فنان- يحاول

---

(1) محمد بنيس : الشعر العربي الحديث- مساءلة الحداثة، ج4، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991، ص 52.

(2) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 13.

(3) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص16.

أن يخلق نوعا من التوافق النفسي بينه وبين العالم الخارجي، عن طريق ذلك 'التوقيع' الموسيقي الذي يُعد أساسيا في كل عمل فني[1].

فمن خلال هذا القول لعز الدين إسماعيل نستطيع التمييز بين الشعر القديم والمعاصر وشعر الحداثة، فإن كانت المعاصرة هي معادلة انسجام بين العالم والشاعر، فإن العالم في الشعر القديم كان موجودا سلفا في ذهن الشاعر، وعمل الشاعر القديم ما هو إلا استعادة لصورة العالم القديم في ثوبه المرئي، وهنا تبدو سمة السطحية للعالم الشعري القديم واضحة كل الوضوح. في حين أن العالم في شعر الحداثة يولد بعد الكتابة، ولادة خصب ونماء ، فالشاعر الحداثي يقوم بإخضاع العالم لعلل الذات على نقيض الشاعر القديم الذي يخضع الذات لعلل العالم الخارجي.

ويرجع عز الدين إسماعيل سبب نجاح الشاعر في الصورة الموسيقية إلى هذا التوافق بين الحركة النفسية للشاعر والعالم الخاجي، فالشاعر "إن لم يوفق من خلال هذه الصورة الموسيقية إلى خلق حالة التفوق بين الحركة التي تموج بها النفس، والحركة التي تموج بها الأشياء، وإن يكن ذلك على نحو غاية في الخفاء، فإن الصورة الموسيقية عندئذ مهما يكن فيها من تناسق ونظام خاص تخفق في تحقيق غايتها الفنية[2].

وما يصدق عن التشكيل الموسيقي يصدق أيضا على تشكيل الصورة الشعرية عند عز الدين إسماعيل، فهي الأخرى تخضع إلى حركة النفس، يقول عز الدين إسماعيل: "من هنا يمكننا أن نضع المسلمة الأولى التي يقوم عليها تشكيل (الصورة) في الشعر الجديد، وهي أن التشكيل المكاني في القصيدة -كالتشكيل الزماني- معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها، وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورتها الناشزة كذلك كيفما شاء"[3].

هذا التكامل الفني الصحيح بين الفنان والطبيعة هو الموقف الذي تقوم على أساسه فلسفة (الصورة) في شعرنا الجديد، فعالم الأفكار يحاول أن يصبح واقعيا

---

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص124.

(2) المرجع نفسه، ص124- 125.

(3) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص126.

بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها. لكن هذه المعانقة ليست فناء للفكـــرة في الشيء أو مجرد تحول الفكرة إلى شيء، أي انتقالا كليا من اللاواقع إلى الواقع، بل على العكس، تصل الفكرة في ذاتها هناك بلا واقعيتها وإن تراءت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعية.

من هنا كانت الصورة غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع فهي تركيبة وجدانية، تنتمي إلى عالم العواطف والوجدان أكثر من إنتمائها إلى عالم الواقع. وعليه فإن الشاعر في نحته للصورة الشعرية من الواقع المرئي فإنه يعبث في صور بالطبيعة وبالأشياء الواقعة، وقد تنطلق على هذا العبث لفظة (التشويه)، وقد تبدو لنا الحقيقة الواقعة ناقصة، والواقع أنه لا تشويه هناك ولا تزييف؛ لأنه ليس من الضروري أن يكون عالم الوجدان مطابقا لعالم الواقع.

إن هذا التوافق بين الحركة النفسية للشاعر وعالم الطبيعة يجسده عز الدين إسماعيل عن طريق إنتخاب أبيات لنازك الملائكة حرصت فيها على الحضور الموسيقي لهذا التوافق، فغدت الصورة الموسيقية للأبيات تعبيرا صريحا عن الحركة النفسية لمأساوية الإنسان المعاصر، وهاهي ترثي يوما تافها فتقول:

كان يوما تافها، كان غريبا.

أن تدق الساعة الكسلى وتحصي لحظاتي.

إنه لم يك من حياتي[1].

هذه الأسطر الشعرية تختلف طولا وقصرا، وكل سطر منها ينتهي بنهاية موسيقية مريحة دون التزام نظام ثابت لهذه النهايات، ودون التزام بحرف روي واحد في كل هذه النهايات. وإلى جانب السطر نجد الجملة الشعرية، تمثل بنية موسيقية أكبر من السطر، فقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر، وهي عبارة عن نفس واحد ممتد، تعرف من خلالها كيف تمتد الدفقة الشعرية في النفس بعد أن عجز السطر

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص69.

الشعري على امتدادها، غير أن تحديد الامتداد الزماني "مسألة جمالية صرفة، قد ينجح الشاعر أو يخفق في تحقيقها"[1].

أما بالنسبة للقافية فقد أخذت شكلا جديدا يختلف عن الشكل القديم إذ أصبحت تمثل التنسيق الموسيقي لآخر السطر الشعري بما يتماشى وموسيقى السطر ذاته. في حين أن الروي الذي يتكرر في نهاية كل الأبيات ثبت أنه عامل تعطيل لأنه يفرض نفسه على القافي من جهة، وعامل إملاك لتكراره المستمر[2].

هذا وقد اتجه الشاعر الجديد وفي محاولة منه إلى إحياء نبض عصره في تجربته الشعرية اتجه إلى إلغاء ما اصطلح عليه بالمعجم الشعري التقليدي " وأصبح للتجربة الجديدة لغة جديدة، تختلف عن سابقتها من حيث علاقتها بالظروف المعاشية الراهنة بالأفكار، والتصورات، والآراء، والقضايا، وبكل ما يمثل الجوانب المادية والروحية في حياتنا، لقد أصبحت لغة نابضة بروح العصر"[3].

وقد تطرق عز الدين إسماعيل لمسالة اللغة من خلال النزاع حول قرب لغة الشعر من لغة الناس فيقول: "ليس المقصود بلغة الناس هنا كلمات الناس التي تجري علي السنتهـــم في الحياة اليومية، وإنما المقصود هو روح اللغة كما يتمثل في كلماتهم..." [4] أي أنه على اللغة أن تخاطب الناس بما تحمل من هذا النبض، وإن اختلفت عن لغة الناس اليومية وهذا ما جعل اللغة شديدة التلاحم بالتجربة.

هذا وقد شهد الخيال والصورة الشعرية كجانب من جوانب لغة الشعر المعاصر مغامرات عديدة خاضتها تجارب الشعرالجديد للوصول إلى مفهوم شعري ينسق فيه الشاعر وجوده وفقا لمشاعره. "إن الصورة الشعرية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[5].

---

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص:110.

(2) المرجع نفسه، ص113.

(3) المرجع نفسه، ص 175.

(4) المرجع نفسه، ص176.

(5) المرجع نفسه، ص129.

لم يعد الخيال الشعري يقتنع بإيجاد العلاقات بين الموجودات، أو بأن يتلقى مصادر صوره من الخارج، بل أصر بأن يخلقها بنفسه. والشاعر أثناء تركيبه للصورة، يقوم بتفتيت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها تماسكها البنائي، ولا يبقي إلاّ على صفاتها، فترتبط من خلالها المرئيات بصفات أخرى هي في أصلها صفات لمسموعات أو مشمومات أو ملموسات[1].

لقد فقدت الكلمات الحسيـــة في فلسفة الصورة الشعرية الجديـــدة كما يقول إدمان: "كل مايمكن أن تثيره خلال الاستعمال الروتيني، وأصبح على الشاعر أن يثير فينا الدهشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذي يخطف الأبصار"[2]. فالشاعر المعاصر من خلال هذه الصورة يحاول أن يكوّن عالماخاصا به وهذا العالم يتسم باللامنطقية، إنه عالم غير واقعي، وهو أقرب ما يكون إلى عالم الأحلام الذي تقوم فيه مكونات صورة الحلم والإشارة والرمز، ومن خلالها يحاول الشاعر إعادة تنسيق الوجود الخارجي على نحو يتطابق فيه مع مشاعره ووجدانه. هذا الأمر جعل الصورة الشعرية غامضة لما تحمله من دلالات انفعالية ذاتية تنتمي إلى عالم الباطن، حيث تختلط المختزنات كرصيد للتجربة البشرية بالذات، وتخرج صورة غير مباشرة للواقع الذاتي، وقد أرجع عز الدين صفة الغموض "إلى طبيعة الشعر ذاتها"[3]. بالإضافة إلى هذه الوسيلة الداخلية الذاتية، نجد وسيلة أخرى للصورة الشعرية ساهمت في غموضها وهي الأسطورة.

إن الأسطورة كمصطلح "تشير إلى أقاصيص الأقدمين على اعتبار أنها الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية، وأحيانا تشير إلى أشكال الإيمان المختلفة، أو أن لها وظيفة الكتابة الخلاقة أو الكتابة الرمزية"[4].

وقد برزت أهمية الحاجة المعاصرة إلى خلق عالم أسطوري، كنتيجة مباشرة لإحساس الفنان بانعدام القيم الفنية والشعرية في حياتنا الحاضرة بما فيها من ماديات آلية. لذلك اتجه الفنان المعاصر إلى "اتخاذ الأسطورة لإحداث توازن مستمر بين العالم

---

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص124.

(2) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984، ص 125.

(3) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص188.

(4) السعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، ص 141.

القديم والعالم الجديد، للسيطرة على تلك الصورة العريضة من العقم والفوضى التي تكوّن تاريخنا المعاصر»[1].

أما الأسطورة كمعنى وكمنهج لخلق عالم تسيطر عليه الشحنات العاطفية الشعورية، لم يعرفها الشعر المعاصر إلا بعد الخمسينيات من هذا القرن وبذلك امتلأ الشعر العربي المعاصر بالأساطير العربية والإغريقية والبابيلة والشرقية، من خلال قيام الشعراء بمحاولة استكشاف أبعاد نفسية خاصة للأسطورة المستخدمة في واقع تجربتهم الشعرية. هكذا فرض المنهج الأسطوري نفسه على الصورة الشعرية، فأصبحنا نرى صورا شعرية تستخدم المنهج الأسطوري الذي يعج بالرموز المحملة بشحنات انفعالية ومع هذا التطور الذي صاحب القصيدة العربية، تمّ استكشاف أطر جديدة للقصيدة العربية، وبالتالي شهدت معمارية القصيدة تنوعات عديدة كان آخرها نموذج القصيدة الطويلة التي صاحبها بروز النزعة الدرامية.

بناء على ما تقدم يمكننا القول أن الشعرية عند عز الدين إسماعيل هي شعرية البناء، والإلتحام والتوافق، بناء والتحام بين ثنائية الشكل والمضمون واعتبارهما جسدا متكاملا، والتوافق بين الحركة النفسية لعالم الإنسان المعاصر والعالم الخارجي، إنها شعرية التجديد والتحديث لعصرنة العالم الواقعي عن طريق الصورة واللغة، والأسطورة والموسيقى، واتحاد الماهيات الجزئية لهذه العناصر جميعا هو ما يخلق الشعرية المعاصرة والجديدة عند عز الدين إسماعيل.

---

(1) السعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، ص 142.

### 1-3- الشعرية عند كمال أبي ديب.

إن التحديد المبدئي الذي يطرحه أو ديب لمفهوم الشعرية ، أو مفهوم الفجوة، أي مسافة التوتر، يحيل على مفهوم الانزياح عند جان كوهين، وذلك عن طريق تحول المكونات الأولية من نص في السياق لتكون دالة على الشعرية، بيد أن أبا ديب ومن خلال مفهوم الفجوة : مسافة التوتر، يلغي الامتياز الذي يحظى به الشعر من النثر، فليس النثر معيارا للشعر، إنهما أصلان متوازيان.

إن ما يلغى هنا ليس فقط المفاضلة القيمة بين الشعر والنثر، وإنما يلغي مفهوم "الأصل- الانحراف"، النثر بما هو أصل والشعر بما هو انحراف عن هذا الأصل. وهنا ينتقد كمال أبو ديب جان كوهين الذي ميز بين الشعر والنثر طبقا لمفهوم الانحراف، ولم يميز بين الشعر واللاشعر؛ لأن الشعر والنثر كلاهما يقعان تحت مظلة الأدب.

وما يؤكد عليه أبو ديب من خلال مفهوم الفجوة: مسافة التوتر هو مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر :"فالفجوة تميز الشعرية تمييزا موضوعيا لا قيميا ، وإن خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو أصوليتها، أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية مبدأ التنظيم"[1]، وما يعنيه أبو ديب بالقيمة الموضوعية هو القدرة على خلق بنيات فكرية أو رؤى متميزة.

نشير إلى أن كمال أبا ديب في تأسيسه لمفهوم الشعرية، الفجوة أو مسافة التوتر، يستند في ذلك إلى مفهومين نظريين هما العلائقية والكلية، فالشعرية خصيصة علائقية، أي أنها:"تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سماتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشر على وجودها"[2]. ويوصف الارتباط بين مفهوم العلائقية ومفهوم الكلية بأنه ضروري، فالشعرية تتحدد بوصفها بنية كليـــة، ولا تحدد على أساس ظاهرة مفردة، نستنبطا من الوزن أو القافية

---

(1) كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1991، ص35.

(2) المرجع نفسه، ص14.

أو التركيب، ولهذا فالتحديد هنا تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة.

وقد أشار أبو ديب إلى أن شعريته هي شعرية لسانية، فهو يعتمد على لغة النص أي مادته الصوتية والدلالية، مثلما هو الشأن في الحكم على الشعرية عند جان كوهين. والواقع أن أبا ديب لم يكتف في تحديد الشعرية على البنيات اللغوية فحسب بل تجاوزها إلى "مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو بالبنية العقائدية (الإيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام"[1] وهذا ما جعلنا أمام شعرية غير لغوية، على الرغم من أنها تعاين عبر لغة النص نفسه، غير أن كل البنيات التي تتعلق برؤيا العالم تعد زيادات نصية غير متعلقة بخصوصية النص اللغوي، وربما تكون قد أوقعت أبـاديب في تناقض مضمر، بين اجتزائية مخلة لمفهوم الشعرية، وشمولية لهث وراءها أبو ديب ولم يطوعها كما سيتضح لاحقا.

ويكمن التناقض في الاعتداد بالنص، والنص فقط، بوصفه المادة الوحيدة التي تمكن من تجلية الشعرية عبر اللغة التي تتركب في النص. ومن ثم ضعف هذا الإعتداد، والتحول إلى معالجة بنيات رؤيوية وصولا إلى شمولية كانت المطمح الكبير لأبي ديب في أن يضيفها على مفهومه ولو استدعى ذلك تشابكا غير منظم لمفاهيم مستمدة، وخلطا للغوي بالرؤيوي، أي خلطا للفيزيقي بالميتافيزيقي، على الرغم من أنه يؤكد أن الشعرية "خصيصة نصية، الميتافيزيقية"[2].

وإذا ما أمعنا النظر في شعرية كمال أبيديب، فإننا نلحظ تشابها كبيرا بينه وبين رومان جاكبسون وجان كوهين، في قولهما بالانحراف أو الانزياح، فالانزياح في أطروحات أبي ديب هو وسيلة من وسائل خلق الفجوة: مسافة التوتر، ذلك "أن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسماه أبوديب الفجوة: مسافة التوتر"[3].

---

(1) كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 22.

(2) المرجع نفسه، ص18، ثم ينظر حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص123، 124.

(3) المرجع نفسه، ص 38.

الحياد بالكلمات عن معانيها القاموسية، يؤدي بالضرورة إلى كسر بنية التوقعات وهذا ما عناه جاكبسون "بالتوقع الخائب" و"الانتظار المحبط"[1] وقد اعتمد أبو ديب في حديثه عن العلاقات بين المكونات الأولية للنص على محورين لسانيين هما، المحور الاستبدالي، والمحور السياقي حيث عبر عن الأول بالمحور المنسقي والثاني بالتراصفي، وثمة فرق بين استخدام أبي ديب وجاكبسون للمحور الاستبدالي، فهو حسب رومان جاكبسون يصف بنية اللغة في استخدامها العادي، ولهذا فالخيارات محدودة. أما المحور الاستبدالي في رأي أبي ديب فيصف بنية اللغة الشعرية ، وتبعا لذلك فإن الخيارات لا نهائية.

ويستثمر كمال أبو ديب مفهوم الوظيفة الشعرية لجاكبسون[2]، ويبدو ذلك من خلال تكون الفجوة نتيجة لنوعين من الاختيار وهو المحور الذي بنى عليه جاكبسون، مع محور التأليف، نظريته في الشعرية. ولم يتأثر أبو ديب برومان وكوهين فحسب، بل تأثر أيضا بواحد من أهرامات منظري التلقي، وهو إيزر، الذي أشار إلى مصطلح الفجوة في أكثر من موضع.

وإذا كان أبو ديب قد تأثر بالنقاد الغربيين في تأسيسه لشعرية مفتوحة، فإن هذا التأثر لم يكن بعيدا عن تلك المساهمات القيمة لعبد القاهر الجرجاني في حديثه عن نظرية النظم، فشعرية كمال هي مزيج بين المفاهيم الغربية والعربية الأصيلة ولا شك أن "...إعادة بناء الشعرية العربية في أفق مفتوح يعني اللقاء مجددا بقديم الشعرية العربية (المكبوت) وبحديث النظريات والمناهج الأوروبية والأمريكية، لأن تاريخ علاقتنا بالثقافة الأوروبية قديم وليس جديدا كما نتخيل ونخال..."[3]

إنه اللقاء بثقافة وبحضارة وبهوية الآخر ، ويبقى التأثر شيئا مشروعا، شريطة أن تكون المؤثرات الأجنبية خادمة لروحنا العربية الأصيلة. وإذا شئنا الدقة في الحديث عن مرجعية أبي ديب ، نقول لا يقتصر جوهر مرجعيته الغربية على مصطلح الفجوة، بل إن مصطلح (مسافة التوتر) يجد مرجعيته في نظرية القراءة والتلقي، حيث أخذ

---

(1) ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص 83.

(2) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 125.

(3) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، ج1، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1989 ، ص57.

باوس بمفهوم المسافة الجمالية وهي "البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره"[1].

ومسافة التوتر عند أبي ديب هي نتاج للفجوة أو نتاج لكسر بنية التوقعات، ولهذا فهي ضرورة على مستوى المصطلح والمفهوم، ومن هنا لم يستطع أبو ديب أن يقتصر في تسمية نظريته، على مصطلح (الفجوة)، بل استكمل هذا المفهوم بمفهوم مسافة التوتر ذي الجذور العائدة إلى نظرية القراءة والتلقي. ومهما يكن من أمر هذه المؤثرات ، إلا أن تميز كمال أبو ديب في تأسيسه لشعرية الأسلوبية ، يبقى واضحا ، ودليلنا عن هذا التغاير، مسألة الفروق بين الشعر والنثر بين أبي ديب وكوهين، فإذا كانت الشعرية عند كوهين تختص بالشعر في حين أن أبا ديب يضع مقابلة بين الشعر واللاشعر، فهو يبحث في شعرية الخطاب الأدبي، ويقود خذا إلى أنه لا يشترط الوزن والقافية في النصوص التي حللها، على عكس كوهين، الذي اقتصر تحليله على القصائد الموزونة والمقفاة.

يضاف إلى ذلك أن كوهين قد درس النص الشعري في علاقاته الداخلية فقط؛ أي أنه يعالج النصوص من منظور محايث، ويهمل المنظور الرؤيوي والنفسي والاجتماعي؛ أي أنه يهمل علاقات النص بما هو خارج عنه. في حين يعد أبو ديب دراسة علاقات النص الخارجية أمرا ضروريا وحيث تشكل مع دراسة علاقات النص الداخلية استكمالا للدراسة، فالعلاقة بينهما جدلية لا علاقة نفي أو نقض، بمعنى أن أبا ديب يحاول أن يستنبط لا شعرية الشعر والنثر فحسب، بل إنه يعاين شعرية الأشياء، تلك التي طالما نبذها كوهين في نظريته، ونبه على عدم صلاحيتها مرارا.

إن الانزياح مفهوم نظري متعلق باللغة فقط .أما مفهوم الفجوة مسافة التوتر فهو مفهوم أشمل ، إذ يغطي التجربة الإنسانية بكل أبعادها، ولهذا فالانزياح هو أحد وظائف الفجوة [مسافة التوتر]، فشعرية كوهين بحسب هذا التصور هي شعرية لسانية خالصة تستند إلى معالجة الشعر بوصفه لغة فحسب، ولهذا فالشعر حسب كوهين لا يترجم أبدا، فلكل لغة خصوصيتها، في حين لا تنقل الترجمة تلك الخصوصيات، بل تكتفي بنقل

---

(1) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص141.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

متعددة، وهذا التنظيم حين ينشأ يخلق (فجوة = مسافة التوتر) على درجات مختلفة من السعة والحدة بين اللغة الشعرية وبين اللغـــة اللاشعريـــة.. [1]، وهنا نلحظ كيف أن كمال أبا ديب يولي أهمية خاصة لما أسماه بالفجوة أو مسافة التوتر، وهي في منظوره النقدي ميزة "الشعرية"، لذلك فإن خلخلة الوزن لا يؤدي في نظره إلى انعدام الشعرية، والذي يؤدي إلى غيابها هو انتفاء الفجوة: مسافة التوتر، وحجته في ذلك هو أننا حتى وإن وفرنا الوزن ظلت الشعرية غائبة[2]، وما يخلق الفجوة ومن ثمة الشعرية –عند كمال أبي ديب– هو الخروج بالكلمات عن معانيها القاموسية المتجمدة[3]، والجمع بين المتنافرات[4].

الشعرية بهذا المعنى ليست خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب، بل نقيض ذلك كله، اللاتجانس واللاانسجام واللاتشابه واللاتقارب ، هو ما يميز الشعرية ويطبعها بطابع خاص ، ذلك لأن الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي، المتجانس، المألوف (النثري)؛ أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك: أي الشعرية. وأحسن ما نختم به حديثنا عن كمال أبي ديب هو ذلك التحديد العميق لمفهوم الشعرية، الذي أصبحت بموجبه نهجا في التفكير وطريقة ورؤية في معاينة العالم بكل أوجاعه، والقول للناقد كمال أبي ديب "الشعرية ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز سفر لدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللغة فيها إلى زخرف. الشعرية لا تتسلخ عن المصير الإنساني ، عن الرؤيا، عن بطولة تبني الإنسان ومشكلاته وأزماته (...) الشعرية والشعر هما جوهريا نهج في المعاينة، طريقة في رؤيا العالم واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة ، التي تنسج نفسها في لحمته وسداه..." [5].

---

(1) كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 58.

(2) المرجع نفسه: ص 24.

(3) المرجع نفسه، ص 38.

(4) المرجع نفسه، ص 125.

(5) المرجع نفسه، ص 143.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

### 1-4- شعرية الانفتاح والتلقي عند عبد الله محمد الغذامي:

عبد الله محمد الغذامي تحدث هو الآخر عن الشاعرية في سياق حديثه عن الحداثة، وقد جاء حديثه عن الشاعرية، مرتبطا بشعرية القراءة أو التلقي، مؤكدا في الوقت نفسه على انفتاح النص الشعري، وعلى انفتاح القراءة. وقبل الخوض في مختلف تجاعيد هذه المفاهيم، نشير إلى أن الحداثة لا تتصف بالتزجرج فحسب، وإنما تتصف بالتعميم والشمولية فهي تحوي بداخلها عددا من المصطلحات تنعقد في خيط تصاعدي، ينطلق من العتبة السفلى ، وينتهي بالطرف الأقصى للعتبة العليا، وبين الأدنى والأقصى تقبع أسئلة متوقدة ، وجدل صاخب لا يكف عن الصدام والتشظي[1]. والحداثة تواقة إلى الآتي، لا تعرف نقطة الانتهاء، منفتحة على فضاءات واسعة لا يعرف الانغلاق إليها سبيلا، ولعل هذا ما جعل الغذامي يقول :"ليس هناك نص كامل لأن ليس هناك واقع كامل، وستظل النصوص مفتوحة، كإمكانيات لمعان لم تأت بعد"[2].

وتبقى الحداثة قابعة دائما هي الآتي الذي لا يأتي، والزائر الذي لا يجيء، ويعزز الغذامي مفهومه للحداثة بما ذهبت إليه د. خالدة سعيد، بنفيها لوجود القصيدة المتكاملة :"تصبح القصيدة الكاملة قائمة أبدا فيما يأتي، كل قصيدة دفعة جديدة تضعك في الطريق نحو القصيدة المكتملة"[3]. وبهذا الفهم تتحول قصيدة الحداثة إلى عاصفة هوجاء من التساؤل مهمومة بالبحث، والتنقيب، والكشف محمومة ومهوسة بالخرق والتملص والحرية الدائمة، الحداثة إذن بارعة في استعمال طاقية الإخفاء، وهي سحابة كلما اقتربنا منها ببساط ريحنا الفكري كلما ازدادت بعدا عنا.

لقد تحدث عبد الله محمد الغذامي عن الشاعرية حديثا تكسوه رؤية نقدية استلهمت عطاءها النقدي من روح الحداثة، وقد تجلى ذلك في إطلاقه العنان لمصطلح الشاعرية. وهي عنده لا تقتصر على دائرة الشعر فحسب، بل عممها إلى درجة وصف اللغة الأدبية في المستويين معا: الشعر والنثر، وقد عرفها بأنها "الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه، هادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب،

---

(1) ينظر: عبد الرحمان عبد السلام محمود: اشكالية الحداثة: محاولة لوعي المصطلح والمرجعية والتقنية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، الكويت، مج، ع، 1978، ص ص 71، 72.

(2) المرجع نفسه، ص 92.

(3) خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص90.

مثلما هي تحليل داخلي له[1]. والشاعرية في تصور الغذامي متثلة بروح التمرد وعنصر الإدهاش تهوى كسر كل مألوف، منتهكة لقوانين العادة، مما ينتج عن ذلك تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم، أو تعبيرا عنه، أو موقفا منه، إلى أن تكون في نفسها عالم اخر، ربما بديلا عن ذلك العالم"[2]. إنها سحر البيان والعصا السحرية التي تملك قدرة خارقة إلى تحويل الواقع إلى الحلم عن طريق الخيال والرؤيا.

وقد توجد الشاعرية في نصوص غير أدبية، فهي ليست حكرا على النص الأدبي لكنها تستأثر به، لأنها سبب تلقي النص أدبي، وبدونها لا يحظى النص بسمته الأدبية. وفي ضوء هذه الشاعرية تتعمق ثنائيات الإشارات، وتقعم بالحركة الداخلية، بهدف إخراج مخزونها الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاس يؤسس للنص بنية داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم، من حيث أنها بنية ذات سمة شمولية، قادرة على التحكم الذاتي بالنفس، ومؤهلة للتحول فيما بينها، قد توليد عدد لا يعدّ ولا يحصى من الأنظمة (الشاعرية) فيها حسب قدرة القارئ على التلقي، وبهذا تكون الشاعرية متموجة وزئبقة..." [3]. إنه القول بالشعرية البنيوية القائمة على مبدأ الشمولية أو الكلية، والتحولات والضبـــــط الذاتي، وفي هذا السياق يتحول النص الأدبي إلى بنيـــة كلية، او شبكة من العلامات تحكمها علاقات تخضع بدورها إلى مجموعة من التحولات، غير أنها تبقى مكتفية بذاتها، وهو الأمر الذي يجعل الشاعرية تحتاج إلى قارئ يفجر علاماتها الإشارية ، وهذه العلامات ذات دلالات لا نهائية، وهو الأمر الذي يجعل الشاعرية متموجة وزئبقية.

إن الشعريات مهما تعددت وتنوعت فإن مرجعها كلها هو الخطاب الأدبي نفسه، فتنوع المفاهيم في ضوء وحدة المرجع أمر مفيد للأدب والفن[4]. ومن هنا فإن كل شعرية حتى في إطار اختلاف المفاهيم تكشف جانبا من جوانب الشعرية، فتثير بصيرتنا النقدية في ضوء ما قلناه من أن النقد عمل تراكمي دائم التصور وغير منغلق على نفسه، مثل الفن، وهو لا يقـــوم على البرهـــان العلمي أو المنطقي، وإن أفاد من

---

(1) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلة التشريحية، ص21، 23.

(2) المرجع نفسه، ص 26.

(3) المرجع نفسه، ص24، 25.

(4) ينظر: حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص9.

المنطق والعلم. ويتجسد ذلك في قول الغذامي بفاعلية القراءة وسلطتها على النص :"الشعراء يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا، ليسوغوها شعرا بيانيا يسرقون به ما تبقى منا وأخيلتنا، وليس لنا إلا أن نسترد حقنا من سارقه، فنحول النص إلينا عن طريق القراءة (...) وكل قراءة بذلك تصبح قراءة صحيحة، لأنها ليست سوى أثر (دعوة) الطفل إلى أمه"[1]. ولعل هذه القراءة الحرة التي أسسها الغذامي لا تتقيد بالسياق، وإنما تكمن الحرية في تفسير تلك الشفرة، وكأن القراءة هي محاولة للبحث عما يحدثه ذلك النص المقروء من أثر في نفسية المتلقي، وبهذا المعنى فلا وجود إطلاقا لشيء اسمه القراءة (الصحيحة) أو القراءة الخاطئة، ولا شيء اسمه (المعنى الثابت)، وإنما كل قراءة للنص هي وصف نقدي لفهمنا للنص؛ أي وصف للعلاقة بين القارئ والنص، وربما يبدو الفرق واضحا بين النقد والقراءة، فإذا كانت كلمة النقد تحمل حكما سلطويا على النص، فإن كلمة قراءة تحمل كافة الاحتمالات. ومن ثم فالقراءة مسار في فضاء النص فليس للنص معنى مفرد، وثمة تعدد في التأويل، وإن يكن ثمة قراءة أكثر وفاء من قراءات أخرى، على الرغم من أنه لا يوجد قراءة تامة الوفاء.

والقارئ في ضوء هذا التصور أعلى "القارئ الغذامي "لا يستهلك النص فحسب، وإنما يشارك بقواه العقلية والوجدانية في صناعة النص وإنتاجه، كما تكون القراءة محكومة بالعقل الذي يضبط توجهات العاطفة، وتكون العاطفة التوجه الانفعالي المقنن، وليس المفرط في عملية تلقي النص الأدبي"[2] فالقارئ هو الذي يعيد إنتاج النص من جديد والقراءة هي كتابة ثانية على كتابة أولى، تمثل الكتابة الأولى وجودا شكليا للنص،في حين أن الثانية تمثل وجودا فنيا لعالم النص الأدبي، ولما كان انبثاق القيم الجمالية في النص الأدبي يتطلب قراءة خلاقة، من هذه الزاوية منحت للقراء سلطة الريادة في تتبع دلالات النصوص وانبجاسها، ولا نهائيتها.

---

(1) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص288، 289.

(2) ينظر: حسن ناظم:مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص139.

ما تقدم من نصوص، يكشف لنا أن الشعرية عند عبد الله محمد الغذامي هي شعرية الانفتاح والتساؤل، انفتاح مس النص الإبداعي من حيث هو دلالات متعددة، والقراءة من حيث هي طرائق متنوعة، وتختفي الحداثة وراء هذا التنوع والتعدد، الحداثة في قيامها على الدهشة ونبذ العادة، والانفتاح، والتساؤل، والحرية، والتمرد، وقد تحولت هذه الخصائص إلى طعم جديد قدم من خلاله الغذامي صياغة جديدة لنسيج الشاعرية تنظيرا وممارسة.

## 2- مفاهيم الشعرية في كتابات الشعراء النقاد العرب الحداثيين:

### 2-1- الشعرية عند نازك الملائكة: حداثة الشكل الشعري.

لقد جاءت نازك الملائكة بعد الحرب العالمية الثانية لتعيد النظر في واقع الشعرية العربية، حيث عملت جاهدة، بافعة على تخطي الكثير من القواعد التي قيدت شعرنا العربي القديم، أعلنت منذ عام 1949 وفي مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" تمردها وثورتها العارمة على أبجديات الشكل الشعري في صورته التراثية المحمومة فانتزعت من سواد القصيدة العربية بياضا شعريا جديدا لامعا في أفق التنظير الشعري، فبددت بمقولاتها النقدية سحائب العمود الشعري القديم، لتضيف بذلك إلى رصيد الشعرية العربية واقعا نقديا جديدا، ارتوى من واقع شعري جديد يسوده التغيير والإضطراب.

إن القارئ لمقدمة ديوان "شظايا ورماد" يلحظ ولأول وهلة تمرد نازك الملائكة عن القناعات النقدية القديمة، القناعات التي عملت على سجن الكون الشعري في تعاريف مقننة بمجموعة من القواعد والضوابط، نازك الملائكة عملت على دحض هذه القناعات الأسطورية؛ حيث خلخلت بذلك المدونة النقدية القديمة التي طالما حصرت الشعر في أركان ثابتة كالوزن والقافية والمعنى؛ لقد أطلقت سراح الشعر، فأخرجته من هذه المقابر العتيقة، البالية، وقالت على لسان برنارشو :"في الشعر كما في الحياة اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية"[1].

---

(1) نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، مج2، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص7.

ليست ثمة قواعد ثابتة تم الاتفاق عليها بالوضع أو الاصطلاح عن مفهوم الحياة، حيث توازي نازك الملائكة بين هذا المفهوم ومفهوم الشعر، فكلاهما يتسم بالحركية والدينامية، فمن الصعب إذا إن لم نقل من المستحيل تقييد هذا المتحول، ووصفه، وتحديد شكله وروحه، فالشعر الذي هو :"غلام أشقر الشعر، أزرق العينين، رائع الجمال..."[1]. لا يمكن تقنينه بضوابط محددة، ولا بنظريات ثابتة، ما دام لكل شاعر نظريته الخاصة.

إن ثورة نازك الملائكة عن تعريف الشعر هي ثورة عامة، بل فاتحة الثورات جميعا، ثورة مفعمة برغبة جامحة في التجديد، حيث تناسل التجديد وانتقلت عدواه من دائرة التعريف إلى دوائر أخرى تقع تحت مضلة الشكل الشعري من لغة ووزن وقافية، وهيكل عام للقصيدة، لتكتسح بعد ذلك موضوع القصيـــدة، جاء كل ذلك في البيان التالي :"فنحن عموما أسرى تسيّرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية، وما زلنا نلهث في قصائدنا ونجرّ عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وفرقعة الألفاظ الميتة (....)، والذي أعتقد أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف، عاصف لن يبق من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة، من قوة التعبير، والتجارب الشعرية (الموضوعات) ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد"[2].

ثمة إذن دعوة صريحة من الشاعرة للخروج عن مألوف القصيدة العربية في سلاسلها الجاهلية والإسلامية والأموية والعباسية، عصور غابرة صنعت موضوعاتها من معجزة أحداثها وأحداث أزمتنا السحيقة العميقة، فجاءت نازك الملائكة لترفق هذه الموضوعات المرتبطة بأحداث لا تنتمي إلى دائرة الأحداث المعاصرة، فالقواعد التي وضعها الأسلاف من أوزان وقوافي وألفاظ وصور، أصبحت لا تروق شعريتنا؛ لأنها ليست من عطاءات عصرنا، ولا هي من جنسيات أرواحنا، مادامت المعاصرة هي التعبير عن روح العصر.

---

(1) ينظر: جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984، ص210.

(2) نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، مج2، ص8.

فالمتغيرات الجديدة حتمت على شاعرتنا ابتكار طرق شعرية جديدة، فأصبحت القصيدة الشعرية القوة الحرة والمعاصرة صورة ناطقة باسم العالم المعاصر وما شهده هذا العالم من أوجاع وانكسارات، ارتسمت تجاعيدها على جبين الإنسان المعاصر، وبهذا التصور تستطيع القصيدة تجسيد غليان نفسية واضطراب الإنسان المعاصر والحياة المعاصرة على حد سواء.

لقد أولت نازك الملائكة أهمية قصوى إلى ما أسمته بهيكل القصيدة،وتعني به الشكل الشعري، حيث اشترطت في بنائه مجموعة من الشروط، من أقوالها في هيكل القصيدة :"يعد الهيكل أهم عناصر القصيدة، وهو العنصر الذي يعمل على توحيدها ، وهو داخل حاشية متميزة"(1). ولكي يكون الهيكل كفيلا بهذه المهمة لا بد من تضافر أربعة صفات وهي التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل. والمقصود بالتماسك هو وجوب التوازن والتناسق بين القيم الفكرية والعاطفية، فعلى الشاعر أن لا يتناول لغة في الإطار ويفصلها تفصيلاً يجعل اللغة تبدو ضئيلة القيمة، أو خارجة عن نطاق الإطار، وتضرب لنا نازك مثلا عن هذا التماسك، فتأتي بقصيدة "حفار القبور" لبدر شاكر السياب، والتي تقع في أربعة مشاهد واضحة.

أما الصلابة فمعناها أن يكون هيكل القصيدة متميزا عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري، كما أن التشبيهات والأحاسيس ينبغي أن تكون تفاصيل سياقية عارضة، يسعى الشاعر إلى كبح جماحها، بحيث لا تضيع فيها حدود الخط الأساسي في الهيكل. في حين أن الكفاءة تعني بها احتواء الهيكل على كل ما يحتاجه لتموين وحدة كاملة على أن تتوفر في هذه الوحدة كل التفاصيل الضرورية التي تؤمن للقارئ فهم القصيدة دون الرجوع إلى معلومات خارجية وهذا يتجلى في عنصرين هما اللغة والتفاصيل.

وتعد لغة القصيدة عنصرا أساسيا في كفاءة الهيكل لأنها أداته الوحيدة ، فعلى اللغة أن تكون مفهومة وإن لم تكن فإننا نفر منها، وهذا ما يفسر نفورنا اليوم من استعمال الألفاظ القاموسية غير المألوفة في لغة العصر. وأما التفاصيل فهي التشبيهات والاستعارات والصور المستعملة في القصيدة، لا أن تكون قيمتها ذاتية، وهذا لايعني

---

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1962، ص235.

اننا نمانع في أن يدخل الشاعر ما يشاء من تفاصيله الشخصية ، بشرط ان يمنح هذه التفاصيل قيمة فنية [1].

والمقصود بالتعادل هو حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية، وإنما يحصل التعادل على أساس خاتمة القصيدة، حيث يقدم توازن خفي ثابت بينهما وبين سياق القصيدة، ومن الأساليب التي قد يختتم بها الشاعر قصيدته ما يقوم على أساس الإيقاع والموسيقة كأن تكون القصيدة ذات مقطوعات متساوية الطول رباعية أو أكثر فيجعل المقطوعة الأخيرة ذات طول مختلف. وأخيرا نصل إلى قانون عام يشمل الحالات التي يستعملها الشاعر في اختتام قصيدته ومضمون هذا القانون، إن القصيدة تميل إلى الانتهاء إذا استطاع الشاعر أن يحدث تعارضا واضحا بين السياق والخاتمة. فإذا كان السياق هادئا جعل الخاتمة جهورية مصلصلة، غير أن الشاعر الحق يكتب على منوال هذا القانون، فهو يهتدي إليه ويجسده في قصيدته بفطرته الفنية وأدل دليل على كلامنا هذا هو ذلك الكم الهائل من القصائد ذات الخواتم الناجحة التي وجدت قبل مجيء نازك أو غيرها لتضع مثل هذا القانون[2].

ويصل عدد تفعيلات السطر الشعري الواحد إلى تسع، بحجة أن العرب لم يستخدموا شطرا مدورا أطول من ثماني تفعيلات، ولأن الرقم تسعة ثقيل على السمع مثله مثل الرقم سبعة والرقم خمسة، ولأن العدد الفردي لا ينقسم على اثنين[3].

وإذا كانت نازك الملائكة لا ترى مانعا من أن يكون السطر الشعري تفعيلة رغم أننا لا نعرف بيتا واحدا من الشعر التقليدي، يتكون شطراه من تفعيلتين، فإن رفضها للأعداد الفردية يصبح غير مسوغ. ومن الطريف أنها استخدمت شعرا شعريا ما نهت عنه نظريا وذلك في قصيدتها "طريق العودة"[4]، حيث أوردت سطرا شعريا يتكون من ثلاث تفعيلات، وسطرا آخر من خمس تفعيلات.

---

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 238، 241.

(2) المرجع نفسه، ص238- 241.

(3) ينظر: محمد عزام الحداثة الشعرية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1995، ص56.

(4) نازك الملائكة: ديوان نازك الملائكة، مج2، ص

وأما القافية فقد وجدت اهتماما بليغا في أطروحات النقاد العرب القدامى، حيث تحولت إلى حجر طالما عمل التقليد النقدي القديم على تكريسه. فهذه القافية تنعتها نازك الملائكة بوصفها آلية مغرورة، حيث أعلنت ثورتها عليها، لأنها أوقعت القصيدة العربية في خسائر فادحة، بل كانت سببا مباشرا في غياب النفس الملحمي من الخارطة الشعرية القديمة، فضلا على أنها تضفي على القصيدة لونا رتيبا مملا، يعلوه التكلف، ومن المؤكد أن القافية الموحدة قد :"خلقت أحاسيس كثيرة، وأودت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها، وذلك لأن الشعر الكامل، والغنائي منه خاصة، والشعر العربي الغنائي كله تقريبا، لا يستطيع أن يكون إلا وليد الفورة (...) والقافية الموحدة قد كانت دائما هي (العائق)، فما يكاد الشاعر ينفعل وتعتريه الحالة الشعرية ، ويمسك بالقلم ويكتب بضعة أبيات حتى يبدأ محصوله من القوافي يتقلص، فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله والتفكير في القافية، سرعان ما تغيض الحالة الشعرية وتهمد ثورتها..."[1].

وترى نازك الملائكة أنه من حسن حظ شعرائنا المعاصرين أنهم قد استخفوا بالقافية، التي تنعتها بالآلهة المغرورة، في خروجهم عليها باستعمالهم لنظام الرباعية واشباهها. هذا من حيث بنيت القصيدة، أما من حيث موضوعها فإن نازك الملائكة تؤكد أنها كتبت قصائدها الجديد لتعبر بها عن عالمها الداخلي ومشاعرها الذاتية ، وهذه نقلة نوعية كبيرة للشعر العربي من وصف العالم الخارجي إلى وصف العالم الداخلي للشاعرة، بدأت عند الشعراء الرومنسيين، واستمرت عند شعراء الحداثة.

إن التجديد في الموضوعات –في تصورنازك الملائكة– يكمن في وصف عوالم الذات الداخلية. ومن ثم أصبح الموضوع يأتي في الدرجة الثانية من حيث الأهمية من حيث الشكل والبنية بل هو "أتفه عناصر القصيدة(...)إن القصيدة ليست كامنة في الموضوع"[2]. وتقول في موضوع آخر :"القصيدة ليست موضوعات وحسب، وإنما هي موضوع مبني في هيكل"[3]، وهي بذلك تؤكد على أولوية الهيكل أو الشكل إيمانا منها أن الموضوعات أو المضامين هي أشياء متضمنة في الشكل، والشكل وحده هو

---

(1) نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، مج2، ص22.

(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص234.

(3) المرجع نفسه، ص235.

الأقدر على احتضان ملايين الموضوعات، وعلى هذا الأساس حظي بهذا الاهتمام في المفاهيم النقدية التي طرحتها نازك الملائكة.

هذا وقد طالبت نازك الملائكة من الشاعر العربي المعاصر أن يجدد في قضية اللغة، لأنها تصدأ من كثرة الاستعمال والتداول، فتصبح مألوفة محنطة ممزوجة، وتفقد ايحاءها، واللغة الشعرية لا تكتسي إيحاءها وبراءتها إلاّ على يد شاعر ينتشكل الكلمات من فضاءها القاموسي أو المعجمي فيخيطها في ثوب لفظي جديد ملغم بالإيحاءات والإيماءات. هكذا يطور الشاعر اللغة أكثر مما يطورها اللغوي أو النحوي، لأنه يدخل "تغييرا جوهريا على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره، فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم ويدخل مكانها ألفاظا جديدة لم تكن مستعملة"(1).

إن نازك الملائكة تنبذ الألفاظ المستعملة لأنها تفقد جمالها من كثرة التداول، فعلى الشاعر المعاصر إذا أن ينفخ فيها من روح العصر ومن صلابة الشباب قوة الإيحاء، حتى تكون معبرة عن روح العصر. ومثلما طلبت نازك الملائكة من الشاعر المعاصر أن يجدد في اللغة طلبت منه أيضا التجديد في الأوزان الشعرية، حتى وإن انتهجت منهج الخليل، وبرغم نقدها له فإنها تؤكد أن الأوزان الشعرية لها جناية على مشاعر الشاعر، إذ توقعه في التكلف والتصنع وهو الأمر الذي جعل نازك الملائكة تطلق العنان لحرية الشاعر في تعدد التفعيلات، من واحدة إلى تسعة.

هكذا يتضح لنا أن نازك الملائكة قد طالبت بشعرية جديدة، هي شعرية التمرد والثورة عن القوالب القديمة شكلا ومضمونا، شعرية البناء في هيكل شعري عناصره هي التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل، شعرية تلغي نظام الشطرين لتؤسس لنفسها إيقاعا جديدا يعبر عن عوالم الذات في تخطيها للقصيدة النموذج، شعرية تطالب بتعدد القوافي لتطلق العنان لنفسية الشاعر المعاصر في ثورتها عن مأساوية الواقع، شعرية تطالب بالتجديد في روح اللغة الشعرية من خلال حقن ألفاظها بدلالات جديدة، وذلك عن طريق إحياء الموروث اللفظي أو المعجمي بنفخ الروح في هيكله الجامد.

---

(1) نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، مج2، ص11، ثم ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته في الشعر المعاصر، ص81.

## 2-2- الشعرية عند البياتي.

الشعرية عند عبد الوهاب البياتي هي شعرية التحليق في فضاء الأقنعة الجديدة، ألا تراه يقول :"لقد أدركت من خلال تجربتي إنه ليس من المعقول أن أتجمد أو أتوقف عند أشكال فنية من التعبير وإنما علينا أن أتجدد باستمرار من خلال عملية الخلق الشعري، كما تتجدد الطبيعة نفسها بتعاقب الفصول (...) لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية"[1]، يعكس هذا الرأي رغبة البياتي في التجديد والخلق الشعري، وقد وجد البياتي هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة، فمن خلالها يحاول الشاعر التعبير عن حاضر القيمة الشعرية الجديدة بماضوية هذه الأقنعة القديمة ،ولا يتحقق له هذا المنجز الشعري إلاّ عن طريق تفعيل تلك الأشكال الفنية الموروثة وحقنها بطاقات شعرية غير معهودة، فـــ"لكي يعيش الشاعر ويستمر في فتوحاته وفي أرض المنفى والملكوت، لابد لأجنحته أن تتساقط الواحدة بعد الأخرى، وأن تنمو مكانها أجنحة جديدة قادرة على الطيران والغربة والرحيل إلى أرض النوم والسحر، والنهضة المرعبة"[2].

فاستمرارية القول الشعري وديمومته وخلوده وكذا حضور الشاعر بين أقرانه من الشعراء، وحضور القيمة الشعرية في محافل الشعراء، أشياء تتطلب -أول ما تتطلب- ضريبة الرغبة في التجديد، فعبارة "الأجنحة تتساقط" هي تعبير مجازي عن الرغبة الجامحة في نبذ التقليد والمطالبة بالتجديد في مستودع القيم الفنية الموروثة.

الثورة هي الأخرى مبدأ من المبادئ الأساسية التي تقوم عليها الشعرية عند البياتي، فقد ثار عن المحاكاة الأفلاطونية، المحاكاة التي تربط ربطا ميكانيكيا بين الواقع والإبداع في ضوء هذا الربط تتحول القصيدة إلى صورة فوتوغرافية عن الواقع المرئي، وقد وجدت هذه النظرية الأفلاطونية متنفسها الخصب في نظرية الانعكاس لهيبوليتين في حديثه عن البيئة والعرق والجنس.

---

(1) ينظر: محمد عزام: الحداثة الشعرية، ص 136.

(2) عبد الوهاب البياتي: الديوان ، مج2، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص108.

يأتي الشاعر الناقد عبد الوهاب البياتي ليلغي هذه المفاهيم حيث يقول :"إن فكرة الانعكاس الميكانيكية ليست أقل إيذاء للفنون منها للعلوم"[1]، والبياتي في رفضه لنظرية الانعكاس، إنما يرفض فكرة تحول العمل الإبداعي إلى صورة ميتة وجامدة، فالخلق الشعري هو خلق يتجدد بإستمرار، وبما ان الجوانب المرئية من الواقع هي أقل بكثير من الجوانب الخفية فيه، وتبعا لذلك فإن محاكاة المرئي تعد خيانة لمجمل الصور التي يتضمنها الواقع في صورته الكلية بوصفها صورة رمزية. البياتي ضد محاكاة الواقع المرئي، للأنه يحلم بواقع جديد، يحمل بين جنباته وطياته العالم المرئي واللامرئي، ويكون ذالك عن طريق الخلق الشعري، الذي هو اكتشاف وتجاوز العوالم المعتمة، وبحث دؤوب عن عوالم مضيئـــة. هذه العوالم قـــدم لها البياتي صيغة رائعـــة في مقول قوله:

"الشعر هو إقامة مملكة الله في الأرض"[2]؛ إنه الحلم بما أسماه شعراء الحداثة بالقصيدة الكلية، قصيدة يتظافر فيها المرئي واللامرئي، والجميل بالقبيح، والإنسان بالعالم.

ويربط البياتي بين المعانات والتجربة، فالشعر"معناة ولا يمكن للقارئ أن يتذوق هذه القصيدة او تلك أو هذا الدوان أو ذالك، إلا إذا كان قد عانى التجارب الموجودة فيها"[3]. القارئ الجيد في تصور البياتي هو من عانى تجربة الكتابة الشعرية، واكتوى بلهيب عذاباتها وكان له حسا فنيا، يتخذ منه جوازا نقديا للإبحار في الذاكرة الجمالية لعالم النص الشعري، وصدق أدونيس لما قال:" ومن لا يعرف الشعر ويحسه مباشرة، يستحيل عليه أن تكون له أدنى معرفة عنه"[4].

القراءة النقدية الناجحة هي القراءة التي يتوفر أصحابها على هذا الحس الفني، والبياتي واحد من الشعراء النقـــاد الذين انتقدوا القـــراء لعدم امتثالهم لمقولة الحس الفني :"إن بعض قراء قصائدي سواء كانوا محض قراء أو كانوا نقادا: ينظرون إليها

---

(1) ينظر: عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعري، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1968، ص52.

(2) ينظر: عبد الله العشي: نظرية الشعر في كتابات الشعراء العرب المعاصرين، ص329.

(3) عبد الوهاب البياتي في: جهاد فاضل: أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب، القاهية، ط1، 19، ص188.

(4) أدونيس: في مدير العكش: أسئلة الشعر، ص 126.

على أنها مجرد قصائد شعرية، ومن ثم يتحدثون عنها، كما يتحدث عن الشعر عادة، والشيء الذي أود أن أقوله: دائما عن الوجه الآخر للشعر: إن قصائدي ليست محض قصائد شعرية، وإنما هي إشارات وأصوات غامضة أحيانا وواضحة أحيانا أخرى، تتحدث عن عذابات وعوالم وتجارب مريرة، مر بها الإنسان القديم والمعاصر، أومررت بها أنا واحترقت بجحيما ..."[1]. وهنا يشير البياتي إلى القصور الذي منيت به التجربة النقدية مرجعا ذلك إلى افتقار النقاد لخاصية الحس الفني مؤكدا في الوقت نفسه أن الشاعر لما يرسم عذاباته وتجاربه للآخرين، إنما هو في الواقع يقوم برسم عذابات وتجارب الإنسان القديم والمعاصر.

هذا وقد تحدث عبد الوهاب البياتي عن اللغة الشعرية، والتراث وجاء ذلك في سياق حديثه عن الحداثة، فيقول :"هي ثورة عن السلطة الأبوية واللغوية"[2] ويعني بالسلطة الأبوية المستودع التراثي فكرا وأدبا ونقدا وسياسة؛ ويعني بالسلطة اللغوية سلطة المعجم، إنها المطالبة بمعجم دلالي جديد، لأن الكلمة الشعرية في لحظة إنتشالها من مخزون اللغة، يعمل الشاعر الحداثي على استضافتها في سياق شعري جديد، وهو الأمر الذي يجعلها تشع بدلالات جديدة، وهكذا فالحداثيون أرادوا أن يصنعوا لنا معاجم شعرية جديدة، في ظل هذا الدفق الحداثي الذي يطالب بتوليد الألفاظ، ويبقى عنصر الثورة هو العنصر الرئيسي في تفعيل السلطة التراثية بعطاءاتها الأدبية والفكرية والنقدية واللغوية.

ومثلما ربط البياتي بين التجربة والمعاناة بالمنطق نفسه ألفيناه يربط بين التجربة والموسيقى، مؤكدا في الوقت نفسه أنها :"حركة داخلية شديدة التنوع والتلون، ولها اتصال وثيق بنوعية التجربة الشعرية، فهي ليست وليدة تناغم بين أجزاء خارجية وأقيسة شكلية، بل تنبع من تناغم داخلي حركي، وبذلك تصبح الموسيقى الشعرية جزء لا يتجزأ من التجربة الشعرية ومكملا لها أيضا"[3]. فالإيقاع بوصفه حركة داخلية هو

---

(1) عبد الوهاب البياتي في: محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1978، ص21، 22.

(2) ينظر: عبد الوهاب البياتي في: ندوة خاصة بالحداثة في الشعر، مجلة فصول، القاهرة، مج3، ع1، ديسمبر، 1982، ص268.

(3) المرجع نفسه، ص 269.

انعكاس طبيعي لما يجري في الحياة، ومن خصوصيات الحياة التنوع والتلون، ولما كان الأمر كذلك ارتأى البياتي وصف الإيقاع بهذه المواصفات وهكذا تتحول القصيدة بإيقاعاتها الصاخبة إلى صوت من أصوات العصر. وهي في الوقت نفسه أعنى القصيدة بإيقاعاتها الجديدة تعبيرا صريحا عن التجربة الجديدة وجزءا من أجزائها.

وإذا ما أردنا تجميع الأفكار السالفة التي طرحها عبد الوهاب البياتي لجني محصول الشعرية لديه، فإننا نقول : إن الشعرية عند البياتي هي شعرية الرغبة في التجديد والثورة عن المعايير والنظريات الجاهزة، فهي لا تعكس الواقع المرئي بقدر ما تثور عليه، وهي شعرية التجربة والمعاناة. والثورة عن المعاني المعجمية مطلب أساسي من مطالب اللغة الشعرية. والإيقاع في تصور البياتي هو جزء لا يتجزأ من التجربة في تنوعها وتلونها، وهو في النهاية قصة من أقاصيص عذابات الإنسان القديم والمعاصر، في هذا الفضاء نجد هذه المبادئ والعناصر لتصنع لنا مفهوم الشعرية عند البياتي وتجلياتها المعاصرة والحداثية.

2-3- الشعرية عند صلاح عبد الصبور:

جاءت مجمل الآراء التي طرحها صلاح عبد الصبور عن الكون الشعري في قالب حداثي، وإذا ما حاولنا تجميع هذه الآراء بهدف الوقوف على مكونات ماهياتها الجزئية، فإننا نجني في النهاية المحصول النظري لمفهوم الشعرية عند صلاح عبد الصبور. وتتوزع هذه الماهيات الجزئية على مجموعة من المحطات النظرية، يأتي في طليعتها سؤاله عن الشعر، ليختزل به بسطا ومقاما مستحيل للشعر في معادلة جبرية ناتجها الدلالي هو اللامحدود. ثم نعرج في محطة ثانية إلى العملية الإبداعية في كمالها الشكلي، لنقف في محطة ثالثة عند علاقة الشاعر بالتراث، ثم قضية الذاتية والموضوعية في الشعر، لنقف فيما بعد عند علاقة الفن بالواقع، لنتحدث عن الوظيفة الإنسانية والنبوءة والرؤيا واللغة الشعرية. وهي كلها محطات تختصر لنا المجهود المضني لصلاح عبد الصبور في التأسيس لعالم الشعرية من منظور حداثي.

أ- ما الشعر؟

سؤال طرحه الشاعر صلاح عبد الصبور ثم أردف قائلا: سؤال لو عرف إجابته أحدنا لقطع الطريق على القبيلة كلها"[1]. ولذا فإنه لن يتصدى للإجابة المانعة الجامعة، بل إنه سوف يحكي عن الجانب الذي أدركه هو، فيرى أن الشعر هو الصوت المنفعل ، والشاعر إنسان يتميز عن الآخرين بقدر ما يتشابه معهم، والانفعال المدرّب هو عدّة الشاعر. وعلة الموسيقى في الشعر، أن الانفعال عندما يصل إلى مداه، لا بد له من التنغيم ..."[2]. وليس الفرق بين الشعر والنثر إلاّ فرقا في نوعية الموسيقى، فموسيقى الشعر تتركز وتتوافر بصورة لا تخلوا من قيد في حين أن موسيقى النثر هي مطلقة، فالشعر -حسبما عبد الصبور- من الصعب تعريفه تعريفا مانعا جامعا، وكل تعريف إنما هو محاولة من الشاعر أن يعبر كما أدركه في الشعر، والشعر صوت منفعل لأن الإنفعال هو أداة الشعر، وعلة الموسيقى في الشعر التي تميزت وأصبحت هي الفارق الجوهري بين الشعر والنثر.

"والشعر أيضا فن نوعي، بمعنى أن للشاعر وسيلة خاصة في التعبير والتصور بأن الشاعر خاضع لما تخضع له الإبداعات الإنسانية الأخرى"[3]، فالتشريحية مثلا أو الابتكار الهندسي، أو العلمي، يعد محض خلط في منهاج رؤية الأشياء. إن هذا التميز للكون الشعري، الناتج عن وسيلته الخاصة في التعبير، هو ما يفصله عن كل طرائق الابتكار والإبداع الأخرى، فالشعر يتفرد بخصوصية التعبير والأداة. "فنزعم أن الشعر هو فن إكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة، والتعبير عنه بالكلمات الممنوسقة، فبدون الشعر -قصائد الحب والغزل- لم تكن لتستطيع أن ترفع بالجنس إلى أفق الحب(...) وبدون الشعر - قصائد الطبيعة- لم تكن لتستطيع أن تبث الحياة في المادة الجامدة، وفي الألوان البكماء، وفي الكتل المتراكمة، ما حمرة الورد لولا عيون الشعراء، وما صفاء النسيم ورقته، وغليان البحر وهدير موجه"[4].

---

(1) ينظر: رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الدنيا للطباعة والنشر، ط1، 1998، ص148.

(2) (3) المرجع نفسه: ص51.

(4) صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم، منشورات إقرأ، بيروت ، لبنان، ط1، 1968، ص13.

فهو يرسم لنا بريشته اللغوية عالما غير الذي نراه ونعيشه ونحسه، يكشف الحجب عن كل شيء ويحوله إلى جمال، يقيم الإعوجاج، يعري الأشياء ويلبسها حلة جديدة من نسيج خياله الخصيب، يبذر بذور الأمل ويزرعها في كل النفوس.

وعندما سئل عبد الصبور لمذا تكتب الشعر؟ أجاب : أما لمذا أكتب الشعر... فذلك سؤال محير... "على المستوى الشخصي أكتب الشعر لكي أتطهر (...) فالتطهير ليس وقفا على المتلقي، ولكنه للفنان أيضا، وأما القارئ فإنني أريد أن أنبهه إلى سخافة هذا العالم إذا لم نجد له معنى، وإلى عما ء إذا لم نستطع ان ننظمه، وإلى قبحه إذا لم نكتشف ما في باطنه من جمال"[1]. متأثرا بنظرية التطهير التي أحدثت خلافا واسعا بين شرّاحها، ويقدم صلاح عبد الصبور إقتراضا جديدا إلى مائدة الجدل قائلا :"إن أرسطو كان يقصد تطهير الفنان كما يقصد تطهير المتلقين، وليس هذا التطهير إلا فعلا أخلاقيا غايته تصفية النفس وتهذيبها، أو هو في الواقع ظفر أخلاقي بالنفس"[2].

إن الشعر يرينا أنفسنا في انفعالها وعواطفها بما يجلوه من صور نفسية، والاحتفاظ لتلك النفس بأصالتها، وهو يرينا الجمال في الحياة، ويعلمنا تقديره لما يبعث فينا من الألفة لكائناته، كما يعلمنا تقدير النفس والحياة.

**ب- العملية الإبداية والكمال الشكلي:**

يتحدث صلاح عبد الصبور عن تفاصيل ولادة الإبداع الشعري فيرى أن "القصيدة هي نوع من الحوار الثلاثي، فهي تبدأ خاطرة يضن من لا يعرفها أنها هابطة من منبع متعال عن البشر"[3]، مشيرا إلى آراء اليونانيين، ومقولة العرب التي ترى أن الجن هو الذي يوحي إلى الشعراء بمقول قول الشعر. ويرى صلاح عبد الصبور أن القصيدة تمر بثلاث مراحل: هي القصيدة كوارد، ثم القصيدة كفعل، أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة العودة إلى الحاله العادية قبل ورود الوارد إليه، وقبل خوضه رحلة التلوين والتمكين، إذ أن الشاعر عندئذ، يقطع الحوار ليبدأ المحاكمة فتتجلى حاسته النقدية حين

---

(1) صلاح عبد الصبور في: جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص265.

(2) صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، مج3، دار العودة، بيروت، لنان، ط1، 1977، ص26.

(3) المرجع نفسه: ص8.

يعيد قراءة قصيدته ليلتمس ما أخطأ من نفسه وما اصاب. وتتجلى هنا الثقافة الصوفية لصلاح عبد الصبور المتمثلة في حديثه عن خلق القصيدة،و مراحلها الإبداعية.

والجدير بالذكر أن هذا الرأي ليس رأيا عاما بالضرورة، بل هو محض رأي شخصي، وقد تباينت الآراء بخصوص عملية خلق القصيدة، وإن حديث الشاعر عن تجربته الشعرية، كحديثه عن تجربته في الحب، كل جميلة بمذاق، وكل قصيدة هي عزام جديد، على حد تعبير صلاح عبد الصبور نفسه، ولنا لقاء مع الدكتور عز الدين إسماعيل، وقد استعرض بفطنة ثاقبة ألوانا من الأبنية الفنية، مستخدما نماذج من عبد الوهاب البياتي والفتوري، مشيرا إلى أن هناك ألوانا من الأبنية، منها الدائري والحلزوني، ومنها القصيدة التي تبدأ بقمتا ثم تنحل شيئا فشيئا، وأخرى تقدم مجموعة من التنويعات على أنها موضوع واحد، تبدوا غريبة عن بعضها البعض لكنها في واقع الأمر متكاملة.

وإلى زمن قريب كان صلاح عبد الصبور يتبنى كلمة المعمار التي يؤثرها أحد أصدقائه. يقول صلاح عبد الصبور :"ولكني الآن أجد أن كلمة التشكيل، أكثر دقة من كلمة المعمار"[1]. فالمعمار ينبع من فن العمارة، بينما التشكيل ينبع من فن التصوير، والشعر أقرب إلى التصوير منه إلى العمارة، كما أشار عبد الصبور إلى أن هذه المسألة ذوقية وخلافية.

ويشر صلاح عبد الصبور في حديثه عن الذروة الشعرية فيقول :"... ويبدو لي الآن أن محك الكمال في بناء القصيدة في احتوائها على الذروة الشعرية"[2] هذه الذروة تسهم في تجلية القصيدة وتنويرها، والمقدرة على التشكيل مع المقدرة على الموسيقى، بداية طريق الشاعر وجواز مروره إلى عالم الفن، فالفن تشكيل قبل أن يكون جمالا على حد تعبير جوتيه ولا شك أنه على حق. وهناك سمة أخرى في التشكيل وهي التوازن "التي تتآزر مع البناء لتعطي القصيدة حياتها المتحققة، بحيث لا تصبح مجرد إحساس فحسب بل هي إحساس متجسد"[3].

---

(1) صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، ص37.

(2) المرجع نفسه، ص 38.

(3) المرجع نفسه، ص 55، 56.

ومنه فالكمال الشكلي للقصيدة لا يتم بإحكام بنائها فقط، بل لا بد من توازن بين عناصرها المختلفة من صورة وتقرير وموسيقى، وهذا التوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيدة ان تحققه بأسلوبها الخاص، فلكل قصيدة توازنها الذي لايتكرر.

**جـ: الشاعر بين الإختلاف والتمثل:**

يرى صلاح عبد الصبور أن علاقة الشاعر بالفكر، لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية، بل من اتخاذه موقفا سلوكيا وحياتيا من هذه القضايا، بحيث يتمثل هذا الموقف فيما يكتبه، ومما لا شك فيه أن الشاعر إنسان أولا، يعيش وينفعل ويفكر ويعمل، وبهذه المستويات المختلفة تتكون له بنية بشرية تختلف عن غيرها، وهو في مرحلة إبداعه الفني ينظر في ذاته ليرى من خلالها الكون، والكائنات فلابد عندئذ، من تحول التأثرات الفكرية المختلفة إلى دم يجري في أوعية نفسية لا يراها الإنسان، إلا إذا سالت على أوراق[1]، فالشاعر لا يعبر بشكل مباشر عن الأفكار والقضايا، بل إنه يتمثلها أو تسري في أعماقه سري الدم، لتصبح جزءا منه لا تنفصل عن كيانه، وتبدوا جزءا لا ينفصل عن الكل، دون أن توحي بأي نشاز أو تجريد.

**د- الصدق الفني وقضية التراث:**

لم يفصل " صلاح عبد الصبور" بين الصدق الفني والصدق الواقعي، إذ يرى أن البحث عن السيرة الشخصية للشعراء في شعورهم هو بمثابة تجن على الصدق الواقعي، لأنه إذ يجعل الصدق الفني هو الأساس الوحيد، مع أن له منطلقه الخاص، إنما يضرب في المجهول، وذلك لأن القصيدة وجود مستقل عن صاحبها لها حياتها الخاصة. ولكن في نفس الوقت ، يرى أن الشعر ليس مقطوع الصلة بما عداه، بل إن "الشعر ينمو من داخل التراث، والحوار الذي يدور في نفس الشاعر هو حوار بين تراثه الشعري وبين العالم، وإذا لم يرتبط الشاعر بتراثه الشعري، كما يرتبط بالعالم، فلا مجال لعده شاعرا"[2]. وقد تمثل صلاح عبد الصبور التراث في أشعاره وصاغ قصائده العديدة التي تحيل إلى نصوص أو قصائد تراثية.

---

(1) ينظر: رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص53.

(2) المرجع نفسه: ص53.

هـ- قضية الذاتية والموضوعية في الفن:

لقد نبعت من إثارة قضية علاقة الشعر بالفكر، قضية الذاتية والموضوعية في الفن يقول صلاح عبد الصبور" ولا أعرف قضية استطاعت – على زيفها الشديد الواضح- أن تفوض نفسها فترة ما على الحياة النقدية مثل هذه القضية"[1] حتى لقد جرؤ بعض النقاد على استعمال كلمة "الذاتية" في معرض التهجم والخصومة للأعمال الأدبية، وجعلوا الموضوعية هي المعادل الموضوعي للجودة والصواب.

والواقع أن استعمال المصطلحين في عالم الفن تخريب وسوء فهم، فلا ذاتية ولا موضوعية في الفن[2]، إذ إن كل فن جيد ذاتي وموضوعي في الوقت نفسه،ولا نستطيع الفصل بينهما، إلاّ إذا استطعنا فصل اللون عن الرائحة في الزهرة، والمصطلح الفني الوحيد الذي يستطاع تطبيقه في مجال الفن هو التفرقة بين الفنون المعبرة والفنون الحكائية، فالفنون المعبرة هي التي تعبّر عن نفس صاحبها، أما الفنون الحكائية فهي التي تخلق اشخاصا آخرين غير أصحابها تدير بينهم جدلا حيا، يختفي وراءه الكاتب لتبرز مخلوقاته، وهذه القسمة تبدو في بعض الأحيان قسمة شكلية ومتعسفة لأن في كل فن معبر عنصرا حكائيا.

و- علاقة الفن بالواقع عند صلاح:

إن علاقة الشاعر أو المبدع بالواقع هي علاقة إضافة، فالشاعر المعاصر والحداثي لا يكتفي بمحاكاة الواقع، بل يحاول أن يضفي عليه شيئا من ذاته، حيث تتحول الحقيقة في الشعر إلى حقيقة فنية، أو صدق فني، وفي هذا المقام يقول صلاح عبد الصبور:" الشعر لا يعبّر عن الحياة، وإنما يخلق حياة أخرى أكثر جمالا وصدقا (...) وإذا كانت الطبيعة هي القطب الموضوعي للفن فلا حياة لهذه الطبيعة بدون الشاعر أو الفنان... "[3].

---

(1) صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، ص 62.

(2) المرجع نفسه، ص 63.

(3) ينظر: بشير تاوريريت: مفهوم الشعر عند صلاح عبد الصبور، محاضرة القيت على طلبة التدرج، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2001، ص1.

إن الجمال في العالم الأدبي ليس مرده إلى التعبير عن الحياة في صورتها الواقعية، فجمال الحياة وسحرها الفياض يكمن في التعبير عن دخيلاء الحياة وصميميتها؛ لأن العمل الأدبي هو خلق واستكشاف ، بل فعل حضاري مستمر، ومجال هذا الفعل ينبع أو ينبض من عدم ارتباط الخلق الشعري، بصورة الوجود كما هو موجود، هذا الطرح نجده متجذرا في كتابات عز الدين مناصرة حيث يتفق عز الدين مع صلاح عبد الصبور في مثل هذا الرأي ، ألا نراه يقول " ينطلق الشعر من لغة زمنية لا تبقى على حالها، بل تتحول إلى سحر شعري، أو إلى واقع لغوي اخر .."[1].

فإذا كان صلاح عبد الصبور قد أشار إلى عملية تحويل الواقع إلى شعر عن طريق تغيير صورة الحياة في ثوبها المرئي إلى ثوب لا مرئي، فعز الدين مناصرة يشير إلى مثل هذا التحويل، وذلك عن طريق تحويل منطق اللغة العادية إلى لغة شعرية سحرية، إيمانا منـــــــه أن اللغة هي أداة هذا التحول.

**ز- الوظيفة الإنسانية للشعر وقضايا الإنسان المعاصر:**

إن صلاح عبد الصبور في عملية تحديثه للواقع، نجده يعطي أهمية قصوى إلى الإنسان ذاته، بل أن صوت الإنسان المعاصر هو الصوت المتدفق في كتاباته الشعرية، والنظرية على حد سواء، إذ تبدو ذات الشاعر مركز الحركة في الوجود، والعالم كله ينطوي فيه، ومسألة إعطاء الأولوية للطيف الإنساني والكتابة الشعرية، هي مسألة فلسفية بالأساس، حيث يحاول صلاح أن يعانق بين صوت الشعر، وصوت الإنسان، فتتحول القصيدة الشعرية بموجب هذا التعانق والتآلف إلى قصيدة تتحد فيها الذات الكاتبة المبدعة، بذات الإنسان اتحادا صوفيا،ألا نراه يقول :"الشعر صوت إنسان يتكلم، مستعينا بمختلف القيم الفنية والأدوات الفنية (...) فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع والصورة والخيال، وهذه الأشياء مجتمعة تمكنه من تقدير الحياة الإنسانية"[2].

---

(1) ينظر: بشير تاوريريت: مفهوم الشعر عند صلاح عبد الصبور، ص1.

(2) المرجع نفسه، ص2.

وإذا ما أمعنا النظر في هذا الرأي، فإننا نستخلص منه ثلاثة أبعاد، البعد الإنساني، والجمالي والوجداني. فبموجب البعد الأول، يصبح الشعر دفقا إنسانيا، مهمته القصوى التعبير عن أوجاع وآلام الإنسان المعاصر في تمزقه وتشتته وحيرته ومأساويته. وفي البعد الثاني تتحول القصيدة الشعرية إلى قصيدة جمالية، يعزف فيها الشاعر المعاصر على أوتار جملة من القيم الفنية ، وإذا بالقصيدة الشعرية تتحول إلى سنفونية إيقاعية تقول بالصورة والرمز واللغة والإشارة ما لم يقله الإنسان العادي. أما على الصعيد الوجداني، فيقع اتحاد وتعانق بين عاطفة الشاعرومقول قوله الشعري، إذ القصيدة لم تعد القصيدة الشعر، بل القصيدة العاطفة أو الوجدان ليس إلا...

**حـــ- التوحيد بين النبوءة والفلسفة والشعر:**

إن الوظيفة الإنسانية التي منحها صلاح عبد الصبور للشعر، نادى بها الكثير من الشعراء والنقاد العرب أمثال: عبد الوهاب البياتي الذي رد مصدر القيم الإنسانية إلى المجتمع، وهو في ذلك يختلف عن صلاح عبد الصبور الذي وضع النبوءة والفلسفة والفن مكان الثورة التي نادى بها البياتي، وأسس مفهومه للشعر على ضوئها، وهو الذي وحّد بين النبوءة والفلسفة والفن في قوله: "إن النبي والفيلسوف والفنان هم إذن من المشرعين (...) لأنهم يأتون بكل ألوان الحياة الإنسانية في زمانها الذي هو الديمومة، وفي مكانها الذي هو الكون، وفي حركتها التي هي التاريخ ... "[1].

هنا يرتقي صلاح عبد الصبور ويسمو بالعالم البشري، العالم الذي يختزل لنا معادلة الحياة في زمانها ومكانها وتاريخها اختزالا شموليا وكليا فالقصيدة عند صلاح عبد الصبور تحوي كل الأزمنة والأمكنة، بل تحتوي كل التاريخ، وهي فوق التاريخ لأنها تتخطاه، وتتجاوزه، فتصبح بذلك قصيدة نبوءة؛ تتنبأ بما سيحدث في المستقبل من خلال رؤيا شاعرها.

---

(1) صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، ص98.

ط ــ الرؤيا الشعرية:

الرؤيا الشعرية عند صلاح هي أهم شيء، إنها تمثل عمود الشعر وأساسه، وتقاس عظمة كل شعر بمدى توفره على رؤيا شعرية تكون قادرة على تغيير الزمن من حالته الساكنة إلى حالته الدينامية الصافية، نستطيع أن نصنع منها زمنا هندسيا إيحائيا وهو القائل:"الرؤيا هي قوام الشعر، هي خاصية كل شعر عظيم ينفذ إلى أحشاء العالم ليخرجه قضية مجسدة في فضاء مادي في إيقاع وصورة (...)، الرؤيا تجاوز للواقع دون الإنسلاخ الشامل منه، إنها الأداة التي تنقل القصيدة من عالم القوة إلى عالم الفعل، عبر التقصص الداخلي والحلولية في قلب الأشياء"[1]، فالرؤيا الشعرية إذن هي التجاوز، التخطي، أي تخطي الواقع دون الانفصال التام عنه. وتتميز أيضا بميزات أخرى هي: الغموض، الكشف والبحث عن المستقبل، هي رؤيا تسافر عبر الحلم لكشف النقاب عن الباطن، عن الذي يمكن وقوعه، عن الذي يجيء ولا يجيء، لكن الرؤيا أثناء رحلتها الاستكشافية غابت أو كادت أن تغيب عن الواقع وتبتعد عنه، ففقدت من الماضي ما فقدت وتبخرت عطور الأمل فيها تحت وطأة العويل والفاجعة.

وينتهي صلاح عبد الصبور في تعريفه للرؤيا الشعرية إلى أنها :"حلم قد لا نشهده، خلجان قد لا نرسو فيها"[2]، والحلم في حقيقته قد يتحقق، وقد لا يتحقق، ولكن تبقى الرؤيا الشعرية حلم سرمدي يتوق إلى تحقيقه الإنسان دائما، تبقى شيئا جميلا في الحياة تحت الإنسانية وتستمر لأجل أن تحقق منه شيء، وموانئ يأمل الإنسان أن يرسو فيها، وإن لم يسعفه حظه في ذلك، سيبقى ينشد أنشودة الأمل بأشرعته السيزيفية في عرض البحار.

هكذا ومن خلال تعريف صلاح عبد الصبور تنهار الرؤيا الحلم عند عتبات العجز عن التواصل مع التجربة الحية في واقعنا المرئي وتسقط سقوطا حرا في بئر الإبهام . والجدير بالذكر أن الرؤيا الشعرية في مداعبتها للفن تقوم على المعرفة الحديثة التي تستعيد نظرية المراسلات في إدماجها بين المرئي واللامرئي كأداة لتعرية الوجود

---

(1) ينظر: ابراهيم رماني:الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1199،1. ص108- 111.

(2) المرجع نفسه، ص212.

المزيف والقدرة على تخطيه صوب الأعوار الداخلية التي تصل إلى درجة من التخفي لا تدركها سوى النخبة.

ي ــ اللغة الشعرية:

لقد أدرك صلاح عبد الصبور أن الشعر لا قاموس له، وأن الشعر الحديث في العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعري: "يكفي أن نقرّ بأن الألفاظ هي رموز للمعاني وبهذا التقرير نعرف أن اللغة الفقيرة تعني فكرا فقيرا، لأنه لا يستطيع التعبير عن مدرك حي أو معنوي ما لم نجد له رمزا لغويا، (...)، واللغات الفنية هي اللغات التي تجد فيها رمزا لكل المدركات الحسية والوجدانية، التي يواجهها الإنسان، لا رموز ميتة، حنطيا في القواميس، ولكن رموزا حية جارية الإستعمال في الحياة اليومية"[1]. فالغة الشعرية إذا ليست مجرد رموز أو هياكل جامدة لمعاني ميتة، بالية، اللغة الشعرية عند صلاح عبد الصبور هي معاني ودلالات حية مستوحاة من الواقع الراهن في تمزقه وتشتته، والكلمات تخرج من القواميس، لا لتبقى بمعانيها المعجمية وإنما أصبح محكوم عليها بخطيئة البوح بمعاني جديدة مستوحاة من روح العصر.

الشعرية عند صلاح عبد الصبور -في ضوء هذا التوصيف النقدي- هي شعرية اللامحدود، تربنا أنفسنا في انفعالها بما تحلوه من صور نفسية، وإن كانت هذه الشعرية تقوم على الكمال الشكلي، فلا يكون ذلك بإحكام بنائها بل لا بد من التوازن بين عناصرها المختلفة من صور وموسيقى. فهي شعرية التمثل لأن المبدع لا يعبر بشكل مباشر عن الأفكار والقضايا. وهو في كل ذلك لا ينفصل عن التراث بل يجري حوارا مع عوالمه المضيئة وذلك عبر صدق فني ليست الغاية منه الوصول إلى حقيقة واقعية، مادامت علاقة الشاعر بالواقع هي علاقة إضافة، ومن دون فصل بين ما هو ذاتي وموضوعي في الشعر، فما هو موضوعي بالنسبة إلينا قد يكون ذاتيا من منظور غيرنا، والشعرية الحقة هي التي تجسد صوتا إنسانيا هو صوت العالم في صورته الشمولية، بل هي شعرية التنبؤ لما سيقع من خلال فكر المبدع و رؤياه الشعرية، التي تمكن المبدع من تحويل عالم الأفكار إلى عالم شعري وبمعية لغة شعرية مسحوقة البناء، هذه هي مجمل الأفكار والمبادئ التي تخلق الشعرية عند صلاح عبد الصبور.

---

(1) صلاح عبد الصبور: ديوان حياتي في الشعر، ص 170، 171.

## 2-4- الشعرية الحداثية عند نزار:

ينطلق نزار قباني في تأسيسه لعوالم الشعرية الحداثية من الواقع الشعري، واقع تجربته الشعرية، ويرسم وجهه الشعري بيده قبل أن يفصّله النقاد على هواهم، وقبل الخوض في مختلف المبادئ أو القضايا التي طرحها نزار قباني في تأسيسه لنظرية شعرية متماسكة. نود الإشارة إلى أن نزار قباني قد سئل ذات مرة عمّا إذا كان فن النقد مسايرا لفن الشعر العربي، فأجاب مستهترا :"بكل صدق أقول لك إن النقاد لم يعلموني شيئا، لم يكونوا لافتة تدلني على الطريق، إنما كانوا حاجزا مليئا بالأشواك والمسامير، وأكياس الرمل على طريقي !

إن النقد العربي كالسلوك العربي قائم على العصبية والتوتر والانفعال إنه نقد (غرائزي) يستعمل الأنياب والأظافر في التعامل مع الشعر..." [1]. إن هذه السخرية من حركة النقد العربي مردها إلى أن النقاد المنهجيين والمحترفين لم يكونوا في مستوى الطاقة الشعرية، فعدم مسايرة الحركة النقدية للشعر العربي القديم، تعود بالأساس إلى عدم امتلاك أولئك النقاد حسا فنيا يمكنهم من ألاعيب السفر في لعبة الجمال الأدبي، فالنص الشعري من القديم إلى الحديث لم يقرأ بحضارة فنية وموضوعية وهو الأمر الذي أدى بنزار إلى نقد النقاد والكشف عن تهجمهم بالمعاول والسكاكين على المكامن الجمالية في عالم النص الشعري.

