الباب الثانى

المناهج الحداثية

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الأول

البنيوية

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الأول

البنيوية

مفهوم البنيوية:

ظهرت البنيوية كرد فعل على الوضع الذرى الذى ساد العالم فى القرن العشرين، وهو وضع تغذى من وانعكس على انقسام المعرفة، وتفرعها على تخصصات دقيقة متعددة تم عزلها عن بعضها لتجسد من ثم مقولة الوجوديين حول عزلة الإنسان وانفصامه عن واقعه، والعالم من حوله وشعوره بالضياع، والإحباط والعبثية، فإذا كان الوضع الذرى يعنى التفتيت والانشطار، من المادة إلى الجزىء، إلى الذرة إلى انشطار الذرة، فإن البنيوية تعنى البحث عن العلاقات بين البنى المكونة للنص وصولاً إلى بنية كلية تربط أجزاء العمل الأدبى فى وحدة تكاملية.

فالبنيوية إذن طريقة وصفية فى قراءة النص الأدبى تستند إلى خطوتين أساسيتين وهما: التفكيك والتركيب، كما أنها لا تهتم بالمضمون المباشر، بل تركز على شكل المضمون وعناصره وبناه التى تشكل نسقية النص فى اختلافاته وتآلفاته.

ويعنى هذا أن النص عبارة عن لعبة الاختلافات ونسق من العناصر البنيوية التى تتفاعل فيما بينها وظيفيا داخل نظام ثابت من العلاقات، والظواهر التى تتطلب الرصد المحايث (أى المنعزل عن أى سياق خارجى)، والتحليل الآنى الواصف من خلال الهدم والبناء أو تفكيك النص الأدبى إلى تمفصلاته الشكلية وإعادة تركيبها من أجل معرفة ميكانيزمات النص ومولداته البنيوية العميقة قصد فهم طريقة بناء النص الأدبى.

بمعنى أن الناقد البنيوى حين يتناول العمل الأدبى يعزل النص تماما عن كل السياقات الخارجية، كالظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى تتعلق بالمبدع

أكثر من تعلقها بالنص، تلك السياقات التى أضحت من معوقات النقد الموضوعى، إذ «إن مهمة الناقد ليست اختبار مدى مصداقية الكاتب بالنسبة لعلاقته بالمجتمع كما كان النقد الأيديولوجى يحصرها فى هذا النطاق، إنما أصبحت مهمته أن يختبر لغة الكتابة الأدبية، يرى مدى تماسكها وتنظيمها المنطقى والرمزى ومدى قوتها أو ضعفها بغض النظر عن الحقيقة التى تزعم أنها تعكسها أو تعرضها فى كتاباتها»[1].

وهذا ما كان يقصده البنيويون حين أطلقوا شعار «موت المؤلف»؛ فقد كانوا يقصدون من ورائه أن يضعوا حدا للتيارات النفسية والاجتماعية وغيرها فى تفسير الأدب، ونقده، وبعد أن يقصى الناقد هذه السياقات يقوم بالبحث عن البنى الجزئية المشكلة للنص، ودراسة العلاقات أو الأنساق القائمة بين هذه البنى دراسة وصفية آنية للوصول إلى البنية الكلية للنص أو العمل الأدبى.

ومن هنا، يمكن القول: إن البنيوية منهجية، ونشاط، وقراءة، وتصور فلسفى يقصى بالخارج، والتاريخ والإنسان، وكل ما هو مرجعى وواقعى، ويركز فقط على ما هو لغوى، ويستقرئ الدوال الداخلية للنص دون الانفتاح على الظروف السياقية الخارجية التى قد تكون قد أفرزت هذا النص من قريب أو من بعيد.

ويعنى هذا أن المنهجية البنيوية تتعارض مع المناهج الخارجية كالمنهج النفسى والمنهج الاجتماعى والمنهج التاريخى والمنهج البنيوى التكوينى الذى ينفتح على المرجع السياسى والاقتصادى والاجتماعى والتاريخى من خلال ثنائية الفهم والتفسير قصد تحديد البنية الدالة والرؤية للعالم.

---

(١) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، القاهرة، ط١، ميريت للنشر والمعلومات ٢٠٠٢، ص ٩٤.

وتستند البنيوية إلى مجموعة من المصطلحات والمفاهيم الإجرائية فى عملية الوصف والملاحظة والتحليل وهى أساسية فى تفكيك النص وتركيبه كالنسق، والنظام، والبنية، والداخل، والعناصر، والشبكة، والعلاقات، والثنائيات، وفكرة المستويات، وبنية التعارض والاختلاف، والمحايثة، والسانكرونية، والدياكرونية، والدال والمدلول، والمحور التركيبى، والمحور الدلالى، والمجاورة، والاستبدال، والفونيم، والمورفيم، والمونيم، والتفاعل، والتقرير والإيحاء. . . . . إلخ[٢].

فالنقد البنيوى إذن «يتركز فى دراسة الأدب باعتباره ظاهرة قائمة فى لحظة معينة تمثل نظاما شاملا، والأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية كلية ذات نظم، وتحليلها يعنى إدراك علائقها الداخلية، ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها وتركيبها بهذا النمط الذى تؤدى به وظائفها الجمالية المتعددة، ومن هنا سنجد أن العنصر الجوهرى فى العمل الأدبى هو الذى لا يرتبط بالجانب الخارجى، سواء بالمؤلف أو سياقه النفسى ولا بالمجتمع وضروراته الخارجية ولا بالتاريخ وصيرورته، وإنما يرتبط بما بدأ البنيويون يسمونه بأدبية الأدب، أى تلك العناصر التى تجعل الأدب أدبا، تلك العناصر التى يمكن اعتبارها ماثلة فى النص محددة لجنسه الفنى ومكيفة لطبيعة تكوينه وموجهة لدى كفاءته فى أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد[٣].

إن دراسة أى ظاهرة أو تحليلها من الوجهة البنيوية، يعنى أن يباشر الدارس أو المحلل وضعها بحيثياتها وتفاصيلها وعناصرها بشكل موضوعى، من غير تدخل فكره أو عقيدته الخاصة فى هذا، أو تدخل عوامل خارجية (مثل حياة الكاتب، أو التاريخ) فى بنيان النص.

---

(٢) د. جميل حمداوى: البنيوية اللسانية والنقد الأدبى. مقال بصحيفة كتابات الإلكترونية، و(المنهج النقدى فى الأدب والغرابة لعبد الفتاح كليطو) مقال للدكتور جميل حمداوى بمجلة أصوات الشمال عدد (٢٢) بتاريخ ١٩/ ١٢/ ٢٠٠٦م.

(٣) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والمعلومات القاهرة ٢٠٠٢م ص ٩١.

وكـمـا يقـول البنيـويون: «نقطة الارتكاز هى الوثيـقـة، لا الجـوانب، ولا الإطار(test is contest) وأيضا: «البنيـة تكتفى بذاتها، ولا يتطلب إدراكهـا اللجوء إلى أى من العناصر الغريبـة عن طبيعتها». وكل ظاهرة - تبـعا للنظرية البنيوية - يمكن أن تشكل بنية بحد ذاتها، فالأحرف الصوتية بنية، والضمائر بنية، واستعمال الأفعال بنية. . وهكذا.

لقد توصلت البنيوية فى مـختلف ميادينها إلى عدة نتـائج لعل من أهمها أن الإدراك لا ينعزل عـما يتم إدراكـه، بل إن هناك علاقـة وثيقـة بين مادة الإدراك، والإدراك ذاته، والذات المدركـة الفـاعلة، والوسيـط الذى يهيئ هذه الـعمليـة(أى اللغة)، ولعل لمجهـودات «فيرديناند دى سوسير» الـلغوى الفرنسى بالغ الأثر على البنيوية عموما حيث تقوم نظريته على أن لا شىء يتميز قبل البنية اللغوية، كما أن خـصـائص الجـزء لا تعكس خـصائص الـكل كمـثل (ذرة الأكـسـوجـين وذرتا الهيـدروجين= قطرة ماء) أى أن الأفكار والمفـاهيم لا توجد بمعـزل عن هذه البنية والإشارة هى الوحدة التى تقوم عليها مختلف مفاهيم البنيوية ومفرداتها.

ترى البنيوية أن الأدب هو صيـغة متفرعـة من صيغة أكبـر أو هو بنية ضمن بنية أشمل هى اللغة (كمؤسسة اجتماعية).

إن المنهج البنيوى لتحليل النصوص ليس من مهـمته بيان جودة النصوص أو رداءتها ولكنه يحـاول أن يبرز كيفـية تركيبـاتها والمعانى التى تنطوى عليهـا عناصر النص فى تآلفـها، فالشكل الأدبى عند البنـيويين تجربة تبـدأ لتنتهى بالنص نفـسه بقراءة مغلقة لا نجد فى ساحتها إلا الناقد الذى يستجلى عناصره.

«إن الصورة التى يجـهد الشـاعر الفنان نفسـه للوصول إلى خلقـها لا تعنى الزخرفة اللفظية ولكنهـا بكل تأكيد اندماج إلى حد الذوبان بين نسقـين ملتحمين: الحسى الذى يتجلى ببراعة القدرة على استعمـال اللفظة زخرفيا وبلاغيا ومعماريا، والنسق الذهنى أو المعنوى حيث ترتفع الألفاظ والمفردات إلى مستوى التأمل العميق

والغور بعيدًا فى فهم الصورة غير مجزأة لتوضيح المعنى أو تثبيته فى الملتقى نفسه بقوة ولا يكون المعنى إلا نسجا من التحام الصورة والمعنى.

إن هذا الانسجام بين النسقين: الحسى الانفعالى والذهنى المعنوى اللذين يبرزان انسجامهما من خلال الصورة هو ما يمثل روح التحليل البنيوى فى النقد الأدبى المعاصر، تلك الروح التى ترفض التجزيئية الانفصالية كنزعة فى العمل الأدبى، ذلك لأن التحليل المستند إلى الفكر البنيوى ليس من منهجه السير بخطا تجزيئية فهو يقنع بإراك الظواهر المعزولة إنما يتناول النص كلا متكاملا»[٤].

بدأت البنيوية فى الأساس لغوية - كما سنلاحظ بعد قليل - ثم انبثقت منها البنيوية الأدبية، أو ما نسميه بالنقد البنيوى الذى ما لبث أن انسلخ عن البنيوية اللغوية، ليس انسلاخا تاما، وإنما افترقت به السبل فى بعض الأحيان حتى وصل إلى طريق مسدود وانتهى به الأمر إلى تدمير هذا المنهج وتفكيكه.

فنقطة البداية إذن واحدة، وإن اختلفت بعض المسميات أثناء التحليل، فالعناصر الصوتية (الفونيمات) تقابلها فى التحليل الأدبى البنيوى (المايتيمات)، والكلمات تقابلها (وظائف) كما عند «بروب»، أو (وحدات) كما عند «اشتراوس».

أما عن كيفية التناول البنيوى كما هو عند اللغويين، فالتحليل البنيوى اللغوى يقوم عند تعامله مع النص اللغوى بالبدء من نقطة صغرى، فيبدأ بتحديد العناصر التى ربما لا يكون لها معنى مثل الفونيمات، وهى أصغر عناصر تكوين اللغة، ثم ينتقل لرصد تجميع هذه العناصر فى وحدات ذات معنى وهى الكلمات، ثم كيف تجمع هذه الوحدات الدلالية الصغرى فى نظام أوسع أو نسق أكبر وهو اللغة إلى هنا، بدأنا بعناصر ثم تحولنا إلى وحدات صغرى - أصغر الوحدات

---

(٤) مزهر حسن رهيف الكعبى: البنيوية والتحليل البنيوى فى النص الأدبى مقال بجريدة الجريدة السورية بتاريخ ١٠/ ٢/ ٢٠٠٧.

اللغوية ذات الدلالة - وهى الكلمات، لكن الكلمة بمفردها معزولة خارج نسق، لا يمكن إلا أن تدل أو تشير إلى وحدة أخرى معزولة، ولهذا نتحول إلى النسق الأصغر وهو الجملة، داخل النسق الأصغر تصبح الوحدة الصغرى جزءا من نسق دال وتكتسب دلالتها الأوسع من علاقتها مع الوحدات الأخرى داخل النسق.

من ثم يبدأ تطبيق النسق العام للغة، وهو قواعد النحو التى تحكم علاقة الوحدات بعضها ببعض وهى العلاقات التى تحدد معانى الوحدات أيضا، ثم يتم ربط هذه الجمل أو الأنساق الصغرى وتجميعها داخل نسق أكبر هو النص، فى النسقين السابقين تتحدد دلالة الوحدة (الكلمة فى الجملة والجملة فى النص) عن طريق علاقاتها مع الوحدات الأخرى فى ظل مبدأ اتفق حوله البنيويون جميعا، وهو التضادات الثنائية(oppositions binary).

وهناك نسق ثالث هو النسق العام أو النظام الذى يحكم الإنتاج الفردى للنوع، وهو نسق نتحرك فى اتجاهه انطلاقا من النصوص الفردية، أو ننطلق منه فى اتجاه النص الفردى فى تحليل تطبيقى يؤكد اتفاق النص المفرد أو النسق الأصغر أو اختلافه مع النسق أو النظام العام، ويوجز «بيرمان» كل هذا العرض فى جملة واحدة أكثر بيانا وبلاغة يقول: «فى البنيوية تتم إقامة صلة بين مستويين - بين العناصر التى تتحد لتكون وحدة ذات معنى وبين اتحاد وحدات ذات معنى - حتى يمكن تطبيق نموذج لآليات اللغة على آليات بناء له معنى يتكون من اللغة»(٥).

هكذا مضى التحليل البنيوى فى اللغة، وسار على هديه النقد البنيوى فى التحليل الأدبى، هذه الميكانيكية التى فسرها أحد الباحثين بالجبرية، ومعزيًا أسباب تأخر ظهور البنيوية فى أمريكا إلى تلك الجبرية التى قدمتها البنيوية والمتمثلة فى سجن اللغة، فى حين أن المزاج الثقافى الأمريكى كان متفقا تمام الاتفاق مع أفكار

---

(٥) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة عدد ٢٣٢ الكويت ١٩٩٨م ص ٢٥٣ - ٢٥٤.

«سارتر» عن حرية الفرد وتأكيد الذات، ومن ثم تأخر ظهور البنيوية التى تدعو إلى موت المؤلف.

بدأت البنيوية مع البنيـة وانتهت فى الوحدة الدلالية للنـص، وعدت مرحلة الكمال والمثال، ومارست حقوقها بفك إسار القيود المتراكمة على التوجهات النقدية فى تحليل النصـوص، وفى هذه المرحلة وضع النظام البنيـوى - الذى اتسم بصـفة القداسة - مصطلحاته المخصوصة، المتمثلة بـ(الدال، والمدلول، والنسق، والبؤرة، والرمز، والعـلامة، والوظيـفة اللغوية، وتركـيب العلاقـات.....)، وقد تأتت قدسية البنيوية من نظرة المجتمع لها، على أنها تضع الأشياء فى محلها، ولكنها ما لبثت بعد ذلك - أن قيـدت نفسها بقواعد وأسس، سـاعدت على تحول اللغة إلى سجن - حـسب «جيـمسـون» فى كتـابه (سجن اللغـة) - مما قادها إلى التـراجع والاضمحلال.

وهذا ما أكده الباحث القدير الدكتور«عبد العزيز حمودة» حين قال:

«إن تركيز المشروع البنيوى على النظر فى القوانين، والأنساق الداخلية للنص الأدبى يمثل جبرية تنفى قدرة الذات على تأكيد نفسها، وإذا كانت هناك ذات يعبر عنها أصلا فهى ليست الذات الديكارتية الحرة، بل الذات التى تحددها اللغة وتحكم حركتها، فاللغة عند البنيويين تصبح المكون السببى للذات، وهى فى نفس الوقت، تحل محل البنية الاقتصادية التحتية التى تفسر الأدب والظواهر الاجتماعية فى نفس الوقت.

والواقع أن البنيوية تتـحدى بعض المفاهيم التـقليدية التى تبناها النقد لفـترة طويلة مثل القول بأن النص هو طفل المؤلف وأنه يعبر عن ذاته، فالبنيويون يصلون فى رفضـهم لذات المؤلف أصلا إلى القـول بأن المؤلف قد مات، وهذا مـا يؤكده «رولان بارت» الذى يعتبر أبرز أقطاب البنيوية والتفكيك على السواء، فالكتاب من وجهـة نظر «بارت» أناس يملكون موهبة مـزج أو خلط كتابات موجـودة بالفعل،

وهم لا يستخدمون الكتابة للتعبير عن أنفسهم أو ذواتهم، بل للاستفادة من قاموس اللغة الذى كانت كتابته قد تمت بالفعل، ومن مفردات الثقافة القائمة[٦].

والمتتبع لتاريخ البنيوية يلاحظ أنها غيرت جلدها، وطورت مقولاتها، خلال مسيرتها النقدية، فعندما وجدت البنيوية نفسها أمام الباب الشكلانى المسدود، بحثت عن اتجاهات تطيل أمدها، فتبنت المزاوجة بينها وبين الرؤيا الاجتماعية التى جعلت منها اتجاهًا بنيويًا جديدًا، (البنيوية التكوينية)، كما جدت اتجاهات نقدية جديدة خرجت من قلب البنيوية، ثم استقلت عنها كمناهج نقدية جديدة (كالتفكيكية).

أما النقاد البنيويون فقد طور كثير منهم اتجاهاتهم، وخير مثال على ذلك الناقد الفرنسى المشهور (رولان بارت) الذى بدأ سوسيولوجيا فى كتابه (درجة الصفر فى الكتابة)، ثم أصبح بنيويا شكليا فى كتابه(التحليل البنيوى للسرد)، فبنيويا تكوينيا فى كتابه(حول راسين)، فسيميولوجيا فى كتابه (نظام الموضة) فتفكيكيا فى كتابه (س/ ز)، فناقدا حرا فى كتابه(لذة النص). . . .[٧].

نشأة البنيوية وتطورها:

(١) مدرسة جنيف اللغوية:

يعد كتاب ferdinand de saussure فرديناند دى سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) (محاضرات فى علم اللغة العام) - الذى ظهر سنة ١٩١٦م والذى أملاه على تلاميذه فى مدرسة جنيف، ثم قام اثنان من تلاميذه بنشر هذه المحاضرات فى هذا الكتاب - أول مصدر للبنيوية فى الثقافة الغربية، ليس فى علم اللغة فحسب وإنما

---

(٦) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، مرجع سابق ص ١٦٣.

(٧) محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة فى نقد النقد، اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ٢٠٠٣، ص ٣٢.

فى كل العلوم الإنسانيـة؛ ذلك لأن «سوسير» اعتـبر اللغة نسقا من العـناصر بينها تفاعلات وظيفية وصفية.

والمبـدأ الأسـاسى فى بنيـوية «دى سوسـيـر» هو الرؤية الثنائيـة المزدوجـة للظواهر، فهـو من ناحية يعـارض النزعة الجزئية الانفـصالية التى تدعـو إلى عزل الأشيـاء عن مجالها طبـقا لنزعة بعض العلوم التـى تعالج الأشياء من وجـهة نظر ثابتة، وهو من ناحية أخرى يدعو إلى إدراج هذه الظواهر فى سلسلة من المقابلات الثنائية للكشف عن علاقاتها التى تحدد طبيـعتها وتكوينها، وأهم هذه المقابلات ما يلى:

- ثنائية اللغة والكلام.
- ثنائية المحور التوقيتى الثابت والزمنى المتطور.
- ثنائية النموذج القياسى والسياقى.
- ثنائية الصوت والمعنى[٨].

لقد أعاد «دى سوسير» التأمل فى الظاهرة اللغوية محاولا تجاوز المفاهيم التى اصطلح عليها فقـهاء اللغة، وذلك من خلال إجابته النوعية حـول الأسئلة القديمة المتداولة فى حقل الدراسات اللغوية، فمن خلال إجابته عن سؤالين أساسيين هما: ما موضوع البحث اللغوى؟ وما العلاقـة بين الكلمات والأشياء؟ أحدث «سوسير» نسقا ثنـائيا ميز من خلاله بـين اللغة والكلام معتـبرًا اللغة الجانب الاجـتماعى أو النسق المشترك الذى نعـول عليه لا شعوريًا بوصفنا متكلمـين. والكلام هو التحقق الفردى لهـذا النسق فى الحالات الفعلية فى اللغة، فهـذا التمييـز هو المهاد الذى انطلقت منه كـل النظريات البنيـوية اللاحـقـة، بمعنى أنه إذا كـان الموضـوع الحق

(٨) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى. الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م، ص ١٩ - ٢٠.

للدراسة اللغوية هو النسق الكامن وراء أية ممارسة لسانية دالة وليس التلفظ الفردى، فإن الموضوع الحق للدراسة فى العلوم الإنسانية هو اكتشاف النسق الكامن من القواعد المستخدمة فى القصائد أو الأساطير أو الممارسات الاقتصادية.

إن الهدف من وراء تحديد موضوع علم اللغة فى دراسة النسق التجريدى الذى يستمد منه الكلام اختياراته الفعلية هو تخليص هذا العلم من خليط الموضوعات التى تدخل فى اهتمامات علم النفس أو علم الاجتماع أو المنطق والفلسفة.

كما ميز أيضا بين وجهى العلامة: الدال، والمدلول، فالدال هو الصورة السمعية للكلمة، والمدلول هو المفهوم الذى نتصوره أو نعقله من الكلمة، ومن ثم فإن اللغة لا تكتسب معناها نتيجة الصلة بين الكلمات والأشياء بل نتيجة إجراء نسق من العلاقات، ولذا فالعلاقة بين الاسم والمسمى علاقة اعتباطية وليست تعليلية، إذ لو كان الأمر كذلك لما تعددت اللغات، ومن هذا المنطلق تغدو العلامات اصطلاحية وليست توفيقية اجتماعية، وليست فردية.

إن خصيصة اللغة عند «سوسير» هى الاختلاف، فما يميز العلامة هو الاختلاف الذى يحصل لها داخل نسق التعارضات والتقابلات، ففى نظام إشارات المرور مثلا ليست هناك علاقة طبيعية بين اللون الأحمر والتوقف إضافة إلى أن كل لون لا تتحدد دلالته إلا من خلال علاقة اختلافية مع اللون الآخر.

وعلى هذا فإن أبرز ما قرره «دى سوسير» هو مبدأ «اعتباطية الرمز اللغوى» وهو ما يعنى أن أشكال التواصل الإنسانى ما هى إلا أنظمة تتكون من مجموعة من العلاقات التعسفية أى: العلاقات التى لا ترتبط ارتباطا طبيعيا أو منطقيا أو وظيفيا بمدلولات العالم الطبيعى، وأن كل نظام لغوى يعتمد مبدأ لا معقول من اعتباطية الرمز وتعسفه، ومن هنا انبثقت فكرة «السيميولوجيا» أى علم العلامات، وتطورت فيما بعد.

وبعد أن تبين (لسوسير) ضرورة التأكيد على النظام اللغوى، انطلق يستخلص الأدوات المفهومية لوصف ذلك النظام وعناصره، فأعاد تعريف العنصر الأساسى للبنى اللغوية (الإشارة)، حيث أعلن أنها ليست اسما لمسمى، وإنما هى كل مركب يربط الصورة السمعية (الدال) بالمفهوم(المدلول)، وجعل العلاقة بينهما اعتباطية.

ورأى أن «اللغة نظام من الإشارات تعبر عن الأفكار، فهى لذلك تقارن بنظام كتابة الأبجدية الصامتة، والطقوس الرمزية، والصيغ السياسية، والشارات العسكرية..... إلخ، لكنها أعظم من كل هذه الأنظمة، فالعلم الذى يدرس حياة هذه الإشارات داخل المجتمع يشكل قسما من السيكولوجيا الاجتماعية، وبالتالى من السيكولوجيا العامة، وسوف أسميه سيميولوجيا(من الكلمة اليونانية سيميون التى تعنى الإشارة)، وسوف تبين السيميولوجيا مم تتألف الإشارات؟ وما هى القوانين التى تحكمها؟ وبما أن هذا العلم لم يوجد بعد، فلا يمكن لأحد أن يتنبأ بما سوف يكون، لكن له الحق فى الوجود، وفى احتلال مكان متقدم.

وعلم اللغة هو جزء من هذا العلم العام (السيميولوجيا)، والقوانين التى اكتشفتها السيميولوجيا سوف تطبق على علم اللغة[٩].

كما ميز سوسير بين الدراسة التزامنية(السنكرونى) والزمنية (الدياكرونى) فى دراسة اللغة، وشدد على الدراسة التزامنية على حساب الدراسة الزمنية، كما طور تمايزاً آخر هو: التمايز بين العلاقات العمودية فى الإشارات: فالعنصر الأفقى/ التتابعى فى اللغة يؤثر فى وضعية الإشارة: فمعنى الكلمة يحدده وضعها فى الجملة وعلاقتها بالوحدات القواعدية لتلك الجملة....

---

(٩) فرديناند دى سوسير: دروس فى علم اللغة العام، ص ١٦، نقلا عن كتاب (تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحداثية) د. محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣ ص ١٧ - ١٨.

وهكذا حدد للمنهجية البنيوية مرتكزات أساسية كاللغة والكلام واللسان، والدال والمدلول، والآنية والزمانية، أو الوصفية والتاريخية، والتقرير والإيحاء، والمستويات اللغوية التى شكلت المهد الفكرى للمنهج البنيوى.

(٢) المدرسة الشكلية الروسية:

وتمثل الرافد الثانى - من الروافد التى شكلت البنيوية فى مهدها - فى (المدرسة الشكلية الروسية) (١٩١٥ - ١٩٣٠) التى نشأت وازدهرت فى العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين، والتى تشكلت من طلبة الدراسات العليا بجامعة موسكو عام ١٩١٥م، ثم انضم إليهم بعد عام واحد مجموعة من النقاد وعلماء اللغة، وألفوا جمعية عرفت باسم «أبو جاز» opogaz تعنى هذه التسمية المختصرة(جمعية دراسة اللغة الشعرية) التى تأسست سنة ١٩١٦ بمدينة «سان بطرسبورج»، من أعضائها: «فيكتور شكلوفسكى» (v.chklovsky) (١٨٣٩ - ١٩٨٤)، «وبوريس إيخنباوم» (b.eichenpaum) (١٨٦٦ - ١٩٥٩)، و«ليف جاكوبنسكى» (l.gakupinsk)، وهى - فى الأصل - مشكلة من جماعتين منفصلتين دارسى اللغة المحترفين، وباحثين فى نظرية الأدب.

على أن أبرز أعضائها هم مؤرخو أدب تحولوا إلى حقل علم اللغة، متخذين من الشعر موضوعا أثيراً للدراسة، حيث كانت الشعرية «الحب الأول» لمنظرى «أبو جاز»، وعموما فإن الشكلية الروسية تقوم على أطروحتين أساسيتين، هما: التشديد على الأثر الأدبى وأجزائه المكونة والإلحاح على استقلال علم الأدب، إذ طالما ردد الشكليون أنه آن الأوان لدراسة الأدب - الذى ظل منذ أمد بعيد أرضا بدون مالك - أن ترسم الحدود لحقلها، وتحدد بوضوح موضوع البحث، وقد سمى هؤلاء أنفسهم (مورفولوجيين) و(تمييزيين)، بينما ألصق بهم أعداؤهم الوصف الشكلى أو الشكلانى(على حد تعبير النقاد المغاربة)، وإذا كان ولا بد من وصفهم بالشكليين، فلأنهم عالجوا الشكل بوصفه مجموعة من الوظائف، لا مجرد صيغة سطحية مبسطة.

إن تسمية «الشكلية» أطلقها عليهم خصومهم، أولئك الذين ظلوا ملتزمين بما سمى «بالواقعية الاشتركية»، وكانت تسمية يريدون من ورائها احتقار أصحاب هذا المذهب وكل من سار على شاكلتهم، أى كل من يهتم بالشكل على حساب المضمون، ومع أن هذه التسمية لم ترض الشكليين إلا أنها لازمتهم واشتهروا بها، ويحذرنا أحد رواد المدرسة وهو«بوريس إيخنباوم» (B.ekhenpaum)، حين يقول بأن عبارة منهج شكلانى المرتبطة أساسا بهذه الحركة علينا أن نفهمها كتسمية متفق عليها، وكلفظة تاريخية، ويجب علينا ألا نعتمدها كقاعدة، وكثيرا ما حاول الشكليون التنصل من هذا الاسم الذى التصق بهم لما فيه من ظاهرية وسطحية، وحاولوا إيجاد مصطلح بديل لكنهم فشلوا فى كل محاولاتهم، وعلينا أن لا ننسى أن دراساتهم الأولى كانت بالفعل شكلية، ارتبطت بالجانب الشكلى لكنهم طوروا أعمالهم إلى دراسة البنيات الداخلية(١٠).

كان زعيم هذه المدرسة ورائدها المحنك العالم اللغوى "رومان جاكوبسون" والذى يلخص بعض الباحثين تاريخ نشأة البنيوية وتشكلاتها المختلفة فى شخصيته ومغامراته العلمية.

وكان المنطلق الذى انطلقت منه الشكلية الروسية هو أن الناقد الأدبى عليه أن يواجه الآثار نفسها لا ظروفها الخارجية التى أدت إلى إنتاجها، فالأدب نفسه هو موضوع علم الأدب، وليس مجرد ذريعة للإفاضة فى دراسات جانبية أخرى، ولم يكتف زعماء الشكلية بذلك بل قصدوا إلى تحديد مجال الدراسة الأدبية برفض العلوم المجاورة لها على اعتبار أنها عوائق مثل علوم النفس والاجتماع والتاريخ الثقافى، وتحدد منهجهم على لسان "جاكوبسون" فيما يلى: إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب فى عمومه، وإنما أدبيته؛ أى تلك العناصر المحددة التى تجعل منه عملا أدبيا.

---

(١٠) د. خالد سليكى: من النقد المعيارى إلى التحليل اللسانى (الشعرية البنيوية نموذجا) مقال بمجلة عالم الفكر المجلد ٢٣ العددان ١، ٢، ١٩٩٤م ص ٣٧٤.

ولهذا فعلى الناقد الأدبى ألا يعنى إلا ببحث الملامح المميزة للأدب، وعرض أهم مشاكل النظرية الأدبية فى ذاتها، ورفض النظريات النفسية التى تضع الفروق المميزة فى الشاعر لا فى الشعر، أو تحيل قضية الخلق الأدبى إلى الموهبة، وبهذا رفضت الشكلية بصفة قاطعة تفسيرات الخيال والحدس والعبقرية والتطهير وغيرها من العوامل النفسية التى تمس المؤلف أو المتلقى(١١).

وقد أدرك الشكليون الروس أنه لا يكفى أن نجعل الشكل يستوعب المضمون، ولذلك قد أحلوا محل الثنائية القديمة ثنائية جديدة قوامها المقابلة بين العناصر غير الاستيطيقية التى تقع خارج إطار الفن وبين مجموع الوسائل الفنية، ولذا غدت الوسيلة بالنسبة لهم الموضوع الذى يصح أن يكون موضوعا للدراسة الأدبية، مما أدى إلى الاستعاضة عن الشكل بمفهوم ميكانيكى عن مجموعات الوسائل أو الطرق التى يمكن دراستها كلا على حدة، أو ضمن علاقات متشابكة متباينة.

ويبدأ التحليل النقدى عند الشكليين الروس بتقطيع المقولة إلى (وحدات) لغوية، وقد عرفوا الأثر الأدبى بأنه منظومة، وللعناصر التى تؤلف هذه المنظومة قيمة وظيفة، ويتركز تحليل الآثار الأدبية فى البحث عن (الوحدات) ذات الدلالة، وعن (العلاقات) المتبادلة بين هذه الوحدات.

والرائد الحقيقى فى هذا الميدان هو (فلاديمير بروب) V.Proppe الذى حلل فى كتابه (مورفولوجيا الحكاية الشعبية) تراكيب القصص إلى أجزاء ووظائف، و(الوظيفة) عنده هى (عمل) الشخصية، وقد حصر الوظائف فى ٣١ وظيفة فى جميع القصص.

وقد حلل الشكليون الروس فى كتاباتهم المبكرة خاصة لغة الشعر باعتبارها لغة خاصة تتميز بتشويه متعمد للكلام العادى عن طريق ما سموه بالعنف المنظم

---

(١١) د. صلاح فضل: النظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٤٢.

الذى يرتكبه الكاتب ضده، وفى تحليلهم للشعر درس الشكليون توزيع الوحدات الصوتيه الصغرى داخل القصيدة، وعينوا كوكبات صوتية وأشكالا تختص بوزن الشعر، ورفضوا اعتبار الفعلية وحدة الإيقاع الأساسية، وميزوا بنية البيت الشعرى الآلية عما أسموه (الوثب الإيقاعى)، وعرفوا البيت الشعرى بأنه بنية طباقية معقدة، يتراكب فيها الوزن مع الإيقاع الخاص بالخطاب، ذلك أن البيت الشعرى - عندهم - هو عنف منظم يغتصب اللغة الدارجة.

كما أنهم درسوا الطبقة الصوتية وهارمونيات أحرف العلة، ومجموعات الأحرف الساكنة، والقوافى، وإيقاع النثر، والبحور، معتمدين اعتماداً كبيراً على نتائج اللغويات المعاصرة، وما جاءت به عن الفونيم [أصغر وحدة صوتية ذات دلالة] وكيف يؤدى وظيفته، وبذا كانوا وضعيين يسعون نحو مثال من البحث الأدبى، يكون علمى الطابع، تكنولوجيًا تقريبًا، ويبدو أن مفهومهم الخاص بالشكل يجعله مجموع العلاقات القائمة بين العناصر، ورغم أن وسائلهم كانت أدق إلا أنهم عادوا إلى الشكلية البلاغية القديمة(١٢).

بيد أن هذه الحركة الشكلية سرعان ما تعرضت لعدة مضايقات، بعد أن اصطدمت بالمذهب الذى كان سائداً وقتئذٍ وهو المنهج الماركسى ذو الطبيعة الأيديولوجية الذى كان يهتم بالمضمون على حساب الشكل، والنظر إلى الآثار الأدبية باعتبارها أفكاراً وصوراً تعكس الواقع وتصوره تصويراً صادقًا وأمينًا، واتهم أنصار الشكلية بالهروب من الالتزام السياسى المباشر، وتم حل جميع المنظمات الأدبية وإدماجها فى منظمة موحدة أعطيت لها سلطة الحزب الكاملة لوضع أبعاد السياستين النقدية والأدبية، ومنذ ذلك الوقت لم يعد من الممكن التسامح فى أى مظهر يلحد فى حق الماركسية أو يحيد عنها بأية صورة، واعتبرت السلطات الروسية ذلك انحرافًا لابد من القضاء عليه.

---

(١٢) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة: د. محمد عصفور، عالم المعرفة عدد ١١٠، ١٩٨٧م ص ٦١ - ٦٢.

ولم يكن أمام زعماء الشكلية تجاه الهجوم العنيف إلا أحد أمرين: إما الصمت المطلق والرضا بالموت الأدبى نهائيا، وإما الاعتراف الصريح بخطئهم فى التحليل الأدبى وإعلان التوبة النصوح، ولم يغفر لهم فى هذا المجال أنهم كانوا قد أخذوا يهتمون بالجانب الاجتماعى فى الأدب على طريقتهم، واضطر أكثرهم تطرفا فى الدعوة إلى مبادئ (النظرية الشكلية) إلى نقد نفسه، واتهام مبادئ «الأبوجاز» بالعقم ومجافاة الصواب، واعتبارها شيئا ينتمى إلى الماضى، وبعد هذا الإعلان من «شلوفسكى» لم يكن أمام زملائه إلا الانزواء والتسليم الصاغر، باستثناء من هاجر منهم مثل «جاكوبسون»[١٣].

***

(٣) حلقة براغ اللغوية:

انتقل «جاكوبسون) من (موسكو) إلى (براغ) كملحق ثقافى لكن سرعان ما أدرك أن المناخ السائد فى وطنه الأصلى سوف ينتهى بخنق نظرياته المستقلة، فأخذ ينفث دعوته فى الأوساط اللغوية، وجعل يطبق بعض مبادئ المدرسة الشكلية على مشاكل الشعر التشيكوسلوفاكى مما آذن بنجاح هائل فى حلها، وقد التقت أفكاره عندئذ بأفكار المجموعة المحلية خاصة والأوروبية عامة فى وجوب تعميق الدراسة الأفقية الوصفية للغة لا الرأسية التاريخية، واتخاذ أسس وظيفية كهذه الدراسة يتم بها التزاوج بين البحوث الجمالية واللغوية.

ومن ثم قامت طائفة من علماء اللغة فى تشيكوسلوفاكيا بتكوين حلقة دراسية ضمت فى صفوفها مجموعة كبرى من الباحثين الذين ينتمون إلى بلاد أخرى كروسيا، وهولندا، وألمانيا، وإنجلترا، وفرنسا، وأخذوا يصوغون جملة من المبادئ المهمة لم يلبثوا أن تقدموا بها إلى المؤتمر الدولى الأول لعلماء اللغة الذى عقد فى «لاهاى» ١٩٢٨م تحت عنوان: (النصوص الأساسية لحلقة براغ اللغوية)،

---

(١٣) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٣٥.

وفى العام التالى قدموا الجزء الأول من الدراسة الجماعية بعنوان (الأعمال)، وفى عام ١٩٣٠م ظهرت أول دراسة منهجية فى تاريخ الأصوات اللغوية بإعداد "جاكوبسون" وعقد فى براغ مؤتمر للصوتيات، ثم تأكدت الحركة الصوتية على المستوى الدولى بمجموعة من المؤتمرات اللاحقة، وتبلورت فى ثمانية أجزاء عن (أعمال) حلقة براغ ظلت تنشر تباعا حتى عام ١٩٣٨م[١٤].

استطاعات "حلقة براغ" أن تتفادى بعض نواحى القصور فى النظرية الشكلية بمراجعة أهم المبادئ وتعديلها، وإنضاجها على ضوء التجربة الفكرية المثمرة، فبدلا من قصر العمل الأدبى على جانبه اللغوى البحت، وعدم الاعتراف بأى عنصر خارج "أدبية الأدب"، يعلن "جاكوبسون" أن الاتجاه المنهجى الجديد فى مدرسة براغ يدعو إلى استقلال الوظيفة الجمالية، لا إلى انعزالية الأدب وكانت هذه هى الصياغة الموفقة للمشكلة، الاستقلال لا الانعزالية، ومعناه أن الأدب يعد نوعا متميزا من الجهد الإنسانى لا يمكن شرحه تماما باستخدام المصطلحات المستقاة من مجالات الأنشطة الأخرى مهما قربت منه، وهذا يؤدى بدوره إلى أن فكرة "أدبية الأدب" ليست مظهره الوحيد، وليست مجرد عنصر بسيط فيه، ولكنها خاصيتة الاستراتيجية التى توجه العمل الأدبى كله، ومبدأ تكامله الحركى بحيث لا يعد تكديسا لمجموعة من الوسائل، ولكن بنية مركبة متعددة الأبعاد مندمجة فى وحدة الشىء الجمالية[١٥].

جهود «جاكوبسون» فى ترسيخ قواعد البنيوية:

يعد «رومان جاكوبسون» أول من تحدث عن الفونيم، أى الوحدة الصغرى فى اللغة، وهو تلك الوحدة غير القابلة للانقسام، أو التحليل، بل هو الوحدة غير القابلة لأن تعوض بوحدة أخرى، لأن بناء كل فونيم مختلف ضرورة عن بناء فونيم آخر، ولم يتوقف «جاكوبسون» عند مستوى الوصف الدقيق للأصوات بل

(١٤) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٧٤.

(١٥) المرجع السابق ص ٨٤.

تجاوز ذلك إلى الربط بين الصوت والمعنى، إذا إن كل مشابهة ظاهرة فى الصوت، خصوصا فى الشعر، تقوم بمنطق المشابهة أو المغايرة فى المعنى.

فالشعر عند «جاكوبسون» منطقة تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية، فالتراكم المتواتر لمجموعة من الفونيمات أو التجميع المتباين لطائفتين متعارضتين فى النسيج الصوتى لبيت شعرى، أو مقطع، أو قصيدة يلعب دور تيار خفى.

لقد عملت مدرسة براغ على صوغ النظرية الأدبية الشكلية ضمن إطار دراسات لغوية تتفق مع «دى سوسير» فى معظم مبادئه الأساسية، وبذلك نحتت مصطلح البنية، وتكون بذلك هى المدرسة السباقة لوضع هذا المفهوم، فبالرغم من أن «دى سوسير» يعتبر رائد الدراسات اللغوية، فإنه لم يستعمل هذا المصطلح بل كان يستعمل مفهوم النظام والنسق systeme؛ ففى المؤتمر الذى انعقد عام ١٩٢٩ ببراغ، قدم مصطلح بنية كمصطلح حاسم فى برنامج البحث حول اللغة والأدب، وأصبح موضوع علم اللغة هو دراسة القوانين البنيوية للمنظومات اللغوية؛ أى دراسة العلاقات المتبادلة بين العناصر الفردية، ومن ثم صرح "ڤان ديك" بوجوب النظر إلى العمل الشعرى أيضا على أنه بنية وظيفية، لا يمكن فهم عناصرها المختلفة إلا من خلال ارتباطها بالمجموع.

لقد حل مفهوم البنية محل النظام عند "دى سوسير" والشكل والأداة عند الشكلين، حيث تتضمن البنية كل أوجه النص، إلا أن هذا المفهوم لدى مدرسة براغ، لا يميز بين النصوص الأدبية وأفعال الاتصال العادية، لأنها هى الأخرى تشتمل على بنيتها الخاصة، لهذا ستقترح المدرسة مصطلح «الوظيفة» للتميز بين هذه الأنواع من الخطابات، وفى هذا السياق نادى «جاكوبسون» فى محاضرته (علم اللغة والشعرية) بأن اللغة يجب أن تدرس فى كل تنوع وظائفها، ولكى تتضح طبيعة هذه الوظائف لابد من تقديم صورة مختصرة عن العوامل المكونة لكل حركة لغوية، ولكل فعل تواصلى لفظى.

إن المرسل يبعث برسالة إلى المرسل إليه، ولكى تعمل هذه الرسالة عملها لابد لها من سياق تندمج فى إطاره، كما لابد من افتراض الشفرة التى يحل المرسل إليه الرسالة على أساسها، وكذلك لا نلبث عند التحليل التفصيلى أن نتبين ضرورة الإشارة إلى محور الاتصال أى القناة المادية للتوصيل سواء كانت السمع أو البصر فى القراءة، ويشار إليها عادة بخط متقطع من النقاط للإشارة إلى دورها فى النقل، كما ينبغى الانتباه إلى الرابط النفسى بين الطرفين الذى يسمح بإقامة الاتصال، وبهذا؛ فإن العوامل المتشابكة التى تدخل فى التوصيل اللغوى يمكن وضعها فى النموذج التالى:

سياق

(مرجعية)

مرسل ..... (رسالة) ..... مرسل إليه

(انفعالية) (شعرية) (إفهامية)

اتصال

(انتباهية)

قواعد الشفرة

(ما وراء اللغة)

من خلال هذا المخطط الذى عرضه «جاكوبسون» ظهر مصطلح (الوظيفة) والذى يتشكل ويتألف بتركيز رسالة على أحد هذه العوامل، فالتركيز على (المرسل) يعطى (الوظيفة الانفعالية) التى تعبر عن عواطفه، ومشاعره، والتركيز على (المتلقى) أو المرسل إليه يعطى (الوظيفة الإفهامية)، أو الطلبية، أى وظيفة التأثير على المتلقى، والتركيز على (السياق) يعطى (الوظيفة الإحالية)، أو المرجعية، والتركيز على (السنن) أو الشفرة يعطى (الوظيفة الماوراء لغوية)، والتركيز على (الرسالة) نفسها يعطى (الوظيفة الشعرية).

obeikandl.com

«إن النص الأدبى يتضمن عادة هذه الوظائف بدرجات متفاوتة، إذ هى تشكل تسلسلا هرميا بحسب الغلبة النسبية لكل منها. . فإذا كانت (الوظيفة الشعرية) هى الغالبة وصفت الرسالة بأنها أدبية، أو جمالية، ويحدث ذلك وفق مبدأ التغريب، وبذلك تمكنت (مدرسة براغ) من إبراز الخصائص المميزة للنص الأدبى، أو الشعرى، وفى الوقت نفسه الإقرار بعلاقته بالمؤلف، وأيضا بالسياق الاجتماعى. . وذلك لأن (الوظائف) رغم غلبة إحداها على الأخرى فى النص، وتمييزها له عن غيره، تظل شيئا من الوجود، وعلى الناقد أن لا يتجاهل ذلك، أو ينكر صلة الأدب بالواقع، بل يتدبره، ويتدبر الخصائص الداخلية للنص. .»(١٦).

كما يعكس هذا المخطط أثر الرياضيات، والفلسفة، وعلم النفس على النظرية التواصلية عند «جوكوبسون»، فمع تقدم الأبحاث الرياضية والهندسية توصل المهندسون إلى وضع نظرية للتواصل فى مجال الاتصال الهاتفى، حيث تركز اهتمامهم على السياق المادى لإيصال المعلومات، ولم ينحصر أثر الرياضيات عند «جاكوبسون» فى ربط العلامات اللغوية باستعمالها الرمزى بل تعدى الأمر ذلك إلى التوسع فى دراسة مفهوم البنية؛ فقد احتل هذا المفهوم فى الرياضيات الصدارة منذ عام ١٨٧٠م إثر التطور الذى حصل فى حساب التحولات، فقد بلغ التفكير الرياضى حول مفهوم البنية أوجه فى الثلاثينيات عندما وضع "بورباكى" ومجموعته نظرية "البنيات الأم"، وهى بنيات يكفى أن نميز فيما بينها وأن نخلط بين عناصرها لنحصل على كامل البنيات المتخصصة فى مختلف فروع الرياضيات.

إن أهم ما استخلصه "جاكوبسون" من الرياضيات البنيوية هو أهمية مفهوم الثبات، حيث أن التحولات التى حددت داخل مجموعة عناصر تتضمن خصائص قابلة للتغير وأخرى ثابتة، وقد قدمت الرياضيات أمثلة على هذه العملية بين

---

(١٦) عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠م، ص ٣٥.

الجوهرى والعرضى من علم الفلك حيث إن خصائص بنية الفضاء تبقى ثابتة رغم تحركات المجرات الفضائية وانعكاساتها.

أما أثر الفلسفة على "جاكوبسون" فيتجلى فى إبقائه على عنصر الذات فى العملية التواصلية، وقد جاء ذلك نتيجة تأثره بالفلسفة الظاهراتية "فعديد من تلاميذ "هوسرل" نشطوا بشكل كبير داخل الحلقة اللسانية فى براغ؛ وذلك بدعوة من "جاكوبسون"، ويظهر تأثير "هوسرل" بشكل بارز فى أعمال "جاكوبسون" خاصة فى ثلاث مجالات: فى تحديد العلاقة بين اللسانيات وعلم النفس، وفى برنامج "النحو الكلى"، وفى الدفاع عن أن علم الدلالة semantique يعتبر جزءاً مدمجا فى اللسانيات.

إن أثر الفلسفة الظاهرتية فى أعمال "جاكوبسون" جعله يخالف مقولة البنيويين فى تغييب الذات، فمن خلال التخطيط السابق يظهر لنا جليا حضور الفاعل الذات الذى يتخذ أشكالا عديدة: المرسل والمتلقى والمبدع اللاواعى للرسالة(١٧).

لقد خطت "حلقة براغ" بالدراسات البنيوية - بفضل جهود "جاكوبسون" - خطوات مهمة، فجنحت إلى التخلص من الطابع الشكلى البحت، ولم تعد قاصرة على الدراسات اللغوية والأدبية، بل امتدت اهتماماتها إلى المجالات الاجتماعية والنفسية والفلسفية دون أن تغفل علم اللغة كنموذج لهذه الدراسات، ولعل من أكبر مكاسبها دعوتها إلى تطوير فكرة تعدد الوظائف للوحدات البنيوية، واعتمادها على بعض العناصر الرياضية فى تحليلاتها - كما وضحنا سابقا - كان أيضا من علامات النضج فى تصوراتها البنيوية أنها لم تعد تقصرها على ما يلاحظ فى الواقع المباشر فحسب، بل ركزت على العلاقات التجريدية النظرية وما يمكن

---

(١٧) محمد آيت لعميم: المتنبى فى المناهج النقدية الحديثة، منشورات موقع ثقافة، صخر، الالكترونى ١٩٩٨ - ٢٠٠٦م.

أن تسفر عنه من علاقات فرضية، ولا ننسى أخيرًا أن نشير إلى ارتباط بنيوية "براغ" بنظرية الظواهر عند "هوسرل" الذى كان وثيق الصلة الشخصية بمفكرى براغ والذى اشترك فى مؤتمراتهم، وقد ساعد هذا على الاعتراف بفكرة البنية النموذجية كمرحلة أولى فى عملية توالد الظواهر تؤدى إلى اكتشاف كلية الكون ووحدته وشموله(١٨).

(٤) مدرسة النقد الجديد:

توالت الحلقات اللغوية، بعد حلقة براغ، فظهرت "حلقة كوبنهاجن" التى تأسست عام ١٩٣١م فى أوربا ومن أشهر أعلامها "بروندال" Brondal، و"جيلميسلف" Hjelmslev، و"حلقة نيويورك" التى تأسست عام ١٩٣٤م فى أمريكا، والتى أصبحت ملجأ للعلماء المهاجرين بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية.

وكانت المدرسة الأمريكية أوسع انتشارا، وأخصب تربة وأثرى من غيرها فى مجال الدراسات اللغوية، وكان من رواد هذه المدرسة "سابير" و"بلومفليد"، وقد لمع من علماء هذه المدرسة قطبان من أقطاب الدراسات اللغوية وهما: "بايك" pike، و"تشومسكى" Chomsky" اللذان أضافا لعلم اللغة البنيوى بعض التصورات الأساسية المهمة، فيعتمد الأول على منهج متماسك متكامل يتناول الظواهر اللغوية من ثلاثة جوانب: قطاعى، وموجى، وميدانى، ففى الجانب القطاعى يدرس الظواهر الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية للوصول إلى رؤية عامة ترتكز على أساس توزيعى ثابت يتكون منها مبنى ما، وهذا هو خلاصة تصور "بلومفليد" عن اللغة.

أما الجانب الموجب فيمكننا عن طريقه أن نصل إلى رؤية متحركة نشطة - قريبة مما اقترحه "سابير" - تشرح حقيقة أساسية، وهى أن اللغة عبارة عن تيار مستمر من الحركات التى تصب فى أنظمة مركبة متراكبة؛ ولهذا فإن تشبيهها

---

(١٨) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٨٧ - ٨٨.

بالموجات لا يعنى أن إحداها تنحل فى الأخرى، وإنما يعنى أنها تتراكب فوق بعضها كما تتراكب الوحدات الصوتية والصرفية فى كلمة ما لا على التوالى مثل حبات المسبحة، وإنما بالانصهار فى شكل متموج، ومن خلال الجانب الميدانى نصل إلى رؤية وظيفية عميقة تأخذ فى اعتبارها النص، ومخزون الذاكرة الذى يعتمد عليه فى وقت واحد، أى اللغة كنظام مكون من أجزاء مترابطة لا يمكن لأحدها أن ينفصل عن وظيفته فى المجموع، وهذا المجموع بدوره هو حصيلة الأجزاء فى علاقتها الوظيفية من ناحية وسياقها الاجتماعى الدال من ناحية أخرى، على أنه بالنسبة للغة لا يمكن أن نقول إن [أ+ب يساوى ب+ أ] وأن المجموع النهائى هو محصلة الأجزاء؛ لأن هذه التصورات جزئية فردية تغفل البنية وتركيبها وخصائصها النهائية التى تختلف نوعيا عن خصائص الأجزاء.

وهناك إضافة جديدة أتى بها العالم اللغوى «تشومسكى» هى فكرة المستوى البنيوى؛ فقد نقد الذين سبقوه لأنهم قصروا اهتمامهم على البنية السطحية للغة، ولم ينتبهوا إلى ما يسميه بالبنية العميقة، وقد لاحظ أن هذا القصور كانت له نتائج خطيرة فى البنيوية الأمريكية على وجه الخصوص التى تبلورت مبادئها فى ظل لون من الوضعية الجديدة جعلتها تلح على عمليات التجارب التطبيقية، وتعتبرها المقياس الأخير، وبالرغم من أن هذا الموقف يمكن أن يمتدح نظريا إلا أنه يؤدى بنا فى رأى «تشومسكى» إلى استبعاد جانب كبير من معارفنا اللغوية التى اهتدينا إليها بالحدس والاستبطان، وتمثل البنية العميقة شبكة من العلاقات النحوية - بالمعنى الواسع للكلمة - يقوم عليها علم معانى القول بينما تعتمد البنيوية السطحية على المستوى الصوتى(١٩).

بعد «براغ» والشكليين أثبتت مدرسة (النقد الجديد) فى أمريكا وإنجلترا ضرورة عزل النص عما يؤثر فيه، وعدوا الأعمال الأدبية أشياء مجردة بعيدة عن العوامل الخارجية!!! أما «ليفى شتراوس» العالم الأنثروبولوجى، فقد جعل

---

(١٩) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٩٧ - ٩٨.

النموذج اللغوى مقوما فى دراسة الكليات، وهذا الاعتماد يسر تمازج العلوم الإنسانية، الذى تجسد بلقاء هذا العالم باللغوى الكبير «جاكوبسون» ليتعاونا فى تحليل نص «لبودلير» سونيت (القطط)، يصبح وقتها الميلاد الفعلى للمنهج البنيوى فى النقد الأدبى.

بعد ذلك كان اهتمام علماء النفس بالشعور واللاشعور على أساس أنهما بنى لغوية، فنجد «جاك لاكان» يؤسس علم النفس البنيوى القائم على أن البنية الشاملة للغة هى بنية لا شعورية، وأن لا وجود لأية علاقة مباشرة بين النفس والتجربة، وكذلك الفرنسى «جان بياجيه»، الذى جعل للبنية ثلاث خصائص لابد أن تتسم بها: هى الكلية؛ فتتكون البنية من عناصر داخلية خاضعة لقوانين النسق والتحول؛ وهو سلسلة من التغيرات الباطنية تحدث داخل النسق، والتنظيم الذاتى؛ فتنظم البنية نفسها لتحفظ لها وحدتها، وتساهم فى طول بقائها.

لقد كشفت البنيوية أن التعامل مع الداخل النصى على حساب الخارج السياقى له منافع مهمة على صعيد تصيد الدلالة، وذلك من خلال حرية تلمسها باستخدام تقنية المعنى المتعدد المنبثق من الاعتماد أساسا على مرونة البنية وحسب، ولذلك حدد «جان بياجيه» فى كتابه (البنيوية) خصائص البنية فى: (التحولات التى تحتوى على قوانين نظامية، والجملة التى تمتاز بكونها سمة تشكل البنى، والضبط الذاتى الذى يؤدى للحفاظ عليها ويمنعها من الانغلاق)، وتكفل هذه الخصائص إمكانية حركة المعنى المتعدد باختلاف أسلوب التلقى، وتدخل فى الوقت نفسه التنظيم اللغوى فى النص فى مختبر للإحصاء والتبويب لدراسة القوانين الداخلية التى أسهمت فى نشوء النص[٢٠].

---

(٢٠) د. محمد سالم سعد الله: من السياق إلى النص رؤية معرفية، مقال منشور بموقع رابطة أدباء الشام الالكترونى.

وعن كيفية تحليل النص من وجهة النظر البنيوية مثل «تيرى إيجلتون» فى كتابه (نظرية الأدب) للنقد البنيوى بقصة بسيطة عن صبى يغادر البيت إثر نزاع مع والده، فينطلق سيرا على الأقدام عبر الغابة، فيسقط فى حفرة عميقة، ويخرج الأب باحثا عن ابنه، فيمر بالحفرة وينظر فيها فلا يرى أحدا بسبب الظلام، وفى اللحظة التى ترتفع فيها الشمس إلى نقطة فوقه تنير بأشعتها أعماق الحفرة، فتتيح للأب إنقاذ طفله، وبعد مصالحة بينهما يعودان إلى البيت.

هذه القصة التى تحويها عشر كلمات، يمكن أن تمتد إلى عشر صفحات لدى أديب، وإلى مئة صفحة لدى أديب آخر، إذا ما زاد عليها تقنية الاسترجاع (الفلاش باك) والاستباق (الاستشراف). فإذا ما حاولنا تحليلها، فإن مناهج عديدة يمكن أن تعالجها: (فالناقد الألسنى) يمكنه أن يجد فيها ثنائيات: الأب/ الابن، والنزاع/ المصالحة، والمغادرة/ العودة، والشمس/ والظلام.

كما يمكنه أن يتلاعب بلفظتى SUNو SON، وإن (الناقد النفسى) يمكن أن يجد فيها آثارا محددة من عقدة أوديب التى اكتشفها فرويد، فيبين أن سقوط الطفل فى الحفرة هو عقاب يتمناه الطفل لنفسه فى لا وعيه نظرا لنزاعه مع أبيه، وربما هو شكل من الخصاء الرمزى أو التجاء إلى رحم الأم.

و(الناقد البنيوى) يرى فيها ثنائيات ضدية: (فالأدنى) الابن يتمرد على (الأعلى) الأب، ومسير الطفل عبر الغابة هو حركة على محور أفقى، وسقوط ضوء الشمس عمودى، والحفرة تحت مستوى الأرض (أدنى)، تقابلها الشمس (أعلى)، وسقوط ضوء الشمس (الأعلى) على الحفرة (الأدنى) يقلب وحدة السرد الدالة الأولى حيث كان (الأدنى) يقف فى مواجهة (الأعلى)، والمصالحة بين الأب والابن تستعيد توازنا بين (الأعلى) و(الأدنى)، كما تدل مسيرتهما فى العودة إلى البيت على (وسط).

