الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي ليابس ـ سيدي بلعباس
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

تلقي الخطاب الشعري العربي المعاصر في ضوء القراءات النسقية ـ القراءة الشكلانية - أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في علم النص وتحليل الخطاب

إعداد الطالب
عمر ڤلايلية

إشراف الأستاذ
أ.د. محمد باقي

أعضاء اللجنة المناقشة

– أ.د. محمد عباس	أستاذ التعليم العالي (جامعة تلمسان)	رئيسا
– أ.د محمد باقي	أستاذ التعليم العالي (جامعة سيدي بلعباس)	مشرفا ومقررا
– أ.د. مولاي علي بوخاتم	أستاذ التعليم العالي (المركز الجامعي عين تيموشنت)	عضوا مناقشا
– أ.د. زين الدين مختاري	أستاذ التعليم العالي (جامعة تلمسان)	عضوا مناقشا
– أ.د. كاملي بلحاج	أستاذ التعليم العالي (جامعة سيدي بلعباس)	عضوا مناقشا
– د. براهمي فطيمة	أستاذة محاضرة (جامعة سيدي بلعباس)	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2017– 2018م/1437–1438هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إهداء

إلى الوالدين أطال الله بقاءهما ونفعني ببركتهما

إلى من رحلا عنا فجأة أخي "حبيب" وعمّي "ناصر" رحمةً ومغفرةً

إلى عائلتي الكبيرة والصغيرة مودة وحنانا

إلى قرة العين وزينة الحياة وصال وهارون حبًّا وعطفا

إلى كل أساتذتي تقديرا عرفانا

إلى كل الأصدقاء وفاءً

كلمة شكر

كلمة شكر

من لم يشكر الناس لم يشكر الله

أقدّم جزيل الشكر وخالص الامتنان إلى أستاذي الفاضل محمد باقي الذي تفضّل بالإشراف على هذا البحث ورعاه رعاية علمية، بتوجيهاته وتصويباته، فله كل الشكر والامتنان والاعتراف بالجميل نحوه.

مقدمـــة

يتناول هذا البحث القراءات النقدية التي تقارب العمل الشعر العربي المعاصر من منظور نسقي، على أساس أن القراءات النسقية، بما فيها الشكلانية الروسية، تعد المهد الحقيقي للدراسات النقدية الغربية المعاصرة؛ نظرا لما قدمت من تصورات نظرية وتطبيقية مهمة في هذا المجال.

حيث أظهرت النظرية الشكلانية رد فعل قوي على هيمنة المقاربات التاريخية والنفسية والسوسيولوجية والإيديولوجية على النقد الأدبي الغربي لأمد طويل، هذا هو الدافع الحقيقي الذي جعل الشكلانيين يتوجهون إلى دراسة الأدب عموما والشعر على وجه الخصوص، باعتباره بنية جمالية مستقلة، أو نسقا بنيويا بسيطا أو مركبا يتضمن مجموعة من العناصر التي تتفاعل فيما بينها إيجابا أو سلبا إلى أن بدأ الشكلانيون الروس يتعاملون مع الأدب مثل تقنية أو كائن حي، ولا نغفل دور الشكلانية الروسية في خدمة الشعر والنقد بطريقة أو بأخرى، وقد أثرته بنيويا وسيميائيا، من خلال مقاربة بنى النصوص الصوتية والإيقاعية والصرفية والتركيبية والدلالية والبلاغية، وتحليلها أيضا ضمن استعمالاتها الوظيفية والسياقية.

ومن خلال الاطلاع والتتبع عثرنا على ظاهرة نقدية تكاد تكون متكاملة من حيث التنظير أو في أقل تقدير مشتملة على جوانب متعددة من جوانب القراءة النسقية، ألا وهي نظرية قراءة النصوص من منظور داخلي، وفيما تطرحه النظرية الأدبية أو من أسئلة وإشكاليات حول ماهية العمل الأدبي، وبالتحديد الخطاب الشعري، ووظيفته فقد تطرح هذه النظريات أسئلتها من زاوية الكاتب، أو زاوية العمل الأدبي، أو زاوية القارئ أو زاوية ما نطلق عليه عادة الواقع.

والمتتبع لتراث الشكلانيين بمختلف توجهاتهم يجده لا يكاد يخرج عن إطار الحديث عن التصور الشكلي للأدب، فما مقصود الشكلانيين بالأدبية؟ وما علاقتها بالأدب؟ وما مفهوم الشكل؟ وما مفهوم النسق؟ وما موقعهما من العمل الأدبي؟

ووجدنا في النقد الأدبي العربي الحديث عن دعوات متفائلة لتبني تلك النظرية، كما وجدنا محاولات لتقدير فاعليتها وأثرها في معالجة الظاهرة الأدبية العربية. من بين الأصوات التي نادت بتبني هذه الشكل من النقد نذكر كمال أبو ديب وإبراهيم الخطيب ومحمد بنيس ويمنى العيد وخالدة سعيد، وغيرهم.

كما لاحظنا في النقد الأدبي العربي الحديث أيضا سعة وانتشاراً في عرض هذه النظرية حداً يكاد لا يخلو معه أي كتاب أو مؤلف أو نتاج نقدي عربي حديث من إشارة أو إلماح لها، إلا أنه عرض لا يتسم في معظمه بالاستيفاء، كما أنه ينظر إليها في إطارها الغربي فقط مهملاً واقعية دخول هذه النظرية ميدان النقد الأدبي العربي أو ملابسات هذا الدخول وتأثيراته في الساحة النقدية العربية الحديثة.

ويرجع التفكير في موضوع البحث إلى الاطلاع والتقصي بعد اقتراح موضوع دراستنا من لدن أستاذنا المشرف وتأسيسا على هذا الاقتراح والاطلاع والتتبع والتقصي شعرنا بأهمية البحث في مجال النقد الأدبي المعاصر، من خلال هذا الموضوع وتولدت لدينا الرغبة في دراسته فوقع اختيارنا على عنوان بحثنا الموسوم بـ (تلقي الخطاب الشعري العربي المعاصر في ضوء القراءات النسقية الشكلانية الروسية أنموذجا).

وقد أسفرت مادة البحث التي تمكنت من جمعها في دفعي إلى اقتراح خطة تحاول أن تقارب جوانب موضوع البحث حيث تفرعت إلى أربعة فصول، ارتأينا أن نخصص الفصل الأول والموسوم "بالقراءات السياقية للخطاب الشعري المعاصر"، التي تتعامل مع النص من منظور الكاتب وما يحيط به من ظروف نفسية واجتماعية فكان عنوانه

القراءات السياقية، حتى نتعرف على طريقة تعاطي النقد مع النص قبل انتشار المقاربات التي تتعامل مع النص من داخله، فكان لا بد أن نتحدث عن طبيعة التلقي في ظل طروحات المناهج السياقية، فعرضنا الاتجاه التاريخي الذي يرتكز على تصور نظري مضبوط، ورؤية منهجية واضحة المعالم ترتكز على خلفيات فلسفية.

لذلك ظل اعتمادهم على هذه المعطيات عبارة عن ملاحظات متفرقة وإن كانت لا تخلو - في أحيان كثيرة- من شرح وتعليل ينم عن مدى وعي القدامى بفعالية عناصر الخارجية في تفسير الشعر وتعليل قضاياه، ورغم القصور الذي تعاني منه المناهج التاريخية، فإنه لا يمكن لأحد أن ينكر الدور الذي لعبته في تطوير حقل الدراسة الأدبية، إذ لولاها لما تمكنت نظرية الأدب من صياغة أسئلة جديدة تتجاوز التركيز على المؤلف وتنفتح على كل من النص والقارئ.

أما الفصل الثاني والمعنون "بالقراءات النسقية للخطاب الشعري المعاصر"، عاينا فيه الدراسات البنيوية من خلال إجراءات معينة لأبعاد التأويل وذلك بإقصاء ما التبس به كسياق النص، والمؤلف أو ما يعرف بالخارج، مع التركيز على أكبر أعلام هذا الاتجاه باستدعاء جملة من المقولات النقدية التي كرروها كثيرا في دراساتهم النظرية والتطبيقة على حد سواء، من خلال حديثنا عن أهم هذه المقولات، وهي مقولة الداخل، أي البحث عن النسق داخل البنية.

بالإضافة إلى الاهتمام بلغة الشعر، والبحث فيها يعد حافزا كبيرا يوجه دراساتهم نحو العلمية بهدف الجنوح عن الانطباعية والإسقاط، وملاحقة المعنى كما كان عليه الحال في الدراسات السياقية في النقد الغربي والعربي معا، وهي استجابات لطروحات الحداثة وما تبشر به من إجراءات العلمنة، والتوجه نحو النسق المغلق، والتخلي عن السياق، وإعلان موت المؤلف، وكل يفترض المعنى مسبقا.

أما الفصل الثالث، والموسوم بـ "الشكلانية الروسية وأثرها في نقد الشعر"، فعرضنا فيه

مقاربة الشكلانيين لقضية الشكل من خلال انتقادهم للثنائية التقليدية القائمة على التقابل بين الشكل والمضمون، بحيث اعتبروا الأول وعاء يصب فيه الثاني، وإنطلاقا من فكرة مهمة علم الأب أو الشعرية التي تتلخص في تتبع الخصوصيات الأصيلة التي تميز الفن الأدبي عن غيره من المجالات الفنية والعلمية التي قد يدخل معها في حوار مفتوح من خلال شبكة من العلاقات، حاولنا كشف خيوطها وإبراز مظاهرها التفاعلية، وهذا من محاولة الشكلانيون تجسيده من خلال الدراسة العلمية والوصفية للأسلوب الأدبي باعتباره عُدولا عن الأنماط اللغوية المعتادة. وذلك بعرض أهم مفاهيم الشكلانية، والتي تتمثل في الدراسات الصوتية، وبنية البيت الشعري صوتا ومعنى، ومفهوم التوازي، ومفهوم القيمة المهيمنة عند الشكلانيين، والفرق بين اللغة الشعرية واللغة النثرية عند الشكلانيين، والاختيار والتأليف، دون أن نغفل الحديث عن الرؤية الجديدة للصورة الشعرية، وتصورهم للنسق الشعري.

وفي الأخير خصصنا فصلا رابعا معنونا بـ "الاتجاه الشكلاني في نقد الشعر العربي المعاصر"، فقد وقفنا فيه للحديث عن أثر الشكلانيين في النقد العربي، فإذا ما تتبعنا مسار الدراسات النقدية في الوطن العربي فإننا نجدها لا تتجاوز الدراسات اللغوية للنصوص الشعرية أو الدراسات الانطباعية والتاريخية، بالإضافة إلى الحديث عن الواقع الذي عاشه النقد العربي في بعض مظاهره نتيجة لما عرفه الشكلانيون في بداية مراحلهم وخاصة مع جماعة الشباب الذين أخذوا على عاتقهم مواجهة النقد الأكاديمي الروسي، كما عاينا فيه تجليات خطاب الأنساق في الشعر العربي المعاصر، من خلال عرض مجموعة من النماذج لرواد هذا الاتجاه في نقدنا العربي وهم كمال أبو ديب من

خلال كتابه "جدلية الخفاء والتجلي"، ويمنى العيد من خلال كتابها "في معرفة النص"، ومحمد بنيس من خلال سلسلة من الكتب التي تناولت الشعر العربي الحديث والمعاصر، والتركيز على أهم القضايا التي تناولوها بالتنظير والتطبيق.

إن النصوص – ومنها النصوص الشعرية – تتقاطع داخلها مجموعة من المقاربات المنهجية، والتي من خلالها تحاول أن تجد هويتها، والدلالات التي تتضمنها، ولأن ركيزة أيّ بحث هي طبيعة المنهج الذي يستند عليه، فقد اتضح أثناء تعاملنا مع إشكالية هذا البحث، ونماذج النصوص التي ارتكزنا عليها ملامح إجراءات الطرح التاريخي الذي تتبع العملية النقدية عبر مراحلها بداية من النقد المعياري، مرورا بالنقد الحديث التي يتعامل مع النص من خارجه وصولا إلى النقدي النسقي الذي تناول النص من داخله.

وللكشف عن تداخل الدراسات النقدية في مقاربة النصوص الشعرية المعاصرة واستكشاف قيمها الفنية والجمالية التمسنا إجراءات وآليات التحليل والوصف الذي يضع تلك المقاربات في سياقها الثقافي السابق والمتزامن معها.

وكان ميدان هذا البحث بالدرجة الأساس هو كتابات ونتاجات النقاد والباحثين العرب، واشتمل مصطلح (الباحثين) لدينا على المترجمين العرب أولا، لأن جهودهم انصبت على ترجمة الأعمال النقدية لكبار أعلام النقد في الساحة النقدية الغربية، وإن كانت في الأصل ليست نتاجات ذاتية، إلا أنها بطبيعة الحال تعكس الثقافة الفكرية للمترجم وذائقته النقدية.

ويمثل كتاب نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس ترجمة إبراهيم الخطيب أهم مرجع ارتكزنا عليه لبناء أرضية تساعدنا في وضع تقديم للشكلانيين

الروس وأهم تصوراتهم للمنهج الشكلي من خلال قضاياهم المتعلقة بالمهيمنة والنسق والشعرية.

ويمثل كتاب الشكلانية الروسية لفيكتور إيرلخ مرتكزا هاما في قيام هذا البحث، الذي حاول تقديم أهم المفاهيم النظرية والأساسية، فقد أشار الكاتب فيه إلى عرض تاريخي مفصل لكثير من المسائل الهامة التي تتصل بموضوع البحث.

بالإضافة إلى كتاب "القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة" لأحمد يوسف الذي فتح أمامنا أفق البحث من خلال حديثه عن القراءة النسقية واستعراض مقولاتها النقدية، وصب اهتمامه على دور النسق في تحديد النص بوصفه موجود تركيبي يدرس في ذاته ولذاته.

زيادة على مراجع أخرى عملت على إثراء البحث نشير إليها على سبيل الذكر لا الحصر، كتابي كمال أبوديب "في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم العروض المقارن"، و"جدلية الخفاء والتجلي دراسة بنيوية في الشعر"، وكتاب يمنى العيد، "في معرفة النص"، وسلسلة محمد بنيس في الشعر الحديث والمعاصر.

وفي الأخير ختمنا البحث بأهم النتائج التي توصلنا إليها، ولا أدّعي أني توصلت إلى تحقيق المبتغى والمتمثل في الإجابة عن إشكاليات البحث المطروحة، فبحث متواضع لا يستطيع اقتحام موضوع شائك ومعقد زيادة على رحابته، ولعل أهم الصعوبات التي واجهتنا هي طبيعة الموضوع ذاته لصعوبة الإلمام به، ومع ذلك حاولنا، فإذا أصبنا فذلك ما كنا نبغي وإن أخطأنا فلنا أجر المحاولة.

لا يسعني في نهاية هذا البحث إلا أن أتقدم بخالص الامتنان والتقدير لكل من مدنا بيد العون والمساعدة من قريب أو بعيد، وأخص بالذكر أستاذي محمد باقي الذي له

الفضل الكبير في إتمام هذا العمل المتواضع، دون أن أنسى السادة الأساتذة أعضاء المناقشة، الذين تحملوا عناء القراءة، وتجشموا أعباء السفر، فلكم كل الشكر والامتنان.

نسأل الله العلي العظيم أن يجعل هذا العمل خالصا لوجهه الكريم وأن يسدد خطانا ويبارك لنا أعمالنا، فإن أًصبنا فمن الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا.

في بجاية يوم الجمعة المبارك من 27 ربيع الأول 1439 الموافق لـ 15 ديسمبر 2017.

الفصل الأول

القراءات السياقية
للخطاب الشعري المعاصر

تمهيد:

مهما تكن القراءات النقدية التي تقارب العمل الأدبي عموما والعمل الشعري خصوصا، وتجعل منه موضوعا لها، فهي عديدة ومختلفة في الوقت ذاته، وعلى تعددها و اختلافها لا تكاد تخرج عن مواقف واتجاهات بعينها تجاه العمل الأدبي، وبإمكان الناقد الأدبي أن يستعرض القراءات الأدبية المتعددة من جهة واحدة، تتمثل فيما تطرحه هذه النظرية أو تلك من أسئلة وإشكاليات حول ماهية العمل الأدبي، وبالتحديد الخطاب الشعري، ووظيفته فقد «تطرح هذه النظريات أسئلتها من زاوية الكاتب، أو زاوية العمل الأدبي، أو زاوية القارئ أو زاوية ما نطلق عليه عادة الواقع»[1].

وإن كانت هذه الطروحات حول العمل الإبداعي لا تنفك أن تخرج عن إطار الأقطاب الثلاثة للعملية النقدية، الكاتب، والعمل الإبداعي، والقارئ، دون إغفال القطب الرابع والمتمثل في العملية الإبداعية ذاتها، فإن الاتجاهات النقدية وعلى اختلاف مشاربها منذ زمن بعيد، زمن أرسطو وأفلاطون «تختلف فيما بينها في درجة التركيز على أحد أضلاع المثلث دون الضلعين الآخرين، كانت تلك حدود ذلك العالم مع بعض التنويعات بل والتشعيبات البسيطة التي تحدد الفارق بين مدرسة وأخرى»[2]، ففي كل مرة حسب ـ الاتجاه النقدي ـ يغلب ضلع على الضلعين الآخرين، فأحيانا يولى الاهتمام بالمبدع بحيث لا يقف هذا الاهتمام عند شخصيته بل يتعدى ذلك إلى حد اعتباره مرآة عاكسة لما يدور في عصره إذ «هو فرد من المجتمع في المقام الأول ونخلص من ذلك

[1]- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1998، ص 19.

[2]- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، سلسة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 232، س 1998، ص 85.

أن الأدب ينبغي أن يدرس أساسا في ضوء دراسة حياة المؤلف ونفسيته والبيئة الاجتماعية التي يعيش فيها»[1].

وفي أحيان أخرى كان ضلع العمل الأدبي هو مركز الاهتمام، إلى درجة أنه يتوارى صوت المؤلف ليحل محله صوت النص، الذي نجد أنفسنا أمامه إزاء مجموعة من الرموز والإشارات التي يمكن أن تفهم منه، والتي تشكل «بنية لغوية وإشارة مجانية مكتفية بذاتها ترفض الإحالة إلى كل ما هو خارج اللغوي كالمؤلف والواقع والتاريخ»[2].

فإذا توجهنا صوب الضلع الثالث ألا وهو القارئ، الذي تبوأ المكانة اللائقة على عرش الاهتمام الذي تناوب عليه المؤلف، والعمل الأدبي من قبل، ومنه أضحى القارئ «فاعلا ديناميا يؤثر ويتأثر بالنص فيصنع دلالته»[3]، وعلى الرغم من هذا التطور النقدي الكبير، وتعدد الاتجاهات وعدم استقرارها الناتج عن التحولات السريعة في التصورات، والأدوات المعرفية إلا أن هذه التصورات والأدوات ظلت موجهة صوب المؤلف والعمل الأدبي والمتلقي.

ومنه يمكن الاستعانة بمخطط بياني وضعه رومان جاكبسون (R.jakobson)، يحدد من خلاله عناصر التواصل في التمييز بين الاتجاهات المختلفة.

السياق

الرسالة

المرسل ← الاتصال → المتلقي

[1]- السيد يس، التحليل الاجتماعي للأدب، المطبعة الفنية الحديثة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، دط، 1970، ص 10.

[2]- ثامر فاضل، القصيدة والنقد سلطة النص أم سلطة القراءة، مجلة الأقلام، ع1، س 1988، ص9.

[3]- رشيد بن حدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج23، ع1 و2، س1994، ص 473.

الشفرة

تقوم عملية التوصيل اللغوي على التفاعل بين العناصر الستة (6) ويمكننا الاستغناء عن عنصر الاتصال من هذه الترسيمة عند مناقشة الأدب، «لأن هذا العنصر ليست له أهمية خاصة عند منظري الأدب، فهو يحدث عادة بواسطة الكلمة المطبوعة»[1]، وبهذا يمكن أن نقابل مخطط رومان جاكبسون في إطار النظرية الأدبية على الشكل التالي:

السياق

الكاتب ← الكتابة ← القارئ

الشفرة

فقد قابل رومان جاكبسون كل عنصر من هذه العناصر بوظيفة، وبالتالي يتحددي مسار العملية على النحو التالي:

إشارية

انفعالية ← شعرية ← طلبية

شارحة

إن كل اتجاه من اتجاهات الأدب يركز بدوره على ضلع من أضلاع المثلث السابق (المبدع والعمل الأدبي والمتلقي)، ومنه يمكن أن نقول بأنه يوجد ثلاثة اتجاهات أساسية في قراءة العمل الأدبي حسب الترسيمة:

الماركسية

[1]- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 20.

الرومانسية ← الشكلية ← التركيز على القارئ

البنيوية

الاتجاه الأول: قراءة تهتم بسيرة المبدع، ونجدها في المناهج التاريخية والنفسية والاجتماعية.

الاتجاه الثاني: قراءته تهتم بالنص، ونجدها في المناهج النصية خاصة الأسلوبية والسيميائية والتفكيكية.

الاتجاه الثالث: قراءته تهتم بالمتلقي، ونجدها في نظريات القراءة والتلقي.

اعتمد النقد في المرحلة الكلاسيكية قواعد وأصول محددة مع الحرص على عدم الإخلال بها، وهي ما يعرف بالوحدات الثلاث (وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة الموضوع)، ولقد ارتكز النقد الأوربي على تلك القواعد طوال الفترة التي سادت فيها مبادئ الكلاسيكية الجديدة خلال القرن السادس عشر والقرن السابع عشر والقرن الثامن عشر، ونتيجة لاعتماد قواعد ذلك النقد لم يعن بالتجديد في ذلك الأدب، لأن في التجديد حياد على تلك القواعد والأصول وما إن بدأت الرومانسية في الأدب الأوربي في الظهور حتى أخذت أفكار و رؤى مختلفة تطرح نفسها على الساحة النقدية، فظهرت اتجاهات فكرية عديدة أدت إلى ظهور المناهج السياقية التاريخية منها والاجتماعية والنفسية.

انتشر النقد السياقي في منتصف القرن التاسع عشر في القارة الأوربية، ولعل من أسباب انتشار المناهج السياقية هو كون الدراسة الأدبية كانت تفتقر إلى الطرائق المنهجية، والحاجة في التخلص من الأحكام الذاتية، ما جعل النقد الأدبي يحاكي النظريات العلمية، وعلى هذا الأساس كانت الاتجاهات الاجتماعية و النفسية تتجه إلى

دراسة الأدب لتبين العلاقة بين العمل الأدبي والمبدع ومجتمعه وتاريخه وظروفه النفسية، لأن «فهم العمل الأدبي غير ممكن إلا بفهم الإنسان الذي أنتجه»[1].

أولا: الاتجاه التاريخي في نقد الأدب:

1- المنهج التاريخي في النقد الأدبي الغربي:

ما حققه العلم من انتصار في العصر الحديث أبهر الحقول المختلفة في المعرفة كافة ومنها الأدبية والنقدية والجمالية، على أن هذا الانبهار لم يعمل على المطابقة البحتة مع العلم، بقدر ما أفاد من التحولات العميقة التي عرفتها النظريات العلمية ولا سيما علوم الطبيعة كالطريقة التجريبية وفكرة التطور ومبادئ النسبية، بالإضافة إلى علم الاجتماع وعلم النفس وعلم الإنسان (الأنثروبولوجيا)، وهذا الإيمان بالعلم يرى أن «العلم كان قادرا على حل العديد من المشكلات التي تم الاعتقاد بأنها فلسفية ومستعصية على الحل لعدة سنوات أثناء القرن الماضي»[2].

ولعل هذه الإفادة من العلم لم تكن وليدة العصر الحديث وإن صار ــ العلم ــ صفة ملازمة لوصف الاتجاهات الأدبية الحديثة؛ لأن هذه الاتجاهات الأدبية في مراحلها المختلفة قد اقترنت بالعلم بدءا من المنهج التاريخي الذي يمثل أول المناهج ظهورا، وأطولها عمرا، فقد وضع أشهر منظريه وهم (سانت بيف وهيبوليت تين وبرونتيير ولانسون) مناهجهم على أسس علمية بالإفادة من العلوم التجريبية، فقد اقتفت طريقة الفلسفة التجريبية عند أهم ممثليها (لوك وهوبز) التي ترى أن التفكير يجب أن يستمد عناصره الأولى من الحس والتجربة، وبهذا تم إقصاء كل القضايا الميتافيزيقية، واهتمت

[1]- فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر فريد أنطونيوس، بيروت، دط، 1980، ص 232.

[2]- كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة، العراق، بغداد، ط1، س1986، ص 32.

بقضايا المجتمع والحياة، وقد طبق هؤلاء مناهج هذه الفلسفة على العمل الأدبي بشكل قسري، عندما حاولوا وضع قوانين للأدب كقوانين الطبيعة، وفسروا الأدب تفسيرا علميا ماديا صرفا، ثم أن هذا «التطور الذي طرأ على العلوم الفيزيائية ـ الكيميائية، والناجم عن الاستخدام الجديد لطريقة تفسير تنطلق من الوقائع إلى قوانينها، وتنبه إلى حتمية تحكم العلم، ويكسب فجأة الآلهة المسماة تفسير ثقة لا حدود لها»[1].

فقد أصبحت غايات الناقد Sainte beuve (1804– 1869) «البحث عن حقيقة الإنسان المبدع كما تكشفه لنا أو تخفيه أثاره الفنية، وقد كان البحث عن الحقيقة الفردية وطابعها المميز من خلال الإبداع الأدبي هو الشيء الذي تمسك به، فالذي يهمه أولا، هو أن يعرف فكر وعبقرية المؤلفين، وأن يرسم صورا صادقة لجوانب حياتهم النفسية منها خاصة»[2]، كما أن دراسة الأدباء يجب أن تكون «دراسة علمية تقوم على بحوث تفصيلية لعلاقاتهم بأوطانهم وأممهم وعصورهم وآبائهم وأمهاتهم وأسرهم وتربيتهم وأمزجتهم وثقافتهم و تكويناتهم المادية الجسمية وخواصهم النفسية والعقلية وعلاقاتهم بأصدقائهم ومعارفهم، والتعرف عل كل ما يتصل بهم من عادات وأفكار ومبادئ، مع محاولة تبين فترات نجاحهم وإخفاقهم، وجوانب ضعفهم، وكل ما اضطربوا فيه طوال حياتهم في الغدو والرواح وفي الصباح والمساء»[3].

وهذا لا يعني أن سانت بيف كان وحد ه في هذا الميدان، أو أنه الوحيد الذي اتبع هذا الاتجاه في عصره، حيث كان هيبوليت تين (1828 – 1893) (H.taine) يقتفي أثار العلم في الأدب و الفن والنفس في ثلاثيته (الجنس والبيئة والزمن أو العصر) عندما

[1]- كارلوني وفيلولي، تطور النقد الأدبي في العصر الحديث تر جورج سعد يونس، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1963، ص 42.
[2]- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص11.
[3]- شوقي ضيف، البحث الأدبي طبيعته ومناهجه أصوله مصادره، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1977، ص26.

يبني نظريته على مبدأين: «أحدهما حتمية تأثير البحوث العلمية التجريبية في الأدب والفن ـ وهو مدين في ذلك للفلسفة الوضعية لعصره ـ والآخر مبدأ التأثير المتبادل بين العوامل الطبيعية والنفسية»[1].

وإذا كان الناقدان السابقان قد أفادا إلى حد ما من نظرية داروين في أصل الأنواع، فإن برونتيير (Ferdinand Bruntiere) يعد أكثرهما اتكاء على هذه النظرية عندما وضع الأنواع الأدبية في فصائل شبيهة إلى حد كبير بالفصائل الحيوانية التي عنت بها نظرية داروين المتعلقة بالتطور المادي للعالم (النبات والحيوان والإنسان) حين يطبقها على الأشكال الفنية، «فقد رأى أن كل جنس أدبي له زمان خاص به يولد فيه وينمو ويموت»[2]، انقيادا لقوانين الطبيعة، وملاءمة الشكل الأدبي لأداء وظيفة معينة في مرحلة تاريخية محددة، وفي رأيه أن الاتجاه العام للفكر يتحرك متطورا من الميتافيزيقي الخيالي إلى الواقعي.

على أن صلة النقد الأدبي بالعلم لم تكن صلة مباشرة، وإنما هو وثيق الصلة بالعلوم الاجتماعية أكثر منه بالعلوم الصرفة، وأن هذا الاتصال بالعلوم البحتة «يأتي بعد تجريب العلوم الاجتماعية لها وذلك واضح في تأثر برونتيير بـ (سبنسر) الذي نقل نظرية التطور من الكائنات العضوية إلى الكائنات المعنوية وطبقها على الأخلاق والاجتماع»[3].

إن ارتكاز النقد الأدبي على مناهج العلم التجريبي يحتكم إلى خلفية واعية لعدم التشابه المطلق بين العلم والأدب وذلك يتجلى عند (برونتيير) نفسه، فهو يرى أن الأدب يختلف عن العلم كما عبر عن ذلك في كتابه (نشوء الأنواع الأدبية)، فيقول: «لا شك أن

[1]- محسن الكندي، قراءة تحليلية لمرجعيات منهج النقد التاريخي، مجلة نزوى، مجلة ثقافية فصلية، مسقط، سلطنة عمان، ع11، يوليو، 1997، ص 97.
[2]- نفسه، ص 99.
[3]- شوقي ضيف، النقد، دار المعارف مصر، ط 3، 1974، ص 15.

نظرية التطور قد تحلت بخاصية يعزى إليها نجاحها... حيث أننا قد لمسنا ما أخذه عنها التاريخ الطبيعي، التاريخ، الفلسفة، فإنني أود أن أستخرج ما إذا كان التاريخ الأدبي والنقد غير قادرين بالمثل أن يستفيدا من مزاياها»[1].

وفي سياق مماثل يرى (برونتيير) أن الأمة تقدم عملا فنيا دراميا مثيرا للاهتمام في حين نجدها تمجد إلى حد كبير إرادة الشعب، في وقت يختلف الحال مع القصة التي ترتبط مثلا بفترات تراخي الهمم، ويخلص بعد ذلك إلى حكم ما يعلل فيه ميل الشرقيين للقصص، ويعتبره فنا قرينا بتراخي الهمم لديهم، إذ يقول: «وعليه فالشرقيون ليست لديهم دراما، لكن لديهم قصص، هذا لأنهم قدريون أو جبريون إن أردت، فالمسألة لا تختلف اليوم على الأقل، فعندما كان لدى اليونانيين دراما لم يكن عندهم بعض القصص؛ أعني الملاحم، فلم يعودوا بحاجة إلى أوديسا»[2].

وفي هذا المقام لسنا بصدد مناقشة الحكم الذي أصدره (برونتيير) بقدر ما نبغي الإشارة إلى تلك الإجراءات النقدية التي شغلت هؤلاء النقاد، وهي بقدر ما تثير الانبهار لعصرها، وتعد فتوحا جديدة للنقد، إلا أنها تتهافت أمام البناء النظري للنظرية النقدية الحديثة، فالقصة في مثال تصنيف (برونتيير) لتمايز الإبداع تعد ـ في شكلها الحديث الذي نعرفه بالرواية، ملحمة العصر الحديث أو البرجوازية بحسب تعبير (جورج لوكاتش) ـ تعد فنا عالميا، فهل يعني أن المجتمعات الأخرى تفتقد للإرادة التي خص بها أبناء المجتمع اليوناني وتطوره دون سواهم من المجتمعات؟

وسار غوستاف لانسون (G.lanson) (1857 – 1934) على نهج سابقيه في الإفادة من منهج العلوم الطبيعية وقوانينها الحتمية لدراسة الأدب بمنظور تاريخي، حيث

[1]- فيرنون هول، موجز تاريخ النقد الأدبي، تر محمود شكري مصطفى وعبد الرحيم جبر، دار النجاح، بيروت، 1971، ص 140.
[2]- نفسه، ص 140.

صرح بالهوية المنهجية الجديدة في إحدى محاضراته في جامعة بروكسل حول (الروح العلمية منهج تاريخ الأدب) «دراستنا تاريخية، ومنهجنا سيكون إذن منهج التاريخ»[1]، غير أنه حذر من الغلو في الاتكاء على النظريات العلمية الصرفة التي تنتهي بالأدب إلى التشويه، «لأنها خادعة ولا تفضي بالناقد إلى فهم حقيقة النص الأدبي وتلمس مواطن الجمال»[2]، وعلى الرغم من أن لانسون يحذر من الثقة المفرطة في العلوم إلا انه يسعى إلى إبراز أثر الروح العلمية في الإبداع الأدبي، ويرمي إلى فهم العبقريات الفذة انطلاقا من سيرة وحياة المبدع، وتمييز العصور الأدبية مع تحديد الاتجاهات الأدبية المهيمنة في كل عصر، ومنه تصبح مهمة الناقد كما يراها لانسون هي «معرفة النصوص الأدبية ومقارنة بعضها ببعض ثم جمعها في أنواع ومدارس و حركات، ثم تحديد العلاقة بين هذه المجموعات والحياة العقلية والأخلاقية والاجتماعية»[3].

وفي المقابل فقد رأى هؤلاء النقاد أن الفرضيات والنظريات العلمية لابد أن تمد الفن والأدب بأدوات وآليات لإيجاد منفذ إلى فهم أعمق لحقيقة الإبداع، وتنبع هذه الحتمية من الثقة بالعلم ونتائجه الدقيقة والموضوعية، ونظريات النقاد السابقين كلها كانت محاولات للقضاء على النقد التأثري، بقيام علم يوازي علوم الطبيعة، إذ أصبح البحث عن لغة علمية تختص بدراسة الآثار الأدبية خاصة، بالنقد الأدبي منذ القرن التاسع عشر.

2- المنهج التاريخي في النقد الأدبي العربي:

يتجلى الحس التاريخي عند العرب في الرؤية النقدية للقدامى من خلال إثارتهم لجملة من معطيات التاريخ في معالجة بعض المسائل النقدية مثل: الزمان والمكان وعلاقة الأدب بكل من الأديب ونفسيته وبيئته الاجتماعية التي يعيش فيها وجنسه، غير أن هذا

[1]- عبد المجيد حنون، اللانسونية وأبرز أعلامها في النقد العربي الحديث (مخطوط دكتوراه دولة)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1991، ص 72.
[2]- فاروق العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1988، ص 57.
[3]- نفسه، ص 58.

الحس ظل عفويا ومحدودا يفتقر إلى تصور نظري مضبوط أو رؤية منهجية واضحة المعالم تقوم على خلفيات فلسفية، ومنه: «ظل اعتمادهم على هذه المعطيات عبارة عن ملاحظات متفرقة وإن كانت لا تخلو، في أحيان كثيرة من شرح وتعليل ينم عن مدى وعي القدامى بفعالية عناصر التاريخ في تفسير الأدب وتعليل قضاياه»[1]، فإذا كان حسهم التاريخي حاضرا في رؤيتهم النقدية فإن وعيهم المنهجي بفعالية معطيات التاريخ في دراسة الأدب لم يتشكل في النقد الأدبي العربي إلا في العقد الأول من القرن العشرين نتيجة احتكاك النقاد العرب بنظرائهم من الغرب، فقد استفاد النقاد عندنا مما حققه أبرز النقاد في الغرب كـ:(سانت بيف وتين وبرنتيير ولانسون وغيرهم) «ففي ما بين العشرينات والأربعينات نشر هذا المنهج وروجه أساتذة ونقاد كثيرون منهم محمد مندور بما ترجمه عن الأدب الفرنسي أو ألفه عن النقد المنهجي عند العرب... أو درس به إبداعات المعاصرين»[2].

بدأ النقد التاريخي ـ مع مطلع القرن العشرين ـ يفعل فعله في الخطاب النقدي العربي، حيث اكتسح المجال الأكاديمي وهيمن عليه لعقود طويلة، حاول فيها تطوير طرائقه، وتنويع آلياته التطبيقية، هذا التنويع في التطبيقات في النقد الأدبي العربي يمكن اختزاله في ثلاثة أنماط أساسية[3] :

- نمط تحكمه النظرة إلى الأدب في علاقاته بالسياسة.
- نمط تغلب عليه الرؤية الوضعية، فيدرس الأدب في صلته بالبيئة بمعناها العام، أو في صلته بمبدعه و ما يحيط به.
- نمط ثالث يجمع بين التحليل التاريخي والتقويم الفني.

[1]- محمد مساعدي، من المنهج التاريخي إلى جمالية التلقي، مجلة فكر ونقد، موقع محمد عابد الجابري، www.fikrwanakd.aljabriabed

[2]- حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس، دط، 1985،ص 41.

[3]- ينظر محمد مساعدي، من المنهج التاريخي إلى جمالية التلقي.

أ) الظروف السياسية في تأريخ الأدب:

من المعلوم أن المنهج التاريخي يقوم ـ عموما ـ على إرجاع الأدب إلى الظروف التي نشأ فيها، ولقد تجلت هذه الفكرة في الكثير من الدراسات لدى عدد كبير من النقاد لعل من أبرزهم: حسن توفيق العدل في كتابه (تاريخ اللغة العربية)، وأحمد الاسكندري في مؤلفه (تاريخ آداب اللغة العربية في العصر العباسي)، وجرجي زيدان في كتاب(تاريخ آداب اللغة العربية) في أربعة أجزاء، وأحمد حسن الزيات في كتاب (تاريخ الأدب العربي).

اتبع هؤلاء النقاد طرقا جديدة في منهجية الدرس التاريخي للأدب من خلال إعادة قراءة الموروث الأدبي العربي على ضوئها «عندما تسترجع الظروف الأصلية التي أبدعت فيها قصيدة ما بواسطة البحث التاريخي فإن المنهج التاريخي يجعل من الممكن أن نعيد إبداعها ثم الحكم عليها»[1]، وتقوم هذه الفكرة على ربط التاريخ بالسياسة، بحيث يكون تاريخ الأدب تابعا للتاريخ السياسي في رقيه وانحطاطه، «فكان ما يعرف بتاريخ الأدب العربي عنوانا لأجيال من الدارسين تناسخوا كثيرا من الأحكام من خلال تقسيم ارتضوه للأدب العربي على هدي من التقسيم التاريخي (السياسي) للأعصر»[2].

ومنه رأى هؤلاء النقاد أن الطريقة المثلى للتحكم في النتاج الأدبي الغزير، وتتبع حركتها منذ العصر الجاهلي إلى الآن هي اعتماد التحقيب السياسي أساسا لتحقيب المادة الأدبية، لهذا نراهم يقسمون مادة الأدب العربي إلى مراحل مطابقة للمراحل السياسية[3]، فكان:

---

[1]- إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 1991، ص 109.

[2]- حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، وهران، دط، 2007، ص 53.

[3]- ينظر محمد مساعدي، من المنهج التاريخي إلى جمالية التلقي.

- العصر الجاهلي.
- العصر الإسلامي (صدر الإسلام).
- العصر الأموي.
- العصر العباسي.
- عصر الإمارات والدول (من العهد التركي إلى الآن).

وإذا ما أردنا تحديد الأسس النظرية التي تقوم عليها هذه المؤلفات، فإنه من الصعوبة بمكان تحديدها ، لأنها في أغلبها تخلو من مقدمات منهجية يشير فيها أصحابها إلى هذه الأسس، إلا أنهم ـ على الأرجح ـ اتبعوا في تأليفها طرق المستشرقين وخصوصا كارل بروكلمان، هذا ما أشار إليه شوقي ضيف في مقدمة كتابه (تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي) في قولــه: «وعلى منوال كارل بروكلمان نسج جرجي زيدان في كتابه: "تاريخ آداب اللغة العربية"، وفؤاد سن كين في كتابه "تاريخ التراث العربي"، وكتاب بروكلمان أغنى وأخصب مادة»[1].

وعموما فإن مقومات القراءة التاريخية عند النقاد العرب تحمل بعض ملامح التصور الوضعي للتاريخ، التي سطرتها المناهج الغربية، وكما بلورها تين ـ على وجه الخصوص ـ في القرن التاسع عشر، إذ إنهم يحاولون رصد العلة الكامنة وراء الظاهرة الأدبية، فيدرسون الأدب في علاقته ببيئته، ولذا نجد كل عصر أدبي يستهل بمقدمة يحددون فيها خصائصه السياسية والاجتماعية والعقلية، وكان تركيزهم على البيئة السياسية التي تعتبر في نظرهم عنصرا فاعلا في الحياة الاجتماعية والعقلية.[2]

[1]- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط22، 2003، ص11.

[2] - ينظر محمد مساعدي، من المنهج التاريخي إلى جمالية التلقي.

بالإضافة إلى ما سبق نجد هؤلاء النقاد ينظرون إلى النص الأدبي على أساس أنه "وثيقة" تحيل على صاحبها، لذلك نجدهم يعمدون إلى إعطاء نبذة موجزة عن حياة المؤلفين، مشيرين إلى مكانتهم الأدبية وأهم أثارهم الفنية، مستشهدين بمقتطفات قصيرة من أشعارهم وفي هذا دلالة على أنهم يولون أهمية بالغة للمؤلِّف على حساب المؤلَّف، في حين نراهم لا يعطون أدنى اعتبار للقارئ[1].

وعلى الرغم من أن أغلب مؤرخي الأدب العربي أقبلوا على هذه الطريقة في التأليف، غير أنها لم تسلم من الانتقادات لـــ «عدم تمثل الجانب النظري وهضمه إما لتزامن التأليف النظري والإجراء التطبيقي عندنا، وإما لغلبة تصورات قبلية تمليها كلمة "تاريخ" السابقة لكلمة "أدب" مما يجعل الالتفات إليه أولى الغايات»[2]، مما جعل هؤلاء المؤرخين يقدمون خدمة جليلة لحقل التاريخ على حساب الأدب، كما يقومون باختيار أبرز الأحداث، واعتماد أهم الظواهر ودراستها، ومن ثم تعميم هذا الحكم على فترة كاملة دون مراعاة الحيثيات المصاحبة لها، وبكذا أحكام تطمس ما للنص الواحد من خصائص فنية تميزه عن غيره من النصوص الأدبية.

هكذا يتضح أن تاريخ الأدب وفق هذه الطريقة يتجه إلى رصد نشأة الأدب وتتبع مساره من خلال التأريخ لأشهر المؤلفين، ومختلف العلوم والمعارف التي نبغوا فيها بعد استخلاص العلل التي أثرت فيهم، وفي مقدمتها علاقة الأدب السياسية، وهذا الاهتمام بمختلف مظاهر الحياة الثقافية مؤشر واضح على تمكن النظرة الشمولية من ذهنية هؤلاء المؤرخين، ويرجع هذا التمكن إلى هدفهم من التاريخ الذي يطمح بالأساس إلى هدفين[3]:

---

[1]- ينظر محمد مساعدي، من المنهج التاريخي إلى جمالية التلقي.

[2]- حبيب مونسي، نقد النقد، ص 55.

[3]- حسين الواد، في تاريخ الأدب مفاهيم ومناهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1993، ص 110.

الهدف الأول تعليمي، حتى يتسنى لهم تزويد الطالب بمعرفة شاملة عن مختلف مظاهر الحياة العربية العربية عامة.

الهدف الثاني قومي، حتى يتسنى لهم أيضا الدفاع عن الهوية العربية بإبراز مقوماتها الحضارية في مختلف المعارف والعلوم التي أنتجتها.

ب) النزعة الوضعية في المنهج التاريخي:

على خلاف أولئك النقاد المشار إليهم سابقا، نجد نقاد آخرين يوجهون اهتمامهم إلى ما كان من تأثير النزعة العلمية التي انتشرت في أوربا في القرن التاسع عشر، وطغت على جميع المجالات، بما فيها مجال الدراسات الأدبية والنقدية، بحيث يستمدون مبادئهم الأساسية من أفكار (سانت بيف) و(هيبوليت تين) و(برونتيير) و(غوستاف لانسون)، وغيرهم من النقاد الغربيين، فهم يطمحون إلى دراسة الأدب العربي دراسة علمية من خلال محاولة إيجاد العلاقات بينه وبين الدوافع الكامنة خلفه، ومن أبرز رواد هذا الاتجاه في النقد العربي الحديث: طه حسين وعباس محمود العقاد، ومحمد مندور.

1) طه حسين في كتابه (تجديد ذكرى أبي العلاء):

نلمح في غضون هذا النقد تأثر طه حسين بالمنهج العلمي في دراسة الأدب، ويظهر ذلك في كتابه "تجديد ذكرى أبي العلاء"، حيث ركز على الصلة الحتمية التي تنشأ بين الأدب والبيئة التي نشأ فيها، فبنى منهجه على مفهوم الجبر التاريخي، وهو«مفهوم ينظر إلى الحياة الاجتماعية باعتبارها تتشكل تحت تأثير مجموعة من العلل والأسباب التي تلغي فعالية الفرد وتعتبره تابعا لها»[1].

[1]- طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف القاهرة، ط6، 1963، ص 17.

تتجلى معالم منهج طه حسين في النقد من خلال قوله: «نرى الجبر في التاريخ؛ أي أن الحياة الاجتماعية إنما تأخذ أشكالها المختلفة، وتنزل منازلها المتابينة بتأثير العلل والأسباب، التي يملكها الإنسان ولا يملك لها دفعا ولا اكتسابا»[1].

ربما البداية الحقيقية تتمثل بتبني هذا الاتجاه وتطبيقه، وهو ما اتضح لدى طه حسين حين أراد: «أن يضم سانت بيف وتين في قران واحد، فيتقبل من الأول الاهتمام بالفرد، أي بالشخصية التي تنتج الأدب...، ويأخذ عن تين الاهتمام بالبيئة أي بالعلة التي الاجتماعية»[2]، فطه حسين جمع في منهجه النقدي بين أراء كل من (سانت بيف) و(هيبوليت تين).

فآراء (تين) تتجلى عند طه حسين من خلال دراسته لزمان أبي العلاء المعري ومكانه، من خلال تحديد موضع عصر أبي العلاء من العصور العباسية، دون أن يغفل الظروف السياسية والاقتصادية، والأحوال الدينية والاجتماعية التي ميزت عصر أبي العلاء، يقول طه حسين: «نعم إن لعصر أبي العلاء علينا أن نلم به هذه الإلمامة، لنقضي حقهن ونفي بعهده، ولنستمد لأنفسنا منه القوة والأيد فإنا امرأ لا يصل حديثه بقديمه، ولا يؤلف بين لاحقه وسابقه، ولا يجمع طارفه إلى تالده ولا يستمد حوله ولا طوله»[3]، وهي معطيات ـ يرى طه حسين ـ لابد من عرضها حتى تستقيم الدراسة، يقول: «فليس لنا بد من أن نصف في عصر أبي العلاء، حاله الأدبية والفلسفية وحياته السياسية والاقتصادية ومزاجه الخلقي والاجتماعي، ليتأتى لنا أن نفهم أبا العلاء، كأنه شيء متصل بعصره غير أنه منفصل عنه، ولا منقطع ما بيننا وبينه من الوسائل والأسباب»[4].

---

[1]- نفسه، ص 19.

[2]- سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،2004، ص 37.

[3]- طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، ص 29.

[4]- نفسه، ص 207.

أما آراء (سانت بيف) فتظهر عند طه حسين من خلال اهتمامه بسيرة أبي العلاء، وما يحيط بها، واعتمادها أساسا لفهم شعره، يعرض طه حسين جملة من الخصائص التي تميز شعره، وكان أهم هذه الخصائص ظاهرة غموض الأغراض التي تجلت في دواوينه الشعرية وعلى وجه الخصوص سقط "الزند" و"اللزوميات"، أرجعها إلى حاجة في نفس الشاعر، أفصح عنه أبو العلاء بقوله: «إنه وحشي الغريزة إنسي الولادة»[1]، فهذه الحالة فيما يرى طه حسين: «يستحيل أن يصدر عنها إنسي الشعر، وكما أن صاحبها غريب الأطوا، فشعره وآثاره الأدبية، ينبغي أن تكون مثله، على أن هذه الغريزة الوحشية، لم يشتد تأثيرها في شعر الرجل إلا بعد أن اعتزل الناس»[2].

وبهذه النظرة الجديدة في الدراسة قصد كما قال أن يصور رجلا من رجال التاريخ تصويرا صحيحا، في فلسفته وأدبه، بعد أن أحاطت به الشكوك والأوهام[3]، ومنه كان لزاما عليه أن يصف حياته، لأن الوصف ميزة أساسية في المنهج الذي اتبعه لتقديم صورة ذهنية عن أبي العلاء، واستعادة ما كان يتميز به من فكر، ويتمتع به من إحساس، بالإضافة إلى دراسة الحالة الدينية في عصره من خلال إعادة بناء البيئة التي كانت تتحرك فيها الأحداث.

2) العقاد وكتاب شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي:

تجلت أولى النظرات النقدية التي تمثل الفكر النقدي للمنهج التاريخي عند العقاد في مؤلفه "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي"، وقيمة هذه الدراسة في وضوح منطلقها النقدي، كما يظهر من خلال عنوانها، وما أشار إليه العقاد في مقدمة قوله:«أثر البيئة في شعرائنا الذين ظهروا منذ عهد إسماعيل وقبل الجيل الحاضر هو موضوع هذه

[1]- نفسه، ص 206.
[2]- طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، ص 207.
[3]- ينظر نفسه، ص 15 و16.

المقالات»[1]، إذ يسعى العقاد إلى إبراز أثر البيئة في الإبداع الأدبي، وهذه الفكرة نجد (هزليت) Hazlitt قد أشار إليها حين قام بتقسيم البشر تقسيما جغرافيا، يقول:« أن العرق الآري متفوق على الأعراق الأخرى»[2].

وفي سياق مماثل نجد هذه الخصائص النقدية التي تحدث عنها (هيبوليت تين) وهي الجنس والوسط والعصر ـ واعتبرها مؤثرة في الأدب ـ عند العقاد، وهذه الخصائص التي تحدث عنها (تين) تتجلى عند العقاد في قوله: «ومعرفة البيئة ضرورية في نقد كل شعر في كل أمة في كل جيل»[3]، هذه المقولة تقدم العناصر الثلاثة التي أقام عليها (تين) منهجه، فأشار إلى الوسط من خلال البيئة وإلى الجنس من خلال الأمة وإلى العصر من خلال الجيل.

أما دراسة العقاد للشخصية فيمكن اعتباره من النقاد العرب الأوائل الذين تناولوا دراسة شخصية الأديب بالتحليل، في حين كانت شخصية الأديب تعنى بجمع أخباره دون أن يكلفوا أنفسهم عناء التحليل، ولم تقتصر دراسة العقاد بهذه الطريقة على الأدباء فحسب، بل تعرض إلى شخصيات كثيرة كالأنبياء والعظماء من رجال الدين و السياسة والقادة والمصلحين... و«العقاد في دراسته هذه معني بخصائص الشخصية أكثر من عنايته بإبداعها الفني»[4]، فهو يرى أن دراسة الأديب تتم عن طريق دراسة الأدب.

وبهذا نخلص إلى أن العقاد من خلال دراسته لشخصيات الشعراء وغيرهم نراه يؤمن بأن المزاج الشخصي والصفات الجسمية الموروثة والخصائص العرقية هي العناصر الأساسية التي تكون الشخصية، ومعنى هذا أن المزاج الشخصي هو الذي يحدد

---

[1]- عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا بيروت، دط، دت، ص 5.

[2]- محمود سمرة، العقاد دراسة أدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دط، د ت، ص 92.

[3]- عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص 5.

[4]- محمود سمرة، العقاد دراسة أدبية، ص 91.

أفعال الإنسان وآراءه [1]، وإذا أردنا أن نتبين هذه الفكرة فإننا نجدها في قول (هزليت) الذي يؤمن بفكرة الجبر ضد الاختيار، يقول: «يتغير الإنسان بسبب الظروف التي يتعرض لها»[2]، وهذه الفكرة تجلت عند العقاد في دراسته لبشار بن برد «إن كل الرجال الموهوبين في عصره يعانون من عيب جسدي وهذا هو السبب البادي في سخطهم، ونستطيع أن نطلق على هذه النظرية نظرية السخط»[3].

الواضح أن دراسة العقاد تكتسب رؤية نقدية واضحة ومنسجمة من خلال اتكائها على أسس المنهج التاريخي، وهذا ما أضافه هذا الاتجاه إلى الدراسات النقدية، ولا يعيبها إلا أن هذا النوع من الدراسات أهمل النص الشعري، فالاهتمام بالشاعر وسيرته وبيئته أولى عندهم من الاهتمام بما يبدعه الشاعر نفسه، إضافة إلى طابعها التاريخي الواضح.

ت) النزعة التوفيقية في النقد التاريخي:

يجمع هذا الاتجاه في طرحه بين التحليل التاريخي الذي يقوم على إعادة الأدب إلى ظروف نشأته، والتقويم الفني الذي كان حاضرا في رؤاهم النقدية، فهو«يراعي فنيات الإبداع الأدبي وجمالياته داخل دائرة واسعة تشمل وجدان الأديب والواقع الاجتماعي»[4]. ولقد تنوعت طرق الكتابة وفق هذا الاتجاه، فنجد من ذهب إلى التوفيق بين الصيغة الوضعية والصيغة اللانسونية للمنهج التاريخي، هذا ما نلحظه عند طه حسين في كتابه (في الجاهلي)، وهناك من اقتفى طريق المنهج التاريخي في صيغته اللانسونية، مثلما فعل محمد مندور في كتاباته النقدية خصوصا في المرحلة الأولى من حياته العلمية، في حين ذهب شوقي ضيف أبعد من ذلك حين تبنى منهجا تكامليا يطمح إلى دراسة الأدب

---

[1]- ينظر نفسه، ص 91.
[2]- محمود سمرة، العقاد دراسة أدبية، ص 93.
[3]- نفسه، ص 99.
[4]- شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 115.

من مختلف زواياه. ولعل عرض الطرق التي اتبعها كل ناقد من هؤلاء من شأنه أن يقدم لنا صورة عامة عن تعدد المنهج التاريخي في صيغته التوفيقية في النقد العربي الحديث.

1) طه حسين في كتابه (في الأدب الجاهلي):

سبق وأن أشرنا إلى أن طه حسين في كتابه (تجديد ذكرى أبي العلاء) بنى منهجه على الجبر التاريخي الذي ينظر إلى أن الحياة الاجتماعية تتشكل تحت تأثير مجموعة من العلل والأسباب، كما أنه يلغي فعالية الفرد ويعتبره خاضعا لها، غير أن طه حسين لم يستقر طويلا في اتباع هذا المنهج، ولا على الآراء التي جمعها عن سانت بيف وبرونتيير وتين وغيرهم، فسرعان ما اتخذ لنفسه منهجا خاصا به ظهر مع الكتاب الذي أصدره سنة 1926 تحت عنوان (في الشعر الجاهلي)، الذي عدل منه وأعاد طبعه سنة 1927، تحت عنوان (في الأدب الجاهلي)، في هذا الكتاب يعيد النظر في المعايير المعتمدة في دراسة تاريخ الأدب، «إلا أن طه حسين لم يلبث أن يسافر إلى فرنسا ثم يعود منها ثائرا بهذا المنهج الجديد لجفافه وجفائه، وذلك لأن تاريخ الأدب لا يستطيع أن يعتمد على مناهج البحث العلمي الخالص وحدها، وإنما هو مضطر معها إلى الذوق، وهكذا تلتقي عنده الذاتية والموضوعية»[1].

هكذا يتضح أن طه حسين يعدل عن منهجه السابق ويقترح المعيار الأدبي بديلا لدراسة تاريخ الأدب يقول: «أنا إذن عالم حين أستكشف لك النص وأضبطه وأحققه وأفسره من الوجهة النحوية واللغوية، وأزعم أن هذا النص صحيح من هذه الوجهة أو غير صحيح، ولكني لست عالما حين أدلك على مواضع الجمال الفني في هذا النص،

[1]- حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث من الربع الأول من القرن العشرين، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2004، ص 470.

فأنت ترى أن تاريخ الآداب منقسم بطبعه إلى هذين القسمين: القسم العلمي والقسم الفني، ولكن هذين ليسا متمايزين».[1]

وبهذا يبدو أن الطرح التاريخي عند طه حسين يقوم على الجمع بين علمية الأدب وفنيته، وهو سمة من سمات البحث العلمي الفني، فبعضه يحتاج إلى العلم الصرف، ويحتاج بعضه الأخر إلى موهبة الناقد، فبالعلم نستكشف النصوص ونقوم بتحقيقها كما نتأكد أيضا من صحتها، وبالموهبة والذوق نتعرف على الخصائص الفنية، «لقد أراد طه حسين أن يخلص الأدب من هذه الأوضار فتبنى هذه الدعوة وألح على مجاراة العصر ومطالب الذوق ولا يكون ذلك إلا بالصدور عن مشاكل الحياة المعاصرة والتعبير عنها تعبيرا مباشرا لا اصطناع فيه ولا تكلف ولا تقليد»[2].

يتلخص موقف طه حسين في المعيار الأدبي الذي اقترحه بحيث لا يعدو أن يكون إضافة للمعيار العلمي بالتمثل الوجداني للأدب، لذا نلفاه يعتبر الذاتية شرطا هاما في عملية التأريخ للأدب، فيعتمد على حدسه الخاص وحسه النقدي لاستخلاص الخصائص الفنية للنصوص الأدبية، وهذه العملية من شأنها توصل المؤرخ إلى مجموعة من الأحكام الانطباعية.

2) محمد مندور واللانسونية:

يعتبر محمد مندور أول من أرسى أسس اللانسونية (Lonsonisme) في النقد، حين نشر كتابه "النقد المنهجي عند العرب"، الذي درس فيه الشعر العربي القديم في ضوء الدراسات التاريخية لتطور الشعر والنظريات الأدبية التي ظهرت عبر التاريخ، واختتمه بتعريب مقالة (لانسون) "منهج البحث في تاريخ الآداب"، التي يرى فيها أن:

[1]- طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط2،1929، ص 55و56.
[2]- حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث من الربع الأول من القرن العشرين، ص 475.

«الخلق الفني والنشاط النقدي صناعة كسائر الصناعات وليس هناك شيء يدعى الوحي أو الإلهام أو العبقرية»[1]، الأمر الذي دفع محمد مندور إلى الانصراف عن اتجاه (برونتيير) في نظرية التطور وتأثيرها على الأدب، واتجاه (تين) في ثلاثيته الوسط والعصر والجنس ودورها في نشأة العمل الأدبي.

اهتم مندور بدراسة الشعر، إذ يعد من النقاد بين القلائل الذين اهتموا بدراسة الشعر وتحليله، تناول الشعر العربي الحديث بداية من عصر ولي الدين يكن وصولا إلى حركة أبولو التجديدية وحركة الشعر الحر، رأى أنه لابد من التمييز بين مراحل الشعر الحديث التاريخية واتجاهاته الفنية، ومن هذا المنطلق اتجه إلى الفن الشعري عبر مدارسه ونظرياته معتمدا النقد الذوقي التأثيري أساسا لدراسته، «يطرح محمد مندور في كتابه الميزان الجديد منهج النقد الذوقي التأثيري، لقد التقى (لانسون) و(دي سوسير) في ذهن مندور، فأصبح الأدب فنا لغويا لا يمكن فهمه ولا تقويمه إلا بتحليل علاقته التي يتشكل من خلال تفردها، ففي كل عمل أدبي صياغة متفردة، ويتحدد دور النقد في تمييز صياغة كل عمل من حيث هي في ذاتها أولا ومقارنة بغيرها ثانيا، و الأساس في ذلك هو الذوق المدرب»[2].

لذلك ليس من المستغرب أن نرى مفهومه للأدب مستمدا من (لانسون) ذلك أن الأدب كما قال (لانسون): «هو المؤلفات التي تكتب لكافة المثقفين، وتثير لديهم بفضل خصائص صياغتها صورا خيالية أو انفعالات شعورية، أو إحساسات فنية»[3]، ما يجعل الأديب أوالفنان يستجيب لحاجات عصره وقيم مجتمعه، دون أن يهمل قيمه الجمالية

[1]- نورة آل سعد، الشمس في إثري مقالات في الشعر والنقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2007، ص 47.

[2]- عبد الرحمن أبو عوف، مراجعات في الأدب المصري المعاصر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 1997، ص 440.

[3]- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1996، ص389.

والفنية، «الأدب بغير القيم الجمالية والفنية، لا يفقد طابعه المميز فحسب، بل يفقد أيضا فاعليته»[1]، وبهذه القيم حدد محمد مندور مجال عمل المنهج الإيديولوجي في النقد في ثلاث وظائف[2]:

ـ تفسير الأعمال الفنية والأدبية، وتحليلها مساعدة لعامة القراء على فهمها، وإدراك مراميها القريبة والبعيدة، وفي هذه الوظيفة يعتبر النقد عملية خلاقة قد تضيف إلى العمل الأدبي أو الفني قيما جديدة.

ـ تقييم العمل الفني والأدبي في مستوياته المختلفة؛ أي في مضمونه وشكله الفني، وذلك وفقا لأصول كل فن مع مراعاة تطور تلك الأصول عبر القرون.

ـ توجيه الأدباء والفنانين في غير تعسف ولا إملاء، ولكن في حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الأدباء والفنانين.

كما اهتم محمد مندور أيضا بدراسة الأدب المهجري، وحاول في كتابه "الميزان الجديد" وضع نظرية "الشعر المهموس" التي تعد من ابتكاراته النقدية، يقول: «وقع اختياري على بعض قصائد وكتابات لأدباء المهجر، وأحسست في أدبهم من الصدق والألفة ما وقع على في نفسي موقع الأسرار التي يتهامس بها الناس، وأكثر الظن أن الكذب في التهامس أقل بكثير منه في الجهر، ولربما كانت هذه الحقيقة النفسية هي السبب الأول في تسميتي لهذا الأدب بالأدب المهموس»[3]، وهي دعوة إلى ضرورة ربط الشعر

[1]- محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1997، ص190.
[2]- نفسه، ص 190.
[3]- محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995، ص 249.