وإذا كان شعراء الحداثة قد أعرضوا عن وضع تعريف جامع مانع للشعر فإن نزار قباني يأتي في طليعة هؤلاء جميعا، فبرغم معاشرته الحميمية السديمية للكون الشعري منذ ما يقارب خمسين عاما إلا أنه يعترف أنه ليس لديه نظرية لشرح الشعر. يقول "ليس عندي نظرية لشرح الشعر ولو كان عندي مثل هذه النظرية لما كنت شاعرا ..." [2] إن استحالة التعريف في القاموس النقدي لنزار قبانّي تعود بالأساس إلى اختلاف الشعراء في النظر إلى الكون الشعري "فكل شاعر يحمل نظريته معه"[3] وما دام الأمر كذلك فإنه :" حرام أن نمزق القصيدة لنحصي كمية المعاني التي تنطوي

---

(1) مفيد فوزي: نزار.. وأنا، أطول قصيدة إعتراف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، د.ت، ص173.

(2) نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ط، د.ت، ص19.

(3) نزار قباني: ماهو الشعر، ص24.

عليها،ونحصي عند تفاعيلها وزحافاتها لنقف على لون بحرها"[1]، الوصول إذا إلى الشطآن الجمالية التي رصعت بها القصيدة نظمها الجمالية أصبح أمرا مستحيلا ما دام الشعر لا يمثل حقيقة واقعية، فهو "حقيقة مطلقة لا بد أنه كذلك وإلاّ انتهى إلى العدمية(...) وأنا لا أعني بذلك أبدية الشعر، الشعر سماء: فيها نجوم وشموس تغيب وتظهر وتغير مداراتها، سماء تارة خريفية وأخرى شتائية وثالثة ربيعية، إلاّ أن الحقيقة السماوية تبقى واحدة، يظل هناك سماء، البحر أيضا حقيقة، حقيقة البحر هي الحقيقة الشعرية، الحقيقة البحرية تعاني من مد وجزر وتيارات وعواصف. لكن البحر هو البحر رغم كل شيء حقيقة الماء في البحر باقية، التحولات الشعرية شيء حتمي.." [2] فالكون الشعري يتصف باللاثبات، يتلوّن في كل مرة بألوان جديدة تتناسل معانية من قارئ لآخر ومن عصر لآخر، من هنا اصبح البحث عن الحقيقة في الشعر هو بحث عن الحقيقة في المطلق والمجهول، بحث عن لون واحد في حرباء تتلبس وتتلون بألوان مختلفة.

وقد أحجم نزار قباني عن تعريف الشعر فقال :" لا يهم أبدا أن نعرف ما هو الشعر إذ خير للوردة الجميلة أن لا تكتب مذكراتها وماذا يضير الوردة إذ جهل الناس تاريخ حياتها؟ الجمال لا تاريخ له وهو نفسه تاريخ"[3].

وقد اعترف نزار قباني في أكثر من موضع وعلى أكثر من صعيد باستحالة مفهوم الشعر، ويتصدر هذا الاعتراف كتاب لنزار قباني بعنوان "ما هو الشعر؟"، أودعه خلاصة تجاربه وقال في مطلعه:"ليس من طموحات هذا الكتاب أن يكون دليلا سياحيا يقول لكم في أي جزيرة يسكن الشعر وفي أي فندق يقيم.. وفي أي مقهى يجلس وما هو عمره.. ولون عينيه.. وهواياته المفضلة"[4]. هنا يشير نزار قباني إلى القصيدة ذلك المجهول حيث يؤكد للملأ عدم استقرار هذا المجهول في مكان معين، لأن القصيدة الشعرية عند نزار قباني لا تمتلك رخصة سياقة أو جواز سفر للإبحار في مختلف البحار والمحيطات، ولأنها مرة أخرى تريد أن تكون قصيدة إنسانية عالمية، وهـذا ما

---

(1) نزار قباني في: محمد عزام: الحداثة الشعرية، ص109.

(2) نزار قباني في: محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، ص105، 106.

(3) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص 58 ،ثم ينظر: محمد عزام:الحداثة الشعرية، ص 112.

(4) نزار قباني : ماهو الشعر، ص18.

يؤكـــــــد في قوله:"ليس للشعر صورة فوتوغرافية معروفة.. وليس له عمر معروف ..أو أصل معروف.. ولا أحد يعرف من أين أتى وبأي جواز سفر تنقل، المعمرون يقولون: إنه هبط من مغارة في راس الجبل واشترى خبزا وقهوة وكتبا وجرائد من المدينة.. ثم اختفى، وسكان الشواطئ يقولون إنه خرج من أعماق البحر، إنه لعب طول النهار مع الأطفال والأمواج والأسماك الذهبية، ثم عاد إلى بيته البحري.. وأطفال المدينة يقولون إنه خرج من الغابة وابتسم لهم وأعطاهم أزهارا وأقمارا وفراشات وأكواب ذرة، وفطائر محشوة عسلا، ثم ابتلعته الغابة. ومعلمو المدارس يقولون: إنه دخل على صفوفهم ذات صباح فتكلم مع التلاميذ لغة لم يتعلموها وكتب على السبورة السوداء حروفا لم يروها من قبل ففهمو ما قال لهم وحملوه على أكتافهم وخرجو إلى الشوارع بمظاهرات ..مطالبين بتعيين الشعر وزيرا للثقافة.." (1) هذه خواطر وانطباعات تكشف لنا عن حيرة نزار قباني من الكون الشعري في انفتاحه وانبجاسه بل في انفتاح وانبجاس معانيه، وما يؤكد ذلك هو الاعترافات السالفة لمختلف الشرائح من معمرين إلى سكان الشواطئ إلى أطفال المدينة إلى معلمي المدارس كلهم أكدوا على مجهول الشعر وحيرتهم منه، حيرة انتهت بتعيين الشعر سفيرا ووزيرا للثقافة.

وإذا كان نزار قباني في مطاردته للشعر قد اعترف بلا محدودية الكون الشعري فإنه أيضا اعترف بعدم ارتباط الكون الشعري بمكان معين "ليس في ملفات البوليس حتى الآن معلومات أكيدة عن مكان وجود الشعر، وعن ديانته، وعقيدته وجنسيته وانتماءاته، هل هو مواطن آسيوي أم إفريقي أم أمريكي؟..."(2). وإذ يرفض نزار قباني فكرة ارتباط الشعر بمكان معين، بل إن رفضه لمجمل التعريفات التي يراها لا تتعدى مظاهر التجربة الخارجية (المعنى، والفكرة، والصورة، واللفظ، والخيال) فإنما ليؤكد تعريفه الجديد للشعر وهو "كهربة جميلة لا تعمر طويلا ، تكون النفس خلالها بجميع عناصرها من عاطفة وخيال وذاكرة وغريزة مسربلة للموسيقا"(3). إنه التأكيد على الهزة الجمالية،ولذلك فإن نزار قباني يستبعد كل شعر لا يهز قارئه ويبدو أن هذا

---

(1) نزار قباني: ماهو الشعر، ص20، 21.

(2) المرجع نفسه، ص22.

(3) نزار قباني: مقدمة ديوان طفولة نهد، منشورات نزار قباني، بيروت، ط12، 1972، ص5.

التعريف يولي أهمية خاصة لتأثير الشعر على قارئه أو سامعه، دون أن يبين العناصر الفنية في بنية الشعر، أو يهتم برأسي المثلث الأدبي الآخرين: النص والمبدع.

ولما كانت القصيدة انبجاسا مفاجئا وكهربة جميلة فإن نزار قباني قد أشار إلى لحظة ميلاد القصيدة مقدما في ذلك أوراق اعتماده معترفا في أوراقه تلك بغموض العملية الإبداعية وعلى ضفاف هذا الغموض نشأت فكرة استحالة التعريف للكون الشعري يقول :"ليس عندي أي تفسير مقبول لذلك الزلزال الذي يركض تحت سطح جلدي، من أين يجيء(...) وإلى أين يذهب؟، أنا أتلقى الزلزال مستسلما ومدوشا(...) وأخرج من تحت ركامي وخرائبي (...) وكما لا يمكن توقيت الزلزال لا يمكن توقيت الشعر ..." [1]. وقد عبر نزار قباني عن هذا الزلزال بقصيدة الطعنة فالقصيدة عنده :" طعنةجميلة ينبت على ضفافها القمح وشقائق النعمان، طعنة تختلف عن كل الطعنات في أن لونها أخضر، طعنة ينزف منها اثنان .. الطاعن والمطعون، الشاعر والمتلقي"[2]، هذه الطعنة تثير قلق القارئ فهي :" قطار وصدفات لا يعرف أحد ميعاد مغادرته ولا ميعاد وصوله"[3]. وهذا ما يخلق عنصر الدهشة والإثارة في النص الشعري، ما دامت القصيدة هجمة مباغتة، ومن طبيعة هذه الهجمة والصدمة والدهشة أن تكون غامضة غموض لحظة ميلاد القصيدة.

إن الشاعر عند نزار قباني لا يعرف عن قصيدته شيئا فهو أشبه ما يكون بامرأة حامل موضوعة على طاولة العمليات. لا تتذكر من هو طبيبها .. ولا من هو زوجها.. ولا تاريخ زواجها[4]، "والشاعر موجود في الشعر بشكل إلزامي وجبري، إنه محتجز ومعتقل داخل الشعر، (مثله في ذلك مثل السمكة) معتقلة في محيطها المائي لا تملك إنسحابا ولا خلاصا"[5] وإن كان الشاعر لا يعرف شيئا عن عمله الإبداعي، فليس معنى هذا الكلام أن الشاعر يكتب لنا قصائد لا معنى لها، فالمطلوب من الشاعر أن يتواصل مع الجمهور حتى يضمن لرسالته الشعرية نجاحا معتبرا،وتبعا لذلك أعطى نزار قباني

---

(1) نزار قباني: ماهو الشعر؟، ص30.

(2) المرجع نفسه، ص49.

(3) المرجع نفسه، ص50.

(4) مفيد فوزي: نزار وأنا.. أطول قصيدة إعتراف ، ص60.

(5) نزار قباني: ماهو الشعر؟ص31.

أهمية كبرى للمتلقي، والقصائد التي كتبها عمل فيها على حضور الجمهور، فهو يشعر أن ملايين الناس يكتبون معه الشعر :".. والشاعر الذي لا يتجه بشعره إلى أحد، يبقى نائما في الشارع (...) والمرسل إليه عنصر هام في كل كتابة، وليس هناك كتابة لاتخاطب أحدا، وإلاّ تحولت إلى جرس يقرع العدم، وأزمة الشاعر الحديث الأولى هي أنه أضاع عنوان الجمهور"[1].

لا بد للشاعر إذن أن يكون في مستوى الجهور، ولعل هذا ما جعل نزار قباني يكتب أشعارا واضحة على نقيض بعض الشعراء الحداثيين، الذين غالوا في الغموض أمثال أدونيس، ففقدو بذلك شريحة كبيرة من الجهور، حتى وإن كان الغموض الأدونيسي مصدرا لتصادر كبير بين ثقافات وحضرات عديدة، جعل من القصيدة الأدونيسية هرما معرفيا متميزا، يتطلب قراء في مستوى هذه الطاقات المعرفية المبتكرة.

وإذا كان نزار قباني قد حافظ على العلاقة بين الشاعر والجمهور فإن هذا الدأب لم يمنعه من اعتبار الدهشة أو الفجائية عاملا من عوامل التأثير الشعري :" الشعر هو القدرة على إحداث الدهشة، بغير الدهشة تتحول القصيدة إلى تصريح خال من المفاجات..." [2]. وتتحقق الدهشة في الشعر عن طريق حياد الكلمات عن معانيها القاموسية فـ:" الكلمات(...)والعادات اللغوية (...) لا بد أن ترمي حجرا في بئر الكلام العادي، وتحدث اضطرابا في الأبجدية (...) القصيدة الجميلة هي انتظار ما لا ينتظر، وبغير هذا العنصر التشويقي تصبح القصيدة ضيفا ثقيلا..." [3] بل إن نزار يؤكد من أن قصائده يوم تتوقف عن إحداث الدهشة فلنقرأ عليها السلام[4].

القصيدة المفاجئة أو المدهشة هي بالضرورة خارجة عن نطاق المألوف أوالعادة، وهو منحى التزم به شعراء الحداثة ونقادها في تحديدهم لمفهوم الحداثة، فكل حركة في الحياة عند نزار قباني لا بد لها أن تعبر عن نفسها بطريقة استثنائية خارجة عن المألوف حتى تكون شعرا فـ :"كل ما يقوم على المحاكاة يسقط في النثر، كل ما

---

(1) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص157.

(2) نزار قباني في: محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، ص107.

(3) نزار قباني:ماهو الشعر، ص106، 107.

(4) مفيد فوزي: نزار وأنا، أطول قصيدة اعتراف، ص36.

يدخل في نطاق المألوف والعادة ليس شعرا"[1] فالكتابة الشعرية لا تعترف بوجود نموذج شعري، فهي ضد محاكاة النموذج، ما دام الحلم بالقصيدة المثالية أصبح ضربا من المستحيل "يوم يقتنع الشاعر بأن قصيدته الأخيرة (...) هي بدر الدجى (...) وشمس الشموس(...) فاقرأ على شعره السلام(...) إنني منذ خمسين عاما أنبش كالدجاجة في تراب اللغة(...) بحثا عن قصيدتي الأجمل(...) ولكنني لم أعثر عليها حتى الآن"[2]. وهنا تسقط النظرة المثالية للأشياء، وما دام الشعر تحول إلى لحن مجهول فمن هذه الشرفة أصبح محكوم عليه بالاختلاف عن السائد وتجاوز النموذج والمثال.

القصيدة عند نزار هي أصوات متعددة، إنها لقاء بين الكلمات والنصوص، وهذا ما عبر عنه السيميائيون والتفكيكيون بالتناص فنزار لا يؤمن بالصدفة في الإبداع فـ:"الكلمة الواحدة مشحونة بعصور من الكلام قبل أن وصلت إلينا، والقصيدة التي نضن أنها من شغلنا هي شغل مئات من الشعراء الأموات(...) والشعر عملية تجميع للمياه الجوفية، كل ما قرأناه وحفظناه وسمعناه،والكتب الصفراء والبيضاء كلها تدخل في مطهر الشعر"[3] فالصوت الشعري الواحد هو عملية تذويب لأصوات شعرية أخرى تنتمي إلى أهرامات معرفية من جنسيات عدة، فهذا التلاقح بين مختلف القصائد في العملية التناصية هو ما يجعل الأعمال الإبداعية قادرة على الطيران والرحيل إلى أرض النوم والسحر والبقضة المرعبة.

ويجعل نزار قباني من قضية التجديد معركة حقيقية فيقول :"احتكاك اليمين باليسار أمر حتمي في كل مجتمع صحيح البنية ومعافى (...) اليمين هو الجانب الوقور، الهادئ الذي يؤمن بقداسة القديم، ويقيم له الطقوس ويحرق له البخور، إنه الجانب الذي ارتبط ذهنيا ونفسيا ووراثيا بنماذج من القول والتعبير، يعتبرها نهائية صالحة لكل زمان ومكان، ويرفض أي تعديل لها أو مساس بها، واليمينيون من

---

(1) نزار قباني في: محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، ص109.

(2) مفيد فوزي: نزار وأنا .. أطول قصيدة إعتراف، ص117.

(3) نزار قباني في: محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، ص106.

شعرائنا هم تلك الفئة التي لا تزال ترى في (المعلّقة) وفي (القصيدة العصماء)، ذروة الكمال الأدبي وغاية الغايات..."[1].

لقد ثار نزار قباني عن شعراء التقليد ملغيا في كل ذلك وجود قصيدة مثالية، وليس معنى ذلك أن الحديث لا بد له من ارتكاب جريمة قتل.. ضد السابق له زمنيا.. لأن :"الحداثة طابور طويلا جدا، يقف فيه الشعراء في أمكنتهم التي يحددها التاريخ، ولا يمكن في هذا الطابور أن (يطحش) أحد على أحد (...) أو يأخذ أحد مكان أحد(...)؛ لأن التاريخ يراقب الطابور جيدا"[2]. فالحداثة ليست ضد الماضي كما نعتقد ونخال، وهذا ما تؤكده تصريحات أدونيس، من خلال إلحاحه على أن الحداثة هي ضد الثابت في موروثنا الشعري وهي بمثابة المتحول في هذا الموروث، ويعني أدونيس بالمتحول القيم الحية أو النقاط المضيئة في عتمة التاريخ الشعري، ولكن الأولوية دائما في تعريف الحداثة تعود إلى شيء أسماه أدونيس طريقة التعبير وعبر عن ذلك نزار قباني بطريقة العرض:"أما طريقة العرض في الشعر فهي بمنتهى الأهمية، فالقماش الشعري كثير جدا ومتنوع جدا، والمادة الشعرية الخام موجودة في كل ذرة من ذرات الكون، وهي تحت تصرف جميع الشعراء، ولكن تحويل هذه المادة الشعرية وتصنيفها، وطريقة عرضها، تختلف من شاعر إلى شاعر آخر"[3]. إن فكرة تحويل المادة الخام إلى شعر فكرة لا تتحكم فيها طريقة التعبير فحسب، لأن نجاح هذه الطريق منوط بما يسمى بالرؤيا الفلسفية للمبدع أو الفنان، فخلف هذا المنطق الفلسفي تنشأ رؤيا الفنان للعالم والوجود، ولما كانت المادة معروضة في كل محل كان إعطاء الأولوية إلى طريقة عرض هذه المادة لأنها هي الأقدر –أعني طريقة العرض– على خلق صورة الوجود والعالم، وجعلها شيئا موجودا بقوة التحويل، لا بقوة المادة، فهنا تكمن خصوصية الإبداع، ومعناها أن يكون لكل شاعر صوته، ورائحته ومذاقه.

وبهذا الفهم "صارت قصيدة الحداثة سهما باتجاه العمق، بعد أن كانت دائرة مرسومة على وجه الماء، تتفلت كلما اتسع قطرها وهذا التحول من البرّانية إلى الجوّانية، ومن يقين الحواس الخمس إلى شطحات الحلـم، وتركيبات العقـل الباطن،

---

(1) نزار قباني: الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ط، د.ت، ص28.

(2) نزار قباني: ما هو الشعر، ص 113، 114.

(3) نزار قباني في:جهاد فاضل: أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، ص367.

من اللمس بأصابع اليد إلى لمس بأصابع الحدس (...) جعل للقصيدة الحديثة أكثر من بعد واحد"[1]. فقصيدة الحداثة هي إيغال في صميمية الأشياء، وفي مجهولها اللامنتظر، على نقيض قصيدة التقليد ذات الطبيعة السهلة والمكشوفة، في حين أن قصيدة الحداثة تحمل لقارئها ألف سر؛ لأنها قصيدة الأسئلة لا الأجوبة الجاهزة، بل هي قصيدة إنسانية تخاطب كل الأقطار، لأن : " القصائد التي تغير أيام الناس ولا تفتح لهم طريقا أو أفقا (...) ولا تنقل لهم أصواتهم أو تترجم إنسانيتهم تبقى دائما خارج الأبواب "[2] وقد سبق لنا شرح معنى القيمة الإنسانية في الشعر من خلال عدم ارتباط القصيدة عند نزار بثنائية الزمان والمكان.

هذا وقد تحدث نزار قباني عن اللغة الشعرية للقصيدة، فهي عنده أصيبت بزلزال عنيف ، وبريح صرصر عاتية، فأصبحت لغة مفككة البناء :"زلزال لغوي لايترك حرفا ولا فاصلة، ولا فعلا ولا فاعلا، ولا مبتدأ (...) ولا خبر (...) إلا ويبعثره على جدران غرفتي وشراشف سريري. وعندما ينتهي الزلزال (...) أشعر أن اللغة الأولى التي كنت أكتب بها قد تفككت، وأن لغة أخرى جديدة تتشكل تحت الرماد"[3]، وقد عبر نزار عن الشعر بالرقص في أكثر من موضع، فهو " حركة مستمرة في سكون اللغة، وفي سكون الكتب، وفي سكون العلاقات التاريخية بين الأشياء"[4] هذه الحركة والديناميةهي التي تمنح للكلمة شعريتها، وتضمن لمختلف العلاقات الداخلية بين مختلف الإشارات السابحة عبر الجسد النصي شبكة من الدلالات اللامتناهية.

وعبقرية الشاعر إنما تتجسد في قدرته الدائمة على خلق علاقات جديدة بين الكلمات التي هي موضوع للشعر، ويبقى الشاعر هو ذلك الساحر الذي يحول النحاس إلى ذهب ويقلب التراب إلى ضوء. وحينما يصل نزار قباني إلى الحديث عن موسيقى الشعر وبحور الخليل، فإننا لا نلتمس له موقفا ثباتا في هذه القضية، فهو يتأرجح بين التأييد والمعارضة، فـ " موسيقى الشعر هي البحر بشكله المطلق أو الماء بشكله المطلق (...) والأوزان هي عناصر في تركيب الماء، وليست كل الماء، موسيقى

---

(1) ينظر: محمد عزام: الحداثة الشعرية، ص117، 118.

(2) نزار قباني : ماهو الشعر، 172.

(3) مفيد فوزي: نزار وأنا.. أطول قصيدة إعتراف، ص61.

(4) المرجع نفسه، ص26.

الشعر هي شيء أكبر من الوزن والبحر والقافية، والذين يتصورون أن علم العروض، هو ضابط الإيقاع الذي لا يتعب ، ولا يشيخ (...) ولا يتقاعد، ولا يسمح لأي من الموسيقين أن (ينفرد) أو يجتهد أو يتجاوز النغمة الأساسية يريدون أن تبقى موسيقى الشعر العربي في مرحلة (دوم – تاك) أي مرحلة التخت الشرقي، ومثلما هناك ألوف الجمل الموسيقية التي تنتظر من يقولها، كذلك هناك ألوف الجمل الشعرية التي تنتظر من يكتبها(...) وكما للفقهاء حق الاجتهاد،فإن للشعراء أيضا هذا الحق"[1] هذا النص هو دعوة صريحة من نزار إلى تجاوز الجمل الموسيقية الخليلية، لأنها تمثل الشرعية فهو ضد الشرعية التي أخذت شكل مقدسات[2]، حيث دعا إلى تحطيمها وتخريبها باحثا في الوقت نفسه عن أشكال أخرى بديلة لها، لأن الشكل الموسيقي القديم ارتبط في منشأه بأحداث أو مناسبات تقليدية، ليست من صميم روح عصرنا هذا لهذا السبب ضجر منها نزار قباني :"إن بحور الخليل بن أحمد باتت بحور مناسبات لا بحور شعر، والناس ضجرت منها، حتى اللغة ضجرت من الموزون المقفى التقليدي، أنا شخصيا إذا ما ذهبت إلى مجلس وسمعت فيه قصيدة موزونة ومقفاة أشعر بشيء ما ضد العصر في هذه القصيدة..."[3]، وإن كانت هذه النصوص تثبت معارضة نزار قباني للنموذج الموسيقي القديم، فثمة آراء أخرى لنزار يقول فيها بالإختيار:"نحن لسنا متمسكين بالنموذج الموسيقي التاريخي (...) ولا (بالطرب التاريخي) (...) الميكروفون في يد الشاعر(...) ولا شروط مسبقة مفروضة على حريته، كل ما نطلبه منه أن يقنعنا لأنه يغني بصورة جيدة (...)بصرف النظر عن الطريقة التي يغني بها"[4] وفي معرض حديثه عن القافية، بوصفها وقفة مباغتة غير متوقعة، فإنه لا يطالب بإسقاطها وإلغائها، بقدر ما يرى أنها موقف اختياري[5].

ما تقدم من نصوص وشواهد يعج بالكثير من المقولات والمبادئ الرائدة التي اتخذت منها الشعرية طريقا لتأسيس قصيدة الانفتاح عن اللامعنى لنص شعري لحظة

---

(1) نزار قباني: ماهو الشعر، ص 121، 122.

(2) نزار قباني : قصتي مع الشعر، ص123.

(3) نزار قباني في: جهاد فاضل: أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، 347.

(4) نزار قباني : ماهو الشعر، ص125.

(5) المرجع نفسه، ص124.

ميلاده اتصفت بالغموض والفجائية والدهشة، وكذلك تخطى النموذج أو المثال ، والقيمة الإنسانية تأتي في طليعة هذه القيم الجمالية، يضاف إليها التناص الذي جعل من القصيدة هرما معرفيا حيث تم صب هذه المبادئ في إطار لغوي جديد مفكك البناء، وممتلئ بدلالات لا حصر لها، ومن دون الاعتراف بأي نموذج موسيقي مسبق. تلكم هي أهم المبادئ والعناصر أو الآليات التي تصنع فرادة الحدث الشعري عند نزار قباني.

## 2-5- شعرية الانفتاح والتجاوز والتغيير عند محمد بنيس.

### أ- ما هية الشعر الحديث:

من الظواهر الفنية التي يصعب تسييجها أو حتى مقاربتها ، ظاهرة الشعر، هذه الظاهرة التي تحمل ذرة انفجارها في كل تعريف ومما زاد الأمر صعوبة وميوعة اختبار الشاعر للحداثة، فكان من الصعوبة بمكان مطاردة الشعر الحديث، ولقد وعى محمد بن بنيس صعوبة هذه المجازفة في قوله :"هناك التباسات متراصة في تعريف الشعر العربي الحديث، ولعل اتساع استعمال مصطلح الحداثة في الخطاب النقدي والسجالي (...) هو ما يفضي بأي تعريف إلى مأزقه السريع"(1).

ان اتساع مفهوم الشعر هو ما جعل الأدباء، شعراء ونقاد يلهثون وراءه لإحاطته بتعريف، إلا أن ميوعة هذه الظاهرة وتجددها الدائم، ونبضها بالحياة الخلاقة على مر العصور هو ما جعل التعريفات تتأزم، وتبرهن على قصورها، فكيف للنهائي أن يحدد اللانهائي؟.

ولقد حاول الشعراء والنقاد مواجهة عباب البحر، وكان من بينهم محمد بنيس الذي سنقف أولا على مفهومه للحداثة في علاقتها بالشعر من خلال آراء قام بطرحها ليقترح بعدها فرضيته، وأخيرا نقف على مفهومه للغة " الشعر الحديث" في أفقها النظري.

---

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (التقليدية)، ج1، ص25.

ب- الحداثة واستراتيجية المطاردة:

يرى محمد بنيس أنه على اتساع رقعة الشعر فإن مصطلح الحداثة قد زاده رحابة، إذ إن مصطلح الحداثة يظل مسافرا يعضد أو يدمر عبر شرائط التحقق والاحتمالات[1]. فالحداثة تتخذ صورة المسالم الذي يدعي المصالحة مع التراث، والسير جنبا إلى جنب ، وما ذلك إلاّ حيلة من حيل الحداثة للانتشار في جسد التقليد وتفتيته وإصابته بالوهن، وتتخذ أحيانا أخرى صورة المهاجم الذي يوجه سهامه مباشرة صوب قلب التراث.

بيد أن الحداثة البنيسية تختلف عن الحداثة العربية والحداثة الغربية معا، إذ تأخذ بهما ثم تفجرهما لتخرج بالفوضية الإبداعية في الشعر .ومن اللافت للانتباه أن نشير هنا إلى أن بنيس كان من المهمومين بالتأسيس لمقولة الحداثة الشعرية، وهي عنده ترتبط بالتطور والتجاوز والتغيير ، والشعر العربي القديم والحديث والمعاصر لا يتضمن هذه المبادئ الثلاثة فحسب، والقصيدة حينما تتحول من شكل إلى شكل فإنها تريد تحقيق شيء يسميه محمد بنيس "الإبدال" وهو غاية الانقطاع المعرفي[2].إذ الحداثة البنيسية هي حداثة الانفتاح قائمة على منطق التطور والتجاوز والتغيير.

ولعل قيام الحداثة البنيسية على هذه الثلاثية، أمر جعله يبحث عن كتابات وطرائق جديدة تتجاوز كتاباته نفسها، إنه البحث عن طرائق جديدة للكتابة لم يكن تصورها جاهزا في ذهنه أو في ممارسة[3] هذا السبب الذي استفزه وأغراه بالدراسة وتحليل ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ليتوصل من خلال دراسة الكائن إلى إنشاد الممكن، وهذا السعي الدائب وراء الجديد يفتح أفق النص الشعري الشيء الذي لم تستطع الشعرية العربية التقليدية حمل دلالاته، ومن هنا وجب عليها النظر في ذاتها ولأنها تبنت الحداثة،فهي تغير المسار نحو شعرية مفتوحة وهذا ما يؤكده محمد بنيس

---

(1) محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط2، 1988، ص 117.

(2) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها(مساءلة الحداثة)، ج4، ص74.

(3) ينظر: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص10.

ولن يتم هذا " من غير إبدال لمكان القراءة بما هو يسكت عنه ولا يفكر فيه وينساه ويكتبه فضلاً عما يقول ويصرح به"[1].

إن القراءة التقليدية تبقي النص الشعري في مكانه المقدس باعتباره النموذج المتكامل للجوانب جميعها، لا يجب التطاول عليه وإلا فمآله التمرد والإقصاء. ومحمد بنيس يصر على إعادة البناء منذ انطلاقه، وإنزال الشعر التقليدي من مكان المتعاليات وتناوله بالدراسة والتحليل؛ لأنه لم يتعرض للاستنطاق وكبت بقصرية المعنى الواحد التي يقرها القدامى، ورغم ذلك فالمعنى يتغير من نص لآخر "ويتحقق في البناء النصي عبر الدلالية التي تخص النص كنص مفرد به وفيه"[2] . ويقودنا محمد بنيس إلى مسألة أعمق وأدق في استعمال معان معينة في نص شعري، هي بالضرورة لا تنطبق على المعاني نفسها في نص آخر فالدلالية تسيج المعاني وتحول دون إعادتها في موضع آخر، أي أن الدلالية النصية تسم النصية بميسمها.

**ـ الاختلاف:**

باقتراح محمد بنيس لفرضية الإبدال يسجل أنه ينفي كلا من الأصل والأساس وبالتالي يلغي فكرة الوحدة التي تتنافى مع مفهوم الإبدال، ليحل محلها الاختلاف، وهذا ناتج عن تبنيه منذ البداية للزمنية الكبرى التي أتاحت له إعادة قراءة الشعر العربي الحديث، فانبنى من خلال هذه القراءة على لانهائية الوحدة، لا وحدة اللانهائيات، وتكون حينئذ "بنيات الشعر العربي الحديث مجسدة للاختلافات النصية هي مجسدة في اختلافات تاريخها وذواتها الكتابية"[3].

**ـ تمايز قبل التفاضل:**

تحفظ كل بنية تمايزها من خلال اختلافها، التمايز الذي يعمل على تقويض حكم القيمة وهدمه، فهما متعارضان منذ الأساس "وإنكار التفاضل، معناه إلغاء أن يكون الشعر الرومنسي العربي متجاوز للشعر التقليدي، أو الشعر المعاصر للشعر الرومانسي

---

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث(التقليدية)، ص7.

(2) المرجع نفسه، ص59.

(3) ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (مساءلة الحداثة)، ج4، ص75.

العربي[1]. ويؤكد محمد بنيس في مفهوم الاختلافات، والتمايز على درجة انخراط الذات الكاتبة في كتابتها التي تسمح لها بالتمايز عن الذوات الأخرى.

ـ الحلزون قبل الدائرة:

يقلب محمد بنيس رؤية التاريخ العاملة على التدوير أي الانغلاق، وقد جاءت الحداثة لترسخها أكثر من خلال الحقيقة والغائية، وبها يصبح التاريخ يمثل دائرة تعمل على التجدد من خلال دورتها حول نفسها هذا نجده مكرسا في فرضيات الانتقال التطورية، إلا أنه "ينهدم بالتعارض الموجود بين الإبدال من جهة والتقدم والتطور والتغير والتجاوز من جهة ثانية، لأنه مؤسس على النقصان والتعدد واللاأصل،ذلك هو شكل الحلزون الذي تظل دائرته منفتحة على الدوام"[2].

ـ الإفراغ قبل الملء:

وهنا يتفرد محمد بنيس عن غيره من الحداثيين في مفهومه للتجديد فهم يرون في التجديد شحنا للغة بعد فراغها نتيجةكثرة استخداماتها التي أصابتها بالصدأ. والواقع أن النقاط السالفة تعمل على إفراغ اللغة من معانيها المعبأة بها لا شحنها فما دام الشعر الحداثي يسعى إلى التعامل مع اللغة تعاملا يضمن له بقاء إمضاءاته في هرم الشعر حية نابضة على الدوام، فإنه في هذه الحالة يعمل على إفراغ اللغة لا شحنها، ذلك لأن اللغة مشحونة بالاستخدامات السابقة، والاستعمال الجديد إنما يهدف إلى إفراغها، وتبدو قدرة الذات الكاتبة في مدى تحقيقها لهذا الإفراغ الذي يخلق لها تمايزها، وبالتالي اختلافها "والإختلاف في هذه الحالة بين المتون الثلاثة للشعر العربي الحديث يكمن في درجة الانخراط في الكتابة ودرجة الإفراغ أيضا"[3].

ـ اللغة الشعرية:

لقد تحدث محمد بنيس عن اللغة الشعرية، وهي في تصوره لم تكن بحاجة إلى انتظار ثورة سوسير أو تشومسكي:"اللغة الشعرية سؤال لا جواب، سؤال يرى إلى أن تعدد الممارسات النصية اللانهائية مشروطة بالنص المقدّس، القرآن، والحديث، والشعر

---

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (مساءلة الحداثة) ج4، ص75.

(2) المرجع نفسه، ص75.

(3) المرجع نفسه، ص76.

الجاهلي[1]، فشعرية اللغة الشعرية تكمن في تعدد الممارسات الكتابية حتى وإن كانت ثمة كتابات عبر عنها أسلافنا فلا بد من أن تكون طرائق تعبيرنا -عن الموضوعات المعبر عنها- بطريقة مغايرة، وهنا تكمن براعة اللغة، لأن المبدع يعلّم اللغة فن القول الجميل، بل يعودها أن تقول ما لم تقله في السابق فهذا التفرد في القول هو الذي يمنح للغة الشعرية شعريتها. يضاف إلى طريقة التعبير مجمل الإيحاءات التي تبوح بها الكلمات أثناء عرضها عرضا جديدا.

ـ الموسيقى وهندسة الإيقاع:

الشعر هو الكلام الموزون المقفى، بهذه القاعدة فرّق العرب القدامى بين الشعر والنثر، أي أن الشعر يتميز بالوزن والقافية، ولهذا فإن أغلب تعريفات القدامى للشعر مقترنة بأحد هذين العنصرين أو بهما معا. ومع بزوغ فجر العصر الحديث أصبحت الرغبة في كسر هذه القاعدة غير محتشمة، إذ لم يعد الوزن متزامنا مع المعنى، فإيقاع النص الإبداعي ينطلق من داخله لا من خارجه، وعلى هذا الأساس أعاد محمد بنيس بناء شعرية عربية مفتوحة تستعيد قوى الإيقاع في النص، لأن اللغة والذات متورطتان معا في الإيقاع، وقد ركز بنيس على وظيفتين:

1- **الوظيفة البنائية:** وهي ميزة الخطاب على غيره من الخطابات الأخرى، إذ يميز النص الإبداعي به وفيه "وبناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات الكاتبة في اللغة بغاية تغيير مسارها، ولكن هذا البناء متحرك كما هو متفرد"[2].

2- **الوظيفة الدلالية:** وهي ملازمة للأولى ونتيجة لها، فبناء الخطاب هو بناء لدلاليته إذ المعنى يدخل مع النص في سفره الحر، والمعنى مثله مثل الذات الكاتبة والإيقاع كل هذه الظواهر هي ظواره تاريخانية [3].

إن هاذين الوظيفتين تركّزان على التصور العام للنص الشعري هذا من جهة، ومن جهة ثانية فهما يبنيان العلاقة بين كل من العروض والإيقاع من ناحية، وبين الإيقاع والدلالية التي يعمل على إنتاجها من ناحية ثانية، وبذلك يمكننا التفريق بين

---

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث -بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر)، ص78.

(2) (3) المرجع نفسه، ص78.

التصور الشعري والتصور الدلالي. هذا وقد أفسح محمد بنيس المجال للإيقاع ليشمل تحت لوائه العروض، وأول ما يلفت نظر محمد بنيس في العروض هي الوقفة، التي لم تحظ باهتمام النقاد العرب القدامى رغم مالها من تأثير واضح حيث "كان عنصر الوقفة وما يزال عاملا أساسيا في بناء بيت القصيدة المعاصرة"[1]، وللوقفة علاقة بالغة الأهمية بالمكان النصي الذي انتهجه الشعراء المعاصرين، كما لها فعالية مع علامات الترقيم.

وقد قسم محمد بنيس الوقفة إلى أربعة أنواع:

1- الوقفة التامة: وهي الوقفة التي لا تدخل أي حيرة للقارئ، وقفة يجد فيها الوزن والمركب والدلالة تامة في البيت، وهاته الوقفة أولى النماذج التي ارتقت سلم الهدم لتليها بعد ذلك الوزنية.

2- الوقفة الوزنية: وهي الوقفة التي تجعل البيت في حاجة إلى البيت الذي يليه، لأن تركيبته ودلالته قد قطعت وما هو إلا تام وزنيا، وهذا النوع أشبه بالتضمين الذي رفضه الشعراء القدامى.

3- الوقفة المركبية والدلالية: وهي بعكس السابقة، إذ نجد المعنى تاما في البيت أي لاحاجة لها لبيت آخر، بينما الوقفة الوزنية فهي ناقصة هنا،وقد تربط الأبيات ببعضها فتعمل على تدويرها.

4- وقفة البياض: وهي الوقفة التي وصلتها عمليات الهدم المتواصلة للقوانين التقليدية، فتتحول الوقفة إلى فسحة الكتابة، بحيث يصبح للبياض كلامه الذي يقوله و"وقفة البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص"[2]. وبهذه الوقفات أصبح للمكان النصي كلامه الذي يقوله، وتفاعله الذي يساعد على بناء القصيدة وتصاعد حريتها.

---

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ص111.

(2) المرجع نفسه، ص130.

وقد تطرق محمد بنيس للوزن أيضا، باعتباره من الموروث الخليلي الذي بقي مسيطرا على الشعر المعاصر فتناول:

1- الوحدة الوزنية: وهي تعتمد على كسر قيود الأوزان الخليلية التي تحد من الانفعال الشعري، وتغييرها بنظام التفعيلة، إذ تفسح المجال للشاعر للتحرك في رقعة واسعة بل إن هذه التفعيلة تم إخضاعها إلى قانونين أساسيين:

أ- التفعيلة التامة: وهي التي تحتفظ بجسدها كاملا في الأشطر، إذ لا تقسم التفعيلة بين شطر وآخر يليه "ويتفاعل هذا القانون الأول للتفعيلة مع القانونين الأول والثاني للوقفة من حيث تمام الوقفة الوزنية فيها"[1].

ب- التفعيلة الناقصة: وهي بعكس الأولى، أي أنها تتوزع بين شطرين في آخر الشطر وبداية الشطر الذي يليه، وهذا ما اصطلحت عليه نازك الملائكة بالتدوير، في حين أن أدونيس يقترح كتابة أخرى تصر على إبقاء التفعيلة منشطرة غير تامة، لا تعثر على بقيتها[2].

وعلاوة على هذين النوعين اللذين يدخلان تحت جناح الوحدة الوزنية، فإن محمد بنيس قد تناول نوعا ثانيا من الوزن وهو:

2- التشكيلة الوزنية: وهذا النوع من الوزن يرد إلى تلك البحور المهجورة أمثال الهزج، المتدارك، الرجز، كونها تكرر نفس التفعيلة، والشاعر المعاصر يهدف في خروجه عن الأطر التقليدية إلى الاعتماد على التفعيلة ومثل تلك البحور تسعفه في تمرده، ولذلك فإن الشعراء المعاصرين قد ألغوا أغلب الأوزان التي نظم عليها القدامى وهجروها.

هذا وقد تطرق محمد بنيس إلى القافية، حيث حصر أنواعها في قافية متوالية ومتناوبة ويقصد بها توالي القافية وتناوبها (أ أ، ب ب، جـ جـ..). هذا عن القافية المتوالية والقافية المتناوبة، أما النوع الآخر فهي القافية المتواطئة ويقصد بها بنيس القافية التي تبقى في حاجة إلى القافي التي تليها، قد عد مثل هذا النوع عيبا في الشعر القديم وهو ما يسمى بالإيطاء، وما نلحظه عموما عن قضية الإيقاع هو أن محمد بنيس

---

(1) (2) محمد بنيس: الشعر العربي الحيث (الشعر المعاصر)، ص124.

قد بنى كل تنظيراته سواء منها النقدية أو الشعرية على أساس الإيقاع الذي جعل له حيزا كبيرا في حداثته، وألح على الماء العنصر المنسي في القراءات الحديثة، هذا العنصر الذي ينقذ القصيدة من جفافها.

وهكذا يتضح لنا أن محمد بنيس قد عمل جاهدا على التأسيس لشعرية جديدة تتسم بالانفتاح والتطور والتجاوز والتغيير، وهي كلها اليات يتحقق بموجبها ما يسميه بنيس بالإبدال إنها شعرية حداثية تقوم على الاختلاف والتمايز أو التغاير رافضة حيزها الزماني أو المكاني من أن يتحول إلى مد حلزوني دائري. واللغة في هذه الشعرية تبنى على منطق التعدد في الممارسات النصية، بل هي لغة التناسل الدلالي، والإيقاع فيها ملتحم بمعنى النص ويبطل من أن يكون شكلا موسيقيا خاليا من المعنى، باختصار يمكن القول إن الشعرية التي نادى بها بنيس هي شعرية الانفتاح والتجاوز والتغيير.

**2-6- الشعرية الحداثية عند عبد الله حمادي:**

يأتي د. عبد الله حمادي في طليعة الشعراء النقاد الجزائريين، الذين أوتوا حسا فنيا أهلهم إلى الارتقاء إلى مصاف أقلام وفصائل نقدية متميزة، وسنحاول في الفقرات التالية الوقوف عند مختلف الماهيات الجزئية لمكونات الشعرية في أطروحات عبد الله حمادي من خلال مقدمات دواوينيه الشعرية ومن دون اسدال ستار النسيان عن مجمل آرائه النقدية في مؤلفاته النظرية وأول قضية تطالعنا في هذا السياق قضية ماهية الشعر واستحالة مفهومه.

أ- <u>ماهية الشعر، وما الشعر؟:</u>

الواقع أن هذا السؤال هو متاهة؛ لأن الكون الشعري يتنزل في مدارات لايطولها العقل ولا تدركها مقولات المنطق، فكيف يمكن أن نمسك بمقولات عقلية بما لايسعه العقل؟ ولما عجز العقل والمنطق عن تعليل ماهية الشعر لجأ الأقدمون إلى ربط الشعر بالسحر، وبقوى غيبية أخرى خارجة عن مدراكات الإنسان، غير أن هذا التفسير لم يعد يقنع إنسان هذا العصر، **الذي** لم تعد ترضيه عبارة أن الشعر كلام موزون مقفى.

لقد أصبحت كل محاولة لتعريف الشعر، محاولة محكوما عليها بالفشل سلفا في دفاتر النقاد المتيمين، ويبقى الشعر أكثر الأنواع التعبيرية قابلة للجدل، فليس هناك حقيقة نهائية في التعامل مع هذا الطائر الخرافي (الشعر)، ومصدر هذه الصعوبة هو أننا لم نستطع حتى الآن أن نعثر على ماهية الشعر، برغم تناسل الماهيات والتعاريف من أقدم العصور إلى حديثها،وسيبقى الشعر كذلك سابحا في فضاء اللامحدود، وتبقى لعبة المطاردة بين النقد والشعر قائمة إلى الأبد.

إن فكرة اللامحدود في الشعر استهوت الكثير من شعراء الحداثة، فعبد الله حمادي يرى أن الشعر قد أثبت وعلى مر العصور أنه ضد الحدود والقيود والسدود، في الشعر العربي،ويستدل على ذلك بروجيه غارودي في حديثه عن خطر الإيديولوجية على الأدب، حيث قال:"إن إرجاع الأثر الفني إلى عناصر الأيدولوجية ليس نسيانا لخصوصية الشعر فحسب، هو أيضا عدم إدراك استقلاله النسبي"[1]، فالشعر لا يرتبط بالايديولوجية بوصفها نسقا من الأفكار، ولا يرتبط أيضا بأي تيار أو نظرية؛ لأنه باختصار ضد الارتباط، وإذا ما ارتبط بزمرة من هذه الزمر، أو بفصيلة من هذه الفصائل، فإنه يبطل انتماءه إلى دائرة اللامحدود.

إن هذه الصعوبة في إدراك ماهية الشعر لم تمنع عبد الله حمادي من إعطاء تعريف جديد للشعر تجاوز فيه كل المفاهيم السالفة، بل حاول في بيانه عن الحداثة الشعرية رسم مفهوم حداثي للشعر والشعرية[2]، وقد اختزل جملة من الماهيات الجزئية للكون الشعري في مقدمة ديوانه "البرزخ والسكين"الديوان الذي أحدث ضجة كبيرة في الوطن العربي، ومما جاء في هذا الديوان قوله على لسان الظواهريين: "...ماذا أقول عن الشعر، أهو سحر إيحائي يحتوي الشيء وضده، أم هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف، ومرادفة للخلق على غير منوال سابق، إنه في أبهى تجلياته الكلام المصفى المتألق، وهو من قبل الشعراء مجرى قلب العصا حية، إنه تشكيل جديد للكون بواسطة الكلمات"[3].

---

(1) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان تحزب العشق بالبلى، منشورات دار البعث، الجزائر، 1982، ص39.

(2) ينظر: تقديم عبد السلام صحراوي لكتاب: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر، عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001، ص 307.

(3) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص 5.

نقف في هذا التعريف عند محطات كثيرة أهمها:

- استهلال د.حمادي تعريفه بالتساؤل حول ما يمكن قوله عن الشعر،فيخفي في جوهره عمق إدراك الشاعر لصعوبة المغامرة، نظرا لتشعب الظاهرة الشعرية، ومدى زئبقيتها، وبالتالي استعصائها على الإمساك والإحاطة فهل الشعر سحر إيحائي يحتوي الشيء وضده، أم هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف؟. والإيحاء كما نعلم هو نقيض المطابقة، وهو من أهم سمات الحداثة، الذي لم يعد مجرد اقتباس للواقع، بل أصبح يعتمد أسلوب الإيحاء الذي لايقبل التحديد، والحصر، فقصيدة الحداثة سحر ينفذ إلى أعماق النفس، فيسبر أغوارها ويجلي مكامن النور فيها، ويسعى من خلالها إلى صوغ علاقة جديدة مع العالم نابعة من ذاتة تختلف عن الحقيقة في ثوبها الواقعي، هذه التجربة الجديد تجمع بين المتناقضات، وتؤلف بين الأضداد. وذلك بواسطة المبدع الذي يتحول إلى ساحر جديد، يدرك أن العملية الإبداعية هي عملية سحر بالحروف في لحظة تحويل العالم المرئي إلى واقع شعري، عن طريق الرؤيا التي تشبه الشعر في اشتراكها معه في التطلع إلى الغيب.

ويكاد معظم النقاد يجمعون على أن الشعر سحر إيحائي،فهناك من عبر عنه بالبرق: " فكل إبداع برق لا يتكرر وانبجاس قائم بذاته"[1]، هذا إن دل على شيء،إنما يدل على غنى لحظة الإبداع ببريق الدهشة والفجائية ليتحول معها القول الشعري إلى كهربة جميلة لا نعرف ميلاقات وصولها أو مغادرتها؛ لأن الشعر يقوم على الفجائية والدهشة، بل إن عظمته تقاس بمدى إثارته لنفسية المتلقي.

- هدم الاحتذاء والقول بالتواصل:

المقصود بهدم الاحتذاء هو عدم محاكاة النموذج، وذلك من خلال تخطي نماذج التقليد، وليس معنى هذا الكلام أن د. حمادي يفصل بين التراث والحداثة، فهو يعي جيدا أن الحداثة ما كانت لتكون لولا اتكائها على المستودع التراثي، وما كان التراث ليكون مجرة مضيئة لولا الحداثة، وما يرفضه د.حمادي هو التقليد لأجل التقليد، وإحاطة الشعر بأسوار شامخة تحجبه عن روح العصر، وهو في هذا الطرح لا يدعو إلى مقاطعة التراث كما سبق أن ذكرنا، وإنما يدعو إلى إعادة بعثه وتشكيله في ضوء

---

[1] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1973، ص103.

رؤى معاصرة، تحيله مملكة حية بعدما كان مستودعا ميتا، وهو بذلك الدأب لا يعني نبذ القديم، وهذا ما ذهب إليه في مقول قوله: " الحداثة أخي القارئ ليست معناها طرح الموروث، والسطو على أنقاضه الثابتة بمعاول الردة، والتشكك، والوقوف منه موقف الخصم، والتضاد، إن الحداثة بمفهومها الصحيح، وعند من ابتكرها هي البحث المستمر عن إيجاد خيط التواصل حيث ينصهر الحاضر في الماضي ليشرق غدا مسكونا بحرارة الاستمرارية، ونبض المعاصرة"[1].

لقد قامت الشعرية عند حمادي على ارتباط الحداثة بالتاريخ من جهة وانفصالها عنه من جهة أخرى وفي هذا السياق يقول: " لا يمكن أن تنتهي ولا يمكن أن يتجاوزها الزمن فهي لاقيمة تاريخية وفي الوقت ذاته مرتبطة بالتاريخ ومقتحمة لحدوده، والحداثة الإبداعية ليست معادية للتراث كما يخطئ البعض فمن خصوصياتها تمثل التراث وليس اجتراره، وتتمثل على وجه الخصوص كل ما هو دائم الإضاءة فيه"[2]. ثمة مسألة من المسائل الخطيرة في الطرح النقدي الراهن، تختفي خلف سطور نص حمادي، إنها مسألة الفصل بين الحداثة والتراث، فحمادي ليس من أنصار هذا الفصل، لأن الحداثة في تصوره هي تمثل جديد لما يجري في المستودع التراثي فلا حداثة بدون تراث، بل إن التراث يبقى كهفا مظلما معتما بمعزل عن الفضاء الدرامي الذي شيدته الحداثة، فثنائية "تراث- حداثة" في تصور حمادي لا تقبل الفصل، وما هذا الفصل إلا ذريعة ومبرر من مبررات بتر السلف الشعري عن خلفه ومثل هذا التصور نلقيه في ردود أدونيس عن جل ناقديه[3].

ويتمظهر إسرار د. حمادي على العودة إلى التراث، في سياق نقده لشرية محمود درويش الذي استعمال رموزا مسيحية في أشعاره التي يتكرر فيها رمز الصليب بكثرة ورأى أنه كان من الأحسن لو عاد إلى تراثنا العربي الإسلامي الذي فيه

---

(1) عبد الله حمـــــادي: مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985، ص 8-10.

(2) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص

(3) ينظر بشير تاوريريت: الحداثة بين استحالة المقاربة واسطورة المطاردة، محاضرة ألقيت على طلبة الدرج، ص 35.

فالثروة ما يغنينا عن اللجوء لتلك الاقتباسات[1]. هكذا فهم عبد الله حمادي الحداثة، فأكد أن المنهج الوحيد للخلاص من الانحطاط الذي تتخبط فيه الأمة، هو العودة إلى التراث، وتمثل الجانب المضيء فيه، ومن دون النظر إليه نظرة تقديسية:" لأن الإنطلاق من التراث وحده ليس كفيلا و لايمكن أن يكون رخصة، أو جواز سفر إلى البقاع الجمالية لعالم النص الشعري لذلك يجب إيجاد تجاوب بين مقولات التراث، ومقولات الحداثة كفكر إنساني شامل"[2].

والواقع أن التراث المكتوب مهما يكن غنيا لا يصح أن يكون بالنسبة للمبدع أكثر من أساس ثقافي يؤكد به التجاوز والتخطي والانسجام والخضوع، فرؤيا الشاعر المبدع لا تكمل القيم والقواعد إنما تتجاوزها، إنها أعلى منها، وأشمل وأسمى(...) لكن هذا التجاوز لا يعني التخلي والرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد. ويرى أدونيس أن: " إن مجرد الاقتصار على التراث الثقافي، والاعتماد الكلي عليه دون محاولة تجاوزه، وإغنائه بفكر جديد سيؤدي إلى شلل مرضي يشبه العقم وأن الوعي بالتراث لا يعني أن ندفن عقولنا في الماضي ونعود بالفن إلى الـــوراء"[3] لهـــذا أكد د. حمادي على ضرورة تمثل التراث واستعادة الجانب المضيء فيه مع ضرورة المزاوجة بين مقولات التراث ومقولات الحداثة كفكر إنساني شامل ومتكامل.

- الحساسية الجمالية:

الشعر حساسية جمالية، هذه الحساسية الجمالية هي صفة خاصة بالمتلقي، فالقصيدة الحداثية سحر يوحي أكثر مما يعبر، يحسها المتلقي ساعة يقظة الشعور بالجمال، ويعيد خلقها انطلاقا من معانقة شفرات القصيدة لذلك تظل القصيدة الحداثية أسيرة القراءة، هذه الحساسية الجمالية لابد أن تكون خارقة، وخارجة عن المألوف، لتكون النوطة الحداثية التي تصدم القارئ في كل مرة، فتكسر جدار الرتابة الذي ألفه في النصوص التقليدية، وتبعا لذلك فإن نجاح العمل الشعري يقاس بمدى ما قدمه للمتلقي من هذه القيمة الجمالية، لأن المتلقي هو الهدف من كل عمل شعري، وكل مبدع

---

(1) ينظر: عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 237.

(2) تاوريريت بشير: مدارات التنظير النقدي عند علي أحمد سعيد (أدونيس)، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 1999، ص216.

(3) أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص263.

إنما يبدع وفي ذهنه صورة جمهوره، يقول نزار قباني: " الشعر خطاب نكتبه إلى الآخرين (...) والمرسل إليه عنصر مهم في كل كتابة، وليس هناك كتابة لا تخاطب أحدا، وإلا تحولت إلى جرس يقرع في العدم"[1]. فقد تحول القارئ في الدراسات النقدية الحداثية -من البنيوية إلى التفكيك- إلى عامل مهم، بل إن القارئ ليس مجرد مستهلك للنص وإنما هو منتج له، ولا تجد الكتابة سلطتها الحقيقة إلا على يد قارئ ماهر يضيف من عنديات للنص ما لم يكن موجودا فيه، فكأن القراءة هي جزء لا يتجزء من الكتابة، بل هي كتابة ثانية، ويبقى المتلقي عنصرا هاما في توليد فاعلية الكتابة الجديدة.

- الشعر تشكيل لغوي:

الواقع أن د. حمادي لايفصل بين الحساسية الجمالية وآليات التشكيل اللغوي، ذلك لأن آليات هذا التشكيل تعمل على إثارة نفسية المتلقـــي وقد تجلى ذلك في حديثه عـــــــــن الثورة التجديدة التي مست أهرامات الشعر المعاصر، حيث أرجع مصدر التجديد إلى ما أسماه بظاهرة اللاعقلانيـــة التعبيرية، أي في طريقة التعبير، وهي العبارة التي عرفت بها الحداثة عنـــد جهابـــــذة الحداثيـــن. واللاعقلانيـــة عند د. حمادي:" تتضح من خلال الاستعمال الواعي لطريقة أو اختيار الكلمات المعبرة، بحكم تماسك تنظيمها حتى تترك أثرها في القارئ أو السامع، وهذا الأثر الذي تتركه ليس مفاده المفهوم الخارجي الـــذي تحمله العبارات..." [2] وفي هذا السياق يمكننا اعتبار د. حمادي واحد من الشعراء النقاد المتميزين، القائلين ببعث الروح في النسيج الشعري الحداثي، وذلك من خلال التركيز على تماسكه البنائي من خلال تلك العلاقات الرابطة بين مفردات نسيجه الهرمي، وهو ما افترضته ظاهرة اللاعقلانية على صعيد اللغة الشعرية والصورة الشعرية على حد سواء، والعمل الشعري عند د. حمادي ليس هو مجرد موضوع أو محتوى، ولا هو انعكاس لمادية الأشياء،وإنما هو تواصل مع المتلقي، وهنا يكمن تشخيص ما أسماه النقاد بالمتعة أو الحساسية الجمالية، وهي تعود في الأساس عند د. حمادي إلى لاعقلانية التعبير الشعري، وهذه اللاعقلانية هي التي تسمو باللغة إلى ماوراء الظاهر من الأشياء، فتخترق حجب مستويات التلقظ، حيث

---

[1] نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص157.

[2] عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001، ص127.

تفرغ الكلمات من معانيها القاموسية، لتحقق بدلالات جديدة يتحول فيها الكون الشعري إلى أدم جديد يسمي الأشياء تسميات جديدة، والشعر بهذا التصور هو هدم للواقع وبناء عالم جديد أكثر جمالا وصدقا، والشاعر في ذلك هو أشبه بالساحر الذي يقلب العصا حية، وهو جوهر ما دعى إليه د. حمادي في تحديده لماهية الشعر.

ب- شعرية اللغة الشعرية:

ينطلق د. حمادي في حديثه عن اللغة الشعرية من موقف نقدي ينهال فيه عن النبرة العقلانية التي ميزت لغة النتاج الأدبي القديم بوصفها لغة منطقية إخبارية، يكتفي فيها المبدع بمحاكاة العالم في صورته المادية المحسوسة، المرئية ومن دون النفاذ إلى دخيلاء العالم لاكتشاف خرائطه المجهولة، فلغة النتاج القديم: " كانت تخضع من طرف المتلقي لميزان عقلاني منطقي، لا يقبل الغموض أو الغلو بالمفهوم القديم والعدول والإنزياح بالمفهوم المعاصر"[1]. فاللغة التي استعملها كل من هؤلاء وغيرهم من معاصريهم كانت تعكس غالبا مفاهيم مادية بحتة، حيث نجد فيها تحقيق المعادلة المنطقية القائلة = الكون ومحتواه يساوي اللغة ومفاهيمها[2].

لقد هلل د. حمادي مثله مثل الشعراء الحداثيين إلى لغة شعرية قائمة على منطق الانزياح أو اللاعقلانية، بواسطة هذه العلاقات الجديدة بين مفردات المنجز النصي تتحقق للقصيدة الحداثية معادلتها الجمالية الرامية إلى تكثيف الإيحاءات والدلالات اللامتناهيـــة، وهنا نلحظ تحديد شعرية النص من خلال لغتـــــه، التي اشتـــرط فيها د. حمادي أن تكون ذات طلقة تعبيرية مصفاة، كما اشترط فيها التألق وديمومة التجديد، ذلك لأن كل مغامرة ابداعية يقوم بها الشاعر هي تجربة جديدة، "وكل تجربة جديدة تتطلب بالضرورة لغة جديدة، إذ إنه ليس من المعقول أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة"[3].

وعليه فإن كل تجربة جديدة هي خرق للعادة، وهدم للاحتذاء الذي يعتمده الشاعر من أجل تشكيل جديد للكون بواسطة الكلمات فاللغة الشعرية عند د. حمادي هي

---

(1) عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ص105.

(2) المرجع نفسه، ص104، 105.

(3) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، 178.

رؤيا للكون: "إنها إدراك كلي لكنه الوجود، وكشف لعالم يظل دائما بحاجة إلى الكشف، وتجاوز هنا الواقع بغية خلق واقع آخر، ورفض وتنبؤ وحنين للمستقبل، إنها عملية انقلابية الهدف منها هو إحالة العالم إلى شعر، إنهاأداة لخلق صورة جديدة للعالم القديم"[1].

وإذاكان الشعر هو تشكيل لواقع جديد بواسطة الكلمات، ألا يجعل هذا الأمر الشاعر أشبه بمن يقيد عالما رحبا في إطار بالغ الضيق " لأنه من المحال أن يتمكن الشاعر من وصف مخلوقاته الجديدة إلا بلغة تخلق كذلك خلقا جديدا، ولانعني هنا خلق المفردات، بل المفروض أن يتعامل معها المبدع بطريقة جديدة"[2]. فيعيد النظر في كل الموازين " ويعيد إلى اللفظة اعتبارها، ويخلع عليها جدة وينفخ فيها روح الشباب"[3].

لقد أيقن د. حمادي حقيقة اللغة والتجربة الشعرية، حيث رأينا أنه حدد الشعر بلغته، فهو تعبير غير عادي عن عالم عادي، وليس غريبا أن تكون لغة الشعر غير عادية، وتعبرعن الواقع في الوقت نفسه وعن العالم، ولو أننا تأملنا تطور اللغة الذي يساير تطوير الحياة، لأيقنا بضرورة البحث عن لغة متميزة، وغير عادية حتى تتمكن من استيعاب العالم الجديد. هذا العالم لا وجود له إلا في خيال الشاعر، والخيال كما نعلم هو إشعاع لا حدود له، لكن الكلمات بمحدوديتها تخون الشاعر وتعجز عن حمل معانيه.

إن الشاعر الحداثي يعلن ثورته العارمة عن بنود اللغة مما يؤدي إلى اهتزاز كيان الدلالة ، حيث يتطفل على الرحيق المصفى للكلمات فيحررها من سجن القاموس وأسواره العالية، ويطلقها تسبح عائمة في دائرة دلالية أوسع نطاقا من دلالاتها المباشرة المحددة من قبل، " فيسند للأشياء وظائف تعجز معانيها عن أدائها، وهو ما أومأ إليه قديما المتأله النفري في مقولته المأثورة – إذا اتسعت الفكرة ضاقت العبارة – فقانون اللغة الشعرية يقوم أساسا على التجربة الباطنية لا الظاهرية"[4] ، ومعنى ذلك أن شعرية اللغة تتحقق " في السياق الداخلي للنص، وتتولد دلالات نصية جديدة تحطم الدلالات

---

(1) تاوريريت بشير: مدارات التنظير النقدي عند علي أحمد سعيد (أدونيس)، رسالة ماجستير ،ص222.

(2) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره المعنوية، ص278.

(3) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، ص

(4) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص6.

المنطقية الصارمة القائمة خارج النص، لأن قانون اللغة الشعرية يرتكز على التجربة الداخلية عكس اللغة العادية التي تستند إلى التجربة الخارجية"[1].

وإذا كانت اللغة الشعرية تعتمد على العلاقات الداخلية، فإن النص الشعري سيستقل بذاته، وينفرد بلغته، وبدلالته الخاصة لذا فهو يوحي، ويرمز أكثر مما يعبر، ومبدأ الفهم فيه على هذا الأساس يبقى مرهونا بتوفر المعنى القبلي للإدراك من قبل المتلقي بالاستعداد الفني، والجمالي الذي يؤهل المتلقي لاستنطاقه من هنا يصف د. حمادي العنصر النصي: " بأنه كيان من الكلمات يتجاوز فيه مستويات التلفظ بشكل متناسق، ومغاير للمألوف، (واللغة الشعرية في النص الإبداعي) تعتمد التحدث إلى الآخرين بلغة غير اللغة التي يتحدث بها الناس جميعا"[2].

وهنا نلحظ تحديد لنمطين من اللغة، لغة التواصل اليومي؛ وهي اللغة التي نتحدث بها إلى الاخرين، واللغة الشعرية، وهي اللغة التي تنحرف عن مسار اللغة الأولى، فيصبح الشعر بهذا المعنى انزياح أو انحراف عن معيارية اللغة ليصبح الموضوع الرئيسي للشعرية هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون، وعما سواه من السلوك القولي، لأن وظيفة اللغة الشعرية، وسمتها الرئيسية هي انحراف النص عن مساره العادي، والارتقاء به إلى أفق التعبير الجمالي، وهذا ما عبر عنه د. حمادي بقوله: " كيان من الكلمات تتجاوز مستويات التلفظ بشكل متناسق ومغاير للمألوف، أو بتعبير آخر بمثابة انزياحات مقصودة تستهدف المعيار المغاير (...) إنه السمو بتعبيرية الأشياء، وإحداث عملية تشويش مقصودة..."[3].

وما يلفت انتباهنا في هذا الرأي هو تركيز د.حمادي المستمر على الانزياح في القصدية (شكل متناسق... انزياحات مقصودة...عملية تشويش مقصودة) ويقول:"إن مثل هذه الظواهر والتصورات اللاعقلانية من حيث البنية والأسلوب بالإمكان العثور عليها في الشعر القديم بنسبة قليلة، لكن تواجدها ليس معناه تواجد الجديد لسبب بسيط،

---

(1) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص166.

(2) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص6.

(3) المرجع نفسه، ص11.

هو أنها جاءت عن طريق الصدفة من قبل مبتدعيها، وليس من قبيل الهدف في حد ذاته، وهذا ما يميز الحداثة من القدامة"[1].

وعندما يقوم الشاعر بإفراغ الكلمة من محمولها التراثي ويخرجها من ليلها العتيق فيحقنها بجملة من الدلالات الجديدة فيعيد لها الحياة والتجدد، عندها فقط يمكن القول أنها اكتسبت صفة الشعرية، ولما كان الشاعر هو الذي يخلق الكلمات ويمنحها شعريتها فإنه يتحتم في هذا الخلق الشعري أن يكون لكل شاعر رؤيته الخاصة لكلمات اللغة في نظمها الدلالي المقيد بالسلاسل المعجمية.

سبق وان رأينا أن د. حمادي يحدد الشعر بأنه بناء بواسطة الكلمات، ورأينا انه اشترط أن تكون هذه الكلمات التي تمثل اللغة الشعرية غير عادية، وها هو الآن يحدد طبيعة هذه الكلمات التي ندعنا أن تكون خارقة تتخطى الحدود القاموسية لتكتسب دلالات أعمق تمكنها من استبطان الذات، وتبعدها عن الوصف الظاهري وتجعلها تشكل انزياحات تمثل الصورة الشعرية التي يسميها د. عبد الله حمادي: (الاستعارة الموسعة المفتوحة على العالم بمصرعيه) ويشترط فيها أن تربك العلاقة بين الدال والمدلول، للحصول على طبيع مغايرة؛ لأن اللاعقلانية عنده هي أساس الشعرية، وهذا لا يعني أن يكون الشعر بلا معنى (بلا ضبابية، ولا مجانية).

ويرى حمادي أن:"الشعر الحقيقي هو ذلك الأثر الجمالي الذي يصدر عن كنه الأشياء، وليس عن حيز الكلمات، وأجود الشعر هو الذي يحافظ فيه الشاعر على التناغم بين الصوتي الدلالي"[2]؛ لأن الكلمات نفسها في الطبيعة الأصلية ليست شعرية بالمرة، إنما التوظيف الشعري هو الذي يمنحها ذلك؛ أي أن المفردة لا تتحقق شعريتها إلا من خلال السياق الذي تجري فيه، ود. حمادي هنا يرفض الفكرة القديمة التي تقسم اللغة إلى كلمات شعرية، وأخرى غير شعرية، فهو يرى أن الكلمات كلها في نفس المستوى، لأن الشاعر في تجربته يعود باللغة إلى أصلها عند درجة الصفر، وهو الذي يمنحها دلالتها من جديد، وهو يلتقي مع نزار حين يقول: " أنا أرفض تقسيم اللغة إلى

---

(1) محمد عبد الله حمادي: ديوان تحزب العشق بالبلى، مع مقدمة عن لوازم الحداثة في القصيدة العمودية، دار البعث، الجزائر، 1982، ص24.

(2) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص7.

مناطق جغرافية ومناخات"[1] والصوتي في الشعر هو البناء الزماني بينما الدلالي هو البناء البلاغي، أو المكاني. والكيان الشعري عند د. حمادي هو الذي يجمع بين كليهما، فيحدث تناغما موسيقيا بين الشكل والمضمون، وهما في الشعر يولدان معا، ويشكلان طريقة جديدة في التعبير تجسد رؤى ووجهات نظر الشاعر لهذا الكون[2]، وذلك التناغم بين الصوتي والدلالي هو سر الموسيقى في الشعر الجيد، وهذا ما أشرنا إليه في حديثنا عن الشعرية عند جان كوهين.

ج – الحداثة والاختلاف:

يرى د.حمادي أن الأنا الحداثية هي تلك التي تعيش العصر الصناعي دون أن تذعن إلى محتواه، وتمارس اختيارها الجمالي دون أن يترك فيها أثرا، والطقس الشعري الحداثي عند حمادي أنشد أنشودة برزخية بعنوان "وحدة الكائنات"، وفي هذا النحو يقول :" إن الطقس الشعري الحداثي برزخ تتوحد فيه الكائنات وتتمحي في جلاله الفواصل والحدود بين الموجودات، لهذا تهوي أمام أنظارنا حصون التقليد في الشعر والثقافة والسياسة ويسقط الأصل وتتسع آفاق المغامرة، وما هذه الأفعال الصدامية سوى علامة من علامات اليقظة وأسلوب مخصوص من أساليب استعادة الإنسان الذي مات في الإنسان الذي يسعى"[3]. يشير حمادي في هذا النص المطول إلى مقولة الاختلاف ونبذ الأصل، فهو يرفض محاكاة النموذج، بل الكتابة الشعرية الحداثية عنده هي تخطي لحصون التقليد وتجاوز مستمر ونبذ دائم للعادة، وما هذا إلا أسلوب جديد من أساليب المغامرة في شكل النص، مغامرة باللغة وفي نسيج اللغة مغامرة بالصورة الشعرية، وذلك عن طريق كسر الحدود المنطقية بين طرفيها، مغامرة في الموسيقى وذلك بجعل النص الحداثي ينطق ويهتف بإيقاع وجرح وآلام العصر.

ومسألة الاختلاف وهدم الأصل كلها معان، منحدرة من فلاسفة منظري التفكيك وفي طليعتهم "جاك دريدا" صاحب مؤلف " الكتابة والاختلاف". ومن صفات الحداثة الشعرية في تصور عبد الله حمادي هي: البحث والتجريب، القلق والهدم، هي سؤال يبحث عن سؤال وفي هذا يقول: " مآل الحداثة الشعرية المعاصرة هو البحث والتجريب

---

(1) نزار قباني:الشعر قنديل أخضر، ص43.

(2) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص6.

(3) المرجع نفسه، ص8.

المستمران من أجل خلخلة البنيات الذوقية والجمالية السائدة؛ لأن الحداثة الإبداعية تنطوي على قلق دائم لا يعفو عليه الزمان وعلى نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة، إنها تنطوي على سؤال مفتوح لا تأتي السنوات بالإجابة عنه مهما جبلت بالتجارب والمعرفة"[1].

وهنا يكشف حمادي عن بعض مبادئ الحداثة الشعرية كما تجلت في كتابات الشعراء الرواد، والحداثة في تصوره تقوم على فلسفة البحث الدؤوب، البحث السقراطي عن اللامنتهي في أشياء قد تكون هي منتهية، حيث يستهدف البنية التحتية لتلك القواعد البلاغية الجاهزة والتي لم تعد ترضي بال الشاعر الحداثي، وما يرضي باله هو استحضار تلك الصور الانزياحية والقوالب اللغوية البعيدة عن تلك الاستخدامات التقليدية البالية، ولعل هذا ما جعل شكل القصيدة يعتريه شيء من الفوضى، فوضى الواقع المعاصر التي تناسلت أصداؤها على شكل القصيدة، فوضى مبعثها القلق و التساؤل اللامنتهي، لأن قصيدة الحداثة هي قصيدة الانفتاح، لا على العالم الحاضر بل على عوالم المستقبل.

أسئلة تتجاوز رحم الحاضر لتتصهر في رحم المستقبل، ومن شأن هذا الدأب أن يجعل قصيدة الحداثة لا ترتبط بالزمان، إنها الهدم المستمر للبنية الثابتة فقصيدة الحداثة هي قصيدة التحول، قصيدة الحركة، قصيدة التغير[2].

**د- تشكيل الصورة الشعرية والموسيقى:**

يوازي د. عبد الله حمادي بين التشكيل المكاني للصورة والتشكيل الموسيقي للصوت بقوله "نحن لانستطيع تشكيل الأصوات الزمانية إلا تشكيلا يخضع في الوقت نفسه لحيز مكاني، فالموسيقى والصورة والشعر وجهان لعملة واحدة، لايكون الشعر إلا إذا اجتمع فيه هذان الطرفان، فإذا كانت الموسيقى تساهم في توصيل الدلالة، وتعميق الأثر الشعوري لدى المتلقي، فإن أثرها لا يتعلق بمدى طويل مثلما يحدث في الصورة، فالشعر تشكيل جمالي"[3] هذا التوحيد بين الموسيقى كشكل إيقاعي والصورة كشكل مكاني

---

(1) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص9.

(2) ينظر: بشير تاوريريت: الحداثة بين أسطورة المطارة واستحالة المقاربة، ص35.

(3) عبد الله حمادي: مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، ص132.

لم يمنع د. حمادي من التوكيد على أهمية الصورة الشعرية، لا بوصفها تركيبة عقلية أو عاطفية متلما هو الشأن في كتابات النقاد، بل ينبني مفهوم الصورة لديه على جدلية العقلانية واللاعقلانية، رابطا ذلك بتطور عنصر الذاتية والتي تعني الرؤية الفردية الخاصة بالمبدع وهي مصدر التنظير الشعري عند عبد الله حمادي.الصورة الشعرية عند حمادي تقابل الرمز اللاعقلاني، وهي طريقة لتعامل الإنسان مع الأشياء، من منظور حداثي، فهي رؤية من خلالها يعيد الشاعر بناء تصورات جديدة للأشياء.

والشاعر في ضوء العلاقة الجدلية بين العقلانية واللاعقلانية يتحول إلى رائ يقلب المفهومات ويشوشها لأن ذاتيه: "خولت له التحرك باعتبارات، وفعالية يستشم منها مدى سيطرته على الأشياء التي تبدو رهن إشارته ورحمته، فمن هذا المنطق أصبحت له القدرة على رؤية الأشياء بعين الذاتية المستقلة، أو بعين التفرد الواعي..."[1]، لأن الشاعر في هذا المستوى يصبح بمثابة المسير للأشياء، المتحكم في مصائرها المشارك في إنشائها[2].

اعتمادا على هذا يمكن القول إن التعبير عند عبد الله حمادي يصدر عن لاشعور الشاعر الباطن، وإحساسه الخاص، لا من منطلق المنطق، أو العرف المتواضع عليه. وما يستنتجه حمادي مما سبق هو أن الثورة التي حصلت في الشعر المعاصر هي نتيجة من نتائج لاعقلانية العبارة الشعرية، وتتحقق اللاعقلانية الفنية في تصوره من خلال الاستعمال الواعي في اختيار الكلمات المعبرة، حتى تترك أثرها في المتلقي. إن تأكيد د. حمادي على استعمال اللاعقلانية التي تعتمد على الإيحاء أمر مكنه من إدراك حقيقة الصورة الشعرية ورصد تطورها، وهو بهذا الدأب تجاوز المفهوم السطحي للصورة الشعرية، المفهوم الذي طالما كرس على حضور علاقة المشابهة بين طرفي الصورة، مخضعا طرفي التشبيه إلى علاقة منطقية بلاغية، وفي إرجاع د. حمادي تطور الصورة (الرمز اللاعقلاني) إلى عامل الذاتية ما يضيف إلى مفهومه للشعرية خصوصية جمالية متميزة أهملتها الدراسات النقدية.

---

(1) عبد الله حمادي: ديوان تحزب العشق بالبلى، ص14.

(2) المرجع نفسه، ص14.

هـ- الوزن والإيقاع:

يرى د. حمادي أن الوزن والقافية ليست في حاجة إلى تعديل، والتعديل المفروض لابد أن يكون داخل طاقاتها الكامنة، التي لم تستهلك بعد، وليس في مقدور المبدعين استهلاكها كاملة لأنه يناى في أحشائها المد والجزر"[1] أي أن التجديد الموسيقي يكمن في استعمال الشاعر المميز للأوزان والقوافي،وهو جوهـر ما دعت إليه نازك الملائكـة: " إن العروض في الشعر كالأرقام في الرياضيات، فمهما تجددت العصور والأفكار ونمت وصعدت، فإن الأرقام ونسب الشعر والموسيقى ثابتة لا تتغير، أما الذي يتغير فيها هو الأشكال والأنماط التي تبنى هذه النسب (...) ولا يصنع الفنانون المجددون إلا خلط تلك الألوان، والتجديد في رصفها، والتصوير بها"[2]، فالمادة الموسيقية واحدة،والشاعر هو الذي يضفي عليها شيئا من خصوصيته.

إن موقف د. عبد الله حمادي من الموسيقى في نصه السالف هو وليد مرحلة معينة فقط، ومعلوم أن الفكر الإنساني لا يتصف بالثبات،وهو في رحلة وترحال دائم ومستمر وراء عجلة الزمن، وهذا ما أدركه حمادي إذ نجده في تنظيراته المتأخرة للشعر قد تراجع نوعا ما عن تحيزه للوزن والقافية، وتبنى الحداثة بكل أبعادها، ونادى بكسر النموذج مهما علت قدرته. وبرغم ذلك فإنه لم يرفض الوزن الخليلي بتاتا حتى في حداثته، حيث يرى أن (الوزن) ضحية لاتهامات النقاد، يلقون عليه سبب ضعف الشعر العربي، وأكد حمادي أن الوزن لا يمنع من إقامة قصائد موزونة حداثية.

و- الشعر بمعزل عن الدين:

ولعل أخطر مسألة عالجها د. عبد الله حمادي هي مسألة الشعر والدين، فهو يقر بوجوب الفصل بينهما، وإن ثنائية الشعر الإسلامي والشعر اللاإسلامي هي ثنائية لا أساس لها من الصحة :"وليس معنى ذلك وجود علاقة تنافرية وعلاقة تضاد بين الدين والشعر(..)، إن الشعر هو أحد المدارات الضرورية لاعتلاء منصة التدين القصوى"[3] ، حيث يؤكد على ضرورة الفصل بين الشعر والدين؛ لأن الشعر في تصوره "ذو طبيعة ملكية، إما أن يكون وحده صاحب السيادة وإلا فإنه يتنازل عنها

---

[1] عبد الله حمادي: ديوان تحزب العشق بالليلى، مع مقدمة عن لوازم الحداثة في القصيدة العمودية، ص41

[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، ص08.

[3] عبد الله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، لجزائر، ط1، 2000، ص343.

بسهولة..."[1]. ولذا قيل قديما :"الشعر ديوان العرب". وعلى مر العصور أثبت النقد الأدبي بمناهجه المتباينة سلطة الإبداع الشعري وتمنعه وهروبه إلى الأمام بحثا عن قوانين جديدة سرعان ما تتحول إلى قوانين بالية وعتيقة أمام انفتاح النص الشعري، وتناسل مدلولاته اللانهائية. والشعر في كل ذلك هو ضد القواعد والحدود والمعايير الجاهزة.

ومن المدهش أو اللافت للانتباه أننا نجد د. حمادي قد قدم تفسيرا جديدا للآية الكريمة :( ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون، إلا الذين ءامنوا وعملوا الصالحات...)[2]، ينتقد د. حمادي كل التأويلات التي سبقت لتفسير هذه الآية التي تذهب في عمومها إلى إدانة الشعر والشعراء، حيث يتوقف وقفة متأنية عند الاستثناء الواقع في آخرها، ليقدم تفسيره الحداثي الجديد الرامي إلى دحض مجمل التأويلات التقليدية، التي تنقص من شأن الشعراء، فهم عند د. حمادي فئة مميزة ومفضلة بالمضي في مسالك القول :"في كل واد يهيمون" بحثا عن الجديد واختراقا للمحظور. والغاوون في هذه الآية حسب تفسير د.حمادي هم الجمهور الذي لا يمكن للشعر أن يكون شعرا بمعزل عنه، وهي حكمة ربانية خولت للشعر دون غيره هذا الامتياز الذي لم يقدره بعض المفسرين حق قدره[3].

وتستند فكرة د. حمادي في عزل الشعر عن الدين إلى فهمه الخاص لطبيعة وخصوصية التعبير الشعري، وإلى نوعية تعامل الشاعر مع اللغة :"فالطقس الشعري برزخ تتوحد فيه الكائنات وتنمحي في جلاله الفواصل، وبحث دؤوب على كل ما ليس شائعا ولا مطابقا للمعيار العام، واللغة فيه تبلغ أحيانا درجة من الشذوذ، وشذوذها هو الذي يكسبها رؤية وأسلوبا من نوع خاص"[4]. هذه النصوص على اختلاف سياقاتها تقف شاهدا على عدم انصياع الشعر للدين، وهو ما قرار يتم عن صرخة الشعر نفسه؛ لأن الحقيقة الشعرية لا يمكنها أن ترتبط بالدين ما دامت سابحة في فضاء لا حدود له. فالدين في الواقع يحمل حقيقة ثابتة في حين أن الحقيقة الشعرية هي حقيقة ترفض

---

(1) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص5.

(2) القرآن الكريم: سورة الشعراء، الآية 425- 426.

(3) عبد الله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري، ص347- 378.

(4) المرجع نفسه: ص262.

الثبات، وهنا يكمن التعارض بين الدين كحقيقة ثابتة والشعر كحقيقة متغيرة أو متحولة، وخلف هذا التفسير تختفي مقولات د.حمادي في القول بالفصل بين الشعر والدين. وبهذا الدأب يكون د. حمادي قد تجاوز أدونيس في حديثه عن علاقة الشعر بالدين في أطروحته: " الثابت والمتحول. بحث في الاتباع والابتداع".