ويلاحظ أن التحليل البنيوى، كالشكلانى، يضع (محتوى) القصة بين قوسين، ويركز على الشكل وحده، وعلى العلاقات وحدها. وقد تكون هذه العلاقات بين المفردات علاقة توازٍ، أو تقابل، أو تكافؤ، أو قلب... كما يلاحظ أن المنهج البنيوى تحليلى لا تقييمى[٢١].

إننا بعد هذا العرض الموجز لتاريخ البنيوية وتطورها نستطيع القول بأن البنيوية الغربية نشأت ونمت واستوت على سوقها - فى النصف الأول من القرن العشرين - فى أحضان الدراسات اللغوية التى أضحت نموذجا تحتذى به بقية العلوم الإنسانية، بل تطورت البنيوية حتى أصبحت المنهج الأمثل، والطريق الأقوم للدراسات اللغوية، والأنثروبولوجية، والنقد الأدبين «وكان من أهم ثمارها أنها أغرت الباحثين بالعودة إلى النظريات والأفكار العامة، وبرهنت على ضرورة تشكيل رؤى نظرية تهتدى بها بحوثهم، كما كان لها فضل الإصرار على دراسة اللغة من وجهة النظر الوصفية التوقيتية مما أدى إلى تصفية الأحداث اللغوية من ملابساتها المتغيرة، وكان من أهم نتائجها التركيز على النظم الكلية الشاملة، وعدم تبديد الجهود فى التفاصيل الصغيرة أو محاولة استيعاب جميع البيانات، كما كان لها الفضل فى إحياء الاهتمام العميق بعلم الدلالة على أساس أنها تبحث عن البنية التعبيرية - وهى شكل التعبير الدال - وعن البنية الدلالية، وهى شكل المحتوى من ناحية أخرى.

وهذا يعنى أنها كانت تميز فى المراحل الأولى بين النموذج اللغوى، وبين الشخص الذى يتحدث، أو يكتب، والموقف الذى ينتج فيه النص باعتبار أن هذين العنصرين الأخيرين لا يدخلان فى تكوين البنية اللغوية، وقد قام هذا التمييز على

---

(٢١) محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص ٢٧ - ٢٨ منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠٣م.

أساس مبدأ الانبثاق البنيوى، أو دراسة اللغة فى نفسها، فاستبعد العوامل التنفيذية من الشخص والموقف محيلاً العنصر الأول إلى علم النفس، والثانى إلى علم الاجتماع لكن المرحلة الأخيرة من بنيوية اللغة قد واجهت مشكلة إنتاج النص أو توالده وربطتها بالجانب التاريخى التطورى عن طريق فكرة التحول التى تشرح تطور الأبنية انطلاقا من نقطة عدم التوازن الذى ينجم عن تأثيرات خارجية تقوم بتحريك الأبنية الداخلية للغة، وتحدد سلوكها التوليدى.

وبعد أن كان علم اللغة يركز اهتمامه على الشىء المتلقى أو المادة اللغوية فحسب أخذ يرتبط بشكل متزايد بنظرية علم الاتصال والسيميولوجيا مما جعله يعنى بدائرة الإرسال كلها (مرسل - رسالة - مرسل إليه) مما انتهى به إلى إعادة وضع الشخص والموقف فى مكانهما الحقيقى من العملية اللغوية»[٢٢].

ويبدو أن السحر الكامن فى البنيوية هو أحد الأسباب الخفية التى جعلتها ذات سيادة فى الخطاب النقدى المعاصر، فالتحليل البنيوى ينطوى بطبيعته على تقنية (كشف) السر)، كما هو الحال فى الحكايات الغرائبية، إذ يبدأ الأمر هكذا: تحليل الأجزاء اللسانية تحليلا يبدأ من الصوت ثم التركيب النحوى، ثم يتصاعد باتجاه تحليل العلاقات، ثم يصل الذروة فى الكشف عن سر النص المتمثل فى (النظام) أو (البنية) وما ينطويان عليه من خاصية لسانية، فيقف القارئ مندهشًا حيال هذا الكشف المثير عن التنظيم العقلى للمؤلف، الماثل فى البنية اللغوية لنصه.

على هذه الشاكلة كانت البنيوية تسحر الآخر، وتفعل به نظير ما كانت تفعله حكايات ألف ليلة وليلة من سحر وتشويق فى القارئ أو المستمع؛ فتلك الحكايات التى شغف بها الأوربيون أنفسهم كانت تبدأ بحكاية صغيرة هى نواة حكاية كبيرة تستكمل تصاعديا مع زمن الحكى، لتصل فى النهاية إلى هتك السر الذى انتظره الملك بشوق كبير ألف ليلة وليلة.

---

(٢٢) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ١١٤ - ١١٥.

فتقنية كشف السر هى تقنية شائعة فى الحكايات القديمة وهى تحمل من التشويق السردى الشىء الكثير، وعلينا أن نتذكر هنا أهمية الكشف عن هذا السر، وعلاقته بإشكالية المعنى، من خلال ما قام به «آيزر» فى تحليله قصة (الصورة فى البساط) «لهنرى جيمس»، وما قام به «جاك لاكان» فى تحليله قصة (الصورة فى البساط) «لهنرى جيمس»، وما قام به «جاك لاكان» فى تحليله قصة (الرسالة المسروقة) «لإدجار آلن بو» فالتحليلان يتضمنان سعيا مشتركا، هو معرفة أهمية السر وعلاقته بالمعنى الأدبى، ثم بعد ذلك معرفة عملية تأويل ذلك المعنى، هل هى عملية ماثلة فى البناء اللسانى للسر وحده، أم فى الإدراك الجمالى الذى هو فعل من أفعال القراءة والتأويل؟.

غير أن الذى قتل السحر البنيوى هو آلية (التكرار)، تكرار طريقة الوصول نفسها إلى ذلك السر، وكشف حجابه، ومن جهة أخرى، كان كشف السر فى حكايات ألف ليلة وليلة يحفظ حياة المؤلف بشخصه، والإنسان بنوعه، ولكن كشف السر أو النظام فى البنيوية لا يتم إلا بموت المؤلف أولا والإنسان ثانيا، وبمقتضى ذلك، فالتحول من البنيوية هو تحول باتجاه المؤلف والإنسان، وما يشكلانه من علاقة معروفة بالزمن وبالتاريخ، كانت قد أغفلت فى المقاربة البنيوية.

أنواع البنيوية:

إذا تأملنا البنيوية جيدا وبعمق دقيق باعتبارها مقاربة، ومنهجا، وتصورا فإننا سنجد بنيويات عدة وليس بنيوية واحدة؛ فهناك البنيوية اللغوية السوسيرية التى تفرعت بدورها إلى مدارس كالوظيفية الوصفية مع «أندرى مارتينى» A.Martinet و«رومان جاكبسون» R.Jakobson و«تروبوتسكوى» Troubetzkoy ومدرسة كوبنهاجن التى من أهم أعلامها «برونداال»، و«جيلميسلف»، والتوزيعية مع «بلومفيلد» Bloomfield و«هاريس» Harris و«هوكيت» Hockett... لتنتقل البنيوية مع «تشومكسى» Chomsky إلى بنيوية تفسيرية تربط السطح بالعمق عن

طريق التأويل. ومع «فان ديك» و«هاليداى»، اتخذت البنيوية اللسانية طابعا تداوليا براجماتيا ووظيفيا.

هذا بخصوص البنيوية فى علم اللغة، أما بخصوص البنيوية فى مجال الدراسات الأدبية، والنقد الأدبى، فقد تفرعت إلى **بنيوية سردية** Narratologie مع «رولان بارت»، و«كلود بريمون»، و«جيرار جنيت»...، **وبنيوية أسلوبية** stylistique مع «ريفاتير» و«ليو سبيتزر»، و«ماروزو»، و«بيير جيرو»، ...، **وبنيوية شعرية** مع «جان كوهن» و«مولينو»، و«جوليا كريستيفا»، و«لوتمان»، **وبنيوية سيميولوجية** مع «جريماس»، و«فيليب هامون» و«جوزيف كورتيس»...، **وبنيوية نفسية** مع «جاك لاكان» و«شارل مورون»، **وبنيوية أنثرولولوجية** خاصة مع زعيمها «كلود ليفى شتراوس» الفرنسى و«فلاديمير بروب» الروسى، **وبنيوية فلسفية** مع «جان بياجيه»، و«ميشيل فوكو»، و«جاك دريدا» و«لوى ألتوسير»...، **وبنيوية تكوينية وظيفية** يمثلها «لوسيان جولدمان»، والبنيوية التكوينية تتسم بأنها تعقد تماثلا بين الأشكال الأدبية وتطور المجتمع بطريقة غير آلية، ويتم هذا الترابط بواسطة التناظر، أو التماثل بين البنى الجمالية، أو الفنية، والبنى الاجتماعية، هذا، وإن البنيوية التكوينية عبارة عن تصور علمى حول الحياة الإنسانية ضمن بعدها الاجتماعى، وتستنبط تصوراتها النفسية من آراء فرويد، ومفاهيمها الإبستيمولوجية من نظريات «هيجل»، و«ماركس»، و«جان بياجيه»، أما على المستوى التاريخى والاجتماعى، فتعود تناصيا إلى آراء «هيجل» و«ماركس»، و«كرامشى»، و«لوكاتش»، والماركسية ذات الطابع اللوكاتشى.

أهمية المنهج البنيوى:

للمنهج البنيوى إيجابيات وسلبيات كباقى المناهج النقدية الأخرى، فمن الإيجابيات أنه أقرب المناهج إلى النص الأدبى؛ لأن اللغة هى التى تشكل النص وتحدد وجوده وكينونته، وبالتالى، فاللسانيات هى المنهجية الوحيدة الصالحة لدراسة اللغة فى كل تمظهراتها الوصفية، كما أن هذا المنهج أتى كرد فعل على المناهج

الخارجية التى تقارب النص الأدبى على ضوء المجتمع، أو على ضوء علم النفس، أو على أساس اللاشعور الجمعى عند «كارل يونج» أو على أساس الذوق والتاريخ. . . ولذلك كان النص لا يحلل تحليلاً عميقًا فى بنيته الداخلية كما تقوم به البنيوية التى تتعامل مع النص كنسق داخلى مغلق وتدرسه من خلال المستويات اللسانية كالمستوى الصوتى، والمستوى الصرفى، والمستوى الدلالى، والمستوى التركيبى.

ويحاول هذا المنهج علمنة النص الأدبى ومقاربته مقاربة موضوعية اعتمادًا على علم اللغة ومفاهيمها الاصطلاحية المجردة عن كل ذاتية وذوق انطباعى(٢٣).

ومن الإيجابيات المتمثلة فى المنهج البنيوى أو النظريات البنيوية أنها:

١ - أحدثت تغيرًا شاملاً وجذريًا فى مفهوم نظرية الأدب حيث لم يعد الأدب نظرية فى الحياة، وإنما أصبح نظرية فى ظواهر الإبداع من منظورها الفنى والجمالى على الصعيد اللغوى.

٢ - حاولت إكساب التحليل الأدبى طابعًا علميًا دقيقًا، وذلك بعزل النص عن محوره التاريخى الذى كثيرًا ما تسبب فى إهمال النص الأدبى وتحويله إلى مجرد وثيقة تاريخية أو نفسية من ناحية، ومن ناحية أخرى الحد من الأفكار الأيديولوجية التى كانت تتفهم النص على أساس افتراضات لا يمكن التحقق من صحتها التجريبية.

٣ - أعادت البنيوية إلى النص الأدبى قيمته حين اعتبرته مركزًا للقيمة فى العمل الأدبى بوضعه فى السياق المنبثق مباشرة من الأعمال الأدبية ذاتها.

---

(٢٣) د. جميل حمداوى: البنيوية اللسانية والنقد الأدبى، مقال بصحيفة كتابات الالكترونية، منشور بتاريخ ١٠/ ٢/ ٢٠٠٧م.

٤ - استطاعت البنيوية أن تغير وتعدل من لغة النقد التى كانت سائدة قبلها، وذلك بتمثلها روح العلم والدقة المنهجية فى مقاربة الأعمال الإبداعية(٢٤).

* * *

(٢٤) د. عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبى، المكتب المصرى، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٣٧.

obeikandl.com

البنيوية فى النقد العربى

إذا كانت البنيوية تقوم على قوانين لدراسة العمل الفنى أو الأدبى فى ذاته بعيدًا عن السياقات الخارجية، وبعيدًا عن الذاتية والانطباعية التأثرية فإننا سنجد سلفًا للبنيوية فى تراثنا النقدى والبلاغى.

لقد حفل تراثنا الأدبى، والنقدى والبلاغى بمحاولات منهجية لتأصيل عملية تذوق الشعر ونقده، فمحاولات (قدامة بن جعفر) فى تمييز (جيد الشعر) من (ردئه) استنادًا إلى (علم الشعر) خلّصه من فوضى الأحكام النقدية.

هذه المحاولة تعتبر «من أولى المحاولات التى يمكن أن تصب فى فهم محاولة بنية الشعر بعيدًا عن الأحكام الانطباعية»(٢٥).

ولقد تواصلت هذه المحاولات المنهجية فى القرن الرابع الهجرى كما تمثلت فى كتابات (الآمدى) فى (الموازنة) والقاضى على بن عبد العزيز (الجرجانى) فى (الوساطة) وأبى هلال العسكرى فى (الصناعتين).

وفى القرن الخامس الهجرى استمرت الجهود حثيثة فى كتابات (ابن رشيق القيروانى) المتجسدة فى كتابه (العمدة)، وابن سينا..

ويعتبر عبد القاهر (الجرجانى) أهم كاتب وناقد قريب من المنهج البنيوى فى صورته الحديثة، كونه أسهم بنظريته حول (انتظام الكلمات داخل النص): (نظرية النظم)، فى تقديم إضاءة منهجية على درجة كبيرة من الخطورة، ولها ريادية لا تنكر، كما فى كتابه (أسرار البلاغة)(٢٦)

---

(٢٥) انظر: د. جابر عصفور: مفهوم الشعر، المركز القومى للثقافة والعلوم، ١٩٨٢، ص ١١٧.

(٢٦) انظر: الإمام عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة فى علم البيان، علق على حواشيه محمد رشيد رضا، ط٣ مطبعة عيسى البابى الحلبى / مصر/ ١٩٣٩، ص ٢.

والملاحظ أن (الجرجانى) انطوى على إدراك عميق لفاعلية البنية فى الشعر، كما أنه يذكر فى زمن مبكر - هو القرن الخامس الهجرى - أحد المصطلحات البنيوية الحديثة، ألا وهو مصطلح «النسق / System» أو: (النظام)، وهو بذلك يكون - حقا - أهم النقاد العرب الذين كانت إسهاماتهم الفكرية والنقدية سابقة لزمانهم.

فإذا كان الجرجانى (عبد القاهر) (قد وقف عند حدود (الصورة الجزئية) و(المبنى الجزئى) فنظر فى (نظمه): أى (بنيته)، وكيفية تشاكل (المعنى) و(المبنى)، فإن ناقدًا آخر هو (حازم القرطاجى) سيتنبه إلى أهمية (علم البلاغة) بوصفه علمًا بالكليات التى تتجاوز مبنى الجملة فيقول: «معرفة طرق التناسب فى المسموعات، والمفهومات «لا يوصل إليها بشىء من (علوم الإنسان) إلا بالعلم الكلى فى ذلك وهو علم البلاغة»[٢٧].

ولعل (رولان بارت) يتطابق فى هذا الرأى مع (حازم القرطاجى) و(الجرجانى) فى تأكيده على (علم البلاغة) أساسا فى النقد البنيوى[٢٨].

وفى العصر الحديث لم تنتشر البنيوية فى العالم العربى كما كانت فى الغرب تتوزع فى كل المجالات، سواء العلوم الإنسانية، أم غيرها من العلوم البحتة، فقد تمركز هذا المنهج فى النقد الأدبى، والدراسات اللغوية.

ففى مجال الدراسات اللغوية كانت قد تشكلت مدرسة بنيوية لغوية فى بداية الستينيات من القرن العشرين بفضل جهود الدكتور إبراهيم أنيس، وتلامذته الأجلاء أمثال «تمام حسان»، و«عبد الرحمن أيوب»، و«كمال بشر»، و«أحمد مختار عمر»، و«عبد الصبور شاهين»، هذه المدرسة اللغوية التى بنت أسسها،

---

(٢٧) انظر: حازم القرطاجى: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب أبو الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦ ص ٢٢٦.

(٢٨) محمد الجزائرى: آلة الكلام النقدية، دراسات فى بنائية النص الشعرى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩م، ص ٨ - ٩.

ودراستها على المنهج الوصفى السوسيرى، ولم تقف الدراسات اللغوية عند مبادئ سوسير، ولكن تطورت تطورا ملحوظا بعد ظهور النظرية التحويلية التوليدية لتشومسكى، وظهرت أعمال ودراسات بعضها ينظر لهذا الاتجاه وبعضها تطبيقى يؤكد جذور هذه النظرية فى النحو العربى القديم، مثل محاولات «عبده الراجحى» و«محمد حماسة عبد اللطيف» و«رمضان عبد التواب»، و«محمود فهمى حجازى»، و«منذر عياشى» و«ميشال زكريا» و«عبده بدوى»، و«عبد القادر الفاسى» و«محمود سليمان ياقوت»، و«كريم زكى حسام الدين»، وغيرهم.

ولعل من أشهر دارسينا اللغويين المعاصرين الذين استوعبوا البنيوية استيعابا موفقا الدكتور «تمام حسان» فى كتابيه: (مناهج البحث فى اللغة)، و(اللغة العربية: معناها ومبناها) حيث استعاض فيهما عن استعمال المصطلحات البنيوية بمصطلحات أخرى من مثل (الخصائص التركيبية)، و(المبانى للمعانى)، و(المعانى الوظيفية)، وعرف بالفكر اللغوى عند (سوسير) و(بلومفيلد) وغيرهما، وشرح القرائن اللفظية والمعنوية على أساس تحليل البنية اللغوية، كما شرح (نظرية النظم) عند عبد القاهر الجرجانى على ضوء فكرة العلاقات السياقية.

أما فى مجال النقد الأدبى فقد ظهرت بوادر هذا المنهج فى أواسط الستينيات من القرن العشرين تحت مسمى «النقد الموضوعى» الذى أرسى قواعده فى الغرب الناقد الشاعر «ت . س . إليوت»، وكان من رواد هذا المنهج الدكتور «رشاد رشدى» (١٩١٢ - ١٩٨٣)، الذى كافح وناضل من أجل هذا المنهج فى وقت كانت الريادة والسيادة للمنهج الأيديولوجى، وقامت المعارك الأدبية بين «رشاد رشدى» من جهة، و«محمد مندور» من جهة أخرى، وكان من أهم آراء مدرسة رشاد رشدى» أنه ليس للناقد أن يناقش أو يتحكم فيما يريد الكاتب ما أراد قوله، وعلى أى نحو سار، وهل نجح فى تقديمه فى صورة جميلة تجذب إليها العقول والقلوب أم لم ينجح؟

وعن العلاقة بين الشكل والمضمون يقول د/ «رشاد رشدى»: «النقد الحديث يؤمن بأن العمل الأدبى لا يستمد قيمته من موضوعه أو شكله منفصلا، بل من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلا يمتزج فيه الموضوع بالشكل فى وحدة موضوعية مُهِمَّتُها خلق إحساس معين لا التعبير عن ذاتية الكاتب»(٢٩).

بدأت هذه المرحلة بالتعريب لهذا المنهج وتقديمه إلى الساحة العربية تحت مسميات مختلفة مثل: (النقد الموضوعى)، و(المنهج الفنى)، و(النقد الجمالى)، و(النقد التحليلى)، و(التحليل اللغوى الإستاطيقى)، و(الفن للفن) وغيرها من المسميات المختلفة والتى تهدف إلى غاية واحدة.

لقد بذل الدكتور «رشاد رشدى» جهودا مضنية من أجل ترسيخ مبادئ هذا المنهج وتكوين خلف له يحملون الراية من بعده، وكان من هؤلاء الخلف بعض أساتذة الأدب الإنجليزى مثل: الدكتورة «فاطمة موسى»، والدكتور «فايز إسكندر»، والدكتور «أمين العيوطى»، والدكتور «سمير سرحان»، والدكتور «عبد العزيز حمودة»، والدكتور «محمد عنانى»، والدكتور «محمود الربيعى»، والدكتور «مصطفى ناصف»، وغيرهم.

وقد تتبع هذا المنهج فى النقد العربى الدكتور «محمد عزام» فى كتابه (المنهج الموضوعى فى النقد الأدبى) عرف فيه بالمنهج الموضوعى لدى النقاد الغربيين، وعلى الأخص لدى «ت. س. إليوت»، وقد أوضح سمات هذا النقد لدى النقاد العرب من أمثال: «رشاد رشدى»، و«جبرا إبراهيم جبرا»، «وحسام الخطيب»، وغيرهم.

وبحكم القواسم المنهجية المشتركة بين (النقد الجديد) و(البنيوية) فقد مثلت تلك الجهود الرائدة دوراً كبيراً فى تهيئة أجواء التلقى البنيوى مع مطلع السبعينيات

---

(٢٩) جلال العشرى: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م ط٢ ص ٩٤.

إذ بدأت هذه الجهود تؤتى قطوفها الأولى فى بلاد المغرب العربى بصورة لافتة، وربما كان كتاب الناقد التونسى «حسين الواد» (البنية القصصية فى رسالة الغفران) هو أول الحصاد النقدى البنيوى ١٩٧٢م، ثم تلتها محاولة الناقد التونسى أيضا «طاهر لبيب» فى أطروحته للدكتوراه، ومقاله فى مجلة الفكر عدد فبراير ١٩٧٤ بعنوان «الاستراتيجية الجنسية فى الشعر العذرى»، ومن الملاحظ على هذه الدراسة أن اعتماد الباحث على المصادر الفرنسية وحدها لكونه يتقن هذه اللغة، وإغفاله المصادر العربية القديمة التى جمعت أخبار وأشعار العذريين، والمصادر العربية الحديثة التى عالجت (ظاهرة الشعر العذرى) من مثل ما كتبه «العقاد» و«زكى مبارك» و«شكرى فيصل» و«شوقى ضيف» و«صادق جلال العظم» وغيرهم عن هذه الظاهرة، جعل بحثه يعانى من نقص كبير.

ولو أنه استفاد من المراجع العربية والحديثة لجاء بنتائج مختلفة، ولعدّل كثيرًا من آرائه التى استوحاها من مراجعه الفرنسية فحسب، ومن «جولدمان» وحده.

وعلى الرغم من ذلك فإن هذا البحث يظل رائدًا، لأنه تجرأ على معالجة موضوع معروف، من زاوية نظر (البنيوية التكوينية) التى كانت جديدة آنذاك (فى مطلع السبعينات)، ولأنه وضع مقولات هذا المنهج النقدى موضع التطبيق فى النقد العربى الجديد(٣٠).

وقد تلت هاتين المحاولتين الرائدتين جهود أخرى تشاطرهما المنطلق المنهجى البنيوى على اختلاف آلياته واتجاهاته، منها كتاب الدكتور «كمال أبو ديب» (فى البنية الإيقاعية فى الشعر العربى) ١٩٧٤م، ثم كتابه اللاحق (جدلية الخفاء والتجلى دراسة بنيوية فى الشعر» الصادر عام ١٩٧٩م الذى أحدث ضجة فى العالم العربى لما اعتراه من غموض ليس باليسير، وقد خصص فيه الفصل الأول للصورة الشعرية فيما خصص الفصل الثانى لدراسة الفضاء الشعرى(البنية

---

(٣٠) محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحداثية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٣م، ص ٢٧٦.

والتصورات المتخيلة فـى دراسة فضاء القصيدة)، معتـمدًا اعتمادًا جليًّا على محور الثنائيـة، «وبالرغم من أن محـور الثنائيـة أساسى فى المنهج البنيـوى إلا أنه ليس وصفة جاهزة تصلح لاكتشاف الخواص المميزة لكل نص شعرى، بل يبوح كل نص بمحوره، ومركز الثـقل فيه بعد أن يتم اختياره بطريقـة لا توحى بالقصد إلى إثبات فكرة مسبقـة، والاقتصار على المستوى الثنائى المباشر مـصادرة قد تمنع الباحث من الاستـجابة الحرة الواعيـة للنص، واكتشـاف نظامه الخاص، وقـد تحول بينه وبين العثور على البنية الخصبة العميقة الكامنة خلف التكاثر الثنائى أو غيره»(٣١).

وخصص الفصل الثـالث لدراسة القوانين البنيوية لتطوير الإيقـاع الشعرى، كما خصص الفصل الرابع لأنساق البنيوية فى الفكر الإنسانى والعمل الأدبى، وفى هذا الفصل يلتـقط عدة نماذج عشوائيـة - أو مختارة عـمدا - من الشعر والـقصة والأسطورة بحثا عن بنية ثلاثيـة بشكل يكاد يقودنا إلى الإيمان بما للرقم ٣ من قوة سحرية أسطورية تخـضع لها كل مظاهر الحياة، والمطلع على شـروط البنيوية عند «ليف شتـراوس» «وجولدمـان» يدرك تمام الإدراك أن هذه الفكرة الثلاثيـة المسبـقة والتى تختار الأمثلة المتطابقة معهـا ليست استقرائية، ولا شارحة، وأن هذا المنطلق نفسـه تجهـد البنيوية لمحـاربته لما فيـه من تبسـيط شديد يلتـمس النظام فى السطح المباشر.

وقدم فى الفصل الخامس دراسة بنيوية لشعر أبى نواس، وأبى تمام من خلال نموذجين شعريين، وهذا الفـصل هو صلب الكتاب وأقوى ما فيه، فـقد عمد إلى مجـموعة من النصـوص المختارة على أساس مـنهجى سليم ليكتشف من خـلالها أنساقا بنيوية بالغة التماسك، والقدرة على الإفضاء بدلالات جديدة، بينما خصص الفصـل السادس لدراسة الـنظرية (الآلهة الخـفية، نحـو نظرية بنيـوية للمضـمون الشعرى).

---

(٣١) د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، ص ٨.

وقد ألح «كمال أبو ديب» على إضفاء صفة المنهجية على البنيوية فيقول: «ليست البنيوية فلسفة، لكنها طريقة فى الرؤية، ومنهج فى معاينة الوجود، ولأنها كذلك فهى تثوير جذرى للفكر وعلاقته بالعالم، وموقفه منه... وبصرامتها (البنيوية) وإصدارها على الاكتناه المتعمق والإدراك متعدد الأبعاد، والغوص فى المكونات الفعلية للشىء، والعلاقات التى تنشأ بين هذه المكونات تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر، وتحوله إلى فكر متسائل، قلق، متوثب، مكتنه، متقص، فكر جدلى شمولى فى رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع»(٣٢).

وهذا الكتاب يتصف - كما يقول د/ «بشير تاوريرت» - بالغموض إلى درجة يتعذر معها فهم تلك الجداول المرصعة بأشكال هندسية وعمليات إحصائية، فيها من التشويش ما يجعل ذاكرة القارئ تحيد وتعزف، بل تعرض عن قراءة هذا الكتاب، فكأن «كمال أبو ديب» بتطبيقه للبنيوية على هذه النصوص العربية قد عمل على تحويل هذه النصوص إلى رموز وإشارات مبهمة، فى حين أن المقاربة البنيوية الحقة هى المقاربة التى تستهدف مادة النص استهدافا فيه من الوضوح ما يجعل تذوق النص ممكنًا، وتحسس جماله مقبولا.

ويبدو أن سمة الغموض التى اتسم بها كتاب (جدلية الخفاء والتجلى)، سمة غالبة على كل أعمال «كمال أبو ديب»، فقد اتسم بها أيضًا كتابه (الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى) هذا الكتاب الذى يعلن فيه «كمال أبو ديب» بأنه يرسى قواعد المنهج البنيوى العربى الذى يختلف عن النموذج الغربى، فيقول: «وسأتخلى هنا عن فضيلة التواضع التى أنا واثق أن العالم العربى لا يقدرها على الإطلاق لأقول: إن هذه التنمية (يقصد تنميته لمنهج بنيوى خاص به)

---

(٣٢) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلى، دراسة بنيوية فى الشعر، دار العلم للملايين، بيروت ط٣، ١٩٨٤م ص ٧.

وصلت لمرحلة قد تجاوزت بدرجات كثيرة جدا ما أنجزه الفرنسيون، أو ما أنجزه الدارسون الأوربيون، قد يكون الإنجاز الرئيسى لهذا النمط من العمل هو التركيز المطلق على التجربة الإنسانية؛ على الرؤية الإنسانية فى النهاية، فأنا لا أدرس نصا بالطريقة التى يحلل بها «رولان بارت» مثلا نصا، وإن كان ثمة تشابه على أصعدة معينة بين نمطى الدراسة، بل أدرس نصا باحثا عن التجربة الإنسانية، عن الرؤية الإنسانية التى تسكنه، وإننى إذ أفعل ذلك فإننى فى النهاية أحاول أن أطور المنهج النقدى الذى يستطيع أن يكشف علاقة النص المدروس والتجربة مع العالم الخارجى، أى علاقتنا بالمجتمع وبالصراعات التى تدور فيه، وبكل أبعاده المتعددة من هذا المنظور يبدو لى أن محاولة الربط بين العملين يلغى الحكم الذى يصدر عن التصور المسبق أن البنيوية هى ما أنجزه الفرنسيون»[٣٣].

هكذا كان «كمال أبو ديب» معتزا بجهوده فى مجال البنيوية، ومحاولة إرساء قواعد لمنهج بنيوى عربى يتميز عن البنيوية الغربية، وهذا ما جعل الأديب والناقد العربى «عبد العزيز المقالح» يتحمس له، إذ رأى أن «كمال أبو ديب» حاول - على حد قول «المقالح» - «أن يقود تيارًا معاكسًا لهجمة التغريب والنقل عن الآخرين، وإذا كان غيره من الباحثين والنقاد العرب قد أسهموا فى النقل عن الغرب، فقد آثر أن ينقل إلى الغرب، وأن يبدأ الخطوات الأولى فى تأسيس بنيوية عربية، وأن يغرى الآخرين من الباحثين العرب بإقامة ألسنية عربية... إنه يحاول فى دراساته الخروج بأسس نقدية عربية، لا يتردد فى وصفها بالبنيوية، وإن كانت - بما تحمله من سمات عربية وعالمية - بنيوية تخالف كل الأنماط البنيوية التى عرفتها الدراسات الأوروبية (هكذا) لأنها تحاول أن تكون نابعة من شروط الكتابات الإبداعية العربية، ومن حاجة الشعر العربى إلى فكر نقدى يتعامل معهما»[٣٤].

---

(٣٣) كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦.

(٣٤) انظر: عبد العزيز المقالح: الشعراء النقاد تأملات فى التجربة النقدية عند صلاح عبد الصبور، أدونيس، وكمال أبو ديب، فصول المجلد التاسع، العددان الثالث والرابع=

ثم توالت الأعمال النقدية المنطلقة من الأساس البنيوى فى العالم العربى، مثل كتاب «محمد رشيد ثابت» (البنية القصصية ومدلولها الاجتماعى فى حديث عيسى بن هشام) الصادر عام ١٩٧٥م، وكتاب الدكتور «زكريا إبراهيم» (مشكلة البنية) الصادر عام ١٩٧٦م، ويعتبر هذا الكتاب من أهم الكتب التى أماطت اللثام عن مختلف العوالم المعرفية التى تشغلها البنيوية حيث قسمه المؤلف إلى الموضوعات التالية: ماهية البنية، البنية فى ميدان اللسانيات، البنية فى ميدان الأنثروبولوجية، البنية فى ميدان الإبستمولوجيا وتاريخ المعرفة، البنية فى ميدان التحليل النفسى، البنية فى ميدان الماركسية، وقد صدّر الكتاب بحديث عن المنهج البنيوى فى مجال المعرفة الحديثة، وبروز هذا المنهج فجأة وطغيانه على المناهج الأخرى.

إن السمة الغالبة على هذا الكتاب هو عرض البنيوية من منظور فلسفى، يركز فيه المؤلف على أقوال أقطاب البنيوية، وتقصى آرائهم وأعمالهم، دون التعرض لمبادئهم، وكيفية ممارسة البنيوية لوظائفها، ورغم هذا إلا أننا نشارك الدكتور «صلاح فضل» رأيه فى أن هذا الكتاب «يظل مرجعًا أساسيًا يعرض أهم مفكرى البنيوية بأستاذية واقتدار، ويعد دليلا لكل من يتصدى لنقل آثارهم الكبرى إلى اللغة العربية، حتى لا نترك جانبًا تلك الرءوس، ونبحث عن أعمال ثانوية أو متخلفة ننفق فيها وقتنا وجهدنا ترجمة ودراسة كما يحدث فى كثير من الأحيان»(٣٥).

وللناقد السورى «محمد عزام» كتاب بعنوان (بنية الشعر الجديد) صدر عام ١٩٧٦م، وله أيضًا (فضاء النص الروائى: مقاربة بنيوية تكوينية) الذى جمع فيه بين الدراسة البنيوية والبحث السوسيولوجى فى الأدب، وقد ربط فى هذه الدراسة

=(فبراير ١٩٩١) ص ١٠٦، وانظر أيضا كتاب: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، د. عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة عدد ٢٣٢ ص ١٧.

(٣٥) د. صلاح فضل: نظرية البنائية، ص ١٠.

الإنتاج الروائى بثلاثة حقول هى: (الحقل الثقافى، والحقل الاجتماعى، والحقل التاريخى) باعتبارها المبدع الحقيقى للعمل السردى.

ولعل من أهم الكتب والدراسات التى انتهجت المنهج البنيوى فى وطننا العربى هى الدراسة القيمة التى تقدم بها «عبد السلام المسدى» فى كتابه (الأسلوبية والأسلوب) الصادر عام ١٩٧٧م، ورغم أن هذا الكتاب يندرج تحت المنهج الأسلوبى إلا أن الإطار العام لهذه الدراسة هو إطار بنيوى بحت، فقد صدر المؤلف هذا الكتاب بمقدمة عن ماهية البنيوية بوصفها ممارسة نصية تستهدف دلالات البنية من حيث هى شكل يقوم على مجموعة من الروابط والعلاقات الخفية، والمسدى بتوضيحه لهذه الماهية يكون قد أرسى أساسا نظريا صلبا للبنيوية التى هى: «ليست علما، ولا فنا معرفيا، وإنما هى فرضية منهجية قصارى ما تصادر عليه أن هوية الظواهر تتحدد بعلاقة المكونات وشبكة الروابط أكثر مما تتحدد بماهيات الأشياء، ولما كان النص مقصدا من مقاصد البنيوية، وكانت البنيوية منبعا خصبًا للرؤى الموغلة فى التجريد الشكلى إلى حد التوسل بأساليب المنطق الصورى أحيانًا، فقد قامت بعض المناهج فى النقد العربى تمارس الخط البنيوى، وتستوحى اللغوية فى بناها الشكلية، فامتزج الصورى بالأسلوبى، واشتبه الأمر على كثيرين»(٣٦).

وفى كتابه (قضية البنيوية) الصادر سنة ١٩٩١م يحدثنا عن أبعاد المنهج البنيوى المتباينة، وهذه الأبعاد تمثلت فى البعد التكوينى، والمنهجى، والفلسفى، ثم المعرفى والمذهبى والنقدى، تحدث عن هذه الأبعاد جميعًا بشىء من التفصيل النظرى، مردفًا إياها بقضية التأسيس للبنيوية فى صورتها الأنثروبولوجية، والشكلية والتكوينية، دون أن ينسى مجال المقاربة البنيوية لشعرية النصوص.

---

(٣٦) د. عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا ١٩٩٨ ص٦.

ثم كان كتاب الدكتور «صلاح فضل» (نظرية البنائية فى النقد الأدبى)، الصادر فى عام ١٩٧٨م، وهو من أقوى وأفضل الكتب التى تناولت البنيوية بالتنظير، إذ عرض فى هذا الكتاب بفهم ثاقب لتاريخ البنيوية وأصولها، وتطورها، ومفهومها، وكيفية ممارسة البنيوية لوظيفتها، وعلاقتها بالعلوم الإنسانية، وشروط النقد البنيوى، وكيفية تشريح القصة فى ضوء المنهج البنيوى، كل هذا فى أسلوب شيق جذاب، خال من الغموض، والتعقيد، والمصطلحات المتعسفة.

وإذا ما انتقلنا إلى الثمانينيات وجدنا البنيوية تنتشر فى العالم العربى انتشار النار فى الهشيم، بفضل المجلات النقدية مثل مجلة فصول المصرية، وعالم الفكر الكويتية، وغيرهما من المجلات المتخصصة فى العالم العربى، كما انتشرت بشكل واضح فى بلاد المغرب العربى، وبلاد الشام باعتبارها من الدول الفرانكوفونية والتى تأثرت أكثر ما تأثرت بالبنيوية الفرنسية بكل رموزها وأشكالها بسبب البعثات، والهجرات إلى فرنسا، أما فى مصر، والخليج العربى فقد تنوعت الاتجاهات وتعددت المشارب والثقافات.

ومن نقاد البنيوية الذين ظهرت أعمالها فى الثمانينيات الناقد الجزائرى «عبد الملك مرتاض» الذى مكنته ثقافته من الاطلاع على المناهج النقدية الغربية والاستفادة منها، والملاحظ على أعماله أنه لا يكتفى بمنهج واحد فى معالجته النقدية، ولكنه كثيراً ما يركب بين عدة مناهج، وهو بهذا العمل يكاد يكون من بين النقاد العرب الذين يميلون دومًا إلى التركيب، إذ تحتوى كل دراساته تحليلات بمختلف المناهج اعتقاداً منه بأنّ أحادية المنهج عاجزةٌ عن بلوغ الغاية المطلوبة من النقد، ويعلل د/ «عبد الملك مرتاض» لذلك بقوله:

«إن من السذاجة أن نزعم أننا نبلُغ من النص الذى نود قراءته منتهاه إذا وقفنا، من حوله، مسعانا على منظور نفسانى فحسب، أو منظور بِنَوىّ فحسب، مثلاً... من أجل ذلك تجنح التيارات النقدية المعاصرة إلى ما يُطلق عليه فى اللغة

النقدية الجديدة: «التركيب المنهجى»؛ وذلك لدى إرادة قراءة نص أدبى ما، مع الاجتهاد فى تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا يقع السقوط فى التلفيقية.

وقد كنا ألفينا بعض المفكرين الغربيين، وخصوصًا «جولدمان»، حاول المزاوجة بين النزعتين البنوية والاجتماعية بتحويلهما إلى تركيبة منهجية، بل معرفية أيضًا، جديدة هى «البنوية التكوينية». وكأنه إنما رمى من وراء ذلك إلى إنقاذ البِنَوية (ونحن لا نقول «البنيوية» لأنها محض لحن) والاجتماعية معًا؛ ذلك بأن البنوية وحدها من حيث هى نزعة شكلانية خالصة تغتدى هشّة فجة؛ بسقوطها فى الميكانيكية الشكلية التى تجرد الأدب من وظيفته الاجتماعية، وفعاليته الإنسانية، وتأثيره الجمالى؛ وتجعل منه مجرد صدى فارغ لعمل اللغة من حيث هى كائن خارج إطار التاريخ»[٣٧].

لكن هذا الخلط لم يعجب بعض النقاد من أمثال الناقد «محمد سويرتى، واعتبر أن هذا الخلط ناجم عن عدم الفهم للمنهج البنيوى إذ يقول:

«هكذا نسى هؤلاء النقاد أو يتناسون أنهم إزاء إنجازات تتوسل المناهج البنيوية باعتبارها مناهج علمية وصفية تنطلق من البنية الأساسية اللاواعية التى تحكم البنيات الداخلية للخرافة والنص الروائى، وقد تبدو هذه البنية البسيطة فى شكل بسيط أو معقد»[٣٨].

ومن النقاد الذين تبنوا المنهج البنيوى فى أعماله الناقد «عبد الفتاح كيليطو» فى كتابه: (الأدب والغرابة، دراسات بنيوية فى الأدب العربى) الصادر عام ١٩٨٢م، وكتابه أيضًا: (الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف فى الثقافة العربية)

---

(٣٧) د. عبد الملك مرتاض: التحليل السيميائى فى الخطاب الشعرى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥ ص ٨.

(٣٨) محمد سويرتى: النقد البنيوى والنص الروائى، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص ١٢٩.

الصادر عام ١٩٨٥م، وقد اهتم هذا الناقد بالثقافة العربية الكلاسيكية، وخاصة بنية السرد والحكاية فى شتى تقاطعاتها وأجناسها.

وإذا كان أغلب الدارسين يتعاملون مع المنهج البنيوى بطريقة حرفية آلية قائمة على الإسقاط الخارجى حتى يصبح العمل النقدى تمرينًا منهجيًا آليًا يسمو فيه المنهج على حساب النص، إلا أن «عبد الفتاح كيليطو» بتعامل مع المنهج البنيوى بذكاء خارق حيث يخضع المنهج للنص، ويستنبط من داخله دلالات عميقة لا يمكن أن يتصورها القارئ الضمنى والفعلى على حد سواء.

ويرتبط المنهج البنيوى لدى «كيليطو» بالوصف والتفسير والتأويل من خلال استقراء اللغة فى سياقاتها النصية مع تنويع المنظورات والتصورات فى التحليل والمقاربة حيث يعتمد فى إحالاته البيبلوجرافية على الشكلية الروسية، والبنيوية الفرنسية، والسيميائيات، والفلسفة الغربية، وجمالية التلقى، ولكن هذه المرجعيات يتحكم فيها الكاتب بنوع من المرونة والتلميح الموجز والتصرف المنهجى.

وجدير بالذكر أن هذا الناقد قد عبّد طريقًا أمام غيره من الباحثين العرب الذين تأثروا به واستقوا من منهجه، وساروا على طريقته، ومن هؤلاء الأتباع: الناقد السعودى «عبد الله الغذامى، والنقاد المغربة «محمد مفتاح»، و«سعيد يقطين»، و«محمد مشبال» فى كتابه (بلاغة النادرة)، والباحثة المصرية «نبيلة إبراهيم»، والناقد العراقى «عبد الله إبراهيم»، وغيرهم(٣٩).

وقد نشر العديد من النقاد والأدباء العرب دراساتهم التى اتجهت اتجاهى البنيوية: الشكلى، والتكوينى، وإن كان للتكوينية النصيب الأكبر من الانتشار، وها هو ذا «شكرى عياد» فى مقالته (موقف من البنيوية) يوضح مدى تقبل النقاد العرب لهذا المنهج حين يحاول وضع تصور للبنيوية بين مناهج النقد الأخرى معللا

(٣٩) د. جميل حمداوى: الحداثة النقدية فى كتاب (الأدب والغرابة) لعبد الفتاح كيليطو، مقال منشور بمجلة ديوان العرب بتاريخ ٢٠/ ١٠/ ٢٠٠٦م.

لولادتها، ومدى علاقتها بالمناهج الأخرى كـالسيميولوجية، بينما هناك من يرى أن هذا الاستقبال قد توزّع لثلاثة مشارب مختلفة:

١ - الترجمة من النظريات النقدية الغربية إلى اللغة العربية.

٢ - مراجعة الموروث العربى؛ للخـروج بأوجه اتصال، وتقابل بينه وبين ما لدى النقد الغربى.

٣ - التطبيق، وتناول النصوص العربية القـديمة والحديثة، وإسقاط النظريات النقدية عليها.

وعن رواح البنيوية الـتكوينية فى وطننا العربى، فـإننا نجد طائفـة من النقاد العرب، قد هللوا لعالم البنيوية التكوينيـة تنظيراً وممارسة، ويأتى فى مقدمة أولئك المهللين والمكبرين الناقد المغـربى «محمد بنيس» فى كتابه: (ظاهرة الشـعر المعاصر بالمغرب: مقـاربة بنيوية تكوينية) الصادر عام ١٩٧٩، والناقد «سـعيد علوش» فى كتـابه: (الرواية والأيديولوجيـة فى المغرب العربى)، الـصادر عام ١٩٨١، تليـها محاولة «جـمال شحيـد» بعنوان: (البنيوية التركـيبية: دراسات فى منهـج لوسيان جولدمان)، الـصادرة عام ١٩٨٢، و«يمنى العيد» فـى كتابها: (فى معـرفة النص: دراسات فى النقـد الأدبى)، الصادر عام ١٩٨٣، و«حمـيد لحميدانى» فـى كتابه: (الرواية المغربيـة، ورؤية الواقع الاجتماعى: دراسـة بنيوية تكوينية)، الصـادر عام ١٩٨٤، هذه المحاولات جميـعها تبنت وبشكل مباشر البنيـوية التكوينية، ويتضح ذلك من خلال عناوين تلك الدراسـات؛ فهذا «السـعيد علوش» على سبـيل المثال يعلن انتماءه الحر إلى هـذا المنهج، يقول، والقول للناقد: «أما بالنسبـة لمنهجنا فقد وقع اختيارنا على البنيوية التكوينية كمنهج يلعب «لوكاتش» و«جولدمان» دورا هاما فيه...»[٤٠].

---

(٤٠) سعيـد علوش: الرواية والأيديولوجيا فى المغرب العربى، دار الكلمـة للنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨١، ص ١٦.

وقد حاول «السعيد علوش» الاستفادة من مفاهيم معينة: الوعى الواقعى (الفعلى) والوعى الممكن، ويرى لحميدانى أن سعيد علوش: «لم يأخذ بعض هذه المصطلحات بمفهومها الدقيق الذى وضعه جولدمان»[٤١] ويقدم الأدلة التى تؤكد رأيه وتكشف عن الابتعاد الواضح عن هذه المفاهيم كما تحددت فى البنية التكوينية.

ومعنى هذا الكلام أن «حميد لحميدانى» أراد تسليط الضوء على الممارسة الإجرائية التى تقدم بها «سعيد علوش» وهى ممارسة ناقصة وجزئية فى الآن نفسه، لأنها استهدفت مفهوما واحدا من المفاهيم التى قامت عليها البنيوية التكوينية: (الوعى الفعلى والوعى الممكن) ولم يكن هذا الاستخدام بمنأى عن الدقة العلمية والموضوعية اللتين يفترضهما الطابع المنهجى المنظم لأى عمل نقدى.

وإذا ما تأملنا فى خريطة النقد البنيوى التكوينى وأردنا انتخاب المحاولات التى تبدو رائدة - والتى اقترب فيها أصحابها من تلك المبادئ التى طرحها «جولدمان» على المستوى النظرى والإجرائى - فإننا نخرج بثلاث محاولات نعتقد أنها تشمل حصيلة أولى ومبكرة فى رحاب البنيوية التكوينية، وأولى هذه المحاولات هى محاولة «محمد بنيس» فى كتابه «ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب. مقاربة بنيوية تكوينية)[٤٢].

يقوم الناقد فى الباب الأول من هذا الكتاب بقراءة تجليات البنية السطحية للمتن، وتنحصر فى البحث عن قوانين الزمان والمكان، ويتعرض لبنية الزمان فى المتن من خلال بنية البيت الشعرى فى الشعر المغربى المعاصر، وبنية القافية ثم بنية الإيقاع من خلال الأوزان التى تشمل التفعيلة والبحور الشعرية.

---

(٤١) د. حميد لحميدانى: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعى، دار الثقافة المغرب، ط١، ١٩٨٤، ص ٣.

(٤٢) د. بشير تاوريرت: رواج البنيوية فى كتابات النقاد العرب المعاصرين، مقال منشور فى موقع ضفاف الإبداع الالكترونى.

أما بنية المكان فيتناول فيها لعبة الأبيض والأسود ومستويات اللون داخل النص ثم يتكلم عن متتاليات النص (أى الجمل) ويدرسها من خلال الزمن الداخلى أو النحوى بتحديد الأفعال الموجودة داخل النصوص الشعرية ونوعية الأزمنة التى تدل عليها، ثم يتحدث عن بلاغة الغموض الناتج عن انفجار لغة النص وخروجها عن القوانين المقيدة للغة العادية، ويندرج تحت بلاغة الغموض دراسة البعد الدلالى والبعد النحوى والبعد الإيقاعى(٤٣).

وفى الباب الثانى يصل المؤلف إلى خلاصة مفادها أن البنية الخارجية والمتمثلة فى المجال الثقافى تظهر فيها بنية السقوط والانتظار أيضا متمثلة فى اعتماد الشعراء على قانون الامتصاص بالنسبة للنص الغائب بالتقديس والرهبة ويفتقدون المبادرة فى الخروج عن حدود هذا النص(٤٤).

أما فى الباب الثالث فقد حاول إدخال كل من البنية الداخلية للمتن والبنية الخارجية الثقافية الشعرية فى بنية أكثر اتساعا، وهى الاجتماعية والتاريخية، وذلك من خلال معرفة انعكاس الواقع الاجتماعى والتاريخى فى النص الأدبى من أجل معرفة بعض الجوانب الخفية المحيطة بالظاهرة الإبداعية، فتعرض إلى أحد عشر شاعرا وإلى طبقتهم الاجتماعية، كما تحدث عن البرجوازية الصغيرة الأوروبية وتأثيرها على وجود البورجوازية الصغيرة فى المغرب وهو يعرف هذه الفئة أو الطبقة بأنها مجموعة من الفئات الاجتماعية التى لا يتحقق بينها التجانس كما لا يتحقق لها الاستقرار المادى فى ظل المجتمع الرأسمالى، ثم قام بمقارنة بين بنية الشعر فى المتن وبين بنية الواقع المغربى، فى نفس الفترة التاريخية التى كتب ونشر فيها المتن، ويخلص فيه إلى أن الواقع الاجتماعى والتاريخى للتجربة البورجوازية الصغيرة تحكمه بنية الهزيمة والانتظار وهى تتساوى مع بنية المجال الثقافى والبنية الداخلية للمتن الشعرى.

---

(٤٣) انظر: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقارنة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص ٣٢٩.

(٤٤) محمد بنيس: المرجع السابق، ص ٢٤٦ - ٢٤٧.

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

لقد استطاع «محمد بنيس» فى إفادته من البنيوية التكوينية وفى معارضته للمناهج التقليدية الوصول إلى النواة أو الرؤية التى تضمنتها تلك النصوص التى عمل على مقاربتها، وفى معارضته هذه حاول أن يمارس بديلاً علميًا معتقدًا، أى تحليلاً ممنهجًا لعناصر النص ولمستوياته منطلقًا من النص كمادة لغوية بيد أن هذه الممارسة ورغم ما حققته من أهداف، إلا أنها أهملت إمكانية إبراز الخصائص الجمالية للنص، التى هى خصائص دلالية فى الوقت نفسه، أى خصائص على علاقة وثيقة بالنواة، بالرؤية الماثلة، وربما كانت المكونة لها(٤٥).

وتتابع «يمنى العيد» نقدها لمقاربة «بنيس»، حيث تأخذ عليه تقصير ملمح التناسق والتفاعل على قوانين ثلاثة هى: التجريب، السقوط والانتظار، الغرابة، ويتضح ذلك فى إهماله للمستوى الدلالى بذاته مركزا على التناسق القائم بين دلالات القوانين الثلاثة وترد «يمنى العيد» هذا التقصير فى مقاربة بنيس إلى التزامه بالمفهوم الجولدمانى لمعنى الجمال فى النص، وهو مفهوم لم يتعرض للمستوى اللغوى كتركيب ومفردات وأصوات وإيقاعات وتكرار، ومعادلات بين هذه المفردات والأصوات فى بنياتها الجزئية، أى لما هو خاص بنظام اللغة فى النص الشعرى، الذى يشكل هنا مادة الدراسة فى بحث «بنيس»(٤٦).

---

(٤٥) يمنى العيد: فى معرفة النص، دراسات فى النقد الأدبى، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٥، ص ١٢٦.

(٤٦) يمنى العيد: فى معرفة النص، مرجع سابق، ص ١٢٧ - ١٢٨.

ثم تنفذ يمنى العيد إلى التعليق على مقاربة «بنيس» للغة الشعر المغربى، وهى تعترف بأهمية هذا التحليل الذى أماط اللثام عن أهمية التدمير التى تحققها لغة النص الشعرى المغربى، إلا أن الباحث لم يعط القارئ صورة متكاملة وواضحة عن إمكانية هذا النظام اللغوى الشعرى المعاصر من زاوية مكمن الجمال فيه.

وبرغم هذه النقائص التى اعترت المقاربة التى تقدم بها «بنيس» للشعر المغربى فى ضوء البنيوية التكوينية، نقول برغم هذه النقائص تبقى هذه المحاولة رائدة، لأنها ورغم طابعها الوصفى والتقريرى استطاعت أن تكشف عن البنية الثقافية فى المجتمع، وهى بنية يحكمها منطق الصراع، وبالتالى بفكر قادر على أن يرى قانون السقوط والانتظار يعبر عن وضعية ثقافية معينة فى هذه البنية، وهى وضعية البورجوازية الصغيرة التى ينتمى إليها الشعراء المغاربة، وبهذا الدأب استطاع «بنيس» مرة أخرى أن يصوغ منهجًا جديدًا لنقدنا، وقد تجلى ذلك فى رؤيته النقدية العميقة وحسه النقدى الوثاب، وليس هذا بأمر غريب ما دام «محمد بنيس» يجمع بين الكتابة الشعرية والنقدية وعلى مائدة واحدة.

ونلتقى فى المحاولة الثانية بيمنى العيد فى كتابها: «فى معرفة النص، دراسات فى النقد الأدبى» الصادر عام ١٩٨٣، حيث عمدت الباحثة إلى تقسيم كتابها إلى ثلاثة أقسام، تضمن القسم الأول فصلين، تحدثت فيهما عن المنشأ اللسانى للبنيوية مسهبة فى الحديث عن الواقعية بوصفها سؤالا فى معرفة النص، مركزة فى الوقت نفسه عن الواقعية الاجتماعية(٤٧).

ويأتى القسم الثانى بدوره هو الآخر مشتملاً على فصلين، تحدثت فى الفصل الأول عن هوية القصيدة العربية، حيث تناولت بنية الشعر، من لغة، وموسيقى وإيقاع وصورة شعرية، فيما تناولت فى الفصل الثانى: قضية النقد

(٤٧) يمنى العيد: فى معرفة النص، ص٢٥ - ٨٨.

البنيوى والبنيوية التكوينية، حيث ناقشت دراسة محمد بنيس لظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب، منتقدة إياه فى تطبيقه لمبادئ البنيوية التكوينية لهذا الشعر المغربى(٤٨).

وجاء القسم الثالث تطبيقا بحتا قاربت فيه «يمنى العيد» نصين هما: «تحت جدارية فائق حسن «لسعدى يوسف» ونص «رسالة الخليفة عمر بن الخطاب إلى أبى موسى الأشعرى»(٤٩).

وقد درست فى الفصل الثالث من هذا القسم، محاور البنية ومكوناتها فى رواية «السؤال» لـ«غالب هلسا»، فيما تعرضت فى الفصل الرابع والأخير من هذا القسم إلى زمن السرد الروائى فى رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، ويبدو انتصار يمنى العيد لمبادئ البنيوية التكوينية واضحا أشد الوضوح فى هذه المقاربات النصية التى جمعت فيها بين الماركسية والبنيوية، وقد أشارت يمنى العيد إلى هذه القضية بالذات فى قولها: «بأنى أحاول النظر فى العلاقات الداخلية فى النص دون عزله أو إغلاقه على نفسه»(٥٠).

وقد جاءت مقارباتها لهذه النصوص مفتقرة إلى الرؤية الواضحة؛ لأن استيعاب "يمنى العيد" للبنيوية التكوينية لم يكن شاملاً ومعمقًا، هذا ناهيك عن عدم التزامها الكامل بجميع خطوات هذه المنهجية النقدية فى أسسها النظرية والتى تشكل منظومة نقدية، كان بإمكان يمنى العيد تفجير الطاقة الشعرية الكامنة فى تلك النصوص الشعرية التى قاربتها، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإن القصور فى هذه المقاربات قد يعود لا إلى عدم انتشار المنهج فحسب، وإنما إلى غياب تصور شامل عن نبض تلك النصوص الشعرية والسردية، وما تتضمنه من آفاق جمالية ومعرفية رحبة(٥١).

---

(٤٨) يمنى العيد: المرجع السابق، ص ٨٩ - ١٣٢.

(٤٩) يمنى العيد: المرجع السابق، ص ١٣٣ - ٢٧٠.

(٥٠) يمنى العيد: فى معرفة النص، دراسات فى النقد الأدبى، ص ١٢.

(٥١) انظر: د. بشير تاويرت: رواج البنيوية فى كتابات النقاد العرب المعاصرين، مقال منشور فى موقع ضفاف الإبداع الالكترونى.

ورغم هذه الانتقادات التى وجهها د. "بشير تاوريرت" للناقدة إلا أننا يمكننا القول بأن الناقدة "يمنى العيد" استطاعت أن تستفيد من المنهج البنيوى لا سيما البنيوية التكوينية فى أكثر من عمل من أعمالها النقدية.

لقد تناولت الناقدة "يمنى العيد" الخطاب الروائى بالمنهج البنيوى فى عدة دراسات لها من أهمها هذا الكتاب الذى نحن بصدده، وكتاب (تقنيات السرد الروائى فى ضوء المنهج البنيوى) ١٩٩٠، وكتاب (دلالات النمط السردى فى الخطاب الروائى تحليل لرواية رحلة غاندى الصغير) ١٩٩٥.

وفى كل دراسة من دراساتها كانت تعمد إلى ربط البنية الدالة بالبنيات التى تمثل مرجعياتها المعرفية والاجتماعية مستعينة بالمنهج البنيوى التكوينى، كما عرف عند "جولدمان" كما سبق وأشرنا، وتوضح منهجها فى قولها:

"ليس النص داخلاً معزولاً عن خارج هو مرجعه، الخارج هو حضور فى النص ينهض به عالما مستقلا كما يساعد على إقناعنا أدبيًا، متميزاً ببنية لها هو نسق هذه البنية هيأتها ونظامها، وعليه فإن النظر فى العلاقات الداخلية فى النص ليست إلا مرحلة أولى تليها ثانية يتم فيها الربط بين هذه العلاقات الداخلية هو أيضا وفى الوقت نفسه النظر فى هذه العلاقات فى النص"(٥٢).