بالحياة الإنسانية، فهذه الميزة الأصيلة يتخذها محمد مندور مضمونا للأدب الحقيقي، يقول: «لأن في ذلك الطبع والإحساس، صورة من صور الإنسان الحقيقية»[1].

هذه بعض آراء محمد مندور النقدية التي جعلته يحتل مركزا مرموقا بين صفوف النقاد في العصر الحديث، بحيث استطاع أن يلج بالأدب العربي إلى تيارات الآداب الأخرى سواء من ناحية المضمون أو طرق دراسته، وهو في هذا مدين بكثير إلى (لانسون) وبعض النقاد الفرنسيين الآخرين، « منذ عودتي من أوربا أخذت أفكر في الطريقة التي نستطيع بها أن ندخل الأدب العربي المعاصر في تيار الآداب العالمية، وذلك من خلال موضوعاته وسائله ومناهج دراسته على السواء، وكنت أؤمن بأن المنهج الفرنسي في معالجة الأدب هو أدق المناهج»[2].

3) شوقي ضيف والتحقيب الأدبي:

تمثل طريقة شوقي ضيف في دراسة الأدب دعما للاتجاه الذي سلكه طه حسين من قبل في دراسته للأدب الجاهلي، فقد رصد شوقي ضيف التطور التاريخي للشعر والنثر العربيين منذ نشأتهما حتى العصور المتأخرة والحديثة، مستندا المنهج التاريخي عند أستاذه طه حسين، كما استلهم آراء كل من سانت بيف وتين وبرونتيير، دون أن يغفل آراء ومقترحات المدرسة التأثرية الذاتية التي اتخذت من منهج تين أساسا لتفسير التطور الأدبي، هذا ما يحيل إليه بكل وضوح في مقدمة كتابه (تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي): «وسنحاول أن نؤرخ في أجزاء هذا الكتاب للأدب العربي مفيدين في دراسة الأدب وأعلامه وأثاره، فنقف عند الجنس والوسط الزماني والمكاني الذي نشأ فيه الأديب، ولكن دون أن نبطل فكرة الشخصية الأدبية والمذاهب الذاتية التي فسح لها سانت

[1]- محمد مندور، في الميزان الجديد، نقلا عن فاروق العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، المطبعة العربية، تونس، ط1، 1988، ص88.
[2]- محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، ص 148.

بيف في دراساته، وكذلك لن نبطل نظرية تطور النوع الأدبي، فما من شك في أن الأنواع الأدبية تتطور من عصر إلى عصر. وقد يتولد بعضها من بعض فيظهر نوع أدبي جديد لا سابقة له في الظاهر، ولكن إذا تعمقنا في الدرس وجدناه قد نشأ من نوع أخر مغاير له... ولا بد أن نستضيء في أثناء ذلك بدراسات النفسيين والاجتماعيين وما تلقي من أضواء على الأدباء وأثارهم، وبجانب ذلك لابد أن نقف عند أساليب الأدباء وتشكيلاتهم اللفظية وما تستوفي من قيم جمالية مختلفة، ولابد من المقارنة بين السابق واللاحق في التراث الأدبي العربي جميعه»[1].

لقد سعى شوقي ضيف جاهدا إلى التركيز على دراسة من خلال الجمع بين أشكال منهجية مختلفة لدراسة الظواهر الأدبية، عصورا وتيارات وأشكالا أدبية[2]، أو شخصيات أدبية، الأمر الذي يساهم في التصور الشمولي للأدب بشقيه الشفاهي والكتابي[3]، مع التأكيد أن دراسة حاضر الأدب لا تنفصل عن ماضيه لذلك لا بد من تأصيل الظواهر والموازنة بينها[4].

نهج شوقي ضيف في تأريخه للأدب منهج التقسيم إلى عصور أدبية تبعا للتقسيمات السياسية للعصور، فقسم العصور الأدبية إلى خمسة عصور[5]، يبدأ أولها في العصر الجاهلي في حين ينتهي الأخير في العصر الحديث، وتقسيم شوقي ضيف للعصور الأدبية يتميز عن غيره ممن اتبعوا المنهج التاريخي في دراسة الأدب في أنه جمع بين عنصري الزمان والمكان، وهذا ما يتجلى في عصر الدول والإمارات[6].

---

[1]- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، ص 13و14.
[2]- ينظر شوقي ضيف، البحث الأدبي، ص 40.
[3]- ينظر شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، ص 10.
[4]- ينظر نفسه، ص 14.
[5]- نفسه، ص 14.
[6]- ينظر شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات، ص 5.

وإذا كان شوقي ضيف قد جمع في عصر الدول والإمارات أقاليم عديدة إلا أنه أشار مؤكدا أنه ثمة وحدة فكرية وشعورية وروحية تجمع هذه الأقاليم المختلفة[1].

كما نجد أن شوقي ضيف يستهل دراسته لأي عصر من العصور المؤرخ لها بدراسة طبيعة الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية والعقلية، ثم يردفها بدراسة الأغراض الأدبية الشعرية منها والنثرية، ثم يختتمها بتراجم الأدباء.

نلحظ الاختلاف واضحا في طريقة التناول المنهجي للعصور ففي العصر الجاهلي يتحدث عن خصائص الشعر[2]، في حين أنه يتحدث عصر الدول والإمارات عن السياسة والمجتمع[3]، أما في العصر العباسي فقد فصل شوقي ضيف بين الجانبين السياسي والاجتماعي[4].

مما سبق ذكره نخلص إلى أن شوقي ضيف وسع من نطاق استفادته من الاتجاهات الغربية لتشمل الدراسات النفسية والاجتماعية، إذ يمكن القول أن شوقي لم يعتمد منهجا واحدا، وهذا راجع إلى طبيعة الأدب المعقدة التي تحتاج إلى توظيف مناهج عدة في سبيل تحقيق الغاية الأدبية في دراسة الأدب والأدباء.

ثانيا: الاتجاه الاجتماعي في نقد الأدب:

يتميز الأدب بالمتابعة التاريخية لأوجه الحياة السياسية والاجتماعية، فالعلاقة الموجودة بين الأدب والمجتمع علاقة جذرية متماسكة، فمن غير المعقول أن يظهر فن عموما ولا أدب خصوصا خارج نطاق الجماعة، ولا يصح إذا قلنا أنه يكتب روائي رواية ليتمتع بها لنفسه، أو ينظم شاعر قصيدة ليسمعها وحده، فالمبدع يستمد انفعاله من

[1]- ينظر شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات ، ص 6.
[2]- ينظر شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، ص 38.
[3]- ينظر شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر العباسي الأول، ص 44.
[4]- ينظر نفسه، ص 53.

تجاربه في بيئته، ويستعير صوره من الثقافة التي تلقاها منذ نعومة أظافره، ولا يمكن له أن يشعر بالرضا والراحة إلا عندما يجد من يقرأ له أو يستمع إليه، فيتمتع بفنه ويشاركه في الأحاسيس، ويقدر جهده الفني، كمثل قول الشاعر:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

لا يمكننا بعدم القول بأن لكل مبدع أسلوبه الخاص يميز إبداعه عن غيره، وأن لشخصية الأديب وسيرته النفسية دورا كبيرا في مواقفه الأدبية، لكن الأدباء ـ على حد تعبير ابن خلدون ـ أبناء بيئتهم منها يأخذون ويتناولون، وفيها ينتشر إبداعهم فلا يمكن تصور الأدب إلا في الجماعة وللجماعة، ولا يمكن فهم الأدب إلا داخل الإطار الاجتماعي، وهذا هو موضوع النقد الاجتماعي للأدب.

1- المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي الغربي:

تعود جذور النقد الاجتماعي في دراسة الأدب ونقده منهجيا إلى مطلع القرن التاسع عشر، وبالتحديد منذ أن أصدرت الكاتبة الفرنسية مدام دوستال(Mme de stael) (1766-1817) «في عام (1800) كتاب عن الأدب من حيث علاقاته بالنظم الاجتماعية، وشاتو بريان الذي أصدر في عام 1802 كتاب (عبقرية المسيحية) وصار الاثنان بداية لجمهرة من النقاد وضعوا المجتمع نصب أعينهم في دراساتهم النقدية»[1].

ترى مدام دوستال أن الأدب يستجيب لحركية المجتمعات، فيتغير بتغيرها ويتبدل بتبدلها ويتطور حسب تطور الأوضاع الاجتماعية، وبهذا أصبح من الضروري، وخاصة بعد قيام الثورة الفرنسية عام 1789 ظهور أدب جديد يعبر عن مجتمع ما بعد الثورة ويختلف كثيرا عن أدب ما قبل الثورة، وصار لزاما على النقد أن يحول سؤاله من "كيف

[1]- فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، العراق، ط1، 1989، ص 179.

يكتب الأدباء؟" إلى "عن ماذا يكتبون؟"[1]، وهي بهذا الطرح تبغي أن تغير مسار النقد نحو الاهتمام بالموضوعات التي تتناولها الأعمال الإبداعية بدل الاهتمام بفنون الكتابة والبلاغة والخطابة التي حظيت باهتمامات كتب النقد القديم.

وهي بذلك ترى أن العلاقة بين الأدب والمجتمع تمر بثلاث مراحل، هي[2]:

ـ القراءة التعاقبية: وترى فيها أن الأدب يتغير بتغير المجتمعات وحسب تطور "الحرية"، فهي تتماشى وتطور الفكر والعلم والقوى الاجتماعية، وأن دوما الأدب نقد ودعوة لشيء ما في آن معا، ثم تبين مراحل تغير الأدب الفرنسي حسب تغير النظام السياسي وتطور الحرية، وترى أن جان جاك روسو هو الذي حرر النظام بتبشيره بعالم جديد، و أضحى فولتير قابعا في العالم القديم.

ـ القراءة المكانية: ترى مدام دوستال أن التغير والتقدم يندرجان أيضا في المكان، وأن هنالك مواطن مختلفة للأدب والفكر. فالحرية الجديدة فرنسية، غير أن هنالك حرية أوروبية منذ زمن بعيد.

ـ التضاد بين "الأدب الضروري وأدب أمر الواقع": إن ولادة علم يدرس أسباب الظاهرة الأدبية وتأثيرها، تبدو نتيجة منطقية لهذا التنظير التاريخي ـ الاجتماعي، ففرنسا الجديدة تحتاج أدبا وطنيا واجتماعيا يتغنى بالقيم الجماعية الجديدة التي تلتقي مع رغبات الأفراد.

بعد فكرة مدام دو ستال ظهرت نظرية الناقد هيبوليت تين الذي تأثر كثيرا بتطورات العلوم المختلفة، فطور من مفهوم النقد الاجتماعي من خلال محاولة إسقاط النظرية العلمية على الأدب، على غرار ما هو قائم في العلوم الإنسانية الأخرى، وتقوم نظرية

[1]- ينظر مجموعة من الباحثين، النقد الاجتماعي للأدب نشأته وتطوره، مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الثانية، ع6، حزيران، 2012، ص 161.

[2]- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الحديث، تر، رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة، ع 221،ماي،1997، ص 142 و143.

هيبوليت تين على الثلاثية المشهورة وهي الجنس والبيئة والزمن أو العصر. (سبق الحديث عن نظرية تين في العنصر السابق)

يرتبط النقد الاجتماعي بدعوات ثورية إصلاحية، حيث كان الخلاف في روسيا على أشده بين القيصر وشعبه، فساد الإقطاع وانتشر الظلم والجهل، «فنشأ أدب عال زاوله كبار الموهوبين من الأدباء وكان كله نقد النظام القائم والتحريض عليه، فهو أدب اجتماعي عال من هؤلاء: بوشكين وتولستوي وجخوف ... واللفظ العام الذي أطلق على أدبهم الواقعية والأدب الانتقادي بين عيوب الساسة وفساد النظام الاجتماعي والاستغلال الطبقي. وقد قام نقدهم على الثورية الديمقراطية، فإذا بأدبهم أدب حياة وتغيير للحياة نحو الأحسن وهو حرب على الظلم وانتصار للمظلوم»[1].

وفي ألمانيا اشتهر الفيلسوف هيغل (1770- 1830) بفلسفته المثالية معتقدا أن العالم بلغ في تطوره حد الكمال، «إن العالم في صيرورة وتغير وتطور دائم فالتناقض هو المبدأ الدافع لكل تطور والتغيرات الكمية تؤدي إلى التغيرات الكيفية»[2].

يتضح مما سبق ذكره أن هذه الأفكار تبين العلاقة القائمة بين الأدب والمجتمع، غير أنها لم ترق إلى حد القدرة على كشف علاقة التأثر والتأثير بين الأدب والمجتمع، حتى ظهر عدد من أعلام النقد الاجتماعي أمثال: (هرزن وبلنسكي وجرنجفسكي ودبرونيوبوف وبيسارف) فهم: «واقعيون بمعنى الواقعية الاجتماعية الثورية، وهم نقاد ومفكرو أدب وفن بمعنى أن يقيمون نقدهم على الثورة الديمقراطية فيتناولون الشعر

[1]- حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في أثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 66.
[2]- علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 404.

والقصة من منظور خاص ويوجهون ويدعون إلى أدب ضمن هذا المنظور الخاص فيبرعون ويبدعون كما أبدع ـ ويبدع ـ الأدباء المعاصرون»[1].

هكذا أسهمت أفكارهم وأثرت في تطوير النقد الاجتماعي، خصوصا حين طالبوا أن يكون الأدب انعكاسا للحياة الاجتماعية ومصورا للواقع، فقد اهتموا بالحقيقة الواقعية واللحظة التاريخية والمتطلبات الاجتماعية والقومية، كما عرّفوا الأدب الحقيقي على أنه ذلك الأدب: «الذي يكون تعبيرا عن التطور التاريخي للروح القومية وعن الحركة الدياليكتيكية للأفكار السياسية والاقتصادية...وأعاظم الكتاب أكثرهم تقمصا لمجتمعهم وتطوره، وتنبؤا بحاجات عصرهم وتعبيرا عن روحه، وتمثيلا لمعاصريهم»[2].

وبعدها ظهر (ماركس) الذي اشتغل على نقد مثالية هيغل، وأنشأ مدرسة فلسفية جديدة هي الفلسفة المادية الجدلية، والتي وصلت إلى شعوب مختلفة وأقطار مختلفة، كان لها تأثير كبير في تطور الاتجاه الاجتماعي حيث أكسبته إطارا منهجيا وشكلا فكريا ناضجا.

تقوم فكرة هذه المدرسة على قاعدة مادية محورها الأساس الاقتصادي للمجتمع، «تشمل الوضع الجغرافي والاقتصادي وسواءهما أو ما يطلق عليه لديهم "البنية التحتية" (Infrastructure) التي تعني لدى الماركسيين مجموعة من الوسائل والعلاقات المتمحضة للإنتاج؛ وهي التي تكون أساسا للتشكيلات أو الطبقات الاجتماعية، وهذه القيم مجتمعة قد تعني لديهم إنتاج الحياة المادية»[3]. في حين يعني مفهوم البنية الفوقية (Superstructure) في التحليل الماركسي: «مجموعة مكونة من النظام السياسي

[1]- علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، ص405.
[2]- مجموعة من الباحثين، النقد الاجتماعي للأدب نشأته وتطوره، ص 163.
[3]- عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002. ص 103.

(جهاز الدولة) والنظام الإيديولوجي (القضائي، والمدرسي، والثقافي، والديني) الذي يقوم على قاعدة اقتصادية معينة أو البنية التحتية»[1].

وبما أن مفهوم البنية التحتية يتعارض مع مفهوم البنية الفوقية، فإن أي تغيير في قوى الإنتاج المادية، حتما لابد أن يحدث تغييرا في العلاقات والنظم الفكرية، وقد أثارت هذه الفكرة «الكثير من الجدل حول استقلالية العمل الفني ومدى اعتماده على العناصر الخارجية أو تفاعله معها، وبخاصة أن الحتمية كمفهوم تنطوي على أن عملية التحديد القطعية التي توحي بها تجلب إلى الأدب عناصر خارجية عليه يفترض أنها صانعة حتمية»[2].

كما برز الناقد جورج لوكاتش، الذي عمل ـ انطلاقا من اتجاه الفلسفة المادية الجدلية ـ على دراسة وتحليل العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتباره انعكاسا وتمثيلا للحياة، «ولا تعني لدى لوكاتش كلمة انعكاس تصويرا فوتوغرافيا للواقع ولكن تشكلا للنمطي، والذي يصبح أساسا لأسلوب واقعي»[3]. وانطلاقا من رأي لوكاتش نتبين أن العمل الفني القادر على بناء الخاص في الشكل النمطي هو وحده الذي يمكن أن نطلق عليه الواقعي، «إن التعبير عن مضمون وجود معين يمكن أن يتم بأشكال مختلفة. فمن الممكن تناول هذا المضمون من زاوية طابعه السطحي، الخام تماما، وتصويره بأشكال تجليه اليومية والتافهة... لكن من الممكن أيضا أن تستخرج من وضع حياتي محدد أعمق الأفكار والمشاعر الإنسانية، بحيث يحمل أناسا يجهلون كل شيء عن هذا الوضع على الإحساس

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، ص 104.
[2]- مجموعة من الباحثين، النقد الاجتماعي للأدب نشأته وتطوره، ص 163.
[3]- بيير زيما، النقد الاجتماعي نحو علن اجتماع للنص الأدبي، تر، عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1991، ص 49.

به كمصدر متعة أو ألم، يأس أو نشوة. والواقع أن عواطف الناس الأساسية تتبدل بأبطأ بكثير مما تتبدل به أشكال حياتهم الاجتماعية»[1].

وإن كان هذا الاتجاه أولى عنايته بالمضامين ـ بسبب الصراع الطبقي الذي شهده المجتمع وعلى المبدع أن يحدد موقفه منه ـ فإن ذلك أثر على الجانب الجمالي وعلاقته بالدلالة الاجتماعية والإيديولوجية، «أما عن صلة الآثار الأدبية بالأوساط الاجتماعية التي تظهر فيها، فإن لوكاتش قد ذهب إلى أن الأثر الأدبي يمكّن من الوعي بخصائص السياق التاريخي المعاصر له. وهو يعني بذلك أن الآثار الأدبية تصور، على سبيل الانعكاس، الواقع الذي تنشأ فيه غير أن هذا الانعكاس ليس من الآلية في شيء، فهو يتم على بالواقع لا على مستوى تصويره»[2]، فاقتصر عمله على المقارنة بين ما هو موجود في الفن، وبين ما يقابله في الواقع، ومن هنا يبدو لنا أن هذا الاتجاه لم يناقش علاقة الأدب بالمجتمع بعيدا عن مفهوم الانعكاس، مما أفسح المجال للكثير من النقاد لتجاوز هذه المحاولات، وطرح نظرية جديدة تعمل على تفسير الظاهرة الأدبية اعتمادا على نشأتها، ومن بينهم لوسيان غولدمان.

ارتكز لوسيان غولدمان (Lucien Goldmann) (1913-1870) على المبادئ التي طرحها جورج لوكاتش وتبنى اتجاها أطلق عليه (علم اجتماع الإبداع الأدبي)، حقق به نقلة منهجية، فهو يرى أن الأدب والفلسفة تعبيرات متفاوتة عن رؤية العالم، «الآثار الأدبية الفذة تحتوي على رؤية العالم يمكن الحصول عليها منها. أي أن لها مضمونا فكريا شبيها بالمعارف الفلسفية»[3]، وأن رؤى العالم عنده ليست تجارب فردية، وإنما تجارب جماعية، «فلقد ذهب مثلما هو شائع، أن الطبقة الاجتماعية هي التي تبدع الأثر

[1]-جورج لوكاتش، الأدب والفلسفة والوعي الطبقي، تر، هنرييت عبودي، دار الطليعة، بيروت،ط1، 1980، ص 78و79.
[2]- حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، ص 60.
[3]- نفسه، ص 61.

الأدبي على لسان الأديب، إنها هي التي تصوغ رؤيتها للعالم، وهذه الرؤية هي التي تكون الأثر الأدبي»[1]؛ أي أن الفرد (الأديب) لما يكتب فهو يعبر بأعماله الأدبية عن آراء تتجسد فيها عمليات الوعي والضمير الجماعي.

ومنه يرى غولدمان أن: «النظام الكامن للعمل الفني له وظيفة مزدوجة، فهو ينظم وحدة العمل من جانب، ويعبر عن رؤية للعالم، عن وعي جماعة اجتماعية من جانب آخر، إن العمل الفني ليس نتاج مؤلف بوصفه فردا ولكنه يكشف الوعي الجماعي والمصالح والقيم الاجتماعية لجماعة أو طبقة، والأعمال العظيمة وحدها هي التي تعبر باتساقها عن رؤية العالم، ووعي الجماعة»[2].

تقوم هذه الأعمال على بنية دلالية عناصرها منسجمة ومتماسكة، وهذا الانسجام والتماسك يرجع إلى الرؤية التي تعبر عنها هذه الأعمال، وهي ما يفهم من العمل الأدبي في إجماله، «مفهوم البنية الدلالية يضم، عند غولدمان، في الآن نفسه خصائص الشكل وخصائص المحتوى. لهذا كانت الدراسة الأدبية ... تقوم على فهم الأثر أولا وعلى تفسيره ثانيا»[3]، والمبدع الفذ هو الذي «يستطيع خلق عالم متجانس توافق بنيته ما تصبو إليه الجماعة، ولا يكون الأثر جيدا أو رديئا، إلا بمقدار قربه أو بعده من تحقيق هذه الرؤية»[4].

2- المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي العربي:

تجلت المحاولات الأولى للنقد الاجتماعي في النقد الأدبي العربي الحديث في كتابات طه حسين وأحمد أمين وسلامة موسى من خلال التفاعل بين الرؤية الاجتماعية

[1]- حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، ص 60.
[2]- بيير زيما، النقد الاجتماعي نحو علن اجتماع للنص الأدبي، ص 52و53.
[3]- حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، ص 61.
[4]- حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، 2001/2000. ص 106.

والتاريخية بشكل بسيط، يستمد مرجعيته النقدية من سانت بيف وبرونتيير وهيبوليت تين بوجه خاص، ثم تطور على أيدي محمود أمين العالم ولويس عوض ومحمد مندور، الذين وإن اختلفت منطلقاتهم الإجرائية، إلا أنهم يلتقون في النهاية عند محاولة البحث عن معادل اجتماعي للظاهرة الأدبية[1].

ولعل من النقاد العرب الأوائل البارزين في هذا الاتجاه سلامة موسى، فهو في منهجه هذا «يعتمد من الناحية الفكرية على نظرية داروين في التطور البيولوجي، ولكنه عندما أخذ في تطبيق تلك النظرية على تطور المجمع شأنه شأن المهاجرين الشوام، لم يستطع أن يفرق بين الاختلافات الجوهرية بين تطور الأجناس البيولوجية وتطور المجتمعات الإنسانية، أو أنه يعامل نظرية التطور الطبيعي معاملة نقدية، وعليه يكون من المبالغة الشديدة القول: إن الخطوة الأخيرة لسلامة موسى في معبد التطور هي قمة التعبير التقدمي في تاريخ فكرنا الحديث»[2].

إن هذه النظرية جعلته يدعو إلى أدب بعيد عن التنميق، ومتصل بالواقع أتم الاتصال، فهو «يستمد أفكاره من تلك العلاقات العملية التي تنبني عليها حالته الاجتماعية، فالفكر الإبداعي وغير الإبداعي يبدو وفق هذا الرأي نتاجا لمرحلة اقتصادية واجتماعية معينة، في لحظة تاريخية محددة»[3]. فسلامة موسى في منهجه الاجتماعي لا يعنى بالجانب الجمالي للعمل الأدبي، فالمبدع كلما اعتنى بالجانب الشكلي والفني لعمله الإبداعي، كلما ابتعد عن خدمة مجتمعه.

---

[1]- ينظر يوسف وغليسي، النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2002، ص 40و41.

[2]- عبد السلام الشاذلي، الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث، دار الحداثة بيروت، ط1، 1989، ص 396.

[3]- سمير حجازي، النقد السوسيولوجي للأدب بين العلم والإيديولوجية، المعرفة، مجلة ثقافية شهرية تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي في الجمهورية العربي السورية، ع، 289 و290، 1989، ص 62.

تغليب سلامة موسى الغرض الاجتماعي في المضمون على الجانب الجمالي ينقص من قيمة العمل الأدبي، وهذا ما لم ينتبه إليه سلامة في منهجه، لأن المعروف هو أن العمل الأدبي السليم لا بد له من جانب فني جمالي. يرى سلامة موسى: أن التملق آفة الأدب وهو يشوه الواقعية السليمة التي ينبغي أن يصورها تصورا حيا، وهو يعرض بطه حسين والعقاد حين وصفه للملك فاروق بصاحب مصر، وبأن سلوكه الشخصي يعتبر قدوة للمواطنين، كما عاب على العقاد أنه وصف الملك فاروق بالفيلسوف في حين أن هؤلاء الحكام وبخاصة الملك علة الأدب والفن[1].

يكشف سلامة موسى عناية مدى عناية طه حسين والعقاد بالأدب الملوكي القديم، يقول: أن هذا الأدب ملوكي، وأن المجتمع العربي نفسه كان أميريا إقطاعيا، ولهذا جاء الأدب منافقا لم يهتم بقضايا المجتمع[2].

وفي أواخر الأربعينيات برز الناقد لويس عوض، أحد أبرز نقاد المدرسة الواقعية الاجتماعية في النقد الأدبي، «فتحت المجال واسعا أمام المنهج الاجتماعي لفهم الظاهرة الأدبية، وربطها بالواقع الذي صدرت عنه سواء أكان هذا الواقع اقتصاديا أم اجتماعيا أم حضاريا»[3]. هذا يعني أن الوضع الاقتصادي العام هو الذي يمنح المبدع الأفكار والقيم الأدبية، كما أنه يفقده دلالة ومعاني هذه الأفكار، يقول لويس في مقدمة كتاب "بروميثيوس طليقا": «لا سبيل إلى فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن، إلا إذا درسنا الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي أنجب هذه المدارس»[4].

---

[1]- ينظر عبد الرحمان أبو عوف، فصول في النقد والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1996، ص15.

[2]- ينظر نفسه، ص 15و16.

[3]- لطيفة برهم، الخطاب النقدي عند لويس عوض المفاهيم والإجراءات، دراسات في اللغة العربية وآدابها، مجلة فصلية محكمة تصدر عن جامعتي سمنان (إيران)، وتشرين(سوريا)، ع1، 2010، ص15.

[4]- عبد الرحمان أبو عوف، فصول في النقد والأدب، ص 16.

فلويس عوض يربط فهم المدارس المختلفة في الفكر والأدب بدراسة الوضع الاقتصادي في المجتمع الذي أنتج هذه المدارس، كما يتشكل الأدب تبعا للوضع الاجتماعي للطبقة التي أنتجت ذلك الأدب، وأنتج ذلك الأدب لها[1]؛ أي أنه يربط تفسير الأعمال الأدبية بحركة الصراع الاجتماعي وبالوضع الاقتصادي تحديدا.

ثالثا: الاتجاه النفسي في نقد الأدب:

تمثل المقاربة النفسية واحدة من المقاربات الهامة في سعيها إلى اكتشاف النص الأدبي ـ و منه النص الشعري ـ عبر الغوص في أعماق التكوين النفسي، حيث الوسط والتطور التاريخي لعبا دورا هاما في تشكيل طبيعة الاستجابة للظروف التاريخية وطريقتها، و من ثم أثرا في عملية الخلق والإبداع الشعري فكريا وجماليا.

وتتمثل أهمية القراءة النفسية في كونها محاولة إعادة النظر في سر العملية الإبداعية في جميع مراحلها؛ انطلاقا من المبدع وصولا إلى العمل الإبداعي نفسه من خلال الكشف عن منابع الإبداع داخل الذات المبدعة بعيدا عن أسطرة عملية الإبداع وردها إلى مصادر خارج دائرة الذات المبدعة كنظرية الإلهام التي تمنح المبدع قوة التعبير والإلهام، وهنا تتقاطع الدراسات النفسية مع النقد الأدبي عند هذه المهمة كما يحددها ماثيو أرنولد الذي يرى أن: «النقد الأدبي يجب أن يفهم الحشد الهائل من الحقائق التي يقدمها العصر، وأن يحقق بفهمه لها ذيوع الأفكار الجديدة الصادقة التي هي قانون هذه وذلك يوفر للشاعر "مادته" الأولية، ويهيئ الإطار المناسب للإبداع الشعري[2]».

ذلك أن مفهوم الشعر عند أرنولد هو أرقى وسيلة لتفسير عصر ما، وذلك من خلال كشفه للمشكلة الرئيسية للعصر بجميع القدرات الإنسانية للوصول إلى مثل هذا التفسير؛ الذي هو تفسير لطبيعة الإنسان وحاجاته كما يكشف عنها العصر.

---

[1]- ينظر عبد الرحمان أبو عوف، فصول في النقد والأدب، ص 16.

[2]- زهران محمد جبر عبد الحميد، مناهج النقد الحديثة الرؤيا والواقع، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، الزقازيق القاهرة مصر، ط1، 1989، ص 12.

وبهذا تتوثق العلاقة بين النقد الأدبي والدراسات النفسية عندما يتجهان للكشف عن الجوانب الإنسانية في الحياة وتفسيرها، ولا تقوم عملية الإفادة على جانب دون أخر، فكل من المبدع والناقد يرتكزان على الثقافة النفسية في قراءة النص أو خلقه ومنه تتم «دراسة صلة الأثر بمبدعه، ومحاولة فهم أحد طرفي المعادلة بالطرف الأخر[1]».

كما تتجلى العلاقة الوثيقة بين النقد الأدبي والدراسات النفسية عندما يعمد علماء النفس إلى النتاج الأدبي ويخضعونه لبحوثهم ودراساتهم في كشف سر العملية الإبداعية، يشير كارل يونغ: «من الظاهر أن علم النفس لكونه علم دراسة الخطوات النفسية يمكن أن يستفاد منه في دراسة الأدب، فإن النفس هي الرحم التي تولدت منه كل العلوم والفنون، قلنا أن ننتظر من البحث السيكولوجي أن يشرع لنا العوامل التي تجعل من الشخص مبدعا فنيا، ثم يعطي مثالا عمليا عن دراسته لدراما "فاوست" وتحليله لعناصرها وما بين تلك العناصر وشخصية مؤلفها "جوته" من صلات[2]».

كم نجد في الجانب الأخر رجال الأدب ونقده يعتمدون على آليات ونتائج الدراسات النفسية لتفسير كثير من الجزئيات المتعلقة بشخصية الشاعر وفنه وتذوقه، كما أوضح ذلك إدموند ولسون (Edmund wilson) في السيرة الأدبية: «ساعد علم النفس كتاب السير على تأمل الجوانب الداخلية لحياة الشخصية المدروسة والنقد الذي يستعين به هذا المدخل يفترض أن جزءا هاما من العلاقة بين الفنان وفنه أشبه بالعلاقة بين المريض والحلم[3]». والفكرة نفسها يتطرق إليها لورانس (D.H.Lourence) في قوله: «أن الكاتب "يسكب مرضه" في كتبه، والناقد عندئذ يبدو محللا يتخذ الفن كالعرض المرضي، ويستطيع بتعليله وتفسيره أن يكتشف مكبوتات الفنان اللاشعورية

[1]- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص 12.
[2]- زهران محمد جبر عبد الحميد، مناهج النقد الحديثة، ص 85.
[3]- ريني وليك، مفاهيم نقدية، تر محمد عصفور، مجلة عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الأعلى للثقافة، والفنون والآداب، ع 110، فيفري، 1987، الكويت، ص 225.

ودوافعه، ويمكن أن تؤدي هذه الاكتشافات بدورها إلى فهم العمل الفني، بل إلى تفسيره نفسه[1]».

وإذا كان الأدب والشعر بخاصة له كيانه المستقل، كما له دوره المنوط به في الحياة هو الكشف عن الحقائق التي تمثل الحياة والتي تشكل حياة علاقة الإنسان بها، فإنه بذلك يكون مادة لعلم النفس، والناقد الأدبي الذي يدرس هذا الإنتاج لابد له من الإلمام بهذه الحقائق وبمنتجها، وبذلك يساعد الاتجاه النفسي الناقد على أداء مهمته النقدية في اكتشاف أبعاد العمل.

1- جذور الاتجاه النفسي في النقد الأدبي:

علاقة علم النفس بالأدب والنقد لها جذور بعيدة في التراث الإنساني، تجلت في تلك الملاحظات التي سجلت في بعض ظواهر الإبداع، فيمكننا أن نجدها عند أفلاطون «في موقفه من الفن والأدب[2]»، وأثره على العواطف الإنسانية. وأرسطو عندما طرح نظريته التطهير ومدى أثر المأساة في الجمهور،« فجعل غاية "المأساة" إثارتها عاطفة الرحمة والخوف، فتتطهر النفس من القدر الزائد عن الحاجة من هاتين العاطفتين فيتحقق التوازن بين مشاعر النفس المختلفة[3]»، ويمكن عدّ هذا المفهوم بمثابة المعلم الذي مهد إلى ربط العلاقة بين الأدب والنفس بشيء من التأمل و الحكم والتوجيه العلمي، «إنها أول محاولة لتجنب العبارات الفضفاضة في شرح هذه العلاقة والانتقال من مجرد الإحساس المبهم إلى الإدراك[4]».

[1]- إبراهيم حمادة مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف القاهرة، دط، 1982، ص 5.
[2]- زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجيا الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، دط، 1988، ص 5.
[3]- زهران محمد جبر عبد الحميد، مناهج النقد الحديثة، ص 87.
[4]- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للنشر، القاهرة، مصر، ط4 ، ص 5.

كما تأتي جهود الفيلسوف هوراس من خلال تطويره للفكرة عندما يدعو الشعراء إلى التكيف مع المواقف التي يتمثلونها، فيبين أن : «الإثارة والروعة صفتان ضروريتان للأدب يحس بهما العمل الفني نفسه[1]».

ولم يكن تراثنا النقدي بمنأى عن ملامح الاتجاه النفسي فإذا ما تصفحنا أهم الأعمال النقدية ككتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة «في حديثه عن الاستجابة النفسية الانفعال مثل الطرب والشوق[2]»، أو الوساطة لصاحبه القاضي الجرجاني «في حديثه عن الطبع والذكاء والدربة[3]»، أو كتابي عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة «في آرائه حول العقل و القلب في عملية الإبداع الشعري[4]»، وكذلك ابن رشيق القيرواني «في حديثه عن صفاء الذهن وخلو المكان والعشق[5]».

واعتمد ابن طباطبا على رؤية تستند إلى رفض شعر الطبع لدى العرب ليصبح الشعر لديه جيشان الفكر، قائما على الوعي المطلق خاضعا للتفقد، ولا يعترف بانفعال يبعث تدافع القول، فالقصيدة لديه كالرسالة تقوم على معنى في الفكر[6].

كل تلك الآراء نجدها لا تخلو من تلك الإشارات الدقيقة التي «تدل على عميق خبرة بالنفس الإنسانية ومدى تأثرها بالأدب وعن الروابط المشتركة والمعقدة التي يمكن

[1]- زهران محمد جبر عبد الحميد، مناهج النقد الحديثة، ص 88.
[2]-علي مصطفى عشا، جوانب من المقاربة النفسية لنماذج من الشعر الجاهلي، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مجلة علمية نصف سنوية محكمة تصدر عن جمعية كليات الآداب في الجامعات أعضاء اتحاد الجامعات العربية الأردن، مج4، ع1، 2007، ص 70.
[3]- نفسه ، ص 70.
[4]- نفسه ،ص 70.
[5]-نفسه،ص 70.
[6]- نفسه، ص 70.

أن يقيمها الناقد بين النصوص الأدبية من جانب وبين بواعثها وأهدافها ووظائفها النفسية لدى المبدع ولدى المتلقي من جانب آخر[1]».

فمن المؤكد أن كثيرا من النقاد والبلاغيين القدامى قد لمسوا مظاهر هذه العلاقة بشكل أو بآخر البواعث التي تثير النفس فتنشئ الأدب، كما أحسوا بتأثير ذلك الأدب على النفس وإثارة عواطف و مشاعر المتلقي.

ومهما تكون طبيعة هذه الإشارات والملاحظات فيمكن عدها في حيز النقد الانطباعي الفردي الذي لا يخضع لرؤية منهجية علمية، كما هو الحال في العصر الحديث الذي توالت فيه جهود علماء النفس التحليليين بداية مع سيغموند فرويد، الذي يعد أول من أخضع الأدب للتفسير النفسي.

2- المنهج النفسي في النقد الأدبي الغربي الحديث:

ارتبطت الدراسات النفسية المنهجية للأدب بصدور مؤلفات سيغموند فرويد في علم النفس، وتأسيسه للتحليل النفسي مستعينا بدراسة الآثار الأدبية والفنية كتجليات للظواهر النفسية، «فالشعراء والأدباء عامة يعيدون قصة الغرائز في لغة ساحرة مؤثرة، ولكنهم لا يفصحون عن ماهيتها، وبذلك يوفرون لعالم النفس مادة غزيرة حين يصورون المشاعر العنيفة تصويرا مؤثرا ويكسبونها دلالة شاملة، فالأدب إذن يقدم الأنماط العامة أو المادة الخام عن النفس الإنسانية فتنتفع بها مصطلحات التحليل النفسي[2]»، ومن هنا يمكن اعتبار مرحلة «ما قبل "فرويد" من قبيل الملاحظات العامة التي لا تؤسس لمنهج

[1]- صالح هويدي النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات السابع من أبريل ط1، د ت، ص 80.

[2]- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص 14.

نفسي بقدر ما تعتبر إرهاصا وتوطئة له[1]»، كما أفاض يونغ في الحديث عن الأساطير والرموز.

أ) مدرسة التحليل النفسي الفرويدية وأثرها في النقد الأدبي:

يعد سيغموند فرويد (Sigmund Freud) 1856– 1939 رائد مدرسة التحليل النفسي للأدب، ويقوم هذا التحليل على أساس نظريته في تحليله النفس البشرية، فالأدب عنده عبارة عن: «رموز لرغبات مكبوتة في اللاشعور، وأن هناك علاقات وطيدة بين هذه الرموز وبين العلاقات الجديدة التي يجب أن يلتفت إليها الناقد عند تفسيره للأدب من الوجهة النفسية[2]»، وبهذا الفهم يربط فرويد بين عملية الإبداع وبين الأحلام ما يعني أن الإبداع يتلقاه المبدع في حالة لاشعورية تشبه الحلم، باعتبار أن الأحلام هي النافذة التي يطل منها اللاشعور والطريقة التي تعبر بها الشخصية عن ذاتها.

وعلى هذا الأساس قسم فرويد النفس البشرية إلى ثلاث مستويات مهمة تمثل الثالوث الدينامي للحياة الباطنية الإنسانية[3]:

- المستوى الشعوري (Conscient)
- ما قبل الشعور (Preconscient)
- اللاشعور (i.inconscient)

وهذا المستوى الأخير يمثل الفرضية التي تقوم عليها نظريته في التحليل النفسي، وهو موزع بين قوى ثلاث: «الأنا والأنا الأعلى والهي، والصراع الدائم بين هذه القوى، ومحصلة الصراع تتجلى في سلوك الشخص في أي موقف، ولهذا الصراع وسائل معينة

[1]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، د ت، ص 64.
[2]- محمد صائل حمدان قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 1991، ص 98.
[3]- زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص 9.

يصل بها إلى تكوين المحصلة، يطلق فرويد عليها اسم "الآليات" منها الكبت والتسامي[1]».

وقد خلص فرويد إلى نتيجة مفادها أن السلوك الإنساني عموما والجهاز النفسي توجهه توجههما غريزتين أساسيتين هما[2]:

- غريزة الحب أو الحياة الإيروس (Eros)، وتمثل الحاجات النفسية البيولوجية التي تتيح للفرد البقاء الاستمرار في حياته والمحافظة على بقاء نوعه.
- غريزة الموت أو الفناء التناتوس (Tanatos)، وتمثل مختلف الرغبات التي تدفع الفرد إلى العدوان والتدمير.

وقد أقام فرويد منهجه على فكرة الليبيدو (Libido) بمعنى غريزة الرغبة بالاستمتاع إذ كان: « يعتقد أن الغرائز الجنسية هي الطاقة التي توجه سلوك الإنسان، ولكنه اكتشف أن الليبيدو قد لا يتجه دوما نحو الآخرين بل قد يرتد إلى الذات فيغرق الإنسان في حب نفسه وهذا ما يعرف بالنرجسية، أو يوقع الأذى والألم بنفسه للحصول على الإشباع الجنسي وهذا ما يسمى بالمازوخية، وقد يحصل هذا الإشباع بإيذاء الناس وإيلامهم وهذا ما يسمى بالسادية[3]».

وفي ضوء هذه النظرية وما يتصل بها من العقد والأمراض النفسية عمد فرويد إلى الأدب يستمد منه كثيرا من مقولاته ومصطلحاته كما لجأ إلى تحليل بعض الأعمال الشعرية، إلى درجة أنه خص الشعراء بمنزلة ومكانة خاصة حتى أنه يرى: «أنهم المكتشفون الحقيقيون للاوعي عند الإنسان، وكثيرا ما تمثل بنصوص أدبية شعرية كانت أو نثرية في مقالات طبية، ففي إحداها بعنوان أراء في حالة الاستحواذ العصابي يحيلنا

[1]- علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، ص 424.
[2]- زين الدين مختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص 10.
[3]- نفسه، ص 10.

مثلا على حاشية وردت في أسفل الصفحة يذكر فيها أبياتا باللغة الإنجليزية يتغزل فيها هاملت بالفتاة أوفيليا فيقول:

سيان عندي أن تقولي بأن النجوم ليست نار

وأن الشمس لا تدور

وأن الحقيقة كاذبة

ولكن لا تقولي أني لا أحبك[1]

يرى فرويد أن النص الأدبي مثله مثل الحلم يتضمن معنيين أحدهما جلي والآخر خفي لا يمكن فك رموزه إلا بالاستعانة بأدوات وآليات التحليل النفسي فـ «دلالة الأحلام ليست مقصورة على صاحب الحلم وحده، فإن الرغبات التي تنشأ عنها الأحلام، ميراث لكل الجنس البشري، وفيها لمحات عامة عن تاريخ العقل الإنساني وتطوره في الأيام الأولى، فالأساطير والقصص والخرافات وغيرها من نتاج الخيال تنسج على نظام واحد، ويسهل على الإنسان فهمها إذا ما ألم بتفسير الأحلام[2]».

لم يكتف فرويد بتحليل شخصية المبدع وعمله الإبداعي كما فعل في دراسته لشخصية "ديستويفسكي" من خلال روايته "الإخوة كرامازوف" وبيان الصلة النفسية بين الرواية وكاتبها، وإنما اهتم أيضا بتحليل شخصيات، وأبطال الأعمال الإبداعية كشخصية "هاملت" عند "ويليام شكسبير"، وبطلة القصة "غراديفا"، عند ينسين (yensen) فقد كان فرويد «يتعامل مع أشخاص الآثار الروائية والفنية تعامله مع الأشخاص الحقيقيين

[1]- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص 14.
[2]- نفسه، ص 15.

في الحياة الواقعية وذلك لأنه كان يعتقد أن الكتاب إنما يسندون إلى أشخاصهم الأحلام التي توافق طبائعهم[1]».

كما لم يغفل فرويد في دراسته النفسية المتلقي، أو الفائدة التي يحصل عليها القارئ من قراءته لهذه الأعمال الإبداعية، وكأن المبدع حين ينسج عالمه الخيالي ويعرضه في صياغة فنية، فهو يحفز ويغري القارئ بغية الاستمرار والاستزادة في القراءة، ولا يكون للمبدع هذه الغاية إلا تخطى تجربته الفردية إلى تجربة يشترك فيها عامة الناس، ويلقى فيها القارئ ما يبعث فيه الرغبة والمتعة دون الشعور بالذنب، بمعنى أن يرى نفسه في تلك التجربة، «فكأن الفن في الأدب رشوة يقدمها الكاتب المبدع للقارئ حتى يواصل القراءة على أن المبدع الحقيقي فيما يرى فرويد هو الذي يخلع على أحلامه الشخصية طابعا فنيا يقلل من نسبة الذاتية فيها ويوفق في ذلك فيجعلها تنزع إلى الانطباق على العام المشترك بين الناس، وهو أيضا الذي ينجح في التمويه فيخفي البواعث الأصلية للأحلام[2]».

وقد حاول أتباع فرويد تطبيق آرائه وتوضيحيها وشرحها، أو حتى توسيعها وتعديلها أحيانا، من خلال مقاربة بعض الأعمال الأدبية، ومن أهم هؤلاء نجد شارل بودوان (Ch.Beaudion)، فالتحليل النفسي للأدب عنده «تحليل نفسي أدبي وشرح وتقويم من خلال الحقائق النفسية والمتابعة الدقيقة لمكونات العمل الأدبي، والمعطيات البيوغرافية للأديب أو الفنان، وهو بهذه الطريقة يريد أن يعيد بناء التراكيب الأساسية الكامنة وراء النص الأدبي[3]»، وأرنست جونز (Ernest jones) الذي قدم دراسة حول "هاملت" لـ (شكسبير) بعنوان "هاملت وأوديب"[4]، بالإضافة إلى أوتورانك

[1]-حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، ص 9.
[2]- نفسه، ص 8.
[3]- زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص 16.
[4]- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص 23.

(Otto Rank) الذي «وقف على الفنان المبدع في شخصيته[1]»، وشارل مورون (Charles Mauron) الذي «اهتم باللاشعور ومركب أوديب ومبدأ اللذة [2]»، كما نجد ألفرد أدلر (Alfred adler) الذي شق لنفسه منهجا ينادي به فهو يرى أن «الحياة النفسية للفرد يحكمها الشعور بالنقص والدونية[3]»، بخلاف رأي فرويد الذي رأى أن الغرائز الجنسية هي التي توجه الحياة النفسية للفرد، كما نجد أن أدلر لا يولي أهمية كبيرة للاوعي بل أنه يفصل بين الوعي واللاوعي.

ب) كارل يونغ:

وهذا كارل يونغ (yung)، (1875- 1961) نجده يفرق بين صنفين من اللاشعور في أعماق الذات «اللاوعي الجماعي (Collective unconscious)، فالحياة الفردية عند يونغ تتكون من اللاوعي الجماعي، واللاوعي الجماعي الفردي (Personal unconscious)، والوعي (Conscious) ، فاللاوعي الفردي أو الشخصي يتكون أساسا من المحتويات التي كانت في وقت من الأوقات شعورا، ولكنها اختفت منه بالنسيان أو الكبت. أما مضمون اللاوعي الجماعي فلم يكن أبدا في الشعور أو الوعي، ولم يكتسب فرديا، بل استمد وجوده وراثة[4]».

ويتألف اللاشعور الجماعي من «أنماط أولية (Archetypes) التي تعد مصدرا أساسيا لكثير من الصور والخيالات، وهي التي تغذي الشعر والفن من المنطقة العليا من

[1]- حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، ص 10.
[2]- زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص 16.
[3]- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص 27.
[4]- نفسه، ص 23.

الفكر[1]»، فمضمون اللاشعور الجماعي يشترك فيه جميع أبناء العرق الواحد ومنه يستمد معظم الشعراء صورهم الشعرية.

وفيما يخص مفهوم يونغ للتجربة الأدبية، فنجده يقسم الأعمال الأدبية إلى قسم نفسي، وآخر رؤياوي، فالقسم النفسي: «تفسير أو إنارة محتويات شعوره الذي تكون بفعل تجاربه في الحياة العاطفية، فالشاعر في هذا الصنف يستقي موضوعاته من الحياة ويستوعبها نفسيا فيحولها إلى تجربة شعورية أو شحنة عاطفية يعبر عنها من خلال قصائده[2]»، وأما القسم الرؤياوي فيرى يونغ أن الشاعر لا يعتمد على شعوره في تقديم مادته، إن هذه المادة غير مألوفة لدينا، فهي شيء غريب عن الوعي الإنساني، فهو «يستوحي مادته من في هذا الصنف عالما فوق البشرية يتباين فيه النور والظلمة، تنساب مادته بلا زمن يحددها، كأنها رؤيا لعوالم أخرى أو لغوامض الروح، أو لحالة بدائية سابقة لعمر الإنسان، أو لأجيال المستقبل التي لم تولد بعد[3]»، فاللاشعور الجماعي بهذا المفهوم يقوم على الخبرات السابقة، وتجارب الأسلاف الماضية وهو منطلق يونغ في تحليل عملية الإبداع بصورة عامة.

3- المنهج النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث:

المتتبع لبداية الاتجاه النفسي في النقد العربي سيجد أن النزعة النفسية في فهم الأدب، ونقده وليدة العصر الحديث، وهي وافدة على النقد العربي من الغرب، حيث أفاد عديد النقاد من هذا الاتجاه، يرى أحمد حيدوش أن أولى النظرات النفسية التي تدخل في حقل الاتجاه النفسي تتجلى في الإجابة عن ثلاثة محاور، هي[4]:

---

[1]- علي مصطفى عشا، جوانب من المقاربة النفسية لنماذج من الشعر الجاهلي، ص71.
[2]- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص 29.
[3]- نفسه، ص 30.
[4]- نفسه، من ص 39 إلى ص 43.

- تعريف الشعر، فقد اشترك كل من اليازجي والرافعي والمويلحي في تحديد مفهوم للشعر قريب إلى حد ما من مفهوم النفسانيين، حين أجمعوا على أن الشعر هو نتيجة لتأثير العالم الخارجي في الشاعر، وانعكاسه على مخيلته، بيد أن المخيلة تلونه بلون خاص كما تلون مادة الحلم.
- البحث في أسباب تأثير التجربة الشعرية في المتلقي، أشار اليازجي حين حصر عملية التأثير في النفس بإثارة عواطف في المتلقي مماثلة لعواطف الشاعر التي أودعها النص، وبذلك يكون سر التأثير.
- البحث في علاقة النص الأدبي بصاحبه، ويظهر ذلك جليا من خلال دعوة الحمصي إلى ربط النص الأدبي ربطا نفسيا بصاحبه، وبأحداث حياته، وبسيرته الشخصية، ومحاولة رسم صورة نفسية صادقة للشعراء من خلال البحث في أعمالهم.

وقد أسهمت جماعة الديوان بزعامة كل من العقاد وشكري والمازني في توجيه الشعر العربي والدراسات النقدية النقدية نحو الاتجاه النفسي، فقد كان ارتكاز العقاد واضحا في دراسته عن ابن الرومي وأبي النواس على آليات وطرائق التحليل النفسي، إذ حاول أن يتعرف على هذين الشاعرين من خلال الشخصية الباطنية عند كل واحد منهما، فهو يريد أن يرسم لابن الرومي من خلال « شعره وأخباره صورتين، صورة جسمية تجعلنا بإزاء إنسان لا يختلف كثيرا عن سائر الناس ... وصورة نفسية تضعنا إزاء شخص يمثل حالة مرضية لو عاش في عصرنا لاتخذ من المصحات ولاسيما النفسانية منها مأوى له فهو مختل الأعصاب اختلال كبير، وللصورة الجسمية دلالة كبيرة على ذلك الاختلال[1]».

كما راح العقاد يدرس شخصية أبي نواس، لكنه في هذه الدراسة اختار نظرية محددة رأى أنها كافية لتفسير شخصية أبي نواس تفسيرا كاملا هي النرجسية، يشير العقاد

[1]- أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث ، ص 94.

بقوله: «وإنما تفسير آفات أبي نواس جميعا ظاهرة نفسية هي "النرجسية" التي جعلناها عنوانا لهذا الفصل، وفيها تفسرا لآفاته الكبرى، وتفسير لآفاته الصغرى التي تتفرع على جوانبها[1]»، ومنه نستطيع أن نعتبر دراسة العقاد عن ابن الرومي و أبي نواس إضافة جديدة تضاف إلى النقد العربي الجديد، وإثارة لبعض الجوانب الخفية في شخصيتهما.

وتمثل دراسة النويهي لنفسية الشعراء مرحلة متقدمة في هذا الاتجاه، إذ تعرض هو الأخر بالتحليل النفسي لشخصيتي ابن الرومي وأبي نواس، ويمكن تلخيص نظرية النويهي في مفهومين أساسيين هما[2]:

- تنفيس الفنان عن عاطفته، وتوصيلها إلى الناس.
- الأدب صورة نفسية لشخصية الشاعر.

ومنه تصبح القصيدة «استكمالا لعناصر البحث السيكولوجي لدى المتلقي، مثيرا بالنسبة للناقد على طريقة التداعي[3]»، على أن «تطلعنا القصيدة إطلاعا شخصيا على عناصر شخصية، فتكون المتعة من باب كشف أسرار الشاعر الشخصية[4]». وبهذا نجد أن نظرية النويهي لا تقتصر على مفهوم التنفيس والتوصيل فحسب بل تتجاوزها إلى وجوب معايشة المتلقي التجربة كما عاشها الشاعر، وفي هذا السياق يتساءل النويهي: «وحين نقول إن قيمة القصيدة لا ينبغي لها أن تحدد بناء على إقبالنا الشخصي على ما فيها من تجارب، نضع في اعتبارنا أن من القراء قراء لا يرون في البحر ولا في البر ما رآه الشاعر من الروع والمعاكسة، ترى كم يبقى في نفوسهم من إمتاع؟[5]»، ومهما يكن

[1]- محمود عباس محمود العقاد، أبو نواس الحسن ابن هانئ، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص 32.
[2]- زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي، ص 30.
[3]- السيد فضل، نقد القصيدة العربية مدخل إلى دراسة ميراث الرواد، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، دت، ص 125.
[4]- نفسه، ص 125.
[5]- نفسه، ص 127.

فإن النويهي يمثل أحد رواد هذا الاتجاه وخاصة في مجال التطبيق لما انفرد به من أراء ووجهات نظر.

وإذا كان العقاد والنويهي في هذا الاتجاه حفلا كثيرا في تكوين الشاعر الجسدي، وفي ظروف حياته ومجتمعه دون إعطاء النص الشعري القدر الذي ناله صاحبه، ومنه جاءت دراستهما تحمل صبغة العناية بالشاعر في المقام الأول، فإن عز الدين إسماعيل يتجه بدراسته مباشرة إلى النص الأدبي.

وإن كان النقاد الثلاثة يشتركون في أنهم يعتمدون على علم النفس التحليلي، فإن عز الدين إسماعيل يرتكز على الإفادة من نتائج علم النفس في تفسيره للأدب ويتجلى ذلك في قوله: «لم يعد الاتجاه الجمالي وحده كافيا، أو الاتجاه الأخلاقي وحده مغنيا، بل ربما استبعدت فكرة التقويم من الميدان أو على أقل تقدير تحور الاتجاه وتبلور في نظرة أكثر شمولا، تجمع في الوقت نفسه بين الاتجاهين اللذين لم يجتمعا من قبل (الجمالي والأخلاقي)، وذلك "إذ نحن أرجعنا كلا منهما إلى أصل عام أكثر اتساعا هو الأصل النفسي. فبالرجوع إلى هذا الأصل لن نرد كلامنا عن الأثر الفني إلى اعتبار جمالي أو أخلاقي، لأننا نريد لهذا الأثر تقويما، وإنما سنرد الأثر إلى مصدره، ونحاول أن نجد له تفسيرا نفسيا، فإذا وفقنا إلى هذا التفسير أخرجنا هذا من ورطة التقويم على أساس الاعتبارات الجمالية والأخلاقية"[1]»، فـــعز الدين إسماعيل لم يبالغ في تطلعاته النفسية بل رأى أن تكون مثل هذه التحليلات وسائل معينة على فهم النص.

ويرى أيضا أن الأعراض النفسية أو المرضية ليست هي التي تدفع المبدع للإبداع، فالمبدع في نظره مثله مثل كل إنسان، فقد يعاني من حالة نفسية، أو يتألم لأسباب مرضية، لكنه ليس مجنونا حتى «عندما يكون الفنان عصابيا لا يكون لعصابه أي دخل

[1]- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 11.

في قدرته على الإبداع الفني، لأنه عندما يبدع يكون في حالة من الصحة واليقظة النفسية الواعية بكل ما في الواقع من حقيقة[1]».

ومن جهة أخرى يستبعد الناقد أن تكون النرجسية متحكمة في قدرات الأديب الإبداعية، ومواهبه الفنية «لن يظفر فنان يمجد ذاته بأي تقدير من الجمهور، ومن ثم لا يمكن أن يكون الفنان نرجسيا مثل كل الناس حين يستلمون لأحلام اليقظة[2]».

وامتدادا لهذا الاتجاه قدم أمين الخولي بحثا بعنوان "علم النفس الأدبي" سنة (1945)، كما ظهرت عدة أعمال منها كتاب "دراسات في علم النفس الأدبي" سنة (1949) لحامد عبد القادر، ونشر مصطفى سويف في سنة (1951) رسالته الجامعية في كتاب أسماه "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة"، وظهر لسامي الدروبي سنة (1971) كتاب "علم النفس والأدب".

وفي الأخير لا أحد يستطيع إنكار أهمية الإضافة التي قدمها الاتجاه النفسي للنقد الأدبي، فقد شكل في طروحاته النظرية والتطبيقية إضافة جادة من خلال ربط النتاج الأدبي بصاحبه، واستجلاء الملامح والطبائع النفسية للمبدع من خلال إبداعاته.

ومن خلال ما سبق عرضه حول القراءة السياقية يتبين لنا أن ما يجمع هذه القراءات أنها تحتفل بخارج النص أكثر من احتفالها بالنص من خلال الربط الكلي بين طرفي المعادلة في علاقة جدلية معقدة «على اعتبار أن النص الأدبي مرتبط بمرجعه بصورة وثيقة، فإذا كان النص يكتب ضمن سياق أدبي، فهو بالأحرى مكتوب ضمن سياقات تاريخية، واجتماعية ونفسية[3]»، وعليه أدرك نقاد الأدب بعد طول ممارسة لهذه

[1]- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، ص 24.
[2]- نفسه، ص 25.
[3]- عصام العسل، الخطاب النقدي عند أدونيس قراءة الشعر أنموذجا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 4.

القراءات السياقية التي ارتكزت على مرجعيات النصوص أكثر من تركيزها على النصوص ذاتها انسداد نظام هذه القراءات، وتم إعلان ميلاد القراءات النسقية التي استبدلت الخارج بالداخل والتفسيرات التاريخية و الاجتماعية والنفسية بالأدبية، وهذا ما سنتناوله في الفصل الثاني من البحث.

الفصل الثاني

القراءات النسقية
للخطاب الشعري المعاصر

تمهيد:

شهد الربع الأول من القرن العشرين تحولا جذريا في مجال النقد الأدبي، إذ ظهر في الساحة النقدية العالمية جماعة من النقاد والمنظرين تعاملوا مع النص الأدبي باعتباره عالما مستقلا بذاته، متجاوزين بذلك الطرح السياقي الذي استهلك طاقته، وفقد بريقه، وعجز عن تقديم فهم جديد للأدب والإبداع، بل ظل ردحا طويلا من الزمن يطوف حول العوامل الخارجية التي ساهمت في إنتاجه، سواء كانت هذه العوامل تاريخية أو اجتماعية أو نفسية.

وبذلك استبدلت القراءة النسقية بفضل آلياتها ومقولاتها النقدية المستحدثة، «الخارج بالداخل والشروح التاريخية والاجتماعية والنفسية بـ: الأدبية والمعيار: بالوصف، والمطلق بـ :النسبية، واليقين بالإحتمال»[1]، فموضوع القراءة النسقية هو النص الأدبي بكل ما يحمله من عناصر ساهمت في بنائه وتشكيله، وبالتالي سيكون من المهام المنوطة بالقراءة النسقية «مقاربة النص الأدبي بما هو بنية مغلقة ومكتفية بذاتها لا تحيل إلى وقائع مجاوزة للغة قد تتصل بالذات المنتجة، أو سياق الإنتاج، بل تحيل إلى اشتغالها الداخلي فقط ... ولا شيء سواه»[2].

ولعل من أهم الاتجاهات النقدية المعاصرة، والتي نعتقد أنه كان لها أثر واضح في تحليل الأعمال الإبداعية، ونود في هذا الفصل أن نستعرض أهم هذه الاتجاهات (الأسلوبية، والنقد الجديد، والبنيوية والسيميائية)، بينما سنرجئ الأفكار التي جاء بها

[1]- أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 30.

[2]- عمراني المصطفى، من سلطة الكاتب إلى حرية القارئ، فكر ونقد، مجلة ثقافية شهرية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، س9، ع88، 2007، ص 106.

الشكلانيون الروس إلى الفصل اللاحق باعتبار أن هذه المدرسة تعد نموذج البحث الموسوم بـ: الشكلانية الروسية.

أولا: الاتجاه الأسلوبي في نقد النص الأدبي:

ليس من السهل تقديم مفهوم دقيق، وتعريف محدد للأسلوبية لتعدد ميادينها وتداخلها مع حقول معرفية أخرى كالنقد، والبلاغة، واللسانيات، يرى بسام قطوس أن ثمة مجموعة من الاحترازات لا بد من تسجيلها في سياق الحديث عن الأسلوبية[1]:

- صعوبة تحديد تأريخ دقيق لانطلاقة الأسلوبية بسبب كون الدرس الأسلوبي نشاطا مارسته جميع المعارف التي اتخذت من الخطاب ميدانا لها.
- التردد بين عد الأسلوبية منهجا نقديا أو أنها أوسع من ذلك بسبب تعدد ميادينها وتداخلها مع حقول أخرى كثيرة كالنقد الأدبي، وعلم البلاغة، واللسانيات وعلم النص حتى عدت إن الأسلوبية نفسها أسلوبيات.
- وجود نوع من التداخل بين مصطلحي (الأسلوب) و(الأسلوبية)، وعلى الرغم من ذلك التوضيح الذي قدمه الدكتور أحمد درويش وتحديده للعلاقة الرأسية والأفقية بين المصطلحين، فإن الإشكالية تبقى قائمة بين التداخل، وخاصة الفترة الزمنية التي قطعها المصطلح الأول "الأسلوب" في مقابل حداثة المصطلح الثاني "الأسلوبية".