وإذا كان العامل الديني هو الذي أضعف دينامية أو حركية الشعر القديم في تصور أدونيس، فإن د.حمادي يذهب إلى نقيض ذلك، حيث يرى أن الدين لم يضعف الشعر إطلاقا، وإنما القائمون على أمره؛ الشعراء هم سبب ذلك. ويستدل برأي للأصمعي مفاده أن حسان بن ثابت كان قد علا في الجاهلية والإسلام فلما دخل شعره في باب الخير من مراثي الرسول( ص) وحمزة وجعفر رضوان الله عليهما وغيرهم (...)، إلى ويستضيف رأي مرتبط بالورد أبو عبيدة أي أن شعر حسان لم ينحط عندما دخل الإسلام، بل كان انحطاطه عندما انحرف عن الطابع الحقيقي للشعر من خلال تسخير شعره للدفاع عن حزازات مذهبية مجانية، وهذا ما يتناقض مع جوهر الحقيقة الشعرية بوصفها حقيقة فنية. ويبقى تأويل د.حمادي للآية السالفة الذكر –عن الشعر والشعراء– تأويلا جادا وجديدا من شأنه أن يرفع اللبس، ويدفع الغموض الذي وقع فيه الكثير من النقاد في تحاملهم عن الشعر والشعراء.

هذه الرحلة البسيطة المتواضعة في تلك المنطلقات النظرية التي عجت بها مقدمات ودواوين حمادي، يضاف إليها مؤلفاته النظرية الأخرى، تجعلنا نرى أن حديثه عن الشعرية إنما هو حديث عن شعرية الحداثة، شعرية لا تقوم لها قائمة إلا في ضوء مجموعة من المبادئ تمثلت في انفتاح النص الشعري اللامحدود وهو الأمر الذي يجعل شعرية النص تسمو في فضاء مطلق تعج برؤى غريبة تخترق عتمة السائد، وتتغذى على صفاء المتحول، وذلك عن طريق تشكيل لغة شعرية جديدة تقوم على اللاعقلانية، وخلف هذا المنطق اللاعقلاني تختفي موسيقى صاخبة تلاحم مع صورة شعرية مشتتة الأطراف تروي لنا في النهاية تشتت الأنا الحداثية وتمزقها في هذا العالم المعاصر، ومن دون هذه السمات أو المبادئ يبطل العمل الإبداعي من أن يكون شعرا فعلى ضفاف هذه المبادئ تنشأ الشعرية الحداثية في فضائها النظري عند د. حمادي.

---

(1) عبد الله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري، الحديث، ص 364

# الفصل الأول

## ملامح وأصول مفهوم الشعرية عند أدونيس

1- منطلقات أدونيس في التأسيس للشعرية.

1-1- موقف أدونيس من النقد والنقاد.

1-2- موقف أدونيس من الشفوية الجاهلية: معارضات أولى.

1-3- نقد الثابت في القصيدة العربية التقليدية.

2- ملامح وأصول مفهوم الشعرية عند أدونيس.

2-1- انفتاح النص وتناسل المعنى.

2-2- الغموض.

2-3- الفجائية أو الدهشة.

2-4- الاختلاف.

2-5- الرؤيا.

2-6- حركية الزمن الشعري.

3- شعرية الشكل الشعري.

3-1- في ماهية وأو لا نهائية الشكل الشعري.

3-2- شعرية اللغة الشعرية.

3-3- شعرية الظواهر الموسيقية.

أ- التشكيل الموسيقي بين التقليد والتحديد.

ب- الوزن.

ج- الإيقاع.

د- القافية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## 1- منطلقات أدونيس في التأسيس للشعرية.

### 1-1- موقف أدونيس من النقد والنقاد:

ينطلق أدونيس في حديثه عن النقد والنقاد، من مفهومه الخاص للشعر أو من واقع التجربة الشعرية التي عاشها ، فهو لا يطمئن للنقد العربي القديم والجديد على حد سواء، ويتجلى ذلك في رفضه للنمط التقليدي السائد من النقد ؛ لأن ما يتطلبه هذا النمط غير شعري بالمعنى العميق للكلمة، ويرى أن "لكل إبداع جديد تقويما جديدا ، ولكل رؤية فهما جديدا"(1)، وإذا كان إدراك الشكل في القصيدة القديمة لا يتطلب جهدا فإن إدراكه في القصيدة الجديدة يتطلب وعيا شعريا كبيرا ، فهو يتناول معرفة الأجزاء في مادة القصيدة، وعلاقات هذه الأجزاء بعضها ببعض وائتلافها فيما بينها، والنقد لا يمكن له أن يكتفي بتفسير محتوى النص الذي ينقده، وإنما يجب أن يتناول في الدرجة الأولى نظامه القولي كأن : " القصيدة نص كتابي لا يمكن تقويمه أي نقده إلا انطلاقا من تحليل بنيته التعبيرية وهذا التحليل لم يبدأ بعد ، أي أن النقد الجديد الذي يرتفع إلى مستوى الشعر الجديد لم يبدأ بعد -باستثناء محاولات نادرة جدا"(2)، ونشير هنا إلى تميز أدونيس بين مستويين للنص الشعري، هما محتوى النص ونظامه التعبيري، وإلى حصره التماس معايير ثورية النص في نظامه التعبيري.

يريد أدونيس أن يواجه ثلاثة مستويات هي مستوى النظر أو الرؤية، مستوى بنية التعبير، مستوى اللغة الشعرية، مستخدما في ذلك حسا فنيا متميزا ويبدو ذلك جليا في تحذيره من الرؤية الجزئية في النقد، ويدعو إلى أن "يقيم الشاعر ، ليس بفكرة من الأفكار يجتزئها من نتاجه، وإنما برؤياه ككل ونظامه الفني ككل ، وعالم العلاقات التي يبتكرها"(3) ، أدونيس إذا هو ضد النظرة الجزئية للإبداع الشعري، وهي نظرة طالما كرستها الحركة النقدية القديمة ، حيث تبارى النقاد قديما في الحكم على شعرية النصوص، وذلك بالانطلاق من بيت أو بيتين، ومن دون تعليل ، لذا نجد أدونيس قد ألح على إسقاط هذه النظرة التقليدية ، مطالبا في الوقت نفسه بالنظر إلى رؤيا العمل

---

(1) أدونيس : زمن الشعر، ص 59.

(2) أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص152.

(3) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ج3، ص 150.

الإبداعي ونظامه التعبيري بصورة شمولية، صورة حولت القراءة النقدية من الحكم على الجملة الشعرية بالجودة أو الرداءة إلى الحكم على النص الشعري في صورته الكلية معتبرة إياه جملة كبرى أو جملة دنيا، وهو جوهر ما دعت إليه الدراسات النقدية الحديثة.

إن القصور الذي منيت به الحركة النقدية قديما و حديثا ليس قصورا في النقد ذاته بقدر ما هو قصور ينبع من النقاد في عدم توفرهم على طاقة الحس الفني، ونلحظ ذلك في النقد المدرسي والجامعي، وفي هذا السياق يرى أدونيس " أن فهم الشعر كما يمارس على مستوى المؤسسات التربوية في المدرسة و الجامعة (...) ركاما من المفهومات النقدية يمكننا حتى التعفن، انظر ثانيا إلى فهمه كما يمارس على مستوى الحركة النقدية خارج هذه المؤسسات ما ذا ترى. نقادا لهم كتب وأسماء لامعة، لايعرفون أحيانا، أن يميزوا حتى بين قصيدة موزونة وأخرى بلا وزن (...) بسبب التغيير في نسق الأسطر ، أو بسبب الوقف أو البياض، فإذا كان فهم التغيير في سطح الكتاب مغلقا على هؤلاء، فكيف يمكنهم أن يغوصوا إلى أعماق القصيدة ويكشفوا أبعادها؟"[1].

الأزمة النقدية بهذا التصور الأدونيسي هي أزمة معرفية بامتياز تكشف عن تقوقع النقد التقليدي ودورانه على نفسه، ومن دون إدراك لإرادة التغيير التي تمس النص الشعري من حين لآخر، ولعل هذا ما جعل أدونيس ينادي بنقد جديد تتبع آلياته وشفراته من طبائع النص السحرية، وذلك بهدف تحقيق الانسجام بين الواقع الشعري والواقع النقدي وما يرزحان فيه من تغيير وتمرد لإثبات وجود.

**1-2- موقف أدونيس من الشعرية الشفوية: معارضات أولى.**

وإذا كان النقد في عمومه هو تصورا ما عن الشعر، وما الشعر في ذلك سوى صورة من هذه الصور ، فإن أدونيس لم يكتف بنقد النقد والنقاد ، بل تجده ينتقد مسار الشعرية العربية ، في اعتناقها للثابت،حيث يشير -في معرض حديثه عن صناعة الشعر- إلى المواءمة بين المعاني والبحور الشعرية، وهذا ما أدى إلى: قول يرى صلة أكيدة بين طبيعة المعـــاني وطبيعة الأعاريض الشعرية، فالمعاني الجادة أو الحـــــارة

---

(1) أدونيس: سياسة الشعر، ص159.

أو الجيـــاشة، أو الساخنـــة تلزم لتأديتها بحور طويلة، والمعاني الرقيقـــة أو الهادئـــة أو الماجنة، أو الراقصة تلزم لتأديبها على العكس، بحور قصيرة خفيفة، ومن هذه القيم القول بأن القافية يجب أن تكون عذبة الرنين حلوة النغم، خصوصا أن القافية شريكة الوزن في خاصية الشعر، إذ لا يسمى شعرا إلا إذا كان بوزن وقافية معا[1]، ومنها القول بضرورة جمال الابتداء وجمال الانتهاء في القصيدة، أي براعة الاستهلال والخاتمة، والحجة في ذلك أن الابتداء هو أول ما يصل إلى السامع[2]. هكذا قامت النظرة التقليدية للشعر، وهي نظرة أملتها الشفوية الجاهلية وهي نظـــرة ضيقة ترى في القصيدة نداء أو استجابة أو جدال ودعوة متبادلة بين أنا الشاعر ونحن الجماعة، كأن هناك توافقا مسبقا بين القصد الذي يدفع الشاعر الجاهلي لتأليف قصيدته، والقصد الذي يدفع الجماعة أو القبيلة لسماعها، وهنا لا فارق بين الشعر والحياة ، الحياة شعر، والشعر حياة، والإيقاع أساس القول الشعري الجاهلي،وهو نبض الكائن في مؤلفاته بين حركات النفس وحركات الجسم، والقافية هي جوهر ما دعت إليه الشفوية الجاهلية في الشعر[1]. بهذه الصورة أو الكيفية قدم أدونيس تصوره العام عن واقع الشعرية العربية في ماضيها الجاهلي.

إن واقع الشعرية العربية القديمة لم يرض بال أدونيس،ويتضح ذلك في تعليق أدونيس عن الخطاب النقدي القديم فهو خطاب حصر القول الشعري في قواعد نظمية معينة بدلا من أن يظل حرا، ومرتبطا بالفاعلية الإبداعية، ونحن في قراءتنا اليوم لماضينا الشعري، علينا أن نرى غير ما رآه الخليل واللاحقون وحسب، وإنما نرى ما غاب عنهم ، نقرأ الفراغ والنقص الذي تركوه، لا سيما أن التقعيد والتقنين مع الطبيعة السحرية للغة الشعرية، وهي تظل دوما في حركية وتفجر، وهي البحث عن الذات والعودة إليها.

---

(1) أدونيس : الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص26.

(2) (3) المرجع نفسه، ص27.

وفي قراءتنا هذه لا بد أن نقرأ الصمت، الذي تتفجر به الكلمات ، إنها قراءة تلغي القراءة الأحادية، التي نادى بها الخطاب النقدي التقليدي[1]. هكذا تتأسس شعرية القراءة عند أدونيس، قراءة تقرأ الثابت في ماضيه الشفوي بروح المتحول في حاضره النقدي لتؤسس لنص شعري جديد ذي طبيعة حداثية،قراءة تحاول تحديث القديم بآليات وبشفرات نقدية مستوحاة من مدارج التغيير، التغيير الذي مس جانبا كبيرا من الحياة في صورتها المتأزمة ، وما النص الشعري –في كل ذلك– إلا طاقة ابتكار حر بلا نهاية، ونور تدرك به التجليات أي أنه نور يمزق ستار الظلمة الذي يحجب السماء.

القراءة التي ينادي بها أدونيس هي قراءة التعدد لإثبات،قراءة تقرأ الماضي في ضوء الحاضر وبآليات جديدة، هذا النوع من القراءة فرضته الطبيعة الجديدة للنص الشعري في قيامه على خصائص كثيرة تعرف بها شعرية النص،ومن هذه الخصائص، الغموض والفجائية والاختلاف والرؤيا والزمن في انبجاسه وتفجره من الداخل ، فمسرك هذه المبادئ بعضها رقاب بعض فتصنع بذلك شعرية النص عند أدونيس، وتأتي خاصية الانفتاح ، أو تعدد المعاني في طليعة هذه الخصائص جميعا، وهي تكشف عن الفضاء اللامحدود لعالم النص الشعري من جهة، وتبرز إدراك أدونيس لصعوبة تحديد ماهية الشعر ومفهومه من جهة أخرى، وفي هذا السياق تتحول القراءة النقدية إلى لعبة من ألاعيب الجمال، وبذلك يرتدي النص الشعري طاقية الإخفاء والمناعة الكافية للهروب من هذه الألاعيب والمطاردات إلى فضاء اللانهاية واللامحدود. إيمانا من النص واحتسابا منه، أنه مهما طال الزمن تبقى نظـرة القارئ أو الناقد إلى أهرامات معانية مثل نظرة الإنسان العادي إلى المكعب في تعدد وجوهه ومناحيه، وهذا ما ستكشف عنه المحطات التالية من هذا البحث.

---

(1) أدونيس: الشعرية العربية، ص31، 32.

### 1-3- نقد الثابت في القصيدة العربية التقليدية:

غالبا ما نجد أدونيس يوازن بين ماهية الشعر الحداثي (الجديد) وماهية الشعر القديم، وفي هذه الموازنة تتجلى المحاولات التأسيسية الأولى لمشروع الرؤيا الشعرية، فالشعر القديم يأخذ في كتاباته النظرية عدة أسماء كـ "التنميط" و"الكتابة المحافظة" و"القصيدة المنغلقة". وفي مقابل ذلك نلفيه يعطي تسميات متنوعـــــة للشعر الحداثي كـــ: "الكتابة التغيير" و "القصيدة المنفتحة".

إن التجديد في منظور أدونيس لا يتم بالعودة إلى التقليد أو بالتلاؤم مع أشكاله الشعرية: التقليد ثبات والحياة حركة، فمن يبقى في التقليدة ، يبقى خارج الحياة، والأمانة لأشكاله وأساليبه الشعرية نفي للشعر، وكم يتحتم على هذا التمرد أن يكون جذريا وفذا،فهو تخط للمفهوم الذي يرى في الشعر العربي القديم وثيقة جمالية وأنموذج لكل شعر يأتي بعده أو مقياسا له، ويفصل أدونيس هذه الأسس في النقاط التالية:

- <u>الناحية الفنية:</u> القصيدة العربية القديمة مجموعة أبيات ، أي مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظام داخلي، إنما تربط بينها القافية، وهي قائمة على الوزن والإيجاز لطابعها العام، وقد فسر هذا الشكل بسيطرة الروح القبلية عند العرب ...القصيدة العربية القديمة صناعة ومعان،بينما الحديثة تجربة متميزة ، والقديمة لغة ذوق عام وقواعد نحوية وبيانية، والحديثة لغة شخصية وجدة رؤيا. القصيدة القديمة قائمة على الوزن السهل ، المحدد المفروض من الخارج ، بينما تقوم القصيدة الحديثة على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل، هناك شكل واحد في القصيدة القديمة كلها، بينما لكل قصيدة حديثة شكلها الخص.

- <u>الناحية اللغوية:</u> اللغة العربية شكل وجرس، في الدرجة الأولى،إنها لغة فكرية وذهنية وليست لغة حياتية، ومن هنا ثبات أشكالها وتراكيبها. إن التعبير الشعري جزء من الحالات النفسية والشعورية ، والتعبير لغة ، اللغة إذن كائن حي يتجدد بتجدد هذه الحالات، ويعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقاتها، بعضها بالبعض الأخر، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو ، بل الانفعال أو التجربة.

- **الناحية الحضارية:** إن تحرر الشاعر العربي الحديث من قيم الثبات في الشعر واللغة، يستلزم تحرره أيضا من هذه القيم في الثقافة العربية كلها ، ولعل هذا الثبات في الشعر واللغة عائد إلى طبيعة هذه الثقافة بالذات ...؛ لأن هذه الثقافة في جوهرها ، ثقافة دينية ذات بعد مدني ، أي أنها نشأت في أحضان الدين وتحت راية الدولة التي تحميه وتحكم باسمه[1]. هذه الآراء التي أطلقها أدونيس أصبحت فيما بعد ركائز أساسية لفكره، وعلى أساسها كتب شعره وثبت اراءه النظرية في كتبه (زمن الشعر، الثابت والمتحول بأجزائه الثلاثة). يقول في كتابه "زمن الشعر" : " لعل خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا ، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، هي إذن تغيير في نظام الأشياء"[2].

ويختصر أدونيس الفروق السالفة الذكر في عبارات موجزة فيقول "كان الإبداع لدى أسلافنا يقوم على انتقاء موضوعات في حدود الوعي الإنساني العام(...) غير أن موضوع الإبداع اليوم ، بالنسبة إلي على الأقل، ليس أليفا لدى الناس،بل إن جوهره قد يبدو غريبا عنهم أو عن معظمهم ، كأنه يأتيهم من أعماق العصور أو من كوكب مجهول يطرح أمامهم تجربة تصدمهم وتزعزع معطيات فهمهم وحساسيتهم"[3]، والفرق بين الكتابة الشعرية القديمة والحديثة هو فرق بين التعبير والخلق، والكتابة الطليعية لا تقدم جوابا، ذلك أنها ليست طليعيـــة إلا بكونها سؤالا يقود إلى سؤال، وهذا السؤال لا يطرح على الماضي فحسب بل على المستقبل أيضـــا، لا على الأجوبة وحسب بل على الأسئلة كذلك[4].

وإذا كان الشعر القديم يلامس سطح العالم، ويقوم بعملية تجميلية لهذا الكون (العجيب) ويجتهد لإضفاء الكمال على الأشياء، فإن الشعر الحداثي ينفذ إلى هذه الأشياء نفاذا عموديا محولا إياها إلى أسئلة ومن دون تزييف، وقد يعود ذلك إلى طريقة رصد الشاعر القديم للأشياء الخارجية بأمانة وصدق، دون القيام بعمليات انحرافية أثناء

---

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص38- 41.

(2) المرجع نفسه، ص9.

(3) أدونيس: تجربتي الشعرية، مجلة الآداب البيروتية، ع3، س14، مارس، 1966، ص196.

(4) أدونيس: زمن الشعر، ص 295 وما بعدها.

التعبير عن الأشياء الملتقطة، على عكس الشعر الحداثي الذي تحول من الخارج إلى الداخل ، من العوالم الخارجية إلى عوالم استبطان النفس، إذ يحاول "... أن يكتشف ويعزي ما لا يقدر بصرنا أن ينفذ إليه. يكاد معظم شعرنا العربي القديم أن يجهل دخيلاء الإنسان (...) ومن مهمة الشعر الجديد أن يجعلنا في تماس دائم مع هذه الدخيلاء وهذه الصميمية"[1]، ويعمق أدونيس مدار الفرق بين ما تقوله القصيدة العربية القديمة وبين ما تقوله القصيدة الحديثة فيقول "كانت القصيدة القديمة تعبيرا : تقول المعروف في قالب جاهز ومعروف، فهي تعكس واقعا وأفكارا. القصيدة الحديثة (الطليعية) خلق: تقدم للقارئ ما لم يعرفه من قبل ، في بنية شكلية غير معروفة، وهي إذا لا تعكس . وتلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث، إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير"[2].

إن مسألة تقديم القصيدة لما لم يعرف من قبل في بنية شكلية غير معروفة هو بالأساس نقد (لمضمون وشكل ) القصيدة التقليدية وتأسيس لقصيدة الرؤيا، القصيدة التي لا تعرف شكلا ثابتا، لأن "الشكل الشعري كالمضمون الشعري يولد ولا يبتنى، يخلق ولا يكتسب بجدد ولا يورث، حين يكرر شاعر شكلا كان في زمن غير زمنه، لمشاعر غير مشاعره، وحياة غير حياته، لا يكون شاعرا، يكون صانعا"[3]، فالشكل الشعري عند أدونيس هو الذي يظل في تشكيل دائم وحركة وتغيير ، إنه ولادة مستمرة.

وإذا كانت القصيدة القديمة تقوم على لعبة التشكيل، أي التزيين والتجميل الخارجي فهي عند أدونيس قصيدة مغلقة ومنتهية لانعدام الأبعاد الشعرية فيها، لذا نجده يرفض "... المتعلق المنتهي"[4]. إنها دعوة للتحرر من مثل هذه النصوص الإبداعية القائمة على أحادية الرؤيا والدلالة ، والغوص في أعماق "... القصيدة المنفتحة الزاخرة بممكنات تتفجر في جميع الاتجاهات"[5]، إن هذا التفجير للممكن أو المحتمل هو الذي يضفي على القصيدة الشعرية ومبدعها صفة العظمة "... فلا يمكن للشعر أن يكون

---

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص20.

(2) المرجع نفسه، ص294.

(3) أدونيس: مقدمة الشعر العربي، ص110.

(4) أدونيس: تجربتي الشعرية، مجلة الآداب البيروتية، ص 195.

(5) أدونيس: زمن الشعر، ص11.

عظيما إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم[1]، وتبعا لذلك يلغي أدونيس صفة العظمة عن الشعر الذي يهتم بالرؤية المشوهة الجزئية في تركيزها على الحرث التافه الذي يقتل القصيدة ويحيلها إلى ماض مات، إنه الشعر – الأغنية، الشعر – الوقائع الصغيرة، الشعر – الوصف، كل ذلك نقيض للشعر بمعناه الجديد من حيث إنه لا يقوم على كلية التجربة الإنسانية[2]، ولم يتوقف أدونيس عند هذا الحد بل نجده يوازن بين وظيفة الشعر في الإبداع القديم وبين وظيفته في الإبداع الحديث فيقول:" كانت مهمة الشعر العربي في النظرة التقليدية أن لا يلاحظ العالم فيستعيده، ويصفه، أما مهمته في النظرة الحديثة فهي أن يعيد النظر أصلا في هذا العالم، أن يبدله أن يخلق رؤيا ويرتاد ويجدد"[3].

هذه الموازنة التي صاغها أدونيس تبين خصائص كل نظرة وكل وظيفة، فالنظرة التقليدية تقوم أساسا على قبول العالم كما هو ، ومن ثم فإن وظيفة الشعر في هذه النظرة هي استعادته ووصفه ومحاكاته لا غير، والإبقاء على صورته في حين أن النظرة الحديثة تنبني أساسا على رفض العالم وإعادة النظر فيه جذريا ، وخلق عالم مغاير وجديد ، عالم البحث والتساؤل.

وما نستشفه بعد هذا العرض السريع لبعض الفروق الجوهرية بين الإبداع القديم وبين الإبداع الحديث هو ان مقولة "الرؤيا الشعرية" هي المقولة المركزية والمحك الأساسي في التمييز بين العالمين ، ويمتد هذا التمييز ليلف بجناحه وظيفة كليهما ذلك لأن خلق عالم جديد يعني عند أدونيس البدء بخلق رؤيا جديدة ومغايرة أي خلق رؤيا جديدة للعالم و الإنسان ولعل غياب تجليات الشعرية بمحدداتها الحداثية في موروثنا الشعري هو الذي جعل أدونيس يقلل من شأن الشعر القديم داعيا إلى انفتاحه على الأفق الذي انفتحت عليه التجربة الشعرية الحداثية بفضاءاتها الجمالية السابحة في فضاء الغموض والفجائية والاختلاف وما إلى ذلك من المحددات الأخرى.

---

(1) أدونيس: زمن الشعر ، ص11.

(2) المصدر نفسه، ص11.

(3) المصدر نفسه، ص44.

## 2- ملامح وأصول مفهوم الشعرية عند أدونيس.

### 2-1- انفتاح النص الشعري وتناسل المعنى:

ثمة شبه إجماع بين الشعراء النقاد الحداثيين على خاصية انفتاح الكون الشعري وتناسل معانيه؛ لأن محاولة تسييج القصيدة بالقواعد والمقاييس ما هو في الواقع إلا خرق لطبيعة أساسية من طبائع الشعر، ألا وهي التمنع والهروب، ومن اعتقد أن الشعر يخضع في عمومه إلى مثل هذه القواعد والمقاييس فإن اعتقاده هذا هو جهل بخبايا العمل الإبداعي وطبائعه العصية؛ لأن القصيدة هي أعظم من أن تحتويها النظريات والإيديولوجيات. يضاف إلى ذلك أن النقد الجديد هو كتابة لنص ثاني على النص الأصلي الأول، وهنا تمحي صورة النص الأول، الذي هو في الواقع عبارة عن مجرة من المدلولات ولدتها شبكة من العلاقات الجديدة بين الكلمات.

يأتي أدونيس في طليعة الشعراء النقاد الحداثيين الذين دعوا إلى انفتاح النص الشعري مؤكدا في الوقت نفسه هذه القضية بمجموعة من الأدلة والبراهين اقتبس رحيقها المصفى من واقع التجربة الإبداعية ومن أفق ممارسته الإبداعية، حيث نجد أدونيس رسم لنا بالكلمات لعبة المطاردة الجديدة بين عالم الشعر وعالم النقد أو القراءة، إنه صراع بين لحظتين ، اللحظة النقدية، واللحظة النصية، فالأولى تطارد الثانية بهدف إمساكها، ولكن الثانية تمتلك لعبة التمنع ما دامت مناعتها الإبداعية هي أقوى من مناعة اللحظة النقدية.

يؤكد أدونيس على انفلات النص الشعري من قيد القواعد والمقاييس الجاهزة، حيث يرى :"الشعر خرق للقواعد والمقاييس"(1) يضيف أدونيس إلى أن الشعر يتجاوز الأيديولوجيا التي لا تستطيع أن تحيط بأبعاده، وهو بذلك يحاول التأسيس إلى ما يسمى باستقلالية القصيدة، وتجاوزها لمختلف التيارات والمذاهب. يعني هذا أن القصيدة لا يمكن اختصارها بالينابيع التي انحبست منها إنما هي فعل يتجاوز اللغة نفسها، ويتجاوز أيضا الشروط السياسية والاقتصادية والاجتماعية "إن كل قصيدة تنحل إلى عناصرها التي انطلقت منها سواء كانت لغوية أو اجتماعية (...) لا تكون شعرا ، والقصيدة الحقيقية، القصيدة- الشعرية هي هذه العناصر وشيء آخر ، والمهم الجوهري منها هو

---

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص312.

هذا الشيء الآخر"[1]. فالقصيدة التي تملك خاصية الانتماء إلى شيء ما – مهما كانت طبيعة ذلك الشيء– هي قصيدة محكوم عليها بالفشل في القاموس النقدي لأدونيس؛ لأن الشعر في مفهومه هو أسمى من الأيديولوجيات والأنظمة السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

إن روح القصيدة يكمن في الشيء الجوهري فيها أو في المتحول الشعري الذي يبقيها حية تنبض برحيق الزمن في تعاقبه، ومن دون أن يرتبط ذلك الروح بلحظة من لحظات الزمن في طابعه الأفقي، بل إن أدونيس يسموا بالشعر إلى مرتبة تجعله أوسع من النظريات لأن "القضية الحقيقة في الشعر ليست ما تقوله النظرية بل هي ما تقوله القصيدة، إن قصيدة عظيمة يمكن أن تلغي جميع النظريات في كتابة القصيدة، لكن جميع النظريات لا يمكن أن تلغي شاعرا عظيما، وفي هذا سر الشعر"[2].

وهنا يقدم أدونيس النص الشعري بطبيعته العصية عن النظرية بطبيعتها التتابعية، لأن النظرية تصنع قواعدها النقدية من رحم النص الشعري ، وهي متولدة عنه ، ومتقدمة عليه زمنا، ولأن جودة النظرية ترتبط بالأساس بوجود النص فهي تتغذى وتقتات على خلاياه الحية والميتة، ومن هذه الشرفة أعطى أدونيس الأولوية للشعر في تمرده عن القواعد والمقاييس، وفي إرتمائه على شاطئ اللامحدود؛ لأن الشعر :"لا يوصف و لا يحدد، ومن لا يعرف الشعر أو يحسه مباشرة، يستحيل عليه أن تكون له أدنى معرفة عنه"[3] وهو رأي صريح من أدونيس عن الفضاء اللامحدود الذي يشغله النص بقواعده اللانهائية، وهي قواعد تتطلب قارئا جديدا ذا حس فني يمكنه من التطلع إلى جماليات النص وأسراره العصية، إن قول أدونيس بانفتاح النص الشعري هو دعوة أخرى لتاسيس نقد جديد يقرأ النص في ضوء هذا الأفق الجديد.

والنقد الجديد:"لا يصدر عن موقف إيديولوجي مسبق يتحكم به، ولا عن موقف مدرسي يضيق أفقه، وإنما يحاول أن يقرأ النص بذاته، ويقدم هذه القراءة باعتبارها ليست إلا احتمالا نقديا تقويميا، من احتمالات عديدة ، لا يقدم مجموعة من الأحكام القاطعة وإنما يكشف في النص عن نظام مترابط من الدلالات لا يلغي إمكان قراءة

---

(1) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص256

(2) أدونيس: زمن الشعر، ص317.

(3) أدونيس: في منبر العكش: أسئلة الشعر، 126

ثانية تكتشف في نظام اخر..."[1] هكذا يحاول النقد الجديد :"أن يكتب نصا ثانيا على النص الأصلي الأول ويجيء بمثابة لغة ثانية يمارسها على لغة أولى، وبهذا يعتمد هذا النقد على نوعين من العلاقات: علاقة لغتها الخاصة بلغة النص الأصلي، وعلاقة لغة النص بالمجال الذي يتحدث عنه. وهو في هذا لا يزعم أنه يكشف المعنى الأخير الكامل للنص، ويكتفي بكونه يقدم نسيجا نقديا يحتضن أعظم قدر من نسيج النص المنقود، ومن هنا يلائم بين لغتين: اللغة التي توفرها المرحلة التاريخية للشاعر الذي ينقده، ونظام القول الذي أسسه مؤكدا على أن قوام النص الشعري ليس فيما يقوله بذاته، وإنما هو في نظام قوله، وتبعا لذلك يمكن القول إن النقد الجديد لا يعري النتاج الذي ينقده ، وإنما على العكس، يغطيه بلغته الخاصة"[2].أي أن النقد الجديد يؤكد على استقلالية النص ولا يعتبره أداة إيديولوجية تعكس ما حولها ، إنه يتناول النص بآليات جديدة ، تحوله إلى أفق من التحولات السابحة في معاني لا نهائية هي في الواقع مجموعة من الاحتمالات النقدية، ترفض وجود المعنى الكامن في النص، وتنظر إليه كأفق من الأنظمة والعلاقات الجديدة، لا كأفق من التعبير، وفي هذا السياق يبطل الشعر، من أن يرتبط بحادثة أو مناسبة، لأنه ضد الحادثة، التي تعمل على تثبيت أحادية المعنى لا تعدده أو انفتاحه، وهو جوهر ما تقوم عليه شعرية أدونيس بملامحها وعلائقها.

## 2-2- الغمـــــوض :

### أ – الغموض ظاهرة إيجابية :

عملية الإبداع هي عملية غامضة إلى درجة التعقيد، فالشاعر يكتب لكنه أسوء من يفسر كيمياء الكتابة، فكل الذين كتبوا عن الشعر كانوا يعرفون أنهم يطاردون حيوانا خرافيا لا يمسك، بل لا يقهر...، كلهم يعرفون أنهم كانوا ومازالوا حتى يومنا هذا يشقون القارات والغابات بحثا عن المجهول المنتظر.

إن هذا الوحش الجميل هو مجهول لدى القراء والشعراء، فالشاعر المبدع حينما يعرض عليه سؤال الإبداع نجده يتلكأ،فلا يملك من الجواب سوى الحيرة والدهشة، ذلك لأن مسألة التفكير في القصيدة مسألة غامضة، وفي هذا الصدد نجد نزار قباني يقول

---

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص297.

(2) المصدر نفسه، ص297، 298.

"أعترف ايضا أنني لا أفكر بقصيدتي تفكيرا سابقا، قد يكون لدي شيء أقوله، ولكنني لا أعرف ما هو (...) رأس الشاعر كبطن المرأة (...) مجاهيل مغلقة تمتلئ بمخلوقات لا تستطيع تحديد ماهيتها، وجنسيتها، وجنسها، لذلك يصعب علي أن أتحدث عن ميكانيكية القصيدة وطريقة تشغيلها..."[1].

إن هذا السعي وراء المجهول هو الذي استهوى الشاعر الحداثي، وزج به في إكسير القلق ، الذي تواجهه الذات الشاعرة، هذا القلق وهذا التفكير في اللامرئي هو الذي يجعل حتما القصيدة غامضة لغموض ميلادها والغموض هو خاصية جوهرية في التفكير الشعري لا في التعبير الشعري، وهو طبيعة من طبائع هذا التفكير الذي يضرب بسهامه في دواخل الأشياء لا القفز على سطوحها المرئية، يرى أدونيس – وفي أكثر من موضع– بأن التجربة الشعرية الحديثة تشكل نوعا من الانقطاع عن القديم"[2].

إن كانت القصيدة عند شعراء الحداثة ضد الشرعية، فإن أدونيس يعترف بشرعية الغموض في الشعر وهو يدرك جيدا فحوى هذه المشروعية، وهذا ما عبر عنه بقوله :"إني ضد الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا لا عمقا، إني كذلك ضد الإبهام الذي يجعل من القصيدة كيفا مغلقا. إن زهرة أكملت تفتحها تبهج ، لكنها لا تغري، الشيء الذي يوضح ؛ أي لن يعد يحضى إلا الوضوح..."[3]. ومهما يكن من أمر فإن الغموض عند أدونيس هو حلة وجسد يأوي إليهما الروح الشعري، بوصفه مجموعة من المعارف والعلوم.

ولعل الغموض من أخص خصائص الحداثة الشعرية :"فمن الطبيعي أن يتجلى الشعر (...) غريبا مفاجئا ، غامضا، وسط ذلك السائد ، ذلك أنه يخفي الجوانب الأكثر غنى وعمقا في كياننا، الجوانب التي جهلناها أو تجاهلناها وكبتناها لأسباب كثيرة اجتماعية ثقافية وسياسية، وفي هذا المستوى يكون الشعر خلقا، يكشف عن الأجزاء الخفية أو المنتظرة أو الغائبة من وجودنا ومن مصيرنا على السواء"[4]، وليس الغموض بمستغرب –هنا– مادامت الرؤية الشعرية غريبة وموغلة في ما وراء معطيات

---

(1) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص186.

(2) أدونيس: زمن الشعر، ص279.

(3) أدونيس: خواطر عن تجربتي الشعرية، مجلة الآداب البيروتية، ص197.

(4) أدونيس: الشعرية العربية، ص27.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الإدراك، وإلا كيف يمكننا أن نتصور العالم وأشياءه، كما تخطط له هذه الأشطر الشعرية:

ذات يوم،
تصير القصائد بوابة المدينة.
نحو أرض الغرابة.
وتصير الغرابة وطن الأنبياء،
ذات يوم،
تسير النجوم على الأرض مثل النساء[1].

وتتجلى معالم الغرابة في كيان القصيدة، وفي القصيدة يتحقق ذلك الكون الغريب، الذي لا يسكنه إلا الأنبياء من منظور الحداثيين، وفيه تسير النجوم كما تسير النساء على أديم الأرض، ما لا يحدث في الواقع يتحقق في التشكيل اللغوي للشعر .

والشعر بوصفه رؤيا يخضع اللغة للحقيقة الباطنة، هو بالضرورة خروج عن المألوف وانتماء حتمي لمنطق" الغرابة" الذي يتحرر من الصورية ليبني الجدلية، ينسلخ من التأليف ليحتضن "الثائر"[2] كقانون يبين "حياتنا المعاصرة في عبثها وخللها"[3] لا سبيل لمنطق الخطابة أن يستوعب هذا الوضع الإنساني، كما هو "العالم المغلق المنظم" هو من غير عالمنا الذي هو التصدع، ذاته "والشعر الحديث محاولة للنفاذ إلى أعماق الواقع، وراء المظاهر والطموح، وصوت الخارق والفائق"[4].

إن النفاذ إلى ما وراء الواقع يجعل من الشعر كونا غريبا وظاهرة الغموض هي ظاهرة لا تحل بالعمل الأدبي حتى وإن كانت تقطع همزة الوصل، بين القارئ والنص، والمتلقي الفطن والواعي يرى في هذا العنصر القار جمالا يثيره ويستثيره، بل يزرع فيه تلك الرغبة الإبداعية، التي تدفعه إلى التوغل في سراديب النص الإبداعي، فيستحضر جل أدواته النقدية ليخوض مغامرة الكتابة الجديدة، ويعيش حرارة البحث

---

(1) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، دار العودة، بيروت، ط4، 1985، ص488.

(2) أدونيس:...محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، ع6، صيف 1959، ص7. ثم ينظر أدونيس: زمن الشعر ، ص7.

(3) المرجع نفسه، ص88.

(4) محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء، ط1، 2001، ص31.

والكشف، كالتي عاشها الشاعر لحظة التوهج والكتابة الأولى " في الغموض يتجلى سحر الفن، وإغرائه وخصوبة الفن وثرائه الذي يحفز القرائح ويؤججها للإبـــــداع أو التذوق أو النقد والتقويم"[1] فالغموض ظاهرة جمالية في الشعر الحداثي طالما أجاد الشاعر استثمارها في تجربته الشعرية.

والصفة الإيجابية التي يضفيها أدونيس على ظاهرة الغموض تظل منوطة بشروط أخرى أهمها: مناقضة الألغاز والتعميمات والأحاجي. فالقصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالرغيف أو كأس الماء، وهي ليست شيئا مسطحا تراه وتلمسه، وتحيط به دفعة واحدة، إنها عالم ذو أبعاد"[2] هذا القول الأدونيسي هو بمثابة رد عن أولئك الذين اتخذوا من الغموض مطية لكتابة شعرية تؤهلهم عبثا من الانضمام إلى صف شعراء الحداثة فالغمـــوض في القصيدة يفقـــد شرعيته،إذا تحـــول إلى ألاعيب شكلية لا يمكنها اختزال مختلف العوالم المعرفية لهرم النص الشعري، الذي هو عالم ذو أبعاد منتهية، عالم متموج متداخل عميق بشفافية دائمة.

ب- أسباب وعوامل الغموض:

وإن كان الغموض ظاهرة إيجابية في التأملات النظرية لأدونيس، فإن هذه الظاهرة قامت في منشئها على جملة من الأسباب والدوافع، وهاهو أدونيس يقف عند أولى هذه الأسباب فـــ "...الشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محددة بل من حالة لا يعرفها، هو نفسه معرفة دقيقة ذلك أنه لا يخضع في تجربته للموضوع أو الفكرة أو الأيديولوجيا أو العقل أو المنطق"[3]، وهنا يشير أدونيس -من خلف سطور هذا القول- إلى غموض العملية الإبداعية. وإذا كانت الموضوعات أو الأفكار في الشعر القديم موجودة سلفا في ذهن الشاعر، وهي خاضعة لقوانين العقل، والمنطق فإن موضوع النص الحداثي يولد من جديد بعد الكتابة، وعلى يد قارئ معاصر يولد معه النص من جديد ولادة خصب ونماء،وهكذا فإن قراءة النص الحديث هي قراءة كشفية تسعى جاهدة إلى خلق النص وتشكيله من جديد، في حين أن القراءة التقليدية هي قراءة اكتفاء بما هو موجود من معان سطحية في المنجز النص بوصفه وجود مرئي.

---

(1) أدونيس: زمن الشعر العربي، ص125.

(2) أدونيس: زمن الشعر، ص 159.

(3) المصدر نفسه: ص .

وثمة تفسير لغوي لظاهرة الغموض يكشف عنه أدونيس من خلال موازنته بين لغة الشعر القديم والحديث :" اللغة في الشعر العربي القديم لغة تعبير، يعني أنها لغة تكتفي من الواقع ومن العالم بأن تمسهما مسا عابرا رقيقا، ويجهد الشعر الحديث في أن يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق، فليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه، بل الشخص الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة"[1]، إن وظيفة الشعر هي الخلق لا التعبير، وظيفتان متوازيتان لا لقاء بينهما عند أدونيس ، ووظيفة الخلق هي التي تظل مستبدة به، على هذا النحو يكتب أدونيس :"ولئن كان الوضوح طبيعيا في الشعر الوصفي أو القصصي أو العاطفي الخالص، لأنه يهدف إلى التعبير عن فكرة محددة أو وضع محدد فإن هذا الهدف لا مكان له في الشعر الحق، فالشاعر لا ينطلق من فكرة محددة..."[2] فلغة الشعر الحديث هي لغة غامضة؛ لأنها لغة الحياد عن المعاني القاموسية، هذه المعاني تمثل صورة من صور الواقع المرئي، فلما كانت واضحة كل الوضوح أبى شاعر الحداثة نقلها لنا عبر مستودع النص الشعري، فكان عمل الشاعر الحداثي عمل خرق وخلق لأنفس المعاني الجديدة حتى يتسنى له نقل الواقع اللامرئي بلغة شعرية لا مرئية وهذا ما ولّد ظاهرة الغموض لدى شاعر الحداثة، وفي هذا الصدد يقول أدونيس :"الشعر الجديد باعتباره كشفا ورؤيا غامض، (..) لا منطقي"[3]، فثنائية الكشف والرؤية هي في الواقع ثنائية متصلة بالواقع الآخر، واتصالها بهذا الواقع جعل من القصيدة الشعرية قصيدة سابحة في أرض ملغمة بالغموض والإبهام.

وثمة تفسير ثالث لظاهرة الغموض عند أدونيس يتمثل في عدم إدراك معاني النص إدراكا كليا، وهذا ما جرت العادة على تسميته بانفتاح النص وتناسل المعاني :"والحق أنه ليس من الضروري لكي تستمتع بالشيء أن تدرك معنـــاه، إدراكا شاملا..."[4] ومن شروط الفهم عند أدونيس هو الاعتراف بأن الإنسان محدود الفهم "لأن المعاني لا يمكن أن تكون كلها واضحة، مادام الإنسان نفسه لم يفهم نفسه(...) ومن لا يعرف نفسه المعرفة كلها، لن يعرف أي شيء ، وهذا ما يؤكد الدور الريادي

---

(1) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 125.

(2) أدونيس: زمن الشعر، ص14.

(3) المصدر نفسه: ص 21.

(4) المصدر نفسه: ص 166.

للقارئ الجديد، الذي يقرأ بجميع ملكاته الشعرية واللاشعورية، ويقرأ في ضوء الآفاق التي فتحت عليها الكشوفات الإنسانية، ولعل سعة الثقافة والمعرفة كفيلة بإنتاج معان لا نهائية في نص الحداثة بوصفه نصا ضاربا في تصدعات الذات الإنسانية المكبوتة، باضطرابات الواقع وتأزمات الحضارة، حيث راح شعراء الحداثة في متاهات الغموض يطاردون الأشعار والأمطار، يطاردون المجهول كي يمدهم بالرمز والإشارة كي تمدهم بالحداثة في تناقضها وتعارضها وغموضها، وهو الأمر الذي دفع أحد الذين كتبوا عن تناقضات الحداثة بأنها :"كتاب يصيب تقليب صفحاته بالصداع والسوداوية"[1].

وإذا ما أردنا حوصلة الدوافع التي أدت إلى ميلاد ظاهرة الغموض في الشعر الحديث عند أدونيس، فإننا نقول ثمة أسباب عديدة يأتي في مقدمتها غموض العملية الإبداعية، وطريقة استخدام اللغة بوصفها سفينة الشاعر في مسيرة كشفه الأبدية، تناسل المعاني وذلك عن طريق انبجاس النص وانفتاحه على المجهول والثقافة والمعرفة، بوصفهما رافدين كبيرين في تشظي ظاهرة الغموض على جسد وروح نص الحداثة. وتلعب الصورة الشعرية إلى جانب هذه العوامل دورا رئيسيا في استفحال هذه الظاهرة كي تتراءى له السبل لاختراق المجاهيل.

**ج-العلاقة بين القارئ والشاعر:**

إن تضافر هذه العوامل هو الذي أدى إلى انقطاع الصلة بين الشاعر والمتلقي أو القارئ فضاع القارئ بين سطور الحداثة، حيث راح يبحث عن معاني النص في تشتتها و تبعثرها. والواقع أن أدونيس حينما يطرح قضية العلاقة بين القارئ والشاعر يطرحها في منظور معرفي بحت، إذ نجده يلقي كامل المسؤولية على القارئ فيقول :"على القارئ أن يرقى إلى مستوى الشاعر، وليس على الشاعر أن يقدم للقارئ أفكارا بأسلوب يعرفه الجميع"[2].

وفي موضع آخر يولي أدونيس أهمية خاصة للتجربة الإبداعية، التي هي شرط أساسي للقارئ يقول :"ليس لمن لا يتقن الشيء أن يحكم له أو عليه، تلك هي الحكمة الأولية البسيطة، في المعرفة وفي تقويم الأشياء... وإذا كان "الذوق" نفسه ثقافة، في المقام

---

(1) ينظر: عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص 76.

(2) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 43.

الأول، فإن علينا أن ندرك أن تقويم الشعر والفن يتجاوز جذريا عبارة "يعجبني" أنه يتطلب رؤية فنية وثقافة واسعة"[1] فالتجربة والثقافة والرؤية الفنية كلها تغدو في نهاية المطاف شروطا أساسية للقارئ الخلاق الذي لا يمكنه أن يكون كذلك إلا إذا كان بالدرجة الأولى شاعرا خلاقا يمارس طقوس الخلق في القصيدة وفي داخل القصيدة، فالغموض هو إفراز طبيعي لهذا الخلق، لذا نجد أدونيس يدافع عن ظاهرة الغموض، التي أصبحت سمة أساسية للشعر الحداثي حيث يقول :"إن من يحارب هذا الشعر باسم الغموض ، يحارب الأعماق من أجل أن يبقى على السطح، ويحارب البحر من أجل أن يبقى في الساقية، ويحارب الغابة والرعد والمطر من أجل أن يبقى في الصحراء"[2].

والسؤال الذي يطرح نفسه هل الغموض الذي نلحظه في القصيدة يتولد من النص أم أنه غموض ناتج عن تدني ثقافة القارئ ووعيه لمعنى الشعر ؟ يجيب أدونيس فيقول :"... إن ما يسمى بصعوبة الشعر لا يتولد من النص ذاته وليست كامنة فيه وإنما تتولد عن أمرين: الأول مستوى الثقافة ونوعيتها، والثاني مرتبط بمدى وعي القارئ لمعنى الشعر وعمليته الإبداعية وكيفية قراءته... "[3].

أدونيس عندما ألقى المسؤولية على عاتق القارئ فإن هذا الإلقاء هو وليد اعتقاد شخصي مفاده: أن القارئ العربي مازال إلى يومنا هذا يتقوقع داخل رحم الثابت ولم ينفتح بعد على تلك المساحات الشاسعة واللامتناهيات التي لا تحصى بالأمتار، والتي يمثلها ما يعرف عند أدونيس بالمتحول، يقول أدونيس موضحا "كلنا ندرك أن القارئ العربي بعامة يقرأ بطريقة واحدة تقريبا، نصوصا كتابية مختلفة: من تاريخ الطبري إلى شاشة السينما، من مقامات الحريري إلى روايات نجيب محفوظ. ذلك أن مخزونه الذهني كان تربوي واحد، يملي موقفا واحدا وقراءة،وكنا نتساءل : كيف نخلخل هذا المخزون، ونلقحه بعناصر جديدة تتيح لهذا القارئ أن يكتشف أبعادا جديدة؟ كيف نخرج القارئ العربي مما تعود عليه وألفه؟ وكيف نقنعه بأن لا ننتظر دائما من الشاعر

---

(1) أدونيس: ها أنت أيها الوقت، ص174.

(2) أدونيس: زمن الشعر، ص284.

(3) أدونيس: ها أنت أيها الوقت، ص72.

القصيدة التي تقول له ما في نفسه، بل أن ينتظر على العكس القصيدة التي تخرجه مما في نفسه، إلى أفق آخر، وتفرض عليه أن يغير عاداته في القراءة، وأن يتساءل حول الشعر بشكل مختلف، ويثير أسئلة مختلفة؟"[1].

يستمر أدونيس في طرح هذه التساؤلات "كيف نقنع القارئ العربي بأن يخرج من الحصار العقيم، بين شعر واضح واقعي، وشعر غامض لا واقعي؟(...) كيف نقنعه، تبعا لذلك بأن يتعاطف مع الرائدين المغامرين، وأن ينقد هو نفسه الحياة السائدة، والقيم السائدة وأن لا يضع نفسه في موقع الوسيط الذي يحاكم سلطة النصوص التي يخضع لها كل نص آخر؟..."[2]. حيرة وتساؤل تنتاب أدونيس الذي عاش وما زال يعيش وسيعيش مشكلة القارئ العربي: فكيف يقتنع هذا القارئ بالتجاوز الحاصل في خيط التاريخ؟، كيف يمكنه أن يقرأ السريالية والماركسية والعبثية والرمزية والصوفية، وهي تتحطم أشلاء ممزقة لتقبر في جسد القصيد؟، كيف يمكن لهذا القارئ أن يقرأ حقولا معرفية وأشكالا ميتافيزيقية لا مرئية في أدغال هذا القصيد؟ كيف يمكنه قراءة هذا الشعر الحداثي تحت مرايا أحدث تطور حضاري ومعرفي ونفسي ؟ كل ذلك أدى إلى نشأة الغموض، الغموض الذي أضحى كهفا لميلاد المعرفة الشعرية الحقة، التي تداخلت فيها كل العلوم، واستند فيها علم الأدب، بل خلق بموجبها علاقات جديدة مع العلوم الدقيقة بتفريعاتها الرياضية والفيزيائية والكيميائية، وعلاقات أخرى مع علم المنطق والأنثربولوجيا والعلوم السيكولوجية بمختلف قوانينها، القوانين التي وجدت متنفسا خصبا في رحاب المعرفة الشعرية[1].

إن هذا التداخل المعرفي داخل الشبكة الأدبية، هو الذي أدى إلى ميلاد ظاهرة الغموض، وتبعا لذلك فإن الغموض ليس سلبا في الشعر، وإنما السلب في عدم إدراك هذا الغموض، من هنا أبرئ أدونيس حينما ألقى المسؤولية على القارئ. إن الشعر فكر بالدرجة الأولى، وهذا الفكر هو الموضوع الرئيسي لسوء الفهم، وهو الذي دعا كيرك غارد (Keerk gard) إلى أن يفضل أن يكون راعي خنازير

---

(1) أدونيس:هاأنت ايها الوقت، ص118،119.

(2) المصدر نفسه، ص120.

(3) للتوسع يراجع: نبيل راغب: التفسير العلمي للأدب، نحو نظرية عربية جديدة، المركز الثقافي الجامعي، مصر، د.ط، 1980، ص 7- 76 . 95- 106. 131-138. 172-184.

يفهمه الخنازير، من أن يكون شاعرا يسبق الناس فهمه[1]. وإذا كان خلدون الشمعة وكيرك غادر قد طرحا قضية الغموض من المنظور الفكري، حيث لاحظا أن الفكر عامل رئيسي لتوليد ما أسماه بسوء الفهم. وفي مقابل ذلك يشير حسين زيدان إلى هذه القضية من منظور معرفي فـ "ظاهرة الغموض في الشعر وعلاقاتها بالمعارف الأخرى تعني أمرا آخر، غير القضايا الفنية وعلاقتها بالحضارة (...)، فالغموض في المعرفة الشعرية اقتضته المحافظة على طاقة البناء الهرمي للعوالم المعرفية نفسها وليس كمونا للغة"[2].

إن القصيدة الشعرية المشبعة بثنائية الفكر والمعرفة هي بالضرورة قصيدة غامضة لأن العوالم الفكرية والمعرفية تعمل على شحنها بطاقات إيحائية جديدة، وهو ما أدى إلى خلق تنافر كبير بين الشاعر والواقع يوازيه تنافر بين الشاعر والقارئ فقد صار الشعر الحديث الشخص نفسه، أو كاد، ولعل هذا التنافر شعريا هو الغرابة والجميل غريب دائما، ويبقى "الغموض في الشعر ليس بذاته نقصا وإلا لسقط من شعر الإنسانية أعظم ما أنتجه"[3] وهنا يتحول الغنى والعمق إلى خاصيتين جماليتين من خصائص الشعر الحديث وهو ما عبر عنه حسين زيدان بالعوالم المعرفية.

**د- نقد أدونيس لمعارضي الغموض:**

وإذا كان الغموض ظاهرة إيجابية في الشعر حسب تصريحات أدونيس فإنه انتقد فيها أنصار الوضوح، فمن مواقفه تلك نذكر قوله:"على الذين يتشدقون اليوم بدعوى أن الغموض يفسد الشعر، أن يتذكروا أن ذلك الغامض "المفسر" هو من بين القلة الذين أسسوا عظمة الشعر العربي، وصاغوا مجدنا الشعري"[4]. وفي ضوء هذا التنبيـــــه فإن

---

(1) خلدون الشمعة: النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1977، ص93.

(2) ينظر: حسين زيدان: الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية، رسالة ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، 1996، ص 146.

(3) أدونيس: زمن الشعر: ص 276.

(4) المصدر نفسه: ص 279.

نبذ " تهمة الغموض دعوى باطلة، قناع يخفي به القارئ ضعف ثقافته وقصورها وإصراره على أن يفهم ما تغير بذهنه ..."[1].

"وفي حياتنا الشعرية فئة تتخذ من "الغموض" ستارا لتخفي عجز أصحابها عن الإبداع ، أكرر بالمقابل أنني لا أبشر بالوضوح، ..."[2]،فالعجز إذا لا يكمن في النص الشعري بقدر ما يكمن في قارئ هذا النص، وعلى هذا الأساس ألقى أدونيس كامل المسؤولية على القارئ،مبرئا في ذلك مبدع النص. والغموض في الواقع هو ظاهرة طبيعية، ونتيجة منطقية لتضافر مختلف الأسباب والعوامل المعرفية والحضارية.

من الطرح السابق لآراء أدونيس النقدية،وفي ظل آراء النقاد الحداثيين بما فيهم الشعراء العرب النقاد المعاصرون يتضح لنا أن هناك شبه إجماع على مقولة (عدم الفهم)، وهذه المقولة في الوقت نفسه هي رد فعل من القارئ ليس إلا.

**هـ- أصول ظاهرة الغموض :**

إن مقولة عدم الفهم ليست بدعا ولا ابتكارا في نقدنا الحداثي بما فيه نقد أدونيس، فقد سئل أبو تمام قديما "لماذا لا تقول ما لا يفهم؟" فأجاب أبو تمام قائلا :"لماذا لا تفهم ما يقال ؟"[3] هذا وقد التفت بعض الشعراء النقاد القدامى إلى ظاهرة الغموض، فتبنوا مذهب أبي تمام في الكتابة الشعرية، المذهب الذي يقوم على غموض المعاني الشعرية، فقد قال البحتري في بيت مشهور له "الشعر لمح تكفي إشارته"[4] إلى جانب ذلك ألفينا حازم القرطاجني أفرد لمسألة الغموض معلما (بابا مستقلا).

إن هذه الإشارات والإيماءات لنقادنا العرب القدامى والمحدثين بما فيهم الشعراء، لا تعني أنهم عالجوا مسألة الغموض، في فضائه الجمالي، والمعرفي وهنا نستثني بعض الملاحظات التي كنا قد وضعناها موضع استثناء، والاستثناء يؤكد القاعدة

---

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص280.

(2) المصدر نفسه، ص281

(3) الصولي: أخبار أبي تمام، دار الكتب، القاهرة، ط1، 1937، ص76.

(4) ينظر: أدونيس زمن الشعر، ص31.

كما يقالون. ويمكن التأصيل لظاهرة الغموض بالعودة إلى الحركات أو المذاهب الأدبية الغربية بدءا بالرومانسية، فالرمزية فالدادئية فالسريالية، فالغموض له علاقة بالرومانسية، وإن كانت هذه العلاقة محتشمة، لأنها ليست في مستوى القوة والوضوح والمباشرة، التي عرف بها شعر الحداثة. ويمكن القول بأن علاقة الرومانسية بالغموض شعريا، تبدأ من خلال التمرد عن القوانين الكلاسيكية التي تهتم بالقديم ومحاكاته وانسياق عباراته وبالأسلوب وتهذيبه، فخرجت بقوانين بديلة تحتفل بالعاطفة والخيال ومحاولة ابتداع موضوعات وأشكال وقيم فنية جديدة، وفي كل ما خرجت به الرومانسية يسبح الغموض ويقود إليه بدرجة ما.

وجاءت السريالية في اتكائها على عالمي اللاشعور والحلم، والمعروف أن عدم الترابط والتجانس بين الأشياء هو مما يتوفر في هذين العالمين فتسرب هذا إلى الشعر ونظرياته، وأثمر غموضا وإبهاما، ومن دون شك فإن أدونيس قد تأثر في أقواله النظرية بالغموض بمقولات الرمزيين والسرياليين، وإلى جانب ذلك تأثر أيضا بالشاعر أبولينير، متخذا من نماذجه وطرائقه أساسا للتجريب والخلخلة والتجاوز والمغامرة، وأبولينير معروف بإعجابه بالتكعيبية والمستقبلية وهما حركتان فيهما من المبادئ والخصائص ما يدعو إلى الغموض والإبهام[1] كما يرى رياض فاخوري.

وبالرغم من تأثر أدونيس بمقولات الغربيين،إلا أن طرحه لقضية الغموض، كان من شرفة مغايرة لما ألفيناه في أطروحات النقاد المحترفين والشعراء النقاد عموما. ذلك لأن أدونيس قد طرح المسألة من زاوية جديدة، وتجلى ذلك في حديثه عن الغموض، بوصفه قضية إبداعية ولغوية ومعرفية، بمعنى أنه أولى أهمية خاصة للبعد المعرفي والجمالي للنص الشعري، فهذه الأبعاد هي التي ولّدت الغموض وجعلته صفة إيجابية لا وصمة عار، فقد تحول الغموض عند أدونيس إلى جهاز حامل لعوالم معرفية لا شكلا زئبقيا، أو بعبارة أدق الغموض كهف لميلاد الروح الشعري، وهذا ما يصنع الشعرية.

وإذا كان الغموض يمثل فعلا من المبدع،فإن هذا الفعل يقابله رد فعل آخر من المتلقي يسميه أدونيس بالفجائية أو الدهشة التي تعد عنصرا آخر من مكونات الشعرية.

---

(1) ينظر: عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص 67.

## 2-3- الفجائيـــــة أو الدهشـــــة:

من المعروف أن الحداثة دائما تجري وتلهث وراء الجديد واللامألوف، وراء المثير للدهشة وغير المتوقع دائما، وإلا فكيف يمكن تسميتها حداثة، وهي التي ترفض الاستقرار في أي شكل كيفما كان نوعه، وكيفما كانت جنسيته وهويته، وترفض التحنيط والتثليج، وهذا ما يفسر خروج القصيدة عن المألوف، لأن "شأن القصيدة يعظم بقدر ما تحققه من خروج على ما أجمع عليه، وبقدر ما تطرحه من حدة المفاجأة"[1]، هذا القول على بساطته يحمل تعريفا جامعا مانعا لقضية الحداثة التي أبت ان يحتويها تعريف محدد ومضبوط؛ لأنها مغامرة سحرية وسفر أبدي في أدغال لا ساحل له، إنها الخروج عن جبهات العصور والرفض الدائم لمستودع الزمان وعدم الارتباط بأحادية المكان، فهي ضد الارتباط بالموقع الأحادي، ليست وطنية ولا قومية، هي رؤيا إنسانية حالمة بعالم جديد ومكتشفة لأبعاده اللامرئية ايضا، ولا تستطيع قصيدة الحداثة تحقيق هذه المآرب إلا بالخروج عن المألوف، وتأتي الفجائية أو الدهشة كآلية من آليات هذا الخروج، ويبقى الغموض مصدرا من مصادر الدهشة أو الفجائية في الشعر.

القصيدة الغامضة هي بالضرورة مفاجئة ومدهشة، هذه الفجائية تتبع أساسا من الوظيفة الأساسية للشعر، فمن مهمات الشعر أن يفتح دروبا إلى ذلك العالم الخفي وراء العالم الظاهر، حيث يتيح للإنسان التخلص من العوائق فيصبح الإنسان بموجب ذلك أشبه ما يكون بسائل روحي يتمدد في العالم، من هنا يصبح الشعر مفاجئا غريبا، متمردا على قوالب المنطق والعقل، وهو أمر يؤهل القصيدة من الدخول إلى حرم الأسرار، ويبرر أدونيس هذا الاتجاه نحو العجب المدهش فيقول: "هذا الاتجاه نحو العجب ، المدهش اللامعقول هو ردة فعل ضد يباس الحياة، وهو تفجير لأرض الألم المعتمة، حيث ننقذ حريتنا الداخلية ونشفى من داء العيش في مجتمع ليس إلا حشدا من "البقر" و"القرود"[2].

---

(1) محمد بن صالح: الشعراء على اليمين وعلى اليسار الشعراء، ص35.

(2) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص60.

الحياة تغيرت والمجتمع في تغير دائم فكيف لا يتغير الشعر؟ والشعر عند أدونيس في أكثر من موضع هو تأسيس جديد لحركية هذه الحياة، لكن الحياة بكل متناقضاتها جعلت مسألة تقويم الإبداع تخضع إلى مقاييس جديدة تتولد من التناقضات الداخلية في الحياة عينها، ولذلك نجد أدونيس يعد مقياس المفاجأة أحد المقاييس الأساسية في تقويم الشعر بل يعتبرها مقياسا نهائيا، وهذا ما عناه بقوله :"...لا يصح تقييم الإبداع الشعري الجديد، بمقايسته مع الماضي أو مقارنته به، بل يجب أن نقيمه استنادا إلى حضور ذاته، إلى حضور القصيدة بكيانها الخاص ونظامها الإبداعي الخاص، فكل إبداع هو برق لا يتكرر ، وانبجاس مفاجئ قائم بذاته، ينظر إليه في حدود ذاته"[1].

وإذا كان أدونيس يولي أهمية خاصة لمقياس الفجائية في تقييم الإبداع، وذلك بالانطلاق من النص الشعري ذاته، وهذا ما يمنحها إمكانية الطرح في إطار مسألة التلقي. والواقع أن أدونيس يؤسس مفهومه للفجائية -بوصفها عنصرا من العناصر الشعرية- على الخصوصية الفنية، بمعنى أن الفعالية الجمالية تحققها القصيدة بذاتها، وليس بما تؤول إليه، "فالشعر: يقوم بخصوصيته الفنية؛ أي من حيث هو طريقة خاصة في التعبير"[2]، والشعر يكتسب قيمته "من داخله، من غنى التجربة والتعبير وليس من الخارج، مما يعكسه أو يعبر عنه"[3]. هنا نلحظ التمرد الأدونيسي على نظرية الانعكاس، لأنها نظرية جاءت خصيصا لتتخذ النص الشعري وسيلة تعكس ثلاثية التاريخ والبيئة والجنس، كما وضح ذلك شكري عزيز الماضي[4].

الفجائية هي خاصية فنية في النص الشعري، وحضورها في النص يعني حضورا آخر هو (المتلقي)، المتلقي الذي يستجيب لفجائية النص وهذا ما يدعوه أدونيس بالإثارة، علما أن المتشابه من الشعر لا يقوى على إرضاء أو إشباع تلك الحاسة الجمالية للمتلقي، فجنازة القصيدة تشيع في اللحظة التي تتفطن فيها تلك الحاسة لهذا التشابه (التذكر)، ولعل هذا ما جعل جل الشعراء الحداثيين وفي مقدمتهم أدونيس

---

(1) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص103.

(2) أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب (صدمة الحداثة)، ص55.

(3) أدونيس: ديوان الشعر العربي، ج1، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص14.

(4) ينظر: شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص81- 83.

يلحون على فكرة التخلص من الذاكرة في عملية الكتابة الشعرية، فالفجائية إذا هي فعل من الملقي يقابله رد فعل من المتلقي هو الإثارة، والعلاقة بينهما هي علاقة العلة بالمعلول، والنقد الاحترافي درس المعلول متناسيا العلة وهذا ما أوقعه في مأزق.

الإثارة إذا ترتبط بالفجائية ارتباطا وثيقا لكنها – كما قلنا سابقا- ترفض كل متشابه، إنه الرفض الذي جعل المتنبي يقف وحده في كفة الميزان، ويقف الزمان برمته في الكفة الأخرى، فهو رجل لا جنسية ولا جواز سفر له، رجل يقفز على جبهات العصور، فسيف الدولة الحمداني ما هو إلا حدث تاريخي ولهذا فهو قابل للموت، بيد أن المتنبي هو حدث شعري، وإذا كان سيف الدولة لا يزال يتنفس في ذاكرتنا إلى اليوم فقصائد المتنبي هي التي جعلت تنفسه ممكنا.

لقد أشار أدونيس إلى عنصر الدهشة في جل كتاباته النظرية، في سياق حديثه عن الشعر الحداثي، إنه يدهشنا ويحير طرائقنا في التفسير والرؤية[1]، وقريب من هذا المعنى ما ذهب إليه نزار قباني في سياق حديثه عن "اغتصاب العالم بالكلمات" إذ يحدد مفهومه للاغتصاب فيقول: "والاغتصاب هنا يعني تمزيق الغشاء الذي تنسجه المفردات والأفكار والعواطف حول نفسها مع تقادم الزمن، إنه يعني إخراج الشعر من مملكة العادة والإدمان إلى مملكة الدهشة، وعظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة[2].

إن عظمة الشعر والشاعر أصبحت مرهونة بارتوائها من عنصر الدهشة أو المفاجأة، والشاعر في التجربة الشعرية الجديدة تخلى عن التسلسل المنطقي وأدوات التشبيه، حيث يعرض الصور مهما بدت مبنية كأنها بداهة مضببة، هذا التداخل في الصور والمشاعر والرموز بطريقة غير عادية، يفاجئ القارئ ويدهشه، وتجربة الشعر الجديد لا تؤكد على الملموس أو البصري في الصور، بقدر ما تؤكد على فكرة الإيحاء والمفاجأة والجدة، والبعد الأساسي في هذه التجربة تخييلي، والتخيل هو رؤيا " تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع". إنه القوة التي تطل على الغيب وتعانقه وتتمازج معه، فيما تنغرس في الحضور، الشعر بهذا المعنى رباط خلاق بين الحاضر

---

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص9.

(2) نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص 78.

والمستقبل، الحضور والغيب، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع[1]، بهذا المعنى يعارض الشعر، ويشوش أنظمة المقاربة المنطقية والدينية والفلسفية لأنه يظهر انغلاقها، والنص الشعري في كل ذلك لا يقدم أجوبة بل يطرح أسئلة تحرض على المزيد من التفكير، ويمكن أن تصبح أسئلة الشعر وكشوفاته مفتاحا لشيء مجهول أو أساس لتصورات جديدة غير منتظرة.

ومن الطبيعي أن يتحلى الشعر الذي يقوم على المجاز التوليدي، غريبا مفاجئا، غامضا وسط ذلك السائد، لأنه " يفجر الجوانب الأكثر غنى وعمق في كياننا، الجوانب التي جهلناها أو تجاهلناها وكبتناها لأسباب كثيرة اجتماعية وثقافية وسياسية، وفي هذا المستوى يكون الشعر خلقا، يكشف عن الأجزاء الخفية أو المنتظرة أو الغائبة من وجودنا، ومن مصيرنا على السواء"[2].

لقد تحولت وظيفة الشعر من التعبير إلى الخلق أو الكشف،فأصبح الشعر في دائرة الحداثة يكشف عن الجوانب الخفية من كياننا بعدما كان تعبيرا صريحا ومباشرا عن أوضاعنا، فكأن الفرق بين القصيدة التقليدية والحديثة هو فرق في درجة النفاذ والإبحار في العالم الواقعي، فالأولى تكتفي بمحاكاة الواقع المرئي في صورته السطحية، في حين أن الثانية لا تكتفي بهذه المحاكاة الحرفية لأنها تضرب بسهامها في دخيلاء الواقع لتنتشل منه جوهره الداخلي وما خفي منه، وبهذا التصور تصبح الحداثة مقاما للبوح، بعدما كان التقليد مقاما للانعكاس والمباشرة، وتبقى الفجائية أو الدهشة هي سفينة الشاعر الخلاق في الإبحار إلى هذه العوالم الخفية من مصيرنا وحياتنا.

إن القول بالدهشة أو الفجائية ليس في الحقيقة ابتكارا جديدا، لأن مقولة الدهشة هي من أدبيات الرمزيين والسرياليين فمن صفات الجمال في الفن عند بودلير هو: إثارة الدهشة والتخلص النهائي من القاعدة[3]، وما يلح عليه اندريه بريتون هو أن: "المدهش جميل دائم، أي مدهش جميل، لا يوجد غير المدهش ما يكون جميلا"[4].

---

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص59.

(2) أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، ص27.

(3) ينظر: فيليب فونتنيغ: المذاهب الأدبية الكبرى بفرنسا، ص 267.

(4) ينظر: علي جواد الطاهر: خلاصة في مذاهب الأدب الغربي، دار الرائد العربي، بيروت، ط2، 1984، ص 82

وهكذا نرى أن أدونيس يستند في كثير من الأحيان إلى مقولات الرمزيين والسرياليين ليضفي على تنظيراته النقدية للشعر طابعا إنسانيا وعالميا.

ونحن حينما نلجأ إلى مثل هذه المقارنات،فإننا نريد تأكيد مبدأ التداخل والتكامل بين أنسجة وشرايين الفكر الإنساني علما أن هذا التداخل يفقد شرعيته إذا كان الأخذ من الآخر لا ينسجم مع جماليات نصنا الشعري، فالفيصل يكمن في مراعاة هذا الجمال، والإعراض عنه مرده إلى ما يترتب عن هذا الأخذ من ارتصاص مع الكون الجمالي هذا ما يمكن قوله عن مقياس الفجائية (الدهشة) في علاقتها بإثارة المتلقي.

2-4- الاختلاف:

الاختلاف أو المغايرة مع القديم هو ما يصنع مفهوم الحداثة الشعرية عند الحداثيين، ويكفي الشاعر في هذا المنظور أن يصنع قصيدة تغاير بموضوعها وشكلها القصيدة الجاهلية أو العباسية لكي يكون حدثيا، وهذه نظرة آلية تقوم على فكرة إنتاج النقيض، وهي تحيل الإبداع إلى لعبة في التضاد، لا تضاد الزمن بالزمن بل تضاد النص بالنص، وهكذا يصبح الشعر نموجا ينفي بعضه بعضا مما يبطل معنى الشعر ومعنى الإبداع على السواء.

تأتي مقولة الاختلاف عند أدونيس في طليعة المقولات النظرية في التأسيس لعالم الشعرية، فأدونيس يأبى العيش تحت سلطة الخضوع والانصياع لما هو ثابت، فهو ضد الجمود، بل تتحول مقولاته النظرية - في بعض الأحيان - إلى مواسم إعصار، تزحزح الثبات، وتخلخل ما استقر في ضمير الذاكرة الجماعية بالوضع أو الاصطلاح، والجمال في الشعر يتحقق من خلال نبذ العادة أو الاختلاف عن السائد، ما دامت الحداثة قد ألغت كلية محاكاة النموذج أو المثال فـ "جوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها "[1].

ويحدثنا أدونيس عن طرائق الخروج عن السائد، وفي هذه المحطة يأتي حديثه خصيصا لضبط ماهية الحديث: "فاللاحق لا يمكن أن يكون جديدا أو حديثا إلا إذا

---

(1) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 313.

ناقض ما قبله وتجاوزه، فالحديث لا ينشأ إلا كانفصال أو كتغاير ولذلك فإن مقياس الحداثة أعني الثورية في الشعر يكمن في هذا التغيير"[1].

والحداثة في هذا التصور تنشأ على منطق الاختلاف أو التغاير، حيث يقرن أدونيس بين الحداثة والاختلاف فالحداثة في معارضتها للسائد وما يكتنز ذلك من مفاهيم للهوية والوحدة والثبات والنهائية، مع توكيدها (الحداثة) على القطيعة والكثرة والتنوع والتفتح المستمر واللانهائية.

وفي ظل هذا التصور تصبح الحداثة اختلافا في الائتلاف، اختلاف من أجل القدرة على التكيف، وفقا للتغيرات الحضارية، ووفقا للتقدم، وائتلاف من أجل التأصل والمقاومة والخصوصية، فالائتلاف ليس خروجا ولكنه "دخول" إنه اختلاف من أجل التكيف، وبما أنه كذلك فهو – إذن – فعل داخلي ومن تحت مظلة السياق، فهو اختلاف في الائتلاف، فهو دخول إلى، وليس خروج عن.

الواقع أن الاختلاف عن السائد لا يعني إلغاءه كلية بقدر ما يعني إلغاء الجوانب المعتمة فيه، بحثا عن التقيد بشمعته المضيئة، وبخطأ من زعم أن أدونيس ضد السائد ودليلنا في ذلك الرأي التالي لأدونيس الذي يولي فيه أهمية خاصة لحداثة أسلافنا "نحن العرب اليوم لا تحلّق حداثتنا خاصة في القرن العشرين، بقدر ما تستعيد قليلا أو كثيرا مبادئ الحداثة التي خلقها بعض أسلافنا الهامشيين في القرنين التاسع والعاشر، وهي استعادة تتمثل في تسميته بالحداثة المضمرة"[2]، والواقع أن أدونيس في حديثه عن صلة الشاعر المحدث بالتراث لم يتقيد برؤية نقدية واحدة فقد اضطربت آراؤه في هذه القضية تارة مؤيدا لوجوب هذه الصلة وتارة أخرى معارضا لها تماما، وتارة ثالثة تجده يقول بالانتقاء، ومن مقول قوله عن استعادة التراث: "هذا الموقف الاستعادي للتراث مازال سائدا وأنا أرفضه، إن جوهر الإنسان هو الاتجاه نحو المستقبل، دوره هو أن يغير ويبتكر، لا أن يحفظ ويكرر"[3]، وفي تعقيب أدونيس عن قضية الانتقاء من التراث، يرى أن هذا الموقف "قد يتخذ شكلا انتقائيا فيوهم بأنه من الموروث ما يراه صالحا، ويطرح ما عداه، غير أن كل انتقاء إنما هو توفيق وتلفيق، أي جمع بين أفكار

---

(1) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، ص 245.

(2) أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1993، ص 115.

(3) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 275.

وأعمال لا تصدر عن نظرة واحدة بل تصدر عن نظرات متباينة، وقد تكون متناقضة، والجامع الموفق لهذا المعنى ينقل ويلائم وليس له أي دور ابداعي، وهو إذا كالمستعيد، يرى نموذج الكمال فيما تحقق، أي فيما مضى لا فيما يأتي[1].

وفي هذا السياق نلحظ ثورة واكتساح أدونيس للعالم التراثي، بقيمه الثابتة والمتحولة، فقد أبطل أدونيس فكرة الجمع بين الحداثة والتراث للتعارض الحاصل فيما بينهما في القيم والمفاهيم، حتى وإن تشابهت، بل أن أدونيس أبطل فكرة التواصل بين اللاحق والسابق إيمانا منه أن القيم الموجودة في التراث لا تستطيع تقديم إضاءة جديدة لعالمنا المعاصر، فقد إستنفذت تلك القيم التقليدية؛ لأنها ارتبطت بأحداث لم تكن معاصرة لنا، ولم تكن متولدة من بريق واقعنا، والجودة دائما تكمن في الاتجاه نحو المستقبل، والتراث في تصور أدونيس لا يمكن أن يمثل رخصة أو جواز سفر للقيام بهذه الرحلة في العالم المستقبلي للنص الشعري بوصفه شغفا نحو المجهول. إن الهوية التي ينشدها أدونيس للتراث في مجمل كتاباته النظرية هي هوية التعدد والتنوع والتناقض، لا التشابه والتآلف أو ما يسميه بهوية المتعدد المتباين أو وحدة المختلف الكثير.

بيد أن "الخطاب التراثي السائد يقوم في منطلقاته وفي منظوراته على إرادة توحيد التراث أو وحدته، في هوية متميزة هي هوية الواحد" ولا نجد في التراث كمادة شعرية، ما يمكن أن يعطيه مثل هذه الهوية، إلا الوزن والقافية (...) مثل هذه الوحدة سطحية شكلية عدا أنها تبسيطية إختزالية..." [2] فعظمة التراث تكمن في تنوعه وتناقضه، وفي الرؤية التي يكشف عنها، والآفاق التي ينفتح عليها، وفي التمرد عن الثابت في عتمته.

إن الإبداع في ضوء مقولة الاختلاف: "لا يحدد بوظيفته المنفعية، أو بتعبير آخر لا وظيفة للإبداع إلا الإبداع، لا يعني هذا أن الشاعر "حيادي" أو يجب أن يكون "حيادي" بل يعني أنه لا يجوز أن يخضع كتابته للمقتضيات الأيديولوجية والسياسية ولمستلزمات الإيصال، والعادة السائدة في طرق الكلام ..."[3]، والاختلاف بهذه

---

(1) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص 275، 276.

(2) أدونيس: سياسة الشعر، ص 9.

(3) المصدر نفسه، ص 20.

الصورة هو ضد الإرتباط بالأيديولوجيات بوصفها أنساقا فكرية، وما يؤكد عليه أدونيس هو الخروج عن الكلام الشعري التقليدي والخروج عن الكلام الشعري السائد، وطبيعي أن هذا الإختلاف بما هو غني لا يتحقق على مستوى النظرية، أو الفكرة أو المضمون، وإنما يتحقق على مستوى شكل التعبير، أي بنية الكلام، بوصفها طريقة جديدة في التعبير من شأنها أن تبث في النص طاقة إيحائية خلاقة.

وإذا كان الشعر خرقا مستمرا للمعطى السائد، وإذا كان لا بد من الكلام على انحياز ما أو التزام ما في هذا الصدد، فإن أدونيس يرى أن الانحياز الوحيد في الشعر هو الانحياز إلى الحرية الكاملة في الإبداع" وهنا تكمن اختلافية الشاعر أي فرادته، وهنا تكمن فاعليته وفاعلية الشعر"[1] فقد أطلق أدونيس العنان لحرية الشاعر في التحليق في تجاعيد الطبيعة وسحرها الفياض، مثلما أطلق الرومانسيون العنان لحرية المبدع في ثورته على قوانين العقل والمنطق، وفي تمجيدهم للعاطفة، وذلك بهدف إبراز ما للذات من دور في عملية الإبداع وفي الخلق والكشف المستمر، ما دام الشاعر الحداثي أصبح مهووسا بطرح الأسئلة على العالم الأسئلة التي هي رئة الكتابة الإبداعية.

لقد ألح أدونيس على ضرورة تغيير وتعديل أفق الحساسية في سيرورتها التاريخية: "فأن تؤثر في التاريخ هو أن تغير أو تعدل أفق الحساسية الذي ارتسم أو كتب فيه، وإلا تكون كمن يسبح في الرمل ذاته، لكن بحركات مختلفة،(...)"[2] ونعتقد أن تغيير الأفق والحساسية الشعرية لا يتسنى إلا بالاختلاف عن حركة المسار الشعري في صورته التاريخية، وهذا التغيير لا يمس التاريخ فحسب وإنما هو تغيير أو اختلاف يمس نظام الأشياء، وذلك بالتخلص من كل ما يتصل بعوالم الواقع، لذا أعلن أدونيس انتهاء عصر الأكاديمية وموت المحاكاة والانعكاس، لأن" جوهر الشعر الحديث قائم على عكس القيم الواقعية، إنه يبدل هرمونيا الواقع بهرموني إبداعي،(...) إن على الشاعر المعاصر – لكي يكون حديثا بحق – أن يتخلص من كل شيء مسبق، ومن كل الآراء المشتركة "[3] ويعبر أدونيس عن فكرة التخلص من كل شيء مسبق وما يحتويه من آراء مشتركة بنبذه للعادة فيثور عليها قائلا:"العادة التي تؤدي إلى

---

(1) أدونيس: سياسة الشعر ، ص 20.

(2) أدنيس في: عمر أزراج: أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث، قسنطينة، ط1، 1984، ص 4.

(3) أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، ص 81.

السهولة والتكرار والآلية والرتابة وضمور الوعي وانعدام الدهشة، العادة التي تتكر الزمن وتتكر التغيير"[1]. فكل ما يدخل في نطاق المألوف والعادة ليس بشعر.