ومن النقاد الذين تأثروا بالبنيوية التكوينية "الناقد" إدريس بلمليح" فى كتابه: (الرؤية البيانية عند الجاحظ) الصادر عام ١٩٨٤، حيث تم تطبيق مفهوم رؤية العالم فى هذه الدراسة بشكل متميز، يقول إدريس بالمليح: (حاولت تطبيق مفهوم الرؤية للعالم كما حدده "جولدمان" على التراث النقدى، (...) هذا الاستخدام (لرؤية العالم) ساعدنى على تمثل فلسفة بيانية كانت قاعدة لتصور العالم من طرف الجاحظ (...)، ثم حاولت بعد ذلك أن أفهم هذه البنية فى ضوء فلسفة المعتزلة، أى بدمجها فى بنية أشمل وأوسع هى الاتجاه العقائدى العام

(٥٢) يمنى العيد: فى معرفة النص، ص ١٢ دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٣م.

الذى آمن به الجاحظ وشكل حجر الزاوية فى فكره وإبداعه، فحددت العناصر المكونة لهذه البنية، وبعض العلاقات المتبادلة بين هذه العناصر، ثم فسرت رؤية العالم عند أبى عثمان بدمجها داخل هذه البنية، وأخيرا حاولت تفسير هذا الاتجاه العقائدى فى ضوء شبكة العلاقات الاقتصادية والاجتماعية التى عاش بين ظهرانيها)[٥٣].

وتوصل البحث إلى أن الجاحظ كان يتصور العالم على أساس أنه نظام من الإشارات، وقارن هذا التصور ببعض الاتجاهات الرئيسية فى السيمياء، مستنتجا أن (سيمياء الجاحظ جمعت بين محاولتين اثنتين لفهم منطق العالم الذى هو منطق إشارى، يمكن اعتبار الأولى منهما سيمياء دلالة، يبدو أن النصية أو الحال هى وسيلتها التعبيرية الأساسية، وأما الثانية فيمكن اعتبارها سيمياء تواصل تشكل اللغة البشرية أهم أدواتها)[٥٤].

* * *

(٥٣) إدريس بلمليح: الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، المغرب، ط١، ١٩٨٤م ص ٢٥١ - ٢٥٢.

(٥٤) المرجع السابق، ص ٢٥١ - ٢٥٢.

obeikandl.com

الانتقادات التى وجهت للبنيوية

أهم الاتهامات التى وجهت للبنيوية:

يقول الدكتور عبد العزيز حمودة: الواقع أن الانتقادات التى وجهت إلى البنيوية لا تعنى أنها معدومة القيمة، ذلك أنها من المناهج التى قدمت أفكارا مهمة للنقد الأدبى، غير أنها فى الوقت ذاته أهملت جوانب أخرى مهمة فى دراسة النصوص الأدبية، وقد تمخضت عنها مشكلات عدة لم تعالجها إلى الآن، ويمكن إجمال تلك المشكلات بما يأتى(٥٥):

١ - يذهب بعض النقاد إلى أن البنيوية انتهت، وقد تجاوزها العالم إلى ما بعد البنيوية أو التفكيكية؛ بدليل أن أهم أعلامها أمثال "رولان بارت" و"دريدا" وغيرهما قد تخلوا عن كثير من أفكارها، فرولان بارت رفض مفهوم علمية البنيوية، أما "دريدا" فقد وصمها بالاختزالية والتجريد والثبات الشكلانى، ووقوعها تحت تأثير التزامن الآتى.

٢ - إن تركيز البنيوية على أهمية البنية ونظامها المتكامل دفع بعض النقاد إلى أن يوجدوها حيث لا توجد، فكان من الضرورى التمييز بين الميل نحو النظام والانتظام، وبين الفشل والقصور دون تحقيقه، وقد سادت نزعة عند كثير من البنيويين حين عالجوا بعض الأعمال على أنها بنية مغلقة أو أنظمة نهائية ليتمكنوا من معالجتها بصورة منظمة، فوقعوا فى المغالطة الشكلية التى تهمل المعنى والمحتوى وترفض حضور العالم الثقافى خارج العمل الأدبى.

٣ - إن البنيوية ليست علمًا، وإنما شبه علم يستخدم لغة ومفردات معقدة ورسومات وبيانات وجداول متشابكة لا تضيف إلينا شيئًا جديداً.

---

(٥٥) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص: ٢٢ وما بعدها.

٤ - البنيوية تتجاهل التاريخ، فهى وإن كانت فاعلة فى توصيفها لما هو ثابت إلا أنها فشلت فى معالجة الظاهرة الزمانية.

٥ - لا تختلف البنيوية عن النقد الجديد لأنها تتعامل مع النص على أنه مادة معزولة ذات وحدة عضوية مستقلة، وأنه منفصل ومعزول عن سياقه وعن القارئ.

٦ - إن البنيوية فى إهمالها المعنى تناهض النظرية التأويلية، وتسقط من اعتبارها الظروف المحيطة بالنص، وتتجاهل العلاقة بين النص وصاحبه، كما تتجاوز العلاقة بين القارئ والنص مكتفية بتحلل الأنساق اللغوية(٥٦).

٧ - ومما أخذ عليها أيضا إرجاءها لمفهوم القيمة فى العمل الأدبى، واختزال معنى الأدبية فى الخصوصية اللغوية وحدها، ومع أن "تودوروف" قد أكد على أن القيمة مصاحبة للبنية وداخلية فيها، وأن الحكم بوجودها يعتمد على البنية الكامنة فى العمل لكنه لم يكشف لنا عن أبعاد العلاقة بين القيمة والبنية، وهل هى علاقة الجزء بالكل أم علاقة اللازم بالملزوم أم السبب بالنتيجة(٥٧).

٨ - عجز المنهج فى تحقيق ما وعد به من القدرة على تفسير الأعمال الأدبية من خلال النموذج اللغوى، وهذا ما أكده "جوناثان كوللر" حين كتب يقول: إن باستطاعة اللغة أن تقدم نقطة ارتكاز عامة للنص الأدبى، لكنها لا تقدم منهجا لتفسيره"(٥٨).

---

(٥٦) د. ميجان الرويلى، ود. سعد البازعى: (دليل الناقد الأدبى) (نقد البنيوية) المركز الثقافى العربى بيروت والدار البيضاء ٢٠٠٢م، ص: ٣٩.

(٥٧) د. جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، ص ٢٤٣.

(٥٨) نقلا عن د: عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبى، ص ٣٩.

والحق أنه ليس هناك ضـرر يلحق بالنقـد والأدب العـربى من جراء تطبـيق المنهج البنيوى، غير أن حالة الانبهار بما تفـرزه حركة الفكر الغربى، والحماسة فى تطبيق مـا ينجم عنها من مناهج دون مراجعـة وتدقيق ونقد بصورة دائـمة، هو ما يعـزز حالة التـبعيـة وفقـدان الأصالة والتـغريب والجـمود الفكرى والتـخلف فى المجالات كافة.

***

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الثانى
الأسلوبية

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الثانى

الأسلوبية

مفهوم الأسلوبية:

اشتق لفظ الأسلوب أو الأسلوبية من الأصل اللاتينى Stilus، وهو يعنى "ريشة"، ثم أطلق مجازاً على مفهومات تتعلق بطريقة الكتابة، مثل الكتابة اليدوية (المخطوطات)، ثم انصرف بعد ذلك إلى التعبير عن الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق ومن أجل هذا فإن الأسلوب قد واكب البلاغة التقليدية، وساعدها على تصنيف القواعد المعيارية التى تحملها إلى الفكر الأدبى والعالمى منذ عهد الحضارة الإغريقية، وكتابات أرسطو على نحو خاص، وظهر ما عرف بطبقية الأسلوب، أو ما عرف عند البلاغيين بدائرة "فرجيل" فى الأسلوب، ومعناه أن الأسلوب ينقسم إلى ثلاث طبقات: الأسلوب البسيط الذى يتناسب مع طبقة الزراع، والأسلوب المتوسط وهو يلائم التجار والصناع، والأسلوب السامى الذى يلائم القواد والأمراء والمفكرين.

"لكن الهزة العنيفة لمبدأ طبقية الأسلوب جاءت على يد "جورج بوفون" (١٧٠٧م - ١٧٨٨م) فى عمله الشهير: (مقال فى الأسلوب) حين أعلن أن "الأسلوب هو الرجل" وقد حاول من خلال هذا التعريف ربط قيم الأسلوب الجمالية بخلايا التفكير الحية والمتغيرة من شخص إلى شخص لا بقوالب التزيين الجامدة التى يستعيرها المقلدون من المبدعين دون إدراك حقيقى لقيمها أو استغلال جيد لها"[1].

---

(١) أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، مدخل فى المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول المجلد الخامس، العدد الأول ١٩٨٤، ص ٦١.

أما الأسلوب فى التراث العربى فهو فى اللغة: "السطر من النخيل وكل طريق ممتد، والأسلوب: الطريق، والوجه، والمذهب، والجمع أساليب، والأسلوب: الفن، ويقال: أخذ فلان فى أساليب من القول أى فى أفانين منه"(٢).

وقد عرّف "عبد القادر الجرجانى" الأسلوب بأنه "الضرب من النظم والطريقة فيه"(٣).

أما عند "حازم القرطاجنى" فإن مصطلح "الأسلوب" يُطلق على التناسب فى التأليفات المعنوية، فيمثل صورة الحركة الإيقاعية للمعانى فى كيفية تواليها واستمرارها، وما فى ذلك من "حسن الاطراد والتناسب والتلطف فى الانتقال عن جهة إلى جهة، والصيرورة من مقصد إلى مقصد"(٤).

فهو يجعل الأسلوب منصبًا على الأمور المعنوية والتناسب فيها، وجعله فى مقابل النظم الذى هو منصب على التأليفات اللفظية، وهذا بخلاف نظرة "عبدالقاهر" حيث جعلا النظم شاملاً لما يتعلق بالألفاظ والمعانى(٥).

وعرّفه ابن خلدون بأنه "المنوال الذى ينسج فيه التراكيب أو القالب الذى تُفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذى هو وظيفة الإعراب (أى النحو)، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذى هو

---

(٢) انظر: لسان العرب لابن منظور، ج٧، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م، مادة (سلب) ص ٢٢٥.

(٣) عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز، تعليق: محمود شاكر، مكتبة الخانجى، ومطبعة المدنى، القاهرة، ١٤٠٤هـ، ص ٤٦٩.

(٤) حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص ٣٦٤.

(٥) انظر: د. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية: مدخل نظرى ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م، ص ٣٠.

وظيفته البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه الذى هو وظيفته العروض، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة التى ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها ويعيدها فى الخيال كالقالب والمنوال، ثم ينتقى التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصًا، كما يفعل البنّاء فى القالب، والنساج فى المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربى فيه فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[٦].

ويلاحظ من خلال تعريفات هؤلاء العلماء الثلاثة أن كلاً منهم نظر إلى الأسلوب من زاوية معينة، فهو عند «ابن خلدون» مختص بصورة الألفاظ (القوالب) وعند «حازم» هو مختص بصورة المعانى، أما عند "عبد القاهر" فمفهوم الأسلوب ينسحب على الصورتين اللفظية والمعنوية - من غير انفصال بينهما - وهذه هى النظرة الأشمل للأسلوب.

المعنى الاصطلاحى للأسلوبية أو الأسلوب:

تعددت المفاهيم الاصطلاحية للأسلوب، وتباينت الاتجاهات والرؤى فى تفسير معناه "فليس هناك تعريف واحد للأسلوب يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع، ولا نظرية يجمع عليها الدارسون فى تناوله، وقد أدى هذا إلى أن يقوم كثير من الباحثين فى مقدمة كتبهم لعلم الأسلوب بعرض مجموعة من التعريفات تصل فى بعض الأحيان إلى نيف وثلاثين تعريفا"[٧]، مع اتفاق الجميع على وجوده - باستثناء الباحث الإنجليزى "جراى" - وأن دراسة هذا العلم ينبغى أن تقع فى منطقة وسط، أو تتم فى المنطقة المشتركة بين علمى اللغة والأدب.

(٦) ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق: د. على عبد الواحد وافى، القاهرة ١٩٦٠، ص ١٢٩.

(٧) د. صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥، ص ٧٣.

ولما كان "شارل بالى" من الرواد المؤسسين لعلم الأسلوب فإننا نبدأ أولاً بتعريف الأسلوب عنده حيث يتمثل فى مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيًا على المستمع أو القارئ، ومهمة علم الأسلوب لديه هى البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التى تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة، فاللغة بالنسبة له هى مجموعة من الوسائل التعبيرية المعاصرة للفكر، وبوسع المتحدث أن يكشف عن أفكاره بشكل عقلى موضوعى يتوافق مع الواقع بأكبر قدر ممكن إلا أنه كثيراً ما يختار إضافة عناصر تأثيرية تعكس جزئيًا ذاته من ناحية والقوى الاجتماعية المرتبط بها من ناحية ثانية، وعلم الأسلوب يدرس هذه العناصر التعبيرية للغة المنظمة من وجهة نظر محتواها التأثيرى أى التعبير عن الحساسية من خلال اللغة وفاعلية اللغة على هذه الحساسية(٨).

ومجمل القول أن الأسلوب عند "بالى" يتمثل فى مجموعة "من العناصر الجمالية فى اللغة يكون باستطاعتها إحداث تأثير نفسى عاطفى على المتلقى"(٩).

ومما يمكن أن يُؤخذ على هذا التعريف أنه أغفل جانب المبدع، وجوهر الأسلوب عند "بالى" يتمثل فى "إنزال القيمة التأثيرية منزلة خاصة فى سياق التعبير، أما علم الأسلوب فيتوجه إلى الكشف عن هذه القيمة التأثيرية من ناحية جمالية نفسية عاطفية".

ولعل من أقرب التصورات حول تعريف الأسلوب ما قدمه "جيراو" - تلميذ "بالى" - فى محاولته لعرض تصور متكامل للجوانب المختلفة لظاهرة الأسلوب إذ يرى أن "الأسلوب هو مظهر القول الذى ينجم عن اختيار وسائل التعبير، هذه الوسائل التى تحددها طبيعة ومقاصد الشخص المتكلم أو الكاتب"،

---

(٨) د. صلاح فضل: علم الأسلوب ص ٧٥.

(٩) سمير أبو حمدان: الإبلاغية فى البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت باريس، ط١، ١٩٩١م، ص٣٥.

وكما نرى فهو تعريف موسع يشمل التعبير ومظاهره، والشخص المتكلم أو الكاتب وطبيعته ومقاصده، لكنه فى الوقت نفسه يغفل المتلقى ودوره فى تحديد المظاهر المؤثرة عليه.

ومرجع الاختلاف بين الباحثين والنقاد فى تحديد مفهوم للأسلوب ارتباط الأسلوب بنظرية الإبلاغ أو الإخبار "حيث لابد لأى عملية تخاطب من مخاطِب ومخاطَب وخطاب (مرسل ومستقبل ورسالة)[١٠]؛ ومن ثم فالأسلوب لا يمكن دراسته أو بحثه دون أن يرتبط بعناصر الاتصال: المؤلف والقارئ والنص[١١].

ولذا تعددت المفاهيم، لأن كل مفهوم يأخذ فى اعتباره عنصراً واحداً من عناصر الاتصال، لكننا إذا ما أردنا تعريفًا دقيقًا للأسلوب شاملاً لعناصر عملية الاتصال الثلاثة فإن الأسلوب يعنى "جملة الصيغ اللغوية التى تعمل عملها فى إثراء القول وتكثيف الخطاب، وما يستتبع ذلك من بسط لذات المتكلم، وكشف عن سرائره، وبيان لتأثيره على السامع"[١٢].

لقد برزت فى ميدان الأسلوبية مصطلحات جديدة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بمفهوم الأسلوب، وآليات تحليله مثل مصطلح "الانزياح" أو "العدول"،

---

(١٠) د. عبد السلام المسدى: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط٣. ١٩٨٢م، تونس، ص ٦٠، وانظر: حوليات الجامعة التونسية، العدد العاشر، تونس. مجلة تصدرها الجامعة التونسية، المطبعة الرسيمة للجمهورية التونسية، ١٩٧٣م، ص ٢٧٨، ٢٧٩.

(١١) علم اللغة والدراسات الأدبية: دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصى، برند شبلنر، ترجمه وقدم له وعلق عليه: د. محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩١م، من مقال بعنوان: (محاولات فى الأسلوبية الهيكلية) د. عبد السلام المسدى، ص ٥١.

(١٢) د. لطفى عبد البديع: التركيب اللغوى للأدب: بحث فى فلسفة اللغة والاستطيقا، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان - الجيزة، ط١، ١٩٩٧م، ص ٥٧.

ومصطلح "الاختيار" أو "الاستبدال"، ومصطلح التركيب، وثمة مصطلحات أخرى كثيرة ليس يسعنا المقام لبسطها، لكن ينبغى علينا التعرض لمفهوم الانزياح (العدول)، والاختيار، والتركيب لأن هذه المصطلحات أساس التحليل الأسلوبى.

ورد مصطلح "الانزياح" كثيراً فى الدراسات القديمة والحديثة واتخذ أكثر من تسمية منها الانحراف والعدول والإبداع والتغيير والخروج... إلخ، وهو يُعدُّ مؤشراً على أدبيّة النص وشهرته لأن الخروج عن النسيج اللغوى العادى فى أى مستوى من مستوياته (الصوتى، التركيبى، الأسلوبى، البلاغى) يمثل بحد ذاته حدثًا أسلوبيًا.

والانزياح هو الركن الذى بنى عليه "جان كوهن" كتابه (بنية اللغة الشعرية) إذ عد الانزياح مبدأ الشعرية، والانزياح لا يكون شعريًا إلا إذا كان محكومًا بقانون يجعله مختلفًا عن غير المعقول، وهذا ما يتجلى فى علاقة مفردة ما مع المفردات الأخرى ضمن السياق، فكلمة (السماء) لا تشكل انزياحًا إلا إذا أُسند إليها فعلٌ لم يعتد أن يسند إليها مثل (بكت) ليتشكل انزياح يسمى فى البلاغة استعارة، فعلاقة (السماء) مع (بكت) يمكن دراستها ضمن مجال الدرس الأسلوبى فوظيفته أى (علم الأسلوب) تبيان الوظيفة التأثيرية والجمالية، والدلالية لهذا الانزياح.

إن من أهم صفات الأسلوب الأدبى عمومًا والشعرى على وجه الخصوص أنه يتميز بنوع من العدول عما هو مألوف فى اللغة، مما يكسر النسق الثابت والنظام الرتيب، وذلك عن طريق استغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة؛ فالأسلوبيون ينظرون إلى اللغة فى مستويين:

الأول: النمط التعبيرى المتعارف عليه،الذى يؤدى الوظيفة الإخبارية للكلام وهذا المستوى هو ما يطلق عليه البلاغيون "أصل الكلام".

الثانى: النمط الإبداعى، الذى يقوم على تجاوز المستوى الأول، والعدول عنه إلى التعبير الفنى، وإلى هذا المستوى تتجه عناية البلاغيين والأسلوبيين[١٣].

ومن الملحوظات المبكرة فى التراث العربى حول هذا المفهوم: ما ذهب إليه بعض النقاد[١٤] من أن الجاحظ قد أشار فى (البيان والتبيين) إلى مستويى اللغة: المستوى العادى فى الاستعمال، والمستوى الفنى فى الاستعمال الخاص، ويقترن المستوى الأول بطبقة العامة وغرضه إفهام الحاجة، أما المستوى الثانى فغرضه البيان البليغ ويتميز هذا المستوى بمبدأ اختيار اللفظ وينفرد بالتجويد والتماس الألفاظ وتخيرها[١٥].

ومن المنازع الأسلوبية ما يسمى بأسلوبية الانزياح - أو أسلوبية الانحراف - ويعرف الأسلوب هنا بأنه انحراف عن نموذج آخر من القول يُنظر إليه على أنه معيار أو نمط، كما يعرّف البحث الأسلوبى بأنه علم الانحرافات.

وما ينبّه عليه أنه "ليس كل عدول أسلوبًا إذ لابد من ارتباط العدول الأسلوبى بوظيفة يؤديها فى النص، وإلا كان لعبة أسلوبية ليست بذات أثر"[١٦].

---

(١٣) انظر: د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، ضمن سلسلة «دراسات أدبية» الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م، ص ١٩٨، ١٩٩، وانظر كذلك: الأسلوبية والأسلوب ص ١٠٣، ١٠٤.

(١٤) د. عبد السلام المسدى، انظر مقاله: المقاييس الأسلوبية فى النقد الأدبى من خلال (البيان والتبيين) ص ١٥٨.

(١٥) انظر: أثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث، ص ٨٤، وانظر تفصيلا للانزياح (العدول) فى: (نظرية اللغة الأدبية) خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس، ترجمة: د. حامد أبو أحمدن سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، الفجالة، من ص ٢٧ إلى ص ٣٨، وكذلك: (الأسلوبية منهجا نقديا) من ص ٥١ إلى ص ٥٦.

(١٦) جورج مونان مفاتيح الألسنية، عربه وذيله بمعجم عربى فرنسى: الطيب البكوش، منشورات الجديد، تونس، ١٩٨١م، ص ١٣٦، ١٣٧.

أما عن مصطلح "الاختيار" فهو الركيزة والمبدأ الأساس لتحليل الأسلوب حيث يفسّر المحلل الأسلوبى الاختيار الذى قام به الأديب من بين سائر صنوف الأداء اللغوى(١٧).

"ففى تكوين أى جملة لغوية يعمد المتحدث أو الكاتب إلى اختيار عناصرها وجمعها فى نسق متصل، وهو يقوم بالعمليتين فى نفس الوقت تقريبًا، عملية اختيار العناصر، وعملية تأليفها فى منظومة لغوية، أما الاختيار فهو يعتمد على انتقاء الكلمات من بين مجموعة من العناصر التى يمكن لها أن تتبادل موقعها، ومن هنا فهو يقوم على ما يسمى بالمحور الاستبدالى الذى يشير إلى علاقة العنصر الماثل فى الجملة بالعناصر الغائبة عنها والمرتبطة بها على نحو ما، أما نظم الكلمات المختارة فى نسق متصل فهو يعتمد على المحور السياقى الذى يشير إلى تجاور العناصر المختارة طبقًا لقوانين التركيب"(١٨).

فالمبدع يقوم بعملية "الاستبدال" من بين مجموعة من الألفاظ المترادفة القائمة فى الرصيد المعجمى له، يقوم بينها ما يسمى بالعلاقات الاستبدالية، وللمتكلم أن يأتى بأحد هذه الألفاظ فى نقطة معينة من نقاط سلسلة الكلام، وتقع عملية الاستبدال ضمن محور الاختيار، وقد عُرّف الأسلوب هنا بأنه اختيار أو انتقاء يقوم به المنشئ لسمات لغوية بعينها من بين قائمة الاحتمالات المتاحة فى اللغة، وقد حفلت الكتب الأسلوبية بكلام مفصل حول مبحث الاختيار لأهميته(١٩).

---

(١٧) انظر: د. رجاء عيد: البحث الأسلوبى معاصرة وتراث، منشأة المعارف - الإسكندرية، مطبعة أطلس - القاهرة، ١٩٩٣م، ص ١١٥.

(١٨) د. صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، ط٢، القاهرة ٢٠٠٢ ص ٢٦.

(١٩) انظر: محمد بن سعيد اللويمى: (فى الأسلوب والأسلوبية)، و(شعر أبى ذؤيب الهذلى دراسة بلاغية أسلوبية) رسالة ماجستير مخطوطة بقسم البلاغة والنقد بكلية اللغة العربية جامعة الإمام محمد بن سعود بتاريخ ١٤٢٤هـ.

ومفاد القول أن الاختيار يقصد به انتقاء المبدع لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين، وهذا الانتقاء يجعل من الأسلوب عملاً واعيًا؛ لأن اختيار المبدع هذا اللفظ أو التركيب دون غيره إنما لأنه أقدر على حمل مراده إلى حيز الورق حسب تقدير هذا المبدع.

وللاختيار صور متعددة، فمنها ما يُختار على مستوى اللفظ أو المعجم، ومنها على مستوى التركيب (النحو) فيغدو الأسلوب بذلك استثمارًا وتوظيفًا للطاقات الكامنة فى اللغة.

ومن صور الاختيار ما ينشأ من التعبيرات المجازية، وهذا يتجاوز المفردة لينظر إلى التركيب مجملاً، فمن أمثلته قول بشارة الخورى:

انشروا الهولَ وصبُّوا ناركم كيفما شئتُم فلن تلقَوْا جبَانا

يمكن أن نجد على محور الاختيار فيما يتعلق بالتركيب (صبوا ناركم) بدائل كثيرة مثل: أطلقوا، ارموا، اقذفوا، صبوا... إلخ، لكن الشاعر آثر (صبوا) ظنًا منه أن الفعل (صب) الذى يوحى بالغزارة يمكن أن يؤدى المراد أكثر مما تؤديه بقية الأفعال المنتظرة على جدول الاختيار.

كما ينطلق البحث الأسلوبى أيضًا من مقولة "التركيب" الذى يقوم بنظم الكلمات المختارة فى الخطاب الأدبى متوسلاً فى ذلك بعمليتى الحضور والغياب، الحضور للكلمات المختارة، والغياب للكلمات الأخرى المصفوفة فى جدول الاختيار، والدخول فى علاقة جدلية أو استبدالية، فالكلمات الأخرى تتوزّع غيابيًا فى شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالى.

إنّ صورة الغياب هذه تعطى للأفعال معانٍ إضافيةً لأنها بالنص دائمًا حافةٌ، كما تعطيها أيضًا قيمة الشهادة على أسلوبية الجملة.

فالتحليل هو دراسة الانسجام الحاصل بين المفردات، والأثر الجمالى والفنى الذى يتركه فى ذهن المتلقّى، وعلى هذا يكون الأسلوبُ عند (جاكبسون) تطابقًا لجدول الاختيار على جدول التأليف أو التركيب.

إن الدرس الأسلوبى لا يقف عند توصيف بنية التركيب فى الخطاب الأدبى بل يستقصى من خلال ما يتفرع عنها من أشكال تعبيرية كالتقديم والتأخير والحذف والذكر والتعريف والتنكير... إلخ، فكل شكلٍ من هذه الأشكال هو خاصية أسلوبية ذات دلالة خاصة بتركيبها ضمن النسق اللغوى.

نشأة الأسلوبية وتاريخها:

يعد "شارل بالى" (١٨٦٥م - ١٩٤٧م) مؤسس علم الأسلوب بحق، فقد نشر كتابه الأول عام ١٩٠٢م بعنوان (بحث فى علم الأسلوب الفرنسى)، ثم أتبعه بعدة دراسات أخرى مطولة نظرية وتطبيقية أسس بها علم أسلوب التعبير الذى يعرفه بأنه "العلم الذى يدرس وقائع التعبير اللغوى من ناحية محتواها العاطفى أى التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية".

من هنا، ومن هذا المنطلق ارتبط مصطلح (الأسلوبية التعبيرية)، وكذلك مصطلح (الأسلوبية الوصفية) بعالم اللغة السويسرى "شارل بالى" تلميذ "فرديناند دى سوسير"، وخليفته فى كرسى الدراسات اللغوية بجامعة جنيف، والذى تقوم نظريته على دراسة ما أسماه بالمحتوى العاطفى للغة، وهى تهدف إلى دراسة القيم التعبيرية الكامنة أو المثارة فى الكلام، وهو يختلف منذ البدء مع البلاغيين القدماء فى أنه لا يقف بدراساته عند الصور والأنماط التقليدية المتعارف عليها، ولكنه يمتد إلى اللغة فى حقولها التعبيرية اللامتناهية، وهو يقف على نحو خاص أمام اللغة المنطوقة، ليلاحظ العلاقة التى يمكن قيامها بين المحتوى العاطفى والصيغة التى

يصب فيها، فإذا كان موقف الشفقة يستثير عبارة مثل: "يا للمسكين!" فإن هناك علاقة أسلوبية يمكن أن تقوم من خلال التحليل بين الشفقة والتعجب والإيجاز ويمكن اكتشاف المحتوى العاطفى للتصغير من خلال إثارته للرقة أو للضعف، كذلك يمكن تبين المحتوى العاطفى لفعل الأمر من خلال السياق والمتعلقات المحيطة به وموقعها منه؛ فهناك فرق فى المحتوى العاطفى بين الصيغ التالية:

"افعل هذا! افعل لى هذا! بربك افعل هذا! أرحنى وافعل هذا!" فمع أنها جميعًا عبرت عن المعنى بصيغة الأمر الموجهة إلى المخاطب المذكر، فإن المتعلقات تشف عن محتويات عاطفية مختلفة.

واهتمام "بالى" بالمحتوى العاطفى جعله لا يهتم بالجوانب الجمالية، وتركيزه على اللغة المنطوقة صرفه عن الاهتمام باللغة الأدبية، وتصنيفه للإمكانات الكامنة أو المثارة فى اللغة شده إلى دراسة "القوة التعبيرية فى لغة الجماعة" دون اهتمام بالتطبيقات الفردية لها، وكل هذا جعل دراسته الأسلوبية دراسة لغوية لا دراسة أدبية، وكذلك وضعه منهجه الذى اتبعه على رأس مدرسة الأسلوبية الوصفية، من حيث طرحه حول التعبير سؤالاً محدداً هو: "كيف"، وعدم اهتمامه بأسئلة أخرى تتصل بجذور التعبير أو مصادره(٢٠).

كان "بالى" شديد الحرص على استبعاد العمل الأدبى، وعدم إدراجه ضمن علم الأسلوب، محتجًا بأن العمل الأدبى لا يهدف إلى التواصل مثل اللغة العفوية المنطوقة، ولا يهدف إلى جذب المخاطب واستثارته، كما أننا إذا تناولنا العمل الأدبى فإننا لن نكون بمنأى عن الصعوبات التى تواجهنا والتى أكدها مؤرخ الأسلوبية الكبير "هاتزفيلد" فى الفصل الذى عقده عن الأسلوب المتجاوز للغة

---

(٢٠) د. أحمد درويش: الأسلوب مدخل فى المصطلح وحقول البحث ومناهجه، مجلة فصول مجلد ٥ عدد أول ١٩٨٤ ص ٦٥.

"فيجعله يشمل البنيـة والتنظيم، وتحديد الخواص والترتيب والقطع والجنس الأدبى والبـواعث والكتـابة والإبداع الأدبى وأسلوبه والإنسـان والأسلوب ومـجال النثـر ومجال القص ومجال الشعر، والرسالة الشعرية والشكل الجمالى والأصالة والتقليد والتطور والثورة والأبـنية الرمزية والتنويعـات والذوق والتفـسير إلى غـير ذلك من عشرات الموضوعات المتعددة المختـلطة مما يدل على أن دراسة التعبير الكلى الشامل كفرع مستقل فى علم الأسلوب تعد أمـرًا بالغ الصعوبة وشديد التشتت فى الوقت الراهن إذ لا تكاد تتجاوز فى حـقيقة الأمر وسائل الـتعبير اللغوية حـتى تقفز إلى مستـويات الأبنية الأدبية المعقدة ومـشاكلها المتشابكة ممـا يؤدى إلى خلط القضايا، ويجعل علم الأسلوب عند هذا المستوى يفقد الالتزام بموضوعه المحدد والقدرة على استخدام مناهجه الخاصة فى التحليل والدرس المنظم المتدرج.

"ثم يأتى "كريسو" ليـتخذ موقفًا عـكسيًا تمامًا من أستاذه فـيرى أن العمل الأدبى هو مجال علم الأسلوب الممـتاز إذ إن اختياره للعناصـر الأسلوبية يتم بدقة إرادية واعيـة وينقد مـبررات عـزل الأدب عن علم الأسلوب، فالعـمل الأدبى هو شكل من أشكال التواصل أيضًا والعناصر الجماليـة فيه مردها إلى رغبة المؤلف فى جـذب القارئ وإمـتاعـه والأدب يتيح لعـلم الأسلوب مادة ضـرورية لإحصـاءاته وإجراءاته التجريبيـة كما أن الدراسة الأسلوبية تقدم بيانات دقيـقة مقنعة عن العمل الأدبى وإن كان هدفهـا الأخير يتجاوز دراسـة أفراد معينين إذ يتمـركز على تحديد القوانين العامة التى تحكم اختـيار التعبير فى إطار لغة محددة والعلاقـة بين التعبير والتفكير فى هذه اللغة"(٢١).

وظهرت المدرسة الألمانية المثالية فى العقد الأول من القرن العشرين، ولمع من أتباعها قطبان هما: "كـارل فوسلير" (١٨٧٢ - ١٩٤٩) و"ليوسبتزر" (١٨٨٧ - ١٩٦٠)، وكان "فوسلير" شديد التأثر بفلسفة الجمال التى أطلقها "كروتشيه" فى أوائل العقد الأول من القرن العشرين، وكان يتعرض لقضايا فلسفية عامة موسعة،

(٢١) د. صلاح فضل: علم الأسلوب، مرجع سابق، ص ٣٢.

لكن "سبتزر" كان يعالج "مشاكل أسلوبية محددة ومتعلقة ببعض مجموعات الحقول الدلالية وتاريخ الكلمات والبحوث المنصبة على دراسة الأسلوب الفردى، وربما كان "فوسلير" أكثر عمقًا من الوجهة الفلسفية إلا أن "سبتزر" كان يتميز بعقلية لامعة ومنهج واضح ويتفق الباحثان على أنه لا يمكن الفصل بين الدراسة الأدبية واللغوية إلا أن "فوسلير" يرى أن تحليل النصوص الأدبية يتبع التأملات اللغوية العامة بينما يولى "سبتزر" عناية كبرى بدراسة الأعمال الأدبية فى بنيتها ودلالتها الخالصة بل يقصر على ذلك كل جهده خاصة فى سنواته الأخيرة.

ففى مجموعة من المقالات نشرها عام ١٩٤٨ تحت عنوان: (الألسنية والتاريخ الأدبى) يطلق "سبتزر" على منهجه فى التحليل الأسلوبى تسمية (الدائرة الفيلولوجية)، حيث يذهب إلى أن عملية (الدراسة الأسلوبية) عليها أن تبدأ من أى (تفصيل فى النص يلفت اهتمام المحلل، سواء لأنه يمثل انحرافًا عن أنماط الكتابة القائمة، أو لأنه يمتلك دلالة على العمل الأدبى ككل).

إن الخطوة الأولى فى نظر "سبتزر" (خطوة حدسية)، يربطها المحلل بانطباعه عن مجمل العمل الأدبى، أو بشعوره حياله، مما يفضى به إلى تعديل ذلك الانطباع، ثم يرجع المحلل بحركة دائرية (رحلة الذهاب والإياب) إلى تفاصيل أخرى بغية ربطها بالانطباع العام لكل عضوى، وبذلك يتوصل المحلل إلى الأصل الروحى المشترك، إلى الجذر السيكولوجى لتعدد مزايا النص اللغوية[٢٢].

ومن ثم فإن منهج "سبتزر" يمثل أهم اتجاهات التحليل الأسلوبى الذى يعتمد على التذوق الشخصى لكنه يحرص على أن يعكس المميزات التى تصل من النص إلى القارئ، ويحاول أن يحدد نظام التحليل على هذا الأساس لهذا يطلق عليه اسم منهج الدائرة الفيلولوجية، ويتم تطبيقه على مراحل متعددة، فالقارئ

---

(٢٢) عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م، ص ٣٧.

مضطر لأن يطالع النص ويتأمله حتى يلفت نظره شيء فى لغته هذا الشيء يعد خاصية يتم التوصل إليها بالحدس إذ يهدينا إلى أهميتها الأسلوبية فى النص، ثم يتم اختبارها مرة أخرى بشكل منتظم من خلال قراءة جديدة تدعمها شواهد أسلوبية أخرى، فالدائرة إذن مكونة من ملاحظة منعزلة يهتدى إليها القارئ بفطنته تتبعها قناعة بأن هذه الظاهرة المنعزلة يكمن فيها الأسلوب وهى تمثل روح العمل الأدبى فى شموليته على افتراض أن هذه الظاهرة لابد أن تدعمها ملامح أسلوبية أخرى فى النص ذاته.

وبهذه الفكرة عن الملمح المنعزل الممثل لكل النص الأدبى أصبح "سبتزر" داعية للتفسير الأسلوبى المنبثق من الجزء، والمنطبق على الكل وهو تفسير يعتبر النصوص الأدبية وحدات متفردة متجانسة تحيل كل خاصة جزئية فيها إلى الكل فى مجموعة... ويعترف "سبتزر" بأنه على تمرسه وتجربته كثيراً ما استعصت عليه هذه الخطوة الأولى فوقف أمام نص معين - مثل أصغر تلاميذه - دون قدرة على تفسيره وفض سره، والطريقة الوحيدة للخروج من هذا المأزق هى إعادة الاتصال بالنص بصبر وأناة حتى تبرز فجأة كلمة معينة أو بيت من الشعر، ونشعر حينئذ بأن هناك تياراً قد اتصل بيننا وبين العمل، وتدل التجربة على أنه ابتداء من هذه اللحظة تترى الملاحظات وتتجمع وتصب الخبرة السابقة بالنصوص فى رسم معالم الدائرة حتى نصل إلى نوع من الهزة الداخلية التى تؤكد لنا أن الملمح الذى عثرنا عليه هو الشارح للعمل فى مجموعه"(٢٣).

وخلاصة الأمر أن المدرسة الألمانية المثالية قد أضفت على الدراسات الأسلوبية ملمحًا جماليًا، وأضافت إليه فكرة الحدس الخاضع للتحقيق بالملاحظات والاستنتاجات من خلال حركة ذهاب وإياب من المركز إلى المحيط، كما نادت بضرورة التعاطف مع العمل الأدبى ومع مبدعه؛ "فالعمل الأدبى كل ينبغى إعادة التقاطه من داخله وفى شموليته مما يقتضى تعاطفًا معه ومع مبدعه، ولو أردنا الحق

(٢٣) د. صلاح فضل: علم الأسلوب ص ٤٥ - ٤٩.

فإن أى شرح للنص وأية دراسة فيلولوجية ينبغى أن تنطلق من نقد لجمالياته مفترضة كمال العمل الذى تدرسه وخاضعة لنوع من إرادة التعاطف معه"(٢٤).

أما عن نشأة الأسلوبية عند الإيطاليين والأسبان فقد تأخرت إلى بدايات العقدين الثالث والرابع من القرن العشرين، ففى عام ١٩٣٠م نشر الباحث الإيطالى "ديفوتو" كتابه عن دراسة علم الأسلوب الإيطالى، واقترح فيه توزيعًا مختلفًا تمامًا للنقد الأسلوبى، فعلم الأسلوب عند "ديفوتو" يعنى بالاختيارات الفردية المتحققة فى مادة اللغة، ويفهم من هذه الأخيرة النمو والمؤسسات الاجتماعية الشرعية، فالنقد يعنى بالاختيارات التى تتم من وجهة النظر الجمالية فى تنظيم العمل الأدبى، وتعد هذه الرؤية بدورها تكييفًا لمصطلحات "همبولت" عن الطاقة المقابلة للقصد الأسلوبى والمادة الموازية للأسلوب المبدع، مع تحديد دقيق يميل المفهوم الأول لكيفية التولد ويجعل المفهوم الثانى متصلاً بالخواص المميزة للأسلوب، وقد فضل بعض الباحثين الإيطاليين الآخرين مثل "فوبينى" أن يجعلوا مصطلح النقد الأسلوبى قاصراً على نقد التنويعات النصية مستبعدين عملية الإبداع لصعوبة تحليل الطاقة المولدة بمنظور علمى دقيق.

وفى عام ١٩٤٠م استطاع الباحث الأسبانى - المهاجر إلى أمريكا اللاتينية - "آمادو ألونسو" بقدراته اللغوية والنقدية معًا أن يعثر على الصيغة الملائمة التى تتوج جهود الدراسات الأسلوبية السابقة فأخذ يعتبر علم الأسلوب العلم المنوط به تحليل أشعار "بابلو نيرودا" مقارنًا وجهة نظره بالاتجاهات السابقة عليه وبمبادئ البلاغة التقليدية وفن الشعر لكنه فى شرحه لهذا النظام التعبيرى كان يهدف إلى إقامة منهج ذى مبادئ محددة ويود أن تتحول المادة التعليمية الشائعة - خاصة فى فرنسا - باسم شرح النصوص التى استكثر عليها كبار النقاد اسم الأسلوبية إلى تحليل علمى يتركز من جديد على المشاكل الأسلوبية الحقيقية، وقد عرض وجهة نظره هذه منذ عام ١٩٥٢ فى عدة مؤتمرات أقيمت بالولايات المتحدة، وهو يرى أن

---

(٢٤) المرجع السابق، ص ٥٣.

الأسلوبية النقدية يمكن أن تطبق على الأعمال الأدبية المعاصرة والقديمة مما يقتضى إعادة بناء العناصر المكونة للعمل الأدبى من الداخل لا من الخارج حتى تتصاعد متعلقة بأحبال الصيغ اللغوية المتميزة لاستشراف التجربة الجمالية الأصيلة التى ولدتها"[٢٥].

ويرى "أمادو ألونسو" أن لغة الشعر الأصيل ليست فيها ذرة من الشوائب، فكل شكل إنما هو شكل لمعنى أو هو معنى مشكل، وحتى اللعب بالموسيقى والإيقاع، والجناس، والوقفات، ونظام الكلمات، كل هذا إنما هو طريقة تنظيم النشاط الخلاق فى لغة الشعر، فهو مثير للتوتر الداخلى وتعبير عنه فى نفس الوقت ولابد من اعتباره عناصر فى الهيكل الشامل قام الشاعر بتناولها وتوظيفها بلذة جمالية، ففى لغة الإبداع الشعرى ليست هناك زينة ولا إضافات كل شىء إنما هو تعبير عن الشعور، وحركة النفس منقولة إلى اللغة طبقًا لقواعد التنظيم الجمالى[٢٦].

وقد وصلت هذه المدرسة النقدية الأسلوبية إلى أوج نضجها على يد "داماسو ألونسو" فى منتصف القرن، وأصبحت دراساته فى هذا المجال التأصيل النظرى والتطبيق العملى المعتمد للاتجاه الأسبانى فى التحليل الأسلوبى وهو اتجاه لم يفقد أهميته ولم تضعف أسسه العلمية حتى الآن بل ما زال معترفًا به فى كل الدراسات العالمية، وإن نحا إلى تجديد مصطلحاته ومقولاته فى الآونة الأخيرة ويعتبر إلى حد ما توفيقًا وتطويعًا لمبادئ المدرستين الأسلوبيتين الفرنسية والألمانية.

كيفية التحليل الأسلوبى:

إذا كان علم اللغة يدرس ما يقال، فإن الأسلوبية تدرس كيفية ما يقال مستخدمة الوصف والتحليل، وعلى هذا الأساس يكون توجه الأسلوبية نحو تحليل

---

(٢٥) د. صلاح فضل: علم الأسلوب، ص ٥٥، ٥٦.

(٢٦) المرجع السابق، ص ٥٩.

النص لاستكشاف العنصر التأثيرى للأدوات البلاغية التى يوظفها الكاتب فى نصه.

والمهم الإشارة إلى أن التناول الأسلوبى إنما ينصب على اللغة الأدبية لأنها تمثل التنوع الفردى المتميز فى الأداء بما فيه من وعى واختيار، وبما فيه من انحراف عن المستوى العادى المألوف بخلاف اللغة العادية التى تتميز بالتلقائية، والتى يتبادلها الأفراد بشكل دائم وغير متميز.

أما عن كيفية التحليل الأسلوبى فإن الدكتور "محمد عبدالمطلب" يطرح ثلاث قراءات للنص الأدبى تكشف عن آلية التحليل الأسلوبى، فيقول:

"**القراءة الأولى**: القراءة الجمالية التى تتكئ على التعامل مع البنى التركيبية، وقياس مدى تخلصها من الطابع العام، والارتقاء إلى مستوى الأدبية، ويلاحظ هنا أهمية الاعتماد على الأدوات البلاغية - التى جددت نفسها - ومدى قدرتها على الكشف عن ظواهر العدول، والخروج عن المألوف، ومدى قدرتها على الرصد الكمى لظواهر التردد اللافتة جزئيًا وكليًا، ومدى قدرتها على رصد مناطق البريق والتوهج التى تشد المتلقى إليها، وتشغله بعلاقاتها المتداخلة.

ويتدخل هنا المنهج الإحصائى لضبط خطوات القراءة، لكن المهم ألا يظل الإحصاء فى إطاره الكمى، بل لابد من تحوله إلى طبيعة كيفية بمعنى ألا يكون الإحصاء عاملاً لحسابه الخاص، بل لحساب شعرية الصياغة، وذلك بالتحرك داخل حقول الدلالة من ناحية، وحقول الصياغة من ناحية أخرى، دون نظر إلى محيطها السياقى أولاً، ثم داخل السياق ثانيًا.

القراءة الثانية: القراءة التأويلية التى تبدأ عملها من منطقة المفردات المعجمية وردها إلى مرموزها المباشر أو غير المباشر، وبخاصة أن الخطاب الشعرى الحديث أصبح مثقلاً بالرموز والأساطير، ومشحونًا بالإسقاطات، مما يتيح للدوال أن تتخلص من دلالتها المعجمية، والامتلاء بدلالات جديدة تناسب التجربة الحديثة وما تتميز به من عمق وثراء.

ولا يمكن أن نغفل فى هذه القراءة الدوال فى حالة تركيبها مع غيرها مما يسبقها أو يلحقها، لأن النظر إليها فى الحالة الثانية هو الذى يساعد على تحديد المستويات التأويلية للمفردات، وهذا من شأنه إن يوقفنا على ظاهر الخطاب، كما يوقفنا على باطنه.

القراءة الثالثة: نسميها القراءة الاسترجاعية، وهى التى تبدأ حركتها برصد البنى الرئيسية فى الخطاب، ثم ترتد منها - فى وعى - إلى مردودها السابق قديمًا أو حديثا، بل إنها أحيانًا تكون إرهاصًا بما يتلوها، وهنا تكون عملية التحليل أشبه بالحركة (البندولية) التى تربط بين نقطتين بينهما قدر من التواصل والمشاركة، وهو ما يتيح للخطاب الأدبى أن يستقر فى أفقه الصحيح(٢٧).

والتحليل - فى جوهره - يعنى بتحديد السمات الأسلوبية للنص أو النصوص المدروسة، وتتميز هذه السمات بمعدلات تكرار عالية نسبيًا، ولها أهمية خاصة فى تشخيص الاستخدام اللغوى عند المبدع.

وتقوم غالبية الدراسات الأسلوبية على أساس خطوتين متتابعتين متكاملتين:

(**الأولى**): الوصف اللغوى المجرد للمثيرات اللغوية ذات القيمة الأسلوبية، وقد يلجأ الباحث اللغوى الأسلوبى إلى الإحصاء؟ لقياس معدلات تكرار المثيرات أو العناصر اللغوية الأسلوبية: قلة وكثرة، وهو يستعين فى ذلك بالدراسة الأدبية التى تساعده على تحديد النص المعيار الذى يقارن به نصه المدروس، ويكون النص المعيارى بمثابة الخلفية للنص المدروس، وقد يجعل الباحث من خبراته الماضية أساسًا للمقارنة.

و(**الثانية**): وصف التأثيرات الإخبارية الدلالية والجمالية لتلك المثيرات، ويضاف إلى ذلك تحديد قيمها الأسلوبية فى إبداع المعنى، سواء من خلال الصيغ

---

(٢٧) د. محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م، ص ١٣ - ١٥.

التى تصاغ فيها الخبرات والتجارب، أو من خلال التراكيب اللفظية، التى تقدم إمكانات مساعدة على إبداع المعنى من خلال اجتماع الألفاظ فى وحدة عليا.

ومن مظاهر التحليل الأسلوبى البحث عما يسمى بـ"الكلمة المفتاح" فى النص أو مجموعة النصوص، و"الكلمة المفتاح" هى الكلمة التى تدور حولها القصيدة، أو أى عمل أدبى، وتشكل شبكة من العلاقات بين المحاور على مستوى البنية الداخلية للقصيدة؛ أى "إنها تخلق النص، وبمعنى أدق: إن النص يتخلق فى رحمها، ويتشكل فى إطارها، وهكذا فإن الكلمة المفتاح تولد القصيدة، وتجسد الرؤيا الجوهرية للواقع"[٢٨].

ومن الجدير بالذكر أن بعض الأسلوبيين وقفوا منها موقفًا متحفظًا، من بينهم "شكرى عياد" الذى يقول فى كتابه "اللغة والإبداع" ما يلى: "إن بعض الأسلوبيين يقترحون ما يسمونه: "الكلمة المفتاح"، ولكننا يجب أن نحذر من الاعتماد على إحصاء الكلمات؛ فقد تكون الكلمة المفتاح غير حاضرة على الإطلاق فى النص، وقد تكون غائبة عن النص... وقد لا تكون هناك "كلمة مفتاح" واحدة، بل أكثر من كلمة، بحيث نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نضع كلمة من عندنا..."[٢٩].

كما أن من مظاهر التحليل الأسلوبى تناول ظاهرة "التكرار"، وبيان وظيفته الشعرية، والتكرار له مظاهر عديدة، فهناك تكرار استهلال، وتكرار بيانى، وتكرار مقطعى، وتكرار هندسى، وينقسم هذا النوع إلى فرعين: تكرار دائرى، وتكرار بنيوى نسقى مشجر.

والمحلل الأسلوبى يتناول أيضًا ظاهرة التضاد والعلاقات الثنائية، ومن أشكال التضاد: التضاد بين الاسم والاسم، والتضاد بين الفعل والفعل، والتضاد التضافرى بين الاسم والفعل، والتضاد الرمزى بين الرمز والرمز.

(٢٨) د. رجاء عيد: فى القول الشعرى، ص ١٨٨.

(٢٩) د. شكرى عياد: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربى، ط١، ص ١٣١.

كما يدرس الناقد الأسلوبى التشكيلات اللغوية أو التراكيب بنوعيها البلاغية، والنحوية؛ كالتقديم والتأخير، والحذف، والزيادة، والإحلال، والاتساع، وغيرها من التراكيب.

أهمية الأسلوبية:

ازدادت أهمية الدرس الأسلوبى بعد أن تعددت مداخله، وهو فى هذا التعدد يحاول أن يتخلص من سيطرة علم اللغة عليه، حيث انتابه - فى البداية - نوع من الاتساع الشديد الذى دفعه للالتحام بعلم اللغة العام فى دراسته للغات الإنسانية على إطلاقها، ثم تحول هذا الاتساع إلى ضيق شديد عندما عمد إلى ظواهر الاجتزاء لينفرد بنص واحد أو عدة نصوص لمبدع بعينه، وبين الاتساع والضيق تأتى الممارسات الأسلوبية لتركز نشاطها على لغة بعينها لاستخلاص ملامحها الأسلوبية، أو الخلوص لأديب بعينه واستغراق إبداعه كله بالدراسة والتحليل، وإن كان الملاحظ أن تيار الاجتزاء المحدود أصبح صاحب السيادة فى مجال الأسلوبيات التطبيقية(٣٠).

وتأتى أهمية الأسلوبية من أنها قد استفادت من علم اللغة، وعلم البلاغة، وعلم النقد الأدبى، فالأسلوبية لا "تطرح نفسها بديلاً عن النقد الأدبى كما كان معروفًا فى الماضى، بل تطرح بعض التهذيب عليه، وإن غالبية مؤيدى "الأسلوبية" الأدبية مستعدون للاعتراف بأن النصوص الأدبية التى يختارونها ويخضعونها لطرائق تحليلهم الخاصة هى نصوص شائقة أو قيمة فى المقام الأول لعدد من التعليلات التى يمكن ملامستها مستقلة بذاك التحليل، فالأسلوبية تُسهم فى وصف الأبعاد اللغوية بصورة مميزة لإبراز التشويق أو القيمة.

---

(٣٠) د. محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث، ص ١١ - ١٢.

أما بالنسبة للناقد الحديث الذى يقدم قراءة مقنعة لقصيدة مهجورة منذ زمن بعيد فيمكن أن يأمل من خلال ذلك أن يجعل قراء نقده يعيدون النظر فى تقييمها، والناقد الذى يُطبق منهجًا أسلوبيًا يستطيع حقًا أن يأمل فى أن يجعل قراء نقده يرونها رؤية جديدة من خلال جعلهم ينعمون النظر فى المعالم اللغوية التى تُشكلها، ويبقى العمل الأخير "تقييم الأدب" بعد أن تقول الأسلوبية كلمتها(٣١).

وإذا كان النقد التقليدى قد افترض بالفعل وجود مظهر جوهرى فى الأدب هو إثارته للذة الجمالية أى اشتماله على قيم تولد هذه الإثارة فإنه عند الممارسة الفعلية قد أغفل هذا الجانب فى تحليله وتقييمه للأعمال الأدبية، إذ عنى بدراسة المواد المكونة للأعمال الأدبية دون أن يبحث فى وظيفتها الجمالية، أما علم الأسلوب فقد أخذ على عاتقه منذ البداية مهمة البحث عن هذه اللذة الجمالية باعتبارها المحرك الرئيسى للخلق الأدبى إذ إنها كامنة فيه كما تكمن السيمفونية فى الأسطوانة الموسيقية حتى يأتى القارئ فيوظفها أى يسمعها ويستمتع بها وتثرى روحه، وتنعم حواسه، فلا الفكر ولا الشعور ولا تكوين الواقع الدال ولا إثارة الكلمات الموحية ولا طرافة الجمل المتهادية ولا سحر النغم الصوتى، لا شىء من ذلك يكون العمل الأدبى ما لم تكن اللذة الجمالية من ورائه تثيره وتحدده، فكل هيكل فنى لا ينحل فى تحليله الأخير إلى هذه اللذة الجمالية الجوهرية يظل لغزًا لم يبح بسره بعد للنقد الأسلوبى(٣٢).

---

(٣١) هنرى جيفورد: النقد الأحدث من الحديث الأسلوبية والبنيوية، ترجمة: موسى عاصى، مقال بمجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، عدد ١٢١ شتاء ٢٠٠٥م.

(٣٢) د. صلاح فضل: علم الأسلوب، ص ٦١.

أنواع الأسلوبية:

ويتحدد المنهج الأسلوبى وفق خمسة اتجاهات ذكرها الدكتور "إبراهيم خليل" فى كتابه: (فى النقد والنقد الألسنى) وهى:

(١) **الأسلوبية الصوتية**: وهى التى تهتم بالأصوات والإيقاع والعلاقة بين الصوت والمعنى.

(٢) **الأسلوبية الوظيفية**: وتهتم بدراسة العدول أو ما يسمى بالانحراف أو الانزياح، وتقوم على مبدأين:

أ - دراسة نصوص كثيرة تمثل أنواعًا أدبية مختلفة وأجناسًا متعددة وعصورًا بغية الكشف عن الآليات التى تتحكم فى تكوين الأسلوب الشعرى.

ب - الإفادة من نتائج علم النفس؛ فدراسة العمل الأدبى أسلوبيًا يتطلب التحرك بمرونة قصوى بين الأطراف والمركز الباطنى للنص، والوصول إلى تلك النتائج يتطلب إعادة قراءة النص مرارا.

(٣) **الأسلوبية التعبيرية**: وكان رائدها "بالى" الذى شق الطريق للتفريق بين أسلوبين أحدهما ينشد التأثير فى القارئ والآخر لا يعنيه إلا إيصال الأفكار بدقة.

وطور تلاميذه هذا الاتجاه عن طريق التوسع فى دراسة التعبير الأدبى، فالكاتب لا يفصح عن إحساسه الخاص إلا إذا أتيحت له أدوات ملائمة، وما على الأسلوبى إلا البحث عن هذه الأدوات.

(٤) **الأسلوبية الإحصائية**: تقوم على دراسة ذات طرفين، أولهما: هو التعبير بالحدث، والثانى: هو التعبير بالوصف، ويعنى بالأول الكلمات أو الجمل التى تعبر عن حدث، وبالثانى الكلمات التى تعبر عن صفة، ويتم احتساب عدد التراكيب والقيمة العددية الحاصلة تزيد أو تنقص تبعًا لزيادة أو نقص عدد الكلمات الموجودة فى هذه التراكيب، وتستخدم هذه القيمة فى الدلالة على أدبية الأسلوب والتفريق بين أسلوب كاتب وكاتب.

فمثلاً كتاب "الأيام" لطه حسين تبين مثلاً أن نسبة الجمل الفعلية إلى الوصفية ٣٩٪ فى حين أن نسبة تكرار هذه الجمل فى كتاب "حياة قلم" للعقاد لا تتعدى ١٨٪، ومعنى ذلك أن كتاب الأيام أقرب إلى الأسلوب الانفعالى والحركى من كتاب العقاد الذى يميل فيه إلى الطابع الذهنى العقلانى.

(٥) **الأسلوبية النحوية**: تهتم بدراسة العلاقات والترابط والانسجام الداخلى فى النص وتماسكه عن طريق الروابط التركيبية المختلفة، ومن هذه العلاقات: استخدام الضمائر والعطف والتعميم بعد التخصيص... وهذه العلاقات يلجأ إليها الكاتب لتنظيم جمله بعضها إلى جانب بعض مما يؤدى إلى تماسكها وترابطها..

وعلى هذا فإن الأسلوبية تواصل تأملها لعالم النص عن طريق القراءة المتعددة الوجوه، وتتحد هذه الاتجاهات بعضها مع بعض فى كيان عضوى يجذب القارئ ويستثير تساؤلاته.

* * *

الأسلوبية فى النقد العربى

برزت الملامح الأولى للأسلوبية فى النقد الأدبى العربى على يد الشيخ "أمين الخولى" فى كتابه (فن القول) الذى صدر فى أوائل الخمسينيات من القرن العشرين، وقد بدا فيه مؤلفه متأثراً بالمدرسة الإيطالية.

ثم تأتى المحاولة الثانية على يد الأستاذ "أحمد الشايب" فى كتابه (الأسلوب) والذى صدر أيضًا فى أوائل الخمسينيات من القرن الماضى، وقد بدا فيه مؤلفه متأثرًا بمدرسة "بالى" الفرنسية.

ويخفت ضوء الأسلوبية فى النقد العربى حتى كاد يتلاشى ليعود فى السطوع من جديد فى السبعينيات، ويشتد بريقه فى الثمانينات من القرن العشرين على يد مجموعة من النقاد العرب، لعل من أبرزهم الدكتور "محمد الهادى الطرابلسى"، والدكتور "محمد عبد المطلب"، والدكتور "صلاح فضل" والدكتور "سعد مصلوح"، والدكتور "شكرى عياد"، والدكتور "عبد السلام المسدى"، والدكتور "محمد عزام"، والدكتور "منذر عياشى، والدكتور "عدنان بن ذريل"، والدكتور "محمد حماسة عبد اللطيف"، والدكتور "فايز الداية"، . . . وغيرهم ممن تناول الأسلوبية من منطلق نظرى أو من منطلق تطبيقى، ولا تزال الدراسات الأسلوبية حقلاً خصبًا لكثير من الأبحاث الأكاديمية داخل أروقة الجامعات العربية.

ولعل من أهم الكتب النظرية التى تناولت الأسلوبية بدقة كتاب (الأسلوبية والأسلوب) للدكتور "عبدالسلام المسدى" وكتاب: (علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته) لمؤلفه الدكتور "صلاح فضل".

أما الكتاب الأول "الأسلوبية والأسلوب" فقد صنف فى عام (١٩٧٧) تناول فيه "عبد السلام المسدى" (تونس) تطور هذا المصطلح عند النقاد والأسلوبيين فى الغرب أمثال "تشومسكى" و"دى سوسير" و"رولان بارت" و"مايكل جاكبسون"، وقد قسم هذا الكتاب إلى ستة فصول، ختمه بكشف كامل

لأهم المصطلحات الأسلوبية فى الغرب مثل: الانزياح والانحراف والمجاورة والتناظر والتضاد والتوازى والتماسك والتكثيف والازدواج وغيرها من المصطلحات.

وقد استقى المسدى مفهومه للأسلوبية من "م. آريفاى Michel Arrive" و"دولاس" و"ريفاتير"، فالأول يقول بأن الأسلوبية وصف للنص الأدبى حسب طرائق مستقاة من الألسنية، والثانى يعرف الأسلوبية بأنها منهج ألسنى، والثالث يراها علمًا يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التى بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المقبل لتغدو الأسلوبية ألسنية تعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص(٣٣)، فدرس مصادرة المخاطِب والمخاطَب والخطاب والعلاقة والإجراء فى سبيل إعادة تعريف الحدث الأدبى، وتوجيه الأسلوبية لتتحدد بكونها علمًا إنسانيًا.

أما الكتاب الآخر فهو كتاب "علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته" والذى صنف فى عام (١٩٨٣)، وقد ركز فيه الدكتور "صلاح فضل" (مصر) على أهم المدارس الأسلوبية فى الغرب، وعلى أهم الإجراءات الواجب توفرها فى أثناء دراسة النص الأدبى دراسة أسلوبية إلا أن ما يؤخذ على هذا الكتاب غموض منهجه وصعوبة فهم مصطلحاته نتيجة غموض المناهج التى أخذ عنها.

ويعد كتاب الدكتور "سعد مصطلوح" (مصر) "الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية" من الكتب التى جاءت فى مرحلة مبكرة حيث صدر كتابه فى عام (١٩٨١)، وجنح به مؤلفه إلى المواءمة بين خصوميات الأسلوبية العربية، وبين اجتلاب المصطلح، واعتمد فى هذا الكتاب على المنهج الإحصائى الذى أخذ يرصد به تردد المفردات والأسماء والصفات عند بعض الشعراء، فأبعد الجوانب النفسية

---

(٣٣) عبد السلام المسدى: «الأسلوبية والأسلوب - نحو بديل ألسنى فى نقد الأدب» - الدار العربية للكتاب - تونس - ليبيا ١٩٧٧ - ص ٤٤ - ٤٥.

والجمالية والدلالية التى تتعلق ببنية النص الداخلية فبقيت هذه الدراسات جافة بعيدة عن الجو الشعورى والنفسى للنص الأدبى.

وجاء الدكتور "محمد عزام" (سورية) بكتابة الأكثر مقاربة منهجية "الأسلوبية منهجًا نقديًا" والصادر فى عام (١٩٨٩)، وقطع فيه بحداثة الدراسات الأسلوبية فى النقد العربى، وأنها "مستمدة من التفاعل الحضارى مع الغرب، ولكن هذا لا يعنى أنه لم تكن هناك بدائل أو مقاربات أسلوبية فى نقدنا القديم، ومن هنا يصبح منطلق هذا البحث هو مباشرة التراث والمعاصرة: مباشرة التراث من منطلق التفاعل بينه وبين الحداثة، ولن يمكن ذلك بغير فهم هذا التراث النقدى، واستجلاء أبعاد النظرية الأدبية التى يتضمنها، وتجاوز هذا الموقف إلى عرض مظاهر الحداثة فى هذا التراث، والتى يمكن أن تساهم فى تأكيد المعاصرة كظاهرة فاعلة لا منفعلة، ومبدعة لا مجرد متلقية مستلبة، ومباشرة المعاصرة لا من منطلق الاستيراد، بل من أفق التفاعل الحضارى الذى يمكننا من غربلة تراثنا على ضوء منهج علمى يخرجنا من دائرة الاستلاب الثقافى الماضوى أو الغربى، من أجل إبداع موقف ثقافى معاصر"(٣٤).

لقد أراد عزام من كتابه إثارة الاهتمام بهذا المنهج النقدى الجديد، فحدد مفهوم الأسلوب، وتاريخه، وعناصر الخطاب الألسنى، وتعريف الأسلوب، وبحث علاقة الأسلوبية بالبلاغة والنقد الأدبى، والاتجاهات الأسلوبية فى النقد الأدبى، التعبيرية والفردية (أسلوب الكاتب والبنيوية)، ونظر بإيجاز فى النقد الأسلوبى العربى عند القدماء، والنقد الأسلوبى العربى الحديث والمعاصر، مستفيدًا من الاتجاهات المنهجية الجديدة: منهج تحليل الوظائف الأساسية فى الحكاية، ومنهج تحليل الأشخاص - العوامل، ومنهج تحليل أشكال التعبير (الزمن - الضمائر - الأمكنة).

---

(٣٤) محمد عزام: «الأسلوبية منهجا نقديا» - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨٩.

ثم كانت مقاربة أعمق وأشمل لدى "عدنان بن ذريل" فى كتابه "النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق» ١٩٨٩م، وقد أوضح «عدنان بن ذريل» فى كتابه أن الصلات بين الأسلوبية والنقد الأدبى وثيقة وحميمية، إذ هما يتمم بعضهما بعضًا، ويستفيد بعضهما من البعض الآخر، الأسلوبية علم وتأصيل، والنقد الأدبى تطبيق وتقييم، ونقطة الانطلاق لهما فى ذلك هى اللغة وحديثها، الملفوظات وملفوظيتها"(٣٥).

وهذا الكتاب جزء من مشروع "عدنان بن ذريل" الكبير فى درس اللسانيات وقيمتها المعرفية والمنهجية والنقدية، كما فى كتبه الأخرى أيضًا: "اللغة والأسلوب" (١٩٨٠) و"اللغة والدلالة" (١٩٨١)، و(اللغة والبلاغة) (١٩٨٣)، و(النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق) (١٩٨٩)، و(النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق) (٢٠٠٠)(٣٦).

أما أفضل دراسة أسلوبية عربية جمعت الاتجاهات النظرية والنصوص التطبيقية كتاب (خصائص الأسلوب فى الشوقيات) لمؤلفه "محمد الهادى الطرابلسى" منشورات الجامعة التونسية عام (١٩٨١) حيث تناول فيه أشعار الشاعر الكبير "أحمد شوقى" تحليلاً وتطبيقًا فبدأ بالإيقاع الذى تولده نصوصه الشعرية من قوافى وجناس وطباق وتقطيع ثم تناول فن المقابلة وخصائصها كالمقابلة السياقية والتركيبية واللغوية وخلص إلى النتيجة التالية:

إن فن المقابلة فى شعره من أهم المقومات الشعرية التى تغنى نصوصه وقصائده على الصعيدين اللفظى والدلالى معًا، كما تناول دلالة الكلمات كالرمز والصورة الشعرية والتشبيه والتشخيص والتجريد وخلص إلى أن الصور الشعرية عند شوقى متنوعة منها البسيطة ومنها المركزة ومنها العنقودية ومنها الشبكية،

---

(٣٥) عدنان بن ذريل: «النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق» - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٨٩ - ص ٦.

(٣٦) انظر: د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م، ص ٢٣٣.

وهكذا جاءت دراسته شاملة وافية لهذا الجانب الأسلوبى التطبيقى وبناء على هذا تم طبع هذا الكتاب طبعة ثانية فى مصر عن المجلس الأعلى للثقافة فى عام (١٩٩٦) وهو ما يزال إلى الآن رائد الدراسات الأسلوبية على الصعيد العربى.

وفى هذا الصدد لابد أن نشير إلى بعض الجهود الأسلوبية التى قام بها كل من الباحثين والنقاد التالية أسماؤهم:

الدكتور "شكرى عياد"، والدكتور "محمد حماسة عبداللطيف" إلا أنها كانت مجرد اجتهادات أسلوبية بعضها وظف البلاغة وخلط بين المنهج الأسلوبى والمنهج البلاغى مثلل الدكتور "محمد عبد المطلب" فى كتابه: «المذهب البديعى فى شعر الحداثة»، وبعضها الآخر تناول النص الأدبى من وجهة نظر نحوية بحتة مثل الدكتور "شكرى عياد"، حيث أخذ يرصد العلاقات والروابط النحوية - على نحو ما فعل "فاينريش" فى نظريته: تجزئة النص، فبدأ يفرّع النص ويفككه تبعًا لعلاقاته وروابطه النحوية وهذا ما تبدى لنا فى كتابه: «دائرة الإبداع» وكتابه الآخر: «اللغة والإبداع»، فعلى الرغم من أهمية هاتين الدراستين إلا أنه غلب عليهما الجانب النحوى على الجانب الأسلوبى والبلاغى معا.

وأصدر فايز الداية (سورية) سلسلته النقدية "دراسات أسلوبية"، وبدأها بكتابه "جماليات الأسلوب - الصورة الفنية فى الأدب العربى" (١٩٩٠م)، ولا يخفى أن دراسته، ومثلها دراسته الثانية عن جماليات الأسلوب "دراسة تحليلية للتركيب اللغوى" (١٩٨٢م) أدخل فى البحث البلاغى واللغوى منها إلى مفهوم الأسلوب والأسلوبية بالمصطلح الحديث.

وربما كان "منذر عياشى" (سورية) الأكثر تقديراً لمكانة الأسلوبية منهجًا يعتمد على علم اللغة بمفهومه الحديث، فقد عرّب كتاب "الأسلوب والأسلوبية Le Style et Stlistique" (ظهرت ترجمته فى العربية عام ١٩٨٩)، لبيير جيرو Pierr Guiraud، وهو كتاب يعرض نظرية جديدة للأسلوبية بوصفها فنًا بلاغيًا وكتابيًا يتجه نحو إنشاء علم للأدب، وجرى وضع مفهوم الأسلوب فى منظوره

التاريخى، وذلك لكى يفحص جيرو كيف يلد ببطء من إرث لا يزال فيه سجينًا، على حد تعبيره، فكانت أسلوبيته "دراسة للمتغيرات اللسانية إزاء المعيار القاعدى.

وهذا يتطابق مع التقليد القديم الذى يضع البلاغة فى مواجهة القواعد، والقواعد فى هذا المنظور، هى مجموعة القوانين، أى مجموعة الالتزامات التى يفرضها النظام والمعيار على مستعمل اللغة، فالأسلوبية تحدد نوعية الحريات فى داخل هذا النظام، القواعد هى العلم الذى لا يستطيع الكاتب أن يصنعه، أما الأسلوبية، فهى ما يستطيع فعله، ولكننا لن نخلط بين ما يستطيع فعله وما يفعله، لأن هذا هو موضوع نقد الأسلوب على مستوى النص"(٣٧).

ثم اهتدى "عياشى" بهذه المنهاجية الجديدة فى فهم الأسلوبية لدى تأليفه لكتابه "مقالات فى الأسلوبية" (١٩٩٠)، اختلافًا عما هو شائع من أن الأسلوب هو الالتزام بقواعد اللغة، والأخذ بأساليب الفحول والمحاكاة للنماذج الأدبية الرفيعة، فالأسلوب، عند عياشى، خرق لقواعد اللغة، وخروج عن المألوف فى التعبير وتحويل الكلام عن مساره النفعى الاستهلاكى إلى مسار آخر يجعل الكلام فنًا وإبداعًا، ومدار ذلك تحويل على اللغة، بالأسلوبية "مضطرة فى تحليلها، لكى تكون رسمًا دقيقًا لواقع الأسلوب، أن تنفتح أولاً على وقائع حضارية وجمالية، وأن تعلو على المجتمع والتاريخ، لأنها فى تعاملها معه إنما تتعامل مع كائن كلامى، تقول لغته مكونات المجتمع والتاريخ، أو تعيد بناءها لتتجسد فيها كائنًا إبداعيًا، يتجاوز المقول فيه حدود الآنية الاجتماعية، والظرف الوصفى، والتاريخ زمنًا فى الماضى"(٣٨).

---

(٣٧) بيير جيرو: «الأسلوب والأسلوبية» ترجمة: منذر عياشى مركز الإنماء القومى، بيروت ١٩٨٩، ص ٨.

(٣٨) منذر عياشى: «مقالات فى الأسلوبية» منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٠ - ص١٢٥، وانظر: د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م، ص ٢٣٢.

المآخذ والانتقادات التى وجهت إلى الأسلوبية

المشكلة الأولى: هى تنوع المدارس الأسلوبية ومناهجها والخلط فيما بينها جميعًا دون تحديد دقيق لهذه الدراسات وتبنى المنهج والإخلاص له، فأخذ صاحب المنهج اللسانى يمتد إلى صاحب المنهج النحوى أو البنيوى وهكذا..

المشكلة الثانية: هى أن أغلب دراساتنا الأسلوبية تتبنى المنهج الإحصائى الذى يؤدى إلى عمليات حسابية غالبًا ما تكون بعيدة عن شعرية النص وفضائه النصى، فتفقد هذه الدراسات قيمتها لأنها تفتت النص دون أن تستخلص قيمته الفنية أو وظيفته الجمالية.

المشكلة الثالثة: هى افتقار هذه الدراسات إلى التطبيق الأسلوبى المنهجى الدقيق، وقلما نجد دراسة أسلوبية تامة فى التوليف بين الجانب النظرى والجانب التطبيقى فى دراساتنا فى الوطن العربى.

المشكلة الرابعة: هى تركيز نقادنا على ظواهر أسلوبية معدة مسبقًا عند الشعراء، من هذه الظواهر: التناص والتضاد والتوازى والازدواج والأسطورة وغيرها من الظواهر الأسلوبية الأخرى، حتى ولو لم تكن هذه الظواهر متوفرة فعلاً عند هؤلاء الشعراء، مما يؤدى إلى غربة هذه الدراسات وعدم مصداقيتها بالنسبة للمتلقى (القارئ والناقد).

إن مثل هذه المشكلات لن نتغلّب عليها إلا بإخلاصنا لمناهجنا وسعينا الدؤوب إلى توظيف التراث بما يتواءم وواقع حياتنا وموروثنا الثقافى وواقع الحضارة وثورتها العلمية، حتى نرتقى نقديًا وأسلوبيًا على الصعيد العربى وربما العالمى على المدى الطويل.

نموذج للنقد الأسلوبى[٣٩]

(أزهار القلب) ديوان جديد للشاعر فؤاد كحل، صدر مؤخرًا عن وزارة الثقافة والإرشاد بدمشق، ١٩٨٩، ويضم مقطوعات شعرية تزيد على المئة؛ وهى خواطر فى الحب والحياة، سلسلها الشاعر دون عناوين، ودون أرقام؛ وسبق له أن جمع مثلها فى مجموعات شعرية سابقة؛ بعضها ذات عناوين وأرقام، وبعضها دون عناوين ودون أرقام؛ (المقطوعة) الواحدة منها هى فى الغالب من أربعة، أو ستة أشطر، وقليلة هى المقطوعات الطويلة بينها...

الحس الواقعى:

الحس الواقعى هو الخصيصة الأساسية للديوان؛ إن الشاعر فؤاد كحل هنا مع الواقع، مع الحياة؛ بل إنه فى العديد من المقطوعات يتلمس الحقيقة، ويكشف عن الجذور؛ ومعظم مقطوعاته تمزج حديث (الحسى) بحديث (المعنوى)، وتتغنى بجمال الجسد، كما تتغنى بجمال الروح...

ورغم أن وصف (الجسد) ظل شعر الشعر فى الديوان، إذ ترد الكلمة فيه فى أكثر من اثنين وعشرين (٢٢) موضعًا، فإن كثيرًا من أوصاف الجسد مقرون بوصف الروح؛ إذ ترد كلمة (الروح) فى الديوان، فى أربعة عشر (١٤) موضعًا فيه، وتدل على صدق المعاناة وصدق الاستكشاف...

ومن هنا ظهور (التشبيه)، وتركيبه اللغوى (ا هى مثل ب)؛ إذ أن (التشبيه) من أكثر الصور الفنية صلة بالوقائع، خاصة أن طرفية فى استعمالات الديوان من الواقع، من الحياة، نحو: كنسر عظيم/ سنصعد إلى الأعلى/ كوردة يابسة/ سننزل إلى الأسفل -، ص٥٠؛ كن غامضًا كخنجر/ كن غامضًا كوردة/ كن

---

(٣٩) عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠، ص ١٦٧ - ١٧١.

غامضًا كحالة عشق،/ لكن إياك أن تكون واضحًا كجريمة... ص٦٠؛ انظر أيضًا ص١٤ - ٢٢ - ٢٧ - ٣٦ - ٦٩ - ٨٩.

وإن (الشفوية) الصريحة التى نصادفها هنا وهناك فى الديوان، تعود إلى هذا الحس الواقعى أيضًا؛ ومن أبرز الأمثلة على هذه الشفوية، أى اصطناع الأساليب العامية فى الخطاب اللغوى الأدبى، ما يلى:

- أرتجف من البرد -، ص٩؛ يعلقنى الحب على مشجب - ص١٠؛ - أدعوك إلى فنجان قهوة -، ص١٥؛ - أغلقت الألبوم -، ص٢٨؛ - والآن أكاد أجن -، ص٤٥؛ - تكفينا معًا/ كسرة الخبز وحبات الزيتون -، ص٥٥؛ تعالوا نكسر بطوننا/ أمام عريشة الناطور -، ص٦٤؛ - شفاهى عطشى تقف فى الدور -، ص٦٨، وغيرها...

المدلول الحسى والمعنوى للمفردات:

وعنوان الديوان (أزهار القلب)، استعارة إضافة تقصد أن مقطوعاته حصيلة التجربة الصميمية للحياة، وأيضًا للوجود عامة؛ فالمضاف، والمضاف إليه فيه مفردتان (حسيتان) استعملهما الشاعر مجازًا، مدلول معنوى، يقصد التفتح الشعرى كمجتلى للفؤاد؛ والاستعمال فى ذلك مفهوم، والاستعارة واضحة ومعبرة؛ إذ أن الشبهية مثلاً بين المستعار، والمستعار له فيها قريبة من الإفهام...

و(كلمة) - قلب - ذات تراث دلالى قديم، يرجع إلى أفلاطون، ونجده اليوم عند الوجوديين؛ حيث هو يُستعمل بمدلول معنوى؛ وتقصد (الجانب الشعورى)، الذى يشتهى، ويغضب فى الإنسان... وهو المدلول المعنوى الذى لا يزال قائمًا، ونصادفه فى التراث العربى؛ حيث (كلمة) - قلب - نقصد (الفؤاد)؛ راجع مختار الصحاح: - القلب، الفؤاد، وقد يعبر به عن العقل، قال القرآن فى قوله تعالى (لمن كان له قلب)، أى عقل -، ص٧٢....

وقد وردت كلمة (قلب) فى الديوان، فى أكثر من ثلاثين (٣٠) موضعًا؛ أربعة استعمالات منها تفيد (المدلول الحسى) للكلمة، أى (العضو) الذى فى الجسم يضخ الدم.

وبه ينتظم نبض الحياة فى الشرايين؛ أبرزها قول الشاعر: - إننى أتحسسك بلهفة/ إنى أسمع دقات قلبك -، ص٣٧؛ ثم: - لماذا يسرع هذا الوقت بنا/ إن قلبى ينبض جيدًا -، ص٣٨...

أما استعمال المفردات التى من (الحقل الدلالى) لكلمة قلب بمدلولها الحسى، مثل دم، وشريان، ونبض وغيرها، فقد جاء مقننًا جدًا؛ مثل ذلك أن كلمة (دم) وردت فى موضعين، ص٧٧ و٨١؛ ثم كلمة (شريان) وردت فى أربعة مواضع، ص٤٣، ٦٥، ٦٦، ٩٤، ثم كلمة (نبض) وردت فى ستة مواضع، ص٦٣، ٦٦، ٧٣، ٨٤، ٩٤ ... وأبرزها: - ليكن قلبك قلمك/ أليس النبض/ قوتك العظمى -، ص٨٤؛ أو - نبض طفولتك/ تابع طيرانه/، فى شرايين فتيان القرية -، ص٩٤...

مع المعدولية:

وأما الاستعمالات، الأخرى لكلمة (قلب) فى الديوان، فإنها تفيد المدلول المعنوى المتوارث، أى (الفؤاد) وما يتعلق بمعدوليتها، فى الاستعمال؛ ويقول المعلم (جريماس) إن النص الأدبى، كالرواية، أو الديوان يحوى عادة على (مخططى معدولية)، ايزوتوبى: المخطط الألسنى التواضعى، والمخطط الأسلوبى الخيالى أو قد يفترقان، حتى يكتشفهما الدارس؛ بكشفه عن (المقصود) من استعمال الكلمة فى النص، ويكون ذلك، فى الأساس، بمقارنة الاستعمالات بعضها ببعض فى الديوان ككل...

وبالفعل، كنت أوضحت فى دراسات سابقة كيف أن الشاعر (فايز خضور) مثلاً فى استعمالاته لكلمة (قتل) يخرج من مخططها الألسنى التواضعى، إلى مخطط أسلوبى، سريالى، يقصد استعمال الكلمة فيه: - لحظة انبعاث، أو نهوض

أو تجدد -؛ ومثلها استعمالات الشاعر (محمد عمران)، لكلمة (قصب)، والتى يقصد منها فى ذلك: - الغناء -، وغيرها... إلا أن واقعية الشاعر (فؤاد كحل) الحياتية تحاشت الإغراب فى استعمالات كلمة (قلب)، فظلت فى حدود التواضع الألسنى، ولم تتعدّاه إلى سريالية، أو فانتازية أو سواهما...

ومن أبرز الأمثلة على استعمالات كلمة (قلب)، ومعدوليتها فى الديوان قول الشاعر: - خذ عينيك إلى الأفق/ خذ قلبك إلى الحبيبة/ خذ فمك إلى نافذة الله/ ولكن/ دع لى صورتك فى القلب -، ص٤٠، أى ليكن فؤادك مجتلى حقيقتك...

- كل شىء جهزته لاستقبالك/ الوردة والكتب/ غرفة القلب، / والكلمات/ والوسائد أيضًا -، ص٣٥، أى جهزت صميم نفسى لاستقبالك...
- هل رأيت الأم/ ترقص فى عرس ابنتها/ ليس بعد/ إذن، لم تحسّ بفرح القلب أبدًا -، ص٤٣، أى لم تحس بالفرح الصميمى للفؤاد...

المعانى ولونيات الدلالة:

وبناءً على ذلك، أفادت كلمة (قلب) فى العديد من المقطوعات (الوجدان الذاتى)، كما فى قوله: - ألا يحق لهذا القلب/ أن يبوح بوردته/ بعد هذا الصمت المرهق/ لسنوات طويلة -، أى أن للوجدان الذاتى حقه فى التعبير عن نفسه، والبوح...

- افصل الهاتف/ اغلق الباب/ أقفل نوافذ الجسد/ ثم بعد قلبك/ اجلس هادئًا مع قلبك - أى اجلس هادئًا مع وجدانك الذاتى...

يضاف إلى ذلك، وفى نفس الاتجاه، إن من اللونيات التى ظهرت فى الديوان على استعمالات كلمة (قلب) إن بعضها يفيد (الشعورية) عامة، نحو: - خفف قسوتك/ لم يعد يحتمل هذا القلب/ الوردة حين تذوى/ حتى النسيم/ يخفف من تنسيمه -، ص ١٤، القلب هنا يقصد الشعورية...

- انزعوا ثيابى/ انزعوا جلدى/ ، انزعى عظامى/ لكن اتركوا لى هذا القلب -، ص٨٨، القلب هنا أيضًا يفيد الشعورية وهكذا. . .

ناهيك أن المجازية التى ظهرت على بعض هذه الاستعمالات، وخاصة التى للمدلول المعنوى للقلب، مجازية مفهومة، وواضحة فى معظمها، ولا غرابة فيها، أو شططًا. . .

الصور المتوازية:

وقد غلب استعمال (الصور المتوازية)، فى الديوان على أية صورة أخرى؛ إذ أن ما يزيد على ستين (٦٠) مقطوعة فيه، أى أكثر من ثلثى الديوان، هى: - صور متوازية - . . . و(التوازى) براثيليسم تناظر بين جمل القول، يقوم على استعادة مخطط، شيما، اسنادى واحد، اسمى أو فعلى، أى استعادة تركيب نحوى، فى جملتين متتاليتين، أو أكثر. . . الأمر الذى يسمح بالتجنيس بين مفردات هذه الجمل، كما يسمح أيضًا بالمطابقة بين المعانى فيها، كما يفجر طاقات اللغة، وشعريتها؛ نحو: - كن حادًا كسيف فى تلك المساحة/ كن شفافًا كجناح وردة فى هذه المساحة -، ص١١؛ حيث يتكرر مخطط إسنادى فعلى (كن)، فى جملتين متتاليتين؛ وحيث على الخصوص يظهر (التجنيس)، فى: كن، فى المساحة؛ كما تظهر (المطابقة) فى: حادًا كسيف، شفافًا كوردة؛ والتكرار هنا أساسى. . . - القوة أن تكون أمام الحبيبة رقيقًا كوردة/ القوة أن تكون أمام العدو عنيدًا كخنجر -، نفس الصفحة، حيث يتكرر مخطط إسنادى واحد (القوة هى كذا)، وحيث يظهر التجنيس فى (القوة أن تكون أمام)، كما ظهرت المطابقة فى رقيقًا وعنيدًا، حبيبة وعدو، وردة وخنجر)؛ والتكرار هنا أساسى. . .

وإلى جانب هذا التوازى البسيط، يتوسع الشاعر فيشكل من عدة مخططات إسنادية يكررها نسقية، نحو: - أنت تأتى وحيدًا/ إلى هذا العالم/ كم أنت ممتلئ بالناس/ أنت لا تأتى وحيدًا/ إلى هذا العالم/ كم أنت وحيد -، ص٥٥. فى

هذا المثل تتكرر نسقية من مخططين إسناديين اسميين: (أنت كذا، أنت لست كذا)، فيظهر التجنيس على الأنساق المذكورة المكررة: (أنت تأتى وحيدًا، إلى هذا العالم، كم أنت...)، كما تظهر المطابقة فى: (تأتى ولا تأتى، يمتلئ بالناس ووحيدًا)؛ والأمثلة على ذلك عديدة، انظر مثلاً ص٤٢ - و٧٦ وغيرها...

التنوع فى الصور المتوازية:

ومن الأمثلة على تكرار نسقية من عدة أنساق إسنادية قوله: - كم أنت وحش/ خذ أنيابك وارحل بعيدًا/ سأقفل على هذا القلب/ كم أنت عظيم/ هات طيورك/ ولنحلق سويًا/ سأفتح هذه النافذة -، ص٤٥...

حيث نسقية من أربعة مخططات تتكرر، أحدها إسناد اسمى (أنت كذا)، وثلاثة إسنادات فعلية (خذ... ارحل... سأفعل)، فيتشكل منها التجنيس (كم أنت)، ثم المطابقة (خذ... هات... الاقتراب... والبعد... التلاقى... والمرافقة... سأقفل... سأفتح)، وهكذا دواليك...

ومن الصور المتوازية فى الديوان هذا (التضعيف) الذى يشكل (تدرجًا تامًا: - التفاحة كخدا الحبيبة/ خدا الحبيبة كجمرة/ الجمرة كوردة/ الوردة كقلبى/ لكن قلبى/ ماذا يشبه -، ص٤٢.

حيث مخطط إسنادى اسمى من مبتدأ وخبر، يتكرر فى عدة أشطر متتالية، مع (تضعيف) آخر كل شطر: (خدا الحبيبة، الجمرة، الوردة، قلبى) كما يشكل تدرجًا تامًا...

ومنها أيضًا هذا (التدرج المرصع): - فى شتائى تَعَالَ ربيعًا/ فى ربيعى تعال صيفًا/ فى صيفى تعال خريفًا/ لكن حذار/ أن تأتى فى غير موعدك -، ص٤٨.

حيث تكرار مخطط إسنادى فعلى.. (تعال كذا) مع دخول (فى) على كلمة التضعيف فى آخر الشطر، فتضعف: (فى ربيعى، فى صيفى)، فيبدل إعرابها، مما يشكل (ترصيعًا)؛ والتدرج بالتالى تدرج مرصع...

وعلى هذه الشاكلة، يكون اصطناع (الصور المتوازية) المختلفة، وما تعكسه من جناسات، وطباقات، وتصالب الكلام، والتضعيف، والتدرج والتى يتغنى الشاعر (فؤاد كحل) بها، قد أظهر الدور الفنى الذى للتحسين اللفظى، والمعنوى فى ابتعاث شعرية اللغة والتى ستصبح المجتلى الفعلى لفنية الشاعر، وشاعريته.

***

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الثالث

السيميولوجية

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الثالث

السيميولوجية

من اللافت للنظر أن المنهج السيميولوجى من مناهج ما بعد البنيوية مع أنه نشأ مع البنيوية وفى أحضانها، ولعل القضية التى تواجهنا عند الحديث على هذا المنهج هى قضية المصطلح، فتارة يسمى بالمنهج السيميولوجى، وتارة بالمنهج السيميوطيقى، وتارة أخرى بالمنهج السيميائى، وهذا المصطلح الأخير مصطلح عربى.

ولعل تعدد الروافد الثقافية المختلفة كان السبب الرئيسى فى تعدد المصطلح، فمن نقل عن "دى سوسير" أو مدرسة جنيف آثر مصطلح (السيميولوجيا)، ومن نقل عن الثقافة الأنجلو سكسونية آثر مصطلح (السيميوطيقا)، غير أن بعض النقاد العرب آثر أن يبحث فى تراث لغتنا العربية عن كلمة مناظرة للمصطلح الغربى أو تؤدى بشكل تقريبى الدلالة اللغوية المطلوبة فى العلم الحديث فاختار (السيمياء)، واشتق منها (السيميائية) ومن الملاحظ أن المصطلح الأخير قد شاع استخدامه بين نقاد بلاد المغرب العربى.

تعريف المنهج السيميولوجى (Semiologie):

المنهج السيميولوجى، أو السيميائى، أو السيميوطيقى: هو المنهج الذى يهتم بدراسة حياة العلامات اللغوية وغير اللغوية فى النص دراسة منتظمة، وينطلق من التركيز على العلاقة بين الدال والمدلول، وهو من هذه الوجهة لا يكاد يختلف عن المنهج البنيوى سوى فى أنه يهتم بالإشارات غير اللغوية التى تحيل على ما هو خارج النص بما فى ذلك الدال والمدلول والمرجع.

ومن هنا فالسيميائية أو السيميولوجية تولى أهمية لدراسة الرموز والإشارات وأنظمتها حتى ما كان منها خارج اللغة التى تشكل الحيز الداخلى للخطاب، أو

بمعنى آخر فإن التحليل السيميائى ينطلق من حيث ينتهى التحليل اللغوى؛ ولذلك عدوا السيمياء جزءًا من اللسانيات على خلاف "دى سوسير" (١٩١٣م - ١٩٥٧م) (De Saussure)، فوجدت الدراسة مصداقيتها فى النقد الأدبى ابتداء من مقولة "رولان بارت" (R/Barthes-): "يجب منذ الآن قلب الأطروحة السوسيرية؛ لأن اللسانيات ليست جزءًا من علم العلامات، بل السيميائية وهى التى تشكل فرعًا من اللسانيات"؛ وبذلك جعلوا التحليل البنيوى منطلقًا للتحليل السيميائى(١).

والعلامة التى يهتم هذا المنهج بدراستها قد توجد "فى شكل وحدة لغوية مفردة هى الكلمة، وقد توجد داخل نسق كلى مصغر هو الجملة، وقد توجد على شكل نص أو نسق أكبر ينظم عددًا من الوحدات الصغرى داخل عدد من الأنساق الصغرى، وهو "النص" Text أو العمل Work كما يحلو لبعض البنيويين تسميته، لكن العلامة قد لا تكون فى شكل لغة فقط، فقد تكون صوتًا موسيقيًا (أو لحنًا كاملاً يعادل النص اللغوى)، وقد تكون لونًا أو مجموعة من الألوان فى شكل لوحة، وقد تكون أى وحدة أخرى تستخدم لتوصيل دلالة"(٢).

ولم يظهر الاتجاه السيميائى بوصفه منهجًا نقديًا إلا مع الستينات من القرن العشرين؛ وذلك بعدما أخذت البنيوية فى الانحسار نتيجة انغلاقها على النص، وإلغائها لكل الملابسات والسياقات المتصلة بفضائه الخارجى.

وقد ساعد على بروزه عدة عوامل كان أهمها ظهور جماعة "كما هو" (Tel.. quel) التى تأسست فى باريس سنة ١٩٦٠م على يد الباحث "فليب

---

(١) انظر: د. حلام الجيلالى: المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد ٤٠٤ السنة الرابعة كانون الأول ٢٠٠٤م، دمشق - سوريا، ص ٢٨ - ٣٠.

(٢) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٣٢ إبريل ١٩٩٨م، ص ٢٦٥.

سولرز" (F/Sollers)، وتمثلت فى منطلقها الاتجاه الماركسى ثم انتهت إلى التصوف والتفكير الدينى.

كما تبلورت مع ظهور "الجمعية الأدبية للسيمياء" سنة ١٩٦٩م، حين أصدرت مجلتها الدورية "سيمياء" بباريس، واستقطبت نخبة من الباحثين أمثال "جوليا كريستيفا" (J/Kristeva) من فرنسا، و"أمبرتو إيكو" (Umberto Eco) من إيطاليا، و"يورى ليتمان" (Y.Lotman) من روسيا، و"سيبوك" (Sybock) من أمريكا وغيرهم.

ومن الجدير بالذكر أن استثمار التوجه السيميولوجى فى تفسير مكونات النص ليس بجديد؛ إذ تنبه قدماء اليونان والعرب إلى أهمية الإشارة أو العلامة اللغوية وغير اللغوية فى أنظمة التواصل، فهذا "أرسطو" يعرف العلامة بقوله: "إن الأصوات التى يخرجها الإنسان رموز لحالة نفسية، والألفاظ المكتوبة هى رموز للألفاظ التى ينتجها الصوت، وكما أن الكتابة ليست واحدة عند البشر أجمعين فكذلك الألفاظ ليست واحدة هى الأخرى، ولكن حالات النفس التى تعبر عنها هذه العلامات المباشرة متطابقة عند الجميع، كما تكون الأشياء التى تمثلها هذه الحالات أيضًا متطابقة"(٣).

من هذا التعريف يمكننا القول أن اللغة المنطوقة والمكتوبة - عند أرسطو - نسق من العلامات ترمز أو تدل على الحالات النفسية التى هى الأخرى علامات لأشياء موجودة بالقطع خارج العقل، كما نستخلص من هذا التعريف الأرسطى للعلامة أن ثمة تطابقًا مبدئيًا بين العلامة وما ترمز إليه، وأن "اللغة بكل ما لها من أهمية وخطر فى الحياة الاجتماعية هى مجموعة من علامات ورموز تختلف باختلاف الأمم؛ فلكل أمة مجموعتها الرمزية، وبغيرها يستحيل التفاهم، وتستحيل الصلة بين الأفراد.

(٣) أمينة رشيد: السيميوطيقا فى الوعى المعرفى المعاصر فى سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، ص ٤٩.

والأمر سهل عندما نستخدم الكلمات للدلالة على الأشياء الخارجية؛ لأن الكلمة والشيء كليهما يكونان من قبيل الكائنات المادية، وغاية ما فى الأمر أنك ترانا نرمز بكائن مادى إلى كائن مادى آخر، لكن الأمر لا يكون بهذه السهولة كلها عندما نستخدم الكلمات للدلالة على الحالات الشعورية الداخلية، فعندئذٍ تكون العملية الرمزية بمثابة تحويل ما ليس بمادة فى طبيعته إلى ما هو مادى بطبيعته؛ إذ تحول حالات الفرح والحزن، والارتياح والغضب، والحب والكراهية - وهى حالات نفسية - إلى كلمات تنطق وتكتب، والنطق هواء، والكتابة مداد، وكلاهما مادى، لكننا نضطر إلى ذلك اضطرارًا؛ إذ لا وسيلة لإطلاع سواك على حالاتك الداخلية إلا إذا عرضتها أمام عينيه، أو على مسمع من أذنيه"(٤).

هكذا نظر القدماء إلى العلامة ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل إنهم اعتبروا الإشارة ذات وظيفة أساسية فى قراءة النص وتأويل دلالاته المسكوت عنها، بل عدوها ثانى أنواع البيان من حيث تلقى المعانى الخفية وشريكًا للفظ، يقول الجاحظ: "والإشارة واللفظ شريكان ونعم العون هى له والترجمان هى عنه، وأكثر ما تنوب عن اللفظ وتغنى عن الخط"(٥).

لقد وسع الجاحظ من دائرة الدلالة على المعنى ليشمل اللفظ وغيره، وقد حصرها فى خمسة أشياء: اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التى تسمى نصبة، والنصبة هى الحال الدالة التى تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصر عن تلك الدلالات، وبين هذه الخمسة تباين يميزها عن بعضها، وإن اشتركت فى أمر جماعى هو الكشف عن أعيان المعانى فى الجملة، ثم عن حقائقها فى التفسير، وعن أجناسها وأقدارها، وعن خاصها وعامها، وعن طبقاتها فى السار والضار، وعما يكون منها لغوًا بهرجا، وساقطًا مطرحًا(٦).

---

(٤) د. زكى نجيب محمود: اللغة من زاوية فلسفية، دار الشروق، ط٣ ١٩٨٢م ص ٩٩ - ١٠٣.

(٥) أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، المطبعة التجارية، القاهرة ١٩٤٧م، ج١/ ص ٧٨.

(٦) الجاحظ: التبيان والتبيين، (١/ ٧٦).

كما اعتنى بالعلامة فى بداية القرن الثامن عشر الفيلسوف "جون لوك" (J.Lacke- 1932- 1704)، الذى يقول بأن "العلامة تعبر عن المفهوم الذى يكونه العقل من الانطباعات الحسية عن الأشياء فى العالم الخارجى"(٧).

معنى هذا أن العلامة تشير إلى مفهوم داخل العقل، و"كأن "لوك" كان يتنبأ بآراء "سوسير" حول اللغة كعلامات؛ إذ إن "سوسير" سوف يعرف العلامة على أساس أنها تتكون من دالة (الصوت)ن ومدلول هو المفهوم داخل العقل، وليس شيئًا موجودًا فى العالم الخارجى وهو ما يثبت أن البنيوية هى تجريبية جديدة"(٨).

هكذا يتضح لنا - من خلال عرضنا لمفهوم العلامة عند القدماء - أن اللغة كنسق، أو أنساق (علامات) كانت دائمًا موضع اهتمام الدراسات الأدبية والنقدية بدرجات متفاوتة منذ أرسطو حتى القرن السابع عشر، ولم تكن العشرون قرنًا أو يزيد التى مرت بين العصر الهللينى للثقافة الإغريقية، والعصر الكلاسيكى للفلسفة الغربية خلوا من العلامة كما قد يبدو، فالدراسات الأدبية عبر العصور كانت أيضًا وبالضرورة دراسات سيميوطيقية.

لكن يظل أصحاب المنهج السيميولوجى مدينين بالفضل لرائد الدراسات اللغوية "سوسير" لأن دراسته قدمت النموذج الأول للبنيوية اللغوية ونظام العلامة، والسيميولوجيا عنده تبحث فى حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية أى إن لها وظيفة اجتماعية.

يقول "سوسير": "اللغة نظام علامات، يعبر عن أفكار، ولذا يمكن مقارنتها بالكتابة، بأبجدية الصم - البكم، بأشكال اللياقة، بالإشارات العسكرية، وبالطقوس الرمزية... إلخ، على أن اللغة هى أهم هذه النظم على الإطلاق،

---

(٧) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، ص ٢٦٥ - ٢٦٦.
(٨) المرجع السابق، ص ٢٦٩.

وصار بإمكاننا بالتالى أن نرتئى علمًا يعنى بدراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، وسيشكل هذا العلم جزءًا من علم النفس العام، وسندعو هذا العلم "سيمياء" (Se' miologie) وسيتحتم على هذا العلم أن يعرفنا بما تتشكل منه العلامات، وبالقوانين التى تتحكم بها، وبما أنه لم يوجد بعد فيستحيل التكهن بما سيكون عليه، ولهذا العلم الحق بالوجود فى إطاره المحدد له مسبقًا، على أن الألسنية ليست إلا جزءًا من هذا العلم، فالقوانين التى قد تستخلصها السيمياء ستكون قابلة للتطبيق فى مجال الألسنية، وستجد هذه الأخيرة نفسها مشدودة إلى مضمار أكثر تحديدًا فى مجموع الأحداث الإنسانية"[٩].

ومن خلال هذا التعريف يمكننا تلخيص معالم النظام اللغوى، وبعض الأحكام الخاصة بنظام العلامة عند "سوسير" فى النقاط التالية[١٠]:

(١) العلم الذى يجمع الأنساق المختلفة للعلامة، أو ما يحلو للبعض تسميته علم الأنساق هو السيميوطيقا، والنسق اللغوى واحد فقط من هذه الأنساق.

(٢) العلامة لم تعد تدل على شىء خارجها، ولكنها وحدة ذات وجهين: أحد وجهيها هو الدال والآخر هو المدلول، ومن ثم يجب تغيير المعادلة القديمة: العلامة = شىء، إلى: العلامة = دال/ مدلول.

(٣) العلامة اعتباطية، ولو كان الأمر غير ذلك لتحدث الناس جميعًا لغة واحدة.

(٤) معنى العلامة داخلها وليس فى المدلول أو فى أى كيان خارجى.

---

(٩) بيير جيرو: السيمياء، ترجمة أنطوان أبى زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط/ ١٩٨٤، ١م، ص ٦.

(١٠) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٣٢ إبريل ١٩٩٨م، ص ٢٦٨، وما بعدها.

(٥) علم اللغة يدرس العلامات فى اللغة Langue، وليس فى الكلام Pa-role.

(٦) البناء أو نسق العلامات لا يفسر وجود المعنى.

«وإذا كان "سوسير" قد رأى أن علم اللغة جزء من منظومة كلية هى السيميولوجيا فإن أحد تلاميذه غير المباشرين وهو "بارت" قد قلب هذه العلاقة عندما رأى أن أدق وأعقد وأكمل نظام سيميولوجى ابتدعه الإنسان إنما هو اللغة، وأن كل النظم الأخرى تكاد لا تستغنى عن اللغة، وتعتمد فى أشكاله إلى كلمات، فلا نكاد نفهم تلك الدائرة الحمراء بإطارها الأسود عندما نراها منتصبة على رأس الطريق دون أن ترد إلى أذهاننا كلمة ممنوع، وهكذا فإن دخول اللون والحركة كان فى اللغة الدلالية يقترن بالتوظيف اللغوى سواء كان ذلك صراحة أو ضمنيًا، فاللغة هى النموذج السيميولوجى الأكمل»[١١].

وقد وجدت السيميائية من الوجهة التطبيقية فى الممارسات النقدية عدة اتجاهات[١٢] ذهب بعضها إلى أن دراسة الأنظمة الدالة تكون من خلال الظواهر الاجتماعية والثقافية الملابسة للنص، فحبذ هذا الاتجاه أكثر الدارسين مثل "رولان بارت" و"بيير جيرو" و"جريماس" و"كورتيس" و"محمد عزام" و"رشيد بن مالك" و"عبد الكبير الخطيبى" وغيرهم.

وقد ركز هؤلاء فى أعمالهم النقدية على تطبيق مفاهيم اللسانيات فى شكلها البنيوى ووجهتها الدلالية الموصولة بالحياة الاجتماعية للأفراد والجماعات؛ حيث

---

(١١) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر، ط١/ ، القاهرة ٢٠٠٢م، ص ١٢٥.

(١٢) انظر: د. حلام الجيلانى: المنهج السيميائى وتحليل البنية العميقة للنص، مقال بمجلة الموقف الأدبى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد ٣٦٥/ ٢٠٠١م، ص ٤٥ وما بعدها.

يرى "بارت" أن النص الأدبى ليس نتاجًا بل هو إشارة إلى شىء يقع وراءه، لتصبح مهمة الناقد هى تفسير هذه الإشارة وتأويلها(١٣).

ومن الأمثلة التى يسوقها "بارت"، صورة الجندى الزنجى الذى يحيى العلم الفرنسى، ويقدم للصورة قراءتين: القراءة الأولى هى جندى فرنسى يؤدى تحية علم بلده، والثانية؛ فرنسا إمبراطورية عظيمة يخدمها أبناؤها بغض النظر عن الجنس واللون ويقدمون لها الولاء من أجل رفعتها، والقراءة الثالثة؛ إنها دولة استعمارية توسعية تبنى مجدها على اضطهاد الأقليات؛ فالدال (الجندى الزنجى يحيى العلم الفرنسى) والمدلول (الانتماء العسكرى الفرنسى)، والدلالة (الجندى الفرنسى)(١٤).

وهذه الإشارات كلها تحيل إلى علاقات بين الشخوص المشكلة لفاعلية النص والفاعل والموضوع من جهة وبين المساعد والمعارض من جهة أخرى، ولذلك وجدنا "جريماس"(١٥) يذهب فى تحديد أقطاب الصراع فى ضوء مخطط سباعى الأقطاب لتجسيد عناصر فاعلية الخطاب(١٦).

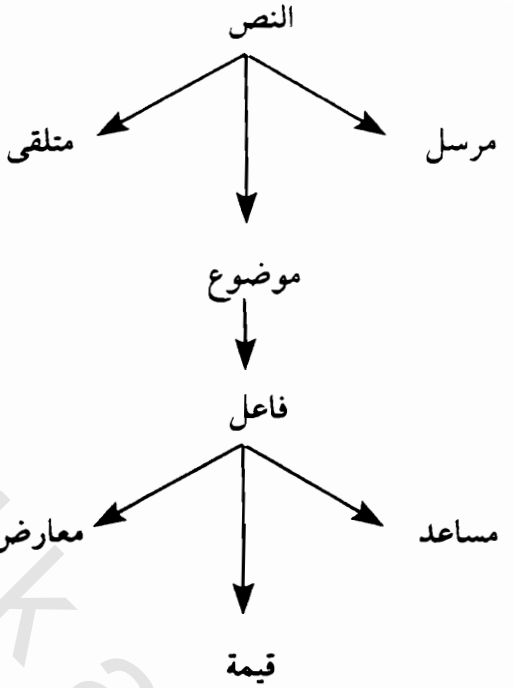
---

(١٣) انظر: محمد عزام: النقد والدلالة نحو تحليل سيميائى للأدب، دمشق، وزارة الثقافة ١٩٩٦م، ص ٢.

(١٤) انظر: ميجال الرويلى، وسعد البازعى: دليل الناقد الأدبى، المركز الثقافى العربى، بيروت ٢٠٠٢م، ص ١٨٣. من أمثلة ذلك محاولة تحليل الرموز الوطنية وألوان أعلام الدول.

(١٥) انظر: جان إيف تاديه، النقد الأدبى فى القرن العشرين، ت/ قاسم المقداد، دمشق، وزارة الثقافة ١٩٩٣م ص ٣١٢.

(١٦) انظر: د. حلام الجيلالى: المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد ٤٠٤ السنة الرابعة كانون الأول ٢٠٠٤م، دمشق - سوريا، ص ٢٨ - ٣٠.



وذهب فريق آخر إلى أنها دراسة لأنظمة الاتصال عامة اللغوية وغير اللغوية، ومن رواد هذا الاتجاه "جورج مونان" (G.mounin) الذى يرى أن "بارت" حينما عمل على دراسة أنظمة اللباس والغذاء فإنه نظر إليها بوصفها أنظمة دالة مقدرًا أن مشكلة الرسالة بين المرسل والمتلقى قد حلت فى حين أن المشكلة بالذات هى التى كان "سوسير" قد أثارها، وبذلك يكون «بارت» قد أغفل المشكلة الأساسية المرتبطة بانطلاقه من الدلالة الاجتماعية[١٧]، ويعنى بذلك أن الإشارة هى الأصل الذى يجب أن تفسر الظاهرة فى ظله قبل اللفظ.

وأما الاتجاه الثالث فحاول أن يوفق بين الاتجاهين السابقين؛ أى بين الرمز اللغوى والرمز غير اللغوى بوصفهما عنصرين يتكاملان مع اللسانيات، على أساس

---

(١٧) جورج مونان: مقدمة للسيمولوجيا، ترجمة: جماعة من الباحثين، باريس ١٩٧٠، ص ١٩٦.

أن دلالة الاتصال قائمة على نظرية إنتاج العلامة، والعلامة لا يمكن فصلها عن نظرية الشفرات (Code) التى هى أساس الدلالة.

ومن أنصار هذا الاتجاه "جوليا كريستفا" (J. Kristeva) و"أمبرتو إيكو" (U. Eco) و"محمد مفتاح" وغيرهم؛ تقول "جوليا كريستيفا":

"إن النص ليس نظامًا لغويًا كما يزعم البنيويون، أو كما يرغب الشكليون الروس، وإنما هو عدسة مقعّرة لمعان ودلالات متغايرة ومتباينة ومعقدة فى إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة"(١٨).

ويفهم من النص أن مرجعية هذا الاتجاه لا نهائية: لسانية، فلسفية، اجتماعية، دينية، نفسية.. ترتبط بمحيط الفكر المعاصر.

وعلى الرغم من اعتبارها للنص كيانًا مغلقًا نجدها تتصل بنظرية التلقى حين يصبح المرسل أو المتلقى ضمن شخوص فاعلية الحدث، ومع ذلك لم تتمكن السيميائية من تشكيل منهج متسق ومتكامل نظرًا لاعتمادها بالدرجة الأولى على المعطيات الإجرائية للبنيوية، بالإضافة إلى تشعب آراء منظريها(١٩).

***

(١٨) حوار مع جوليا كريستيفا، مجلة الفكر العربى، ع١٨/ ص ١٢٢.

(١٩) انظر: د/ حلام الجيلالى: المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد ٤٠٤ السنة الرابعة كانون الأول ٢٠٠٤م، دمشق - سوريا، ص ٢٨ - ٣٠.

أنواع السيميولوجيا وأهم اتجاهاتها

تتفرع السيميولوجيا إلى فرعين كبيرين هما:

(أ) سيميولوجيا التبليغ أو التواصل:

ويمثل هذا الاتجاه كل من: "بريتو" (Prieto)، و"مونان" (Mounin)، و"بويسنس" (Buysens)، و"جرايس" (Grice)، و"أوستين" (Austin)، و"مارتينيه" (Martinet) وهذا الاتجاه يرى أن العلامة تتكون من عناصر ثلاثة: الدال، والمدلول، والوظيفة؛ وهؤلاء اللسانيون والمناطقة لا يهمهم من الدوال والعلامات السيميولوجية غير الإبلاغ والوظيفة الاتصالية أو التواصلية، وهذه الوظيفة لا تؤديها الأنساق اللسانية فحسب، بل هناك أنظمة سننية غير لغوية ذات وظيفة سيميولوجية تواصلية.

إن السيميولوجيا حسب "بويسنس" دراسة لطرق التواصل، والوسائل المستعملة للتأثير على الغير قصد إقناعه، أو حثه، أو إبعاده، أى إن موضوع السيميولوجيا هو التواصل المقصود لاسيما التواصل اللسانى والسيميوطيقى، لقد حصروا السيميائية بمعناها الدقيق فى دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية(٢٠).

والتواصل السيميائى عند أصحاب هذا الاتجاه ينقسم إلى: إبلاغ لسانى، وإبلاغ غير لسانى، أما التواصل اللسانى فيتم عبر الفعل الكلامى، وأما التواصل غير اللسانى فيعتمد على أنظمة سننية غير أنساق اللغة وهى مصنفة حسب معايير ثلاثة:

---

(٢٠) د. جميل حمداوى: السيميوطيقا والعنونة، مقال بمجلة عالم الفكر مجلد ٢٥ عدد ٣ يناير/ مارس ١٩٩٧م، ص ٨٩.

(١) معيـار الإشارية النسقيـة حيث تكون العلامات ثابتة ودائـمة ومن أمثلة ذلك: (الدوائر - المثلثات - المستطيلات - وعلامات السير).

(٢) معيار الإشارية اللانسقية: عندما تكون العلامات غير ثابتة، وغير دائمة على عكس المعيار الأول نحو (الملصقات الدعائية).

(٣) معيـار الإشارية حيث العـلاقة جوهرية بين معنى المؤشـر وشكله مثل: (الشعارات الصغيرة التى توضع فوق واجهات الدكاكين أو المتاجر قصد ترويج البضائع)، وضـمن هذا المعيار يوجد معيـار آخر: الإشارية ذات العلاقة الاعتباطية[٢١].

(ب) سيميولوجيا الدلالة:

ويعتبر "رولان بارت" (R.Barthes) خير من يمثل هذا الاتجـاه، وقد انتقد فى كتـابه (عناصر السـيميـولوجيـا) الأطروحة السوسـيرية التى تدعـو إلى إدماج اللسانيات فى السيميولوجيا، مـؤكداً بأن "اللسانيات ليست فرعًا ولو كان مميزًا من علم الدلائل، بل السيميولوجيا هى التى تشكل فرعًا من اللسانيات"[٢٢].

وأكد "بارت" على وجود أنساق غير لفظية، وأن اللغة هى الوسيلة الوحيدة التى تجعل هذه الأنساق والأشـياء غير اللفظية دالة حيث إن كل المجـالات المعرفية ذات العمق السـوسيولوجى الحقـيقى تفرض علينا مـواجهة اللغة ذلك أن الأشـياء تحمل دلالات غير أنه ما كـان لها أن تكون أنساقًا سيميولوجـية أو أنساقًا دالة لولا تدخل اللغة ولولا امتزاجها باللغة، فهى إذًا تكتسب صفة النسق السيميولوجى من اللغة، وهذا مـا دفع ببارات إلى أن يرى أنه من الصعب جداً تصـور إمكان وجود مدلولات نسق صـور أو أشياء خارج اللغـة بحيث إن إدراك ما تدل عليه مـادة ما

---

(٢١) د. جميل حمداوى: السيميوطيـقا والعنونة، مقال بمجلة عالم الفكر، مجلد ٢٥، عدد ٣ يناير/ مارس ١٩٩٧، ص ٩٠.

(٢٢) حنون مبارك: دروس فى السيميائيات، دار توبقال للنشر، ط١٩٨٧، ١م، ص ٧٩.

يعنى اللجوء قدريًا إلى تقطيع اللغة، فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى، وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة.

أما عناصر سيمياء الدلالة لدى "بارت" فقد حددها فى كتابه (عناصر السيميولوجيا) وهى مستقاة على شكل ثنائيات من الألسنية البنيوية، وهى: اللغة والكلام، الدال والمدلول، المركب والنظام، التقرير والإيحاء (الدلالة الذاتية والدلالة الإيحائية)، وهكذا حاول "بارت" التسلح باللسانيات لمقاربة الظواهر السيميولوجية كأنظمة الموضة، والأساطير، والإشهار، . . . إلخ[٢٣].

* * *

(٢٣) د. جميل حمداوى: المرجع السابق، ص ٩١.

obeikandl.com

اتجاهات السيميولوجيا

تعددت اتجاهات السيميولوجيا فى الغرب، وتفرعت إلى أربعة اتجاهات:

(أ) الاتجاه الأمريكى.

(ب) الاتجاه الفرنسى.

(جـ) الاتجاه الروسى.

(د) الاتجاه الإيطالى.

(أ) الاتجاه الأمريكى:

ارتبط هذاه الاتجاه بالفيلسوف المنطقى "تشارلز ساندرس بيرس" (Charles S. Pierce) (١٨٣٨ - ١٩١٤)، وهو المؤسس الحقيقى للفكر السيميائى الغربى الحديث فى نظر بعض الدارسين، وهو الذى أطلق على علم العلامات مصطلح (Semiotique) - السيميوطيقا - وتقوم هذه العلامات عنده على المنطق والظاهراتية والرياضيات.

والعلامة عند "بيرس" قد تكون لغوية أو غير لغوية، وهى أنواع ثلاثة: العلامة الأيقونية، والعلامة الإشارية، والعلامة الرمزية، والأيقونية تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تشابه وتماثل مثل الخرائط، والصور الفوتوغرافية، والأوراق المطبوعة التى تحيل على مواضيعها مباشرة بواسطة المشابهة، أما الإشارية فتكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول سببية منطقية، كارتباط الدخان بالنار مثلاً، أما الرمزية فالعلاقة الموجودة فى نطاقها بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية عرفية غير معللة[٢٤].

---

(٢٤) د. جميل حمداوى: السيميوطيقا والعنونة، ص ٨٦، وانظر: د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص ٢٦٨.

وجدير بالذكر أن السيميوطيقا البيرسية بحث موسع، إذ ينكب على الدلائل اللسانية وغير اللسانية" ومن الواضح أن مفهوم الدليل ما كان له أن يكون كذلك لو لم يوسع ليشمل مختلف الظواهر كيفما كانت طبيعتها.

وقد أكد "بيرس" (Pierce) أنه لم يكن بوسعه أن يدرس أى شيء مثل الرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا والجاذبية وعلم الأصوات والاقتصاد وتاريخ العلوم... إلخ، إلا بوصفه دراسة سيميوطيقية"[٢٥].

وهو بهذا يوسع من نطاق العلامة لتشمل اللغة وغيرها من الأنظمة التبليغية غير اللغوية، فكل ما فى الكون بالنسبة لبيرس علامة قابلة للدراسة وهى بذلك تندرج ضمن السيميوطيقا Semiotique وتعد جزءاً من علم المنطق خلافًا لسوسير الذى ركز اهتمامه على العلامة اللغوية وهى تندرج فى إطار السيميولوجيا Semi-ologie.

ولهذا يعد منظور "بيرس" الأنسب والأصلح لدراسة الخطابات البصرية ومنها الإشهار؛ فلقد عملت الثورة التقنية فى مجال تمثيل representaion وإعادة إنتاج الواقع على قلب تاريخ التمثيل البصرى التقليدى... فمن جانب سوف تحتكر الصورة الفوتوغرافية مجموعة مجالات التعبير التى كانت من نصيب الفنون التشكيلية من مثل رسم الطبيعة والصور الشخصية Portraits إلى غير ذلك، ومن جانب آخر ستعمل السينما والتلفزيون على تطوير استعمال الطرائق الفوتوغرافية وبخاصة فيما يتعلق بتمثيل الوقائع والمشاهد المتحركة موسعة بذلك من مفهوم الفرجة العرض spectacle الذى كان مقتصراً على المسرح[٢٦].

---

(٢٥) حنون مبارك: دروس فى السيميائيات، ص ٧٩.

(٢٦) د. بشير إبرير: بلاغة الصورة وفاعلية التأثير فى الخطاب الإشهارى (نظرة سيميائية تداولية) مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد ٤١١ يوليو ٢٠٠٥م الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا ص ٦٦، ٦٧.

(ب) الاتجاه الفرنسى:

وتفرع هذا الاتجاه بدوره إلى اتجاهات جانبية فكان منه:

(١) اتجاه "سوسير":

الذى اعتبر السيميولوجيا علمًا للعلامات، وحدد لها مكانة كبرى إذ جعلها العلم العام الذى يشمل فى طياته حتى اللسانيات، وحدد لها وظيفة اجتماعية وتنبأ لها بمستقبل زاهر، يقول "سوسير": "يمكننا أن نتصور علمًا يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية علمًا سيكون فرعًا من علم النفس الاجتماعى، وبالتالى فرعًا من علم النفس العام، ونطلق على هذا العلم (السيميولوجيا) وسيكون على هذا العلم أن يعرفنا على وظيفة هذه الدلائل وعلى القوانين التى تتحكم فيها، ولأن هذا العلم لم يوجد بعد فلا يمكن التكهن بمستقبله إلا أن له الحق فى الوجود، وموقعه محدد سلفًا"(٢٧).

إن السيميولوجيا عند "سوسير" تدرس الأنساق القائمة على اعتباطية الدليل، ومن ثم لها الحق فى دراسة الدلائل الطبيعية كذلك، أى إن لها موضوعين رئيسيين: الدلائل الاعتباطية، والدلائل الطبيعية، وعلاوة على ذلك فإن السيميولوجيا لكى تحدد استقلالها، ومجالها الإبستمولوجى وتكون مفاهيمها وتصوراتها النظرية ومصطلحاتها الإجرائية، ما عليها إلا أن تستعير من اللسانيات مبادئها ومفاهيمها، كاللسان والكلام، السانكرونية والدياكرونية، كما فعل "رولان بارت"(٢٨).

(٢) اتجاه التواصل:

سبق أن ذكرنا هذا الاتجاه إبان الحديث عن أنواع السيميولوجيا، وقلنا بأن هذا الاتجاه تجسد فى أعمال "بريطو"، و"مونان"، و"بويسنس"، و"أوستين"،

(٢٧) Saussure; cours de linguistique generale, Payot, Paris,P .33

(٢٨) د. جميل حمداوى: السيميوطيقا والعنونة، ص ٨٨.

و"فتجنستاين" و"مارتينيه"، والتواصل هو الهدف المقصود من السيميولوجيا عند أصحاب هذا الاتجاه؛ فإذا كان ثمة أمارات عفوية، وأمارات عفوية مغلوطة، وأمارات قصدية فإن السيميولوجيا تركز على الدلائل القائمة على القصدية التواصلية.

(٣) اتجاه الدلالة:

ويمثل هذا الاتجاه "رولان بارت"، وقد ذكرنا هذا الاتجاه آنفًا عند الحديث عن أنواع السيميولوجيا.

(٤) مدرسة باريس السيميولوجية:

يمثل هذه المدرسة كل من "جريماس" (Greimas)، و"ميشيل أريفى" (Arrive)، و"كلود شابرول" (Chabrol)، و"جان كلود كوكى" (Jean Claude Coquet).

اهتم رواد هذه المدرسة - منذ صدر الكتاب القيم الذى يحمل عنوان (السيميوطيقا مدرسة باريس) سنة ١٩٨٢م - بتحليل الخطابات والأجناس الأدبية من منظور سيميوطيقى قصد استكشاف القوانين الثابتة المولدة لأشكال النصوص العديدة.

(٥) اتجاه السيميولوجيا المادية:

وخير من مثل هذا الاتجاه الباحثة "جوليا كريستيفا" (Julia Kristieva) التى لم تكن تهتم بالدلالة ولكن بالمدلولية، ووظفت مصطلحات ذات بعد ماركسى اشتراكى كالمنتج، والممارسة الدالة، والمنتوج، على عكس المصطلحات الموظفة فى الفكر الرأسمالى، واللاهوتى، كالمبدع، والإبداع الفنى.

(٦) السيميولوجيا الرمزية:

من بين الاتجاهات السيميولوجية الفرنسية نجد مدرسة إيكس، حيث أستاذ الأدب "مولينو" (Molino) إلى جانب "جان جاك ناتيى" (Nattier)، وسيميولوجيا هذه المدرسة تسمى بنظرية الأشكال الرمزية حيث استلهم أصحاب هذه المدرسة نظرية "بيرس" الموسعة عن العلامة وأنماطها كالإشارة والأيقونة والرمز، وفلسفة "كاسيرر" الرمزية، وتدرس هذه السيميولوجيا الأنظمة الرمزية محل أنظمة العلامات فى الاتجاهات والمدارس السيميولوجية الأخرى.

(جـ) الاتجاه الروسى:

وهذا الاتجاه يمثله الشكلانيون الروس، ومدرسة تارتو (Tartu) التى تعتبر من أهم المدارس السيميولوجية الروسية، ومن أعلامها البارزين نجد: "يورى لوتمان" (Iouri Lotman) صاحب (بنية النص الفنى)، و"أوسبينسكى" (Uspensky)، و"تودوروف" (Todorv) و"ليكومتسيف"... وغيرهم.

ولقد جمعت أعمال هؤلاء فى كتاب جامع تحت اسم: (أعمال حول أنظمة العلامات... تارتو (١٩٧٦)، وقد ميزت تارتو بين ثلاثة مصطلحات ألا وهى: السيميوطيقا الخاصة وهى دراسة لأنظمة العلامات ذات الهدف التواصلى، والسيميوطيقا المعرفية التى تهتم بالأنظمة السيميولوجية وما يشابهها، والسيميوطيقا العامة التى تتكفل بالتنسيق بين جميع العلوم الأخرى، ولكن تارتو اختارت السيميوطيقا ذات البعد الإبستمولوجى المعرفى، وهكذا اهتمت هذه المدرسة بسيميوطيقا الثقافة.

وتعنى جماعة موسكو (تارتو) بالثقافة عناية خاصة باعتبارها الوعاء الشامل الذى تدخل فيه جميع نواحى السلوك البشرى الفردى منه والجماعى، وهذا السلوك - فى نطاق السيميوطيقا - يتعلق بإنتاج العلامة واستخدامها، ويرى هؤلاء العلماء أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها فى إطار الثقافة، فإذا كانت

الدلالة لا توجد إلا من خلال العرف والاصطلاح، فهذان بدورهما هما نتاج التفاعل الاجتماعى، وعلى هذا فهما يدخلان فى إطار آليات الثقافة، ولا ينظر هؤلاء العلماء إلى العلامة المفردة بل يتكلمون دومًا عن "أنظمة" دالة أى عن مجموعات من العلامات ولا ينظرون إلى الواحد مستقلاً عن الأنظمة الأخرى، بل يبحثون عن العلاقات التى تربط بينها، سواء أكان ذلك داخل ثقافة واحدة (علاقة الأدب مثلاً بالبنيات الثقافية الأخرى مثل الدين والاقتصاد وأشكال التحية. . . إلخ) أو يحاولون الكشف عن العلاقات التى تربط بين تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمنى أو بين الثقافات المختلفة للتعرف على عناصر التشابه والاختلاف، أو بين الثقافة واللاثقافة[٢٩].

(د) الاتجاه الإيطالى: وهذا الاتجاه يتزعمه "أمبرتو إيكو" (Umberto Eco) و"روسى لاندى" (Rossilandi) اللذان اهتما كثيراً بالظواهر الثقافية باعتبارها موضوعات تواصلية وأنساقًا دلالية على غرار سيميوطيقا الثقافة فى روسيا.

وكثيراً ما أكد "أمبرتو إيكو" على أن كل تواصل عبارة عن سلوك مبرمج، وأن أى نسق تواصلى يؤدى وظيفة ما، وبالتالى يمكن لأى نسق ذى صبغة مندمجة أن يؤدى دوراً تواصليًا وقوانين التواصل هى قوانين الثقافة ولذا نلاحظ مدى الترابط الموجود بين القوانين المنظمة للتواصل والقوانين المنظمة للثقافة.

أما "روسى لاندى" فإنه يحدد السيميوطيقا من خلال أبعاد البرمجة، التى يمكن حصرها عنده فى ثلاثة أنواع:

(١) أنماط الإنتاج (مجموع قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج).

(٢) الأيديولوجيات (تخطيطات اجتماعية لنمط عام).

---

(٢٩) انظر: سيزا قاسم: (السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد) مدخل إلى السيميوطيقا، ج١ ص٤٠، منشورات عيون المقالات، ط٢، الدار البيضاء، وانظر: د. جميل حمداوى: السيميوطيقا والعنونة، مرجع سابق ص ٩٤.

(٣) برامج التواصل (التواصل اللفظى وغير اللفظى).

ويلاحظ على الاتجاه الإيطالى أنه يلتقى مع مدرسة تارتو الروسية فى التركيز على سيميوطيقا الثقافة؛ لأن الظواهر الثقافية ذات مقصدية تواصلية.

***

obeikandl.com

السيميولوجيا فى النقد العربى

ظهرت السيميولوجيا فى العالم العربى عن طريق الترجمة والمثاقفة والاطلاع على الإنتاجات المنشورة فى أوربا والتلمذة على أساتذة السيميولوجيا فى جامعات الغرب، وقد بدأت السيميولوجيا فى دول المغرب العربى أولاً، وبعض الأقطار العربية الأخرى ثانيًا، عبر محاضرات الأساتذة منذ الثمانينيات عن طريق نشر كتب ودراسات ومقالات تعريفية بالسيميولوجيا (حنون مبارك - محمد السرغينى - سمير المرزوقى - جميل شاكر - عواد على - صلاح فضل - محمد عبدالمطلب - جميل حمداوى - فريال جبورى غزول - . . .)، أو عن طريق الترجمة (محمد البكرى - أنطون أبى زيد - عبدالرحمن بو على - سعيد بنكراد. . .)، وإنجاز أعمال تطبيقية فى شكل كتب (محمد مفتاح - عبدالفتاح كليطو - سعيد بنكراد - محمد السرغينى - سامى سويدان. . .)، أو مقالات (انظر مجلة علامات، ودراسات أدبية لسانية وسيميائية بالمغرب، ومجلة عالم الفكر الكويتية، وعلامات فى النقد السعودية، ومجلة فصول المصرية - . . .)، ورسائل وأطروحات جامعية تقارب النصوص الأدبية والفنية والسياسية. . . على ضوء المنهج السيميائى أنجزت بالمغرب وتونس وهى لا تعد ولا تحصى.

ولقد وقع النقد السيميولوجى العربى فى عدة اضطرابات اصطلاحية ومفاهيمية فى ترجمة المصطلح الغربى Semiologie-Semiotique إذ نجد: علم الدلالة (محمد البكرى. . .) - الرمزية (أنطون طعمة فى دراسته "السيميولوجيا والأدب". . .) - السيمياء (محمد مفتاح فى كتابه "فى سيمياء الشعر القديم") - علم العلامات - علم الإشارات - السيميولوجيا - السيميوطيقا. . .

وما يلاحظ على هذه التطبيقات السيميائية أنها عبارة عن تمارين شكلية تغفل الجوانب المرجعية والمضمونية والأبعاد الإيديولوجية، كما تخلط بين المناهج تلفيقا وانتقاء. أما النتائج المتوصل إليها فأغلبها تبقى - فى اعتقادى - تحصيل حاصل بعد تسويد العديد من الأوراق المرفقة بالأشكال والجداول والرسومات الهندسية

والأسهم التواصلية؛ ولكن الفائدة قليلة جدًا تتمثل فى لعبة التفكيك والتركيب دون الحصول على معارف جديدة ما عدا القليل من الدراسات والأبحاث الجادة. ويلاحظ أيضا أن هذا المنهج السيميائى يقف عند حدود الملاحظة والوصف ولا يتعدى ذلك إلى التقويم والتوجيه الذين يعدان من أهم عناصر النقد الأدبى(٣٠).

جرى الاهتمام بالسيميولوجيا أو بعلم الإشارة، فى العالم العربى، وظهر أكبر جهد تعريفى له فى تعريب "منذر عياشى" لكتاب بيير جيرو "علم الإشارة - السيميولوجيا Semiologie" (ظهرت ترجمته فى العربية عام ١٩٨٨)، على أن هذا العلم تطورت منهجياته، وتنوعت اتجاهاته، ومنها الاتجاه الفرنسى إلى دراسة اللسانيات الأدبية (اللغة الأدبية) عبر عن انتشارها خير تعبير ظهور مجلة السيميائيات (Semiotica) التى يصدرها الاتحاد العالمى للدراسات السيميائية (السيميولوجية)، توكيدًا على علمية هذا الحقل واستقلاليته فى الوقت نفسه(٣١).

وعمد "محمد نظيف" (المغرب) إلى تأليف كتاب تعريفى بهذا العلم سماه "ما هى السيميولوجيا؟" (١٩٩٤)، و"هو العلم الذى عرفه دو سوسير بدراسة حياة العلاقة فى كنف المجتمع"(٣٢)، وقد سجل نظيف فى كتابه المخاض النظرى الذى تعيشه السيميولوجيا خلال هذا القرن على يد باحثين أثروا بدرجة كبيرة البناء النظرى السيميولوجى الحديث، وحدد مجالاته الأساسية: الصوتيات، الدلالة، المورفولوجيا.

وحظيت أشكال مزاوجة البنيوية بالعلامية أو الدلالية أو السيميائية باهتمام عدد كبير من النقاد والباحثين العرب، وإن بدت مثل هذه الممارسة النقدية أشبه

---

(٣٠) د. جميل حمداوى: مدخل إلى المنهج السيميائى، مقال منشور بموقع ندوة الإلكترونى، بتاريخ ٢٠/٢/٢٠٠٩م.

(٣١) بيير جيرو: «علم الإشارة - السيميولوجيا» ترجمة: منذر عياشى، منشورات دار طلاس، دمشق ١٩٨٨ ص ٢٠ - ٢١.

(٣٢) محمد نظيف: «ما هى السيميولوجيا؟» - أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ١٩٩٤ - ص٥.

بالطفرات، أو لم تظفر بالالتفاف حولها فى جهد شامل أو كامل، وثمة اختلاف فى المرجعية النقدية الغربية من "جينيت" إلى "أمبرتو إيكو"، إلى "تودوروف" إلى "كلود بريمون"، إلى "رولان بارت"، إلى "باشلار" إلى آخرين، وأذكر أمثلة لهذه الممارسة النقدية، وهم: "عبد الفتاح إبراهيم" (تونس) فى كتابه "البنية والدلالة فى مجموعة حيدر حيدر القصصية الوعول" (١٩٨٦)، و"فريد الزاهى" (المغرب) فى كتابه "الحكاية والمتخيل: دراسات فى السرد الروائى والقصصى" (١٩٩١)، و"محمد عزام" (سورية) فى كتابه "النقد والدلالة: نحو تحليل سيميائى للأدب" (١٩٩٦).

وضع "عبد الفتاح إبراهيم" كتابه أطروحة جامعية عام ١٩٨١، وطبعها دون تحوير، ولكنها ما تزال ساخنة وراهنة فى تطبيق البنيوية الدلالية على مجموعة قصصية واحدة، وتشير الأطروحة إلى جرأته ونفاذ بصيرته ومقدرته على تعريب المنهج وتداوله، فصاغ أطروحته على قسمين: الحكاية باعتبارها خرافة، والحكاية باعتبارها خطابًا، وهذا هو منطلق البنيوية وعلم السرد فى الوقت نفسه، واعتنى بالرمزية والشاعرية فى المجموعة، ليوضح العالم القصصى وقيمته بعد ذلك(٣٣).

وعدّ عزام السيمياء "أحدث منهج نقدى انتشر بعد انحسار البنيوية، فقد بات التعريف به ضروريًا، ليس فى أصوله الفكرية ونظريته النقدية فحسب، بل وفى تطبيقاته العملية أيضًا"(٣٤).

إن ثمة مبالغة فى تقدير المؤلف حول انحسار البنيوية أو مدى نقاوة هذه المناهج الحديثة ذاتها، كما تظهر فى هذا الكتاب، على وجه الخصوص، حيث التداخل الواضح بين البنيوية والسيميائية.

---

(٣٣) د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا ٢٠٠٠م ص ٢٦٣ .

(٣٤) محمد عزام: «النقد والدلالة: نحو تحليل سيميائى للأدب» - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٦ - ص٥.

ويلاحظ أن مزج البنيوية بالعلامية أو السيميائية غالب على أقلام النقاد والباحثين العرب، الذين عمدوا إلى تثمير طاقات التأويل فى النص الأدبى، ومن ثم فى التخييل السردى، وبدأ مثل ذلك "سعيد علوش" (المغرب) فى محاولته التنظيرية فى كتابه "هرمنوتيك النثر الأدبى" (١٩٨٥)، مستعينًا بالمناهج النقدية الحديثة(٣٥).

لأن الميل أوضح باتجاه تطعيم البنيوية بالعلاماتية أو السيميائية أو الدلالية بتعبير عشرات النقاد والباحثين، من أمثال "محمد الحسن ولد محمد المصطفى" (موريتانيا) فى كتابه "الرواية العربية الموريتانية: مقاربة للبنية والدلالة" (١٩٩٥).

إن الناقد الموريتانى "محمد الحسن ولد محمد المصطفى" كتب نقده للرواية الموريتانية وفق منهج حديث، هو مزيج من البنيوية والسيميائية (العلامية)، مما يؤكد وحدة الأدب العربى، وعمليات نقده، بتنوعه من قطر عربى لآخر، من بيئة ثقافية عربية لأخرى، ولا فرق فى هذا المجال بين عاصمة ثقافية كالقاهرة أو تونس أو بيروت، وبين مدينة عربية على الأطراف كنواكشوط، أو صنعاء (وثمة نماذج متطورة للاتجاهات الجديدة فى نقد القصة والرواية فى هذه الأقطار العربية . . . إلخ).

وهكذا نستطيع أن نورد الملاحظات النقدية على نقد ولد محمد المصطفى:

انطبع نقده للرواية العربية الموريتانية بطوابع النقد التقليدى الشارح على الرغم من إعلانه السعى لمقاربة بنيوية ودلالية، وعلى الرغم من اعتماده أحيانًا على مراجع بنيوية، أو مراجع تعنى بالسرديات من منظورات هذا المنهج الحداثى مثل كتاب "يمنى العيد" "تقنيات السرد فى ضوء المنهج البنيوى"، وكتاب "ميخائيل باختين" "الخطاب الروائى"، وكتاب "سيزا قاسم" "بناء الرواية"، وكتاب

(٣٥) د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى، مرجع سابق، ص ٢٦٤.

"حميد لحمدانى" "بنية النص السردى من منظور النقد الأدبى"، وكتاب "سعيد يقطين" "تحليل الخطاب الروائى"، وسوى ذلك.

وثمة ميل لا يخفى هو العناية بالموضوع على حساب معالجة البنية، وبروز ذلك جليًا فى سياق نقده للبناء الفنى بعناصره المختلفة، فيتحول الحديث مثلاً عن الترتيب الزمنى للسرد إلى شرح للوقائع، أو أنه يمهد نظريًا للعنصر الفنى ثم ما يلبث، فى التطبيق، أن يصير الحديث عن هذا العنصر الفنى استغراقًا فى الشرح.

إنه يورد فقرة سريعة عن مفهوم الشخصيات وأنواعها لا تتعدى الصفحة الواحدة[٣٦]، ثم يغلب الشرح الموضوعى عن تطور الشخصية خلال ومضات قليلة عن المنظور الفنى[٣٧].

* * *

(٣٦) محمد الحسن ولد محمد المصطفى: الرواية العربية الموريتانية. مقاربة للبنية والدلالة، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٥م، ص ١١٩ على سبيل المثال.

(٣٧) د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى، مرجع سابق، ص ٢٦٩.

obeikandl.com

نموذج للنقد السيميولوجى[٣٨]

"يروى أن تاجرًا عراقيًا قدم إلى مدينة رسول الله ﷺ، بعدل من الخُمُر، فباعها كلها إلا السود، فلم يجد لها طالبًا، فكسدت عليه وضاق صدره فقيل له:

ما ينفقها لك إلا مسكين الدارمى، وهو من مجيدى الشعراء الموصوفين بالظرف والخلاعة، فقصده فوجده قد تزهد وانقطع فى المسجد، فأتاه وقص عليه القصة، فقال له: وكيف أعمل وأنا قد تركت الشعر وعكفت على هذه الحال؟ فقال له التاجر: أنا رجل غريب وليس لى بضاعة سوى هذا الحمل، وتضرع إليه، فقال له الدارمى: "ما تجعل لى على أن أحتال لك حيلة قد تبيعها كلها على حكمك؟ "فأجابه التاجر العراقى: "ماشئت"، فخرج الدارمى من المسجد، وعمد إلى ثياب نسكه فألقاها عنه، وأعاد لباسه الأول، وقال شعرًا ورفعه إلى صديق له من المغنيين، فغنى به وكان الشعر:

قل للمليحة فى الخمار الأسود

ماذا فعلت بزاهد متعبد

قد كان شمّر للصلاة ثيابه

حتّى خطرت له بباب المسجد

ردى عليه صلاته وصيامه

لا تقتليه بحق دين محمد

فشاع هذا الغناء فى المدينة، وقالوا: قد رجع الدارمى وتعشق صاحبة الخمار الأسود، فلم تبق مليحة بالمدينة إلا واشترت خمارًا أسودًا، وباع التاجر ما كان

---

(٣٨) انظر: د. بشير إبرير: بلاغة الصورة وفاعلية التأثير فى الخطاب الإشهارى (نظرة سيميائية تداولية) مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد ٤١١ يوليو ٢٠٠٥م الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا ص ٦٦، وما بعدها.

معه، فجعل إخوان الدارمى من النساك يلقون الدارمى، فيقولون له: ماذا صنعت؟. فيقول: ستعلمون نبأه بعد حين، فلما أنفذ العراقى ما كان معه رجع الدارمى إلى نسكه ولبس ثيابه"(٣٩).

نحاول قراءة هذا النص بتقسيمه كما يلى:

١ - **مقام النص**: ويبدأ من "يروى أن تاجرًا عراقيًا... إلى فغنى به".

٢ - **بؤرة النص**: وتتمثل فى الأبيات الشعرية الثلاث.

٣ - **فائدة النص**: وتتمثل فى نتيجته المحققة ويبدأ من "فشاع هذا الغناء فى المدينة... إلى آخر النص".

١ - **مقام النص**: ويمثل جملة الظروف

والأحوال المحيطة بإنتاج هذا النص/ الخطاب، فيحكى لنا التاجر العراقى الذى قصد مدينة رسول الله ﷺ بعدل من الخمر فباعها كلها إلا السود فلم يجد لها طالبًا فكسدت عليه، وقد أدى هذا الكساد إلى تأثر التاجر العراقى وتأزمه نفسيًا، وذلك ما تلخصه عبارة: "وضاق صدره" فخاف من الخسارة، شأنه شأن أى تاجر، وخصوصًا أنه قطع رحلة طويلة من العراق إلى المدينة، وكان عليه أن يجد وسيلة لبيع سلعته الكاسدة "الخمر السود"، فقيل له: ما ينفقها لك إلا مسكين الدارمى".

---

(٣٩) انظر: عصام نور الدين، الإعلان وتأثيره فى اللغة العربية، مجلة الفكر العربى، العدد ٩٢، ١٩٩٨، ص: ١٩. وانظر أيضا، ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد بن محمد)، العقد الفريد، شرحه وطبعه وصححه وعنون موضوعاته ورتب فهارسه أحمد أمين وآخرون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والنشر (١٣٦٨هـ - ١٩٤٩م) (٦/ ١٨ - ١٩)، وانظر كذلك كتاب ابن خلكان، وفيات الأعيان وأبناء الزمان، تحقيق الدكتور إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة (د.ت)، (٤/ ٢٦١).

إن المرسل - هنا - غير محدد بشخص معين شأنه شأن بداية النص بـ"يروى"؛ فكلاهما مبنى للمجهول أو لمن يسمى فاعله؛ إن المرسل - هنا - قد يكون واحدًا أو جماعة ممَّا يؤكد على أن هناك اتفاقا من الجماعة على قدرة مسكين الدارمى فى جعل التاجر العراقى يبيع سلعته المتمثلة فى خمره السود.

ولذلك تمَّ استعمال الفعل "ينفقها لك" على وزن "يُفعّلها" دلالة على الكثرة مسبوقًا بنفى "ما" ومتبوعًا بأداة الحصر "إلا" تأكيدًا على دور مسكين الدارمى وشهرته فى مثل هذه الأشياء وخصوصًا إذا تعلق الأمر بالنساء، ومسكين مشهور بالظرف والخلاعة والسلعة التى أتى بها التاجر العراقى إلى المدينة سلعة موجهة إلى النساء.

"فقصده فوجده قد تزهد وانقطع فى المسجد".

تمثل هذه العبارة عقدة الخبر، فالتاجر العراقى قصد مسكينًا بسرعة فوجده فى حالة مختلفة عن الحالة المنتظرة؛ فمن الظرف والخلاعة إلى التزهد والانقطاع للعبادة فى المسجد ممَّا يمثل خيبة انتظاره، ولكن مع ذلك أتاه وقص عليه القصة، ممَّا أثار تعجب مسكين فقال له: وكيف أعمل وأنا قد تركت الشعر وعكفت على هذه الحال؟.

يمثل هذا السؤال من مسكين الدارمى بداية التمهيد لإبرام عقد تواصلى بينه وبين التاجر العراقى والتوقيع على بنوده، وقد أدى هذا بالتاجر العراقى لأن يترجاه ويتضرع إليه وهو يمثل علامة دالة على ضعفه؛ إذ لا يتضرع إلا من يوجد فى موقف ضعف، ويدل من جانب آخر، على أن الشاعر "مسكين الدارمى" صاحب خبرة ومراس ودراية بما يفعل بالرغم من تزهده وهو ما نلمسه ونلاحظه فى عبارته:

"ما تجعل لى على أن أحتال لك بحيلة قد تبيعها كلها على حكمك"

إن هذه العبارة مشحونة بعناية إغراء وإغواء تسلط بها الدارمى على الحساسية المتأثرة عند التاجر العراقى، وجعلها تنطق برغباته وما يريد، مما يبين أنها عبارة إشهارية بامتياز تعبر عن ثقة التاجر العراقى بما طلبه الدارمى فقال: "ما شئت"، وكأنه يوقع صكًا على بياض يسجل فيه الرقم الذى يريد مقابل بيع خمره السود، مما يدل على أنها خمر غالية وثمينة.

إن عبارة "ما شئت" هى الأخرى إغرائية أسالت لعاب الدارمى، فقبل العرض بالرغم من انقطاعه فى المسجد للعبادة، ولعل هذا يعود إلى كون العرض مغريًا، فكلمة "ما شئت" مفتوحة والإنسان مهما يكن يحب المال، ولذلك خرج الدارمى من المسجد ونزع ثياب النسك عنه ليناسب المقام الجديد ويؤدى الوظيفة بإتقان ويحقق الفائدة له وللتاجر العراقى، وتلك غاية الإشهار.

لقد انتهت مهمة التاجر العراقى وبدأت مهمة الشاعر مسكين الدارمى الذى عاوده الحنين إلى ماضيه فلبس لباسه الأول الذى كان يرتديه أيام الظرف والخلاعة قبل أن يتزهد، وهذا ما نجده فى الإشهار فى وقتنا، إذ إن "الإشهارى" يرتدى اللباس الذى يناسب محتوى موضوع الإشهار وبما يتعلق به من إثارة وإبهار، هى عبارة عن نظام من العلامات ذات علاقة بالثقافة التى يحملها الجمهور المشاهد للإشهار تمكنه من قراءتها ومتابعتها.

٢ - **بؤرة النص**: وتتمثل فى الأبيات الثلاثة التى أنشدها الدارمى وهى:

قل للمليحة فى الخمار الأسود
ماذا فعلت بزاهد متعبد
قد كان شمّر للصلاة ثيابه
حتّى خطرت له بباب المسجد
ردى عليه صلاته وصيامه
لا تقتليه بحق دين محمد

تعد هذه الأبيات القلب النابض للنص، وهى من الناحية الشكلية تتوسطه؛ تسبقها مقدمة النص أو مقامه كما رأينا، وتتلوها خاتمته، وهذا لا يعنى أن ما قبل الأبيات الشعرية وما بعدها "حشو يمكن الاستغناء عنه، وإنما يجب أن نجعله سببًا ونتيجة، وليس لنا من مقياس علمى لضبطها وإنما هى موكولة إلى حس القارئ وذوقه..."(٤٠).

تظهر هذه الأبيات:

أ - الشاعر مسكين الدارمى وقد حدد هدفًا له: وهو بيع الخمر السود التى كسدت على التاجر العراقى ولم يستطع بيعها.

ب - حدد نوعية المتلقى الذى سيوجّه إليه الخطاب ويتمثل فى فتيات المدينة جميعها ولذلك كيَّف صيغ خطابه ليلائمهن فاستعمل عبارة: **"قل للمليحة فى الخمار الأسود"**.

إن المليحة - هنا - هى التى ترتدى الخمار الأسود ولكن من لا ترتدى خمارًا أسود فهى ليست مليحة. ويمكن أن يكون هذا هو عنوان النص بلا منازع: "المليحة فى الخمار الأسود"(٤١).

إن عنوانًا كهذا "يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: إنه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه؛ إذ هو المحور الذى يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه"(٤٢).

ويمثل صورة نابضة بالحياة ناطقة بالرغبة، تمارس الإغراء على المتلقى وتعمل على استدراجه وإدخاله إلى ملكوتها، وقد مارست سحرها وفاعليتها فى التأثير

---

(٤٠) د. محمد مفتاح، دينامية النص، (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافى العربى بيروت، ط(٢)، ١٩٩٠، ص: ٧٣.

(٤١) انظر: عصام نور الدين، المرجع المذكور سابقا، ص: ٢٨ وما بعدها.

(٤٢) محمد مفتاح، المرجع المذكور سابقا، ص: ٧٢.

على الزاهد المتعبد فأخرجته من المسجد، وهو أمر قد تجاوز العادى إلى غير العادى؛ لأنها لو مارست مفعولها على شخص عادى من المشهورين بالتلهف على النساء لما كان فى ذلك غرابة.

والغرابة دليل على أدلة الإشهار.

فلو نتخيل أن هذه المليحة فى الخمار الأسود قد تم تصويرها فعلاً فى صورة فوتوغرافية أو رسمها فنان تشكيلى فى لوحة متناسقة الألوان وتم تعليقها على واجهة محل لبيع الملابس النسوية (الخمارات مثلاً...) مع قليل من الموسيقى أو مع أغنية ناظم الغزالى أو صباح فخرى اللذين غنيا الأبيات المذكورة سابقًا... أو أن هذه الصورة ركبت وتمّ إخراجها فى إشهار تلفزى فإن ما يثيرنا هو بلاغة الصورة فى ثباتها وسكونها وما تحمله من تعابير ومعان وما تتأسس عليه من خلفيات معرفية واجتماعية، فكما يذهب "رولان بارتRoland Barthes": "لا تقف البلاغة عند حدود النص المكتوب، بل إن الصورة أيضًا تتضمن أحداثًا بلاغية على عكس ما هو سائد عند البعض من أن البلاغة حكر على اللغة، وأن الصورة هى نسق جد بدائى قياسًا إلى اللغة، ويرى البعض الآخر أن الدلالة تستنفذ ثراء الصورة الذى لا يمكن وصفه"(٤٣).

ثم إن الخمار الأسود يعد العلامة الأساسية فى هذا النص، لأنها - فى رأيى - تلبس لباس الأمة ومكسوة بطابعها وتمثل قيمة عربية إسلامية مهمة لها فضائلها وخصوصياتها ومرجعياتها الدينية والاجتماعية التى ترتبط فى وجدان من يتلقاها أو يستهلكها "بعوالم ثقافية ودوائر قيمية يتحول المفتوح (الخمار) من خلالها وفيها إلى مثير نفسى يحتكم إليه السلوك الفردى والجماعى"(٤٤).

---

(٤٣) محسن بوعزيزى: سيميولوجيا الأشكال الاجتماعية عند رولان بارت مجلة الفكر العربى المعاصر، عدد ١١٢/ ١١٣، ٢٠٠٠، ص: ٦٤.

(٤٤) سعيد بن كراد: الصورة الإشهارية، المرجعية والجمالية والمدلول الاجتماعى، مجلة الفكر العربى المعاصر، عدد ١١٢/ ١١٣، ٢٠٠٠، ص: ١٠٢.

جـ - حول مسكين الدارمى السلعة الكاسدة وهى الخمر السود المرغوب عنها علامة مسجلة فى سوق السلع النفسية، أو بتعبير آخر "ماركة" مرغوبًا فيها "وذلك بمخاطبة المليحة فى الخمار الأسود ورجائها أن ترد عليه صلاته وصيامه وهو الناسك المتعبد المنقطع فى المسجد"(٤٥).

وهكذا إذا كانت الألوان قد اكتسبت على مر العصور معانى ودلالات فى حياة الأمم ما لبثت أن استقرت فى ألفاظها وعباراتها وأصبحت رموزًا وإيحاءات فكرية، فإن اللون الأسود فى الثقافة العربية الإسلامية يدل غالبًا على الظلم والعبودية والظلام واليأس على العكس من اللون الأبيض الذى يرمز إلى النقاء والطهر والأمل والسلام.

ولقد حول مسكين الدارمى اللون الأسود لونًا ساحرًا أخاذًا تلبسه المليحات؛ مما يظهر براعته الفنية وعمق قريحته الشعرية الأصيلة وحسه المرهف، وحسن درايته وخبرته بالمليحات وما تحلم به الأنثى. وبهذا فإن الخمار الأسود باعتباره "ماركة" قد تحول إليها "ميثاق اجتماعى وثقافى واقتصادى يحيل على قيم مثل الثقة والتزكية والارتباط والأمانة"(٤٦).

وعلى هذا الأساس يمكننا أن نعد الإشهار خطابًا حيويًا سعيدًا خاليًا من المهموم مملوءًا بالآمال الوردية، يعمل على تأسيس الألفة وبناء الثقة بينه وبين المتلقى، فمن هذه الزاوية ليس الإشهار "سوى صيغة أخرى من الصيغ "التطهيرية" التى تمكن الذات من الانتشاء بنفسها عبر المزيد من الانغماس فى الوهم. ويتم هذا التطهير عبر السوق وفعل الشراء"(٤٧).

وبخاصة عندما يركز الإشهارى الانتباه على الزوايا والمثيرات التى قد لا يلاحظها المتلقى.

---

(٤٥) عصام نور الدين، مرجع مذكور سابقا، ص: ٢٩.

(٤٦) سعيد بن كراد، مرجع مذكور سابقا، ص: ١٠٢.

(٤٧) المرجع نفسه، ص: ١٠٢.

ولقد عرّف مصممو الإشهار العناصر والألوان التى تلفت الأنظار وتؤثر فى الاستجابات العاطفية لمشاهدى الإشهار فاستعملوا الألوان الدافئة المفرحة التى تنبض بالحركة والحيوية لدفع الناس إلى الإقبال على شراء السلع وبخاصة إذا تكاملت فى سحرها وتناغمها مع الصورة فى تأثيرها وتناسق ألوانها.

لا ننس حنكة الدارمى الذى استعان بصديق له يجيد الغناء فغنى الأبيات الشعرية فى أرجاء المدينة فشاعت بين النساء، ويمثل المعنى هنا وسيلة التبليغ التى نقلت الخطاب من المرسل إلى المرسل إليه بعد أن تمّ شحنه لكى يكون أكثر فاعلية فى التأثير على المتلقى المتمثل فى فتيات المدينة.

وتجب الإشارة إلى أن المغنّى الذى تغنى بأبيات الدارمى الشعرية، لم يغنها مرة واحدة وفى مكان واحد فقط، وإنما كرر التغنى بها فى مختلف أرجاء المدينة لتشيع بين الفتيات بل ليست الفتيات فقط؛ وإنما كل من يشترى خماراً أسود حتى من الرجال؛ فمنهم من يشترى للمليحة خماراً أسود ليؤكد لها ولعه وحبه. نلاحظ هذا فى حياتنا الاجتماعية المعاصرة ممثلاً فى الاستعانة بالممثلين أو الرياضيين أو المغنيين أو غيرهم... بحسب ما يقتضيه موضوع الإشهار.

يكمن مفعول الأغنية فى الوصلة الإشهارية فى كون "اللحن يحمى الكلمات من كل حكم ومن الرقابة؛ فالغناء يضمد الجسم الاجتماعى مثلما تفعل الأناشيد والتراتيل الكنائسية..."(٤٨).

ويجعل المتلقى يعيش الحلم، حلم اليقظة ويحلق مع ما تنطق به رغباته ومخايله.

---

(٤٨) نصر الدين العياضى: وسائل الاتصال الجماهيرى والمجتمع، آراء ورؤى، سلسلة معالم، دار القصبة للنشر، الجزائر، ص: ٤٦.

٣ - خاتمة النص:

وتبدأ من "فشاع هذا الغناء فى المدينة... إلى: فلما أنفذ العراقى ما كان معه رجع الدارمى إلى نسكه ولبس ثيابه". وأهم ما يميز هذه الخاتمة أنها:

أ - أثارت حيرة الناس فقالوا: "قد رجع الدارمى وتعشق صاحبة الخمار الأسود" وتؤكد هذه العبارة معرفة الناس بالدارمى وبسلوكه القديم الذى كان يتميز بالظرف والخلاعة، وبشعبيته عند الفتيات وتعلقهن به "أو بمن يشبهه من الشباب أو بما يمثله الدارمى من شباب ونزق وحركة وحياة ورجولة وشاعرية ومركز اجتماعى... وطمع كل واحدة منهن بأن تكون صاحبة الخمار الأسود التى تتصدى للناسك المتعبد، فترده عن صلاته وصيامه وتجعله يخلع ثياب الزهد والتعبد والوقار من أجل جمالها والظفر بحبها ووصلها"(٤٩).

وهو ما يؤكد أنها مليحة خارقة تجاوزت العادى المألوف، وهذا ما نلاحظه أيضًا فى وقتنا، فكثيرًا ما تتعلق الفتيات بمغنين أو بممثلين... فهذا التعلق يلامس الفتيات من الداخل ويدغدغ عواطفهن ويعمل على إيقاظ الإنسان الذى يرقد فى أعماقهن جميعًا، حتى إن كان ذلك مستورًا خفيًا ومقيدًا بعادات اجتماعية وقيم أخلاقية تحد منه أو تكتمه أحيانًا، وقد يظهر فى اللحظة المناسبة التى تكسر القيود وتفجر المكبوت.

ب - أثارت استغراب النساك إخوان الدارمى فجعلوا يقولون له: "... ماذا صنعت؟؛ فقد ظنوا أنه ارتد وحاد عن طريق الحق وجادة الصواب، ولكنه كان واثقًا من نفسه عارفًا بالوظيفة التى يؤديها ولذلك كان يقول لهم "ستعلمون نبأه بعد حين".

جـ - حققت الفائدة المرجوة التى ينشدها التاجر العراقى ومسكين الدارمى؛ فالأول يريد تسويق خُمره السود، والثانى يريد أن يقبض الثمن المناسب للحيلة

---

(٤٩) عصام نور الدين، مرجع مذكور سابقا، ص: ٢٠.

التى احتالها لكى تشترى مليحات المدينة الخمارات السوداء. فكلاهما حقق منفعة، ونحن نعلم أن الخطاب الإشهارى فى حقيقة أمره مؤسس على المنفعة وهى غايته القصوى وهدفه النهائى الذى يعمل على تحقيقه بجميع الوسائل.

٤ - لغة النص:

تتميز لغة الإشهار بصفة عامة بجمل بسيطة قصيرة موجزة مكثفة من حيث الدلالة، تحمل فكرة رئيسية واحدة، غالبًا ما تود تبليغها إلى المتلقى فى أحسن الظروف والأحوال. إن ما يهم الإشهارى من اللغة هو أن يبلغ خطابه ويحقق الهدف منه مهما يكن المستوى اللغوى المستعمل، فقد يكون فصيحًا أو تتداخل فيه الفصحى بالعامية، أو يكون خليطًا بين الفصحى والعامية وكلمات أجنبية...

والمتأمل لهذا النص يجد لغة فصحى تترجم الوسط الاجتماعى الذى تنتمى إليه وتوضح طبقاته المختلفة؛ فمن التجار إلى النساك والزهاد المنقطعين للعبادة فى المساجد إلى المغنيين والشعراء المشهورين بالظرف والخلاعة إلى الفتيات المليحات... وهذه طبيعة الحياة المبنية على التناقض الذى هو أساس انسجامها وديمومتها واستمرارها، كما أن هذه اللغة ذات مستوى دلالى بين الجماعة المتحدة بها وتظهر تداوليتها على مستويات عديدة منها:

أ - مستوى العناصر الرابطة:

التى تؤدى وظيفة التأليف بين أوصال النص وتساهم فى تحقيق انسجامه، فمن ذلك الربط بالفاء الذى مارس حضوره فى النص بتواتره حوالى سبع عشرة مرة منها: "...ف باعها كلها إلا السود فلم يجد لها طالبًا ف كسدت عليه...، ف قيل له ما ينفقها لك إلا مسكين الدارمى... ف قصده ف وجده..."

إن الدور الذى تؤديه الفاء هنا يتعدى وظيفة العطف إلى غرض أبعد منه يتناسب مع نفسية التاجر العراقى لما كسدت سلعته فصار متلهفًا على إيجاد مخرج لمأزقه بأن يبيع كل خمره السود بسرعة الفاء فى العطف أكثر من الواو وثم...

ويتناسب مع جهة أخرى مع ما يقتضيه الإشهار من سرعة فى تداوله وأداء وظيفته بين الجمهور.

ب - على مستوى بعض الأساليب:

وظفت فى النص أيضًا أساليب لغوية تداولية أخرى منها:

- الطلب: "قل للمليحة فى الخمار الأسود".
- الاستفهام: "ماذا فعلت بزاهد متعبد؟".
- الخبر: "قد كان شمر للصلاة ثيابه

حتى وقفت له باب المسجد"

- التأكيد: "قد كان شمر للصلاة ثيابه".
- مخاطبة المليحة ورجاؤها وتضرعه لها "ردى عليه صلاته وصيامه لا تقتليه...".
- القسم: "لا تقتليه بحق دين محمد.
- الالتفات: ويتمثل فى الانتقال من المخاطب إلى الغائب إلى المخاطبة.

تتماشى كل هذه الأساليب مع ما يقتضيه الخطاب الإشهارى الذى كثيرًا ما يوظف أساليب الطلب والنداء والتوكيد... فى التعبير عن نفسه والتقرب من المتلقى شيئًا فشيئًا واستدراجه لتقبل الرسالة بسهولة ولذة ومتعة، ذلك أن "اللقطة الإشهارية لا تتضمن الإكراه بل تتركنا أحرارًا لقول لا، فنحن فى نظرها لسنا مستسلمين بل شركاء مسترخين ولاعبين وأطراف متورطة معها بإصرار مسبق"(٥٠).

---

(٥٠) نصر الدين العياضى، مرجع مذكور سابقا، ص: ٤٥.

إن اللقطة الإشهارية تغرينا، لأنها - إن جاز القـول - باسمة ومسكنة وغالبًا ما تستـقبلنا وتحتوينا ولا نستطيع إلا أن نقـول لها: "نعم لبيك وسعديك وسـمعًا وطاعة.

ولابد من الإشارة إلى أنه بالرغم من كـون الدارمى قد أنشأ أبياتًا غـزلية ما تزال تمارس حضورها فى الذاكـرة العربية وهى أجمل ما جاءت به قـريحة الشاعر العـربى، فإن النص قـد هيمـنت عليه الألفـاظ الدينيـة؛ لأنَّ السيـاق الثقـافى - الاجتمـاعى السائد الذى أنتج فيه النص يتمـثل فى الثقافة العربية الإسـلامية التى تتسع للتعبد والصلاة والصيـام والزهد. . . وتتسع للغزل والغناء والتعبير عن الحب والشوق. . .

* * *

obeikandl.com

الفصل الرابع
التفكيكية

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الرابع

التفكيكية

ليس من الغريب أن يقال أن التفكيكية خرجت من عباءة البنيوية، لأنها بالفعل خرجت من عباءتها، لكنها تمردت وانشقت عليها؛ وهذا ما صرح به "جاك دريدا" مؤسس التفكيكية إذ يقول: "لما كنا ما نزال نعيش فى عصر الخصوبة البنيوية فمن السابق للأوان أن نشرع بجلب حلمنا، يجب أن نفكر إزاءه بما يمكن أن يعنيه، فالنقد الأدبى بنيوى فى كل عصر بفعل جوهر وبفعل مصير لم يكن ليعرف ذلك، وأصبح يدركه الآن، وهو يفكر اليوم فى نفسه، فى مفهومه ونظامه وطريقته، بات يعرف أنه متصور عن القوة التى ينتقل منها أحيانًا عندما يرينا بعمق ومهابة أن الانفصال هو شرط العمل نفسه، وليس شرط الخطاب حول العمل فحسب... "ثم يستطرد قائلاً: "... ولكن البنية لا تتضمن الشكل والعلامة والتشكل فحسب، هناك أيضًا التضامن بين العناصر والكلية التى هى مشخصة دائمًا"[1].

من خلال هذا التصريح نستطيع أن نقول بأن رواد التفكيكية كان اتجاههم فى البداية اتجاهًا بنيويًا، ولكنهم تمردوا على البنيوية وثاروا عليها لأسباب قد ترجع إلى العقم الذى آلت إليه البنيوية فى تحليلها للنص الأدبى، وفشلها فى تحقيق طموحات هؤلاء النقاد فى تقديم مشروع متكامل للتحليل، وربما إلى سوء فهم بعض النقاد لبعض المنطلقات البنيوية مثلما حدث لدريدا الذى أساء فهم العلامة اللغوية، أو بمعنى أدق: إن "دريدا" فهم العلامة فهمًا مغايراً، أو بطريقة تنأى عن التحديد الذى وضعه "دى سوسير" لها.

---

(١) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ط/١، ميريت للنشر، القاهرة ٢٠٠٢م، ص ١٣٤.

ومثلما بدأت البنيوية جهودها النقدية بالتشكيك فى المناهج التاريخية أو السياقية، ومجافاتها للنص، وعدم قدرتها على إعطاء نتائج علمية دقيقة، بدأ المشروع التفكيكى أيضًا بالشك لكنه شك فى اتجاه معاكس "كان الشك عند التفكيكيين فى المنهج العلمى ذاته، وعدم الوثوق فى إمكانياته لتحقيق العلمية النقدية الموضوعية المنشودة، ترتب على هذا أنه فى حين اعتبرت البنيوية النسق هو الأساس فى عملية الكشف عن البنية سخر التفكيك من النسق، وشكّك فيه بوصفه نظامًا عامًا قادرًا على تحديد طريقة أداء العلامات وتحقيقها للدلالة، لقد جاء التفكيك لينسف كل القواعد والقوانين، ويعطى المدلول حرية اللعب الكامل مستقلاً عن دواله فاتحًا بذلك أمام القارئ آفاقًا من حرية تفسيره للعلامات"(٢).

"كما ينسف القراءات التقليدية ليواجه النصوص بحرية، ودونما إعداد مسبق، ودون أن يعمد إلى البحث عن مراكز، أو بؤر، أو بنى للنصوص الأدبية، هادفًا إلى إظهار تناقضها وعدم تجانسها، وهو يغوص إلى الأعماق، وينتقل من داخلها إلى خارجها متى شاء، دون أن يحبس نفسه داخل النص الأدبى، فى حفريات معرفية فى جسد الخطابات الفكرية والأدبية، من أجل الوصول إلى نتائج وخلاصات هامة"(٣).

فالتفكيكية إذن تعنى: "تفكيك الخطابات والنظم الفكرية، وإعادة قراءتها بحسب عناصرها، والاستغراق فيها وصولاً إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها، وتسعى التفكيكية إلى تعويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة، واستحضار المغيَّب بحثًا عن تخصيب مستمر للمدلول على وفق تعدد قراءات الدال، مما يفضى إلى متوالية لا نهائية من الدلالات، وإذا كانت المناهج التقليدية تطمح إلى تقديم

---

(٢) د. عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبى، المكتب المصرى، القاهرة ١٩٩٩م، ص ٤٩.

(٣) محمد عزام: النص المفتوح التفكيك أنموذجا، مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد (٣٩٨) السنة الرابعة والثلاثون حزيران ٢٠٠٤.

براهين متماسكة لحل الإشكال فى عملية وصف الخطاب أو الاقتراب من معناه، فإن التفكيكية تحاول إبراز الشك فى مثل هذه البراهين، وتقويض أركانها، وتصديع بنى الخطاب مهما يكن جنسه ونوعه، ثم هى تفحص ما تخفيه تلك البنى من شبكات دلالية"(٤).

ويعُدّ النقاد التفكيكيون - بعد دريدا - النقد أدبًا وإبداعًا ثانيًا على أنقاض النص الماثل، فيقول (ليتش): "إن عملية إنتاج التفكيك ذاتها هى بالضرورة إنتاج نصّ، وكل كتابة نقدية من هذا النوع تحتوى نقطتها العمياء الخاصة بها (أبوريا Aporia). فكل تفكيك يفتح نفسه أمام تفكيك آخر، ومعنى هذا أن الإنتاج الأخير لقراءة تفكيكية لا يمكن أن يكون نهائيًا، لكنه مجرد خاتمة تخضع هى نفسها لعملية محو جديدة"(٥).

ويواكب التوجه التفكيكى أبعادًا فكرية وسياسية تمثل إنعكاسًا لاستراتيجيات العالم الجديد السائر فى طريق تحقيق العولمة؛ وهى استراتيجية تسعى إلى الهيمنة بضرب الفكر من الداخل لتقويض ثوابته، وهو ما يعنى التموضع داخل الظاهرة وتوجيه ضربات متتالية لها من الداخل.

ولعل خير مثال واقعى لهذا المنهج ما يجرى من أحداث فى عالمنا المعاصر فى محاولة لتفكيك الكيانات والثقافات لإعادة تشكيل العالم وإخراج بعض الثقافات والحضارات من سجل التاريخ، وقد كتبت كثير من التنبؤات(٦) حول مستقبل هذا المسار(٧).

(٤) د. بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدى، مؤسسة حمادة، إربد - الأردن ١٩٩٨م، ص ٢٢ - ٢٣.

(٥) V.Leitch: Deconstraction Criticism P. 229 نقلا عن: محمد عزام: النص المفتوح التفكيك أنموذجا، مقال بمجلة الموقف الأدبى، عدد (٣٩٨) السنة الرابعة والثلاثون حزيران ٢٠٠٤.

(٦) من الأمثلة على ذلك: نهاية التاريخ لفرنسيس فوكو ياما، ونهاية الجغرافيا لبول فيلر، ونهاية اليوتوبيا، لراسل جاكوبى، وصراع الحضارات لصمويل هنتجشتن.

(٧) د. حلام الجيلالى: المناهج النقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد ٤٠٤، لسنة ٢٠٠٤م، ص ٣٣.

نشأة التفكيكية

ترجع جذور التفكيكية إلى الفيلسوف "نيتشه" الذى وجه سهام النقد إلى مفهوم الحقيقة، ثم جاء "هيدجر" فوضع مصطلح (التفكيك)، وركز نقده على الخطاب الغيبى، وليس من شك فى أن "هيدجر" بفلسفته كان له بالغ الأثر فى توجيه فلسفة "دريدا" توجيهًا ماديًا بعيدًا عن الميتافيزيقا، الأمر الذى جعل "دريدا" يقول عنه: "إن دَيْنى لهيدجر من الكبر بحيث أنه سيصعب أن نقوم هنا بجرده والتحدث عنه بمفردات تقييمية أو كمية.. إنه هو من فرع نواقيس نهاية الميتافيزيقا، وعلمنا أن نسلك معها سلوكًا استراتيجيًا يقوم على التموضع داخل الظاهرة وتوجيه ضربات متوالية لها من الداخل"(٨).

ولم يقف تأثير "هيدجر" على دريدا عند هذا الحد بل إن "بعض الأفكار الأساسية لتفكيك "دريدا" مثل المعرفة واللغة، الحضور والغياب، لا نهائية الدلالة، رفض الثوابت والقراءات المعتمدة، وغياب المركز الثابت للمعرفة، والتناص، وفوق هذا وذاك مفهوم التدمير ذاته، تتطابق مع فلسفة "هيدجر" التأويلية بصورة تتخطى حدود المصادفة أو تواتر الفكر"(٩).

ثم جاء "ميشيل فوكو" صاحب (المنهج الحفرى) فى تحليل وقائع الخطاب وأنظمة المعرفة، وبالتوازى معه ظهر "جاك دريدا" الذى تبنّى مصطلح (التفكيك) وبرع فى استثماره، حتى اشتهر به، مركزًا نقده على عالم المعنى وفلسفة الحضور، من خلال عالم الكتابة ومفاهيم الأثر، والاختلاف، والإرجاء...

لقد كانت الفلسفة "من أفلاطون إلى هيجل هى فلسفة الحضور، ونعنى بذلك أن الوعى لا يعترف إلا بما حضر - فى الوعى - لديه فيتخذ شكل الدلالة

(٨) عادل عبد الله: التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ط/١ دار الحصاد، سوريا - دمشق ٢٠٠٠م، ص ١٦٢.

(٩) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة - الكويت، عدد ٢٣٢، أبريل ١٩٩٨م ص ٣٠٢.

والمعنى والقانون والهوية فيتطابق هكذا مع مقولاته، مما يعنى أن فكر الإنسان هو مركز الكون. . . غير أن الانقلاب الذى حصل فى صف الفلسفة منذ "هيدجر". ومنه انطلق "جاك دريدا" يقول بفلسفة الغياب تلك الفسلفة التى تقول بالآخر المغاير الذى لا يفتأ ينأى عبر صيرورة الاختلاف"[١٠].

وأول إعلان لميلاد التفكيكية فى النقد المعاصر يرجع إلى الندوة التى نظمتها جامعة "جون هوبكنز" حول موضوع (اللغات النقدية وعلوم الإنسان) فى أكتوبر من عام ١٩٦٦م، وقد اشترك فى هذه الندوة مجموعة من النقاد والباحثين من أمثال: "رولان بارت"، و"تودوروف"، و"لوسيان جولدمان"، و"ج. لاكان"، و"جاك ديريدا"، وقد شارك "ديريدا" بمداخلة أرسى فيها أسس التفكيكية، وكان عنوان مداخلته: (البنية والدليل، واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية)، ثم ضمنها بعد ذلك كتابه: (الكتابة والاختلاف).

وفى بداية السبعينيات فى القرن العشرين بدأت التفكيكية تتغلغل فى البيئات النقدية - الأدبية، بعد أن طار اسم "دريدا" فى جامعتى "ييل (Yale)، وجون هوبكنز (John Hopkins)، وبدأ يبرز كمنظر حقيقى للتفكيك، وربما لم يحظ النقد التفكيكى فى أوربا بنفس الخطوة التى لقيها عند جماعة "ييل"، وإن يكن "رولان بارت" من أكثر النقاد استيعابًا للفرضيات التفكيكية[١١].

لقد كان إسهام "رولان بارت" فى التفكيك سابقًا على مولد الحركة نفسها؛ فهو فى دراسته النقدية النصية مثل: (S/Z) (س/ز) الصادر فى عام ١٩٧٠م، و(لذة النص) الصادر عام ١٩٧٣م يكشف عن ناقد مبدع، ومنظر غير محدود، إنه

---

(١٠) د. عبد العزيز بن عرفة: التفكيك والاختلاف المرجأ، مجلة الفكر العربى المعاصر العدد ٤٨ - ٤٩، نقلا عن: التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، مرجع سابق، ص ١٣.

(١١) د. بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدى، ط/١ مؤسسة حمادة ودار الكندى، إربد، الأردن ١٩٩٨م، ص ١٩ - ٢٠.

فى الكتاب الأول يقرأ قصة بلزاك (ساراسين) قراءة تفكيكية، فيكتب عن هذه القصة التى لا تعدو عشرين صفحة، كتابًا كاملاً من مائتى صفحة ونيِّف، وقد قام بتفكيك هذه القصة فوقع فيها على خمسمائة وإحدى وستين جملة مثلث وحدات قرائية محاولاً استنباط دلالالتها الضمنية، وباحثًا عن مجموعة من الشفرات داخل القصة منها: الشفرات التفسيرية، وشفرات الحدث، والشفرات الثقافية، والشفرات الضمنية، والشفرات الرمزية، وغيرها(١٢).

ومن النقاد الذين كان لهم دور بارز فى ترسيخ مفهوم التفكيكية الناقد الأمريكى "بول دى مان" (B. De. Man) الذى يمكن أن تتلمس لديه نظرية فى القراءة التفكيكية فى كتابيه: (العمى والبصيرة)، و(أليغورات القراءة) على نحو ما تلمسها "جوناثان كلر" حيث أبرز دور "دى مان" ونقده التفكيكى فى كتابه: (حول التفكيكية).

أما مجموعة نقاد "ييل" (Yale) الذين ظهروا فى أمريكا الشمالية فقد اهتموا على اختلاف تكويناتهم الفكرية واتجاهاتهم الثقافية فى الثمانينات بعدد من القضايا النقدية منها: نظرية القراءة، والتفكيك، والنقد النسائى، ومن أشهر هؤلاء النقاد التفكيكيين الذى أثروا الحركة التفكيكية تنظيرًا وتطبيقًا: "بول دى مان" (B. De. Man)، و"هارولد بلوم" (H. Bloom)، و"جيفرى هارتمان" (G. Hart-man)، و"هيليس ميللر" (H. Miller)(١٣)، و"باربارا جونسون" (Barbara John-son).

---

(١٢) انظر للتفصيل: د. عبد الله الغذامى: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط/ ٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨م، ص٦٧ - ٦٨.

(١٣) انظر: على الشرع: التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، دراسات، الجامعة الأردنية، م١٦، ع ١٩٨٩، ٣م، ص ١٨٩ - ٢٠٨، نقلا عن: د. بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدى، ط/ ١ مؤسسة حمادة ودار الكندى، إربد، الأردن ١٩٩٨م ص٢٢.

ويعد "دريدا" الاسم الأكثر اقترانًا بالتفكيك، فقد طرح آراءه فى ثلاثة كتب نشرت فى سنة ١٩٦٧ وهى (حول علم القواعد)، و(الكتابة والاختلاف)، و(الكلام والظواهر)، والمفهوم العام لهذه الكتب يدور على نفى التمركز المتمثل فى الثقافة الغربية، هذا النفى يعنى نفى الحضور الذى يرى فيه "دريدا" أنه (مدلول متجاوز)، ولذلك يبحث "دريدا" عن المنطوق أو أفضلية الكلام على الحضور سعيًا منه فى قلب المعنى وإسقاطه من اللغة.

وقد بدأ "دريدا" نظريته بنقد الفكر البنيوى الذى كان سائدًا آنذاك بإنكاره قدرتنا على الوصول بالطرق التقليدية إلى حل مشكلة الإحالة، أى قدرة اللفظ على إحالتنا إلى شىء ما خارجه، فهو ينكر أن اللغة "منزل الوجود" ويعنى بذلك القدرة على سد الفجوة ما بين الثقافة التى صنعها الإنسان والطبيعة التى صنعها الله، وما جهود فلاسفة الغرب جميعًا الذين حاولوا إرساء مذاهب على بعض البدهيات أو الحقائق البدهية الموجودة خارج اللغة إلا محاولات يائسة كتب عليها الفشل.

ويرى "دريدا" أن الفكر الغربى قائم على ثنائية ضدية عدائية يتأسس عليها ولا يوجد إلا بها مثل: العقل/ العاطفة، الجسد/ الروح، الذات/ الآخر، المشافهة/ الكتابة، الرجل/ المرأة(١٤).

وقد وصف "دريدا" مواصلة هذا الطريق بأنها عبث لا طائل من ورائه وحنين إلى ماض من اليقين الزائف(١٥) عبر عنه الفكر الغربى بألفاظ لا حصر لها

---

(١٤) د. ميجان الرويلى: ود. سعد البازعى: دليل الناقد الأدبى، دون ناشر، ١٤١٥هـ، ص ٥٠.

(١٥) د. محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزى/ عربى، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الثانية، سنة ١٩٩٧، ص ١٣٣.

عن فكرة المبادئ المركزية مثل: الوجود، الماهية، الجوهر، الحقيقة، الشكل، المحتوى، الغاية، الوعى، الإنسان، الإله[١٦].

إن المنهج التفكيكى يقوم على أساس التقويض والهدم للفكر القديم، والقراءة النقدية المزدوجة، ويسعى إلى تفكيك البنية، وتحويل الثابت، وتثبيت المتحول، وإلحاقه ببيئات أخرى مضادة أو غريبة وفق مبدأ وحدة الاختلاف الهيجلية.

وفى هذا المنحى يذهب الفيلسوف الفرنسى "جاك دريدا" ليؤسس مذهبًا فلسفيًا فى محاولة لمنح العدم هوية من خلال قلب السائد وهدم المبنى، فلا تتحقق مقصدية النص فى حيز المحو والاختلاف والحضور والغياب.

ورغم هذه الخصائص التى تتصف بها النظرية فإن "دريدا" يصر على عدم ارتباط مشروعه بالعدمية بل يرى أن قراءته التفكيكية/ التقويضية قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص دراسة تقليدية أولاً لإثبات معانيه الصريحة ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من معان فى قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوى عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به، أى أنها تهدف إلى إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه، وبهذا تقلب القراءة التفكيكية/ التقويضية كل ما كان سائداً فى الفلسفة الماورائية.

وعادة "دريدا" فى القراءة هى الوقوف عند قطعة من النص تبدو هامشية، أو عند حاشية، أو مصطلح، أو صورة، أو تلميح، والتَّشبث بالعمل من خلالها، حتى الوصول بها إلى حد التهديد بتغرية التقابلات التى تحكم النص ككل، وفى تعامله مع النصوص لا ينظر "دريدا" إلى النص كمجموع متجانس، فليس هناك

---

(١٦) رامان سلون، ترجمة: د. جابر عصفور: النظريات الأدبية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، سلسلة آفاق الترجمة، سنة ١٩٩٥، ص ١٦٣ - ١٦٤.

من نص متجانس، بل إن فى كل نص قوى عمل هى فى الوقت نفسه قوى تفكيك، وهناك دومًا إمكانية لأن تجد فى النص المدروس ما يساعد على استنطاقه، وجعله يتفكك بنفسه، وما يهم "دريدا" فى قراءته ليس النقد من الخارجى، وإنما الاستقرار أو التموضع فى البنية غير المتجانسة للنص، والعثور على توترات أو تناقضات داخلية فيه، يمكن أن يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه(١٧).

وقد طرح "دريدا" مصطلحات عدة فى إثبات هذه الفكرة منها الاختلاف والإرجاء، والتقويض، وهوة النص. وغيرها من المصطلحات، ويبقى الدور المهم فى عملية التفكيك هو القارئ الذى يحدث عنده المعنى ويُحدِّثه، ومن دون هذا الدور لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف... ومن هنا فإن أى مناقشة للتفكيك لابد أن تبدأ بالقارئ، وتجربة القارئ التى لا يوجد قبل حدوثها شىء... فالقارئ هو الذى يفكك النص ويعيد بناءه على وفق آليات تفكيره.

ويتجاوز (المنهج التفكيكى) ثنائية الظاهر والباطن، والسطح والعمق للنص، ليقول بأن الخطاب يحجب ذاته، أى يحجب بنيته وسلطته، فهو يحجب ذاته من فرط حضوره، وفى حين يهتم (المؤول) بكشف الغطاء عما غمض وخفى، أى عن (معنى المعنى)، فإن (المفكك) يهتم بالكشف عن الأساس المحتجب للمعنى.

"والمحتجب ليس هو الباطن، وإنما هو المسكوت عنه أو المنسى أو المهمش، وهكذا يقطع (التفكيك) الصلة نهائيًا مع المؤلف ومراده، ومع المعنى واحتمالاته، لكى يلتفت إلى ما يسكت عليه المتكلم فيما هو يتكلم عليه؛ فالتفكيك حفر فى طبقات النص لتعرية آلياته فى إنتاج المعنى، أو فضح ألاعيبه فى إقرار الحقيقة؛ ولهذا فإن التفكيك يشكل إستراتيجية الذين يريدون التحرر من سلطة النصوص

---

(١٧) دريدا - الكتابة والاختلاف - ترجمة: كاظم جهاد - دار توبقال - الدار البيضاء ١٩٨٨ ص ٤٩.

وإمبريالية المعنى، وديكتاتورية الحقيقة، وهو يتجاوز منطوق النص إلى ما يسكت عنه النص، ولا يقوله، إلى ما يستبعده ويتناساه.

إنه يقول لنا إن الخطاب ليس بمنظومته بل بالمسكوت عنه"[١٨].

إن عمل "دريدا" عمل مفكك De-constructeur لكونه قد أعاد النظر فى المفاهيم التى تأسس عليها الخطاب الغربى الذى لا يعدو أن يكون خطابًا ميتافيزيقيًا، وليس هناك بديل يقدمه "دريدا"، بل إن مشروع عمله لا يمكن أن ينحصر فى دائرة محددة إنها مغامرة لا يمكن التنبؤ بنتائجها ولكن يمكن معرفة سمعتها ونقصد هدم الميتافيزيقيا.. ولهذا يقود التفكيك، إذن، هجومًا ضاربًا وحربًا شعواء على الميتافيزيقيا فى قراءة النصوص: فلسفية كانت أو غير فلسفية.

ويُقصد بالميتافيزيقيا التى يستهدفها التفكيك فى هجومه: "كل فكرة ثابتة وساكنة مجتثة من أصولها الموضوعية، وشروطها التاريخية"، فالميتافيزيقيا لا تكف عن الاستيطان فى النصوص وإنتاج الثنائيات المتعارضة، وتفضيل أحد الحدين على الآخر: دال/ مدلول، خارج/ داخل، واقع/ مثال، الواقع/ الحلم، الخير/ الشر، الشرق/ الغرب، المذكر/ المؤنث... إلخ، فتُستغل هذه الثنائيات فى الممارسة العملية، ولهذا يتسم التفكيك بطابع سياسى فضلاً عن كونه إستراتيجية فلسفية لأنه يتقدم باتجاه النصوص، لا لكى يهدم ويقوض المنطق الذى يحكم النص فقط، وإنما، أيضًا، لكى يفضح الميتافيزيقيا[١٩].

يقول د. "غسان السيد": "لقد جاءت اللحظة الحداثوية الأوربية التى نقلت الإنسان من واقع إلى واقع آخر مختلف تخلخلت فيه كل الثوابت السائدة التى جمدت العقل البشرى لقرون طويلة، فتشكل وعى جديد معارض بصور كلية

---

(١٨) محمد عزام: النص المفتوح التفكيك أنموذجا، مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد (٣٩٨) السنة الرابعة والثلاثون حزيران ٢٠٠٤.

(١٩) د. أيسر الدبو: التفكيكية فى النقد الحديث، مقال منشور بشبكة الفصيح الإلكترونية بتاريخ: ٦/٨/٢٠٠٧م.

للوعى اللاهوتى الذى أراد توحيد العالم حول مركز عقائدى موحد يتجسد فيه المعنى الوحيد للحقيقة التى لا تقبل النقاش.

ومنذ تلك اللحظة تميز الفكر الغربى بالقدرة على مراجعة ما أنجزه واشتغل عليه حتى وإن كان يقع ضمن ثوابته، وولد هذا الأمر خطابًا مختلفًا عمّا هو سائد، خطابًا يريد أن يقطع كل الجسور مع الماضى، ومع أى نقطة إحالة مرجعية ثابتة، ويتمثل هذا الخطاب، بصورة خاصة، فى خطاب "جاك دريدا"، الذى جاء فى الأساس ليفضح الخطاب الغربى الذى لم يستطع فى مراحله كلها التخلص من مركزية حادة تتحكم فى الوعى الجمالى والقيمى للإنسان"(٢٠).

* * *

(٢٠) المرجع السابق.

obeikandl.com

أهم المصطلحات التفكيكية

على الرغم من أن "دريدا" يرفض اعتبار التفكيك منهجًا نقديًا، كما يرفض تقنين القواعد والإجراءات له، فإنه وضع مفاهيم ومصطلحات للتحليل التفكيكى تمثلت فى: ميتافيزيقا الحضور، والتمركز حول العقل، والاختلاف أو (التأجيل)، والانتشار (أو التشتيت)، والتناقض (أو العمى)، والملحق (أو الإضافة)، والتكرار، والأثر... إلى غيرها من المصطلحات التى تقوم عليها النظرية التفكيكية.

ولكى نقترب أكثر من النظرية التفكيكية رأيت أن أعرض لبعض هذه المصطلحات إذ إنه لا يتأتى فهم النظرية إلا من خلال متابعة هذه المصطلحات والكيفية التى تعمل بها داخل النص المدروس، وجميعها تستعصى على الوجود إلا نتيجة تفاعلها داخل نصها، وأهم هذه المصطلحات كما صاغها "دريدا":

(١) الاختلاف/ الإرجاء: "Defferance".

(٢) نقد التمركز: "Critique of centricity".

(٣) الأثر: "Trac".

(٤) الحضور والغياب: "Presence and Absence".

(٥) الانتشار أو التشتيت: "Difference".

(٦) التكرارية: "Repitition".

ويطلق "جاك دريدا" على مثل هذه المصطلحات التى يشتقها من المادة قيد الدراسة "البنية التحتية"[٢١].

---

(٢١) د. ميجان الرويلى، ود. سعد البازعى: دليل الناقد الأدبى، دون ناشر، ١٤١٥هـ، ص ٥٤. انظر: ممدوح الشيخ: مقال منشور فى مجلة «الآطام» السعودية - العدد الثامن - شعبان ١٤٢١ - نوفمبر ٢٠٠٠ - الصفحات: ٤٧ - ٥٨.

(١) الاختلاف/ الإرجاء: "DEFFERANCE".

هذا المصطلح سبب مشكلة فى الترجمة بسبب الالتباس الحتمى المرتبط به، فترجمه البعض (الاختلاف والإرجاء)[٢٢].

أما الدكتور "عبدالوهاب المسيرى" فترجم هذا الاصطلاح إلى "الاخترجلاف" وهى كلمة قام بنحتها من كلمتى "اختلاف" و"إرجاء" على غرار كلمة "LADIFFERAANCE" التى نحتها "دريدا" من الكلمة الفرنسية "DIFFER" ومعناها أرجأ والكلمة (Difference) بمعنى اختلاف وتحمل معنى الاختلاف (فى المكان) والإرجاء (فى الزمان).

لقد حول "دريدا" حرف (e) فى المفردة (Difference) إلى حرف (a) لتصبح الكلمة هكذا: (La differance) مستفيداً فى ذلك التحويل من منطق الفرنسية الذى يمنح اللاحقة اللغوية (ance) معنى الفعل وطاقته، أى ما يقابل المصدر فى العربية، وإذن فالكلمة التى يستخدمها "دريدا" تتضمن معنى الإحالة والإرجاء والتأجيل"[٢٣].

ويرى "دريدا" أن المعنى يتولد من خلال اختلاف دال عن آخر، فكال دال متميز عن الدوال الأخرى، ومع ذلك فهناك ترابط واتصال بينهما، وكل دال يتحدد معناه داخل شبكة العلاقات مع الدوال الأخرى، لكن معنى كل دال لا يوجد بشكل كامل فى أية لحظة (فهو دائمًا غائب رغم حضوره)، وهكذا فالاخترجلاف عكس الحضور والغياب بل يسبقهما[٢٤].

---

(٢٢) د. محمد عنانى: المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزى / عربى، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الثانية، سنة ١٩٩٧، ص ١٣٨.

(٢٣) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر ١٩٩٨، ص ٣١، وانظر د. بسام قطوس: إستراتيجيات القراءة، ص ٢٤.

(٢٤) د. عبد الوهاب المسيرى: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية - نموذج تفسيرى جديد، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، المجلد الخامس، ص ٤٢٦.

(٢) نقد التمركز: "Critique of centricity":

يقدم "نقد التمركز" إمكانية كبيرة فى فحص منظومة الخطاب الفلسفى الغربى عبر قرونه الممتدة زمنيًا، والمكتسبة لخصوصية معيّنة فى كل لحظة من لحظاتها، بوصفها المراحل المتعاقبة للبناء التدريجى للفكر الأوروبى الحديث، ويكشف هذا المعطى فى الوقت نفسه عن التأمل الفلسفى المتعالى، ويعمل على تعريته، وتمزيق أقنعته بوصفها رواسب حجبت صورة الحقيقة.

ويُصر "دريدا" على أن لكل تركيب مركزًا سواء كان تركيبًا لسانيًا أم غير لسانى، فلسفيًا أم غير فلسفى، وحمل التراكيب لمراكز محددة يعطى أهمية لحركة الدوال، لأن المركز - حسب "دريدا" - هو الجزء الحاسم من التركيب، إنه النقطة التى لا يمكن استبدالها بأى شىء آخر، ويجب التفريق بين أهمية المركز بالنسبة للتركيب النصى، وبين نقد التمركز، فالمركز شىء إيجابى لحركة الدلالة والمعنى، أما التمركز فهو شىء مفتعل يضفى المركزية على ما هو ليس بمركز، ويقود ذلك إلى احتكار التكثيف (Decondense) واستبداد النموذج (Exemplarity) بمعنى قيام بنية مركزية تدعى لوحداتها النموذج المتعالى الذى يصح تطبيقه على كل نص، فى زمان غير مقيد، وتوجه "دريدا" فى هذا الإطار كان منصبًا على نقد التمركز بوصفه دلالة سلبية، ومدح المركز بوصفه العنصر المشع للدلالة، والنقطة التى ينبثق منها اختلاف المعنى(٢٥).

(٣) الأثر: "Trac":

الأثر هو القيمة الجمالية التى تجرى وراءها كل النصوص، ويتصيدها كل قُرَّاء الأدب، وأفضل ما يقال عنه: إنه سحر البيان.

---

(٢٥) د. أيسر الدبو: التفكيكية فى النقد الحديث، مقال منشور على موقع «شبكة الفصيح» الإلكترونى بتاريخ: ٦/٨/٢٠٠٧م.

والأثر هو التشكيل الناتج عن الكتابة، وهو ينبثق من قلب النص كقوة تتشكل بها الكتابة، ويصير (الأثر) وحدة نظرية فى فكرة (النحوية) ترتكز الفكرة بكل طاقتها عليه، ومن خلاله تنتعش الكتابة، وإن كان سحراً لا يدرك بحسّ ولكنه يتحرك من أعمق أعماق النص متسربًامن داخل مغاوره ليشعل طاقاته بالفعاليات الملتهبة، مؤثراً بذلك على كل ما حوله دون أن تستطيع يد مسه، والأثر مسئول عن كل انفعال يصدر عن الجزئيات الدنيا للإشارة، مثلما أنه حاصل الناتج الذى تحدثه وظائف العلاقات كما فى النظر البنيوى.

وما الكتابة إلا وجه واحد من تجليات (الأثر) وليست هى الأثر نفسه، وبكل تأكيد فالأثر الخالص لا وجود له كما يقول 'دريدا'، وهدف التحليل التشريحى (التفكيكى) هو تصيد الأثر فى الكتابة، ومن خلالها ومعها[٢٦].

(٤) الحضور والغياب: "Presence and Absence".

يشكل الحضور والغياب تتويجًا نقديًا للمعطيات السابقة، لأنه يمثل الثمرة المعرفية للتحليل التفكيكى، والهوية المحددة له، وهو الأصل فى الرصيد النقدى للطرح التفكيكى، لأن جميع إجراءات المسيرة النقدية للتفكيك تخضع لحضور الدوال وتغييب المدلول، وقد انطلق 'دريدا' من خلال هذه الثنائية - إلى جانب المعطيات السابقة - لنقد توجه الخطاب الفلسفى الغربى، وتقويض أسسه من خلال كشف تناقضاته واللعب بأنظمته وممارساته، وتحويل معادلته المعرفية من (ميتافيزيقيا الحضور) - حسب مصطلح 'دريدا' - إلى غياب المعنى واختلافه وتعدده.

إن المراهنة التفكيكية تتجه صوب (الغياب) انطلاقًا من كون المعنى الاجتماعى أو الاقتصادى أو السياسى غير مستقر، وغير محدد، ولذلك أسباب عديدة منها: انحدار النزعة الإنسانية وتلاشيها فى أُطر التحليل المعاصر (الفسلفى،

---

(٢٦) د. عبد الله محمد الغذامى: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط/ ٤ القاهرة ١٩٩٨م، ص ٥٦.

والنقدى)، وتعـدد التحولات المعرفـية القاضـية بنشوء المذاهب والتيـارات الجديدة المحملة بالفكر والمعطى الثورى، فـضلاً عن إثارة بعض النزاعات المعرفية والثـقافيه القاضيـة بطرح تظاهرات فكرية، ومعان مخـتلفة، تقود إلى التحـول والتناحر بين النصوص.

(٥) الانتشار أو التشتيت: "DIFFERENCE".

هذا المصطلح وأصله الإنجليزى "DISSEMINATION"، كانت ترجمته هو الآخر موضـوع اختلاف بين النقاد العـرب، فبينما اختـار "الرويلى" و"البازعى" ترجمته "الانتشـار والتشتيت" اختار "المسيرى" ترجـمته "تناثر المعنى"، والكلمة يستخدمها "دريدا" فى مقام كلمة دلالة وهى من فعل "DISSEMINAT" بمعنى: يبث أو ينثر الحبوب، وللكلمة معان أهمها: أن معنى النـص منتشر فيه ومبعثر فيه كبـذور تنثر فى كل الاتجاهات ومن ثم لا يمكن الإمـساك به، ومن معانيـه أيضًا: تشتيت المعنى - لعب حر لا متناه لأكبر عدد ممكن من الدوال، تأخذ الكلمة معنى وكأن لها دلالة دون أن تكون لها دلالة أى أنها تحدث أثر الدلالة وحسب[٢٧].

ويأخذ مصطلح تناثر المعنى بعدًا خاصًا عند "دريدا" الذى يركز على فائض المعنى وتفسخه وهو سمة تصف استخدام اللغة عامة[٢٨].

(٦) التكرارية: "Repitition":

يقوم هذا المصطلح على مبدأ الاقـتباس، ومن ثم تداخل النصوص؛ لأن أى نص أو جزء من نص لهو دائم التعرض للـنقل إلى سياق آخر فى زمن آخر، فكل نص أدبى هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمـات، والكلمات هذه سابقة للنص فى

---

(٢٧) د. عبـد الوهاب المسيرى: موسـوعة اليهود واليـهودية والصهـيونية - نموذج تفسـيرى جديد، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، المجلد الخامس، ص ٤٣٧.

(٢٨) د. ميجـان الرويلى، ود. سعد البازعى: دليل الناقـد الأدبى، دون ناشر، ١٤١٥هـ، ص ٦٦.

وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهى بهذا كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب. . .

والتكرارية لا تعتمد على نية المؤلف، ولا تصدر عن إرادته، ولكنها فعالية وراثية لعملية الكتابة، بها تكون الكتابة، ومن دونها لا كتابة، فكل كلمة فى النص هى تكرار واقتباس من سياق تاريخى إلى سياق جديد، وتتلاحم التكرارية مع الأثر كقوى خفية للنص، وما التكرارية إلا حتمية تلقائية تحدث كالجادة ترسمها أقدام المارة فى الصحراء تلقائيًا[٢٩].

القراءة التفكيكية:

القراءة التفكيكية للنص قراءة حرة، ولكنها نظامية وجادة، والعلاقة بين النص وبين القارئ علاقة وجود، لأن تفسير القارئ للنص هو ما يمنح النص خاصيته الفنية، وهذا التفسير إنما ينبع من داخل النص، ولابد للقراءة التفكيكية " أن تسعى لاستكشاف ما لم يلحظه الكاتب من مداخلات بين ما هيمن عليه من أنماط لغته، وما لم يسيطر عليه من هذه الأنماط "[٣٠].

فى القراءة التفكيكية ليس المهم ما يدعيه صاحب النص، وإنما المهم هو النص، ونحن لا نقرأ النص كى نعرف ما أراد المؤلف قوله، وإنما نقرؤه قراءة منتجة تجدد المعرفة به.

والنص الهام لا يمكن احتواؤه أو اختزاله، لأنه يملك القابلية على التجدد عبر قراءاته المختلفة، فكل قراءة تحييه وتعيد إنتاجه بقدر ما تقدم عنه نسخة جديدة مختلفة، ولهذا لا يمكن القبض على حقيقة النص، لأن النص ليس بما يقوله أو

---

(٢٩) د. عبد الله الغذامى: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط/ ٤ القاهرة ١٩٩٨م، ص ٥٧ - ٥٨.

(٣٠) د. عبد الله الغذامى: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص ٥٩.

يطرحه، وإنما هو غير مـا يقوله ويطرحه، والقارئ ليس ملتزمًـا أن يأخذ بما يدعيه مؤلف النص، بل هو يرى ما لا يراه المؤلف، ويقرأ ما لم يقرأه[٣١].

إن القراءات المهـمة ليست هى التى تقول لنا مـا أراد النص قوله، وإنما هى التى تكشف عن إرادة الحجب فى الكلام، ولهـذا فإن مثل هذه القراءة لا تـتعامل مع النص كخطاب محكم مـتجانس، بل كفضاء رحب، أى كنص مـتنوع متعدد، ولا تهتم بالمصـرح به، ولا تعنى بالمتن وطروحاته، بقـدر ما تلتـفت إلى الهوامش والحـواشى والإحـالات، وتُعنى باختـلاف النص وتوتراته، وبخـداع الكلام ومخاتلته، متجاوزة ما يريد المؤلف قوله، للكشف عما لا يقوله، ولا يفكر فيه.

إن مهمة الناقد هى ألا يأخـذ بما يقوله النص، وأن يتحرر من سلطة النص، لكى يقرأ ما لا يقرأه النص، ولكن انطلاقًا مما يقوله، فالنص يحتاج إلى عين ترى فيه ما لم يره المؤلف وما لم يخطر له، وعين الناقد هى المؤهلة لذلك، لأنها تنقب فى النص طولاً وعـرضًا وعـمقًـا وفى كل اتجاه، كـاشفـة عن عنصر أو وجـه أو مستوى يتصل بطبيعة النص وبقواعد تشكله وببنيته، وتلك هى المعادلة الصعبة: أن يتـعـامل القارئ مـع النص كحـقل للبـحث والتنقـيب، أو كـمنطلق للتـسـاؤل والتجريب[٣٢].

إستراتيجية التفكيك

يمكن استـخلاص المبادئ والاستـراتيجيات التى تـقوم عليها التـفكيكية من جملة تصـريحات صرح بهـا مؤسسـها "دريدا" فى غير مـا موضع، كمـا صرح ببعضها "رولان بارت"، و"فنسنت ليتش":

---

(٣١) محمد عزام: النص المفتـوح التفكيك أنموذجا، مقال بمجلة الموقف الأدبى عدد (٣٩٨) السنة الرابعة والثلاثون، يونية / ٢٠٠٤م.

(٣٢) على حرب: نـقد النص، المركز الثـقافى، بيـروت ١٩٩٣، ص ٢٢، وانظر: محـمد عزام: النص المفتوح التفكيك أنموذجا، مرجع سابق.

(١) إن التفكيك هو إستراتيجية ممارسة مختلفة تأتى فى الوقت الذى تهافتت فيه كل الخطط، وقيل كل ما يقال، وفُعِل كل ما يُفعل، وفى هذه اللحظة بالذات يراد لنا أن نقول شيئًا مختلفًا، وأن نعمل العمل المختلف(٣٣).

(٢) إن التفكيك هو الرهان على قدرة متبقية للفسلفة للانزياح من بين فكى الإحراجات العالقة فيها سواء كانت مذاهب ميتافيزيقية أو منهجيات معرفية(٣٤).

(٣) إن التفكيك هو جريمة قتل السلطان، وإنزال الأفكار الإطلاقية من عليائها، وهو اغتصاب مشروع لكل الأطر المنهجية والمعقولات المدعية للشرعية المطلقة فى مجال المنطق كما فى الرياضة نفسها، كما الإبستمولوجيا بكل خلفياتها الأنطولوجية الظاهرة والباطنة(٣٥).

(٤) إن التفكيك هو القضاء على آلة "هيجل" الجدلية التى هى المؤامرة بحد ذاتها، وهى ما يمكن أن يكون الأكثر رعبًا فى العقل(٣٦).

(٥) التفكيك هو القضاء على فكرة الأصل التى هى القضاء على مركزية العقل، والدعوة إلى فلسفة بلا مركز(٣٧).

(٦) إن التفكيكية إيحاء بشىء استبدادى ينطوى على قوة عضلية، إنها توحى بتدمير النص بأدوات مغايرة أقوى من النص الذى تدمره، إن كلمة (Deconstruction) يقول "ميللر": "توحى بمنهجية من النقد

---

(٣٣) مطاع صفدى: مغامرة الاختلاف والحداثة، العرب والفكر المعاصر، عدد ٤٤ - ٤٥.

(٣٤) المصدر نفسه.

(٣٥) المصدر نفسه.

(٣٦) العرب والفكر المعاصر: مقابلة مع «دريدا»، عدد ١٨ - ١٩.

(٣٧) الطليعة الأدبية: مقال الدكتور ناصر حلاوى، عدد ٥ - ٦.

قائمة على نشـاط يحول الشيء الموحد إلى شيء مفـتت شذرات، إنها توحى بصورة طفل يحطم ساعة والده محـولاً إياها إلى فتات غير قابلة لإعادة التركـيب، إنها كائن يقـتل أباه، طفل سيء يدمر دونما أمل فى الإصلاح ماكينة الميتافيزيقا الغربية(٣٨).

(٧) إن كلمة شجرة، ذلك التجـمع لأربعة حروف، ليست هى ذلك الشيء الخشبى، إن هذه العلامة تدل على غياب الشيء.

(٨) ليس للنص معنى محدد؛ فليست هناك بؤرة مركزية يتمحور حولها هذا المعنى، ولكن هناك دائمًـا لعب للدوال، واندياح للمعنى نتيـجة لذلك إلى غير نهاية وبلا حدود، ومن ثم تنتفى قابليته للتفسير النهائى(٣٩).

(٩) النص فى التفكيك ليس شـيئًا مـوحدا أو مستـقلاً لكنه مجمـوعة من العلاقات مع نصوص أخرى، إن نظامه اللغوى، ونحوه، ومعجمه تجر معها شذرات آثاراً traces من التاريخ، بحيث يشبه النص مركز توزيع لجيش خلاص ثقـافى، يضم مجموعات لا يمكن تفـسيرها من الأفكار والعقائد المتنافرة.

إن شجرة النص هى بالضـرورة شبكة غير مكتملة من مـقتطفات واعية وغير واعية مستعارة... كل نص هو بينص"(٤٠).

(١٠) النص يوجد بقارئه، الذى يحل مـحل الكاتب فى كل قراءة، ويتعدد بتعدد قرائه.

---

(٣٨) د. على الشرع: التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، م١٦، ع٣، ١٩٨٩م، ص ٢٠٠، وانظر: عـادل عبـد الله: التفكيكيـة إرادة الاختـلاف وسلطة العقل، ص ١٥٥ - ١٥٦.

(٣٩) د. عز الدين إسماعيل: جدلية الإبداع والموقف النقدى، مجلة فصول، المجلد العاشر، العددان الأول والثانى (يوليو/ أغسطس ١٩٩١) ص ١٤٥ - ١٤٦.

(٤٠) - Vincent B.Leitch. Deconstructive Criticism,pp.57-59

(١١) النص إما أن يكون قرائيًا تستهلكه القراءة فلا يعاد تحققه معها، وإما أن يكون كتابيًا بمعنى أن القارئ يكتبه مرة أخرى فى كل قراءة[٤١].

(١٢) كتابة كلمة "المؤلف" لم تعد تشير إلى الأبوة أو الخصوصية بل أصبحت مثارًا للسخرية، إن المؤلف الذى لم يعد يبدأ النص أو ينهيه يستطيع أن يزور النص باعتباره ضيفًا عليه فقط[٤٢].

* * *

(٤١) د. عز الدين إسماعيل: جدلية الإبداع والموقف النقدى، مجلة فصول، المجلد العاشر، العددان الأول والثانى (يوليو/ أغسطس ١٩٩١) ص ١٤٥ - ١٤٦.

(٤٢) - Roland Barthes, From Work to Text,Image-Music-Text.p.164.

obeikandl.com

المآخذ والانتقادات التى وجهت إلى التفكيكية

من بين ردود الأفعال التى أثارتها النظرية انتقادات عديدة لعل أهمها فى نظر "ميجان الرويلى" و"سعد البازعى" أنها رغم قدرتها التقويضية على زعزعة المسلمات التقليدية الميتافيزيقا الغربية تصل فى النهاية إلى "عماية محيرة"، فدريدا لم يقدم بديلاً عن مسلمات الميتافيزيقا الغربية بعد أن قوضها، بل إن البديل نفسه كما يرى "دريدا" نفسه سيتسم بسمات الميتافيزيقا لا محالة، لذا اكتفى "دريدا" بالتقويض.

ويذهب "الرويلى" و"البازعى" ويشاركهما فى ذلك "عبدالوهاب المسيرى" إلى أن التفكيكية/ التقويضية تدين بمنهجها لممارسات التفسير التوراتى اليهودى وأساليبه؛ فكل ما فعله "دريدا" هو نقل الممارسات التأويلية للنصوص المقدسة اليهودية وتطبيقها على الخطاب الفلسفى مرسيا بذلك دعائم ما ورائية لاهوتية مألوفة لتحل محل الميتافيزيقا الغربية.

أما "المسيرى" فيرد الأفكار الرئيسية فى نظرية "دريدا" إلى أصولها اليهودية، ففى مداخل: الأثر، تناثر المعنى، الهوة، الكتابة الكبرى والأصلية، التمركز حول المنطوق، من موسوعته يورد تأصيلاً فكريًا تاريخيًا لهذا الأثر الواضح ليهودية "دريدا" وللفكر اليهودى فى نظريته النقدية(٤٣).

وقد نقل الدكتور "عبدالعزيز حمودة" فى "المرايا المحدبة" نماذج عديدة من النقد الذى وجه للتفكيكية/ التقويضية فى الغرب، فمثلاً "ليتش" يقول فى تمهيده لدراسته عن التفكيكية/ التقويضية: "إن التفكيكية المعاصرة باعتبارها صيغة لنظرية النص والتحليل تخرب كل شىء فى التقاليد تقريبًا، وتشكك فى الأفكار الموروثة

---

(٤٣) د. ميجان الرويلى، ود. سعد البازعى: دليل الناقد الأدبى، دون ناشر، ١٤١٥هـ، ص ٥٤ - وانظر: د. عبد الوهاب المسيرى: موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية - نموذج تفسيرى جديد، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، المجلد الخامس، ص ٤٢٠ إلى ٤٤٠.

عن العلامة، واللغة، والنص، والسياق، والمؤلف، والقارئ، ودور التاريخ، وعملية التفسير، وأشكال الكتابة النقدية، وفى هذا المشروع فإن الواقع ينهار ليخرج شىء فظيع(٤٤).

ويصور "ليتش" أحد أقطاب مدرسة "ييل" للتفكيك وهو "هيليس ميللر" (Hillis Miller) بشيطان يرقص فوق أشلاء ضحاياه، يقول:

"يقوم "ميللر" بالتقليل من شأن الأفكار والمعتقدات التقليدية حول اللغة والأدب، والحقيقة والمعنى والوعى والتفسير، ويترتب على ذلك قيامه بدور المخرب الذى لا يكل - دور الساحر العدمى - الذى يرقص كالشيطان فوق أشلاء التقاليد الغربية المتناثرة، وسرعان ما يتحول كل شىء يمسه إلى شىء ممزق، اللاشىء فقط هو ما يلبسه ثوبًا نهائيًا، أو يصوره متماسكًا أو يبرزه باعتباره وهمًا سحريًا، إن "ميللر" صانع الشقوق الذى لا يكل، يرفض أى تعليمات واضحة، وينطلق بلا قيود راقصًا، يلقى بتعويذته مدمرًا كل شىء، إنه يبدو كساحر فى ثياب ثور تفكيكى انطلق دون قيد داخل حانوت العاديات للتقاليد الغربية"(٤٥).

أما "جون إليس" وهو أحد أشهر منتقدى التفكيكية فيقول: "هناك وسيلة يلجأ إليها التفكيك للحفاظ على صلاحيته: تتم صياغة الموضوعات فى مصطلح جديد وغريب مما يجعل المواقف المألوفة تبدو غير مألوفة، ومن ثم تبدو الدراسات المتصلة غير متصلة.

إن الهجوم على نظرية إحالة المعنى يترجم إلى هجوم على ميتافيزيقا الحضور برغم أن الاثنين يعبران عن الرأى الساذج القائل بالعلاقة بين الكلمات والأشياء، لكن المصطلحات تجعل الموضوع يبدو مختلفًا"(٤٦).

---

(٤٤) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، رقم ٢٣٢، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨، ص ٢٩١ - ٢٩٢.

(٤٥) المرجع السابق ص ٢٩٣.

(٤٦) المرجع السابق، ص ٢٩٦ - ٢٩٧.

برز العميل التفكيكى مع اشتداد عود البنيوية من جهة، ومع تميز المنهج المعرفى الذى يوظف مفهوم العلامة، ومفهوم الحفر المعرفى من جهة أخرى.

لقد وجد التيار التفكيكى أنصارًا له فى الفكر والنقد العربى، يمارسونه فى الفكر الفلسفى والأدبى بغية خلخلة المفاهيم القارة، ووضعها موضع التساؤل تنشيطًا لحركة التحولات فى الفكر الحديث، وإثارة التساؤلات حول ما يطفح فيه من يفينيات جاهزة، ومن أهم هؤلاء: المفكر اللبنانى الدكتور "على حرب"، والناقد السعودى الدكتور "عبدالله الغذامى"، والناقد المصرى الدكتور "مصطفى ناصف"[٤٧]، والناقد الجزائرى: د"عبد الملك مرتاض" فى: (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاى لمحمد العيد) و"بشير القمرى"، و"سعيد السريحى"، و"بسام قطوس" فى بعض محاولاته النقدية، وآخرين لا مجال لذكرهم، ولكننا نقتصر على ذكر "السريحى"، لأنه الأكثر تعبيراً عن هذا الميل.

وضع "سعيد السريحى" عدة كتب فى نقد الشعر والسرد، ولكننا نتوقف عند كتابين هما "تقليب الحطب على النار: فى لغة السرد" (١٩٩٤م) و"حجاب العادة: أركيولوجيا الكرم، من التجربة إلى الخطاب" (١٩٩٦م).

اختار "السريحى" لكتابه الثانى نصًا شعريًا، صار فى منهجه التفكيكى إلى نص سردى حين "تصبح أنظمة اللغة هى مناط المعنى ومرجعيته، وهى أنظمة شاركت فى صياغتها ذوات لا نهاية لها بحيث تغدو التجلى لثقافة أمة بأسرها"[٤٨].

ويتضح مسعى "السريحى" بقوله: "من هنا فإن المعنى يكون متساميًا عن قصد مؤلف النص كما لا يمكن أن ينسب إلى فعل القراءة ذلك أن القراءة نفسها

---

(٤٧) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ١٤٣.

(٤٨) سعيد السريحى: «حجاب العادة» - المركز الثقافى العربى - بيروت - الدار البيضاء ١٩٩٦ ص ١٣.

استنطاق لأعراف اللغة، كما أن الكتابة استكناه لنفس الأعراف"[٤٩]. ولعلنا نمضى إلى دراسة كتابه الأول، لأنه الألصق بموضوعنا.

يوهم عنوان الكتاب "تقليب الحطب على النار" (١٩٩٤م) بغير محتواه للوهلة الأولى، ولكن سرعان ما يتضح اللبس إذا قرأنا العنوان الثانى للكتاب، وهو "فى لغة السرد"، فهو إذن كتاب فى النقد الأدبى الجديد، أو ما يتوسل المناهج الجديدة فى النقد الأدبى حين يتصدى لقضية نقدية تتصل بلغة السرد. أما عنوان الكتاب الرئيس فهو تناص مع عبارة لناقد معروف من جماعة الشكلانيين الروس، واسمه "شكلوفسكى"، وقد رأى هذا الناقد الألمعى أن مقاربة النقد للغة مع تعاملها مع مضمون لا يبعد أن يكون ضربًا من تقليب الأمر على وجوهه المختلفة والاستغراق فى استثمار إمكاناته، كما يقلب الحطب على النار، ومن هنا، كما يقول "السريحى"، "يتوارى المضمون خلف الآفاق المتجددة التى تنبثق من تشكلات النص فتمنحه مشروعية أن يكون، وتمنحنا عند اكتشافها أن نزعم قراءة النص."[٥٠].

وأما الكتاب فهو يجمع أربعة أبحاث انشغلت بالسرد ولغته وإشكالاته ومظاهر تجلياته، وألقيت من قبل فى لقاءات ومؤتمرات ثقافية فى الكويت والشارقة ومسقط والرباط.

تتناول الأبحاث الثلاثة الأولى تجارب قصصية خليجية هى: "تطور البناء الفنى فى القصة القصيرة: جدل الشفهى والمكتوب" و"القصة القصيرة فى الإمارات: إشكالية اللغة" و"بدايات القصة القصيرة فى عمان: الدور الاجتماعى والقصور الفنى"، بينما اتجه البحث الرابع لدراسة "إشكالية الزمن فى رواية حديث الصباح والمساء لنجيب محفوظ".

---

(٤٩) المصدر نفسه ص ١٤.

(٥٠) سعيد السريحى: «تقليب الحطب على النار - فى لغة السرد» - كتب النادى الأدبى بجدة - جدة ١٩٩٤.

يستفيد "السريحى" من المنهج الشكلانى فى النقد، ولعل أهم إنجازات الشكلانية كانت فى السرد والأشكال السردية، ولكنه ليس شكلانيًا، لأنه أقرب إلى المنهج الموضوعى، مستفيدًا من منهجية التفكيك فى الوقت نفسه.

ولاشك، أننا نقرأ فى أبحاث السريحى السردية نقدًا يعد نموذجًا للمستوى العربى المتقدم فى تناول السرديات، لا يرتهن السريحى لمرجعية منهج بعينه مثل الشكلانية أو التفكيكية أو النقد التاريخى، ليدغم أدواتهما وتقنيتهما فى منهج موضوعى تقويمى، فهو يحتفى حينًا بتوصيف الأعمال المنقودة، أو يعنى بتمحيص الاشتغال السردى فى هذه الأعمال حينًا آخر، وما يلبث فى بعض الأحيان أن يتجه إلى إصدار أحكام القيمة الفنية والفكرية على ما ينقد؛ وهذا واضح فى عناوين أبحاثه وفى متونها، فقد وضع عنوانًا لدراسة القصة القصيرة فى عمان المنحيين التاليين: "الدور الاجتماعى والقصور الفنى".

وفى بحثه الرابع بدأ السريحى نقده بتحديد إطار نوع المعالجة الروائية التى عمد إليها نجيب محفوظ بإيجاز شديد الدلالة، دون استعراض معلومات، دون فذلكة علمية، وأكمل بإيجازه المعهود، وبلغته النقدية الصارمة، توصيف المعالجة الروائية مدخلاً لفهم إشكالية الزمن، فقد لمس فجوات "تتجاوز فيها أحداث المنطقة وثورة عرابى واحتلال الإنجليز، أو تتقدم فيها وفاة الحفيد على ميلاد جده أو أبيه"[٥١]، ووجد أن الرواية بعد ذلك لا تمنحنا إمكانية لرسم خط مسار الزمن كما يتجلى فيها، وشكا من الإرهاق الذى يسببه ذلك الاضطراب الذى يبلغ حد المعاظلة فى تركيب زمن الرواية وترتيبه، إن صحت استعارته لمصطلح المعاظلة من البلاغيين الذين استخدموه فى وصف تركيب الجملة وترتيبها، مثلما أبدى إعجابه بإغراء ذلك التناسق الذى ينشأ عن الإشارات الصريحة للأزمنة والأجيال وتاريخ الأحداث.

---

(٥١) المصدر نفسه ص ٩٥.

غير أن ذلك كله لم يمنعه من ترتيب منطقى تاريخى جديد للرواية، ليتوازى تاريخ المصائر الفردية مع التاريخ العام، أو ليتوازى التاريخ الفنى مع التاريخ العام، مسلمًا بسمو غايات هذا التاريخ الفنى، وأمانة سرد أحداثه، ورصد تأثيراته ونتائجه، وروعة انحياز الراوى للثورة الوطنية ولمن انحازوا إلى صفها، ولمن انحازوا إلى صفها.

ثم أبدى السريحى رأيا بأنه لا يخال «أن الراوى كان بحاجة إلى إرهاقنا بما أرقنا به من تقنية فى روايته لكى ينسج لنا هذه الشخصيات، وإن كانت من لحم ودم ووراثة واكتساب وتعلم ومصالح، بل لعل هذه الغايات والأهداف، وهذا الانحياز، وتلك المقدرة على نسج الشخصيات ما كانت لتنهض مبررا لكتابة الرواية، فهى ذات الأهداف والغايات، وهو نفس الانحياز، وهى عين المقدرة على النسج التى تجلت جميعها فيما سلف من رواياته التى جاءت هذه الرواية على رأس سلسلة طويلة منها»(٥٢).

يقول د. عبد الله أبو هيف: «سعيد مصلح السريحى»، كما هو واضح، ناقد متمرس ومقتدر على دراسة السرد ولغته فى منهج موضوعى يحيط بتلاوين بناء القصة والرواية، ويجعل من قراءاته النقدية متعة ذوقية عالية، ومثار استجلاء دواخل النصوص السردية المختلفة، ولا يخفى أن مثل هذا النقد الجديد هو الأقدر على تحقيق ذلك: وقد مثله السريحى خير تمثيل كلما التفت عن أحكام القيمة من أجل مقاربات أكثر مواءمة واستطاعة للاشتغال النصى السردى، وكلما أمعن فى تثمير معطيات المنهج التفكيكى لسيرورة نقد تقويمى؛ وهذا جلى فى غالبية أبحاثه»(٥٣).

* * *

(٥٢) المصدر نفسه ص ٩٧.

(٥٣) للتفصيل راجع: د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا ٢٠٠٠م ص ٢٧١ - ٢٧٥.

نموذج للنقد التفكيكى

وسيرًا على عادتى فى هذا الكتاب كان لابد أن أعرض لنموذج تطبيقى يتسم بالبساطة من جهة، ومن جهة أخرى تتجلى من خلاله ملامح المنهج الذى نحن بصدد الحديث عنه إذ إن التطبيق تجسيد وتقريب للأفكار النظرية، ودليل على استيعاب الناقد لهذه الأفكار المجردة، وحينما أختار نموذجا تطبيقيا لا أدعى أنه أفضل النماذج، ولا أنه النموذج والمثال الوحيد فى النقد العربى، وإنما لأنه استوفى الشرطين اللذين وضعتهما أساسا لاختيار النموذج التطبيقى.

لقد وقع اختيارى على مقارنة للناقد الدكتور «بسام قطوس» ضمنها كتابه الموسوم: (إستراتيجيات القراءة) يقرأ فيها قصيدة الجواهرى (تنويمة الجياع) قراءة تفكيكية، وإنى إذ أقدمها للقارئ الكريم أرجو أن تنال رضاه، ويتحقق المأمول.

يقول الناقد: «نشر «الجواهرى» قصيدته هذه فى الثامن والعشرين من آذار عام ١٩٥٨م فى جريدة الأوقات البغدادية، حيث كانت الأمة العربية تغلى على أثر تقسيم فلسطين، ولم يتضح بعد فتور الهمم نحو استردادها، بيد أن الشاعر المبدع صاحب نبوءة ونظر، ليس لأنه يقرأ الغيب، وإنما لأنه يتمثل الماضى، ويستلهم الحاضر، ويستشرف المستقبل.

إن «تنويمة الجياع» هى «هدهدة» يهدهد بها «الجواهرى» أمة نائمة، أو أوشكت أن تنام، كما تهدهد الأم ابنها فى سريره، وتهلل له بصوت حزين حنون رقيق شجى ليستشعر الحنان والأمان فتثقل عيناه فينام، وهكذا يتناول «الجواهرى» هذه الترويدة أو الهدهدة من أفواه الأمهات على بساطتها وشعبيتها وعفويتها ليرقى بها إلى مستوى دلالى متقدم دون أن يصدم الذوق العربى، أو الذائقة العربية الفصيحة.

وإذا كانت ترويدة الأم لطفلها، ودعوته إلى النوم بعد أن يكون شبعان ريان، فإن المفارقة فى دعوة الشاعر (جياع الشعب) إلى النوم واضحة منذ البيت الأول؛

فقد وصف الشعب بأنه جائع، ومعروف فى تقاليدنا وفى تجاربنا أن الجائع لا يستطيع النوم، وإذن فدعوتهم إلى النوم تحمل بعدا ثالثا أعمق من ذلك، وربما تعزز هذا البعد إذا ما تذكرنا أن دعوة الشاعر قومه أن يناموا وهم فى حالة من الجوع، وتحرسهم آلهة الطعام فكيف يكون ذلك؟!

ولعل الصراع المحتدم بين رغبة الشاعر فى أن يرى أمته غير نائمة، وتطلعه إلى تنويرها، وبين قمع هذا التطلع وفهره هو الذى جسد تفكيكية هذه القصيدة، وجعل الشاعر يصطنع هذه الشفرة الرامزة التى يطلب من خلالها النوم ممن يريد تحريضهم أو تثويرهم، ولما كان من المستحيل للجائع أن ينام. وبخاصة بحراسة آلهة الطعام له، ولما كان من المستحيل أن ينام الإنسان «على نغم البعوض وعلى المستنقعات» فإن بنية ثالثة تطل برأسها من بين ثنايا هذه البنية المفككة - المهدمة، تلك هى بنية التحريض والتثوير.

تبدو القصيدة فى بنيتها السطحية تحمل هدمها وتفكيكها من داخلها، ولكنها فى بنيتها العميقة تحمل بنائيتها وانسجامها الذى لا يخفى على القارئ الفطن، وصحيح أنها فى ظاهرها تدعو إلى النوم، ولكنها فى أعماقها دعوة إلى الرفض، وإلى المواجهة وإلى الثورة، وبين البناء، وهو فعالية إنشائية من الشاعر، والتفكيك، وهو فعالية قرائية من القارئ تبرز إبداعية النص، وتظهر طاقاته الكامنة ومسببات خلوده(٥٤).

فمنذ البيت الأول نحس بتلك المفارقة التى تبنى عليها الصورة، فهى صورة مفككة فى مستواها الأول، لا يمكن أن تقبل إلا فى مستواها العميق، مستواها الإبداعى، اسمعه يقول:

نامى جياع الشعب نامى حرستك آلهة الطعام

(٥٤) انظر: عبد الله الغذامى: الخطيئة والتكفير، ص ٢٩٦.

فنحن نعلم أن الإنسان الجائع لا يستطيع النوم، وأن النوم لا يجتمع مع الجوع ألبتة، وإذا فطلب الشاعر من الجياع أن يناموا هو طلب لا يمكن الاستجابة له، هذه واحدة، وأما الثانية التى تزيد من حدة المفارقة فهى أن آلهة الطعام تتكفل بحراسة هؤلاء الجائعين، وإذن فمن المفترض أن تهىء هذه الآلهة الطعام لهم، من هنا ومنذ البيت الأول تبدأ بنية القصيدة بالتفكك:

نامى فإن لم تشبعى ... من يقظة فمن المنام
نامى على زُبْد الوعود ... يُدَافُ فى عسل الكلام
نامى تزرك عرائس الـ ... أحلام فى جنح الظلام
تتنوَّرى قرص الرغيـ ... ـف كدورة البدر التمام
وترى زرائبك الفسا ... ح مبلَّطات بالرخام

إن الإنسان يجوع ثم يأكل فيشبع ثم يعود فيجوع، وهكذا..، والإنسان ينام ثم يصحو ثم ينعس، فيحتاج إلى النوم بمقدار حاجته إلى اليقظة، فهو نائم يقظ، ولابد لكل حاجة أن تأخذ حقها ومداها.

وطلب الشاعر من جياع الشعب أن تشبع من النوم فى داخله ما يناقضه؛ إذ هى لا تستطيع النوم أصلا وهى جائعة، فكيف تستطيع الشبع من النوم؟.! ويزداد أمر النوم استحالة حين تكثر ليس الوعود، بل «زبد الوعود» التى «تداف» فى «عسل الكلام»، إذ ذاك لن يلذ نوم، ولن يحلو حلم، ولن تزور هؤلاء (النائمين/ الصاحين) «عرائس الأحلام، وإذا تذكرنا أن النوم هو مصدر الحلم (بضم الحاء) عرفنا أنها دعوة للحلم، وبالأحلام فقط يصح للجائعين أن:

«يتنوروا قرص الرغيـ ... ـف كدورة البدر التمام»

وإذن فالبناء القائم على الشرط المبنى بدوره على الطلب (نامى) هكذا: «نامى تزرك»، أو «نامى ترى...» كلها معلقة بحدوث شرط النوم، وما دام النوم لن يتم بحكم الجوع، وإذن فلا نوم ولا أحلام، ولابد للبحث عن حل آخر.

إن كل بيت فى القصيدة يحمل هدمه وتفكيكه، وكل جملة جاءت لنقض سابقتها. والقصيدة كلها تحمل فى داخلها بذور هدمها. كما سيتضح من خلال حديثى.

ويجد الناقد نفسه فى حيرة عندما يحاول أن يستخدم المصطلحات النقدية فى قراءة القصيدة، فنراه يشير فى معرض تحليله للقصيدة إلى ذلك الاختلاف الحادث بين النقاد العرب فى ترجمة المصطلحات النقدية، ويضرب لذلك مثلا بمصطلح (Espace) حيث نجد النقاد المشارقة يترجمونه إلى «الفضاء» فى حين يترجمه المغاربة - لا سيما الناقد الجزائرى «عبد الملك مرتاض» - إلى «الحيز»، فيتساءل الناقد «بسام قطوس»: القصيدة فضاء أم حيز؟ ومع أنه من النقاد المشارقة إلا أنه آثر مصطلح «الحيز» رغبة منه فى توحيد الصف العربى، ولأن هذا المصطلح قادر على أن يكون اتجاها، وبعدا، ومجالا، وفضاء، وجوا، وفراغًا، وامتلاء، ولهذا آثره، فنراه بعد ذلك يقول:

«وسنحاول حسب مفهومنا للحيز أن نفحص ما تخفيه القصيدة من شبكات دلالية على وفق إستراتيجية التفكيك التى نستخدمها، لنرى القصيدة تتجسد فى:

الحيز التائه:

ويتمثل الحيز التائه هنا فى ذلك الحوار المغلق، الذى لا يبارح نفس الشاعر، فهو المرسل وهو المستقبل، وهو المروج للرسالة، فثمة رؤية تطلعية أو استشرافية لا يستطيع تحقيقها؛ لأنه يصطدم بواقع ضاغط قاهر، يحول بينه وبين تحقيق رسالته، فكأنه وصل إلى طريق مغلق، فيحاول أن يفتح كوة فى ذلك الطريق، عن طريق دعوة من لا يريد لهم النوم أن يناموا دون أن يجيبه أحد، ولكنه ماضٍ فى تنويمته هكذا:

نامى تصحى! نعم نو م المرء فى الكرب الجسام
نامى على حمة القنا نامى على حد الحسام

نـامى إلـى يـوم النـشـــــو ... ر ويوم يـؤذن بالـقـيـــام

نامـى على المسـتـنقـعـا ... ت تـمـوج بالـلـجـج الطـوامـى

زخـــارة بـشـــذا الأقـــا ... ح يمـــده نـفح الخـــزام

نامـى على نـغم الـبـعـــو ... ض كـأنه سـجـع الحـمـام

نامى عـلى هذى الطـبـيـعـ ... ـة لم تحل به «مـيـامى»

نامى فـقـد أضـفى العـرا ... ءُ عـليـك أثواب الـغـرام

نـامى عـلى حـلم الحـوا ... صـد عـاريات لـلحـزام

مـتـراقـصـاتٍ والسـيـا ... ط تجـد عـزفـا بـارتزام

وتغـازلـى والناعـمـا ... ت الزاحـفـات مـن الهـوام

نامـى على مـهـد الأذى ... وتوسَّـدى خَـدَّ الرَّغَـام

واسـتـفـرشى صُمَّ الحـصى ... وتلـحَّـفـى ظُلل الغـمـام

نامى فـقـد أنـهى «مُـجِـيـ ... ـعُ الشـعـب» أيامَ الصـيـامِ

نامـى فـقـد غنـى «إلـ ... ـه الحـرب» ألحـان السـلام

فواضح أن الحيرة تسيطر على كل بيت من أبيات القصيدة، بل كل شطر من أشطارها، بما يعزز شعوراً واضحًا بالتيه والاضطراب: فكيف لنغم البعوض أن يكون كسجع الحمام؟ وكيف للعراء أن يلبس الآخرين أثوابا؟ وكيف يمكن للإنسان أن يتعازل مع الهوابش والزواحف من الهوام؟ وكيف يتمكن النوم من عينى إنسان وهو يستفرش صم الحصى، ويتلحف ظلل الغمام؟ وكيف لجميع الشعب أن ينهى أيام الصيام؟ وكيف لإله الحرب أن يغنى ألحان السلام؟

إن تجاور المتنافرات هنا قصد منه شيء أعمق وأبعد من القراءة السطحية، فنحن بحاجة إلى قراءة غورية عميقة تسبر أغوار هذا الحيز التائه لتخرج منه بنتيجة

مقنعة، قد نستطيع أن نقول إنه نداء لما يبلغ مداه، ولكننا لا نستطيع أن نجزم بأن نداء الشاعر لن يبلغ مداه أبدا، فذلك أمر منوط بالمتلقين والمتقبلين، بيد أن نداء الشاعر وما يجتوى عليه خطابه يشير بقوة إلى حيرة الشاعر وضيقه وشعوره بالحزن والألم والإحباط وليس الفرار؛ لأن الشاعر لم يقرر الفرار بعد، وإنما يتعلق بشيء يناديه، ويبحث له عن متنفس فيه، ويرتبط مصيره بهؤلاء المنادين، وكأنه يترك الأمل قائمًا، والباب مفتوحًا على آفاق ينتظرها أو يحلم فيها.

وإذا ما تذكرنا أن النوم هو مصدر الحلم، فإننا نستطيع أن ندرك كيف يسعى الشاعر إلى تحويل النيام إلى حالمين، عله يحقق أحلام من يناديهم عن طريق الحيز الحالم.

الحيز الحالم:

وهو صدى للحيز التائه، وربما كان نتيجة له، وقد كان عجز الشاعر سببًا في فتح نافذة على الحلم، والحلم يحتاج إلى النوم لأنه مصدره، وحين يكون الإنسان قاصرًا عن احتواء الحقيقة، فلا بد له من اللجوء إلى حيز حالم يكون قادرًا على احتوائه، وفي حضور الحقيقة المؤلمة ربما كان الحلم ألصق بالحجا.

إن تعلق الشاعر بالحلم وخلقه ذلك الحيز الحالم، إنما هو تعبير عن عجزه عن تحقيق ما يصبو إليه، وما يريده لهؤلاء الجياع الذين يرتل على مسامعهم تنويمته، وتعلق الإنسان بالحلم ربما كان له ما يبرره على مستوى الوعي واللا وعي، فهل الحلم نقيض للحقيقة دائما؟ ألا يمكن للأفكار العظيمة والنجاحات الجبارة أن تبدأ بحلم؟ ثم أليس الحلم مصدرًا من مصادر الإبداع، أو رافدًا له؟

إن هذه التساؤلات تضعنا في قلب القضية تماما، فالشاعر يدرك عمله تماما، وهو يدرك أنه عاجز عن الحصول على ما يريد من هؤلاء الجياع، فكيف به يدعوهم إلى النوم؟ إن دعوتهم إلى النوم تأتي في سياقات لا تسمح لهم بالنوم ألبتة، بل في سياقات تجعل النوم مستحيلاً عليهم، إذ كيف للإنسان أن ينام على

الجور، وعلى جيش من الآلام؟ وبخاصة الإنسان العربى، والخطاب موجه إليه، وهو المعروف تاريخيا أنه لا ينام على الذل؟ ثم كيف له أن ينام وهو يتألم، بل ينام على جيش من الآلام؟

إن كل هذه الإغراءات التى يقدمها للجياع كى يناموا ما هى إلا دعوة للثورة والصحو، وكل هذه النداءات التى تبدو جزءًا من هذا الحيز الحالم هى فى الحقيقة تدعو إلى الحيز المتحرك أو المضطرب، الذى يتمثل فى تحريض هؤلاء الجياع على عدم القبول بجوعهم، ومن ثم إلى تثويرهم:

نامى جياع الشعب نامى ... الفجر آذن بانصرام
والشمس لن تؤذيك بعد ... بما توهج من ضرام
والنور لن يعمى جفو ... نا قد جبلن على الظلام
نامى كعهدك بالكرى ... وبلطفه من عهد حام
نامى غد يسقيك من ... عسل وخمر ألف جام
أجر الذليل وبرد أفـ ... ـئدة إلى العليا ظوامى
نامى وسيرى فى منا ... مك ما استطعت إلى الأمام
نامى على تلك العظا ... ت الغر من ذاك الإمام
يوصيك أن تدعى المبا ... هج واللذائذ للئام
وتعرضى عن كل ذ ... لك بالسجود وبالقيام
نامى على الخطب الطوا ... ل من الغطارفة العظام
نامى يساقط رزقك الـ ... ـموعود فوقك بانتظام
نامى على تلك المبا ... هج لم تدع سهما لرامى
لم تبق من نقل! يسر ... ك لم تجئه ومن إدام
بنت البيوت وفجرت ... جرد الصحارى والموامى

إنها دعوة واضحة للرفض من خلال هذا التركيب اللغوى الذى يولد جملا تفيد على الأقل معنيين، واحدا يؤكد تركيبها اللغوى (أو مادتها اللغوية)، وآخر ينفيه على وفق فهم«بول دى مان»، وهذا لا يعنى أن الصيغة التركيبية لها معنيان: واحد حرفى والآخر مجازى، وما علينا إلا أن نقرر أى المعنيين هو الأصح فى حالة خاصة.

ولعلنا لو دققنا النظر مليا فى الأبيات السابقة لتأكد لنا ألا أحد يدعونا إلى ترك مباهج الدنيا ولذائذها، والتعويض عن ذلك بالسجود والقيام، فديننا يوصينا بأن نأخذ نصيبنا من الدنيا، ويوصينا بالعمل لأن الرزق لا يسقط من السماء، بل يوصينا أن نسعى فى رزق الله، وليس«ألا نطعم من رزقه»، وإذن فعلينا أن نقرر من خلال هذين المعنيين المتناقضين أى معنى هو السائد والمقبول، إن هذا الحيز يسلم بالضرورة إلى حيز آخر هو الحيز المتحرك أو المضطرب.

الحيز المتحرك/ المضطرب:

ويتولد هذا الحيز من خلال الحيزين السابقين؛ إذ لا يمكن لدعوة الشاعر أن تفهم إلا على وجه واحد هو الوجه الناتج عن استحالة تحقيق ما يطلبه الشاعر على النحو التالى:

- النوم لا يكون مع الجوع أصلا، فهو مستحيل أن يكون معه بحراسة آلهة الطعام.
- والإنسان لا يستطيع أن ينام على الذل، والقهر، والألم، والجور، والبلوى.. الخ.
- والإنسان لا يمكن أن يصلح ما فسد بالنوم.
- والنائم لا يمكن أن يسقط عليه الرزق من السماء.
- والأحزاب لا يمكن أن تتوحد، لأن ذلك نقيض كونها أحزابا، وهكذا دواليك.

وفى ضوء هذه المستحيلات فإن الحلم الذى يدعو إليه الشاعر يتحول إلى تحريض ثم إلى رفض ثم إلى ثورة، حين تأخذ هذه المعانى المخفية أو المطمورة بعدا آخر فيما أسماه النقاد (الصورة الفارغة) (Image de Vaciute)، وتأتلف هذه الصورة الفارغة من عنصرين متضادين، فيتشكل من تماسهما جو ثالث، هو غير ما يحمله كل عنصر من العنصرين المركبين للصورة، إذ كيف للمستنقعات التى تموج باللجج الطوامى أن تذخر بشذا الأقاحى؟ وكيف للشمس أن تؤذى العيون؟ وكيف للنور أن يعمى الجفون؟ وكيف؟ وكيف؟

إن المفارقة فى «تنويمة الجياع» تحمل أبعادًا مختلفة: توعوية، ورفضية، وتحريضية، وتثويرية أكثر من كونها مفارقة لفظية أو معنوية، إنها مفارقة موقف، ومفارقة رؤية، ليصبح للنوم والحلم ثمن أى ثمن، ثمن يتعدى النيل من الذات، أو جلدها أو إدانتها (وإن حمل شيئا من ذلك) إلا أنه يتعداه إلى الرغبة فى التغيير فعلاً لا قولاً.

إن المفارقة تأخذ بعد الرفض؛ حيث يجسد الشاعر أشياء يكشف زيفها لترفض، وهذا هو أسلوب «الإغراق أو النقش الغائر».

نامى جياع الشعب نامى ... برئت من عيب وذام
نامى فإن الوحدة الـ ... ـعصماء تطلب أن تنامى
نامى جياع الشعب نامى ... النوم من نعم السلام
تتوحد الأحزاب فيـ ... ـه ويتقى خطر الصدام
تهدا الجموع به وتسـ ... ـتغنى الصفوف عن انقسام
إن الحماقة أن تشقى ... بالنهوض عصا الوئام
والطيش أن لا تلجأى ... من حاكميك إلى احتكام
النفس كالفرس الجمو ... ح وعقلها مثل اللجام
نامى فإن صلاح أمـ ... ـر فاسد فى أن تنامى
والعروة الوثقى إذا اسـ ... ـتيقظت تؤذن بانفصام

نامى وإلا فالصفو ... ف تؤول منك إلى انقسام
نامى فنومك فتنة ... إيقاظها شر الأثام
هل غير أن تتيقظى ... فتعاودى كرّ الخصام
نامى على جور كما ... حمل الرضيع على الفطام
وقعى على البلوى كما ... وقع الحسام على الحسام
نامى على جيش من الـ ... آلام محتشد لهام

إن البنية القصدية تقوم على تأجيل المغزى الحقيقى الذى يستثير فينا عكس البنية السطحية الظاهرة.

فحين نقدم التهانى لمن تسبب فى ضياع حق من حقوقنا، أو ألحق بنا الأذى، فإن الأمر بحاجة إلى تأمل وقراءة، لأن معنى ذلك أن ثمة تأجيلاً أبديًا للمعنى الحقيقى لابد للبحث عنه.

ولعلنا لو استبدلنا كلمة الرزانة بـ «الحماقة»، وكلمة العقل بـ «الطيش»، وكلمة ثورى بـ «نامى» من قول الشاعر:

نامى جياع الشعب نامى ... النوم من نعم السلام
إن الحماقة أن تشقى ... بالنهوض عصا الوئام
والطيش أن لا تلجأى ... من حاكميك إلى احتكام

أقول لو استبدلنا هذا بذاك أو شبيهه، على طول القصيدة، لساغ لنا ذلك أى سوغ، فالقصيدة على هذا النحو تبدو فى دعوتها تطلُّعية استشرافية، تحاول تفكيكها بنية قهرية قمعية (تتمثل فى الواقع) فيلجأ إلى (الحلم) لينتج عن هذا الحلم بنية تحريضية تثويرية، فكأنى بالجواهرى ينادى بأعلى صوته:

ثورى جياع الشعب ثورى!

وهذا هو المعنى المطمور العميق، وذلك هو المغزى الأبدى الأعمق، الذى يترتب على تفكيك بنية القصيدة.

إن الصراع المحتدم بين رغبة الشاعر فى أن يرى أمته قوية يقظة غير نائمة، وتطلعه إلى عزها، وبين قمع هذا التطلع المشروع وقهره، هو الذى جعل الشاعر يصطنع هذه الشفرة الرامزة فيطلب النوم من جياع الشعب، وهو إنما يطلب تثويرهم، ولما كان من المستحيل أن ينام الجائع، كما هو مستحيل أن ينام على نغم البعوض، وعلى المستنقعات، فإن بنية ثالثة تطل برأسها من خلال هذه البنية المهدمة المفككة، تلك هى بنية التحريض والتثوير لتصير المعادلة هكذا:

بنية تطلعية استشرافية.

تهدمها: بنية قمعية قهرية.

فينتج عنها: بنية تحريضية تثويرية.

ومما يظهر روح التثوير فى هذا الحيز المتحرك حضور الجملة الفعلية حضورا قويا ولافتا وغلبتها على الجملة الإسمية، وتواتر الجملة الفعلية بنسبة تفوق الجملة الإسمية يعنى تغلب الحركة على السكون، والحدث على الثبوت والاستقرار، وآية ذلك أن الأفعال تكسب هذا الحيز حركية واضطرابا(٥٥).

وبعملية إحصائية بسيطة يتضح أن لدينا مائة وخمس عشرة جملة فعلية بإزاء ست وعشرين جملة اسمية فى قصيدة بلغت اثنين وسبعين بيتا، ولعل طغيان الجملة الفعلية يبدو معقولا ومتسقا مع الحدث؛ إذ الخطاب موجه من الحيز التائه الذى يحض الآخرين إلى فعل شىء، أو يطلب منهم أن يفعلوا، ومن هنا تواتر فعل الأمر عن طريق ربطه بجملة الشرط هكذا:

---

(٥٥) د. عبد الملك مرتاض: ١ - ى (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاى لمحمد العيد)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٩٢م، ص ٦٦ - ٦٧.

(نامى حرستك - نامى تصحى - نامى تزرك - نامى تتنورى، وهكذا).

فارتكاز الشاعر على الفعل مناسب تماما للحركة المطلوبة فى القصيدة، بل ومناسب للموقف، ودليل على توثب القصيدة وحركيتها، فى دعوتها العميقة لرفض الثبوت والسكون.

وهى وإن بدت فى ظاهرها دعوة للنوم، إلا أنها فى بنيتها المخفية المطمورة إعلان للرفض والثورة، وهذا هو ما تخفيه القصيدة من شبكات دلالية، وما ينتج عن دعوة الشاعر «جياع الشعب» للنوم، دون أن يتهيأ لهم الطعام أولاً، والأسرة المناسبة للنوم ثانيًا، والمكان النظيف الصالح، ولما كان النوم لا يكون مع الجوع ولا يكون على القذارة ورمزها المستنقعات ونغم البعوض، فإن النتيجة شىء ثالث تماما هى الدعوة للثورة، وهذا هو ما وصفناه بالخيز المتحرك الذى تدعو إليه القصيدة.

وبعد...،

فإن تنويمة الجياع هى أغنية النفس العربية الحرة فى تحرقها وحنينها إلى ما حرمت منه، وفى رغبتها وتطلعها إلى ما تصبو إليه، وهى تحمل وحدتها من خلال تفكيكها، وبنائيتها تكمن فى تفكيكها، كما يدعو تفكيكها إلى بنائيتها، فكأنها تبدأ من حيث تنتهى، وتنتهى من حيث يجب أن تبدأ»[٥٦].

* * *

(٥٦) د. بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدى، ط/١ مؤسسة حمادة ودار الكندى، إربد، الأردن ١٩٩٨م، ص ٣٣ - ٤٦.

obeikandl.com

الفصل الخامس
نظريات علم النص

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الخامس

نظريات علم النص

يعد هذا المنهج من أكثر المناهج المعاصرة تبلورا وإفادة من المقولات والنظريات السابقة عليه، واستيعابا لها لإدراجها فى منظومته العلمية بعد أن كانت مبثوثة فى أشتات مبعثرة.

كما يعد ظهوره «مع أوائل السبعينات من القرن العشرين فى الدراسات النقدية الأوروبية، من أكبر المحفزات الداعية إلى إعادة النظر فى معطيات المدارس اللسانية الغربية المختلفة التى وقفت بالنص عند عتبة الجملة، وعجزت عن الربط بين أبعاد الظاهرة اللغوية، سواء فى ذلك التوجهات البنيوية نتيجة اتخاذها البنية التركيبية للجملة المنجزة وحدة أساسية للتحليل الدلالى، مبعدة بذلك كلا من القدرة الإنتاجية للغة، وسياق النص وملابساته، والظواهر الكلامية ومقاماتها، أم بالنسبة إلى التوجهات التوليدية التحويلية التى اتخذت الجملة المولدة ميكانيكيا وحدة أساسية للتحليل؛ وأبعدت السياق التداولى واكتفت بالمتكلم المثالى والبنية العميقة، وهما عنصران متحولان لا وجود لهما سوى فى حدس الدارسين، وكان هذا القصور كافيا لتنتقل اللسانيات الحديثة من النسق إلى السياق، ومن البنية المنجزة إلى التداول والاستعمال، ومن الجملة إلى النص[1].

ويعنى (علم النص) بوصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، وبشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستخدام اللغة، كما يتم تحليلها فى العلوم المتنوعة، ومن هنا فإن علوما عديدة تشترك فى تكوين علم

---

(١) د. حلام الجيلالى: مناهج النقدية المعاصرة، مقال بمجلة الموقف الأدبى، عدد ٤٠٤ لسنة ٢٠٠٤م، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ص ٣١.

النص وتحليله، من أهمها: الألسنية، والنحو، والبلاغة، وعلوم الاتصال الحديثة، والعلوم الإنسانية والاجتماعية... الخ[٢].

ومن ثم أصبحت دراسة النص شاملة، وهذا يعنى أن دراسة النص لم تعد مغلقة على نفسها، وإنما بدأت تدخل فى حسابها مكتسبات العلوم الأخرى، التى تهتم بالاتصال الإنسانى، من معرفة أحكام شرعية وفقهية ومجالات التاريخ وعلم النفس، وعلم الاجتماع وعلم النفس المعرفى، وغيرها؛ فمعرفة النص أصبحت صناعة متكاملة تحتاج لدراستها فهم أنماط الحياة البشرية، فالنص بهذا المفهوم يصبح مدخلا لفهم الحياة، ويؤسس طريقا واضحا لحياة الأفراد والجماعات.

«ولذا فإن لغة علم النص لا تتوقف عند كلمات النص، وما يمتلكه مستويات الدرس اللغوى من أصوات وصرف ونحو ودلالة فحسب، وإنما يحاول النفاذ إلى ما وراء النص الجاهز من عوامل معرفية ونفسية والاجتماعية، ومن عمليات عقلية، كان النص حصيلة لتفاعلها جميعا»[٣].

وهذا يؤكد أن أهمية النص تكمن فيما يؤثره فى القارئ، وما يخلقه من تأثير داخلى فى نفسه، كذلك وما يحدثه فى نفسه من نقله نوعية فى التفكير، ومن السطحية فى التعامل مع الأشياء، إلى عمق الرؤية ورحابة الحياة.

وإن قراءة النص قراءة منهجية تعنى صياغة جديدة لإنسان متطور، بل تجعل من فهم النصوص عالما متجددا يساهم فى خلق واقع متغير وثابت.

«فنحن نبحث عن قارئ يشتغل على النصوص مساءلة واستنطاقا، أو حفرًا وتنقيبًا وتحليلاً وتفكيكًا، وإلى قارئ يدرك بأن النص بات يشكل منطقة من مناطق

---

(٢) محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ٢٠٠١، ص ٤٧.

(٣) روبرت ديبوغراند بالاشتراك مع الهام أبو غزالة، وعلى خليل: مدخل إلى لغة علم النص، ص ٧، القدس، مطبعة دار الكاتب ١٩٩٢.

عمل الفكر، وهذا ما يجعل منه حقلا يكتشف فحصه والاشتغال فيه عن إمكان للوجود والفكر معا، ومعنى الإمكان هنا أن استكشاف النص يؤول إلى إعادة ترتيب علاقتنا بوجودنا ومقولاتنا بالحقيقة والذات والعقل والمعنى والمؤلف والقارئ»[٤].

إن لعلم النص أو التناص إذن «بؤرة مزدوجة، إنه يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة، وإلى التخلى عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أى عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص الذى نتعامل معه، وفض مغاليق نظامه الإشارى...

ودراسة التناص ليست بأى حال من الأحوال دراسة للمؤثرات أو المصادر، أو حتى علاقات التأثير والتأثر بين نصوص وأعمال أدبية معينة، فهذا مجال الأدب المقارن، ولكنها دراسة تطرح شبكتها الرهيفة الفاتنة على محيط أوسع، لتشمل كل الممارسات المتراكمة وغير المعروفة، والأنظمة الإشارية، والشفرات الأدبية، والمواضعات التى فقدت أصولها، وغير ذلك من العناصر التى تساهم فى إرهاف حدة العملية الإشارية التى لا تجعل قراءة النص ممكنة فحسب، ولكنها تؤدى إلى بلورة أفقه الدلالى والرمزى أيضا»[٥].

مفهوم علم النص (التناص):

يقول «مارك أنجينو»: «مصطلح التناص [Intertext] مثله مثل استخدام مصطلح بنية وبنيوية.. ومثلما كنا نستطيع أن نقول منذ خمس عشرة سنة: إن كل موضوع دراسة له بالضرورة بنية، وبذلك كان الناس بنيويين دون أن يعلموا، فإننا

---

(٤) على حرب: نقد النص، بيروت: المركز الثقافى العربى ١٩٩٥.

(٥) د. صبرى حافظ: أفق الخطاب النقدى، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر، ط/١، القاهرة ١٩٩٦م، ص ٥٨ - ٥٩.

نقول اليوم: إن كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى يتجذر منذ ذلك فى تناص؛ وإن الكلمة هى بالتالى ملك لكل الناس»[٦].

ويرى «ليتش» (Lettch) أن «النص ليس ذاتا مستقلة، أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى... إن شجرة نسب النص شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعوريا أو لا شعوريا».

من هذا التعريف نستنتج أن (التناص) يعنى: توالد النص من نصوص أخرى، وتداخل النص مع نصوص أخرى، وأن النص هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص، ومن هنا تعالق النص مع نصوص أخرى، وإذن فلا حدود للنص، ولا حدود بين نص وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى، ويعطيها فى آن، وبهذا يصبح النص بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهى تقشيرها، فالمعانى والدلالات فيه طبقات... بحسب القراء، والأزمنة، والأمكنة.

وهذا ما يؤكده «هارولد بلوم» الذى يرى أن الكاتب يكتب نصه تحت تأثير (الهوس) الذى يمارسه النص السابق كعقدة أوديبية تدفع المبدع إلى السير على منوال النص الأول أو التمرد عليه[٧].

ولعل تعريف «جوليا كريستيفا» للنص هو التعريف الأنسب إذ تعرفه بأنه: «جهاز عبر لغوى، يعيد توزيع نظام اللغة، وذلك بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها أنماط مختلفة من الأقوال السابقة عليها والمتزامنة معها».

ويعلق الدكتور «صلاح فضل» على هذا التعريف بقوله: «والنص بذلك يعتبر عملية إنتاجية تعنى أمرين:

---

(٦) مارك أنجينو: التناصية، ص ٥٨، ضمن (دراسات فى النص والتناصية) ترجمة د. محمد خير البقاعى، مركز الإنماء الحضارى، حلب، ١٩٩٨م.

(٧) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائى، ص ٩٤. نقلا عن: محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ٢٠٠١، ص ٣٠.

الأول: علاقته باللغة التى يتموقع فيها، إذ تصبح من قبيل إعادة التوزيع عن طريق التفكيك وإعادة البناء مما يجعله صالحا لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له.

الثانى: يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، أى عملية تناص، ففى فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه، وترتبط بهذا المفهوم عندها فكرة النص باعتباره وحدة أيديولوجية... وهذه الوحدة هى وظيفة التناص التى يمكن قراءتها مجسدة فى مستويات مختلفة ملائمة لبنية كل نص، وممتدة على مداره، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخى والاجتماعى[٨].

وكانت «جوليا كريستيفا» قد قالت: «إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى؛ ولكن المتناص لا يتجه إليها إلا فى ضوء إيحاءات النص المقروء، وبمعنى آخر يسعى رواد نظرية التناص إلى التعامل مع النص بشكل حر لا يقيدهم فيه قيد ولا ينغلقون عليه؛ فالنص شبكة لا متناهية من العلاقات المرتبطة بنصوص أخرى، وذات نظام لغوى مبنى على شفرات متعددة - على حد قول بعض أرباب التناص، وبهذا فهو - عندهم - معزول عن الوظائف المرتبطة بالمؤلف أيا كان نوعها[٩].

ونص «جوليا» ينطلق من مصادرة أساسية ترى أن كل نص هو عبارة عن مجموعة من العناصر المتداخلة فى الأساس فضلا عن الواقع الذى كان بالنسبة له مثيرا مبدئيا، وأن العناصر جميعها الموروث منها والحديث يخضع لقانون التماثل والتفاعل والتضاد، «بمعنى أن جدلية التفاعل بين القصيدة والميراث الشعرى الذى

---

(٨) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ١٦٢، وانظر له أيضا، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢م، ص ٢١٢.

(٩) د. حسين جمعة: المسبار فى النقد الأدبى منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا ٢٠٠٣م، ص ١٤٣.

يمتد من أقدم نص فى اللغة التى تنتمى إليها حتى أحدث نص فيها، هى الجدلية الأساسية فى العمل الشعرى وهى التى تعطيه خصوصية وتبلور هويته المتمايزة، وإن تعامل النص الأدبى مع بقية المجالات المعرفية الأخرى ما يلبث بسبب الطبيعة اللغوية للنص الأدبى أن يمر عبر المرشح التناصى حتى يمكنه التحول إلى عنصر فاعل ومشارك فى النص الشعرى»[١٠].

إن المبدع فى المنظور التاريخى اكتسب خبرات وثقافات تأصلت فى نصه سواء أستمد ذلك بوعى أم بغير وعى؛ مما يعزز لدينا فكرة أن المنشئ أيا كان ترتيبه الزمانى إنما هو حلقه فى سلسلة حلقات سابقة ولاحقة ولم يمت البتة؛ فهو لم ينطلق من فراغ، فهو متشبع بنصوص كثيرة سابقة له، بمعنى أنه ليس حرا فى إبداعه الإنتاجى؛ ولكنه فى الوقت نفسه ليس منعزلا عنه، وهذا ما يعترف به «رولان بارت» إذ يقول: «كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى؛ إذ نتعرف نصوص الثقافة السابقة والحالية: فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة»[١١].

مفهوم التناص إذن يدل على وجود نص أصلى فى مجال الأدب أو النقد على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلى فى وقت ما[١٢].

---

(١٠) د. صبرى حافظ: الشعر والتحدى إشكالية المنهج، مجلة الفكر العربى المعاصر، العدد ١٩٨٦، ٣٨م، ص ٧٧. انظر: د. مصطفى السعدنى: التناص الشعرى قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٩١م، ص ٧٩.

(١١) رولان بارت: نظرية النص ٣٨، ضمن (دراسات فى النص والتناصية) ترجمة د. محمد خير البقاعى، مركز الإنماء الحضارى، حلب، ١٩٩٨م.

(١٢) انظر: د. سمير حجارى: قاموس مصطلحات النقد الأدبى المعاصر دار الآفاق العربية، ط١، ١٤٢١هـ، ص ٧٤، ومقال التناص فى الشعر، محمد عزام مجلة الموقف الأدبى - دمشق ع ٣٦٨ ص ٣١ رمضان ١٤٢٢هـ، ص ٣١.

نشأة علم النص:

كان «باختين» أول من أدخله إلى النظرية الأدبية؛ وهو أن كل نص يتشكل من فسيفساء الاستشهادات، وكل نص امتصاص وتحويل لنص آخر، وهكذا يحل مفهوم التناص محل تواصل المعارف الذاتية Intersubjectivite.

لا يستعمل «باختين» مصطلح التناص، ولكن الفكرة كامنة فى المفهوم الباختينى لـ الحوارية Dialogisme كما نجدها فى **شعرية دوستوفيسكى** Poetique de Dostoivski (موسكو ١٩٦٣، الترجمة الفرنسية لـ: إيزابيل كوليتشاف Isabelle Kolitcheff تقديم جوليا كريستيفا؛ سوى ١٩٧٠م Seuil) وفى فرانسوا رابلى **والثقافة الشعبية** Francois Rabelais et la culture populaire (موسكو ١٩٦٥م الترجمة الفرنسية لـ: أندرى روبيل ١٩٧٠م Andre Robel, Gallimard, Paris ونجدها، فيما بعد، فى **جمالية ونظرية الرواية** لـ: باريا أوليفى Baria Olivier, Gallimard, 1978 وفى **جمالية الإبداع الشفوى** Esthetique de la creation verbale (موسكو ١٩٧٩م الترجمة الفرنسية لـ: ألفريدا أوكوتيربى Alfreda Aucoturier, Gallimard, 1984).

ويوضح «باختين» بجلاء ظواهر الانبعاث التى تجعل من الثقافة مكان عودة عنيفة للتقاليد المنسية، ويقيم الدليل على كون الرواية مهيأة مسبقا ببنيتها الخاصة، لدمج عدد كبير من المكونات اللسانية والأسلوبية والثقافية المختلفة على شكل تعدد الأصوات (Polyphonique).

إن مجموع تبادل المواقع الممكن، وتواجه الاختلافات على شكل حوارى، يجعل من هذا الشكل الأدبى نموذجا تركيبيا يسمح بالتفكير فى الأدبية بشكل مغاير. «فالمؤلف مشارك فى روايته، كلى الحضور فيها، ولكن بدون لغة خاصة ومباشرة؛ فإن لغة الرواية نظام من اللغات التى تتضح معالمها بالمشاركة والتعاون أثناء الحوار».

إن العناصر المستمدة مباشرة من «باختين»: (اللغات: التحول عبر ترابط الأصوات المتعددة، الحوارية، الوحدات الخطابية للثقافة) هى العناصر التى تكون مفهوم التناص. وكان تأثيره، بعد، أوضح ما يكون سنة ١٩٨١م؛ فقد خص «تزفيتان تودوروف» (Tzvetan Todorov) هذا الناقد بكتاب قيم هو « **ميخائيل باختين»، المبدأ الحوارى**» Mikhael Bakhtine, Le principe dialogique, Seuil, 1981 وفيه يقترح تقسيم المبدأ الحوارى إلى مفهومين: مفهوم الحوارية بهذا المعنى الضيق، ومفهوم التناص كما حددته جوليا كريستيفا مع احتفاظ هذا المفهوم الثانى بـ «تسمية الحوارية» لـ «بعض الحالات الخاصة للتناص؛ من مثل تبادل الأجوبة بين متحاورين، أو فى التصور الذى أعده «باختين» عن الشخصية الإنسانية»(١٣).

ومنذ عام ١٩٧٢م دخل المصطلح (التناص) دخولا محتشما إلى الحقل المعجمى حيث نجد فى ملحق **المعجم الموسوعى لعلوم اللغة** Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage لمؤلفيه: «أ. دوكرو» Oswald Ducrot و«ت. توردوروف» Tzvetan Todorov، نجد «فرانسوا واهل» (Francois Wahl) يتحدث عن «شبكة صلات واسعة وذات مراتب متنوعة» يقيم بها نظامه الخاص وفقا لقواعد اللغة المحددة سلفا.

وفى عام ١٩٧٥م بدا مفهوم التناص وقد تماسك بما فيه الكفاية لكى يصبغ عليه «رولان بارت» صفة الرسمية فى مادة «نظرية النص» من **الموسوعة العامة** Encyclopaedia universalis كمادة تدخل التأليف الموسوعى، ومن هذا التاريخ صار مفهوم التناص أمرا مقبولا، ولكن، مع الاحتفاظ، دائما، بحق المراجعة.

وتميزت سنة ١٩٧٦م بغزارة المساهمات الجديدة فى الموضوع، فمجلة شعرية خصصت عددها السابع والعشرين كاملا لمفهوم التناص؛ ونجد فيها من البحوث

---

(١٣) بيير مارك دو بيازى: نظرية التناص: تعريب: المختار حسنى، عن كتاب:
Encyclopaedia Universalis S.A. 1997, Tome 12, p514-516.

دراسة «لوران جينى» (L.Jenny) (إستراتيجية الشكل La strategie de la forme) وبحث «أ. توبيا» (A.Topia) (طباقات جويس Contrepoints Joyciens) ونجد «دومنيك مانجينو» (Dominique Maingueneau) بدوره فى دراسته (**مدخل إلى مناهج تحليل الخطاب**، Initiation aux methde l'analyse du discours, Hachette, Paris, 1976) يقترح نوعا من التبسيط للمفهوم الذى سيتحول إلى تغليب الجانب العلائقى على حساب المكون التحويلى.

وبتحديد مصطلح التناص على أنه «مجموع العلاقات التى تربط نصا ما بمجموعة من النصوص الأخرى وتتجلى من خلاله» يغدو مفهومه أكثر رسوخا وسهولة فى الاستعمال لكون حقل تطبيقاته غير بعيد عن المجال التقليدى لـ «نقد المصادر».

ونستطيع بالتدريج أن نضم إليه ميادين كلاسيكية أخرى كدراسة المعارضة والمحاكاة الساخرة، وقد يتم أيضا ضم الكثير من الإشكاليات الكبرى للأدب المقارن، إلا أن توسيعا كهذا، مع ما له من مساهمة كبرى فى تعميم استعمال مفهوم التناص؛ لن نستغرب وقوفه وراء الاضطراب النظرى الذى سيفقد فيه التناص، فى المطاف الأخير، ولمدة معينة، الخصائص الرئيسية لمفهومه.

والواقع أن «جوليا كريستيفا» هى أول من طرح مفهوم (التناص) فى منتصف الستينات، على الرغم من أنه ورد قبلها لدى أستاذها الروسى «ميخائيل باختين»، وإن لم يذكر هذا المصطلح صراحة، واكتفى بـ (تعددية الأصوات)، (والحوارية)، وحللها فى كتابه (فلسفة اللغة)، وكتاباته عن الروائى الروسى (دستوفيسكى)، وبعد أن تبعته «جوليا»، وأجرت استعمالات إجرائية وتطبيقية للتناص فى دراستها (ثورة اللغة الشعرية)[١٤]، عرفت فيها التناص بأنه (التفاعل النصى فى نص بعينه.

---

(١٤) انظر: د. عبد الله الغذّامى: الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط٤، ١٩٩٨م، ٣٢٥ - ٣٢٦، وباقر جاسم محمد: التناص المفهوم والآفاق، مجلة الآداب - بيروت ع ٧ - ٩ ١٩٩٠م، ص ٦٥.

ولقد استخدمت «جوليا كريستيفا» (GULIA KRISTEVA) مصطلح (التناص) فى بحوث عديدة كتبتها بين عامى ١٩٦٦م، و١٩٦٧م، وصدرت فى مجلتى (تل كل)، و(نقد)، وأعيد نشرها فى كتابيها (السيمياء)، و(نص الرواية) معتمدة على باختين فى استبصاراته النقدية فى دراساته حول ديستويفسكى ورابليه، حيث يؤكد أن كل خطاب أدبى إنما يكرر خطابًا آخر، وأن كل قراءة تشكل بنفسها خطابًا، ذلك أن الكتابة تعنى ثلاثة عناصر هى: النص، والكاتب، والمتلقى، بالإضافة إلى عنصر (التناص)، الذى يناقش مع هذه العناصر الثلاثة.

ففى النص تناص، والكاتب يمارسه واعيًا أو غير واعٍ، كما أن القراءة تثير لدى المتلقى خبراته وذكرياته ومعلوماته السابقة.

وهكذا يبدو (التناص) حوارا بين النص وكاتبه، وما يحمله الكاتب من خبرات سابقة، كما أنه حوار بين النص ومتلقيه، وما يملكه المتلقى من معلومات سابقة، وهذا الحوار (الديالوج) هو ما تطلق عليه «كريستيفا» اسم (التناص)، حيث تقول: «يتشكل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد، وكل نص هو امتداد لنص آخر، أو تحويل عنه، وبدلا من استخدام مفهوم (الحوار بين شخصين أو أكثر) يترسَّخ مفهوم (التناصية)، وتقرأ اللغة الأدبية بصورة مزدوجة»[١٥].

وقد تسارع الكتاب إلى تبنى هذا المصطلح: «تودوروف»، و«ريفاتير»، و«جيرار جينيت»، و«ميشيل آريفى»... الخ، وعندما وجدت «كريستيفا» شيوع مصطلح (التناص)، واستخدامه بالمعنى المبتذل (أى فى نقد مصادر نص ما)، فضلت عليه مصطلحا آخر هو (المناقلة) أو (التحويل)[١٦].

---

(١٥) جوليا كريستيفا: مدخل إلى السيميولوجيا، سوى - باريس ١٩٧٨ ص ٨٥.

(١٦) جوليا كريستيفا: ثورة اللغة الشعرية، سوى - باريس ١٩٨٥ ص ٥٩، نقلا عن: محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١، ص ٣٧ - ٣٨.

لقد التقى حول مصطلح التناص عدد كبير من النقاد الغربيين، وتوالت الدراسات حوله، وتوسع الباحثون فى تناوله، وكلها لا تخرج عن هذا الأصل، وقد أضاف الناقد الفرنسى «جيرار جينيت» لذلك أن حدد أصنافًا للتناص وبعد ذلك اتسع مفهوم التناص، وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديدة وجديرة بالدراسة والاهتمام، وشاعت فى الأدب الغربى، ولاحقًا انتقل هذا الاهتمام بتقنية التناص إلى الأدب العربى مع جملة ما انتقل إلينا من ظواهر أدبية ونقدية غربية ضمن الاحتكاك الثقافى، إضافة إلى الترسبات التراثية الأصيلة.

ومن المحاولات الأولى التى سعت إلى وضع نظرية لسانياتية لقراءة النص الباحث «فان ديك» (Van. dik) الذى استبدل البنية العميقة بمصطلح البنية الكبرى خلال سنوات (١٩٧٢م - ١٩٧٧م) ابتداء من دراسته المركزة (النص بناه ووظائفه مقدمة أولية لعلم النص)[١٧]، ثم ظهرت أعمال اللغوى الألمانى «روك هانس» (Rucks. H) الذى أشار إلى أن النصانية تختلف عن كل من البنيوية والتوليدية فى أنها تجعل النص وحدة دراسية بدل الجملة؛ يقول: «أخذت اللسانيات النصية بصفتها العلم الذى يهتم ببنية النصوص اللغوية وكيفية جريانها فى الاستعمال شيئًا فشيئًا مكانة هامة فى النقاش العلمى للسنوات الأخيرة، لا يمكن اليوم أن نعدها مكملاً ضروريًا للأوصاف اللغوية التى اعتادت أن تقف عند الجملة معتبرة إياها أكبر وحدة دراسية بدل الجملة؛ لا يمكن اليوم أن نعدها مكملاً ضروريًا للأوصاف اللغوية التى اعتادت أن تقف عند الجملة معتبرة إياها أكبر وحدة للتحليل، بل تحاول اللسانيات النصية أن تعيد تأسيس الدراسة اللسانية على قاعدة أخرى هى النص ليس غير»[١٨].

---

(١٧) انظر: النص بناه ووظائفه، مقدمة أولية لعلم النص، بيروت، مركز الإنماء القومى، ١٩٨٩م.

(١٨) د. حلام الجيلالى: المناهج النقدية المعاصرة، مقال بمجلة الموقف الأدبى، عدد ٤٠٤ لسنة ٢٠٠٤م، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ص ٣١.

وذهب بعض الدارسين العرب مثل الدكتور «صلاح فضل» إلى ربط النصانية بالدراسات البلاغية القديمة(١٩).

ومن هذا المنطلق فإننا يمكن أن نلحظ أن كثيـرًا من المصطلحات التناصية إنما تعود فى أصولها إلى البلاغة العربيـة وإن اتجهت اتجاهًا نقديًا جديدًا، «لقد ظهرت مصطلحات عـديدة، فى الحقل البلاغى، تشيـر إلى (التناص) وتمثل له: من مثل: الاستيحاء، والإشارة، والتلميح، والتضمين، والاقتباس... إلخ.

فـ (التلميح) يؤكد الجانب التحسينى، ويعتمد على صدور إشارات من النص الحاضـر إلى النص الغائب (السابـق). وهذه الإشارات ترتد إلى قصـة أو مثل أو شعر...

و(التضمـين) يتم بين نصين شعريين. وتتجلى فـيه القصيدة تجليًا مـباشرًا، فيشـار إلى النص الغائب، باقتطاع جزء من البيت الشـعرى، أو البيت بكامله، أو أكثر من بيت، وهنا ينبـغى ملاحظة مستوى وعى المتلقى، فإن كـان حضور النص الغائب له شهرة اكتفى بإعلان عملية التداخل...

و(الاقتباس) هو أن يأخذ الشاعر شعرًا من بيت شعرى بلفظه ومحتواه، وهو يمثل شكلاً تناصيًـا يرتبط فيه المدلول اللغوى بالمفهوم الإصـلاحى الذى يتمثل فى عملية الاسـتمداد التى تتيح للمـبدع أن يحدث انزياحًا محـددًا فى خطابه، بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئًا من القرآن الكريم أو الحديث النبوى الشريف، أو الشعـر القديم. وهنا يجب أن تكون فى الوعى عملية القصد النقلى.. فإذا كانت الصياغة منتمـية إلى هذه الجوانب المقدسة، فإن طبيعة الاستمداد يجب أن يتم فيها تخليص النـص الغائب من هوامشه الأصلية، ليصبح جزءًا أساسيًـا فى البنية الحاضرة، أى أنه يتحرك، داخل ثنائية (الحـضور والغياب) على صعيد واحد.

---

(١٩) بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٣١٩.

وقد تنعكس حركة (التداخل النصى) فيما سماه النقاد القدماء (الحل والعقد)، فالحل يكون عن طريق نقل الصياغة من المستوى الشعرى إلى المستوى النثرى، مع المحافظة على الإطار الدلالى والصياغى فى المستويين، على أن يكون هناك دوافع تستدعى هذا التحول، وتعمل على المحافظة على فنية الصياغة عند حلها.

وأما (العقد) فهو أن يقوم المبدع ببناء خطابه الشعرى بالاستناد إلى خطاب آخر نثرى، فعملية البناء هنا هى تحويل الصياغة من المستوى النثرى إلى المستوى الشعرى، عن طريق إضافة الجانب الإيقاعى فحسب(٢٠).

لقد بات واضحًا أن التناص هو ما عرف عند النقاد العرب القدامى بالسرقات، وأنه كان موجودًا لديهم، وإن لم يعرفوه بهذا الاسم، فالتناص إذن مصطلح جديد لظاهرة أدبية ونقدية قديمة فظاهرة تداخل النصوص سمة جوهرية فى التراث العربى، وأوضح دليل على ذلك اهتمام النقاد بالمعانى المتكررة بين الشعراء، والبحث عن الأصالة لدى الشاعر، جاعلين مقياس ذلك قوة الإبداع والخلق، فذلك أمر (ما تعرى منه متقدم ولا متأخر)(٢١).

فالتناص الأدبى هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعرًا أو نثرًا مع نص القصيدة الأصلى بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التى يطرحها الشاعر(٢٢).

---

(٢٠) محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ٢٠٠١، ص ٤٤.

(٢١) أبو القاسم الآمدى: الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى، ت: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط٤ د.ت، ص ٣١١.

(٢٢) انظر: أحمد الزغبى: التناص نظريًا وتطبيقيًا، مؤسسة عمون للنشر، الأردن ط٢، ٢٠٠٠م، ص ٥٠.

أشكال التناص:

إن العمل الأدبى يدخل فى شجرة نسب عريقة وممتدة كالكائن البشرى، فهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه، كما أنه نتاج لما سبقه حاملاً معه بعض الصفات الوراثية ممن قبله، وتختلف هذه الاستفادة إما بالكتابة عن النص ذاته، أو بتفجير نص آخر فى نفوسنا ينشأ من تفاعلنا مع النصوص المقروءة[٢٣].

ويختلف تداخل نص مع نصوص سابقة، ويتنوع بحسب الاستفادة، فللتناص أشكال متعددة، منها[٢٤]:

التناص القرآنى: بحيث يقتبس الأديب نصا قرآنيا، ويذكره مباشرة، أو يكون ممتدا بإيحائه وظله على النص الأدبى، لنلمح جزءا من قصة قرآنية، أو عبارة قرآنية يدخلها فى سياق نصه.

التناص الوثائقى: وهذا النوع فى النثر أكثر منه فى الشعر كالسرد والسيرة، فيحاكى النص نصوصًا رسمية كالخطابات، والوثائق، أو أوراق أخرى كالرسائل الشخصية والإخوانية، لتكون نصوصهم أكثر واقعية.

التناص والتراث الشعبى: وتكون المحاكاة فيه على مستوى اللغة الشعبية، وهذا مما يؤخذ على بعض الأدباء، إضافة إلى الاستفادة، وتوظيف القص الشعبى، والحكايات القديمة، والموروث الشعبى.

التناص والأسطورة: وهى تتشابه مع سابقها من ناحية الاستفادة من التراث، لكنها تختلف من ناحية أن الأسطورة غالبًا ما هى موروث؛ لكنه يونانى، أو غربى، وإن كان هناك بعض الأساطير العربية، إلا أنها قلة مقارنة بالغرب.

---

(٢٣) انظر: د. عبد الله الغذامى: ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح الكويت، ط٢ ١٩٩٣م، ص ١١١ - ١١٣.

(٢٤) للاستزادة: انظر: د. محمد الجعافرة: التناص والتلقى، دار الكندى ط١، ٢٠٠٣م، ص ١٩، و د. محمد صالح الشنطى: آفاق الرؤيا وجماليات التشكيل - من إصدارات نادى حائل الأدبى (نسخة إلكترونية).

أنواع التناص:

تناص مباشر (تناص التجلى)، أو غير مباشر (تناص الخفاء).

أما التناص المباشر فيشتمل على ما يلى: التناص المنحسر والمتسع؛ ويتمثل كما قال «محمد خير البقاعى» برسالة ابن القارح ورسالة الغفران؛ والسرقة والاقتباس والتضمين والأخذ والاستعانة والمعارضة، والحل والاستشهاد والتغاير.. وغير ذلك من المصطلحات البلاغية العربية، فهو عملية واعية تقوم بامتصاص وتحويل نصوص متداخلة، ومتفاعلة إلى النص، ويعمد الأديب فيه أحيانًا إلى استحضار نصوص بلغتها التى وردت فيها، كالآيات القرآنية، والحديث النبوى، أو الشعر والقصة(٢٥).

أما التناص غير المباشر فينضوى تحته التلميح، والتلويح، والإيماء، والمجاز، والتوليد، والكناية، والرمز، وقد يدخل فيه التضمين فى بعض صوره(٢٦)، وهو عملية شعورية يستنتج الأديب من النص المتداخل معه أفكارًا معينة يومئ بها، ويرمز إليها فى نصه الجديد.

ويحلو للبعض تفريعه بإيجابى وآخر سلبى، ويقصد بالأول إنتاج أفكار قديمة بأسلوب جديد، أما السلبى فهو كالصدى المكرر للنص الذى سبقه إلا أن جميع هذه الأنواع تعتمد على فهم المتلقى، وتحليله للنص(٢٧).

---

(٢٥) انظر: التناص والتلقى: ص ١٥، ومقال نظرية التناص د. حسين جمعة من مجلة اللغة العربية بدمشق مج ٧٥ ج٢ ذو الحجة ١٤٢٠هـ، ص ٣٥٦ - ٣٥٧.

(٢٦) انظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائى/ النص، السياق، المركز الثقافى العربى، بيروت، بلا تاريخ، ص ٩٧، ود. محمد خير البقاعى: دراسات فى النص والتناصية، مركز الإنماء الحضارى، حلب، ١٩٩٨م ص ١٣٩، حاشية ١٢.

(٢٧) انظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجنى: ت: محمد الحبيب خوجة، دار الكتب الشرقية. ط د.ت، ص ١١ - ١٢، ودلائل الإعجاز: ٢٩٢ - ٢٩٣، ونظرية التناص: ٣٥٧، وتحليل الخطاب الشعرى، د. محمد مفتاح، المركز الثقافى العربى - المغرب ط٢ ١٩٨٦م، ص ١٣١ - ١٣٢. نقلا عن: وضحاء بنت سعيد آل زعير: التناص، مقال منشور فى المجلة الثقافية الإلكترونية بتاريخ: ٣/ ١٠/ ٢٠٠٥م.

قوانين التناص:

ويمكن تحديد ثلاثة قوانين للتناص، تحدد علاقة النص الغائب، بالنص الماثل، وهى:

١ - **الاجترار**، وفيه يستمد الأديب من عصور سابقة، ويتعامل مع النص الغائب بوعى سكونى، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة، ويمجد السابق حتى لو كان مجرد (شكل) فارغ..

٢ - **الامتصاص**، وهو أعلى درجة من سابقه. وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النص الغائب، وضرورة (امتصاصه)، ضمن النص الماثل، كاستمرار متجدد.

٣ - **الحوار**، وهو أعلى المستويات، ويعتمد على القراءة الواعية المعمقة التى ترفد النص الماثل ببنيات نصوص سابقة، معاصرة، أو تراثية، وتتفاعل فيه النصوص الغائبة والماثلة فى ضوء قوانين الوعى واللاوعى..

وهكذا يتم الانطلاق من (النص الغائب) لإعادة كتابته، لأنه لا يمكن أن ينحصر فى مدلول واحد ثابت، وإنما يتحول إلى شبكة من المستويات المتفاعلة، وبمجرد أن يطلق الكاتب نصه الجديد، الذى هو عبارة عن عدة نصوص سابقة ومعاصرة، فإنه يدخل النص نفسه فى عمليات تناص جديدة، باعتبار النص الجيد قادر دائما على العطاء المستمر لقراءات متعددة.

ومن هنا يظل النص منفصلاً عن القارئ ومتصلاً به فى الوقت نفسه، كما يظل فاعلاً ومنفعلاً، مؤثرًا ومتأثرًا، وتصبح عملية (إنتاج) النص الماثل عملية تشترك فيها النصوص الغائبة، باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج، مع النص الحاضر باعتبار القارئ الأداة الثانية فى (تفسير) النص، و(تركيبه) من جديد.

وتظل عملية (القراءة) هى عملية أخذ وعطاء: أخذ من النص، وعطاء من قبل المخزون الأدبى والثقافى للقارئ، وهكذا يتفاعل النصان: الغائب والماثل، من

أجل إنتاج (نص) جديد هو أيضا (تناص) مركب من نصوص عديدة متداخلة، وهذه هى القراءة المعمقة التى تستبطن أعماق النص الماثل، فى عملية التفكيك له، من أجل إعادة (تركيب) له، مقترنة بنصوص غائبة عديدة، بخلاف القراءة (الأفقية) التى لا يملك فيها النص الماثل من عناصر (الأدبية) ما يسمح للقارئ بالانطلاق فى سماء الذاكرة.

التحليل التناصى:

يبدأ (التحليل النصى) من البنية الكبرى للنص، والتى تتسم بالتماسك والانسجام، والتماسك ذو طبيعة دلالية، وهو يتصل بالعلاقات بين الوحدات التعبيرية المتجاورة داخل المتتالية النصية، وتصبح المتتالية متماسكة دلاليًا عندما تقبل كل جملة فيها التفسير والتأويل، وكما أن الجملة ليست مجرد مجموعة من الكلمات، وإنما هى علاقات بنيوية تجسد الجملة، فإن تحليل البنية الكبرى للنص يتجاوز مجموع أبنية المتتاليات التى تتسم بالتماسك الأفقى.

إن (الأبنية الكبرى) هى الوحدات البنيوية الشاملة للنص، و(الأبنية الصغرى) هى أبنية المتتاليات والأجزاء، ولكل من البنيتين دلالته، وتحديد البنية الكبرى للنص يختلف من ناقد إلى آخر، باختلاف منهجه النقدى وثقافته، فكل يختار من النص العناصر التى يراها مهمة، وعلى الرغم من هذه الاختلافات فإن هناك شبه توافق فى الوصف الإجمالى للنصوص.

وعلى الرغم من أن (البنيات الكبرى) للنص تختلف من ناقد/ قارئ إلى آخر، فإن مبادئ تكونها لا تكاد تتغير، وهى ترتبط بالقضايا المعبر عنها بجمل النص بوساطة (القواعد الكبرى) التى تحدد ما هو أكثر جوهرية فى مضمون النص، وبالتالى فإنها تلغى بعض التفصيلات الصغيرة لصالح المعلومات الأساسية فى البنية الكبرى. .

و(البنية الكبرى)، تنتج عن وصف أهداف النص واستقراء موضوعاته أو تقدم ملخصات له تسهم فى كشف أبنيته. ومصطلح (البنية الكبرى)، هو مصطلح

نسبى، يشير إلى بنية ذات نمو كلى شامل بالنسبة إلى أبنية ذات مستوى أصغر. وبالمقابل فإن ما يعتبر (بنية صغرى) فى نص ما يمكن اعتباره (بنية كبرى)، فى نص آخر.

والمتلقى هو الذى يحدد إطار (البنية الكبرى)، لأن مفهوم التماسك الذى ينبغى أن تتصف به ينتمى إلى مجال الفهم والتفسير الذى يضفيه القارئ على النص، ولأن تأويل النص من جانب القارئ لا يعتمد على استرجاع البيانات الدلالية التى يتضمنها النص فحسب، وإنما يقتضى أيضا إدخال عناصر القراءة التى يملكها المتلقى داخل (كفاءة النص)، وهذه الثغرات المساعدة تتألف من الأبنية العاطفية والأعراف وما سواها، وكلها تسهم فى تماسك النص.

ويميز علماء النص بين التماسك الوظيفى للنص، والترابط الموضعى الشرطى فيه، فالأول هو الروابط البلاغية «جريماس»، وقد جعله «هلمسليف» أحد المظاهر الضرورية لضمان الطابع العلمى للبحث، لأنه يبرز خواص أى نظام للتفكير، ويعنى أن أجزاء هذا النظام لابد من ترابطها فيما بينها، وأدوات الربط هى التى تقوم بهذا الربط، أما الترابط الموضعى الشرطى فيعتمد الروابط النسبية المعتادة بين الوقائع التى تدل عليها الأقوال، مثل أدوات الربط (أحرف العطف، والجر، والاستئناف، والترقيم، وأسماء الإشارة، وأدوات التعريف، والأسماء الموصولة... الخ).

ويولى علماء النص التماسك أهمية قصوى، لأنه يعنى عندهم خاصية دلالية للنص، تعتمد على فهم كل جملة مكونة للنص فى علاقتها بالجمل الأخرى، وقد عنيت بلاغتنا العربية القديمة بالتماسك، فخصصت له بحثا مستقلا هو (الفصل والوصل)، ودرست مستوى الترابط القائم بين وحدتين من القول[٢٨].

---

(٢٨) محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ٢٠٠١، ص ٥٢ - ٥٣.

التناص فى النقد العربى

يتجلى التناص فى النقد العربى عند كل من النقاد: د. «صلاح فضل» فى: (بلاغة الخطاب وعلم النص)، ود. «عبد الله الغذامى» فى: (الخطيئة والتكفير) و(ثقافة الأسئلة)، ود. «محمد مفتاح» فى: (تحليل الخطاب الشعرى - استراتيجية التناص)، و«سعيد يقطين» فى: (انفتاح النص الروائى)، ود. «محمد عبد المطلب» فى: (قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانى)، ود. «مصطفى السعدنى» فى: التناص الشعرى قراءة أخرى لقضية السرقات)، ويعد «رشيد بن حدو» المغربى فى طليعة من نبه على نظرية التناص إن لم يكن سابقًا فى هذا الاتجاه... وكذلك كان «جمال شحيد» فى سورية.

وجدير بالذكر أن «سعد مصلوح» فى محاولته لدراسة علم النص يرفض الاتجاهات النقدية الجديدة، وإن وافق على دواعيهم ومنطلقاتهم حيث «ضرورة تواصى أهل العلم بالعمل الدائب على ترسيخ أساليب المعالجة العلمية المنضبطة للنص الأدبى»[٢٩].

ثم انتقد المتشبثين بأذيال البنيوية والأسلوبية والتفكيكية، داعيًا إلى مواجهة النص العربى والخروج به من «النفق المظلم، وإلى صياغة عربية القسمات لملامح الحداثة الراشدة التى تتغيا بها ترسيخ المعالجة العلمية المنضبطة للنص الأدبى»[٣٠].

احتوى كتاب «فى النص الأدبى: دراسة أسلوبية إحصائية» (١٩٩١م) على مجموعة مباحث تندرج فى مفهوم الدراسة الأسلوبية الإحصائية مثل قياس خاصية تنوع المفردات فى الأسلوب، وتحقيق نسبة النص إلى المؤلف، والتشخيص الأسلوبى الإحصائى للاستعارة.

---

(٢٩) د. سعد مصلوح: «فى النص الأدبى: دراسة أسلوبية إحصائية» - منشورات النادى الثقافى الأدبى بجدة - جدة ١٩٩١ - ص ٧.

(٣٠) المصدر نفسه - ص ١٠.

وأسهم «وائل بركات» فى تدعيم الجهود العربية النقدية لعلم النص، فعرب كتابا عنوانه «مفهومات فى بنية النص» (١٩٩٦)، وهو مأخوذ من عدة مصادر ويشرح اللسانية والشعرية والأسلوبية والتناصية ضمن مقالات حديثة فى بابها موجهة «لإيلاء النص، والنص بذاته، اهتمامًا مركزيًا يتجاوز الرؤية التقليدية التى كانت تقوم على تفسير العمل الأدبى والبحث فى ثناياه عن المعالم الخارجية المتصلة به، وانطلاقًا من هذا التحول الجذرى، نستطيع أن نسجل للدرس الأدبى احتفاءً خاصًا بالنص كبنية لغوية مستقلة لها عالمها الخاص وتكوينها المميز، وتركيزًا عليه بوصفه لغة منتظمة فى نسق من التراكيب»[٣١]، وقد اختار بركات مقالات عن اللسانية والشعرية والأسلوبية والتناصية، تنتمى جميعها إلى المناهج التى نظرت إلى النص كبنية مستقلة بذاتها.

ثم نشر عبد الملك مرتاض (الجزائر) بعض محاضراته فى علم النص فى كتابه «النص الأدبى: من أين وإلى أين» (١٩٨٣)، وهى محاولة رائدة فى التأليف النقدى العربى، انطلقت من الكشوفات الحديثة فى تقنيات النص الأدبى، وعضدت تحليلها وآراءها النقدية بتشريح نص للتوحيدى، وذهب «مرتاض» فى محاولته، إلى التوكيد على النص الأدبى جوهر قائم بذاته، فكتب فصلا مخصصا للحديث عن الفن والجمال وعلاقة اللغة، أو لغة الأدب، واعترف مرتاض باستفاداته من القضايا ذات الصفة النقدية والألسنية، ليكون الفصل المخصص لتشريح نص التوحيدى من كتابه «الإشارات الإلهية» تطبيقا لمحاولات تحديث علم النص ونقده[٣٢].