أو كما يرى صلاح فضل أن: «هناك نوع من التداخل والتخارج بين الأسلوبية والبنيوية، على اعتبار أن الأسلوبية انبثقت من الفكر اللغوي والأدبي قبل الحركة البنيوية متأثرة بذات الاتجاهات التي أسهمت في تشكيل البنيوية، إذ أن أول مؤسس للأسلوبية هو

[1]- ينظر بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص 103و104.

"تشارل بالي" تلميذ "سوسير"، وبالتالي فإن هناك نوعا من الترابط بين الأسلوبية من ناحية واتجاهات دراسة الأساليب من ناحية ثانية»[1].

ومن المعلوم أن الأسلوب في الثقافة الغربية ارتبط في بداياته بالبلاغة المعيارية، وبعده اقترن بعبقرية الكاتب ومهاراته الفنية على الكتابة والخلق والإبداع، ولقد أصبحت الأسلوبية مع القرن العشرين تخصصا علميا مستقلا، لها تصوراتها النظرية ومفاهيمها التطبيقية وخاصة بعد ظهور اللسانيات، والشكلانية، والشعرية (Poetique) والسيميائيات والتداوليات، وجماليات التلقي وغيرها، لتعنى الأسلوبية بالانزياح ودراسة الوظيفة الشعرية، والاهتمام بدراسة أدبية النص الأدبي، والبحث عن البنيات الأسلوبية في مختلف النصوص والخطابات.

1- مفهوم الأسلوب:

تمثل المقولة الشهيرة لجورج بوفون (Georges Buffon) 1707-1788 «الأسلوب من الرجل» انطلاقة جديدة لتأصيل مفهوم جديد له من خلال ربط قيمه «الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى شخص لا بقوالب التزيين الجامدة»[2]، غير أن المفاهيم اختلفت والتعاريف تعددت ويرجع هذا الاختلاف والتعدد إلى ثوابت تتلخص في المقولات الأساسية التي تؤسس للظاهرة وهي (المبدع والنص والمتلقي)؛ إذ على أساس النظر إلى العلاقات بين هذه الأطراف تحددت الآراء التي حاولت أن تبلور مفاهيمها للأسلوب.

ومن أبرز الآراء التي نظر أصحابها إلى الأسلوب في ضوء علاقته بالمبدع مفهوم بوفون الذي يؤكد فيه أن الأسلوب يمثل جزء من شخصية المبدع، فهو كما يرى

[1]- صلاح فضل، في النقد الأدبي (دراسة) إتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا دط، 2007، ص 60.
[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1977، ص63.

عبد السلام المسدي: «لوحة الإسقاط الكاشفة لمخبآت الإنسان ما ظهر منها وما بطن، ما صرح وما ضمن، وجسر إلى مقاصد صاحبه من حيث إنه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب، بل الوجودية مطلقا»[1]، ومنه نجد أن بوفون يرى أن: «المعاني وحدها هي المجسمة لجوهر الأسلوب»[2]، الذي يتجلى في إبداع الكاتب «حاملا لأفكار الكاتب وعواطفه فيتعذر - لذلك – انتزاعه أو تحويله أو سلخه»[3].

التعريف الذي قدمه بوفون حول الأسلوب فهم في سياقات مختلفة، وحمل دلالات متعددة فـــ «اقتطاعه من سياقه أدى إلى انتقال مشكلة الأسلوب إلى علم النفس، وجعل مقولة تشير إلى شخصية مؤلف النص وخواصه النفسية»[4]، لم يتوقف تعريف الأسلوب بهذا المفهوم عند بوفون، وإنما هناك عدد من الأسلوبيين الذين جاؤوا بعده تبنوا نظرته في تعريفهم له، ومن أبرزهم، جاكوب ماكس (Jakoub max) الذي يقول:«إن جوهر الإنسان كامن في لغته وحساسيته»[5] بالإضافة إلى سينيك الذي عرفه بقوله: «الخطاب هو سمة الروح»[6]، ويعني بالخطاب ما يشتمل عليه من خصائص وسمات أسلوبية.

ويلتقي هذا المفهوم مع مفهوم سوسير الذي أسس المدرسة الوصفية في علوم اللغوية، وقد قامت هذه الأخيرة على أساس «ما يمكن أن نسميه بالثنائية اللغوية، وهي ثنائية تقسم النظام اللغوي إلى مستويين: مستوى اللغة (Language)، ومستوى

---

[1]- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ص 63.
[2]- نفسه، ص 63.
[3]- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 96.
[4]- بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، دط، دت، 23.
[5]- نفسه، ص 22.
[6]-عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 63.

الخطاب (Parole) ويشتمل المستوى الأول على قواعد البنية الأساسية للغة، بينما يمثل المستوى الثاني اللغة في حالة الاستخدام »[1].

ومن التعريفات التي حاول أصحابها تحديد الأسلوب من خلال ربطه بالتعريف ذاته الذي قدمه بوفون، نجد تعريف شارل بالي الذي حصره في «تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي»[2]، كما نجد تعريف رومان جاكبسون الذي يذهب فيه إلى أنه :«الوظيفية المركزية المنظمة للخطاب»[3]، وأما رولان بارت فيعرفه بأنه «لغة مكتفية بذاتها، ولا تغوص إلا في الأسطورة الشخصية للكاتب، كما تغوص المادة التحتية للكلام حيث يتشكل أول زوج للكلمات والأشياء»[4]، وهذا يعني أن الأسلوب لغة استكشافية تغوص في عمق الأسطورة الشخصية للمبدع، وهي حالة: «شبه مادية للكلمة إذ يتشكل أول زوج من المفردات والأشياء التي يحاول إيصال محتواها إلى القارئ»[5].

وفي سياق مماثل اعتبر بعض الأسلوبيين أن الأسلوب مجرد زينة أو شيء جمالي يضاف إلى فكرة النص، ومن هؤلاء نجد ستندال الذي يقول: «الأسلوب هو أن تضيف فكر معين جميع الملابسات الكفيلة لإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه»[6]، في حين نجد أن هذا التعريف يعارضه مارسيل بروست (Marcel proust) بقوله: «إن الأسلوب ليس بأنه حالة زينة أو زخرفة كما يعتقد بعض الناس، كما أنه ليس مسألة

---

[1]- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، دط،16،2004، ص .

[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص85.

[3]- شوقي علي الزهرة، الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، دت، ص 48.

[4]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص85.

[5]- بيير جيرو، الأسلوبية والأسلوب، ص 70.

[6]- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 99.

تكنيك، إنه مثل اللون في الرسم، إنه خاصية الرؤية تكشف عن العالم الذي يراه كل منا دون سواه»[1].

أما فيما يخص التعريفات التي وقف أصحابها على ما يحدثه الأسلوب ومقوماته من تأثير في المتلقي، نجد تعريف سيدلر (seidler) الذي يرى أن الأسلوب: «أثر عاطفي يحدث في نص ما بوسائط لغوية»[2]، وفي تعريف مشابه يرى ميشال ريفاتير (Michael Reffaterre) أنه مصدر من مصادر التأثير الأدبي في قوله: «يتكون من تأسيس نمط معين من الانتظام اللغوي الذي يؤدي إلى إثارة توقعات القارئ»[3].

وعن التعدد والاختلاف في ضبط كلمة أسلوب يقول (جون مدلتون) في كتابه "مشكلة الأسلوب" :«أن كلمة الأسلوب تعني أشياء كثيرة، ولكن كلما كانت هذه الأشياء أكثر تحديدا؛ أي كلما كانت صالحة لأن يشار إليها بالإصبع، كانت أبعد عن المعنى المركزي الكامن في الكلمة، وهو التعبير اللازم والعضوي، عن حالة فردية للتجربة، تعبيرا يعلو ويهبط في سلم الكمال المطلق حتى عندما تتحقق هذه العلاقة المطابقة تبعا لحالة التجربة المعبر عنها من حيث درجة قيمتها وامتدادها؛ أي من حيث درجة شمولها ومناسبتها لكل عالمنا الإنساني، وهذا المعنى لكلمة أسلوب تتضاءل بجانبه المعاني الأخرى إلى درجة تقرب من التفاهة»[4].

ومنه تجدر الإشارة إلى أن صعوبة تحديد مفهوم الأسلوبية تكمن في جوهر الأسلوب ذاته ومعناه، فبالرغم من سهولة الشعور بوجوده، وبتأثيره في النفس إلا أنه

---

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 96.
[2]- نفسه، ص 98.
[3]- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص 33.
[4]- محمد شكري محمد عياد، اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ط1، 1988، ص 24 و25.

يصعب ضبطه والتعريف به، وعلى هذا الأساس تصبح رؤية عملية معقدة، وهذه العملية إنتاج مشترك في زمنين متعاقبين، يتعاقب فيهما زمن مبدع خلاق، وزمن قارئ مثقف، فالمبدع يعبر عن ذاته ولا يكتب لها، وإبداعه نابع من نفسه وليس موجها لها، ومن هنا كان لابد وجود متلق للنص (الأسلوب) ودوره لا يقل أهمية عن دور مبدعه.

1) محددات الأسلوب:

انطلاقا من فكرة أن الأسلوب نظام لغوي خاص، سعى النقاد الأسلوبيين إلى وضع محددات تعمل على التمييز بين الأسلوب الإبداعي (الأدبي) عن غيره من الأساليب الأخرى، وتمثلت هذه المحددات في:

أ) محدد الاختيار:

ارتبط الاختيار بمفهوم الأسلوب، واعتبر حدا فاصلا بين الجمالي وغير الجمالي، لذلك عوّلوا عليه في تعريفهم للأسلوب، «الأسلوب محصلة مجموعة من الاختيارات المقصودة بين عناصر اللغة القابلة للتبادل»[1].

وفي هذا السياق يرى رومان جاكبسون أن كل خطاب: «لا بد أن يتم وفق إسقاط محور الاختيار على محور التركيب»[2]، ذلك أن الخطاب الأدبي يشحن بطاقة شعرية تتحقق عن طريق الانزياحات التي تحقق الوظيفة الأدبية، «فالكلام لا يمكن أن يكتسب صفة الأسلوبية (إلا إذ تحققت فيه جملة من الظواهر أو المسالك التعبيرية التي يؤثرها

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص 116.
[2]- ينظر حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1998، ص 34.

الشاعر أو الأديب دون بدائلها التي يمكن أن تسد مسدها) لأنها في نظره - دون تلك البدائل - أكثر ملاءمة لتصوير شعوره وأداء معانيه»[1].

من هذا المنظور كان تعريف الأسلوب بأنه: «مظهر القول الذي ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل التي تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب، أو اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه، أو هو تفضيل الإنسان بعض طاقات اللغة على بعضها الآخر في لحظات محددة من لحظات الاستعمال، أو هو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن غرض معين»[2]، يراعي فيه النواحي الصوتية والصرفية والدلالية والتركيبية.

ب) محدد التركيب:

يتفق جميع الدارسين في مجال الحقل الأسلوبي على قيمة محدد التركيب، ويعتبرونه حدا مؤثرا في عملية الخلق الأدبي، الذي به تكتمل صورة التعبير اللغوي، حيث يقوم التركيب بعملية نظم الكلمات المختارة في الخطاب الأدبي متوسلا في ذلك بين عمليتي الحضور «يكون لتجاوزها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي»[3]، والغياب «في شكل تداعيات للكلمة المنتمية لنفس الجدول الدلالي»[4].

ويلعب المزاج النفسي للكاتب، وثقافته الخاصة، بالإضافة إلى السمات الثقافية لكل عصر دورا هاما في عملية التركيب، إذ يتمثل دور الموجه الذي يسير المبدع تبعا

---

[1]- حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآني، ص 34.
[2]- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1984، ص 120.
[3]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، دط، دت، ص 192.
[4]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص57.

لتوجيهاته حتى يفهم عند المتلقين، «فكل كاتب له مزاجه النفسي وثقافته المتميزة، كما أن لكل عصر سماته الثقافية، ومزاجه الفكري، ومن ثم يختلف أسلوب كاتب عن كاتب، كما يختلف أسلوب عصر عن عصر، إن الموقف وطبيعة القول وموضوعه، كل ذلك سوف يفرض بالضرورة أداء يختلف عن أداء، بل إن ذلك قد يكون لدى كاتب واحد»[1]، إذا ما اعتبرنا أن المبدع عاش بين مرحلتين مختلفتين زمنيا.

محدد التركيب له صلة وثيقة بالأسلوب يتحدد ضمن الإبداع من جوانب منها الذاتية، متعلقة بالكاتب وبمزاجه النفسي، وبخلفيته الثقافية التي تميزه عن غيره من المبدعين، بالإضافة إلى الموضوع المتناول، فهي التي تملي عليه استعمال مفردات وتراكيب خاصة به، والمؤكد هنا أن «ذلك يعطي صورة تركيبية مختلفة ويترتب عن ذلك معان مختلفة، لأن طريقة التركيب اللغوي للخطاب الأدبي هي التي تمنحه كيانه وتحدد خصوصيته، ولذلك كان ميشال ريفاتير: يركز على الخطاب في ذاته ويعزل كل ما يتجاوزه من مقاييس اجتماعية أو ذاتية فالخطاب الأدبي هو تركيب جمالي للوحدات اللغوية تركيبا يتوخى في سياقه الأسلوبي معاني النحو، ومن هنا يكتسب وظيفة الأدبية التي هي سر من أسرار خصائصه التركيبية البنيوية الوظيفية»[2].

ت) محدد الانزياح:

يعتبر الانزياح مؤشرا نصيا على أدبية النص وشعريته، ذلك أن فكرة الانزياح تعد خرقا منظما لشفرة اللغة، يعمل على بناء نمط شعوري آخر بنظام جديد حيث أصبح تجاوز نمطية اللغة من أهم المرتكزات الأساسية المحدثة في الخطاب الشعري، لكن لا يجب إغفال أن: «اللغة تحددت ألفاظها بالقياس إلى عالم الأشياء الحسي، أما عالم النفس

[1]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، 169.
[2]- نفسه، 172 .

المعنوي فلا تزال ألفاظ اللغة قاصرة عن أن تحدد معانيه، ولا تزال تضرب في تيه من ماهياته وهي ماهيات غير متناهية، وما لا تناهي له يدرك إدراكا دقيقا بحيث يوضع لفظ محدد بإزائه»[1].

فالألفاظ هنا لا تؤدي معاني لغوية واضحة أو غامضة فحسب، بل هي تؤدي كذلك معاني بيانية، فنحن في هذا الموقف لسنا أمام ألفاظ دقيقة تحمل دلالات دقيقة، وإنما أمام رموز قاصرة يستعينون على قصورها بالخيال والموسيقى، «الألفاظ عند الشعراء لا تؤدي معاني لغوية واضحة أو غامضة فحسب، بل هي كذلك تؤدي كذلك معاني بيانية لا نعرفها إلا إذا درسنا علم البلاغة والبيان، وهي كذلك تؤدي معاني صوتية، إذ هم لا يتحدثون بالألفاظ كما نتحدث في حياتنا اليومية، وإنما يغنونها ويوفرون لها من القيم الموسيقية ما يجعلها ألحانا، وكل ذلك لينقلوا لنا أحاسيسهم ومشاعرهم التي لا تستطيع ألفاظ اللغة القاصرة أداءها، ومن ثم يلجأون إلى الموسيقى وإلى الخيال كي يؤدوا عن طريقهما ما لا تستطيع اللغة تصويره ننغم أنفسنا وينطلق مع تنغيمنا لها أو قل مع تنغيم الشعر لها نغمات عاطفية تؤثر في داخلنا، وكذلك يطلق الخيال لأنفسنا العنان في التخيل والتصور»[2].

وبهذا عد الكثير من الأسلوبيين الانزياح «جوهر العملية الإبداعية، بل أداة مهمة من أدوات الاتصال اللغوي الدلالي»[3]، ومما سلف ذكره يتجلى أمامنا تباين الآراء في تحديد المعيار الذي نعتمده في الكشف عن الانزياح في النص الأدبي، فيرى بعضهم أن المعيار يكمن في اللغة بالمفهوم السوسيري؛ «أي النظام التجريدي الماثل في أبناء

---

[1]- شوقي ضيف، في النقد الأدبي دار المعارف، القاهرة، ط6، 2004، 129 .
[2]- نفسه، ص 129.
[3]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2007، ص 185.

الجماعة اللغوية الواحدة فالأسلوب المنتمي إلى (الكلام) بطبيعة الحال هو - بحسب هذا الرأي – عدوان مستمر على ذلك النظام وانتهاك مطرد لسننه وأعرافه»[1].

في حين يذهب آخرون إلى أن المعيار الذي ينحرف عنه الأسلوب هو «المستوى النمطي الشائع من استعمال الكلام، وهذا المستوى لحياديته أي لخلوه - بسبب ما هو عليه من شيوع - من أي شيات أسلوبية هو المعيار الذي يتحدد بالقياس إليه أي انحراف جديد»[2].

أما الرأي الثالث فقد اتخذ من "الكفاءة"، و"القدرة اللغوية" معيارا، كما اعتبرها نموذجا مثاليا للغة، وهذا النموذج حسب تشومسكي، وأتباع نظريته، «لا يستطيع أبناء اللغة أن يميزوا - على مستوى السطح – بين ثلاثة أنماط من التراكيب، تراكيب صحيحة تؤدي المعنى، وأخرى فاسدة لخلوها منه، وثالثة لا تنتمي إلى أي منهما؛ إذ هي - من جهة – لا تتسم بالفساد لأنها تؤدي معنى يمكن تفسيره أو شرحه على نحو ما وهي - من جهة أخرى – لا تتسم بالصحة الكاملة لأن بنيتها التركيبية تختلف أو "تنحرف" بدرجات متفاوتة عن الصورة المثلى للكفاءة اللغوية، وهي لهذا أو ذاك تسمى الجمل غير النحوية أو الجمل المقاربة»[3].

ومهما اختلفت وجهات النظر فيما يخص هذا المحدد، أهو متعلق بالنص أو خارج النص، فإن الانزياحات الدلالية والتركيبية والنحوية تبقى أهم سمة من سمات التفرد في الكتابات الأدبية والإبداعية.

2- الأسلوبية في النقد الأدبي الغربي:

[1]- حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص 40.
[2]- نفسه، ص 41.
[3]- نفسه، ص 41.

تعد الأسلوبية من المناهج النقدية التي تبنت الطرح النسقي انطلاقا من مؤسسها شارل بالي، ونكاد نجزم أنه مؤسس القواعد النهائية لعلم الأسلوب، مثلما فعل أستاذه دي سوسير في ترسيم أصول اللسانيات الحديثة، ووضع قواعدها المبدئية، مما جعل الدراسات النقدية تحول طريقة تعاملها مع التعامل الإبداعية باعتمادها النسق المغلق المتمثل في النص، واستهدافه من خلال لغته الحاملة له، وإقصاء كل ما هو خارج عنه.

لقد تعددت اتجاهات الأسلوبية منذ ظهورها في مطلع القرن العشرين، وتعددت معه المفاهيم والتعريفات، غير أننا نستطيع نتخذ من التعريف الذي قدمه ريفاتير، «علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية ....، وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسنية تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصا»[1]، أما بيير جيرو فيعرفها بأنها «البعد الألسني لظاهرة الأسلوب»[2]، أما ميشال أريفي (Michale Arrive) فيعرفها بأنها «وصف للنص حسب طرائق مستقاة من اللسانيات»[3].

وإذا كان هذا الاختلاف والتباين في تقديم مفهوم للأسلوبية، فإن القاسم المشترك لهذه المفاهيم يشير إلى الدراسة التي تستهدف الكشف عن الخصائص المميزة للكلام عامة، ولفنون الأدب والإبداع خاصة، وبهذا المعنى فإن: «الدرس الأسلوبي وجد منذ وجدت الكتابة، فكل خطاب يتوفر على ملمح من ملامح الأسلوب، أو محاولة تمييز هذا الخطاب اللغوي من غيره من أساليب الكلام، يشكل بداية لتأسيس نظرية أسلوبية، أو خطوة نحو الدرس الأسلوبي»[4].

---

[1]- فرحات بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث ودراسة تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2003، ص 15.
[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 31.
[3]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 14.
[4]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 104.

ومنه نخلص إلى أن الدرس الأسلوبي ليس حديثا، وإنما هو نشاط مارسته العديد من المعارف التي اتخذت من الأدب والإبداع ميدانا لها، وظهرت ملامحه في تقاطعه مع غيره من الحقول المعرفية كالبلاغة والنقد واللسانيات والشعرية.

أ) الأسلوبية والبلاغة:

تشكل علاقة الأسلوبية بالبلاغة صلة نسب حيث يعتقد أن الأسلوبية ولدت من رحم البلاغة فهي: «تتقلص في مباحثها حتى لا تعدو جزءا من نموذج التواصل البلاغي، وتنفصل أحيانا عن هذا النموذج، وتتسع إلى حد تكاد تصبح فيه نفسها بلاغة مختزلة في الأسلوبية»[1].

كما يرى جورج مونان (Georges Mounin) أن: «كل أسلوبيات تفضي إلى بلاغة، وأن كل نظرية لا تفسر لماذا تصبح كل أسلوبيات بلاغة لن تبلغ منابع سر الأسلوب»[2]، وبذلك لم يكن للأسلوب وجوده المستقل المتميز الذي يعكس شخصية المبدع.

مهما يكن فإننا لا يمكن أن نغفل الجانب المضيء في البلاغة، حيث نتناول الأسلوب بعين الاعتبار، و إن كان التناول تطبعه سمة المحدودية في إطار المعرفة السائدة في تلك الفترات، والمعروف عند الباحثين أن الأسلوبية عبارة عن بلاغة جديدة، وقد أسست مباحثها من علم البلاغة القديم، فبيير جيرو:«يؤمن أن الأسلوبية وريثة البلاغة، وهي بلاغة حديثة، ذات شكل مضاعف، إنها علم التعبير ونقد الأساليب

[1]-هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر محمد العمري، افريقيا الشرق، المغرب، 1999، ص 19.
[2]- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، دط، دت، ص49.

الفردية»[1]، والفكرة نفسها يؤيدها شكري عياد في قوله: «فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة»[2]، يرى شكري عياد أن الأسلوبية ذات أصالة وعراقة الدرس البلاغي العربي.

وأخيرا فإن الطرح لا يسعى إلى «تناول هذه العلاقات والتناقضات تناولا تاريخيا، بل يسعى أساسا إلى الإمساك بالمظهر النسقي، وهو يقوم على الشرط التالي: يجب أن نفترض أن البلاغة والأسلوبية تمتلكان دلالة أساسية بالنسبة لنظرية الأدب»[3].

حقا إن الأسلوبية تستمد الكثير من الآليات والوسائل في تعاملها مع الظاهرة الإبداعية من مناهج لغوية، غير أن هذه المناهج اللغوية عندما تدرس الظاهرة اللغوية ينظر إليها على أنها عناصر متراكمة، تميز كل عنصر منها بخاصية مستقلة تكشف عن هويته، دون الالتفات إلى أهمية توزيعها والنظر إلى علاقاتها، وكشف وجه الجمال فيها.

ب) الأسلوبية والنقد:

تلتقي الأسلوبية مع النقد في مجالات دراستهما، فموضوعهما المشترك هو الأدب - بمعنى أدق النص الأدبي - غير أن الأسلوبية تدرس النص الأدبي بمعزل عن سياقه من ظروف تاريخية أو اجتماعية أو نفسية، أو سياسية، أو غيرها من الظروف الأخرى، فمجال دراستها النص فحسب، أما النقد فلا يغفل أثناء دراسته لتلك الجوانب المحيطة به، بالإضافة إلى أن «الأسلوبية تعنى أساسا بالكيان اللغوي للأثر الأدبي، فعملها يبدأ من لغة النص وينتهي إليها»[4]، في الوقت الذي يرى النقد أن «الأدبي عمل

[1]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 62.
[2]- شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ط2، 1992، ص 62.
[3]- هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ص 20.
[4]- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص36 .

وحدة متكاملة، وأنه ينبغي أن يدرس بكل عناصره الفنية، وما اللغة - حينئذ - إلا أحد تلك العناصر»[1].

ومنه يبدو أن الاختلاف بينهما اختلاف منهجي، يرى شارل بالي أن: «الأدب يقوم على عملية اختيار واعية، بالإضافة إلى قيمته الجمالية المتميزة»[2]، لكن سرعان ما انفصل عنه تلامذته، ورأوا أن العمل الأدبي «وسيلة اتصال بكل بساطة، وأن الجماليات التي يضيفها الكاتب على العمل الأدبي ليست أكثر من وسيلة لضمان اهتمام القارئ بصورة أتم»[3].

ومنه اعتمدت الأسلوبية على معطيات الألسنية فهي «جسر الألسنية إلى الأدب على حد تعبير سبتزر (Spitzer)»[4]، ومنه يمكن عد الأسلوبية اتجاها من اتجاهات النقد الأدبي، إن لم يكن جزءا منه، وإن كان كل من الباحث الأسلوبي والناقد الأدبي يقومان بممارسة فعل القراءة كلا حسب إمكانياته الإجرائية التي يملكها، حينها لا نجد فرقا أو احتواء أحدهما للأخر، ما دام كل منهما يحاول أن يقارب النص الإبداعي بأدواته وآلياته الإجرائية.

وعلى الرغم من العلاقة بين النقد الأدبي والأسلوبية، فإنه لا يجب أن ننكر أن «علم الأسلوب والنقد الأدبي يتعاونان ويتكاملان، وإذا كان علم الأسلوب قد اشتد عوده اليوم و أصبح أقرب للموضوعية من شقيقه الأكبر "النقد الأدبي"، فإنه يسيء إلى نفسه،

[1]- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 36.
[2]- بيير جيرو، الأسلوبية والأسلوب، ص 54.
[3]- سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص 193.
[4]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 108.

إن النقد الأدبي في طريقه إلى أن يصبح - بدوره – علما، وهو على أن يستعين بعلم الأسلوب دون أن يتنازل عن حقه في الوجود»[1].

وأبعد ما يمكن أن تصل إليه الأسلوبية في صلتها مع النقد الأدبي هو أن تكون «رافدا موضوعيا يغذي النقد فيمده ببديل اختياري يحل محل الارتسام والانطباع حتى تسلم أسس البناء النقدي، فالأسلوبية إذن عامة إنّية حضورية في كل ممارسة نقدية»[2].

تنوعت اتجاهات الأسلوبية بتنوع المداخل إلى دراسة الأسلوب الأدبي من جهة المؤلف أو النص أو القارئ، ما جعلنا نميز بين عدة اتجاهات في الأسلوب أهمها[3]:

- الأسلوبية التعبيرية: التي تدرس علاقة الشكل مع التفكير.
- الأسلوبية التكوينية: التي تدرس الأسلوب الفردي (الكاتب، الكتاب)، أو أسلوب الأمة عبر الأفراد (أسلوب الجنس والعصر).
- الأسلوبية البنيوية: التي تنظر إلى الأسلوب كترابط أو صيغة أو مجموع كلي أو بناء متناغم، وتهتم بمصطلح البنية "لكي تظهر أن القيمة الأسلوبية تتعلق بمكانها ضمن النظام".
- الأسلوبية الوظيفية: تهتم بشكل خاص بعملية الإيصال، وتعتمد مخطط جاكبسون الذي أوضح فيه أطراف عملية الاتصال اللغوي، وما ينتج عن هذه الأطراف من وظائف.

3- الأسلوبية في النقد العربي:

[1]- شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص 33.
[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 119.
[3]- سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص 195.

ساهم العرب القدامى في حديثهم عن الأسلوب، ويعتبر عبد القاهر الجرجاني أول من استخدم هذه اللفظة استعمالا دقيقا دون أن يوليها اهتمامه البالغ، حيث عرف الأسلوبي بإيجاز متناهي وبكثافة مقتضبة، يقول: «واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له، وعرض أسلوبا، والأسلوب الضرب من النظم، والطريقة فيه، فيعمد شاعرا آخر إلى ذلك الأسلوب، فيجيء به في أسلوبه»[1]، ويضيف على ذلك للتأكيد على استحسان أسلوب ما وتفضيله عن غيره من الأساليب قائلا: «وجملة ما أردت أن أبينه لك [في الكلام في إعجاز القرآن] أنه لابد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة، وعلة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذلك سبيل، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل، وهو باب، وإذا أنت فتحته، اطلعت منه على فؤاد حليلة، ومعان شريفة، ورأيت له أثر في الدين عظيما، وفائدة جسيمة، ووجدته سببا إلى حسم كثير من الفساد فيما يعود إلى التنزيل، وإصلاح أنواع من الخلل فيما يتعلق بالتأويل»[2].

كما لا يمكن إغفال دور حازم القرطاجني، فقد خص الأسلوب بفصل كامل في كتابه منهج "منهج البلغاء وسراج الأدباء" معتبرا إياه فنا قائما بذاته مبينا الفرق بينه وبين النظم، «بالأسلوب هيأة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنظم هيأة تحصل عن التأليفات اللفظية»[3].

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1992، ص 428.
[2]- نفسه، ص 95.
[3]- حازم القرطاجني أبو الحسن، منهج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 363 و364.

أما قدامة بن جعفر في محاولة لتعريف الشعر، ما يكاد يعرف الشعر حتى يجعله لفظا ومعنى، «إن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب، وأثر من غير يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه»[1].

وواضح أن قدامة بن جعفر، وسابقيه من النقاد يفصلون بين اللفظ والمعنى، وأن الألفاظ هي التي تحتوي المعاني وتحددها، ومن شروطها: «الوضوح والدقة والفصاحة لينتقل المعنى واضحا من المتكلم إلى الآخرين، وأن هذه الشرائط هي متطلبات "البلاغة" القديمة في كل مكان، ولها في دراسة الأسلوب منزلة بارزة، وفي النقد الأدبي مكان خاص»[2].

أما في النقد الحديث فكان الاهتمام بالدرس على يد عدد من النقاد العرب، ممن اشتغلوا بقضية إقامة أحكام نقدية على أساس التحليل العلمي، ومن أبرز هؤلاء النقاد نجد عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوبية والأسلوب"، ودراسة صلاح فضل "علم الأسلوب"، وما يلفت الانتباه في هذه الدراسات إشكالية ربط الأسلوبية بالبلاغة كما جاء في كتاب محمد عبد المطلب "البلاغة والأسلوبية"، ما يجعل هذه «الصلة بين البلاغة والأسلوبية التي عدت وريثة لها»[3].

الأمر الذي جعل تلقي النقاد العرب للأسلوبية غير محفوف بالرفض والمعارضة فكان، «تطبيقهم لها متأثرا إلى حد بعيد بمباحث البلاغة القديمة كما في دراسة محمد الهادي الطرابلسي "خصائص الأسلوب في الشوقيات"، التي يمكن عدها دراسة بلاغية أكثر منها أسلوبية»[4].

---

[1]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، دت، ص13.
[2]- علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، ص، 315.
[3]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 52.
[4]- سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص 198.

من الطبيعي أن لا ينطلق هؤلاء النقاد من فراغ، نتيجة اطلاعهم على الانجازات البلاغية العظيمة التي تركها أسلافهم عبر الحقب الزمنية المتعاقبة، إضافة إلى انفتاحهم على اللسانيات الحديثة في الثقافة الغربية، ومنه صارت قضية «العلاقة بين الأصيل والوافد في الدرس الأسلوبي هي محور الجدل الأكاديمي والممارسة التطبيقية بين الباحثين المحدثين»[1]، يرى بعض الباحثين الأسلوبيين العرب أن الأسلوبية تمثل اتجاها بديلا للبلاغة القديمة، وهذا ما عبر عنه عبد السلام المسدي، «الأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت»[2]، في حين رأى بعضهم الآخر أن الأسلوبية: «منهج نقدي جديد يستهدف إلغاء البلاغة القديمة وإحلال بلاغة جديدة مكانها تقوم دعائمها على الجمالية والوظيفية»[3].

ويعتبر عبد السلام المسدي من أوائل الدارسين العرب المهتمين بالأسلوبية الحديثة، فهو في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" يعد رائدا وسباقا في هذا المجال، واستطاع المسدي في هذا الكتاب أن ينقل هذا العلم إلى العربية، وأن يضبط أهم مصطلحاته، وأن يربطه بالتراث العربي.

وأما صلاح فضل فقد ركز في كتابه "علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته" على أهم المدارس الغربية، وعلى أهم الإجراءات الواجب توفرها في أثناء دراسة النص الأدبي دراسة لغوية، كما لا يجب أن نُغفل محمد الهادي الطرابلسي الذي تناول في كتاب "خصائص الأسلوب في الشوقيات" أشعار الشاعر الكبير أحمد شوقي تحليلا وتطبيقا، فبدأ بالإيقاع الذي تولده نصوصه الشعرية من قوافي وجناس وطباق وتقطيع، كما تناوله فن المقابلة وخصائصها كالمقابلة السياقية والتركيبية، واللغوية.

---

[1]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 112.
[2]- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 48.
[3]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 113.

وفي هذا الصدد لا بد من الإشارة إلى الجهود التي قدمها سعد مصلوح مبينا الاختلافات الموجودة بين البلاغة العربية المدرسية، والأسلوبيات اللسانية المعاصرة، من خلال مجموعة من الثنائيات المتقابلة المميزة لكل طرف (طرف البلاغة وطرف الأسلوبية) [1]:

- الشاهد أو المثال في مقابل النص أو المدونة.
- الفن البلاغي في مقابل الخاصية الأسلوبية.
- التفتيتية (Atomism) في مقابل النسقية (Systemization).
- الاصطفائية في مقابل الشمول.
- المعيارية التقنينية في مقابل الوصفية التشخيصية.
- اللازمنية (Achronism) في مقابل الآنية (Synchonism) الزمانية (Diachronism).
- الانحصار في القول الإبداعي في مقابل الاتساع لجميع ألوان الخطاب.

وفي الأخير نخلص إلى أن الجهود التأصيلية لدى هؤلاء الأسلوبين العرب وغيرهم ممن لم نذكرهم تتباين بين دعوة تأصيلية أشرنا إليها سابقا، وأخرى تدعو إلى استثمار الأدوات المنهجية في الدراسة والتحليل من مشروع عربي يستند إلى روافد التراث ويعول على المنجز اللساني الغربي.

ثانيا: النقد الجديد في نقد النص الأدبي:

أسهم النقد الجديد الأنجلو- أمريكي (New Criticism) في ظهور البنيوية مساهمة بالغة، ولعل ما اصطلح عليه باسم النقد الأنجلو- أمريكي أهم ما يميز الحركة

[1]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، ص 113.

النقدية الأنجلو أمريكية في العصر الحديث، لما كان لهذا التيار من تأثير بارز على مسار النقد الأدبي وتطوره.

النقد الجديد تيار نقدي يرتكز في أساسه على النظر إلى النص الأدبي ذاته لا إلى المؤثرات الخارجية، ولا إلى أية مصادر أخرى، وخاصة ما يتصل بالمبدع وسيرته النفسية، والتاريخية والاجتماعية.

يعد كتاب "مبادئ النقد الأدبي" لـــــ: ريتشاردز بمثابة أطروحة أثارت الكثير من الجدل لدى النقاد والدارسين، وبخاصة في بريطانيا في النصف الثاني من القرن العشرين، إضافة إلى كتاب "معنى المعنى" الذي ألفه بالاشتراك مع تشارلز.ك.أوغدن.

ما يلحظ على أفكار ريتشاردز أنه سلك سبيلا مخالفا للنظرية الوضعية (Latheoriepositivisit)، والداعي للتركيز على المميزات والخصائص المكونة للحقيقة الأدبية والظاهرة الفنية انطلاقا من مستويين تؤديهما اللغة الشعرية:

- الوظيفة الانفعالية (La fonction enotive).
- الوظيفة الرمزية المرجعية (La fonction referntielle).

والنص الشعري بهذا الطرح ينتج قيما غير متطابقة مع الواقع المادي في بساطته وحدوديته، ما يجعلنا نصطدم بمجموعة من المواقف الكلامية التي يتواصل معها المتلقي، دون أن يربط مباشرة بين اللغة الشعرية ومدلولاتها المتداولة في الواقع، «وأوضح مثال عن اللغة الانفعالية هو الشعر الذي يعني كلية بإثارة مشاعر أو مواقف، وفيه لا يكون انتباه القارئ أو الكاتب ... موجها إلى أي من الصلات الموضوعية بين الكلمات

والأشياء، الشعر تصريح زائف ... فعندما تقرؤه على نحو صحيح، لا ترد أبدا مسألة اليقين أو عدم اليقين بمعناها الفكري»[1].

إن فكرة ريتشاردز على ما تتضمنه من دعوة شكلية فهي تختلف عن المدرسة الشكلية، التي تقصي البعد الإنساني الانفعالي من النص، والتي تبناها النقاد الجدد فيما بعد خصوصا في أمريكا، فـــ (ريتشاردز) على الرغم من دعوته إلى الاهتمام والتمحيص في كل جزئيات النص الأدبي، لأن تفاعل عناصره والنص مجتمعة هي التي تعطيه معنى ووظيفة، فهو في المقابل يدعو لفكرة تحديد انفعالية اللغة الشعرية في مستوى المؤلف والقارئ؛ أي البحث عن القيمة الأدبية الناتجة عن التواصل مع النص.

وقد تبلورت مدرسة النقد الجديد كتيار متفرد قائم بذاته، له معالمه المميزة وتصوراته الخاصة بعد اجتماع: «ثلاثة رجال عام 1915 في جامعة فاندربلت في مدينة ناشفيل في ولاية تنسي حيث أسسوا جماعة الآبقين، وكان هؤلاء الرجال هم: ألن تيت، (روائي وناقد)، وروبرت بن وران (شاعر وناقد)، وجون كرو رانسوم (شاعر وناقد)[2].

وتعد سنة (1941) حاسمة في تاريخ النقد الجديد الأنجلو- أمريكي، خاصة بعد صدور كتاب أحد رواد هذه المدرسة الشاعر والناقد جون كرو رانسوم (john Crow Ransom)، تحت عنوان "النقد الجديد"، يقدم فيه صاحبه نقدا تحليليا لمجموعة من الشعراء والنقاد المعاصرين، والذين يحسبون على المدرسة ذاتها، «فقد تحدث عن أيفوز ونترز، وآ.إ.ريتشاردز وت.س.إليوت، ووليم أمبسون»[3]، يشير فيه إلى الكثير من طروحاتهم، وأفكارهم التي لا يتفق فيها معهم، مقدما البديل في أحد فصول الكتاب،

[1]- آن جيفرسون وديفيد روبي، النظرية الادبية الحديثة، تر: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، دت، ص 85.
[2]- مرسل فالح الصبحي، تيارات نقدية معاصرة، مكتبة أفاق للنشر والتوزيع، الكويت، 2011، ط1، ص 40.
[3]- نفسه، ص 42.

«المطلوب الناقد الأنطولوجي»[1]. (Ontologicalcritic)، ويعد هذا المصطلح من أهم المصطلحات التي ارتبطت بالناقد جون كرو رانسوم، وهو مصطلح مرتبط فلسفيا بعلم الوجود ونقديا بالعودة إلى النص في ذاته، «يبحث في الوجود في ذاته مستقلا عن أحواله وظواهره»[2].

وفي سياق مشابه تعامل هؤلاء النقاد الجدد مع النص الأدبي بصورة مختلفة مناهضة لأصول النقد الماركسي الاجتماعية، ومواجهة للاتجاهات النقدية التقليدية السابقة التي تعاملت مع النص من منطلقات الذاتية الانطباعية، والمرجعيات الوثائقية، والخلفيات التاريخية، معتبرين أن دراسة الأدب، وخاصة الشعر يجب أن تبنى على كونه شعر بعيدا عن كل الخلفيات الإيديولوجية وبعيدا عن الظروف السياقية التي نشأ فيها ذلك الأدب، فالنص وحده هو الأصل ننطلق منه لنصل إليه، ليس لأهداف المؤلف ونواياه، ولا لردود أفعال القارئ، وتفسيراته علاقة به.

كما نشر كلينت بروكس مقالة في سنة 1951 تحت عنوان «عقيدتي النقاد الشكلانيون»، حدد فيها مبادئ النقد الجديد، من أهمها: «البحث عن وحدة العمل الفني، ومدى نجاحه أو فشله في خلق العلاقة بين أجزائه المختلفة، وأنه لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون في العمل الأدبي، فالشكل هو المعنى، وأن الأدب ليس هدفه استخلاص مواعظ أخلاقية، فالأدب في نظره كله رمزي ومجازي»[3]، فالناقد الجديد يركز على النص في ذاته أثناء ممارسة النقد، وذلك لأن الاهتمام بالمؤلف يأخذنا بعيدا عن النص، ويجرنا إلى الاهتمام بحياة المبدع، وسيرته، وبما أن هذا الاهتمام مقبول في الدراسات التاريخية والاجتماعية والنفسية، فإنه غير مقبول في النقد الجديد.

---

[1]- مرسل فالح الصبحي، تيارات نقدية معاصرة ص 42.
[2]- نفسه، ص 42.
[3]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1982، ص 560.

وعلى الرغم من أن الأضواء سلطت على الناقد الأمريكي رانسوم الذي تعرض في كتابه "النقد الجديد" لبعض أعمال معاصريه أمثال ريتشاردز، و ت.س. إليوت، وأيفور ونترز، الذين دعوا إلى التركيز على النص الإنساني؛ إلا أنه من غير المعقول رد ظهور هذا الاتجاه النقدي إلى قلة من النقاد - دون الانتقاص من جهدهم – في هذا المشروع إلا بالعودة إلى الخلفيات المعرفية التي ساعدت على ظهوره مهما كان شكل ولون هذه الخلفيات فلسفية أو جمالية أو تاريخية، «وهنا نجد أن علينا الاعتراف بفضل النقاد والأدباء الذين ثاروا على طغيان الرومانسية مثل ماثيو أرنولد (Mathew Arnold) الذي دعا إلى إرساء قيم موضوعية لمفهوم الشعر ونقده، وبودلير (Ch. Baudlaire) ومالارميه (S. Mallerme)، وفرلين (Varlain)، أدباء الرمزية الفرنسية، وغيرهم من الشعراء والأدباء والنقاد المفكرين كالإيطالي بندتو كروتشه (B. croce) صاحب النظرية التعبيرية، الذي عد الفن تعبيرا حدسيا فريدا، واعتبر كل ما هو خارج عن النص كالتاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع والسيرة لا علاقة لها بالأدب»[1].

1- الخلفية الفلسفية للنقد الجديد:

ترتكز أفكار النقد الجديد في رؤيتها إلى الفلسفة المثالية والجمالية في تحديدها للقيمة الفنية، وتركيزهم على الآثار الإبداعية، المتمثلة في الصياغة والبناء الفني، ومن الملامح المميزة للنقد الجديد «اعتباره العمل الأدبي تحفة، ووحدة منسجمة، وتأكيده على التأويل المحايث للنص، وعزله النص عن كل ما هو خارجه، لذا فقد فرقوا بين التجربة

[1]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 92 و93.

الجمالية والفائدة العلمية، وافترضوا أن العناصر المكونة لنص أدبي ما ترتبط ببعضها بعض، بكيفية خاصة»[1].

تمثل فكرة العودة إلى النص باعتباره بنية فنية، أمرا جيد لخدمة النص وقراءته، كما أن التوجه إلى النص الذي أهمل ردحا من الزمن أمر بالغ الأهمية، غير أننا نرى أن هناك جملة من العوامل تضافرت في قيامه (نفسية واجتماعية وتاريخية وإيديولوجية، خارج النص لها أهمية لا يمكن إغفالها في تحديد القيمة الفنية للنص وفي التواصل معه، وفي هذا السياق يؤكد بروكس أن: «الناقد الجديد/ الناقد الشكلاني، يعرف مثل الآخرين أن القصائد والمسرحيات والروايات، قد كتبت بأقلام مؤلفين حقيقيين وإنها لم تأت من فراغ، كما أنه يعرف أيضا أن هذه النصوص قد كتبت بوصفها تعبيرا عن أشخاص محدودين ونتيجة لدوافع مختلفة: لغرض ربح مالي، لغرض التعبير عن الذات، لغرض الدفاع عن قضية معينة، إلى أخر ما هنالك من دوافع والناقد الجديد يعرف – أيضا– مثل الآخرين أن النصوص الأدبية المكتوبة مجرد احتمال مؤجل يتحقق بالقراءة؛ أي عندما تتم إعادة خلقها في أذهان قراء حقيقيين، يختلفون في قدراتهم وفي اهتماماتهم وفي أفكارهم وفي انتماءاتهم، إن الناقد الجديد يعرف كل هذا، لكنه على الرغم من هذه المعرفة يركز على النص في ذاته في ممارسة النقد، ذلك أن الاهتمام بالمؤلف يأخذنا بعيدا عن النص ويجرنا إلى الاهتمام بحياة المؤلف الحقيقي»[2].

على الرغم من مشروعية الدراسة التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية فإنها غير مقبولة في النقد الجديد، لأنها تختزل النص إلى مجرد وثيقة لا تدرس في حد ذاتها، وإنما بسبب ما تلقيه من إضاءات، وبالتالي يكون النقد خدمة للحقول المعرفية الأخرى (علم التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس) على حساب النقد المحايث للنص.

[1]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 39.
[2]- مرسل فالح الصبحي، تيارات نقدية معاصرة، ص 50.

لعل أغلب ما يميز هذا الاتجاه النقدي هو تركيزه المطلق على النص الأدبي بعيدا عن الاعتبارات الأخرى كحياة الشاعر وسيرته النفسية وبيئته وخلفيته الاجتماعية «فالعمل الأدبي له قوانينه الخاصة به، ومن ثم فإن مهمة الناقد عند النقاد الجدد ليست في أن يكشف عما يعبر عنه العمل الفني بل أن يرى العمل في ذاته ولذاته فلا يقومه بمقاييس خارجة عنه»[1].

يشترك النقاد الجدد في نظرتهم إلى الأدب، فهو عندهم فن، والأصل فيه هو دراسة الخصائص الفنية والجوانب الجمالية، وليس التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس، وأن العمل الإبداعي يتضمن كل الخصائص الجمالية التي تعين النقاد على دراسته، وأن اهتمام الناقد لابد أن يكون صوب الجانب الجمالي، وليس صوب الظروف التاريخية والاجتماعية، أو أي خلفية أخرى، لقد عني «النقاد الجدد بتحقق العمل الفني من خلال أسلوبه الذي استطاع أن يكشف الموضوع بالطريقة المناسبة، ولقد بذلوا جهدا كبيرا لبيان أن الأسلوب والموضوع شيء واحد لا يمكن فصلهما»[2].

كما يرى النقاد الجدد أن أهم ما يميز العمل الأدبي هو الوحدة العضوية، ولهذا نرى أنهم لم يهملوا الموضوع، وإنما سعوا إلى الحكم على مضمون العمل الإبداعي من خلال تحققه في شكل فني متميز، يرى كلينت بروكس مهمة الشاعر تكمن في: «أن ينتظم التجربة في وحدة، وعليه أن يعيد لنا التجربة نفسها كما يعرفها الإنسان في تجربته الخاصة»[3]. فبروكس يعتقد أن تحقق الشكل الفني لابد أن يرتكز على خيال خلاق؛ بمعنى أن هذا الخيال هو المسؤول عن تحقق الوحدة العضوية في العمل الفني.

[1]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 94.
[2]- نفسه، ص 94.
[3]- نفسه، ص 95.

وهذا الاتجاه يعد امتدادا وتطورا للاتجاه الجمالي الذي عرفته أوربا في القرن التاسع عشر، أو قبله من خلال العودة بهذه الحركة النقدية الجيدة (النقد الجديد) إلى الفلسفة المثالية كما طورها كانط (Kant) وهيغل (Hegel) وغيرهما من الفلاسفة الذين نظروا لهذه الفلسفة في العصور الحديثة، من خلال تقديم مجموعة من الأفكار والآراء في شكل نظريات، مبرزين وظيفة الجمال الفنية وعلاقة المتعة الجمالية بالنفس، «أثر كانت في الفكر الفلسفي في القرن التاسع عشر وفي فكر شلنغ بخاصة، وقد مجد شلنغ الطبيعة وبث فيها الروح، وأوجد الصراع في صميمها، فإذا هي عنده كل عضوي وجسم يفضي إلى الوحدة والانسجام، وقارب بين الطبيعة والمطلق، ورأى أن العضوية أرفع إمكانات الطبيعة ، والفن مضارع الطبيعة أرفع إمكانات المطلق»[1].

2- النقد الجديد عند النقاد العرب:

على الرغم من أن النقد الجديد اشتهر وتنامى مكتسحا الساحة النقدية العالمية في الفترة المحصورة بين سنوات العشرينات والستينات، غير أن تأثيره لا يزال قائما، وبريقه لم يخبو إلى غاية يومنا، خاصة على مستوى طرائق وآليات تطبيقه في تحليل الخصائص الشكلية للأدب.

ولما كان النقاد العرب آنذاك في أوج تثاقفهم مع النقد الغربي، فقد لقي اتجاه النقد الجديد ترحيبا كبيرا في النقد العربي الحديث لدى جيل جديد من النقاد الأكاديميين الذين تلقوا ثقافة أنجلو- سكسونية، واكتسبوا وعيا منهجيا من خلال دراساتهم الأكاديمية، حيث تبنى عدد من النقاد العرب الدعوة إلى هذا المنهج الجديد، كما فعل رشاد رشدي ، الذي

[1]- خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2008، ص 140 و141.

انصب جهده على تقديم تصور جديد لمفهوم النقد الأدبي الذي تجاوز المفاهيم التقليدية في كتابيه "مقالات في النقد الأدبي" سنة 1962، و"النقد والنقد الأدبي" سنة 1971.

على الرغم من الأثر الذي تركه هذا الاتجاه ومساهمته الكبيرة والجلية في تطور النقد الأدبي، بل وحتى في ظهور مناهج جديدة تعد اليوم أكثر المناهج حضورا في الساحة النقدية، يبقى تيار النقد الجديد هو الباعث الأول على ظهورها كالبنيوية والتفكيكية والسيميائية وغيرها، إلا أن الدراسات الحديثة لم تول اهتماما بالغا بالنقد الجديد، بحيث غالبا ما يشعر الباحث في حقل النقد بهذه الحلقة المفقودة بين هذه المناهج النقدية الحداثية، لهذا يستوجب علينا الوقوف عند بعض الأسماء في نقدنا العربي لتسليط الضوء على مرحلة هامة من تاريخ النقد في الوطن العربي وعلى مدرسة ربما من أهم المدارس النقدية الحديثة.

أ) تجربة رشاد رشدي النقدية:

يعد رشاد رشدي (1912 – 1983) أول ناقد حامل راية النقد الجديد، وأول مبشر له في ساحة النقد العربي، وذلك من خلال طرح مجموعة من الكتب النقدية؛ (ما هو الأدب؟ مقالات في النقد الأدبي، النقد والنقد الأدبي، فن القصة القصيرة...).

يشير رشاد رشدي في كتابه ماهو الأدب؟ إلى أن المفهوم القديم للبلاغة والذي ساد عصورا وتغلغل في مدارس أدبية كثيرة، حددها «بأنها مجرد تعبير صادق عن إحساس صادق مارسه الأديب»[1]، وبهذا تظل البلاغة رهينة الأسلوب، وليس شكل العمل الأدبي ككل. ظل هذا المفهوم للبلاغة سائدا إلى أن قامت مدرسة النقد الجديد في أعقاب الحرب العالمية الأولى، فتحول مفهوم البلاغة، ومعها مفاهيم الأدب والنقد ذاتها.

[1]- نبيل راغب، رشاد رشدي، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، مصر، ط1، 1992، 39.

ويستعين رشاد رشدي في تعزيز فكرته بقول ت.س.إليوت حين رأى أن: «الفن ليس تعبيرا عن إحساس صادق مهم بلغ الإحساس أو التعبير عن شخصية تعبيرا معتمدا مباشرا، بل هو تعبير هذه الشخصية بطريقة غير مباشرة، وذلك عندما يركز جهده في خلق شيء محدد، كما يشبه ذلك تماما عمل النجار في صنعه للكرسي والمهندس للآلة»[1]، فالكرسي والآلة ليسا تعبيرا عن شخصية صانعيهما، بل يمكن أن يستفيد الناس دون معرفة هذين الصانعين، والمعيار نفسه يطبقه إليوت على الفنان الذي كلما زاد انفصال شخصيته عن عقله المبدع زاد اكتمال الفنان، وازدادت قدرة عقله المبدع على تفهم المشاعر المختلفة التي هي مادة الفن[2].

وهذا التصور يقوم على خلفية فلسفية فنية «لا ترى أن الأدب يطابق الواقع أو يطرح نفسه بديلا عنه، فالفن يقدم صورة خاصة عن طبيعته فقط لا تتسع لنقل ما هو خارج عنها»[3]، ومثل هذا الطرح يقابل ما يعرف في النقد الأدبي باسم المنهج الفني، وهو في حقيقة الأمر صدى عربيا مباشرا لمدرسة النقد الجديد الأنجلو - أمريكية، «وإن تعددت تسمياته في الممارسة النقدية العربية كالنقد الفني والنقد الجمالي لدى روز غريب، والنقد الجمالي لدى سمير سرحان، ومحمود الربيعي، والنقد التحليلي لدى محمد عناني، والتحليل اللغوي الاستطيقي لدى لطفي عبد البديع، ومنهج الرؤية الداخلية للنص الأدبي لدى أنس داود...»[4].

ويحدد رشاد رشدي النواحي الثلاثة التي تهتم بها البلاغة في تحليله للنص الأدبي، فيوضح أنها تركز على العمل الفني في حد ذاته، والعمل الفني في علاقته بالفنان، والعمل الفني في علاقته بالقارئ، يقول: أما من الناحية الأولى فالبلاغة تحدد

---

[1]- نبيل راغب، رشاد رشدي، ص40.
[2]- ينظر نفسه، ص 40.
[3]- يوسف وغليسي مناهج، النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007، ص 57.
[4]- ينظر نفسه، ص 58.

العمل الفني على أنه (معادل موضوعي) للإحساس لا الإحساس نفسه، أما من الناحية الثانية هي علاقة الفنان بالعمل الفني فالخلق الفني ليس تعبيرا عن الشخصية بل هو إحالة عدد لا يحصى من المشاعر والإحساسات التي خبرها الفنان وعملية الخلق تشبه في هذه الحالة العملية الكميائية فكلاهما عملية تحويل للمادة الأصلية إلى مركب جديد، أما من الناحية الثالثة وهي علاقة العمل الفني بالقارئ فإن البلاغة في مفهومها الجديد ترى أن العمل الفني لكي يحقق الأثر المطلوب يجب أن يترجم الإحساس إلى شيء مجسم محسوس؛ أي أنه ينقل الإحساس كما هو بل يعادله، وهذه المعادلة تتضمن أن الإحساس الذي يثيره الفن يختلف عن الإحساس الذي تثيره الحياة، وبناء على ذلك فإنه لم يترجم الإحساس إلى معادل موضوعي انتقل إلى القارئ كما هو في الحياة، وبذلك يفقد صفة البلاغة عنه[1].

لم يكن رشاد رشدي وحده من تبنى هذا الاتجاه، فقد حمل راية النظرية النقدية الجديدة عدد من طلبته من خلال تبنيهم تصورات تؤكد تفرد النص الأدبي، واستقلاله عن كل ما هو خارج ذاته كما تدعو إلى ذلك البنيوية فللنص الأدبي كما يقول شكري عياد:«وجود خاص له نظامه، أو بعبارة أخرى بنية التي تتميز عن بنية اللغة العادية»[2].

ب) عقيدة محمود الربيعي في النقد الجديد:

الربيعي من النقاد العرب الذين استهواهم التركيز على بنية النص، فقد قام بعرض نظرية ت.س.إليوت في النقد وطبيعة الإبداع الشعري حتى صارت بالنسبة له عقيدة راسخة، يقول في هذا الصدد: «تتلخص عقيدتي النقدية في استقلال العمل النقدي عن كل ظرف من ظروف تكوينه، وخاصة ما يتصل بالظروف السياسية والاجتماعية، إنني

[1]- ينظر نبيل راغب، رشاد رشدي، ، ص 43.
[2]- شكري محمد عياد، موقف من البنيوية، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع2، 1981، ص 188.

أؤمن بأن العمل الأدبي نشاط بشري حيوي كامل في ذاته، مستقل بنفسه، له أصالته وقدرته التوجيهية المستقلة للحياة، وأدين بأن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة تفاعل حيوي لا علاقة فعل ورد فعل، أو علاقة صورة منعكسة في مرآة، لذا يدهشني جدا ما يهتم به كثيرون من فحص العناصر المكونة للمجتمع على أساس أنها هي التي تؤثر على الأدب بصفته إنتاجا هو ابن بيئته، ويدهشني أكثر ما يحدث من الربط العضوي بين حياة الأديب الذاتية وأدبه، فيفسر الثاني في ضوء الأول، وأرى الأدب في كل صورة طائرا متأبيا مستعصيا جموحا، لا يخضع لتوجيه شيء من خارجه، ولا يستجيب إلا للعناصر التي تشكل كيانه هو، وأرى أن هذا المخلوق المتخلق من عناصر أولية هي (السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد)، إنما هو مخلوق جديد يحي حياة لا تحددها العناصر الأولية له، ولا يحدث أثره على نحو محكوم بهذه العناصر، نقول إن الماء الذي هو أوكسجين وهيدروجين يحمل خصائص أيّ من عنصريه المكونين له؟ وهل لأثره علاقة بأثر أيّ منهما، إننا نرى – على العكس – أن أثره في الإطفاء يناقض أثر أحد عنصريه في الإشتعال»[1].

فالنص حسب رأي الربيعي كيان فني يقتضي دراسة لغوية جمالية، الذي يفضل الولوج إلى عالم النص من بابه اللغوي، يقول: «مدخلي إلى نقد العمل الأدبي مدخل لغوي، وأنا من المؤمنين بأن العمل الأدبي إنما هو بناء لغوي»[2]. ونفهم مما سبق أن الربيعي قد طالب بالتركيز على القصيدة نفسها ودراستها دراسة موضوعية قريبة مما دعا إليه الشكلانيون وبعدهم النقاد الجدد.

ت) زكي نجيب محمود وربط التراث العربي بالنقد الجديد:

[1]- محمود الربيعي من أوراقي النقدية، دار غريب القاهرة، دط، دت، ص 12.
[2]- نفسه، ص 13.

يشكل الناقد زكي نجيب محمود مستوى آخر من مستويات النقد الأنجلو - أمريكي في الخطاب النقدي العربي، ويتجلى هذا المستوى في ربط تراثنا النقدي بالأفكار والنظريات النقدية العربية المستحدثة، حيث عمد زكي نجيب محمود إلى محاولة البحث لإيجاد العلاقات، أو كل ما هو مشابه لطرائق العرب القديمة، ومناهجهم في التراث العربي، «إذ وبعد أن تشبع بالفكر الغربي، ومدى التطور المذهل الذي وصل إليه الآخر، أحس بشساعة الفرق وعمق الهوة، فراح يبحث في تراثنا العربي عن شذور لامعة هنا، ولآلئ عفرها الزمن هناك، فقد تعيق البريق الذي خبا بعد إفلاس الفكر العربي الحديث وجفاف أغصان الفلسفة، وذبول زهيرات النقد في وطننا العربي، واللحظة التي تحول فيها زكي نجيب من الإنكباب على الفكر الغربي، والاهتمام الكامل لنظرياته إلى فحص الفكر العربي ونقد مقولاته نقدا تحليليا صارما هي لحظة فارقة»[1].

وبهذا استطاع زكي نجيب محمود في فترة ليست بالطويلة أن يطلع على التراث الفكري والأدبي العربيين، وأن يزيل عنهما ما علق بهما من غبار، ويؤسس لرؤية حضارية قائمة على ثنائية الأصـــالة والمعاصـــرة، محاولا أن يقيم جسر التوافق بين ما هو قادم من الغرب والتراث العربي الأصيل، «لن يجد المعاصرون عند الأقدمين قبسا يهتدون به في أزماتهم الفكرية من حيث مضمونها، وربما وجدوا عندهم ما يصح الاهتداء به في النظرة والمنهج بصفة عامة»[2]. وفي سياق آخر مشابه يقول: «إن ما نأخذه من تراثنا هو الشكل دون المضمون»[3].

[1]- زكي نجيب محمود، في تجديد الفكر العربي، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1996، ص 238.

[2]- حسن داوس، أثر النقد الأنجلو أمريكي في النقد العربي المعاصر، مجلة مقاليد، ع7، 2014 ص 229 .

[3]- نفسه، ص 229.

وأخيرا ندرك أن بعض النقاد العرب حاولوا أن يكون لهم دور بارز في حركية النقد الجديد، ويمكن أن نعتبر مجهوداتهم - وخاصة رشاد رشدي وزكي محمود نجيب ومحمود الربيعي – في التعريف بمدرسة النقد الأنجلو أمريكي مجهودات كبيرة، خاصة فيما يتعلق بالأسبقية التاريخية لهؤلاء النقاد في تسليط الأضواء على هذا المنهج الجديد ونشره وشرحه للقراء والنقاد، كما يمكن أيضا اعتبارهم مرجعا مهما في دراسة تلقي المناهج الغربية في الساحة النقدية العربية.

ثالثا: البنيوية في قراءة النص الأدبي:

قبل الشروع في عرض الاتجاه البنيوي كتيار فكري ظهر ليتجاوز الانسداد الذي عرفته أنظمة القراءة السياقية، وفشل مشروعها النقدي لابد من تحديد مصطلح البنية لغة واصطلاحا.