إن منطق أدونيس لايبني مفهوم الشعرية على العادة أو جمالية المحاكاة ، بل يبنيه على جمالية التباين و الاختلاف،وخلف هذا المنطق الجمالي يختفي موقف فلسفي واجتماعي وسياسي. إن جمالية المحاكات في المجتمعات ذات البعد الواحد، يأخذ الشاعر شعره من الواقع، أما في المجتمعات ذات الأبعاد المتعددة، فالشاعر يستقي من ذاته ويعطي للواقع، فليس الواقع في المجتمع الحديث المتنوع "هو الذي يحول الكلام إلى شعر، بل (الفن) هو الذي يحول الواقع إلى شعر، أي إلى لغة، فليس الشعر الواقع بل الوعد"[2].

إن نفي أدونيس للمحاكاة هو تأكيد لمقولة التحرر، بل دعوة ملحة إلى كنف الديمقراطية، يقول أدونيس مضيفا إلى هذا المعنى "من الشروط التي يجب أن يحققها النص، لكي يكون شعريا، شرطان : الخروج عن الكلام الشعري التقليدي والخروج على الكلام الشائع السائد"[3].وفي هذا السياق نستشف أن مقولة الاختلاف عند أدونيس تعني التجديد، التجديد على المستويين: الرؤية والتعبير، فالقصيدة الرائدة في ضوء هذا المقياس هي :"حركة لا سكون"[4].

وحينما نمعن النظر في الكتابات النقدية الحداثية نجد طائفة من الشعراء النقاد العرب ذهبوا إلى تبني أفكار أدونيس السابقة، نذكر منهم هذه المرة محمد بنيس وعمر أزراج، فالكتابة عند بنيس هي "...نفي لكل سلطة"[5]. وأما عمر أزراج فقد ألفيناه يقول:"...وتدفع اللغة أن تقول الذي لا تقوله ولم تقله بعد"[6]. إن هذين الرأيين ما هما إلا نوعان عن النغم المركزي لما ذهب إليه أدونيس في مقول قوله:"الإبداع نفي

---

(1) أدونيس: تجربتي الشعرية، مجلة الآداب البيروتية، ص03.

(2) أدونيس: سياسة الشعر، دراسة في الشعرية العربية المعاصرة، ص21.

(3) المصدر نفسه، ص19.

(4) أدونيس: زمن الشعر، ص11.

(5) محمد بنيس: حداثة السؤال، ص19.

(6) عمر أزراج: الحضور، مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1983، ص55، 56.

يتقدم"[1].ولم يتأثر محمد بنيس وعمر أزراج بأدونيس في هذه المقولة فحسب،بل أجدهما في الكثير من الأحيان يعمدان إلى نقل أفكاره نقلا حرفيا، هذا ناهيك عن استخدامهما لمصطلحات أدونيس، ومن دون إحالة ولا إشارة وسيتضح ذلك في محطات أخرى من هذا البحث.

إن خاصية الاختلاف وما يتخللها من خصائص أخرى كالنفي والتمرد والتغيير والتعديل تظل حاضرة في جل تنظيرات أدونيس للشعرية، لهدم واقع لم تتحدد ماهيته بعد، على أن يكون ذلك بواسطة اللغة وتشكيلاتها الفنية، الأمر الذي جعل الحداثة تجريب دائما في أشكال متجددة، تبحث عن صيغة مثلى، على أن تضع في حسابها عدم تحقق هذه الصيغة الحلم، لأن الحداثة ديمومة تموت بالتوقف، وهو ما دفع أدونيس إلى أن يستعير من هيرقليطس عبارته الشهيرة "نحن لا نستطيع أن نسبح في مياه النهر مرتين حين قال :

أحبك وأقول: حبّي النهر

ولن نعبر النهر مرتين"[2].

وإذا كان أدونيس قد أسس مفهومه للاختلاف على نبذ العادة والمحاكاة، والارتماء في تلك النقاط المضيئة في مستودع التراث، لا العدوى والانقطاع الكلي مع موروثنا. ترى ما مرجعيته في هذا التأسيس؟

الواقع انه مدين إلى أدبيات الرمزيين والسرياليين ،فمقولة "الإبداع نفي يتقدم" لا تعدو أن تكون ترجمة حرفية لمقولة ألبريس (Albris) "تجد أنفسنا أمام قفزة خارج المفاهيم القائمة"[3]. وإذا كان أدونيس قد بنى مفهومه للجمال على نفي المحاكاة ونبذ العادة –كما لاحظنا سابقا– فإن هذا الموقف هو اقتفاء لموقف بودلير، في خشيته من زوال الجمال في ضوء طاعة الفنانين المشرعين[4]. وحديث أدونيس عن نبذ العادة ، هو في الحقيقة توكيد لما ذهب إليه رامبو (Rimbaud) والتوكيد لا يخلو من تأثر ، يقول رامبوا في

---

(1) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص57.

(2) ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص52.

(3) ألبريس: الإتجاهات الأدبية الحديثة، ص130.

(4) فيليب فونتيغن: المذاهب الأدبية الكبرى بفرنسا، ص267.

دحر العادة :"يجب علينا أن نخلص الرسم من عادة النسخ القديمة لكي نجعله فنا شامخا مستقلا بنفسه(...) بدلا من إعادة نسخ الأشياء"[1].

ودأب أدونيس في مسألة طرد القيم التقليدية هو الذي نلفيه عند بريتون وجماعته: إلوار (Eluard) وبره (Bra)، دسنون (Dasnos) وكرافل (Cravel)، أرتو (Arto) وفنزاك (Fanzak)... فقد عملوا جميعا على تكريس فعالية ثورية في الفكر، تطرد القيم التقليدية كلها من أجل تغيير الحياة[2]. كما يتفق أدونيس مع مواقف السرياليين في شنهم حملات عنيفة على مختلف الاتجاهات أو المعتقدات التي أراد الجمهور أن يقرنهم بها من أمثال الفرويدية النسبية واعتباطية الفكر والتعبير، وعبادة رامبو ... [3].

إن هذا الموقف السريالي نجد أصداءه في حديث أدونيس عن مقولة الاختلاف كما أشرنا في النصوص السابقة. هذا الاقتفاء لآراء الغربيين والتأثر بهم، هو في واقع الأمر توجه إيجابي، ذلك لأن أدونيس يعي جيدا ما ينقله، أو بتعبير أدق ما يتأثر به، فقد تأثر بالمبادئ الجمالية التي تخدم النص الشعري وتضيف إليه جديدا، بل دراسته لمقولة الاختلاف هي التي عبدت الطريق أمامه لتغيير القناعات السائدة عن الحقيقة الشعرية.

إن الأصالة مثلا في الطرح النقدي الحداثي تقوم أساسا على علاقة الاختلاف مع الوافد الأجنبي والائتلاف مع الموروث العربي. يناقش أدونيس هذا الرأي من موقع جمالي، فيحدد مفهومه للأصالة بأنها "قذوذية التجربة الإبداعية وفرادتها. هكذا حينما أصف قصيدة بأنها أصيلة لا أعني أنها صادرة عن أصل قديم أو جارية مجراه، وإنها تكتسب أصالتها من تشبهها بالأصل وإنما أعني على العكس إنها قذه مغايرة للقديم، وأنها تتجه نحو المستقبل لا نحو الماضي(...) بل بمعنى ليست ابنة النموذج، وأن لها بنية فنية خاصة بها ورؤياها الخاصة بها، وعالمها الخاص بها"[4]. فالشعر العربي الذي يمكن أن نسميه أصيلا ، يرتدي نظامه الجديد ليصبح بموجبه متميزا.

---

(1) ينظر:عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، ص141.

(2) علي جواد الطاهر: خلاصة في مذاهب الأدب الغربي، ص81.

(3) المرجع نفسه، ص92.

(4) أدونيس: الثابت والمتحول(صدمة الحداثة)، ص146.

إن هذا المفهوم الجديد للأصالة -التي أصبحت تعني عند أدونيس التميز- هو وليد دراسة عمودية في خلايا تراثنا النقدي، والمقصود هاهنا هو ما قدمه الآمدي من افتراءات صب بموجبها جام غضبه على أبي تمام. بيد أن أدونيس يقف موقف الناقد البصير من الآمدي، إذ يقول :"الواقع من يدرس موقف النقاد الذين تهجموا على أبي تمام والشعر المحدث متسترين وراء الأصولية، يتضح له أن معظمهم لا يعرفون معنى الأصولية ويجهلون معنى الشعر. والآمدي مثل بارز فهو من القائلين بخروج أبي تمام (إلى المحال..)" [1]. ثم يعقب أدونيس على موقف الآمدي من شعرية ابي تمام فيقول :"وهذا كلام يشهد بجهل الآمدي للشعر، فما يصفه بالقباحة والهجانة داخل في جوهر التعبير الشعري وكم يبدو جهله واضحا : بأن الشعر الجيد مبني على الكلام الذي يدل بعضه على البعض ويأخذ بعضه برقاب بعض. إذا أنشدت صدر البيت علمت ما يأتي في عجزه..." [2].

إن شعر أبي تمام في منظور أدونيس النقدي هو شعر مفاجأة؛ لأنه يعمل على تهديم الصورة المستقرة في الذهن بتأثير العادة والوراثة، حيث هدم شعر أبو تمام هذه الصورة على صعيد الكلمة؛ لأنه استخدمها استخداما جديدا، فالقصيدة لم تعد عنده تنموا نموا أفقيا بخط واحد بل أصبحت تنموا عموديا: صارت شبكة مشعة من المعاني والأخيلة والمشاعر، لم تعد تتوالد إنفعاليا وحسب بل أصبحت تتوالد في التأمل والوعي والصبر والجهد[3]، تلكم هي معالم قصيدة الحداثة عند أبي تمام، وهي قصيدة تنمو في العمق لغتها لغة إيحاء لا إيصال، لغة لا تنبع من الموروث، هي لغة خلق واكتشاف وخلخلة للمعايير السائدة وإنتهاك صارخ للبنود التي أسسها الآمدي، وشرحها المرزوقي، هذا علاوة عما تحدثه هذه اللغة الشعرية من غموض في المعاني والصورة والأخيلة، وفي ضوء هذا التحديث جاء مفهوم أدونيس للاختلاف كخاصية جوهرية تميز بها النص الشعري، وهي الخاصية التي تمنحه بلا ريب شعريته.

وثمة ملاحظة لعدنان حسين قاسم بخصوص تأثر أدونيس وتلاميذه في القول بانقطاع الشعر مع الماضي وانتهاك حرمة المقدس، فذلك لم يكن بمنأى عن التأثر بمواقف.

---

(1) أدونيس: ديوان الشعر العربي، ج2، ص8.

(2) المصدر نفسه، ص9.

(3) المصدر نفسه، ص10.

د.هـ لورانس، ووليام كارلوس و ليمزء والتأثر أيضا بحركة المستقبليين وهي حركة متطرفة في موقفها من الماضي والتراث[1].

ومن الدال جدا أن نشير في هذا السياق إلى أن أدونيس يعترف بتجذر مختلف الماهيات الجزئية لمفهوم الاختلاف في حركاتنا الشعرية القديمة(الحداثية)، قد تجسد ذلك في خروج طائفة من الشعراء عن نمذجة القصيدة، بل إن أدونيس ينطلق في تأسيسه للاختلاف من أطروحات المرزباني(ت384هـ)في كتابه "الموشح"الذي ضمنه صاحبه جملة من: مآخذ علماء النحو واللغة على الشعراء. والنقطة التي انطلق منها أدونيس تتمثل خصيصا في تركيزه على العيوب الموسيقية التي تعرض لها المرزباني معتبرا إياها غلطا، ومن هذه العيوب (التضمين،الإكفاء،الإقواء) [2]. هذا ولا يخفى علينا ما قدمه الأصمعي وأبو عبيدة من مجهودات جبارة، حيث التفتا إلى مظاهر الخروج عن نمطية القصيدة في شعر امرئ القيس ولبيد، وقد حصر أدونيس هذه المظاهر في ناحيتين: الناحية الأولى – يمثلها الخروج عن النموذج الأخلاقي (نموذج المعاني المبتذلة)، أما الناحية الثانية فتتمثل خصيصا في إضافة بيت إلى بيت مع تعليقه به، ويعتبر ذلك عيبا وخروجا عن المألوف.

إن مسألة الخروج عن النموذج الأخلاقي وما يتبعه من خروج عن القيم الدينية، ذلك هو نهج امرئ القيس الذي اتبعه طائفة من الشعراء نذكر منهم ( أبو محجن الثقفي، الحطيئة، الأحوص، شبيل بن ورقاء الأسدي، الوليد بن يزيد) [3]. وفي موضع آخر يلتفت أدونيس إلى مظاهر الخروج (الاختلاف) عند ذي الرمة وعمر بن أبي ربيعة. فالأول " أعطى للغة بعدا تصويريا لا عهد لها به من قبل،ففي شعره نلمس بداية التوكيد على أن الشعر أكثر من مجرد تعبير عن الحياة، والنظر إليه كطاقة تكمل الحياة وتضيف إليها ما لا تقدر عليه الطبيعة بذاتها. نتلمس بتعبير آخر، بدايات القول إن الشعر إبداع لا مجرد نقل وتفسير"[4] والثاني هو الآخر أحدث تحولا في الشعر،وذلك

---

(1) ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص65.

(2) للتوسع ينظر أدونيس: الثابت والمتحول(الأصول)، ج1، ص160، 161.

(3) المصدر نفسه: ص207– 213.

(4) المصدر نفسه: ص214.

بالخروج عن تقاليد المجتمع، ويتضح ذلك جليا في فضحه للعلاقة اللامرئية بين الرجل والمرأة.

ويقول أدونيس في هذا الصدد "يقدم شعر عمر بن أبي ربيعة عناصر تحويلية مهمة، سواء من حيث النظرة والمضمون أو من حيث طريقة التعبير، فهو يطرح في شعره قيما جديدة في كل ما يتصل بالعلاقة بين الرجل والمرأة لا يقرها المجتمع الذي عاش فيه..." (1). هذه المظاهر أو الشواهد هي عينات بسيطة آثرنا أن نمثل بموجبها إلى أصولية وتجذر مقياس الاختلاف في تراثنا، وهذه المظاهر تؤكد لنا أن جزءا من الحركة الشعرية القديمة أبت أن تعيش تحت سلطة ومظلة النمطية والرتابة، وقد تبلور ذلك أكثر عند شعراء الحداثة قديما في شعر أبي نواس وأبي تمام وبشار...الخ.

وأحب أن أشير هنا إلى أن فلسفة الاختلاف عند أدونيس، لا يمكن فهم قيمتها الجمالية إلا بوضعها في سياق فكري ومعرفي، يعرف عند مالك بن نبي بـــ"انتقام الأفكار المخذولة"(2). والاختلاف في جوهره هو ثورة وتمرد على السائد، والثورة الفردية مهيمنة أو ذات قوة خارقة، فهي محاولة محكوم عليها بالفشل، تلحق بصاحبها ما يمكن ان نسميه بـــ"لعنة المعرفة". فابن تيمية في عدم انتصاره لحرية الرأي مع خصومه فكفّر واعتبر"حد القتل" حد ملزما على كل من خالف ثابتا في الدين معلوما، فهذا الثابت والمعلوم الذي نادى به ابن تيمية يعود لينتقم منه في أخريات حياته حينما سجن بسبب أفكاره. وهذا سليمان رشدي الذي باع روحه للشيطان، الاستعمار الغربي ليسلب منه الروح ويحارب باسمه ظاهرة "الأصولية" لكن اللعنة طاردته، رغم ذلك كله أهدر دمه.

ويوسع مالك بن نبي مفهومه لمقولة انتقام الأفكار المخذولة،فيرى أنها تنتقم بطريقتين: عن طريق الأفكار الميتة التي تنتقم بتجميد التقدم، وعن طريق الأفكار القاتلة بتدمير التقدم(3). والذي يتكفل بمعرفة هذه الأفكار القاتلة والمجمدة هو قانون التنبؤ داخل المعرفة الشعرية، وهو القانون الذي لم تلتفت إليـــه المناهـــج النقديـــة سياقيـــة

---

(1) أدونيس: الثابت والمتحول (الأصول): ص215.

(2) ينظر: مالك بن نبي: مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، ترجمة محمد عبد العظيم علي، دار الحكمة للنشر والتوزيع- تونس، د.ط 1970، ص76- 130.

(3) المرجع نفسه، ص260. ثم ينظر حسين زيدان: الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية، ص194 وما بعدها.

كانت أم نصانية، وهذا مما يجعل فكرة النبوئية داخل العمل الأدبي تغتال تحت رحمة هذه المناهج الاحترافية في ثوبها الألسني والتي عملت على ايلة النص الأدبي فجمدت كونه الجمالي.

وهكذا نلحظ وبوضوح أن النقطة التي تأسس عليها مقولة " انتقام الأفكار المخذولة" هي مقولة "الاختلاف" بل هي الشرارة الأولى في ميلاد هذا الانتقام. وقد لاحظنا في جولتنا العابرة وفي مواقع عدة من التاريخ العربي والغربي كيف أن هذه الأفكار الجديدة تنتقم لاصحابها، ومرد ذلك يعود إلى قانون خطي مبطن للمعرفة الشعرية وينبثق منها انبثاقا، فكل الذين قدموا معرفة جديدة انتقمت منهم هذه المعرفة وبالمنطق نفسه الذي أسست عليه، وأدونيس واحد من هؤلاء حاول في الكثير من الأحيان أن يؤسس لملامح شعرية جديدة، منها ملمح "الاختلاف" مثلا: ليقرأ بموجبه الكون الجمالي للنص الشعري، لكن أمام هذه الحركات التأسيسية بدأت الشكوك والافتراءات تحوم وتنصب من حوله، وما ذنب أدونيس في كل ذلك إلا أنه قدم كتابة جديدة في عالم التنظير الشعري، اخترق في ضوئها كل نموذجية. وما ذلك التحطيم والخرق سوى معرفة،وهذه المعرفة هي التي جعلتهم-يقولون- على الرغم من مجهودات أدونيس في التأسيس للمعرفة الشعرية- وفي مقدمتهم كاظم جواد، قالوا ومازالوا يقولون أدونيس منتحل. وهذا الانتقام بسيط بالمقارنة مع مصير الشعراء والمفكرين. هذا عن مقولة الاختلاف في بعدها النقدي والفكري.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## 2-5- الرؤيـــــا :

قبل الحديث عن الرؤيا (التخييل) أريد أن أشير الى ملاحظة أساسية مفادها : أن التخييل شبئ أشمل و أعمق من الخيال فالتخيل هو رؤيا الغيب،وهو بديل للانتهائية عند أدونيس بل هو ملمح أساسي في الحركة الشعرية العربية الجديدة فما يعنيه أدونيس بالتخيل هو "القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع؛ أي القوة التي تطل على الغيب و تعانقه فيما تتغرس في الحضور. تصبح القصيـــــدة جسرا يربط بين الحاضـــر و المستقبل، الزمن و الأبدية، الواقع و ماوراء، الواقـــع الارض و السماء " [1] .وفي سياق آخر يمزج أودنيس بين العنصر الرؤياوي و الطبيعة إذ يقوم برجّهما بعضا لبعض فيصبح الشعر " تحولا و صعودا دائمين في أقاليم الغيب من أجل إتحاد بين الإنسان و الوجود ، بصورة أعمق و أغنى و أشمل : إتحاد بين الواقع و الممكن، الزمني و اللازمني، الشئ و الخيال ..."[2].

إن هذا الاتحاد بين الواقع و الممكن و بين الزمني و اللازمني ، هو الذي يمنح الرؤيا الشعرية قيمتها الجمالية فتتحول القصيدة بموجب هذا الاتحاد، من وجود بالقوة إلى وجود بالفعل ، لذلك فإن شعرية القصيدة لا تتأتي إلا في خضم حضور الرؤيا فغيابها يؤدي حتما إلى غياب جماليات النص الشعري " فلا يمكن للشعر أن يكون عظيما إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم "[3] إن رؤيا القصيدة تكمن في حضورها ، الحضور الذي يجعل الشاعر حاضراً في لب هذا العالم لا في لبابه ، فينعكس حضور العالم ، ليؤكد حضوره في ذات الشعر؛ بمعنى أن الرؤيا تعمل على التوحيد بين العالم و الشاعر فيتحول العالم بتجاعيده السياسية والاقتصادية و الثقافية و الإجتماعية ، والحضارية إلى قصيدة شعر تقص لنا أوجاع الذات وعبثية الوجود وفوضى الأشياء، مثل هذه الرؤيا تعمل على توليد ما يسميه الحداثيين بالقصيدة الكلية و في ضوء هذه القصيدة تجد الشعرية مستقرها وروحها الفياض، إنه الروح الذي لا يجعل من القصيدة " شيئا مسطحاً تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة إنها ألم ذو أبعاد (...) عالم متموج متداخـــــل كثيف بشفافيته عميـــق بتلالئ ، تعيش فيها وتعجز عن القبض

---

( 1) أدونيس : مقدمة للشعر العربي، ص 138.

(2) المصدر نفسه، ص 139.

(3) أدونيس : زمن الشعر ، ص 11.

عليها ..." [1] فمن خصوصيات القصيدة الكلية العمق و النفـــاذ إلى جوهر الأشيـــاء لا الوقوف على سطوحها المرئية ، لأن الوقوف على السطح هو مهمة من مهمات الإنسان العادي. ولما كانت القصيدة الكلية كلام غير عادي أصبح التعبير عنها تعبيراً غير عادي من فارس ينتشل الكلمات من البحر الذي غرقت فيه فيخيطها في نسيج جديد هو العالم بمختلف صوره وطاقاته وتموجاته و تناقضاته.

بهذا الفهم تتحول القصيدة الكلية إلى قصيدة تروي لنا قصة الشعر الحداثي في إعتناقه للمجهول، وأدونيس يتخذ من الرؤيا أو الحلم أداة حداثية للكشف عن أغوار هذا المجهول و إرتياد المطلق، لأن الحلم يفكك الواقع إلى عناصره الأولية ويعيد تركيبه على نحو لايخضع فيه إلى قوانين الواقع الخارجي متجاوزاً معطياته ملتحما بالعوالم الميتافيزيقية. ويتخذ أدونيس من الحلم عنوانا لقصائده بوصفه قوة محركة للخيال ، ذلك الخيال المطلق ، الذي ينقل الشاعر إلى زمن البراءة الأولى ، كما يبدع صورة لما يمكن أن يكون عليه الزمن القادم. إنه الطاقة الفاعلة التي تجعل الأشياء الغامضة تكشف ما خفي منها و تعري غموضها ، يقول أدونيس في مقطع الحلم من قصيدة: " قصائد لا تنتهي

يا قصة تسير بي ، دربها
إلى فضاء الزمن الأول
ما أنت إلا حلم مبدع
للزمن المقبل
تهدر في صدر أسراره
يبين لي فيه الذي لا يبين [2]

---

(1) ينظر: عبد الله العشي: نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين (أطروحة دكتوراه)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة وهران، 1992، ص234.

(2) أدونيس ، الأعمال الشعرية الكاملة ، مج 2 دار العودة ، بيروت ط4 ، 1985 ، ص69. ثم ينظر : عدنان حسين قاسم ، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس ص 181 .

و إذا كان الواقع الخارجي هو اصل المادة التي توفرت للا وعي،فإن الصورة المخزنة تتحول وتتبدل في الأحلام ، و إن لم تنقطع علاقاتها -أحيانا- و ارتباطها بالواقع ، وقد يكون لرغبة الشاعر في تغيير و اقعه الخارجي هو الذي جعله يلجأ إلى عالم الرؤى و الأحلام ، عله يجد فيه عوضا ، وهذا ما فعله أدونيس الذي حقق رغباته المكبوتة في عالم اللاوعي بعدما عجز على تحقيقها في العالم الواقعي مثله في ذلك مثل شعراء الحداثة ، وفي ضوء هذا التفسير تتحول القصيدة الشعرية إلى معادل موضوعي يصب فيهه شاعر الحداثة نقمته عن الواقع عبر أقنعة جديدة .

والحلم الذي يريد أدونيس "ينفصل في كثير من الأحيان عن الواقع كلية ، ليكون حلماً ميتافيزيقيا مثاليا خالصا ، حلما كونيا مجردا ، ويبتعد عن كونه حلما تاريخيا مرتبطا بواقع عيني كما هو الحال عند شعراء الأرض المحتلة " [1] الحلـــم أو الرؤيا إذن يفقدان خصوصياتهما الجمالية في حالة ارتباطهما بحدث من الأحداث أو مناسبة من المناسبات ، ما دامت الحداثة ضد الارتباط بشيئ مسبق ، وضد الواحدية في الأشياء ، فليس ثمة موضوع محدد لقصيدة الحداثة ، ما دامت هذه القصيدة فضاء كونيا تتعلق في كل الأشياء ويبطل الشعر إن تعلق بشيء واحد من هذه الأشياء، و إن كان في الأغلب الأعم ينطلق من شيئ ما، إلا أنه أعني شعر الحداثة ، محكوم عليه بالانفصال عن أشياء الواقع و أحداثه التاريخية، وذلك بهدف البحث عن عنصر الديمومة في الشعر .

من هذه الشرفة يطرح أدونيس مفهوم الالتزام طرحاً جديدا حيث لم يعد الالتزام بقضايا المجتمع أو السياسة و إنما اصبح الالتزام يمثل رؤيا جديدة للكـــون و الإنسان . فـــ " لا تكمن قيمة الشعر في مجرد التزامه السياسي ، و إنما تكمن في ما تطرحه رؤياه ككل، أو في ما تكشف عنه ككل وهكذا يصبح الالتزام تعبيراً عن فعالية جمالية كلية ، أي عن رؤيا الثورة الاقتصادية الاجتماعية السياسية في تجلياتها و أبعادها الجمالية "[2]

---

(1) ينظر : عدنان حسين قاسم ، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس ص 182 .

(2) أدونيس : الثابت و المتحول ( صدمة الحداثة ) ، ص 252.

ومن هذه الرؤية الكلية للوجود تتولد إنسانية الشعر ، و لاتتحقق هذه الإنسانية إلا بالتزلج و الانصهار في ما هو متحول ، لذلك نجد أدونيس يتخذ من بؤرة التحول مقياسا جديدا يقيس به حاضر القيمة الشعرية ، وهذا ما عناه بقوله " ... القيمة الحاضرة للشعر العربي كامنة في مدى تعبيره عن طاقة التحول في المجتمع العربي و احتضانه للقيم و الآفاق التي تختزنها هذه الطاقة أو تكشف عنها" [1] .و الرؤيا عند أدونيس هي مقياس نقدي يحكم بموجبها على الخصوصية الفنية للنص وهذا ما يتضح في قوله " ... إنني حين أصف نصا بأنه حديث لا أضمر تفضيله بشكل مطلق على النصوص التي تقدمته في الزمان ، بل أضمر بالأحرى شيئا أخر يتجاوز الإطار الزمني للنص إلى إطار آخر يتصل بالرؤيا التي يصدر عنها و ببنيته و بأبعاده .... " [2]

و قريبا من هذا المعنى ما ذهب إليه رينه حبشي في ربطه بين رؤيا الشاعر وما لهذه الرؤيا من أثر في التعبير عن حيرة الذات إزاء هذا الوجود ، و كل شعر لا يعبر عن هذه الخصة الكيانية التي يقاسيها الإنسان ، أو عن الفرح الذي ينبثق عن رؤيا الشاعر ، و الشعر الذي لانفذ إلى عالم الغيب الكامن وراء المرئيات هو ليس بشعر[3]. من هنا يتحول الشعر إلى " البحث المتواطي عن معرفة الذات "[4].

---

(1) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) ، ص 252.

(2) أدونيس: النص القرآني و آفاق الكتابة ص 93 ، 94.

(3) رينة حبشي : الشعر في معركة الوجود ، ص 114

(4) المرجع نفسه: ص115.

إن مقولـــــة الرؤيا الشعرية هي التي جعلت أدونيس ينتقد شعرية القرن 19 م، إذ ينعتها بالجمالية اللفظية يقول " كانت تهيمن على طرق الكتابة الشعرية في لبنان وعلى طرق التذوق و التقويم ، نظرة مستمدة من شعرية القرن 19 م ، الفرنسية بوجهها الرمزي ــ البرناسي ، وبخلاصتها الأكثر صفاء لفاليري ــ غير أنها كانت نظرة جزئية ، أعني أنها لم تأخذ من تلك الشعرية منطلقاتها و أبعادها الفكرية ، وإنما اكتفت بأن تأخذ قيمها الشكلية ، وبخاصة الجانب اللفظي "[1]، يدلل أدونيس عن هذا الموقف، حيث ينتقد شعرية سعيد عقل،إذ يرى أنها لا تزال تسبح في طور التقليد فشعريته هي شعرية الشكل،وهذا ما يناقض التجديد الذي هو عند أدونيس رؤية أصلية و كلية "[2]

أدونيس إذن يتخذ من الرؤيا الشعرية منطادا يعلو به في سماء التغيير، فيغيّر بموجبها المفاهيم السائدة، فالتجديد عنده لا يأخذ شرعيته إلا في رحاب هذه الرؤية الكلية، الرؤية التي لا تقوم على الثبات مثل الرؤية الخليلية ، ويصل به الأمر في تحكيم هذا المقياس إلى تغييب الشعر في المجتمع العربي وهذا ما عناه بقوله "اليوم أكرر وأحب أن أكرر، أنه لا وجود للشعر في المجتمع العربي بوصفه رؤية تأسيسية، أو بوصفة شكلا معرفياً مستقلاً..." [3] . إن استقلالية الشكل لا تفهم في منظور أدونيس النقدي إلا في ظل ما يسميه بالانحياز ، لكن الانحياز في الشعر ليس هو " أن يسـوغ أو يدافع ، أن يمدح أن يهجو ، أن يعلّم و يبشر و إنما هو أن يغير الطريقة السائدة في رؤية الحياة و العالم ، التي عبر تغييرها، مجازياً، تنشأ صور وطاقات لتغير العالم مادياً [4].

---

(1) أدونيس : ها أنت أيها الوقت ، ص 79.

(2) المصدر نفسه، ص81.

(3) أدونيس : النص القرآني وآفاق الكتابة، ص114.

(4) أدونيس : سياسة الشعر، ص20.

والشعر بوصفه بحث عن الجوهر ورؤية لما يرى، فلا ريب من أن يكون تجاوزا للطبيعة و أشكالها، وخلق عالم من الأشكال المحصنة ، أو هو رد الأشكال كلها إلى جوهرها ، إنه تشفيف للمادة .

يحدد أدونيس هذا الفهم أكثر في حديثه عن شعرية الحضور لدى يوسف الخال فينعت تجربته الشعرية بانها ذات بعد ميتافيزيقي، إذ يقول " .... لذلك نستشف حتى في أحلك دروبه الشعرية صوتا بعيداً يقترب وهو يغني الوجود و الحضور ، و الحضور هنا ليس أفقيا، بل عموديا ، وهو لا يعطي الإنسان بعداً اجتماعياً بقدر ما يعطيه بعدا ميتافيزيقيا "[1] إن الرؤيا تجد تجلياتها في سبر أغوار هذا البعد الميتافيزيقي و في رؤية ما لا يرى إنها رؤية صوفية تجعل الشاعر " يمارس هو نفسه خلق العالم وبدلا من أن يردنا علم جمال الثابت إلى عالم بديع، فائق، كامل صنع ..." [2]. إن هذا الفهم الأدونيسي هو الذي جعل شعر التشبيه ملحقا بعالم لا حد له فتعزى السيادة إلى الصورة الشعرية التي تتيح لنا امتلاك الأشياء امتلاكا تاما، و نفى أدونيس " الأشياء ذاتها (...) و امتلاك الأشياء يعني النفاذ الى حقيقتها (...) تصبح القصيدة القائمة على هذه الصورة أشبه بالبرق الذي يضيء جوهر العالم و دخيلته "[3]

والصورة في إضاءتها و في سريانها لمكونات العالم تجعل من القصيدة الرؤيا مسرحا للعالم بل تجربة كونية و قراءة عمودية لحيثيات هذا الوجود و لا تتأتى هذه الصورة الرؤياوية إلاّ من خلال النفاذ الى دواخل الأشياء لاكتشاف ما لم يكتشف بعد، و ذلك بتفتيت و ترتيب شيئيات: هذا الوجود، فلا اعتراف بالزمان ولا المكان، الزمان هو لحظة أبدية و المكان هو مناخ نفسي تتسجد فيه رؤيا المبدع، كل ذلك يجعل القصيدة تنزلق فيما يعرف عند أونيس بتعدد الأبعاد و في التعدد تكثيف للأفعال و في التكثيف تفجير للبنية الشعرية التقليدية ذاتها أي بنية الرؤيا و أنساقها و (منطقهـــــا) أو بعبارة أكثر إيجازا، تفجير مسار القول و أفقه "[4]

---

(1) أدونيس: سياسة الشعر، ص33.

(2) أدونيس : الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص265.

(3) أدونيس : زمن الشعر، ص154.

(4) أدونيس : سياسة الشعر، ص132.

أدونيس إذن لم يكن ضد النحو التقليدي،و إنما هو ضد الثابت الذي لا يستجيب لمتطلبات هذا العصر، فالنحو القديم بوصفه بنيه تقليديه نظامه لا يستجيب لآفاق هذه الرؤيا الشعرية، لذلك حث أدونيس على خلخلة العلاقات الرابطة بين الكلمات في السطر الشعري من أجل شحن هذه البنى بدلالات جديدة. لاتخرج عن النظام النحوي القديم و الذي يخرج عن هذا النظام هو نسق الأفعال ذلك ما عنيناه سابقا بالتكثيف.

الرؤيا إذن هي آلية من آليات النفاذ إلى ما وراء الواقع هي محاولة لاستشفاف الغيب، عن طريق نص شعري حداثي، ذي أبعاد ميتافيزيقية يتحد فيه الشاعر بالعالم إتحادا يشبه الحلم. و بفعل قانون التعويض تتحقق المكبوتات و الرغبات، التي عجز العقل الباطن عن تحقيقها في الواقع المرئي، مطامح تسعى الرؤيا الى تحقيقها، ومن دون إلتزام بقضايا المجتمع و الإنسان و التاريخ، و بهذا تصبح القصيدة الرؤيا قصيدة كلية تتوحد فيها صورة الأشياء،و تنمحي في جلالها الحدود و الفواصل. وهذا ما يخلق شعرية النص.

وإذا ما أردنا التأصيل لمصطلح الرؤيا عند أدونيس،فإننا نقول أن التخييل هو أكثر المصطلحات قربا من مدلول الرؤيا بتجلياتها الادونيسة. ومعنى التخييل نجده عند معظم الصوفيين و كذلك عند ابن سينا في كلامه عن الاستشراف، وقد تبلور هذا المفهوم أكثر عند ناقدين هما عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني. و أحب أن أشير هنا الى أن مرجعية أدونيس في التأسيس لاستراتيجية الرؤيا الشعرية لم تكن مرجعية عربية أصلية بقدر ما هي مرجعية غربية، تستشم روائحها من عطور الرمزيين و السرياليين، وهذا ما سيتضح في تأصيلنا لمختلف الماهيات الجزئية لمكونات الرؤيا الشعرية في فضائها الأدونيسي.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

2- 6 ) حركية الزمن الشعري :

الحداثة هي تجاوز الواقع إلى النظرية، فهي صراع مع الزمن صيرورة واستمرارية، لا تعترف بالتوقف ومن هنا تظل سياستها قائمة على رفض الجديد، وهدمه للوصول الى ذهنية أكثر جدة. وتبعا لذلك فإن الماضي -في منظور الحداثة- مرحلة تكريبات لا ضرورة لها إلا من حيث كونها بداية الطريق نحو الحاضر الذي يتوغل بدوره في المستقبل المجهول، و يستدعي أودنيس قول رينيه شار الفرنسي ليدلل على توجه الحداثة نحو البحث الدائم، حين ذهب إلى أن الحداثة هي: " الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف "[1] و لكن رفض الماضي - عند أودنيس - لم يكن رفضا تاما لكل ما ترك السلف، بل كان رفضا إنتقائيا. كما أشرنا فقد ذهب الى أن الماضي الثقافي نلتمسه عند الحلاج و الرازي وابن الراوندي وشبلي شميل و فرح أنطوان ثم قال :" ولسوف نكمل ما بدأه هولاء فنشك و نرفض و نغير "[2] كما التمس ذلك الماضي الثقافي - في موضع أخر- عند امرئ القيس و أبي نواس و أبي تمام و الشريف الرضي و المتنبي و المعري " ومئات العقول الأخرى في تراثنا العربي - على حد قوله - التي غيرت ورفضت وتمردت على الأليف و الموروث و العادي و التقليدي "[3] إن خاصية التمرد تظل قائمة في نواة النظرية الأدونسية لهدم واقع لم تتحدد معالمه بعد، على أن يكون ذلك عن طريق تخطي زمن الثبات و بوساطة اللغة وتشكيلاتها الفنية ؛ الأمر الذي جعل الحداثة -في علاقتها باستمرارية الزمن - تجريبا دائما في أشكال متجددة تبحث عن صيغة مثلى؛ على أن تضع في حسابها عدم تحقق هذه الصيغة الحلم؛ لأن الحداثة ديمومة تموت بالتوقف.

لقد أدرك عبد الرحمان محمد القعود لعبة المطاردة بين الحداثة و الزمن أو بين الحداثة و اللحظة الهاربة، وذلك لقيام هذه اللعبة على فكرة الديمومة. و الوعي المستمر " حداثة اللحظة أو اللحظة في الحداثة، وعي نوعي للزمن، وعي خاطف حاد تختزله الحداثة في أقصر زمن هو هذه اللحظة نفسها، وعي بالصيرورة و التحول "[4]

---

(1) أدونيس : زمن الشعر، ص10.

(2) المصدر نفسه، ص 239.

(3) المصدر نفسه، ص 283.

(4) عبد الرحمان محمد القعود : الابهام في شكر الحداثة ص 83.

هذا يعني أنه في إطار مفهوم اللحظة في الحداثة، تتجاوز الحداثة نفسها تصححها، ولو بالتناقض أو التعارض معها؛ أي أنها تمتلك في ذاتها سمة الحركة الدائمة المستمرة اللانهائية، الحركة العابرة أبدا. وكونها عابرة ابدا يعني أنها لا تسمح لشيء ما بالتمركز النموذجي أو النمطي. وهو تمركز يذكر بفكرة المركزية النمطية logocemtrism عند دريدا ونقده لها،بل يغري بالقول إن مفهوم هذه المركزية المنطقية ربما انطلق أو تغذى من مفهوم اللحظة الحداثية الذي ينفي الثبات و يثبت الصيرورة و التحول.

يؤسس أدونيس مفهومه للزمن الشعرى على نقد الثابت في التجربة الشعرية القديمة؛ لأن الزمن في هذه التجربة هو زمن قدري: وهو ليس بعدا داخليا في الأشياء يخلقها ويغنيها، بل هو قدر خارجي يفسد الحياة، و يهدم الكمال ويلتهم الأشياء. إنه زمن رومنطيقي. هذا المفهوم للزمن -و في ظل النظرية الأدونسية- يبقينا في إطار القضاء و القدر و يبعدنا عن التاريخ أما النظرة الجديدة هي الخروج من قدر الطبيعة والدخول في إرادة الإنسان. هي الخروج من الثبات إلى التحول، هي الخروج من الصراعات والتناقضات الذهنية والدخول في عالم الصراعات والتناقضات الحياتية، هي الإيمان بأن الانسان قادر على تغيير نفسه والعالم معا، قادر على صنع التاريخ، والقصيدة الجديدة هي التي تكون من هذه الشرفة، مسرحا للعالم[1]. فكأن أدونيس بهذا التصور يقسّم الزمن الشعري إلى زمنين، زمن خارجي هو زمن التقليد وزمن داخلي وهو زمن التجربة الشعرية في تموجها الحداثي، الزمن الأول هو زمن الانقياد في حين أن الزمن الثاني هو زمن التحرر أو الهروب.

الزمن الذي ينشده أدونيس هو زمن التحول، إنه زمن خاضع للارادة الانسانية، ولما كانت الإدارة الانسانية هي المتحكمة في زمام العالم فإن الإنسان قادر على تغيير نفسه وتغيير العالم وصنع التاريخ. فالزمن المتحول هو تشكل وتجسيد لهذه الإرادة وانبثاق لقوى الذات، يحكمه منطق التغيير والتجاوز الذي يمارسه الانسان على القيم " فهو الزمن النفسي الذي ينصب على المكان يضفيـــــه الإنسان على الأشياء من

(1) ادونيس : الثابت والمتحول، (صدمة الحداثة)، ج3، ص 283.

الخارج" [1] هذا الزمان إذن ليس زمانا ماديا أو واقعيا، وليس حاملا لقيم ثابتة،بل هو زمن حركي تحولي باستمرار لا ينقطع عن الماضي ولايدمره تدميرا تماما. لا يسقط الماضي سقوطا تاما بل يبقى معلقا على جدران الذاكرة، مستفزا الرؤيا الشعرية – بسلبياته و إيجابياته – و حافزا على بناء مستقبل جديد يتوالد باستمرار. الماضي هو الدافع إلى البداية .

يمثل هذا الزمن الحداثة لأنه سياق حركية الفكر وصيرورته، يقول أدونيس: " بدأ يبدو لي أن الحداثة زمانية ولا زمانية في آن: زمانية لأنها متأصلة في حركية التاريخ و في إبداعية الإنسان متواصلة في تطلعه وتجاوزه، ولا زمانية لأنها رؤيا تحتضن الأزمنة كلها "[2]. وهي لا زمانية لأن زمن التحول (*) هو زمن تلغى فيه الحدود والفواصل بين الماضي والحاضر والمستقبل فهو ليس زمنا خطياً، بل لحظات تتحدد كل واحدة منها بقيميها الإبداعية لا بخطيتها. و تبعا لذلك فإن الكمال لا يكون في نقطة معينة من هذه الدالة الخطية للماضي و إنما هو قابل من أن يتحقق في أي لحظة من هذا الزمن المطلق، و الحداثة توجد في جميع نقاط هذا الزمن، و لعل هذا الوجود الزمني الكلي و الهيام به هو الذي جعل يوسف الخال يؤسس مفهومه للحداثة على فكرة الزمن المطلق، ألا تراه يقول : " ... الحداثة في الشعر لا تعتبر مذهبا كغيره من المذاهب بل هي حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم،و لا تكون وقفا على زمن دون آخر "[3]. هذا المفهوم للحداثة في علاقته بالزمن يجليه ويوضحه مفهوم آخر للأبدية في كتابات هانز ميرهن " HANZ MIRHOURN "، والذي في تعريفه للأبدية بأنها " تعني الأزمان، وليس الزمن اللانهائي، إنها صفة من صفات الخبرة التي يقع فيها بعد الزمن الفيزيائي وخارجه "[4]، والزمن الأدونيسي هو زمن متحرك لا

---

(1) وفيق خنسة: دراسات في الشعر الشعر السوري الحديث، دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1982، ص 47.

(2) أدونيس : الشعرية العربية، ص 110.

(*) حول زمن التحول يراجع: هدية الأيوبي: زمن التحولات في شعر أدونيس، في: مجلة فصول، القاهرة، مج16، ع2، خريف 1997، ص 41- 47.

(3) يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، ص17.

(4) هانز ميرهون: الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوفي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، د.ط، 1972، ص 62.

يعرف الإستقرار ولا الثبات، وتوقف الزمن يعني الموت الأكيد لهذا الكون، وهذا ما عناه هانز بقوله: " .. لو وصل الكون أو عندما يصل الكون إلى حال من التوازن التام بدون تغييرات في حالات الطاقة في أي مكان ضمن النظام الجامع، لتوقف الزمن، أي لبطل أن يكون له إتجاه، أو أية خاصة مكانية"(1).

والأبدية في الشعر كما أفهمها في ظل طروحات أدونيس النقدية ليست سجادة يرتسم عليها الزمن الأرضي، ولا حتى الزمن السموي، إنما سندباد لا يتموضع في نقطة من نقاط الدهر، بل هي أخطبوط يلف بكامل جناحيه هذا الزمن الكلي، باختصار الزمن – في تأملات أدونيس النظرية للكون الشعري – هو اللازمن. الشعرية الحقة في هذا المنظور ترفض أن تقاس بالزمن الفيزيائي أو الرياضي، من هنا فإن القصيدة الشعرية و في رحاب الزمن الرؤياوي هي تلك القصيدة التي تتخطى فكرة الزمن في العلوم الدقيقة، فتخلق لنفسها زمنا جديدا، ماهو إلا جواز سفر يمكّنها من السفر بعيداً إلى بقاع القصيدة الرؤيا .

وقد جسد أدونيس مفهومه لفكرة الزمن في قصيدة واحدة هي "مفرد بصيغة الجمع" وهنا نلتقي بزمن الذاكرة، وبالزمن الداخلي وبزمن اللاشعور، هي أزمنة الشاعر الذي أراد أن يعيش في ذاته ولذاته، وأن يتجاوز كل التعاريف القديمة والقوانين القديمة والأزمنة القديمة. أدونيس أراد أن يتخطى الزمن الخارجي بالزمن الداخلي، أراد أن يأتي بالحلول من الداخل لا من الخارج، وأحب أن أشير إلى أن الشعراء والفلاسفة ينظرون إلى الأساطير على أنها روافد التاريخ البشري تحمل حلولا ودواء لضعف البشر أمام القوى الخارقة في الطبيعة، فأصبح لها زمن خاص بها هو الزمن الأسطوري، وكذلك الديانات السماوية التي جاءت بالمعرفة من الله إلى الإنسان عن طريق الوحي، وأصبح القرآن عند المسلمين هو مصدر المعرفة والحقيقة، ولذا نستنتج أن المعرفة والحلول المصيرية للإنسان أتت من خارجه من فوقه، وأصبح للقرآن زمن نستطيع أن نسميه زمن القرآن، زمن الوحي.

أما أدونيس في "مفرد بصيغة الجمع" فنفى علاقة الزمن بالأساطير القديمة ولم يرجع إليها. كما رفض زمن الوحي و طريق المعرفة من الخارج ولم يأخذ بها. وأحل

---

(1) هانز ميرهون، الزمن في الأدب، ص 73.

نفسه محل هذه المصادر، فأصبح أدونيس الشاعر هو الزمن الأسطوري هو المعرفة، وهو الوحي والنبي، كل شيء ينبع منه. وإن اسم ديوانه: "مفرد بصيغة الجمع" لأكبر دليل على ذلك، وبذلك يكون الشاعر هو الحاضر الذي يجمع بين الماضي والمستقبل باستمرار، هو الذي يمتلك الزمن، حيث يقول:

يعطي وقتا لما يجيء قبل الوقت

لما لا وقت له

يجوهر العارض

ويغسل الماء[1]

فلنسأل هنا: من الذي يعطي وقتا لما يجيء قبل الوقت؟ ما هو الذي لا وقت له؟ ومن يجوهر العارض ويغسل الماء؟ إنه أدونيس (علي أحمد سعيد) الذي ينطلق من أشياء لا جوهر لها ليعطيها بكلامه جوهرا يغسل الماء. إن هذه القدرة على خلق المستحيلات هي من مميزات الأنبياء القادرين على الجمع بين المتناقضات والسيطرة على الزمن و الخروج منه للعيش في الأبدية المطلقة و الحياة الأزلية الخالدة.

إن أدونيس في "مفرد بصيغة الجمع" يخلق زمنه الأزلي، زمن الذكريات، زمن لا يخضع لمنطق تاريخي متسلسل. قد وجدنا أدونيس يتمرد في بعض الأحيان على الصياغات الموروثة بإحياء أفعال عربية أصيلة يظنها القارئ للوهلة الأولى أنها خارجة عن اللغة من مثل: ( تسرول، تمعدن، تشمّل)، وهو يستعمل هذه الأفعال المهملة في ما يتناسب وروح العصر، ويتضح ذلك جليا في السطور التالية:

" أتسرول شتلات التبغ "[2]

" هكذا خرج يتمعدن "[3]

" كان لي أن أتشمّل الزمن و أرسمه "[4]

---

(1) أدونيس: الأعمال الكاملة، مج2، ص 12.

(2) المصدر نفسه، ص38.

(3) المصدر نفسه، ص64

(4) المصدر نفسه، ص 42.

إن نقد أدونيس لزمن الثبات ومطالبته لزمن التحول، يمثل ذلك دعوة صريحة الى الزمن العمودي بوصفه زمن كياني وجودي وهو بذلك لحظة انبجاس لحظة اللغة في انفجاراتها وتشكلاتها إنه بنية هندسية، لا صدفة فيها؛ لأن الصدفة هي نقيض للشعر، كل مافيه وعي تشيؤ؛ لأنه وعي لكينونة الإنسان والوجود معا. من هنا تتحول الإرادة الإنسانية الى إرادة فاعلة في الزمن بعدما كانت هذه الإرادة مفعولا له في ظل النظرة التقديسية القدرية، جردت الإنسان من حريته، وجعلته إنسان خضوع لا إنسان حرية وتحرر.

الزمن عند أدونيس ليس له وجود ذاتي متميز، وإنما هو ساحة لدينامية الإنسان، أهم مايعكسه هو حركة الإنسان في داخله وأحيانا في خارجه. إن حديث أدونيس عن قضية الزمن وربطه بالحركة الداخلية هو أشبه ما يكون بحديث الفلاسفة الظواهريين، فالفلسفة الظاهراتية عنية بفكرة الحركة حتى إن غاستـــون باشـــلار ( G BAchLAR) جعلها جزءا أساسيا من لحمة الشعر: " الشعر خاصة في مساعيه الحالية يمكن مقارنته فقط بالفكر اليقظ المشحون بشي مجهول، وقابل بشكل جوهري للصيرورة "[1] غير أن باشلار ضيّق في مجال الحركة فجعلها مقصورة على الشعر في الوقت الذي عدها علماء الاجتماع أساس الحداثة والحداثة حركة شمولية لكل مناحي الحياة[2] يضاف إلى هذا التأثر بالظاهراتية، وتيار الحداثة العام، تأثر أدونيس بمقولات الرمزيين الفرنسيين أمثال: شارل بودلير، في حديثه عن هروب الحداثة من قيد الزمن في مقول قوله: " الحداثة هي العابر والهارب "[3] وهو جوهر ما دعت إليه الحداثة الأدونيسية، في صراعها ومعارضتها لزمن الثبات والحلم بزمن الحركة والتغيير.

---

(1) ينظر: ماكفارلن جيمس ومالكم برادبري: ما الحداثة، ص 28، ثم ينظر عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدنيس، ص 34.

(2) المرجع نفسه، ص 48.

(3) ينظر: محمد برادة: اعتبارات نظرية في مفهوم الحداثة، مجلة فصول، ص

نوجز ما تقدم فنوقل: بأن الشعرية في ضوء المحددات والعلائق السالفة الذكر هي مجموعة من الخاصيات الجمالية، لا يمكن للنص الشعري أن يكون شعريا من دونها، وتبعا لذلك فإن " النص الشعري عمل لغوي وجمالي إبداعي، ذو لغة شعرية موقعة حر في اختيار الشكل الذي يناسبه"(1).

إنه نص غامض، لأنه مثقل معرفيا، مفاجئ ومدهش، لأنه يصدم القارئ ويزج به في مناخ الأسئلة، ويطلب منه أن يرقى إلى مستوى مبدعه، مختلف جوهريا عما تقدمه من نصوص في بناه الفكرية، نص ذو رؤيا لما يطرحه من أفاق جمالية ومعرفية ولما يتسم به من إدراك وتمثل كلي للوجود والحياة، نص لا زمن له، يؤسس زمنه الخاص به ولا يعترف مطلقا بسلطنة التسلسل المنطقي للتاريخ.

النص الشعري باختصار ليس موضوعا تبتدعه ذات مبدعه، فلا يفهم إلا على ضوئها، وليس أيضا موضوعا بالقياس إلى ذات القارئ... لا بل إنه ليس موضوعا على الإطلاق، النص ليس معطى (ما أعطى مرة ولكل مرة، بل هو في طريقه إلى التكامل، والذي يكمله ليس واضعه، فهذا قدمه بنشره، والقارئ هو الذي يعيد إنشاءه، إنه نص شعري وكفى، وبعد: إذا كانت الشعرية الحقة تتحددت بالملامح السالفة الذكر حيث تأسس في مناخ هذا التحديد مفهوما قار للنص الشعري، فإن الشكل الشعري – هو الآخر – جزء لا يتجـــــــزأ من فلذات شعرية النص.

ومن هنا ينبعث سؤالنا المعرفي بامتياز: ترى كيف يمكن للشكل الشعري أن يكون شعريا ؟ إن الجواب عن هذا التساؤل يقودنا إلى الحديث عن شعرية الشكل.

---

(1) خالد سليمان: أدنيس والنص الشعري مفهومه ومصادره: مجلة آداب، معهد الآداب واللغة العربية، قسنطينة، ع 3، 1996، ص 201.

## 3- شعرية الشكـــــل الشعــري:

### 3-1 - في ماهية وأولية الشكل الشعري.

الشكل الشعري بالنسبة لأدونيس هو أولا كيفية وجود،أي بناء فني، وثانيا كيفية أو طريقة التعبير ، حيث أرسى أدونيس قواعد تفكير جديد ، فأصبح الشكل عند الشاعر الحديث في لعبة الكتابة الجديدة ليس صيغة كتابة و إنما صيغة وجود و الشاعر الحداثي يمد كلماته كمائن وأشراكا لارتقاء عالم غائب،وذلك ما جعـــل الحداثة تتعامل " مع الوجود كنص فالإنسان نص و الشجرة نص من أشكال الوجود و اللوحة التشكيلية نص و المنحوت نص "؛ ومعنى هذا أن الحداثة لم تعد شكلا من أشكال التعبير بل شكلا من أشكال الوجود "[1] وهنا يقع التماثل بين الشكل الشعري و الوجود فتتحول القصيدة إلى صورة حية من صور العالم .

إن الشكل الشعري الجديد يتجسد في الممارسة الشعرية التي هي طاقة اكتشاف و ارتياد و القصيدة الجديدة لا تأخذ شكلا محددا، إنها تصارع للهروب من جميع أنواع الانحباس ، داخل أوزان أو إيقاعات محددة ، و هكذا تستطيع أن تكشف بشكل اكثر شمولا حس الحركة في العالم[2]. بمعنى أن الشكل الشعري هو قوة اكتشاف ، بل كيمياء شعورية ، والمقصود بالشعور هنا ، هو الحالة الكيانية التي يتوحد فيها الانفعال والفكر .

الشكل الشعري الجديد هو تركيب جديد يتجلى فيه و بواسطة اللغة ، ووسائط أخرى شكلية وضع الإنسان . الشكل في الشعر هو طريقة في استكشاف الواقع والتعبير عنه، ينشئ و يتجدد و يتغير في التاريخ ، في المتحول و ليس في الثابت المطلق . فالشكل الجديد يزلزل السائد في جانبه المعرفي و التعبيري من حيث أن فاعليته المزلزلة آتية من كونه مقاربة خاصة ومغايرة في معرفة الواقع وتغييره ، ومن كونه مضادا للمقاربة السائدة. ولما كان الشكل الشعري يعمل داخل شبكة من العلاقات، من الأشكال التعبيرية الأخرى، و مع النصوص السابقة اختلافا أو ائتلافا

---

(1) محمد جمال باروت: الشعر يكتب إسمه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1981، ص129.

(2) أدونيس: زمن الشعر، ص14.

فإن أدونيس يرى " أن الشكل الحديث في الشعر لم يحارب عمقيا (...)، بقدر ما حورب من حيث أنه شكل معرفي و تعبيري مغاير، يقارب الواقع بطرق مغايرة ، مما يزلزل الصورة السائدة عن الواقع معرفة و تعبيرا "[1].

إن الشكل الشعري الحديث من هذه الشرفة هو مغاير للشكل الشعري القديم و يأتي هذا التغاير نتيجة حتمية يفرضها التغاير بين الواقع القديم و الواقع الراهن ، وهذه المقاربة الجديدة للواقع الجديد تعتبر خلخلة أو زلزلة لقناعات موسومة و مسلم بها سلفا لأنصار الواقع القديم ، فالتغاير في المقاربة هو الذي أقلق آليات المقاربة العتيقة . و في سياق آخر يؤسس أدونيس لأسبقية الشكل عن المضمون في الشعر الحديث بوضوح كبير يقول " يمكن اختصار معنى الحداثة بأنها التوكيد المطلق على أولوية التعبير" و يشرح فرضيته كما يلي : " أعني أن طريقة أو كيفية القول أكثر أهمية من الشيئ المقول، و أن شعرية القصيدة أو فنيتها تكمن بنيتها لا في وظيفتها، هذا يتضمن نتيجة أساسية: ليست قيمة الشعر في مضمونه بحد ذاته، سواء كان واقعيا أو مثاليا تقدميا أو رجعيا، وإنما هي في كيفية التعبير عن هذا المضمون"[2] المهم هو كيفية التعبير لا التعبير، و ليس المهم أيضا الموضوع بحد ذاته، وهذا يوصلنا إلى الحقائق التالية : الأولى هي أن الإصرار على أولوية الموضوع أو على وظيفة الشعر، إنما هي نفي للشعر و الثانية هي أن القارئ الحقيقي ، كالشاعر الحقيقي، لا يعنى بموضوع القصيدة ، وإنما يعنى بحضورها كشكل تعبيري؛ أعني صيغة الرؤيا، والثالثة هي أن على القارئ الجديد أن يتوقف عن طرح السؤال القديم : ما معنى هذه القصيدة وما هو موضوعها؟ لكي يسأل السؤال الجديد : ماذا تطرح علي هذه القصيدة من أسئلة؟ ماذا تفتح أمامي من آفاق ؟ وينتهي أدونيس إلى فكرة مفادها أن الشعر الحقيقي لا يمكن أن يستنفذ وهو يتصف بكثافة الغموض، ويجب أن نتذوقه في ذاته كما نتذوق الليل أو جمال امرأة أو البحر[3].

---

(1) أدونيس: سياسة الشعر، ص54.

(2) أدونيس: زمن الشعر، ص71.

(3) المصدر نفسه، ص71- 73.

إن أدونيس بليغ وواضح في التأسيس لأولوية الشكل الشعري، إنه يضع الأسس الجمالية للشعر العربي الحديث معارضا اتجاهات الإيديولوجية التي تعزو للشعر وظيفة إجتماعية أو أخلاقية و هو في هذا الدأب يتفق مع التيار الشكلاني في النظرية الشعرية الغربية المنحدر من كانط و المتوّج بإليوت . و أدونيس في تأسيسه لأولية الشكل يؤكد على قضية الوحدة بين الشكل و المضمون، وعلى طريقة التعبير و الأداء ، والقصيدة الحديثة لا تسكن في أي شكل تعبيري جاهز، و هي جاهدة أبدا في الهروب من كل قيد، بحيث يتاح لها أن تكشف بشكل أشمل عن الإحساس بتموج العالم و الإنسان. وأدونيس لا يرفض الشكل كشكل ، بل يرفضه بوصفه نماذج مسبقة و أصول تقنية قبلية ، و هي دعوة إلى تحرر الشعر من القالبية ، والشعر الجديد لا بد له من شكل شعري أخر يتسق مع طبيعة الوضع الجديد، باختصار الشكل الشعري الجديد هو وليد دافع شعري جديد ومغاير للقديم، و العالـــــم الحديث هو عالم مفكك و الشعر الحديث هو إنبثاق عنه ، ومهمة الشكل الشعري بما في ذلك اللغة هو اقتناص ما لايمكن إقتناصه عادة . أو على الأصح مالم تتعود هذه اللغة اقتناصه ، هذه هي مواصفات الشكل الشعري عند أدونيس في ماهيته و أوليته ، وسيتضح ذلك أكثر في بسطنا لمجمل أراء أدونيس عن شعرية اللغة ومختلف الظواهر المسيقية من وزن إيقاع و قافية ، وهذا ما سيقودنا دون هوادة إلى الحديث عن شعرية الشكل عند أدونيس في المحطات التالية من هذا البحث .

### 3-2- شعرية اللغة الشعرية.

الشعراء القدامى كانوا يقسمون اللغة الى لغة شعرية و أخرى غير شعرية ليست كل لغة مختبر للشعر و ليس تفجير و توظيف لأي لغة و هذا الفصل في حقل اللغـــة هو ما أقلق الشعراء المعاصرون و أدى بهم الي الثورة على التراث وردع هذا الفصل و التصدع بين الفاظ اللغة، هذا السجن الذي حبس فيه الشعر هو مادفع بالشعراء الحداثيين الى كسر قضبانه و إطلاق عنان الشعر في الكون عاليا يطيـــر حيثما يشاء و يحط أينما أراد يتبع خطوات الإبداع الواسعة و يدخل في ليل الممارسة الشعرية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ليكون شعراً يخرج عن نطاق العلمانية التي حاولت النظريات العلمانية التقليدية تسييجه وكبت أنفاسه[1] . واللهفة وراء التساؤلات التي ما ينطفئ واحد منها حتى يتقد الآخر.

فهذا نزار قباني يرفض تقسيم اللغة؛ إذ كل الالفاظ و الكلمات بدون استثناء هي هوس الشعر و السعي على تفجيرها في ذاتها و خلق لغة شعرية هي مهمة الشاعر الساحر الذي يحول النحاس إلى ذهب [2]. فنزل نزار الى لغة المحادثة اليومية و تعابيرها و أعطاها شحنات و فضاءات جديدة،و قام بمد الجسور بين هذه اللغة و تلك اللغة المقدسة،حيث خلق لغة ثالثة " أقنعها أن تجلس مع الناس في المقاهي و الحدائق العامة و تتصادق مع الأطفال و التلاميذ و العمال و الفلاحين " [3] .

و قد دعا يوسف الخال في بيانه عن الحداثة الى الابتعاد عن الألفاظ الباهتة و المصابة بفقر الدم نتيجة لكثرة الاستعمال و استبدالها بمفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب[4]، فيوسف الخال يؤكد على التجربة و استنباط مفرداتها من اللغة اليومية، لقد حملت اللغة الشعرية عبئ التغير عن التفكير الحداثي لأن هذا التفكير لم يتحقق إلا عبر اللغة بتشكيلاتها و ألفاظها،فحين عجز أصحاب الحداثة عن تغير الواقع الخارجي لجؤوا إلى اللغة فأعملوا فيها هدما و نقضا و إعادة بناء على نحو أفقدها تماسكها و قواعدها و علاقاتها التي تنتج دلالاتها،و قد وحدوا بين اللغة و العالم الذي تعبر عنه،فأصبح أي تغيير نسف للنظم اللغوية نسفا و تغيرا لنثريات الواقع الذي تعبر عنه . إن ما يترجم هذه الافكار النظرية عن اللغة الشعرية مجمل الاحاديث النظرية التي تعتبر صياغة نهائية لمفهوم اللغة الشعرية عند أودنيس، فهي لغة خلق فليس الشاعر الشخص الذي لديه شئ يعبر عنه بل الشخص الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة [5] .

---

(1) أدونيس زمن: الشعر ص 313

(2) نزار قباني : معركة اليمين و اليسار في الشعر العربي جهة الشهر 1962

(3) نزار قباني : قصتي مع الشعر ص 123

(4) ينظر : كمال خيربك : حركة الحداثة في الشعر العربي، ص 68.

(5) أدونيس : محاولة في تعريف الشعر الحديث مجلة شعر، ص 85.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إن الشعر لا يعبر عن محيطه الخارجي، و الكلمة في الشعر تتجاوز معناها المباشر أي أنه " لا بد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها،أن تزخر بأكثر مما تعد به و أن تشير إلى أكثر مما تقول،فليست الكلمة في الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما و لكنها رحم لخصب جديد " [1] . وجود اللغة في المنعنى العادى سفر نحو الحقيقة الباطنية في شيء ما أو في العالم كله و بدل أن يكون الشاعر خادما للغة مستسلما لها يتحول إلى ثائر عليها يفجر فيها السحر [2] فلا يعود للكلمة غير " أن تخلق الموضوع و تطلقه خارج نفسه "[3] . حتى تستطيع التشكل في تركيب جديد " يتعرض فيه -من زاوية القصيدة و بواسطة اللغة- إلى وضع الإنسان المعاصر "[4] هذه النصوص على اختلاف سياقاتها تجمع على ضرورة انتقال الكلمة في الشعر من معناها العادى الى معناها الاشارى و ذلك بهدف استنباط روح العالم في تمزقه وتشتته و لا يتسنى ذلك إلا عن طريق الثورة عن المعاني القاموسية أو الثورة عن الموضوعات الجاهزة أو المسبقة و يتطلب ذلك بناء شعرية جديدة متقلة بالشروخ و الانزياحات. والواقع أن الجمالية عند أدونيس تتأسس على انفتاح اللغة الشعرية، على خلع أبواب القالبية على سرج " مهر الابتكار " .

جاء أدونيس فأطلق صراح الكلمة فإذا بها حرة طليقة تسبح في فضاء دلالي مكثف بالإيحاءات و الدلالات اللامحدودة،يعني أنه عمل على شحن الكلمات بمعان جديدة تحولت فيها الكلمة إلى عالم من الإشارات و الرموز " إذا كان الشعر تجاوز للظواهر و مواجهة للحقيقة الباطنية في شيء ما أو في العالم كله فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادى، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلاّ الى رؤى أليفة ومشتركة. إن لغة الشعر هي لغة الاشارة في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح فالشعر هو بمعنى ما جعل اللغة تقول مالم تتعلم أن تقوله"[5] إن الانتقال من لغة الوقائع إلى اللغة المغايرة أو من لغة الظواهر و لغة "الإيضاح" الى "لغة الإشارة" هو ما سيجعل منه أدونيس مشروعا مرتبطا بممارسة النظرية و الشعرية في أن منفصلا عن الداعين إلى الواقعية في الشعر، و ثائرا في الوقت نفسه عن أنصار اللغة

---

(1) أدونيس: محاولة لتعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، ص85.

(2) (3) (4) المصدر نفسه، ص86.

(5) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، 125، 126.

المحكيـــة :" و المشكلة هنا هي أن هذه اللغة التي ينظر إليها بوصفها جوهر الكائن العربي تبدو في الممارسة العلمية ركاما من الألفاظ هذا لا يتقنها،و ذلك يهجرها إلى لغة أخرى عامية أو أجنبية،و ذلك لا يعرف أن يستخدمها إبداعيا، فكأنها 'مستودع' ضخم ينفر منه بشكل أو بآخر، بحجة أو بأخرى كل من يدخل إليه و يغترف حاجته منه"[1]. المشكلة بالنسبة لأدونيس لا تكمن في استبدال معجم بآخر و لا واقعة بواقعة أخرى أو استبدال اللغة الفصحى باللغة المحكية، و العاميات العربية، بل الأساس هو نقل اللغة من حالة الوضوح و الإيصال إلى حالة الإشارة و الغموض و أدونيس في هذا المنعطف يصدر عن رؤية شمولية لوضعية اللغة العربية و منها الشعرية منذ أيام الجاهلية إلى يومنا هذا مفيدا في ذلك من الثقافات الحديثة المرصعة بأفكار الرمز بين.

إذا كانت لغة الشعر القديم هي لغة التعبير،فإن لغة الشعر الحديث هي لغة الخلق،و سينزع أدونيس نحو استيعاب مغاير لوظيفة اللغة الشعرية،حيث ستصبح لغة مفارقة ذات بنية معزولة عن الاعتيادية، لغة تحتمي بلعبتها الداخلية و هي تقيم احتفالا لكيمياء الشعور و الأبجدية و قد اتخذ أدونيس من الحديث عن الإشارة و السحر مفتاحين لرؤية شعرية تدرك مسالك مجهول الرحلة و ممالك الهدم،و يمكن التمثيل لذلك بقصيدة الإشارة:

مزجت بين النار و الثلوج
لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج
و سوف أبقى غامضا أليفا
أسكن في الأزهار و الحجارة
أغيب
أستعصي
أرى
أموج
كالضوء بين السحر و الإشارة [2].

---

(1) أدونيس : الشعرية العربية، ص88.

(2) أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص

هذه القصيدة تعلن عن برنامج شعري متكامل به يهتدي أدونيس في بناء النص الشعري و تأسيس لغة شعرية ستصبح بسرعة دليل الانشقاق في مفهوم الشعر و ممارساته. و البرنامج الشعري الذي ترسم هذه القصيدة حدوده مكثف إلى درجة قصوى لأنه يتناول اللغة الشعرية من زواياها المضيئة، زوايا عمل محمد بنيس على هندستها في محطات أثرنا عرضها على النحو التالي:

- اللغة الشعرية كلغة لازمة تكتفي بذاتها و بعناصرها، تبني عالما شعريا تجعل عناصره الأولية، وقد اتخذت من وحدة الاضرار حقلا للعبة اللغوية.

- الشاعر الذي أسرته الكلمات فاتبع غوايتها، يفتح أبواب عالم آخر ليس استنساخا للعالم المرئي أو المحسوس .

- و ظيفة اللغة الشعرية تكمن أساسا في السحر و الإشارة فهي لا تعبر و لا تصنف؛ أي لا تبوح ولا تصرّح و هذا مصدر غموضها[1].

الخلق و الإشارة هما القاسم المشترك بين هذه المحطات الثلاث التي تزلجت على طريقها اللغة الشعرية كما يراها أدونيس،و هنا نلتقي بمفاهيم الحداثة الشعرية، إذ التقدم يتحقق في لغة الخلق والإشارة، و بذلك يمكن للشاعر أن يتقدم، و الشاعر الخالق للغة هو النبي وفي هذه الحالة يصدر الشاعر عن الحقيقة. اللغة الشعرية التي يطالب بها أودنيس هي لغة جديدة والجدة فيها منوطة بأمرين أحدها نفي اللغة الشعرية القديمة و ثانيها أن هذا النفي جدلي. و الجديد في تصور أودنيس ينفي القديم و لكنه في الوقت نفسه ينبثق منه[2].

إن جدة اللغة لا تعني دحر القوالب اللغوية القديمة بقدر ماتعني عقد المصالحة بين الخلايا الحية في هذا القديـــم و الجديد، و لعل موقف أدونيس من اللغة الشعرية هو جزء لا يتجزأ من موقف أدونيس من مستودع التراث. الموقف الذي انتقد فيه أدونيس نقدا جزافيا يفتقر في الكثير من الأحيان إلى الأدلة و الحجج الدامغة (*). ولما

---

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، ج3، ص97.

(2) أدونيس : الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ج3، ص249.

(*) للتوسع في هذه القضية يراجع: بشير تاوريريت: مدارات التنظير النقدي عند أدونيس، رسالة ماجستير ، ص164- 174.

كانت اللغة العادية أو المألوفة لا تقوى على نقل الحقيقة،فقد حلت محلها اللغة الشعرية الجديدة لتنفخ الروح و تبعث دما جديدا في منطق اللغة العدية و هي -أعني اللغة الشعرية – هي وسيلة استنباط و استكشاف جديد،بل هي تيار تحويلات و الكلمة فيها أعمق من حروفها تحت أصواتها و جملها الشعرية دورة حياتيه خاصة و هي بذلك كيان يكمن جوهره في روحه لا في شكله إنها باختصار لغة الإيحاء لا الإيضاح كما سبق أن ذكرنا .

ومن وظائف اللغة الشعرية الجديدة الثورة و الهدم، و ذلك ما يجعل الكلمة تشيع بعلاقات غير مألوفة[1] ولا يتأتى ذلك إلا عن طريق الحياد بالكلمات عن معناها المعجمي و هي معان ميتة؛ لأن حياتها ارتبطت بسياقات انتمت الى عالم شعري قديم و أدونيس لما ينادي بموت الأشياء يدرك بأن الاسم يصير بعد موته إشارة، و الذي يبقى هو ما يشير إليه هذا الاسم من وجود ذهني " ألم تتجاوز أسماء المبدعين الذين ماتـ وجودهم الجسدي، لقد ماتـــــوا ذهنيا بل إن أسماءهم هي نفسها ماتت بعد حياتها ومن موت الأفكار تبدأ الحياة"[2] و اللغة الشعرية مطاطية زئبقية تأبى أن تستقر في نموذج شكلي يتسم بالأحادية و هذا ما يجعل التجديد مطلبا أساسا من مطالب اللغة الشعرية الجديدة حتى تصبح على حد تعبير أدونيس أدما جديدا لا آدم نسخ و تكـــرار و استعادة بل أدم إبداع يسمي الأشياء تسميات جديدة [3].

و لعل هذا ما ذهب إليه كمال أبوديب في حديثة عن الفجوة أو مسافة التوتر ولهذا يغدو حديثه صياغة جديدة لما ذهب إليه أودنيس إذ يقول :"ما ينتج الشعرية هو الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة الى طبيعة جديدة و هذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة أو مسافة التوتر و خلق المسافة بين اللغة المترسبة و اللغة المبتكرة "[4] ومهما يكن من أمر هذا التقاطع بين ما ذهب إليه أدونيس و بين ما ذهب إليه كمال أبو ديب فإن رؤية أودنيس للغة الشعرية تتولد من مفهومه الخاص للكون الشعري، الذي هو

---

(1) أدونيس : زمن الشعر، ص131.

(2) أدونيس : النص القرآني وأفاق الكتابة، ص76.

(3) أدونيس : سياسة الشعر، ص178.

(4) كمال أبو ديب: في الشعرية، ص38.

اللاقاعدية،ويتم ذلك في الحداثة عن طريق تدمير بنية الجملة الدالة بما هي نسق واضح من القواعد المنفذة و تحويل الجملة إلى سلسلة من الإمكانات[1].

إن هذا الرأي لأبي ديب يكاد يكـــون ترجمة حرفية لما ذهب إليه أدونيس، و الواقع أن فكرة تدمير اللغة و التضحية بالنحو كان قد دعا إليها مالارميه من قبل، و يتضح ذلك في قوله " إن الشعر هو اللغة التي تضحي، إن كثيرا أو قليلا بالنحو لحساب قيمة الكلمات الذاتية و التقاءاتها ..." [2]. إن جمال اللغة في منظور ادونيس النقدي يعود إلى نظام المفردات و علاقاتها ، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال و التجربة . و الحق أني أرى أنه لا النحو و لا التجربة الشعرية يصنعان الشعر بمفردهما ، فالعلاقة جدلية بينهما فالكون الشعري ضد النحو فحتى عندمـــا " يفكك الشاعر اللغة الجامدة و يكسّر نظامها الترميزي الشعري، فإنه يبني نظاما آخر ، عالما شعريا بديلا..." [3]. ففي كل الأحوال هناك نظام من النحو يتحكم في جمالية الشعر ، فتدمير البنى القواعدية القديمة " النحو" لا يعني دحر ذلك النظام بقدر ما هو خلق لنظام نحوي جديد، ينسجم انسجاما كليا مع جرح وإيقاع هذا العصر، فالواقع الراهن ممزق ، وتبعا لذلك لابد للغة الشعرية أن تتمزق لترتدي ثوبا جديدا يليق بمقام هذا الواقع المسحوق، وتبقى قيمة هذا التمزق كامنة في نوعية العلاقات بين مفردات النسق أو النظام، في انبنائه على خصيصة الانحاف أو الانزياح؛ لأن المعنى في الشعر يتحقق عن طريق "...حوار الكلمة مع جارتها، أو هو ما تتهامس به اللغة، إنه نوع من الصلاة تتعالى في أصوات الكلمات"[4]، يـــؤكد أدونيس هذا الفهم أكثر فيقول :"...إن المعنى الحقيقي للقصيدة لا يكمن في ماديتها –موضوعها وإنما يكمن في كلامها– في العلاقات التي يقيمها، وتقويم القصيدة يجب أن يتركز على الكلام وعلاقته البيانية، لا على الفكرة أو الموضوع فليس معنى القصيدة فيما تمثله، فيما تتحدث عنه، وإنما هو في نسيجها البياني"[5].

---

(1) كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول، القاهرة، مج4، ع3، 1984، ص47.

(2) ألبيريس: الإتجاهات الأدبية الحديثة، ص127.

(3) يمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987، ص28.

(4) أدونيس: سياسة الشعر، ص85.

(5) المصدر نفسه، ص100.

القصيدة في ضوء الحداثة لا تدل على معنى واحد، ولا موضوع واحد، بل هي مجموعة من الإيحاءات والرموز والإشارات، والنواتج الدلالية تشير إليها جملة من الأنساق والعلاقات المتراصفة فيما بينها تراصفا عضويا، وفي هذا السياق تأخذ اللغة الشعرية طابعها الشعري، لا بالشيء الذي تفصح عنه، بل الشيء، شيء باللغة التي تفصح عنه؛ لأن الأشياء في عالم الطبيعة لا تتلبس شيئيتها إلا في كف الانحراف، أو الانزياح الذي ارتوت من أوردته اللغة الشعرية.

يوضح أدونيس مفهومه للانحراف أو الانزياح في اللغة الشعرية، وذلك في معرض حديثه عن تعامل الشاعر الجديد مع اللغة، فهو فارس "ينتشل الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه، ينسلها كلمة كلمة من نسيجها القديم، يخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد، إذ يفعل ذلك يفرغها من شحنتها القديمة، من دلالاتها وتداعياتها، يملؤها بشحنة جديدة، تصبح لغة ثانية لا عهد لنا بها"[1]. اللغة الشعرية الجديدة هي لغة مغسولة من صدأ الاستخدام الشائع الجاري، وهي بهذا التصور، تتحول إلى نوع من العودة إلى البراءة الأولى في الكلمات، إلى شكل تعبيري مشحون بهذه البراءة، التي تزخر بإيحاءات لا منتهية، وتنتج هذه الإيحاءات جراء العلاقات الجديدة التي يقيمها الشاعر في نسيجه النصي؛ لأن "اللغة الشعرية، نسيج خصوصي من الكلام أو بنية خاصة تتصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر والرؤى"[2] فكأن الأفكار والمشاعر والرؤى تجد صياغة جديدة لماهيتها عن طريق النسج بالكلمات لتوليد "علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء، الأشياء والأشياء، بين الكلمة والكلمة"[3]، فتتحول اللغة الشعرية إلى تشكيل لغوي متميز، يكشف عن مواطن الإمكان والاحتمال والمستقبل، وبما أن المستقبل لا حد له، من هنا تصبح اللغة الشعرية تحويل للعالم وتغيير وتثوير دائمين. للواقع والإنسان، بل إن اللغة الشعرية أكثر من ذلك "لا تنحصر في حدود الواقع المعطى: لاشتمالها على أبعاد لانهائية في مجال التعبير"[4]، وبهذا يكون العالم في أفق اللغة الشعرية منفتحا بلا نهاية لأنه احتمال، وبحث واكتشاف دائمان.

---

(1) أدونيس : زمن الشعر، ص 163.

(2) أدونيس : الثابت والمتحول، (صدمة الحداثة)، ج3، ص 286.

(3) أدونيس : سياسة الشعر، ص 154.

(4) أدونيس : الشعرية العربية، ص 77 .

إن حديث أدونيس عن معنى القصيدة في ظل التوا شج العلاقاتي فيما بين أنفس الكلمات ومعانيها الإيحائية، داخل جملة الأنساق الشعرية هو حديث، يقترب إلى حد ما من حديث عبد القاهر الجرجاني عن النظم، الذي هو "توخي معاني النحو"[1].

وليس أدونيس وحده المتأثر بالعلاّمة الجرجاني، فهو حلقة في سلسلة طويلة، فلنستمع إلى رأي هو لناقد فرنسي "ألبريس" يتحدث فيه عن الكلمة في الشعر، فعلى الشاعر "أن يحول الكلمات الجارية عن معناها التقليدي بدون أن يشتق كلمات جديدة، وأن يبرز بين رنين الكلمات المركب، بعض التناغم الذي لم يعزل بعد، ولكنه مع ذلك محسوس، ولا تتم هذه العملية إلا إذا أضاء بيت الشعر الكلمة إضاءة خاصة؛ لأن الكلمة المعزولة لا تستطيع مطلقا أن تأخذ قيمة جديدة، وسياق الكلام هو الذي يميل بها نحو هذا الامتداد أو ذاك..."[2].

إن تحويل الكلمات عن معناها التقليدي هي إذن فكرة لألبريس، فجاء أدونيس فيما بعد استفاض في الحديث عنها، كما بينا في حديثنا عن الحياد عن المعاني القاموسية، فأدونيس في الكثير من الأحيان يستثمر من أفكار الغربيين ما هو ألْيق بالكون الشعري في مناخه الجمالي لا الآلي، كما أن حديثه عن اللغة الشعرية يفصح عن تعامله مع اللعبة الشعرية، إنه تعامل يقودنا إلى خلاصة الخلاصة: "فكل لغة تمثل ماضيا؛ هذه هي مشكلة الشاعر، لكي أحل هذه المشكلة أستعين بطرق تجعلني أخلخل هذا الماضي؛ أحاول أن أتصور اللغة مثل آنية مليئة بأشياء ماضية لا مليئة فحسب، بل مرتبة من حيث علاقاتها ببعضها بشكل ماضي.. وأول ما أعمله أن أفرغ هذه اللغة من محتواها ، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرج عن معناها الأصلي.

ثانيا: إبدال علاقاتها بجاراتها.

ثالثا: أغير جذريا النسق الموضوع فيه كقصيدة، وبهذه الأفعال الثلاثة يخيل إلي أنني يمكن أن أبتكر لغة جديدة"[3]، إن تعامل أدونيس مع اللغة هو تعامل (توليدي،

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 295 – 240– 269.