ولعل كتابه الأخير (الكتابة من موقع العدم: مساءلات حول نظرية الكتابة) (١٩٩٩) يؤكد المبلغ الكبير الذى خاض فيه «مرتاض» فى مزج الاتجاهات الجديدة

---

(٣١) وائل بركات: «مفهومات فى بنية النص» - دار معد - دمشق ١٩٩٦ - ص ٣.

(٣٢) عبد الملك مرتاض: «النص الأدبى: من أين؟ وإلى أين؟» - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر ١٩٨٣ - ص ٤ - ٦.

بالموروث النقدى العربى، ولكنه يوضح فى الوقت نفسه إلى أى حد يبدو الناقد العربى الحديث مأخوذا بآليات الاتجاهات الجديدة، فهذا الكتاب الأخير يعالج نظرية الكتابة فى ثلاثة مسالك كبرى هى: تكوّن الكتابة ومفهومها وعلاقاتها.

إنه محاولة قابلة للرأى والمجادلة للكتابة النظرية الإبداعية بعد هضم الاتجاهات الجديدة، ولا سيما مفهوم النص لدى بارت (يسميه بارط) وجوليا كريستيفا وتودوروف (يسميه طودوروف)، دعوة لتحرير الكتابة من نماذجها المسبقة، وإجابة على أسئلة الهوية المؤرقة؟[٣٣].

وقد حصر «عبد الملك مرتاض» نظرية التناص بمفهوم السرقات الأدبية المعروفة فى النقد العربى القديم وجعل أصولها فى آراء العرب القدماء، وكذلك فعل الناقد السورى «محمد عزام» فى كتابه: (النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى).

***

(٣٣) د. عبد الله أبو هيف: النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م، ص ١٧٠ - ١٧١.

نموذج من النقد المعتمد على نظرية التناص

(التناص) فى معارضات أحمد شوقى[٣٤]:

فى معارضة شوقى لبائية أبى نواس:

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب

القصيدتان:

(١) من وزن واحد، وقافية واحدة، وقد بلغت أبيات قصيدة شوقى (٧٩) بيتا، بينما لم أجد فى ديوان أبى نواس سوى خمسة أبيات من هذه القصيدة؛ فقصيدة شوقى أكثر عدد أبيات بـ (٧٤) بيتا، ولهذا دلالته فى الرغبة فى التجاوز الفنى، وما الكم سوى دليل على الكيف.

(٢) استخدم أبو نواس خمس كلمات قوافٍ فى قصيدته، بينما استخدم شوقى (٧٩) كلمة (بعدد أبيات قصيدته)، منها ٤ كلمات مكررة، و٤ كلمات من سابقه، فيبقى له ٧١ كلمة جديدة كقواف.

(٣) عالج أبو نواس فى أبياته موضوعًا واحدًا هو: وصف أحوال المحب، بينما نقل شوقى موضوع قصيدته إلى وصف ليلة راقصة أقيمت فى قصر عابدين، وفرع فى جزئياتها، فوصف الخمر وكؤوسها وما تفعله بالنفوس (١ - ١٠)، ثم وصف الليلة الراقصة فى قصر عابدين (١١ - ١٤)، ووصف القصر كجوهرة تخلب الألباب، أو كباقة زهر مضىء (١٥ - ٢١)، ثم وصف الغيد الحسان مقبلات ممتطيات ظهور جيادهن، وهن كالشموس أو النجوم بياضًا وجمالاً (٢٢ - ٣٢)، وانتقل إلى مدح سيد القصر، فشبهه بالقمر، وهو يرفل بثيابه الجديدة (٣٣ -

---

(٣٤) محمد عزام: النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١، ص ١٨٢ - ١٩٣.

٣٨)، ثم عاد إلى وصف النساء فشبههن بالظباء، وهن يرتدين الحرير والذهب والفضة، والأنغام تستفزهن، فقمن إلى الرقص كمهارى سكارى، واستسلمن للعناق، ولقاء الرؤوس بالصدور، والأيدى بالخصور، فالتهبت الخدود (٣٩ - ٥٣)، ثم وصف الأطعمة: حارها وباردها، صلبها وسائغها (٥٤ - ٦٠)، وعاد إلى وصف الخمرة وما تفعله بالعقول والألباب (٦١ - ٦٧)، كما عاد إلى مدح الأمير، وسيد القصر، فأظهر كرمه ونعماءه وعطفه (٦٨ - ٧٤). وانتهى إلى إعجاب الشاعر بمديحه (٧٥ - ٧٩).

والواقع أن قصيدة «شوقى» هذه هى مثال نموذجى للقصيدة العربية ذات الموضوعات المتعددة، والمفككة، التى لا تمسك موضوعا فتنهيه لتنتقل إلى غيره، وإنما هى تعالج موضوعا فتقول فيه شيئا، ثم تدعه لتتناول موضوعا آخر، ثم تتذكر شيئا يضاف إلى الموضوع فتعود إليه، وهكذا تنتهى القصيدة ولا ينتهى الكر والفر فيها، وهذا التفكك والاضطراب هو أحد المآخذ التى يأخذها النقد الرومانسى على الشعر الكلاسيكى.

(٤) لم يشترك الشاعران فى أى موضوع، واستطرد «شوقى» فى نظم الموضوعات التى توافق هوى فى نفسه: الوصف والمديح والخمرة ومجالسها، فوصف القصر والغانيات، ومدح سيده.

(٥) ختم شوقى قصيدته بإعجابه بشعره وبمديحه الذى مهما طال فلن يفى ممدوحه حقه من الثناء .

ويعارض شوقى البحترى فى قصيدته (وصف إيوان كسرى) التى مطلعها:

صنت نفسى عما يدنس نفسى وترفعت عن جدا كل جبس

فقال شوقى معارضا:

اختلاف النهار والليل ينسى اذكرا لى الصبا وأيام أنسى

والقصيدتان:

(١) من وزن عروضى واحد، وقافية واحدة، وقد استخدم البحترى (٥٦) كلمة من قافية السين (بعدد أبيات قصيدته، عدا ثلاثا تكررت)، واستخدم شوقى (١١٠) كلمات (بعدد أبيات قصيدته) منها عشرون مكررة، وثمان وثلاثون من سابقه، ويبقى له نصف عدد قوافى قصيدته من إبداعه.

(٢) بلغت أبيات قصيدة «البحترى» (٥٦) بيتا، وبلغ عدد أبيات قصيدة شوقى (١١٠) بيتا، بزيادة (٥٤) بيتا، ولعله عنى بزيادة عدد أبيات قصيدته رغبته فى تجاوز سابقه فنيا.

(٣) عالج «البحترى» فى قصيدته موضوعا واحدا هو وصف إيوان كسرى، أو بالأحرى أطلال (المدائن) وهى على بعد يوم من بغداد، وقد زارها الشاعر، وشاهد أطلالها، فوصفها، واستوحاها، وصب عليها من روحه.

وليس (الإيوان) سوى جزء من القصر، يدعى بالشامية (الليوان)، لكن الشاعر يقصد القصر كله، أما عناصر وصفه فهى: شكوى الزمان (١ - ١٠)، ووصف أطلال القصور (١١ - ١٢)، ووصف الصور الجميلة على جدرانه: صورة أنطاكية والمعركة بين «أنوشروان» أحد ملوك الفرس، وهو يزجى صفوف الجيش تحت الدرفس (٢٢ - ٢٨)، وصورة مغنى «أنوشروان» فى أحد مجالس الخمرة والطرب (٢٩ - ٣٤)، وصورة الوفود والزحام والقيان فى المقاصير (٤٥ - ٤٩) ثم عودة إلى الأطلال وأصحابها.

أما «شوقى» فقد ضمت قصيدته موضوعا واحدا هو الوصف، ولكنه على جزأين، وصف فى جزئه الأول أيام صباه وأنسه فى الوطن، واستدعى ذكريات الوطن من ذاكرته فأنس بها وإليها (١ - ١٣)، وتذكر أيك (الجزيرة) وطيورها

(١٤ - ٢١)، والنيل ومياهه (٢٢ - ٢٤)، والجيزة ونخيلها (٢٥ - ٢٧)، والأهرام والقناطر (٢٨ - ٣٠)، وأبا الهول يشهد قوافل الأزمان تترى أمامه، والممالك تنشأ وتنهار أمام عينيه: روم، وفرس، وخوفو، ودارا، وواثل، وعبس، وبنو مروان، وهو صامد (رهين الرمال) (٣١ - ٤٧).

وأما فى الجزء الثانى من قصيدته فقد التفت شوقى إلى ما حوله، حيث كان يعيش فى منفاه بالأندلس، وحيث ما تزال الحضارة العربية التى شادها العرب فيها ماثلة للعيان، فوصف قصورها ودور العلم فيها، ومغانيها (٤٨ - ٦٨)، ووصف سوارى قصورها وكأنها ألفات فى خط كاتب (٦٩ - ٧٤)، ووصف منبر القاضى الذى تغرى رائحته بلمسه (٧٥ - ٧٧)، كما وصف قصر الحمراء، وغرناطة، وديار بنى الأحمر، وقد أصبحت مزارا للوافدين على التاريخ، بعد أن كانت ملجأ لذوى الحاجات والرتب (٧٨ - ١٠١).

(٤) اشترك الشاعران فى وصف الأطلال، ولكن «البحترى» وصف أطلال كسرى، ورثى حضارة قوم آخرين، بينما وصف «شوقى» القصور العربية فى الأندلس، فهو ينتمى إلى ما يصف بسبب القربى الفكرية على الأقل، ولهذا كان وصفه ملونا بمشاعره الوجدانية تجاه ما يصف:

وعظ البحترى إيوان كسرى وشفتنى القصور من عبد شمس

فإذا كان (إيوان) كسرى قد (وعظ) البحترى بالفناء والزوال، فإن قصور الأمويين فى الأندلس قد أعادت إلى قلب «شوقى» (الشفاء) من مرض اليأس الذى حل بالأمة العربية، وإذا كان «البحترى» قد اتخذ من وصفه لإيوان كسرى تعلة لإظهار التأسى والاعتبار والتنبؤ بمصير الدولة العباسية الآيلة للسقوط، فإن «شوقى» يرى القصور العربية ما تزال شامخة تتحدى الفناء، وهى تشير إلى الحضارة العربية التى شادها العرب خلال ثمانية قرون، ويستخلص العبرة من مأساة الأندلس التى فرط فيها أهلوها.

ولما كانت دعوات الإصلاح منتشرة فى مطلع القرن العشرين، ويشهد «شوقى» آثارها فى ما حوله: الإصلاح بشقيه: السلفى (الأفغانى ومحمد عبده والكواكبى ورشيد رضا)، واللبرالى الغربى (لطفى السيد. . وغيره) فإن «شوقى» يرغب فى أن يجمع بين الاتجاهين: السلفى واللبرالى، فيحض على التمسك بالقيم الأخلاقية، واستعادة المجد الغابر، إضافة إلى وصفه معالم العصر الحديث ومخترعاته، ومن هنا رغبته فى معارضة القدماء، لا لمجرد المحاكاة فحسب، وإنما فى محاولة تجاوزهم فنيا، إثباتا لتفوق اللاحق على السابق، ومحاولة فى جمع الماضى والحاضر، والتراث والتجديد.

(٥) أنهى البحترى قصيدته ببيت كان يعتذر فيه عن وصفه حضارة أجنبية، وهو العربى، فيرد السبب إلى ولعه بالأشراف من كل جنس ولون:

وأرانى من بعد أكلف بالأشراف طرا من كل سنخ وإس

بينما أنهى شوقى قصيدته ببيت يرد فيه سبب انهيار البنيان إلى انهيار الأخلاق:

وإذا ما أصاب بنيان قوم وهى خلق فإنه وهى أس

* * *

ويعارض «شوقى» «ابن زيدون» فى قصيدته المشهورة التى نظمها فى حبه لولادة ومطلعها:

أضحى التنائى بديلاً من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

فقال شوقى معارضًا بقصيدة نظمها فى منفاه بالأندلس، يحن فيها إلى الوطن، ويصف كثيرًا من مشاهده ومعاهده. ومطلعها:

يا نائح (الطلح) أشباه عوادينا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا؟

والقصيدتان:

(١) من وزن عروضى واحد، وقافية واحدة، وقد استخدم ابن زيدون (٥١) كلمة من قافية النون، بعدد أبيات قصيدته، واستخدم شوقى (٨٣) كلمة من القافية نفسها، أخذ من سابقه (١٣) كلمة، وكرر (٤) كلمات، فيبقى (٦٦) كلمة، وهى على كل حال أكثر من كلمات قوافى ابن زيدون، وبالتالى فإن شوقى أكثر اجتلابا للقوافى.

(٢) بلغت أبيات قصيدة ابن زيدون (٥١) بيتا، بينما بلغ عدد أبيات قصيدة شوقى (٨٣) بيتا، بفارق (٣٢) بيتا زيادة لصالح شوقى، وهو دليل آخر على رغبة شوقى فى تجاوز سلفه.

(٣) عالج ابن زيدون فى قصيدته موضوعا واحدا هو شكوى التنائى والبعاد عن حبيبته ولادة (١ - ١٩) أما عناصر هذه الشكوى فقد تعددت، حيث أرسل تحيته إليها مع البرق السارى ونسيم الصبا (٢٠ - ٢٣)، ثم وصف الحبيبة بالمذكر فشبهها بالشمس بياضا، والتبر صياغة (٢٤ - ٣٥)، ثم عرج على ذكرياته معها (٣٦ - ٥١)، لكن القصيدة بشكل عام مفككة المعانى ينفرد كل بيت فيها بمعناه، ويستقل عن غيره.

أما شوقى فقد افتتح قصيدته أيضا بذكر البعاد والتنائى، ولكن ليس عن الحبيبة، وإنما عن الوطن (١ - ٩) وما فيه من أصدقاء، وما له فى ذاكرته من ذكريات (١٠ - ٥١) فى مصر، يستلها ذكرى فذكرى، ويقلبها فى ضميره ووجدانه، مثل بخيل يتملى محاسن الدينار الذى يقتنيه ثم يخزنه، ليتثال عليه غيره (٥٢ - ٨٢)، ولكن قصيدته - كسابقتها - مفككة الأبيات، لا ترابط بين معانيها، ولا وحدة عضوية أو فكرية، إنما ينفرد كل بيت بمعناه، ويستقل عما سواه.

(٤) وإذا كان الشاعران قد اشتركا فى موضوع واحد هو الحب والفراق والذكريات فإن معالجتهما لهذا الموضوع جاءت متماثلة أيضا، لموافقة موضوعيهما لنفسيهما، لكنهما وقعا فى ما يؤخذ على القصيدة الكلاسيكية من تفكك واضطراب، وكأن كل بيت فيها ينظم لوحده دون أن يرتبط بغيره.

(٥) أنهى ابن زيدون قصيدته ببيت يبلغ فيه حبيبته السلام:

عليك منا سلام الله ما بقيت صبابة بك نخفيها، فتخفينا

وأنهى شوقى قصيدته ببيت يبث فيه شجنه لأميه، مصر، ووالدته المتوفاة:

إذا حملنا لمصر أو له شجنا لم ندر أى هوى الأمين شاجينا

وعارض «شوقى» عليا الفهرى القيروانى الحصرى» فى قصيدته:

يا ليل الصب متى غده أقيام الساعة موعده

وهى أشهر من نار على علم، وقد عارضها الشعراء وحاكوها، منذ عصرها، وحتى اليوم، وجمع بعض الأدباء (معارضاتها) التى بلغت (٩٤) معارضة، ورددها المطربون فى الوطن العربى منذ عصرها إلى اليوم، وقد أعان على ذيوعها رقة نسيبها، وعذوبة ألفاظها، وموسيقى بحر الخبب، وقافية الدال التى تعقبها الهاء المضمومة.

وقيل إن سبب نظمه لها أن وشاية بلغت الأمير «محمد بن طاهر» صاحب مرسية (- ٤٥٥هـ) تتهم «الحصرى» بشتمه، وقد كان «الحصرى» مدرسا فى أحد مساجد مرسيه، فنظم هذه القصيدة يمدح صاحبه، ويدفع التهمة عن نفسه.

فقال شوقى معارضا:

مضناك جفاه مرقده وبكاه ورحم عوده

والقصيدتان:

(١) من وزن عروضى واحد، وقافية واحدة، وقد استخدم «الحصرى» (٩٩) كلمة من قافية الدال تعقبها الهاء المضمومة، بعدد أبيات قصيدته (منها سبع كلمات مكررة)، واستخدام شوقى (٢٧) كلمة من القافية نفسها، بعدد أبيات قصيدته (منها ثلاث عشرة وردت عند سابقه) فظل له أربع عشرة كلمة من جديده، وهذا يعنى تقصيره عن سابقه فى هذا المجال.

(٢) بلغت أبيات قصيدة الحصرى (٩٩) بيتا، وبلغ عدد أبيات قصيدة شوقى (٢٧) بيتا، بفارق (٧٢) بيتا لصالح «الحصرى»، وهذا دليل آخر على تفوق السابق على اللاحق.

(٣) عالج «الحصرى» فى قصيدته موضعين هما: الغزل (١ - ٢٣) والمدح والاعتذار (٢٤ - ٩٩)، وعالج شوقى موضوعا واحدا هو الغزل (١ - ٢٧). ومن هنا فإنهما تماثلا فى موضوع الغزل، وليس لدى شوقى مديح أو اعتذار، وبالتالى فإننا إذا أردنا الموازنة بينهما، اكتفينا بموضوع الغزل لأنه مشترك بينهما، وقد وضع فيه شوقى (٢٧) بيتا أى بزيادة أربعة أبيات عن غزل الحصرى، وفى هذا دليل على رغبة شوقى فى تجاوز سابقه فنيا.

(٤) دار غزل «الحصرى» حول أرق الحبيب، وعطف النجم عليه، وهواه بغزال ذى هيف، وخوفه من الواشين وفتنته، وخمرة ريقه، وسكر ألحاظه، وسيوف مقلتيه، وحمرة خدوده، وقتله حبيبه، ورغبته فى رؤية خيال الحبيب، وفى وصله.

ودار غزل شوقى حول أرق الحبيب، وعطف عائديه عليه، ووصف آهاته الحرى التى تذيب الصخر، ومناجاته النجم والحمائم، ورغبته فى رؤية خيال حبيبه، ووصف الحبيب بجمال يوسف الذى أحبته امرأة العزيز فقالت صاحباتها

امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه، فجمعتهن وأعطت كل واحدة منهن سكينا، وقالت ليوسف: اخرج إليهن. فلما رأينه قطعن أيديهن بالسكاكين دون أن يشعرن، وهن مأخوذات بجماله الرائع:

وتمنت كل مقطعة يدها لو تبعث تشهده

ثم يقسم الشاعر بثنايا لؤلؤها، وبرضاب كوثرها، وبخال خدها، وبغصن قوامها، أنه لن يخون هواها، ولن يسلوها.

(٥) أنهى الحصرى قصيدته بالسلام عليها كلما غنى بالأيك مغرده، وأنهى شوقى قصيدته بالوفاء والإخلاص لها أبد الدهر.

وعارض «شوقى» «البوصيرى» فى قصيدته البردة التى نظمها فى مدح الرسول عليه الصلاة والسلام بقصد البرء من داء الفالج الذى أصابه فأبطل نصفه حتى أعجز الأطباء، فرأى النبى محمدا ﷺ فى منامه، فمسح بيده عليه، وألقى عليه بردته، فأفاق معافى، ولهذا سميت بـ (البردة) و(البرأة)، ومطلعها:

أمن تذكر جيران بذى سلم مزجت دمعا جرى من مقلة بدم

فقال شوقى معارضا:

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دم فى الأشهر الحرم

والقصيدتان:

(١) من وزن عروضى واحد، وقافية واحدة، وقد استخدم «البوصيرى» (١٦٧) كلمة من قافية الميم، بعدد أبيات قصيدته (منها ست عشرة كلمة مكررة)، واستخدم شوقى (١٩٠) كلمة من القافية نفسها، بعدد أبيات قصيدته (منها ثلاثون كلمة مكررة، وأربعون وردت عند سابقه) فانفرد بـ (١٢٠) كلمة وهى ميزة فنية.

(٢) بلغ عدد أبيات قصيدة «البوصيرى» (١٦٧) بيتا، وبلغ عدد أبيات قصيدة شوقى (١٩٠) بيتا، بفارق (٢٣) بيتا لصالح «شوقى» وهى رغبة فى التجاوز.

(٣) عالج «البوصيرى» فى قصيدته عشر موضوعات هى: الغزل (١ - ١٢) والتحذير من هوى النفس (١٣ - ٢٨)، ومدح النبى ﷺ (٢٩ - ٥٨)، ومولده ﷺ (٥٩ - ٧١)، ومعجزاته ﷺ (٧٢ - ٨٧)، وسر القرآن ومدحه (٨٨ - ١٠٤)، والإسراء والمعراج (١٠٥ - ١١٧)، وجهاده ﷺ (١٤٠ - ١٥١)، والمناجاة وعرض الحاجة (١٥٢ - ١٦٧).

وعالج «شوقى» الموضوعات نفسها: الغزل (١ - ٢٤)، والتحذير من هوى النفس (٢٥ - ٣٩)، ومدح الرسول ﷺ (٤٠ - ٥٣)، ومعجزاته ﷺ (٥٤ - ٧٤)، ومولده ﷺ (٧٧ - ٨٢)، والإسراء والمعراج (٨٣ - ٩٣)، وعودة إلى معجزاته ومدحه ﷺ (١٠٧ - ١٧٦)، والتوسل بالنبى ﷺ (١٧٧ - ١٨٥)، والمناجاة وعرض الحاجة (١٨٦ - ١٩٠).

(٤) اشترك الشاعران فى الموضوعات العشر جميعا، ولم يخالف «شوقى» سابقه فى موضوع ما، فقد كان يترسم خطاه ترسما دقيقا، ولكنه رغب فى تجاوز سابقه، فعالج كل موضوع بعدد من الأبيات يفوق عددها لدى سابقه: ففى الغزل مثلا وضع ضعف عدد أبيات البوصيرى، وكذلك فى بيان معجزاته ﷺ، وفى تصوير جهاده ﷺ وضع سبعين بيتا بينما جاء «البوصيرى» بعشرة أبيات.

(٥) فى موضوع الغزل بدأ «البوصيرى» قصيدته ببراعة استهلال فى مخاطبة نفسه التى تذكرت الرسول ﷺ فهطلت دموع عينيها تعبيرا عن محبتها:

أمن تذكـــر جيـــران بذى ســـلم مزجت دمعا جرى من مقلة بدم

فما لعينيك إن قلت: اكففا، همتا وما لقلبك إن قلت: استفق يهم

بينما بدأ شوقى غزله بوصف معاناته مع حبيبه الذى أحل سفك دمه، ورماه بسهم عينيه:

ريم على الـقاع بين البان والعـلم أحل سفك دم فى الأشـهر الحرم

يا لائمـى فى هواه والهـوى قدر لو شفك الوجد لم تعذل ولم تلم

وفى التحذير من هوى النفس يقول «البـوصيرى» إن النفس لأمارة بالسوء لا تتعظ بنذير الشيب والهـرم، ولا تكسر المعاصى شهوتها، لأن الطعـام يقوى شهوة النهم:

والنفس كالطفل إن تهمله شب على حـــب الرضاع، وإن تفطـمه ينفطم

ولهذا تنبغى مخالفة النفس والشيطان:

وخالف النفس والشيطان واعصهما وإن هـــما محـضاك النصح فاتهم

بينما يخـاطب شوقى نفـسه المتهـالكة على الملذات، ويطلب منها التـمسك بالأخلاق:

صلاح أمرك للأخلاق مرجعه فقوم النفس بالأخلاق تستقم

وفى مدح النبى ﷺ يصـور «البوصيـرى» كيف شكت قـدما النبى ﷺ من التعب، وأحشاؤه من السغب، وكـيف طلبت منه الجبال أن تكون ذهبا، فأراها أى شمم. وقد:

فاق النبيين فى خلق وفى خلق ولم يدانوه فى علم ولا كرم

بينمـا لزم شوقى باب الرسول ﷺ لأن كـل فضل إنما هو منه، وهو شـفيع الناس فى المحشر:

لزمت باب أمير الأنبياء، ومن يمسك بمفتاح باب الله يغتنم

وفى مولده ﷺ يرى «البوصيرى» فيه إنذارا للفرس بتصدع إيوان كسرى، وخمود نيرانهم أمام سطوع أنوار الحق التى تبدد الظلمات، بينما يرى شوقى أن بشائر مولده قد سرت مسرى النور فى الظلم، فاختطفت مهج الطغاة، وريعت لها قصور البغاة، فانصدعت من صدمة الحق، وانقلبت الأصنام على رؤوسها، واهتز عرشا كسرى وقيصر.

وفى معجزاته ﷺ يعدد «البوصيرى» ستا منها: سجود الأشجار له، وظللته الغمامة، وانشق له القمر، وعمى الكفار عنه فى الغار، وجاءه جبريل بالرسالة، وشفاؤه المرضى، ويعدد شوقى ثلاثا من هذه المعجزات المذكورة سابقا: نجاته من المشركين فى الغار، وظللته الغمامة، ورسالته النبوية، ثم يعدد ثلاث معجزات جديدة: نبع الماء من بين أصابعه، وتعبده فى غار حراء: وحديثه الطلى.

وفى سر القرآن الكريم ومدحه ذكر «البوصيرى» أنها آيات حق نزلت على النبى محمد ﷺ ومعانيها لا تنفد، وبها تبيض وجوه العصاة، ولن يضيرها تجاهل الحساد، بينما عرج شوقى هنا على مدحه ﷺ.

وفى الإسراء والمعراج يصف «البوصيرى» كيف أسرى برسول الله ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، ثم عرج به إلى السماء، واخترق السبع الطباق، ونودى بالرفع، وقدمه جميع الأنبياء، وكرر «شوقى» ما جاء لدى سابقه قائلاً:

حتى بلغت سماء لا يطار لها على جناح، ولا يسعى على قدم

وقيل: كل نبى عند رتبته ويا محمد هذا العرش فاستلم

واطلع على اللوح المحفوظ، وما يخط عليه القلم من علم الله.

وفى جهاده ﷺ ذكر «البوصيرى» خوف الأعداء من بعثته، ورغبتهم فى الفرار، ثم ذكر انتصاراته فى معارك بدر وأحد وحنين:

ومن تكن برسول الله نصرته إن تلقه الأسد فى آجامها تجم

بينما رأى شوقى أنه أحيا أجيالا من الرمم، وأنه فتح بالسيف بعد الفتح بالقلم، وبنى بالعلم حضارة عقلانية عجزت بلوغها الحضارات اليونانية والرومانية والفرعونية.

وفى التوسل به ﷺ ذكر «البوصيرى» تسميته باسمه لن تحرمه مكارمه:

فإن لى ذمة منه بتسميتى محمدا وهو أوفى الخلق بالذمم

وتابعه شوقى فتوسل إليه باسمه:

يا أحمد الخير لى جاه بتسميتى وكيف لا يتسامى بالرسول سمى؟

اعتمادا على حديث نبوى يقول: «آليت على نفسى ألا يدخل النار من اسمه أحمد أو محمد».

وفى مناجاته ﷺ وعرض الحاجة يلوذ «البوصيرى» بكرم الرسول ويصلى عليه، ويترضى عن أبى بكر وعمر وعثمان وعلى وآل النبى وصحبه والتابعين، ويطلب المغفرة لكل المسلمين:

يا رب بالمصطفى بلغ مقاصدنا واغفر لنا ما مضى يا واسع الكرم

ويتابعه شوقى فيدعو الله أن يلطف بالمسلمين، ويحسن ختامهم.

والواقع أن شوقى ليس وحده الذى عارض (بردة) «البوصيرى»، وإنما عارضها شعراء كثيرون[٣٥]، مثل «البارودى» الذى سمى قصيدته (كشف الغمة فى مدح سيد الأمة): واستهلها بقوله:

---

(٣٥) جدير بالذكر أن مؤلف هذا الكتاب قد عارض بردة البوصيرى بقصيدة مطلعها:

أقصر فؤادى ودع مستوجب الندم وانس الهيام بطيف الغافل الشبم

كم بت تهفو إلى أنسامه ظمأ ويات ينأى جفاء عنك فى الأطم

يا رائد البرق يمـــم دارة العـــلم واحد الغمام إلى حى بذى سلم

وقد امتد بها «البارودى» حتى بلغت (٤٤٧) بيتـا، لم يقتصر فيها على مدح الرسول ﷺ كـما فعل «البوصـيرى» فى بردته. وإنما جعلهـا سيرة تاريخيـة كاملة للنبى ﷺ منذ مولده، وحتى انتقـاله إلى الرفيق الأعلى، ولعلها هى التى وجهت «أحمد محرم»، بعد ذلك إلى نظم ملحمته (الإلياذة الإسلامية) فى السيرة النبوية.

كما عارضتها الشاعرة «عائشة التيمورية» بقصيدة مطلعها:

أعن وميض سرى فى حندس الظلم أم نسمة هاجت الأشواق من إضـم

وهكذا نجـد (تناسل النصـوص)، وتداخلها، مـنذ فتـرة مبـكرة فى حيـاتنا الشعرية والنقديـة، وإن بتسميات مغايرة للتناص المعـاصر، الأمر الذى لا يقلل من قيمة تراثنا الشعرى والنقدى، وإنما بالعكس. يعطيه دفعة جديدة من الحياة، عندما يفسره على ضوء مفهومات معاصرة.

***

obeikandl.com

الخـــاتـــمـــة

obeikandl.com

obeikandl.com

الخاتمة

وبعد هذه الرحلة التى تجولنا خلالها فى دروب النقد الأدبى العربى والعالمى، واستعرضنا فيها أهم المناهج النقدية التى ظهرت إبان القرن العشرين نستطيع القول بأن القرن العشرين هو القرن الذهبى للنقد الأدبى، ويمكن تسميته بـ «عصر النقد» كما يسميه «رينيه ويليك»، وهو «يستحق هذا اللقب دون أدنى ريب، إذ لم تنهمر فيه الكتابات النقدية انهمارا فقط، بل وصل النقد فيه إلى درجة جديدة من الوعى بالذات، ومكانة أعظم فى المجتمع، وجاء فى العقود الأخيرة بمناهج جديدة وبأحكام جديدة»[1].

لقد استفاد النقد فى النصف الأول من القرن العشرين من نظريات «دارون» التطورية، ونظريات «فرويد»، و«كارل يونج» النفسية، وبفلسفات «ماركس» و«إنجلز» الاقتصادية والأيديولوجية، وبأبحاث «ليفى اشتراوس» الأنثرولوجية، ونظريات «دور كايم» الاجتماعية، ومن ثم ظهرت الاتجاهات السياقية التى يندرج تحتها: المنهج التاريخى: والمنهج الاجتماعى، والمنهج النفسى، والمنهج الأسطورى.

ومع أن هذه المناهج النقدية قد أحدثت ثورة فى الدراسات النقدية، حيث تحول النقد الأدبى بفضلها من نقد ذوقى انطباعى أو تأثرى إلى نقد موضوعى يستند إلى أصول وقواعد وأسس علمية فى تحليل العمل الأدبى، إلا أنها وجهت اهتمامها وعنايتها إلى المبدع فى الوقت الذى أهملت فيه النص نفسه أو العمل الأدبى ذاته، ولهذا وجهت إلى هذه المناهج كثيرا من المآخذ والانتقادات من أصحاب الاتجاهات الحديثة الجديدة التى باتت تنادى بضرورة النظر إلى العمل الفنى أو الأدبى على أنه كيان مستقل يجب أن توجه إليه عناية النقاد دون النظر إلى المبدع أو الظروف الاجتماعية والاقتصادية المحيطة به.

---

(١) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ص ٣٨٩.

فمنذ منتصف القرن العشرين ظهرت موجة جديدة سادت العالم أجمع عرفت بموجة الحداثة، وانبثق من هذه الموجة تلك المناهج الحداثية التى ركزت جهودها نحو العمل دون النظر إلى مبدعه، بل إنها قد وصلت إلى درجة أعلنت فيها موت المؤلف ومولد النص والقارئ، ومن أهم هذه المناهج: البنيوية، والأسلوبية، والسيميولوجية، والتفكيكية، وعلم النص، ونظريات القراءة والتلقى.

لقد تأثرت هذه المناهج الجديدة بالدراسات اللغوية الحديثة والتى أصبحت علما مستقلا بفضل جهود العالم اللغوى «فرديناند دى سوسير» الذى وضع البذور الأولى للبنيوية التى وجهت النقد وجهة جديدة والتى كانت النقطة الفارقة بين المناهج السياقية والمناهج الحداثية، وكانت المهاد النظرى لكل المناهج التى تأثرت بها، وقامت على أسسها، وهى تلك المناهج التى يطلق عليها «مناهج ما بعد البنيوية»، أو ما بعد الحداثة».

وقد لاحظنا من خلال هذا البحث أن الدراسات النقدية العربية التى ظهرت فى النصف الأول من القرن العشرين والتى تندرج تحت منظومة المناهج السياقية أو التاريخية اتسمت بالبساطة والوضوح عن تلك الدراسات التى ظهرت فى النصف الثانى من القرن العشرين والتى اعتمدت على المناهج الحداثية، وربما يرجع هذا الوضوح إلى سببين:

الأول: بساطة هذه المناهج فى أصولها وبعدها عن التعقيد.

الثانى: تبلور هذه المناهج وتخمرها فى أذهان النقاد والدارسين قبل الخوض فى ممارستها ممارسة فعلية.

بينما اتسمت المناهج الحداثية بالغموض والاضطراب والتعقيد وتعدد المصطلحات واستخدام الجداول والرموز الرياضية التى أرهقت الباحث والدارس فضلا عن المثقف العادى، ذلك التعقيد الذى جعل أحد الباحثين يقول: «وقفت طويلا منذ السنوات الأولى، منذ الثمانينات على وجه التحديد، أمام كتابات

البنيويين العرب، أو الحداثيين العرب بإحساس ظل حتى وقت قريب مزيجا من الانبهار والشعور بالعجز، . . . العجز عن التعامل مع هذه الدراسات البنيوية، وفهم أهدافها، بل فهم وظيفة النقد ذاته فى ظل المصطلحات النقدية المترجمة والمنقولة والمنحوتة والمحرفة التى أغرقونا فيها لسنوات، ومما كان يعمق ذلك الإحساس بالعجز تلك الرسوم التوضيحية (يفترض أنها كذلك!) والبيانات والجداول الإحصائية والرسومات المعقدة، من دوائر ومثلثات وخطوط متوازية ومتقاطعة وساقطة، والتى كانت تبعدنى - وما زالت حتى اليوم - عن الأعمال الأدبية موضوع المناقشة، بدلا من أن تقربنى منها، فقد كنت أقف أمامها فى عجز كامل عن فك طلاسمها أو «شفرتها» كما يحلو للبنيويين أن يقولوا»[٢].

ومع أن هذه المناهج الجديدة قد اتسمت بالغموض والتعقيد إلا أنها قد أفادت الدراسات النقدية وأثرتها إثراء واسعا حتى استطاع النقاد العرب بفضل هذه المناهج أن يطوروا «خطابا نقديا عربيا حديثا يعتمد على التركيب بين المتجانس من التيارات المختلفة، والنمذجة المؤلفة بين المناهج المتعددة، والإنجاز المتميز فى صلب الثقافة العربية. . . وإذا حاولنا إيجاز الوظائف النقدية التى استهدفها أبناء هذا الجيل وجدنا من أبرزها إحداث نقلة معرفية حاسمة فى النقد الأدبى باعتماده على الأسس الألسنية من ناحية وتجليات الشعرية من ناحية أخرى بحيث أخذ يتقلص الدور الأيديولوجى إلى أقل مستوياته بعد أن كان طاغيا على الخطاب النقدى السابق، والاعتماد على التنظيم المنهجى الدقيق لمقاربة النصوص بطريقة علمية، تجعل القراءة النقدية منبثقة من اكتشاف الأبنية الجزئية المتعالقة فى النصوص الأدبية وصولا إلى بنيتها الكلية الدالة»[٣].

* * *

(٢) د. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، ص ١٣.

(٣) د. صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص ١٩٦.

obeikandl.com

المصادر والمراجع

obeikandl.com

obeikandl.com

المصادر والمراجع

١ - إبراهيم عبد الرحمن (دكتور): الشعر الجاهلى، قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٩.

٢ - ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق: د. على عبد الواحد وافى، القاهرة ١٩٦٠.

٣ - ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد بن محمد)، العقد الفريد، تحقيق: د. أحمد أمين وآخرون، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٩م.

٤ - أبو القاسم الآمدى: الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى، ت: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط ٤ د. ت.

٥ - أبو عثمان الجاحظ: البيان والتبيين، المطبعة التجارية، القاهرة ١٩٤٧م.

٦ - أحمد الزعبى: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر، الأردن ط٢، ٢٠٠٠م.

٧ - إدريس بلمليح: الرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، المغرب، ط١، ١٩٨٤م.

٨ - بسام قطوس (دكتور): استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدى، مؤسسة حمادة، إربد - الأردن ١٩٩٨م.

٩ - بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: د. منذر عياشى، مركز الإنماء القومى، بيروت ١٩٨٩.

١٠ - .....: السيمياء، ترجمة أنطوان أبى زيد، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط/١، ١٩٨٤م.

obeikandl.com

١١ - . . . . . : علم الإشارة - السيميولوجيا، ترجمة: د. منذر عياشى، منشورات دار طلاس، دمشق ١٩٨٨.

١٢ - جابر عصفور (دكتور): مفهوم الشعر، المركز القومى للثقافة والعلوم، ١٩٨٢.

١٣ - . . . . . : نظريات معاصرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨.

١٤ - جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٨م.

١٥ - جان إيف تاديه: النقد الأدبى فى القرن العشرين، ت/ قاسم المقداد، دمشق، وزارة الثقافة ١٩٩٣.

١٦ - جلال العشرى: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م ط٢.

١٧ - جورج لوكاش: دراسات فى الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، مراجعة د. عبد الغفار مكاوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢.

١٨ - جورج مونان: مفاتيح الألسنية، عربه وذيله بمعجم عربى فرنسى: الطيب البكوش، منشورات الجديد، تونس، ١٩٨١م.

١٩ - . . . . . : مقدمة للسيمولوجيا، ترجمة: جماعة من الباحثين، باريس ١٩٧٠.

٢٠ - جورجى بليخانوف: الفن والتصور المادى للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشى، دار الطليعة، بيروت، ط/١، ١٩٧٧.

٢١ - جيمس فريزر: أدونيس أو تموز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٧٩.

٢٢ - . . . . . : الغصن الذهبي، دراسة فى السحر والدين، ترجم بإشراف د. أحمد أبو زيد الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١.

٢٣ - حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

٢٤ - حامد عبد القادر: فلسفة أبى العلاء مستقاة من شعره، لجنة البيان العربى، المطبعة النموذجية، القاهرة ١٩٥٠م.

٢٥ - حسين الحاج خليل: الأسطورة عند العرب فى الجاهلية - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت ١٩٨٨.

٢٦ - حسين الواد: القراءة والكتابة، منشورات جامعة تونس ١٩٨٨.

٢٧ - حسين جمعة (دكتور): المسبار فى النقد الأدبى منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا ٢٠٠٣م.

٢٨ - حسين فهيم (دكتور): قصة الأنثروبولوجيا. المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة ٩٨، فبراير ١٩٨٦.

٢٩ - حسين مروه: (دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦.

٣٠ - حكمت الخطيب: فى معرفة النص، دراسات فى النقد الأدبى، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٥.

٣١ - حميد لحمدانى (دكتور): النقد الروائى والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائى، المركز الثقافى العربى، ط/١، بيروت، ١٩٩٠.

٣٢ - . . . . . : الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعى، دار الثقافة المغرب، ط١، ١٩٨٤,

٣٣ - حنا عبود (دكتور): النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطورى، ط١ اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٠م.

٣٤ - حنون مبارك: دروس السيميائيات، دار توبقال للنشر، ط ١٩٨٧، ١م.

٣٥ - خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة فى الفكر العربى، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت ١٩٧٣.

٣٦ - رجاء عيد (دكتور): البحث الأسلوبى معاصرة وتراث، منشأة المعارف - الإسكندرية، مطبعة أطلس - القاهرة، ١٩٩٣.

٣٧ - روبرت ديبوغراند بالاشتراك مع إلهام أبو غزالة، وعلى خليل: مدخل إلى لغة علم النص، القدس، مطبعة دار الكاتب ١٩٩٢.

٣٨ - رولان بارت: نظرية النص، ضمن (دراسات فى النص والتناصية) ترجمة د. محمد خير البقاعى، مركز الإنماء الحضارى، حلب، ١٩٩٨م.

٣٩ - رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة: د. محمد عصفور، عالم المعرفة عدد ١١٠، ١٩٨٧م.

٤٠ - زكى نجيب محمود (دكتور): اللغة من زاوية فلسفية، دار الشروق، ط٣ ١٩٨٢م.

٤١ - زين الدين المختارى: المدخل إلى نظرية النقد النفسى، سيكولوجية الصورة الشعرية فى نقد العقاد نموذجا، منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨م.

٤٢ - ساسين عساف: الصورة الشرعية ونماذجها فى إبداع أبى نواس، ط/١ المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٨٢م.

٤٣ - ستانلى هايمن: النقد الأدبى ومدارسه الحديثة، ترجمة د. إحسان عباس، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة بيروت لبنان ١٩٨١م.

٤٤ - سعد مصلوح (دكتور): (فى النص الأدبى: دراسة أسلوبية إحصائية) - منشورات النادى الثقافى الأدبى بجدة - جدة ١٩٩١.

٤٥ - سعيد السريجى: حجاب العادة، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩٦.

٤٦ - سعيد السريحى: تقليب الحطب على النار - فى لغة السرد، كتب النادى الأدبى بجدة - جدة ١٩٩٤.

٤٧ - سعيد علوش: الرواية والأيديولوجيا فى المغرب العربى، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨١.

٤٨ - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائى/ النص، السياق، المركز الثقافى العربى، بيروت، د.ت.

٤٩ - سمير أبو حمدان: الإبلاغية فى البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية، بيروت، باريس، ط١، ١٩٩١م.

٥٠ - سمير حجازى (دكتور): قاموس مصطلحات النقد الأدبى المعاصر دار الآفاق العربية، ط١، ١٤٢١ هـ.

٥١ - سمير قطامى: (الحركة الأدبية فى شرق الأردن منذ عام ١٩٢١ حتى عام ١٩٦٧)، وزارة الثقافة والشباب، عمان، ١٩٨١.

٥٢ - سيزا قاسم: السيميوطيقا: حول بعض المفاهيم والأبعاد، مدخل إلى السيميوطيقا، منشورات عيون المقاولات، ط٢، الدار البيضاء.

٥٣ - شكوى عياد: اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربى، ط١.

٥٤ - شوقى ضيف (دكتور): شوقى شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

٥٥ - صبرى حافظ (دكتور): أفق الخطاب النقدى، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر، ط/١، القاهرة ١٩٩٦م.

٥٦ - صلاح الدين بوجاه: فى الواقعية الروائية: الشىء بين الجوهر والعرض، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٣.

٥٧ - صلاح فضل (دكتور): مناهج النقد المعاصر، ط/١، ميريت للنشر، القاهرة ٢٠٠٢م.

٥٨ - .....: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢م.

٥٩ - .....: إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، ط٢ القاهرة ٢٠٠٢م.

٦٠ - .....: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ط٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥.

٦١ - .....: منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، ط/٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠.

٦٢ - .....: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م.

٦٣ - طه حسين (دكتور): تجديد ذكرى أبى العلاء، الطبعة التاسعة، دار المعارف، القاهرة.

٦٤ - . . . . . : حديث الأربعاء، الطبعة الثالثة عشرة، دار المعارف، القاهرة.

٦٥ - . . . . . : قادة الفكر ط٩، دار المعارف، القاهرة. د. ت.

٦٦ - عادل عبد الله: التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ط/١ دار الحصاد. سوريا - دمشق ٢٠٠٠م.

٦٧ - عباس محمود العقاد: ابن الرومى حياته من شعره، دار الكتاب العربى الطبعة السابعة ١٩٦٨م بيروت، لبنان.

٦٨ - . . . . . : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، الهيئة العامة ١٩٧٥م.

٦٩ - . . . . . : يوميات، ط. ثالثة دار المعارف.

٧٠ - عبد الحى دياب: عباس العقاد ناقدا، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٥م.

٧١ - عبد السلام المسدى (دكتور): الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط٣، تونس ١٩٨٢م.

٧٢ - عبد العزيز حمودة (دكتور): المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة - الكويت، عدد ٢٣٢، أبريل ١٩٩٨م.

٧٣ - عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطورى فى تفسير الشعر الجاهلى، ط. دار المناهل - بيروت - لبنان ١٩٨٧م.

٧٤ - عبد القادر الشيخلى: (غوركى والمرأة)، دار ابن رشد، عمان ١٩٨٤.

٧٥ - عبد القادر الجرجانى: دلائل الإعجاز، تعليق: محمود شاكر، مكتبة الخانجى ومطبعة المدنى، القاهرة، ١٤٠٤هـ.

٧٦ - . . . . . : أسرار البلاغة فى علم البيان، علق على حواشيه محمد رشيد رضا، ط٣ مطبعة عيسى البابى الحلبى/ مصر/ ١٩٣٩.

٧٧ - عبد الله أبو هيف (دكتور): النقد الأدبى العربى الجديد فى القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العربى، دمشق، ٢٠٠٠م.

٧٨ - عبد الملك مرتاض (دكتور): (النص الأدبى: من أين؟ وإلى أين؟) - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر ١٩٨٣.

٧٩ - . . . . . : ١ - ى (دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاى لمحمد العيد)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٩٢م.

٨٠ - . . . . . : التحليل السيميائى فى الخطاب الشعرى، اتحاد الكتاب العربى، دمشق، ٢٠٠٥.

٨١ - عبد المنعم تليمة (دكتور): مقدمة فى نظرية الأدب، دار العودة بيروت لبنان ١٩٧٩م.

٨٢ - عبد الناصر حسن محمد (دكتور): نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبى، المكتب المصرى، القاهرة ١٩٩٩م.

٨٣ - عبد الوهاب المسيرى (دكتور): موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية - نموذج تفسيرى جديد، دار الشروق، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.

٨٤ - عبد الله الغذامى (دكتور): الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط٤، ١٩٩٨م.

٨٥ - . . . . . : ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح الكويت، ط٢ ١٩٩٣م.

٨٦ - عثمان نوية: حيرة الأدب فى عصر العلم، دار الكتاب العربى القاهرة ١٩٦٩م.

٨٧ - عدنان بن ذريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م.

٨٨ - عز الدين إسماعيل (دكتور): النسيب فى مقدمة القصيدة الجاهلية، روح العصر، الرائد العربى - بيروت ١٩٨٧م.

٨٩ - على حرب: نقد النص، بيروت: المركز الثقافى العربى ١٩٩٥م.

٩٠ - فاضل عبد الواحد على: سومر: أسطورة وملمحة، دار الشئون الثقافية العامة - بغداد ١٩٩٧م.

٩١ - .....: الطوفان فى المراجع المسمارية، جامعة بغداد - مطبعة أوفست الإخلاص - بغداد ١٩٧٥م.

٩٢ - فان ديك: النص بناه ووظائفه، مقدمة أولية لعلم النص، بيروت، مركز الإنماء القومى، ١٩٨٩م.

٩٣ - فتح الله أحمد سليمان (دكتور): الأسلوبية: مدخل نظرى ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠م.

٩٤ - كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوى فى دراسة الشعر الجاهلى، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦م.

٩٥ - .....: جدلية الخفاء والتجلى، دراسة بنيوية فى الشعر، دار العلم للملايين، بيروت ط٣، ١٩٨٤م.

٩٦ - لطفى عبد البديع (دكتور): التركيب اللغوى للأدب: بحث فى فلسفة اللغة والإستطيقا، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان - الجيزة، ط١، ١٩٩٧م.

٩٧ - لوسيان جولدمان: مقدمات فى سوسيولوجية الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكى، دار الحوار، اللاذقية. د. ت.

٩٨ - مارك أنجينو: التناصية، ضمن (دراسات فى النص والتناصية) ترجمة د. محمد خير البقاعى، مركز الإنماء الحضارى، حلب، ١٩٩٨م.

٩٩ - محمد الجزائرى: آلة الكلام النقدية، دراسات فى بنائية النص الشعرى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩م.

١٠٠ - محمد الجعافرة (دكتور): التناص والتلقى، دار الكندى ط١، ٢٠٠٣م.

١٠١ - محمد بن سعيد اللويمى: (فى الأسلوب والأسلوبية)، و(شعر أبى ذؤيب الهذلى دراسة بلاغية أسلوبية) رسالة ماجستير مخطوطة بقسم البلاغة والنقد بكلية اللغة العربية جامعة الإمام محمد بن سعود بتاريخ ١٤٢٤هـ.

١٠٢ - محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

١٠٣ - محمد خير البقاعى (دكتور): دراسات فى النص والتناصية، مركز الإنماء الحضارى، حلب، ١٩٩٨م.

١٠٤ - محمد سويوتى: النقد البنيوى والنص الروائى، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

١٠٥ - محمد صالح الشنطى (دكتور): آفاق الرؤيا وجماليات التشكيل - من إصدارات نادى حائل الأدبى (نسخة إلكترونية).

١٠٦ - محمد عبد المطلب (دكتور): البلاغة والأسلوبية، ضمن سلسلة "دراسات أدبية" الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م.

١٠٧ - . . . . . : قراءات أسلوبية فى الشعر الحديث، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.

١٠٨ - محمد عبد المعيد خان (دكتور): الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت ط٤، ١٩٨٢م.

١٠٩ - محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها - دار الفارابى - بيروت والعربية محمد على الحامى للنشر والتوزيع - تونس ١٩٩٤م.

١١٠ - محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا - منشورات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨٩م.

١١١ - . . . . . : النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - ٢٠٠١م.

١١٢ - . . . . . : النقد والدلالة نحو تحليل سيميائى للأدب، دمشق وزارة الثقافة ١٩٩٦م.

١١٣ - . . . . . : تحليل الخطاب الأدبى على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة فى نقد النقد، اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ٢٠٠٣م.

١١٤ - محمد عنانى (دكتور): المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزى/ عربى، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان، الطبعة الثانية، سنة ١٩٩٧م.

١١٥ - محمد كامل الخطيب: الرواية واليوتوبيا، دار المدى - دمشق ١٩٩٥م.

١١٦ - محمد مفتاح (دكتور): تحليل الخطاب الشعرى، المركز الثقافى العربى - المغرب ط٢ ١٩٨٦م.

١١٧ - . . . . . : دينامية النص، (تنظير وإنجاز) المركز الثقافى العربى بيروت، ط(٢)، ١٩٩٠م.

١١٨ - محمد مندور (دكتور): النقد والنقاد المعاصرون، ط/ نهضة مصر، القاهرة ١٩٩٧م.

١١٩ - محمد نجيب البهبيتى (دكتور): المعلقة العربية الأولى أو عند جذور التاريخ، دار الثقافة، الدار البيضاء ١٩٨١م.

١٢٠ - محمد نديم خشفة: تأصيل النص، المنهج البنيوى لدى لوسيان جولدمان، ط١، مركز الإنماء الحضارى، حلب - سوريا ١٩٩٧م.

١٢١ - محمد نظيف: ما هى السيميولوجيا؟ - أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ١٩٩٤م.

١٢٢ - محمود أمين العالم: أربعون عاما من النقد التطبيقى: البنية والدلالة فى القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربى - القاهرة ١٩٩٤م.

١٢٣ - مرشد الزبيدى (دكتور): اتجاهات نقد الشعر العربى فى العراق من منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٩م.

١٢٤ - مصطفى السعدنى: التناص الشعرى قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٩١م.

١٢٥ - مصطفى ناصف (دكتور): قراءة ثانية لشعرنا القديم ط٢، دار الأندلس ١٩٨١م.

١٢٦ - منذر عياشى (دكتور): مقالات فى الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٠م.

١٢٧ - ميجان الرويلى (دكتور): ود. سعد البازعى: دليل الناقد الأدبى، دون ناشر، ١٤١٥هـ.

١٢٨ - نضال الصالح (دكتور): النزوع الأسطورى فى الرواية العربية المعاصرة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ٢٠٠١م.

١٢٩ - نعيم اليافى: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٨٢م.

١٣٠ - وائل بركات: مفهومات فى بنية النص، دار معد - دمشق ١٩٩٦م.

١٣١ - يمنى العيد: فى معرفة النص، دراسات فى النقد الأدبى، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٥م.

***

المجلات والدوريات:

- مجلة أدب ونقد (المصرية).
- مجلة الآداب الأجنبية (السورية).
- مجلة الأقلام (العراقية).
- مجلة التراث العربى (السورية).
- مجلة الطليعة الأدبية (العراقية).
- مجلة الموقف الأدبى (السورية).
- مجلة عالم الفكر (الكويتية).
- مجلة علامات فى النقد الأدبى (السعودية).
- مجلة فصول (المصرية).

obeikandl.com

الـــفـــهـــرس

obeikandl.com

obeikandl.com

الفهرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة	٧
الباب الأول	
المناهج السياقية	١١
الفصل الأول: المنهج التاريخى	١٣
الفصل الثانى: المنهج الاجتماعى	٤٧
الفصل الثالث: المنهج النفسى	٨٥
الفصل الرابع: المنهج الأسطورى	١٣١
الباب الثانى	
المناهج الحداثية	١٨٣
الفصل الأول: البنوية	١٨٥
الفصل الثانى: الأسلوبية	٢٤٣
الفصل الثالث: السيميولوجية	٢٨٣
الفصل الرابع: التفكيكية	٣٢٣
الفصل الخامس: علم النص	٣٦٥
الخاتمة	٤٠٣
المصادر والمراجع	٤٠٩
الفهرس	٤٢٥

obeikandl.com

obeikandl.com

المؤلف فى سطور

الاسم: إبراهيم عبد العزيز إبراهيم محمد.

الشهرة: إبراهيم عبد العزيز السمرى.

من مواليد قرية شبرا بيل - مركز السنطة - محافظة الغربية - ج.م.ع.

تاريخ الميلاد: ٢٩/ ١١/ ١٩٦٥م.

حاصل على ليسانس آداب قسم اللغة العربية ١٩٨٩م.

حاصل على تمهيدى للماجستير فى علم اللغة ١٩٩٢م.

الوظيفة: مدرس لغة عربية، وتربية إسلامية بالمرحلة الثانوية.

من أعماله:

١ - أنا العربى (ديوان شعر فصيح).

٢ - الزهرة الحائرة (ديوان شعر فصيح).

٣ - اتجاهات النقد الأدبى العربى فى القرن العشرين.

٤ - العزيمة (رواية).

٥ - روائح الزمن الجميل (رواية).

٦ - الدعوة الإسلامية فى المرحلة المكية (دروس تربوية للدعاة المعاصرين).

٧ - الجهاد فى الإسلام (مفهومه، وأنواعه، وأهدافه، وضوابطه).

٨ - الإسلام يشرق من الغرب

٩ - العنصرية بين الشرق والغرب وموقف الإسلام منها.

١٠ - عبد الله بن الزبير.

١١ - القدس وآفاق التحدى.

١٢ - عندما يبتسم القدر (رواية).

البريد الالكترونى: Eb-semary@yahoo.com

رقم الهاتف: ٠٢٠٤٠٥٣٠٣٧٤٠

الهاتف المحمول: ٠٠٢٠١٢٦٤٨٧١٣٥

obeikandi.com

نبذة عن الكتاب

لقد أصبح النقد الأدبى إبان القرن العشرين علما له أسسه وقوانينه بعد أن كان يعتمد على الذوق الساذج، والأحكام الاعتباطية، والانفعال والتأثر، فيما مضى من قرون.

ويحاول هذا الكتاب تقديم المناهج التى ظهرت فى العالم العربى، وبيان أهمية كل منهج، والانتقادات التى وجهت إليه، كل ذلك فى أسلوب مبسط بعيد عن الغموض والتعقيد، وكان لابد للتعرض إلى نشأة هذه المناهج فى بيئتها الغربية، وذكر أشهر النقاد الغربيين الذين مارسوا هذه الاتجاهات النقدية، ثم الانتقال إلى الحديث عن هذه المناهج فى عالمنا العربى، وأهم النقاد الذين أثروا المكتبة العربية بجهودهم النقدية.

وتأتى أهمية هذا الكتاب فى أنه يحاول كسر الحواجز، وإذابة الفوارق بين النقاد المعاصرين الذين تبنوا المناهج الحداثية، والقارئ أو المثقف العادى الذى كان - حتى الستينيات من القرن العشرين - يهتم بالنقد، ويطالع كل جديد فيه، ويتفاعل مع المعارك النقدية التى كانت تدور بين «العقاد» و«طه حسين»، ويتابع مقالات «محمد مندور» النقدية فى الصحف، ويشارك فى المناقشات الدائرة بين مدرسة «رشاد رشدى» (الفن للفن)، ومدرسة «محمود أمين العالم»، و «عبد العظيم أنيس» (الأدب للمجتمع».

لقد اتسعت الفجوة بين النقاد المعاصرين وبين المثقفين منذ الثمانينات من القرن العشرين، ولم يملك القارئ العادى - حين يطالع الجداول والرموز والإحصاءات، والمصطلحات التى لا تكاد تتفق - إلا أن يقف مبهوراً، أو عاجزاً عن فك طلاسمها، الأمر الذى جعله يفر منها فراراً، فغدت الدراسات النقدية قاصرة على الباحثين والدارسين المتخصصين الذين أخذ بعضهم الزهو لأنهم بلغوا منزلة ومكانة لا يستطيع القارئ العادى الوصول إليها.

* * *