1- تحديد مفهوم البنية:

- **الدلالة اللغوية لكلمة بنية:**

تشتق كلمة بنية من الفعل الثلاثي بنى، وتعني البناء أو الطريقة، كما تدل على معنى التشييد، والعمارة والكيفية التي تشيد عليها ومعروف أنه في النحو العربي تقوم ثنائية المعنى والمبنى على الكيفية التي تشيد عليها وحدات اللغة، ولذلك الزيادة في المبنى هي زيادة في المعنى وكل تخير في البناء ينتج عنه تحول في الدلالة[1].

- **الدلالة الاصطلاحية لكلمة بنية:**

عرف مصطلح البنية كغيره من المصطلحات النقدية العديد من الاختلافات نتيجة ظهورها وتجليها في أشكال مختلفة لا تسمح بتقديم قاسم مشترك، لذا نجد جان بياجي في

[1]- ينظر زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، دط، دت، ص 32.

كتابه "البنيوية" وضع تعريفا محددا للبنية «وتبدو البنية، بتقدير أولي مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها، أو تستعين بعناصر خارجية»[1].

يقدم جان بياجي تعريفا للبنية باعتبارها نسقا من التحولات لها قوانينها الخاصة، «علما أن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم بهذه التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو تستعين بعناصر خارجية، وبإيجاز فالبنية تتألف من ثلاثة خصائص هي الكلية والتحولات، والضبط الذاتي»[2]، نعرضها كالآتي[3]:

أ) الكلية:

هي مجموع العناصر الداخلية الخاضعة للقوانين المكونة للنسق ولا تقوم على (العنصر الواحد)، أو على (الكل) الذي يفرض نفسه على بقية العناصر المكونة للنص، وإنما تتمثل البنية من خلال العلاقات القائمة بين هذه الأجزاء.

ب) التحولات:

وهي جملة التغيرات التي تحدث داخل النسق، ذلك لأن البنية في تحول مستمر، وتغير يستجيب للقوانين الداخلية للنسق، ولا يلتفت إلى التأثيرات الخارجية.

ت) التنظيم (الضبط) الذاتي:

---

[1]- جان بياجي، البنيوية، تر عارف منيمنة، وبشير أوبري، منشورات عويدات، لبنان، باريس، ط4، 1985، ص 8.

[2]- جان بياجي، البنيوية، ص 8 و9.

[3]- ينظر محمد عزام، تحليل الخطاب الادبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص 32، 33.

التحولات الحاصلة بين عناصر البنية الخاضعة للقوانين الداخلية للنسق، بمعنى أنها تنظم نفسها بنفسها حفاظا على وحدتها، مما يحقق لها صفة الانغلاق الذاتي.

ونخلص من خلال هذه الخصائص التي حددها بياجي بأن البنية تنحصر في ثلاثة عناصر فخاصية الكلية مفادها أن البنية مكتفية بذاتها، ولا تحتاج إلى وسيط خارجي، بينما خاصية التحولات فهي توضح التغيرات داخلها، والتي لا يمكن أن تبقى في حالة ثبات لأنها دائمة التحول، أما خاصية التنظيم الذاتي فهي تمكنها من تنظيم ذاتها للمحافظة على وحدتها واستمراريتها.

2- نشأة الاتجاه البنيوي عند الغرب:

يجمع الدارسون إلى أن الفضل في نشأة الدراسات البنيوية إلى عالم اللغة السويسري (Ferdinande de Sassur) فرديناند دي سوسير نظرا للانتشار العجيب الذي حققته أراءه في التفريق بين اللغة والكلام، والدال والمدلول، وفي أولية النسق أو النظام على باقي عناصر الأسلوب، وفي التفرقة أيضا بين التزامن والتعاقب التي أسست لنشأة البنيوية، فاللسانيات الحديثة «أمدت هذه المقاربات النقدية بجهاز من المفاهيم دفعها إلى تغيير طرائق تعاملها مع النص الأدبي، بالنظر إلى بنياته، نظرة مغايرة لما كان عليه تاريخ النقد في السابق»[1].

فقد أحدثت أفكار العالم اللغوي دي سوسير قطيعة إبستيمولوجية مع التفكير النقدي السياقي فـ «موضوع الألسنية الحقيقي والوحيد إنما هو اللغة في ذاتها ولذاتها»[2]، وهو المبدأ الذي تبناه المنهج النسقي في قراءته للنص الأدبي فهو يسعى للكشف عن بنيته الداخلية وعلاقة عناصره اللغوية، وبذلك فهو يرى أنه لا وجود خارج حدود بنيته.

[1]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 69.
[2]- فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر فؤاد غازي ومجيد النصر، منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، دط ،1986 ، ص 280.

ومنه أصبح تأثير اللسانيات في الدراسات النقدية انطلاقة جديدة للنقد النسقي، الذي استطاع أن يفرض معايير نقدية مختلفة ومغايرة مكنته من إزاحة سلطة السياق الخارجي في أثناء قراءة العمل الأدبي.

ولعل المدرسة الشكلانية التي كانت من أهم المدارس التي أسهمت بقوة في التأسيس للاتجاه البنيوي كثيرا ما «ارتبط استخدام مصطلح البنية في المؤتمر الذي عقده الشكلانيون الروس لعلوم اللسان في مدينة لاهاي سنة 1928»[1]، ويرون أن «رومان جاكبسون هو أول من استعمل هذا المصطلح بمعناه الحديث وذلك في البيان الذي أصدره في أعمال المؤتمر سنة 1929»[2].

وفي سياق آخر رفض الشكلانيون الروس فكرة استخدام الأدب لنصرة معتقدات معينة، ونادوا بضرورة اقتصار النظر على المضمون الجمالي للأدب؛ (الشكل) وعدم الالتفات إلى أي مفاهيم أو أفكار أو أراء، وقد عبروا عن ذلك في مبدأين اثنين[3]:

المبدأ الأول: ولخصه رومان جاكبسون في قوله: «إن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب، وإنما الأدبية (Litterarite)»، وبذلك حصروا اهتمامهم في نطاق النص.

المبدأ الثاني: ويتعلق بمفهوم الشكل، فقد رفضوا رفضا باتا ما كانت تذهب إليه النظرية النقدية التقليدية من أن لكل أثر أدبي ثنائية متقابلة الطرفين، هي الشكل والمضمون، وأكدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله.

أ) رواد البنيوية في الغرب:

[1]- يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص 27.
[2]- نفسه، ص 32.
[3]- إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانين الروس، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط1، 1982، ص 10.

تمثل الأفكار التي طرحها دي سوسير في بداية القرن العشرين المحطة الأولى في تأسيس مفاهيم البنيوية، وذلك لأن آراءه في علم اللغة الداخلي، وتمييزه بين اللغة كنظام واللغة كحدث فعلي يمارسه شخص معين، هي أساس نشأة الدراسات البنيوية، ولعل من أبرز الآراء التي تناولها دي سوسير في طرحه «نظرته إلى اللغة على أنها شكل وليست مادة، فما دامت العلامة اللغوية تقوم على ثنائية الدال والمدلول (الصورة الصوتية)، والمدلول (الفكرة)، وأن العلاقة الجامعة بينهما هي علاقة اعتباطية فإن اللغة تعتمد على نسق الصوت في الكلمة الذي يتكون من أصوات متمايزة ليس لها علاقة بحد ذاتها بالمدلول، فقيمتها ليست في قيمة الصوت الذي تتكون منه وإنما في العلاقة بين الأصوات التي تقوم أساسا - لدى سوسير- على الفروق»[1].

فالدال والمدلول لا وجود لأحدهما دون الآخر، فهما يشكلان الركيزة الأساسية في النظام، ومنه اعتبرت اللغة «نظام من العلاقات التي تعبر عن أفكار معينة (على حد تعبير سوسير نفسه)، نظام علامات مترابط ومنضبط تعرف فيه العلاقة باختلافها وتعارضها مع غيرها من العلامات داخل النظام اللغوي»[2]، فالنظام يتشكل من العلاقات القائمة بين عناصر البنية، دون أن يعني ذلك تغير هذا النظام بتغير العناصر المتعالقة داخله.

أما الناقد الفرنسي رولان بارت (Roland Barthes) 1915- 1980 فـعلى الرغم من «تجاوزه البنيوية وما بعد البنيوية من مدارس نقدية»[3]، غير أن اسمه بقي مرتبطا بالمنهج البنيوي، هذا يعود إلى الأفكار التي جاء بها، فأصبحت معلما بارزا من

[1]- سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص 2.
[2]- يوسف حامد جابر، المفاهيم الأساسية للبنيوية، دراسة، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 294، 1995، ص 29.
[3]- ينظر إديث كريزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر جابر عصفور، مطبعة دار سعاد الصباح، القاهرة، دط، 1993، ص 29.

معالم البنيوية، هذه الآراء التي تتوزع على محاور العملية الإبداعية: (المبدع والنص، والمتلقي)، في الوقت الذي قام رومان جاكبسون بـــ: «دراسات حول الفونولوجية وحول وظائف اللغة، وفتح باب البحث في الشعرية (Poeticite) في الاستقلالية النسبية للظاهرة الأدبية»[1].

أما شتراوس زعيم البنيوية الأنثروبولوجية فإنه يرى: «إن البنيوية تريد أن تكون منهجا علميا دقيقا يماثل المناهج المتبعة في العلوم الدقيقة، يدرس العلاقات القائمة بين عناصر أجزاء كل بنية، وذلك بتحليل هذه الأخيرة والكشف عن ارتباطها الموضوعي ثم إعادة تركيبها في منظومة كلية جديدة أسمى من بنيتها الأولى ... فالمنهج البنيوي في اعتماده على المناهج الطبيعية إنما ركز على نظرية المجموعات، تلك النظرية التي تسمح بدراسة العلاقات بين أجزاء وعناصر المجموعة وتحليلها، ثم إعادة تركيبها من أجل الكشف عن البنية الخفية للموضوع»[2]، فهو يعتقد أن البنيوية مجرد منهج يمكن أن نطبقه على أي نوع من الدراسات.

كما اتخذ ميشال فوكو (Michael Foucault)1926- 1984، من الدراسات البنيوية قاعدة للربط بين دراسة التاريخ ونظرية المعرفة، فانطلق في رؤيته للتاريخ من: «تعريفه للبنيوية بأنها مجموعة من العلاقات الثابتة بين عناصر متغيرة، وأن هذه العلاقات يمكن أن تنشأ على منوالها عدد لا حصر له من النماذج»[3]، ما دفعه إلى رفض الكثير من الآراء البنيوية حول استقلالية الخطاب وانغلاقه، فالخطاب عنده، «بنية إدراكية لا شعورية ذات طابع فكري خالص، تنمو وتتطور وفق نظام داخلي خاص،

[1]- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص168.
[2]- كلود ليفي شتراوس، الأنثروبولوجية البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، دط، 1977، ص 49.
[3]- إديث كريزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ص 35.

وهو وسيلة لقوة تتبناه مجموعة أفراد داخل المجتمع الإنساني في لحظة تاريخية محددة»[1].

وما نجده عند نعوم تشومسكي (Naom Chommsky) صاحب البنيوية التحويلية التوليدية، يختلف عن الآراء والمفاهيم البنيوية السابقة للرواد الذين ذكرناهم فهو «يبدأ من العبارة والكلمة، بينما بدأوا من النسق اللغوي كذلك يتفرد في رأيه أن الإنسان المتكلم هو المولد للكلمات والعبارات، وأنه صاحب الدور الفاعل في صنع اللغة، وإيجاد توليدات جديدة لا تنتهي، وهو بهذا الرأي يتقاطع مع البنيوية القائمة على الأنظمة والأنساق الثابتة ذات الدوائر المغلقة »[2].

كما لا يمكن في هذا المقام أن نغفل (J.lacan) 1901- 1981 صاحب الاتجاه النفسي في البنيوية، فقد تميز بالوثبات الفكرية وعدم الثبات على رأي واحد فـــ «عودة جاك لاكان (J.lacan) لـفرويد (Freud) وتعميم جديد للبنيوية النفسية وربط المعطيات النفسية باللغة والكلام، هذا دون أن تغفل نظريات يونغ»[3].

وفي السياق ذاته نجد جاك دريدا (J. Derrida) 1931- 2004 «الذي انتقل من البنيوية إلى التفكيكية، أهم حركة من حركات ما بعد البنيوية وأكثرها إثارة للجدل في النقد الأدبي»[4]، والقائمة تطول بأسماء أعلام ورواد البنيوية وما بعد البنيوية أمثال بول ريكور، وبول فاليري، وهارتمان، وغولدمان،وغيرهم.

اهتم هؤلاء النقاد بلغة الأدب، فهي في نظرهم جوهر تكوينه، وأهملوا في دراساتهم الأفكار التي يتكون منها، ولا بالأحاسيس والآراء التي يعبر عنها، بل أولوا

---

[1]- إديث كريزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ص 35.
[2]- صلاح فضل نظرية البنائية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1998،1، ص 27.
[3]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 31.
[4]- ينظر إلى إديث كريزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ص 206.

بالغ العناية بالجسد اللغوي للنص الأدبي، واتخذوا من اللغة منطلقا لهم في مقارباتهم النقدية، وليس مما وراء اللغة لا ترتبط مباشرة بمادة الأعمال الأدبية.

وهكذا تغدو مهمة الناقد البنيوي هي النظر إلى لغة النص الأدبي، لتبين مدى تماسكها وتنظيمها المنطقي، ومدى قوتها وضعفها بغض النظر عما يحمله المضمون من آراء وأحاسيس، فهو يرى أن الظاهرة الأدبيـــة من الجانب اللغوي و الفني والجمالي.

ب) آليات الناقد البنيوي:

أما عن آليات الناقد البنيوي، أو كما يسميها بسام قطوس مبادئ أو مفاهيم البنيوية التي يشكل حضورها على المستوى التطبيقي ركيزة بارزة ومن أهمها:

1- اللغة والكلام (Langue- Parole):

يرى البنيويون أن دراسة اللغة يجب أن تكون بعد إنتاج النص، بحيث يمكن تحليل العلاقات المتزامنة بين أجزائها المكونة من التركيز على الجوانب التاريخية التعاقبية التي تهتم بتغير اللغات حسب الأزمنة، «فهي تضغط على الكلام بأنظمتها، ويضغط الكلام على اللغة بالابتكار، واللغة هي المادة الخام التي يستخدمها الأدباء وسواهم شعرا أو نثرا في حياتهم العملية وفي حياتهم التخيلية، فهي تستخدم في الدرجة الصفر على رأي رولان بارت في التواصل وتستخدم في درجات أخرى متفاوتة حسب قدرة المبدع بطرق مختلفة»[1].

وأما الكلام فيشمل على «التجليات الفعلية للنظام في فعلي النظام والكتابة، ومن اليسير الخلط بين النظام وتجلياته»[2]، ولهذا أشار العديد من النقاد إلى العلاقة بين اللغة

[1]- خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص 237.
[2]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصرة، ص 127.

والكلام ورأوا بأن «الفصل بين اللغة والكلام ليس إلا فصلا لغايات الدراسة العلمية، ولكن العلاقة بينها تمثل علاقة الكل بالجزء، فاللغة هي الكل، والكلام هو الجزء ... واللغة عنده نظام اجتماعي مستقل عن الفرد ولا شعوري، إذ هـي تمثل مجموع القوانين والقواعد العامة التي تتحكم في إنتاج الكلام، وهـي تمثل السلطة التجريدية المتعالية التي يستمد منها الكلام اختياراته الفعلية، أما الكلام فـهو التطبيق الفعلي لهذه القوانين والقواعد العامة والمستوى الفردي المشخص منها، ولذلك فالكلام يتنوع بتنوع الأفراد»[1]، وبهذه العلاقة أثرت البنيوية في الأدب ونقده.

2- نظام العلاقات (Relation System):

ما يحكم هذه العناصر ومستوياتها، ويربط بعضها ببعض هو ما يطلق عليه النظام، وأن أي خلل في العلاقة بين العناصر نفقد نظام توازنه، فاللغة في نظر البنيويين «نظام من العلاقات والتعارضات التي يجب أن تتحدد عناصرها على أساس شكلي وتخالفي، ولعل أهم الدروس في الثورة "الفونولوجية" بالنسبة لليفي شتراوس هي التعامل مع العناصر باعتبارها كيانات مستقلة، وتركيزه بدلا من ذلك على العلاقات بين هذه العناصر»[2].

فإذا كان النظام اللغوي هو: «سلسلة من الفروق الصوتية ترتبط بسلسلة من الفروق في الأفكار»[3]، فإننا نجد أن كل عنصر من عناصر النظام يكتسب قيمته من علاقته مع غيره من العناصر الأخرى.

[1]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصرة، ص 127.
[2]- نفسه، ص 128.
[3]- نفسه، ص 128.

3- التزامن والتعاقب

مفهوم التزامن (Synchronie) يعني «مجموع الظواهر وهي في حالة سكون أو ثبات، أما مفهوم التعاقب (Diachronie) فيعني مجموع الظواهر نفسها وهي في حالة صيرورة»[1].

وإذا كانت «اللغة تسمح نسبيا بدراستها تزامنيا فإن دراسة الظواهر الاجتماعية تتطلب الربط بين التزامني والتعاقبي»[2].

وبذلك فإن الظواهر الإنسانية بما فيها الإبداع الأدبي لا يمكن عزلها عن تاريخها، فهي تعتبر عن زمن وتاريخ معينين، وإذا ما أردنا نقل هذين المصطلحين من حقل اللسانيات إلى حقل النقد، فإن ثمة نوعين من أنواع العلاقات التوزيعية[3]:

- **العلاقات التركيبية (التتابعية):**

تتعلق بإمكانية التأليف، وهي تعني دخول وحدتين في علاقة ذات سمة تبادلية، تنافرية أو غير تنافرية.

- **العلاقات الاستبدالية:**

وهي العلاقات التي تتحدد إمكانية الاستبدال، والتي تنطوي على أهمية خاصة في تحليل النظام، إن معنى أي وحدة يعتمد على الاختلافات بينها وبين وحدات أخرى كان من الممكن أن تحل محلها في إحدى المتتاليات.

---

[1]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصرة، ص 128.
[2]- نقلا عن الزاوي بغورة، إشكالية المنهج في العلوم الاجتماعية، المنهج البنيوي مثلا، مجلة البصائر،ع 2، المجلد 12، تصدر عن قسم الفلسفة، كلية الآداب، الكويت، 2008، ص 34.
[3]- ينظر بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصرة، ص 139 و140.

4- الحضور والغياب:

فيما يخص طبيعة العلاقات، علاقة الحضور والغياب، فلا تأتي إلا إذا رجعنا إلى الأداة (اللغة) «وعندما تصاغ هذه القاعدة اللغوية في إطار جمالي نقدي فإنه يترتب عنها التمييز بين نوعين من العلاقات التي يمكن ملاحظتها في العمل الأدبي، علاقات تقوم بها العناصر الحاضرة وأخرى تقوم بينها وبين العناصر الغائبة»[1]، وقد نبه سوسير إلى هذه القضية الخطير في أكثر من مناسبة، «وقد ظهر التطور الأمثل لثنائية الدال والمدلول لدى سوسير فيما يسمى بعلائق الحضور والغياب»[2].

هذه الفكرة تمثلتها جهود البنيويين في بحثهم الدلالي عن ظاهرة النص وباطنه، مما أعطى لمفهوم الدال والمدلول دفعة جديدة، فنجد رولان بارت يرفض فكرة الصلة الثابتة بين الدال والمدلول حين ذهب «أن الإشارة (تعوم) سابحة لتغري المدلولات إليها لتنبثق معها وتصبح جميعا (دوال) أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة، وهذا حرر الكلمة، وأطلق عنانها لتكون (إشارة حرة)، وهي تمثل حالة (حضور)، في حين يمثل المدلول (حالة غياب) لأنه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة»[3].

هذا ما يتطلب وجود قارئ حذق قادر على إيجاد العلاقة الجدلية القائمة بين الدال والمدلول لإحضار الدلالة.

هذه الفكرة يذهب إليها أيضا ميشال فوكو ويعطيها بعدا فلسفيا، ففي كتابه "أركبولوجيا المعرفة" يقول: «أريد أن أبين أن الخطابات كما نفهمها في حياتنا الفكرية

---

[1]- صلاح فضل، نظرية البنائية، ص 306.
[2]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصرة، ص 130.
[3]- نفسه، ص 131.

المعاصرة، كما يمكن أن نقرأها في شكل نصوص ليست من السهولة بمكان اعتبارها مجرد تقاطع بين الأشياء والكلمات»[1].

ومنه يمكن أن نخلص إلى أن علاقات الغياب هي الجانب الدلالي في اللغة، وعلاقات الحضور تمثل الجانب التركيبي في اللغة، وعندما ننزل القضية في مدار الفلسفة والتأمل فلإنها تستعمل العلاقات الاستبدالية والعلاقات الاستتباعية.

ت) اتجاهات البنيوية في النقد عند الغرب:

تولد عن البنيوية عدة اتجاهات وتيارات بنيوية، كالبنيوية الشكلانية والبنيوية التكوينية والبنيوية الأنثروبولوجية، ومن المؤكد أن هذه الاتجاهات مكملة لجهود الحركات النقدية التي سبقتها، كالمدرسة الشكلانية والنقد الجديد ومختلف المدارس اللغوية وتطورا لها من حيث اهتمامها «بـدراسة البنية بوصفها نظاما، مكتفية بذاتها، متخذة من المناهج اللغوية نموذجا مطلقا وصريحا للتعميم على سائر الأنشطة والمعارف ويعتقد أن نسب البنيوية يضرب عروقه في الشكلانية الروسية، وبنيوية دائرة براغ، وأنثروبولوجية ليفي شتراوس، وتتأسس ممارستها النقدية مع رولان بارت، وتزفيطان تودوروف، وجيرار جينيت، ورومان جاكبسون، وهؤلاء نهضوا بتطور المشروع البنيوي نقديا»[2].

أما البنيوية التكوينية فقد نشأت في أحضان الفكر الماركسي، وهي نوع من سوسيولوجيا الأدب، «وقد دفعت تلك الجهود النقد الأدبي إلى التحول من الحقل العام للإيديولوجيا إلى إيديولوجيا النص، ومن السوسيولوجيا العامة إلى سوسيولوجيا النص،

[1]- حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص 14.
[2]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصرة، ص 132.

وأصبحت المعرفة الاجتماعية دعامة نظرية في مجال القراءة»[1]، فهي تقيم علاقات بين العمل الأدبي والمجتمع.

غير أن المجتمع في البنيوية يختلف عما عليه النقد الاجتماعي الذي دعا إليه كل من تين ومدام دو ستال وغيرهم من النقاد إذ أن النقد الاجتماعي عندهم يبحث في الأدب عن الواقع، ويعده عاكسا له، أما في البنيوية التكوينية فإنه لا يعكس العمل الأدبي حرفيا، بل ينظر إليه خلال «محاولة لربطه بسياقه الاجتماعي، من خلال تأكيد العلاقة الجدلية بين خارج النص وداخله، وتنطلق البنيوية التكوينية من فرضية تقول إن كل سلوك بشري هو محاولة لتقديم جواب دلالي على موقف معين»[2].

3- نشأة الاتجاه البنيوي في النقد العربي:

لم يكن النقد الحديث بمنأى عن التطورات السريعة الحاصلة في ساحة الأدب والنقد العالميين، فقد تلقى النقاد العرب المحدثون البنيوية، كما تلقوا غيرها من الاتجاهات والمناهج النقدية في فترة السبعينات، وهذا التلقي تجلى من خلال تعريب وترجمة العديد من الدراسات النقدية، ومن أبرز هؤلاء نذكر: كمال أبوديب، وسعيد علوش، ومحمد مفتاح، ومحمد بنيس، وعبد المالك مرتاض، وجابر عصفور، ويمنى العيد، وسعيد يقطين، وغيرهم.

فكمال أبوديب رائد من رواد البنيوية في النقد العربي الحديث الذين أصلوا لها، فحمل على عاتقه الترويج لها والتنظير أيضا، وهذا ما تجسد في كتابه "جدلية الخفاء والتجلي"، وهو عبارة عن دراسة بنيوية في الشعر، بالإضافة إلى إصداره كتاب آخر عنوانه "في البنية الإيقاعية للشعر العربي".

---

[1]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 239 و240.

[2]- محمد نديم خشفة، تأصيل النص، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط3، 1997، ص 57.

ففي كتابه الأول يقدم تعريفا لبنيويته قائلا أنها: «ليست فلسفة لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود، ولأنها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقفه منه وبإزائه في اللغة، لا تغير اللغة؛ وفي المجتمع لا تغير البنيوية المجتمع، وفي الشعر لا تغير البنيوية الشعر، لكنها، بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمق، والإدراك متعدد الأبعاد والغوص على المكونات الفعلية للشيء، والعلاقات التي تنشأ بين المكونات، تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر، وتحوله إلى فكر متسائل قلق متوثب، ومكنته متقص، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع»[1]، فمن هذا الفكرة المقتضبة ندرك أن البنيوية ليست إلا تثوير جذري للفكر، وأنها ثورة على المجتمع واللغة والشعر، إذ تغير كل ذلك وتحوله كما قال إلى فكر متسائل وقلق.

كما يصرح أيضا كمال أبوديب أنها: «توظيف منظورا يسهم في تشكيله عدة تيارات منها: التحليل البنيوي للأسطورة كما هي عند ليفي شتراوس في الأنثروبولوجية البنيوية، والتحليل الشكلي للحكاية كما هي عند فلادمير بروب، ومناهج تحليل الأدب المتشكلة في إطار معلومات التحليل اللغوي، والدراسات اللسانية والسيميائية، والمنهج البنيوي التكويني النابع من معطيات الفكر الفلسفي عند لوسيان غولدمان»[2]، كلها اتجاهات كبيرة متعددة المشارب، ومتنوعة الخلفيات الفكرية والفلسفية.

كما نجد الناقد الحداثي عبد الله الغذامي الذي تبنى البنيوية التشريحة في كتابه "الخطيئة والتكفير"، «وخير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي، وسبل تحرره هي

[1]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم، بيروت، دط، 1979، ص 7.
[2]- نفسه ، ص 10 و11.

الانطلاق من مصدره اللغوي، حيث كانت مقولة لغوية أسقطت في إطار نظام الاتصال اللفظي البشري»[1].

ومنه نرى أن الغذامي يمثل البداية التاريخية للمشروع النقدي الحداثي، والمتصفح لكتابه "الخطيئة والتكفير"، يلاحظ أنه يعتمد في كتاباته النقدية على نصوص (جاكوبسون، وبارت، ودريدا، وتودوروف، وليتش، وغيرهم)، وهي المرجعيات المستعارة لديه التي لا تكاد تفارقه في مساره النقدي.

أما الناقدة يمنى العيد فهي تعتبر من النقاد الأوائل الذين اعتنقوا المنهج الاجتماعي، لكن سرعان ما ارتكزت على الطروحات البنيوية التي كانت منتشرة في الساحة النقدية الغربية، وتطعيم نظراتها وآرائها الذاتية بمفاهيم سوسيرية، تقول: «إن قراءتي لأعمال سوسير أو لمحاضراته حول اللسانية شكلت منطلقا معرفيا أساسيا في ما يمكن تسميته بالمرحلة الثانية من تجربتي النقدية»[2].

فهي تنطلق من مفهوم سوسير للعلامة وتمييزه بين اللغة والكلام، ثم تنتقل للحديث عن مفاهيم البنيوية التي حصرتها في أربعة عناصر[3]: (النسق، والتزامن والتعاقب، ومفهوم الطابع، اللاوعي للظواهر أو الآلية)، وإذ هي تشير إلى هذه المفاهيم إنما تريد من خلالها معرفة النص الأدبي وعزله عن ما هو خارج عنه.

رابعا: الاتجاه السيميائي في النقد الأدبي:

[1]- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، العربية السعودية، ط1، 1985، ص 6.
[2]- يمنى العيد، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية دراسة وحوارات، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2005، ص 289.
[3]- ينظر يمنى العيد، في معرفة النص، ص 44 و45.

1- المنهج السيميائي عند الغرب:

كان من نتائج التطور الذي عرفه الدرس اللساني الحديث، ظهور العديد من المناهج والتيارات النقدية، أهمها الأسلوبية والبنيوية والسيميائية، وكما اهتمت البنيوية بتقديم قراءات منغلقة للنصوص والخطابات الأدبية، بهدف التأصيل لنماذج بنائية محددة، عمدت السيميائية إلى تقديم وسائل وطرائق منفتحة للقراءة، متجاوزة بهذه الوسائل والطرق جدار اللغة، ومتجهة نحو تأسيس نظرية في علم الأدب، لتنطلق من ثمة إلى الاهتمام بأنواع الخطاب الأخرى كالخطاب الديني، والخطاب الفلسفي، باعتبارها أنظمة فكرية مشحونة بحمولة من المعاني التي يجب القبض عليها.

ومنه يمكن اعتبار السيميائية علم يدرس «مختلف العلامات والإشارات أو ما ينوب عن شيء آخر كجزء من منظومة ما؛ أي كيف يصنع المعنى؟ وكيف يمثل الواقع؟ سواء أبالكلمات أم بالأصوات؟ أم بلغة الجسد؟ أم الإشارات المرئية...»[1]، ومصطلح السيمياء يقابله مصطلحين السيميولوجيا (Semiology) والسيميوطيقا (Semiotics) غير أن الفرق بينهما «يرتبط بوظائف الدلالات، فيرى دي سوسير، وهو صاحب الاتجاه الأول، ومن معه من أتباع المدرسة الأوربية أن الوظيفة الاجتماعية هي جوهر الدلالات التي تراهن السيميولوجيا عليها، في حين يرى الأمريكي تشارلز سندرس بورس الذي كتب في فترة دي سوسير الزمنية نفسها، أن وظيفة الدلالات المنطقية هي النقطة التي تسعى السميوطيقا لرصدها»[2].

---

[1]- نبيل أيوب، النقد النصي وتحليل الخطاب نظريات ومقاربات سيميائية سردية لسانية بنيوية برغماتية خطابية،ج2، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2008، ص 131.

[2]- هيثم سرحان، الأنظمة السيميائية، دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 54.

فإذا كان دي سوسير قد اهتم بالوظيفة التواصلية والإبلاغية للعلامة، فإن بيرس فقد ذهب إلى البحث في الجانب الفلسفي والمنطقي للعلامة، ومن ثم الوقوف على مختلف الدلالات التي تؤديها.

هذا ما ذهب إلى تأكيده جيرار دولودال (Gerard deledalle) في كتابه السيميائيات، أو نظرية العلامات، حيث يقول بأن الأبحاث والدراسات المعاصرة حول العلامة: «تصدر من منبعين اثنين هما: شارل سندرس بيرس (1839- 1914)، وفاردیناند دي سوسير(1857- 1913) الذي هو في الأصل التيار السميولوجي»[1].

أ) جهود دي سوسير السيميائية:

لقد بشر دي سوسير بميلاد علم السيمياء، وحدد موضوعه في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة"، «إذا كان بالإمكان تحديد اللغة كنظام من العلامات (الدلائل) يعبر عما للأنسان من أفكار يمكن مقارنتها بأنظمة أخرى كالنظام الألف بائي والنظام الإشاري العسكري، فمن الممكن أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في صلب الحياة الاجتماعية، وقد يكون جزءا من علم النفس العام ونقترح تسميته بالسيميولوجيا (Semiologie)؛ أي علم العلامات أو الدلائل، وهي كلمة مشتقة من اليونانية (Semio)، بمعنى دليل أو علامة، و(logie)، بمعنى علم فتصبح علم العلامة، ولعله سيمكننا من أن نعرف مما تتكون العلامة وهي القوانين التي تسيرها»[2].

ومعنى هذا أن دي سوسير حاول تحديد الإطار الذي يمكن أن تندرج ضمنه السيميولوجيا، «وبما أن هذا العلم لا يوجد بعد فإن فقد يتعذر علينا أن نقول كيف

[1]- جيرار دولو دال، السيميائيات أو نظرية العلامة، تر عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2004، ص 41.
[2]- فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص 33.

سيكون، بيد أن لهذا العلم الحق في الوجود ومكانه قد حدد مسبقا»[1]، ويضيف قائلا: «علم مستقبلي سيتم تأسيسه ليكون حاضنا لكل الأنساق الدالة الأخرى، وسيكون من الشمولية والاتساع لدرجة أن اللسانيات لن تشكل داخله سوى جزءا بسيطا أو فرعا من فروعه الكثيرة»[2].

1) السيميولوجيا وعلاقتها بعلم النفس الاجتماعي:

يرى سوسير أن أفراد المجتمع من خلال اجتماعهم في بيئة واحدة، ومحددة فإنهم يتعارفون فيما بينهم على لغة بهدف التواصل، وبهذا فإن السيميائيات «لا يكتمل كيانها حسب دو سوسير إلا بعلم النفس الاجتماعي الذي ينشغل بتقصي حيوية المعنى الذي ينتجه العمران البشري المعاصر، فإن التواصل آلية لتثبيت العلاقات الاجتماعية بين الأفراد وتطويرها»[3].

2) السيميولوجيا وعلاقتها بعلم النفس العام:

تقوم العلاقة عند سوسير على الربط بين شيئين اثنين، يدعى الأول الدليل أو المفهوم، والثاني الصورة السمعية، وهي «لا ترتبط بين اسم وشيء، وإنما بين صورة سمعية وتصور ذهني»[4]، وقد أخذ مفهوم الصورة الأكوستيكية من علم النفس، وهي تعبير عن المتصور الذهني الذي يحدثة في ذهن المتلقي عند تلقيه للعلامة.

3) التوزيع الثنائي للعلامة عند دو سوسير:

---

[1]- فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص 34.
[2]- نفسه، ص 37.
[3]- أحمد يوسف، سيميائية التواصل وفعالية الحوار المفاهيم والآليات، منشور مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، جامعة وهران، الجزائر، ط1، 2004، ص 15و 16.
[4]- سعيد بن كراد، السيميائية مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة،، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2003، ص50.

اتخذ سوسير من اللسانيات منطلقا له في حديثه عن السيميولوجيا، فقد «وزع العلامة اللغوية على ما رأينا، على الدال (= الصورة الصوتية / السمعية)، والمدلول (= المفهموم) اللذين يرتبطان بعلاقة اعتباطية، وقد ركز على علاقة العلامة اللغوية مع العلامات الأخرى داخل النظام، وعلى العلاقة بين العلامة وما يحيط بها من داخل مرحلة حسية دالة»[1].

وباقتران الدال بالمدلول تفهم العلامة اللسانية، ويشبه دي سوسير العلامة بالورقة التي لا يمكن فصل وجهيها عن بعضهما البعض، فتمزق الأول يؤدي بالضرورة إلى تمزق الثاني، ويقدم سوسير هذين العنصرين على «أنهما يرتبطان ببعضهما ارتباطا كاملا لا يوجد أي منهما قبل الآخر في سياق اللغة الكلامية، ولا تكون الإشارة صوتا من دون فحوى أو مضمون، ولا فحوى من دون صوت»[2].

4) اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول:

من تصورات سوسير اللسانية العلامة اللغوية التي تتشكل من وجود «العلامة الرابطة بين الدال والمدلول، وهذه العلاقة ذات علاقة اعتباطية، والاعتباطية في مفهومها الأدبي هي غياب منطق عقلي يبرر الإحالة بين الدال والمدلول، فلا وجود لعناصر داخل الدال تجعلنا ننتقل آليا إلى المدلول، فالرابط بين هذين الكيانين يخضع للتواضع والمعرفة والتعاقد»[3].

[1]- نبيل أيوب، النقد النصي وتحليل الخطاب، ص 139.
[2]- أحمد عزوز، مبادئ في السيميولوجيا العامة، دار القدس العربي، الجزائر 2013، ص96.
[3]- سعيد بن كراد، السيميائية مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 51.

ومنه نفهم أن العلاقة بين الدال والدليل لا تخضع للتبرير المنطقي، وإنما هي علاقة قائمة على العرف والتعاقد، وبهذا فإن مفهوم الاعتباطية عند سوسير يقصد منه غياب التفسير والتعليل المنطقي الذي يبرر الإحالة من الدال إلى المدلول.

فالعلامة إذن «لا تخضع إلى إرادة الفرد بمعزل عن المؤسسة الاجتماعية، وبالرغم من أن دوره لا يستهان به في إنتاج هذه المعلومات، وإضفاء المعقولية إليها، ومن جهة القدرة على فهمها عن طريق النشاط الاستدلالي»[1]. فالعلامة لا توجد إلا من خلال المتلقي الذي يقيم العلاقة بين الدال والمدلول، كما ترتبط أيضا بالجماعة الإنسانية التي تتعارف على استخدامها.

ب) جهود شارل سندرس بيرس:

يعتبر الكثير من الدارسين أن تاريخ السيميولوجيا بوصفه علما قائما بذاته، يبدأ مع بيرس الذي درس الرموز ودلالاتها وعلاقاتها[2]، وتقوم سيميوطيقا بيرس على ثلاث مراحل حتى اكتملت رؤيته وتصوره السيميائي[3]:

- المرحلة الكانطية التي ارتبطت فيها نظرية العلامات بالمقولات الكانطية في سياق المنطق الأرسطي الزوجي.
- المرحلة المنطقية التي اقترح بيرس فيها منطق العلاقات وحل منطق العلامات محل المنطق الأرسطي، ومنطق العلاقات هذا سيكون الضامن لتصوره الثلاثي عن المقولات والعلامات.

[1]- أحمد يوسف، سيميائية التواصل وفعالية الحوار المفاهيم والآليات.
[2]- ينظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 354.
[3]- نبيل أيوب، النقد النصي وتحليل الخطاب، ص 133.

- المرحلة السيميائية التي سيطور فيها بيرس نظريته الجديدة للعلامات بعلاقة مع نظريته الجديدة للمقولات، وهذه المرحلة الأخيرة هي الأهم.

1- مفهوم العلامة (الإشارة) عند بيرس:

ينطلق بيرس في تحديده لمفهوم العلامة من منطلق السيرورة الدلالية التداولية (السيميوز) القائم على مقولة الثلاثية (triodique) على خلاف ما جاء به دي سوسير الذي حصر مفهوم العلامة في مقولة الاختلاف أو التعارض الثنائي (دال ومدلول)، فالعلامة أو الممثل (representamen) هو: «شيء يمثل شيئا ما بالنسبة لشخص ما بمظهر ما أو بإمكانية ما»[1].

إضافة إلى ذلك اعتمد بيرس في تقسيمه للعلامة على مبدأ التثليث انطلاقا من العناصر المكونة للعلامة وهي: الممثل والموضوع والمؤول[2]:

- الممثل (representamen): ويقابل عند سوسير "الدال" وهو الوسيلة التي تستعمل للدلالة، أو حامل الإشارة، أو الشكل الذي تتخذه الإشارة اللغوية، أو غيرها من العلامات، وتعني الإشارة باعتبارها ممثلا شيئا ما إلى الشخص؛ أي تولد في فكرة معادلا لها، أي إشارة متطورة، وقد أطلق بيرس على الإشارة المولدة اسم تأويل الإشارة الأولى، وتنوب الإشارة عن شيء ما، ليس من جميع نواحيه، إنما عن فكرة أطلق عليها أرضية الممثل.

[1]- سيزا قاسم، السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد، مدخل إلى السيميوطيقا مقالات ودراسات، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص 19.
[2] - نبيل أيوب، النقد النصي وتحليل الخطاب، ص133.

- **الموضوع بعضهم يسميه الموجودة (lobjet)**: وهو المشار إليه، أي الشيء الذي تحيل إليه العلامة، ولا يوجد له مقابل عند سوسير.

- **المؤول (linterpretant):** وهو في حقيقته ليس مؤولا، إنما المعنى الذي تحدثه الإشارة، وهو في إشارة ثانية في فكر المؤول فيها معنى الإشارة الأولى، إذا معنى الإشارة لا يحضر في ذاته، إنما يبرز من خلال التأويل في ذهن المؤول ، ويقابله عند سوسير "المدلول" مجردا من أبعاده، غير أن المؤول يملك صفة لا توجد في المدلول.

انطلاقا من هذه المفاهيم فإن العلامة لا تستقيم بالمعنى الكامل إلا بتعاضد ثلاثة فروع، على أن يكون كل فرع عضوا من الأركان الثلاثة السابقة[1].

- **العلامة النوعية:** أي هي نوعية تشكل العلامة، ولا يمكن أن تتصرف كعلامة حتى تتجسد ، ولكن التجسيد لا يرتبط إطلاقا بطبيعتها من حيث كونها علامة.

- **العلامة المتفردة:** هي الشيء الموجود والواقعة الفعلية التي تشكل العلامة، ولا يمكنها أن تكون كذلك إلا عبر نوعيتها، ولهذا فهي تتضمن علامات عرفية متعددة.

- **العلامة العرفية:** هي عرف يشكل علامة، وكل علامة متواضع عليها فهي علامة وعرفية (وليس العكس)، وليست العلامة العرفية موضوعا واحدا، بل نمطا قد تواضع الناس على اعتباره دالا.

وفي الأخير نجد أن بيرس ينظر إلى العلامة نظرة ثلاثية الأبعاد تشكل واحدة منها في الذهن علامة، بل لابد أن تربط الأبعاد الثلاثة في الذهن حتى تكوّنها، وهي[2]:

---

[1]- ينظر رشيد بن مالك، السيميائية أصولها وفروعها (ترجمة)، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2002، ص 26 و26.

[2]- أحمد يوسف، مبادئ السميولوجيا العامة، ص 100و 101.

- **البعد التركيبي:** وهو الذي ينظر إلى العلامة في علاقتها بغيرها من العلامات.
- **البعد الوجودي أو الدلالي:** وهو الذي ينظر إلى العلامة في علاقتها بالشيء الذي تدل عليه؛ أي في ربطها بالواقع والموضوع الذي تعبر عنه العلامة.
- **البعد التداولي:** وهو الذي ينظر إلى العلامة في علاقتها بمؤولها، أو في العلاقة التي تقيمها مع مؤولها، أو المتلقي الذي يسعى إلى فهمها وإبراز مضامنيها.

ت) جهود رولان بارت السيميائية:

تعزى جهود هذا الاتجاه للناقد رولان بارت الذي أولى بالغ اهتمامه للدلالة، فقد ذهب بارت إلى أن: «السيميولوجيا هي علم الدلائل، وأنها استمدت مفاهيمها من اللسانيات»[1]، فقد مثلت مفاهيم دي سوسير حول السيميولوجية حلقة هامة في أعمال بارت الذي تعد السيميائية عنده امتداد للسانيات دي سوسير، فقد تبنى هذا الأخير نظرية دي سوسير حول الدال والمدلول، غير أنه قلب أطروحة سوسير التي ترى بأن السيميائيات أعم وأشمل على اعتبار أنها تدرس العلامة اللغوية وغير اللغوية، حيث قال بارت: «إن اللسانيات ليست فرعا، ولو كان مميزا من علم الدلائل، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات»[2].

ويذهب بارت إلى أن إحدى القدرات التي ينطوي عليها الأدب هي قدرته السيميولوجية؛ قدرته على أن يلعب لعبة الدلائل بدل أن يقوضها، «فإنتاج الدلالة وتحققها في الواقع لا يمكن له أن يتم خارج النموذج اللساني، فعالم المدلولات ليس شيئا آخرا إلا

[1]- رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: بن عبد العال، دار توبقال، المعرفة الأدبية، الرباط، المغرب، ص 21.
[2]- مبارك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 76.

عالم اللغة، فالنموذج اللساني إذ يظل طاغيا وحاضرا في أي إجراء تأويلي للأنساق غير اللغوية»[1].

يربط رولان بارت (إنتاج الدلالة) باللغة، لأن «إنتاج المعنى أصلا من اللغة، ولا يمكن للسيميولوجيا إلا أن تلجأ إلى اللغة للوقوف على دلالة الأشياء»[2]، ومنه يمكن اعتبار أن اللغة تمثل نموذجا للسيميولوجيا لأنها تمدنا بالمعاني والمدلولات، وفي هذا السياق يقول رولان بارت: «إن قدرات التحرر التي ينطوي لا تتوقف على الشخص المدني، ولا على الالتزام السياسي للكاتب ... كما أنها لا تتوقف على المحتوى المذهبي لعمله، وإنما على ما يقوم به من خلخلة للغة»[3].

ويبقى بارت من أقوى المفسرين لآراء دي سوسير السيميولوجية، فيما يتعلق بالعلامة اللغوية، فيما يذهب في حديثه عن الأسطورة إلى أن أي (تحليل للعلامة اللغوية / الدلالة) يقتضي وجود علاقة ترابطية بين الدال والمدلول، ويمثل لذلك بباقة ورد، والتي يمكن أن تستعمل لترمز إلى العاطفة، وعندما نفعل ذلك تصبح باقة ورد (دالا) والعاطفة (مدلولا) وتنتج بينهما اللفظة الثانية (باقة ورد) بوصفها علامة، «وبوصفها علامة من المهم أن نفهم أن باقة الورد شيء مختلف تماما عن باقة الورد بوصفها دالا؛ أي بوصفها كيانا زراعيا، وتكون باقة الورد بوصفها دالا خالية وبوصفها علامة ملأ، وما ملأها (بالتدليل) هو الجمع بين هدفي (أنا) والطبيعة التقليدية في المجتمع والقنوات التي تعرض على سلسلة من الوسائل الملائمة للغرض»[4].

---

[1]- أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية ، الجزائر، 1994، دط، ص 50.

[2]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 192.

[3]- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص 14.

[4]- ترنز هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، تر مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986ص 119.

ويرى بارت أن الأسطورة تمتاز بكونها ذات حمولة ترميزية ناتجة عن عملها باستمرار كنظام إشاري من نمط ثان مركب على أساس سلسلة إشارية مسابقة لها، ويقضي ذلك أن (العلامة اللغوية / الإشارة) في النظام الأول، والمكونة من ترابط الدال مع المدلول تصبح مجرد دال من النمط الثاني، وهكذا باستمرار، يقول بارت في هذا السياق: «يحدث كل شيء كما لو أن الأسطورة نقلت النظام الشكلي للتدليلات الأولى إلى جوانب فرعية، ربما أن هذا النقل الجانبي جوهري في تحليل الأسطورة سأمثله بهذه الطريقة، ويفهم منها طبعا أن الشكل المكاني الذي اتخذه النموذج هنا هو شكل مجازي»[1]. وهكذا فإن الأسطورة «تقوم بأخذ العلامة المشفرة مسبقا ومكتملة تدليلا لتجريدها من دلالتها السابقة، وتجعلها دالا جديدا خاليا من أي دلالة»[2].

وفي سياق آخر تتطلب السيميائية عند بارت وجود اللغة التي تقوم عليها دلالات الصور والأشياء والسلوكيات ... وغيرها مما لا يمكنها من الاستغناء عن اللغة، يشير بارت إلى ذلك بقوله: «ومما لا مراء فيه أن الأشياء والصور والسلوكيات قد تدل بل وتدل بغزارة، لكن لا يمكنها أن تفعل ذلك بكيفية مستقلة، أي أن كل نظام دلائلي يمتزج باللغة، فالماهيات البصرية من سينما ومسرح وصور صحفية ...إلخ، تعضد دلالاتها عن طريق اقترانها برسالة لسانية، كذلك مجموعات الأشياء كاللباس والطعام وغيرها لا ترقى إلى مستوى الأنظمة إلا بمرورها عبر البديل اللساني، الذي يجزئ دوالها ويسمي مدلولاتها»[3].

وفي الأخير يرى بارت حقيقة أن السيميولوجيا ما تزال تبحث عن ذاتها بتأني وروية، وأنها بحاجة إلى مزيد من التصميم، وهو يعتقد أنه لا يمكن أن يوجد أي كتاب

[1]- ترنز هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ص 119.
[2]- نفسه، ص 121.
[3]- رولان بارت، مبادئ علم الأدلة، تر محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، سوريا،، ط2، 1987، ص22.

وجيز لمنهج التحليل هذا، وذلك على الأكثر بسبب سمته المتسعة التي ستجعل السيميولوجيا علم كل الأنساق الإشارية الدالة[1].

بالإضافة إلى العديد من الاتجاهات الأخرى داخل السيميائية مثل سيميولوجيا التواصل، هذا الاتجاه الذي يمثله كل من بريتو (prieto) ومونان (Mounin) وبويسنس (Bueyssen) ومارتيني (Martinet) وغيرهم ويقوم هذا الاتجاه بالأساس على القول بالوظيفة التواصلية / الإبلاغية "للدليل / العلامة" التي تجعله يتكون جراء ذلك من ثلاثة أجزاء هي: الدال والمدلول والوظيفة (القصد) [2] والتواصل يقوم على شرط القصدية وإرادة المتكلم في التأثير على الغير، ولسمياء التواصل محوران هما[3]:

- **محور التواصل:** وهو إما تواصل لساني كما في عملية التواصل بين البشر وبالفعل الكلامي، أو غير لساني كما في الملصقات الدعائية وإشارات موريس.

- **محور العلامة:** وهو يتلخص في أن الدال والمدلول يشكلان علامة، وتصنف العلامة هنا في أربعة أصناف:

- **الإشارة:** كما في العرافة والكهانة وأعراض الأمراض والبصمات، وتتميز بأنها حاضرة مدركة بدون أن تحتاج لشرح أو تعريف.
- **المؤشر:** وهو عند بريتو يساوي العلامة التي هي بمثابة إشارة اصطناعية، لا يؤدي المهمة المنوطة به إلا حيث يوجد المتلقي لها.
- **الأيقون:** علامة تدل على شيء تجمعه إلى شيء آخر علاقة المماثلة .

[1]- رولان بارت، مبادئ علم الأدلة، ص 27.
[2]- ينظر عبد الله إبراهيم وغيرهم، معرفة الآخر مدخل على المناهج النقدية الحديثة، ص 84.
[3]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 195 و196.

- **الرمز:** ويسميه موريس (علامة العلامة) والرمز دال على شيء ليس له وجه أيقون، كالخوف والفرح والعدل وكل الشعارات والصفات.

بالإضافة إلى مدرسة باريس السيميوطيقية التي تضم كلا من "غريماس" و"ميشال أريفي" و"كلود شابرول" و"جان كلود كوكي"، وقد تتلمذ هؤلاء على أفكار سوسير وبيرس، وقد أصدروا عام 1982 كتابا حول مدرستهم بعنوان "السيميولوجيا مدرسة باريس عام سنة 1982"، وقد افتتحه جان كلود كوكي بفصل نظري تحدث فيه عن المنطلق والدوافع الداعية لتأسيس هذه المدرسة ومن أهمها التاكيد على ضرورة الاهتمام بالأنظمة الدلالية للعلامات وعدم الاكتفاء بأنظمتها الشكلية فحسب.

ث) جهود غريماس والمربع السيميائي:

دعا غريماس (A.j.Greimas) الباحث السيميائي على عدم الاكتفاء بعملية المزاوجة بين المفاهيم، والقيام بإيجاد التعارضات الاستبدالية فقط بل يجب عليه كذلك أن يقدم نموذجا يسعى إلى الكشف عن منظومة المعنى لأن «كل معنى يقوم لا على تعارضات ثنائية فقط، وإنما على تعارضات رباعية كما في: (أسود:أبيض) و(لا أسود:لا أبيض) ... وهو ما يعرف اليوم باسم المربع السيميائي الذي يمكن أن يطبق على أي فعل، إنساني معرفي أو خيالي»[1].

[1]- أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ط1، ص 40 و41.

تقوم علاقات المربع السيميائي على التضادية (التضاد وشبه التضاد)، والتناقض، والتضمن، وتحكم هذه العلاقات «قيم موقعية وتعارضات كيفية وحرمانية وعدمية، فالتعارضات الكيفية تعتري التضادية، والتعارضات الحرمانية تصيب التناقض»[1].

وفي الأخير نخلص إلى أن هذه الاتجاهات السيميائية شكلت روافد أصيلة لبناء قراءات سيميائية ليس للأدب فحسب، بل لقراءة أنظمة علاماتية وإشارية أخرى، فبالإضافة إلى قراءة الأدب: شعرا ورواية ومسرحا، والفن رسما وموسيقا وسينما، فقد دخلت السيميائية كل دوائر الخطاب وأصلت لقراءة الخطابات الفلسفية والدينية والفكرية، وقد امتازت الدراسات السيميائية بحرصها على فهم العلاقة الأدبية في مستوى العلاقة الجدلية بين النص الأدبي والمجالات الثقافية الأيديولوجية، وبنيتها الاقتصادية والاجتماعية، وفي مستوى النص الأدبي نفسه[2].

2- الاتجاه السيميائي في النقد عند العرب:

عرف مصطلح السيميائية إشكاليات عدة في النقد العربي الحديث، لما شهده من تذبذب وغموض، وتعدد في اللفظ والمضمون، فقد جاءت تسميات كثيرة للسيميائية منها: (السيميوطيقا والسيميوتيقا والسيمياء والسيميائية والعلامة والعلامية وعلم المعنى والدلائلية، والإشارتية).

[1]- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص 9.

[2]- ينظر أمينة رشيد، السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، م1، ع3، ، 1981، ص 48و49.

وتظهر إشكالية المصطلح السيميائي في النقد العربي، «لا على أسس جوهرية بحيث يتباين بحسب اختلاف مجال كل منهما، فالنقد العربي الحديث لم يقدم الشيء الكثير على صعيد التحليلات السيميائية فعليا، وبقيت معرفته فيه بسيطة تعتمد على النقل المباشر تنظيرا ليس إلا، وأما الاختلاف في المصطلح فقد نجم عن اختلاف في المصدر الذي أخذ منه؛ فإذا نقل عن الفرنسية ظهر مصطلح السيميولوجيا، وأما إن نقل عن الإنجليزية فيشار إليه بالسيميائية، هذا بالإضافة إلى ظهور ترجمات عدة له، مثل "علم العلامات" و"علم الدلالة" و"علم الأدلة"،و"علم العلامة"»[1].

وعلى الرغم من انفتاح الدراسات السيميائية على مختلف المناهج النقدية دون أن تركن في رحاب الاتجاه البنيوي كما كانت عليه في نشأتها، ويتجلى لمن اطلع على الدراسات النقدية العربية التي اعتمدت السيميائية، أنها لم تأخذ منها إلا الشكل لا غير، «إذا كان بالإمكان الحديث عن اتجاهات للسيميائية في النقد الغربي فإن الأمر يبدو شديد المباينة بالنسبة لواقع النقد العربي، إذ يصعب حتى الحديث عن اتجاه سيميائي عموما، فبالإضافة إلى ندرة الدراسات السيميائية فإن هذه الدراسات التي تبنت المنهجية السيميائية في قراءتها لنصوص الشعر العربي الحديث لم تسع سوى جانبا بسيطا منها قائم على مفهوم العلامة اللغوية من منطلقات البنيوية، أو الاهتمام بالحقول الدلالية في أحسن الأحوال»[2].

ومن أهم المحاولات التي عرفها الاتجاه السيميائي في النقد العربي نجد دراسة خالدة سعيد التي تناولت قصيدة "النهر والموت" للسياب، و«ويمكن عد قراءة خالدة سعيد لنص السياب "النهر والموت" أول محاولة جديدة للاستفادة من السيميائية في القراءة والتحليل في النقد العربي، وقد نشرت الدراسة - أولا- في مجلة مواقف عام (1978)،

[1]- سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص 307 و308.
[2]- نفسه، ص 311.

ثم أعيد نشرها بعد سنة واحدة في كتابها "حركية الإبداع"»[1]. ويمكن إدراج هذه المحاولة ضمن المنطلق ذاته الذي أشارت إليه في كتابها السابق.

ترتكز آراؤها حول الإبداع على أساس ربطه بالحداثة، فالإبداع «من هذا المنظور المعرفي ليس بالمعنى الاستظهاري أو التصنيفي لأنه ليس نقلا أو وصفا لقائم، بل معنى الكشف والبحث»[2]، وتعرض لنا لغة الكشف في قولها: «أما لغة الكشف فهي تجاوز للمثال المتحقق، وابتكار لمثال ما يلبث أن ينقض، وهذا يعني حركية العلاقة بين الإشارة (سواء أو تسمية أو رمزا أو صورة أو أسطورة، وبين الدلالة التي تحملها أي حركية الشكل»[3].

وتعد محاولة محمد السرغيني لدراسة "المواكب" لجبران خليل جبران على أساس المنهجية السيميائية أكثر جهدا من خلال شرح طريقته المنهجية في مهاد نظري، قدم فيه الكثير من الآراء والإشكاليات التي تتعلق بالاتجاه السيميائي، بداية من ميلادها كعلم وصولا إلى صيغتها التي انتهت إليها، وصارت منهجا نقديا، وكان لهذا العرض منفعة كبيرة انعكست على النقد العربي الحديث، على الرغم من الخلط الذي شابه في الأفكار المطروحة، وهذا ما يعكس عدم الدقة البالغة في النقل عن الغرب، فقد أشار إلى أن «سوسير قد جعل الألسنية أصلا للسيميائية، وأن بارت يرى خلاف ذلك»[4]، في حين نجد أن سوسير وبارت يرون خلاف ما جاء به السرغيني، فسوسير يشير إلى أن «علم اللغة هو جزء من علم الإشارات العام»[5].

---

[1]- سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص 311و 312.
[2]- سعيد خالدة، حركية الإبداع، دراسات في الأدب الحديث، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص 14.
[3]- نفسه ص 15.
[4]- السرغيني محمد، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 16.
[5]- فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص 34.

في حين نجد أن بارت جاء بقول سوسير السابق ونقضه معتبرا أنه «من غير الأكيد، قطعا أن تجد في الحياة المجتمعية المعاصرة أنظمة أدلة غير اللغة البشرية»[1]، وعلى الرغم من التفصيل النظري في المقدمة التي عرضها إلا أن الناقد لم يسهب في قراءته التطبيقية، باستثناء جانب ضئيل مما طرحه مولينو (Molino)،وهو ما دعاه بالتحليل السيميولوجي للحدث الرمزي الذي أقامه على ثلاثة مستويات هي[2]:

1) المستوى الحسي ويعني تحليل النص في علاقته بالمبدع وبالمتلقي.
2) المستوى المحايد ويعني تحليل الشكل الذي أنجز النص فيه.
3) المستوى الشعري ولا يعني مجموعة الإسهامات الثقافية والسياسية والمادية التي عملت عملها في النص.

إن هذه الاستفادة وغيرها من معطيات السيميائيات الغربية، ربما تكون ذات أهمية بالنسبة للنص الشعري العربي، وعلى الرغم من هذه المحاولات والجهود التي تبدو غير كافية لتقديم هذا الاتجاه في نقدنا العربي، إلا أنها تعكس رؤية نقدية جديدة كثيرا ما حاول النقاد العرب السير على منوالها دون التقيد باتجاهات معينة، وهي محاولات نقدية متفردة تعكس مجرد الجهد الذاتي، مما يبين أن النقاد العرب تلقوا السيميائية بشكل مقتضب وجزئي، وغير مباشر دون متابعة تحولاتها في الغرب.

[1]- رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، ص 28.
[2]- السرغيني محمد، محاضرات في السيميولوجيا، ص 88.

الفصل الثالث

الشكلانية الروسية
وأثرها في نقد الشعر

أولا: التعريف بالشكلانية الروسية:

يجمع مؤرخو الحركة الشكلانية أن البدايات الأولى للشكلانية الروسية بدأت حينما نشر (فكتور شكلوفسكي) مقالته عن الشعر المستقبلي عام 1914 تحت عنوان "انبعاث الكلمة". أما الانبثاق الفعلي لهذه الحركة فقد جاء نتيجة للاجتماعات والنقاشات ومنشورات جماعتين من الطلاب، الجماعة الأولى أطلق عليها "حلقة موسكو اللغوية"، تأسست عام 1915، وكانت اهتماماتها بالأساس لغوية، حيث وسعت نطاق اللسانيات لتشمل اللغة الشعرية، ويعد رومان جاكبسون أبرز منظري هذه الحلقة[1].

أما الجماعة الثانية فقد أطلقت على نفسها اسم "جمعية دراسة اللغة الشعرية" عام 1916 ببطرسبورغ، كانت تتكون من طلبة يهتمون بالأدب، وما كان يوحدهم هو ضجرهم من إشكال الدراسة الأدبية السائدة، بالإضافة إلى اهتمامهم بحركة الشعراء المستقبليين، «والذي يلح على إبراز قوانين الخطاب الأدبي الداخلية ويرفض المشهد التاريخي الذي هيمن آنذاك في حقل النقد»،[2] ويعد فيكور شكلوفسكي وبوريس ايخنباوم أهم منظري هذه الحلقة.

رافقت الشكلانية الروسية الحركة الشعرية التي عرفت باسم "المستقبلية"، فقد جمع بين الحركتين، اللتين صممتا على تصفية الحساب بطريقة عسيرة مع أهرامات الإرث الأدبي والنقدي، وبالخصوص أهرامات الحركة الرمزية، ولقد كانت تلك التصفية، كما يشهد على ذلك بعض المنصفين، ظالمة في بعض الأحيان، وبسبب القناعات والاختيارات الجمالية والنقدية، ناهيك عن علاقات الصداقة الشخصية، قد كادت الحركتان تنصهران في تيار واحد ومما يدل على هذه الوشائج القوية بين الحركتين هذه الشهادة لرومان جاكبسون وهو أعظم نقاد الحركة الشكلانية في حق الشاعر بيليمير

[1]- ينظر حسين الواد، المتنبي التجربة الشعرية عند العرب، http://almotanaby.ajeeb.com
[2] - جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر عبد الجليل بن محمد الأزدي، دار النشر الملتقى، ط ،1، 2002، ص 105.

كيليبنيكوف: « أعتبر كيليبنيكوف، وأنا واثق أنني على حق بهذا الصدد، أعظم شاعر في قرننا»[1].