(2) ينظر فليب فونتيغ: المذاهب الأدبية الكبرى لفرنسا، ص 277.

(3) أدونيس في منير العكش: أسئلة الشعر، ص 129.

دلالي)؛ لأنه يولّد من اللغة الأم لغة شعرية جديدة، فتغدو بهذا التوليد خلقا وابتكارا، وهذا ما عناه بول فاليري. حينما قال: "الشاعر يكرس نفسه ويضنيها في تحديد وبناء اللغة في اللغة"[1]. ويقتبس "صلاح فضل" هذه الفكرة من "فاليري" دون إحالة تذكر، حيث يشير إلى أن شعرية التجريد "ليست تجربة في التجريد وإنما هي تجربة في اللغة وفي داخل اللغة"[2]، وبهذا التصور تغدو اللغة هي الوجود ككل، فقد برهنت على ذلك العلوم اللغوية واللسانية والدلالية، وتمظهر ذلك في الكشف عن أسرار اللغة الشعرية، وتفجير طاقاتها الخفية، فعلم الدلالة مثلا يؤكد بأن اللغة مزدوجة في ذاتها "... فمنها جدول تصريحي وآخر إيحائي، فالأول يستمد لغته الإخبارية من الدلالات الذاتية، أما الثاني فيأخذها من دلالات السياق الجديد..."[3].

والواقع أن اللغة لا تكتب لها عبقريتها إلا على يد فنان عبقري كما عرف عن اللغة الألمانية مع غوته، وعن اللغة الإنجليزية مع شكسبيرو عن اللغة العربية مع المتنبي، الذي استنطق اللغة وبحث هياكلها الجميلة، وشكل منها صورة فريدة فكان مثالا للشاعر المثقف، الذي جادل العلاّمة ابن جني صاحب الخصائص في مجلس سيف الدولة الحمداني، وتبقى الريادة في هذا التشكيل إلى المجاز الذي قال عنه أدونيس "كأنه يختصر البعد بين المشرق والمغرب، وبرينا الأضداد ملتئمة ويأتينا بالحياة والموت مجموعين والماء والنار مجتمعين"[4].

هذا هو المفهوم الذي منحه أدونيس للغة الشعرية أو اللغة المجازية ، وهو المفهوم الذي تجلى بشكل محتشم في كتابات النقاد العرب الحداثيين ، النقاد الذين أفادوا من طروحات أدونيس في تأسيسهم لذلك المفهوم، أعني مفهوم اللغة الشعرية مع فارق بسيط يتمثل في استخدامهم لمصطلحات أخرى مغايرة، فخالدة سعيد كانت قد استعاضت عن مصطلح "اللغة الشعرية" بمصطلح آخر هو "صراع اللغة واللالغة"[5]. وبالمنطق

---

(1) ينظر: فيليب فونتينغ: المذاهب الأدبية الكبرى بفرنسا، ص 305.

(2) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ص187.

(3) ينظر: إبراهيم رماني: الغموض في الشعر الحديث، ص173.

(4) أدونيس: الشعرية العربية، ص47.

(5) خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص79.

نفسه نجد عبد الله حمادي قد استخدم مصطلح "لا عقلانية اللغة"[1]. أما كمال أبو ديب فقد استعاض عن مصطلح اللغة الشعرية بـ لغة الغياب"[2]، وقد أفاد هذا الأخير من طروحات عبد القاهر الجرجاني في إثرائه لمفهوم اللغة الشعرية. هذه المصطلحات وإن اختلفت في صياغتها إلا أنها تظل تعددا اخر لمواصفات وسمات اللغة الشعرية لمفهومها الأدونيسي.

وإذا ما أردنا البحث عن المبادئ النظرية التي دعّم بها أدونيس تصوره عن اللغة الشعرية، فإننا نرد ذلك إلى احتكاكه بالحركات الأدبية في العالم، وقد تجلى ذلك في اقتفاءه لمواقف الغربيين أمثال بودلير ومالارميه وألبيريس وفاليري، فبودلير ومالارميه يريان أن الحداثة مغامرة في تجديد اللغة، وبودلير يعتقد أن الشعر يبدع لغته ورموزه ومجاله الحلم، مبددا الحدود المتوهمة بين الواقع واللاواقع، بين التاريخ والأسطورة"[3]، إن اللغة الشعرية عند بودلير تعمل على معارضة الطبيعة عن طريق "تصرة الفن القائم على الخلق المحض غير المقلد لما هو معطى، ولا ما هو خارجي"[4]، وعملية الخلق عند بودلير هي بذاتها ما دعا إليها أبو ليتير حين قال :"إن الفنان الذي يحب موضوعا يقوم بتدميره بطرق مختلفة حين يراه قد أخذ شكلا ثابتا دائما، ولكن عامل التدمير –هنا– سيتحول إلى مناسبة للبهجة والانتصار"[5] يضاف إلى هذا مجمل الإشارات التي قدمناها في سياق حديثنا عن الشعرية عند بودلير ورامبوا ومالارميه، فالمبادئ التي دعو إليها في تأسيس الشعرية الحداثية ، تمثل جوهر ما دعا إليه أدونيس في حديثه عن اللغة الشعرية في علاقتها باللغة أولا وبالواقع والإنسان والعالم ثانيا. بيد أن أدونيس في تأثره بالرمزيين والسرياليين كان يعي جيدا طبيعة الخصوصية الجمالية لنصنا الشعري تنظيرا وممارسة.

---

(1) عبد الله حمادي: مدخل على الشعر الإسباني المعاصر، ص233.

(2) كمال أبو ديب: لغة الغياب في قصيدة الحداثة، مجلة الفكر الديمقراطي، ع3، 1988، ص137.

(3) ينظر: محمد برادة، اعتبارات نظرية، مجلة فصول، ص13.

(4) مالكم برادبري، ماكفارلان جيمس، ما الحداثة، ص20.

(5) عبد الحميد جيدا: الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص156.

والواقع أن أدونيس في تنظيره للغة الشعرية يلتقي في بعض المحطات مع آفاق النقد الألسني البنيوي والأسلوبي منه لا سيما في قضايا انفتاح النص، الانحراف أو الانزياح، والقول بالعلاقات التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، والاختلاف وما ينجر عن ذلك من إيحاءات ودلالات مكثفة. هذه الإفادات من عطاءات النقد الاحترافي والتنظير الشعري فيها من الوعي ما يجعل ناقدنا مبدعا خلاقا.

## 3-3- شعريـــة الظـــواهر الموسيقيـــــــة.

### أ- التشكيل الموسيقي بين التقليد والتحديث.

قامت الشعرية العربية في النقد العربي القديم على الوزن والقافية في نسج الجانب الصوتي للقصيدة التقليدية باتكاءها على قواعد الخليل بن أحمد في الوزن، فكان التشكيل الوزني هو الجسر الفاصل بين النثر والشعر وأي تخط أو تجاوز له هو خروج أو تمرد عن الهوية الشعرية العربية.

ويأتي أدونيس في طليعة الشعراء الحداثيين الذين جاؤوا بمفهوم مغاير، تجاوز فيه القوالب الوزنية للدخول في النسق النصي المتأجج بروح الشاعر، يتمثل في مفهوم الإيقاع "كوعي عميق بالبنية الإيقاعية المتشكلة من داخل النص ذاته، وليست من خارجه، تضفي عليه خصائص صوتية"[1]، والنقد الحداثي باتجاهاته المتباينة يهتم بهذا النبض النصي المتغير بتغيير الانفعال الشعوري للشاعر وأحواله المتقلبة، ليشكل بذلك عنصر قارا في الممارسة النقدية، خاصة في جانبها الجمالي. فلم يعد الشعر الحداثي يكتب على نظام الشطرين والبحر الخليلي وانما اكتفى بوحدة السطر ووحدة التفعيلة "فالسطر الشعري في القصيدة الجديدة، سواء طال أم قصر مازال خاضعا للتنسيق الجزئي للأصوات والحركات المتماثلة في التفعيلة"[2]. إنه يكتب على الطريقة التي تمليها عليه نفسيته دون حساب لأي نظام أو قيد خارجي.

ويوسع الشعر الحداثي آفاق حريته وانطلاقه فتراه يشغل المساحة النصية للصفحة حيث يصبغها بعلامات الترقيم والبياض مما يدخل في لعبة وهندسة الكتابة

---

(1) ينظر: مشري بن خليفة: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث (رسالة ماجستير)، ص128.

(2) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص66.

الجديدة فيصل هذا النص الشعري إلى يد القارئ في أبهى حلة وأجمل صورة. وقد أولى أدونيس إهتماما كبيرا بالبنية الإيقاعية الجديدة والتي جعلت النص ينبض نبضا ديناميكيا ناطقا بالحداثة الإيقاعية، في تجرده من التشكيل الموسيقي القديم داعيا إلى تشكيل موسيقي جديد خال من أي سلطة.

- **الظواهر الموسيقية.**

ب- الـــــــوزن: مما لا شك فيه أن أدونيس يعترف كل الاعتراف بمجهودات الخليل الوزنية والإيقاعية، بل يعتبرها جهدا عظيما، لكن هذا الجهد ما هو إلا تاريخ للإيقاعات المعروفة حتى إلى أيام الخليل وهذا ما عناه أدونيس بقوله :"كان عمله عظيما إذ حفظ لنا تلك الإيقاعات ونظمها في صيغ وأوزان لكن الإيقاع كالكلمة، كالإنسان يجدد وليس هناك أي مانع شعري أو تراثي من أن تنشأ أوزان وإيقاعات جديدة في شعرنا العربي، ثم إن الوزن الخليلي لا يؤلف الشكل الشعري كله إنما يؤلف جزءا منه"[1].

من هذه الشرفة ينتقد أدونيس أولئك المحتجين بأوزان الخليل المحافظين، فهم في نظره لا يقوون على فهم معناها ودلالتها، فالخليل ذلك الأصولي الكبير لم يكن قصده في وضع هذه القواعد أن تكون قاعدة مستقبلية، وإنما كانت بالنسبةإليه تاريخا للإيقاعات المعروفة في عصره[2]، ولم يقف أدونيس عند هذا الحد بل نجده في موضع آخر يصف الإيقاع الخليلي بأنه :"خاصية فيزيائية في الشعر العربي هذه خاصية للطرب في الدرجة الأولى، وهي من هذه الناحية تكتفي أن تقدم لذة للأذن ، والقافية في العروض الخليلي علامة الإيقاع هي صوت متميز يدل على التوقف لكي نتابع من ثم انطلاقنا..." [3].

إن الآراء السالفة تلخص لنا الموقف النقدي لأدونيس من مجهودات الخليل في رحاب الظواهر الموسيقية التقليدية، فقد كان الخليل في منظور أدونيس النقدي: راصدا فقط للظوار الموسيقية، التي كانت موظفة ضمن تشكيل شعري، من هنا تبدأ رحلة أدونيس النقدية في البحث عن مصادر موسيقية أخرى، وضمها لرصيد الخليل. لقد

---

(1) أدونيس: تجربتي الشعرية،مجلة الآداب البيروتية، ص3.

(2) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص110.

(3) المصدر نفسه، ص114.

أدرك أدونيس بحسه النقدي الثاقب أن مسألة الوزن والقافية هي "... مسألة تاريخية ومسألة كلامية ترتبط بجانب محدود من الإبداع الشعري لا بشموليته أو به كرؤيا كلية (...) بإمكـــان اللسان العربي أن يتجسد شعرا في بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية أو إلى جانبها وهذا مما يوسع في الممارسة حدود الشعر في اللسان العربي، وحدود الحساسية الشعرية وحدود الشعرية"[1].

وإذا كان الوزن عند أدونيس مسألة تاريخية وكلامية لسانية فترى ما موقف أدونيس من هذه الظاهرة الموسيقية في علاقتها بالكون الجمالي للنص الشعري؟ وهل نظر أدونيس إلى الوزن كبنية شكلية أم أنه درس تلك العلاقة الخفية بين الوزن كبنية وبين ما تفرزه من معطى جمالي؟. الشعر عند أدونيس لا يقوم بالوزن فقط "والشعر لا يكمن في أي شكل مفروض أو محدود تحديدا مسبقا، ثم إن فن النظم شيء والشعر شيء آخر، فهناك شعر جميل ليس منظوما، وهناك نظم جيد لا شعر فيه"[2]. ويتضح موقف أدونيس أكثر من قضية الوزن في سياق حديثه عن قصيدة النثر، فهي عنده تدخل في عداد الشعر على الرغم من افتقارها للوزن، ولا يعني ذلك خلوها من الوزن بتاتا، وما يشفع لها ذلك هو موسيقاها الداخلية. كما يعتبر أدونيس إبداعات النفري في "المواقف والمخاطبات" شعرا خالصا بالرغم من إنعدام الوزن فيها إلى جانب "الإشارات الإلهية" لأبي حيان التوحيدي فهي تتفجر شاعرية في نظره.

هذا ومن خصائص القصيدة الحداثية (الجديدة)، إمكانية الاستغناء عن ذلك النغم السنفوني (الوزن)كعنصر أساسي في القصيدة، وذلك لأن الموسيقى عند أدونيس قد تأتي بطرق أخرى (الكلمـــة الجميلة، الرؤية...) وهذا لا يعني رفض الـــوزن والقافية أو التخلي عنهما، وإنما يعني أنهما لا يمثلان وحدهما حصرا للشعرية ولا يستنفذانها، وأن هناك عناصر شعرية غيرهما، ومن حق الشاعر الخلاق أن يستخدمها استخداما جديدا حتى حين يكتب بأشكال وزنية سابقة[3]. يوضح أدونيس هذا المفهوم حيث يقول:"وليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر، وبالمقابل فإن القصيدة النثرية يمكن أن لا تكون شعرا،ولكن مهما تخلص الشعر

---

(1) أدونيس: سياسة الشعر، ص15.

(2) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 115، 116.

(3) أدونيس: سياسة الشعر، ص11، 12.

من القيود الشكلية والأوزان ومهما حفل النثر بخصائص شعرية تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر..." [1]. فالفرق بين الشعر والنثر عند أدونيس لا يكمن في الوزن أو الإيقاع بقدر ما يكمن في تلك الخاصية الجوهرية التي يسميها أدونيس طريقة التعبير وهي التي تمنح القصيدة شعريتها[2]. وفي هذا السياق يبدو تأثر أدونيس بالعلامة عبد القاهر الجرجاني واضحا،فهو يرى "أن شعرية النص لا تجيء من الوزن والقافية بالضرورة وإنما تجيء مما سماه طريقة النظم ويعني النسق الذي تأخذه الكلمات، وهذا ما نسميه اليوم طريقة الأداء أو التعبيرأو بنية الكلام"[3].

نخلص من ذلك إلى القول إن الوزن ليس مقياسا وافيا أو حاسما للتمييز بين النثر والشعر، وإن هذا المقياس كامل بالأحرى في طريقة التعبير أو كيفية استخدام اللغة وهو الاستخدام الذي يمنح للقصيدة حداثيتها الشعرية. وإذا كان أدونيس لا ينفي عن قصيدة النثر موسيقاها فإن هذه الموسيقى تختلف عن موسيقى قصيدة الشعرية. فموسيقى قصيدة النثر هي "...موسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة وهو إيقاع يتجدد كل لحظـــــة"[4] والكلمات في القصيدة النثرية بعلاقتها النغمية والبصرية تعكس خلاياها الفكرية فتخلق إيقاعها الخاص الذي "لا يعتمد على أصول الإيقاع في قصيدة الوزن، وهو إيقاع متنوع يتجلى في التجاوز والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتجاور الحروف وغيرها،ومع ذلك فإن عالم الموسيقى في قصيدة النثر عالم شخصي خاص ، على نقيض لعالم الموسيقى في قصيدة الوزن فهو عالم اتفاقات وقواعد مواضعات، فشاعر الوزن من هذه الناحية منسجم يقبل بقواعد السلف ويتبناها، بينما شاعر النثر متمرد ورافض، فهو ليس تلميذابل خالق وسيد"[5].

---

(1) أدونيس: مقدمة الشعر العربي، ص112.

(2) المصدر نفسه، ص113.

(3) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص287.

(4) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص116.

(5) أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة شعر بيروتية، ع8، س4، ربيع 1960، ص80.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

من القيود الشكلية والأوزان ومهما حفل النثر بخصائص شعرية تبقى هناك فروق أساسية بين الشعر والنثر..." [1]. فالفرق بين الشعر والنثر عند أدونيس لا يكمن في الوزن أو الإيقاع بقدر ما يكمن في تلك الخاصية الجوهرية التي يسميها أدونيس طريقة التعبير وهي التي تمنح القصيدة شعريتها[2]. وفي هذا السياق يبدو تأثر أدونيس بالعلامة عبد القاهر الجرجاني واضحا،فهو يرى "أن شعرية النص لا تجيء من الوزن والقافية بالضرورة وإنما تجيء مما سماه طريقة النظم ويعني النسق الذي تأخذه الكلمات، وهذا ما نسميه اليوم طريقة الأداء أو التعبيرأو بنية الكلام"[3].

نخلص من ذلك إلى القول إن الوزن ليس مقياسا وافيا أو حاسما للتمييز بين النثر والشعر، وإن هذا المقياس كامل بالأحرى في طريقة التعبير أو كيفية استخدام اللغة وهو الاستخدام الذي يمنح للقصيدة حداثيتها الشعرية. وإذا كان أدونيس لا ينفي عن قصيدة النثر موسيقاها فإن هذه الموسيقى تختلف عن موسيقى قصيدة الشعرية. فموسيقى قصيدة النثر هي "..موسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة وهو إيقاع يتجدد كل لحظـــــة"[4] والكلمات في القصيدة النثرية بعلائقها النغمية والبصرية تعكس خلاياها الفكرية فتخلق إيقاعها الخاص الذي "لا يعتمد على أصول الإيقاع في قصيدة الوزن، وهو إيقاع متنوع يتجلى في التجاوز والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتجاور الحروف وغيرها،ومع ذلك فإن عالم الموسيقى في قصيدة النثر عالم شخصي خاص ، على نقيض لعالم الموسيقى في قصيدة الوزن فهو عالم اتفاقات وقواعد مواضعات، فشاعر الوزن من هذه الناحية منسجم يقبل بقواعد السلف ويتبناها، بينما شاعر النثر متمرد ورافض، فهو ليس تلميذابل خالق وسيد"[5].

---

(1) أدونيس: مقدمة الشعر العربي، ص112.

(2) المصدر نفسه، ص113.

(3) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص287.

(4) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص116.

(5) أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة شعر بيروتية، ع8، س4، ربيع 1960، ص80.

أدونيس وهو يفرق بين الشعر والنثر ، نجده لم يتخذ من معيارية الوزن والإيقاع والقافية فيصلا في التمييز[1]. وما ينتهي إليه هو عدم جواز التمييز بين الشعر والنثر من زاوية الوزن والقافية[2]. يدلل أدونيس على هذا الموقف بشواهد شعرية، منها ما هو تراثي ومنها ما هو حداثي فيأتي بنماذج شعرية موزونة مقفاة ، فينفي عنها شعريتها، وبالمنطق نفسه يأتي بنماذج شعرية فيقر بشعريتها على الرغم من افتقارها للوزن[3].

إن فكرة التمييز بين الشعر والنثر عند أدونيس لا تخرج في إطارها العام عما رسمه ألبيريس لخارطة التمييز بين الشعر والنثر، فألبريس رفض التمايز الشكلي بين الشعر والنثر والتمايز الشكلي عنده يكمن في دحر سلطتي الوزن والإيقاع[4]. إنها الفكرة التي استند إليها أدونيس في التمييز مشفعا إياها بأدلة وشواهد مما يجعلها تكتسي حلة أدونيسية ظهر فيها شاعرنا مبدعا سيدا. أدونيس لم يكن يرى في الوزن في حد ذاته ولذاته عنصرا شعريا، فالوزن يصير شعريا بخصوصية إستخدامه وفي سياق الشعرية اللغوية ، معنى ذلك أن الشعرية ليست في الـــــوزن بذاته ولا في اللفظـــــة أو المفردة بذاتها، وإنما هي في نحو خاص من التأليف بين الكلمات وفي نسيج العلاقات التي ينتجها هذا التأليف ، وما ينمخض عن ذلك من ناتج دلالي ومعطى جمالي.

وحينما نتتبع المسيرة النقدية لأدونيس، وبالتحديد من اليوم الذي تأسست فيه مجلة شعر حتى إلى يومنا هذا ، فإننا نجد مقولاته في المسائل الموسيقية ومسألة الوزن بوجه خاص ، فهو لم يكن ضد الوزن بتاتا،وإنما كان ضد القالبية، أي ضد تحويل الأوزان إلى قوالب جاهزة والقوالب عنده " ليست إلا جهلا بالوزن،وهي إلى جانب ذلك نقيضا له وللشعر في آن"[5]. والوزن بهذه الصورة هو حركة ونمو، وليس للوزن بما هو قاعدة وقالب ومادة أية علاقة بالشعر، هذا ما فهمناه من جولة أدونيس في أدغال

---

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص16.

(2) المصدر نفسه، ص16.

(3) للتوسع يراجع: أدونيس سياسة الشعر، ص22-25.

(4) ينظر: ألبريس: الإتجاهات الأدبية الحديثة، ص127.

(5) أدونيس: ها أنت أيها الوقت، ص173.

الوزن كظاهرة جمالية لا شكلية، وهذا الفهم لظاهرة الوزن يتعارض مع أطروحات النقاد القدامى الذين اعتبروا الوزن ركيزة الشعر، والتعريف القديم للشعر يلح على الخاصية الصوتية، فهو " الكلام المنظوم" حسب ابن طباطبة[1]، وهو " قول موزون مقفى يدل على معنى" عند قدامة بن جعفر[2] وهو "يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية" حسب ابن رشيق[3]، والأوزان عند حـــازم القرطاجني "مما يتقوم به الشعر ويعد من جملة جوهره"[4].

ومن خلال هذه التعريفات يمكننا تلخيص معادلة الشعر في –النقد العربي القديم– كما يلي:

الشعر = لغة / كلام / نثر + موسيقى

إن جوهر الشعر إذن هو الموسيقى أو ما يعبر عنه النقد الحديث بالإيقاع، ولعل أهمية الوزن عندهم تتأكد في اعتقادهم أنه أساس الطرب عند سماع الشعر. وأنه يكون خاصية إيقاعية تركيبية إذ أن الوزن مؤثر في تركيب الكلام، لأنه محدد بنظام معين لابد للغة أن ترضخ له.

وإذا كان أدونيس قد رفض فكرة الوزن في الشعر، فإن هذا الرفض يقرنه بدليل ينبعث من جوهر الشعرية " فالوزن أبعد وأكثر من أن يكون مجرد وزن– ذلك أنه جوهريا موسيقى– وإلاّ لماذا لا تتساوى جميع القصائد التي تكتب بوزن واحد، ولا يتساوى الشعراء الذين كتبوا هذه القصائد"[5].

---

(1) ابن طباطبة: عيار الشعر، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3، د.ت، ص41.

(2) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص64.

(3) ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط3، 1963، ص119.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص263.

(5) أدونيس: ها أنت أيها الوقت، ص167.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ما تقدم من نصوص لأدونيس، يوضح للعيان إبطال نواميس الوزن كمعيار للشعرية، فمواقف ناقدنا صريحة وواضحة كلها تؤكد على ضرورة إبعاد شبح القالبية عن الوزن، وعلى الرغم من كل ذلك إلاّ أننا ألفينا أحد الباحثين وهو السعيد بن زرقة، الذي يرى تذبذبا في موقف أدونيس من قضية الوزن، ويمضي الباحث معللا هذا التذبذب فيرده إلى خوف أدونيس من تهجم المحافظين عليه[1]. والواقع أني لا أرى في ذلك تذبذبا، ودليلي في ذلك النصوص المستشهد بها في ثنايا هذا المبحث، فالمغالطة التي وقع فيها الباحث -وكان من المقرر تفاديها- ناجمة أساسا عن الإدراك الجزئي لمقولات أدونيس، يضاف إلى ذلك تجريد تلك المقولات المستشهد بها من سياقاتها، ويمكن رد هذه المغالطة إلى عدم تفطن الباحث إلى العلاقة بين الوزن وشعرية النص، وهي العلاقة التي درسها أدونيس معتبرا إياها حجر الزاوية في طروحاته.

فأدونيس حينما تحدث عن الوزن لم يتحدث عنه كبنية شكلية ، وإنما تحدث عن علاقته بالجمال، بالأدبية ، بالشعرية، فغياب هذا الإدراك عن الباحث كان سببا مباشرا في القول بالتذبذب،فالوزن عند أدونيس إذن : لا يكون وزنا إلا إذا كان جمالا ورؤيا ، وإذا كان هذا هو موقف أدونيس النقدي من هذا النغم السنفوني (الوزن)، فترى ما موقفه من الإيقاع والقافية في ظل حركية النقد الاحترافي والحداثي.

### ج- الإيـــــقاع.

الإيقاع في أدق معناه هو:" الطريقة التي تتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المعطى اللغوي خصوصا منها النبرات والوقفات في المقام الأول، ثم الوحدات الصوتية والتركيبية والمعجمية التي يمكن لترددها أن يخلق شعورا بوجود إيقاع..." [2].وحينما نمضي إلى الخطاب النقدي الحداثي في صورته الاحترافية،فإننا نجد جل الأبحاث النقدية تكاد أن تجمع على ضرورة حضور هذا النغم الموسيقي داخل شرايين النص الشعري فـــ"رينة حبشي" مثلا يلتفت إلى مهمة الإيقاع في القصيدة

---

(1) السعيد بن زرقة: الحداثة الشعرية عند علي أحمد سعيد "أدونيس" بين النظرية والتطبيق، جامعة عين شمس، مصر، 1989، ص196.

(2) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 130.

فيمنحه وظيفة نقل حركة الوجود، فالإيقاع عنده هو الذي يحيي نبض الوجود كما يحيي الدم إيقاع القلب[1].

والإيقاع عند خلدون الشمعة أساس من أسس الموسيقى في الشعر[2]. والإيقاع بوصفه تناوبا زمنيا منتظما للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري (*) والمبدأ المنظم للغته عند صلاح فضل[3]. إن هذا الإلحاح على ضرورة شحن النص الشعري بظاهرة الإيقاع في خطابنا النقدي الاحترافي العربي لم يكن بدعا ولا ابتكارا جديد بل أشار إليه الشكلانيون الروس من قبل، حيث اعتبروا الوزن حالة من حالات الإيقاع وبرهانا ملموسا على وجوده بل إن اختفاء الإيقاع في الشعر هو اختفاء لخاصيته الأساسية[3]، هذا هو الموقف العام من ظاهرة الإيقاع في الخطاب النقدي الاحترافي فترى ما مفهوم أدونيس للإيقاع في علاقته بشعرية أو جمالية النص الشعري؟.

الإيقاع حسب أدونيس أشمل وأوسع من الوزن... لأن الإيقاع نبع والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع، الإيقاع يشمل الكلمات وتجاورها وتجاور الحروف وتنافرها، وعلاقة بعضها ببعض كما يحتوي على الموسيقى الخارجية وعلى الموسيقى الداخلية لذا يجعل أدونيس من الوزن " تآلفا إيقاعيا معينا وليس الإيقاع كله"[4]. إن هذه الشمولية في الإيقاع لا تجعل منه عنصرا جماليا إلا إذا اقترن (الإيقاع) بأبعاد أخرى في مقدمتها (بعد الرؤيا) وهذا ما وضحه أدونيس وكرره مرارا في أطروحاته النظرية، يقول أدونيس :"والقصيدة شكل إيقاعي واحد أو كثير ضمن بناء واحد، لكن الشكل الإيقاعي وحده لا يجعل بالضرورة من القصيدة أثرا شعريا. فلابد من توفر شيء آخر

---

(1) رينه حبشي: الشعر في معركة الوجود، ص105.

(2) خلدون الشمعة: النقد والحرية، ص42، 43.

(*) لعلّه أول من استخدم مصطلح القول الشعري في تراثنا النقدي هو حازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص374، ثم شاع شاع استخدام المصطلح في النقد الحداثي خاصة عند يمنى العيد التي عنونت إحدى كتاباتها بهذا المصطلح (في القول الشعري).

(3) (3) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص71.

(4) أدونيس: زمن الشعر، ص164.

أسميه البعد؛ أي الرؤيا التي تنقل إلينا عبر جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي ، القصائد كشكل إيقاعي لا غير، ليست شعرا بل مصنوعات شعرية"[1].

هذا العنصر الرؤياوي في الإيقاع، الذي كان عند أدونيس يمثل جوهر القصيدة، نجد المناهج الإحترافية لم تعره أي اهتمام، فسيادة أدونيس إذن تأتي من هذه الإضافات النوعية، فقد كان للشكلانيين الروس أفضلية السبق لبعض المسائل الإيقاعية، كقولهم مثلا بوجود الإيقاع في النثر كما يوجد في الشعر[2]،هذا ما ألفيناه عند أدونيس في إشارتنا إلى الفروق الجوهرية بين الشعر والنثر، لكن ما يميز أطروحات أدونيس في حديثه عن الإيقاع هو دراسته الجادة للبنية الإيقاعية في علاقتها بجمالية أو شعرية النص، وعليه فإن المشكلة هي مشكلة غياب أو حضور ما يفرزه الإيقاع من نبض جمالي، يتمثل خصيصا في تجاوز قالبية الإيقاع إلى فضاء رؤياوي.

**د- القافيـــــــة:**

هي :"...قناة موسيقية زمنية، ضابط إيقاع محدود بوحدة زمنية..." [3]. وحينما نطوف في رحاب الساحة النقدية العربية، يمن في ذلك الشعراء النقاد فإننا نجد الاختلاف قائما حول حضور أو غياب هذه الآلهة المغرورة في الشعر، فمنهم من إعتبر وجودها وجودا للقصيدة، ومنهم من رأى في حضور القافية إعاقة بل ضيقا وخناقا لروح الشعر.

نازك الملائكة وفي مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" تعلن بصراحـــة بضرورة التخلي عن هذا الترداد الصوتي (القافية)، إذ ترى بأن السعي وراء القافية هو الذي أدى بدوره إلى غياب الشعر الملحمي في تراثنا القديم [4]، ويتفق معها في هذا الموقف الشاعر الناقد "نزار قباني" الذي يقر هو الآخر بأن القافية :"...ضوء مؤشر ولو لم

---

(5) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص108.

(2) ينظر: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص74.

(3) ينظر: محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، ص108.

(4) نازك الملائكة: مقدمة ديوان نازك الملائكة (شظايا ورماد)، مج2، ص17، 18.

توجد لكان أفضل، القافية ربما كانت عاملاً من عوامل إعاقة الشعر القصيدة المتحررة من القافية مثل انفجار نووي"[1]. وعلى النقيض من ذلك يذهب محمد الماكري الذي يقر بأن القافية "تسمة صوتية لازمة للشعر ، وتتحدد بموقعها في نهاية البيت أو السطر"[2].

إن هذه النصوص تكشف عن تباين مواقف النقاد الحداثيين إزاء هذا النغم السنفوني (القافية) ، فترى ما موقف ناقدنا أدونيس من هذا النغم ؟. القافية عند أدونيس تحد من إمكانات الشاعر الإبداعية، وتقيد انفعالاته الشعورية، فالقصيدة تفقد مصداقيتها خاصة حينما تزرع قافيتها بشكل غير طبيعي فتبدو كأنها "تملأ فراغا وزنيا، لذلك يمكن حذفها دون إحداث أي تغيير أو إضعاف في معنى البيت"[3]. فالقافية هنا تتحول إلى سلطة شعرية تجبر الشاعر في أحايين كثيرة على سماع صوتها، وتبعده عن سماع صوت نفسه... فلجوء بعض الشعراء لكتابة : القصيدة الصناعة بشكل آلي أفقد الشعر سحره الفياض حيث جرده من قدوسيته، ولعل هذا ما دفع أدونيس إلى تجاوز شعر الصناعة، إلى شعر الطبيعة، ومن شعر الأقيسة إلى شعر الحرية...

إن هذا لموقف هو الذي جعل أدونيس ينعت "قصيدة الحوار الأبدي" ليوسف الخال بأنها قصيدة حداثية على الرغم من افتقارها للقافية[4] علما أن هذه القصيدة بناها يوسف الخال على النسق الخليلي،ومعنى هذا أن التجديد العروضي عند أدونيس بما فيه التخلي عن القافية يفقد معنه إن لم يرتبط برؤيا تطرحها القصيدة، لذلك ينعت تجارب نازك والسياب بأنها تجربتان تفتقدان إلى تغيير النسق[5]، فالتجديد إذن يجب أن يلمس بأصابعه الناعمة ذلك النسق المألوف ليخلق منه نسقا جديدا على مداره تتحطم الأنساق التقليدية.

إن موقف أدونيس النقدي من القافية كظاهرة موسيقية يتفق نسبيا مع مواقف الشعراء والنقاد الحداثيين في مسألة التخلي أو الحذف أو الإعاقة ، بيد أن أدونيس يتميز عنهم في ربطه بين القافية -كعنصر شكلي- وبين ما تطرحه من أفق جمالي. ويبقى

---

(1) نزار قباني في محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، ص108.

(2) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص130.

(3) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص99.

(4) أدونيس: هائت أيها الوقت، ص64.

(5) المصدر نفسه، ص73.

موقف أدونيس من الوزن والإيقاع والقافية موقفاً يفترض حضور علاقة وطيدة بين هذه الأشكال وما تطرحه من رأى . وأدونيس في كل ذلك هو ضد تحويل هذه الأشكال إلى قوالب جاهزة، إنه ضد الإلحاح النقدي الإيديولوجي على الواحد، على النموذجية الوزنية المبسطة، على عالم مؤتلف متشابه؛ لأن هذه النموذجية تحول الشعر والعالم إلى مجرد قوالب وقواعد و مسلمات وتقنيات جاهزة، وذلك إلغاء لحركية التاريخ والذات معاً. وليس هذا نقيضاً للإبداع والشعر وحسب، وإنما هو نقيض للإنسان أيضاً. وبصورة موجزة يقول :"لا يمكن للشكل الشعر أن يكتسي شعريته إذا كان مجرد بنية شكلية، بمعنى أن الشكل الشعري يفقد شعريته حالما يكون في معزل عما يطرحه النص من آفاق جمالية، ويأتي أفق الرؤياالشعرية في مقدمة هذه الآفاق جميعاً.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# الفصل الثاني

# ملامح و أصول مفهوم الرؤيا الشعرية

1- التنقيب عن أصول الرؤيا الشعرية :

1-1- التنقيب عن الاصول الفلسفية

1-2- التنقيب عن الاصول النقدية

2- الرؤيا الشعرية في كتابات الغربيين

2-1- الرؤيا الشعرية في كتابات الشعراء النقاد الغربيين

2-2- الرؤيا الشعرية في كتابات النقاد الغربيين المحترفين

3- الرؤيا الشعرية في كتابات العرب

3-1- الرؤيا الشعرية في كتابات النقاد العرب المحترفيين

3-2- الرؤيا الشعرية في كتابات الشعراء النقاد العرب.

4- تأسيس أدونيس للاستراتجية الرؤيا الشعرية:

نقد ثنا ئية شكل/ مضمون

5- ملامح و أصول مفهوم الرؤيا الشعرية عند أدونيس

5-1 الكشف

5-2 التجاوز

5-3 البنوءة و ثنائية الحلم و الجنون

5-4 الرفض و النفي

6- ملامح الكتابة الجديدة عند أودنيس: محصلة المفاهيم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## 1- التنقيب عن أصول الرؤية الشعرية:

### 1-1 - الاصول الفلسفية للرؤيا الشعرية:

قبل الاشارة الى مصطلح الرؤيا من حيث الذكر و الدلالة نشير بادئ ذي بدء الي الفرق بين (الرؤيا) و (الرؤية)، فما تعنيه الرؤيا في المعاجم العربية ما يراه الانسان في منامه وجمعها رؤى و تعني الاحلام [1]. وهي مميزة بالألف في أخرها عن كلمة رؤية التي تعني الإبصار في حالة اليقظة[2]. و جاء في معجم الوسيط مادة (رأه) :" يراه، ويرآه (على قلة) رأيا، ورؤية أبصره بحاسة البصر، ورآه اعتقده، ورآه دبره، ورأى فلانا رأيا: أصاب رئته (..) ورأى في منامه رؤيا: حلم "[3]

إن ما يميز (الرؤية) عن (الرؤيا) هو ارتباط الأولى باليقظة و الثانية بالحلم أو المنام و على الرغم من أن الرؤيا رديفة للحلم إلا أن الفيلسوف المتصوف ابن عربي وكثيرا من الفلاسفة والمتصوفين الذين تحدثوا عن الرؤيا نادرا ما استخدموا كلمة الحلم وقد يعود هذا التحاشي لسببين: الاول هو ارتباط الحلم أيضا باليقظة و الثاني هو وجود حديث للرسول "ص" يميز فيه بين الرؤيا و الحلم في قوله: (الرؤيا من الله و الحلم من الشيطان) [4]، وقد استخدم الفلاسفة مصطلحا آخر رديفا للرؤيا هو مصطلح التخيل وقد استقاه الفلاسفة العرب من أرسطو ولكن ضمن استراتيجية مغايرة حيث لم يقبل المتصوفة خطاب يختلف عن خطاب الفلاسفة (وابن سبعين كان صارما في نقده للفلاسفة على نقيض ابن عربي) ومن ثم فإنهم ألغوا مصطلح التخيل و بدله استعملوا مصطلح الخيال الذي يوليه ابن عربي مرتبة عليا[5]. وإذا كان فلاسفة التصوّف و في مقدمتهم ابن عربي قد عملوا على تحاشي كلمـــة حلم إلا أن هذا التحاشي لم يمنع الرؤيا من أن تحض بأهميـــــة كبرى في مجال الخيال ونشاطه المعرفي بصفة خاصة

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، ج3، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، مصر، د.ط، ص 1540، 1541.

(2) المرجع نفسه، ج2، ص 979.

(3) إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط(مادة رأى)، مج1، القاهرة، ط2، 1990، ص 320.

(4) حديث شريف، أخرجه البخاري، في كتاب التعبير، باب الرؤيا من الله مروى عن ابن قتادة العسقلاني، صحيح البخاري، ج12، شرح فتح الباري، دار الريان للتراث، القاهرة، ط1، ص 385.

(5) ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ج3، ص 48.

(عند ابن عربي). وفي مذهبه الصوفي بصفة عامة، ذلك أن الرؤى في منظوره الصوفي من الخيال، إذ يقول " الرؤيا للنائم خيال"[1]

و لم يقف ابن عربي عند هذا الحد، بل ذهب إلى أبعد من ذلك، حين اعتبر الدنيا كلها نوماً حيث يقول:" أمر الدنيا منام في منام، و اليقظة الصحيحة هي (...) في الدار الآخرة "[2] وبهذا يكون قد أعطى للرؤى مجالا أكبر من كونها تقع في النوم ليتسع هذا المفهوم أكثر ليشمل حياة الإنسان كلها، سواء في يقظته أو في نومه.

إن ماتقدم من نصوص تجسد لنا الفرق الجوهري بين الرؤية والرؤيا في المعاجم العربية، ثم مدلول مصطلح الرؤيا في مذهب ابن عربي وعلاقة هذا المصطلح بالخيال والمنام والدنيا و الأخرة و انعكاس هذه العلاقة على حياة الإنسان في هذا الكون.

إن هذه المقولات الصوفية تتفق جميعاً على إعطاء الأولوية لعنصر الخيال في تفعيل الرؤى وهي مقولات اشار إليها الفيلسوف اليوناني أرسطو من قبل، ففي حديثه عن عملية الإبداع يشير إلى ما يفيد أن الشاعر لا ينقل الواقع مثلما هو بل ينقله في ضوء رؤيا مغايرة له، يقصد إضفاء ما ينقصه من جمال عليه[3] وموضع الامتياز ها هنا يكمن في أفضلية السبق أولا لمصطلح الرؤيا ثم في الربط بين الإبداع ورؤياه المغايرة دون الاكتفاء بالمحاكاة الأفلاطونية التي لا تتجاوز منطق التقليد للأشياء في صورتها المرئية. و إذا ما انتقلنا إلى أطروحات الفلاسفة في العصر الحديث فإننا نجد أحاديثهم عن الشعر تتم في بعض الأحيان عن وعيهم ببعض المحددات الأساسية لمقولة الرؤيا الشعرية ويتضح ذلك في إشارات هيغل للشعر بوصفه كلية عضوية منغلقة ومحددة ومنجزة... ووحدة متأصلة، تكون الأجزاء فيها أو القضايا الثانوية مرتبطة بهذه الوحدة ضمن علاقات حرة ومحوسة – لا تقف عند وصف الواقع ذلك

---

(1) ابن عربي: فصوص الحكم، ج1، تحقيق وتعليق، أبو العلاء عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980، ص 159.

(2) ابن عربي: الفتوحات المكية، ج4، تحقيق وتقديم عثمان يحي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1975، ص 457.

(3) ينظر أرسطو: فن الشعر، ص 26.

أن مهمته: أن تجعل الواقع حيا ويكشف ما يخفي منه عن الوعي العادي"[1]، وهو جوهر ما دعا إليه دعاة الحداثة الشعرية في حديثهم عن مقولة الكشف و في إقرارهم بأن العالم يظل يوما بحاجة إلى الكشف.

والشعر في تحليل مارتن هيدجر هو رؤيا، والكلام تعبير وإبانة للإنسان في طرحه للواقع واللاواقع[2]. فهو بهذا المعنى ....، وهو بهذا الطرح لا بد أن يكون متأثراً بطبائع باقي الأقوال، ذلك أن الشعر كما العلم، كما الفلسفة غايته: أن يسمح للإنسان ... بأن يحرر إمكانياته، لكن هذا الكلام يخلو من أي إدعاء بإعلان التماثل بين العلم والفلسفة والشعر، لكنه يتضمن إرادة إلغاء الفارق بينها ... فالعلم يظل تأسيسا،وتظل الفلسفة سؤالا،و الشعر قولا. وإذا كانت كل حقيقة هي الوجود عند هيدجر فإن الشعر يقربنا من الوجود وعند هيدجر كل فن هو في جوهره ضرب من الشعر، وذلك لأن كل فن تضمن ضرورة عملية إبداعية يحاول فيها الفنان جعل الظاهر تعبيرا عن الخفي، وهنا ممكن النفاذ عند مارتن هيدجر إلى جوهر الحداثة التي هي سؤال يؤرق القرن العشرين أكثر من غيره، و السؤال كما هو شيء من الأشياء: هو سؤال عن ماهية هذا الشيء و لاينبثق السؤال عن ماهية الشيء ما إلا عندما يصبح الشيء – الذي توضع ماهيته موضع التساؤل– غامضا وملتبسا وإلا عندما تصبح العلاقة بين الإنسان وما هو موضوع التساؤل واهنة أو مزعزعة[3]... وإن كانت الحداثة عند هيدجر تتأسس في مناخ الأسئلة فإنها عند كانط تتأسس على أنقاض الانقطاع عن السائد وإرادة الانقطاع هذه لا تعني هدم كل الميتافيزيقا، فكل ما أراد هدمه هو الميتافيزيقا القطعية. والقطعيون في نظر كانط هم قوم أغراهم ما في المبادئ الرياضية من خصوبة لا تنفذ من حيث إنها لا تتصل إلا بالمجردات[4]. هذا الانقطاع عن الميتافيزيقا في تصور كانط يقابله إنقطاع عن الموروث في تصور شعراء الحداثة و الحداثة من حيث هي رؤيا فإنها تقتحم السائد، و لتعلن انقطاعها عن الثابت و لا تكون الرؤيا شعرية إلا إذا اتصفت بهذه المواصفات، هذا ما يمكن قوله عن أصول

---

(1) ينظر: محمد بن صالح: الشعراء على اليمين وعلى اليسار الشعراء، ص 34.

(2) المرجع نفسه، ص 36.

(3) المرجع نفسه ، ص 48.

(4) المرجع نفسه، ص 55.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الرؤيا في أطروحات الفلاسفة قدمائهم ومحدثيهم، فما أبدوه من إشارات يقف شاهداً للعيان عن تجلي الرؤيا مصطلحاً وماهية في بساط الفلسفات القديمة أو الحديثة من أرسطو الى ابن عربي الى هيغل وكانط ومارتن هيدجر. ولعل هذا الاهتمام المبكر بمقولة الرؤيا مرده إلى أنها أداة فعالة في الكشف عن الحقيقة في مجالات المعرفة سواء كانت فلسفية أو علمية أو شعرية فكل هذه المعارف تصدر عن الرؤيا، وإن اختلفت فيما بينها فيما تكشف عنه.

## 1-2- الأصول النقدية للرؤيا الشعرية:

الواقع أن النظر فيما خلّفه نقادنا العرب القدامى من مؤلفات نقدية و بلاغية لا يزودنا بالكثير في هذا المجال، ونستثني من ذلك عبد القاهر الجرجاني في إشارة صريحة له لمصطلح الرؤية وقد جاء ذلك في سياق حديثة عن المبدع الذي " لم يراع ما يحضر العين، ولكن ما يستحضر العقل، ولم يعن بما تنال الرؤية،بل بما تعلق الرؤية..." [1] وإذا كان النقاد العرب القدامى لم يستخدموا مصطلح الرؤية فإنهم استخدموا لفظة متعددة الدلالة و هي لفظة "الماء" و جعلوها بؤرة الادبية في الشعر ويتضح ذلك في تعليق ابن قتيبة على بيت لبيد:

ما عاتب المرء الكريم كنفسه ــــــــــــــــ،و المرء يصلحه الجليس الصالح

قال عنه: هذا و إن كان جيد المعنى و السبك فإنه قليل الماء و الرونق[2]. وقد وردت لفظة الماء عند الجاحظ في سياق حديثة عن نظرية المعاني إذ قال: " بأن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي و الطروي و البدوي،و إنما الشأن في إقامة الوزن و تتخير اللفظ و سهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك و إنما الشعر صناعة و ضرب من النسج و جنس من التصوير"[3].

---

(1) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ص 129 .

(2) ابن قتيبة: الشعر و الشعراء، تحقيق، احمد شاكر، دار المعار ف، مصر، د.ط، 1966، ص68 .

(3) الجاحظ: الحيوان، ج3، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1969، ص 131-132.

لقد احتار النقاد و الباحثون فتساءلوا عن دلالة لفظة "الماء" هل هو عنصر من عناصر الشكل أم عنصر من عناصر المعنى؟ فقادهم هذا السؤال الكبير الى المقابلة بين مصطلح الماء والشعرية وهذا ما نلمحه في كتابات عبد المالك مرتاض[1] وقريبا من مثل هذا التأصيل ما ذهب إليه د.عبد الله العشي في مقابلته بين مصطلح الرؤية الشعرية والماء مشفعا كلامه بأدلة مستوحاة من الفكر الأسطوري وما يثيره من دلالات يقول:" إن مصطلح الماء هو في اعتقادنا مصطلح يحيل على ما أسميناه الرؤية، أي ذلك النتاج الباقي من الجهد الروحي الذي يقوم به الشاعر خاصة إذا عرفنا الدلالات الأسطورية والدينية للماء، فالماء أول الموجدات، والماء رمز الحياة والخصب"[2].

وبعد أن يعلل الباحث سر هذه المقابلة بين "الماء" و"الرؤية" تعليلا يستند فيه إلى جملة من الدلالات الأسطورية للفظة الماء يصل الى القول:" في ضوء هذه الدلالات يصبح الماء مساويا للجمال،وبالتالي مصطلحا صالحا للتعبير عن ذلك الأثر السحري الذي نحسه، يهزنا في قراءتنا للشعر،ولكننا لا ندركه تمام الإدراك فنبحث عنه وراء اللغه أحيانا ووراء المعاني أحيانا أخرى ولكننا لا نعثر عليه وحين نعثر عليه نجده مستقلا عن اللغة والمعاني...."[3] وبرغم هذه الملاحظات الجادة الداعية إلى إقامة حبل التواصل بين ماضي المصطلحات النقدية وحاضرها إلا أننا لا نطمئن لمثل هذه المقابلة لما يشوبها من تكلف خلاصته ضرورة قصوى لا يجاد تقارب دلالي بين المصطلحين:

و أرى أن عدم التفطن لورود هذا المصطلح في الاسرار هو الذى أدى الى استفحال الدلالة الأسطورية لـ الماء،و اتخاذها ملجأ و مبررا لإقحام مصطلح الرؤية و الزج به في مصطلح الماء وذلك عن طريق المقابلة بينهما. صحيح أن حبل التواصل بين ماضي النقد وحاضره يقودنا – دون هوادة – في الكثير من الأحيان إلى ضرورة استحداث همزة وصل بين ماهو حديث و بين ما هو قديم، و ذلك من أجل القبض على

---

(1) ينظر: عبد المالك مرتاض نية الخطاب الشعري لقصيدة أشجان يمنية، دراسةتشريحية، ص 6.

(2) عبد الله العشي: نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، ص 409، 410.

(3) المرجع نفسه: ص410.

مختلف المرجعيات الفلسفية والفكرية لعوالم المصطلحات النقدية وأرى أن هذه المساعي النبيلة يجب أن لا تكون محفوفة أو مثقلة بشيء من التكلف.

و أحب أن أشير هنا إلى أن أقرب المصطلحات التراثية إلى الرؤيا الشعرية – في تموجها الحداثي – مصطلح التخييل الذى قال به عبد القاهر الجرجاني وبلور مفاهمية نسبيا حازم القرطاجنى في تراثنا النقدى؛ فقد قسم عبد القاهر الجرجاني المعاني إلى قسمين منها ما هو عقلي و منها ما هو تخييلي[1]، فيصف الأول بالثبات، في حين أن المعنى التخييلي " لا يمكن أن يقال إنه صدق، و أن ما أثبته ثابت، وما نفاه منفي و بأنه مفتن المذاهب كثير المسالك لا يكاد يحصر إلا تقريبا و لا يحاط به تقسيما و تبويبا"[2].

أما حازم القرطاجني فيتحدث عن التخييل حديثا مستفيضا و الشعر عنده " كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية الى ذلك، و التآمه من مقدمات مخيلة، صادقة أو كاذبة، لا يشترط فيها – بما هي شعر – غير التخييل "[3] ويشرح التخييل بقوله:" التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل او معانيه أو أسلوبه و نظامه، وتقوم في خياله صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء أخرجها من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[4]، ثم يبسط الحديث عن حسن مواقع التخييل في النفس فيرجعها إلى حسن ملائمة المعاني للأغراض المناسبة والتعجيب (*)" الذي يكون باستبداع ما يراه الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها"[5].

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 141.

(2) المرجع نفسه، 345.

(3)(4) حازم القرطاجي : منهاج البلغاء و سراج الادباء، ص 89.

(*) مصطلح التعجيب عند حازم يمكن مقابلته بمصطلح الدهشة عند الرمزيين الفرنسيين ، وهنا نلحظ كيف أن حازم قد سبق النقاد الغربيين لهذا المصطلح. ينظر: سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، مطبعة دار التأليف، عالم الكتب للنشر، القاهرة، ط1، ص 144، 145.

(5) المرجع نفسه، ص90.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لقد اهتم حازم القرطاجني بالحديث عن التخييل الشعري وذلك من خلال حديثه عن المعاني فهو يرى أن المعنى هو: "الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان" [1] وهذا يعني أن وجود المعاني يقتصر على إدراكها، فإن دخل اللفظ في أذهان المتلقين أو المستمعين أصبح له وجود دلالي بسبب إدراكه و حدد حازم ذلك على أساس المقصد التخييل الشعري حيث كانت غاية الشعر عنده تتمثل في حمل النفس على القيام بالشيئ أو تركه حسب ما يخيل له من خير أو شر فيه فالشاعر كما يرى حازم القرطاجني يقوم "بتخييل المعاني حيث يستطيع بهذا التخييل تحسين شيئ أو تقبيحه"[2] .

إن الهدف من التخييل هو دفع النفس على فعل الشئ أو تركه. والمحاكاة هي و وسيلة الشاعر إلى التخييل و هي التي تحسن الأشياء أو تقبحها. لقد جعل حازم التخييل قوام الشعر، لأن التخييل قد يكون بما عليه الشئ أو بما ليس عليه و الشعر يعتمد عليه مهما احتملت مقدماته من صدق أو كذب، لذلك يقول :" الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة وليس يعد شعراً من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من هو حيث كلام مخيل" [3]. فحازم القرطاجي يرى بأن الشعر هو تخييل والحكم عليه ليس من خلال صدقه أو صدق مقدماته بل من حيث هو كلام مخيل.

وتتصف هذه النصوص لحازم بالدقة من حيث تحديد الشعر في عنصره الشكلي، والوزن والقافة، والعنصر الإبداعي الذي يقرن الشعر بالتعجيب، والاستغراب والفرادة، وأخيرا عنصر التأثير في المتلقي، وذلك في ضوء التخييل، التخييل الذي أولاه حازم أهمية خاصة؛ لأن«...فعالية التخييل في الشعر لا تنفصل أصلا عن البنية الايقاعية التى لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب والدلالة»[4] على حد تعبير جابر عصفور.

---

(1) ينظر : سعد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، مطبعة دار التأليف، عالم الكتب للنشر، القاهرة، ط1، ص144، 145.

(2)المرجع نفسه، ص 154.

(3)المرجع نفسه، 159.

(4) ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر، دار التنوير، بيروت، ط3، 1983، ص 159.

هذا وقد حقق ابن خلدون فتوحات خارقة في رأب الصدع الطارئ بين الحلم والقصيدة في مقدمته العتيدة ،إذ رصد تأويلا موصولا بالمجاز، لكل صورة حلمية، فالألوان و الخطوط و الحركات و الملامح والحوادث تمتلك دلالات تفسر الصور بعيدا عن ظواهرها، ويكون عندها تميز الصور أدخل في موضوع الصناعة؛ لأنه مستند إلى ملكة تعتمد الدربة " صورة الكرسي تقتضي الخشب مادة لها، و لا تصير إلى الصورة الخاصة بها إلا بالصناعة"[1] الرؤيا على هذا المستوى تحليل متصل بالتصور والتخيل، وهما مادة الشعر فيرقى التجريد من المحسوس إلى المعقول، وبينهما تمتد وساطة الخيال" الأحلام كلها صور في الخيال حالة النوم، ولكن إن كانت تلك الصور منزلة من الروح العقلي المدرك، في رؤيا، و إن كانت مأخوذة من الحافظة التي كان الخيال أودعها إياها منذ اليقظة و هي أضغاث أحلام"[2] و بهذه الكيفية انصرف ابن خلدون إلى رمزية الشعر والحلم و قديمة هي الصلة المقترنة بين الشعر والحلم والتنبؤ و الإلهام، حتى لا نكاد نرى البدايات، الحلم يسهم في نقل الشاعر من رماد الواقع إلىدائرة التوقع، ينقله إلى زمن الحبيبة أو مكانها فالحلم إلغاء لشرطي الزمان والمكان طمسهما، ففي الحلم تختلط الأزمنة و تلغى المسافات ويتحقق المستحيل ويتيسر العسير، ولذلك كان أقرب الى خيال الشاعر الذي يضع أحلامه يقظا.

وما نستخلصه عموما من رحلتنا وترحالنا فىالبحث عن تجليات الرؤيا الشعرية فى بساطنا النقدي القديم هو أن مصطلح الرؤيا لم يعرف وجوده الحقيقى فى نقدنا العربى القديم الا عند عبد القاهر الجرجانيى وحازم القرطاجنى وابن خلدون. والواقع ان حازم قد تفرد عن الجرجانى وابن خلدون فى اقترابه من مدلول الرؤيا نسبيا من خلال حديثه عن التخييل الذي يصفه أدونيس بانه القوة الرؤياويه، التي تستشف ما وراء الواقع.

(1) ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ص 410.

(2) المرجع نفسه، ص 410.

## 2- الرؤيا الشعرية في كتابات الغربيين :

### 2-1- الرؤيا الشعرية في كتابات الشعراء النقاد الغربيين:

إذا ماتوقفنا عند كتابات الشعراء النقاد الغربيين في اعتناقهم لسحيل الرمزيه والسريالية فإننا نجدهم قد أثروا مصطلح الرؤيا الشعرية بدلالات غنيه تنبئ للعيان من أن الحداثة الشعرية قد بنيت فعلا على مثل هذه المدلولات التي تعج بها الرؤيا الشعرية فقد تعد دائرة الفكر الى دوائر أخرى ربطوا فيها بين الرؤيا والحلم وقد تجلى ذلك في مقولاتهم الرائدة عن مفهوم الشعر والشاعر هلدرلن haldrlen يقول عن ماهية الشعر:" الشعر كالحلم وليس حقيقه واقعة، إنه لعب ألفاظ وليس جد أفعال"(1) وهي دعوة منه الى الرؤيا الفلسفية المبنية على التساؤلات وإلى المضامين الصوفية الغنية بهواجس الكشف والاستشراف. وإن كان مالارميه يختلف عن بودلير في أن "العمل أخو الحلم"(2) فمالارميه ينفي الحلم لأنه لا يأتي بالجديد فهو عاقر ما لم يدخل عالم الألغاز من بابه الواسع. ورمبو كان يعتمد علىالحلم أو اللاوعى في بناء قصيدته وهوالشيء الذي أهله بأن يكون أبا للتيار السريالي، بل اعتبر انتاجه الشعري مقدمة من مقدمات السريالية سبب ما في متن صوره من تفكك وانخطافات سخيفة يعبر بها، وبسبب ما يحتويه شعره من انجذابات رؤياوية ويضاف احتواء بعض تراكيبه الشعرية على اضطرابات تبدو انها ناتجة عن اضطراب المرئيات في مخيلته(3). هذا وقد عمل رامبو على الربط بين الشعر ورؤيا المجهول فالشعر في تصوره ليس فنا أدبيا، بل هو رؤيا للمجهول وان فقدت الرؤيا وصولها الى المجهول فقدت كل معناها فهي رؤية على الاقل" وهكذا يكون الشاعر سارق النيران حقا(4)" " donc le poete est vraiment voleur de feu".

---

(1) مارتن هيدجر: في الفلسفة والشعر، ترجمة عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ص 80.

(2)هنري بيير: من الأدب الرمزي، ص 38.

(3) ينظر: عبد الرحمان القعود: الابهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر، والأويل، ص 113.

(4) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963، ص 176.

والشعر عند البيريس ليس زينة و تجسيما للحياة،وإنما هو كشف عن عالم مجهول[1]. و لا يتحقق مثل هذا الكشف إلا بنبذ الوصف . وهو جوهر ما تدعو إليه الحداثة الشعرية في الغرب من خلال نبذها للوصف بوصفه فعلا حافظاو في سياق آخر تجد سبندر ستيفن يلح على النفاذ – في العملية الإبداعية- إلى ما وراء الظواهر، حيث يسند للشاعر مهمة الغوص وراء الظواهر" فمهمة الشاعر الآن كما هي دائماً أن يبيّن أن وراء هذا الكابـوس من الظواهر توجد حياة إنسانية واحدة"[2] إن النفاذ وراء الظواهر هو سفر في عوالم الغيب (رؤيا الغيب)، أو كما قال ستيفن :"إن الشاعر هو الذي لديه اقصى قدرة على رؤيا الغريب الشيق وراء العادي المألوف"[3] . وهي دعوة جديدة لاحتضان المجهول و المتستر و انتشالها من الغموض المبطن للمعرفة الشعرية بوصفها أهرامات معرفية تختزل الوجود وكينونته في كف رؤيا شعرية متوقدة.

لقد كان للشاعر الناقد الأنجليزي توماس إليوت دور فعال في الحديث عن الشعر و ربطه بمقولة الرؤيا والنبوة، جاء ذلك في سياق عرضه لمجموعة من التعاريف أطلقت على الشعر في حقبات تاريخية مختلفة ومن قبل مدارس شعرية متنوعة حيث رفضها جملة وتفصيلاً، لأنها ناقصة و القصيدة عنده تملك حياتها الخاصة و أجزائها تشكل شيئا ما مختلفا عن مجموعة معلومات مرتبة بأناقة[4]، وحين يتحدث "أليوت" عن وظائف الشعر تصبح لهجته أحياناًنبوئية أو صوفية من خلال توضيحه لهدف الشاعر. والذي يتمثل في تقديم رؤيا ، ولا يمكن أن تكون رؤيا الشاعر للحياة مكتملة إذا لم تتضمن تشكلا تعبيريا يصنعه الذهن الإنساني[5]، ومن هذه الناحية فإن الشعر أداة لتجسيد فلسفة الحياة لا كنظرية بل كرؤيا، والشعر المثالي عند اليوت يمثل محاولة "لتوسيع حدود الوعي الانساني وللاخبار عن اشياء مجهولة للتعبير عما لا يعبر عنه"[6] يلمّح إليوت في مقول قوله هذا إلى عنصر النبوءة

---

(1) ينظر: البيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص 132.

(2) المرجع نفسه، ص 130.

(3) سبندر ستيفن: الحياة والشاعر، ترجمة مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، د.ت، ص 61.

(4) المرجع نفسه، ص96.

(5) ينظر: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند أليوت وأدونيس، ص81.

(6)(7) المرجع نفسه، ص82.

في الشعر، وذلك عن طريق استشفاف خبايا المجهول ورؤية مالم ير من قبل وهو جوهر ما تقوم عليه الرؤيا الشعرية، بل إن أليوت يؤكد على ان :"العنصر النبوي في الشعر هو غالبا لا واع في الشاعر نفسه، ويمكن أن يمارس الشاعر النبوءة دون أن يعرف ذلك"[1] وهنا نستشف خيوط الربط بين فكرة اللاوعي أو الحلم والنبوءة وهي كلها أفكار بإمكانها أن تعلن انتماء اليوت إلى خانة الرمزيين والسرياليين.

تلكم هي مقتطفات من مقولات الشعراء النقاد الغربيين في ملامستهم لطيوف الرؤيا الشعرية ملامسة رمزية وسريالية، تنم عن وعيهم الثاقب بأهمية الرؤيا الشعرية وما تقوم عليها من ملامح جمالية، كالكشف والنبوءة والحلم واستشفاف المجهول والمغامرة والتجاوز وما إلى ذلك من الدعائم الأخرى التي عملت على تشكيل مفهوم الرؤيا الشعرية بهذه التجليات المحتشمة وبرغم ذلك كله: فإن هذه التجليات قد استلهمت عطاءها الجمالي من دخيلاء الشعر، وقد تحولت هذه المقولات البسيطة إلى مقولات صلبة تأسست على أنقاضها الحداثة الشعرية بتجلياتها المعاصرة.

## 2-2- الرؤيا الشعرية في كتابات النقاد الغربيين المحترفين: تجليات محتشمة

إذا ما انتقلنا الى كتابات النقاد الغربيين المحترفين، وبحثنا عن تجليات مدلول الرؤيا الشعرية في هذه الكتابات، فإننا نجد الشعرية الرومانسية -خاصة الإنجليزية منذ كولردج- قد عمدت إلى إطلاق مصطلح(الرؤيا) على الاستبصار الفني الذي تقوده الملكات العليا بحيث يفضي الى الشهود ويعبر عن الولع بالغيبيات التخيلية، فقد ربطه نور ثروب فراي(NORTHROP FRYE) في النقد الحديث بفكرة النماذج البدئية والأبنية الكلية العليا في المخيلة البشرية وتعبيراتها والمقصود بالنماذج البدئية هو الأسطورة المتمثلة في أجناس الأدب الكبرى في الغرب منذ القدم[2].

وقد طرح باختين(BAKHTINE)، قضية الرؤيا الكرنفالية للعالم، من خلال موازنته بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية، ويؤكد باختين في هذا السياق على أن قراءة أعمال فرانسوا رابليه ( F.RABELIH ) تستلزم بالضرورة استحضار مصادره الشعبية التي

---

(1) ينظر: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند أليوت وأدونيس، ص83.

(2) للتوسع يراجع : نور ثروب فراي: تشريح النقد، ص189، وما بعدها.

أثرت في تصوره للعالم، وفي بنية الشكل عنده، إن نص رابليه لايمكن أن يفهم حسب رأي باختين إلا اذا نظرنا اليه تاريخيا،وتبقى المسحة الشمولية والعالمية هي أهم شيء يميز هذه الرؤيا الشعرية بوصفها رؤيا كلية، وسرعان ما اقترن مصطلح (الرؤيا) في النقد البنيوي التوليدي –خاصة عند جولدمان– بمفهوم محدد عندما اصبح (رؤية العالم) بشروطها التوليدية الدقيقة في التعبير المتبلور عن الضمير الجماعي باعتباره محصلة لعملية "التبشير" التي يقوم بها النص الأدبي بفواعله المتداخلة.اذ الفينا غولدمان يؤكد على تعدد الرؤى للعالم ضمن علاقاته بالكتابة حيث "يعرف الأثر من ناحية علاقاته بالمجتمع الذي يتصهر فيه، وهو ليس انعكاسا شفافا، بل مجموعة دلالات ممزقة رافضة"(1).وذلك بالتركيز على فهم التحليل الاجتماعي ضمن أبنية دالة أو كما عناها – جولدمان– بـــ:"بنائية التوالد" فالرؤية عند جولدمان تتجلى من خلال علاقة الأثر الأدبي بالمجتمع، فهي رؤية سوسيولوجية تنأى عن الرؤيا الكيانية بملامحها وضوابطها الأنطولوجية كما سنرى في محطات لاحقة من هذا البحث.

ومما تجدر الإشارة اليه هو أن الواقعية الاشتراكية كنظرية نقدية قد تحولت إلى أسلوب فني قادر على :"تثمين الحاضر من مواقع المستقبل وملاحظة إقامة هذا المستقبل والجديد في الواقع المحيط بنا وتصويره في شكل فني"(2)، وفي هذا السياق تتضح الأبعاد الرؤياوية عند الواقعية الاشتراكية التي مع دعوتها لإظهار الحاضر وبلورة معالمه ، تسعى إلى المستقبل و تكشف عن الآفاق العظيمة لبناء العالم الجديد وتطور هذا المفهوم في ظل الشعرية الألسنية بامتداداتها الأسلوبية ليضفي على مصطلح الرؤيا الذي يتواجد فيه عمل الباصرة في صور الحسية المشتكلة لغويا مع فعل المخيلة الحلم، دلالة تعبيرية خاصة تنزع إلى درجة محدودة من التجريد العقلي وتشير إلى ما يمكن لنا تعريفه بصفة عامة على أنه تضافر لمجموعة من التقنيات التعبيرية المتصلة ببعض المستويات اللغوية، خاصة النحوية، وطرائق الترميز الشعري المعتمدة على القناع و الأمثلة الكلية و تقتضي عملية هذا الأسلوب في الأداء الشعري عددا من اللوازم المنتظمة، مثل تحطيم أبنية الزمان والمكان خلال السرد و أسطره

---

(1) ينظر: فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985، ص113.

(2) خليـــل أبو جهجة: الحداثة الشعرية بين الإبداع والتنظـير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1996، ص192.

القناعية وتوظيف الأبنية الإيقاعية الظاهرة بشكل غنائي مع وضوح الامتداد الإيديولوجي المبطن للتجربة الشعورية إلى غير ذلك من سبل صناعة الرؤى الكلية هذا هو الخط العام الذي ارتسمت فيه مدلولات الرؤيا الشعرية وتجلياتها النظرية المحتشمة، وإن كانت ثمة ميزة تذكر في تلك الدلالات الأولية فهي تعود بالدرجة الأولى إلى مقولات الشعراء النقاد الرمزيين و السرياليين الذي أشرنا إليهم سابقـــا. و قد تجلى ذلك في إشاراتهم الصريحة لمقولة الرؤيا الشعرية، والتوكيد على أهميتها في صيدة الشعر الحداثي، وهو الأمر الذي جعلهم يقتربون كثيرا من الأقاليم الجمالة للنص الشعر.

## 3- الرؤيا الشعريـــة في كتابات العرب .

### 3-1- الرؤيا الشعرية في كتابات النقاد العرب المحترفين.

لقد تعرضت طائفة من النقاد العرب المحترفين إلى مقولة الرؤيا الشعرية تعرضا يفصح عن محدودية فهمهم لملامح هذه المقولة قياسا بتجلياتها النظرية في كتابات الشعراء النقاد العرب و الأجانب. ويأتي مفهوم -غالي شكري - لرؤيا القصيدة من خلال تركيزه على بعدها الإنساني: "فرؤيا الشاعر ليست هي المحتوى السياسي أو المضمون الإجتماعي، أو الدلالة الفكرية فهي تنحت خصائصها من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر (....) رؤيا الشاعر ليست هي أدوات الصياغة التي تشكل تجربته وفق ما يحسه من أفكاره و انفعلات، غير أن هذه الرؤيا تتضمن الاتجاه التعبيـــري، ربما كان التغيير في حد ذاته تجربة واتجاها"[1] . في هذا الرأي لغالي شكري ندرك جيدا أن مكمن التجديد في الشعر لايكمن في الشكل أو المحتوى و إنما يكمن فيما يطرحه الشك أو المحتوى من رؤيا إنسانية.

وكثيرا ما ترتبط الرؤيا الشعرية عند غالي شكري بعنصر الثورية، وهذه الثورية تقتحم السائد وتهاجم التخلف[2]. و هو الأمر الذي يكشف للعيان أن الرؤيا الشعرية هي

---

(1) غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، ص76، 77.

(2) غالي شكري: النقد والحداثة الشريدة، ص130.

النواة الأساسية في تحديد مفهوم الحداثة، و يخطو غالي شكري خطوة رائدة حينما يجعل من الرؤيا الشعرية أداة للتمييز بين شاعر واخر: "فمن أهم معالم الرؤيا الحديثة في الشعر ، هو كونها تجعل الفروق بين كل شاعر و اخر لاتمنح فرصة للجمع بينهما على مائدة واحدة"[1]. فإن كانت الرؤيا الشعرية لصفة بالشعر ، فإن الجهاز المنتج لها لا بد من أن يكون مزيدا يدرك برؤياه الثاقبة جواهر الأشياء و لألئها الخفية، وبفضل هذه الرؤيا الحديثة في الشعر، يقع الجمع بين أشياء لا علاقة بينها في الواقع المرئي، وبموجب ذلك تقع المفاضلة بين هذا الشاعر وذاك بحسب درجة إدراك ما خفي من هذا العالم بعد تحويله إلى قصيدة شعر

ولما كانت الحداثة هي نقد للتراث؛ نقد يقوم على أساس المصالحة، والمصافحة مع الخلايا الحية في التراث والنابضة بالدينامية والتحول لا الثبات، فإن خالدة سعيد قد عملت على تأسيس مفهومها للرؤيا الشعرية الحداثية على منطق التجاوز أو التخطي، فكل جديد يسبقه قديم بالضرورة، وكل إبداع هو في حقيقته تجاوز وابتكار "معركة داخل ساحة اللغة والموروث"[2]. فهي تهدف إلى خلق عالم جديد بعيد عن رثاث الماضي، والحلم بالمستقبل يعلّم الانسان كيف يحلم ؟ كيف يفكر؟ وكيف يعزف عن لغة القلب لحنا ؟ يفتح له آفاقا جديدة وخيالات أشبه بطيور النورس في اجتياحها لأفق المطلق ومن سيميائية الاسماء وأسلوبية التمييز والتفرد بين تاريخانية الوجود وانطباعية الذات، يعاني الشاعر الحداثي تفكيكا بنيويا يمزق روحه إلى شظايا ورماد، ذلك لأن التمسك بالتراث والسير على نمطه الثابت هو موت وفناء، وانتكار للذاكرة. واللغة بوصفها مخزونا معرفيا، لايمكن أن تبقى رهينة قالب شكلي ومعنى وصفي سردي يجتر اجترارا، ومهمة الشاعر هو إخراج اللغة من عقمها لتساير عصرها فتعبر عن انشغالاته وأحلامه وطموحاته.

وحاول محمد جمال باروت إعطاء مفهوم للرؤيا الشعرية ذلك من خلال حديثه عن الوظيفة التي تشغلها وهي وظيفة ذات مرجعية أدونيسية بامتياز، فإن كانت الرؤيا

---

(1) غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، ص82.

(2) خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص13.

عند أدونيس هي "قفزة خارج المفاهيم السائدة"[1] ، فهي أيضا عند جمال باروت لا تعدو أن تكون "تغييرا لنظام الأشياء وقفز خارج منطقها (...)، لأن الرؤيا هي تحويل لعلاقات الأشياء، ومن هنا كانت الرؤيا خروج عن الأشكال الفنية المألوفة (...)، إن الرؤيا هي تمرد على سلطان النموذجية الفنية الموروثة، ودخول في اشكال غير معروفة مثلما هي موقف من العالم، وشكل من اشكال الوعي الفني له"[2]

الرؤيا الشعرية عند باروت هي تمرد على النظام المألوف وكسر لأبجدياته المعروفة من أجل خلق عالم جديد أغنى من العالم الموروث، بل هي تغيير لنظام الاشياء وعلاقاتها المنطقية فتصبح بذلك عبارة عن موقف وعقلية من العالم، كل ذلك يتصهر في مدار القصيدة الرؤيا والتي "تتعامل مع العالم ككل لا كأجزاء، هنا لا يعود الموت نقيضا للحياة، بل وجه اخر له (...) لايغدو الباطن نقيضا للظاهر، بل وجهه الآخر العميق ..."[3] فالرؤيا الشعرية بهذا التصور الباروتي هي رؤيا كلية ذات طابع شمولي، بل هي حداثة فنية تجمع بين كل متناقضات الحياة، حيث تذيب الشي وضده في قالب واحد وهو الجمع بين أشياء لاعلاقة بينها في الواقع الخارجي، إنه السعي الحثيث واستحداث همزة وصل بين متناقضات هذا الوجود.

ويأتي مفهوم كمال أبي ديب للرؤيا الشعرية في سياق حديثه عن الوظيفة التي تؤديها الفجوة او مسافة التوتر يقول:"...الفجوة ليست لعبة لغوية بسيطة، بل إنها تجسيد لرؤيا عميقة للعالم، مغايرة للرؤيا المتضمنة في التعبير(...) رؤيا ترى بين الانسان والعالم تواشجا عميقا متبادلا..."[4] فالتواشج بين الإنسان والعالم يتمظهر شعريا فيما أسماه ابو ديب بالفجوة أو مسافة التوتر.

ويحاول إبراهيم رماني أن يضبط مفهوم الرؤيا الشعرية وذلك من خلال جمع شتات محدداتها وملامحها من أطروحات السابقين شعراء كانوا أم نقاداً، فالرؤيا الشعرية هي إلمام بأبعاد التجربة في أعماقها البعيدة وبعثها وجودا واقعيا، الرؤيا تجاوز الواقع دون الانسلاخ الشامل منه،وهي نوع من المعرفة الفلسفية الحديثة التي تخرج التجربة الفنية

---

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص9.

(2) محمد جمال باروت، الشعر يكتب إسمه، ص53، 54.

(3) المرجع نفسه، ص57، 58.

(4) كمال أبو ديب: في الشعرية، ص32.



جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

في حرارتها الأولى في صدقها الحقيقي (...) وهي المصير الذي يحول كل موضوعي إلى ذاتي، وكل كياني الى شعري، انها الأداة التي تنقل القصيدة من عالم 'القوة' إلى عالم 'الفعل' عبر التقمص الداخلي، والحلولية في قلب الأشياء وتجسيدها في لغة جمالية[1].

وفي سياق آخر يعمد ابراهيم رماني إلى الربط بين الرؤيا الشعرية وضابطي الكشف والمستقبلية فيقول:"تحمل الرؤيا الحديثة هاجس الكشف عن عالم بريء حلمي بعيد يتوارى في زيف الوجود ووهم الواقع، ولذلك فهي رؤيا مستقبلية تسافر دوما عبر الخيال والحلم الى ما وراء الظاهر إلى الباطن..."[2]. في هذين النصين لإبراهيم رماني نلحظ بدايات التوكيد على بعض ملامح ومحددات الرؤيا الشعرية كالكلية والتجاوز والمعرفة الحدسية والكشف والنبوة والصدق. وإذا كان ابراهيم رماني قد عدد لنا بعض محددات وسمات الرؤيا الشعرية في نقاط جوهرية فانه استلهم روحها العميق من تاملات أدونيس النظرية للكون الشعري، وهو الاستلهام الذي مكنه من تحديد وضبط مفهوم الرؤيا الشعرية ضبطا دقيقا.

وإذا ما انتقلنا إلى كتابات (صلاح فضل)، فإننا نجده، لم يعط مفهوما للرؤيا الشعرية، ولم يتحدث عن علائقها الخفية مثل الشعراء النقاد، وإنما نجده قد تحدث عن طرائق ميلادها مجسدا في حديثه ذاك ضابطين رئيسين هما: المجهول والكشف، وجاء ذلك في سياق حديثه عن التفاعل بين الأساليب التعبيرية، وبين الحياة والفكر واللغة " فالكلمات رموز لعوالم ضاربة في الخفاء، ولكن هذه النقطة العليا – الرؤيا– سرعان ما أضحت منطلقا لجيل جديد من أساليب الشعرية أخذ يتباعد بإيقاع متزايد عن القاعدة التعبيرية في تمثيل الحياة في ظاهرها وباطنها ليجوب خلالها كواكب بكر، لم يصل إليها الشعر العربي، ولم تعرفه بهذه الكثافة بنيته اللغوية من قبل"[3].

وفي هذا السياق تصبح الرؤيا الشعرية وظيفة جمالية تغتني بها لعبة التحولات الشعرية، فتعمل على استبطان ما هو خفي في قلب هذا العالم، ولا يتأتى مثل هذا

---

(1) ينظر: إبراهيم رماني: الغموض في الشعر الحديث ، ص 107.

(2) المرجع نفسه، ص 108.

(3) صلاح فضل: الأساليب الشعرية المعاصرة، ص 173.

الاستبطان إلا بتحويل لبسط ومقام العالم اللامرئي في معادلة شعرية ترى رؤى وتحلم أحلاما. ولعلنا نتفهم دلالة الحلم وارتباطاته، بالصوفية فيما ذهبت إليه اعتدال عثمان من أن :" الحلم أو الرؤيا نوع من الشطح، إذا استخدمنا المصطلح الصوفي بتجاوز العقل، والمنطق والواقع، ويقترن بالغرابة والتخيل واللامعقولية، ويتيح في مجال الإبداع الشعري نوعا من الحضور في بدنية اللغة، يطابق الحضور في بدنية العالم بلغة الصوفية، إنه صفة البكارة اللغوية، يلبيها النطق أو هو اللغة فيما وراء اللغة"[1]. وهذا بعينه ما اختاره أدونيس وعمد إليه فرأى أن السريالية هي الوجه الآخر للصوفية، ويخلط الحلم بين طبائع الأشياء، فتتبد خصائصها، إنه الشعر الذي يموه الأشياء، ويجتمع في عالم الرؤيا أو الحلم المتناقضات. حيث تتحول الجدران إلى سرير، وهذا ما يفسر عظمة النص الرؤياوي، وهي عظمة مرهونة بعظمة البهجة في تصور "عبد الإله الصائغ": " والبهجة في مقامة الأوراق الماثلة ليست بهجة حسية صماء، وإنما هي بهجة إبداعية جمالية، ذات مفردات كبرى تستفز الروح وتجلوها، بحيث يغدو الحزن (مثلا!) شيئا من البهجة حين يبقى بمستواه الحسي المعتم إلى مستوى جمالي رؤيوي مشرق"[2].

أحب أن أشير هنا إلى محاولة عبد الله الصائغ في الربط بين الحداثة الشعرية وتحليل النص هي محاولة تكاد تكون يتيمة ومتميزة، ولا نجد في واقعنا النقدي الراهن من جمع بين قضية الرؤيا الشعرية وتجلياتها النظرية، والآليات التي ترزح بها عطاءات المناهج النقدية الاحترافية، عدا هذه المحاولة التي تكشف وتربط بين عظمة الرؤيا وعظمة البهجة في أطروحات الصائغ. ويطرح عبد الإله الصائغ سؤال مؤداه: ما السبيل إلى الإبداع؟ فتأتي الإجابة حاسمة ومؤكدة على فكرة التوحد بين الإبداع والحلم وتناسله إلى أحلام جديدة، فالإبداع سؤال متصل عن كيفية جر الواقع إلى مساحة الحلم، التوقع، فإذا نال الإبداع بغيته غادر الواقع الحلم إلى حلم آخر، يتجاوز به الحلم الأول والوسائل المتبعة، في ذلك معطى الخيال الفائق الذي يجتاح

---

(1) اعتدال عثمان: إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1988، ص 76.

(2) عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999، ص 144.

العبارة، بحيث يكون الأثر الفني مسوغا للتأثير الوجداني[1]. الرؤية والرؤيا محوران مقترنان يقتسمان حياة الشاعر ويصنعان شعره، والشعر رؤيا، كما أن الرؤيا الشعر بمعنى ثان، ومثل هذا القرار في تصور الصانع معروف ومألوف منذ ألفي عام[2]. وتبقى البهجة عنصرا أساسيا في تأليف الغريب، تغريب الأليف، وتقصي الداني، وتدني القاصي في عناق أزلي بين القشرة واللب، ولن يستطيع النص إذهال المتلقي والتسلط عليه إلا بعظمة البهجة.

ويؤكد (الصانع) في حديثه عن الصورة في نص الحلم على أهمية هذا الأخير في اكتشاف القارة المفقودة في عملية الإبداع الشعري، فيصوب كثير من الآراء التي مرت وكأنها حقائق لا تقبل الجدل أو يفسر العديد من الظواهر اللصيقة بالصورة الفنية. ولا يختلف الأمر كثيرا مع النصوص الشعرية الحديثة، فثمة الحلم قائدا للنص وتابعا له، وما المجاز سوى حلم الكلمة للارتقاء بها من عتمة المألوف المستهلك إلى إشراقة الغريب المبتكر حيث منحت أسطورة الحلم خيال الشاعر أبيات فائقة لتطويع المفردة وتجديد العبارة وتخليق الصورة[3].ومن هذا المنظور نفذ عبد الإله الصانع إلى إشعار أدونيس ومحمد الغزي حيث قدم قراءة جيدة لنصوصهما الشعرية، وذلك عن طريق الربط بين أشعارهما وأسطورة الحلم لديهم[4].

وإذا كانت الشعرية لا تسوغ قياسها على الظاهرة المفردة نحو الوزن والقافية والإيقاع الداخلي والصورة والرؤيا والانفعال والموقف الفكري والعقائدي[5]. فإن مباهج الرؤيا التي تمتلك قواسم مشتركة قادرة على تمثل تلك الشحنات ليتسوغ قيامها عليها، والبهجة كما مر بنا – بهجة إبداعية صوفية – تأسر الروح وتشاكس المألوف لتصدم غريزة الجمال فينا، هكذا فهم عبد الإله الصانع عظمة البهجة وهي تنبع من عظمة الرؤيا وبموجب ذلك الفهم قدم قراءة جيدة لنص الحلم، وهي قراءة تكشف عن مدى

---

(1) عبد الإله الصانع: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، ص40.

(2) المرجع نفسه: ص 59.

(3) المرجع نفسه، ص 62.

(4) للتوسع يراجع، المرجع نفسه، ص: 62-70.

(5) كمال أبوديب، في الشعرية، ص 13.

نضج وعيه النقد الاحترافي، وكذا عن تبصره بجماليات الرؤيا وهو تبصّر يجعل من هذا الناقد المحترف فصيلة حداثية متميزة.

وما نخلص إليه هو أن الرؤيا الشعرية قد شهدت تجليا واضحا في تأملات الشعراء النقاد الغربيين المحدثين، وفي هذا التجلي نلتمس بدايات التوكيد على أهم المحددات والضوابط الأساسية في تشكيل حيثيات مفهوم الرؤيا الشعرية، هذا وقد شهد المفهوم تقوقعا وخفوتا نسبيا في أطروحات النقاد المحترفين، الذين لم يميزوا في بعض الأحيان بين مصطلحي (الرؤية والرؤيا) ونستثني من تلك الأسماء المتألقة في عوالم النقد الاحترافي عبد الإله الصائغ في تركيزه على دلالة الحلم والرؤيا ودورهما في أحداث البهجة. ويعد أدونيس الأب الحقيقي الذي يعمد في جل تنظيراته الشعرية على صياغة مفهوم قار للرؤيا الشعرية، كما سنرى في محطات لاحقة من هذا البحث.

## 3-2- الرؤيا الشعرية في كتابات الشعراء النقاد العرب الحداثيين.

لقد تغنى الشعراء النقاد العرب الحداثيين بمصطلح الرؤيا الشعرية وبأبعاده الجمالية والمعرفية، حيث أكدوا في كتاباتهم النظرية أن للشاعر رؤيا، يحياها في عالمه الآخر، ثم يعود إلى عالمنا محاولا قص رؤياه التي ليست رؤيا للحياة تندرج في الشعر، فتحيله وسيلة فعـــالة في جعل الناس أكثر شعورا ووعيا للحياة، لذلك يغدو الشاعر الكبير "من جمع رؤى عصره كلها"[1]، اما من لا يمتلك رؤيا لواقع حياته وروح عصره فليس بشاعر وإن امتازت هذه الآراء بالتعميم والنزعة المثالية، وبالصبغة الرومانطقية والرمزية فإننا نصادف آراء أكثر دقة، ترى في الشعر" رؤيية فلسفية إلى الحياة والوجود، وما تحرك منه"[2] وأنه بواسطة هذه الرؤية "تستكنه أسئلة الإنسان في موقفه من أسرار الكون وتتكشف المكونات المرصودة"[3] وتتألف عند ذلك، العملية الفكرية مع العملية الوجدانيـــة لتعطي شعرا، بشكل في عليا رؤاه أكمل المعـــــرفة ولا يتيسر شعر بهذا المستوى إلا لشاعر ذي رؤيا، تمكنه من سبر أغوار الذات من معادنها والكون من خفاياه.

---

(1) ينظر خليل أبو جهجة: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، ص 195.

(2) المرجع نفسه، ص 195.

(3) المرجع نفسه، ص 195.

ويتضح ذلك في مقولات الشعراء النقاد العرب عن الشعر والشاعر، فهذا صلاح عبد الصبور يولي أهمية خاصة للشاعر الحديث، الذي يجب أن يتميز بصفة الخلق لا التعبير، لكي تتبلور لديه رؤية بشكل أكثر اكتمال، ولكي تتم عملية الخلق يجب أن يتوفر عاملان أساسيان: العامل الموضوعي، والعامل الذاتي،حيث يقول " الشاعر إذن لا يعبر عن الحياة ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة، ولكنه لا بد أن يخلق، إذ أن وقوفه عند التعبير هو قصور في رؤيته، وإذ كانت الطبيعة هي القطب الموضوعي للفن، ولا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان، وإذا كان الفنان هو القطب الذاتي، فلا بد له من صور موضوعية، لخلق عالمه وتجسيمه، وبث الحياة فيه"[1].

هذا الرأي لصلاح عبد الصبور، يفسر لنا طبيعة الحداثة، فهي ليست التعبير بقدر ما هي محاولة للهدم والتغيير، وقد ترددت لفظة الخلق في الكثير من قواميس الشعراء المعاصرين، حتى أصبحت أداة للكشف عن عذابات الإنسان المعاصر في تمزقاته، ولعل هذا ما عبر عنه عبد الوهاب البياتي، حين يرى أن ما كتبه من قصائد هو ليس محض قصائد شعرية، وإنما هي إشارات وأصوات غامضة أحيانا، وواضحة أحيانا أخرى تقص لنا عذابات وعوالم وتجارب مريرة مر بها الإنسان القديم أو المعاصر، والشعر عند شاعرنا "البياتي" يتخذ من المغامرة اللغوية والوجودية وسيلة للوصول إلى الضفاف الروحية للإنسان، واكتشاف خرائط رحيله وسفره عبر العصور، ذلك بهدف خلق ذاكرة جديدة له بعيدا عن لعبة النظريات الجاهزة[2].

وبهذا التصور تصبح مقولة الرؤيا الشعرية عند البياتي نسيج من مقولات أخرى، حيث تتضافر في صنع هذا النسيج مقولات عدة كالكشف والخلق والمغامرة والتغيير، وهي كلها مقولات تتجه صوب الواقع الآخر، واقع الأحلام الجديدة لأن قصائد "البياتي" صلاة إلى إله مجهول، وتعاويذ سحرية يتلوها ويبعثرها في الهواء حتى لايختنق فوق مدن فاقدة الذاكرة، لأن "وظيفة الفنان أو الشاعر الحقيقية هي الكشف عن مكنونات اللاوعي والشعور في أدق الرؤى والتأملات والأفكار التي شعر بها الإنسان

---

(1) صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور(حياتي في الشعر)، ص 66.

(2) ينظر: عبد الوهاب البياتي في محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، محاورات مع الأدباء العصر، ص 21- 22.

المتجاوز المتخطي بشكل مستمر... [1]. وهذا تحدد مقولة الكشف بالتجاوز والتخطي، فالكشف عن عالم جديد يكرر يتطلب من الشاعر الحداثي أن يكون متجاوزا ومتخطيا لأشكال التقليد، حيث يمارس الشاعر الحداثي تجاوزه وتخطيه عن طريق استخدامه الجديد للغة وذلك بتفجيرها من الداخل؛ ولأن هذا التفجير يمنحها طاقة إشعاعية وإيحائية جديدة، والتجاوز هو مقولة من المقولات التي أشيعها أدونيس بحثا، كما سنرى فيما بعد.

وقد تحدث خليل حاوي عن الرؤيا الشعرية حديثا متميزا، حيث نفذ إليها من زاوية البحث في مصدر الحقيقة أو المعرفة الإنسانية من حيث هي إما داخل أو خارج، وقد لقيت هذه الثنائية جدلا فلسفيا كبيرا في أطروحات الفلاسفة المثاليين والماديين ومن أنصار القطب الأول، نذكر: كانط (KANT)، ديكارت (DESCARTES)، براكلي (BRACLAY)ومن أنصار القطب الثاني: جون لوك (JOHN LOOK)، هوبز (HOPPEZ)، فريديرك نيتشه (F.NIETSCHE)، فقد عاين خليل حاوي مصدر الحقيقة مرجعا إياه إلى الرؤيا حيث يقول: "ومازلت أعتقد أن الكشف عن الحقيقة في مجالات المعرفة، من فلسفية وعلمية وشعرية تصدر أصلا عن الرؤيا، ولقد اعترف العلماء أنفسهم أن الإحصاء وجميع المعلومات التي توفرها الملاحظة الدقيقة، تبقى مادة كثيفة لا معنى لها ما لم يتيسر للعالم خلال تأملاته الطويلة، ومضات من الرؤيا تضيء خفايا المادة، وتكشف عما تنطوي عليه من حقائق خفية"[2].

إن الحقيقة بتجلياتها الثلاثة سواء كانت فلسفية أم علمية أم شعرية، لا يمكن الوصول إليها إلا عن طريق الرؤيا، فبواسطة هذه الآلية يمكن للفيلسوف أو العالم أو الشاعر الكشف عن الحقيقة بوصفها شيئا متسترا ومختفيا في لب العالم المرئي، إنه التركيز على قطب الرؤيا وتحويله إلى وسيلة كشفية لدى الحاوي، هو دأب ينبع في الأساس من اعتراف مسبق مفاده أن الرؤيا هي التي تعمل على تحويل العالم إلى مثل هذه الحقائق، ومن ثم وجب القول مع حاوي أن الرؤيا هي مصدر هذه

---

(1) ينظر: عبد الوهاب البياتي في محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، محاورات مع الأدباء العصر، ص 23.

(2) خليل حاوي في محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، ص 47.

المعارف الثلاث. ومثل ما أشار مارتن هيجر إلى أن الشعر هو تأسيس للكينونة، بالمنطق نفسه أشار خليل حاوي إلى ما يسمى بالرؤيا الكونية "فالرؤيا التي لا تتولد عن تجربة كيانية تعانيها ذات الشاعر بكلية عناصرها معاناة للوجود على مستوى الواقع، وما فوق الواقع ودونه، لا تصدر عنها غير اسراقات تتألق في فراغ، ولئن حاولت أن تبتني عالما كان عالما مثاليا متعاليا يفتقد إلى ما في الحياة من حيوية واكتناز"[1]، فشعر الرؤيا بهذا التصور هو ذلك الشعر الذي يلتحم بالواقع وما فوق الواقع ودونه فهو شعر النفاذ الى ما هو مطلق، حيث يكوّن بهذه الكيفية لغة جديدة في صميم لغتنا وحضارة ثانية في لب حضارتنا هي تعبير أصيل عن النفسية العربية، ونفاذا إلى الجذور العميقة المتشابكة لقضاياها المصيرية من حضارة واجتماع وسياسة ودين.

وإن كانت الرؤيا الشعرية عند خليل حاوي بهذه المواصفات وبهذه الارتباطات والقرائن، فإن نزار قباني قد حاول في البدء إعطاء مفهوم عام للرؤيا الشعرية وهو مفهوم تتخلله قرائن أخرى، كالكشف والمجهول، والنبوءة والثورة، وهي كلها قرائن ترتبط بالعالم الأخر عالم الحلم :"والرؤيا ليست زئبقا، هي عبارة عن نتيجة أو محصول من الأمور العينية المشخصة وليست أبدا أفكارا مجردة، والخلاصة أنه يجب أن تتجدد القصيدة على فراش ذهني طوله ألف عام حتى تكون قصيدة والوردة حتى تصل إلينا على صورة زهرة للورد تأتي حاملة فصيلتها، وصقيع بلادها وشمسها ورائحة ترابها"[2]، فالرؤيا الشعرية عند نزار ترتبط بهاجس التجدد المستمر، فهي قصيدة لا ترتبط بزمان معين، وعدم ارتباطها بزمان معين هو ما يضمن لها خلودها الأبدي، بيد أن هذا الخلود لا يكون مطلقا إلا إذا ارتبطت بالمجهول لأن "مجهول القصيدة أجمل من معلومها (...) إنني لا أحفظ قصائدي القديمة لأنني أكره الوقوف على الأطلال، إنني رجل بلا ذاكرة شعرية ..." [3] ويستوقفنا في هذا الرأي رفض نزار قباني لمخزون الذاكرة في عملية الكتابة الشعرية، فالشاعر الرائي هو من استطاع الإبتكار من دوائر العدم الشعري، أي هو الشاعر الذي يتجاوز ذاته باستمرار، وذلك

---

(1) خليل حاوي في محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، ص52.

(2) المرجع نفسه، ص107.

(3) مفيد فوزي: نزار وأنا. أطول قصيدة اعتراف، ص 68، 69.

من أجل تخطي النموذج والاختلاف عن السائد، وهو حلم من أحلام شعراء الحداثة عموما.

لقد عبر "نزار قباني" عن فكرة ارتباط القصيدة بالمجهول بعبارة "انتظار ما لا ينتظر" فالشعر في تصوره هو :"ليس انتظار ما هو منتظر، وإنما هو انتظار ما لا ينتظر، إنه موعد مع المجيء الذي لا يجيء، والآتي الذي لا يأتي"[1]. فالشعر لا يتقيد بالإشارات الضوئية، وإنما يتقدم رويدا رويدا في خارطة المجهول والحدس والمغامرة ، ولعل هذا ما أشار إليه نزار قباني في مقول قوله :"إن الورقة سطح زئبقي، والقصيدة تتزلج عليها، ولا تعرف إلى أين يقودها هذا الانسياب، القصيدة أكبر عملية تورط في التاريخ، القصيدة تقوم على الصدام والحواس تعيش على العادة والقناعة، فالقصيدة عمل ضد الحس ، القصيدة كالحب إذا فهمنا أن الحب يأتي ليغير العلاقة المكرسة، كل شعر حاول أن يكون مخلصا للثوابت الاجتماعية هو شعر ساقط، وكل شعر حاول أن يرشو ويتزلف للمؤسسات القائمة سقط، الشعر الحقيقي قائم على الاغتصاب وعلى اختراق الجدران المنصوبة سابقا"[2]، فالحقيقة الشعرية ها هنا تنبثق من عنصر الصدمة أو الدهشة، ولا تتحقق هذه الدهشة على صعيد الكتابة الشعرية إلا بواسطة تغيير منطق العلاقات القائمة ، وتخطي العادات والأعراف البالية التي استنفذها الدهر، ولم تعد قادرة الإجابة عن أسئلة العصر.

هذا وقد أشار نزار قباني إلى أن القصيدة الحقة هي التي تفوح بعطر النبوءة ، التي هي آلية من آليات الرؤيا الشعرية، يضاف إليها التجاوز أو التخطي، حيث يمكن للشعر أن يتوجه إلى المستقبل "بالانقضاض والتجاوز، وكسر الساعات الرملية التي حبست الزمن الشعري العربي في إطارات ومربعات ودوائر تشبه نقوش القيشاني المرسومة، على حيطان حمامات دمشق، بالحرية نخرج من مرحلة القيشاني ونكتب على جدران العصر"[3].

---

(1) نزار قباني: قصيتي مع الشعر، ص78.

(2) نزار قباني: في محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، ص108.

(3) سعيد فوزي: نزار وأنا، ص175.

والشعر بهذه الكيفية يزيح اللثام على أشياء وحقائق جديدة، لأنه لا قيمة لشعر يعيد اكتشاف الأشياء المكتشفة،ومن العوامل التي تدخل في تكوين القصيدة نجد عامل الثقافة حيث أولاه نزار قباني عناية خاصة، إلى جانب عامل الحرية كشرط أساسي للشاعر الرائي، فالقصيدة صخرة صماء ملساء، والشاعر الرائي هو الذي يقوم باستضافتها عن طريق رؤياه الثقافية: "القصيدة تلد نغما، تبدأ مادة عضروفية وهذه تحتاج إلى لحم وعظام تكسوها، الكساء يأتي من الثقافة، والتجارب والراحلات"(1). فالبعد المعرفي للقصيدة يأتي من ثقافة الشاعر الرائي، وهذه الثقافة تتحول إلى أرقام ونظريات جامدة إن لم تكن نابعة من رؤيا خاصة تدرك العالم في بكارته وغناه، إنها الرؤيا الشمولية والتي من شأنها أن تعمل على تغيير أفق الحساسية الشعرية.

ونلتقي بالشاعر الناقد المغربي محمد بنيس، الشاعر المهموم والمهووس بمقولة الحداثة الشعرية والبحث الدائم والدؤوب عن الحقيقة الشعرية :"... فالقول الشعري هو حقيقة، ومكون التحليل أساسه"(2). ونلمح خلف كلمات هذا القول إشارة صريحة من بنيس إلى عنصر التخييل، وهو رديف لعنصر الرؤيا، الرؤيا الشعرية بتجلياتها الحداثية، وثمة مصطلح أخر تقوم عليه الرؤيا الشعرية في الفلسفة النقدية لبنيس، إنه مصطلح التغيير، وهو مصطلح متداول في النقد السجالي لحداثة الشعر، إذ يرى أصحاب هذا المصطلح أن الحياة في تغير وتغيير منذ عصر النهضة، ملحة باستمرار على مزيد من الانكباب والاهتمام لرصد طرائق التغيير ونتائجه، وبالتالي مواصلة الدرب نحو التغيير، على أن هذا الأخير له فهمه الخاص ومعناه في كل جيل، ويستدل محمد بنيس على هذا المصطلح بكتابين أولهما لشكري محمد عياد :"الأدب في عالم متغير"، وثانيهما لأدونيس "الثابت والمتحول" (صدمة الحداثة) ويتبع استدلاله بقوله "ويتميز استعمال الباحثين للمصطلح رغم تباين الدلالة، وغاية الاستعمال بنوع من التاريخ والتأمل بعكس ما وقفنا عليه في استعمال مصطلح (التطور)"(3). وإلى جانب مصطلح التغيير والتطور يشير محمد بنيس إلى مصطلح التجاوز، وهو دعامة ثالثة من

---

(1) نزار قباني في محي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، ص110.

(2) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3، ص99.

(3) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، مساءلة الحداثة، ج4، ص57.

دعائم الرؤيا الشعرية ، حيث ناقش بنيس مدلولات استخدام هذا المصطلح عند كل من: أدونيس وإلياس خوري وخالدة سعيد، والنتيجة التي وصل إليها "بنيس" جراء معارضته لمدلولات هذا المصطلح في كتابات أولئك هي أن :"انتقال الشعر العربي الحديث وكذلك القديم من بنية إلى أخرى لا يتضمن تطورا ولا تغييرا ولا تجاوزا ، وإنما يحقق الإبدال"(1). إن نظرية محمد بنيس واضحة وجلية في إلغاء حكم القيمة التي تضمنتها فرضيات الانتقال الأخرى، وبالتالي إلغاؤه للحقيقة والغاية، وهذا ما يرجح كفة ميزان الأفضلية إلى جديد دائم، بل إنه يتخلى عن مثل هذه الأحكام ، ويصبح الشعر العربي يمارس ويمتهن الإبدال.

ويأتي د. عبد الله حمادي في طليعة الشعراء النقاد الجزائريين، من حيث التوكيد على مقولة الرؤيا الشعرية، والقول بجدوى فاعليتها في العملية الإبداعية، وقد جاء ذلك في سياق حديثه عن الحداثة الشعرية ، فالشعر في تصور د.حمادي هو رؤيا عالمية، بل هو خوض تجربة مع العالم :"فالشعر لا يتكلم عن العالم بقدر ما يتكلم بلسان العالم، وليس من مهامه التعبير عن العالم، وتوضيحه لك، بل المنتظر منه، هو صوغ تجربة مع العالم، تعتمد صلة حميمية لمكوناته، تسبق كل فكرة عنه"(2)،فكأن وظيفة الشعر عند د. حمادي ليست هي تصوير العالم كما هو موجود، وإنما هي محاولة لخلق صورة جديدة للعالم ، بحيث إن هذه الصورة الجديدة ليست تفسيرا ولا تعبيرا عنه، حتى وإن كانت قد أقامت معه مصافحة فوتوغرافية، فالهدف إذا هو تقديم صورة مستقبلية عن عالم الغد من خلال تجربة حميمية يقيمها المبدع بينه وبين تضاريس وتجاعيد العالم، وهي تضاريس وتجاعيد اقتصادية وثقافية وحضارية، والشعر بهذه الصورة لا يعدو أن يكون انعكاسا ميكانيكيا للعالم. والمبدع في كل ذلك يحاول تحويل العالم إلى موضوع شعري ينبض بنبض المستقبل.

---

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، مساءلة الحداثة، ج4، ص74.

(2) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص06.

الشعر عند حمادي هو رؤيا، والرؤيا كما يرى أدونيس :"قفزة خارج المفهومات السائدة"[1]. وعليه يجب على الشاعر أن يخترق الحجب ويحطم كل المفاهيم والتقاليد الجاهزة :"ومن ثم كان مآل الشعرية المعاصرة هو البحث والتجريب المستمرين، من أجل خلخلة البنيات الذوقية والجماليات السائدة ؛ لأن الحداثة الإبداعية تنطوي على خلق دائم لا يعفو عليه الزمان"[2]. ولعل هذا الموقف نابع من وعي د.حمادي لمعنى الحداثة والمعاصرة، والرغبة الملحة في التجديد.فهو يتطلع إلى رؤيا شعرية تعبّر عن روح عصره، الذي لا تغيب فيه ذاتيته وتراثه "الحداثة الإبداعية ليست معادية للتراث فمن خصوصيتها تمثل التراث وليس اجتراره، وتتمثل على وجه الخصوص كل ما هو دائم الإضاءة فيه، إنها تلغي التراث لأنها تساؤل مستمر الوهج عن الواقع. لهذا الواقع، بل إن ما يميز الحداثة هو حدة الوعي بالتحول"[3].

إن الشاعر الرائي هو من استعاد أنفاس تراثه استعادة معاصرة، يشتم من خلالها ويستضاء بموجبها ماكان مضيئا في تراثنا، لأن الحداثة هي رؤيا تتيح تأسيس التراث ولا تلغيه. والشاعر الرائي من خلال تتبع آراء د.حمادي ليس مصلحا للكون ، لكنـــه "إذ يشعر بالألم لفساده، وينقل هذا الشعور للآخرين، يكون قد بذر فيهم روح التمرد، وحين يشحن النفوس بالألم والأمل، الألم لما هو كائن، والأمل لما سيكون، فإنه يكون قد أوفى بوعده، وحمل مسؤوليته"[4].

الشعر مسؤولية واحتراف لأنه "ما هو إلا انعكاس لذلك القلق الروحي الذي يعذب النفس في أشكال متنوعة"[5]. "إنه محاولة لاكتشاف الذات والتوحد معها في بنية سعيدة ومنسجمة"[6]. وهذا ما دعا إليه د.حمادي في مقول قوله:"... لذا تجدني (...) في خطة مشاعري أستنهض التمرد الرافض الكامن في ذاتي، لأتخطى حواجز الزمن،

---

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص9.

(2) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص10.

(3) المرجع نفسه، ص10.

(4) عز الدين إسماعيل: مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول، ص57.

(5) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1983، ص5.

(6) شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الأدب العربي، نظرية الخلق اللغوي، ج3، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1994، ص91.

...حر في ...فج ...ور ... مكنزا ...لك قداسة العتمة المتحثرة في فلك الموروث، والتي ...قف في ...جه ...معمر ...عة الإبداع، لأن الشعر سلاح مشحون برصاص المستقبل[1].

...ن ...نسمة لحقيقة الشعر عند عبد الله حمادي تتمثل في رفضه الدائم لما هو كائن، ...ستشرف ...ا ...ينبغي أن يكون ...كشف عن سر ...ا داخل الذات، لأن الأديب لا يكتب فكرا ...نما يكتب تجربة ...عبرة أخرى عن الإبداع الشعري عند حمادي والحداثيين عامة ...تعلق بمحتوى ...حقق معنى ...رتقاء إلى عالم الحلم والنبوة، والكشف والرؤيا.

...ن الفائدة من ...ذا ...ه ...ذكر ...نعتقد أن الشعراء النقاد العرب قد عرفوا مصطلح الرؤيا الشعرية ...وجهوا ...نتباههم إليه في كتاباتهم النظرية، وقد اقترن هذا المصطلح بمجموعة من المصطلحات أو القرائن كالكشف والتجاوز أو التخطي، والنبوة والرفض والتمرد والحلم ... إلخ، وهذه العلائق أو المحددات هي التي جعلت وظيفة الشعر لديهم تنحصر أساسا في إثارة زوبعة السؤال وتفجيره، الأمر الذي أدى إلى التحام الشعر بمعطيات الوجود الراهن والممكن، حيث يتكسر الثبات ويبزغ فجر التحول، لأن السؤال عن مضمون الثبات لا يقود إلى الجانب الخفي لهذا الكون الملغم، إنها دعوة إلى سؤال القلق الذي يتجه نحو سلم الفكر الصاعد للمشاهدة اللانهائية، لمختلف العوالم الخفية، مشاهدة الإشعاع النوراني الذي يختفي خلف ستائر الأشياء، ولا يمكن الوصول إلى تلك الستائر الخفية إلا عن طريق الرؤيا الشعرية، الرؤيا التي وجدت إقبالا وتهليلا في كتابات الشعراء النقاد العرب السالف ذكرهم، وتبقى هذه الإشارات لدعائم الرؤيا الشعرية، إشارات محتشمة بالقياس إلى تنظيرات أدونيس الشعرية لمقام الرؤيا بتجلياتها المتباينة.

---

(1) عبد الله حمادي: مقدمة ديوان قصائد عجرية ، ص5.

## 4- تأسيس أدونيس لاستراتيجية الرؤيا الشعرية:

### نقد ثنائية شكل/ مضمون.

من الخطأ القول بـ ثنائية اللفظ، المعنى أو الشكل و المضمون ثنائية أكل عليها الدهر وشرب، صحيح أنها احتلت الريادة في الدرس النقدي قديمة وحديثة، بل حصص لها المحدثون أكثر مما تستحق، ولكن من دون جدوى، ذلك لأن المنحى الذي التزمه الدرس النقدي في مقاربته لهذه الثنائية لم يتجاوز فكرة الفصل أو عدمه ولم يتطرق أحد من المحدثين (المحدثين) الى هذه المسألة في علاقتها بأزمة نقدنا الراهن في صورته الاحترافية الأكاديمية. وما وصل إليه نقدنا العربي من تأزم هو نتيجة منطقية لتلك القسمة الحادة بين الشكل والمضمون وتبعا لذلك فإني سأدلي بدلوي في هذه المسألة الخطيرة انطلاقا من التصور الذي طرحه أدونيس عن هذه الثنائية، إذ لم يعد الشعر عنده مجرد شكل ومضمون وكفى، وإنما ثمة شيء آخر يعده أدونيس من مكونات الشعر أيضا، إنه الرؤيا الشعرية فترى كيف أسس أدونيس مفهومه لهذا المكون الثالث؟

وقبل ذلك أقول موضحا لما جاء في نقدنا قديمه وحديثه، حول مشكلة (اللفظ والمعنى) أو (الشكل والمضمون)، فمن البديهي القول إن مشكلة اللفظ والمعنى قد شغلت نقدنا العربي القديم، ردحا من الزمن، قبل أن يبلور عبد القاهر الجرجاني نظريته في النظم، فقد انقسم النقاد إلى خمس فئات:

- فئة لا تركز عن المعنى لكنها لا تهتم في المقابل باللفظ وحده: وأبرز ممثل لهذه الفئة هو الجاحظ.
- فئة تقول بالترابط التام بين اللفظ والمعنى: ويمثل هذه الفئة كل من: قدامة بن جعفر، حازم القرطاجني، الآمدي، القاضي الجرجاني، ابن رشيق، عبد القاهر الجرجاني. ويعد كل من ابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني من أبرز ممثليها، إذ كانت طروحاتهم أشد عمقا وأخصب ثمرا.
- فئة تنتصر للمعنى، لكن بعض أتباعها لا يسقط اللفظ من حسابه: وأبرز ممثلي هذه الفئة: المرزوقي، ابن شرف القيرواني، ابن الأثير، العلوي اليمني. وتعد آراء ابن الأثير في مسألة الترابط بين (اللفظ والمعنى) أشد تمثيلا لهذه الفئات جميعا.
- فئة متناقضة مترددة: ويعد أبو هلال العسكري من أبرز ممثلي هذه الفئة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فنه تفصل بين (اللفظ والمعنى) فصلا لا يبين منه الترجيح لأحدهما على الآخر؛ وهذا يعني أن هذه الفقرة لابن قتيبة وابن طباطبة العلوي الذي تأثر بتقسيم ابن قتيبة (اللفظ والمعنى) [1].

وكنا أردنا أن نستخلص موقف الآمدي ضمن هذا التقسيم الذي يجمع فقاد متشابهة، فإنا لا نجد له موقفا واضحا ينتمي للفئة الثانية ولا ينتمي إليها، ينتمي إليها لأنه قال بالترابط بين قطبي الثنائية، ولا ينتمي؛ لأنه لم يتوقف عند ذلك الحد. ومادام القاسم المشترك بين الآمدي والنقاد المحترفين القدامى هو القول بالترابط،فإن هذا الاشتراك في الموقف يستوجب منا إضافة سريعة على ضفاف نقدنا العربي قديما وحديثا في مسألة القول بالانفصال بين قطبي هذه الثنائية.

لقد خصص ابن رشيق (ت 456هـ) في كتابه "العمدة" بابا مستقلا في (اللفظ والمعنى)، وانتهى إلى الارتباط الوثيق بينهما، وقد اتضح ذلك في معالجته لنظم القصيدة، التي عرض لها بإيجاز، وفي ضوء آراء غيره ممن كانوا ينظرون إلى اللفظ أو المعنى، في ضوء مذاهب عدد من الشعراء أيضا. ويتضح أنه فحص تلك الآراء والمذاهب فحصا جيدا، واستخلص منها رأيا يقوم على اعتبار أن "اللفظ جسم، روحه المعنى،وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم؛ يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والفور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح؛ وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظا، كالذي يعرض للأجسام من مرض يمرض الأرواح..." [2].

ويعد عبد القاهر الجرجاني من أكبر النقاد العرب القدامى تناولا لهذه القضية، وأدق فهما لها،ولا يكاد يختلف عن الفهم النقدي الحديث في شيء. ولقد قاده البحث في إعجاز القرآن الكريـــــــــم إلى هذا، فكان انتباهه إلى أهمية البناء والتركيب الذي لا يكون في المعنى وحده أو في اللفظ وحده، بل فيهما معا. ولما كان النظم عند عبد

---

(1) للتوسع يراجع يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس- بيروت، لبنان، ط2، 1982، ص113- 130.

(2) ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، ص124.

القاهر بناء على عنصرى اللفظ والمعنى، فقد ربط بينهما ربطا محكما. وله في الألفاظ مذهب عنده في تخيرها وتأهبه وحسن انتهاء فهو يذهب إلى فكرة مفادها: أنه مهما كانت الألفاظ مفردة من وصف فليست مقصودة لذاتها، حتى إذا كان ذلك فإن الأمر لا يعدو أن تكون شكلية التي تظهر في تأليف اللفظة مع قرينتها في التركيب الذي تحرص عليه بقدر كبير، فهو إذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا، لم يجعل الشيء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سلس، وحلو رائع، وعلم أنه ليس ينبئك عن أقوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدح العقل من زيادة، وأن رجوع الاستحسان إلى اللفظ غير شرك في المعنى فيه وكونه من أسبابه ودواعيه، فلا يكاد يعدو بعضا واحدا... [1]. ولا يكاد يتضح عند عبد القاهر ترجيح المعنى على اللفظ، أو أنه كان يحاول أن ينقل الاهتمام من جانب اللفظ إلى جانب المعنى.

فكل من ابن رشيق وعبد القاهر الجرجاني قد ألحا على قضية التآزر بين (اللفظ والمعنى) أو (الشكل والمضمون)، وقلما نجد هذا التآزر في نقدنا العربي القديم، وربما هذا ما جعل فتحي أحمد عامر يقدم حمدا وثناء على ذلك الدأب إذ " إن الارتباط الذي وقف عنده ناقد عربي كابن رشيق بين اللفظ والمعنى يعطي تصورا واضحا لمدى أحقية الفكر العربي للدراسة والبحث، كما يعطي تصورا آخر بأن هؤلاء القدامى من علماء العرب قد أضافوا إلى رصيد الإنسانية الفكري ما يشعر بتجانس الأفكار وتقارب الميول بين أبناء البشر جميعا"[2].

ونقدنا الاحترافي في صورته الحديثة نبذ هو الآخر فكرة الفصل بين قطبي الثنائية، فاللغة لم تعد وسيلة للتعبير فقط، بل هي خلق فني في ذاته وإلى مثل هذه الفكرة أشار أحد الكتاب عندما سئل: أيهما أهم اللفظ أم المعنى؟، فأجاب بسؤال آخر: أيهما أقطع من شفرتي المقص؟ ومن هذا المنظور أقر محمد مندور بأن "معرفة اللغة

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص9.

(2) فتحي أحمد عامر: من قضايا التراث العربي، دراسة نصية، نقدية وتحليلية، مقارنة في الشعر والشاعر، منشأة المعارف الاسكندرية، د.ط، 1989، ص 151.

من حيث «صرف» عن كل المعرفة، وان تكن أساسا صلبا لا يمكن التغاضي عنه، أو التسامح فيه، انما يجب أن تتعدى هذه المعرفة إلى المعرفة العاطفية، وهي إن كل مرة معضمية إلى هذه النفس... [1].

إن هذا المزج بين (اللفظ والمعنى) و(الشكل والمضمون) هو الذي جعل مصطفى ناصف يذهب إلى أن ... اللغة لها أهمية خاصة في النص الأدبي، ولكن أهمية اللغة لا ترجع إلى كونها قالبا جميلا، ذلك أنه من العسير الفصل بين الفكرة واللغة، وتصبح اللغة في هذه الحالة مجرد رداء نلبسه لبعض الأفكار لتحسينها، وإنما اللغة تأخذ شكلا معينا بحيث نجد هناك ارتباطا متينا بين الأفكار من ناحية واللغة من ناحية أخرى [2]. والنص الأدبي يقوم على العلاقة الوثيقة بين الأفكار واللغة؛ لأن اللغة هي المنتجة للأفكار [3].

ويخلص فتحي أحمد عامر - بعد طول صراع وزواج في مشكلة اللفظ والمعنى لدى النقاد العرب القدامى والمحدثين- إلى رأي يقول فيه: " ومهما يكن من تعدد النظرات حول تجويد اللفظ على حساب المعنى، أو العناية بالمعنى على حساب اللفظ، فإن أحدهما لن تكتب له الحياة بدون صاحبه [4]. إن هذه النصوص تنبذ فكرة الفصل بين قطبي ثنائية (شكل، مضمون). والواقع أن الفصل بين (الشكل والمضمون) هو عملية مقبولة في تراثنا إلى أن جاءت القصيدة الحداثية الجديدة التي رفضت هذا الفصل، ولم تعد تقبل التفكيك الميكانيكي لأجزائها باعتبار أن القصيدة تشكل دورة متكاملة ووحدة مترابطة، فلا نستطيع التحدث عن شكل القصيدة إلا ضمن المضمون أو العكس، في حين كانت الرؤية التقليدية تنظر إلى الشكل كوعاء أو إناء جاهز مستقل يفرغ فيه المحتوى أو المضمون. ولذلك قال أدونيس "شكل القصيدة الجديدة هو حضورها قبل أن يكون إيقاعا أو وزنا، هذا الحضور لا يقوم بشكل تجريدي، فليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة- في حضورها كوحدة وكل، ذلك أن النظر إلى الشكل بحد ذاته أو إلى المضمون، بحد ذاته- قتل للأثر الفني، فإذا

---

(1) محمد مندور: في الأدب والنقد، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 18.

(2) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، د.ط، د.ت، ص 158.

(3) المرجع نفسه، ص 159.

(4) فتحي أحمد عامر: من قضايا التراث، ص 154.

كان علم جمال المضمون بحد ذاته يقوض القصيدة، إذ يعريها من الشكل، فإن علم جمال الشكل بحد ذاته، يعدمها، إذ يردها إلى هيكل فارغ(...) فالشكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري"[1].

إن الرؤية النقدية لأدونيس هاهنا تنطلق من نقده لثنائية (شكل، مضمون)، فهو لا يعترف بمسألة الفصل بينهما، إذ يرى أن " ...الشعر العربي يقدم للقارئ دلالة مسبقة وثابتة، غالبا، فمعنى القصيدة سابق: إنه موجود في اللفظ، والعلاقة بين (اللفظ والمعنى)، (الشكل والمضمون) ليست جدلية بل استيعابية"[2]. أدونيس لا يتبنى هذا الفصل لأن " الشعر في نظر الفاصلين هو ما صدر عن القلب وليس هذا الفصل ساذجا فحسب، بل هو جاهل بجزئ التجربة الشعرية عن العقل أو القلب، والتقييم الصحيح إنما ينصب على التعبير وطريقته، وعلى رؤيا الشاعر ومحتملاتها"[3]، هذه القيمة التي يمنحها أدونيس لرؤيا الشاعر في عملية التقييم، لم تعد تنظر للشعر على أنه سياسة بقدر ما هو رؤيا وكشف[4]. هذا التوكيد عن رؤيا الشاعر وإعطائها الأولوية في عملية التقييم، هو من باب تصحيح الأغاليط النقدية التي فهمت ولا تزال تفهم (الشعر) بأنه تعبير أو شكل، فالمهم عند أدونيس ليس هو ما كتبه الشاعر وإنما كيف كتب، فكيفية الكتابة هي التي تخلق السؤال ولا أقول تخنقه.

إن الفصل بين الشكل والمضمون هو" فصل مصطنع فالدال والمدلول،(الشكل والمضمون)في الشعر يولدان معا.بمعنى آخر لا موضوع في الشعر، بل تعبير وطريقة تعبير لا حقائق مستقلة بذاتها، بل رؤى ووجهات نظر..."[5]. والجمال في منظور أدونيس النقدي ليس هو علم جمال الشكل ولا هو علم جمال المضمون، وإنما هو جمال ينبثق من الاتحاد بين هذين القطبين، وفي الاتحاد توليد لمكمن هذا الجمال، وتبعا لذلك فإن شكل القصيدة هو القصيدة برمتها، لغة غير منفصلة عما تقوله وإيقاع ووزن وقافية غير منفصلين عن البعد الجمالي كخصيصة يتفرد بها النص الشعري، والمضمون ليس

---

(1) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 111.

(2) أدونيس: تأسيس كتابة جديدة، مجلة مواقف، بيروت، مج 16- 18، ع 16، 1971، ص 9-10.

(3) المصدر نفسه، ص12.

(4) أدونيس: زمن الشعر، ص 288.

(5) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 109.

منفصلاً عن الكلمات التي تفصح عنه، فالقصيدة هي هذا الكل، القصيدة في التمازج والتآلف بين هذه العناصر جميعا.

هذا وقد اعتبر أدونيس مسألة الفصل بين اللفظ والمعنى مسألة سياسية وأيديولوجية لا مسألة شعرية " فالفصل بين اللفظ والمعنى نتيجة إما للقول بأفضلية اللفظ وإما للقول بأفضلية المعنى. الشعر في الحالة الأولى معرض ألفاظ، وفي الحالة الثانية معرض حكمة، وهو في الحالتين فصل خاطئ يجزىء ما لا يتجزأ: ببنية القول الشعري"[1]. يدلل أدونيس على هذا الموقف فيقرن فصاحة اللفظ بمعناه، فاللفظ لا تكتب له الفصاحة إلا باقترانه بمعناه[2] وهـو رد ضمني لما ذهب إليه ابن سنان الخفاجي (ت 466 هـ) في تفريقه بين الفصاحة والبلاغة.

يفصّل أدونيس حديثه أكثر عن مسألة الفصل بين الشكل والمضمون في كتاباته المتأخرة إذ:"المضمون' في الشعر، 'شكل' لم يصف: إحساسات، اندفاعات، صور، تخيلات، رؤى...، سديم شعوري فكري، و'الشكل' هو تنقية لهذا السديم، وتنظيم تغطية، إنه الظاهر المنظم لذلك الباطن السديمي، فوحدة 'الشكل' و'المضمون' في التعبير (الشعري) قائمة، أصليا، وليست أمرا لاحقا، أو توفيقيا"[3]، هذا المفهوم الذي يعمل على ضرورة التوحيد بين قطبي ثنائية (شكل، مضمون) هو خلاصة الخلاصة، والشعر في ضوء هذا الفهم، لا هو شكل ولا مضمون وإنما رؤيا، والرؤيا هي مادة الشعر وأي نقد لا يستوحي معالمه من حيثيات هذه المادة وما تطرحه من آفاق جمالية ومعرفية يظل قاصرا بالضرورة، ولذلك تجد أدونيس يلح على أن: " الطريقة النقدية التقليدية في فهم الشعر الجديد وتقويمه ستكون باطلة لا تجدي نفعا، فلكل إبداع جديد تقويم جديد، ولكل رؤيا جديدة فهم نقدي جديد"[4].

---

(1) أدونيس: ها أنت أيها الوقت، ص 86.

(2) المصدر نفسه، ص 87.

(3) المصدر نفسه، ص 92.

(4) أدونيس: زمن الشعر، ص 59.

إن التركيز على مقولة الرؤيا الشعرية هو الذي جعل ناقدنا أدونيس جام غضبه على الشعراء الشكليين الذين تبنوا تلك الصناعات الشكلية فقبلوها ونسجوا على منوالها أشعارهـــم " الشعر، بحسب هذه النزعة لا يكتب لكي يقدم رؤيا جديدة، أو يفتح أفقا جديدا، أو يعبر عن تجربة روحية جيدة"[1]. يضيف إلى هذا المعنى فيقول:" لقد ورث شعراء الشكلية طريقة شعرية قديمة أوصلها بعضهم إلى فراغ يمتلئ بالرنين، صحيح أنهم زادوا في حسن الشكل القديم(...) لكنهم لم يحرروه ولم يتحرروا منه"[2]، والشكلية بهذا المفهوم تؤدي إلى التكرار والرتابة. وفي هذا المنعطف لا يصبح الشعر موطن جمال، بل" حتى الجمال الذي يقول شعراء الشكلية أنهم يعنون به، في المقام الأول تخيلي وهمي، لا واقعي مرئي،وهو منفصل عن العالم لا مرتبط به، إن نموذجه غيبي لاحياتي، فالمرأة قياسا على ذلك جميلة بقدر ما تشبه هذا النموذج أو تقترب منه"[3]. أدونيس حينما رفض الشكلية رفضها؛ لأنها لا تقدم لنا عالما شعريا جديدا أو رؤى جديدة أو قيما فنية وإنسانية جديدة.

والواقع أن أدونيس في تأسيسه للكون الشعري على مقولة الرؤيا إنما يحاول على الأقل تجاوز فكرة الإنحياز لأحد قطبي الثنائية ، ذلك لأن الرؤيا الشعرية مفهوم سابق لكليهما (اللغة والفكر)، بل هما نتيجة لها وتشكيلهماينبني وفقا لمنطقها، وبدلا من أن يقول أدونيس إن الشعر كلام مـــوزون مقفى، أو التعبير الجميل أو المعنى الشريف أو صناعة ... إلخ، كما في أطروحات أسلافنا، قال إن الشعر توهج ورؤيا، والرؤيا هي التي تتحكم في التعبير والمعنى معا وفي الجوهر، أما التعبير أو المعنى فهو غرض من أغراضها لا غير.

وإن حاولت المناهج النقدية الاحترافية في طابعها الألسني اصطياد الشعرية أو الجمالية تحت عباءة الشكل في لظـــة الانحيـــاز له ، والواقع أن الانحياز للشكل أو المعنى لا يقود إلى تحديد بؤرة الشعر أي شعرية النص ورؤياه، وإن تجسد الشعر في اللغة فإن اللغة لا تقوى على تحديد الشعر بقدر ما يحدد ذاته وهكذا : فالشكل –أيا

---

(1) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 92.

(2) المصدر نفسه، ص 93.

(3) المصدر نفسه، ص95.

كان- لا يحدد الشعر بقدر ما تحدد ذاته، وهذه مشكلة ترتب عليها في النقد الأدبي إشكالية عصية عن الحل، فالنقد الاحترافي يدرس الشكل الحامل للشعر، لا الشعر المحمول، وليس هذا انقاصا في النقد وإنما نتيجة منطقية لصعوبة عملية تحديد الشعر ، إذ على أساس التحديد الواضح يوضع المنهج النقدي[1].

من هنا يمكننا تشخيص سر ذلك الجفاف والجذب الذي يخيم على أرضية النقد الأدبي، إنه الغياب الكلي لمقولة الرؤيا الشعرية بملامحها وضوابطها الجمالية والمعرفية أثناء الصياغة النقدية، فإشكالية المناهج الاحترافية تعود إلى عدم حضور هذه المقولة وأخذها بعين الاعتبار في عملية التأسيس للمنهج، فاللغة تمنحنا الشكل والعالم يمنحنا المحتوى أو المعنى (المضمون)، في حين أن الآفاق التي يرسمها كل من الشكل والمحتوى هي عملية أخرى يتكفل عنصر ثالث، إنه الرؤيا الشعرية، بوصفها قطبا ثالثا في العملية الإبداعية وهي جوهر الشعر، وقد قدم أدونيس مفهومه لهذا الجوهر في ظل جملة من الملامح والضوابط.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

(1) عبد الله العشي: نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، ص249.

## 5- ملامح وأصول الرؤيا الشعرية عند أدونيس:

### 5-1- الكشـــف:

ثمـــة فـــرق كبير بين الشعر القديم والتجربة الشعرية الحداثية، فإن كانت مهمة الشـــاعر القديـــم تكمن في التعبير عن الواقع في صورته المرئية، فإن الشاعر الحداثي تجـــاوز الـــنمط التعبـــيري، حيـــث تحول إلى شاعر مكتشف لحقيقة الوجود، وبما أن الوجـــود- فـــي رؤيا الحداثة بعامة – هو لاشيء، خارج الزمن الإنساني، فإن تجربة كشـــف الذات عن حقيقة وجودها في تجربة هذا التيار ليست شيئا أكثر من كشفها عن تجربـــتها وهـــي تحـــاول إيجاد نفسها في الزمن لتغدو تجربة الكشف -من ثم- تجربة إيجـــاد، فكشـــف الذات عن تجربتها مع العالم هو- في الآن نفسه- إيجاد لوجودها هي نفســـها في الزمن، بفاعلية الإيجاد، من حيث هي وجود منبثق عن تلك الحركة، يتحقق بتحققها وينقطع عن توقفها.

بـــيد أنّ فاعلية الكشف في التجربة الشعرية الحداثية هي فاعلية كشف وإيجاد للـــذات أولا، وللعـــالم موضـــوع تجربتها الاندماجية التجاوزية ثانيا. وبهذه الكيفية يقع الاتحـــاد والـــتوحد بيـــن الـــذات والعـــالم، فتتحول الذات إلى صورة من صور العالم المجهول، العالم اللامرئي، وهذا يعني أن الذات الشاعرة تمارس فعلها الشعري الكتابي داخـــل دائـــرة المجهول لتحول ذلك المجهول إلى معلوم جديد، يمثل بالنسبة إليها على الأقل حلقة اكتشاف جديد؛ لأن: "الكتابة الإبداعية على الشيء هي بتعبير آخر، ما خفي منه المجهول، الغامض ما لم يكشف عنه من قبل"[1].

فالكـــتابة الإبداعـــية إن لـــم تتخذ طريقها صوب المجهول ستسقط في التكرار ولا تغـــدو كشفا؛ ذلك لأن الكشف يرتبط بالخلايا الغامضة والحية في رحم هذا الكون، وفـــي ضوء هذا الأفق الكشفي تتحدد جمالية القصيدة بمدى ما تكشف عنه. إن الطبيعة الحقيقية للشعر في منظور أدونيس هي: "أن يكشف للروح، أذرع الأخطبوط الهائل من الخطايـــا السبع، الذي يطبق عليها ويوشك أن يخنقها ولكن مادامت الحياة مستمرة، فإن

---

(1) أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص73.

الأمل في الحياة باق مع الحياة"[1]، الكشف الأدونيسي بهذه الصورة حركة دينامية اتجاه المجهول للمعلوم، بل إن الطاقة الكشفية في القصيدة هي طاقة تعمل على تمزيق ستائر الوضوح لتزج فيما بعد في خرائط العمق والغموض والقصيدة التي لا تتوفر على هذه الطاقة والكشفية تبطل من أن تكون شعرا.

لقد انطلق أدونيس في مختلف تحليلاته النظرية لواقع الشعرية العربية من هذه الطاقة الكشفية، ويتضح ذلك من خلال تقويمه للمعرفة في الثقافة العربية الإسلامية " والمعرفة هنا ليست إذن 'علمية' أو 'اكتشافا'،وإنما هي 'وحي' أو 'تذكر' وليست بالأحرى تساؤلا 'حول الله' بل هي تمجيد له، ولعل في هذا النص ما يضيء الحدس اللغوي الإسلامي العربي..."[2]. ويمثل هذا الرأي الأدونيسي نقدا لادعا لمفهوم الحقيقة عند الإسلاميين،فإن كانت الحقيقة عند الحداثيين هي حقيقة مطلقة لا ثابتة، حقيقة متغيرة فإن الحقيقة في النص القرآني وفي تصور الإسلاميين وإن كانت مطلقة فإن النص القرآني يظل حقيقة ثابتة معلومة لا متغيرة، وإن تغيرت دلالات ملفوظات النص القرآني من زمن لآخر، فمفهوم الحقيقة القرآنية،وذلك من منظور النقاد الذين أولوا المقولات الأدونيسية تأويلا مغايرا،وفي بعض الأحيان تأويلا مجانبا للصواب.

وفي سياق آخر نجد أدونيس قد أزاح الستار عن قصيدة "الكوليرا" للشاعرة العراقية "نازك الملائكة"،حيث نفى عنها تلك الطاقة الكشفية الرؤياوية[3]، وفي الوقت نفسه يعجب بشعرية "أندريه فلتر"(ANDRE FILTER) بالمدارات التي تتموضع فيها هذه الشعرية، حيث ترى "في هذا المدار (..) العالم كله مسافرا سفر استقصاء وكشف ومعرفة وحوار"[4]، إن الطاقة الكشفية -إذن- هي التي تجعل القصيدة تولد ولادة مغايرة لا من وردة ولا من صليب، ولا من نسيلن كبير، فالطاقة الكشفية هي التي تجعل القصيدة تقيم في كل الجغرافيات ماديا وروحيا، إنها باختصار استبعاد كل موانع تحقق الوجود،هذا هو مفهوم أدونيس للكشف في ارتباطه بالمجهول ورؤية ما لا يرى، وفي

---

(1) أدونيس: ها أنت أيها الوقت، ص 126، 127.

(2) أدونيس: سياسة الشعر، ص 81.

(3) ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص294، 295.

(4) أندريه فيلتر: لأجل أية شمس ياستيفان، قصائد مختارة، ترجمة خالد النجر، تقديم أدونيس، تونس، سلسلة نجوم، تونس، د.ط، 1991، ص05.

اغتباطه بالغامض والمضمر من الأشياء،فهو طاقة إيمائية تجعل النص الشعري في حركة تمايز دائم بالعالم أو الوجود والإنسان ومستقبله الواعد.

إن الشعر الجديد عند أدونيس شعر يتخلى فيه الشاعر الحداثي عن الجزئية، ولا يمكن للشعر الكشفي أن يكون عظيما إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم ولا يجوز لهذه الرؤيا أن تكون منطقية، أو أن تكشف عن رغبة مباشرة في الإصلاح أو أن تكون عرضا لأيديولوجية ما، فشعر الوقائع الصغيرة وكذا شعر الوصف نقيض للشعر بمعناه الجديد ذلك؛ لأنه لا يقوم على كلية التجربة الإنسانية، فالأثر الشعري الذي لا يكون بالنسبة للشاعر وللقارئ إلاّ شكلا من أشكال المديح أو الهجاء، هو في الحقيقة كما يقول "مالرو" ضد الشعر، ويعتقد أدونيس أن معجزة الشعر هي على وجه الدقة لا تكمن في انعكاس هذه المعطيات فحسب، بل إن يتجاوزها، لأن الأثر الشعري ليس انعكاسا بل فتح ، وليس الشعر رسما بل خلق، يضاف إلى ذلك أن الشعر الكشف في تصور أدونيس ، يتخلى عن الرؤية الأفقية، فلا نبحث في القصيدة الجديدة عن الصورة أو الفكرة بحد ذاتها ، بل عن الكون الشعري فيها، وعن صلتها بالإنسان ووضعه"(1).

إن القصيدة الكشفية يسقط من عداها فكرة الانعكاس ليحل محلها فكرة الخلق والإبداع وهنا تلعب الذات دورا كبيرا في كتابة القصيدة الكشفية، فالشاعر الذي لا يضيف من ذاته للواقع شيئا يبطل أن يكون ما كتبه شعرا، بل إن القصيدة الكشفية بطاقاتها الايحائية الخلاقة تتخلى عن الموضوعات الجزئية وفكرة الأغراض القديمة والوقائع الصغيرة والوصف والحدث، قصيدة الحداثة، لقد جاءت لتؤسس لنفسها مناخا كشفيا جديدا يتخطى عن تلك المعمارية العتيقة التي ينبني عليها منطق الشعر التقليدي، وما الشعر الكشفي سوى كشف عن حياتنا المعاصرة في عشيتها وخللها، إنه كشف عن التشققات في الكينونة المعاصرة.

لذا ألح أدونيس على كراهية المنطق الخطابي في الشعر القديم؛ لأن هذه الكراهية خاصة من خاصيات الشعر الجديد، فحب النطق هو من مميزات سكان عالم منظم، مميزات إنسان يحيى في إنسانية مؤقتة لها عوامل يقينها، حتى إذا صادفت

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص11، 12.

أمامهـــا أسرارا أو مخاوف سرعان ما تألفها وتصيرها أنيسة أليفة، إلا أن الإنسان الذي يحـــيا فـــي عـــالم غير يقيني يتجنب النطق ولا يخضع لتعبير يغير الأوزان التقليدية، فحيث لا تكون أوزان في رأي من يشيرونها ، لا يكون شعر[1].

إن فكـــرة الانزياح إلى الأوزان التقليدية ماهي في النهاية إلا انحياز إلى سلطة المنطق والعقل، إنه يحسب نفسه مغامرا إزاء مصادفات خطيرة تتطلب جرأة، أكثر مما تتطلـــب احتراســـا، بيد أن الشعر الكشفي الجديد يتخطى العالم المغلق المنظم، يتجاوز الأسس التي يقوم عليها واقعنا، ويتطلع نحو عالم مجهول لم يعرف بعد، والشعر بهذه الكيفـــية هو "استبطان للعالم وجهد للقبض عليه دون حل أو جزم أو تحديد وخارج كل نســـق أو نظـــام عقلانـــي منطقـــي، الشاعر يترصد العالم كله وينبئ بتحولاته ، هذه التحولات، ومن هنا إما أن يكون الشعر كليا وإما أنه لن يكون"[2].

فالشاعر الحداثي يطارد العالم بهدف القبض عليـــه جراء تحويله إلى قصيدة شـــعر، ولكن العالم دوما يتقدم هاربا من قيد الكتابة مثلما تتقدم القصيدة الشعرية هاربة مـــن قيد النقد، فكأن لعبة الشعر الكشفي هي لعبة أخرى تتطلب لعبة كشف نقدي جديد محكـــوم عليه سلفا بالاستمرارية والذوبان اللامنتهي في روح القصيدة الكشفية بوصفها انفـــتاحا مستمرا وكشفا متواصلا، فلا مجال إذن لمحاكاة الطبيعة في القصيدة الكشفية، فهذه المحاكاة هي إبداع انخرط في رؤية تظل مهما كملت دون الأشياء وتحتها، لأن الكمـــال عـــند أدونيس مثله مثل مصدر الحقيقة عند الفلاسفة المثاليين في تأكيدهم على قطب الخارج. والثابت لا المتحول أن أدونيس يعتد بالخارج من حيث كونه مصدرا من مصادر المعرفة، وهي عنده أشبه ما يكون بالمعرفة الصوفية:

يقول: قلت لكم.
لأنني أبحر في عيني.
قلت لكم رأيت كل شيء.
في الخطوة الأولى من المسافة[3].

---

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص19.
(2) المصدر نفسه، ص175.
(3) أدونيس: الأعمال الكاملة، مج1، ص309.

فهو في حالة الإنجاز عبر رحلته في الخارج تتجلى له المعارف، أما المتصوف فإن كشوفاته تتحقق عبر ذاته في المطلق. ولكن من خلال التأمل الباطني الذي يجمع بينهما. ويرى جبرا ابراهيم جبرا أن هذا التوجه عند الشعراء الحداثيين العرب يعود إلى تأكيد الحداثة الأوروبية على الذات. وهي حداثة تفهم الأصالة أنها من الذات لا من أماكن قد ترد إلى أصول تاريخية واجتماعية... (1)

إن هذه النظرة الجديدة للذات الإنسانية في علاقتها بالطبيعة تخرج من قدر الطبيعة، فيما يرى أدونيس لتدخل في إرادة إنسان، وهي ترى ضرورة "الإيمان بأن الإنسان قادر على تغيير نفسه والعالم معا، قادر على صنع التاريخ"(2). وهو ما أكده شعرا في قوله:

قادر أن أصير وجهي بحيرة للبجع،

أو أجعل أهدابي غابات،

وأصابعي ربيعا وأعراسا، قادر أن،

أبعث أليعازر في كل خطوة أخطوها،

لكن الفرح غائب ولم تحن ساعة الظهور(3).

والواقع أن هذه الجمل الشعرية قد عظمت قدر الإنسان، وجعلته قادرا على البعث والخلق، فهو يمتلك معجزة المسيح –عليه السلام– حين بعث أليعازر، وهي نبرة إلحادية تكشف عن فاعلية دور الإنسان من خلال إعطاء تفسير لنظريتي وحدة الوجود والفيض الراهبة على ألسنة العلاقة بين الإله والإنسان بغاية إبراز الإنسان كعنصر فعال، ليس فقط في العالم المادي ، وإنما أيضا في العالم الآخر، الإلهي، بل إن أدونيس يرى أن الإنسان هو محور الكون، حيث – يرفعه من منظور إلحادي خالص– فيجعله مقياس الأشياء بدلا من الله، يقول "الإنسان هو لا الله، مقياس الأشياء

---

(1) ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص69.

(2) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص283.

(3) أدونيس: الأعمال الكاملة، مج1، ص586.

ومـــا الطبيعة إلا مجال لفعله ومرآة لتجاربه"[1]، ويرى عدنان حسين قاسم أن أدونيس بهذه النظرة الإلحادية قد أسند للإنسان قدرات تجعله يتفوق على الذات الإلهية (تنزه الله عن ذلك)، فيغدو مقدسا للأشياء، ثم تتمزق الفواصل بينه وبين الله عز وجل في إطار تفسير الحـــادي لـــنظرية وحدة الوجود ولهذا التصور أسست هذه النظرية بيانها على المـــوازاة بيـــن الكون الأكبر والكون الأصغر، كما نادى بها محي الدين بن عربي [2] ولكـــن لا يجـــب أن نخلط بين فكرة الخلق الإلهي والخلق الإنساني ، فالأول هو خلق للإنسان وسائر الموجودات،في حين أن الثاني هو خلق لفعل شعري إبداعي يجب على الـــذات الشاعرة أن تنتبه فيه عن الأشياء في صورتها المرئية، وهو الشيء الذي يجعل الذات تمارس فعلها الكشفي بهدف الوصول إلى جوهر دخيلاء الأشياء.

إن اســـتغراق الشـــاعر فـــي عالمـــه الداخلي عالم اللاوعي يجعله منفصلا عن المحســـوس،لكن هذا الاستغراق يتيح له أن يعيش حالة يستقبل فيها الأشياء فينكشف له الغيب "فيتلقى المعرفة كأنما يتجسد له الغيب في شخص ينقل المعرفة"[3] ويترتب على انفـــلات الـــرؤيا الشعرية من قوانين المنطق والعقل تحطيم قوانين الزمان والمكان ، حيـــث يتجلى للرائي "أشياء الغيب خارج الترتيب أو التسلسل الزماني، وخارج المكان المحـــدود واســـتداده"[4] والواقع أن أدونيس في حديثه عن الشعر الكشفي بوصفه دفعا حداثـــيا تأثـــر فـــي ذلك بما تأثر به الحداثيون الغربيون ولا سيما الرمزيين والسرياليين وكلهم أفادوا من علماء النفس الذين يقسمون الحداثة بالمنحى الجديد القائم على التداعي المـــتدفق من اللاوعي،وكل أدب عقلاني منسق، منطقي، إنما هو أدب النمط القديم، أما الحداثة فهي باختصار ذلك اللاوعي،وقد تجسّد الشعر"[5].

ويـــبدو أدونيس في حديثه عن الكشف أو الخلق متأثرا بأفكار الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشة الذي يذهب إلى أن "إرادة الفن (...) هي أكثر عمقا وأكثر ميتافيزيقة

---

(1) أدونيس: مقدمته للشعر العربي، ص142.

(2) ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص74.

(3) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص166.

(4) المصدر نفسه، ص167.

(5) حنا عبود: مقاربة الحداثة، مجلة الناقد ، ع8 ، فبراير، 1989، ص30، ثم ينظر عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص77.

مـــن إرادة الحقيقة والوجود، والغرض من الفن هو خلق كمال الحياة وامتلاؤها وتمجيد وتأكيد الوجود"[1].

ويـــتجلى ذلك في شوق أدونيس إلى معرفة ذلك العالم الميتافيزيقي، عالم ما بعد الموت، فيتساءل في وجه متلهف للكشف يقول في نشيد الغربة.

فينيق، إذ يحضنك الليبب، أي قلم تمسكه؟
والزغب الضائع كيف تهتدي لمثله؟
وحينما يغمرك الرماد، أي عالم تحسه؟
وما هو الثوب الذي تريده- اللون الذي تحبه؟
وما تعاني حينما تهمد لكل خلجه؟
والسحر الذي امتلكت شمسه الأمير
فنيق ما يكون؟
وما تكون الكلمة الأخيرة- الإشارة الأخيرة ؟[2]

وإذا مـــا ألقيـــنا نظـــرة عابرة على مختلف التأملات النظرية الأدونيسية ، فإننا نجدهـــا تعج بضرورة التوكيد على مثل هذه الطاقة الكشفية، فالشاعر "ليس شاعرا إلا بشـــرط أولـــي يراه ما لا يراه غيره، أي يكتشف ويستبق..."[3] وهي دعوة إلى وضع معـــنى الظواهـــر مـــن جديد موضع البحث والتساؤل؛ لأن الشعر الحداثي يصدر عن حساســـية ميتافيزيائـــية ، تحـــس الأشياء إحساسا كشفيا وفي هذا السياق تلتحم الذات بموضـــوعها فـــي الإبداع الشعري لأن "مسألة الإبداع الشعري ليست جوهريا ، مسألة ذاتية أو موضوعية، وإنما هي مسألة رؤيا وكشف، إذ ليس في الإبداع الشعري انفصال بيـــن الذات والموضوع، على غرار ما تراه في الفلسفة والعلم، وإنما هناك وحدة بدئية بينهما، نابعة من الوحدة ، بدئيا ، في الشعر، بين الكلمة والشيء، اللغة والعالـــم، ومن لا ذات له لا موضوع له، ومن لا ذات له، لا تاريخ له"[4].

---

(1) فريدريك نيتشة: الموت في الفكر الغربي، ص 215.
(2) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص157.
(3) أدونيس: زمن الشعر، ص284.
(4) المصدر نفسه: ص288. ولمزيد من التوسع حول قضية الوحدة بين اللغة والعالم والإنسان، يراجع أدونيس ، سياسة الشعر، ص21.

فكـــأن أصل الوحدة بين الذات والموضوع من أصل الوحدة بين الكلمة والشيء أو اللغـــة والعـــالم. فالعـــالم يمنحنا الأشياء أو الأفكار في حين أن اللغة تمنحنا الكلمة أو الشـــكل، ولا يمكن للكلمة أو الشيء أن تكون إبداعية إلا من خلال الذات، ولا يمكن للموضـــوع أن يكون متجددا وإبداعا، إلا من خلال ذات مبدعة، تعكس ثورتها الكشفية عليه، فتحوله إلى سحر مصفى، ونتيجة لهذا الفهم عمد أدونيس وشعراء الحداثة عموما إلـــى الـــربط بين هذه الثنائيات، وهو ربط فلسفي ينبعث من أحاديث "مارتن هيدجر"، في ترسيخه للوحدة بين الفلسفة والشعر أو الشعر والكينونة.

لقـــد أولـــى شعراء الحداثة أهمية خاصة للبعد الميتافيزيقي في الشعر، وذلك من خلال حديثهم عن علاقة الشعر بالفلسفة،ولا سيما أدونيس إذ يقول :"فالشعر بمعنى آخر فلسفة مـــن حيث إنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر من الأشـــياء، أي الجانب الميتافيزيقي كما يعبر فلسفيا"[1]. هذا الجانب الآخر من العالم أوالوجـــه الآخـــر من الأشياء الذي يحاول اكتشافه ومعرفته هو الجانب الميتافيزيقي في الشعر، أو هو الجانب الذي ربط الشعر بالميتافيزيقا ربطا رومنسيا كشفيا.

إن هـــذا الفهم الأدونيسي لرؤيا القصيدة هو تحليل للأفق الذي يمكّن الحداثة من أن تجعـــل القصـــيدة قفزة خارج المفاهيم السائدة، وتبعا لذلك نجد أن القضية الأساسية للحداثـــة تكمن في "الأفق الكشفي- المعرفي الذي تؤسس له هذه الكتابة، داخل التاريخ العربي من جهة وخارجه- وفي تاريخ الإنسان المعاصر من جهة ثانية"[2]. إنه تأسيس لكـــلام شـــعري يعطي فيه الشاعر الأولوية لعوالم الذات في عملية إدراك الموجودات، فتـــتحول الكـــتابة الشعرية إلى مولود جديد يخرج من رحم اللسان، إنه الكلام الشعري المصـــفى، الـــذي يشـــوش الكلام السائد ويزلزل سلطته الأيديولوجية؛ لأنه كشف دائم واحـــتراق للثقافة السائدة. من هنا يتجاوز وحدة الكلام الزائد، الموروث؛ أي أنه يلغي وحـــدة الســـطح وذلـــك بهـــدف إرساء وحدة العمق والتنوع والاختلاف والتمايز، هذه الصـــورة المتعددة تجعل "الشعر خلقا، يكشف عن الأشياء الخفية أو المنتظرة أو الغائبة مـــن وجودنا أو من مصيرنا على السواء"[3]، فالشعر الميتافيزيقي بهذا الفهم الأدونيسي

---

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص174.

(2) أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص101.

(3) أدونيس: سياسة الشعر، ص27.

يتجاوز السطح الخارجي للكون والأشياء نحو الحقيقة الكامنة في الأعماق، إنه وسيلة للمعرفة ، بل لأرض أنواع المعرفة، فهو الوسيلة الوحيدة لفتح ثغرة تجاه المطلق.

وإذا كانت فكرة البحث عن المجهول أو اللامرئي هي إحدى وظائف الشعر الكشفي الميتافيزيقي أو إحدى تطلعاته، فإن هذه الوظيفة تواجهنا في الصوفية بوصفها خاصية من خصائصها لأن البحث عن ما وراء المحسوس هو من أخص خصائص التصوف، ثم انتقلت هذه الخاصية إلى الأدب الصوفي نفسه فصار البحث عن الحقيقة والنفاذ إلى صميم الأشياء وكشف ما وراء الطبيعة إحدى سمات الأدب الصوفي، وفي هذا السياق يشير عبد الرحمان محمد القعود إلى الخلط بين البعدين الميتافيزي والصوفي في بعض أذهان شعراء الحداثة العربية وفي ممارستهم الإبداعية، وفي تقديره هذا الاختلاط لا يأتي ولا يتجسد بقدر ما يتضح هذا الجمع بينهما[1]. والحق إن مسألة الالتفات إلى الجانب الخفي أو الغائب في مصيرنا ووجودنا هي مسألة ترد جذورها الأولى إلى مقولات الفلسفة الظواهرية[2].

وإذا كان أدونيس قد نهل من منابع الفلسفة الظواهرية في تحديده لمعالم مقولته في الكشف، والكشف يرتبط بالفلسفة، فكل منهما لا يكتفي لما يدرك إدراكا عاميا ساذجا، وإنما يذهب بعيدا في الأعماق يقول أدونيس "الشعر بمعنى آخر فلسفة من حيث أنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر من الأشياء أي الجانب الميتافيزيقي كما يعبر فلسفيا، كل الشعر عظيم، لا يمكن من هذه الزاوية، لهذا المعنى إلا أن يكون ميتافيزيقيا "[3]، وأكثر من ذلك هو أن "الشعر يكشف ولا يصور، يوحي ولا يعلم"[4].

إن مقولة الكشف عند أدونيس ترمي إلى تجاوز أي علاقة بين المبدع والطبيعة، فالإبداع عند أدونيس ينبثق من تحطيم هذه العلاقة، فهو إذن محاولة لخلق صلة بين

---

(1) عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص37.

(2) حول منهج الظواهري يراجع ما كتبه أنطوان.ج. خوري "حول مقومات المنهج الفينومينولوجي" مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، ع8- 9، 1981، ص29.

(3) أدونيس: زمن الشعر، ص174.

(4) المصدر نفسه، ص111، 112.

الإنسان والطبيعة، يغذيها ما يعرف عند أدونيس بالعدمية،وهذا هو المنحى الذي التزمه في جل إبداعاته الشعرية خاصة "مفرد بصيغة الجمع"، وما يفسر ذلك هو انتهاك حرمة الفعـــل، وهذا ما يتضح في مقارنة أدونيس بين الفعل الشعري والفعل الطبيعي ، يقول "مـــا الشـــعر فـــي الأصـــل ؟ إنه 'فعل' أو 'عمل' فهو ما يعمله الإنسان إزاء ما تعمله الطبـــيعة، إنـــه طبيعة ثانية، وهو إذن صناعة. ثقافة إنه الحرية والإبداع في الإنسان، مقـــابل الضـــرورة والحتمـــية في الطبيعة ، وإذا كانت الطبيعة هي الشيء كما يتجلى في الضرورة، فإن الشعر هو الشيء كما يتجلى في الحرية"[1].

ويـــتعرض عـــبد الله العشي إلى هذه المسألة بالذات حيث يختصرها في الرأي التالـــي "...والفوضى هي مرادف للخام وللطبيعة، بينما النسق مرادف للشعر وللإنسان وأدونيس يحب أن يكون هذا التشكيل مباشرا أي عبر علاقة ثنائية بين الشاعر والطبيعة ودون واســـطة ثالثة، وهنا يكون الشاعر أمام "زمن ما قبل العالم" ويبدو أدونيس قريبا من عالم الأسطورة، بحيث يقف الشاعر أمام الطبيعة كما وقف أمامها الإنسان البدائي، دون قـــانون ســـابق أو معـــرفة تتوسط بين الإنسان البدائي والطبيعة، وهذا الوقوف المباشـــر يسمح للشاعر أن يتحرر من كل المقولات السابقة التي تفسر الطبيعة وتشرح ألغازهـــا، مما يجعله يبدع ، أي يخلق من عدم، مثلما خلق الإنسان 'الأسطوري' ثقافته من عدم"[2]. إن هذا النص -بالرغم من طوله- إلا أنه تفسير وتوضيح لفكرة استقلالية الـــنص عـــند أدونيس،وهنا درجنا على استخدام هذا المصطلح كما استخدمه أنطوان مقديســـي ودلل عليه بشواهد شعرية لأدونيس[3]. إن مسألة البدئية هذه بينت لنا ارتباط الكشف بفكرة المجهول، بل هي المهد الأول في نشأته وتأسيسه.

لقد أشرنا في فقرات سابقة إلى الجذور الغربية والصوفية العربية لمقولة الكشف، ولا بأس من العودة مرة أخرى إلى أصول أخرى استقى منها أدونيس مفهومه للكشف. الواقـــع أننا حينما نغوص في تراثنا العربي نـــجد مصطلح "الخلق" كمقابل لمصطلح "الكشـــف" ونكـــاد نجزم القول بأن مصطلح "الخلق" قد ذكر مرة واحدة في تراثنا النقدي

---

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص103، 104.

(2) عبد الله العشي: نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، ص258.

(3) ينظر: أنطوان مقديسي: مقاربات الحداثة، مجلة مواقف، بيروت، مج35، ع35، 1979، ص4.

عند القاضي الجرجاني، وجاء ذلك في سياق حديثه عن اختلاف الفنون،إذ يقول "اختلاف الفنون باختلاف الطبائع وتركيب الخلق"[1].

إن هذه الإشارة العابرة لعبد العزيز الجرجاني لا تفسر طبيعة هذا الخلق، وهذا ما أكاد أعممه على تراثنا النقدي، فالكثير من المصطلحات الواردة في هذا التراث، تخلو من ضبط المفهوم كما بينا في مباحث أخرى من هذا البحث، وحينما نعرج على الدلالة الاصطلاحية للكشف فإننا نجده في الصوفية يعني "الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية وجودا وشهودا"[2] وهذا التعريف يتفق مع ما ذهب إليه ابن عربي "المكاشفة هي طي الحجب"[3]؛ فالكشف عن الصوفية إذن وسيلة لمن أراد الانفتاح عن المعارف الإلهية اليقينية التي لا غيب فيها والمحققة للسعادة، لذلك قال ابن عربي عن الكشف "الطريق الذي عليه اسلك والركن الذي إليه أستند في علومي كلها"[4]. ويربط بين الكشف والعلم وهذا ما يزيد من أهمية الكشف إذ "من لا كشف له لا علم له"[5].

الكشف إذن في التصوف الإسلامي هو أداة معرفية بواسطتها تعرف الحجب عن الذات العارفة لإدراك الحقائق الإلهية من مصدرها، وهذا ما ألفيناه في حديث أدونيس عن علاقة الشاعر أو الإنسان بالطبيعة. ويتحول الكشف في المعرفة الصوفية إلى أداة معرفية "إذاكان الله سرا متواصلا فلا بد من أن تكون معرفته كشفا متواصلا"[6].

إن هذه النصوص المستوحاة من تراثنا الصوفي تبين لنا أن مفاهيم أدونيس في الكشف ذات أصول صوفية خاصة حينما يربط بين الكشف والمجهول، والكشف والمعرفة، هذا ناهيك عن بقية الارتباطات الأخرى .

---

(1) عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص18.

(2) عبد العزيز الجرجاني: التعريفات، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1، 1983، ص189.

(3) ابن عربي: تحفة الأسفار إلى حضرة البررة، تحقيق وتعليق محمد رياض الملاح، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، د.ت، ص180.

(4) ابن عربي: الفتوحات المكية ، ج1، ص167.

(5) المرجع نفسه، ج3، ص335.

(6) أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط1، 1992، ص139.

غير أن إفادة أدونيس من الصوفية عموما (*) خاصة في مقولة الكشف تعد قليلة إذا ما قورنت بإفادة من مقولات الرمزيين والسرياليين، إذ يعتبر بودلير ورامبو ومالارميه وفاليري نهاية الصراع القديم السحيق العهد بين الشعر السحري والشعر الدنيوي بين الميل إلى جعل الشعر كشفا عن عالم جديد، والميل إلى اتخاذه زخرفة بلاغية لعالم مشترك خاضع للقوانين الاجتماعية المعهودة[1] وألبريس يعتبر أن مالارميه ورامبو كافيان لتفسير الشعر الحديث كله أما مفتاحهما فهو ما أورده لوك استايغ (Lock Eisteigh) عام 1943 في كتابه دعوة إلى الشعر "الكشف عن علاقات جديدة بين الأشياء"[2]. هذا وقد اتكأ السرياليون على مبدأ يقول "... إن الفنان لا ينتمي إلى أي عصر وإن عليه أن يكتشف عالمه في ذاته وحدها"[3].

وإذا كان الشعر رمزا عند الرمزيين والسرياليين فإن هذا ما نادى به أدونيس في الكثير من كتاباته النظرية عن الشعر، بل إنه خصص مبحثا في كتابه "زمن الشعر" بعنوان "الشعر كشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف" وهو العنوان الذي استوحاه من مقال لأرينيه شار على حد تعبير حسن الأمراني[4]، ومما قاله أدونيس أيضا عن الكشف "إن الشعر الجديد باعتباره كشفا ورؤيا غامضة..."[5]. في هذا النص تتضافر مقولتا "الكشف" و "الرؤيا" وهنا يظهر تأثير رامبو في تصورات أدونيس، وإذا كان رامبو يجعل من الشاعر رائيا[6]، فإن أدونيس يجعل من الشعر الجديد رؤيا وكشفا[7].

---

(*) نشير هنا إلى تأثر أدونيس بالمعرفة الصوفية، بوصفها معرفة لا تثبت إلهاء، ترفض المسبق والجاهز والمغلق، مع نبذها للعقل وتجاوزه، إنها معرفة لا نهائية، هذه المصطلحات التي قامت عليها المعرفة الصوفية تطبع جل كتابات أدونيس النظرية في الشعر. ينظر أدونيس: الصوفية والسريالية، ص 116.

(1) ألبيريس: الإتجاهات الأدبية الحديثة، ص145.

(2) المرجع نفسه، ص146، 147.

(3) ولاس فاولي: عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار المعرفة، بيروت، د.ط، 1981، ص35.

(4) حسن الأمراني: الثابت والمتحول في الثابت والمتحول، مجلة المشكاة، الكويت، ع10، س3، 1989، هامش 2، ص12.

(5) أدونيس: زمن الشعر، ص14.

(6) ينظر: أدونيس: الصوفية والسريالية، ص28.

(7) أدونيس: زمن الشعر، ص9.

هـذا وقـد تحدث الحداثيون وفي مقدمتهم أدونيس عن قضية التوجه نحو الذات باعتبارها مصدرا من مصادر المعرفة ، وهذا ما أشار إليه من قبل كل من نيتشه وماركس وفرويد، تقول خالدة سعيد :"وقد رأينا الفكر مع أعلام مختلفين في مواقفهم في اتجاه واحد: من الغيب إلى الإنسان ؛ فنيتشه جعل الإنسان محور العالم،إذ نقل الغيب إليه، وماركس نقل الميتافيزيقا إلى المجتمع، أما فرويد فقد رأى غيبا جديدا وقدرا جديدا في باطن الوعي الإنساني"[1] والحقيقة أن المصادر الثلاثة التي تشكل ريادة الفكر المعاصر عند الباحثة لها طابع خاص ، فجميعها تلتقي لتصب في الفكر الأحادي ، أوتتبنى الخروج على القيم الأخلاقية التي تدعو إليها العقائد السماوية.

وعلى العموم فإننا نلحظ كيف أن أدونيس يتكئ على الآخر، ومن دون أن يقف عند حدوده بل يتجاوز ما وجد وما استقر من مقولات في سبيل بناء نظرية شعرية متماسكة تستمد سلطتها من واقع الشعر؛ أي من داخله، وكل ما يخدم هذا الواقع الشعري يعمل أدونيس على ضرورة حضوره في التنظير الشعري، حتى وإن كان ذا أصول غربية والمهم عنده هو نقد هذه الأصول وتجاوزها، وتبعا لذلك تأخذ مقولة التجاوز عند أدونيس حيزا آخر ومرتكزا ودعامة أساسية في إثراء مفهومه للرؤيا الشعرية.

## 5-2- التجـــــاوز:

تعد مقولة التجاوز من المقولات الأساسية التي بنى عليها أدونيس نظريته الشعرية، حيث دعا في جل كتاباته النظرية إلى تجاوز العصر والتمرد عليه، كما دعا أيضا إلى تجاوز الواقعية بحثا عن واقع أغنى وأغزر، تنمحي في جلاله جميع الفواصل والأشكال التقليدية الموروثة والعادات البالية، فالشعر الجديد بهذا المفهوم هو " تمرد على الأشكال والطرق الشعرية القديمة، فهو تجاوز وتخط يسايران تخطي عصرنا الحاضر، وتجاوزه للعصور الماضية...والشاعر لا يرضى بالمعنى الذي تضيعه العادة الإنسانية على الأشياء مهما كان مفيدا ويبحث لها عن معنى آخر، ومن هنا ينفصل عن التقليد والعادة، ويصبح دوره في أن يوقظنا ويخلصنا من الأفكار المشتركة الضيقة"[2]

---

(1) خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، القاهرة، ص132.

(2) أدونيس: زمن الشعر، ص 9.