لقد اعتبر الشعر المستقبلي كخلفية جمالية انطلقت منها آراء الشكلانيين الروس في تحديدهم لمفهوم الأدب والشعر، حيث جاءت «الشكلانية الروسية استجابة لتحولات الشعر الروسي الذي ظل ينتقل من الرمزية إلى المستقبلية، ثم إلى التكعيبية المستقبلية (Cubo-futurisme) مع الشاعرين بورليوك (Bourliouk) ومایاكوفسكي. ولا غرو أن تلتقي حركة موسكو اللسانية والأبوياز في الاهتمام باللسانيات والحماسة للشعر الجديد خصوصا الشعر المستقبلي، وهذا ما سمح للسانيات أن تقترب من فضاء النص الشعري الحداثي»[2]. الذي تبناه المستقبليون كان يعني التركيز على التنظيم الصوتي المستقل للكلمات، بوصفه شيئا يتميز بذاته عن قدرة الكلمات على الإشارة إلى الأشياء.

لقد سعى الشكلانيون الروس إلى تأسيس نظرية جمالية، وتطلعوا إلى خلق علم أدبي مستقل ينطلق من الخصائص الجوهرية للأدب والسمات الفنية له. ويؤكد بوريس إيخنباوم أحد أقطاب الاتجاه الشكلاني أن «هدف الشكلانيين الروس كان الوعي النظري والتاريخي بالواقائع التي تخص الأدب بما هو كذلك، وإرساء نظرية أدب تضع العمل الأدبي موضع اهتمامها الرئيس»[3].

وبفعل اتجاه الشكلانيين الروس إلى إظهار الخصوصية الأدبية، وتحديد ما هو أدبي، وما هو غير أدبي، وتحليل أدوات الأدب، اتهمهم خصومهم بِالشكلانية، في حين هم بريئون منها، ويقول إيخنباوم موضحا موقف الشكلانيين الروس المنهجي: «لسنا شكلانيين، إننا بالأحرى تمييزيون»[4]، وقد سبق لإيخنباوم في دراسة سابقة أن وصف

[1]- ينظر محمد الولي، الشكلانية الروسية الإرهاصات الممهدة، مجلة علامات، ع28 ص 103.
[2]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 92.
[3]- بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 77.
[4]- فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر الولي محمد، المركز الثقافي، المغرب، ط1، 2000، ص 13.

منهجهم بالمورفولوجي، يقول: «يوصف منهجنا عند العموم بالشكلانية، وأفضل أن أسميه منهجا مورفولوجيا، وذلك لأجل تمييزه عن المنظورات الأخرى مثل المنظور النفسي، والمنظور الاجتماعي وغيرهما، حيث لا يكون الأثر الأدبي نفسه موضوع البحث، وإنما موضوع البحث في رأي الدارس، هو ما ينعكس في الأثر الأدبي»[1].

وعلى الرغم من أن التسمية التي أطلقها إيخنباوم "المدرسة المورفولوجية" لم تلق رواجا وانتشارا واسعا، كما لم تحظ تسمية "التمييزيون" أو "المقاربة التعبيرية" أو "النسقية الوظيفية" بالقبول قبلها[2]، إلا أن مفهومي "المورفولوجيين" و"التميزيين" يلائم الطرح الأساسي عند الشكلانيين الروس لمبدأين[3]:

- المبدأ الأول: تشديدهم على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة، ولقد لخص جاكبسون في قوله: "إن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنما الأدبية"، (Litterarite) وبذلك حصروا اهتمامهم في نطاق النص.

- المبدأ الثاني: وهو ما يتعلق بقضية الشكل: "فقد رفضوا رفضا باتا ما كانت تذهب إليه النظرية النقدية التقليدية من أن لكل أثر أدبي ثنائية متقابلة الطرفين هي الشكل والمضمون، وأكدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله".

فقد ألهم هذا التصور المستقبلي مفكري حركة الشكلانين الروس ليهتموا بالصوغ التقني للكاتب ومهارته الحرفية. مما أضفى على نظريتهم طابعا راهنيا، وذلك لارتباطهم بمدرسة ظهرت في مطلع القرن العشرين، كحركة في الرسم، ثم انتقلت إلى الإبداع الفني والأدبي واعتبرت كتمرد ضد الفن المتحذلق الذي تطغى فيه الكلمات الفضفاضة والسطحية والابتذال ، مركزين اهتمامهم على الملموس من الحياة اليومية المعاصرة ، وتفجير الشكل الفني والبحث عن لغة فنية جديدة.

---

[1]- فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص 13.
[2]- ينظر نفسه، ص 13.
[3]- إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 10.

كان هم الشكلانين هو إرساء دعائم الدراسة الأدبية على قاعدة مستقلة، حيث حولت مركز الاهتمام من الشخص إلى النص. فكان السؤال الأول بالنسبة لهم ليس كيفية دراسة الأدب، وإنما الماهية الفعلية لموضوع بحث الدراسة الأدبية، وهو سؤال عن أدبية الأدب، «ما الذي يجعل من هذا العمل أو ذاك أدبا؟ من هنا انصراف الشكليين إلى دراسة ما هو مادي في النص الأدبي ... لذا، لم يعد السؤال المركزي لديه: لماذ يحدث هذا؟ وإنما أصبح: كيف يحدث؟ أي أصبح سؤالا يتعلق ببنية العمل المدروس»[1]، ما جعل عملية البحث عن أدبية الأدب محور النص الأدبي الانشغال والاهتمام، وليس أي موضوع نفسي، أو اجتماعي، أو تاريخي.

فأولى خطوات المنهج الشكلي هو تحديد الموضوع، «فمثلما تعامل دو سوسير مع اللسان بوصفه الموضوع الوحيد للسانيات يدرس في ذاته ولذاته دراسة علمية موضوعية وصفية، كذلك تعامل الشكلانيون الروس مع النص الأدبي والشعر خاصة تعاملا "نسقا محايثا"، وقد أوضح إيخانباوم وجه الخلاف بين الشكلانيين والمناهج النقدية الأخرى، حيث اعترضوا عليها، وأنكروا ولا زالوا ينكرون ، ليس في تلك المناهج في ذاتها، وإنما الخلط اللامسؤول فيها بين علوم مختلفة وقضايا علمية مختلفة»[2]، ويشير أحمد يوسف إلى دور العلم الأدبي في دراسة الموضوعات الأدبية «لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر كشرط أساسي أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسات الخصيصات النوعية للموضوعات (Objets) الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى، وهذا باستقلال تام عن كون هذه المادة تستطيع بواسطة بعض ملامحها الثانوية، أن تعطي مبررا لاستعمالها في علوم أخرى كموضوع مساعدة. وفي ذلك بيان لأسس الشكلانية الروسية»[3].

[1]- نبيل أيوب، النقد النصي وتحليل الخطاب، ص 13.
[2]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 93.
[3]- المرجع نفسه، ص 94.

لأن هذه العملية هي التي ستتحكم في تحديد النظرية، لقد انطلقت الشكلانية من استبعاد كل التعريفات التي تحدد الأدب باعتباره محاكاة وتعبـــيرا أو تفكيرا بالصور، كل ذلك، لأن هذه التعريفات تغفل خصوصية السمات الأدبية، لذا فإن التعريف لم يكن ليتطابق أصلا مع الوقائع المعاينة، كما كان يتعارض مع المبادئ والمقدمات العامة[1]. لمقترح للأدب سيركز على أسس الاختلاف، فالأدب يتكون ببساطة، من الفرق بينه وبين نظم الواقع الأخرى، ويتبين في الحقيقة أن موضوع علم الأدب ليس موضوعا على الإطلاق وإنما مجموعة من الفروق، ويصبح مفهوم التغريب هو الأداة الإجرائية لتحديد الطابع الفارقي، بحيث يصير الأدب مضادا لكل معتاد. يزيل أقنعة الألفة عن الأشياء فتصبح غريبة تثير فينا الإحساس بالحياة. فالأمر شبيه بالمشي والرقص، حيث أن الأول لا نحس به، لأنه مألوف بالعادة ، أما الثاني فيجدد إحساسنا بحركات المشي.

إن مهمة النظرية الشكلية هي تحليل الفروق المتعارضة بين اللغة العملية - لغة التواصل اليومي - واللغة الشعرية. إذ يستحيل تعريف الشعر من الداخل فليس هناك مواضيع شعرية أصيلة، «الأمر يتعلق بنسق اللغة العملية (الفكر الكلامي)، ليست للمثيلات الألسنية فيه (أصوات، عناصر، صرفية، إلخ.) أي قيمة مستقلة وليست اتصال. إلا أننا بإمكاننا التفكير بأنساق ألسنية أخرى (وهي موجودة) تتراجع فيها الغاية العملية إلى موقع خلفي (رغم أنها قد لا تزول تماما) وتحظى التمثيلات الألسنية بقيمة مستقلة»[2]، ففي العصر الحديث تراجعت المواضيع الشعرية للشعر الرومانتيكي (مثل ضوء القمر - البحيرات - العنادل - القلاع ...) أمام أكثر المواضيع ابتذالا، وبالمثل فلا يمكننا رسم معالم الشعر كمجال محدد للتحليل إلا من خلال مقارنته بما ليس شعرا.

فما هو الأساس الذي سيبنى عليه تحديد الموضوع ؟

---

[1]- ينظر إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، ص 41.

[2]- تزفيتان تودوروف، نقد النقد رواية تعلم، تر سامي سويدان، منشورات مركز الانماء القومي، بيروت، ط1، 1986، ص 20.

يطرح جاكسبون السؤال الماهوي التقليدي ما الشعر ؟ فيجيب إنه ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما ليس شعرا، إلا أن تعيين ما ليس شعرا ليس اليوم، بالأمر السهل، «إذا كان الفن التشكيلي تشكيلا لمادة التصورات البصرية ذات القيمة المستقلة، والكوريغرافيا تشكيلا للمادة الحركية ذات القيمة المستقلة، فأن الشعر بالتالي هو تشكيل للكلمة المستقلة»[1]، إن هذا الإشكال المطروح من طرف جاكسبون يستثمر تاريخيا طويلا ساهم في تشييد نظرية حول استقلالية الأدب بموضوعه، فقد كان الأدب منذ القديم جزءا من موضع خطابات نظرية مختلفة، كالخطابة التي تضمنت بطريقة ما بعض مظاهر الأدب الموجودة فيها، ونظرية التأويل التي اهتمت بالنصوص المقدسة، وكانت تناقش البنيات اللفظية الموجودة في الأدب، كالرمز والمجازات الشعرية والتأمل حول الأجناس الأدبية، ثم أخيرا ظهور فكرة وحدة الفن التي سيبلورها علم الجمال.

إن هذه التطورات لم تسفر عن تأسيس مفهوم للأدب إلا أنها مهدت الطريق لظهور هذا المفهوم، فمفهوم الأدب لم يأخذ استقلالية إلا مع حلول النزعة الرومانسية (الألمانية)، وسيكون ذلك بداية نظرية الأدب بالمعنى الدقيق. لقد توقفت مفاهيم التمثيل والتقليد عن دورها المهيمن لتعوض في قمة الهرم بالجميل، وكل ما ارتبط به من غياب الغائبة الخارجية والانسجام المتناغم بين أجزاء الكل وعدم قابلية العمل للترجمة، كل هذه المفاهيم اتجهت نحو استقلالية الأدب، وأفضت إلى تساؤل حول مميزاته الخاصة[2].

إن حركة الشعراء المستقبلين في روسيا، وكتابات الرومانسيين الألمان ستوجه اهتمام النظرية الأدبية نحو التركيز على جانب الانسجام الداخلي للنصوص الأدبية، وستفسح المجال للإعلان عن ميلاد علم للأدب، منذ أن أطلق جاكبسون عام 1919

[1]- تزفيتان تودوروف، نقد النقد رواية تعلم، ص 21.
[2]- ينظر دافيد كارتر، النظرية الأدبية، تر باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سورية، ط1، 2010، ص 30.

قولته التي أصبحت فيما بعد كبيان يختزل عمل الشكلانين والشعريين والبنيويين حيث قال: "ليس موضوع علم الأدب هو الأدب وإنما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا" . فما المقصود بالأدبية؟ يجيب تودوروف في كتابه الشعرية عن تحديد هذا المفهوم المركزي بقوله: «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازاتها الممكنة ولكل ذلك، فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية»[1] .

إذن، فإستراتيجية علم الأدب أو الشعرية ستتقدم نحو المقاربة المجردة والباطنية للأدب الممكن وليس الإنجازات الكائنة بحثا عن القوانين المنظمة للأدب من الداخل، مما سيضفي مفهوم الأدبية على النظرية الشكلانية طابع العلمية والنسقية، والاهتمام بالخصائص الشكلية للأدب فيسهم في إيجاد أجوبة حول القضايا التي تخص الأدب من الخارج.

ثانيا: قضية المؤلف والفكر والواقع الخارجي من المنظور الشكلاني :

لقد طرح على الشكلانيين كيفية التعامل مع المؤلف والأفكار والواقع باعتبارها مكونات أساسية في العملية الأدبية. فكيف أجابت عن هذه الإشكالية ؟

ستحاول الشكلانية إعادة صياغة هذه العناصر لتخضعها إلى تحول جذري نتيجة للتصورات الجديدة حول مفهوم الأدب باعتباره تقنية، وباعتباره تطورا في الإشكال، ما جعل أنصار الشكلانيين يتحررون من ربقة التلازم التقليد (الشكل/ مضمون)، ومن مفهوم اعتبار أن الشكل مجرد غشاء يصب فيه المضمون[2].

[1]- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر شكري ميخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987، ص 75.

[2]- ينظر إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، ص 41.

ما يمكن ملاحظته من خلال هذا التصور، أن الشكليين يكادون ينفون مرجعية أو خلفيات كل من الأديب والناقد، وهذا الأمر يبدو مستحيلا، لأن الناقد وإن كان يمكنه نفي ذلك بوعي منه، فإن المبدع لا يستطيع نفي ذلك، لأن الخلفية الثقافية لصيقة بعملية الإبداع، بل الإبداع ذاته، ما هو إلا نتيجة للعوامل الداخلية والمؤثرات الخارجية للفنان، وهذا عكس ما يذهب إليه الشكلانيون الذين ينادون بإلغاء شخصية المبدع، واعتباره عنصرا من مجموعة عناصر العملية الإبداعية ليس إلا. ومن هنا أطلقوا دعوتهم الأولى التي تتمثل في الاستقلال الكامل للكلمة الشعرية، واستقلال العمل الأدبي عن مبدعه بصفة عامة، وعن العوامل الداخلية والخارجية بصفة خاصة، وهذا الانفصام بين النص ومبدعه يعني أن العلاقة القائمة بينهما ليست انعكاسية.

وهكذا اكتسب مفهوم الشكل معنى آخر، استبعد الشكلانيون الثنائية التقليدية المكونة من الشكل والمضمون، وأحلوا محلهما فكرتين هما: المادة والوسيلة أو الأداة والأجزاء. ففي تصور الشكليين، «إن المادة تعني المواد الأولية للأدب التي تكتسب فعالية جمالية، ويتم اختيارها كي تسهم في العمل الأدبي من خلال مجموعة الوسائل والأدوات والإجراءات الخاصة بالخلق الأدبي، وبناء على ذلك فإن الكلمات في العمل الأدبي تمثل مادته، وبالتالي تحكمها القوانين التي تحكم اللغة»[1]، وقد تطور هذا المفهوم و أصبح يعرف فيما بعد بـ "النسق" الذي صار يعبر عن وحدة عضوية لما يسمى تقليدا بالشكل والمضمون.

ومنطلق الشكلانية هو أن الناقد الأدبي عليه أن يوجه الأثار نفسها، لا الظروف التي أدت إلى إنتاجها، فالأدب نفسه هو موضوع علم الأدب، وليس مجرد ذريعة للإفاضة في دراسات جانبية أخرى، ولم يكتف زعماء الشكلية بذلك، بل قصدوا إلى تحديد مجال الدراسة الأدبية برفض العلوم المجاورة لها على اعتبار أنها عوائق، مثل

[1]- تزفيتان تودوروف، نقد النقد رواية تعلم، ص 21

علم النفس وعلم الاجتماع والتاريخ الثقافي، وتحدد منهجهم على لسان جاكبسون الذي قال: إن علم الأدب ليس هو الأدب في ذاته، وإنما أدبيته.

ولهذا فعلى الناقد الأدبي ألا يعنى إلا ببحث الملامح المميزة للأدب، وعرض أهم مشاكل النظرية الأدبية في ذاتها، وبهذا رفضت الحركة الشكلانية بصفة قاطعة تفسيرات الخيال والحدس والعبقرية والتطهير وغيرها من العوامل النفسية التي تمس المؤلف أو المتلقي.

فالمبدأ الأساسي في المنهج الشكلاني يتمثل في استقلال الوظيفة الجمالية، التي تخضع له جميع أنماط الإبداع الخيالي ومستويات الأدب، وبهذا تكون النظرية الشكلية قد قطعت شوطا بعيدا بعد دعوتها الأولى إلى استقلال الكلمة الشعرية كشيء قائم بذاته، وانتهت إلى استقلال العمل الأدبي عن نفسية مؤلفه من ناحية، وعن الموضوع الاجتماعي الذي يشير إليه بأدواته وإجراءاته الخاصة من ناحية أخرى[1].

ومنه يعد للمؤلف الدور نفسه الذي كان يلعبه في النقد السيري، لأن ما يشكل موضوع الدراسة الأدبية ليس الأعمال الأدبية المفردة وإنما الأدبية، بحيث أن العمل الأدبي يرتبط بالنسق الأدبي بصورة عامة وليس بشخصية مؤلفه، فالشاعر في النظرية الشكلانية لم يعد ينظر إليه كصاحب رؤى، أو عبقرية وإنما نظر إليه كعامل ماهر يرتب، أو بالأحرى يعيد ترتيب المادة التي يصادق وجودها في متناوله، إن وظيفة المؤلف هي أن يكون على معرفة بالأدب، أما ما يعرفه عن الحياة أو ما لا يعرفه، فأمر غير ذي أهمية لوظيفته تلك، «غير أن الشكليين الروس قد ركزوا عملهم في الشكل وحده، وأنشأوا نظريتهم لوصفه، واعتبروه في النص كلا متماسكا ... يتخذ معنى الكلية والتماسك والتكاملية وعلى ما يرى تودوروف فضلا عن أن كل عنصر ينتمي إليه هو شكلي، ما يعني أن الشكل ليس وحده شكليا، أنما المحتوى كذلك "شكل المحتوى" ويميز

[1]- ينظر صلاح فضل نظرية البنائية، ص 60.

الشكلانيون في العمل الأدبي، البناء (Construction) من مواد البناء (Materiaux) مواد البناء ليست سوى عوامل محددة للسلوك. لذا لا يركز الشكليون اهتمامهم عليها، إنما يركزون على طرائق البناء»[1]. إن هذا التصور يذكرنا بالمنجز النقدي العربي القديم خصوصا عند نقادنا الذين قالوا بأن الشعر صناعة وأن الشاعر يقوم بوظيفة السبك والصوغ ولا اعتبار بالمادة التي يصوغ فيها.

والملاحظ أن معنى الشكل بهذا المفهوم الجديد، انبثق من تصور الشكليين للإدراك الجمالي، أو الإدراك الفني على أنه إدراك للشكل، «وأن هذا الإدراك ليس مجرد حالة سيكولوجية، وإنما هو عنصر من عناصر الفن، فالفن لا يوجد خارج الإدراك، والشكل حالة ديناميكية وملموسة لها معنى في ذاتها دون إضافة أي عنصر خارجي عنها، وتدرك بشكل مستقل عما عداها»[2].

وهكذا يكون الشكليين قد فرقوا بين مكونات العمل الأدبي والفني، وهي مادة صماء، وبين «هذه المكونات بعد أن تخلق نظاما حيا من التراكيب والعلاقات، فهي في الوضع الأول في حالة غياب جمالي كامل، أما في الوضع الثاني فتكون في حالة حضور جمال كامل، وهي في وضعها الأول مكونات مهملة لا قيمة لها، وفي الوضع الثاني تستمد قيمتها من النسق الفني الذي يؤلف بينها، وما أشبه الوضع بالبون بين وجود الشيء بالفعل، فهو بالقوة مجرد مشروع، وهو في بالفعل واقعة وأداة»[3].

فتطور الأدب لا يتوقف على ظروف المؤلف أو تكوينه النفسي، وإنما على الأشكال الأدبية السابقة، بتجديد الأدوات عن طريق التغريب، «إن أداة الفن هي أداة تغريب الموضوعات وأداة الشكل التي بها يصير صعبا وهي أداة تزيد من صعوبة

---

[1]- صلاح فضل، نظرية البنائية، ص 57.

[2]- رمضان الصياغ، العلاقة بين الجمال والأخلاق في الفن، مجلة عالم الفكر، مج27، ع1، سبتمبر 1998، ص 125.

[3]- أحمد فتوح، الشكلية ماذا بقي منها، مجلة فصول، مج1، ع1، جانفي1981، ص 163.

الإدراك ومدته، لأن عملية إدراك الفن هي غاية في حد ذاتها ولذلك ينبغي تمديدها»[1]. وفي هذا تأكيد لمبدأ علمية الأدب وتحديد لدور القارئ في تفكيك العناصر النصية، وتمريرها في سياق تحليلي بغية الكشف عن الأبعاد الفنية التي غطى عليها التغريب المقصود في النص.

أما قضية الواقع التي اعتبرت حجر الزاوية في نظرية المحاكاة، فإن الشكلانيين تعاملوا معها تعاملا مختلفا، وذلك انطلاقا من مفهومهم لعملية الإنتاج الأدبي الذي ينبني على قاعدة أساسية وهي أن الأدب ينشأ من الأدب، حيث يتوارى الواقع ويصبح غير ذي جدوى، فالتغيير الأدبي لا يقرره تبدل الواقع وإنما الحاجة لإنعاش الأشكال الأدبية، ويمثل الإدراك المتجدد للأدوات الشكلية جانبا جوهريا من جوانب الأدبية، أما مقياس مشابهة الواقع فهو في نظر المشروع الشكلاني مقياس يجانب الموضوع، ويقوّم الشكلانيون الشكل الأدبي من خلال امتلاكه قابلية الإدراك الحسي وليس من خلال قدرته على المحاكاة .

إن الأديب لا يحاكي الواقع وإنما يغربه وينزع عنه طابع الألفة. ففهم النصوص لا يعود إلى ربطها بمرجعها الواقعي، وإنما بربطها بنصوص أخرى، فقد أبرز جاكبسون في دراسة حول (نظرية المحاكاة الساخرة) استحالة الفهم العميق لنص من نصوص دويستويفسكي دون العودة إلى هذا النص أو ذاك من نصوص غوغول، فالواقع يلعب دورا ثانويا في بناء الأدب، مثله مثل باقي المعطيات التي يبدأ بها الكاتب[2]، وهذه الفكرة يؤكدها جابسون في مقالته "عن الواقعية في الفن"، «يمكن أن نسمي الوقائع الفنية التي تعارض، بالنسبة لي، العادات الفنية القائمة – وحدها واقعية؛ لكن نظرا لأن العادات الأكثر واقعية، من وجهة نظري، هي عاداتي الخاصة، (أي التقليد الذي أنتمي إليه)،

[1]- روبرت هولاب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر خالد التوزاني والجيلالي الكدية، منشورات علامات، مطبعة المتقي برينتر، المحمدية، المغرب، ط1، 1999، ص 22.
[2]- ينظر إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي ص 96.

ونظرا لأن هذه الأخيرة لا تتجلى إلا بصورة جزئية في إطار التقاليد الأخرى (حتى إذا لم تكن تعارضها) – فإني لم أجد في التقاليد الأخرى إلا واقعية جزئية، جنينية، غير متطورة أو منحطة، فأعلن، في نفس الوقت، أن الواقعية الوحيدة الأصيلة إنما هي الواقعية التي تربيت في مناخها»[1]، فجاكبسون قد صاغ بشكل مختصر التوجيه المنهجي الجديد الذي يرى بتميز الوظيفة الجمالية أكثر مما يرى بانفصال الفن، «لو استعملنا مصطلحا مفتاحا في علم النفس المعاصر، سمة الشكلية، وبالتالي فإن ذات المبدع لا تبدو كقناع شبه فني للشيء الواقعي وإنما يبدو بشكل واع عنصرا من البنية الإستيطيقية. ولكونه كذلك فهو يبدو موضوعا مشروعا للدراسة الأدبية شريطة أن يدرس من وجهة نظر أدبية وذلك في سياق الأثر الأدبي»[2].

ولقد أكدت الكثير من الدراسات الأدبية عند آخر الشكلانيين أن «الخصوصة الأدبية (أدبية الأدب) لا وجود لها إلا في إطار تاريخي وثقافي محدد؛ يظهر ذلك في دراسة تينيانوف عن الواقعة الأدبية حيث يلاحظ أنه في حين يسهل علينا الإشارة إلى أي واقعة أدبية، فإنه، في المقابل، بات تعريف الأدب يتزايد صعوبة»[3].

فالشكلانيون ينظرون إلى أفكار القصيدة وموضوعاتها وإشاراتها على أنها مجرد ذريعة خارجية يلجأ إليها الكاتب لتبرير استخدامه الوسائل الشكلية، وهم يطلقون على هذا الاعتماد على العناصر الخارجية غير الأدبية اسم "التحفيز" (motivation).

أما بالنسبة للأفكار، فإن الشكلانية لم تعرها اهتماما لأنها تندرج ضمن مواد البناء، فقد أعطت الشكلانية الأولوية للشكل على حساب المضمون، حيث أعيد النظر في هذه الثنائية القديمة التي كانت تعتبر الشكل وعاء للمضمون، وبذلك يصبح المضمون متوقفا على الشكل دون أن يكون له وجود مستقل ضمن الأدب ، فليس بوسع التحليل

[1]- إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، ص 93.
[2]- فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص 51.
[3]- نبيل أيوب، النقد النصي وتحليل الخطاب، 19.

الأدبي استقراء المضمون من الشكل إذ أن الشكل لا يتقرر بفعل المضمون وإنما بفعل الأشكال الأخرى. فالفن لا يعبر عن نفسه في العناصر المشكلة للعمل الأدبي، وإنما من الاستعمال المتميز لتلك العناصر، وبذلك اكتسى مفهوم الشكل معنى جديدا، إنه لم يعد غشاء ولا غطاء، وإنما وحدة دينامية وملموسة، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي، وها هنا يبرز الفرق بين المذهب الشكلاني والمبادئ الرمزية التي ترى أنه يجب أن يستشف، عبر الشكل شيء من المضمون، كذلك تم تذليل عقبة النزعة الجمالية، وهي الإعجاب ببعض عناصر الشكل بعد عزلها عن المضمون.

سيبلور هذا التحول الجذري من مواطن الاهتمام لدى الشكلانيين مجموعة من المفاهيم والأدوات الإجرائية لدراسة الأدب دراسة عملية، فبعد أن حددت الشكلانية موضوعها و- هو الأدبية - ستبحث عن منهج يتلاءم مع الموضوع، ومادامت مواد البناء من الأدب تستقي من اللغة، فإن الاهتمام سينصب على الجانب التقني فيها، لذلك نجد أن الشكلانيين الروس قد استهلوا أعمالهم بدراسة الأصوات لأن هذه المسألة كانت في عصرهم من أعقد المسائل المتعلقة بدراسة البناء الصوتي للشعر، وقد ظهر هذا الاهتمام بالأصوات من دراسة (تروبيتسكي) ومن النظرية التي قدمها جاكسون حول الفونيم (phonem)، فالمحاضرات التي ألقاها حول "الصوت والمعنى" اعتبرت مدخلا نقديا للأفكار الشائعة حول الصوات وأثرها من المعاني، حيث أن هذه المحاضرة شكلت أساسا لعلم اللغة البنيوي.

ثالثا: موضوع الشعرية عند الشكلانيين:

يرى كثير من الدارسين أن موضوع الشعرية لم يتحدد بشكل واضح إلا في بداية القرن العشرين رغم إشارات القدماء إليها – شعرية أرسطو، شعرية الجرجاني، شعرية حازم - حيث نص رومان ياكبسون على أن ما يجعل من الأدب أدبا ليس هو الأدب وإنما الأدبية، وليس الشعر وإنما هو الوظيفة الشعرية، ومعنى هذا أن موضوع الشعرية ليس

هو الأعمال المحققة، وإنما الأعمال المجردة، كما أن القواعد الجمالية الموجودة في نص ما لا تمثل إلا جزءا من قواعد أخرى ممكنة، ومن هنا فإن مهمة الشعرية لا تقتصر على الكشف عن المقولات النقدية المنجزة ولكنها تقوم بابتكار مقولات جديدة، وفي هذا الصدد يؤكد جيرار جنيت أن الشعرية ليست فقط، نظرية عامة للأشكال الأدبية، ولكنها تفجير للاحتمالات الممكنة للخطاب[1].

يتحدد موضوع الشعرية حسب جاكبسون من خلال إسقاط مبدأ أساسي وهو أن "موضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكنه الأدبية"، وما تفيده هذه العبارة المجردة أن الوظيفة الشعرية تبرز بعض الجوانب دون غيرها، وهذا ما نلحظه في الشعر، مثلا تتحول بعض المقاطع والنبرات إلى وحدات وزنية، فلم يبق المقصود نمط تأليف إشارات فقط، بل إظهار توازنات أو تعادلات في التسلسل المنطقي نفسه، يقول روبرت شولز: «أود أن أقترح هنا أن الشاعر يقيم نظاما صرفيا يختلف عن نظام المتحدث العادي ... وأقصد بهذا أن الشاعر عندما يختار كلمة لاستخدامها في قصيدة، يضع أمامه مجموعة من الاحتمالات تختلف جذريا عن تلك التي نستخدمها في كلامنا المألوف»[2].

1- الدراسات الصوتية :

يزعم الشكلانيون الروس أنّ الإجراءات اللسانية الشكلية التي يجري فيها الفن القولي هي أصل القيمة فيه، ولذلك فإن العناصر الصوتية والميلودية والإيقاعية ليست مجرّد حلية خارجية تصاحب التعبير عن الفكرة، وإنما هي الشكل المحسوس الذي تتجسم فيه وتتبلور، وقد قادهم ذلك إلى اعتبار "الإجراء" (Proceed) مركزاً لمشاغلهم، وقد حاول تينيانوف (Tynianov) أن يبلور هذا المفهوم ويتدبّر في ضوئه العمل الفنّي باعتباره كلّية دينامية متميّزة، وإليه خاصة يعود التأليف في الإيقاع عندهم، و«مع ذلك

[1]- ينظر ينظر محمد القاسمي، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي. ww.fikrwanakd.aljabriabed
[2]- روبيرت شولز، البنيوية في الأدب، تر حنا عبود، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1984، ص 38.

فإن العمل المكون للبيت الشعري؛ أي العنصر الذي يغير ويحوّل كل المكونات الأخرى ويمارس تأثيرا على مستويات اللغة الشعرية، الدلالية والصرفية والصوتية، هو الهيكل الإيقاعي»[1].

لاشك أن نظرية العروض كانت الميدان الذي استخدمت فيه بشكل مثمر المفاهيم الشكلانية، باعتبار أن الشعرية كانت الحقل المفضل لمنظري أبوياز، ومن ثم اهتم الشكلانيون أساسا بمشاكل العروض، بحيث تقوم المقاربة الشكلانية للعروض على مبدأين أساسيين هما[2]:

- المبدأ الأول: هو التشديد على الوحدة العضوية للغة الشعرية.
- المبدأ الثاني: هو مفهوم المهيمنة أي الخاصية المهيمنة أو المنظمة، ليس النظم كما دافع عن ذلك الشكلانيون، مجرد أمور زخرفية طارئة، مثل الوزن والقافية والجناس.

فالعنصر الذي يمارس على الوحدة العضوية للغة الشعرية، اعتبره الشكلانيون الملمح المميز والمبدأ المنظم للغة الشعرية، بحيث أكدوا أن الإيقاع في اللغة العادية، أو الخطاب العلمي، ظاهرة ثانوية، أما في الشعر فهو خاصية أولية مكتفية بذاتها، لأنه يمكن للبيت الشعري أن يستغني عن الوزن، ولكنه لا يستطيع أن يستغني عن الإيقاع، وعليه كان «عمل الشكلانيين قد استهل بدراسة قضية الأصوات في الشعر، وهي القضية التي كانت في تلك الحقبة شائكة ومهمة جدا، طبعا، وراء هذه القضية الخاصة من قضايا الإنشائية، كان يتم تحضير أطروحات أكثر عمومية كانت ستظهر فيما بعد»[3].

---

[1]- فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص 72.
[2]- نفسه، ص 71و72.
[3]- نفسه، ص 72.

يعد البيت الشعري المطروح للدراسة كيانا مستقلا في النقد الشكلاني، فكما تعتبر عملية مركبة، وظاهرة معقدة، ففي الوقت الذي تكون فيه علامة نهاية السطر، فهي عنصر يقوم عليه البناء العروضي، وعليه شدد الشكلانيون الروس على الوزن والإيقاع، حيث إن الأنساق الإيقاعية تعمل بشكل كبير ودرجات متفاوتة في خلق الانطباع الجمالي.

ومع ذلك لم ينكر الشكلانيون «إمكان توفر النثر الإخباري على إيقاع، أو نزوع إيقاعي ما، إلا أنهم لم يجدوا، انسجاما مع مقارباتهم الوظيفية، الخاصية المميزة للبيت الشعري في مجرد حضور عنصر ما ... وإنما وجدوا تلك السمة المميزة في وضع ذلك العنصر، وأكدوا أن الإيقاع في اللغة العملية أو اللغة العادية أو الخطاب العلمي هو ظاهرة ثانوية، الإيقاع في الشعر خاصية أولية ومكتفية بذاتها »[1].

إن مفهوم الإيقاع بوصفه ميزة شكلية يمتلك خاصية اختراق لغة الشعر قد أنقذ الشكلانيين من خداع العروضيين التقليديين؛ أي المساواة بين الإيقاع والوزن، «ومن الطبيعي أن يتمخض عن اهتمام الشكلانيين بالمستويات الصوتية في تحليل اللغة الشعرية اهتمام بالمستوى الإيقاعي، والتنظير لمفهوم"البيت"»[2]. وهي الفكرة التي طرحها الشاعر أ. بريك حين نظر إلى الإيقاع من منظور يختلف عن المنظور التقليدي الذي يصعب التعامل معه بطريقة علمية، «لتحقيق هذا المسعى وجب إدماج الإيقاع داخل المنظومة النصية، لأن ربط الإيقاع بالنسق الصوتي يجعله ملكا مشاعا للغة الإنسانية، ويحد تاليا من طاقاته الجمالية»[3]، وعليه عمل الشكلانيين على التمييز بين الإيقاع والوزن لتخليصه من النظرة العروضية المحدودة.

[1]- فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص 72.
[2]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 100.
[3]- نفسه، ص 100.

وكما هو جلي كان لهذا التصور الشامل للإيقاع نتيجة إصرار أنصار الشكلانية على الوحدة العضوية للخطاب الشعري، وعلى غرار رواد الشكلانيين استطاع جاكبسون أن يقدم تصورا ذا أهمية بالغة في هذا الصدد.

يعد رومان جاكسبون أول من تحدث عن الفونيم؛ أي الوحدة الصغرى في اللغة، وهو تلك الوحدة غير القابلة للانقسام، أو التحليل، بل هو الوحدة غير القابلة لأن تعوض بوحدة أخرى، لأن بناء كل فونيم مختلف بالضرورة عن بناء فونيم آخر، ولم يتوقف جاكبسون عند مستوى الوصف الدقيق للأصوات، بل تجاوز ذلك إلى الربط بين الصوت والمعنى، إذ أن كل مشابهة ظاهرة في الصوت، خصوصا في الشعر، تقوم بمنطق المشابهة أو المغايرة في المعنى، فرمزية الأصوات عبارة عن علاقة موضوعية لا تنكر، وهي علاقة قائمة على ربط ظاهراتي بين مختلف الوسائل الحسية التي أجريت في هذا المجال، غامضة وأحيانا قابلة للنقاش، فإن ذلك يعود إلى نقص في العناية من مناهج البحث النفسي و/أو اللساني[1].

فالشعر عند ياكبسون منطقة تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية. فالتراكم المتواتر لمجموعة من الفونيمات أو التجميع المتباين لطائفتين متعارضتين في النسيج الصوتي لبيت شعري أو مقطع أو قصيدة يلعب دور تيار خفي.

2- بنية البيت الشعري صوتا ومعنى عند جاكبسون:

قدم جاكبسون دراسة حول "بنية البيت الشعري صوتا ومعنى" أبدى فيها ملاحظاته مميزات الفونيمات وخصائصها وكذا النبر ومميزاته، انطلاقا من تحليله لبعض المقاطع من الأغاني الملحمية الصربية، والنظم المقطعي الإيطالي، وقصيدة باسترناك، فتحدث عن الوظيفة العروضية ووزن البيت، والنظم (الكمي والزمني) والنظم

[1]- فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص 80 و81.

النبري، مشيرا إلى بعض الأسماء التي استفاد منها في هذه الدراسة، أمثال: بولينانوف (polilanov) ووانغلي (Wangli) وجوزيف كرينبرك (JosephGreenberg) وسيمونس (Simmons).

وقد توصل جاكبسون إلى تحديد خصائص النمط الكلاسيكي للنظم الروسي منها: إجبارية حد الكلمة الثابت في كل الأوزان الروسية، «عدد المقاطع في البيت عدد ثابت من أول زمن موسوم. يحمل هذا يحمل هذا الزمن الموسوم الأخير نبر الكلمة، لا يمكن لمقطع غير منبور منتسب إلى نفس الكلمة يشغل زمنا موسوما»[1]، كما أنه يستعين بالرسم لتوضيح الوزن في الرباعي اليامبي، وهي على شكل منحنيات متموجة[2].

وأشار جاكبسون إلى اختراق القوانين العروضية، مؤيدا أ. بريك (Ospi Brik)، «لو تأصلت الخروقات التي تمارس على الوزن لاكتسبت هذه الخروقات ذاتها القانون العروضي»[3].

كما أولى اهتماما بالوزن أو نموذج البيت، لأنه يتحكم في بنية كل بيت خاص، وهو يحدد الملامح الثابتة لأمثلة البيت، ويقف على التنوعات، ثم إن للوزن أثرا على المستمع أو القارئ، إذ يمكن له أن يحدد الخروقات دون معرفة القواعد، «يمكننا القول بأنه من البديهي أن قارئ الشعر يمكن أن يكون عاجزا ربط تواترات عددية بمكونات الوزن، إلا أنه بمقدار ما يدرك شكل البيت فإنه، بشكل غير واع، يكون لنفسه فكرة عن نظامه الهرمي»[4].

وزيادة على ذلك يعتبر جاكبسون نموذج البيت ظاهرة لسانية عكس ما ذهب إليه شاتمان (Chatman)، فقد تعدى الشكل الصوتي أشكال لسانية خالصة أخرى، ويؤكد

---

[1]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 38.
[2]- ينظر نفسه، ص 227.
[3]- ينظر نفسه، ص 38.
[4]- نفسه، ص 38.

على ضرورة الاهتمام بقيمة التنغيم ودورها الأساسي في أوزان الشعر الحر، وعلى هذا الأساس كانت نظريته في العروض الحقل الأكثر استثمارا لمفاهيمه، وأشار إلى هذا فيكتور إيرليخ في قوله: «لقد اهتم الشكلانيون أساسا بمشاكل العروض، فعلى سبيل المثال اختص منذ مرحلة مبكرة جاكبسون وتوماشيفسكي وتينيانوف في البنيوية، وفي هذا الميدان قدمت الشكلانية اسهامتها الذائعة»[1].

وكانت لنظرية العروض هذه فائدة جمة في دراسة النصوص الشعرية، فقد مكنت الدراسة من التمييز بين الوزن والإيقاع، إذ كان يشوبها اللبس والخلط في الدراسات السابقة، حين انتبه الشكلانيون انتباها قويا إلى كون البيت الشعري يمكنه الاستغناء عن الوزن، لكنه لا يستطيع الاستغناء عن الإيقاع[2].

وانطلاقا من دراسة الإيقاع توصل جاكبسون إلى استخلاص ملاحظات حول النبر من خلال تحليله الشعر التشيكي، «يرى بشكل عام أن اللغة تتوفر على ثلاثة وسائل لتحقيق العلامات الإيقاعية (الأزمنة الموسومة لفرييز) وثلاثة أسس إيقاع محتمل: النبر (Stress) أو النبر الدينامي، فالتنغيم (Pitch) أو النبر الموسيقي والكم»[3]، وزيادة على هذا فإنه يميز في القصيدة بين أمثلة البيت التي تعيّن الوزن أو الإيقاع، وبين أمثلة الإيقاع، وبين أمثلة الإنجاز؛ أي وصف الأبيات كما هي منطوقة بالفعل.

ويفضل جاكبسون أن يحلل الشعر ويدرس إنشاده في الحاضر والماضي على أن يوصف كما هو منطوق فقط، لأن الإنشادات تتعدد وتختلف في القصيدة نفسها، وتتعلق أمثلة الإنجاز بنموذج الإنجاز الخاص المُنشد، إذ يمكن له أن «يعتمد على أسلوب مقطع

[1]- فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص 71.
[2]- ينظر نفسه، ص 73.
[3]- نفسه، ص 79و80.

وأن يميل عكس ذلك إلى تطريز قريب من النثر أو أن يتأرجح بحرية بين هذين القطبين»[1].

ليقف أخيرا عند تعريف البيت «إن البيت دون شك، هو دائما وقبل كل شيء، صورة صوتية تكرارية»[2]. لكن هذا لا يعني أن يحصر الوزن والجناس والقافية في (المواضعات الشعرية) في المستوى الصوتي فقط، بل المسألة أرحب وأوسع من هذا.

وبعد حديث جاكبسون عن قضية الوزن انتقل لتوضيح مسألة القافية، فهو لم يكتف بالتعريف السائد أن القافية تعتمد «على التكرار المطرد للفونيمات ولمجموعة من الفونيمات المتناسقة»[3]، وإنما تجاوزه وتعداه إلى المستوى الدلالي والمستوى النحوي، لأن القافية في نظره، تستلزم علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها، فهي إذن تتجاوز الطرح الصوتي (تكرار الصورة الصوتية نفسها) لترتبط أيضا بالمستوى الدلالي والنحوي، فـ «وظيفة القافية لا تنحصر في تحديد نهاية البيت فقط، وإنما تفرض علاقة دلالية بالوحدات المتجانسة صوتيا، تكون هذه الرابطة إما دلالية وإما نحوية بالدرجة الأولى»[4].

وقد ترتب عن هذه العلاقات وجود مسائل عديدة تواجه المحلل اللساني للقافية منها: مسألة السجع وعلاقتها بلواحق الاشتقاق ولواحق الإعراب أو مسألة ربط القافية بين الكلمات التي تنتمي إلى الحقول النحوية المشتركة أو إلى مقولات مختلفة مثلا: بين الاسم والصفة والفعل، أو مسألة تجاوز الوحدة المعجمية، أو مسألة الوظيفة التركيبية، كما يتساءل جاكبسون عن مصير القوافي التامة الاشتراك اللفظي، وقوافي الترجيح والقوافي المركبة.

---

[1]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 45.
[2]- نفسه، ص 46.
[3]- نفسه، ص 46.
[4]- قارة مصطفى نور الدين، شعرية جاكبسون، رسالة ماجستير، جامعة وهران، ماي 1990، ص 71.

والقافية حسب جاكبسون، إما نحوية أو نحوية مضادة، ولا تكون غير نحوية بمعنى أنها تنتسب إلى مقولات نحوية، وإن كانت غير نحوية، فإنها تندرج ضمن أمراض الكلام، فالنحو إذن يضفي على القافية جمالا، كما يوضح ذلك جاكبسون، مستعينا بمقولة الشاعر هوبكنس «عنصران في جمال القافية بالنسبة إلى الذهن، وهما تشابه الأصوات وتماثلها واختلاف المعاني أو تباينها»[1].

وبهذا الطرح فإن جاكبسون يرى أن القافية سوى حالة خاصة للتوازي الذي يعمل على «ضبط وبناء التشابهات والاختلافات في القصيدة، والتي هي عبارة عن مجال مفتوح من التعارضات والتماثلات المتوازية على شطري المقطوعة داخل نظام القصيدة»[2]، وهذا ما أشار إليه هوبكنس في مقال له سنة 1865، إذ أدرج الإيقاع والوزن والجناس والسجع والقافية ضمن التوازي الموسوم، حيث يكون التعارض موسوما بشكل واضح، وتكرارها يولد توازيا مناسبا في الكلمات والمعنى.

لقد حققت الدراسة الفونولوجية أثرا بليغا في دراسة اللغة الشعرية لدى جاكبسون، هذه الدراسة لأصوات اللغة التي لم تلق الاهتمام الكافي عند اللسانيين الأوائل، لذلك عكف على دراستها واستثمر نتائجها في دراسة الشعرية، فنجد لها حضورا كثيفا خاصة فيما يتعلق بظاهرة الصوت والمعنى[3]، فهو يرى أن العلاقة بين الصوت والمعنى ناتجة عن تراكب المشابهة على المجاورة، هذا لا أن يعني رمزية الأصوات لا تظهر إلا في الشعر، وإنما «هو المنطقة التي تتحول فيه العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية، وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدا والأكثر قوة»[4].

---

[1]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 47.
[2]- قارة مصطفى نور الدين، شعرية جاكبسون، ص12.
[3]- ينظر رومان جاكبسون، ست محاضرات في الصوت والمعنى، تر حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994ص67.
[4]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 54.

وقد تتطابق العلاقة الفونيماتيكية في كلمتين مع التعارض الدلالي في بعض اللغات مثل الروسية، فيصبح الصوت صدى للمعنى، وقد ينعكس الأمر في لغات أخرى مثل الفرنسية، ويمثل لهذا بكلمتين (Jour/Nuit) المرتبطين بالتعارض الفونيماتيكي غليظ/حاد والذي يبين مثلا حرارة النهار والانتعاش الهوائي لليل. يقول جاكبسون موضحا ما سبق «إذا ما سمح لي أن أقدم هنا شهادتي الشخصية الخاصة فإنني أقر بأنني لم أتبين مطلقا هذا التباين في حد ذاته، وإنما جعلني أتصور فقط هذين المدتين (ليل، نهار) بطرق مختلفة، فالنهار بالنسبة لي، هو شيء ذو دوام (بقاء، ثابت)، والليل هو شيء منتج أو محدث كما في التعبير الليل يتلاشى، فالنهار يدل على حالة والليل يدل على حادثة، وبدلا من إدراك التناقض بين المدلولات والتفصيلات الصوتية، لدوالها الخاصة، فأنا أعد المدلولات بصورة لاوعي، مختلفة من حيث الطبيعة عن شيء آخر»[1].

زيادة على هذا، فإن النسيج الصوتي لا يعتمد على التكرار (بمعنى الحصر العددي)، لأن ظهور فونيم واحد، ويكون له موقع رئيسي في الكلمة قد يعادل بروز فونيمات في الكلمة الواحدة، مؤكدا بذلك قول الرسامين: «أن كيلو من اللون الأخضر ليس أكثر اخضرار من نصف كيلو»[2].

ويلاحظ جاكبسون كذلك أن القوافي المسجوعة المستعملة في التراث السلافي المنطوق أو المكتوب تقبل صوامت مختلفة، وأخيرا يبني جاكبسون خلاصة التمييز الفونيماتيكي معتمدا على ملاحظات هيرزوك (Herzog)، فكما للمقولات النحوية أهمية بالنسبة للشعرية فكذلك القول بالنسبة للمقولات الفونولوجية، «إن الاختيار والتراصف

[1]- رومان جاكبسون، ست محاضرات في الصوت والمعنى، ص 26و27.
[2]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 55.

الهرمي للمقولات الفاعلة يشكلان عاملا ذا أهمية كبرى بالنسبة للشعرية على المستوى الفونوولوجي كما على المستوى النحوي»[1].

وهكذا نقول أن ما قدمه جاكبسون من أراء وأفكار تنظيرية حول الفونيمات يمثل التفكير العميق والأكثر دقة وعلمية، ويمكن اعتباره مرجعا هاما في البحوث التي تعنى بالنقد والدراسات اللسانية التي تهتم بالجوانب الصوتية.

3- مفهوم التوازي:

يعد مفهوم "التوازي" إحدى الركائز الجوهرية في تحليل الشعر عند الشكلانيين خاصة عند جاكبسون، الذي استهواه هذا المفهوم منذ أن كان طالبا، أي في الفترة التي كانت فيها حلقة موسكو تتخذ من الشعر الفلكلوري الروسي كموضوع أول للدراسة.

لقد لفتت دراساته حول التراث الشفوي الروسي انتباهه إلى التنظيم الداخلي وإلى التوازي الذي يربط الأبيات المتجاورة.

في محاولة تأصيل المفهوم في النقد الغربي، أجمع الدارسون على أنه مفهوم جديد إذا ما قورن بالمفاهيم المتواضع عليها في البلاغة الغربية، تلك المفاهيم وإن كانت قريبة منه، إلا أنها لا تشكل معادله الصحيح، ذلك أن التوازي بديل لساني حل محل المفاهيم التي تختزل كل أشكال التوازن والتناظر البلاغية[2]، وبالرجوع إلى القرن الثامن عشر ونجد أن أول من اقترح التوازي وسيلة للتحليل هو الراهب ر.لوث (R.Lowth) (1753)، الذي حلل بعض النصوص التوراتية في ضوء ثلاثة مظاهر من التوازي هي: التوازي الترادفي والتوازي الطباقي والتوازي التوليفي، ومنطلق لوث في تحديد التوازي، هو أنه عبارة عن تماثل قائم بين طرفين من نفس السلسلة اللغوية، وقد فسر بلير (Blair) (1808)، أحد معاصري لوث ذلك، بأن هذين الطرفين عبارة عن جملتين

[1]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 56.

[2]- ينظر محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، ww.fikrwanakd.aljabriabed.net

لهما نفس البنية، بحيث يكون بينهما علاقة متينة تقوم إما على أساس المشابهة أو على أساس التضاد[1].

لكن الأثر الكبير في تحديد هذا المفهوم يرجع إلى التقاطع الحاصل في الدرس النقدي الحديث بين اللسانيات والشعرية، حيث نص رومان جاكبسون على أن التوازي: عنصر قد يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للفن اللفظي، ومن تطبيقات جاكوبسون التي تقتصر أو تكاد على الشعر المنظوم، نتبين أن التوازي عنصر شعري في المقام الأول، حيث تشكل القافية حالة خاصة ومكثفة للمسألة الأساسية للشعر التي هي التوازي[2].

ومرجعية جاكوبسون في بلورة هذا المفهوم تعود: لـــ ج.م.هوبكنس (J.M.Hopkins) الذي يرى أن الجزء المصنوع من الشعر ويمكن بلا شك، أن نصيب القول بأن كل صنعة تختزل إلى مبدأ التوازي، فبنية الشعر تتميز بتواز مستمر...

وللإشارة، فإن التوازي نتج في شعرية جاكوبسون عن مفهومه الذي يقضي بأن الوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف. وبما أن الوظيفة الشعرية حسب ف.فانوي (F.Vanoye) تستقطب الاهتمام بجميع تجليات اللغة الشعرية، فبمجرد ما يتحول التماثل من محور الاختيار إلى محور التأليف فإنه يساهم في بناء متواليات شعرية متوازية حصرها ج.ك.كوكي (J.V.Coquet) في التوازيات النحوية والتوازيات الاصطلاحية والتوازيات الصوتية والعروضية والتوازيات الدلالية[3].

وإذا كان جاكوبسون قد حدد خصائص التوازي في أنه عبارة عن تأليف ثنائي يقوم على أساس التماثل الذي لا يعني التطابق، فهذا التحديد قد شكل قاعدة مثلى ومنطلقا أساسيا لحل الدراسات اللاحقة.

---

[1]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 55 و56.
[2]- ينظر نفسه، ص 56.
[3]- ينظر نفسه، ص 57.

يذكر جاكبسون في حوار له، أن الشاعر جيرار مانلي هوبكنس (1844-1889) هو أول من انتبه إلى هذا المفهوم، حيث يقول: إن الجانب الزخرفي في الشعر، بل وقد لا نخطئ حين نقول بأن كل زخرف يتلخص من مبدأ التوازي، إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر الذي يمتد مما يسمى التوازي التقني للشعر العبري والترنيمات التجاوبية للموسيقى المقدسة إلى تعقيد الشعر اليوناني والإيطالي والإنجليزي[1]، فالوزن هو الذي يفرض التوازي في الشعر، فالبنية التطريزية للبيت، والوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا، ويحظى الصوت هنا بالأسبقية على الدلالة حتما[2].

يقدم مفهوم التوازي في الشعر سندا للتحليل اللساني لبلورة أدوات صارمة يمكنها أن تستجلي مختلف تجليات هذا التوازي في مختلف الأشكال الشعرية، يقول جاكبسون: «إننا نستطيع أن نفسر اعتمادا على الإمكانات الخصبة للتأليف الشعري الوثيق للاتحادات والتعارضات، والانتشار الواسع والدور الذي يمكن أن يكون بالغ الأهمية لأنساق التوازيات في الشعر العالمي الشفوي والمكتوب (يكفي أن نذكر بالهيمنة القديمة للتوازيات في الشعر الصيني)، يكتشف الباحثون باستمرار في العالم كله انساقا أخرى من الإبداع الشفوي القائمة على التوازي المعقد، والأكثر من هذا إننا نكتشف بفضل أبحاث الأنثربولوجيين الذين استوعبوا مبادئ المنهجية اللسانية، وجود علاقة حميمة فيما يتصل بالتوازي بين الشعر والمتيولوجيا»[3].

يمكن التمييز بين التوازي المعقد الذي يتجلى في نسق التناسبات المستمرة في مستوى تنظيم وترتيب البنى التركيبية والمقولات النحوية وتأليف الأصوات، حيث أن هذا النسق يضفي على النصوص الانسجام والتنوع، وبين التوازي الخفي الذي أبرزه دوسوسير في

[1]- ينظر فيكتور إيرلخ، الشكلانية الروسية، ص 91 و92.
[2]- ينظر رومان جاكبسون، قضايا الشعرية ص 58.
[3]- نفسه، ص 109 و110.

حديثه على الجناس الـتـصحـيـفي (Anagrames) حيث يخضع التوازي للتوزيع لا لمبدأ التعاقب يقول سوسير: إنه لمن المسلم به مسبقـا أنه يمكن استئناف زوج ما في البيت الموالي أو في حيز عديد من الأبيات، بمعنى أن الدلالة المحورية للقصيدة قد تكون مستثمرة في توزيع الأصوات داخل فضاء القصيدة، وأن المحلل يعيد تركيب هذه الأصوات للظفر بالنواة المركزية للنص[1].

4- مفهوم القيمة المهيمنة عند الشكلانيين:

تعتبر المهيمنة (La dominate) من أهم المفهومات في تحديد أدبية العمل، وقد حدده جاكبسون بقوله يمكن تحديد المهيمنة بوصفها المكون المحوري (Focal) في أيّ عمل فني: وهي تتحكم وتحدد وتحول العناصر الأخرى وهي التي تتكفل بالتحام البنية[2].

شكل البحث في قضية المهيمنة في العمل الفني خطوة مهمة في النظرية الأدبية عند الشكلانيين الروس، ولقد توقف موكاروفسكي في نظريته الأدبية عند مفهوم "العنصر المهيمن"، «في أكثر من موضع باعتباره يوجه الحركة ويحدد اتجاه العلاقات لكل المكونات الأخرى»[3].

في حين يرى رومان جاكبسون أن البحث الشكلاني قد مر بثلاث مراحل أساسية، وفي كل مرحلة صب اهتمامه في مسألة محددة، فالمرحلة الأولى هي مرحلة الاهتمام بتحليل الخصائص الصوتية للأثر الأدبي، في حين، اهتمت المرحلة الثانية بمشاكل الدلالة في إطار نظرية الشعر، وانصب الاهتمام في المرحلة الثالثة على إدماج الصوت والمعنى في رحم الكل غير المنقسم، وفي هذه المرحلة بالذات، انتشر مفهوم القيمة المهيمنة (La valeur dominante) بشكل إجرائي واسع[4]، ويقصد بهذا المفهوم ذلك

---

[1]- ينظر فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص 127.
[2]- ينظر خليل الموسى، جماليات الشعرية، 2008، ص 250.
[3]- يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تر ألفت كمال الدروبي، مجلة فصول، مج 5،ع1، أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر 1984، ص 43.
[4]- إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، ص 81.

العنصر البؤري للأثر الأدبي: إنها تحكم، وتحدد وتغير العناصر الأخرى، كما أنها تتضمن تلاحم البنية[1].

والمقصود بهذا القول هو أن القيمة المهيمنة هي التي تحدد الأجناس الأدبية، وتكسب الأثر نوعية، فالخاصية النوعية للغة الشعرية هي، بداهة، خطاطتها العروضية، أي: شكلها كشعر، إن هذا القول يمكن أن يظهر كتحصيل حاصل، والواضح أن «مفهوم الخاصية المهيمنة مفيد بشكل مزدوج للدارس الشكلاني للبيت الشعري، قد استعمل هذا المفهوم لتحديد المنظوم بتمييزه عن المنثور تارة كما استعمل لإقامة تمييز بين أنماط من الشعر»[2].

فالشعر - بكل وضوح- هو شعر، «ومع ذلك فيجب للحقيقة التالية ألاَّ تغيب عن بالنا: وهي أن عنصرا لسانيا نوعيا يهيمن على الأثر في مجموعه (كليته)؛ إنه يعمل بشكل قسري، لا رادّ له، ممارِسا بصورة مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى، لكن الشعر بدوره ليس مفهوما بسيطا، وليس وحدة غير منقسمة؛ بل هو في ذاته نظام من القيم، وككل نظام قيم فهو يتوفر على سلمية خاصة لقيمه العليا والدنيا، وبين هذه القيم قيمة رئيسية، هي المهيمنة، بدورها (في إطار حقبة أدبية معينة، واتجاه فني معين) لا يمكن للشعر أن يفهم أو يحاكم باعتباره شعرا»[3]، ومعنى هذا أن كل مقوم في العمل الفني يعمل مع المقومات الأخرى في تشكيل البنية الشعرية.

إلا أن هذه المقومات تختلف فيما بينها من حيث الموقع أو المركز الذي تحتله، ومن هنا يتم وصف كل مقوم فني تبعا للمستوى اللساني الذي ينتمي إليه كوصف مقوم ما بالصوتي أو الدلالي.

---

[1]- إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، ص 81.
[2]- فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، ص 84.
[3]- إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، ص 81.

ولقد انتبه جاكبسون إلى أن المقومات الفنية أو الأشكال الإنشائية تحتفظ بنفس المركز في كل النصوص الفنية، فالعناصر «التي كانت في الأصل ثانوية، في إطار مجموع معين من القواعد الإنشائية العامة – تغدو على العكس- أساسية في المقام الأول، وخلافا لذلك، فالعناصر التي كانت، في الأصل مهيمنة لا تعود لها سوى أهمية صغرى فتغدو اختيارية... إن سلمية الأنساق الفنية تتبدل في إطار نوع إنشائي معين، فيؤثر هذا التبدل في سلمية الأنواع الإنشائية أو في الوقت نفسه، في توزيع الأنساق الفنية فيما بين أنواع مختلفة»[1].

ومعنى هذا أن الشعر يمكن تحديده من خلال عناصره الشكلية كالوزن أو الصورة أو النبر أو التوازى أو التكرار، كما تختلف هذه العناصر المهيمنة من فترة زمنية إلى أخرى، «إنه من الممكن بحث وجود قيمة مهيمنة ليس فقط في الأثر الأدبي لفنان مفرد، ولا في الأصل الشعري أو في مجموع أصول مدرسة شعرية، ولكن، أيضا، في فن حقبة معينة، باعتبارها كلا واحدا»[2]، وللتمثيل قدم جاكبسون مجموعة من الفنون التي تداولت على الهيمنة، فقد كانت الفنون البصرية، في عصر النهضة، هي المهيمنة، في حين كانت الموسيقى هي المهيمنة في العصر الرومانسي، أما الفن اللفظي، فقد كان مهيمنا في فترة الجمالية الواقعية[3].

ومن الممكن أن نجد نصا ما تطغى عليه وظيفة معينة دون غيرها من الوظائف التي حددناها في فصل سابق تبدو متداخلة بنسب متفاوتة في الرسالة نفسها، حيث تكون الوظيفة الواحدة طاغية بشكل ملحوظ على الوظائف الأخرى، حسب شكل الاتصال، كالشعر الغنائي والشعر الرومانسي والنقد الأدبي والخطب الدينية أو السياسية والنصوص التاريخية، «وهكذا فإن تطور الأشكال الأدبية لا يتم بطريقة عشوائية بل

[1]- إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي 85.
[2]- نفسه ، ص 82.
[3]- ينظر نفسه، ص 82.

نتيجة تغير العنصر المهيمن نفسه، وتحول دائم في العلاقات المتبادلة بين العناصر المختلفة للنسق الشعري».

والواقع أن البحث في "العنصر المهيمن" أو "القيمة المهيمنة" - على حد تعبير جاكبسون- لم يكن مبحثا ساذجا وإنما هو محاولة جادة تسعى إلى[1]:

ـ رفض كل العوامل الخارجية التي تجعل من النص الفني وثيقة تاريخية أو اجتماعية أو نفسية، لأن العلاقات بين العمل الأدبي والبنيات الخارجية علاقات مؤقتة ومتغيرة ومتشعبة كما أنها يمكن أن تعالج بطرائق مختلفة[2].

ـ إن البحث في القيمة المهيمنة محاولة علمية لتحديد خصوصية الأدب والتشديد على الواقعة الأدبية باعتبارها واقعة قابلة للرصد العلمي.

ـ إنها تدافع عن الفن من أجل الفن، وأن الفن مكتف بنفسه قائم بذاته، بل على العكس إنهم يرون أن الفن جزء من نظام المجتمع، كما يقول جاكبسون.

ـ إن التركيز على القيمة المهيمنة في العمل الفني تجاوز لفكرة قديمة ترى أن الشعر تفكير بالصور[3].