والشعر الحداثي أكثر من هذا قائم على تجاوز الواقع؛ لأنه يغير إيقاع نقل الواقع بإيقاع إبداعه حيث يستحدث واقعا أغنى وراء وقائع العالم، ذلك هو طريق الشعر الحداثي كونه يسعى إلى التخلص من كل شيء مسبق ومن الأراء المشتركة جميعا.

وتقوم مقولة التجاوز بذلك على خرق المعطيات السائدة في الرؤيا والتقاليد الفنية للشعر؛ ويرى أدونيس أن " الشعر يغير الطريق السائد في رؤيا الحياة والعالم، والتي عبر تغييرها مجازا، نشأت صور وطاقات لتغيير العالم، ماديا دون ذلك لا يكون الشاعر كاتبا؛ أي يمارس التعبير عن طاقة خلاقة وفعالة، وإنما يكون مستكتبا يقوم بوظيفة محددة، إن دور الشعر في شعريته ذاتها، في كونه خرقا للمعطي السائد"(1) لكن الغريب في الأمر أن يبسط أدونيس بين التغيير في علاقات الأشياء في إطار التركيبات اللغوية في الشعر وبين علاقاتها في الواقع المادي الخارجي.

على الرغم من أنه فصل بينهما في جوهر تنظيراته، فقد رأى أن وظيفة الحداثة جماليا أن تخلق عالما أثيريا شفافا ومغايرا للعالم الواقعي، والتناقض الذي وقع فيه أدونيس يكشفه كمال أبو ديب" الذي قدم تصورا أكثر انسجاما مع المعطيات المطروحة حين دعا إلى فتح النص؛ لأن هذا الفتح يخلق حالة الغياب، وهي صورة ذهنية تجريدية تتدمر فيها علاقات الكلمات بالأشياء الخارجية، ثم يكشف عن كيفية خلق الغياب فيرى انها تنبع " من تدمير العلاقة الإشارية بين الكلمات والأشياء: فلا تعود الكلمة إشارة إلى الشيء وتسميه له، بل تصبح استثارة بسياقات مختلفة من التجربة، يتواشج معها الشيء لا في العالم الخارجي فحسب، بل في عالم الذات المعانية- المجربة"(2) ومن الجدير بالذكر أن تدمير العلاقات الإشارية بين الأشياء والكلمات هو آلية من آليات محاربة الألفة وبناء كيان غريب، لا تعود فيه العلاقات مألوفة بين الكلمات، كما لا تكون فيه علاقة بين الكلمات والأشياء، وإنما تصبح الكلمات في منظورهم هي الأشياء ذاتها، وهو ما يثير دهشة القارئ.

---

(1) أدونيس: سياسة الشعر، ص 20.

(2) كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول القاهرة، مج 4، ع3، 1984، ص 53.

ويأخذ التجاوز عند أدونيس أشكالا عديدة فهو ليس تجاوزا للعصر أو الواقع أو العادة أو الألفة والعلاقات بين الكلمات والأشياء فحسب، إنما هو تجاوز وتجاوز للذات أيضا، حيث يقول أدونيس" إن طاقة الكاتب الإبداعية مرتبطة بقدرته على طرح الأسئلة، وعلى تجاوز المستمر لذاته ولما يكتبه، دون ذلك يفقد مسوغ الكتابة؛ لأنها آنذاك تصبح تمجيدا لحالة يقدمها الوضع الراهن، وتلك هي نهاية الكاتب شكل من الموت قبل الموت"(1) وتعني هذه الفكرة، على صعيد الإبداع، وبخاصة الشعر، أن يعيش المبدع دائما في حركة،وأن يكون دائما غير ذاته، وغير الآخرين، فكأن الحداثة تريد أن تقول له لكي تظل موجودا باستمرار لا بد لك من أن تتجاوز نفسك وغيرك باستمرار؛ لأن التجاوز هو مبدأ من مبادئ الحداثة، فعلى الشاعر الحداثي لكي يكون كذلك لا بد عليه من تجاوز أو تخطي فكرة النموذج، ولا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يحول نفسه وغيره إلى نموذج ما دامت الحداثة تقوم على فكرة اللانهائية.

إن فكرة تجاوز الذات ليس معناها أبدا إلغاءها كلية، وإنما هو تحقيق لذوبانها في العالم، فبعد وإن كانت الذات في التجربة التقليدية مستلبة، تابعة للعالم، ومن ثم ناقلة له أو معبرة عنه، فإن العالم في التجربة الشعرية الحداثية تابع للذات خاضع لإرادتها الحرة وفي فاعليتها الخارقة خلقا وإعادة خلق، لتستحيل الذات بؤرة للعالم ومحرقا مولدا له. ففي عالمها يتخلق العالم، وعن عالمها ينبثق، ويرجع هذا بدرجة أساسية إلى أن الذات في هذه التجربة غدت لاصقة بقاع العالم، أو بالواقع منه، بحيث لا ترى منه إلا ما يحيط بها، أو ما يحاصرها من صخوره، وجدرانه، كما كان شأنها في التجربة الأولى حين تمكنت من الإفلات من ضغط الواقع، الضروري، ومن ثم من الانطلاق إلى سماء العالم أو إلى قمة الجبل السحري لتتخرط من تلك القمة في الممكن بوصفه نقيضا للواقع، وتجاوزا له.

ولأن التجربة الأولى نوع من الانفصام بين الذات والعالم، فإن التجربة الثانية جسدت اندثار تلك المسافة بين الذات والعالم،مؤكدة التوحد المطلق بينهما، إذ لا يوجد في هذه التجربة سوى عالم واحد هو عالم القصيدة الممكن أوعالم التجربة الذي يتناهى في تكوينه طرفان أساسيان هما: الذات والواقع،لتصبح

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص 82.

التجربة الإبداعية ذاتها -من ثم- هي تجسيد الحي والموضوعي لتلك العلاقة الاندماجية بالعالم، ومن هنا يغدو البحث عن ملامح تلك العلاقة وطبيعتها بحثا عن ملامح التجربة الإبداعية وطبيعتها من حيث هي الموجود الموضوعي أو شبه الموضوعي الذي يمكن إخضاعه للنظر والتحليل[1]. وتأتي هذه السمة التجاوزية لتجربة الاندماج في العالم من كون طبيعتها الهدمية أو التفجيرية لا تقف عند حدود الواقع، بل تتجاوزه إلى الممكن الإبداعي ذاته، ذلك أن الممكن الإبداعي لا ينهض على رماد الواقعي أو المأساوي وحدهما،بل عند رماد الممكن – القصيدة – المنجز أيضا، فالممكن بعد اكتمال ولادته يصبح -كذلك- واقعا أو جزءا من عالم الخارج الذي ينهض الممكن اللاحق على أنقاضه؛ بمعنى أنه يتعرض هو كذلك إلى عملية نقض أو هدم تتمخض عنها ولادة الممكن اللاحق،وهكذا إلى ما لا نهاية.

وثمة ملاحظة أساسية مفادها أن أدونيس يعاني مشكلة الانتماء إلى واقعه المعيش ، على اعتبار أنه واقع مزر ينبغي له أن يجاوزه بصنع عالم الوهم ينغلق فيه على نفسه، وقد اضطره -ذلك- إلى أن يتخذ من الحلم آلية من آليات صنع الصور، وحمله الحلم المتسرب -عمدا- من اللاوعي الجمعي على الذهاب إلى تقمص شخصيات آلهة الأساطير لإبداع عالم جديد في الوقت الذي تدمر فيه أركان العالم القديم، ومن هنا كان اختياره لشخصية أدونيس ليحقق ما حققه ذلك الإله الأسطوري من الخصب والنماء بعد الجدب والمحل.

إن الشاعر يختزل في لا وعيه كل ما تخلفه التجارب الفردية التي يمارسها من ناحية، ويجمع إليها كل ما تصل إليه حدوسه وإدراكاته من رصيد اللاشعور الجمعي من ناحية أخرى، أي أن كل ما يجري في حركة الحياة يجد له مكانا على صفحة روح الفنان أو يخزن في أعماقه الغائرة، وهذا يعني أن ثمة علاقة قوية بين الشعور واللاشعور، وإن رجحت كفة اللاشعور عند أدونيس الذي يذهب إلى أن اللاشعور يشغل في الحياة النفسية مكانا أوسع من المكان الذي يشغله الشعور، وأن محتويات اللاشعور تناقض أو تعارض إجمالا محتويات الشعور، ومن هنا تقوم الحياة

---

(1) ينظر: عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 37.

النفسية، حياة الفرد، على التناقض، فتبدو حياة الإنسان جدلا بين باطنه وظاهره، بين شعوره ولا شعوره، بين الذات والمجتمع"[1]، وإن عمل أدونيس على إعطاء الأولوية إلى عالم اللاشعور في عملية الإبداع بوصفه عالما تترسب فيه نوازع الإنسان من قلق وحيرة وتساؤل واضطراب وصبوات وأحلام وطوبويات، وأدونيس في بسطه لهذه المفاهيم يكون أفاد مما توصل إليه يونج حول اللاشعور الجمعي في علاقته بعملية الإبداع، الذي ذهب إلى أن كلماتنا "تصلنا- كالعصير المشبع بخلاصة الحكمة والمعرفة السرية- خلال جذور النفس الضاربة في تلك الأعماق المظلمة القديمة لتجارب الجنس البشري عبر ملايين السنين المتجددة بالتجربة الشخصية لكل فرد"[2].

قلنا سابقا إن علاقة الشاعر بالواقع هي علاقة تغيير؛ لأن الشاعر المعاصر لم يعد يقنع بعطاءات الواقع المرئي، وأدونيس حين حقق في تغيير هذا الواقع أو تدميره تحول اهتمامه إلى إقامة واقع ذهني في وقت الشعر، ولم يكن أدونيس مبتدعا لهذا الأمر الأسطوري المخصب للفن والحياة، كما لم يكن أول من نبّه إليه، لكن الفضل يعود إلى حركة الإبداع الشعري في أوربا طوال القرن العشرين، ولعل ت.س. إليوت كان من أوائل الشعراء الغربيين الذين تنبهوا إلى ما في هذا الرمز من قيم غنية ومتميزة، فاستخدمه في قصيدة " أرض اليباب"، وقد " وجد اليوت في تفسيرات الأساطير حول عدد من الآلهة الشرقية التي تتعلق بالموت والقيامة وتحول الدماء إلى شقائق وزنابق، وجد فيها ما يشبه الصيغة المسيحية في صلب المسيح وقيامته من وسط الموت، مشروطة بالبحث عن الحق وبلوغه"[3]، ويبدو تشبث أدونيس بالأساطير واضحا من حيث كونها أداة من أدوات مجابهة الواقع الخارجي الذي عجز عمليا عن مواجهته، فقفز فوقه في محاولة منه لتغييره حتى وإن اتجهت محاولته نحو تفسيره أو رؤيته، رؤية مجردة كما فعل صناع الأساطير، وتلتقي الأساطير مع الأحلام في المنطق ذاته.

---

(1) أدونيس: سياسة الشعر، ص 120.

(2) ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 26.

(3) المرجع نفسه: ص 134، 135.

وقد أدرك فرويد منذ وقت مبكر نسبيا في كتابة "تفسير الأحلام" أن ثمة تشابها بين الحلم والأسطورة من حيث كونهما ينفلتان من منطق الواقع الخارجي، كما أنهما نتاج اللاشعور في الوقت نفسه، وأن أحداثهما تقع خارج حدود الزمان والمكان، فكلا يطلي الحلم والأسطورة يقوم بأفعال خارقة، يترجم بها الرغبات المكبوتة التي تنطلق في غياب المراقبة الواعية"[1]، وأحب أن أشير هنا إلى أن الصوفية والسريالية أيضا هي استكشاف ومجاوزة، استكشاف للعالم الداخلي للاشعور ومجاوزة للعالم الواقعي المطروح بين أيدينا، وتقوم السريالية على التوجه إلى العالم الداخلي للوقوف على أعظم الأحداث دلالة فيه، وإذا كان أدونيس قد تأثر بـ: ايلوار وأندريه بريتون من السرياليين، فإنه كان أكثر تأثرا بالرمزيين من أمثال: رمبو وبودلير ومالارميه، كما تأثر بـ: سانجون بيرس في تأسيسه لمفهوم التجاوز.

هذا وقد ألفينا أدونيس قد عمل جاهدا على التأسيس لمقولة التجاوز انطلاقا من طرحه لمشكلة المجتمع العربي التي لم تعد عنده مشكلة لغة، بقدر ما هي مشكلة تنبع من هيمنة السائد على الممكن، وقل إن شئت هيمنة نزعة التكيف على نزعة التجاوز[2] لذلك نجد أدونيس يربط في أكثر من سياق بين الإبداع والتجاوز كخاصية رؤياوية تتم بها عبقرية الرؤيا الشعرية "كل إبداع هو إبداع عالم، فالشاعر الحق هو الشاعر الذي يقدم لنا في شعره عالما شخصيا خاصا، لا مجموعة انطباعات وتزيينات، إذ كل إبداع هو تجاوز وتغيير"[3]، إن التجاوز والتغيير عند أدونيس يتجهان صوب الواقع اللغوي والثقافي وذلك بهدف الوصول إلى واقع لغوي وثقافي جديد، يختلف حتما عن الصورة المرئية التي يحملها الواقع قبل المجاوزة والتغيير.

والتجاوز مفهوم مناقض للمنطق العادي،لذلك نجد أدونيس قد نبذ ما يعرف بالنبرة الخطابية في الشعر، معتبرا إياها خاصية جوهرية في القصيدة التقليدية، والشعر الحداثي يأبى أن يتخذ من هذه الخاصية جوهرا له. [4]

---

(1) سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، مكتبة التحليل النفسي، القاهرة، ط1، 1988، ثم ينظر: فرانس السواح، "مغامرة العقل الأولى"، دار الكلمة للنشر، بيروت، 1982، ص 13.

(2) أدونيس: سياسة الشعر، ص 133.

(3) أدونيس: خواطر من تجربتي، مجلة الآداب البيروتية، ص3.

(4) أدونيس: زمن الشعر، ص 19.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وتسلط المناهج النقدية الحديثة (النقد الحديث) بخاطبنا نقديا بلغة العقلانية، يمكننا أن نفهم الخطاب بلغة المعرفة الشعرية، ويكون الأمر جدية إذا عدنا إلى النصوص الأدبية أو إلى تصريحات واعترافات وكتابات النقاد أنفسهم، إنهم يقرون بما لم يجرؤ النقد على قوله كما وضحنا ذلك في الفصول الأولى من هذا البحث[*].

أدونيس لا يكتفي بشجب عقلانية العلم الباردة، بل تجده أيضا يرفض أن يكون الشعر تعبيرا عن هذا الواقع، فالشعر عنده هو نقيض للواقع، وقيمته لا تأتي من التآلف والانسجام مع هذا الواقع بحرفيته يقول: "... فيمة العمل الشعري لا تكمن في مدى كونه واقعيا أو حقيقيا؛ أي في مدى كونه "يمثل" أو "يعكس" وإنما تكمن في مدى قدرته على جعل اللغة تقول أكثر مما تقوله عادة؛ أي على خلق علاقات جديدة بين اللغة والعالم، وبين الإنسان والعالم"[1].

إن هذا الموقف الأدونيسي هو نقد للواقعية التي تحاول خلق علاقة منطقية بين الشعر والواقع وذلك ما تجسده مقولات الاشتراكيين، أدونيس ينتقد هذا الفهم ويقر بأن " الموقف الشعري الصحيح هو الذي يؤكد النقيض: فالشعر الجديد هو ما يناقض الواقع ففي مجتمع كالمجتمع العربي، مغترب على جميع المستويات يجب أن يكون الشعر والفن، بعامة، نقيضا للواقع، يحطم جميع أوهامه"[2] ففي ظل الانفصال عن الواقع ينبعث صوت جديد، بل لعل نتأكد بموجبه رؤيوية الشعر إنه التجاوز، الرؤيا الشعرية بحسب هذا المفهوم هي تخطي يقود إلى التخطي، تخطي الواقع والبحث عن واقع آخر يرفض سلطنة العقل والقوانين العقلانية الصارمة، وفي هذا الرفض والتجاوز تكمن رؤيا الشعر.

وحينما نمضي إلى كتابات النقاد العرب الحداثيين فإننا نجد هذا الصوت الأدونيسي يتعالى رويدا رويدا، خصوصا في أطروحات محمد بنيس وعمر أزراج، فالأول كتب فيما يشبه الاعتراف الضمني بتأثره "كل عمل جديد كان يصدر لأدونيس، عبر الثلاثين سنة بكاملها، بالعربية أو مترجما إلى لغات أخرى، كان دليلي إلى فرح جديد وسعادة تتسع أنحاؤها وأسرارها، هو ذلك إحساسي..."[3]، ويتضح تأثر أزراج

---

(1) أدونيس: سياسة الشعر، ص 21.

(2) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 283.

(3) محمد بنيس: أدونيس ومغامرة الكتاب، مجلة فصول "الأفق الأدونيسي"، ص 258.

بأدونيس في نبذه للمنطق وهو الداء الذي الفيناه عند أدونيس سابقا، يقول أزراج " الرؤيا في الشعر هي تجاوز منطق الكتابة إلى التساؤل، والكلام إلى الإيحاء والوضوح التقريري إلى الغموض الجميل "[1].

وهنا يشير أزراج إلى الجانب الأسلوبي، الانحراف أو الانزياح؛ لأن الأسلوبية -كما سبق أن أشرنا- تعنى علم الانزياحات اللغوية. ولم يتأثر عمر أزراج بأدونيس في القول بالانحراف فحسب، بل أجده في الكثير من الأحيان يستعير مصطلحات أدونيس فينسج منها سياقات جديدة، لا تخرج في إطارها العام عن مفهومات أدونيس عموما، ومن تلك المصطلحات نذكر: التحول، التخطي، الاستشراف، المجهول، رؤية ما لا يرى، الخلق، النفي، التحطيم، التجاوز، الحضور، الغياب، الممكن، الحلم[2]، ثم إن فكرة نبذ المنطق والعقل التي رددها أدونيس نجد محمد بنيس يرددها هو الآخر نابذا إياها ومتأثرا من أدونيس،ويتضح ذلك في مقول قوله: "إذا كان الكلام المألوف (...) تابعا لقوانين العامة (...) فإذا الشعر يخترق هذه القوانين ويخرج عليها مؤسسا لقوانين خاصة"[3] ويقول أيضا في نبذه للعقل: " ... الإبداع حينما يخضع للوعي للتعقيد، يعلن موته، فليت المعقولية وحدها هي التي تمنح الإبداع شرعية وجوده"[4]! هذه النصوص على اختلاف سياقاتها وصياغاتها لا تخرج عن الإطار العام لمفهوم التجاوز، كما حدده أدونيس، وإذا كان عمر أزراج ومحمد بنيس قد اقتفيا خطوات أدونيس مصطلحا ومفهوما، فترى ما مرجعية أدونيس في تحديده لمفهوم التجاوز وضبط حيثياته في إطار العلائق والروابط المذكورة أعلاه؟.

قبل تحديد مرجعية أدونيس في مقولة التجاوز أشير إلى ملاحظة أساسية بالمصطلح ذاته،أعني مصطلح التجاوز، فنقدنا الحداثي لا يجد تحرجا في المقابلة بين مصطلح التجاوز ومصطلح العدول من جهة،وبين مصطلح التجاوز والانزياح من جهة أخرى، ومصطلح العدول في الأصل يعود إلى عبد القاهر الجرجاني،وقد جاء ذلك في

---

(1) عمر أزراج: الحضور: مقالات في الأدب والحياة، ص 31، 32.

(2) ينظر: عمر أزراج: الحضور مقالات في الأدب والحياة، ص 49- 52.

(3) محمد بنيس: حداثة السؤال، ص 33.

(4) المرجع نفسه: ص 18.

سياق حديثه عن المعنى ومعنى المعنى"[1]، وأرى أنه من التعسف أن نقابل بين مصطلح التجاوز بمفهومه الأدونيسي وبين العدول والانزياح كمصطلحين أسلوبين، إن الاثنين كليهما يمارسان نشاطهما النقدي في حقل اللغة، وذلك بخلق علاقات جديدة بين أنفس الكلم، لكن الانزياح في النشاط الأسلوبي لا يخرج عن نطاق اللغة، ثم إن التجاوز كمفهوم جمالي لا يكتفي بكسر منطق اللغة، بل يتجاوزها إلى كسر واقعية الواقع والماضي والتاريخ والزمان والمكان والعقل...ومن هنا يغدو التجاوز خاصية جمالية ومعرفية تمارس تسلطها وطقوسها في رحاب المعرفة الشعرية وما تكتنزه من تنبؤ فيصبح المستقبل أحد صور هذا التنبؤ، هذا عن مقابلة المصطلح.

أما فيما يخص تجذره في تراثنا الصوفي، فإننا نجد مقولة لأحد الفلاسفة هو ابن عربي الذي يقول بأن: "العجز عن درك الإدراك إدراك"[2]، فالعقل في تصوره عاجز حتى عن الإحاطة بكنه المخلوقات،فكيف له بمعرفة الخالق، ويبقى السبيل إلى معرفة الحقيقة المطلقة هو انكشافها على القلب: "القلب قوة وراء طور العقل تصل العبد بالرب"[3].

إن الإقرار بعجز العقل هو أحد المنطلقات التي إنطلقت منها التجربة الصوفية، وهذا ما اعترف به أدونيس نفسه،حيث أعطت التجربة الصوفية للمعرفة الشعرية الخاصة وللمعرفة الإبداعية العامة أبعادا لا سابق لها. فهي لم تكتف بأن ترفض العقل بوصفه مبدأ، بل إنها أبطلته وأبطلت أدواته في الجسم نفسه،ولكي يبلغ الإنسان ما لا ينتهي، لا بد من تحويل الجسم نفسه إلى مد حركي...، ويتم ذلك بإبطال فعل الحواس، إضافة إلى إبطال العقل..."[4]، وهكذا نلحظ أن فكرة التقليل من شأن العقل، أو نبذه لم تكن من عطاءات النقد الحداثي،وإنما جذورها تمتد إلى الآفاق التي فتحتها التجربة الصوفية.

---

(1) ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 267- 269.

(2) ابن عربي: الفتوحات المكية، ج4، ص 323.

(3) المرجع نفسه: ص 322.

(4) أدونيس: النظام والكلام، دار الآداب، بيرت، ط1، 1993، ص 69.

وكثيرا ما تتلبس الكتابة الشعرية الأدونيسية رداء صوفيا، ويتضح ذلك في جل دواوينه المتأخرة، خاصة: "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار"، فكلمة "كتاب" مشدودة إلى تقليد كتابي تواتر في عناوين مصنفات بعض الصوفية، نذكر منها: "كتاب المواقف والمخاطبات" للنفري، و"كتاب التجليات" و"كتاب الأسفار" لابن عربي، وبهذا ينتسب عنوان أدونيس إلى سلالة ثقافية أرست نمطا كتابيا يتمتع عن التصنيف. وبإسناد "التحولات" إلى الكلمة الأولى، ينكشف البعد الصوفي للعنوان، فحياة الصوفي رحلة يشهد فيها تحولات،وهو يرتقي من مقام إلى مقام آخر إلى أن يبلغ مقام الفناء والبقاء؛ الفناء نفسه والبقاء بالله. من هنا اقترنت كلمة "التحولات" في العنوان بالهجرة بما هي ممارسة صوفية جسدت شوق العارفين إلى السفر الذي لم يرتبط لديهم بجغرافية ما، بل كان تصاعديا نحو الله، جسده تخيلهم للمعراج، ونزوليا يقود، أيضا، إلى الله، ولكن عبر الدواخل. وهو ما ارتكز عليه أدونيس في صوغ متخيل نصوص الديوان باستثماره هذه التحولات وتغيير وجهتها. والهجرة لدى أدونيس لا تتم هي الأخرى في المكان،بل في جسد المرأة، فيغدو لهذا الأخير أقاليم ومنعرجات وتضاريس، ومنها يتحدد الزمن بحضور الشاعر عشيقته،ويضع زمنه، فيصبح الجسد هو الزمن، ويتحول إلى ليل ونهار.

كما يمكن أن تؤول ثنائية الليل والنهار في العنوان، من زاوية أخرى، بوصفها، تنويعا لثنائية الظاهر والباطن التي شغلتها الصوفية في خطابها كما في فهمها للوجود. وصوفية العنوان التي حاولنا تلمسها في تركيبه تجسدت بجلاء في العناوين الفرعية لهذا الديوان، والتي كان عنصر التحول فيها خيطا يشد بعضها إلى بعض،ويحقق تماسكها. وقد ارتبط فيها بالنبات باعتباره يعمقها وينميها،وهذه نماذج من العناوين الفرعية: زهرة الكيمياء، شجرة النهار والليل، شجرة الشرق، شجرة الحنايا، شجرة النار، شجرة السحر...إلخ. كل هذه النماذج تفصح عن تعامل أدونيس الخاص مع المد الصوفي، فالتركيب اللغوي للعنوان "مفرد بصيغة الجمع" يحيل على نظرية وحدة الوجود لدى ابن عربي التي تنهض لديه على الإقرار بأن الله واحد من حيث الذات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

متعدد من حيث الصفات والأسماء يقول : " أعلم أن مسمى الله أحدى بالذات كل بالأسماء"[1].

إنه تصور يجعل كل موجود مخترقا بالذات الإلهية، وأدونيس إذ يعتمد هذا المتخيل الصوفي في بناء العنوان بوصفه جزءا من النص، يهدف إلى التشطيب على صفاء الهوية، والانفتاح على ذاته باعتبارها كلا. فهذا المفرد بصيغة الجمع هو، في الآن ذاته ، جمع بصيغة المفرد، وهو ما تجسد في تقديم الشاعر للذات والموجودات، كل شيء يغدو هو ولا هو في آن.

وإذا كان أدونيس قد تبنى فكرة التجاوز على رفض الطرائق الشعرية التي تبحث عن حلولها في الفكر وتخضع لبنية العقل وحدوده، والتزاماته المنطقية[2]. فهذا الرأي هو توكيد لأحد مبادئ السريالية، التي تنكرت إلى القيد المنطقي، من أن يصنع بين عناصر الواقع نظاما جديدا غير متوقع على الإطلاق[3].

كما يعود تأثر أدونيس في تحديده لمفهوم التجاوز بتيار التجاوز والتخطي الذي أرسى معالمه سان جون بيرس (St.Jhon perse) ، حيث يلتفت محمد بوشحيط إلى هذا التأثر فيقول "إن الإلهام الذي ينزل على أدونيس بالتأكيد لم يهبط عليه عن طريق طائر "الفنيق" و إنما أتى حسب معرفتنا من خلال تأثره بمدرسة "التجاوز والتخطي" لأستاذه "سان جون بيرس"..."[4]، وإذا كانت قيمة الشعر عند أدونيس تتولد من تلك العلاقات الجديدة التي يقيمها المبدع بين اشياء لا علاقة بينها في الواقع، فما ذلك سوى توكيد لفكرة أرشيبالد مكليش القائلة: " إن علاقة الأشياء التي لا علاقة بينها هي بالضبط ما يكون ذا معنى في الشعر..." [5].

هذا وقد مر بنا أن أدونيس قد أقر بأن الشعر هو أقل الفنون حاجة إلى الارتباط بالزمان والمكان، فهو تجاوز وتخط لمفهوماتها، فهذه الفكرة استلهمها أدونيس من شيلي

---

(1) ابن عربي: نصوص الحكم، ص90.

(2) ينظر: أدونيس: خواطر من تجربتي، مجلة الآداب البيروتية، ص 195.

(3) فيليب فونتينيغ: المذاهب الأدبية الكبرى بفرنسا، ص313.

(4) محمد بوشحيط: الكتابة لحظة وعي، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، ط1، 1984، ص124.

(5) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ص81.

(shelley) الذي يقول : " إن الشاعر يشارك في الخالد والمطلق والواحد وليس للزمان والمكـــان والعدد صلة بمفهوماته وتصوراته"[1]. والفكرة نفسها نجدها عند ولاس فاولي (wallas fewlly) من قبل، ألم يقل هو الآخر"... الشعر هو نفي اللحظة أو أي وحدة زمنية "[2].

ونلـــتمس تأثر أدونيس بالتفكير الوجودي من خلال نبذه للواقع وبعده عنه، وذلك بخلق واقع بديل تتحقق فيه طموحاته ويسعفه الموت – أداة – على صوغ لغته يقول في "الأرض الوحيدة":

أسكن في هذه الكلمات الشريدة

باسمك يا أرضي التي تتطاول

مسحورة وحيد

باسمك يا موت يا صديقي[3].

إن الموت في هذه الأبيات هو صديق الشاعر وباسم هذه العلاقة الحميمة يسكن الكلمـــات ويحولهـــا وطنا، وتلك وظيفة من وظائف الفن عند نيتشه، وإن غاية أدونيس بالجـــنس تكشـــف عن تأثره بعلماء النفس التحليليين، حيث وجد عندهم ما يلبي رؤيته الفكـــرية ويغـــذي نزعته الأخلاقية، وقد استفاد أدونيس في تأسيسه لمفهوم التجاوز من مـــبدأ الحرية بمفهومها السارتري، وعظّم في ذلك مثله مثل الوجوديين، القلق والموت والضياع وغيرها من عناصر المعزوفة الوجودية؛ لأنها تحقق الحرية للإنسان، فالحرية غاية الغايات عندهم.

---

(1) ديتش دفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر ، بيروت ، د.ط، 1967، ص178.

(2) ولاس فاولي: عصر السريالية، ص185.

(3) أدونيس: الأعمال الكاملة ، مج1، ص307.

وإلـــى جانـــب هذا، تأثر أدونيس – كما يقول رياض فاخوري- بالشاعر غيوم أبولينـــير، واتخذ من نماذجه وطرائقه أساسا للتجريب والخلخلة والتجاوز والمغامرة[1]. وأبـــو لينـــير معـــروف بإعجابه بالتكعيبية والمستقبلية وهما حركتان فيهما من المبادئ والخصائص ما يقود إلى الغموض والإبهام.

إن مـــا تقدم من نصوص يكشف لنا عن أثر المد الصوفي والسريالي والوجودي فـــي تشـــكيل مفهوم التجاوز عند أدونيس، وهو مفهوم تجلى في أشكال عديدة توضحه علاقـــات جديـــدة بالواقع والعصر واللغة والثقافة والذات، والمنطق والعقل، علاقات مغايرة لعلاقة الشاعر التقليدي بها بحثا عن واقع شعري جديد، تتجاوز فيه الكلمة الذات المـــبدعة والشـــيء المعبر عنه، وتحل الذات بعد ذلك محل العالم، فيتحول هذا الذوبان إلى طيف شعري إبداعي تجاوزي.

### 5-3- النبوءة وثنائية الحلم والجنون:

يعتقد أدونيس – فيما يشبه الحلم أو الهذيان – بأنه يقتضي أسرار الغيب، فتنهال عليه الحقائق الغيبية عبر اكتشافاته لذلك العالم المغيب، يقول:

أحس المغيب ينبت قربي

خطايا اكتشاف

وسيري أبعد من كل درب[2].

مـــا دام الشـــعر كشفـا وخلقـا لعالم جدلي، وتجاوزا لما هو ممكن،وباحثا لما هو موطن إمكان، وهذا مما يمنح الرؤيا الشعرية شموليتها وعذريتها، فلا ريب إذن من أن تكـــون هذه الرؤية نبوئية مستقبلية، استشرافية، والذي يتكفل بهذه المهمة هو الفن، في نظـــرته الأمامـــية للواقع، وهو الإنسان؛ ذلك لأن الفن بمستقبليته يعمل على تحقيق هذا المشروع النبوئي لذلك نجد روجيه غارودي (Roger garodi) يقول على خصوصية الأثـــر الفني "إن الأثر الفني لا يمثل أنموذج علاقات إنسان عصر من عصور بالعالم

---

(1) ينظر: عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص67.

(2) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، 119.

الـــذي يعيش فيه وحسب، إنه أيضا مشروع، أو إضفاء أمامي لعالم لم يوجد بعد، لعالم هو في حال المخاض. إن للفنان الحقيقي وظيفة "نبي"، إنه أفضل من يساعد معاصريه علـــى إختراع المستقبل"[1]. ويأتي مفهوم أدونيس للنبوئية في سياق حديثه عن شعراء المهجر الذين سيطر الطابع النبوئي أو الرسالي على نتاجهم الشعري، بدرجات متفاوتة ومن طبيعة النبوءة عند أدونيس أن تعنى بالمستقبل[2].

إن هذا التوق للمستقبل هو توق إلى الغيب، بل هو محاولة من المبدع لاستشفاف جملـــة من الممكنات، وذلك من أجل العبور إلى ما ينبغي أن يكون، وعبارة "ما ينبغي أن يكـــون" تحيلنا مباشرة على المستقبل حيث "ينكشف الغيب للرأي فيتلقى المعرفة، كأنما يتجسد له الغيب في شخص ينقل إليه المعرفة"[3].

الشـــاعر في منظور أدونيس النقدي تواق إلى ما هو ممكن لا إلى ما هو كائن، بـــالذي سيأتي لا بما مضى، والممكنات فيما يرى أدونيس "كائنة في المستقبل، وهاجس المستقبل هاجس صيرورة واستباق، هاجس تحول"[4].

ويتضـــح أكـــثر مفهـــوم النـــبوءة عـــند أدونيس في تفريقه بين النبوءة الإلهية والجبرانـــية، فالنبي في الأول "ينفذ إرادة الله المسبقة الموحاة، ويعلم الناس ما أوحي له ويقـــنعهم به، أما جبران فيحاول على العكس، أن يفرض رؤياه الخاصة على الأحداث والأشـــياء، أي وحيه الخاص... فجبران يقدم مفهوما جديدا، ضمن تراث الكتابة الأدبية العربـــية، للإنسان والحياة، وهو يوحي بما سيكون عليه المستقبل وهو ليس منفعلا بل فعـــال، وهـــو يـــرى الخفي المحجوب ويلبي نداءه[5]. من هنا تصبح النبوءة هي تنبؤا بالمســـتقبل، تنـــبوابالمحجوب وكشفا لخلاياه المضمرة، فهي ليست عودة إلى الماضي وإنما قراءة للمستقبل وفي المستقبل.

---

(1) روجيه غارودي : حوار الحضارات، ترجمة عادل العوال، سلسلة زدني علما، عويدات- بيروت، ط2، 1982، ص140.

(2) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص163.

(3) المصدر نفسه: ص 166.

(4) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص121.

(5) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص165.

إن هذه القراءة المستقبلية هي التي تمكّن المعرفة الشعرية من الوصول إلى كل شيء، إلى تغيير كل شيء، إلى جعل الموجودات ناطقة، إلى إعادة ما هو موجود: في تناغم أو في تصارع كونين، وهذا ما جعل حسين زيداني يبلور مفهومه للمستقبلية في الأداء في اتجاهين يقول: "إن المستقبلية في الأدب تتجلى في وجهتين:

الأولى هي سير النص إلى الأمام، وتلهفه إلى أن يسبق صاحبه؛ أن يكتب النص صاحبه... والوجهة الثانية هي الاستشعار الحضاري القريب والبعيد للنص ترهيبا (إنذار، تشاؤم، تثبط) أو ترغيبا (بشرى، رؤيا، تفاؤل، تحفيز، تؤثب،...) وهذا هو التكوين المستقبلي للنص من الخارج[1].

إن هذا التكوين المستقبلي للأدب في ضوء ما قدمه حسين زيداني استنادا إلى مفاهيم أدونيس السابقة، كل ذلك راجع إلى الهيام بالمستقبل الذي كان وسيبقى هاجس الشعراء والأدباء ورجال الأدب وبروح شبيهة بروح طاغور العالمية، الروح التي تحس بالمعلوم في المجهول؛ وبالمجهول في المعلوم. وهي أسئلة النص الأدبي التي لا تنتهي.

إن هذا التوق للمستقبل (الآتي) هو ما نلفيه عند نيتشه (Nietzsche)، الذي فهم الحياة فهما شاعريا وبدوره من أبرز الذين قدموا فهما مستقبليا للأدب حيث يقول " أنا من الأمس ومن الزمن القديم، ولكن في شيئا من الغد وبعده ومن الآتي البعيد"[2].

وحينما نبحث عن مرجعية أدونيس في تنظيره لخاصية النبوئية أو المستقبلية نلفيه قد استند إلى تلك الحركة المستقبلية التي تهدف إلى إرساء قواعد أدب مستقبلي، فموطن الفن في ظل المدرسة المستقبلية الأوروبية هو المستقبل[3]. وهذا ما يجسده مفهوم أدونيس للنبوئية (المستقبلية) وعبر النصوص المستشهد بها آنفا، من هذه الرؤية المستقبلية ينفذ أدونيس إلى جنون جبران، إنه النفاذ الذي ستتأكد بموجبه تلك الصلة بين

---

(1) حسين زيداني:" الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية، ص164.

(2) فريدريك نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فليكس فارس، المكتبة الأهلية ، بيروت، د.ط، د.ت، ص156. ثم ينظر: عبد الرحمان بدوي: في الشعر الأوروبي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1980، ص 129-131.

(3) مالكم برادبري وجيمس ماكفارلي: ما الحداثة، ج1، ص281.

المستقبلية والجنون، يتضح ذلك في تناول أدونيس جنون جبران تناولا رؤياويا مستقبليا، فالجنون عند جبران هو انجذاب إلى عالم غريب بعيد يؤسس علاقات جديدة للإنسان مع الكون ومع الله "لم يعد الله يجيء من الماضي، بل من المستقبل"[1].

إنها نظرة جبرانية تجسد تلك القطيعة المعرفية مع كل مفاهيم الجنون التاريخية وذلك حينما تكلم (جبران) باسم المجنون صراحة وأعلن بوضوح انتماءه وصدوره عن معرفة لم تختلف عن المعرفة التي تكلّم فيها باسم "النبي" دينيا أو باسم السحر والأسطورة في "رائس المروج" وذلك في كتابه "المجنون". ويرتبط الجنون بالمعرفة المستقبلية لذا نجد أدونيس يرى بأن الجنون هو نوع من رؤيا الغيب[2].

وهذا الغيب لا يتم إدراكه إلا عن طريق التجريد، ويوضح أدونيس سر نزوع الإنسان إلى التجريد، السر الذي يصنع من التجريد وسيلة وكهفا معرفيا للوصول إلى الغيب[3]، بيد أن طبيعة المعرفة في الجنون لا تعدو أن تكون مغلقة، فالمجنون لا يرى خارج ذاته، بل هو كرة في ذات المجنون، وهو الأمر الذي جعل تلك المعرفة مغلقة – كما قلنا – وقد عبر عن ذلك أدونيس شعريا:

في داخلي تتكون

أشياء هذا العالم

وبأضلعي تتكون

وياخاتمة

هي كالماس يا للخديعة والصلاة تهون[4].

---

(1) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 173.

(2) المصدر نفسه ، ص 170.

(3) أدونيس: سياسة الشعر، ص82.

(4) أدونيس: الأعمال الكاملة، مج1، ص300.

إن فلسفة الجنون الأدونيسي تكشف لنا بأن المعرفة الشعرية هي كهف مغلق قداس حرمته في لحظة الابتعاد عن الظل الجمالي الذي يحدثه هذا الكهف، وأكثر ما تتحول فكرة الجنون عند أدونيس إلى جنون أدونيسي، ويتضح ذلك في المقطع التالي:

عند حبيبي

تنتهي الدنيا ويبدو كل غيب

ليس في وعيي،في حدس حياتي أي ريب[1].

هذا هو الإطار العام لفلسفة الجنون عند أدونيس، وهو الإطار الذي حوّل بموجبه هذه الفلسفة إلى نوع من رؤيا (الغيب) وهذه الرؤيا هي بالأساس رؤيا معرفية فيها من التجريد ما يجعل من الغيب موطن إمكان وبحث وتساؤل.

وحينما نعود إلى ماضينا الثقافي السحيق العميق، فإننا نلفي أول ثقافة ربطت الجنون بالعبقرية – وإتيان ما لا يتأتى لأحد – هي الثقافة العربية الجاهلية التي اعترفت "بالشيطان الشعري"، وفي العصر الأموي جد الجنون كان قد ارتبط بدلالات مستقبلية مع مجانين الشعر العذري في رواياتهم المعشبة وأوديتهم الغريضة، فشعرهم في حد ذاته ما هو إلا ظاهرة مستقبلية منبئة عن المنحى الحضاري. وقد ارتبط الجنون في العصر العباسي عند الجاحظ بأحاديث الحمقى والنوكى.

هذا ولم يرتبط الجنون بالأدب (الشعر) فحسب، بل أخذ طريقه إلى مجالات معرفية أخرى، ويتضح ذلك في اهتمامات علم النفس الإكلينيكي وعلوم الصحة النفسية "بالجنون" خاصة في دراسة الوساوس المتسلطة التي تهيئ لصاحبها رؤية ما لا يرى وسماع ما لا يسمع، ومن الوساوس المألوفة التي تكاد تقع لأي إنسان أن يحس "نغمة تدور في رأسه"[2].

الجنون إذن لم يكن فكرة جديدة في بساط النقد الحداثي، بل جذوره ترسبت في أفاق ماضينا الثقافي، وتبلورت علميا في أحد ميادين علم النفس، بيد أن الجنون في

---

(1) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 284.

(2) ج.ب ميلفور: ميادين علم النفس، مج1، ترجمة وإشراف يوسف مراد، دار المعارف، مصر، ط4، 1995، ص389.

الفكـــر الأدونيســـي لم يتشرب من هذه الآفاق، بل استند إلى الآفاق التي انفتحت عليها السريالية في هذا المجال، ويتضح ذلك في تصور أدونيس للجنون بوصفه رمزا للبحث عـــن هـــذا العالم الجديد،والشعر عند السرياليين مغامرة من أجل المعرفة،إذ جاء في البـــيان السريالي لبريتون عام 1924م"لقد أصبح الشعر مرة أخرى كما أراد له رامبو أن يكون مغامرة من أجل المعرفة"[1].

ويتفـــق أدونـــيس أثـــر السرياليين في تحديده لماهية الحلم في علاقته بالنبوءة والجـــنون، حيـــث يذهب إلى أن الحلم "نقطة التقاء بين الإنسان والمجهول، وشكل من أشـــكال العلاقة بين الإنسان والعالم"[2]، ويحدد ماهية الحلم فيرى أنه عملية اتحاد "بين أعلـــى مـــا في روح الإنسان وأدنى ما في جسده(...) فيه يمتزج الإنسان بالكون، وفيه يرى الإنسان ما في ظلمات العالم"[3].

إن الشـــيء الذي جعل أدونيس يتخذ من الحلم أداة من أدوات الحداثة هو كونه مجاوزة وهدما للواقع الخارجي، ويتصور أدونيس العملية الحلمية ، فيقول: " ويسلك الرائي من حيـــث هـــو رائد، سلوك من تحاصره الأسوار والحواجز وتحول دون سيره وانطلاقه ومـــن هنا تتوجه طاقاته نحو هدم الأسوار والحواجز، والبحث عن مخرج، ويؤخذ لذلك بفكـــرة المغامـــرة أو المخاطرة"[4] ويرتقي أدونيس بالحلم ليصل به إلى درجة النبوة، فـــيرى أنه " ليس بين الحلم والنبوة فرق في النوع، بل في الدرجة فالنبوة كمال يحصل بالحلم أو الرؤية"[5] ويقيم جسرا بين الحلم والجنون " الحلم كالجنون، يفتح أبوب الواقع الآخـــر الـــذي هـــو أكثر غنى وجمالا من الواقع المباشر، وليست الطبيعة إلا مظهرا خارجـــيا"[6] وفي تحديد العلاقة بين الحلم والجنون، يقول في مقطع رسالة من قصيدته "الزمان الصغير" :

---

(1) مالكم برادبري وملكفارلن جيمس: الحداثة، ص 317.

(2) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 200.

(3) المصدر نفسه: ص 200.

(4) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة حداثة)، ص 202.

(5) المصدر نفسه، ص 200.

(6) المصدر نفسه، ص 200.

البلاد التي حلمنا بها وفتحنا إليها الطريق

أفقا جرحته الجفون الخجولة

أمس في كبرياء الجنون الصديق.

ولكن الجنون، وعلى الرغم من تلك العلائق الحميمة بينه وبين الحلم، فإنه يستقل – عند أدونيس – ليكون رافدا جديدا من روافد الإبداع عند الحداثيين، ويتضح ذلك في مقاربة د. خالدة سعيد لقصيدة "هذا هو أسمي" لأدونيس، حيث رأت أن هذه القصيدة تعيش في مناخ الجنون أو النار، الجنون والنار بما هما سديم ونقض وحب وتحول وانبثاق، وبتعبير آخر: ثورة تنبض بين علامات هذه القصيدة :" ما حيا كل حكمة، هذه ناري ..." (1) و"لم يعد غير الجنون" وتنتهي بهذه النار:" وطني هذه الشرارة، هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي ..." (2) وما نلحظه من هذه الاقتباسات أن أدونيس قد تعامل بجدية مع مسألة نبوة الشاعر، لأنه وضع تجلياتها في شكل رؤى وأحلام وجنون وتخيل وذلك من أجل الكشف عن العالم الحقيقي المستورد وتأسيس مطابقات بينه وبين العالم المرئي.

ويتجه أدونيس نحو المزج بين الجنون من حيث كونه طاقة إبداعية من جانب،وبين معطيات الفلسفة الوجودية ونتائج بحوث علم النفس التحليلي من جانب آخر. لأنه يحاول أن يصور معاناة الفنان وعذاباته مرتبطة بالمعزوفة الوجودية التي ترى أن الفرد منسحق تحت عجلات واقعه القاسي، الأمر الذي يولد في نفسه القلق والضياع، ويؤدي ذلك بالطبع من خلال رؤية حداثية تستخدم الجنون أداة مجاوزة، للمغامرة إلى الالتقاء بأفكارهم، يقول أدونيس في مقطع "قربان":

حيث عشنا – أنا الجنون الصديق

ضعت بين الشهور

فعبرت المفازة

---

(1) أدونيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص 393.

(2) خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص 96.

وتركت ورائـــي الطريـــــــق

باســم رب يخــط كتــابــــــه

في كهــوف العــذاب العتيـــق

أرفـــــع هــذا الحــريـــــــق

وأضـــــحي ذبــابـــــــه

باسم تلك الشمــوس التي تتقــدم

أبـــــدا هـــــذي الجنـــــازة[1]

فـــي هــذا المقطع يتصادق أدونيس مع الجنون فيستخدمه أداة ضياع في الزمن وعبور للمكـــان "المفـــازة" والتـــيه (وتركت ورائي الطريق)، والعذاب، وفي ذلك نزوح نحو مقــولات وجوديـــة تركـــز على فردية الإنسان في مواجهة صعوبات الواقع المعيش، ويســـتعين -كذلك- بأسطورة النار (الفينيق) ليحرق واقعا ويقيم على أنقاضه واقعا آخر، ولكـــن الغريـــب في الأمر أن يؤدي هذا العبور إلى أن يضحي (ذبابة) إلا إذا وضعنا فكـــرة اليأس الوجودي، كما أنه يستخدم الموت (أبدا هذي الجنازة) أداة اقتحام كما فعل الوجوديـــون، وفي كل ذلك ينبئ عن نفسية معذبة ومحترقة بنار الواقع الذي عجز عن مواجهـــته، إنـــه يبحـــث عـــن قوة خارقة قادرة على التغيير على أن يكون هو الفاعل المغير؛ وأن تصل قدرته حد اقتحام الحلم الجنون، ولقد اتخذ أدونيس من الحلم والجنون عـــدة له للالتحام بالغيب، لكنه الغيب الذي يسعفه على رسم الحياة الواقعية؛ الأمر الذي حملـــه على القول: (رضيت أن أحيا الأشياء)[2] كما أن الحياة ليست عشا بل إحساس بقـــيمة الأشـــياء، وهـــذا الإحساس منزع حداثي، وشعر -كما ترى خالدة سعيد- الرؤيا أو الحلم احتجاج مستمر على واقع بات واقع قهر، وهو لذلك تصحيح سلبي لهذا الواقع الفاسد[3].

---

(1) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مج1،ص 347.

(2) المصدر نفسه، ص 366.

(3) خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص 105.

ويشـــير عدنـــان حســـين قاسم إلى تأثر أدونيس بـــ ايف بونفوا (IT. BONFOY) في تأكـــيده على دور الحلم في العملية الإبداعية، والحالم عند بونفوا ليس هلوسة أو هذيانا، ولكنه يأتي بالحقائق، الأمر الذي جعله لا يوغل إيغال بيرس وغيره في الأحلام، بل إنه يقترب من الواقع، وهذا يعني أن الحالم المبدع لا يغيب غيابا كليا بل تتخلل رحلته إلى العـــالم الضـــائع أمـــارات يقظـــة، ولكن أمارات اليقظة عبر حلمه لا تشير إلى تحديد الـــدلالات التـــي يعود بها من ذلك العالم؛ لأن الكمال لا يتحقق إلا بتواري الدلالات[1] ومـــن شـــأن هذا الدأب أن يكشف للعيان تأثر أدونيس بالمذهب السريالي، حيث تحول الحلـــم والجنون في هذا المذهب إلى قضيتين أساسيتين، ولعل هذا ما أشار إليه أندريه بريـــتون بقولـــه "لماذا يمنع السريالية من أن تنتفع بالجدلية مع السير وفق منطقها لدى البحث في قضايا الحب والحلم والجنون والفن والدين"[2]. هذه هي ثنائية الحلم والجنون في منعطفها السريالي، فقد تحولت إلى ثنائية أساسية ميزت العملية الإبداعية في طابعها النبوئـــي، وقد تحولت النبوءة في الفكر الأدونيسي من عالم الإخبار والارتفاع والطلوع والخـــروج إلـــى عالم الغيب، وهو ما يضفي على الشعر رؤى حداثية حالمة من خلال ما يبثه من أسرار واعدة.

## 5-4- ثنائيـــة الرفـــض والنفي:

والثابـــت لدينا هو أن الشعر كشف لما لم يكتشف، وتجاوز وخرق لما هو سائد واستشـــراف لمهدي منتظر، ولاحظنا الكيفيات والحيثيات التي تتموقع بموجبها القصيدة فـــي دنـــيا المستقبل، كما جلنا في جل النقاط الطوبوغرافية التي تجعل القصيدة نبوئية بـــالفعل، فكانـــت لنا وقفات على شواطئ الفكر العربي والأوروبي، ولم نستثن ما لهذه الضـــوابط الرؤياوية من اقتران وتضافر بضوابط أخرى: كتضافر الكشف بالمجهول، والـــتجاوز بالخـــرق والنبوئية بالجنون.ونشير هنا إلى أن هذه القرائن والضوابط تبقى تســـودها الضبابية إن لم تقترن هي الأخرى بضابطي "الرفض" و "النفي"، إنه الاقتران الـــذي ستنقشـــع بموجـــبه ضبابية الحقل الرؤياوي فترى ما مفهوم أدونيس " للرفض" و "النفي"؟.

---

(1) ينظر: عدنان حسين قاسم: الابداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 200- 201.

(2) ينظر: علي جواد الطاهر: خلاصة في مذاهب الأدب العربي، ص 99.

يقول أدونيس: الرفض، بحد ذاته، عنصر هدم، لكن ما من ثورة جذرية أو حضارة تأتي دون أن يتقدمها الرفض (...)في هذا الأفق تولد القصيدة العربية الجديدة، تعانق الحداثة وتتجاوزها ترفض الواقع لحظة تقبله وتحاوره وتعيشه، تصدر عن الأقاصي في نفس الشاعر، وتحمل الناس معها في رحيلها وتطلعها"[1] ، فالرفض بوصفه عنصرا جماليا هو عملية هدم لما هوموجود، والهدم هو نتيجة منطقية تأتي عن طريق الرفض، لكن اقتران الرفض بالهدم هو شرط أساسي لعملية البناء،بل هو نقطة الصفر في تشييد البناء الهرمي للقصيدة الحداثة كوثيقة حضارية ومعرفية، والرفض والهدم هنا معركة سحرية غير أن: "... البناء شعريا هو أن يفجر الشعر صبوة الإنسان إلى ما هو أبعد وأكمل ، رغبة فيما هو أعمق وأغنى وبتعبير آخر: أن تكون في الشعر بناء هو أن تكون رافضا وهداما"[2].

الشعر في منظور أدونيس ليس قبولا ولا استسلاما ولا مهادنة، إنه تساؤل دائم ولهيب متسعر، يزداد حجمه بقدر اتساع أفق هذا التساؤل.هذا ما نادى به أدونيس في كتاباته الأولى والتزام به حتى إلى يومنا هذا يقول عن الشعر أنه " اللهب الذي يختزن الطاقة المغيرة، وهو لذلك ليس قبولا، بل سؤال دائم وبحث دائم، وتجاوز دائم، من أجل تغيير الحياة، وجعلها أكثر جمالا ونقاوة وإضاءة"[3].

ويتخذ الرفض عند أدونيس أشكالا متعددة؛ فهو رفض للمفهومات كالجمالية والثورية والواقعية، وحينما يرفض أدونيس مثل هذه المفهومات إنما يرفض أصلا الأسس الفلسفية التي قامت عليها، وفي ضوء مفهوم الرؤيا التي يفسر بها نظريته يرى في هذه المفهومات قوانين مسبقة عن الإبداع، وهذا يتعارض مع المنطق الفلسفي لدى أدونيس، فالرؤيا الشعرية ضد أي قانون مسبق، وضد أي شرط سوى شرط الحرية، وضد العادات أو التقاليد- كما لاحظنا في مباحث سابقة- ذلك لأن عاداتنا الفكرية وحاجاتنا العلمية كما يقول "تحول بيننا وبين رؤية الحقيقة أو الواقع..."[4].

---

(1) أدونيس: زمن الشعر، ص 161- 121.

(2) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص 273- 131.

(3) أدونيس، زمن الشعر، ص 102- 141.

(4) المصدر نفسه، ص 9.

ويعلل عبد الله العشي مسألة رفض أدونيس للشعارات الجماهيرية والواقعية والثورية فيرجع ذلك إلى " ارتباط الشعر بالثابت ولو كان في المتحول: أي أن الشعر يبحث عن النقطة الثابتة في الظاهرة العابرة الزائلة فيجسدها..."[1]، بيد أن ارتباط الشعر وتموقعه في نقطة الثابت لا يجعل منه شعرا؛ ذلك لأن الشاعر الذي يعبّر عن عصرنا في منظور أدونيس هو شاعر الانقطاع عما هو سائد ومقبول ومعمم، وهو شاعر المفاجأة والرفض، الرفض الذي لا يعني في تحليله غير القبول العميق الحر[2]؛ إنه رؤيا شاملة، وموقفا تعبيريا، وبنية، إنه التاريخ كله بمجمل تناقضاته ، وهو إشارة إلى كتابة تاريخ آخر.

ويؤكد أدونيس في أكثر من سياق على أن الشاعر الرائي يرفض "عالم المنطق والعقل؛ لأنها لا تجيء وفقا لمقولة السبب والنتيجة، إنما تجيء في شكل خاطف مفاجئ أو تجيء إشراقا"[3]، وفي هذا السياق يبدو أدونيس متذبذبا يمسك بطرفي الحبل، حيث يحاول الجمع بين آراء الملحدين والمتصوفة على نحو تلفيقي، ولعل لاعتقاده بعوالم المعرفة الجديدة عند الحداثيين -الحلم والجنون ورؤى المتصوفة والنشاط الإبداعي لفلاسفة الرمزية- هو ما يجعل العقل وقوانينه مقبولة عنده في هذه المرحلة المبكرة من فلسفته الفكرية ورؤيته الجمالية، وإن كان أدونيس من الرافضين لسلطة العقل والمنطق فإن ذلك يعود إلى تأثره بالسرياليين الذين يعارضون العقل تماما، ويرون أنه لا مكان له في أعمالهم، يقول فيليب فان تيغنغ: " إن الحالة الشعرية بالنسبة للسرياليين ليست، إلا تلك الحالة التي يرفض فيها الإنسان المنطق، ويعود إلى البراءة التي تسمح للمخيلة، وقد تحررت من طغيان العقل، أن يقسم بين أجزاء الواقع بصلات جديدة ونظام آخر، وهو غير متوقعا تماما..." [4].

وتجدر الإشارة إلى أن المعرفة الصوفية لا تبتعد عن رؤية السرياليين كثيرا من حيث ارتباطها بالعقل ومنطقه، فالعقل كما يعتقد ابن عربي عاجز عن الإدراك، والحقيقة أن منطق العقل له قوانينه المادية المحسوسة التي لا تعترف بالجمع بين

---

(1) عبد الله العشي: نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، ص 262.

(2) أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة الشعر البيروتية، ص 78.

(3) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) ج3، ص 167.

(4) فيليب فانتيغ: المذاهب الأدبية الكبرى- بفرنسا، ص 313.

المتناقضات، في الوقت الذي تؤمن فيه السريالية والصوفية بأن المزج بين المتناقضات هو القاعدة الجمالية لتشكيلاتهم اللغوية، وإذا كان ثمة منطق آخر يقوم على احتضان المتقابلات، وتبعا لذلك فإن المتقابلات لا تتصالح في مملكة العقل، وإن كان لها في عالم الخيال أو الذات أن تتآلف على نحو يجعل النقيضين متوافقين.

ويعتد الحداثيون وفي مقدمتهم أدونيس بالإنسان وحريته ودوره في الكون ويستندون إليه أعظم الفعاليات، وهو ما دفعهم إلى تأكيد الذات، والتوجه نحو عوالمها الداخلية، وشؤونها الفردية، كما اعتقدوا بفكرة وحدة الوجود، التي توحد بين الإنسان والكون، يؤكد أدونيس بذلك العلاقة بين الإنسان -باعتباره أعظم قيمة في الوجود- وبين العالم الذي يحيط به، ويذهب إلى أنه لما كانت العلاقة بين الإنسان والعالم على هذه الدرجة من التوحد والحلول، فقد اعتبر الإنسان " العالم الأصغر الذي ينطوي فيه العالم الأكبر، توحد معنى الكون وصورته"[1] ويؤكد أدونيس على دور الذات في عملية الابداع إيمانا منه واحتسابا أن وعي الشاعر لذاته لا يبدأ من التاريخ أو من الماضي، بل يبدأ من ذاته نفسها، وهي ذات تسودها اليقظة الدائمة، ففي كل لحظة يعيش الشاعر الرائي ويخلق ويفكر، وبذلك لا يؤرخ في الشعر بقدر ما يستبق[2]، وهنا نلحظ التعويل الأدونيسي الكامل على العالم الداخلي للشاعر تعويلا كبيرا، باعتباره عالم الخلق والإبداع، عالم التيقظ لكل جديد.

ونشير أيضا إلى أن الرفض عند أدونيس يقترن بمقولات الماركسيين، ولعل ذلك ما تجسده بعض كتاباته الشعرية فقد "كان أدونيس في مجموعاته الشعرية، حتى المسرح والمرايا يرفض العالم السابق، من منظور ظاهري فوقي، في حين أنه في وقت بين الرماد والورد أصبح يرفض العالم السابق من منظور تحتي"[3]، فقصيدته كانت رؤيا لهزيمة هذا التاريخ لسقوطه، ولكنها ليست رؤيا لذلك التاريخ الآخر الذي ارتبط جدليا "بتاريخ ملوك الطوائف". إن الذي يحمل على خلق هذا الجو الرؤياوي في قصيدة "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" هو الإيغال في أقاليم الحداثة، وما تنطوي عليه من تمرد ورفض ومغايرة، كل ذلك تمظهر في تمزيق الجسد الشعري السلفي: كتفجير

---

(1) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 265.

(2) أدونيس: مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ص 5.

(3) محمد جمال باروت: الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية في سوريا، ص84.

اللغة وكسرها من أجل بناء عالم تخيلي بالصور الرؤياوية ، وما ينبثق عن ذلك من تعدد للأصوات أو الأبعاد، والبنية الدرامية والشبكة التركيبية والرؤيا الكلية الشمولية.

وكمـــا يقترن الرفض بالبناء عند أدونيس بالمنطق نفسه نجد الاقتران هذه المرة بين النفي والإثبات ، فأدونيس ينفي لا من أجل النفاء والتقوقع في دائرة النفي،وإنما من أجل إثبات ما لم يثبت بعد. جاء ذلك في سياق حديثه عن جبران " إن جبران يسخر من القيم الدينية، الاجتماعية والفلسفية لكنه لا يسخر لأنه يكفر بالقيم، بل لأنه على العكس؛ يؤمن بالقيم، فهو ينفي قيما معينة من أجل أن يثبت قيما أخرى. بل إنه لا ينفي إلا من أجل أن يثبت"[1].

إن ســـخرية جبران من القيم الدينية تجسدها ثورته على رموز الشعرية والسلطة وهذه الـــثورة هـــي حصـــيلة مـــا اســـتقر فـــي نفسية جبران من رفض، لذلك نجد أدونيس يـــرى "أن الشـــعرية في نظر جبران، ترتبط دائما بمقتضيات المحافظة وبما يغتصب السيادة الحقيقية، فالشعرية خداع واغتصاب"[2].

والـــثورة عند جبران تأتي على نمطين، النمط الأول : هو الثورة على الماضي وعبوديـــته وهـــذا ما تفصح عنه مقالة "العبودية لجبران". أما النمط الثاني: فهو الثورة علـــى الإستعمار وهذا ما استشفه أدونيس من كتاب :"أضواء جديدة على أدب جبران " لتوفـــيق الصـــايغ[3]. ويمضـــي أدونيس إلى العالم الشعري لدى الزهاوي فيصفه بأنه يـــتحرك فـــي خطوتيـــن، الأولـــى: هي "النقد والرفض" وأما الثانية "التبشير والتعليم" وبموجب هاتين الخطوتين تتحول رسالة الشعر عند الزهاوي إلى "رسالة شاملة" تتناول مشـــكلات المجـــتمع ومعتقداته، في الطبيعة، وفيما وراء الطبيعة. من الناحية الأولى ، يـــثور الزهاوي على نظام المجتمع الذي ينتمي إليه سياسة واغتصابا، أفكارا وتقاليدا ، ومـــن الناحـــية الثانية ، يثور على نظام الكون كما يؤسسه التقليد الديني ، عن الجانب الأول: يفصـــح معظم نتاجه؛ وعن الجانب الثاني: تفصح – بخاصة – قصيدته الطويلة "ثورة في الحجيم"[4].

---

(1) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص 176.

(2) المصدر نفسه، ص 181.

(3) المصدر نفسه، ص 187- 198.

(4) أدونيس: سياسة الشعر، ص 140، 141.

والـــزهاوي فـــي الحالتين متغلغل وراء الأسوار التي تحيط بالمحرّم والممنوع، بحـــثا عـــن آيات الأنفس، ورغبة في تجاوز كل ما يحول دون انعتاق الإنسان وتقدمه روحيا وماديا.

إن الـــنموذج الجبرانـــي والـــزهاوي يكشـــفان عن رفضهما لهذا العالم، وهو رفض اســـتدعى طاقة ثورية خلاقة، يغدو النظام فيها لا يتمتع بأي قناعة ممكنة لديهما، النظام بكـــل تجلـــياته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والكونية، إذ تغدو هذه التجليات في تصـــورهما تروهات مزيفة يجب رفضها وتضييق الخناق عليها فوريا، وهذا ما يجسده إنسان أدونيس نفسه.

إن كـــلا مـــن الـــرفض والثورية يحملان موتهما في ولادتهما الجديدة، وهذا ما وضـــحه أدونيس في سياق حديثه عن أزمة الحداثة التي ما فتأت سوى أن تبقى مجرد أطـــروحات نظرية، يقول: "ولعل 'في ذلك' بالتالي ما يوضح لنا كيف أن الحداثة بقيت، فـــي الغالب قوة رفض وتساؤل وتحريك، دون أن تدخل بوصفها رعيا جذريا وشاملا، في بنية العقل العربي أو في بنية الحياة العربية"(1).

وحيـــنما نمضـــي إلـــى كتابات أدونيس الأخيرة"فـــــلفيه يعدل نسبيا عن هذه المفاهـــيم العامـــة للرفض في ارتباطه بالثورية والنفي والهدم وما إلى ذلك من الملامح الأخرى، حيث يضبط مفهومه للرفض والتجاوز بقوله:"وحين كنا نستعمل عبارات مثل 'تجاوز القديم'، أو 'رفضه' لم نكن نعني رفض الشعر الذي كتب في الماضي أو تجاوزه في هذا مما لا يصح قوله وإنما كنا نعني إذا كان لدينا نحن الشعراء العرب في العصر الحاضـــر شيء نقوله مختلف عن الأشياء التي قالها أسلافنا فلا بد من أن نقول بطريقة مخـــتلفة"(2). هـــذا الـــنص وبالـــرغم من قصره يفصح عن تضافر جملة من القرائن (الـــتجاوز والرفض والاختلاف). هذا ناهيك عن القرائن والعلائق الأخرى التي ترتبط بكل ملمح من هذه الملامح (التجاوز والرفض والاختلاف) كما بينا سابقا، وهذا التضافر فـــي القرائـــن هو إحدىالمشكلات الأساسية في النظرية الأدونيسية خاصة وفي النظرية الشعرية بعامة.

---

(1) أدونيس: الشعرية العربية، ص81.

(2) أدونيس: هائت أيها الوقت، ص90، 91.

هذا ما يمكن قوله عن الرفض والنفي والثورية كمفاهيم جمعنا شتاتها من كتابات أدونيس المتفرقة. وحينما نبحث عن مصادر هذه المفهومات نجدها ذات أصول غربية، فمنها ما هو آت من الماركسية، ومنها ما هو آت من الرمزية والسريالية. فمصطلحات من قبيل الثورة، النفي ، البنية الفوقية، البنية التحتية، الرفض...كلها مصطلحات ماركسية : فالثورة مثلا هي البذرة الأولى التي تجذرت في أرضية الفكر الماركسي، ثورة تهدف إلى تحرير الإنسان من عبوديته في كنف التغيير، وكان ماركس (Marx) منشغلا بإحداث تغيير جذري في ظروف الإنسان الاجتماعية[1].

لقد أخذ أدونيس من الماركسية ثوريتها التي تهدف إلى تقويض أركان نظام العلاقات القديمة والتأسيس لنظام جديد[2]. ومما قاله ماركس في النفي "لا يمكن أن يحدث تطورا في أي مجال ما لم ينف أشكال وجوده السابقة"[3]، هذا المبدأ تجسده أفكار أدونيس النظرية.ففكرة التطور عنده تأتي من صراع الأضداد (الثابت/ المتحول)، (الإبداع/ الاتباع)، (الأنا/ الآخر)، (الواقع/ الممكن)، (القبول/ التساؤل) ويتحقق هذا التطور بنفي الإتباع لا الإبداع، وفكرة النفي عند أدونيس -علاوة عن النصوص المستشهد بها سابقا- تجسدها فكرته التي كررناها مرارا "الإبداع نفي يتقدم". وأحب هنا أن أشير إلى أن فكرة صراع الأضداد تعود إلى الفيلسوف هيراقليطس (HERCLITS)الذي رأى منذ زمن مبكر أن "الطبيعة كذلك تحب الأضداد وهي بالأضداد لا بالأشباه تنتج التوافق ، وهكذا مثلا، توحد بين الذكر والأنثى لكنها لا توحد كل كائن مع شبيهه، وتحقق الاتفاق الأول بوحدة الأضداد لا الأشباه"[4].

والحقيقة أن الشعر الأدونيسي -هو نقيض الفلسفة التقليدية التي تفصل بين الثنائيات وكذلك الفلسفة السياسية السائدة- يحاول أن يوحد هذا الشتات في أعماق الكيان الإنساني، بل إنه يؤسس لنوع من الإبستمولوجيا المعرفية القائمة على جدلية

---

(1) ينظر: أندريه بريتون: بيانات السريالية، ترجمة صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة – سوريا- د.ط، 1978، ص102.

(2) أدونيس: زمن الشعر، ص87.

(3) ينظر: صفوت حامد مبارك: الفكر الماركسي، عالم الكتب- القاهرة، ط1، 1980، ص37.

(4) كوستاس أكسلوس: هيراقليطس، هل عنده رؤيا شعرية للعالم؟ مجلة شعر البيروتية، ع12، ربيع 1961، ص134.

تكاملية على نحو خاص. أما عناصر هذه الجدلية؛ أي ثنائياتها فتتلخص -إن جاز لنا التلخيص- في التركيز على السلب على أنه الطريق الملكية إلى الوجود، بعبارة أفصح، يلح الشعر الأدونيسي على الألم سبيلا فاعلا إلى كيمياء جديدة تتألف من الفرح والألم معا، ولكن بكيفية جديدة. والأمر نفسه ينطبق على العقل واللاشعور؛ إذ الأخير باب العجائب التي لا تحصى وجنة مجهولة تغري بالريادة والاكتشاف، حيث تختلف علاقة المرأة -ومعها الطفولة- بالرجل؛ إذ الأولى هي الأكثر طبيعية في عالم الرجال المغترب، أما في علاقة السيد بالمسود ، فإن أدونيس يقلب المعادلة ويلح على سيادة المسود طريقا إلى مستقبل أكثر إنسانية وعدلا وتداخل العلاقة بين الشرق والغرب في هذا الإطار؛ أي أن ادونيس غير الصلة بين الأعلى والأسفل وهي الأكثر شيوعا ما دامت المجتمعات تتخبط في الاغتراب، أي في صراع مأساوي بين المتناقضات الإنسانية. وقد شرح جان طنوس هذا الباب شرحا وافيا حيث مد سواعده إلى جدلية السلب والإيجاب في شعر أدونيس وقد قصر هذه الدراسة على ديوان أغاني مهيار الدمشقي وفيه أكد أن "حصيلة التناقض بين الشاعر والعالم هي الألم أو الموت مجازا، وثمرته المعرفة والخلق، لكن أغاني مهيار تنبئنا بمتناقضات عديدة، جوهرها قوة السلب الخارقة كالتناقض بين الإنسان والله والشر والخير والسماء والأرض"[1] وللناقد نفسه دراسة قيمة عن جدلية النور والظل في كتاب الحصار[2].

ومن الدال جدا أن نقر بأن قصيدة الحداثة وفي مقدمتها القصيدة الأدونيسية لا يمكنها أن تفهم -بين فنون النقاد- فهما أفضل بالاستناد لا إلى العلوم العصرية فقط، بل إلى خبرات الإنسانية في المجال الثقافي التي تتمثل في صراع المتناقضات وكيفية المصالحة بينهما. وما يريده أدونيس مثلا هو التخلص من الموت المعنوي الذي يرمز إليه بهذا الصراع . أما البعث الحقيقي الذي طالما مجده الشعراء التموزيون فما هو، عند التحقيق، إلا ثمرة من ثمار هذه المصالحة التي لم تعد هنا مصالحة سطحية أو"حضارية"، بل مصالحة بين أعمق التناقضات الوجودية عند الكائن البشري . ومن

---

(1) جان نعوم طنوس: جدلية السلب والإيجاب، مجلة الآداب البيروتية، ع3-4، آذار(مارس)، نيسان (أبريل)، س4، 1998، ص45.

(2) ينظر: مجلة فصول (الأفق الأدونيسي)، ص48-56.

المصطلحات الماركسية (البنية الفوقية والبنية التحتية) [1] وهذا ما ألفيناه عند أدونيس في مقابلته بين البنية الفوقية "الثقافة" وبين البنية التحتية "المستوى الاقتصادي والاجتماعي"[2] وهكذا نلاحظ كيف أن أدونيس استفاد من معالم الفكر الماركسي في تشكيل مفهومه للرفض والنفي والثورية.

ويتفق أدونيس مع بعض مقولات الرمزيين في هذا الأفق "الرفض"، فكما أقر أدونيس بأن العالم الشعري لدى الزهاوي يسير في خطوتين هما الرفض والنقد، فإن هذه الفكرة لفاليري الذي قال: "كيف نستخرج الجوهرة من الطين إن لم نكن على أعلى درجة من التيقظ. الكتابة هي الرفض 'الكتابة هي الاستدلال' كل شاعر حقيقي هو بالضرورة ناقد من الطراز الأول"[3]. ولم يقف تأثر أدونيس بفاليري في مقولاته الرمزية عند هذا الحد، بل تجاوزه إلى مفاهيم ومصطلحات السرياليين، وبموجب هذا التجاوز أخذت تنظيرات أدونيس الشعرية تصطبغ في الكثير من الأحيان بألوان بنفسجية سريالية، ومما قامت عليه هذه الحركة (الرفض، الثورة، الهدم) وهذا ما عناه ولاس فاولي بقوله: "لقد نمت السريالية خلال السنوات الفاصلة بين الحربين العالميتين وكأنها تعنى بالرفض والثورة والهدم للمثل والمعايير. كان السرياليون ضد كل شيء وضد الأدب والشعر بصورة أخص، فكانوا لا يرضون بأقدس تغيير الحياة تغييرا تاما"[4]. فمصطلحات من قبيل الهدم والرفض ونبذ العادة والمنطق هي مصطلحات أيضا سريالية في أصلها ، وقد عمل أدونيس على شحن هذه المصطلحات بدلالات جديدة في أقل الأحيان مع إسقاطها على الشعر بوصفه كونا جماليا، فأضفى على الشعر طابعا فنياخاصا ظهر فيه أدونيس منظرا متميزا.

نختم حديثنا عن الرؤيا الشعرية بمحاولة طموحة تهدف إلى إقامة نوع من التواشج بين مختلف الماهيات الجزئية للرؤيا الشعرية، إذ نستطيع اختزال بسط ومقام تلك الماهيات الجزئية في معادلة رؤياوية مفادها أن الرؤيا الشعرية لا تعدو أن تكون أداة فعالة للكشف عن عالم جديد لم يكتشف بعد هو عالم المجهول أو عالم الباطن

---

(1) ينظر: صفوت حامد مبارك: الفكر الماركسي، ص56.

(2) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص323.

(3) فيليب فونتينيغ: المذاهب الأدبية الكبرى بفرنسا، ص302.

(4) ولاس فاولي: عصر السريالية، ص11.

أو الخفي، وفي هذا العالم يبرز دور الذات في انتشال ما هو خفي، حيث يقع الاتحاد والتوحيد بين العالم والذات، والرؤيا الشعرية هي أيضا تجاوز مستمر للأصل والواقع في واقعيته والمعجم في أبجديته. وتجاوز أيضا للنقاط المعتمة في سجل التاريخ ومن دون التملص منه وفي ذلك الفضاء يتحول الشاعر الرائي إلى شاعر متجاوز لذاته باستمرار ومتجاوز أيضا للمنطق والعقل والعادة والثبات. وهي تنبؤ بزائر لم يأت بعد وحلم بواقع لم يتحقق بعد؛ واقع مثالي نبوئي. وتأتي خاصيتا الرفض والنفي لتصنع من الشاعر الرائي شاعرا هداما وبناء أو رافضا لسلطة العقل وأبجاديته الصارمة، والشاعر الرائي في كل ذلك رافضا للواقع الراهن لأنه لا يقوى على تقديم أجوبة شافية عن أسئلته الحائرة، ففي هذا الفضاء اللامحدود من هذه الماهيات تنبجس الرؤيا الشعرية بوصفها رؤيا حالمة بواقع جديد هو واقع الكشف والتجاوز والوعد والرفض.

## 6- ملامـــح الكتابة الجديدة عند أدونيس: محصلة المفاهيم.

الشاعر هو إنسان غير عادي؛ لأنه يمتلك رؤى تؤهله من النفاذ إلى الأعماق ، يتوق دائما إلى فتح آفاق جديدة، لكن معاناة الشاعر العربي المعاصر وطموحاته تقف حائلا لذلك، وهي معاناة البحث عن لغة تستجيب للرؤيا، ولم تمنعه هذه العذابات الخافقة من البحث حيث فكر في الخروج عن المؤسسة الشعرية القديمة، والبحث عن نمط جديد من الكتابة يكون قادرا على استيعاب الواقع بكل أبعاده، فتأسست الكتابة الجديدة التي قامت على مجموعة من المبادئ ستقف عندها لاحقا. لقد تأسست الكتابة الجديدة على قاعدة خلفية سابقة، فتشكلت في رحم النصوص العربية القديمة وظلت أسيرة نفسها ردحا طويلا من الزمن إلى أن جاء أدونيس فأزاح عنها الستار، حيث بزغت ملامحها،وقد اعترف أدونيس بذلك،كما أكد أن أصحاب هذه النصوص لم يقصدوا هذه المبادئ[1].

ومفـــــــــــــهوم الكتابة لدى أدونيس، سيتحدد مـــــن خلال تناولنا لملامحها، وثمة ملاحظة -لا بد من الإشارة إليها- تتعلق بالمصطلحات الرديفة لمصطلح الكتابة الجديدة أطلقها أدونيس استخدم الكتابة ملتصقة بمجموعة من الصفات

(1) ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ج3، ص27.

منها الجديدة، الإبداعية، الشعرية، الطليعية، الثورية. ولربما صفة الجديدة أسبق من غيرها. ولعل صفة "الجديدة" كانت أكثر شيوعا من غيرها، أما فيما يتعلق بملامح الكتابة الجديدة التي أسسها أدونيس فقد تمحور ملمحها الأول **في الدخول في المجهول لا المعلوم** :"أفكر فيما أعرف وأكتب حول ما أعرفه، هذا هو جوهر نظريتنا الموروثة إلى التفكير وإلى الكتابة (...) فنحن لا نفكر في الواقع ولا نكتب، الإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم، فأن نبدع إذن هو أن نكتب"[1].

إن الكتابة بهذا الشكل لا تنحصر فيما يحمل الإنسان من معرفة لما حوله، وهذا ما رسخته الأعراف والنظريات التراثية، وإنما هي الابتكار والإبداع، فالكتابة إذا ما انحصرت بما يعرفه الإنسان فلا تعبر عن الواقع، فالإبداع غوص في المجهول، والإبحار في عالم غريب عما لم يعبر عنه بعد.

ويحدد أدونيس طبيعة الكتابة الجديدة من خلال موازنته اليسيرة بين الكتابة التقليدية ، والكتابة الطليعة، فالشاعر في القديم يكتب جوابا لا سؤالا؛ لأن موضوع الكتابة الشعرية التقليدية موجود سلفا في ذهن الشاعر في حين أن موضوع الكتابة الجديدة يوجد بعد الكتابة ، يولد ولادة خصبة ونماء؛ لأن الذات الكاتبة تنطلق من فكرة المجهول لا المعلوم، فالأول يسعى إلى تدوين العالم في صورته المرئية ، في حين أن الثاني يعمل جاهدا على الغوص في أعماق العالم والنفاذ إلى ما وراء الأشياء الظاهرة بغية استشفاف مجهول العالم أو ما خفي منه:"كان الشاعر بتعبير آخر، يكتب المعاني (التي يعرفها). وجهة الانطلاق اليوم هي: المعنى هو نتاج الكتابة، هذا يعني أن القصيدة ليست جوابا بل هي سؤال ضمن سؤال،أو سؤال يتجاوز سؤالا، ليس المهم إذن في قراءتنا أن نبحث عن الجواب بل أن نحدد مناطق الغامض وغير اليقيني من أجل أن نـــــــــــتقن طرح الأسئلة الجديدة "[2]، والشاعر بهذا المعنى هو إنسان مبدع لا ينقل في شعره أفكارا واضحة أو جاهزة، وإنما يمد كلماته كمائن وأشراكا لالتقاط عالم غائب،ولعل هذا ما عناه أدونيس بقوله :"يجيء الشعر من أفق لا ينتهي ، ويتجه نحو أفق لا ينتهي ، ذلك أنه لا يجيء من معلوم مسبق ، وإنما يجيء من مجهول

---

(1) ينظر:أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) ، ص212.

(2) المصدر نفسه، ص314.

لا ينكشف بشكل نهائي. لأنه في حاجة دائمة إلى الكشف وشروط الشعر أن يكشف لنا مجهولا، لأن الشعر الذي يقدم لنا المنكشف المعروف ، لا يكون إلا ترتيبا اخر لما عرفناه، وصياغة ثانية لما خبرناه، أي أنه يكون عقليا ويكون ناقلا ، ولا يكون بالتالي شعرا"[1].