ذلك أن أنماط الصور لا تشكل في نظر الشكلانية الروسية إلا زاوية واحدة ضمن زوايا متعددة في أدبية النص الفني، ووسيلة من وسائل اللغة الشعرية، وفي هذا الصدد يشير شلوفسكي إلى أن التفكير بواسطة الصور ليس هو على كل حال، الصلة التي تربط بين جميع مذاهب الفن، أو بالأحرى مذاهب الفن الأدبي، وتغير الصور لا يشكل جوهر

[1]- ينظر محمد القاسمي، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي، ww.fikrwanakd.aljabriabed.net
[2]- يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص 42.
[3]- خوسيه ماريا بوثوليو إيفانوكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر حامد أبو زيد، مكتبة غريب، 1992، دط، ص 45.

النمو الشعري[1]، ومن هنا فإن سمة الأدبية في النص الفني، كما بلورها جاكبسون، لم تعد محصورة في بعض أجزاء الخطاب كأنماط الصور مثلا دون أجزاء أخرى، وإنما هي نتاج النص الفني في مستوياته المختلفة التركيبية والصوتية والدلالية والمعجمية، والواقع أن أهمية مفهوم الأدبية في النظرية الشكلانية بصفة عامة، وعند جاكبسون بصفة خاصة يستلزم منا الوقوف قليلا عند هذا المفهوم قصد استجلاء طبيعته وأهميته في بناء النظرية الشكلانية.

وعلى العموم، تبقى القيمة المهيمنة معيارا شكليا جوهريا للتمييز بين الأجناس والأنواع الأدبية، ويستخدم أيضا للتفريق بين الأنساق الشكلية الأدبية، ويستعمل كذلك لتفريد النصوص وتمييزها عن بعضها البعض.

5- الفرق بين اللغة الشعرية واللغة النثرية عند الشكلانيين:

اجتهد الشكلانيون الروس في الكشف عن «خصوصية اللغة الشعرية التي رأوا إليها بوصفها مختلفة عن اللغة اليومية، فقالوا بأن القول الأدبي ليس انعكاسا لواقع، أو أثرا لرغبة في التواصل، إنما هو ذاتي المرجع بكونه يجذب الانتباه إلى شكله الخاص، ويهدد علاقة العلامة اللغوية بمرجعها»[2]، وانطلاقا من اعتبار أن الشكلانيين الروس هم أول من وضعوا شعرية حديثة فـ «هم أول من أوحى بالتناقص بن الشعر والنثر في نطاق الشعريات الحديثة»[3]، فالتأسيس لعلم الأدب من وجهة نظر الشكلانية الروسية يستوجب منذ البداية التفريق بين لغة الشعر ولغة النثر، أو ما يسمى عادة باللغة المعيارية، ثم

[1]- إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، ص 42.

[2]- Barsky Robert, Introduction a la theorie ltteraire, Presses de luniversite du Quebec, 1997, p 30.

[3]- حسن ناظم، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركزالثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994، ص 83.

الوقوف على معرفة الحدود التي تفصل بينهما، خصوصا أنه لم تعد خاصية الوزن كافية لتحديد جوهر الشعر.

فإلى جانب الوزن هناك ظواهر إيقاعية أخرى يمكن مراعاتها في كتابة أشعار جيدة، ومن هنا فالخطاب يمكن أن يبقى شعريا دون الالتزام بخصائص الوزن، وأن الإيقاع الشعري يمكن أن يتحقق بتتابع سمات إيقاعية متعددة ومتنوعة، وفي هذا الاتجاه ينص جيرمونسكي على أن «جوهر الشعر لا يستهلك في ملامحه الأولى، بل يعيش كذلك بواسطة الملامح الثانوية لأثره الصوتي، فإلى جوار الوزن هناك الإيقاع الذي هو كذلك قابل للمعاينة، وإنه يمكن كتابة أشعار لا تلتزم إلا هذه الملامح الثانوية»[1]، ومن هنا جاء تمييز جاكبسون لثلاث مراحل في دراسة النص الأدبي من خلال المنهج الشكلاني[2]:

- مرحلة تحليل الخصائص الصوتية للعمل الأدبي.
- مرحلة دراسة مسائل المعنى ضمن إطار الشعرية.
- مرحلة إدماج الصوت والمعنى في كل متكامل لا يتجزأ.

وإذا ما نحن تتبعنا قضية اللغة الشعرية، كما طرحتها المدرسة الشكلانية عبر مراحلها سنرى أن هناك تصورات متعددة ومتباينة لهذه القضية، ويرجع ذلك – فيما يبدو- إلى مساهمة عدد كبير من المؤلفين في طرح مفاهيم المدرسة الشكلية، ومن أبرزهم (ياكوبينسكي وتنيانوف وشلوفسكي وموكاروفسكي وجاكوبسون) وغيرهم.

وسنقتصر هنا على عرض موقفين أحدهما لياكوبنسكي والثاني لموكاروفسكي لأهميتهما في بناء تصور واضح في التمييز بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية، فقد حاول ياكوبنسكي التمييز بين اللغة الشعرية واللغة العادية انطلاقا من الهدف الذي يتوخاه الباث من الظواهر اللسانية، «فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف عملي صرف

[1]- إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، ص 56.

[2] -K.M.Newton (ed): Twentieth-Century literary theory Mecmilan, Press, Ltd, 199,p 6.

– أي للتوصيل - فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية (بنظام الفكر الشفوي) حيث لا يكون للمكونات اللسانية (الأصوات، عناصر الصرف) أي قيمة مستقلة، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة التوصيل، ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى- وهي موجودة بالفعل - حيث يتراجع الهدف العملي إلى المرتبة الثانية – مع أنه لا يختفي تماما- فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة»[1].

وفي مقابل ياكوبينسكي أشار شلوفسكي في مقال له حول الشعر واللغة غير العقلية مقدما جملة من الأمثلة «إن الناس يستعملون أحيانا بعض الكلمات دون اللجوء إلى معناها. إن الأبنية الغير - عقلية كانت تتكشف إذ ذاك كواقعة لسانية منتشرة، وكظاهرة تميز الشعر. "فالشاعر لا يجرؤ على أن يقول كلمة غير – عقلية، إن الدلالة المغايرة (Signification-trans) تختفي عادة تحت ظاهر مغزى خادع، متخلق، يرغم الشعراء أن يعترفوا بأنهم لا يفهمون معنى أبياتهم الشعرية»[2]، تحمل مقولة شلوفسكي اهتمامه بالجانب النطقي بعيد عن الجانب الصوتي الخالص الذي يدفع إلى تأويل العلاقة المتبادلة فيما بين الجانبين الصوت والشيء الموصوف أو الانفعال تأويلا انطباعيا.

أما التصور الثالث فهو ليان موكاروفسكي من خلال مقاله المتميز "اللغة المعيارية واللغة الشعرية"، وينطلق يان موكاروفسكي في التمييز بين اللغة الشعرية واللغة النمطية "المعيارية" من مبدأ أساسي وهو أن السمة الأساسية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية، هي سمة الانتهاك أو الانحراف، أو بعبارة أخرى إن استقلالية اللغة الشعرية وجدتها تقاس بمدى انحرافها عن قواعد اللغة العادية، فإذا كانت اللغة العادية تلتزم مجموعة من القواعد النحوية والصرفية والتركيبية المتواضع عليها،

[1]- إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، ص .36و37.
[2]- نفسه، ص 37و38.

فإن اللغة الشعرية تنفلت من قانون التقعيد لتؤسس نظاما خاصا بها على المستوى الصوتي والتركيبي والدلالي، وفي هذا الصدد يؤكد موكاروفسكي «أن انتهاك قانون اللغة المعيارية – الانتهاك المنتظم- هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنا وبدون هذا الإمكان لن يوجد الشعر، وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتا في لغة ما، كان انتهاكه أكثر تنوعا، ومن ثم كثرت إمكانات الشعر في تلك اللغة، ومن ناحية أخرى كلما قل الوعي بهذا القانون، قلت إمكانات الانتهاك، ومن تم تقل إمكانات الشعر»[1]، فهذه التصورات الثلاثة تجعلنا نستخلص أن اللغة الشعرية ليست فقط لغة صور، وأن أصوات الشعر ليست فقط عناصر لشكل خارجي، أو أن هذه العناصر لا تصاحب المعنى فقط، وإنما لها في ذاتها معنى مستقلا.

ومن المناسب – بعد عرض تصورات الشكلانيين عن اللغة الشعرية – عرض ما هو أساسي للكشف عن الفرق بين الشعر والنثر، ويتضح في الخاصيات الثانوية للقول الشعري وحركته التي تتميز بالحيوية والاستثنائية، فلا يمكن اعتبار الجزئي في السياق الشعري هو كذلك في السياق النثري، وفي ما يلي أهم هذه الخاصيات[2]:

النافرة: تتمثل في كيفية تأمل الكلمة الشعرية بوصفها كلمة وليس مجرد بديل عن شيء أو وعاء حاملا لشحنة عاطفية، وعلى وفق هذه النظرة تصبح الكلمات الشعرية ذات قيم مستقلة عن النظرة الشيئية وعن صفاتها المعتادة ومع نضج أفكار.

تعدد الدلالة: الشيء الذي يسمح بتلقي "أشكال التعبير". أن جوهر التفريق بين الشعر والنثر – لدى المدرسة الشكلية – كان منصبا على المراتب الدلالية لكل منها، مع إشارات إلى تواشج أكيد بين العناصر الشعرية والعناصر النثرية بغية إثراء تركيب كل منها، ويلاحظ هذا بوضوح عندما تتخلل بنية النثر عناصر موسيقية خاصة بالشعر.

[1]- يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ص 42.
[2]- ينظر حسن ناظم، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 84و85.

أ) الصورة ووظيفتها في الشعر والنثر:

حيث رفضت معادلة لغة الشعر بالخيال، فليس المهم وجود الأخيلة، وإنما طريقة توظيفها، وليست الصورة الشعرية هي أداة للشرح فالاستعارة – مثلا – في النثر الإعلامي العادي تحاول تقريب الموضوع من الجمهور وتضطلع – في الشعر – بمهمة تكثيف الأثر الجمالي، فالعلاقة – هنا – عكسية وظيفية لأن الاستعارة – في الشعر- تحول الشيء المعتاد إلى شيء غريب حين تضعه في سياق غير متوقع.

ب) الاختيار والتأليف:

لملامسة الوظيفة الشعرية في أي نص فني يرى جاكبسون أنه لا يتم إلا بوضع قانون عام للغة الشعرية، وللوصول إلى ذلك استعان جاكبسون بـمبدأ المحورين الذي عرضه سوسير وهما:

محور الاختيار (Selection)، ومحور التأليف (Combinaison) حيث يرى سوسير أن هناك طريقتين متكاملتين للتحليل اللغوي، إحداهما: اختيارية أو انتقائية وتقوم على معرفة علاقة الكلمة المذكورة في النص بالكلمات التي من مجالها الدلالي – والتي لم تذكر في النص- وثانيتهما سياقية تقوم على معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض، «فالشاعر ينتقي بوعي أو بغير وعي، الكلمة الدالة من بين الكلمات الأخرى التي تؤدي نفس المعنى ويركبها مع كلمات لإنتاج المعنى»[1].

استفاد جاكبسون بشكل ذكي من هذه الثنائية، فاعتبر أن أساس العلاقة الاختيارية هو التشابه أو التماثل أو التضاد، وأن أساس العلاقة السياقية هو المجاورة، ويميل

[1]- محمد القاسمي، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي .

جاكبسون في أمثلته إلى التشابه والتضاد الصوتيين من خلال مفهومي التساوي والتوازي»[1].

وهكذا تحدد الوظيفة الشعرية حسب جاكبسون من خلال «إسقاط مبدأ التماثل الخاص بمحور الاختيار على محور التأليف»[2]، ويستفاد من هذه العبارة المجردة أن الوظيفة الشعرية تعمل دائما على إبراز بعض الجوانب دون أخرى «ففي الشعر مثلا تتحول المقاطع أو النبرات إلى وحدات وزنية، فلم يبق المقصود نمط تأليف إشارات فقط، بل إظهار توازنات أو تعادلات في التسلسل المنطقي نفسه»[3].

الشيء الجديد في دراسة جاكبسون لمحوري الاختيار والتأليف هو محاولة استثمار المحورين السابقين في التمييز بين صورتين بلاغيتين هما الاستعارة والمجاز المرسل، فهو ينص على أن «نمو خطاب ما يمكن أن يحدث على مدى سطرين معنويين مختلفين: فموضوع يجر آخر إما بواسطة المشابهة، وإما بواسطة المجاورة، والأفضل من غير شك الحديث عن قضية استعارية في الحالة الأولى وعن قضية تخص المجاز المرسل في الحالة الثانية»[4].

هذا الطرح الذي قدمه جاكبسون يحتاج إلى تأمل لأن المحلل الأدبي لا ينظر إلى الصورتين السابقتين إلا من خلال تحققهما في النص الفني، ومن هنا فإن كل واحد منهما راجع إلى المحور السياقي ما دمنا ننظر إلى الكلمات في النص لا بوصفها كلمات لغوية مستقلة.

---

[1]- محمد القاسمي، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي.

[2]- نفسه.

[3]- جان لوي كاباس، النقد الأدبي، والعلوم الإنسانية، تر فهد عكام، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1982، ص 97.

[4]- محمد القاسمي، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي.

ففكرة جاكبسون أن الصورتين السابقتين –الاستعارة والمجاز المرسل- اللتين تم تحديدهما انطلاقا من مبدأ الاختيار والتأليف تستعملان أيضا للتمييز بين أنواع مختلفة من الخطاب الأدبي، حيث تهيمن صورة الاستعارة على الشعر الغنائي، خاصة الشعر الرومانسي والرمزي، في حين ترتبط صورة المجاز المرسل بالأدب الواقعي، ويوضح جاكبسون الصورة البلاغية الأخيرة بقوله: «إن الكاتب الواقعي بإتباعه سبيل علاقات المجاورة ينشئ استطرادات تخص المجاز من العقدة إلى الحل، ومن الشخصيات إلى الإطار المكاني- الزماني، فهو مولع باصطناع تفصيلات تقوم على استخدام الجزء للكل»[1].

هكذا جاءت دراسة جاكبسون الشعرية تطويرا للنظرية الشكلانية الروسية، فإنه مع ذلك يقدم تصوره الخاص للغة الشعرية بشكل مختلف في بعض جوانبه عن ذلك الذي تعرضه الشكلانية الروسية، خاصة أطروحة موكاروفسكي، فإذا كان هذا الأخير يرى على أن النصوص الشعرية تتميز عن النصوص الأخرى بانتهاكها لعرف معين أو للغة النمطية بصفة عامة، فإن جاكبسون يعارض هذه الطرح، ويعارضه بشدة فرضية جعل اللغة الشعرية في مقابل لغة التواصل اليومي، ويقدم طرحا آخرا وهو أن «اللغة الشعرية تتميز بتعدد الأنظمة وبخاصيتها الوظيفية»[2]، مقترحا معيارا لغويا تجريبيا مختلفا لضبط الوظيفة الشعرية يقوم على ثنائية الاختيار والتأليف أو علاقات الغياب وعلاقات الحضور.

[1]- محمد القاسمي، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي.
[2]- نفسه.

فإن كان هذا التصور الخاص باللغة يسمح بعدم السقوط في الثنائية المعروفة: معيار / انزياح التي تشوش في غالب الأحيان على اللغة الشعرية واللسانيات بصفة عامة فإنه لم يسلم من عدة انتقادات، نكتفي في هذا المقام بعرض انتقادين اثنين:

ـ الانتقاد الأول لجورج مونان يرى فيه أن «التحليلات الشكلية التي طبقت على إحدى قصائد بودلير تعطينا – يقول ساخرا- النتائج السعيدة نفسها إذا ما طبقت على أسوأ قصائد القرن الثامن عشر، ونلخص إدانته في أن مبتكري هذه البويطيقا الحديثة ربما يهدفون إلى حملنا على نسيان وجود معنى شاعري»[1].

- أما الانتقاد الثاني فأثاره هنري ميشونيك حيث يشيد مبدئيا بنظرية جاكبسون ولكن يرى أنه على الرغم من القيمة الكبرى لنظريته فإنها «تظل جامدة، تنتمي بصلة القرابة لبنائية سوسير وهيلمسليف، وذلك عندما نظر إلى العمل الأدبي نموذجا تركيبيا. وإذا كان العمل الأدبي نظاما (مجموعة أقيسة) فهو في الوقت نفسه التناقض المنسق للغة والكلام»[2].

وعلى الرغم من هذه الانتقادات – القادحة أحيانا- لنظرية جاكبسون في اللغة الشعرية، فإنها لم تنل من القيمة الجوهرية لنظريته حيث أثبتت مكانتها المرموقة في الدراسات الشعرية من خلال تأثيرها المباشر في الشعرية المعاصرة، مفهوما ومنهجا وأدوات إجرائية.

6- مفهوم الخيال والصورة في الشعر عند الشكلانيين:

[1]- فيرناندو لاثرو كايتر، الوظيفة الأدبية والشعر الحر، تر محمود السيد علي محمود، مجلة فصول، ج1، مج6، ع3، أبريل ومايو ويونيو، 1986، ص 51.
[2]- نفسه، ص 51.

يذهب الشكلانيون الروس إلى أن الشعر هو تفكير بالصور، بحيث الصورة عندهم، إحدى وسائل اللغة الشعرية، أو هى نسق تشبه وظيفته وظيفة باقى أنساق اللغة، مثل المقارنة والتوازى والإعادة والتناظر والمبالغة... وهكذا، فالصورة لا تعمل من أجل أن يسهل علينا فهم معناها، بل تعمل على خلق إدراك متميز للشئ، إلى خلق رؤيته وليس التعرف عليه، وبالتالي «فالذي يحدد الشعر ليس كونه فكرة مجسدة بالصور، وإنما هو خطاب ينظم الصور بطريقة خاصة، وأن تكن هذه الصور هي نفسها دائما على وجه الإجمال أن ما تقوم به المدارس الشعرية لا يتعدى كونه تراكمات وكشف جديدة لرصف وتنقية المادة الشفاهية، وأهم ما تقوم به يكمن في ترتيب الصور لا في ابتكارها»[1]، حيث لا تظهر شعرية النص في مضمونه، أي الصور الشعرية وإنما في الطريقة التي يعرض بها.

وعليه هاجمت الشكلانية الفكرة الكلاسيكية بمعناها الأرسطي التي ترى في الصورة الشعرية مجرد وسيلة للتوضيح والشرح والتفسير، اعتمادا على أساس أن الصورة أبسط من الفكرة في حد ذاتها، ففي نظر القدماء أن «التشبيه والاستعارة يقومان بالتوضيح، بينما رأي الشكلانيون أن الصورة تقوم بعملية تكثيف دلالي للأثر الجمالي، فإذا كانت الاستعارة في النثر الإعلامي العادي تحاول تقريب الموضوع من الجمهور وتوضيحه فإنها في الشعر تقوم بتكثيف أثره الجمالي المنشود»[2]، فوظيفة الصورة الشعرية في مفهوم الشكلانيين لا تجعل من الغريب مألوفا وقريبا، وإنما على العكس من ذلك فهي تعمل على تحويل المألوف والمعتاد إلى أمر غريب، حين تقدمه في ثوب جديد.

[1]- جان ميشال غوفار، تحليل الشعر، تر محمود حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2008.

[2]- عبد القادر باعيسى، في مناهج القراءة النقدية الحديثة، دار الكتب، صنعاء، ط1، 2004، ص 24و25.

فالشعر يبقى المفاهيم والأشياء بطرق ملتوية وغير مباشرة، «ومكمن الفارق بين الشعر واللاشعر يتضح بطريقة تضمن الخطاب الشعري للمعنى، فثمة ثلاثة أنماط من اللامباشرة الدلالية (Semantic):

- نقل المعنى (Displacement) يتم حين تغير العلامة معناها إلى معنى آخر بنيابة كلمة عن كلمة كما يحدث في الاستعارة والكناية.
- تحريف المعنى (Distortion) يتم في حالة الالتباس أو التناقض أو اللامعنى.
- إبداع المعنى (Ceration) يتم عندما يتكون في الخطاب مبدأ تنظيمي يشكل علامات من وحدات لغوية قد لا تحمل معنى السياق في سياق آخر مثلا، (الطباق- الإيقاع - المزاوجة).

ونخلص من ذلك أن الصورة عند الشكلانيين لا تقرب المعاني وتوضحها وتشرحها بقدر ما تخلق لها رؤية وأبعادا جديدة.

وعلى هذا الأساس صرح شلوفسكي بقوله: «إن الشاعر لا يخلق الصورة والخيالات، وإنما يجدها أمامه فيلتقطها من اللغة العادية، ولهذا فإن الخاصية المميزة للشعر لا ينبغي أن تكون مجرد وجود هذه الأخيلة، وإنما الطريقة التي تستخدم بها»[1].

وبناء على هذا يتبين لنا أن الشكلانية لا تقبل معادلة لغة الشعر بالخيال وتقدم أساس التمييز الوظيفي بين الصورة في الشعر والصورة في النثر، وتأكيدا على هذا يقدم شلوفسكي مثالا لذلك، «أن الناس الذين يعيشون على الشواطئ سرعان ما يتعودون على هدير الأمواج حتى إنهم لا يحسون بها ولا يسمعونها عادة، ولنفس السبب فإننا لا نكاد نسمع كلماتنا نفسها... وننظر إلى ما نألفه فلا نراه ...ومن هنا يضعف إحساسنا بالعالم؛

[1]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 56.

إذ يكفينا أن نتعرف عليه ومهمة الفنان محاربة هذا الروتين الآلي بنزع الأشياء من إطارها المألوف وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظار؛ ولذلك فإن الشاعر يعمد إلى كسر القوالب (الكليشهات) اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي، وهذه هي عملية التشويه الخلاقة التي تعيد لنا حدة التصور بعد أن تشملها العادة، ونكتشف كثافة العالم المحيط بنا بعد أن يفرغه الروتين»[1]، ويبدو أن الشكلانيين يلتقون في هذه الفكرة مع الرومانسيين خاصة عند "كوليردج" و"وورد زوورث" الذين كانا يريان أن «الجدة من معالم الشعر الحقيقي»[2]، فالقصائد «أشياء خلقت بواسطة أنساق خاصة هدفها تأمين تصور جمالي لها، بحيث لا تكون شعرية النص في مضمونه (الصورة الشعرية) وإنما في طريقة عرضه»[3].

وعلينا أن نشير إلى أن هذه الفكرة عن التي تعبر عن وظيفة الفن ليست من ابتكار الشكلانيين، فجذروها ترتبط بأرسطو الذي كان يرى أن: «القول الشعري لا يستطيع تفادي الكلمات الغريبة»[4]، وقد عملت هذه النظرية الشكلانية على تغريب الأشياء المعروضة، وتغيير وجهة الاهتمام من توظيف الصورة في الشعر إلى وظيفة الفن الشعري في ذاته، ليصبح أساس الفن عندهم هو أنه «بعث للمدهش الغريب»[5].

نخلص من ذلك أن التصور الذي قدمه الشكلانيون لمفهوم الصورة الشعرية لم يعد ذلك التصور الذي يقدم لنا الصور الشعرية على أساس أنها تعرف الأشياء، وتعمل على تقريبها ذهنيا، وإنما تقديم رؤى جديدة خاصة بها، وهذا التصور تبنته عدة اتجاهات وطورتها فيما بعد في بحثها عن البنية، تناولت (الصورة الشعرية) في جوانبها النظرية

[1]- عبد القادر باعيسى، في مناهج القراءة النقدية الحديثة، ص25.
[2]- نفسه، ص25 و26.
[3]- نفسه، ص25 و26.
[4]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 57.
[5]- نفسه، ص 58.

والتطبيقية، واهتمت بطبيعة الصورة وأشكالها المختلفة، وحاول بعضها إجراء دراسات تطبيقية، وبداية مع الشكلانيين لم تعد الصورة الشعرية خاصية اللغة الشعرية الأولى وإنما أوكلت لها وظيفة فنية لا تختلف كثيرا في أدائها عن باقي الإجراءات الفنية الأخرى كالتوازي وغيره، مما ينتج عنه الزيادة في أهمية التميز والتفرد، والشكل الصعب الذي يقف حاجزا مانعا يعيق عملية التلقي ليطيل من عمرها، ويضمن للمتلقي اللذة الجمالية الناتجة عنه، فعندما نحلل لغة الشعر – سواء- في تركيب أصواتها أو مفرداتها أو وضع كلماتها أو بنائها الدلالي – نلاحظ على الفور – كما يقول شلوفسكي – أن الخواص الجمالية تتكشف دائما بنفس الطريقة؛ إذ إنها تتخلق بوعي لتحرير التلقي من الطابع الآلي وتقديم رؤية كاملة للأشياء؛ يتم تكوينها بوسائل مصطنعة تقوم بتثبيت عملية التلقي لتصل على أقصى مداها وأطول أحوالها[1].

7- تصور الشكلانيين للنسق الشعري:

يعتمد النقد النسقي على النسق باعتباره محورا مركزيا، وعنصرا هاما في الحضارة والمعرفة والثقافة والسياسة والمجتمع، إذ «يتسم النسق من حيث هو نظام بالمخاتلة، واستثمار الجمالي والمجازي ليمرر جدلياته ومضمراته التي لا تنكشف إلا بالقراءة الفاحصة ولا يمكن استبارها إلا بتكوين جهاز مفاهيمي ومعرفي متكامل»[2].

والنقد النسقي في مفهومه العام «نشاط فكري يتخذ الثقافة في شموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره، ويعبر عن مواقف معينة إزاء تطوراتها وسماتها»[3]، ولذلك جاءت أهداف هذا النقد لــ «استكشاف الوظائف الأيديولوجية للنصوص في مراحل تاريخية متنوعة

[1]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 59.
[2]- يوسف محمود عليمات، النقد النسقي تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 9.
[3]- نفسه، ص 9.

وفي ممارسات ثقافية متباينة»[1]، وهذا ما يدل على أن، «التعامل مع النص الأدبي من منظور النقد النسقي يعني وضع ذلك النص داخل سياقه السياسي من ناحية، وداخل سياق القارئ أو الناقد من ناحية أخرى»[2].

فإذا كان الخطاب أو النص يتأسس على أنساق معينة، وإذا كان النسق شرط ضروري لميلاد فعل الإنسان الثقافي إلى الحياة، وإذا اعتبرنا الخطاب أو النص كذلك شرطا أساسيا لميلاد فعل الإنسان الإبداعي إلى الوجود، فإن آلية التعرف على صياغة هذه الأنساق لا يمكن أن تتم إلا من خلال التصورات التي تقدمها القراءة للنسق فهو يختلف باختلاف مرجعيته الفكرية.

وما ينطبق على السياق ينطبق أيضا على النسق، فلا يمكننا « حصر القراءة السياقية في منهج محدد كالمنهج التاريخي أو المنهج النفسي أو المنهج الاجتماعي، فلكل منهج طرحه الخاص للسياق؛ وكذلك الأمر بالنسبة إلى القراءة النسقية، فالبنيوية تملك تصورا معينا للنسق، لا يرقى إلى درجة الإطلاق، فهناك مناهج نسقية أخرى تعارض التصور البنيوي للنسق»[3]، ومن هنا يبدو أن الإطار العام للقراءة النسقية، يتجاوز المنهج المحدود، فالشكلانية كغيرها من الاتجاهات الأخرى تنضوي تحت هذا الإطار العام ككل، وهذه إحدى المصوغات المنهجية التي ترسم شكل هذا البحث، الذي اعتمدنا فيه القراءة النسقية من منظور شكلاني.

ففي كل مرة يطرح فيه تحليل الخصائص الذاتية للشكل الأدبي مسألة المنهج، فغالبا ما كان النقد الأدبي في بداية القرن العشرين يهتم بالظروف المحيطة بالنص،

[1]- يوسف محمود عليمات، النقد النسقي تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي ، ص 9.
[2]- نفسه، ص 9.
[3]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 116.

(السير النفسية للكاتب أو القضايا الاجتماعية أو السياسية)، فهو يرتكز عليها لإنشاء خطاب موضوعه؛ وما هو معروض في النص وليس النص في ذاته.

لقد مثل اللسان لدى سوسير نسقا سيميائيا، يختلف عن غيره من الأنساق الأخرى في تنظيمه وبنائه، وعليه تعاملت اللسانيات المعاصرة مع موضوعها على أنه نسق سيميائي دال يتجلى في قابليته إلى التقطيع المزدوج على خلاف الأنظمة السيميائية الأخرى، حدد اللسانيون مستويات النسق السيميائي في مايلي[1]:

- الوحدة الصوتية الصغرى (الفونيم).
- الوحدة الصرفية الصغرى (المورفيم).
- الوحدة التركيبة الصغرى (السانتكس).
- الوحدة المعجمية الصغرى (الليكسيم).

إن ما يتحكم في العلاقة بين العناصر اللسانية ومستوياتها، ويربط بعضها ببعض هو ما سيطلق عليه النسق»، وبالتالي شعر الشكلانيون بالحاجة إلى إيجاد أدوات إجرائية تمكنهم من تحليل المميزات الخاصة بالنص الأدبي لا بالظروف الخارجة عنه، وعليه اقترح شكلوفسكي الأخذ بعين الاعتبار تنسيق النص الأدبي مستخدما كلمة نسق في مقال ظهر سنة 1917 في المجلد الثاني من مجموعة "مجموعة من أجل دراسة اللغة الشعرية"، بدأ بالإشارة إلى نظرية الشعر عند الألسني ألكسندر بوتيبنيا (1835- 1891)، الرمزية والإلهام والتي لقيت قبولا لدى العديد من الأوساط الثقافية، تماهي هذه النظرية بين الشعر وبين التفكير بواسطة الصور، وبالتالي فإن تاريخ الشعر عبر العصور ينبغي أن يكون تغيير الصورة[2].

[1]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 120.
[2]- ينظر جان ميشال غوفار، تحليل الشعر، ص 95.

يؤكد شلوفسكي أن الشعر ليس ما يلاحظ، «بمقدار ما تسلط الضوء على مرحلة ما، بمقدار ما تزداد قناعة بأن الصور التي تظن أنها من إبداع شاعر معين مستفادة من شعراء آخرين وبدون أي تغير تقريبا»[1]، فالذي يحدد الشعر عند شلوفسكي ليس لأنه فكرة مجسدة بالصور، وإنما يعتبره خطاب يعمل على تنظيم الصور بطريقة خاصة، وكانت هذه الصور هي نفسها دائما على العموم.

يتضمن النسق على العموم على قواعد التشكل التي تحكم بناء العناصر اللسانية ومستوياتها بشكل موحد، وأي اختلال في تشكل هذه العناصر «يفقد النسق توازنه، وتغير معالمه، وفي المقابل قد يشكل كل مستوى من هذه المستويات نسقا داخل النسق العام للسان، وحينها يمكن الحديث عن النسق الصوتي أو النسق الصرفي أو النسق النحوي أو النسق المعجمي داخل نسق لساني ما»[2].

هذا التصور اللساني للنسق نجد أثره في المقاربات البنيوية التي تختلف رؤاها للنسق الأدبي وطريقة تحليله، فالنص الأدبي بوصفه نسقا لا ينفصل عن نسقه العام فإذا قرأنا - مثلا – نصا شعريا لا ينبغي أن نفصله عن نسق الكتابة الشعرية بصفة عامة، إن ما حققته المقاربات البنيوية كان محفزا للخطاب النقدي في البحث عن النسق الأدبي انطلاقا من فكرة الكلية والعلاقة التي تجمع عناصر النص الأدبي[3].

تمكن الشكلانيون الروس – وأبرزهم – تينيانوف من تشييد صرح النسق خاص بالدراسات النقدية، ذلك أن «التحليل النسقي يسمح بأن يأخذ في الاعتبار مجموعة مهمة من العناصر ويستطيع أن يعتبرها مجتمعة ومنفصلة، فالمحلل لا يضيع في ركام

[1]- جان ميشال غوفار، تحليل الشعر، ص 95.
[2]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 120.
[3]- نفسه، ص 120 و121.

التفاصيل ولا ينتبه في معالجة كتلة هائلة من العناصر المتنافرة (معتقدا) أن ليس بينها علاقة، أو يحلل بدون تبني إبدال معين ... (كما أن) دراسة كل العناصر، ودراسة علائقها وتعلقها ودراسة تنظيمها تجعل التعميمات ممكنة، هذه التعميمات لا يمكن تأكيدها أو (نفيها) في الحال»[1]، ما يجعلها متكاملة، وإن اختلفت في الظاهر، فهي تهدف إلى مقصد واحد كبير.

لم يُبق تينيانوف على التطور الأدبي حبيس مفهومه السابق، وإنما قدم له تصورا خاصا، «إذا تم التسليم بوجود نسق خاص لكل حقبة أدبية – في إصدار الحكم على وقائع أدبية يختلف عن النسق السابق دون مراعاة أوجه التباين بينهما – ومثالب هذه الأحكام القيمية، تتمثل في تغييب النظرة الذاتية على النظرة الموضوعية ولا تأخذ في حسبانها بأن لكل حقبة أدبية نسقا خاصا تكتسي بفضله الظواهر قيمتها الخصوصية»[2].

يبدو أن تينيانوف يرتكز على تقديم تصوره على مفهوم خاص للتطور، فتاريخ الأدب حسبه هو: «جملة من الاستبدالات النسقية وعليه، فالأثر الأدبي وحده الذي يشكل النسق»[3]، هذا ما يعني أن إدراك الشكل ظاهرة تاريخية، «فإدراك الشكل ليس قارا في النص نفسه، يأتي عند عرض العمل على خلفية من الموروث الأدبي السابق، على مجموعة المعايير، أي على النسق الأدبي»[4].

---

[1]- محمد مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 49.

[2]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 126.

[3]- نفسه، ص126.

[4]- بيتر شتاينز، موسوعة كمبردج – من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر أمل قارئ وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ع 1045، مج 8، ط1، 2006، ص 46.

لذا نجده لا يلتفت إلى بعض المفاهيم التي لصقت بتاريخ الأدب، كالمؤثرات والتقاليد، فالتطور الأدبي لدى تينيانوف لا يقابل التحولات التي تمس بعض الوظائف التي تشكل نسق العمل الأدبي داخل النسق العام للأثر الأدبي.

كما لا يمكن إغفال فضل حلقة براغ الكبير على العديد من الاتجاهات اللسانية التي أعقبتها، بحيث ساهم أعضاء هذه الحلقة في «توسيع مدارك النسق بإخراجه من الإطار اللساني المحدود إلى الإطار الأدبي، فكانت جهود رومان جاكبسون بارزة في هذا المجال»[1].

ومهما اختلفت أراء الدارسين والنقاد حول مسألة النسق، فإن ما يهمنا هو اعتماد النسق في الدراسات الأدبية، وللشكلانيين الروس الفضل في نقله من حقل اللسانيات إلى حقل الأدب والنقد، وأبرز هؤلاء النقاد تينيانوف وإيخنباوم وجاكبسون.

رابعا: مسالب الشكلانيين الروس:

تبعث الشكلانية على معاني الانتقاد والقدح، و تنم عن مبالغتهم في الاهتمام بالشكل في مقابل إهمالهم للمعنى، وهذا ما يعني أن النقد الشكلاني تمرد على الوقار الاجتماعي، والقيم الجمالية، ما جعل الشكلانيين يتعرضون خلال مسيرتهم العلمية لهجومات عديدة، إلى درجة أنهم صاروا «مزعجين إلى حد الاستفزاز، غامضين من غير ضرورة، وكانوا في الغالب مغربين، ومبالغين، مفرطي الذكاء»[2]، وفيما يلي أهم المسالب التي يؤاخذون عليها[3]:

- إهمالهم ظروف الإنتاج والتلقي.

[1]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 119.
[2]- فيكتور إيرلخ، الشكلانية الروسية، ص 179 و180.
[3]- نبيل أيوب، النقد النصي، ص 26.

- إهمالهم أثر السياق الاجتماعي.
- إهمالهم الموضوعات البارزة عند الأديب.
- إهمالهم الوجوه الأساسية للعمل الأدبي ولا سيما التجربة الإنسانية، فضلا عن إسقاط التلقائية.
- عدم القدرة على تحقيق العلمية لقدر المتوخى.

إن حضور النزعة الوضعية في خطاباتهم النقدية أفضى بهم إلى مفهوم النسق المغلق، حيث أدخلهم في نفق مظلم، ما جعلهم يعممون نجاحاتهم في بعض تجاربهم على باقي أعمالهم.

الفصل الرابع

الاتجاه الشكلاني
في نقد الشعر العربي المعاصر

أولا: أثر الشكلانية في النقد العربي:

إذا ما أردنا التطرق إلى الشكلانيين الروس يدفعنا الأمر للحديث عن عملية المثاقفة ومعرفة ثقافة الآخر، وبما أن صفة الشكلانية قد نسبت إلى الروس فهذا يشي بوجود شكلانية تشيكية أو بولونية مثلا، وفي جميع الحالات فحديثنا يقتضي الكشف عن انتقال المعارف والأفكار والمناهج والنظريات؛ انتقال معرفة أدبية أو نسق فكري من بيئة تاريخية وحضارية معينة إلى بيئة أخرى جديدة، من الفضاء المعرفي والثقافي النقدي الروسي إلى فضائنا المعرفي والثقافي النقدي العربي.

فالحديث عن تبادل المعارف بمختلف أشكالها يعد أمرا متعارفا بين الحضارات والأمم قديما وحديثا، غير أن ما يتفرد به هذا العصر هو ارتكازه على عملية التواصل بشكل واسع من أي وقت مضى والفضل يرجع إلى تطور وسائل التواصل، بمعنى آخر إنه عالم قائم على المثاقفة «التي تتم في كل لحظة وعبر انتقال مختلف الوسائل التقنية والعلمية والفنية، بل والتنظير لهذا الفعل الإنساني وظهور مفاهيم مثل الحوار والانفتاح ومد الجسور بحيث يمكن تأويل (الإنسان حيوان اجتماعي) بأنه حيوان متثاقف، وكأن المثاقفة أخذت مكانتها في تكوّن الإنسان وأصبحت من ضرورات وجوده المعاصر»[1]، ولعل حديثنا عن الشكلانيين في نقدنا العربي المعاصر يعد مظهرا من مظاهر عملية المثاقفة في مستوى معرفي محدد.

وتعد الشكلانية ممارسة لشكل من أشكال المعرفة في مستواها النظري والمنهجي في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، ولهذه المعرفة الشكلانية نصوص ومؤلفات ودراسات قام بها مجموعة من الباحثين الروس أولا، تلتها فيما بعد دراسات أخرى لباحثين تشيكيين وبولونيين وغيرهم.

[1]. - أحمد بوحسن، الشكلانيون الروس والنقد المغربي الحديث، **www.fikrwanakd.aljabriabed.net**

وللشكلانيين إرث كبير ترجم إلى لغات أخرى مثل الإنجليزية والألمانية والفرنسية وغيرها قبل أن يترجم إلى اللغة العربية، وهنا تجدر الإشارة إلى بعض المفاصل التاريخية لهذه المعرفة.

يمكن أن نلحظ بأن اللغة العربية لم تحظ بهذه المعرفة ولم تترجم إليها قبل السبعينات، ولم يكتب لها الحديث عن الشكلانية الروسية في مؤسساتها التعليمية الأكاديمية والجامعية، ولا في الأوساط الثقافية العامة قبل هذه الفترة، وحتى إذا تتبعنا تاريخ النقد العربي الحديث مع بدايات القرن العشرين حتى سنوات الستينات، فإننا لا نجد شيئا هاما عن الشكلانيين ونظرياتهم ومناهجهم، ويكفينا أن نتصفح أشهر الكتب العربية النقدية للتأكد من ذلك.

فهناك كتاب ترجم إلى العربية سنة 1972 بعنوان (نظرية الأدب) لرونيه ويليك واوستين وارين، ترجمه محي الدين صبحي وراجعه الدكتور حسام الخطيب في سوريا، وانتشر في الوطن العربي في الفترة نفسها، «تداولته الدراسات الجامعية والأوساط الأدبية لكنه بالرغم من ذلك لم يثر انتباه القارئ أو الباحث العربي في المشرق أو المغرب إلى ظاهرة الشكلانيين، لقد مر إذا هذا الكتاب إلى الثقافة العربية بهدوء رغم أهميته المدرسية والعلمية، مع العلم أن في ثناياه إشارات عديدة إلى أعمال الشكلانيين مثلا في :تاريخ الأدب، ملامح الدراسة الداخلية للأدب، مفهوم النسق والمهيمنات، الإشارة في المراجع إلى بعض المؤلفات التي اهتمت بالشكلانيين مثلما فعل رونيه ويليك في الطبعة الثانية التي ترجم منها الكتاب إلى العربية، حيث أشار إلى أعمال فيكتور إرليتش "الشكلانيون الروس: التاريخ - المذهب 1955»[1].

[1]- أحمد بوحسن، الشكلانيون الروس والنقد المغربي الحديث.

يرد عدم الاكتراث بالشكلانيين الروس في نقدنا العربي الحديث عامة، في وقت مبكر يمكن فهمه في الإطار الأدبي العربي العام السائد في تلك المرحلة في العالم العربي حيث كان يتعامل الناقد العربي مع بعض النظريات أو المناهج التي تثير القضايا الاجتماعية في إطار الواقعية والاشتراكية، وتهتم بالجوانب الإيديولوجية والسياسية وما يرتبط بجماليتها الأدبية.

وفي هذا المقام يمكننا التساؤل عن هذا السبب العام لنجنب أنفسنا من البحث في مسائل جانبية أخرى، ونفترض أنه حتى لو تعرف النقد العربي على الشكلانية في مرحلة متقدمة، ربما لم تكن لتجد من يتعامل معها بنوع من الجدّية والحماس، وربما كانت ستبقى في الظل كما بقيت كثير من الأفكار والآراء والمذاهب الأدبية التي تحتاج إلى فترة طويلة لتقرأ، كما أظهرت ذلك الكثير من النظريات.

ولعل تأخر رواج بعض الأفكار أو المناهج الفكرية والأدبية في أدب آخر تتحكم فيه ملابسات عدة ومختلفة منها ما هو ثقافي ومنها ما هو خارج عن ذلك، فتأخر ظهور الشكلانيين الروس في النقد العربي الحديث لا يقتصر عليه فقط، فالنقد الفرنسي مقارنة مع النقد الأنجلوساكسوني أو الجرماني نجده متأخرا عنهما، وربما حين ظهرت الشكلانية في فرنسا فقد أعطيت لها حيوية أكثر من منظورنا في العالم العربي على الأقل[1].

ثانيا: الخطاب الشعري العربي المعاصر والبحث عن النسق:

في هذا الفصل سنحاول الوقوف على الطريقة التي تم بها تلقي الشعر العربي المعاصر، وذلك من خلال الكشف عن المقاربات الشكلية التي تعامل روادها من النقاد في دراساتهم للشعر العربي المعاصر، استنادا إلى مقولات الشكلانيين، وهي مقاربات

[1]- أحمد بوحسن، الشكلانيون الروس والنقد المغربي الحديث.

تمثل البدايات الأولى في البحث عن النسق، وفي بحثها عن النسق تركز هذه المقاربات على عنصر الإيقاع اعتقادا منها وككل الذين اتبعوا هذا الشكل من الإجراء مثل كمال أبوديب ويمنى العيد ومحمد مفتاح وعبد المالك مرتاض، وغيرهم، أن «الإيقاع من أهم الظواهر دلالة على الالتزام بالداخل، ووسيلة لإبعاد التأويل حتى وهي تنتقل من المستوى المباشر إلى المستوى غير المباشر، وترى أن القصيدة الحديثة قصيدة تخط وتجاوز للمفاهيم الجمالية»[1]. فالقراءة النسقية أكثر ما تتمظهر في عنصر الإيقاع، حيث «شكل مجمل النقاش حول موقف الشعريات العربية من الحداثة طرحا ولغة، بل إن بعض النقاد عندما ينبري إلى تعريف الحداثة يأخذ المسألة الإيقاعية ضمن المواصفات التي تحدد هذه الحداثة»[2].

1- النسق الإيقاعي في الخطاب الشعري المعاصر

أ) من منظور كمال أبوديب:

ينطلق كمال أبوديب في كتابه "في البنية الإيقاعية للشعر العربي" من نظرة تثويرية على الفهم السابق والسائد لرؤية الخليل العروضية فهو يرى أن «الصورة المعقدة للإيقاع الشعري العربي التي يقدمها التراث النقدي لا تجسد أبعاد الواقع الشعري بحيويته، وغناه، وبانتظام بنيته انتظاما مدهشا في الوقت نفسه، ولم يكن سهلا الانطلاق من الكتابة والصياغة النهائية، وكانت المغامرة مغامرة تغيير للتصور الجذري للبنية الإيقاعية للشعر، ومغامرة فصل حاد بين الواقع الشعري الفعلي وبين الصورة التي أبرز فيها هذا الواقع»[3]. وهذا ما نلمسه في مقاربة كمال أبوديب للبينية الإيقاعية في الخطاب

[1]- أمنة بلعى، خطاب الأنساق الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، مؤسسة الانتشار، المملكة العربية السعودية، ط1، 2014، ص 16.
[2]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 403.
[3]- كمال أبوديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم العروض المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص7 .

الشعري العربي المعاصر فقد أخذت «بمجاميع الموروث الإيقاعي، ووقفت على الفجوات فيه، وانتصرت بعد ذلك للمادة الإيقاعية الجديدة "في الشعر العربي الحداثي، بل حاولت استنباط أنساقها، واستخلاص أبعادها الرؤيوية»[1]، فقد أتت مقاربة كمال أبوديب في إطار تقديم بديل جذري لنظرية الخليل العروضية.

كما حاول أيضا أن يقدم مقاربة تطرح تفسيرا بنيويا لاتجاهات التغير في البنية الإيقاعية للشعر العربي معتمدا على أمثلة من الشعر الحر، «وقد تم هذا الطرح من خلال تشكيل نموذج رياضي للإيقاع الشعري، قادرا على التكهن باتجاهات التغير في الإيقاع ووصفها وصفا دقيقا، ثم من خلال اكتناه العلاقات المعقدة التي تنشأ ضمن البنية الإيقاعية حين يتوفر فيها، كما يحدث في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نمطان من التشكلات الإيقاعية (أو أكثر)، أحدهما يعتمد على تبادل وحدتين إيقاعيتين، والآخر على تكرار وحدة واحدة»[2].

إن رؤية كمال أبوديب حول تطور الظاهرة الإيقاعية في النص الشعري المعاصر تنطلق من صياغة مبدأ للتطور الإيقاعي، الذي أطلق عليه مبدأ التركيز الذي «يقرر أن تركيز الفاعلية الشعرية على نمط واحد من نمطي التشكلات الإيقاعية، هو النمط وحيد الصورة (حيث ينشأ الإيقاع من تكرار تفعيلة واحدة عددا من المرات)، سيؤدي إلى حدوث تطورات جوهرية في بنية التشكلات الإيقاعية، أحد أغراضها كسر الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق، وخلق تنويع إيقاعي غني»[3].

فقد أراد كمال أبوديب إسقاط هذا القانون العروضي على الشعر العربي المعاصر، من خلال الحركية التي عرفها الشعر في هذه المرحلة، حيث عرف الشعر

[1]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 414.
[2]- كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 93.
[3]- نفسه، ص 93 و94.

الحر تحولات عميقة، إذ أدى التركيز على البحور وحيدة الصورة إلى خلخلة «بنية البحور الأخيرة وتطويرها باتجاهات حاولت وصفها بصياغة قوانين بنيوية أساسية لتطور الإيقاع بين أهم هذه القوانين قانون يقول إن أكثر طرق تجاوز البنية الإيقاعية السائدة بداهة وطبيعية في البحر النابع من تكرار الوحدة المؤلفة من المزدوجة (SL) (أو فاعلن) هو إدخال وحدة تركيبها عكس، لتركيب عنصري المزدوجة (LS) أي من النوع (LS)، في بنية هذا البحر)»[1]. وهذا يعني «القدرة العجيبة على خلق إيقاع مرهف تتشابك فيه عناصر إيقاعية أساسية، ذات قيم مختلفة بعض الشيء، لكنها كلها تسهم في إغناء البنية الإيقاعية، وتحول التلاحم النغمي إلى فاعل حيوي شيق في نفسه، لا باعتباره وسيلة تعبير فقط ... من إحلال وحدات ذات قيم معينة مكان أخرى لها القيم ذاتها»[2].

تضمنت المقاربة التي قدمها كمال أبوديب أمثلة تبين مدى تجلي هذه الظاهرة في الشعر العربي المعاصر، محاولة استنباط شروط حدوثها وقيمتها وعلاقتها البنيوية بالرؤية الشعرية التي يقدمها الشعر المعاصر.

ولقد توصل كمال أبوديب إلى هذه النتائج من خلال مقاربات أجراها على عدد من قصائد الشعر المعاصر، وقد تناول قصيدة أدونيس "الدهشة الأسيرة"، وقصيدة ممدوح عدوان "وتمر المدينة برقا"، وقصيدة علي الجندي "في المهجر اللولبي" كنماذج لنظريته العروضية الجديدة، فـ «الظاهرة الإيقاعية الجديدة التي تم رصدها، ومعاينتها في النماذج الشعرية المذكورة لم تكن من بنات الصدفة.

- إن فعولن لا ترد ولا مرة واحدة في تركيب المتدارك، حين يكون له الشكل (الذي يسمى الخبب): فعلن فعلن فعلن فعلن.

[1]- كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 94.
[2]- كمال أبوديب، في البنية الإيقاعية للشعر، ص 93.

- إن فعولن ترد في المتدارك من الشكل: فاعلن فاعلن فاعلن.
- إن المتدارك من الشكل: فاعلن فاعلن (مكررة). يكثر فيه ورود (فعلن).
- أن المتدارك من الشكل: فاعلن× م (م = عددا من المرات) ترد بكثرة في الشعر الحداثي.
- إن فعولن حين ترد في المتدارك ذي التركيب (فاعلن م) والذي ترد فيه فعلن، فإنها ترد دائما بعد فاعلن لا بعد فعلن وأن فعولن لا ترد إلا بعد فاعل كذلك»[1].

أدونيس؛ «الدهشة الأسيرة»[2].

«ذاهب أتفيأ بين البراعم والعشب، أبني جزيره

أصل الغصن بالشطوط

وإذا ضاعت المرافئ واسودت الخطوط

ألبس الدهشة الأسيرة

في جناح الفراشة

خلف حصن السنابل والضوء في موطن الهشاشة».

يبدو أن كمال أبوديب قد تنبه إلى تفعيلة فعولن لم ترد إلا بعد تفعيلة فاعلن، «أن (فعولن) حين ترد في المتدارك ذي التركيب: (فاعلن × م) والذي ترد فيه؛ فإنها ترد دائما بعد فاعلن، لا بعد فعلن، وأن فعولن لا ترد بعد (فاعل) كذلك»[3]. ويؤكد المثال

[1]- كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 95 و96.
[2]- نفسه، ص 95 و96.
[3]- ينظر نفسه، ص 98 و99، وأحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 460 و461.

الثاني المأخوذ من شعر ممدوح عدوان حركة الانتقال من (فاعلن) إلى (فعولن)، وتحول القصيدة بأكملها إلى إيقاع جديد.

ممدوح عدوان؛ «وتمر المدينة برقا»[1].

«قال لي: ...

قلت: دعني تحلق حولي شباب من الفقر صاروا لصوصا من الهم جمع

سكارى فقلت: سلاما لكنزي الثمين

رأيت الطفولة تحمل أضرحة وتفتش عن ساهم يشتري ورق الياناصيب وعن

درج لتنام عليه،

فقلت سلاما لأبنائي المقبلين

رأيت الذي خرج الصبح يبحث عن خبز أطفاله فقضى في الطريق اغتيالا أو

اقتيد للسجن، فقلت سلاما لوجهي الحزين

رأيت بلادا تجوع وتنذر للحرب لقمتها ثم يأكلها الأغنياء

وتنذر للحرب أبناءها ثم يقتلهم حاكموها فقلت: سلاما بلادي التي تتقيؤنا

لاجئين».

فقد حرصت مقاربة كمال أبوديب في هذه القصيدة على ذلك التعالق بين التفعيلات، يقول: «ذلك أننا إذا بدأنا في نقطة وسطية في القصيدة يمكن أن نخلق بنية إيقاعية تتألف من تكرار (فعولن) فقط، كما يمكن أن نخلق بنية أخرى تتألف من تكرار (فاعلن)، وفي الواقع أن المقطع الأول المقتبس يمكن أن يكون تكرار لـــ (فعولن) أو

[1]- كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 96.

(فاعلن) تبعا لاختيارنا تحريك الحرف الأخير من الألفاظ (الثمين/ لاجئين/ الحزين/ الأغنياء) أو تسكينها»[1].

علي الجندي؛ «التحديق في المهجر اللولبي»[2].

«أسمع في مسافة الزرقة نبض العصور

نفخ بوق مروعا هادرا في الضمير

أسمع دمدمة الموت، قضقضة الأعظم البائدة

ألمح من خلال الماء أعين وحش له رهبة الجزر الخامدة

وأسمع دقات قلبي في رعدة الماء

أشعر كيف انسيابي في الموج يمنحني خفة في النشور».

فقد لاحظ كمال أبوديب – كذلك – أن (فعولن) ترد بكثرة، فإن القصيدة تنتقل فجأة إلى (فاعلن) قبل أن تأتي (فعولن)، وفي هذا السياق يتساءل عن الكيفية التي تنمو بها الظاهرة الإيقاعية في الشعر الحديث وبهذا الشكل العفوي والحيوي، وتطغى كل هذا الطغيان، مخالفة الأساس الجذري لنظرية الخليل العروضية؟ «كيف تحدث (فعولن) بعد (فاعلن) مع أن بداية (فعولن) وتد مجموع ونهاية (فاعلن) وتد مجموع، والخليل يصر على امتناع توالي وتدين في أوزان الشعر العربي»[3].

هذا التساؤل يحيلنا إلى الملاحظات التي قدمها سلفا وعلى وجه التحديد الملاحظة الأخيرة التي يرى فيها أن (فعولن) حين ترد في المتدارك دائما لا بعد (فعلن)، وأن (فعولن) لا ترد بعد (فاعل) كذلك، الأمر الذي تؤكده قصيدة "الدهشة الأسيرة" لأدونيس

[1]- نفسه، ص 97.
[2]- كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 98.
[3]- نفسه، ص 100.

التي تطغى عليها (فعلن)، في حين أن (فعولن) في رأي كمال أبوديب لا ترد إطلاقا إلا بعد (فاعلن)، والشأن ذاته يتكرر في قصيدة "وتمر المدينة برقا" لممدوح عدوان عندما ترد (فعولن) بعد (فاعلن).

فحاجة كمال أبوديب إلى المقاربة البنيوية أملته الرغبة في استيعاب البنية الإيقاعية، والعلاقات التي تنشأ بين مكوناتها في الشعر المعاصر «انطلاقا من رؤيا شمولية لا تقنع بالدعاوى التجزيئية، وإنما تلح على دراستها دراسة شاملة ضمن علاقات البنية الكلية»[1]، ويبدو أن مقاربته عملت على استنباط ميزة تجلت بوضوح في النصوص الشعرية المعاصرة، ولتأكيد هذه الملاحظة يستشهد كمال أبوديب بنص أدونيس "كمياء النرجس" التي يقول فيها[2]:

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل

خلف المرايا

جسد يفتح الطريق

لاشقاليمه الجديدة

جسد يبدأ الحريق

في ركام العصور

ماحيا نجمة الطريق

بين إيقاعه والقصيدة

عابرا آخر الجسور

[1]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 462.

[2]- كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 264.

وقتلت المرايا

ومزجت سراويلها النرجسية بالشموس. ابتكرت المرايا

هاجسا يحضن الشموس وأبعادها الكوكبية

فمن خلال مزج تفعيلة المتدارك بتفعيلة المتقارب، بحيث يطغى بشكل واضح لدى الشعراء المعاصرين، و«يتجلى أكثر في حركة المرايا من قصيدة النرجس – حلم؛ حيث تتكرر فاعلن مرات عديدة، لكنها سرعان ما تطعم بوحد إيقاعية أخرى، لها بعد دلالي يسهم في إبراز النسق الإيقاعي وبنيته النسيجية»[1]، محدثة فراغا يعمل على تشكيل بنية إيقاعية جديدة فتخرج على «الجماعي وتؤكد الإيقاع الفردي ومناقضته للقصيدة بما هي ميراث جديد»[2]، بحيث تنطلق دلالة البنية الإيقاعية من رؤية جديدة لا ترفض التصور السابق للعالم رفضا مطلقا، وإنما تعمل على إعادة بنائه، وخلق عالم جديد.

وإذا تأملنا في الحركتين (المرايا والجسد) فإنه تظهر لنا في البنية الإيقاعية ثنائية متضادة تتخلل القصيدة على مستوى الوحدة الأخيرة من كل بيت، تنتسب إلى حركة الجسد (فعولن) = (فعول) في حين تنتسب إلى حركة المرايا (فاعلاتن) = (فاعلان).

فقيمة الوحدة الأولى التي تعمل على بناء عالم جديد لا تقل قيمة عن الوحدة الثانية، «ذلك أن ظهورها للمرة الأولى يتم في موقع للفظة فيه دلالة الجدة، وهكذا تتأكد الجدة على الصعيدين الدلالي والإيقاعي (فعولن) تتشكل من لفظة (جديدة) في البيت الثاني من حركة الجسد ولا تظهر (فعولن) لتسيطر على كل لفظة في نهاية القصيدة لأن البيت الأخير له التركيب الإيقاعي التالي: (فاعلن فاعلن فعول فعولن فعولن فعولن)، ما يعني أن هذه المقاربة تتعامل مع الإيقاع في النصوص الشعرية المعاصرة تعاملا

[1]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 462.
[2]- كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 303.

شكلانيا، كما أنها لا تعمل على عزله عن دلالته الكلية، مثلما نظرت بعض الدراسات النقدية في قراءتها للغة الشعر قراءة انطباعية وانفعالية، وهي لا تستند في ذلك على أي متصورات منهجية تؤطر مسعاها»[1].

ب) من منظور يمنى العيد:

انطلقت يمنى العيد في مقاربتها حول ماهية الإيقاع الداخلي من محاولة نقلها من مجالها العام الذي يكتنفه الغموض إلى مجال أكثر دقة ووضوحا، حيث «استطاعت أن تحول "الإيقاع الداخلي" من مفهوم عائم إلى أداة إجرائي»[2]، وما يلاحظ على مقاربة يمنى العيد اتسامها بطرح جملة من الأسئلة التي بدأت تتضح من خلالها ملامح القراءة النسقية، «هل القصيدة الحديثة بعامة وقصيدة النثر بخاصة ما زالت تحتفظ بعنصر الموسيقى نفسه الذي عرفته القصيدة العربية السابقة؟ نردد تعبير الإيقاع الداخلي عنصرا موسيقيا بديلا أو جزءا من أجزاء العنصر الموسيقي؟ وبالتالي ماهي الأجزاء الأخرى لهذا العنصر؟ وهل تكون بنيتها عنصرا جديدا؟»[3]. وتضيف، «ماذا نعني بالإيقاع الداخلي؟ كيف يتولد؟ ماهو شكل حضوره في النص؟ أو ماهي مقومات حضوره؟ وماهي مؤشرات هذا الحضور؟ كيف يمكن للقارئ أن يلامس هذا الإيقاع أو أن يتواصل معه؟ هل لبروز هذا الجزء في العنصر الموسيقي علاقة ببنية القصيدة الحديثة؟ أي هل للقصيدة الحديثة نسقا من البنية جديدا في إبراز هذا الجزء، وفي إيلائه هذه الأهمية؟»[4].

[1]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 463.
[2]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 483.
[3]- يمنى العيد، في معرفة النص، ص 97.
[4]- نفسه ، ص 100.

مَرَدُّ كل هذه الأسئلة الغالبة على الوعي النقدي الحديث ترجع أسبابها إلى ما يعانيه الفكر الحديث من قلق وعدم استقرار، فالناقد الحديث لم يجد قواعد مضبوطة وجاهزة، وخاصة فيما تعلق بالإيقاع الداخلي[1].

فقصيدة النثر مثال على ذلك لتوافرها على بناء إيقاعي مغاير للإيقاع القياسي الذي يمثله عروض الخليل بن أحمد الفراهيدي، فهو يعتبر نظاما من القواعد الدقيقة والمحددة، وقصيدة النثر تبدو أكثر احتفاء بهذه المكونات الإيقاعية «القائم على تكرار التفاعيل أو القوافي»[2].

الأمر الذي توضحه يمنى العيد بقولها: «ما يولد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة، وأنواع تشكيلها، بل أجزاء أخرى تبدو بالنسبة لقصيدة النثر أكثر أهمية منها بالنسبة لقصيدة التفعيلة، وبحكم تخلي الأولى عن هذا الجزء الذي هو التفعيلة والتشكيل، ومن ثم محاولتها تكثيف الموسيقى في الأجزاء الأخرى، وربما شحن جزء من أجزاء العنصر بما يجعل الموسيقى كأنها مولدة به»[3]، فالارتكاز على هذا العناصر الإيقاعية الداخلية وتكثيفها في النص الشعري بغرض إخفاء الفراغ الإيقاعي الذي تعرفه قصيدة النثر بسبب تخليها عن التفعيلة أمر يبدو في غاية الصعوبة، ذلك أن قصيدة التفعيلة «تعول على كثافة الدال الإيقاعي الداخلي»[4]، والذي تحصره يمنى العيد في[5]:

- التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع.
- التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها.

[1]- ينظر أحمد يوسف القراءة النسقية، ص 483.
[2]- حميد شابي، الكائن والممكن في قراءة الشعر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1 2013، ص 131.
[3]- يمنى العيد، في معرفة النص، ص 98.
[4]- حميد شابي، الكائن والممكن في قراءة الشعر العربي المعاصر، ص 132.
[5]- يمنى العيد، في معرفة النص، ص 98.

- التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة وبهدف دلالي محدد.
- التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها.

تعد تقنية التكرار من أكثر العوامل المؤثرة في الإيقاع الداخلي، و«تحتوي المصادر الإيقاعية الموجودة في الشعر الحر، وتكرار الأصوات والعبارات والأسطر، والوقف، ومحددات أخرى»[1]، مثلا على تكرار الإعراب، ولم تجد يمنى العيد في مقاربتها أدل من قصيدة "بيروت" لمحمود درويش لإبراز قيمة هذه المكونات الإيقاعية الداخلية التي أشرنا إليها سلفا، خاصة ما يتعلق بالتكرار والتركيب اللغوي من خلال ما أطلقت عليه "الموازنات والتقطيع"، أما فيما يخص بالتوزيع والتقسيم على مستوى القصيدة، فتقول يمنى العيد: «فقد عرفنا شكلا له في الشعر العربي العمودي ارتبط بالدلالة له، كما عرفنا أشكالا له في القصيدة العربية الحديثة ترتبط أيضا بالدلالات له، حتى أصبح التشكيل، خاصية دلالية هامة لهذه القصيدة»[2].

ذلك أن هذه المكونات الإيقاعية الداخلية لم تعد حكرا على قصيدة النثر فحسب، وإنما تسللت هذه الطرائق الأسلوبية إلى أجناس أدبية أخرى، الأمر الذي جعل شعراء القصيدة النثرية يعملون على تمييز إنتاجاتهم الشعرية بالمحاربة على جبهتين، قصيدة التفعيلة كعتبة عليا، وجبهة الأجناس الأدبية كالرواية والرسالة المشاركة لها في الطريقة، كعتبات دنيا موازية[3].

على هذا الأساس فإن الإيقاع الداخلي عند يمنى العيد سمة غالبة على موسيقى الشعر في القصيدة المعاصرة، فهو «يخفف الوطء الثقيل عليها من "سيميترية" الإيقاع

---

[1]- Merriam websters, Encyclopedia : of Merriam webster- Incorporated publishers, dSpringfield- Massachusetts, USA, 1995, p 946.

[2]- يمنى العيد، في معرفة النص، ص 99.

[3]- ينظر حميد شابي، الكائن والممكن في قراءة الشعر العربي المعاصر، ص 132.

الخارجي، المتجسد في الوزن والقافية أو نظام التفعيلة»[1]، وللإجابة عن تلك الأسئلة التي طرحتها يمنى العيد اختارت في مقاربتها الانطلاق من النص، نص "النار والجليد" لمحمد الماغوط من ديوانه "غرفة بملايين الجدران"، والتي ترى من خلالها أن الإيقاع الداخلي قائم فيه على حركة مكوناته، «صحيح أن لكل نص مكوناته الأساسية أي دعائمه أو ما تنهض به بنيته. وما هو جذر مشترك تلتقي فيه دلالات عدة في النص ويخلق حقلها الذي فيه تنمو وفيه تتحرك .. غير أن القصيدة الحديثة، كما يبدو لي تركز إيقاعها على حركة هذه المكونات، يتكثف الإيقاع هنا، في حركة النمو، في نسيج العلاقات الناهض بين هذه المكونات»[2]. فالقصيدة تتحرك على مستويين:

- مستوى أول[3]: وهو يشغل حيزا ضئيلا في القصيدة ويوحي بعالم الراحة والشبع والحب والملك والسلطة ... ونتلمسه في الوحدات التركيبية وفي المفردات التالية:

- «أيها الغبار الملكي ترجل»
- «أفكر أحيانا بالنصر .. بالأبطال العظام»
- «زهرة على المائدة»
- «الخبز»
- «النهد»

تشير هذه الوحدات التركيبية والمفردات المعجمية – حسب – تواليها في القصيدة إلى صراع في ساحة الحرب، تتحد في حقل دلالي تتوزعه القصيدة، وهو على عدم

[1]- أحمد يوسف القراءة النسقية، ص 484 و485.
[2]- يمنى العيد، في معرفة النص، ص 101.
[3]- نفسه، ص 102.

كثرته ينتشر في النص ككل دون أن ينحصر في مقطع أو جزء منها فقط، حيث أن الانتشار لا يعني بالضرورة كثرة المادة الموزعة.

- مستوى ثاني[1]: وهو يشغل الحيز الأوسع في القصيدة ويوحي بعالم الحرمان والجوع والدموع والدماء والموت والبؤس واليأس الذي يغزو الشاعر ويسكنه، نتلمسه في معظم وحدات النص التركيبية كما في مفرداته، مثل:

- «أيتها الدموع المسترسلة على الكتف».
- «سأصف لك قوافل الريح والرصاص».
- «ولكني ضمآن».
- «أكاد أسقط في كل لحظة».
- «وفوق ظهري سنم من الدموع».
- «ثمة جوع منسي».
- «ثمة أثداء منسية في صدورنا».
- «... أكره السل».
- «... أكره الطاعون».

«الهزيمة».«القبر».«التنك»...

- «الطيور الملطخة بالدم».
- «الجثث والأظافر المدماة».

[1]- نفسه، ص 103.

تجتمع هذه الوحدات التركيبية والمفردات المعجمية في حقل دلالي رحب ومهيمن في القصيدة، وإذا أمعنا النظر في هذين المستويين، نجد أن يمنى العيد اهتمت بتحديد مستويات الإيقاع الداخلي من جوانبه التركيبة والدلالية، أكثر من اهتمامها بتحديد الإيقاع الداخلي من جانبه الموسيقي، ويتجلى هذا في البنية التي توحي بعالم الراحة والشبع والحب والملك والسلطة، في مقابل البنية التي توحي بعالم الحرمان والجوع والدموع والدماء والموت والبؤس واليأس، «تتحدد طبيعة العلاقة بين الحركتين، فحركة المستوى الثاني التي تتصف بالاحتواء والهدم والتوليد هي الإيقاع الداخلي للقصيدة بوصفه حركة توليد جديد داخلي للنص عن طريق إدماج "الخارج"، وصهره، لهذا فهو جزء مهم من أجزاء الموسيقى التي يمكن البحث عنها في أنواع الموازنات ومن التقطيع، مع الأخذ بعين الاعتبار جرس الحروف، وتكرارها وفق أنساق مختلفة»[1].

تكمن أهمية الإيقاع الداخلي عند يمنى العيد، في كونه عنصرا موسيقيا مميزا في القصيدة الحداثية، عنصرا يولد وينمو في حركة موظفة دلاليا، «إن الإيقاع هنا هو حركة تنمو وتولد الدلالة»[2]، فالإيقاع الداخلي – في رأي يمنى العيد – يتأتى من حركة توليد جديد داخل النص الشعري، وباعتبار أن «الإيقاع الداخلي جزء مميز في الموسيقى الشعرية فإنه يتفاعل مع العناصر الأخرى التي تبلوره، وتكمله مثل: الموازنات والتقطيع الصوتي الذي يرتكز على جرس الوحدات الصوتية، وعلى ظاهرة التكرار ضمن "أنساق مختلفة"»[3]، ومثل هذه العناصر إضافة إلى توليد الإيقاع فهي تولد دلالاتها أيضا، وهذا ما اكتشفته يمنى العيد من خلال تحليلها لمقطع شعري من قصيدة "بيروت" لمحمود درويش:

[1]- أحمد يوسف القراءة النسقية، ص 485.
[2]- يمنى العيد، في معرفة النص، ص 105.
[3]- أحمد يوسف القراءة النسقية، ص 486.

« تفاحة البحر . نرجسة الرخام . فراشة حجرية . بيروت . شكل الريح في المرآة.

وصف المرأة الأولى ، ورائحة الغمام .

بيروت من تعب ومن ذهب ، وأندلس وشام .

فضة . زبد . وصايا الأرض في ريش الحمام .

وفاة سنبلة . وتشرد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت . لم أسمع دمي من قبل

ينطق باسم عاشقة تنام على دمي .. وتنام ..».

تتجلى ملامح الإيقاع الداخلي – في نظر يمنى العيد – في هذا النص الشعري في ثلاث مستويات:

- المستوى الصرفي: ويؤطره في النص تكرار المفردات المؤنثة، التي تقابل مفردات مذكرة.

تفاحة ⟵ بحر.

نرجسة ⟵ رخام.

فراشة ⟵ حجر.

- مستوى الطبيعة: وهي تقابل كائنات طبيعية حية مع كائنات طبيعية غير حية (جامدة)

تفاحة ⟵ بحر.

نرجسة ⟵ رخام.

فراشة ⟵ حجر.

- مستوى المسافة المكانية، وتؤطره الجمل الثلاث:

تفاحة للبحر.

نرجسية الرخام.

فراشة حجرية.

ينشأ عن هذا التقطيع للمسافة المكانية للقصيدة «إيقاعا أو إحساسا بالتعادل المكاني، الذي هو هنا، في الوقت نفسه تعادل زماني، هذا التعادل المتكرر هو تواتر يمنح الصوت المتلفظ إيقاعه المسافي الزمني»[1]، وتعمل المقاربة على تتبع، «الموازنات الصوتية المتلاحمة دلاليا، والمرتبطة بمفهوم الكلية»[2]، في المقطع الشعري، وتتجلى في الألفاظ المعجمية الأتية:

"الرخام – الغمام – وشام – الحمام – تنام – وتنام".

فقد حاولت يمنى العيد في مقاربتها ربط الإيقاع الداخلي بالرؤية الدلالية، فهي ترى، «أن مثل هذه التكرارات، وغيرها لا تقتصر وظيفتها على توليد الإيقاع، بل هي تولد دلالاتها، في ماهي تولد إيقاعها، فالإحساس بالامتداد والبعاد يتصوره الذهن في حركة الحمام السابح في الفضاء، وفي انتشار الغمام وملئه السماء، وفي مقطع الشام البعيدة بالنسبة للذاكرة الموروثة، وفي ما يتركه نوم إنسان من شعور بالانفصال زمن اليقظة وغربته عن زمن نومه»[3]، فالعلاقة التي تربط الإيقاع الداخلي ببنية القصيدة الكلية تجعلنا ندرك أن مقاربة يمنى العيد كانت تتوسل في إجراءاتها التطبيقية «معالم القراءة النسقية، وتبرز أن نسق النص مستقل عن إدارة صاحبه، وهو ما يتماشى مع

[1]- يمنى العيد، في معرفة النص، ص 99.
[2]- أحمد يوسف القراءة النسقية، ص 487.
[3]- يمنى العيد، في معرفة النص، ص 99.

المقاربة البنيوية العربية التي تكاد تجمع في دراستها للنص الشعري على عدم الاهتمام الكبير بالفاعل أو بمؤلف النص»[1].

ت) من منظور محمد بنيس:

إذا كانت مقاربة الإيقاع عند يمنى العيد تعمل على تحديد النسق بكيفية تجعله يتعالق والبنية الدلالية للنص الشعري، أو مفهوم الكلية في النص، تأتي مقاربة كمال أبوديب لتسهم في استكناه البنية الإيقاعية انطلاقا من رؤية شمولية، أي دراستها دراسة شاملة في إطار علاقة البنية الكلية، فإننا نجد مقاربة محمد بنيس على خلاف سابقيه يعبر عن مخالفة لهذه الآراء التي نزعت إلى رؤية النص رؤية شمولية، يقول: «ولئن كانت شعرية الإيقاع، التي نرتكز عليها في مشروع الشعرية العربية المفتوحة، تطرد من حقل التنظير والتحليل كل نزعة تجزيئية»[2]، ويعني بالنزعة التجزيئية تقطيع القصيدة إلى عدة مستويات، والتركيز في كل مرة على مستوى معين، كالاهتمام ببناء النص أو الاهتمام بجانب المعنى، أو بنائها الإيقاعي اتباعا للشعرية البنيوية الدلائلية والتي هيمنت عليها المقاربة اللسانية التي تهتم بالجملة، و«تخضع النص الشعري، الذي يتعدى بناؤه الجملة إلى مجالها المحصور، ويؤول التحليل اللساني للنص الشعري إلى تحليل جملي مما يلغي النص الشعري كنص شعري»[3]، وهي السمة التي تتجلى في الدراسة التي تبناها في مقاربته للنص الشعري العربي الحديث.

يسعى محمد بنيس من خلال هذه المقاربة إلى التنظير ومراجعة الرؤى السابقة التي غيبت الإيقاع كعنصر أساسي، «ولربما كان الإيقاع هو الدال الأكبر، ولأن الإيقاع

---

[1]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 487 و488.

[2]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص 181.

[3]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية ، دار توبقال للنشر، ط2، 2001، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص 63 و64.

ليس دليلا، فهو يُبَنْيِن الخطاب كدال»[1]، إضافة إلى الذات الكاتبة التي أزاحتها النظريات السابقة، غير أنها حققت حضورها الفعلي في المقاربات النصية، ومن خلال هذا الحضور سعى محمد بنيس – متأثرا بـميشونيك (Henri Meschonnic)– إلى تأسيس نظرية الذات الكاتبة، وكذلك المعنى، «وبما أن الخطاب غير منفصل عن معناه فإن الإيقاع غير من معنى هذا الخطاب ما دام الإيقاع تنظيما لكل من المعنى والذات عبر حركتهما في الخطاب»[2]، ومنه يمكننا أن نعتبر الإيقاع نسقا للخطاب وبناء دلالته، «وهو إلى جانب هذا يظل مجهولا من قبل الذات الكاتبة، وهذه الذات ليست هي المتحكمة فيه»[3]، الأمر الذي يجعل الإيقاع يتجاوز الأوزان الشعرية.

وفي السياق ذاته نجد أن محمد بنيس قد وقف على مسألة إعادة بناء النص الشعري على اختلاف الدراسات النظرية للشعر المعاصر، وذلك من خلال الانتقال من وحدة البيت إلى وحدة النص، إضافة إلى وضعية اللغة لهذا الشعر، فهو يرجعها بدرجة أولى إلى وضعية الدال في المخبر الشعري، «إن الشعراء المعاصرين اتجهوا نحو القصيدة ليؤسسوا بناء حرا، ولتستطيع الذات المرور في اللغة من غير حواجز قسرية، قبلية، تلك أهم مطالب حداثة الشعر المعاصر والرؤية إلى البيت كدال ضمن بناء النص ككل تتجاوب مع حركة الحداثة الشعرية الأوربية لأن البيت، في الوعي الشعري المعاصر لا يوجد خارج الصلة مع أبيات أخرى ... فالنص اللغوي يتأسس انطلاقا من كلمات، والنص الشعري ينقسم إلى أبيات»[4].

[1]- محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 106.
[2]- نفسه، ص 106.
[3]- محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 106.
[4]- نفسه، ص 107 و108.

إن اجتماع الأبيات في الشعر التقليدي هو الذي كان يعمل على بناء القصيدة، أما في الشعر الحداثي فالقصيدة تتجزأ إلى أبيات، ما يجعل منها دالا مركبا وليس مجموعة دوال متجاورة فقط، ما يجعل «النص هو معيار البناء في حداثة الشعر المعاصر»[1].

هذا القلب في المفهوم يمنح سمة الخطاب للبيت، كما يمنح هذه السمة أيضا للقصيدة، والسبب في هذا الفصل بين البيت والقصيدة يرجع – كما يرى محمد بنيس – إلى «التنظيرات القديمة قبل أن يكون خصيصة لوضعية بناء النص ذاته»[2]، ما يجعل من البيت أحد عناصر القصيدة والكتابة لحضوره فيهما معا، كما أننا نجد بعض الدراسات التي تقول أن: «النص الشعري الحداثي انتقل من طور "البيت" إلى طور القصيدة "القصيدة الجديدة" إلى طور "الكتابة الحداثية" التي ألفت "الأجناس الأدبية وحدوده وصهرتها صهرا»[3].

فبناء النص في الشعر المعاصر يمنح الأولوية للقصيدة على حساب البيت، وهذا ليس معناه إلغاء البيت تماما، وإنما إلغاء استقلالية البيت عن النص وتصوره كوحدة تكتفي بذاتها، و لتوضيح هذه الفكرة يمثل محمد بنيس بالقصيدة التقليدية والقصيدة المعاصرة، يقول: «يثيرنا منذ لحظة غواية الورقة للعين ما بين البيتين من اختلاف. والسبب هو أن البيت التقليدي، في قصيدة البارودي وشوقي مثلا، ذو بنية تامة، مرت بمرحلة بنيتها سابقا، بخلاف البيت في قصيدة السياب وأدونيس والخمار الكنوني ودرويش، ذو بنية ناقصة تتكامل مع الزمن والتجربة، الأول تقليدي ينطلق من المعلوم إلى المعلوم فيما الثاني مكانه هو المجهول»[4].

[1]- نفسه، ص 108.
[2]- نفسه، ص 108.
[3]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 495.
[4]- محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 110.

ومنه نتبين أن البيت التقليدي يسعى إلى إثبات حضوره باتباع الشكل الأول للبيت في الشعر العربي القديم (الشعر الجاهلي والشعر العباسي)، في حين أن البيت المعاصر لا وجود لجذور يلحق بها ولا أصول، وإنما «يتأصل في محو الاصل واتباع لعبة الكتابة التي لا ضابط لها خارج فعل الكتابة»[1]. وهكذا فإن العناصر التي تشكل البيت في الشعر المعاصر قد طرأت عليها تغييرات حافظت بعضها على وجودها، واندثر بعضها الآخر، عناصر تتعالق فيما بينها وتتفاعل لتشكل نسق الخطاب.

ينفي محمد بنيس أي علاقة بين دراسة البيت الشعري الحداثي برؤية تقليدية، فالبيت «جزء من تجربة متنامية تشكل رؤية الشاعر للعالم»[2]. وبهذا يحاول أن يقدم تصورا للاختلاف بين المنظور القديم والحديث للبيت الشعري، خصوصا وأن «الوحدة الإيقاعية في القصيدة المعاصرة عملت على "تفجير" الشكل الموسيقي للموروث وتغيير أنماط الوقفات السائدة التي كانت تحد من انسياب تدفق العلامات وتعرقل سيولة الاندفاع الشعوري، وإن كانت هذه الوقفات في حقيقتها ما هي إلا استراحة فيزيولوجية يحتاج إليها المتكلم في الخطاب العادي والخطاب الفني على سواء»[3].

شهد ميلاد القصيدة المعاصرة في المغرب بداية الستينات من القرن الماضي ولوج الإبداع الشعري ضمن دائرة التحولات الجوهرية التي مست معنى الشعر ومغزى تلقيه، ومنه لاحظ محمد بنيس أن بناء البيت الشعري عند شعراء المغرب سيطرت عليه أربعة قوانين متعلقة بنظام الوقفة.

وبهذا يتضح لنا أن محمد بنيس قد تبنى نظرية (جون كوهن) في الوقفات مما جعل محمد المعداوي ينكر على محمد بنيس، وعلى غيره من النقاد استبعاد المصطلحات

[1]- نفسه، ص 110.
[2]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر، ص 52.
[3]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 496.

العربية للعروض، وتوظيف مصطلحات لا تتلاءم – في رأيه – مع الخصوصية الإيقاعية للشعر العربي، سنستعرض هذه القوانيين كما تناولها محمد بنيس:

أ)الوقفة التامة: وهي وقفة النمط الأولي من الأبيات، حيث يكون البيت ممتلئا بوقفاته الوزنية، والمركبية الدلالية، ونسميها القانون الأوّل، ومن نماذجها في عينة المتن:

1- أجراس برج ضاع في قرارة البحر.

2- ليس نجما ليس إيحاء نبي

3- وليكن وجهي فيئا!

4- النورس الأخير غاب، فالسّرى فوق صميم الماء

5- نعرف الآن جميع الأمكنة

ومما لاحظه محمد بنيس على هذه النصوص أنها تبنى على ثلاثة أنواع من علامات الترقيم (النقطة وعلامة التعجب والفاصلة) التي تبين التقسيم الموسيقي للشعر، وتسجل القيم الموسيقية للمقاطع، «فالشعر الاتباعي باجتهاده في إنهاء البت بعلامات الترقيم كان يتجنب التعارض بين النظم والنحو»[1].

كما اعتبرها «حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه، فهي في حد ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب ... لكنها بالطبع محملة بدلالة لغوية»[2]، ما يجعل مهمة القراءة عسيرة على من لا يبذل جهدا عقليا، ويمتلك خلفية معرفية واسعة، فلا يستطيع إدراك البنية الإيقاعية للنص الشعري حتى بالقراءة

[1]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، دط، 1986، ص 62.

[2]- نفسه، ص 55.

البصرية، لأن «القصيدة العربية المعاصرة قد حطمت قوانين الاتصال عن طريق الأذن، واستبدلتها بقناة العين»[1].

ب)الوقفة الوزنية: هذه الوقفة التي رفضها القدماء بحجة امتناع التضمين، فالبيت في هذا القانون الثاني يكون تاما وزنيا، ولكنه ناقص مركبيا ودلاليان فيصبح البيت السابق بحاجة إلى البيت اللاحق، ويحدث هذا عندما يشعر الشاعر بإقامة الوزن فيتخلى عن التركيب وفق ما يقتضيه النظم، ويمكن القول بأن هذا القانون يستحوذ على الشعر المعاصر أيضا، ونماذجه في القصيدة المعاصرة منقسمة إلى نوعين:

(بـ 1)

1/النهر والموت – السياب

- بويب ...

بويب ...

يرى محمد بنيس أن كلا البيتين يتشكلان من وحدة وزنية واحدة من بحر الرجز (علان) تنتهي كلا منهما بعلامة الترقيم ممثلة في ثلاث نقاط (...)، بحيث كان من المحتمل قراءته من منظور نحوي تأويلي يجعل منه بيتا تاما من حيث الوقفات المندمجة في وقفة واحدة، غير أن علامات الترقيم ألفت هذا الاحتمال بسبب المبتدأ المحذوف الذي يظل مكانه ممكنا يَبْطُل بعلامة الترقيم التي تحمل الوظيفة النحوية، فيكون البيت بذلك تاما من ناحية الوزن، ولكنه ناقص الناحية النحوية والدلالية[2].

(بـ 2)

أوّل الاجتياح أدونيس

[1]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 502.

[2]- ينظر محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 125.

1 لا تقولوا : جننت

2 جنوني أحلامكم / أتينا

3 ورسمنا الحقول

4 جسدا يتفتح، كنا نقول

5 لو نجئ، ونغتصب الكون

6 جئنا

II النهر والموت – السياب

1 الماء في الجرار، والغروب في الشجر

2 وتنضح الجرار أجراسا من المطر

3 بلّورها يذوب في أنين

4 «بويب ... يا بويب ! »،

5 فيدلهم في دمي حنين

6 إليك يا بويب،

7 يا نهري الحزين كالمطر

II صحوة الأضواء – الخمار الكنوني

1 رأيت وجه العائدين الذاهبين قبلي

2 لا ينبسون قولا

3 لا يصفون ظلا،

4 يا عائدين إن تقو لوا

5 أولا، فما يشوقني الوصول

6 هل ثم غير الرمل؟

إن ما يلاحظ على هذه النصوص هو تخلصها من القاسمة[1]، هذا إذا ما استثنينا البيت الأول من قصيدة أدونيس الذي يتوفر على عازلة، زيادة على أن علامات الترقيم تكثر في هذا النمط، حيث انتهى المثال الثاني بعلامة الوقف (النقطة)، وأما المثال الثالث فقد انتهى بعلامة الوقف (الاستفهام)، فيما كان المثال الأول خاليا من هذه العلامات باستثناء البياض، وقد لاحظ محمد بنيس أن لكل بيت من أبيات أدونيس المثبتة سلفا تامة من ناحية الوزن «فهي تكرر الوحدة الوزنية لبحر الخبب مرتين في البيت (3)، وأربع مرات في البيت (4) و(5) وتوجد مرة واحدة في البيت (6)، وأبيات السياب تتكرر فيها الوحدة الوزنية لبحر الرجز، أربع مرات في البيتين (1) و(2) وثلاث مرات في (3) ومرتين في (4)، وثلاث مرات في (5) ، ومرتين في (6)، وثلاث مرات في (7)؛ والوحدة الوزنية نفسها لبحر الرجز تتكرر في قصيدة الخمار الكنوني أربع مرات في البيت (1) ومرتين في البيتين (2) و(3) وثلاث مرات في البيت (5)، ومرتين في البيت (6) مع وجود (فا) إلى جانب وحدتين وزنيتين في البيت (4)، وليس لها أي علاقة بما بعدها في البيت (5)»[2].

ومن خلال هذه النماذج تأكد لمحمد بنيس «انفلات الذات الكاتبة من المتماثل والمتساوي لتأخذ الدوال حرية أكبر في بناء البيت، وهنا يصبح المقيس منفلتا من عقال التكرير المتماثل للوحدات، في الوقت نفسه الذي كانت الزحفات والعلل قد فتحت للدوال

[1]- راجع الفصل الأول من كتاب محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (التقليدية).
[2]- محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 126.

طريقها»[1]، ما يمنح الوقفة إمكانية التحقق في ختام كل بيت، فعدم تثبيت علامات الترقيم في نهاية كل بيت يجعل إلغاء الوقفة مفتوحا، الأمر الذي يؤدي إلى تفاعل دال علامات الترقيم بعنصري المركبية والدلالية، فعلاقة الفاصلة والنقطة بهذين العنصرين وظيفتهما نحوية، فالأولى تدل على الربط والثانية تدل على انتهاء التركيب.

ت)الوقفة المركبية والدلالية: وهي الحالة التي يكون فيها المعنى تاما بينما الوقفة الوزنية هي الناقصة، كما أن الوقفة المركبية والدلالية التي ينتهي بها البيت هي التي يتحدد من خلالها طول وقصر الأبيات، يقدم محمد بنيس مثالين الأول لأدونيس والثاني لمحمود درويش[2]:

1- لا تقولوا : جننت

جنوني أحلامكم / أتينا.

2- وأريد أن أتقمص الاشجار

قد كذب المساء عليه، أشهد أنّني غطيته بالصمت

قرب البحر

أشهد أني ودعته بين الندى والانتحار.

ما يلاحظ على أبيات أدونيس، هو علامات الترقيم الممثلة في الفاصلة (البيت الأول) والعازلة (/) في (البيت الثاني) والنقطة في البيت الأخير، وهذا النموذج من بحر الخبب، تتكرر فيه وحدتان وزنيتان (فاعلن/ فاعلن) وينتهي البيت بـ (فـ) التي تنتهي في البيت الثاني، حيث نجد (علن/ فـــ علن/فاعلن)، ثم بعد العازلة هناك (علن فا)، إن الوحدة الوزنية الناقصة في البيت الأول تليها الفاصلة، فيكون الربط بعنصرين هما

[1]- نفسه، ص 126.
[2]- نفسه، ص 128.

الوزن وعلامة الترقيم، وبذلك يتصل البيت الأول بالبيت الثاني، أما العازلة المثبة في وسط البيت فهي تأتي مباشرة بعد نهاية التفعيلة الثالثة من بحر الخبب وقبل تفعيلة المتقارب، ولكن البيت الأول من ناحية أخرى تام من حيث الوقفة المركبية والدلالية فـ «جننت» جملة مقول القول[1].

عمد محمد بنيس إلى تقطيع نموذج محمود درويش قصد توضيح الوقفة الوزنية الغائبة، فاتضح أن بحر الكامل الذي يتضمن وحدته الوزنية (فـ علن علن) قد تحولت إلى (فا فاعلن)، ما يعني أن الوقفة الوزنية لم تتحقق إلا في البيت الرابع تليها علامة الترقيم (النقطة) فـ «غياب الوقفة الوزنية يقابله وجود الوقفة المركبية والدلالية في البيتين الأول والثاني، فالمركب الفعلي تام في البيت وكذلك في البيت الثاني، ولكن الدال الوزني إلى جانب علامات الترقيم وعنصر الربط النحوي»[2]، ما يجعل من الأبيات تبدو متماسكة، في حين هي مفككة حتى تبلغ علامة الترقيم في نهاية البيت الأخير، لتظهر الصورة بكل أبعادها حيث يتفاعل ذلك الكل المركب من الوزن وبياض الورقة وعلامات الترقيم.

ث)وقفة البياض: في هذه الوقفة غيبت فيها القوانين التقليدية واهتدت «القصيدة الحداثية إلى بلاغة الفراغ الباني لتسهم في تشكيل البنية الإيقاعية»[3]، حيث يصبح للفراغ كلامه الذي يقوله، ما يؤكد بلاغة المحو التي تتناقض مع بلاغة الامتلاء في القصيدة التقليدية، ما يجعل البياض، «رحما تتجمهر فيه احتمالات كتابة منذورة لاسترسال المحو، حيث القارئ وحده يستطيع ملء الفراغ كل مرة يقرأ فيها النص، وبتعدد القراءة يتعدد فعل الكتابة أيضا ... وهنا تتبدل وضعية الخطاب كما تتبدل وضعية القارئ معا»[4].

[1]- محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 128.
[2]- محمد بنيس، الشعر المعاصر ، ص 129.
[3]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 501.
[4]- محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 131.

يقدم محمد بنيس نموذجا شعريا ممثلا في قصيدة هذا هو اسمي لأدونيس، فوقفة البياض تجعل من النص متعدد الاحتمالات[1]:

دهر من الحجر العاشق يمشي حولي أن العاشق الأول للنار

تحبل النار أيامي نار أنثى دم تحت نهديها صليل والإبط آبار دمع نهر تائه وتلتصق الشمس عليها كالثوب تزلق جرح فرعت وشعشته بباه وبهار (هذا جنينك؟) أحزاني ورد

من خلال هذه الوقفات (البياض) تتم عملية الاستبدال لأشكال الخطاب في الشعر الحداثي، ومنه يصير للفضاء النصي شكلا مختلفا باعتباره دالا بصريا يتفاعل مع غيره من الدوال التي تسهم في بناء القصيدة، وتعمل على انسيابها في رأي الحاسة البصرية لدى المتلقي، «وقفة البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص»[2].

هكذا يصير للمتلقي دور بالغ الأهمية في قراءة الشعر الحداثي، حيث تصبح الوقفات المحتملة مترتبة على طريقة قراءته فبإمكانه الوقوف متى شاء، وبخاصة في النصوص الشعرية التي تتعدد وتتنوع فيها أشكال الإيقاع، أو تمتزج وتتداخل فيها تفعيلات بحور الشعر المتقاربة، وفي هذا السياق لابد من الإشارة إلى وجود طريقتين أساسيتين لاستخدام التفعيلة في الإيقاع الشعري هما[3]:

1- التفعيلة التامة:

[1]- نفسه، ص 129.
[2]- محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 130.
[3]- المرجع نفسه، ص 131.

وهي ما عنته نازك الملائكة بقولها: «أساس الوزن في الشعر الحر لأن يقوم على وحدة التفعيلة، والمعنى البسيط واضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع التفعيلات في الأشطر متشابهة تمام التشابه».

2- التفعيلة الناقصة:

وهي التي تتوزع بين بيتين، ولا يمكن، في هذه الحالة، أن تتكون التفعيلة ناقصة إلا في نهاية بيت وبداية البيت الموالي له، فلا تشمل بذلك وسط البيت فضلا عن البيت الأول.

لم تكن التحولات التي عرفتها معايير بناء البيت الشعري هي الجوهر الوحيد في حداثة الشعر العربي، بل نجد أيضا ظاهرة القافية التي التفت إليها محمد بنيس، «إبرارنا لأهمية الوقفة في بناء البيت الشعري جعلنا نعيد النظر في التفريق بين العروض والقوافي، لأن ما يؤلف بينهما ويلحم هي الوقفة، وهذه الفرضية تجد سندها في الشعر المعاصر بصيغة قوية، لأن من كان يعطي للقافية دور تمييز نهاية الأبيات، لا يستطيع الإنكار المكان في هذا التمييز مع الشعر المعاصر، حيث أصبحت القافية تلعب وظيفة أخرى هي أن تؤسس بنيات في مستوى أرفع عناصرها هي الأبيات»[1]. ما يعني أن القافية تمثل جزءا من الأجزاء التي تشكل بناء النص الشعري المعاصر، حيث لم يعد هذا النص يخضع لقافية واحدة، كما كان عليه الأمر في الشعر العربي القديم والقصيدة ذات النمط الأولي للبيت، وذلك ما لم نلحظه على الصعيد المنهجي في المقاربات التي أشرنا إليها سابقا، «لكن ما يشفع لها أنها رامت دراستها بمنظور حداثي، وفي إطار القراءة النسقية»[2]، ويمكن حصرها - حسب ترتيب محمد بنيس – على النحو التالي[3]:

[1]- محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 130.
[2]- أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 510.
[3]- محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 142.

أ) القافية المتوالية المتناوبة:

وهي التي يعتبرها محمد بنيس أنها القانون الأول السائد في حداثة الشعر المعاصر، منهم من يلتزم القافية الموحدة، ومنهم من يتخلى عنها، ويمثل لهذا النمط من القافية بنموذجين شعريين، "النهر والموت" لبدر شاكر السياب، هذا النموذج تتجلى فيه قافية التوالي والتناوب مع وحدة الروي، أما النموذج الثاني فهو قصيدة "بابل" لأدونيس، وتتجلى فيه قافية التوالي والتناوب من غير روي.

ب) القافية المتجاوبة:

يعتبرها محمد بنيس القانون الثاني الذي أساسه تغيير القافية الذي يعتمد على التكرير في النص الشعري، هذا النمط يتفاعل مع غيره من العناصر في بناء القصيدة بأكملها، وقدم لها كنموذج قصيدة "رماد هيسبريس" لمحمد الخمار كنوني.

ت) القوافي المتواطئة:

استلهم محمد بنيس هذا المصطلح من الإيطاء في الشعرية العربية القديمة، حيث كانت العرب تطلق على اتفاق قافيتين الروي لفظا ومعنى "إيطاء"، وإذا كانت تصنف هذه الطريقة في خانة عيوب القافية عند القدماء يعتبر «انفجاره في الشعر المعاصر يبرز مفهوما آخرا ... حيث التجاذب خصيصة الدوال في النص، وحيث الإيقاع أقوى من كل قصدية وهمية. وهو بذلك يصعد الإيقاع ويكثفه فيما هو يلغي المعنى الواحد، ليحل محله بناء الدلالية»[1]، وقدم كنموذج لهذا النمط من القوافي، قصيدة "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب، وقصيدة "أحمد الزعتر" لمحمود درويش.

مما سبق نخلص إلى أن محمد بنيس كان يحرص على بناء معالم جديدة للشعرية العربية التي تعمل فيها اللغة على تجاوز وهتك المعايير القديمة، ومنه يقوم الإيقاع على

[1]- محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 150 و151.

إبطال الآراء والأفكار التي ترى فيها شكلا موسيقيا مجردا من المعنى، بعد أن تجاوز محمد بنيس العروض التقليدي الذي كان بمثابة الحاجز الذي اعترض طريق تطوير الشعر العربي، حيث استبدل المصطلحات المتعارف عليها في النظرية العروضية، مثل السطر الشعري والتدوير العروضي، بمصطلحات غربية مثل التي وضعها جون كوهن، كالوقفة العروضية، والوقفة الدلالية، والوقفة النظمية، وهي محاولة لتقديم رؤية جديدة للشعر الحداثي من منظور القراءة النسقية.

3- الصورة الشعرية من النسق إلى الرؤية:

يمثل بناء الصورة الشعرية ثورة على الإطار التقليدي للقصيدة العربية، ما دفع بالنقاد المحدثون للالتفات إلى أهميتها في الشعر الحداثي، الذي تخطى حدود الصورة عند الرومانسيين لتبتكر صورة جديدة لنفسها، تعكس صورتها الفلسفية، وصورة الوجود الحضاري في شموليته، لقد «استفاد المحدثون في ممارساتهم وتنظيرهم للصورة من انجازات المعارف الحديثة في كثرتها وتشعبها (الألسنية والنفسية والأسطورية والجمالية...) ليبلغوا بها درجة متقدمة من العمق والشمولية، تسمح لهم باستقطاب الواقع الحداثي، في طبقاته الخفية ودلالاته الغامضة»[1]، ما جعل من الصورة تركيبا بالغ التعقيد، أو مسرحا يجمع في ساحته التناقضات، يعمل على تراسل الدلالات والأشياء، وانصهار العلاقات البنيوية داخل التجربة الكلية.

استطاعت هذه الموجة الجديدة من النقاد أن تقدم تصورا للصورة، يتجه في الأساس صوب النص، دون أن يهمل بقية العناصر الأخرى (التاريخية والاجتماعية والنفسية والإيديولوجية)، لقد نشأت هذه المجموعة في أحضان الاتجاه البنيوي للنقد، وخير من يمثل هذا الاتجاه خالدة سعيد وكمال أبوديب وأدونيس ويمنى العيد، وذلك لوضوح

[1]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007، ص 320.

مفاهيمهم، وانسجام أفكارهم، وبعدهم – نسبيا – عن الغلو والانبهار، ولارتباطهم بالنص أكثر من غيرهم.

وفي هذا المقام سنحاول الوقوف على أهم المفاهيم التي اعتمدتها خالدة سعيد في مقاربتها للنص الشعري الحداثي، لقد ارتأت أن تقدم توضيحا في دراسة لها عن الشاعر محمد الماغوط، تقول: «عناصر الشعر القديم الرئيسة هي الوزن والقافية، فهي الآنية التي تمسك بالمادة الشعرية، جاء بعض الشعراء الحداثيين ليتخلوا عنها، فكسروا الآنية واندلق الشعر حيا بين أيديهم ... السؤال الذي نواجه شعرهم به: ما هي المقومات التي اعتمدوها لتحل محل المقومات القديمة؟ إذن على الشاعر الذي رفض العناصر الشكلية المادية البحتة أن يتوجه إلى نفس القارئ على متن أشرعة أخرى أكثر نفاذا وأكثر شفافية»[1].

لنتساءل عن هذه الأداة الأساسية التعبيرية في الشعر الحداثي، إنها «الصورة الشعرية التي سيطرت سيطرة تامة في مجموعة "حزن في ضوء القمر" لمحمد الماغوط، فالصورة هي: الوسيلة الرئيسية وتكاد تكون هي الوحيدة عند محمد الماغوط»[2].

في هذا السياق يرى محمد الولي أن خالدة سعيد لا نكاد نعثر لها عن طريقة دقيقة لوصف الصورة الشعرية ما عدا «مجموعة من الأحكام ذات الطبيعة الكمية»[3]، وهذا ما يمكن أن نستخلصه من قولها: «نجد أن السطر الأول صورة شعرية تمثل الوحدة والبؤس، وأن الثاني صورة، وكذلك الثالث والرابع والخامس والسادس، ولو تفحصنا كل سطر في الكتاب لوجدنا أن معظمه صور شعرية»[4].

---

[1]- خالدة سعيد، البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت، دط، 1960، ص 72.
[2]- خالدة سعيد، البحث عن الجذور، ص 77 و78.
[3]- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990، ص 276.
[4]- خالدة سعيد، البحث عن الجذور، ص 73 و74.

وباستثناء هذا التحديد الكمي للصورة الشعرية في شعر الماغوط، تلتفت خالدة سعيد إلى للحديث عن المصادر التي يستلهم منها هذا الشاعر صوره الشعرية، فهو يلتقط مادتها من أشياء العالم، ومن الأشياء التافهة المنبوذة، ومن الأشياء الجميلة[1].

كما نجد أيضا خالدة سعيد تعمل على تحديد العلاقة القائمة بين طرفي الصورة، «لا تكشف غالبا عن علائق جديدة تتخطى العلائق الشكلية»[2]. كما نجدها تشي في حديثها عن هذه الصور من حيث قدمها وجدّتها فهي تتناول «مادتها من أشياء مرمية في صندوق الذاكرة، عادت لتحيا من جديد، وهي مثقلة بأصداء القدم، وبريق الفجاءة المفرحة، وهي تعوض بعض الشيء عن الكشف عن العلاقات الجديدة»[3]. فهذه الصور تبدو «مسطحة لا عمق لها»[4]، كما أنها لا «توحي بما هو أبعد من الأشكال المحسوسة»[5].

وحين تقوم خالدة سعيد بتصنيف الصور إلى أنواع، تكتفي بتمييز الأنواع التي تقوم على التشبيه، وهذا – حسب رأيها – هو «أضعف أنواع التصوير لأنه مقابلة بين شيئين وليس دمجا لأحدهما في الآخر»[6]، أما فيما يخص عملية التلقي فما يميزه هو كونه بارد، في حين نجد أن ما يميز الصور الجديدة أنها «توحي بما هو أبعد من الأشكال المحسوسة»[7]، وتقدم كمثال لهذه الصورة:

"ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ".

في تفسير خالدة سعيد لهذه الصوّر، وما تحمله من طاقة إيحائية تقول: «حين قال الشاعر: الخيول الوحشية وليس الخيول، حمل خيالك إلى خارج حدود المدن حيث

---

[1]- ينظر نفسه، ص 74 و75 و76.
[2]- نفسه، ص 75.
[3]- خالدة سعيد، البحث عن الجذور ، ص 76.
[4]- نفسه، ص 76.
[5]- نفسه، ص 76.
[6]- نفسه، ص 76.
[7]- نفسه، ص 76.

الحرية والطبيعة الساذجة التي اصطلح على تسميتها وحشية، و"نعدو على صفحات التاريخ"، تشير صور النضال المرير الذي لا يتوقف ولا هو ينتصر ولا هو يتراجع، وحين حدد المكان "على صفحات التاريخ" رأيت الخيول الوحشية منذ بدء الخليقة، تعدو لتمثل الكفاح الأبدي للإنسان»[1].

هذه بعض الآراء التي ثبتتها خالدة سعيد في كتابها "البحث عن الجذور" في مناقشتها لمجموعة محمد الماغوط "حزن في ضوء القمر"، تحدثت من خلالها عن الصورة الشعرية، كما نعثر لها عن مجموعة من الاقتراحات في تحليلها للصورة الشعرية في قصيدة بدر شاكر السياب "النهر والموت" نشرتها في كتاب "حركية الإبداع".

1- بويب: أجراس برج ضاع في قرارة البحر.

2- الماء في الجرار والغروب في الشجر.

3- وتنضح الجرار أجراسا من المطر

4- بلورها يذوب في أنين.

بويب يا بويب».

ترى خالدة سعيد في نص السياب أن «الصورة الأولى قائمة ظاهريا وبحسب الاصطلاحات البلاغية على التشبيه البليغ (تشبيه النهر بالأجراس)، والتشبيه البليغ هو عمليا توحيد لهويتين متباينتين من طريق الإلحاح على نقطة الالتقاء بين بينهما ... لكن أية علاقة يريد الشاعر أن يقيم عن طريق توحيد الحدين؟ الأبراج تنتمي إلى عالم قديم وهذا البرج قد ضاع أو مضى لكن ما تزال أجراسه تتردد، أي أنه رغم ضياعه وماضويته ما زال يحافظ على حضور ما، توحيد هذا الحضور الذي يتمرد على

[1]- ينظر نفسه، ص 77.

الماضوية بهوية النهر المتغير بسبب الجريان، لكن الواحد في الآن عينه إثارة لقضية الثبات والتغير، النهر المستمر، لكن المتغير = أجراس البرج الذي ضاع، لكن الحاضر»[1].

ارتكزت خالدة سعيد في تحليلها لهذه الصور على فكرة تقطيع المفاهيم والمعاني التي تقوم عليها المشابهة، فقد اعتمدت على معيار الحضور والغياب، لتنتقل إلى تحليل الكلمات التي تتكون منها الصورة والبحث عن العلاقات القائمة بينها في تشكيل العناصر المكونة للصورة، فهذه العناصر المكونة لهذه الكلمات – في رأيها – تتروح بين الحركة والثبات، وبين الحضور المادي والغياب وبين "الصنيع البشري" والإشارات البشرية والطبيعية، وقد صاغت خالدة سعيد هذا التحليل على الشكل التالي:

بويب	أجراس	برج	ضاع	في	البحر
↓	↓	↓	↓	↓	↓
توالي الحضور والغياب	حضور مادي	حضور مادي	فعل غياب	حيز غياب	حاضر بذاته مغيب لغيره
↓	↓	↓	↓	↓	↓
حركة وثبات	حركة	ثبات	حركة	ثبات	حركة ثابة واستمرارية

أما على مستوى العلاقة بين حركة الطبيعة والفعل الإنساني:

بويب	أجراس	برج	ضاع	في	البحر
↓	↓	↓	↓	↓	↓
عنصر مائي	عنصر ترابي	عنصر ترابي	فعل غياب	حيز مائي	عنصر ترابي
↓	↓	↓		↓	↓
طبيعي كوني	صنيع إنساني	صنيع إنساني		طبيعي كوني	طبيعي كوني

[1]- ينظر خالدة سعيد، البحث عن الجذور، ص 171 و172.

ويبدو أن العنصر الطبيعي يمتلك قوة التغييب والاحتواء، وهذا منسجم مع ما سبق».

فقد عملت خالدة سعيد على تجزيء الكلمة بشكل يجعله يستوعب أربع نوى دلالية مكونة للمدلول (حركة وثبات، وعنصر مائي وعنصر ترابي، وطبيعي كوني، وصنيع إنساني)، ويظهر أن خالدة سعيد تأثرت بالدلالة التكوينية، «التي تهتم بدراسة المعنى أو المدلول من زاوية وحداته الصغرى المميزة Sème، والمعنى أو المدلول هو مجموع مركب من هذه الوحدات الصغرى»[1].

في حين نجد كمال أبوديب يعيب على النقاد الذين ينظرون إلى الصورة على أساس أنها مجرد عنصر تجميلي يقوم على التنميق، فهذه الرؤى القاصرة حسب كمال أبوديب تنطلق من «تصور قاصر للأسلوب والصورة على أنهما عنصران خارجيان في العمل الفني. ويتوفر هذا التصور في التراث الأوربي. بشكل خاص. منذ أرسطو حتى كولريدج (S.T.Coleridj)»[2].

هكذا استهل كمال أبوديب دراسته لطبيعة الصورة الشعرية، فهو يراها واقعا عاجزا عن تقديم مفهوم واضح وشامل للصورة، ولم يكن اعتراضه على المفهوم الغربي، بقدر اعتراضه على التصورات التي قدمها النقد العربي الذي اتهمه بالقصور والهشاشة، واعتماده على الذوق مبررا هذه الظاهرة، بـــ «الخصيصة الأكثر جذرية للنقد العربي للصورة. في أفضل نماذجه. قد تكون اعتماده المطلق على معطيات النقد الأوربي، وقصوره عن تنمية أفاق نقدية جديدة»[3].

يتكئ كمال أبوديب في تقديم تصوره للصورة الشعرية على التراث العربي، فهو يخرج عن تلك النظرة القاصرة للصورة في نقاط عديدة من تطوره، ولعل الطفرة في

[1]- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 283.
[2]- كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 18.
[3]- نفسه، ص 20.

ذلك الخروج تبلغ ذروتها في «تصور عبد القاهر الجرجاني، الناقد الفذ. للخلق الأدبي وللصورة باعتبارها عنصرا حيويا من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية وتبلورها اللغوي في بنية معقدة متشابكة لها نموها الداخلي الفرد. وتفاعلاتها الغنية»[1].

هكذا استطاع كمال أبوديب أن ينير دراسته من خلال مقاربة النضج الفكري للجرجاني، مستعينا به في استكناه طبيعة الصورة الشعرية، اعتمادا على فاعليتها النفسية، وفاعليتها المعنوية، مبينا الغاية من دراسته المتمثلة في تقديم فهم جديد يتجاوز معطيات المنهج النفسي في تحليله للصورة، وذلك من خلال إظهار «أن للصورة مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية، وأن حيوية الصورة، وقدرتها على الكشف والإثراء. وتفجير بعد تلو بعد من الإيحاءات في الذات المتلقية. ترتبطان بالاتساق والانسجام، اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة»[2].

الأمر الذي دفعه للتأكيد على أن أغلبية المناهج النقدية الغربية ترى أن: «الصورة تفعل على مستوى واحد هو المستوى الدلالي ، وترى أن لها بعدا واحدا هو بعد وظيفتها المعنوية، ولا خلاف في هذا بين المناهج التي تتصور أن الصورة تؤدي دورها عن طريق تقرير المعنى ذي البعد الواحد»[3].

يعمل كمال أبوديب على إظهار المستوى النفسي للصورة، إضافة إلى مستواها الدلالي من أجل إبراز العلاقة النفسية القائمة بين الصورة ومبدعها، كأول إجراء عند الناقد، وهو يقارب تصور الجرجاني، بالإضافة إلى تأثير الصورة في متلقيها، دون أن يغفل العلاقة بين الصورة والسياق الكلي، متبعا في ذلك كله عمل الجرجاني.

---

[1]- نفسه، ص 22.
[2]- كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 22.
[3]- نفسه، ص 21.

تتأسس دراسة كمال أبوديب على تحليل جملة من الصور، لقد اعتمد على نماذج شعرية اختارها من الشعر العربي قديمه وحديثه، بدرجة متفاوتة، ثم من الشعر الغربي، نافيا اعتماده على المنهج التطبيقي، ما يعني تحليله لأمثلة محدودة، «فالغرض تأسيس منهج نظري لا تقديم دراسة في النقد العملي»[1].

يستهل كمال أبوديب دراسته بإضفاء نوع من الأصالة والذاتية على مقاربته، فبفكر متبصر ولغة علمية يقدم أولى فرضياته مشيرا إلى أن: «الناقد الأول الذي اكتنه هذه الطبيعة البنيوية للصورة هو ناقد عربي: عبد القاهر الجرجاني»[2]، أي على مستوى وظيفتها النفسية، ووظيفتها المعنوية.

أ) الصورة الشعرية في علاقتها بذات المبدع:

وفي سياق مغاير يتناول كمال أبوديب الصورة الشعرية في علاقتها بذات المبدع، فهو يرى أن النقاد القدماء أهملوا في درسهم عن الصورة ذات المبدع، والجانب النفسي المرتبط بها، الأمر الذي يشي بعدم اهتمامهم بالإبداع، وهو ما تحقق في المنجز النقدي لعبد القاهر الجرجاني من خلال احتفائه بالذات المبدعة، وعلاقتها النفسية بالصورة الشعرية، ما دفع بكمال أبوديب للاستثمار في هذه الزاوية، وهو يقارب الصورة الشعرية معتمدا على « الإشارات، المبدعة التي قدمها ناقد عربي، هو عبد القاهر الجرجاني. منذ حوالي عشرة قرون، ولهذا التناول الجديد، كما يؤمل أن يتضح. أهمية كبيرة في اكتشاف الصورة ذاتها. وفي طرح مقاييس جديدة لتقيم الدور البنيوي لها في العمل الفني كله»[3]، ومرتكزا على دراسة عبد القاهر الجرجاني في تفسيره لبيت النابغة الذبياني:

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

[1]- نفسه، ص 22.
[2]- كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 22.
[3]- نفسه، ص 33.

يرى كمال أبوديب أن عبد القاهر الجرجاني أثناء تحليله للصور الشعرية في بيت النابغة الذبياني انطلق من فكرة العملية التجريدية في الاستعارة فهي تعتبر عنصرا هاما لفهم الصورة الشعرية بكل أبعادها، لأن الاستعارة تقوم على وجه الشبه الذي يتحقق وجوده على طرفيها (المستعار له والمستعار منه)، كما يمكن الإحساس بهذا الوجود على صعيد المستوى النفسي لكليهما في ذات المتلقي، معتبرا مرد هذا الاكتشاف لــ «وجه الشبه بين الموضوعين، إما عبر السياق الكلي للعمل الفني أو عبر وسيلة أخرى، كالتراث الفكري والثقافي، أو التراث الحضاري العام للغة، والمجموعة البشرية التي تنتج الصورة فيها»[1].

يشير الجرجاني في طرحه هذا إلى الصفة المشتركة بين الملك والليل في بيت النابغة هي قدرتهما للوصول إلى أي مكان، والتواجد في أي موضع، معارضا التفسيرات التي تربط وجه الشبه بين الملك والليل بالسواد، وما ينتج فيه اختفاء كل الترابطات التي تبث في المتلقي الشعور بالقوة والملك والسلطان من الصورة، هذا التحليل - في رأي كمال أوديب – يقدم تصورا جديدا يتمثل في أن الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني تقوم على مستويين: مستوى الدلالة المعنوية النابعة من السياق الشعري والثقافي، ومستوى نفسي، «ينبع من الترابطات النفسية التي يثيرها الليل في النفس، وبذلك تجلو الصورة لنا لأبعاد شخصية الملك، وإنما أبعاد شخصية الشاعر نفسه لحظة خلق الصورة»[2]، فالصورة الشعرية عند الجرجاني لا تكتفي بتقديم وظيفتها الدلالية والمعنوية فحسب، وإنما تعمل أيضا على إجلاء وكشف الأبعاد النفسية للشاعر.

[1]- كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 37.
[2]- نفسه، ص 39.

يستشهد كمال أبوديب بقول الجرجاني: «فاختصاصه الليل دليل على أنه روّى في نفسه فلما علم أن حالة إدراكه ... حالة سخط»[1]. رأى في العبارتين "في نفسه"، و"وحالة إدراكه" أنهما تؤكدان على الجذور النفسية للصورة الشعرية المرتبطة بالجانب النفسي للشاعر، كما أنها تبرز البعد النفسي والعاطفي الذي يمثل جزءا فاعلا في التجربة الشعرية ككل.

ب) الصورة الشعرية في علاقتها بذات المتلقي:

ينتبه كمال أبوديب إلى أن العلاقة بين الصورة والذات المبدعة في فهم الجرجاني، ستدفعه للإشارة إلى علاقة من نمط آخر، هو تأثير الصورة في ذات المتلقي، يستعرض كمال أبوديب هذا الطرح من خلال قول الجرجاني: «... ففرق بين ما يكره من الشبه وما يحب، لأن صفة المحبوبة إذا اتصلت بالغرض من التشبيه نالت من العناية بها والمحافظة عليها قريبا مما يناله الغرض نفسه، وأما ما ليس محبوب فيحسن أن يعرض عنها صفحا ويدع الفكر فيها»[2].

يؤكد الجرجاني دور المتلقي من خلال المشاركة في عملية التحديد النهائي لبنية الصورة وحدودها، ويشترط في مشاركته الفاعلية والاستثنائية لم تعرف لها سبقا في المنجز النقدي العربي، إضافة إلى دعوة المتلقي إلى «الخلق: إن فاعلية لا تقل عن فاعلية الفنان ذاته من حيث إعطاء الصورة أبعادها النهائية التي تحدد دورها في العمل الفني وعلاقتها به»[3].

إقتداء بالجرجاني يحدد كمال أبوديب فعالية المتلقي مبدعا له كامل الصلاحيات لابتكار نظام أكثر فيضا وانتشارا، فمتعة المتلقي تكمن في مشاركته، ودوره الفعال في

[1]- نفسه، ص 41.
[2]- كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 43.
[3]- نفسه ، ص 43.

إتمام رسم الصورة، دور يعكس مشاعره وعوطفه، إذ لم يعد المتلقي ذلك القارئ النمطي المستهلك للنص بطريقة آلية، لقد فتح الجرجاني المجال أمامه ليصبح متلقيا مبدعا.

ت) الصورة الشعرية وعلاقتها بالسياق العام:

بعد حديث كمال أبوديب عن الدلالات النفسية للصورة من زاويتي المبدع والمتلقي، يعرج للحديث عن رصد العلاقة العامة القائمة بين الصورة والسياق العام للتجربة الشعرية في عمل الجرجاني، يشرع كمال أبويب في مناقشة هذه المسألة مستعينا بفكرة الجرجاني المتمثلة في الربط بين الصورة الشعرية، وعلاقتها بالسياق العام معتمدا على بيت النابغة السابق، هذا البيت في نظر أبوديب «لا يمكن أن يؤكد السياق الجزئي للصورة فقط، لأن الصورة جزء من التجربة الإنسانية المتكاملة كلها، تجربة النابغة في علاقتها المعقدة بالنعمان، منذ بدئها حتى لحظة التوتر فيها. وهذا السياق الكلي هو الذي فرض اختيار المشبه به على النابغة، كما يرى الجرجاني»[1].

يرى كمال أبوديب أن الجرجاني يقدم فهما جديدا للسياق إذ «هو لحظة الخلق الفني ذاتها، ويتحول السياق هنا لا إلى سياق تراكمي فقط، وإنما إلى سياق اللحظة الحاضرة، وفي هذا الرأي من الطرافة والجدة ما يضيف إلى شخصية الجرجاني لونا لا نظير له في النقد العربي»[2].

لم يكن الجرجاني مهتما في تفسيره للصورة بالعلاقات النصية فقط، وإنما تجلى اهتمامه أيضا بالعلاقات السياقية، من خلال العلاقة الكلية بالعمل الأدبي والسياق النفسي، هذا ما يرتبط بفهم الجرجاني للمعنى بصفته مبنيا على وظيفتين، يتجلى المعنى من خلال العلاقات داخل النص، فيما يتجلى معنى المعنى في العلاقات الكلية للعمل الأدبي.

[1]- كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 44 و45.
[2]- نفسه، 45.

يتجلى لنا مما سبق أن كمال أبوديب اعتمد السياق الكلي للتجربة الشعرية، متجاوزا فكرة النسق والنظم، وتفاعل علاقتها النصية، مبديا اهتمامه بالتجربة الشعرية ببعدها الإنساني والفكري والثقافي حول الصورة، وهذا ليس معناه أن كمال أبوديب تجاهل نظرية النظم للجرجاني، والعلاقات النصية داخل النسق، وإنما تفادي تكرار أفكاره وأقواله عن الصورة التي تناولها في أبحاثه السابقة، ونقصد بذلك أطروحته للدكتوراه "نظرية الجرجاني في الصورة الفنية"، متعديا ذلك ليركز اهتمامه على الجانب النفسي للصورة الشعرية.

يعمل كمال أبوديب على تتبع العلاقة بين الصورة والسياق العام للتجربة الشعرية، مفسرا طبيعة هذه العلاقة على أنها «المحرق الأساسي الذي ينبغي أن تنبع منه الدراسة، وتبلغ هذه العلاقة حدا من الكثافة والتوتر في صورة شعرية ما، يحيل فاعلية الصورة إلى عملية من الفيض والإضاءة والكشف لا حدود لها، هنا تستحيل الصورة انحلال للعالم المألوف للأشياء والترابطات والتداعيات التي تثيرها في النفس - ثم إعادة تركيب له نبعا غريبا لعلاقات جديدة، طرية، غضة لم نألفها في تطلعنا اليومي إلى الأشياء، الصورة، هكذا تحيل بفعل الكشف والإدهاش، ليس موضوعي الصورة فقط، وإنما المتلقي ذاته، إلى مراكز حساسية لم تعرف، ويفاجئ المتلقي بأنه وهو في تماس مع الصورة مليء بالحيوية، بحاجة إلى إعادة قراءة العمل الفني كله، وتركه ينحل من جديد في الذات»[1].

يستخدم كمال أبوديب مجموعة من المصطلحات كـ (التوتر والفيض واللامألوف الإضاءة والكشف والكثافة ...) في تصوره لهذه العلاقة، وهي مصطلحات تحيلنا إلى مقولات الشعرية، ما يعني ارتباط درس الشعرية بدرس الصورة.

[1]- كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 45.

وفي السياق ذاته يبدو لنا أن مفهوم كمال أبوديب للصورة الشعرية لا يخرج عن نظريته (الفجوة = التوتر)، ودراسات بول ريكور (P.Rcoeur) في الخيال والاستعارة، ودراسات رومان جاكبسون عن الاستعارة والشعرية[1]، يعتمد كمال أبوديب على تصور الجرجاني حول الصورة الشعرية وعلاقتها بسياقها العام من خلال مقاربة حول الشعر العربي المعاصر، ويتناول صورة شعرية لأدونيس كنموذج:

لأب مات أخضرا كالسحابة وعلى وجهه شراع ...

يحاول كمال أبوديب أن يفسر صورة الأب في بيت أدونيس فينزاح بها عن سياقها المألوف إلى سياق جديد، حينما يأخذ (الأب) و(السحابة) أبعادا جديدة، ذلك من خلال (الاخضرار)، باعتبار الاخضرار ليس تجسيدا للخصب والبناعة، فقط، فهو أيضا وعد بوجود آخر، وتستمر الصورة في خلق الأشياء بأشكالها الجديدة، فيتحد الاخضرار مع الأب ليصبح (الأب أخضرا)، ويتحد الاخضرار بالسحابة لتصبح (السحابة خضراء)، هذه الأخيرة تشحن بدلالات أكثر من دلالتها الفيزيائية، فهي على مستوى الفاعلية النفسية احتمال المطر، يعني إمكانية للخصب وبذلك تتوحد السحابة – الوعد بالأمل والإمكانية – بالأب: البناعة الواعدة بالأمل والإمكانية لتصبح الصورة التي يتضمنها البيت إضاءة لوجودين: الأب والسحابة، وإعادة خلق لهما في أشكال لم نألفها[2].

في حين نجد يمنى العيد تنطلق في مقاربتها للصورة الشعرية في القصيدة العربية الحديثة، من خلال إحساسها بأن الصورة الشعرية كتركيب مجازي، تقوم في حدود مغايرة تدفعها إلى فرضية انهدام هويتها أو اختلاف سمتها المميزة لها سابقا، وميلاد هوية أو سمة جديدة لها، ما يجعلها تسلم بفرضية «خروج التركيب – الصورة في

[1]- ينظر مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2006، ص 174.

[2]- ينظر كمال أبوديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 47.

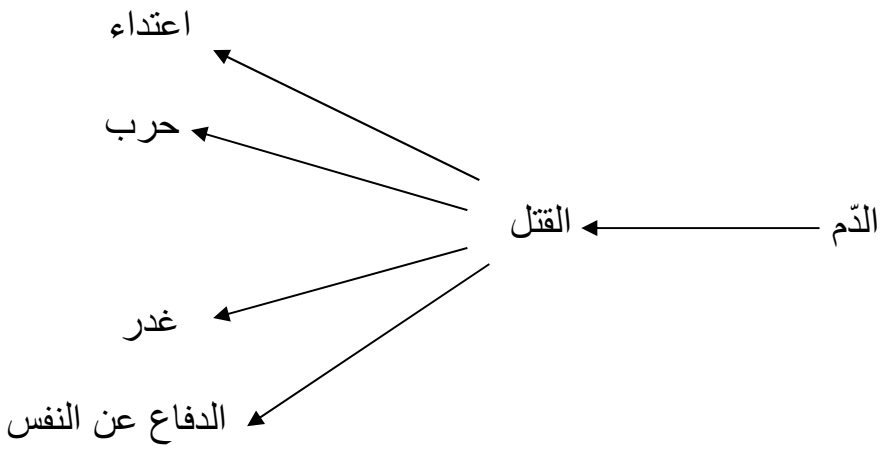
القصيدة الحديثة على ما نص عليه بندان من بنود العمود الشعري العربي السابق، أي الخروج على "المقاربة" في التشبيه وعلى "مناسبة" المستعار منه للمستعار له، بحيث يمكننا القول أن لا مقاربة ولا مناسبة في التركيب – الصورة في القصيدة الحديثة، أو أن لا مقاربة ولا مناسبة سهلة الإدراك لتعدد مستويات وجه الشبه، وبعد المسافة بين طرفي التشبيه أو الاستعارة»[1].

فهي ترى أن العديد من النصوص الشعرية الحديثة تتسم بمجانية التشكل اللغوي ما يجعل من تركيب الصورة تركيبا خاويا، كما ترى في نصوص أخرى يحمل فيها تركيب الصورة – في تجاوزه لبندين من عمود الشعر العربي – مستويات من الدلالة ما يجعلها تستدعي «بعضها الآخر وتنتشر في حضورها انتشارا لا تواليا بل دائريا واسعا يطول في اتساعه عالما غنيا، عالما من الدائرات والرؤى والأحاسيس المتداخلة»[2].

ولتوضيح هذه الرؤية تستند يمنى العيد على عبارة التقطتها ذاكرتها – كما صرحت – من إحدى قصائد محمود درويش، العبارة هي "دمي المعلّب"، فالتعبير هنا يقوم على الاستعارة في معناها العام، فمحمود درويش يستعير "التعليب" لـ "الدم"، لكن لا نستطيع أن نلمس المناسبة بين المستعار منه وهو هذا الموجود في العلب، أو المعلب والذي نجهله، وبين المستعار له الذي هو الدم. ثم تتساءل يمنى العيد ما هو المستعار منه، باعتبار أن هناك أشياء كثيرة ومتنوعة يمكن تعليبها، مما يعني جهل العلاقة بين الدم بهذا المعلب (دمي المعلب)؟ وهل العلاقة الاستعارية هي علاقة بينهما (الدم/المعلب) أم هي بين الدم وبين عملية التعليب نفسها؟ ما يعني صعوبة رؤية هذه العلاقة بطريقة مباشرة «لذلك يجد القارئ نفسه أمام سؤال قد يبقى، طويلا، مطروحا حول دلالة الدم»[3].

[1]- يمنى العيد، في معرفة النص، ص 106.
[2]- يمنى العيد، في معرفة النص، ص 106.
[3]- نفسه، ص 107.

ترى يمنى العيد أن جملة "دمي المعلّب"، تفيد في قواعد اللغة العربية الوصف، فالمعلب صفة لموصوف هو "الدم"، أي فعل التعليب وقع على الدم، ما يجعل من هذا الفعل أمرا واقعا، فما وقع ينبئ بالحقيقة، ويولد القناعة لدى المتلقي بهذه الصورة، فـ«في هذا الإيحاء الذي له وقع القناعة تسقط خصوصية الاستعارة كتعبير مجازي وظيفته، أساسا الإيحاء بصفة ما، مع الحرص على إبقاء المسافة بين طرفي الاستعارة، ومن ثم الإبقاء على الاختلاف بينهما»[1]، ما دفع بيمنى العيد إلى رصد مستويات هذا التركيب بشكل موجز على النحو التالي[2]:



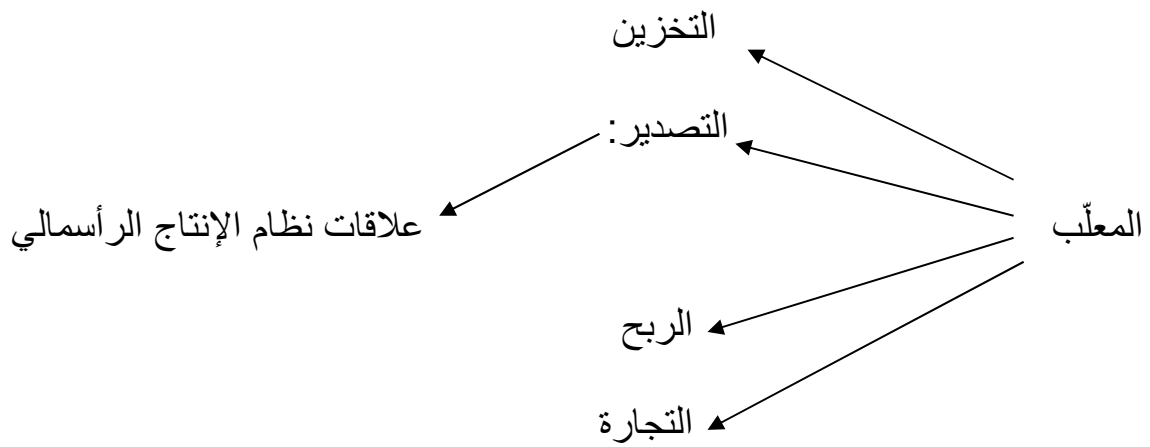
تمثل هذه الكلمات (الاعتداء والحرب والغدر والدفاع عن النفس)، الاحتمالات التي أوحت بها الكلمة التي استهل بها الشاعر التركيب، احتمالات تبدو لنا في الوهلة الأولى فقط، أو حين ننظر إلى المفردة خارج التركيب، غير أننا حين ننظر إلى التركيب ننتبه أن الدم هنا ليس دم القتل، لأن - حسب رأي يمنى العيد – دم القتل يصعب تعليبه،

[1]- نفسه، ص 107.
[2]- نفسه، ص 108.

باعتباره دما مهدورا، والدم المعلب يفترض حرصا عليه (حتى وإن كنا نحصل عليه عن طريق القتل).

تتساءل يمنى العيد كيف؟ وترى في الإجابة عن هذا السؤال يمنح للقتل دلالة جديدة، ويضاف لمعنى القتل معنى جديدا، لتتوصل إلى أن الموت لم يعد بحد ذاته هو المقصود في الصورة، وإنما معناه، أو علاقة القاتل بالمقتول، فهذه العلاقة تختزن معاني لأكثر من فعل، توصلت يمنى العيد إلى هذه النتيجة من خلال التركيب، وليس من خلال المفردة خارج تركيبها[1].

ثم تتقصى يمنى العيد إيحاءات المفردة (المعلّب) في إطار التركيب، فتتوصل إلى أن التعليب هو حفظ الدم وتخزينه، وعملية الحفظ والتخزين الهدف منها التصدير، والتصدير يوحي لنا بالتجارة، والتجارة نتيجتها الربح، فالربح عن طريق القتل فعل يرتسم في سياق علاقات اجتماعية اقتصادية لنظام رأسمالي متوحش[2]:



[1]- ينظر يمنى العيد، في معرفة النص، ص 108.
[2]- ينظر يمنى العيد، في معرفة النص ، ص 108 و109.

ترى يمنى العيد أن "دمي" التي تنسب إلى المتكلم، فالدم هو دم الفلسطيني، والصورة الشعرية (الدم المعلب) تعبير يتنفس رائحة العصر، ونكهة واقع اجتماعي يعيشه الإنسان الفلسطيني، ومعركة وطنه، والموت كموقع ثاني في صراع يواجه القتل، فإذا نظرنا إلى القتل في علاقته بالتعليب، كما ننظر إلى الدم المعلب في إطار موت يواجه عدوا، نجد له هوية سياسية إيديولوجية اقتصادية، ما يجعل تعبير "دمي المعلب" صورة للقتل أكثر عمقا، وأكثر وضوحا، لأنها أوسع دلالة، وأغنى[1].

وفي صدد حديثها عن الصورة تنتبه يمنى العيد إلى ميزة أخرى تتحدد فيها الصورة الشعرية، «كصورة الداخلي مقابل الخارجي، أو الصورة البصيرة، الذهني المجرد، مقابل المُشَاهَد (بفتح ما قبل الآخر)، العيني، الحسي ...» [2]. ولتوضيح هذه الخاصية تقارن بين نموذجين من الشعر الحداثي، النموذج الأول مقطع من قصيدة "ورقة إلى القارئ" لنزار قباني، والنموذج الثاني مقطع من قصيدة "ترتيلة مبعثرة" لأنسي الحاج.

يقول نزار قباني[3]:

«كميس الهوادج .. شرقية.

ترش على الشمس حلو الحدا

كدندنة البدو فوق السرير

من الرمل، ينشف فيه الندا».

ويقول أنسي الحاج[4]:

---

[1]- ينظر نفسه، ص 109.
[2]- يمنى العيد، في معرفة النص، ص 110.
[3]- نفسه، ص 110.
[4]- نفسه، ص 110.

«.. لن أسميك اسما موسيقيا ولن أتبرع لك بمفاجأة .. انني شغوف بعريك حيث يأخذ هذياني مجده، انني جائزة باسمك

ما معنى الرمز؟ فم في الماء

ولكن فم أصلع وأعمالي مخترقة وبلا هدف

الرمز غيب

وسرتك تغيب العالم كدوار ماء».

ترى يمنى العيد أن الاستعارات التي يتكون منها التركيب – الصورة في مقطع نزار قباني، تستند في بنائها على أطراف حسية: (الهوادج والشمس والدندنة والرمل...)، فيما تستند في مقطع أنسي الحاج على أطراف ذهنية مجردة، (التبرع بمفاجأة وفم أصلع و إن كان فم طرف حسي لكنه يولد دلالة غير حسية، «نقول أن الصورة في المقطع الأول تحيل إلى العالم الخارجي، وهي في المقطع الثاني تحيل إلى عالم داخلي...» [1].

3- شعرية اللغة في الخطاب الشعري المعاصر:

تمثل التجربة الشعرية في جوهرها، تجربة لغة، فهي إيقاع الرؤية تتجلى في الصورة واللغة، هذه الأخيرة تعتبر المادة الأولية للشعر، ومن دونها لا يمكننا التواصل أو الإبداع، «فجوهر الشعرية وسرها في اللغة، ابتداء بالصوت ومرورا بالمفردة وانتهاء بالتركيب، وإذا كان الشعر تجربة، فالكلام تجلي لتلك التجربة، ولعواطف الشاعر وأحاسيسه في تلك التجربة، فالشاعر يعي العالم جماليا، ويعبر عن هذا الوعي تعبيرا جماليا»[2]، لذا أصبح الشعر يمثل بنية لغوية معرفية جمالية، وتحليل بنية اللغة الشعرية

[1]- يمنى العيد، في معرفة النص، ص 111.

[2]- محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعر مقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2013، ص 13.

يكشف لنا عن حيازة الشاعر الجمالية للعالم، ما يسمح بالربط بين اللغة والرؤية، «ففي الأول تقدم اللغة مفاهيم مجردة، وفي الثاني تتطلب الرؤيا، وطبيعي أن الانتقال من المفاهيم إلى الرؤيا يؤسس إزاحة ما داخل اللغة، وكلما اتسعت تلك الإزاحة اقترب النص خطوة أخرى من الشعرية»[1].

وإذا التفتنا إلى اللغة التي ارتكز عليها الشعراء المعاصرون، فإننا نجدها اتجهت وجهات متعددة، ومختلفة، يرتبط بعضها بتطور لغة كل شاعر بمفرده، والبعض الآخر يتعلق بالروابط الثقافية التي تكون جماعة هؤلاء الشعراء، أو بالروافد الثقافية الأجنبية التي تميز كل جماعة من هؤلاء الشعراء عن غيرها، زيادة على هذا كله تجارب الشعراء وقدراتهم، واختلاف بيئاتهم ما ينتج عنه تفاوت في لغة الشعر لدى هؤلاء الشعراء، وتلونها بسمات مختلفة ومتنوعة.

تناول أدونيس الاختلاف بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية من حيث الإشارة والوضوح، فهو يرى أن اللغة العادية واضحة لا تتجاوز المعنى المعجمي، في حين أن اللغة الشعرية هي الخروج عن هذا المعنى الواضح والمعلوم إلى معاني أخرى لم تتعود الغوص فيها، «إذا كان الشعر تجاوزا للظواهر، ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما، أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤى إليفة، مشتركة، إن لغة الشعر هي اللغة الإثارة، في حين أن اللغة العادية هي اللغة الإيضاح، فالشعر هو، بمعنى ما جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله»[2].

[1]- حامد سالم درويش الرواشدة، الشعرية في النقد العربي الحديث دراسة في النظرية والتطبيق، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2006، ص 52.

[2]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 125 و126.

فاللغة الشعرية عند أدونيس تعبر عن علامة ذاتية، لا علاقة موضوعية بالأشياء، فعلاقة الشاعر باللغة تختلف عن علاقة الإنسان العادي بها، لأن الشاعر مرتبط بعالم تخييلي أما الإنسان العادي، نجده مرتبطا بالأشياء في واقعها، أو بصورتها في ذهنه. الأول ينطلق من الذات، والثاني من الموضوع، «ولا تكون شاعر في لغة ما إلا إذا شعرت وكتبت كأنك أنت هي، وهي أنت ... فتأسيس قيمة فنية جديدة في لغة ما يستند أولا إلى معرفة تاريخ القيمة في هذه اللغة، وعلى استيعابها وتمثلها بشكل كامل وشامل»[1].

ومنه لا يمكن أن يتحقق ذلك حتى يعيش الشاعر داخل اللغة، وتحتوي هذه اللغة مشاعر الشاعر، وتعيش داخله، فتصبح هي كأنه هو، فهذا الإتحاد بين الشاعر ولغته هو ما يجب أن يكون للولوج إلى فضاء الحداثة الشعرية، فمعرفة اللغة يعتبر من أولويات الحداثة الشعرية، التي لا يمكن لها أن تتحقق من دونها، كما أن هذه المعرفة تتطلب سفرا طويلا وشاقا، عبر مسارها التاريخي، الغني بفكره المتنوع إلى حد التناقض أحيانا، «وبما أن اللغة العربية والمجتمع العربي ليسا بنائين فطريين، بل إن لهما تأريخا عريقا طويلا، وبما أن الحداثة العربية تتم بهما وفيهما، فإن معرفة "قديميهما" بأصوله وتغيراته ومشكلاته، خصوصا ما يتعلق بأسرار اللغة وعبقريتها، جزء جوهري من معرفة "الحداثة" ... وبدلا من مفهومات: المترابط والمتسلسل، الواحد المكتمل، المنتهى، تبرز مفهومات: المنقطع، المتشابك، الكثير، المتحول، اللامنتهي، ومعنى ذلك أن العلاقة بين الكلمات والأشياء متحولة أبدا، أي أن بين الكلمات والأشياء فراغا دائما، لا يملؤه القول»[2].

[1]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص 110.
[2]- أدونيس، الشعرية العربية، ص 111 و112.

تبدو الرؤية الغربية مسيطرة على مفهوم أدونيس للشعرية العربية، بالرغم من أنه يحاول أن يكون أكثر قربا لفهم هذه الشعرية، يقول: «أن كتابة الشعر هي قراءة للعالم وأشيائه، وهذه القراءة، هي في بعض مستوياتها قراءة لأشياء مشحونة بالكلام، ولكلام مشحون بالأشياء. وسر الشعرية أن تظل دائما كلاما ضد الكلام، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة – أي تراها في ضوء جديد. اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده. وإنما تبتكر ذاتها في ما تبتكره، والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر»[1].

إن الاهتمام الكبير الذي يوليه أدونيس للغة، ناتج عن وعيه الشديد بضرورتها، فمن المستحيل الاستغناء عنها في أي عملية تطور أو تقدم يعرفها أي مجتمع من المجتمعات البشرية، وبما أن الخلق والتغيير المستمر من أهم غايات الحداثة، فإن هذا لا يتحقق إلا من خلال اللغة، لالتصاقها بالفكر الإنساني، وتحتل اللغة العربية في وجدان أدونيس مكانة متميزة جعلته يرفض استبدالها باللغة العامية، ويهاجم كل من يدعى عجزها وقصورها، كما يعزو التخلف الذي سيطر على الفكر العربي، إلى قصور الإنسان العربي في ذاته، وفشله في مواجهة التحديات التي تفرضها تحولات العصر المتتابعة والمشاركة.

تمسك أدونيس باللغة العربية يصاحبه دعوة إلى تحديثها، هذا التحديث لا مفر منه، حيث صار من المستحيل الإبداع بلغة تقليدية موروثة استنفدت جميع طاقتها، ولا يتم هذا التحديث إلا من خلال المعرفة المعمقة والشاملة للغة، ومن خلال هذه المعرفة يتم الكشف عن أسرار اللغة وأبعادها، وتبعث جميع قدراتها وإمكانتها الإبداعية، وهو ما

[1]- نفسه، ص 78.

تحقق في الواقع العربي من بعض أسلافنا، وإذا كان لكل لغة عبقريتها، وخصوصيتها فإن الحداثة، لم تقتصر على لغة دون غيرها.

أما مقاربة عند كمال أبوديب للشعرية فهي تبحث عما يعزز فهما للشعرية من خلال معطيات الشعر الحداثي، في مختلف مدارسه واتجاهاته، إنه لا يتردد في القول أن: «فرضية بشأن (مسافة التوتر) هي خصيصة بنيوية مميزة للشعرية: أي أنها شرط مطلق»[1]. مؤكدا على أن «الشعرية خصيصة نصية لا ميتافيزيقية»[2].

فالشعرية بهذا التصور الذي يقدمه كمال أبوديب، وظيفة أطلق عليها اسم (الفجوة مسافة التوتر)، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته كما يرى«على الشعرية بل إنه لأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية، أو يشكل، أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤية الشعرية بوصفها شيئا. متمايزا عن – وقد يكون نقيضا – التجربة أو الرؤية العادية اليومية»[3].

بهذا يؤكد كمال أبوديب أن الفجوة مسافة التوتر هي في الأساس، فضاء «تنشأ من اقتحام مكونات للوجود، أو اللغة أو لأي عنصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون نظام الترميز (Code) في سياق تكون فيه بينهما علاقات ذات بعدين»[4]، يقومان على العلاقة التي تضبط عناصره، وهي[5]:

- علاقات تقدم باعتبارها علاقات طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة لكُنْهِها.

[1]- كمال أبوديب، في الشعرية، ص 127.
[2]- نفسه، ص 18.
[3]- كمال أبوديب، في الشعرية، ص 20.
[4]- نفسه، ص 21.
[5]- نفسه، ص 21.

- علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أي أن هذه العلاقات هي تحديدا لا متجانسة في السياق الذي تقدم وتطرح فيه صيغة المتجانس.

يبدو أن الفجوة مسافة التوتر فضاء نظري مفهومي يقوم على مبدأ العلاقة التي تعمل على ضبط العناصر المتناقضة وغير المتجانسة، لإعطاء صفة التجانس داخل سياق معين، والشعرية – حقلا – هي وظيفة من وظائف الفجوة باعتبارها فضاء للتجربة الإنسانية على رحابتها، وبهذا الشكل تصبح الفجوة: مسافة التوتر تمتلك القدرة على الانتقال من مستوى بحثي إلى آخر، فهي أحيانا تشكل فضاء للمكونات الفكرية لدى المبدع، أو ما أطلق عليه لوسيان جولدمان "رؤية العالم". وفي أحيان أخرى فضاء للمكونات اللغوية داخل النص، وفي الوقت ذاته تشكل أيضا فضاء لآليات التلقي بالنسبة للقارئ، «تتشكل الفجوة: مسافة التوتر لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط، بل من المكونات التصويرية أيضا، أي لا من الكلمات فقط، بل من الأشياء أيضا»[1].

إن اتساع تصور مفهوم الفجوة: مسافة التوتر يبدأ ولا ينتهي، إنها تشمل ما قبل النص والنص وما بعد النص، وبذلك تكون جزء من منظومة تاريخ النقد والأدب، والأعراف التي يسود فيها، كما تمثل جزءا من رؤية العالم لدى المبدع، وخصيصة نصية، وطريقة لتلقي النص في النظام الذهني لدى القارئ، «يمكننا أن نقرأ تاريخ الشعر باعتباره تاريخ الفجوة ومسافة التوتر وتطورها عن الكلاسيكية إلى السريالية ومدارس الحداثة المختلفة، وكتابة مثل هذا التاريخ للفجوة واتساعها المستمر لا على الصعيد اللغوي الصرف فقط، بل على صعيد تصور الفنان نفسه وعلاقته بالآخر، والمواقف الفكرية والرؤى الإبداعية، وعلى تصور بنية العمل الأدبي أو الفني. تكون مهمة شاقة دون شك، لكنها ستكون أيضا مليئة بالإثارة والكشوف الفنية»[2].

[1]- كمال أبوديب، في الشعرية، ص 37.
[2]- نفسه، ص 48.

ينطلق محمد بنيس في حديثه عن الشعرية من السؤال التالي: هل إشكالية اللغة الشعرية منحصرة في الانتقال من اللغة المكتوبة إلى اللغة المحكية، لغة الكلام اليومي وحديث الناس؟ حيث رأى أن تناول المسألة اللغوية يبين منطلق الفرق بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية، ويرسم احتمالا آخرا لقراءة الوضع اللغوي في الشعر المعاصر، كما اعتبر أن أدونيس من أبرز الذين تعرضوا للفرق بين اللغتين الشعرية وغير الشعرية، بعيدا عن الذين تعرضوا للفرق بين اللغتين المحكية والفصيحة[1].

يرى محمد بنيس أن أدونيس كان واضحا في موقفه من اللغة الشعرية وهو موقف ثابت، لم يتخل عنه في مسيرته الشعرية، حيث قدم له تعريفا للغة الشعرية نشره أدونيس في مجلة شعر عدد 11 من صيف 1959، «إذا كان الشعر تجاوزا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، وذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلا إلى رؤى إليفة مشتركة، إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية، هي لغة الإيضاح، فالشعر هو بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله»[2]، هذا الانتقال الذي يمارسه أدونيس على اللغة، من لغة الوقائع إلى لغة المغايرة، أو من لغة الظواهر ولغة الإيضاح إلى لغة الإشارة جعل منه مشروعا ارتبط بالجمع بين العمل النظري والشعري في الوقت ذاته.

في هذا السياق يرى محمد بنيس أن استبدال أدونيس معجم بآخر أو بواقعة أخرى، أو اعتماد اللغة المحكية والعاميات العربية بدل اللغة الفصحى ليس مشكلة، وإنما الأساس هو نقل اللغة من حالة الوضوح والإيصال إلى حال الإشارة والغموض، «وأدونيس في هذا الموقف، يصدر عن رؤية شمولية لوضعية اللغة، ومنها الشعرية»[3].

---

[1]- ينظر محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 84 و85.
[2]- محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 87.
[3]- نفسه، ص 88.

أ) وظيفة اللغة الشعرية عند محمد بنيس:

لا ينحصر الموقف من اللغة في الشعر المعاصر في قضايا الوضوح والإيصال والإشارة والغموض، وإنما تتجاوز ذلك إلى مكان آخر به تتسع القراءة، يقول بنيس: «وها نحن شيئا فشيئا نغري القضايا بالانجذاب لمركزها الفارغ، بقبول لعبة القراءة، مثلما الدوال تنجذب للعبة الكتابة، وبذلك نستمر في اختبار موقف الشعر المعاصر من اللغة»[1]، ويصنف محمد بنيس اللغة الشعرية إلى صنفين، ولكل صنف منهما وظيفة، اللغة المتعدية والوظيفة التعبيرية، واللغة اللازمة ووظيفة الخلق.

1) اللغة المتعدية والوظيفة التعبيرية:

جعل الشعر - في نظر محمد بنيس – الوظيفة التعبيرية قضية محورية، «إن الشعر المعاصر، تنظيرا وممارسة، هو الذي واجه المسألة اللغوية، واصطدم بـ "جدارها" المتعدد الدلالة لأنه كان يصدر عن مفهوم اللغة الشعرية المتعدية، أي اللغة التي تريد أن تكون ضيفة على ما هو خارجها»[2]، ويرتكز محمد بنيس على رؤية السياب إلى اللغة الشعرية، التي تطرق لها عبر مرحلتين.

المرحلة الأولى: وفيها ركز السياب على مفهوم الشاعر ووظيفته"، ومن خلالها استنبط بنيس وضعية اللغة الشعرية «وبهذا الربط بين تفسير الشعر للعالم وتغييره من جهة، وبين الشاعر الشهيد من جهة ثانية تكون اللغة المتعدية هي لغة الحقيقة التي لا يتحمل أعباءها غير نبي، فالشعر هنا فاعل مباشرة في العالم، أي خارج القصيدة، والشاعر نبي له مسؤوليته التاريخية في ممارسة "الواجب" الذي يلتقي فيه الشاعر

[1]- نفسه، ص 86 و87.
[2]- محمد بنيس، الشعر المعاصر ، ص 88.

العربي المعاصر مع غيره من كبار الشعراء في العالم، بهذا يكون الشاعر شاعرا، ولا سبيل للملص من ذلك، لأنه ضد الوظيفة الشعرية واللغة الشعرية كوظيفة متعدية»[1].

المرحلة الثانية: اعتمد محمد بنيس على مجموعة من الشهادات وردت في شكل رسائل بين السياب ومجموعة من الشعراء والنقاد، توصل من خلالها إلى أن «التجربة الخارجية كضرورة ملازمة للشعر تعني في البدء أن اللغة الشعرية كتعدية لا توجد إلا بحافز خارجي ونحو التعبير عن هذا الخارج تسير، لا توجد إلا به وفيه، وهو عنصره الحيوي الذي يفجره، وفيه يسكن المعنى، أي فترات التدفق الشعري التي عاشها السياب، كانت هي تلك التي نشط فيها البعد الاجتماعي للشعر»[2]. وهي المرحلة التي كان السياب يتناول موضوعاته الشعرية من العالم الخارجي، واللغة الشعرية بهذا الشكل لا تعبر عن ذاتها، وإنما تعبر عن خارجها.

2) اللغة اللازمة ووظيفة الخلق:

يرى بنيس أن أدونيس يقدم مفهوما مغايرا لوظيفة اللغة الشعرية، إذ أصبحت «لغة مفارقة ذات بنية معزولة عن الاعتيادية، لغة تحتمي بلعبتها الداخلية»، ويقدم محمد بنيس كنموذج لتوضيح رؤيته لهذه الوظيفة قصيدة "الإشارة" لأدونيس، وهكذا سيأخذ في الحديث عن الإشارة والسحر كمفتاحين لرؤية شعرية تتعلم مسالك مجهول الرحلة وممالك الهدم[3].

يقول أدونيس:

مزجت بين النار والثلوج

لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلج

[1]- نفسه، ص 89 و90.
[2]- نفسه، ص 91 و92.
[3]- محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 97.

وسوف أبقى غامضا أليفا.

اسكن في الأزهار والحجارة

أغيب

أستقصي

أرى

أموج

كالضوء بين السحر والإشارة.

تعلن هذه القصيدة – في نظر بنيس – برنامج شعري متكامل به يهتدي أدونيس في بناء النص الشعري، وميلاد لغة شعرية ستصبح بسرعة دليل الانشقاق في مفهوم الشعر وممارسته، ومنه ترسم هذه القصيدة حدوده، مكثف إلى درجة قصوى لأنه يتناول[1]:

أ- اللغة الشعرية كلغة لازمة، تكتفي بذاتها، وبعناصرها تبني عالما شعريا تجهله عناصره الأولية، وقد اتخذت من وحدة الأضداد حقلا للعبة اللغوية.

ب- الشاعر الذي أسرته الكلمات. فاتبع غوايتها، بها وفيها يفتح أبواب عالم آخر ليس استنساخا للعالم المرئي أو المحسوس.

ت- وظيفة اللغة الشعرية تكمن أساسا في السحر والإشارة، فهي لا تعبر، ولا تصنف، أي لا تبوح ولا تصرح، وهذا مصدر غموضها.

ومنه يتضح لنا أن هذه القصيدة القصيرة تتجاوب مع مفهوم اللغة الشعرية عند أدونيس كما حددها محمد بنيس من قبل «وهو مفهوم اللغة كغموض، ورؤيا وسحر

[1]- محمد بنيس، الشعر المعاصر، ص 97.

وإشارة، ليس هذا كله علينا جديد لأننا ... أوضحنا مركزية "الرؤيا" في تنظير أدونيس للشعر، وما علينا الانتباه إليه هنا هو ما لم تحدده هذه اللغة الشعرية. كوظيفة لها»[1].

ومن خلال وقوف محمد بنيس على تحديد وظيفة اللغة الشعرية لأدونيس نستطيع ترتيب رؤية هذا الأخير إلى الشعر وحداثته معا، يقول أدونيس: «اللغة في الشعر العربي القديم لغة تعبير، أعني لغة تكتفي من الواقع ومن العالم بأن تمسهما مسا عابرا رفيقا، ويجهد الشعر الحديث أن يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق، فليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه، بل الشخص الذي يخلق أشياء، بطريقة جديدة»[2].

وهكذا يتبين لنا أن وظيفة الشعر هي الخلق وليس التعبير، وهما وظيفتان تسيران في خطين متوازيين لا يلتقيان عند أدونيس، في الوقت الذي تظل وظيفة الخلق تفرض وجودها.

[1]- نفسه، ص 98.
[2]- نفسه، 98.

خاتـمة

حاولنا طوال هذا البحث متابعة تجليات علاقة الخطاب الشعري المعاصر بالنقد الأدبي، بما ينهض عليه من مجمل المقاربات التي تناولت الخطاب الشعري المعاصر، وهذا من وجهات نظر مختلفة، تتماشى وطبيعة التحولات التي عرفتها النظرية الشعرية، وأهم توجهات القصيدة العربية المعاصرة، وهذا ما أثّر بدوره في المقاربات النقدية التي تلقت الشعر، ابتداء من المقاربات السياقية (التاريخية)، التي اعتمدت آليات الشرح والتفسير التاريخي أو النفسي أو الاجتماعي في دراستها الخطاب الشعري، وصولا إلى مختلف القراءات النسقية التي عنيت بتفكيك الخطاب عوض شرحه وتفسيره من الخارج.

انطلاقا من فكرة البحث عن الشعرية أو الأدبية وهي مفاهيم استحدثها الشكلانيون الروس والنقاد الجدد، حين وجهوا الأنظار نحو التحليل النسقي أو النصي للخطاب وفقا لمستوياته اللغوية المحايثة، وهو المبدأ الذي بقي معتمدا في أدبيات البنيويين وما بعدهم.

كما تسلط الدراسة الضوء على تجلي هذه المقاربات في نماذج نقدية عربية مثل: كمال أبوديب ومحمد بنيس ويمنى العيد وأدونيس وخالدة سعيد، التي وجدت لنفسها ملاذا نقديا ملائما للتوجهات الشعرية العربية التي جنحت أكثر إلى الرمزية، ما استدعى تلقي هذا الخطاب من الداخل عبر تفكيكه وإعادة بنائه بحثا عن شعريته وشعرية بنائه، وأهم النتائج التي توصلنا إليها في هذا البحث يمكن حصرها في هذه النقاط:

إنّ المقاربات السياقية (التاريخية والنفسية والاجتماعية)، التي تنظر إلى النص من خارجه، لم تنجح في إقامة نقد علمي تحت تأثير النزعة الوضعية الكلاسيكية على يد مجموعة من نقاد هذا الاتجاه، أمثال سانت بيف وهيبوليت تين وبرونتيير ولانسون وغيرهم، ذلك أن النزعة الكلاسيكية حالت دون إبراز الميزات الخاصة لعلمية النقد، بما في ذلك التوجهات الوضعية الجديدة التي اعتمدت التفسير النفسي، أو النقد الماركسي، الأمر الذي دفع بالبنيوية إلى تخطي حدود هذه الوضعية بهدف إيجاد العلاقات التي

تنطوي عليها الظواهر الإنسانية، بطريقة تختلف كليا عن الإجراءات السابقة للمنهج الوضعي، الأمر الذي عجّل بتراجع منظومة المناهج السياقية في الوعي النقدي الحداثي.

اهتم النقاد البنيويون بلغة الأدب باعتبارها أساس تكوينه ولم يولوا اهتمامهم في تحليلهم للأدب بالأفكار والمشاعر التي يتكون منها، ولا بالمشاعر والآراء التي يعبر عنها، وإنما اهتمامهم كان منصبا بالجسد اللغوي للنص، حيث أصبحت اللغة منطلقا لمقارباتهم النقدية، وليس مما وراء اللغة من عناصر لا ترتبط بصورة مباشرة بمادة العمل الفني، كما عملوا على إزاحة البعد التاريخي في الأدب حتى ينصرفوا للبحث في عوامل أدبية الأدب، أي البحث في الأدب كنظام أو بنية مستقلة بذاتها.

لذلك نجد أن الناقد لا يعير انتباهه إلى خارج النص، فلا يهتم بالمبدع وسيرته النفسية، ولا بالمجتمع وضروراته الخارجية، ولا بالتاريخ وصيرورته، وإنما بالعناصر التي تجعل من العمل الأدبي أدبا.

اتضح لنا، مما سبق عرضه، أن الحركة الشكلانية الروسية تعد حركة أدبية نقدية وفنية، عاشت الحداثة النقدية ما بين 1915 و1930م، في فترة كانت تسود فيها الدراسات المضمونية والسوسيولوجية والإيديولوجية، قبل أن تعيش أوروبا الغربية هذه الحداثة المنهجية في سنوات الستين والسبعين من القرن الماضي، والمقصود بهذا أن الشكلانية الروسية كانت سبّاقة إلى وضع آليات المنهج البنيوي اللساني من جهة، وكانت أيضا سبّاقة إلى طرح معالم المقاربة السيميائية من جهة أخرى، ويعني هذا كله أن البنيويين والسيميائيين في أوروبا الغربية قد اعتمدوا، بشكل واضح، على الإرث الشكلاني الروسي.

كانت نظرية المنهج الشكلي حصيلة المخاض التاريخي الذي مرّ به الأدب الروسي، نتيجة هيمنة المقاربات السوسيولوجية والخلفيات الأيديولوجية على الساحة

الأدبية، ومن ثم جاءت أبحاث الشكلانيين بمثابة هزات ارتدادية عنيفة، سعت إلى تحرير الأدب من قيود الطروحات الغريبة عنه، وهذا ما جسدته نوعية المفاهيم التي تبنوها.

سعت النظرية الشكلانية إلى تأسيس علم للأدب، موضوعُه الأدبية، بالإضافة إلى الاهتمام بتصنيف الأجناس والأنواع والأنماط الأدبية، في ضوء معطياتها البنيوية والشكلية والجمالية، ثم دراسة الأنساق الأدبية في تطورها الشكلاني، ودراسة وظائف اللغة، ولاسيما الوظيفة الجمالية التي تتجاوز البعد المادي إلى البعد الجمالي.

تناولت الشكلانية جملة من القضايا والمسائل الهامة في مجالات الأدب والنقد؛ مثل: تحليل الخطاب الشعري تحليلا بنيويا وشكلانيا في ضوء عناصره الداخلية الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية والبلاغية وعملت على تبيان الفرق بين اللغة الشعرية واللغة العادية بالتركيز على الانزياح، والقيمة المهيمنة.

وعلى الرغم من هذه الإيجابيات الكثيرة التي تحسب للنظرية الشكلانية في المجالات المذكورة كلها، فإن لها سلبيات عدة؛ فهي تقصي المرجع الإحالي، غير أن هناك من الشكلانيين من يستحضره بشكل ما، في دراساتهم النقدية النظرية والتطبيقية.

بالإضافة إلى ذلك نجد أن الشكلانية تهمل الجوانب النفسية والتاريخية، وتغض الطرف عن الجوانب الإنسانية، ولا تهتم بالأفكار والمضامين والمشاعر، ومن ثم، فهي لا تعنى إلا بالأبنية والأشكال والأنساق الإنشائية والنصية ليس إلا.

تتوجه مقاربة كمال أبوديب إلى الإجرائية فجاءت دراسته تطبيقية أكثر منها إلى تنظيرية، فجاءت محاولته لتقديم بديل جذري لعروض الخليل من أجل تحديث الإيقاع الشعري العربي، معتمدا في ذلك على فرضية النبر كأهمية نظرية شغلت بحثه الإيقاعي، بالإضافة إلى ظاهرة الإبدال بين الوحدتين (فاعلن) و(فعولن) بالانتقال من المتدارك إلى

المتقارب، لا يمكن اعتبارها تجاوزا لعروض الخليل بقدر ما هي تعديل وإعادة صياغة لقوانينه في شكل حداثي.

ومن جهة أخرى نجد كمال أبوديب يعتمد في دراسته للصورة الشعرية من خلال وظيفتها وفاعليتها النفسية والدلالية على آراء عبد القادر الجرجاني، ما يمكن اعتبارها خطوة هامة في العودة إلى التراث، وذلك من خلال قراءته ومراجعته، وإعادة بعثه من جديد بمنظور معاصر، فجاءت مقاربته للصورة الشعرية مرتبطة بمبحث الشعرية لذلك كان توجهه النقدي بنيويا أسوبيا.

يرى محمد بنيس أن اعتماد القراءة الأحادية للخطاب الشعري أمر لا يرجع بالفائدة على النص الشعر، بقدر ما يزيد الأمر تعقيدا، لأن الهدف الأساسي من قراءة النصوص هو الكشف عن أسرارها، وليس العمل على تأكيد فرضيات المنهج، ومن هنا وصل محمد بنيس إلى المنهج الذي لا ينظر إلى النص في أحد عناصره، وإنما يعمل على استنطاق كل أجزائه، ولا يفرض سلطته المتناهية بحيث لا يترك فرصة للنص للإفصاح عما بداخله، وهو المنهج النصي يرى الذي بنيس بأنه الكفيل لدراسة النصوص، ولهذا يمكن أن نعتبر أن مقاربة محمد بنيس من المقاربات الجريئة التي واجهت النص بشكل مغايير، فهي تسعى إلى قراءة النص الشعري، وتخضع أيضا تلك المفاهيم من الشعرية العربية القديمة والغربية الحديثة إلى المساءلة.

يبدو اضطراب خالدة سعيد في تحقيق ممارسة نقدية في ضوء المنهج البنيوي في مقاربتها للصورة الشعرية في قصيدتي "أدونيس" و"السيّاب"، حين اعتمدت بعض مقولات هذا المنهج، ونبذت مقولات أخرى، ولعل سبب هذه "التوفيقية" هو التلقي المبكر لهذا المنهج (في عام 1970) حيث لم تكن مقولاته قد توضّحت تماماً، ولم تكن الترجمات التي عرّبته شاملة جميع أبعاده.

رغم اعتماد يمنى العيد على المنهج البنيوي التكويني في مقارباتها للشعر المعاصر، إلا أنها لم تلتزم به ولا بجهازه المصطلحي، وإنما اعتمدته كغطاء شرعي تبرر به جمعها بين البنيوية الشكلانية ذات النسق المغلق، والنقد الماركسي، ولئن انتفت هذه الثنائية مع غولدمان، فما تزال قائمة عند يمنى العيد، نتيجة لاختلاف المنطلق.

أما أبرز تحول يمكن رصده في تجربة يمنى العيد النقدية هو اهتمامها بالتأويل، وتعدد منظورية الحقيقة، وفتح النصوص على اللامحدود، وهي الأفكار التي تنتفي في الاتجاه البنيوي التكويني، لكن يمنى العيد بقيت وفية لمنطلقاتها الماركسية التي تظل مشدودة إلى المرجع دائما وأبدا.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر والمراجع باللغة العربية:

1. إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانين الروس، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط1، 1982.
2. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007.
3. أحمد حساني مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية ، الجزائر، 1994.
4. أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.
5. أحمد عزوز، مبادئ في السيميولوجيا العامة، دار القدس العربي، الجزائر 2013.
6. أحمد يوسف، سيميائية التواصل وفعالية الحوار المفاهيم والآليات، منشور مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، جامعة وهران، الجزائر، ط1، 2004.
7. أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
8. أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.
9. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
10. أمنة بلعى، خطاب الأنساق الشعر العربي في مطلع الألفية الثالثة، مؤسسة الانتشار، المملكة العربية السعودية، ط1، 2014.
11. أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

12. بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.
13. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1982.
14. حازم القرطاجني أبو الحسن، منهج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1981.
15. حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى من المعيارية النقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدد، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، 2001/2000.
16. حبيب مونسي، نقد النقد المنجز العربي في النقد الأدبي دراسة في المناهج، منشورات دار الأديب، وهران، دط، 2007.
17. حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1998.
18. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركزالثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994.
19. حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في أثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996.
20. حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب، دراسة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.
21. حسين الواد، في تاريخ الأدب مفاهيم ومناهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1993.
22. حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس، دط، 1985.

23. حلمي مرزوق، تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث من الربع الأول من القرن العشرين، دار الوفا لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2004.
24. حميد شابي، الكائن والممكن في قراءة الشعر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1 2013.
25. خالدة سعيد، البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت، دط، 1960.
26. خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2008.
27. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، دط، دت.
28. رشيد بن مالك، السيميائية أصولها وفروعها (ترجمة)، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2002.
29. زكي نجيب محمود، في تجديد الفكر العربي، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1996.
30. زهران محمد جبر عبد الحميد، مناهج النقد الحديثة الرؤيا والواقع، دار الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، الزقازيق القاهرة مصر، ط1، 1989.
31. زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، القاهرة، دط، دت.
32. زين الدين المختاري، المدخل إلى نظرية النقد النفسي سيكولوجيا الصورة الشعرية في نقد العقاد نموذجا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، دط، 1988.
33. سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1،2004.

34. السرغيني محمد، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

35. سعيد بن كراد، السيميائية مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة،، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2003.

36. سعيد خالدة، حركية الإبداع، دراسات في الأدب الحديث، دار العودة، بيروت، ط2، 1982.

37. السيد فضل، نقد القصيدة العربية مدخل إلى دراسة ميراث الرواد، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، دت.

38. السيد يس، التحليل الاجتماعي للأدب، المطبعة الفنية الحديثة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، دط، 1970.

39. سيزا قاسم، السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد، مدخل إلى السيميوطيقا مقالات ودراسات، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986.

40. شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقد التأثري العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

41. شكري محمد عياد، اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ط1، 1988.

42. شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ط2، 1992.

43. شوقي ضيف، البحث الأدبي طبيعته ومناهجه أصوله مصادره، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1977.

44. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط22، 2003.

45. شوقي ضيف، في النقد الأدبي دار المعارف، القاهرة، ط6، 2004.

46. شوقي ضيف، النقد، دار المعارف مصر، ط 3، 1974.

47. شوقي علي الزهرة، الأسلوب بين عبد القاهر وجون ميري، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، دت.

48. صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات السابع من أبريل ط1، د ت.

49. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

50. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، د ت.

51. صلاح فضل، في النقد الأدبي (دراسة) إتحاد الكتاب العرب،دمشق،سوريا دط، 2007.

52. صلاح فضل، نظرية البنائية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1998،1.

53. طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف القاهرة، ط6، 1963.

54. طه حسين، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر،ط2، 1929.

55. عباس محمود العقاد، أبو نواس الحسن ابن هانئ، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، دط، دت.

56. عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا بيروت، دط، دت.

57. عبد الرحمان أبو عوف، فصول في النقد والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1996.

58. عبد الرحمن أبو عوف، مراجعات في الأدب المصري المعاصر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 1997.

59. عبد السلام الشاذلي، الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث، دار الحداثة بيروت، ط1، 1989.

60. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1977.

61. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

62. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1992.

63. عبد القادر باعيسى، في مناهج القراءة النقدية الحديثة، دار الكتب، صنعاء، ط1، 2004.

64. عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، العربية السعودية، ط1، 1985.

65. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000.

66. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب للنشر، القاهرة، مصر، ط4.

67. عصام العسل، الخطاب النقدي عند أدونيس قراءة الشعر أنموذجا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

68. علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

69. عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 2010.

70. فائق مصطفى وعبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، العراق، ط1، 1989.

71. فاروق العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1988.

72. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، دط،16،2004.

73. فرحات بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث ودراسة تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2003.

74. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، دت.

75. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم، بيروت، ط3، 1979.

76. كمال أبوديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم العروض المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974.

77. مبارك حنون، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

78. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية ، دار توبقال للنشر، ط2، 2001، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001.

79. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001.

80. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة تكوينية بنيوية، دار العودة، بروت لبنان، ط1.

81. محمد صائل حمدان قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 1991.

82. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1984.

83. محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995.

84. محمد عبدو فلفل، في التشكيل اللغوي للشعرمقاربات في النظرية والتطبيق، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2013.

85. محمد عزام، تحليل الخطاب الادبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003.

86. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، 1990.

87. محمد مندور، في الميزان الجديد، نقلا عن فاروق العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، المطبعة العربية، تونس، ط1، 1988.

88. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1996.

89. محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1997.

90. محمد نديم خشفة، تأصيل النص، مركز الإنماء الحضاري، حلب، دط، 1997.

91. محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1990.

92. محمود الربيعي من أوراقي النقدية، دار غريب القاهرة، دط، دت.

93. محمود سمرة، العقاد دراسة أدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دط، د ت.

94. مرسل فالح الصبحي، تيارات نقدية معاصرة، مكتبة أفاق للنشر والتوزيع، الكويت، 2011، ط1.

95. مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.

96. نبيل أيوب، النقد النصي وتحليل الخطاب نظريات ومقاربات سيميائية سردية لسانية بنيوية برغماتية خطابية،ج2، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2008.

97. نبيل راغب، رشاد رشدي، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية، مصر، ط1، 1992.

98. نورة آل سعد، الشمس في إثري مقالات في الشعر والنقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2007.

99. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، دط، دت.

100. هيثم سرحان، الأنظمة السيميائية، دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

101. يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

102. يمنى العيد، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 1999.

103. يمنى العيد، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية دراسة وحوارات، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2005.

104. يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، ط1، 2007.

105. يوسف محمود عليمات، النقد النسقي تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015.

106. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

107. يوسف وغليسي، النقد الجزائري من اللانسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2002.

ثانيا: المصادر والمراجع المترجمة إلى العربية:

1. إديث كريزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر جابر عصفور، مطبعة دار سعاد الصباح، القاهرة، دط، 1993.

2. آن جيفرسون وديفيد روبي، النظرية الادبية الحديثة، تر: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، دت.

3. إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 1991.

4. بيتر شتاينز، موسوعة كمبردج – من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، تر أمل قارئ وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ع 1045، مج 8، ط1، 2006.

5. بيير جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، دط، دت.
6. بيير زيما، النقد الاجتماعي نحو علن اجتماع للنص الأدبي، تر، عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 1991.
7. دافيد كارتر، النظرية الأدبية، تر باسل المسالمه، دار التكوين، دمشق، سورية، ط1، 2010.
8. ترنز هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، تر مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986.
9. تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر شكري ميخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1987.
10. تزفيتان تودوروف، نقد النقد رواية تعلم، تر سامي سويدان، منشورات مركز الانماء القومي، بيروت، ط1، 1986.
11. جان بياجي، البنيوية، تر عارف منيمنة، وبشير أوبري، منشورات عويدات، لبنان، باريس، ط4، 1985.
12. جان لوي كابانس، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر عبد الجليل بن محمد الأزدي، دار النشر الملتقى، ط ،1، 2002.
13. جان ميشال غوفار، تحليل الشعر، تر محمود حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2008.
14. جورج لوكاتش، الأدب والفلسفة والوعي الطبقي، تر، هنرييت عبودي، دار الطليعة، بيروت،ط1، 1980.
15. جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، دط، 1986.

16. جيرارد ولو دال، السيميائيات أو نظرية العلامة، تر عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2004.

17. خوسيه ماريا بوثوليو إيفانوكوس، نظرية اللغة الأدبية، تر حامد أبو زيد، مكتبة غريب، 1992، دط.

18. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1998.

19. روبرت هولاب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر خالد التوزاني والجيلالي الكدية، منشورات علامات، مطبعة المتقي برينتر، المحمدية، المغرب، ط1، 1999.

20. روبيرت شولز، البنيوية في الأدب، تر حنا عبود، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1984.

21. رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: بن عبد العال، دار توبقال، المعرفة الأدبية، الرباط، المغرب، دط، دت.

22. رولان بارت، مبادئ علم الأدلة، تر محمد البكري، دار الحوار، اللاذقية، سوريا،، ط2، 1987.

23. رومان جاكبسون، ست محاضرات في الصوت والمعنى، تر حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994.

24. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب دط، دت.

25. فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، تر فؤاد غازي ومجيد النصر، منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، دط ،1986.

26. فيرنون هول، موجز تاريخ النقد الأدبي، تر محمود شكري مصطفى وعبد الرحيم جبر، دار النجاح، بيروت، 1971.

27. فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر الولي محمد، المركز الثقافي، المغرب، ط1، 2000.
28. فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر فريد أنطونيوس، بيروت، دط، 1980.
29. كارلوني وفيلولي، تطور النقد الأدبي في العصر الحديث تر جورج سعد يونس، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1963.
30. كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، تر شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة، العراق، بغداد، ط1.
31. كلود ليفي شتراوس، الأنثروبولوجية البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، دط، 1977.
32. هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر محمد العمري، افريقيا الشرق، المغرب، 1999.

ثالثا: المصادر والمراجع باللغة الأجنبية:

1. Barsky Robert, Introduction a la theorie ltteraire, Presses de luniversite du Quebec, 1997.
2. Merriam websters, Encyclopedia : of Merriam webster-Incorporated publishers, dSpringfield- Massachusetts, USA, 1995.
3. K.M.Newton (ed): Twentieth-Century literary theory Mecmilan, Press, Ltd, 199.

رابعا المجلات:

1. أحمد فتوح، الشكلية ماذا بقي منها، مجلة فصول، عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج1، ع1، جانفي1981
2. أمينة رشيد، السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج1، ع3، ، 1981.
3. ثامر فاضل، القصيدة والنقد سلطة النص أم سلطة القراءة، مجلة الأقلام، ع1، س 1988.
4. حسن داوس، أثر النقد الأنجلو أمريكي في النقد العربي المعاصر، مجلة مقاليد، ع7، 2014.
5. رشيد بن حدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، مجلة عالم الفكر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج23، ع1 و2، س1994.
6. رمضان الصياغ، العلاقة بين الجمال والأخلاق في الفن، مجلة عالم الفكر، مج27، ع1، سبتمبر 1998
7. الزاوي بغورة، إشكالية المنهج في العلوم الاجتماعية، المنهج البنيوي مثلا، مجلة البصائر،ع 2، المجلد 12، تصدر عن قسم الفلسفة، كلية الآداب، الكويت، 2008.
8. سمير حجازي، النقد السوسيولوجي للأدب بين العلم والإيديولوجية، المعرفة، مجلة ثقافية شهرية تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي في الجمهورية العربي السورية، ع، 289 و290، 1989.
9. شكري محمد عياد، موقف من البنيوية، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع2، 1981.

10. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة
11. والفنون والآداب، الكويت، ع 232، س 1998.
12. علي مصطفى عشا، جوانب من المقاربة النفسية لنماذج من الشعر الجاهلي، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مجلة علمية نصف سنوية محكمة تصدر عن جمعية كليات الآداب في الجامعات أعضاء اتحاد الجامعات العربية الأردن، مج4، ع1، 2007.
13. عمراني المصطفى، من سلطة الكاتب إلى حرية القارئ، فكر ونقد، مجلة ثقافية شهرية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، س9، ع88، 2007.
14. فيرناندو لاثرو كايتر، الوظيفة الأدبية والشعر الحر، تر محمود السيد علي - محمود، مجلة فصول، ج1، مج6، ع3، أبريل ومايو ويونيو، 1986.
15. لطيفة برهم، الخطاب النقدي عند لويس عوض المفاهيم والإجراءات، دراسات في اللغة العربية وآدابها، مجلة فصلية محكمة تصدر عن جامعتي سمنان(إيران)، وتشرين(سوريا)، ع1، 2010
16. مجموعة من الباحثين، النقد الاجتماعي للأدب نشأته وتطوره، مجلة إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة الثانية، ع6، حزيران، 2012.
17. مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الحديث، تر، رضوان ظاظا، عالم المعرفة، سلسة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 221، ماي،1997.
18. محسن الكندي، قراءة تحليلية لمرجعيات منهج النقد التاريخي، مجلة نزوى، مجلة ثقافية فصلية، مسقط، سلطنة عمان، ع11، يوليو، 1997.
19. محمد الولي، الشكلانية الروسية الإرهاصات الممهدة، مجلة علامات..؟؟؟؟؟؟

20. يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، تر ألفت كمال الدروبي، مجلة فصول، مج 5،ع 1 أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر 1984.
21. يوسف حامد جابر، المفاهيم الأساسية للبنيوية، دراسة، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 294، 1995.

خامسا مذكرات:

1. حامد سالم درويش الرواشدة، الشعرية في النقد العربي الحديث دراسة في النظرية والتطبيق، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2006.
2. عبد المجيد حنون، اللانسونية وأبرز أعلامها في النقد العربي الحديث (مخطوط دكتوراه دولة)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1991.
3. قارة مصطفى نور الدين، شعرية جاكبسون، رسالة ماجستير، جامعة وهران، ماي 1990.

سادسا المواقع الإلكترونية:

1. محمد القاسمي، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي، مجلة فكر ونقد، موقع محمد عابد الجابري، www.fikrwanakd.aljabriabed
2. محمد كنوني، التوازي ولغة الشعر، مجلة فكر ونقد، موقع محمد عابد الجابري، www.fikrwanakd.aljabriabed
3. محمد مساعدي، من المنهج التاريخي إلى جمالية التلقي، مجلة فكر ونقد، موقع محمد عابد الجابري، www.fikrwanakd.aljabriabed
4. أحمد بوحسن، الشكلانيون الروس والنقد المغربي الحديث، مجلة فكر ونقد، موقع محمد عابد الجابري www.fikrwanakd.aljabriabed.net

فهرس الموضوعات

إهداء

كلمة شكر

مقدمة ---------- أ

الفصل الأول: القراءات السياقية للخطاب الشعري المعاصر ---------- 1

تمهيد ---------- 2

أولا: الاتجاه التاريخي في نقد الأدب ---------- 6

1- المنهج التاريخي في النقد الأدبي الغربي ---------- 6

2- المنهج التاريخي في النقد الأدبي العربي ---------- 10

أ) الظروف السياسية في تأريخ الأدب ---------- 12

ب) النزعة الوضعية في المنهج التاريخي ---------- 15

ت) النزعة التوفيقية في النقد التاريخي ---------- 19

ثانيا: الاتجاه الاجتماعي في نقد الأدب ---------- 26

1-المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي الغربي ---------- 27

2-المنهج الاجتماعي في النقد الأدبي العربي ---------- 33

ثالثا: الاتجاه النفسي في النقد الأدبي ---------- 36

1- جذور الاتجاه النفسي في النقد الأدبي ---------- 38

2- المنهج النفسي في النقد الأدبي الغربي الحديث ---------- 40

3- المنهج النفسي في النقد الأدبي العربي الحديث ---------- 46

الفصل الثاني: القراءات النسقية للخطاب الشعري المعاصر ---------- 52

تمهيد ---------- 53

أولا: الاتجاه الأسلوبي في نقد النص ---------- 53

1- مفهوم الأسلوب ----------54

2- الأسلوبية في النقد الأدبي الغربي ---------- 55

3- الأسلوبية في النقد الأدبي العربي ---------- 68

ثانيا: النقد الجديد في نقد النص الأدبي ---------- 72

1- الخلفية الفلسفية للنقد الجديد ---------- 76

2- النقد الجديد عند النقاد العرب ---------- 79

ثالثا: الاتجاه البنيوي في قراءة النص الأدبي ---------- 85

1- تحديد مفهوم البنية ---------- 85

2- نشأة الاتجاه البنيوي عند الغرب ---------- 87

أ) رواد البنيوية عند الغرب ---------- 88

ب) آليات الناقد البنيوي ---------- 92

ت) اتجاهات البنيوية في النقد عند الغرب ---------- 96

3- نشأة الاتجاه البنيوي في النقد العربي ---------- 97

رابعا: المنهج السيميائي في النقد الأدبي ---------- 99

1- الاتجاه السيميائي عند الغرب ----------100

أ) جهود دي سوسير السيميائية ----------101

ب) جهود شارل سندرس بيرس السيميائية ----------104

ت) جهود رولان بارت السيميائية ----------107

ث) مربع غريماس السيميائي ---------- 111
2- الاتجاه السيميائي في النقد عند العرب ---------- 112
الفصل الثالث: الشكلانية الروسية وأثرها في نقد الشعر ---------- 117
أولا: التعريف بالشكلانية الروسية ---------- 129
ثانيا: قضية المؤلف والفكر والواقع الخارجي من المنظور الشكلاني ---------- 123
ثالثا: موضوع الشعرية عند الشكلانيين ---------- 129
1- الدراسات الصوتية ---------- 130
2- بنية البيت الشعري صوتا ومعنى عند جاكبسون ---------- 133
3- مفهوم التوازي ---------- 139
4- مفهوم القيمة المهيمنة عند الشكلانيين ---------- 142
5- الفرق بين اللغة الشعرية واللغة النثرية عند الشكلانيين ---------- 146
6- مفهوم الخيال والصورة في الشعر عند الشكلانيين ---------- 153
7- تصور الشكلانيين للنسق الشعري ---------- 157
رابعا: مسالب الشكلانيين الروس ---------- 162
الفصل الرابع: الاتجاه الشكلاني في نقد الشعر العربي المعاصر ---------- 165
أولا: الشكلانية في النقد العربي ---------- 165
ثانيا: الخطاب الشعري المعاصر والبحث عن النسق ---------- 167
1- النسق الإيقاعي ---------- 168
2- الصورة من النسق إلى الرؤية ---------- 196
أ) الصورة الشعرية في علاقتها بذات المبدع ---------- 204

ب) الصورة الشعرية في علاقتها بذات المتلقي ---------- 205
ت) الصورة الشعرية في علاقتها بالسياق العام ---------- 206
3- شعرية اللغة ---------- 214
أ) وظيفة اللغة عند محمد بنيس ---------- 220
1) اللغة المتعدية والوظيفة المتعدية ---------- 220
2) اللغة اللازمة ووظيفة الخلق ---------- 222
خاتمة ---------- 226
قائمة المصادر والمراجع ---------- 231
فهرس الموضوعات ---------- 248

ملخص: تتناول هذه الدراسة الموسومة بـ: «**تلقي الخطاب الشعري المعاصر في ضوء القراءات النسقية: الشكلانية الروسية أنموذجا**»، تتبع مختلف المقاربات التي تناولت الخطاب الشعري المعاصر، وهذا من وجهات نظر مختلفة، تتماشى وطبيعة التحولات التي عرفتها النظرية الشعرية، وأهم توجهات القصيدة العربية المعاصرة، وهذا ما أثر بدوره في المقاربات النقدية التي تلقت الشعر، ابتداء من المقاربات السياقية، التي اعتمدت آليات الشرح والتفسير التاريخي أو النفسي أو الاجتماعي في دراستها الخطاب الشعري، وصولا إلى مختلف القراءات النسقية التي عنيت بتفكيك الخطاب عوض شرحه وتفسيره من الخارج، وهذا انطلاقا من فكرة البحث عن الشعرية أو الأدبية، وهي مفاهيم استحدثها الشكلانيون الروس والنقاد الجدد، وتبناها بعض النقاد العرب.
الكلمات المفتاحية: النسقية– القراءة السياقية– الخطاب الشعري– الشكلانية – الشعرية– النقد الجديد.

Abstrait: Cette étude intitulée «**La Réception de discours poétique contemporain à la lumière des lectures systématique : les formaliste russes comme modèle»** suivre les différentes approches qui traitent le discours poétique contemporaine, et cela de différents points de vue, conformément à la nature des transformations qui ont défini la théorie poétique, les tendances les plus importantes du poème arabe contemporaine, c'est ce que l'impact de son rôle dans les approches qui ont reçu ces poèmes, à partir des approches contextuelles, qui a adopté l'explication et l'interprétation d'une point de vue historique, psychologique ou bien sociale dans son étude des mécanismes de discours poétiques. Mais aussi bien les diverses lectures systématiques qui sont destinés à reconstruire le discours au lieu d'expliquer Vu de l'extérieur, ce qui est basé sur l'idée de chercher, les concepts poétiques ou littéraires introduites par les formalistes Russes et les new criticismes, Et adopté par certains critiques arabes.

Mots clés: Systématique -Contextualisme- Discours poétique- formalisme- Poétique – new criticismes.

Abstract: This study entitled "The reception of contemporary poetic speech in the light of systematic readings: the Russian formalists as a model" to follow the different approaches that treat contemporary poetic discourse, and that from different points of view, according to the nature of the transformations who defined the poetic theory, the most important trends of the contemporary Arab poem, is what the impact of his role in the approaches that have received these poems, from the contextual approaches, who adopted the explanation and the interpretation of a historical, psychological or social point of view in his study of poetic discourse mechanisms. But also the various systematic readings that are intended to reconstruct the discourse instead of explaining from the outside, which is based on the idea of searching, the poetic or literary concepts introduced by the Russian formalists and the new criticisms , And adopted by some Arab critics.

Keywords: Systematics- Contextualism- Poetry Discourse- Formalism- Poetics - new criticisms.