إن الكتابة الجديدة عند أدونيس هي كتابة لا تقدم جوابا لأنها سؤال واستبصار، أو هي كشف متسائل يتحرك في هيام متواصل لمزيد من الكشف المتسائل، وبهذا المعنى أصبح محكوم على الكاتب الطليعي أن يكون متناقضا مع كل نظام معرفي مغلق ووثوقي ومن هنا: "لا تقدم الكتابة الطليعية جوابا،ذلك أنها ليست طليعية إلا لكونها سؤالا، ويكون هذا السؤال ليس مطروحا على الماضي وحسب، بل على المستقبل أيضا، لا على الأجوبة وحسب، بل على الأسئلة كذلك (...) فلا يعود القيـــــاس على ما نعرفه، على ما أنجزه السابقون، وإنما يصبح نوعا من القياس على المخاطرة، على ما يفاجئ وما لا يمكن توقعه، وتتغير العلاقة بين الكاتب والقارئ..." [2] إن ارتباط الكتابة الطليعية في معانقتها للمجهول بفيض من الأسئلة اللانهائية أمر من شأنه أن يؤدي إلى تغيير نمطية العلاقة القائمة بين القارئ والكاتب، فما دامت الكتابة مشحونة بغيث من الأسئلة وجب على القارئ أيضا أن يكون متسائلا، وقد أشار أدونيس إلى "القراءة المتسائلة"[3]، في سياق حديثه عن علاقة القارئ الجديد بشعرنا الجديد أو الشعر الطليعي، وبهذا المعنى تصبح الكتابة الجديدة هي كتابة مساءلة ، كتابة إبداع وتغيير ، تضع القارئ في مناخ البحث والتطلع والتساؤل؛ لأنها تنبذ المعلوم كونه معروفا لدينا ولا يعبر عن حاضرنا، وبهذا غدت الكتابة الجديدة بين نفي المعلوم وإيجاب المجهول، وهنا نلحظ مواطن الاختلاف بين ما كان سائدا قديما في تراثنا، فالشاعر القديم يكتب الواقع المرئي، في حين أننا نجد الشاعر الحداثي قد تجاوز تلك الكتابة النمطية إلى أسئلة الكتابة ، وكون الكتابة سؤالا معناه أنها تترك أفق البحث والمعرفة منفتحا، وأنها لا تقدم يقينا، فالسؤال هو الفكرة لأنه قلق وشك، أما الجواب فإنه نوع من

---

(1) ينظر:أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص291.

(2) أدونيس: زمن الشعر، ص295.

(3) أدونيس: سياسة الشعر، ص131.

التوقف عن الفكر، لأنه اطمئنان ويقين، ويبقى السؤال قوة مشحونة بالعطاء من شأنها أن تنتج فكرا متجددا.

وأما السمة الثانية للكتابة الجديدة عند أدونيس فهي: **تداخل الأجناس الأدبية** وهو ما عبر عنه النقاد المحترفون في تأسيسهم لمناهج النقدية المعاصرة "بالتناص" في أطروحات السيميائيين والتفكيكيين بصورة خاصة. والقارئ لبيان الكتابة الجديدة عند أدونيس يلحظ شغفه الكبير بهذه الكتابة التي تذوب فيها الحدود والفواصل بين مختلف الأجناس الأدبية:"يجب أن تتغير الكتابة تغييرا نوعيا، فالحدود التي كانت تقسّم الكتابة إلى أنواع ما يجب أن تزول، لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة، لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب (...) وإنما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي"[1].

تتنوع الأجناس الأدبية من قصيدة ومسرحية ورواية، ولهذا يرى أدونيس ضرورة تحطيم الحدود بين هذه الأجناس ورجها بعضها مع بعض، بهدف الحصول على ما يسميه أدونيس بالقصيدة الكلية، وهي قصيدة معرفية بامتياز، تزخر بعصارات فنية عدة من خلال تلاحم واتحاد تلك الأجناس الأدبية على مائدة إبداعية واحدة، وهذا النمط من الكتابة أدى إلى تغيير نمط التقويم، إلى نمط آخر مستوحى من هذه الكتابة الجديدة، فجودة الإبداع تقاس بمدى حضوره الإبداعي، وما يطرحه من رؤى شعرية.

الكتابة الجديدة عند أدونيس هي كتابة الرؤيا، فأدونيس يصف القصيدة الحداثية بأنها قصيدة كلية، تتداخل فيها جميع أشكال التعبير –النثر– والوزن والبيت، والحوار والغناء، والملحمة والقصة، مع حدوسات الفلسفة والعلم والدين[2]، ففي الشعر الجديد يحل الشكل المتعدد محل الشكل المفرد، فقد وسع أدونيس دائرة الإبداع الشعري حين أقام دستور الكتابة الجديدة على فكرة التداخل بين الأجناس الأدبية وأجناس أخرى غير أدبية ممثلة في حدوسات العلم والفلسفة والدين، ويشير عدنان حسين قاسم في تقسيمه لشعر أدونيس إلى ثلاث مراحل، إلا أن أدونيس في المرحلة الثانية التي يمثلها ديوانه أوراق في الريح سنة 1958 هي مرحلة تجمع بين مرحلتين من حيث كونها محاولة للخروج من الغنائية التي مثلتها "قصائد أولى" ، كما كانت بداية كتابته للشعر

---

(1) ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص16.

(2) أدونيس : مقدمة للشعر العربي، ص117.

المرسل ، والخروج على أوزان الشعر العربي والمزج بين البحور، وتمثل ذلك فيما أسماه بقصيدة النثر التي تفتقد أعظم عناصر الفن الشعري، وتشير إلى فكرة "المشروع الكتابي" الذي يدعو إلى إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية كما دعا إليها عزرا باوند[1]. وعلى هذا فإن التأسيس لمشروع الكتابة الجديدة – وكما يرى عدنان حسين قاسم- قد تجسد في قصيدة النثر، وهي قصيدة انمحت فيها جميع الحدود والفواصل بين مختلف الأجناس الأدبية، وإن كانت هذه القصيدة تفتقر إلى أهم العناصر الفنية.

إن الكتابة الجديدة وفي ضوء التداخل السالف الذكر بين مختلف الأجناس الأدبية هي كتابة المستقبل ، تتحرك في مكان متخيل، في هذا المكان تذوب الحدود التقليدية التي ارتسمت كحدود فاصلة بين الأنواع الأدبية، ولا يعود ثمة نوع صاف، وإنما ينشأ النص/ المزيج/ النص/ الكل. لهذا يبدو المكان هادئا وشعريا، عائما في سديم يتموج بين "المحيط والخليج" ، ويبدو كأن المكان الوحيد هو اللامكان .

السمة الثالثة للكتابة الجديدة عند أدونيس تتمثل **في ضرورة تغيير الزمن:** "لم يعد كافيا أن نخلق زمنا شعريا متحركا، وإنما يجب أن نخلق زمنا ثقافيا متحركا، وفي هذا تتغير العلاقة في فعل الإبداع: لا تعود بين الخلاق وتراث سابق، بل تصبح بين الخلاق وحركة الخلق"[2]. فقد أضاف أدونيس للزمن الشعري المتحرك زمنا ثقافيا ديناميكيا، بإضافة فعل الخلق، والمقصود به الكشف، وبهذا تتجاوز الكتابة الجديدة دائرة الزمن الخطي في صورته العمودية إلى دائرة الزمن الحركي في صورته الكشفية، الإبداعية ولم تعد فكرة الخلق في هذه الكتابة الجديدة مسكونة بهاجس التغيير فحسب، وإنما تصبح مسكونة بهاجس المعرفة من خلال إرتوائها من دائرة الزمن الثقافي، إنه البحث عن زمن ثقافي شامل، ولعل هذا أضفى تحولا جديدا على علاقة الإبداع بمنتجه، فبعدما كان الاهتمام منصب على العلاقة بين الخلاق والتراث،انتقل الاهتمام إلى العلاقة بين الخلاق وفعل الخلق، بوصفه فعلا كشفيا وثقافيا. وتتأسس هذه العلاقة الجديدة بين الخلاق وفعل الخلق على ثلاث حقائق:

---

(1) عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص16.

(2) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص313.

1- ليس التراث ما يصنعك، بل ما تصنعه، التراث هو ما يولد بين شفتيك ويتحرك بين يديك، التراث لا ينتقل بل يخلق.

2- ليس الماضي كل ما مضى، الماضي نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة فإن ترتبط كمبدع بالماضي هو أن تبحث عن هذه النقطة المضيئة.

3- جوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها[1].

وواضح من هذه النقاط الثلاث أن أدونيس يلح على ضرورة النظر في التراث نظرا كشفيا؛ أي أن الكتابة الجديدة هي كتابة الخلق لا التعبير، لا الاستعادة أو النقل ، وهنا يرفض أدونيس الانصياع الأعمى لمستودع التراث، ومن واجب الشاعر الطليعي أن يستضيء بالنقاط المضيئة في التراث مع تجاوز ما هو ثابت فيه،فالأشكال الشعرية التي لا تقدم إجابة عن أسئلة حياتنا المعاصرة هي أشكال تراثية بالية يجب تجاوزها باستمرار، ومن ثم أسس أدونيس مفهومه للكتابة على منطق الاختلاف لا الائتلاف، ويعني بذلك الاختلاف عما هو ليس مضيئا.

هذا وقد ركز أدونيس اهتمامه على فعل الخلق الذي يعد واحد من ملامح الكتابة الجديدة :"الفعل المنتج أكثر اهمية من المنتج، يجب أن نكتب ونقرأ، لا بروح التوكيد على الإنتاج بحد ذاته، بل بروح التوكيد على فعل الخلق..."[2]. وهو وليد الذات، فالحقيقة لا تكمن في أن المبدع ينتج ذلك الإنتاج بقدر ما هو نتاج ذات، وفي هذا السياق اهتم أدونيس أكثر بفعل الخلق، واهتمامه بفعل الخلق قاده لتناول الثقافة باعتبارها عنصرا من عناصر الكتابة الجديدة، حيث أعاد النظر فيها فهي ليست استعادة ، وإنما هي ابتكار (...) إن الثقافة ليست في الشيء القائم المؤسس، وإنما فيما يتحرك، ويصبح الإبداع متحركا في اتجاه المستقبل"[3]. كما نفى أن تكون الثقافة هي الماضي بكل ما يحتويه من قواعد سابقة ، وإنما هي اكتشاف جديد، وقد جعلها أدونيس مرتبطة بما هو متحرك.

---

(1) ينظر:أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص313.

(2) المصدر نفسه، ص313.

(3) المصدر نفسه، ص313.

هذه هي السمات الثلاث للكتابة الجديدة في أطروحات أدونيس وقد علق محمد بنيس عن تبني أدونيس لهذه الأسس: محور الحدود بين الأجناس الأدبية والنص كفضاء، والقارئ منتج لا مستهلك بقوله :"إن تبني هذه الأسس الثلاثة يرفع مستوى القطيعة مع الشعر المعاصر وبتخيلاءه يقف على حدوده فيما هو يندمج أكثر من ذي قبل في قضايا الحداثة العربية والغربية في ان ، بعد أن انعكست مسألة عدم الفصل بين الأجناس الأدبية الغربية على الممارسة النصية العربية، وأصبحت الممارسة الدالة والشعرية منها خصوصا تبحث عن أفقها الكوني منذ شوقي من خلال الشعر المسرحي أو من خلال البناء القصصي للقصيدة، وبعد أن تعرضت مسألة الأجناس الأدبية في الغرب أيضا وخاصة في فرنسا لتدمير نظري ونصي ينتسب للرومانسية والرمزية"(1).

ومهما تكن مصداقية هذه الملاحظات النقدية في ثوبها البنيسي، إلا أن الكتابة الجديدة في مفهوم أدونيس -وفي ضوء الملامح السالفة الذكر- هي نقيض القبول سلفا لما نرثه أو يرد علينا ، وهي دعوة لتساؤل منفتح عن إشكالية المجهول ، والخوض في أحشائه، وهي بهذا الفهم تتحول إلى مخاطرة ومبادرة، لنسيج شبكي معرفي مسكون بالكون ، هاجس كوني تجييشي وتكثيف القصيدة أو المقالة أو الرواية لا تعود موضوعا فنيا بقدر ما تصبح فاعلية مغيرة، والثقافة في هذه الكتابة كفاح ووحدة فكر وعمل ، إنها الثقافة التي لا تعنى بتغيير العالم أو الحياة أو الإنسان إلا لغاية أساسية هي تغيير العالم والحياة والإنسان.

ولم تتوقف دراسة أدونيس عند استنباط الأسس السالفة الذكر للكتابة، بل تناول بعض القضايا المتعلقة بهذا الفن وهي ليست أقل أهمية من الأسس المذكورة آنفا ، فقد تطرق لقضيـــة الشكل، حيث نفى أن يكون الشكل صيغة كتابة، بقدر ما هو صيغة وجود :"لا ينطلق الشاعر من أولانية شكلية، بل ينطلق (...) من أولانية اللاشكل" فيكتب الشاعر بدايته من الاختلاف واللاتكرار. أما القضية الأخرى التي تناولها فهي الرؤيا وعرفها أدونيس بأنها تجاوز لكل المفاهيم السائدة، وذلك بأحداث خلخلة في نظام الأشياء والتحول عن النماذج الشعرية القديمة، وإذا تلونت هذه الرؤيا الشعرية بالبعد الفكري والإنساني مع بعدها الروحي، فيصبح الشعر الحديث رؤيا، فأدونيس يسعى إلى

---

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ج3، ص51.

تعبير عنه شعري يتسع لحركة لا سكون فلاوبما أن الشاعر صانع الكلام، وهو شخص توحد الفكر على طريق التسيج اللغوي، وفتح آفاق تعبيرية يزخر بهما لغته الشعرية نفسه، وقد طرح أدونيس قضية اللغة، حيث استطاعت الكتابة الجديدة أن تحقيق لغة تحقق : " الشعر لا يعبر عن خارجه (...) لابد للكلمة في الشعر أن تعلو على ذاتها (...) وأن تشير إلى أكثر مما تقول "(1) فالكلمة لا بد أن تحمل أشياء جديدة، وتفصح بأكثر مما تحمله هذا وقد عبر الشعر العربي الحديث الغموض وهو القضية الأخيرة التي أشار إليها أدونيس، فأصبحت القصائد زاخرة بالرموز التي تحيل إلى المعزاية، والجدة كما تكتنفها أفكار مبهمة، ويعود ذلك إلى اللغة الملغومة التي فجرها الشعراء هروبا بذلك من قيود الشكل الشعري القديم.

وهكذا تكون قد قدمت مفهوم وملامح الكتابة الجديدة لمنظرها أدونيس، ويمثل هذا الفن إشكالا في غاية الدقة والخطورة؛ لأن الكتابة الجديدة تحد قوى واجهه الشاعر العربي المعاصر، ليختزل به المسافة الزمنية ويتدارك القرون التي حالت دون تغييره، ولا شك أن الرغبة في التعجيل بتأسيس هذا المشروع الكتابي قد لعبت دورا هاما في تكييف مسار القصيدة الحداثية، وأدى هذا البحث إلى نتيجة هامة تتمثل في تطوير الشعر العربي صوب المغامرة والإبداع، والكتابة الجديدة في ضوء ما تقدم من ملامح ليست مجرد خيط نفسي، أو فكري، أو مجرد سطح انفعالي، وإنما هي نسيج حضاري و فضاء تتداخل فيه إيقاعات الذات و إيقاع العالم، حيث تحتضن الكتابة الزمن الثقافي الخلاق، وهي بهذا الفهم لا تعدو أن تكون ممارسة استباقية ذات وجهين سلبي يعنى بالانقطاع عن أيديولوجية الكتابة السائدة على مستوى النظام الثقافي السائد، وإيجابي يعنى باندفاع الذات الكاتبة نحو معانقة المجهول، رؤى وطرق تعبير.

(1) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج3، ص 40.

# خاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ما الذي يمكن أن نقوله للمرة الثانية لهذه الأطروحة بعد هذه الرحلة الشاقة والممتعة في عوالم النقد الاحترافي بمذاهبه المتباينة وفي مغالق النظرية الأدونيسية في أفقها المأمول؟ هل قد كشفت هذه المعالجة النقدية، عن محاولة النقاد المحترفين والشعراء النقاد تكوكب مجهول هو كوكب الشعر، وذلك منذ زمن بعيد، زمن الفلسفة الإغريقية، حيث ضربت الشرعة الأرسطية، بمعيار الأفلاطونية لغة الكلمة الشعرية محاولة إخضاعها إلى قوانين حددها، وذلك تحت مصطلحات مغايرة للشعرية كمصطلح التخييل، وجاءت الفلسفة الإسلامية لتصنع حذو تلك المحاولات اللاتهائية للكون الشعري، وذلك بإخضاعه إلى قوانين أخرى عرفت بها الشعرية في نقائر الفارابي وابن سينا وغيرهما وقد عملت الحركة النقدية منذ زمن ابن سلام الجمحي وحتى يومنا هذا إلى النظر فيما يعرف بالحقيقة الشعرية، وظلت هذه الحقيقة محكومة بفلسفة الهروب إلى الأمام عند الحداثيين، ومحكومة بقيود أو سلاسل عتيقة دائمة في كتابات النقاد التقليديين، وقد مثلت نظرية عمود الشعر قانونا يحكم الحقيقة الشعرية عند التقليديين، وفي مقابل ذلك مثلت نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني قانونا آخر يحكم الحقيقة الشعرية في كتابات النقاد الحداثيين.

وأما في العصر الحديث فقد حظيت الحقيقة ومعها الحقيقة الشعرية باهتمام بالغ، وقد تمظهر ذلك في أطروحات الفلاسفة المثاليين والماديين في مطاردتهم للحقيقة وفي القول والتقول عليها وعلى مصدرها من حيث وجودها داخل الأشياء أو خارجها، وبذلك الطرح أخذت الحقيقة شكلين، شكل الحقيقة الواقع، وشكل آخر هو الحقيقة المجهول.

هذا وقد عرفت الحقيقة والحقيقة الشعرية انفتاحا على ثنائية أخرى هي ثنائية العقل والذات، وهي ثنائية أثمرت لنا نموذجين نقديين النموذج الأول هو نموذج النقد الاحترافي الألسني، بمناهجه العقلانية الصارمة، وأما النموذج الثاني فهو نموذج النظرية الشعرية بوصفها جملة من النقاشات النظرية والخواطر الذاتية والانطباعات الشخصية القابعة في سراديب التلهف عن ماهية الشعر ونشأته ووظيفته وهو اتجاه عمل الشعراء النقاد المنظرون على بسط النظر فيه.

وإذا كانت ثنائية الداخل والخارج هي ثنائية فلسفية بالأساس، فإن ثنائية العقل والذات هي ثنائية فرعية، ومن لب هذه الثنائية الفلسفية واللسانية تأسست أهرامات هذه المناهج النقدية الاحترافية، وجولة عابرة في تاريخ النقد الأدبي تكشف لنا عن مدى تجذر

الصراع بين النقد المحترفين والشعراء النقاد قديما وحديثا،وبقي هذا الصراع ساري المفعول إلى فترة تأسيس هذه المناهج النقدية الاحترافية، وقد ترتب على ذلك الصراع العديد من المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة، ويعتقد أن هذا الفصل هو الذي أوقع النقد الشعري والأدبي في هذه الأزمة النقدية الحادة.

لقد حولت المناهج النقدية الاحترافية أن تقدم تصورا جماليا عن الكون الشعري من خلال إرساء دعائم البنيوية والسيميائية والأسلوبية والتفكيك، حيث قامت هذه الرموز المنهجية والمفاهيم النقدية على مجموعة من المبادئ الطامحة المتطلعة إلى القبض على الرحيق الجمالي لعالم النص الأدبي،وقد اتضح ذلك من خلال ماهيات هذه الموضات النقدية في مقاربتها لبنية النصوص الأدبية والتقول عليها من خلال مجموعة من المستويات الصوتية والتركيبية والسياقية والدلالية . وذلك بهدف تفجير بنياتها النصية والنظر في علاقاتها الداخلية ووظائفها الدلالية، ففي ضوء السيميائية تحولت البنية النصية إلى بنية إشارية وفي الأسلوبية إلى بنية انزياحية وتناصية، وفي التفكيكية تحولت النصوص الأدبية إلى لعب حر بالكلمات يكشف فيه القارئ عن لا نهائية الدلالة في الوقت الذي شيعت في جنازة المؤلف وإحلال محلها سلطة جديدة هي سلطة القارئ، القارئ الذي يعمد إلى قراءة النص الأدبي من خلال ما يعج به من اختلافات وتنافذات نصية أو بينصية.

إن هذه المبادئ النظرية التي قامت عليها استراتيجية النقد الاحترافي هي مبادئ تنئى في الكثير من الأحيان عن مقاربة النص الأدبي، مقاربة جدية، والسبب في ذلك مرده إلى أن أولئك النقاد المحترفين لا يمتلكون حسا فنيا يؤهلهم إلى مصاف التقول على النص الأدبي بوصفه كتلة جمالية ومعرفية، فكأن تأسيساتهم النظرية كانت لكل شيء عدا شيء النص الأدبي، وهو الأمر الذي جعل مهادنهم النظرية تتصف بالجزئية والسر في ذلك لايعود إلى العمليات الإجرائية فحسب،وإنما إلى عدم شمولية ذلك التأسيس النظري الرامي إلى القبض على مختلف الأرواح الجمالية المتمردة في العالم النصي، وقد تناسى أولئك النقاد الاحترافيون الألسنيون فكرة التوحد بين أوجاع العالم المرئي وعالم التأسيس للنص الأدبي، فكانت مبادئهم النظرية مستوحاة من نصوص مبتورة عن الواقع الذي أوجد هذه النصوص الأدبية.

وثمة سلبيات أخرى تهدد المنهج الاحترافية لعل أهمها التداخل بين أطرها النظرية على المستوى النظري والإجرائي. فالسيميائية مثلا لا تعدو أن تكون شطحة أخرى من شطحات البنيوية مثلها في ذلك مثل الأسلوبية التي عبثت ملامحها في عمرة البنيوية. والتفكيكية التي جاءت كردة فعل عن النقد البنيوي لا تعدو أن تكون هي الأخرى بنيوية مقنعة في شكل نظرية جديدة، فالمؤلف مثلا مات أكثر من مرة مع البنيوية والسيميائية والأسلوبية ليعلن موته نهائيا مع دعاة التفكيك.والانزياح وجد عند الشكلانيين والأسلوبيين، مثلما في تداخل النص الذي أشير له من بعيد في أطروحات النقاد البنياويين ويتضح التداخل أكثر بين البنيوية والأسلوبية، حيث استعادت هذه الأخيرة مستويات تحليلها للنصوص الأدبية من البنيويين. وأحب أن أشير إلى ملاحظة أساسية مفادها أن أغلب المبادئ التي قامت عليها النظرية الشعرية هي مبادئ بنيوية شكلانية فقد أثر الشكلانيون الروس في الكتابات النظرية للشعراء النقاد سواء أكانوا عربا أم أجانب، بل إن التأسيس للحداثة الشعرية في صورتها الرمزية والسريالية والصوفية لا ينجو من بعض المؤثرات الشكلانية الروسية في حديثهم عن الأدبية،وقد امتدت سواعد هذا التأثير من قبل إلى كتابات النقاد المحترفين في تأسيسهم لعالم الشعرية كتودوروف ورومان جاك أوبيسون وجان كوهين.

وإذا ما سلطنا الأضواء على تجربة النقد الاحترافي الألسني في وطننا العربي فإننا نجد أن هذه التجربة لا تزال في بداية الطريق،والسبب في ذلك يعود إلى اتكاء الذات النقدية العربية على ذات الآخر في مقاربتها للنصوص الأدبية؛ فالذات النقدية العربية هي ذات مغيبة ومتلهفة للنهل من عتمة الحداثة الحائرة، فقد تناسلت هذه الذات العربية أن تلك الحداثة ما هي إلا دعوة غربية لصنع نظام دولي جديد يسقط من عداده كل الأنظمة العربية وفي مقدمتها أنظمة النصوص الأدبية.

وفي مقابل ذلك كشفت هذه الأطروحة أن أزمة النقد الأدبي هي أزمة إيجاد مفاهيم وتصورات متولدة من الكون الشعري، وهي ليست أزمة مرجعية بقدر ما هي أزمة فجوة أو مسافة توتر بين المنهج النقدي والنظرية الشعرية، وهذا ما سيتضح في الفقرات التالية.

الواقع أن القول بأزمة النقد يجب أن يكون مقرونا على الأقل بتقديم بعض البدائل النقدية أو المقترحات الجديدة لتجاوز محنة النقد، وذلك في ضوء فرضيات يسيرة من

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وبمعنى مرور هذا التصور - في أطروحات مندور - في إعلانه من شأن شعرية النحري مقابل سقوط شعرية بني سعد، وما ذلك إلا لأن شعره قد خالف الأطر الجمالية الشعرية عموما، شعر في ذلك العصر، وبالمنطق نفسه حاكم أحمد فتحي عامر شعرية بني سعد مؤكدا تفوق النحري عليه، مقتفيا في ذلك موقف محمد مندور[1].

إن رفض المسألة التصور بين المنهج والنص ينبع أساسا من افتقار المناهج لأخص خصوص ممكن عن الظاهرة الأدبية، وإذا كان مندور محقا فيما ذهب إليه فنحن أيضا لا نشعر إزاء خاصة بعينها تميز لنا زيف وافتقار النقد الاحترافي الألسني لتصور يسمح بتسويغ الظاهرة الأدبية. والشيء نفسه ينسحب على عز الدين إسماعيل في إقراره بتبني منهج ما يعتبر أن عز الدين إسماعيل بوصفه مبدعا، أي له بعض المحاولات الشعرية غير الناضجة، لهذا السبب نحس ببعض الهزات الجمالية في إجراءاته التحليلية مثله مثل كمال أبو ديب وعبد الله محمد الغذامي. فكأن الهزات الجمالية في العمليات الإجرائية (التطبيقية)، تتناسب تناسبا طرديا، بل تتفاوت من مبدع لآخر بحسب درجة اقترابه أو ابتعاده من دائرة الإبداع الشعري، فالجمال الذي نلمسه ونتحسسه في تلك الدراسات التطبيقية مرده إلى التضافر بين التصور الذي يمتلكه المبدع وبين التصور الذي يطرحه المنهج هو الذي يعطي في الكثير من الأحيان أزمة المنهج، وهو السبيل الأمثل للوصول إلى مختلف الأقاليم الجمالية التي تشهدها العمليات الاجرائية.

إن هذا الطرح يقودنا بالضرورة إلى إعادة النظر في سؤالين لا يزال النقد الاحترافي يرزح تحت وقع سياطهما:

**• سؤال المرجعية:**

نقدنا الإحترافي يعيش اليوم استفهاما خطيرا حول إمكانية وجود أرضية فلسفية يتكئ عليها هذا النقد، وقد قدم عبد الله محمد الغذامي صياغة لهذا الطموح إذ إن "الهدف الذي يسعى إليه كل ناقد عربي معاصر هو أن يصل إلى منهج يكون من الممكن وصفه بأنه عربي، ولو تحقق ذلك فهذه نتيجة عظيمة فعلا"[2]. وهذا الرأي يحيلنا مباشرة إلى فكرة المرجعية. والواقع أن مشكلة النقد ليست مشكلة مرجعية، فالغربيون لهم مناهج

---

(1) أحمد فتحي عامر: من قضايا التراث العربي، ص 82.

(2) من حوار عبد الله محمد الغذامي أجراه جهاد فاضل ضمن كتاب: أسئلة النقد، ص 206.

[illegible] وهذه المناهج لها أصول وأرضيات فلسفية نشأت فيها، واستمدت منها عطاءها النقدي، ولكل هذه المناهج سقف لاستيعاب الفلسفات التي قامت عليها، ومثالنا عن ذلك: [illegible] التي وجدت سقفها المحدد في الفلسفة الوجودية، هذه الفلسفة لم تدم طويلا فمن كتب جون بول سارتر اعتنق مبادئها تحت البيوية -وبالمنطق نفسه- تعلن نهايتها، وعلى يد مؤسسيه، فكأنه ثمة قانون خفي يتحكم في سير هذه المناهج النقدية هو قانون استيعاب الأصول؛ أي أن استيعاب المناهج الاحترافية مرده إلى استيعاب الفلسفات التي قامت عليها، وما دامت الفلسفة سقف فالذي لا يستوعب هو التصور النابع من الإبداع الشعري، فلو قامت المناهج الاحترافية أو بالأحرى استمدت عطاءها وزادها النقدي من الخصوصيات الجمالية للإبداع الشعري، ما كانت تعرف طريقها للاستيعاب.

المشكلة إذا هي مشكلة إيجاد تصور عن الظاهرة الأدبية، ولا تهمنا طبيعة هذا التصور مهما كان واضعوه سواء أكانوا عربا أم أجانب، شعراء أم نقادا، فلاسفة أم أدباء، مؤرخين أم منظرين، المهم هو فيما إذا كان هذا التصور ينسجم ويتسق مع آنات وأبجديات الظاهرة الأدبية أو لا ينسجم؟ لذا أرى: أن التصادي في سؤال المرجعية سيؤدي حتما بنقدنا الاحترافي إلى طريق مسدود، بل أرى أن هذا السؤال هو مبرر من مبررات عدم إمكانية توليد تصور شامل ومتكامل عن النص الأدبي.

وفي مقابل ذلك أيضا فإننا نتعجب من دعاة التراث الذين ظنوا خطأ أن التراث كفيل بإخراجنا من أزمتنا النقدية، ولم يتساءلوا عن طبيعة هذا التراث النقدي، فما قدمه عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني من نظريات نقدية حداثية كانا قد أغنياها بسلطان شعرية أرسطو، إنهما لم ينجوا من المؤثرات اليونانية، بل حتى الهندية خاصة في المسائل اللغوية، فسيبويه الذي يعد إمام النحاة لم ينج من سلطان بانيني في مثمنه، وهذا في تبويبه لـ :(الكتاب).

كلنا نتفق ولا ننكر أبدا أن تراثنا النقدي مرصع ومغشى بالكثير من المصطلحات التي نادى بها الغربيون خصوصا في علم اللغة الحديث، والسؤال الذي يجب أن يطرح: هل هذه المصطلحات – وما تكتنزه من مفاهيم – معروضة أو مطروحة بالشكل الذي نجده عند الغربيين والعرب الحداثيين، نقادا كانوا أم لغويين؟ أو لم تكن تلك المصطلحات

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

حتى في الكثير من الأحيان من ضبط المفهوم كمصطلح الصناعة والنسيج والموهبة والإبداع والخلق..؟

وحينما نعود لأدونيس فإنه يستخدم هذه المصطلحات، خصوصا مصطلح التخييل والنسيج ... إلخ، لكنه يسحبها بمدلولات فيها من التفصيل والعمق ما يفوق واسعي تلك المصطلحات. وقد وجدنا تحرجا كبيرا حينما أردنا أن نقف في صفحات تراثنا بعينة إضاءة وبناء المعاصرة عليه، وقد تجلى ذلك في مقابلتنا بين مصطلح النظم والشعرية، وبين مصطلح الماء و الرؤيا، يأتي هذا التحرج من الفارق الكبير بين ملامح الشعرية بمفهومها الأدونيسي، وبين مصطلح النظم الجرجاني في خلق شعرية النص، إذ لا يتسع مصطلح النظم إلى تلك الملامح والضوابط، التي أسسها أدونيس لشعرية النص، ففي النظم بعض ما في تلك الملامح الشعرية الأدونيسية.

ومصطلح الماء والتخييل الذي قابلناه بمصطلح الرؤيا، هذا المصطلح وفي نقدنا العربي القديم وحتى في النقد الحداثي لا يعدو أن يكون مجرد إشارة غامضة كان يوماً بها إلى الجمال، غير أنه في اطروحات الشعراء النقاد يرتدي ثوبا جماليا أجمل مما هو عليه في التراث النقدي، ويتحول إلى ما هو أجمل في تلك الملامح والعلائق التي وضعها أدونيس .

صحيح أن مصطلح الرؤيا الشعرية لم يكن من وضع أدونيس ، لكن مفاهيم هذا المصطلح وعلاقته بالبعد الجمالي من صنع أدونيس. إن الذين تعصبوا للتراث تعصبا أعمى يجب أن يعيدوا النظر في تعصبهم هذا، وليتأكدوا جيدا بأن الانطلاق من التراث وحده ليس كافيا، ولا يمكن أن يكون رخصة أو جواز سفر إلى البقاع الجمالية لعالم النص الشعري. وما تقدم من شواهد لا يعني أبدا الحط من قيمة الأطروحات النقدية القديمة في ثوبها الاحتراقي، بقدر ما يعني ضرورة إيجاد تزاوج بين مقولات هذا التراث ومقولات الحداثة كفكر إنساني شامل لإضفاء صبغة المعاصرة عليه. وتبقى هذه الشواهد عينات بسيطة لدحر سؤال المرجعية وتوكيد ضحالته، كما لا تعني أبدا الحط من قيمة النقد الاحترافي في صورته الحديثة، فالتكامل والتداخل بين النظريات والمناهج والتيارات والاتجاهات والمذاهب والتكامل أيضا بين ما هو تراثي وما هو حداثي سنة تقتضيها

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ضرورة تفكير الأسس، وسؤال المرجعية في الأخير هو أشبه ما يكون بسؤال نشأة اللغة الذي راوغ العلماء والفلاسفة على تعاقبهم، ولكن هيهات ...

* سؤال الفجوة بين النظرية والمنهج النقليدي:

إن الذي أوقع النقد الأوروبي وحتى النقد العربي في هذه الأزمة النقدية الحادة هو عدم الاستناد إلى تصور واضح عن الشعر، فالشكلانيون الروس كانوا قد فصلوا بين المنهج والنظرية، وهذا ما اعترف به أحد أقطاب المدرسة الشكلانية الروسية وهو بوريس إيخنبوم، إذ يصرح أن المنهج الشكلي لم ينتج عن بناء نظام منهجي خاص، ولكن عن جهود لخلق علم مستقل وملموس[1]. والشكلانيون كانوا يقدرون النظرية كفرضية للعمل فقط[2]، بل إن إيخنبوم يبقي معترفا بعدم وجود نظرية يمكن للمنهج الشكلي أن يستمد منها عضده النظري[3].

هذا الفصل بين النظرية والمنهج لم يكن حكرا على النقد الشكلاني، ويتضح ذلك في امتداد أذرع هذا الأخطبوط الذي لف بجناحيه كامل الموضات النقدية من البنيوية إلى التفكيك، إنه فصل أوقع هذا النقد في الكثير من المزالق وجلب له ما تيسر من تهم نقدية، فالنظرية تزودنا بالمقدمات التي ترسي أساسا صلبا لإطار المقولات النقدية، في حين أن المناهج تمدنا بالأدوات المستخدمة في عمليات التفسير.

وقد امتدت عدوى هذا الفصل إلى نقدنا العربي الاحترافي التحليلي، وذلك عن طريق تبني مقولات النقد الغربي من دون مناقشة لخطورة ذلك الفصل، ولم ينتبه نقادنا إلى أهمية المفهوم وما يطرحه من مقولات أساسية من شأنها أن تقدم خدمة جليلة لحركية النقد الأدبي، ومن تلك المقولات ما نجده عند أدونيس كـ (الشعرية، والرؤيا الشعرية).

إن أي إجراء نقدي يتعامل مع النص تعاملا مباشرا منفصلا عن التجربة كلها سيظل حبيس تصور قاصر من دون ريب، وأحب أن أضيف هنا ملاحظة أساسية أؤكد فيها أن المنهج النقدي لا يكون موضوعيا إلا إذا تماثل مع الموضوع المدروس، وهو الموضوع الذي ألفينا تجلياته الجمالية في تأملات أدونيس النظرية خاصة،وفي

---

(1) تزفيتان تودوروف: نظرية المنهج الشكلي، ص30.

(2) المرجع نفسه، ص31.

(3) المرجع نفسه، ص 69.

تأملات الشعراء النقاد عربا كانوا أم أجنبا تأملاتهم أعفلتها الصياغة النقدية، فكل هذا الإعفال حضنة لا يمكن لمنهج النقدي التكفيري إلا بعقد زواج بينه وبين النظرية الشعرية بعيدا عن ذلك الفصل، ومن شأن هذا التزاوج تقليص الفجوة الحاصلة بين النظرية والمنهج النقدي، فالتنظير الشعري هو أداة طيعة تمكن حركية النقد الأدبي من الرقي بعيدا عن تمزقاته وأزماته

أصل إلى استنتاج مفاده أن النقد الاحترافي لا تقوم له قائمة إلا إذا استمد تصوره عن الشعر من كتابات الشعراء النقاد وفي مقدمتهم أدونيس، ولا يعني هذا أني أريد أن أحول النقد إلى نظرية في الشعر، وإنما أريد أن أقول بأن النظرية الشعرية هي في خدمة حركية النقد الأدبي، فالوردة تنبعث من التراب،ولكنها شيء متميز عنه، والشمس جميلة لا في كبد السماء، وإنما في لحظة الشروق تكون أجمل، النقد كذلك جميل ولكنه أشد جمالا عندما ينبع من موطنه الأصلي (الإبداع)، ويكون أجمل مما هو عليه حينما يكون التأسيس له من المبدع نفسه .

لقد عولجت الحقيقة الشعرية في أطروحات النقاد المحترفين تحت عباءة أخرى هي عباءة الشعرية الألسنية، وقد تجلى ذلك في أطروحات تودروف ورومان جاكبسون وجان كوهين، فقد طاردوا الشعرية واتصفت مطارداتهم تلك بعدم الكفاية النقدية وبالجزئية وبالحياد عن الدائرة الجمالية التي يشغلها فيض النص الأدبي وأهراماته السحرية، وقد جاء الشعراء النقاد الغربيون فأعادوا للحقيقة الشعرية حقها المسلوب منها بفعل سيطرة النزعة العقلانية والإحترافية، وقد إختفى شارل بودلير ورامبوا ومالارميه واليوت تحت عباءة الرمزية والسريالية والتكعيبية، فأعادوا للنص الشعري حلمه المفقود وذلك من خلال طرحهم لمجموعة من المبادئ كالكشف والتجاوز ونبذ المنطق والعادة والنبوءة وعدم الإرتباط بالزمان والمكان والرؤيا والتمرد والاختلاف ... إلخ.

وقد طارد النقاد العرب المحترفين الحقيقة الشعرية، حيث تأثروا في مطارداتهم تلك بالمد الألسني،فكانت مطارداتهم مطارة ميكانيكية وشكلية ليس إلا...، وقد لعب الشعراء النقاد العرب الحدثيين دورا أساسيا في انتشال المادة الجمالية، وذلك من خلال مداعبتهم للنص الأدبي مداعبة قائمة في الأساس على تبصر كبير لمجمل للألئه الجمالية، فكأننا مع هؤلاء الشعراء النقاد نشعر بالتوحد بين الكون الشعري والكون النقدي ، فبين هذين البينين

تمحى الفواصل والحدود وتشعر مع أولئك الشعراء أن النص الشعري قد أباح لناقده عن أسراره وعن مدلولاته اللانهائية،وكل ذلك وجد صياغته النهائية تحت عباءة نظرية شعرية حداثية.

وتعد النظرية الأدونيسية الموئل حيا لتلك الأفكار والخواطر العابثة التي عجت بها مقولات الشعراء النقاد، حيث عمل أدونيس على مطاردة الحقيقة الشعرية منذ مرحلة الخمسينيات. فقد رسم بذاته حقيقة الوجود في قصيدة شعر، وأعربعن أن الحقيقة الشعرية هي حقيقة لا نهائية، حقيقة تمتلك منعة كبيرة ويتجلى ذلك في تمنعها وهروبها إلى الأمام وهذا ما يفسر لامحدودية الكون الشعري ولا نهائية دلالته، ثم إن الحقيقة الشعرية هي حقيقة غامضة؛ لأنها مشحونة بفيض معرفي وجمالي ونفسي وسياسي،وهي قائمة على منطق الدهشة أو الفجائية لما تطرحه من رؤيا غير آلفة وأحلام واعدة، زمن هذه الحقيقة الشعرية يتصف بالديناميه، فلا ترتبط بحاضر أو ماضي وإنما زمنها هو لحظة احتضار وتشرب اتجاه المستقبل. واللغة الشعرية قائمة على منطق الانحراف أو الانزياح،وهي تشكل بذلك إشعاعا دلاليا مكثفا،والكلمة فيها توحي أكثر مما تقول، إنها لغة تريد البوح عن أسرار هذا العالم وألغازه الميتة،والموسيقى في هذه الحقيقة الشعرية هي موسيقى صاخبة تحدثنا وتقص لنا أوجاع وإيقاع العالم المعاصر.

وقد انطلق أودونيس في بنه لاستراتيجة هذه الحقيقة الشعرية من نقده للنقد المدرسي،وكذاعدم اطمئنانه لواقع الشعرية التقليدية في تموقعها على الثبات وفي ابتعادها عن المتحول. لقد جاءت الأدونيسية لتعيد النظر في جملة من القناعات النقدية وفي طليعتها قضية الشكل والمضمون، فقد انتقد ادونيس هذه الثنائية ولاسيما قضية الفصل بين قطبيها مؤكدا أن الحقيقة الشعرية تقبع في اللافصل وفيما بعد ذلك الفصل،حيث أضاف مكونا ثالثا للعمل الأدبي هو مكون الرؤيا الشعرية ووضع لهذا المكون الثالث مجموعة من الملامح والضوابط يأتي في مقدمتها الكشف والتجاوز والنبوءة والرفض والنفي، إن هذه المحددات تتصل بالواقع الآخر،وهو واقع غيبي،وتبعا لذلك نجد النظرية الأدونيسية فكرة تلغي فكرة التشبث بالواقع المرئي؛ لأنها نظرية حالمة بواقع شعري آخر هو أجمل من الواقع الراهن في صورته المادية المحسوسة، وقد نبذت الأدونيسية العادة والتكرار والنبرة الخطابية وشعر المنطق والعقل،ودعت إلى ضرورة شحن القصيدة الشعرية بطاقة كشفية تكشف عن عالم جديد، عالم تتحد فيه الذات بواقعها، فتذوب الذات في العالم،فيتحول ذلك

العالم إلى الشعر، ودعت أيضا إلى تجاوز العصر والواقع والتاريخ وكل الأشكال الفنية التقليدية، لكن تجاوز الحقيقة الشعرية للتاريخ ليس معناه التملص منه إنما هو الاندماج فيه، وقد سعت الحقيقة الشعرية إلى غرس عنصر النبوءة في الشعر ليتحول الشاعر بذلك إلى ساحر الحروف يتنبأ بما سيكون عليه الواقع من خلال خبرته الحياتية وثقافته الشعرية العميقة، وقد عمدت النظرية الأدونيسية إلى رفض الواقع والثورة عليه، ثورة ماركسية وصوفية وذلك بهدف خلق واقع جديد ومغاير، في ضوء هذه الأفكار تأسست الرؤيا الشعرية عند أدونيس، وهي رؤيا تقتحم الساند وتهاجم التخلف، رؤيا ثائرة ومتمردة باحثة عن المعلوم في المجهول.

إن المتأمل في المفاهيم والملامح التي قامت عليها الحقيقة الشعرية في فضائها الأدونيسي، وما يطبع هذا الفضاء من علاقات محتشمة، يأفق النقد الاحترافي في طابعه الألسني، يجد أن المفاهيم التي طرحها أدونيس قد شهدت تجلياتها الأولى في تراثنا الشعري القديم؛ في كتابات الشعراء النقاد أمثال أبي تمام وأبي العتاهية، وفي كتابات النقاد المحترفين، أمثال عبد القاهر الجرجاني والباقلاني، وقد تحولت هذه التجليات الشعرية والنقدية إلى نماذج دنيا عملت على تكريس سلطة الحداثة في النبض النقدي القديم وعملت أيضا على معارضة تلك المبادئ التي وجدت صياغتها النهائية فيما يسمى بنظرية "عمود الشعر"، وهي تمثل خلاصة نهائية للموقف الكلاسيكي من الحقيقة الشعرية وتجلياتها التقليدية، وقد جاءت النظرية الأدونيسية فعمقت تلك التجليات الحداثية التي عرفتها الحقيقة الشعرية قديما، وذلك من خلال الارتواء من نبض الحقيقة الشعرية في صورتها النظرية، وفي كتابات الشعراء النقاد الرمزيين والسرياليين أمثال بودلير ورامبو ومالارميه، ومن دون إسدال ستار النسيان على ذلك الأفق النظري الذي انفتحت عليه الحقيقة الشعرية في أطروحات توماس إليوت.

أقول: موضحا إن هذه المبادئ والأفكار التي طرحها الشعراء النقاد العربيون تحولت إلى بذور أولى غذاها أدونيس بروحه النقدية الخاصة، فعمل على برعمة تلك الجماليات البسيطة ليشكل منها شجرة حداثية ونقدية جديدة ارتوت من محيط ثقافي ومعرفي متميز. ولعل حديث أدونيس عن الحقيقة الشعرية وسبره لأغوارها وأغوار ملامحها، هو وليد جولة في رحاب النص الشعري، وتلبية أكيدة لما تقتضيه الأطر الجمالية والمعرفية والنص الإبداعي، وإذا ما ألقينا النظر على علاقة المفاهيم الأدونيسية

بالمفاهيم التي طرحها النقاد المحترفون عن الحقيقة الشعرية فإننا نلاحظ أنه ثمة فرقا جوهريا بينهما يتمظهر عمقيا في اختلاف منطلقهما: فالمناهج الاحترافية مجدت سلطة العقل في انطلاقها من قطب الداخل في حين أن النظرية الأدونيسية قد مجدت سلطة الذات في انطلاقها من قطب الخارج.

وأحب أن أشير هنا إلى تهافي تلك الفصل الساذج بين سلطة العقل والذات في مختلف العمليات الإجرائية فالنقاد المحترفون يقرؤون النص في ضوء البنيوية -وما أعقبها من موضات نقدية - لسلطة الذات لا سلطة العقل وهو ملحظ أغفله النقاد في تصنيفهم لهذه المناهج النقدية. وعليه فإن التشابه بين هذه المناهج الاحترافية والنظرية الأدونيسية هو تشابه في المنطلق ويتمثل ذلك في التكريس المشترك لسلطة الذات، وما العمل التأسيسي للمرحلة التفكيكية سوى شطحة من شطحات النظرية الشعرية ليس إلا.

وثمة مفاهيم مشتركة بين البنيوية والأدونيسية، ويتضح ذلك في إعطاء الأهمية لعلامات النص بوصفها كتلة صماء تنتظر قارئا يسعى إلى تفجيرها لتوليد لا نهائية المدلولات، فالبنيوية والسيميائية والأسلوبية والتفكيكية كلها مناهج نقدية احترافية كرست سلطة النسيج النصي والمتمثل في جملة من العلاقات الانزياحية وهو شيء كرسته النظرية الأدونيسية أيضا. ومن المقولات النقدية المشتركة، نذكر فكرة التأكيد على الشكل الشعري بين الشكلانيين الروس والنظرية الأدونيسية التي منحته أولوية خاصة، وقد تجلّى ذلك في التركيز على طريقة التعبير لا التعبير الشعري؛ بمعنى أن الأدونيسية قد أعطت الأولوية لسلطة الشكل وأسقطت في مقابل ذلك سلطة المضمون أو المحتوى، وهو جوهر ما دعت إليه هذه المناهج الاحترافية التي انطلقت من قطب الداخل مناصرة بذلك قطب الشكل.

وثمة تقاطع كبير بين البنيوية الشكلانية والنظرية الأدونيسية، خلاصته القول المشترك بالثورة والانحراف والدهشة والتوكيد على الإيقاع، وهي مبادئ تأسست على أنقاضها الحداثة الأدونيسية، وإن كان الانزياح هو أهم خاصية قامت عليها الأسلوبية، فهو يشغل خاصية جوهرية بني عليها منطق اللغة الشعرية في النظرية الأدونيسية، والأسلوبية تهتم بطريقة عرض الكاتب، وهو جوهر ما دعت إليه النظرية الأدونيسية في تحديدها لمفهوم الحداثة، بوصفها طريقة تعبير ليس إلا.

وإذا كانت السيميائية هي علم الإيحاءات، فإن النظرية الأدونيسية في قيامها على لغة الانحراف والكشف والتجاوز فإنها بهذا الدأب قد أطلقت العنان للألفاظ كي تبوح بما تزخر به من إيحاءات يتيحها لها قارئ الكلمات الذي ينتشل الكلمات من البحر الذي غرقت فيه، فيخيطها في ثوب جديد مرصع بالإيحاءات العديدة.

وعندما طرح السيميائيون مسألة العلاقة بين الدال والمدلول طرحا من زاوية الاعتباطية، فإن أدونيس هو الآخر قد أقر باعتباطية العلاقة بين الألفاظ وما تدل عليه.

وإذا كانت التفكيكية قد قامت على فكرة مقولة موت المؤلف، والإعلاء من سلطة القارئ والاختلاف وانفتاح النص وتناسل معانيه، والتدمير والخلخلة ونبذ المنطق والإعلاء من سلطة الذات في الانطلاق من قطب الخارج ، فإن النظرية الأدونيسية قد أشبعت هذه المقولات بحثا، فأخرجتها من طابعها الاحترافي الجامد لتزج بها في دائرة جديدة مشحونة بهواجس التجربة والإحساس الفني الرفيع.

هذا وقد تحدث أولئك النقاد المحترفون عن القارئ ومبدأ تعدد القراءات، الشيء نفسه نجده في النظرية الأدونيسية حيث ألقى أدونيس كامل المسؤولية على القارئ في حديثه عن ظاهرة الغموض وأطلق العنان لتعدد القراءات.

وثمة خيط رفيع تشترك فيه هذه المناهج النقدية الاحترافية والنظرية الأدونيسية،هذا الخيط يتمثل في النظرة الوصفية للنص الإبداعي، وهي نظرة تنحدر من علم اللسانيات في فضاءه السوسيري.

هذه الفواصل والمبادئ المشتركة بين النقد الاحترافي والنظرية الأدونيسية لا تلغي فكرة الجمع بينهما و الموازنة بينهما. غير أن حديث النقاد المحترفين عن الحقيقة الشعرية عموما لا يعدو أن يكون حديثا عن خارج هذه الحقيقة وقوانينها الجمالية، ولا حتى حديثا عن أعماق ملامحها الجمالية، لما يعتري تلك الأحاديث والأحاجي من جمود مرده إلى احترافية أولئك النقاد، وهي نزعة مجردة وبعيدة عن عالم تجربة الكتابة الإبداعية، وحسها الفني الفياض المتطلع إلى غد شعري متألق. وتبعا لذلك فإن القوانين التي انفتحت عليها الحقيقة الشعرية في فضائها الاحترافي لا تمكننا من التنقيب والتنبش عن مختلف الحفريات الجمالية لعالم النص الشعري في هويته الإبداعية.

والواقع أن النظرية الأدونيسية قد اتخذت من الحداثة الشعرية إطارا معرفيا لها فتحولت بذلك الحقيقة الشعرية إلى حقيقة بحث مستمر عن الحداثة الهاربة والعابرة. وقد اتكأ أدونيس في تأسيسه لعالم الحقيقة الشعرية على مجموعة من الفلسفات والمذاهب الأدبية كالفلسفة الظواهرية والفلسفة الوجودية والماركسية والرمزية والسريالية والصوفية، وتبدو أصوات شارل بودلير ورمبوا ومالارميه وإليوت وألبيريس وبريتون وأبو لينير، هوسرل و نيتشه ومركس وهيدجر وإيلوار وسان جان بيرس في طليعة الأصوات المؤثرة في تشكيل النظرية الأدونيسية،وهي تمثل جانبا كبيرا من أصول هذه النظرية.

وإذا كانت الفلسفة الظواهرية والوجودية والماركسية تمثل العمود الفقري للنظرية الأدونيسية،فإنها الفلسفات عينها التي تشربت منها المناهج النقدية الاحترافية بامتداداتها اللسانية، ويبقى أثر هذه الفلسفات رافدا بسيطا بالقياس إلى الرافد اللساني الذي أثر تأثيرا كبيرا في تشكيل مبادئ وأسس هذه المناهج الاحترافية، ومعنى ذلك أن هذه المناهج قد استفادت كثيرا من اللسانيات على نقيض النظرية الأدونيسية التي استفادت من المذاهب الأدبية أكثر من استفادتها من المد اللساني والفلسفي بيد أن التأسيس للكون الشعري هو تأسيس واحد فالنظرية الأدونيسية وضعت مصطلحاتها ومفاهيمها ومبادئها.

والواقع أن النظرية الأدونيسية كانت أقرب من تلك المناهج في القول والتقول على عالم النص الشعري، والسر في ذلك يعود إلى أن أدونيس يمتلك حسا فنيا تحول بموجبه حديث أدونيس عن الحقيقة الشعرية هو ما تضمنته فعلا تلك الحقيقة الشعرية، وبرغم لا نهائية المدلولات تصل إلى استنتاج مفاده هو أن هذه المناهج الاحترافية لا تقوم لها قائمة إلا إذا استمدت عطاءها النظري من تلك التأملات النظرية للشعراء النقاد سواء أكانوا عربا أم أجانب في تأسيسهم لنظرية شعرية متماسكة، وما دامت النظرية الأدونيسية تمثل أنموذجا جادا لمختلف تلك التأملات فلا بد لنقدنا التحليلي أن يستثمر تلك المقولات النظرية ليعيد بموجبها شباب تلك المناهج الاحترافية وما تعانيه من جمود وقصور، بسبب ضيق اسسها النظرية وبعدها عن المواطن الجمالية، فمرحى لمناهج نقدية احترافية جديدة تقوم على ذلك الإرث النظري الذي خلّفه الشعراء النقاد الغربيين من أمثال بودلير ورامبو

ومالارميه وإيليوت والشعراء النقاد العرب من أمثال بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور، وخليل حاوي ومحمد بنيس، وعبد الله حمادي وأدونيس.

ونعتقد جازمين أن الكشف عن مختلف الحدود النظرية التي طرحها الشعراء النقاد وجمع شتاتها وتنسيقها وصياغتها صياغة نقدية تأخذ من شأنه أن يوصلنا إلى فكرة الخلاص النقدي فتتجاوز بذلك أزمة النقدية من خلال المزاوجة بين تلك المقولات النظرية ومقولات المناهج الاحترافية، وتبقى النظرية الأدونيسية في كل ذلك أنموذجا حيا في تفعيل حركتنا النقدية الحداثية.

هذه هي أهم الأفكار والنتائج التي توصلنا إليها من خلال متابعتنا الحرة في سماء النقد الفسيح لبعض أفكار النقاد المحترفين الأدونيين والشعراء النقاد والمنظرين وفي مقدمتهم أدونيس، فقد ارتأينا في حجر علاقة متعصية بين التنظير والنقد، فكان عملنا ماثلا في أفكار محفوفة بالحجارة حينا وبالأشواك حينا آخر، وهو شيء افترضته رغبة ملحة في التطفل على البات المنجز النصي، من خلال التوق إلى أهراماته الجمالية والمعرفية وما ذلك سوى اجتهاد محكوم عليه بالفشل سلفا؛ لأن التعامل مع النصوص الأدبية والتقول عليها تقولا نقديا دأب من شأنه أن يخضع النص الأدبي إلى جملة من المعادلات والأحكام النسبية.

يضاف إلى ذلك أننا وبمقصدية مزدوجة نشتغل في حقل ينتمي إلى دائرة العلوم الإنسانية، وتبقى نتائج هذا الحقل نسبية، إلى أن تظهر مناهج نقدية احترافية أخرى، من شأنها أن تنير درب النص وبؤرته الجمالية، وما دام النص الأدبي محكوما عليه بخطيئة التطور المستمر والتمتع بمناعة كافية، فإن تأسيس استراتيجية لذلك التطور وتلك المناعة يظل من المستحيل بمكان وإذا حاولنا في هذه الأطروحة مطاردة ما تيسر لنا من مفاهيم فإننا نعترف بقصور هذا الجهد الذي – دون هوادة- يبقى عرضة للنقد والجدال "ومن اجتهد وأصاب فله أجران، ومن اجتهد ولم يصب فله أجر واحد".

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# قائمة المصادر والمراجع

## حسب الترتيب الأبجدي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## أولا: المصـــــادر والمراجـــــع العربيـــــة:


**ابراهيم (عبد الحميد):**

1) ـــــ الحداثة وما بعد الحداثة، مقاربات في النقد الأدبي، مكتبة الملك فهد الوطنية، دمشق، ط1، 1998.

**ابراهيم (عبد الله):**

2) ـــــ في معرفة الآخر، مدخل الى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990.

3) ـــــ المختلفة والائتلاف، المركزية العربية (إشكالية التكوين والتمركز حول الذات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.

**أوقـــــان (عمر):**

4)- النص والسلطة، دار إفريقيا الشرق، ط1، 1994.

5)- لذة النص أو معـــــرفة الكتابة لدى بارت، دار إفريقيا الشرق، ط1، 1994.

**أدونيـــس:**

6)- الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، مج2، دار العودة، بيروت، ط4، 1985.

7)- ديوان الشعر العربي، ج1، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

8)- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

9)- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

10)- الثابت والمتحول (الأصول)، دار العودة، بيروت، ط4، 1989.

11)- الثـــابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط4، 1983.

12)- فاتحـــة لـــنهايات القـــرن، بـــيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.

13)- سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

14)- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

15)- الصوفية والسريالية، دار الشافي، بيروت، ط1، 1992.

16)- النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1993.

17)- النظام والكلام، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.


جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

18) ه... ب... ق... سيرة شعرية نقدية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.

**زروط:**

19) ... في النقد المعاصر، الجزائر، دار الكتاب العربي، دمشق، ط1، 1998.

**زراج (عمر):**

20) ... مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1983.

21) ... في الفكر والأدب، دار النهضة، قسنطينة، ط1، 1984.

**أحمد (محمد فتوح):**

22) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978.

**أنيس (إبراهيم):**

23) دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1976.

**أنيس (إبراهيم) وآخرون:**

24) المعجم الوسيط، مج1، القاهرة، ط2، 1990.

**إسماعيل (عز الدين):**

25) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.

**باروت (محمد جمال):**

26) الشعر يكتب إسمه، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1981.

**بدوي (عبد الرحمان):**

27) في الشعر الأوروبي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1980.

**بوشحيط (محمد):**

28) الكتابة لحظة وعي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1984.

**البياتي (عبد الوهاب):**

29) الديوان، مج1، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

30) تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1968.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**بكـــار (يوسف):**

31)- بـــناء القصـــيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1982.

**بلمليـــــح (إدريس):**

32)- الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار البيضاء للثقـــافة المغرب، ط1، 1984.

**بنيـــس (محمد):**

33)- حداثة السؤال، المركز الثقـــافي العربي، بيـــروت، المغرب، ط1، 1984.

**بنيـــس (محمد):**

34)- الشعر العربي الحديث (التقليدية)، ج1، دار توبقال، المغرب، ط1، 1989.

35)- الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ج3، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2001.

36)- الشـــعر العربي الحديث (مساءلة الحداثة)، ج4، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990.

**الباقـــــلاني:**

37)- إعجـــاز القـــرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعـــارف، القاهرة، ط1، 1963.

**الجاحـــــظ:**

38)- البـــيان والتبيـــن،ج1، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت.

39)- الحـــيوان، ج3، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1969.

**أبو جهجه (خليل):**

40)- الحداثـــة الشـــعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1996.

**الجمحي (بن سلام):**

41)- طبقات الشعراء، تحقيق محمود شاكر، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جمعي (الأخضر):
42)- نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية،1999.
ابن جعفر (قدامة):
43)- نقد الشعر، تحقيق وتعليق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز):
44)- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي ومحمد، دار الإيحاء للكتب العربية، ط3، د.ت.
45)- التعريفات، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط1، 1983.
الجرجاني (عبد القاهر):
46)- دلائل الإعجاز، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1984.
47)- أسرار البلاغة، نسخة السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، د.ط، 1978.
جيدا (عبد الحميد):
48)- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط1، 1980.
أبو ديب (كمال):
49)- جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، دار الملايين، بيروت، ط3، 1984.
50)- في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1991.
هلال (محمد غنيمي):
51)- النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1974.
الورقي (سعيد):
52)- لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984.
زكريا (إبراهيم):
53)- مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط2، 1985.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

54)- مدخل في الشعرية العربية، دار الشهاب للطباعة والنشر والتوزيع، باتنة، الجزائر، ط2، 1985.

**الزيدي (توفيق):**

55)- أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، مطبعة الشركة التونسية، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1994.

**حمادي (عبد الله):**

56)- ديوان الجزائر المتوهج يليه مع مقدمة عن لوازم الحداثة للقصيدة العمودية، دار الشهاب، الجزائر، ط1، 1982.

57)- ديوان قصائد عجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985.

58)- مدخل إلى الشعر الأندلسي المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985.

59)- مساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1994.

60)- ديوان البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000.

61)- أصوات من الأدب الجزائري : منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000.

62)- الشعرية العربية، بين الإتباع والابتداع، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001.

**حجازي (محمد عبد الواحد):**

63)- ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء، ط1، 2001.

**حمودة (عبد العزيز):**

64)- المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، منشورات عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998.

**حميد (الحميداني):**

65)- الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1984.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الحميري (عبد الواسع):
66)- البنات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
حنون (مبارك):
67) دروس في السيميائية، الدار البيضاء، ط1، 1987.
حنفي (حسين):
68)- ما العولمة؟، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1999.
الطاهر (علي جواد):
69)- خلاصة في مذاهب الأدب العربي، دار التراث العربي، بيروت، ط2،1984.
الطالب (عمر محمد):
70)- مناهج التراسات الأدبية الحديثة، دار السير للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1988.
ابن طباطبة:
71)- عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982.
الطرابلسي (محمد الهادي):
72)- تحاليل الأسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 1992.
الكواز (محمد كريم):
73)- علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، دار المنشورات، جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، د.ت.
الماكري (محمد):
74)- الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
بن مالك (رشيد):
75)- مقدمة في السيمياء السردية، دار القصبة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، د.ت.
76)- بنية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2001.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**الماضي (شكري عزيز):**

77)- في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط، 1986.

**مبارك (صفوت حامد):**

78)- الفكر الماركسي، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1980.

**مونسي (حبيب):**

79)- فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2001.

**مكاوي (عبد الغفار):**

80)- ثورة الشعر الحديث، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1972.

**الملائكة (نازك):**

81)- الأعمال الشعرية الكاملة، مج3، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.

82)- قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1962.

**أبو منصور (فؤاد):**

83)- النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985.

**الميلود (عثمان):**

84)- شعرية تودوروف، دار عيون، المغرب، ط1، 1990.

**المسدي (عبد السلام):**

85)- الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب ، ليبيا، الأردن، ط1، 1977.

86)- النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.

87)- قضية البنيوية، دراسة ونماذج، منشورات دار أمية، تونس، ط1، 1991.

**مندور (محمد):**

88)- في الأدب والنقد، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.

**ابن منظور:**

89)- لسان العرب، ج3، تحقيق عبد الله علي الكبر وغيره، دار المعارف، مصر، ط1، 1981.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**مفيد (فوزي):**

90)- نزار وآخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، د.ت.

**مفتاح (محمد):**

91)- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، د.ت.

**مصلوح (سعد):**

92)- الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ط3،1992.

**حازم (القرطاجني):**

93)- نظرية المحاكاة والتخيل في الشعر، مطبعة دار التأليف، عالم الكتب للنشر، القاهرة، ط1، د.ت.

**محمد (عبد الناصر حسين):**

94)- نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط1، 1999.

**عبد المالك (مرتاض):**

95)- النص الأدبي من أين ؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1983.

96)- بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995.

97)- أ. ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992.

98)- تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995.

99)- نظرية القراءة وتأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2003.

**ناصف (مصطفى):**

100)- نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، د.ط، د.ت.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ناظم (حسن):
101)- مذاهب الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
102)- النحوي عدنان رضا: الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم في الإسلام، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1999.
نظيف (محمد):
103)- مظاهر السيميولوجيا، أفريقيا الشرق، ط1، 1994.
السد (نور الدين):
104)- الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر، ط3، 1993.
السواح (فراس):
105)- مغامرة العقل الأولى، دار الكلمة للنشر، بيروت، ط1 1982.
سعيد (سمير):
106)- مشكلات الحداثة في النقد العربي، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 2001.
سعيد (خالدة):
107)- حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
عامر (فتحي أحمد):
108)- من قضايا التراث العربي، دراسة نصية نقدية وتحليلية، مقارنة في الشعر والشاعر، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ط، 1989.
عباس (إحسان):
109)- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1972.
110)- فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط3، د.ت.
عبد المطلب (محمد):
111)- البلاغة والأسلوبية ، مكتبة لبنان، الناشرون، الشركة المصرية، د.ط، د.ت.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

112)- قضـــايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1995.

**عبد الصبور (صلاح):**

113)- قراءة جديدة لشعرنا القديم، منشورات اقرأ، بيروت، لبنان، 1968.

114)- حياتي في الشعر، مج3، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1977.

**عوض (نور اليوسف):**

115)- نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994.

**علوش (سعيد):**

116)- الـــرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998.

**عزام محمد :**

117)- الأسلوبية منهجا نقديا، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

118)- الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1985.

**عياد (شكري محمد):**

119)- مدخل إلى علم الأسلوب، دار الينابيع المصرية، القاهرة، ط1، 1988.

120)- اتجاهـــات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ط2، 1992.

**العيد (يمنى):**

121)- فـــي معـــرفة الـــنص، دراســـات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

122)- في القول الشعري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987.

**العكش (منير):**

123)- أسئلة الشعر، دار الآداب، بيروت، د.ط، 1979.

**العسقلاني (ابن قتادة):**

124)- صحيح البخاري، ج12، شرح فتح الباري، دار الريان للتراث، القاهرة، ط1، 1986.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

العناني (محمد):
125)- المصطلحات الأدبية الحديثة، دار لونجمان، القاهرة، ط1، 1996.
ابن عربي (محي الدين):
126)- تحفة الأسفار إلى حضرة البررة، تحقيق وتعليق، محمد رياض الملاح، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، د.ت.
127)- الفتوحات المكية، ج4، تحقيق وتقديم عثمان يحي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1975.
128)- فصوص الحكم، ج1، تحقيق وتعليق أبو العلاء عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980.
العشماوي (محمد زكي):
129)- قضايا النقد بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984.
130)- دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
عثمان (إعتدال):
131)- إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1988.
فاخوري (عادل):
132)- علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1994.
فاضل (جهاد):
133)- قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984.
134)- أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب، ط1، 199 .
135)- أسئلة النقد (حوارات مع النقاد)، الدار العربية للكتاب، ط1، 199
الفرابي:
136)- الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1970.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

صلاح (فضل):
137)- النظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1997.
138)- علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1985.
139)- شفرات النص، دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية، ط2، 1995.
140)- الأساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994.
الصايغ (عبد الإله):
141)- الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999.
بن صالح (محمد):
142)- الشعراء على اليمين وعلى اليسار الشعراء، دار الحقيقة، تونس، ط1، 1994.
الصباغ (رمضان):
143)- في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الدنيا للطباعة والنشر، ط1، 1998.
صبحي (محي الدين):
144)- مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1978.
145)- نظرية النقد العربي وتطورها في عصرنا، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، د.ط، 1948.
الصولي:
146)- أخبار أبي تمام، دار الكتب المصرية، القاهرة، د.ط، 1937.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

صمود (حمادي):
147)- الوجـــه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1988.
قاسم (سيزا) وأبو زيد (نصر حامد):
148)- مدخـــل إلى السميوطيقة (أنظمة العلامات) مقالات مترجمة ودراسات، دار إليلس المصرية، القاهرة، 1986.
قاسم (عدنان حسين):
149)- الإبـــداع ومصـــادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 199.
150)- الاتجـــاه الأســـلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2001.
قباني (نزار):
151)- قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ط، د.ت.
152)- الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ط، د.ت، ط12، 1973.
153)- ديوان طفولة نهد، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3 ، 1968.
154)- ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 2000.
قطوس (بسام):
155)- اســـتراتيجيات القـــراءة، التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي الأربد، ط1، 1998.
القعود (عبد الرحمان محمد):
156)- الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1990.
القرطاجني (حازم):
157)- مـــنهاج الـــبلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط، 1966.

ابن قتيبة:

158)- الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، د.ط، 1966.

راغب (نبيل):

159)- التفسير العلمي للأدب، نحو نظرية عربية جديدة، المركز الثقافي الجامعي، مصر، د.ط، 1980.

الرويلي (ميجان):

160)- قضايا نقدية ما بعد البنيوية، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 1992.

رينيه (حبشي):

161)- الشعر في معركة الوجود (كتاب مشترك)، دار مجلة الشعر، بيروت، 1960.

رماني (ابراهيم):

162)- الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1991.

ابن الرشيق:

163)- العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج1، تحقيق محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط3، 1963.

شايف (عكاشة):

164)- نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في النقد العربي، نظرية الخلق اللغوي، ج3، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1994.

شاروني(حبيب):

165)- فلسفة جون بول سارتر، منشأة المعارف المصرية، القاهرة، ط1، 1996.

شكري (غالي):

166)- شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعارف، مصر، ط1، 1968.

167)- برج بابل النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية للكتاب، ط2، 1977.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**شمعة (خلدون):**

168)- النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1977.

**ثامر (فاضل):**

169)- اللغـــة الثانـــية في إشكاليّة المنهج النظرية والمصطلح النقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

**الخال (يوسف):**

170)- الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1968.

**خيربك (كمال):**

171)- حـــركة الحداثـــة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط2، 1982.

**ابن خلدون:**

172)- مقدمـــة ابـــن خلدون، ج4، تحقيق علي عبد الواحد وافي، مطبعة لجنة البيان العربي، ط3، 1962.

**خليل (إبراهيم):**

173)- فـــي النقد والنقد الألسني، مختارات أردنية ، دراسات نقدية، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002.

**خنساء (وفيق):**

174)- دراســـات في الشعر السوري الحديث، دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، 1982.

**خضر (ناظم عودة):**

175)- الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ط1، 1997.

**ابن ذريل (عدنان):**

176)- اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997.

**الغيث (نسيمة):**

177)- الـــبؤرة ودوائـــر الاتصال، دراسة في المفاهيم النقدية وتطبيقاتها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الغذامي (عبد الله):

178)- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة لأنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1985.

179)- تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

180)- المشاكلة والاختلاف، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

181)- القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

## ثانيا: المراجع المترجمة:

إيجالتون (تيري):

182)- مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة احمد حسان، منشأة المعارف، الاسكندرية، القاهرة، ط1، 1991.

ايفانكوس (خوسيه ماريا بوثويليو):

183)- نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبيحامد، دار غريب، القاهرة ، ط1، د.ت.

ايفتش (ميلكا):

184)- اتجاهات البحث اللساني، ترجمة سعد عبد العزيز مصلوح وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة ،ط2 ،2000 .

أنجينو (مارك):

185)- في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1989 .

اريفي (ميشال) وجيروجان (كلود):

186)- السيميائية، أصولها وقواعدها، ترجمة رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم عزالدين مناصره، منشورات رابطة الاختلاف، الجزائر، ط2، 2002 .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أرسطو طاليس:

187)- فـــن الشعر، ترجمةعبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973.

آلبيريس:

188)- الاتجاهـــات الأدبـــية الحديـــثـــة ، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدات ، بيروت، باريس، ط2، 1980.

اليوت (توماس) :

189)- مقـــالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د.ط، د.ت.

بارت (رولان):

190)- الدرجـــة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط3، 1985 .

191)- د رس في السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب، 1986.

192)- لذة النص، ترجمة فؤاد صفاء والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988 .

193)- نقـــد وحقـــيقة، تـــرجمة منذر عياش، مركز الإنمـــاء الحضاري، ط1، 1994.

بياجيه (جان):

194)- البنـــيوية، تـــرجمة عارني متيمنة وبشير اوبيري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، د.ت.

بيـــــر (هنري):

195)- الأدب الرمـــزي، تـــرجمة هنري زغيب، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط1، 1981 .

بن نبي (مالك):

196)- مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، ترجمة محمد عبد العظيم علي، دار الحكمة للنشر والتوزيع، تونس، د.ط، 1970.

**براد بري(مالكم)، ماكفارلن (جيمس):**

197)- الحداثة (1890-1930)،ترجمة سوزيت حسن فوزي، دار المأمون ، بغداد، ط1، 1987 .

**بروكر (بيتر):**

198)- الحداثة و ما بعد الحداثة ، ترجمةعبد الوهاب علوب، مرجعة جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، ط1، 1995.

**بريتون (اندريه):**

199)- بيانات السوريالية ، ترجمةصلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا، د.ط، 1978.

**جاكبسون (رومان):**

200)- قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1988،1.

**جاكسون (ليونارد):**

201)- بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، دراسة فكرية، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا، د.ط، 2001.

**جينيت (جيرار):**

202)- مدخل إلى النص الجامع، ترجمة عبد العزيز شبيل، مراجعة حمادي صمود، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1999.

**جيرو(بيار):**

203)- الأسلوب الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، د.ت.

204)- علم الإشارة، ترجمة أنطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1993 .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**دي سوسير (فيرديناند ):**

205)- محاضـــرات في اللسنيات العامة، ترجمة يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، ط1، 1986 .

**ديفيد (ديتش):**

206)- مـــناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دارصادر، بيروت، د.ط،1976.

**دريدا (جاك):**

207)- الكـــتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سي ناصر ، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1،1988.

**هوكز (ترنس):**

208)- البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، مراجعة د.ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

**هيدجر (مارتن):**

209)- فـــي الفلسفة والشعر، ترجمة عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1963.

210)- التقنـــية- الحقيقة - الوجود، ترجمة محمد سيلاوي وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1995.

**زيما (بيير):**

211)- التفكيكـــية، دراسة نقدية، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1990.

**يفوت (سالم):**

212)- مداخـــل إلى الفلسفة المعاصرة، ترجمة خليل أحمد خليل، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1988.

**ك. (كوهين جان):**

213)- بنـــية اللغـــة الشعرية، ترجمة محمد محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

223)- النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد العانمي، دار فارس للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1996.

**ستيفن (سبندر):**

224)- الحياة والشعر، ترجمة مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د.ت.

**ستروك (جون):**

225)- البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، ط1، 1996.

**فاولي (ولاس):**

226)- عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار المعرفة، بيروت، د.ط، 1981.

**فونتيبغ (فيليب):**

227)- المذاهب الأدبية الكبرى بفرنسا، ترجمة فريد أنطونيس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، لبنان، ط1، 1967.

**فلتر (أندريه):**

228)- لأجل أية شمس ياستيفان، قصائد مختارة، ترجمة خالد نجارة، تقديم أدونيس، توبادة، سلسة نجوم، تونس، د.ط، 1991.

**فراي (تورثروب):**

229)- تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ط3، 1991.

**فرويد (سيجموند):**

230)- تفسير الأحلام، ترجمة م.عثمان نجاتي، دار الكلمة للنشر، بيروت، 1982.

**فضول (عاطف):**

231)- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة أسامة اسبر، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، ط1، 2000.

**روبين (سوزان):**

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

223)- النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، دار فارس للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1996.

**ستيفن (سبندر):**

224)- الحياة والشعر، ترجمة مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، د.ت.

**ستروك (جون):**

225)- البنيوية ومن بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت ط1، 1996.

**فاولي (ولاس):**

226)- عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار المعرفة، بيروت، د.ط، 1981.

**فونتيبغ (فيليب):**

227)- المذاهب الأدبية الكبرى بفرنسا، ترجمة فريد أنطونيس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، لبنان، ط1، 1967.

**فلتر (أندريه):**

228)- لأجل أية شمس ياستيفان، قصائد مختارة، ترجمة خالد نجارة، تقديم أدونيس، تونس، د.ط، 1991.

**فراي (نورثروب):**

229)- تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، ط3، 1991.

**فرويد (سيجموند):**

230)- تفسير الأحلام، ترجمة م.عثمان نجاتي، دار الكلمة للنشر، بيروت، 1982.

**فضول (عاطف):**

231)- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة أسامة أسبر، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، ط1، 2000.

**روبين (سوزان):**

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

232)- ما هو النقد، ترجمة سامية حجاوي، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد، 1979.

**شارونى (حبيب):**

233)- فلسفة حرية سارتر، منشأة دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.

**شولز (روبرت):**

234)- البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1984.

**تاديه (جان إيف):**

235)- النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط1، 1994.

**تودوروف (تيزفيتان وآخرون):**

236)- نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيون (الروس)، ترجمة: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

237)- نقد النقد، ترجمة سامي سويلم، منشورات مركز الانماء القومي، بيروت، ط1، 1986.

238)- الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990.

**غارودي (روجيه):**

239)- حوار الحضارات، ترجمة عادل العوال، سلسلة زدني علما، عويدات، بيروت، ط2، 1982.

240)- البنيوية، فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، سوريا، ط3، 1983.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**Barthes (Roland) :**

241)- S/Z : Edition de seuil, première publication, 1970.

**Genette(Gerard) :**

242)- Figures I, collection « lequel », édition de seuil, 1966.

**D rrida (Jacques) :**

243)- De la grammatologie, les éditions de minuit, Paris, 6éd. 1967.

**Kristeva (Gulia) :**

244)- Semiotique recherche pour une semanaliseeoll point, ed « seuil paris » 1969.

**Goldman (Lucean) :**

245)- Le dieu caché, Paris, 1976, le livre a initialement Paris dans la bibliothèque des idées en 1959.

246)- marscisme et science humaines, N R F collection idées Gollimard, Paris, 1970.

**Rivaltere ( Michel) :**

247)- Essais de stylistique structurale, Paris, flammarion, 1971.

**Sholes (Robert):**

248)- structure in literature an introduction non hoven and london yale, up 1971.

**Todorov (TZveton) Oswald Ducrot :**

249)- Dictionaire en cyclopédique des sciences du langage, edition du seuil, Paris, 1972.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## رابعا: الرسائـــــل الجامعيـــــــة:

**امريجة صباح:**

250)- نظرية الشعر في كتابات عبد الله حمادي، قصيدة يا امرأة من ورق الثوت، دراسة تطبيقية (مذكرة تخرج)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2001. (إشراف الأستاذة بشير تاوريريت).

**بحري (محمد الأمين):**

251)- رؤية العالم في رواية ذاكرة الجسد لأحلام المستغانمي (مذكرة ماجستير)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2005.

**وغليسي (يوسف):**

252)- إشكالات المنهج والمصطلح في تجربة عبد المالك مرتاض النقدية، (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 1996.

**زيدان (حسين):**

253)- الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية (رسالة ماجستير)، معهد اللغة العربية وادابها، جامعة باتنة، 1996.

**بن زرقة (السعيد):**

254)- الحداثة الشعرية عند علي أحمد سعيد (أدونيس)، بين النظرية والتطبيق (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة عين شمس، مصر، 1989.

**طبال (فاطمة):**

255)- النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1999.

**بن مالك (رشيد):**

256)- السيميائية بين النظرية والتطبيق (أطروحة دكتوراه)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة تلمسان، 1994.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

السد (نور الدين):

257) الأسلوبية في النقد العربي الحديث، (أطروحة دكتوراه)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 2004.

258)- العشي (عبد الله):

نظرية الشعر في كتب شعراء العرب المعاصرين (أطروحة دكتوراه)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة وهران، 2002.

259)- بن خليفة (بشير):

بناء القصيدة في النقد العربي الحديث (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 2004.

260)- شمسة أمال و ساكر عائشة:

نظرية الشعر عند محمد بنيس، قصيدة موسم الحضرة دراسة تطبيقية، (مذكرة تخرج)، قسم اللغة والأدب العربي، (إشراف أستاذ بشير تاوريريت)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2002.

تاوريريت (بشير):

261)- مدارات التنظير النقدي عند أدونيس (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 1999.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## خامسا: الدوريات:


- مجلة الآداب، بيروت، ع3، س14، 1966.
- مجلة الآداب، بيروت، ع3، 4، دار الآداب، بيروت، س46، 1998.
- مجلة الآداب، معهد الآداب واللغة العربية، فلسطين، ع3، 1996.
- مجلة مواقف، بيروت، مج 10، 18، ع10، 1971.
- مجلة مواقف، بيروت، مج 35، ع35، 1979.
- مجلة المعرفة السورية، دمشق، مج 38، ع 225 - 226، س 17، 1980.
- مجلة الفيصل، الكويت، ع10، س3، 1989.
- مجلة الفكر، تونس، ع8، فبراير، 1989.
- مجلة عالم الفكر، الكويت، مج25، ع3، يناير مارس، 1997.
- مجلة علامات، جدة، مج10، ج40، جوان 2001.
- مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، ع، 1988.
- مجلة العربي، الكويت، ع506، يناير 2001.
- مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي الكويت، ع 8-9، 1981.
- مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي الكويت، شباط، 1988.
- مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الانماء القومي، الكويت، جوان 1991.
- مجلة فصول، القاهرة، مج1، ع2، 1981.
- مجلة فصول، القاهرة، مج3، ع1، ديسمبر 1982.
- مجلة فصول (عدد خاص بالحداثة)، القاهرة، مج4، ع3، أبريل 1984.
- مجلة فصول (عدد خاص بالأسلوبية)، القاهرة، مج5، ع1، 1984.
- مجلة فصول، القاهرة، مج16، ع2، خريف 1997.
- مجلة القوافل، السعودية، مج5، ع7، 1997.
- مجلة شعر، بيروت، ع6، س3، صيف 1959.
- مجلة شعر، بيروت، ع8، س4، ربيع 1960.
- مجلة شعر، بيروت، ع12، س6، ربيع 1961.


جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## سادسا: الملتقيـــــات والمحاضـــرات:

عمل تخرج أول ليسانس (السيميائية والنص الأدبي)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 1995.

محاضرة تخرج أول ليسانس: (السيميائية والنص الأدبي)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000.

محاضرة تخرج أول ليسانس: (السيميائية والنص الأدبي)، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2001.

حمدي عبد الله [illegible]، محاضرة ألقيت على طلبة الدراسات العليا، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 1996.

دوربريت بشير: تحولات بين استجابة المقاربة وأسطورة المطاردة، محاضرة ألقيت على طلبة الدرجة، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2002.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية