الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أحمد بن بلة – وهران 1-

كلية الآداب والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

إشكالية المنهج في قراءة الشعر العربي المعاصر

أطروحة للحصول على درجة دكتوراه علوم في تحليل الخطاب

إعداد الطالبة:

أمينة حاج داود

إشراف:

أ.د. عبد الوهاب ميراوي

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
هواري بلقاسم	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران1	رئيسا
عبد الوهاب ميراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران1	مشرفا ومقررا
خالد مختاري	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران1	عضوا مناقشا
بن علي قريش	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
بن ناصر حنيفي	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
أحمد قوفي	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2019-2018

إهداء

إليك منتهى الحب أبت الغالي

إلى كل لحظات النصح والأبوة

إليك أمي

إلى كفك التي لا تمل التوجه إلى السماء لأجلي

إليك فرحة العمر زوجي

حبيبا ...شريكا..صديقا

إلى زهور العمر ... أملي الممتد

مؤيد وأفنان

وإلى إخوتي جميعا

شكر وعرفان

الحمد لله أقصى مبلغ الحمد.. والشكر له من قبل ومن بعد ، الحمد لله الذي منّ علينا بنعمة العلم ووفقنا لنكون من طلابه .

والصلاة والسلام على القائل: **"من لم يشكر الناس لم يشكر الله"**

أتوجه بأسمى عبارات الشكر والتقدير والاحترام والامتنان لأستاذي المشرف

" الدكتور عبد الوهاب ميراوي "

الذي ساعدني بآرائه وتوجيهاته القيّمة في كل خطوات هذا العمل المتواضع

وتحمّل عناء المراجعة والتصويب .

أسأل الله أن يديمه ذخرا لنا وللباحثين.

كما أتقدم بشكري الخالص إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرة الذين تحملوا

عناء قراءتها ومناقشتها.

وإلى كل من ساهم في إثراء هذا العمل ولو برأي.

مقدمـــــــــة

مقدمة

حينمـا نتحـدث عـن إشـكالية المـنهج فـي قـراءة الـنّص الشّـعري العربـي المعاصـر؛ فإنّنـا نجـد أنفسـنا نتحـدث عـن مجموعـة مـن الإشـكالات، يمكـن أن نصـنفها فـي إشـكاليتين كبيـرتين؛ تتفـرع عنهـا إشـكالات عـدّة: وهـي إشـكالية المـنهج؛ ثـم الإشـكالية التـي يطرحهـا الشـعر العربـي المعاصـر. فإشـكالية المـنهج تتفـرع إلـى إشـكالية المصـطلح، والتعريـب، والتطبيـق وفهـم المـنهج، بينمـا تتفـرع إشـكالية الشّـعر إلـى إشـكالات، أهمهـا: التجريـب الـذي مـسّ التجربـة الشـعرية العربيـة، وجعـل هـذا النـوع مـن الشـعر يحتـاج منهجـا صـارما يضـيئه؛ بعـد أن أصـبح عـامرا بالرموز والأقنعة، مليئا بالفجوات والنصوص الموازية الفاتنة والمغلّقة.

ولأنّنـا فـي هـذا البحـث ملزمـون بـالتركيز أكثـر علـى إشـكالية المـنهج؛ فقـد كـان لزامـا أن نقـف عنـد نقطـة التمـاس بـين المـنهج والشـعر؛ لنطـرح مجموعـة أسـئلة ملحـة: هـل فعـلا نحتـاج منهجـا كـي نقـرأ قصـيدة معاصـرة؟ مـا الـذي يضـيفه المـنهج إلـى الـنص؛ أم أنّهـا موضـة المنـاهج فقـط؟ مـا الـذي نريـده مـن خـلال قراءتنـا للـنص، أهـو المعنـى / الدلالـة فقـط؟ أم أننـا نريـد معرفـة شـيء آخـر؛ كهيكـل الـنّص ممـثلا فـي الطريقـة التـي بنـي بهـا؟، هـل فعـلا تمكنـت المنـاهج مـن إنـارة النّصـوص، وكشـف مغاليقهـا؟ والقضـاء علـى تمنعهـا؟ بصـفة عامـة فـإن النـواة التـي يـدور حولهـا هـذا الكـم مـن الأسـئلة هـو السـؤال الجـوهري، مـا هـي الإشـكالات التـي يطرحهـا المنهج النقدي في مقاربته للنص الشّعري المعاصر؟.

هـذا وقـد احتـوى هـذا البحـث علـى مـدخل وأربعـة فصـول، أمّـا المـدخل؛ فقـد حاولنـا فيـه أن نعـرّج علـى بعـض النّقـاط التّـي تتعلـق بـالمنهج عمومـا، وإن كـان البحـث يتضـمن المنـاهج النسـقية فقـط، فقـد أشـرنا فـي المـدخل إلـى المنـاهج السّـياقية التـي قاربـت الـنّص الشّـعري الحـديث، وأهـم النقـاط التّـي قـد تتعلـق بإشـكالية المـنهج كونـه احتمـالا مـن بـين احتمـالات القـراءة، كإشـكالية المصـطلح وثنائيـة الـدّاخل والخارج، وغيرها.

مـن المعلـوم أن البنيويـة هـي اللبنـة التـي اتّكـأت عليهـا مختلـف المنـاهج الألسـنية، فقـد كـان لزامـا أن نتتبّـع القـراءات النّسـقية التّـي قاربـت الـنّص الشـعري بـدءا بهـا، فعمـدنا إلـى تقسـيم الفصـل إلـى ثلاثـة مباحـث: مبحـث أول يتمثـل فـي التأسـيس النظـري للمـنهج البنيـوي بـدْءا بالمدرسـة الشّـكلية؛ ثـم فتوحـات سوسـير؛ ثـم حلقـة بـراغ، ثـم تلقـي البنيويـة فـي النّقـد العربـي مـن خـلال أشـهر مـن نظّـر لهـا، ليليهـا مبحـث ثالـث وهـو عبـارة عـن استنطاق بعـض الإشـكاليات مـن خـلال قـراءة لـيمنى العيـد للخطـاب الشـعري، ومبحـث أخيـر يتمثـل فـي تتبّـع مـواطن الإشـكال ضـمن مقاربـة الـدّكتور محمـد بنـيس مـن خـلال كتابـه "ظـاهرة الشّـعر العربـي المعاصر".

ولأن الأسـلوبية واحـدة مـن أهـم المنـاهج التّـي قاربـت الـنّص الشّـعري؛ بمـا تمتلكـه مـن آليـات وإجـراءات تسـمح لهـا بـالولوج إلـى عـالم الـنّص، جـاء الفصـل الثـاني متمحـورا حـول هـذا المـنهج، وهـو الآخـر قسـمناه إلـى ثلاثـة مباحـث: مبحـث أول تناولنـا فيـه الأسـلوبية : تعريفهـا؛ وأهـم اتجاهاتهـا فـي النّقـد الغربـي، وعرجنـا علـى الأسـلوبية فـي النّقـد العربـي، بينمـا المبحـث الثّـاني يعتبـر إضـاءة علـى مقاربـة الـدكتور يوسـف عبـد العـدوس لـبعض القصـائد المعاصـرة، فـي حـين حاولنـا فـي المبحـث الأخيـر أن نتطـرق إلـى مـا جـاء بـه الـدكتور حسـن نـاظم، وهـو يـدرس الشـعر السـيابي، حيـث تتبعنـا المسـتويات الثّلاثـة التّـي قـارب مـن خلالهـا نصـوص السّـياب؛ لِنـرى إنْ كـان الناقـد يبـدع فـي كـل مسـتوى، أم أنّـه يكـرر نفسـه، هـذا ورغـم أنّ البحـث قـد يجرّنـا إلـى الِانسـياقِ وراء مـا جـاء بـه النّقـاد، وطـرقهم المبتكـرة فـي قـراءة الـنّص، إلّا أنّنـا حاولنـا أن نبقـى أوفيـاء للفكـرة العامـة للموضـوع، وهـي إشكالية المنهج، وأن لا نضيع عنها في خضم تتبعنا للقراءات.

هـذا وقـد عنـي الفصـل الثّالـث بـالمنهج السّـيميائي، و قسّـم أيضـا إلـى ثلاثـة مباحـث: مبحـث نظـري، تطرقنـا فيـه إلـى السّـيميائية كمـنهج غربـي؛ ثـم لمحـة عنهـا فـي النّقد العربـي، ثـم بعـدها مبحـث ثـان حاولنـا فيـه أن نتتبّـع مـا قدمـه النّاقـد الـدّكتور عبـد المالـك مرتـاض فـي مقارباتـه السّـيميائية؛ حيـث وقفنـا معـه علـى أهـم المسـتويات التـي تنـاول مـن خلالهـا الـنّص الشـعري؛ كالإشـارة والأيقونـة والقرينـة والرّمـز، وكـذا التّشـاكل والتّبـاين والرّمـز. أمـا المبحـث الأخيـر فقـد اِرتأينـا أن نطّلـع مـن خلالـه علـى مقاربـة الغـذامي السّـيميائية لقصـيدة أبـي القاسـم الشـابي. ولقـد حاولنـا أن نتعـرض لأهـم النّقـاط التّـي اِرتأينـا أنّهـا تشـكّل فعـلا إشـكالا فـي مقاربـة المـنهج السّيميائي للنص الشّعري المعاصر.

أمـا الفصـل الأخيـر فقـد تناولنـا فيـه نظريـة التّلقـي؛ كونهـا منهجـا فـتح البـاب علـى مصـراعيه أمـام القـارئ؛ ومنحـه السّـلطة أمـام الـنّص وجعلـه سيّدا عليـه، يـرى فيـه برأيـه ويباشـره حسـب ذوقـه وخلفياتـه، وهـذا مـا بيّنّـاه فـي المبحـث الأول مـن هـذا الفصـل حيـث تطرقنـا إلـى نظريـة التّلقـي، وبعـض المصـطلحات والمحطـات المهمـة فيهـا، وأهمهـا مـا جـاء بـه كـل مـن يـاوس وايـزر، وقدمنا عنهـا لمحـة فـي النقد العربـي، لننتقل إلـى مبحـث ثـان، حاولنـا فيـه أن نتعـرض لمـا جـاء بـه الـدّكتور جعفـر علـي العـلاق، فـي كتابـه الشّـعر والتّلقـي، وأن نـربط بـين النقـاط التـي أثارهـا وبـين نظريـة التلقـي، أمـا المبحـث الأخيـر فقـد تناولنـا فيـه كتـاب الـدّكتور بسـام قطـوس "اِسـتراتيجية القـراءة"، وهـو الأخـر حاولنـا مـن خلالـه تتبـع ركـائز التلقـي التـي بنـت الهيكـل النقـدي للكتـاب، رغـم أنـه اِسـتخدم عـدة منـاهج لنوضـح أنهـا فعـلا مجـرد اِستراتيجيات قرائية.

وقـد كـان يفتـرض أن نفـرد فصـلا آخـر للمقاربـات التّفكيكيـة التّـي تناولـت القصـيدة المعاصـرة إلا أنّنـا عالجنـا هـذه النقطـة ضـمن الفصـل الأخيـر إذ أنّ الدكتور بسام قطوس تطرق لها في كتابه.

هـذا وعلينـا أن نشـير إلـى أنّـه بتعرضـنا لأسـاتذتنا الكـرام بالنّقـد أو الاخـتلاف فـي وجهـات النظـر، لا يعنـي مطلقـا أنّنـا نقلـل مـن حجـم مجهـوداتهم النقديـة، فـنحن نـدين لهـم بالمعـارف التـي صـرفوا حيـاتهم مـن أجـل منحهـا لنـا، ومـا أردنـاه مـن خـلال البحـث لـيس أن نـدحض أقـوالهم، أو نتطـاول علـى رؤاهـم، وإنّمـا أردنـا فقـط أن نبـين بعـض المواضـع التـي رأينـا أن بهـا إشـكالات، اسـتوعبوها هـم بـوعيهم العميـق بالمنـاهج، وغفلنـا عنهـا لقصـور منـا، فأشـكل علينـا الأمـر، وقـد كـان لابـد من الإشارة إليها . ولهم علينا الفضل والسّبق.

هـذا وقـد ألزمتنـا تفاصـيل البحـث إلـى التنـوع فـي اسـتخدام المنـاهج والمراجـع، حيـث يمكـن القـول إنّـه كـان للمـنهج التّـاريخي حضـوره مـن خـلال تتبعـي للمنـاهج السـائدة، كمـا هـو الحـال بالنسـبة للمنـاهج التحليليـة؛ فعنصـر التّحليـل وارد في كل الفصول، بالمزامنة مع أهم المناهج النقدية التي احتواها البحث.

أمـا المصـادر والمراجـع فأهمّهـا تلـك التـي اسـتخدمت فـي النّمـاذج التّطبيقيـة وهي:كتـاب يمنـى العيـد، "فـي معرفـة الـنّص"، و"ظـاهرة الشّـعر المعاصـر فـي المغـرب" لمحمـد بنـيس، وكتـاب "الأسـلوبية، الرؤيـة والتطبيـق"، يوسـف مسـلم أبـو العـدوس، و"البنـى الأسـلوبية" لحسـن نـاظم، كمـا تعرضـنا لكتـاب الـدّكتور عبـد المالـك مرتـاض "التّحليـل السّـيميائي للـنص الشّـعري العربـي" وكتـاب "تشـريح الـنّص" للغـذامي، وفـي مجـال التّلقـي تناولنـا كتـاب بسـام قطـوس "إسـتراتيجيات القراءة" و"الشعر والتلقي" لعلي جعفر العلاّق.

بالإضـافة إلـى مراجـع أخـرى أهمهـا كتـاب "المرايـا المحدبـة" لعبـد العزيـز حمودة ، وكتب الدكتور صلاح فضل.

وككل بحث واجهتنا بعض الصّعوبات والعراقيل المتمثلة أساسا في عدم حصولنا على كتب رأينا أن توظيفها ضمن البحث سيشكل إضافة له، ووقوفنا أمام قامات نقدية كبيرة لنتتبّع مواطن الإشكال في المنهج عند مقاربتهم للنص، ونحن نعلم يقينا أن لهم رؤيتهم وأنّهم فعلوا ما وجدوه يخدم النّص الشعري العربي المعاصر.

هذا وقد حاولنا جاهدين أن يكون بحثنا إجرائيا أكثر منه تنظيريا، حتى لا نقوم بتكرار النظريات والمعارف المنهجية، آملين أن يشكل إضافة إلى صرح النقد العربي، وأن تفتح الإشكالات التي أثرناها باب السّؤال والإهتمام من طرف طلبتنا؛ ليهتموا أكثر بنقطة التماس بين المنهج الغربي والنّص العربي.

وأخيرا أتوجه بالشّكر والامتنان الجميل لأستاذي المشرف: الأستاذ الدّكتور عبد الوهاب ميراوي، وإلى اللجنة العلمية المؤقرة، وإلى كل من ساهم في إثراء هذا العمل ولو برأي.

مدخـــــــــل

أهمية المنهج في الدراسات النقدية المعاصرة

يعتبر النّقد الدّعامة أو اللبنة التي يقوم عليها الإبداع؛ إذ أنّه يعمل على فرز وتقييم الأعمال الإبداعية عموما والأدبية على وجه الخصوص؛ ما يمنحها فرصة التّطور والتّجدد، ويبعث فيها الحياة. وقد بات النّقد الحديث والمعاصر يعتمد أساسا على المنهج الذي يعتبر الآلية التّي يمكن من خلالها اِستقراء النّص، وقد أثبتت هذه الآليات فعاليتها من خلال ارتقائها بفعل القراءة من فعل سلبي مرتبط بحدود النّص إلى فعل تشاركي اِيجابي يساهم في بناء هذا الأخير.

و المنهج لغة : كلمة مشتقة من الفعل " نهج"، حيث يذكر ابن منظور في لسان العرب :" نهْج (بتسكين الهاء) طريق بيّن واضح... وفي التّنزيل قال الله تعالى " لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا"[1]، وقد ذكر في الصّحاح أنّ كلمة المنهاج تعني الطريق الواضح[2].

أمّا اصطلاحا فيعرف المنهج على أنّه " الطّريق المؤدي إلى كشف الحقيقة في العلوم؛ بواسطة طائفة من القواعد العامة"[3]. أو أنه " التّرتيب الصائب للعمليات العقلية التي نقوم بها بصدد الكشف عن الحقيقة والبرهنة عليها"[4]. ومن ثمة فالمنهج سواء لغة أو اِصطلاحا هو السّبيل أو الطريق الذي يؤدي تتبّعه إلى الوصول إلى حقيقة معينة والقبض عليها وفق عملية منظمة.

لا يبتعد مفهوم المنهج في تعالقه مع الظّاهرة الأدبية عن مفهومه العام؛ حيث نجد يمنى العيد تعرفه بقولها: " ليس المنهج قالبا جاهزا في حرفيته وتفاصيله. المنهج مفهوم أو مجموعة مفاهيم يتطلب مجرد تبنيها مقدرة

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 06، مادة نهج، دار الجيل، بيروت، 1988، ص 727
[2] ينظر، محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح ، ضبط وتخريج وتعليق، مصطفى ذيب البغا، دار الهدى، الجزائر، ط4، 1990، ص 429.
[3] عبد الرحمن بدوي، مناهج البحث العلمي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963، ص 05.
[4] محمد قاسم قاسم، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، دار النهضة العربية ، بيروت، ط1، 1999، ص 52.

شخصية وجهدا ثقافيا هاما؛ كما أنّ ممارسة هذه المفاهيم ليس مجرد تطبيق، بل هو إعادة إنتاج لها"[1]، وهنا نجدها تشير إلى نقطتين مهمتين: الأولى كون المنهج ليس قالبا جاهزا تصب فيه الأعمال الأدبية تعسفا، وإنّما هو مجموعة من الرؤى والمفاهيم، يتطلب تبنيها وعيا وإلماما بها. أما النّقطة الثانية، فإنّ ممارسة المنهج لا تعني أبدا الآلية في تطبيقه، وإنّما إعادة إنتاجه، من خلال اِعتباره هيكلا نعيد من خلاله بناء النّص بصورة أخرى.

ومن ثمة يمكن القول إنّ للمنهج وظيفة تتمثل أساسا في رسم خطة؛ من أجل الوصول إلى الحقيقة العلمية؛ فمن دون المنهج تبقى المعرفة نكرة عقيمة قوامها الفوضى؛ حيث يعتبر البوصلة أو الخريطة التي توجه الباحث، وتنتقل به من نقطة إلى أخرى؛ فعملية اِستخلاص القوانين والأحكام العامة تتم عبر سلسلة من الإجراءات المنطقية المنظمة، وهنا تكمن خطورة المنهج وأهميته، إذ أنّ المنهج الخاطئ يؤدي بالضّرورة إلى نتائج خاطئة.

هذا و يعتقد كثيرون أن هناك نوعا من الإفراط في اِستخدام كلمة "المنهج" لأنها توحي بالعلمية والدقة؛ إلا أنّ هذا الإفراط هو نتاج وعي إنساني ورؤية حضارية، يحاول من خلالها الإنسان بناء فكر منهجي قائم على مبدأ التّفاعل بينه وبين الآخر[2]، بين القارئ والنّص، وبين النّقد العربي والغربي.

[1] يمنى العيد ، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983، ص124.
[2] ينظر، حسين المناصرة، ثقافة المنهج، الخطاب الروائي نموذجا، دار المقدسية للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1999، ص 27.

1- المناهج السياقية

لا يمكننـــا الحـــديث عـــن المنـــاهج النّقديـــة النّســـقية التـــي ولـــدت مـــن رحـــم اللّسـانيات دون أن نتحـدث عـن المنـاهج السّـياقية؛ إذ أنّ النّظـرة إلـى داخـل الـنّص وإيعـاز الإبـداع إلـى قـانون داخلـي يحكـم بنـى الـنّص ويسـيطر عليهـا، سـبقته نظـرة أخـرى هـي "الخـارج"، هـذا الخـارج الـذي شـكّل علـى مـدار عقـود صـرحا نقـديا تبناه العديد من النّقاد سواء في الغرب أو في العالم العربي.

يعـد المـنهج التّـاريخي فـي مقدمـة المنـاهج السّـياقية، حيـث يتكـئ علـى التّـاريخ السّياسـي والاجتمـاعي كسـبيل لفهـم الظـاهرة الأدبيـة[1]، و يعتبـر أنصـار هـذا المـنهج أن القصـيدة لا تحتـوي الحقيقـة الأدبيـة فقـط؛ ولكنهـا أيضـا تعتبـر إسـقاطا لمجموعـة حقـائق اِجتماعيـة، فهـي تنـتج ضـمن سـياقات تتضـمن حيـاة المؤلـف والمتلقـي، ومـن ثـم تقـع القصـيدة فـي شـبكة الظّـروف الاِجتماعيـة والنّفسـية والثقافيـة[2]. " ولنبـدأ أولا بهـذا التّعريـف الـذي يقدمـه لنـا النّاقـد الإنجليـزي المعـروف سـبيلر (Spiller) حيـث يقـول: يعنـى تـاريخ الأدب أولا وقبـل كـل شـيء، وصـف وتفسـير أدب شـعب مـن الشـعوب فـي لحظـة تاريخيـة محـددة"[3]. كمـا يعـالج موضـوعات تتعلـق بالعمـل الأدبـي كبيئـة المبـدع وعصـره وظروفـه الاجتماعيـة والسياسـية والخلفيـات التـي أثـرت فـي نتاجـه الأدبـي، وهكـذا فإنّـه منهج يعتبر ظهور الفنان حدثا تاريخيا[4].

هـذا و يعتبـر المـنهج الاجتمـاعي سـليل المـنهج التّـاريخي، " والـذين فرقـوا بـين المنهجـين قـالوا: إنّ الـدّرس الأدبـي إذا تنـاول النّصـوص القديمـة كـان

[1] ينظر، وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007، ص 23.
[2] ينظر، وليد قصاب، المرجع نفسه، ص 24
[3] سمير سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر، بين النظرية والتطبيق،دار الآفاق العربية،القاهرة، ط1، 2007، ص187.
[4] ينظر، إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2011، ص 24.

تاريخيـا، وإذا توجّـه إلـى درس النّصـوص الحديثـة كـان نقـدا اِجتماعيـا "[1] . و للمـنهج الاجتمـاعي مجموعـة مـن المنطلقـات أهمهـا: ارتبـاط الأدب بـالمجتمع، والنظـر إليـه علـى أنّـه لسـانه؛ حيـث أنّـه يقـدم صـورة عنـه، كمـا أنّـه يمكّننـا أن نعتبـر الأعمـال الأدبيـة وثـائق تاريخيـة واِجتماعيـة، حيـث أنّ العلاقـة بـين الأديـب ومجتمعـه علاقـة جدليـة؛ مقوّمهـا التّـأثر والتّـأثير، فالأديـب يتـأثر بـالمجتمع ويـؤثر فيه[2].

وقـد تعـرّض المـنهج الاجتمـاعي لمجموعـة مـن الانتقـادات أهمّهـا: تعلقـه بأحاديـة المعنـى، بمعنـى أنـه علـى الناقد الوصـول إلـى معنـى معين. كمـا أنّـه أغفـل النّصـوص الغامضـة، واعتبرهـا غيـر متناسـقة حيـث اِهـتّم بشخصـية القـارئ ومواقفه الفكرية أكثر من اِهتمامه بالنّص[3].

أمّـا ثالـث المنـاهج السّـياقية فهـو المـنهج النفسـي، ويعتبـر أنصـاره أنّ الـنّص يحمـل جينـات المؤلـف النّفسـية، فالباحـث يسـتطيع تفسـير الـنّص مـن خـلال معرفتـه لبـاطن المؤلـف، وهـذا البـاطن نفسـه يمكنـه اكتشـافه مـن خـلال فـكّ رمـوز الـنّص، كمـا أنّ الشّـحنة العاطفيـة/ النّفسـية المخبـوءة فـي الـنّص يمكنهـا أن تنتقـل إلى القارئ؛ فيشعر بما كان الكاتب يشعر به لحظة الكتابة[4].

2- المناهج النّسقية

عـانى الـنّص الأدبـي خـلال فتـرة طويلـة مـن عـبء المنـاهج السّـياقية التّـي عـادة مـا تلـبس الـنّص لباسـا فضفاضـا، وتقوّلـه مـا لـم يقل، حينمـا تـربط هـذا الـنص بمختلـف العوامـل الخارجيـة، بـدءا بـالمؤلف وبيئتـه؛ ونفسـيته وطبقتـه الاجتماعيـة، واِنتقـالا إلـى الـنّص وظـروف كتابتـه وتـاريخ مـيلاده. وغالبـا مـا تكـون هـذه الدّراسـة علـى حسـاب أدبيـة هـذا الـنّص وجمالياتـه. فالنّاقـد السّـياقي قـد

[1] وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 35-36.
[2] ينظر، وليد قصاب، المرجع نفسه، ص 36-37.
[3] ينظر، إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، مرجع سابق، ص63.
[4] ينظر، د.عبد الرحيم الكردي، نقد المنهج، في الدراسات الأدبية، مكتبة الآداب، القاهرة، ص 108.

يهمل في تعامله مع هذا الأخير بعض البنى النّصية التّي من شأنها إنارة النّص، حينما ينشغل بخارجه.

ولفترة من الزّمن كان همّ النّاقد الأول هو البحث عن معنى النّص والقبض على دلالته؛ بمعنى البحث عن قصدية الكاتب، إلّا أنّه لم يعد " همّ الدراسات النّقدية البحث عن المعنى وتحديده ومحاولة إرجاعه إلى نية الكاتب ومقاصده، لأنّ النّقد في الأساس لا يتعامل مع النّوايا والمقاصد، بل يتعامل مع كينونة النصوص أي من حيث هو موجود.أمّا النّوايا فمجالها الأخلاق والإيديولوجيا والفلسفة، وأصبح الِاهتمام ينصب على النّظام البلاغي والتّركيبي والتّداولي للنص"[1]. خاصة وأنّه شهد تحولا كبيرا، وأصبح نصا متفتحا عامرا بالرّموز والأقنعة؛ وِاستعصى على الفهم والتأويل والقراءة، ولم تعد المناهج السّياقية قادرة على مجاراته؛ إذ يمكننا أن نقول بأنّ التّحول الذي عرفه المنهج من السّياق إلى النّسق ما هو إلّا اِستجابة للتحول الذي عرفه النّص الشّعري؛ إذ كان لزاما أن يتم البحث عن وسائل أخرى للمقاربة والمعاينة، فكانت المناهج النّسقية تطورا عن المناهج السّياقية.

ومن ثمة جاءت الدّراسات النّسقية أو المناهج النّسقية - ومنها البنيوية - لتركّز اِهتمامها على النّص لا على كاتبه، وعلى بنياته الدّاخلية وليس تمظهراته الخارجية، وعلى العلاقات فيما بين البنى، مع إهمال كل ما هو خارج عن النّص؛ حيث تغير النّسق النّقدي وتخلص النقد من النّظرة الوظيفية التي لازمته لعقود، والتي كانت لا ترى في النّص سوى مجموعة من الوثائق تؤرخ لمرحلة تاريخية معينة، حيث اِنتقل الاِهتمام إلى النّص في ذاته،

[1] د.حسين خمري، نظرية النص ، من بنية المعنى إلى سميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2007. ص 13.

وأصـــبح ينظـــر إلـــى الأدب كمنظومـــة ســـيميائية؛ تحـــوي مجموعـــة علامـــات متفاعلة فيما بينها[1].

ومـع ثـورة النّسـق ظهـرت قضـية إشـكالية المـنهج، التّـي تعتبـر واحـدة مـن القضـايا الشـائكة التـي تصـدرت اِهتمـام العديـد مـن البـاحثين، " علـى اِخـتلاف مجـالاتهم، وهـو اِهتمـام لا علاقـة لـه إطلاقـا بمـا يطبـع تعامـل المبتـدئين مـنهم مـع بعـض القضـايا، مـن : فضـول فكـري أو نشـوة ذهنيـة، بقـدر مـا هـو تعبيـر عـن القيمـة الحقيقيـة المتزايـدة التـي أخـذت تحظـى بهـا هـذه القضـية"[2]. فظهـرت العديـد مـن الدّراسـات التـي عنيـت بهـذه الإشـكالية، منهـا كتـاب عبـاس الجـراري "خطـاب المـنهج"، و"إشـكالية المـنهج فـي النّقـد العربـي المعاصـر" لـسمير حجـازي، و كـذا كتـاب سـيد بحـراوي "البحـث عـن المـنهج فـي النّقـد العربـي الحـديث"، وعديـد المقالات والملتقيات العلمية التي تبنت فكرة البحث في هذه الأزمة.

3- إشكالية المصطلح

لا نسـتطيع الحـديث عـن المـنهج دون أن نتحـدث وبشـكل مسـتفيض عـن المصـطلح؛ لأنـه فـي اعتقـادي الكـائن اللغـوي/ النّقـدي الـذي يحـوي كمـا هـائلا مـن الكروموزومـات النّقديـة، التـي تنفجـر فيمـا بعـد وتتـوزع وتنتشـر؛ مولّـدة بـذلك مفـاهيم ومعطيـات ونظريـات جديـدة، وحتـى مصـطلحات أخـرى، لكنهـا تحمـل نفس الموروثات النّقدية التّي تجعلها تنتمي لنفس الحقل.

وهكـذا فـإن المتأمـل فـي واقـع النّقـد العربـي يجـد أنّ لغـة النّقـد قـد تغيّـرت مـن خـلال تغيـر مفرداتهـا؛ حيـث لـم تعـد مؤلفاتنـا النّقديـة عـامرة بمصـطلحات ذات مفـاهيم محـدودة، مثـل المصـطلحات التّـي طالمـا تـم تـداولها فـي المنـاهج السّـياقية؛ إذ أصـبح النّاقـد يتعامـل مـع مفـاهيم ومصـطلحات زئبقيـة المـدلول، "كالميتالغـة

[1] ينظر، د.حسين خمري، نظرية النص، مرجع سابق، ص 12.
[2] عبد العالي بوطيب، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع 1-2، يوليو 1994، ص 455.

والميتانقـد، مـع الـداخل والخـارج، مـع المعرفـة، مـع الوجـود، مـع التّأويـل والظّاهراتيـة، مـع الانقطـاع المعرفـي، مـع ازدواجيـة أو ثنائيـة الحقيقـة، مـع النّصـية textuality والبينصـية intertextuality، مـع الشـك واليقـين، مـع الفجـوة بـين تطـور القـيم وتطـور التّكنولوجيـا...وجـدنا أنفسـنا ، باختصـار شـديد، بعـد أن كنـا نتعامـل مـع الشّـعراء والنّقـاد، نقتـاد عنـوة رغـم إرادتنـا إلـى عـوالم بيكون ولوك وكانط وهيوم وهوبز وبيركلي ونيتشه وهوسيرل وجادامار."[1].

وقـد تطـرق الـدّكتور يوسـف وغليسـي فـي كتابـه "إشـكالية المصـطلح"؛ إلـى هـذه الأزمـة، مـن خـلال نقلـه مختلـف شـهادات النّقـاد علـى وجـود أزمـة مصـطلح، حيـث ذكـر أن الـدكتور محمـد حلمـي هـلال يـرى بـأن المصـطلحات اللسـانية تشـكل عبئـا علـى الـدّارس الأكـاديمي، بينمـا لاحـظ توفيـق الزّيـدي أنّ مسـألة نقـل المصـطلح إلـى اللغـة العربيـة عقبـة كبيـرة، كمـا تعـرّض إلـى قـول حميـد لحميـداني بـأنّ الدراسـات الجديـدة مازالـت تعـاني مـن مشـكلة تأسـيس اصـطلاحي. كمـا دفعـت هـذه الأزمـة بالـدكتور مرتـاض إلـى العنايـة الشّـديدة بالمصـطلح، ومـن ثمـة فـإنّ إشـكالية المصـطلح هـي الأسـاس فيمـا تشـهده السّـاحة النّقديـة العربيـة مـن تذبذب وخلل واِضطراب منهجي[2] .

إنّ النّاقـد العربـي وخـلال تعاملـه مـع المصـطلح، فإنّـه لا ينظـر إليـه باعتبـاره سـليل جهـاز مفـاهيمي يخضـع لخلفيـات مغـايرة، وإنّمـا يعتبـره وليـد اللحظـة، رغـم أنّ الاهتمـام بخلفيـات المـنهج تعـد مرحلـة مهمـة مـن مراحـل خلـق واِسـتحداث المصـطلح حسـب مـا يـراه الـدكتور عبـد المالـك مرتـاض " ذلـك بأنّنـا قبـل إنشـاء أي مصـطلح جديـد ونقلـه مـن أي لغـة أجنبيـة حيـة، علينـا أن نجعلـه يمـر بـأربع مراحـل لا يمكـن اِلاسـتغناء عـن إحـداها بـأي وجـه مـن الوجـوه؛ المرحلـة الأولـى : البحـث فـي الخلفيـة المعرفيـة للمصـطلح، واسـتعمالاته عبـر التـاريخ، ومـاذا عسـاه

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك ، مرجع سابق، ص 88.
[2] ينظر ، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،مرجع سابق، ص 53، 54، 56.

أن يعني في اللغة الأصلية التي اِخترع فيها؟ وماذا كان معناه بين المتعاملين في الحقل المستعمل فيه؟ وكيف تطورت اِستعمالاته بين حقل وحقل آخر من العلم؟"[1].

ومن ثمّة فإن تأثير المصطلح وسوء فهمه هي الأخرى عوامل تسهم في عدم فهم المنهج؛ حيث يرى البعض أنّ النّقاد الحداثيين فشلوا في نحت مصطلح ينطلق من بيئتهم وخلفيتهم المعرفية والثّقافية، كما فشلوا في تنقية المصطلح الوافد من مختلف الشوائب العالقة به، وهنا تكمن الأزمة في تأثير هذا المصطلح على النّص [2]. ولعل هذا يبدو جليا وواضحا في بعض الدّراسات المنتشرة التي قاربت القرآن الكريم باعتباره نصا أو مدوّنة. فلم تعمل على كشف مغاليقه أو إيضاح دلالته، وإنما قوّضت العديد من المفاهيم المتعلقة به وأقامت أخرى. فمقولة "موت المؤلف" قد لا تصح لتطبيقها على مثل هذا النوع من النصوص؛ ومن ثمة فمراعاة القيم المعرفية والجذور الفلسفية للمصطلح لابد لها أن تكون أولوية الأولويات عند استعارة أي مصطلح أو مفهوم.

هذا وأعتقد أنّ خلفية المناهج الشّكلية الغارقة في الفلسفة المادية والتّي تختلف تماما عن خلفيات النّصوص والنّقاد الممارسين لهذه النّصوص، هي التّي تعدّ بؤرة التّوتر في إشكالية المنهج، وهي الأخرى الدّعامة التّي لا يستطيع النّقاد العرب التّنصل منها؛ فحتى أولئك المتشدّدون جدا والمنادون بتطبيق مناهج شكلية محايثة، نجد أنّ هذه المحايثة لا تتجاوز الحدود النظرية، بينما أغلب التّطبيقات ما هي إلاّ مباشرة تقليدية للنصوص؛ تشرح وتفسر وتؤول، حتى إذا أراد بعض النّقاد الالتزام بالمنهج الغربي كما جيء به؛ رأينا ما رأينا من كائنات هجينة لا تشبه النّص العربي ولا الممارسات

[1] عبد المالك مرتاض، صناعة المصطلح في العربية، مجلة اللغة العربية، الجزائر، ع2، 1999،ص 23-24.
[2] ينظر، عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، مرجع سابق، ص 63.

العربيـة النّقديـة، كمـا أنهـا لا تأخـذ مـن المـنهج الغربـي سـوى القالـب الـذي غالبـا مـا يكـون لـيس علـى حجـم نـص عربـي حافـل بمورثـات الفلسـفة العربيـة، "ولـذلك نجـد الكثيـر مـن الدّراسـات النّظريـة العميقـة عـن التفكيـك والسـيميوطيقا والبنيويـة والأسـلوبية والنقـد الثقـافي، لكننـا عنـدما ننظـر فـي التطبيـق نجـده فـي أكثـر الأحيـان تحلـيلات بلاغيـة مسـتمدة مـن التـراث، أو تطبيقـات آليـة تلـوي أعنـاق النصـوص لإدخالها في قوالب لا تتلاءم معها ولم تولد في بيئتها"[1].

و باعتبـار قيـام النّقـد علـى نقطـة جوهريـة، وهـي مـاذا يريـد الـنّص أن يقـول، مـن حيـث هـو محاولـة النّاقـد اِستنطاق الـنّص وسـبر أغـواره ومـلء فجواتـه، نجـدنا نطـرح السـؤال :هـل اِسـتطاع النّاقـد فعـلا أن يضـيء الـنّص، ويفهمـه ويشـرح طبيعـة العلاقـة بـين عناصـره؟ وإلـى أي درجـة نجـح فـي ذلـك؟ هـل وفّـق وهـو يتتبّع مسار حركة العناصر في الوصول إلى الدّلالة والقبض عليها؟[2].

4- مساءلة المنهج

إنّ المسـوح العلميـة التّـي تعمـل المنـاهج النّسـقية علـى التّمسـح بهـا لتحقيـق الدّقـة والموضـوعية، توقـع المـنهج والـنّص كليهمـا فـي فـخ الغمـوض، وتنـوء بهمـا عـن الفهـم، وهـذا واضـح وجلـيّ إذا مـا تأملنـا فـي الكثيـر مـن التّطبيقـات النّقديـة التّـي يمارسـها المـنهج علـى الـنّص؛ إذ أنّـه يعمـل علـى الـنّص وفـق طريقـة تعسـفية لا تخـدم المعنـى ولا الدّلالـة، ولا تنيـر الـنّص بـل علـى العكـس تغلقـه وتضـعف بنيتـه الدلاليـة. حيـث يتوجـب " علـى دارس الأدب، ولـيس فقـط المتـذوق العـادي، أن يعيـد تسـليح نفسـه بدراسـة الجبـر، وإنْ كـان مـن المشـكوك فيـه أن يكـون لـذلك كبيـر فائـدة، إذ أنّ الجبـر يخضـع لقواعـد عامـة تحكـم معادلاتـه وتحـدد العلاقـات

[1] عبد الرحيم الكردي، نقد المنهج في الدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص 17.
[2] ينظر، عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، مرجع سابق، ص 43.

بـين رمـوزه والنّتـائج الصّـحيحة التـي يجـب الوصـول إليهـا، وكـل مـا عـداها خاطئ تماما"[1].

إنّ السّـؤال الجـوهري الـذي نطرحـه كلّمـا صـادفتنا التّرسـيمات الـذي يضـعها النّاقد لتوضـيح مـا توصّـل إليـه مـن خـلال ممارسـته للـنص / القصـيدة، هـو درجـة مسـاهمة هـذه الهندسـة النّقديـة فـي تقريبنـا مـن القصـيدة، وبمـا أنّـه وعلـى الغالـب تحتـاج تلـك الرّسـوم التّوضـيحية هـي الأخـرى إلـى توضـيح، فـإنّني أعتقـد أنّ أزمتنـا هـي أزمـة محاولـة فـرض مـنهج دقيـق علـى علـم غيـر ملمـوس؛ يقبـع فـي عـالم الأفكـار والفلسـفات والجماليـات، ولـذلك فالنتيجـة هـي دائمـا حصـولنا علـى كائنـات نقديـة هجينـة؛ أو علـم نقـدي هجـين مشـوّه فيـه الكثيـر مـن الأدب/نـص وفيـه أيضـا بعـض تفاصـيل المنـاهج التّجريبيـة /ترسـيمات . ولأنّـه منـتج نقـدي غيـر واضـح فإنـه هـو الآخـر يحتـاج تقويمـا وشـرحا، حيـث يقـف القـارئ وفـي ذهنـه " أسـئلة كثيـرة مقلقـة: أيـن القصـيدة فـي كـل هـذا ؟ فـإذا اِسـتطعنا فـك طلاسـم الرسـم التوضيحي فرض السّؤال التّالي نفسه فرضا: هل اِقتربنا حقا من القصيدة؟"[2].

بالإضـافة إلـى هـذا؛ فإنّنـا نجـد أننـا نقـف عنـد نقطـة جوهريـة فـي قضـية المـنهج، وهـي المراوحـة بـين الأحاديـة والتّعـدد؛ فـالكثير مـن النّقـاد يـرون بضـرورة التمسّـك بمـنهج واحـد فـي مسـاءلة الـنّص، ويعـدون التّعـدد المنهجـي نوعـا مـن القصـور وعـدم فهـم النّاقـد للمـنهج؛ والإلمـام بحيثياتـه. ومـن هـؤلاء النّقـاد محمـد عـزام الـذي يـرى أن كتابـات عبـد المالـك مرتـاض التـي زاوج فيهـا بـين المنـاهج بعيـدة عـن النّقـد الحـداثي؛ حيـث يجمـع فـي عناوينـه بـين أكثـر مـن مـنهج، وفـي الغالـب بـين السّـيميائية والتّفكيكيـة، إلا أنّ المضـمون بعيـد عـن العنـوان،

[1] المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك ، المرجع السابق، ص 46.

[2] المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك ، المرجع نفسه، ص 45-46.

مخـالف لـه، وهـو مجـرد تلفيـق[1]، كمـا يقـول عـن محمـد مفتـاح: " مـن الواضـح أنّ السّـمة الغالبـة علـى مـنهج محمـد مفتـاح هـي التّوفيقيـة، بـين ثلاثـة منـاهج علـى الأقـل، وأنّـه غالبـا مـا يخـرج علـى مقولاتهـا ليعـود إلـى التّـراث البلاغـي العربـي، فيشبعه وخزا واستنباطا، ثم يميل إلى التّقعيد المنطقي الفلسفي"[2].

إنّ القـول بأحاديـة المـنهج يقابلـه فـي الناحيـة الأخـرى قـول بالتّعدديـة المنهجيـة؛ ذاك أنّ" سـيطرة مـنهج واحـد فـي أي دراسـة، غالبـا مـا تكـون نتيجـة لأحـد سـببين: إمّـا أنّ المـنهج هـو فـي حـد ذاتـه موضـة العصـر، وإمّـا أنّ النّاقـد قـد اِنبهـر بـأدوات هـذا المـنهج الجديـد فأعجبتـه؛ فطبقهـا علـى النّصـوص ودعـا الآخرين إلى تطبيقها"[3].

ويـرى عبـاس الجـراري أنّ الممارسـات النقديـة العربيـة التّـي اسـتعانت بالمنـاهج الغربيـة لـم تتجـاوز التّجريـب[4] ؛ ذاك أنّهـا أهملـت العنصـر اللامرئـي مـن المـنهج واسـتعانت بـالمرئي منـه . وينظـر إلـى المـنهج " لـيس باعتبـاره مجـرد أسـلوب أو وسـيلة، تضـبطها خطـة وقواعـد، تنيـر السّـير فـي طريـق البحـث عـن الحقيقـة، وتسـاعد علـى الوصـول إلـى نتـائج معينـة، ولكـن باعتبـاره منظومـة متكاملـة، تبـدأ بـالوعي والرؤيـا المشـكلين لـروح المـنهج وكنهـه اللامرئـي، وتنتهـي بالعناصـر اللازمـة لتحقيـق تلـك الرؤيـا، وذلـك الـوعي مـن خـلال الكشـف والفحص والدّرس والتّحليل والبرهنة، للإثبات أو النّفي"[5].

[1] ينظر، محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003 ، ص 145.
[2] محمد عزام، المرجع نفسه، ص136.
[3] محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 44، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، المملكة المغربية،ط1، 1991، ص 41.
[4] عباس الجراري، خطاب المنهج، منشورات السفير، ط1، 1990، ص 20.
[5] عباس الجراري، المرجع نفسه، ص 77.

هـذا وسـواء قـام النّقـد العربـي المعاصـر علـى فكـرة التقليـد؛ أو فكـرة الاستنسـاخ / التّهجـين، فهـو فـي الحـالتين خلـق فكـرا نقـديا هجينـا؛ فالتقليـد يعنـي الـذوبان فـي الآخـر؛ وإقحـام الـنّص العربـي فـي منـاهج موازيـة، لتلـك القائمـة فـي الفكـر الغربـي، والاستنسـاخ يعنـي أن نأخـذ منهجـا غريبـا ونطوّعـه لطبيعـة الـنّص العربـي وننتظـر النّتيجـة؛ فمـرّة ينتصـر علـى حسـاب الـنص الـذي يلـوى عنقـه وتكسـر أضـلاعه / هيكلـه وتقطـع أوصـاله، ومـرة ينتصـر الـنّص فيبـدي مفاتنـه ويستعرض جمالياته وهو يضع مساحيق تطبيقات أجنبية عنه.

وهكـذا فـإنّ أكثـر شـيء يجعلنـا نعيـد النّظـر فـي المنـاهج التّـي نسـتقرأ بهـا نصوصـنا ونعتمـدها اعتمـادا كليّـا فـي مقاربتنـا لهـا، بـل ونمنحهـا كـل الفضـل والأسـبقية هـي عـدم قـدرتنا علـى تجاوزهـا؛ فمبـدأ التّجـاوز مبنـي بالأسـاس علـى نقطـة ارتكـاز تتمثـل فـي الاسـتيعاب، وبمـا أنّنـا لـم نصـل بعـد إلـى التّجـاوز فهـذا لا يـدّل إلّا علـى أنّنـا مازلنـا نقبـع فـي الاجتـرار فـ" حتـى لـو قـدرنا أن المنـاهج الحديثـة لا يضـاهيها غيرهـا، ولا يبطلهـا مـرور يسـير للـزّمن عليهـا ، فهـل ملـك هـؤلاء المقلـدون ناصـية تقنياتهـا وتفنّنـوا فـي اسـتعمالها، حتـى جـاز لهـم أن ينقلوهـا إلـى غيـر أصـولها، فيخرجـون التّـراث علـى مقتضـاها، ويفتـون بإلغائـه أو بحصـره؟...فهـل أمكـنهم تصـور ضـروب مـن المنهجيـات يحصـلونها بتعـديل المنهجيـات المنقولـة، إلا بحـذف بعـض قيودهـا أو بإضـافة قيـود جديـدة إليهـا، مـع معرفـة تامـة بمـا يتطلبـه هـذا الحـذف أو هـذه الإضـافة مـن مقتضـيات صـناعية تحفـظ إجرائيـة هـذه المنهجيـات المحصـلة؟ ومـا لـم تظهـر علـى أيـديهم هـذه القـدرة في الاستنباط المنهجي، "[1].

بـين الإبـداع علـى مسـتوى الـنّص، والممكـن علـى مسـتوى النّقـد، يقـف الشـعر العربـي المعاصـر فـي مواجهـة المنـاهج النقديـة الحديثـة، " فـالنّص الشّـعري لـيس مدونـة أحكـام سـماوية تقـدم مسـبقا أجوبـة عمـا تطرحـه مـن أسـئلة. فخلافـا للـنص

[1] د. طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، ص 10،11.

الـدّيني الشّـرعي الـذي يعتبـر حجـة والـذي يتعـين إدراك معنـاه الجـاهز علـى كـل امـرئ يمتلـك أذنـين للسـماع فـإنّ الـنّص الشـعري متصـور كبنيـة مفتوحـة تقتضـي أن ينمو فيها، ضمن فهم متحاور حر"[1].

هـذا وبـالرجوع إلـى مختلـف الممارسـات التّطبيقيـة للمنـاهج علـى مسـتوى البحـوث الجامعيـة يمكننـا أن نلحـظ مجموعـة مـن الإشـكالات أهمهـا : الضّـبابية التّـي تحـيط بمصـطلح "المـنهج"؛ إذ نجـد خلطـا واضـحا بـين مختلـف المنـاهج، فنجـد بعـض الطّـلاب يتحـدثون فـي النّظـري عـن "الأسـلوبية" بينمـا نجـد أنّ التّطبيـق سـيميائي محـض. ولكـنّ النّقطـة الأهـم التّـي يمكـن أن نعتبرهـا إشـكالا يجـب أن يحظـى بالدّراسـة والاهتمـام هـو مـا يسـمى بـا"لتّركيـب المنهجـي"، والـذي يعتبر مزيجا بين الوصف وبعض الإجراءات المنهجية.

[1] هانس روبرت ياوس، جمالية اللتلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: د. رشيد بنحدو، منشورات ضفاف، بيروت ، منشورات الاختلاف الجزائر ط1 ، 2016، ص 134.

الفصل الأوّل:

المنهج البنيوي

المبحث الأول : التأصيل النظري

المبحث الثاني : يمنى العيد(في معرفة النص)

المبحث الثالث : محمد بنيس (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)

المبحث الأول: التأصيل النّظري

أ/ في النّقد الغربي

لا يمكن الحديث عن البنيوية في النّقد العربي المعاصرون التّطرق إليها في النّقد الغربي، خاصة وأنّ العقل النّقدي العربي لم يتجاوز مرحلة التّقليد والاجترار والتّهجين في تعامله مع المناهج الغربية، كما أنّ العودة إلى البنيوية في أصولها والتّعرض لها ضمن بيئتها، يمكّننا من فهم أفضل لها، ويسمح لنا باكتشاف الإشكاليات ومواطن الخلل في النّسخة العربية منها، وحتى لا نقع في التكرار سنتعرض باختصار لأهم المحطات التي أسست للبنيوية في النّقد الغربي، حيث نشأت نتيجة الرغبة في إخضاع علم اللغة لمبادئ ونظريات العلوم الدّقيقة.

1 - الشكلانية الروسية :

يُعدّ التيار البنيوي سليل تيّارات ومدارس، فهو لم يأت عبثا وإن أعلن القطيعة مع التيارات السّابقة إلّا أنّه تمخض عن بعضها، و أهمّها المدرسة الشّكلية؛ التي اِهتمت بالشّكل بمعنى اللغة، وألغت ثنائية الشّكل والمضمون التي عدّتهما وجهان لعملة واحدة، وكذا حلقة براغ المنشقة عن الشّكلية الروسية؛ والتي تحدثت عن البنائية، وقالت بضرورة تحليل العلاقات بين العناصر حيث "نهضت البنيوية، بوصفها منهج بحث، على تطبيق النّموذج اللغوي على المادة قيد الدّرس، وعمقت أفكار القطيعة مع المؤثرات الخارجية، وبذلك اِستفادت من جهود دي سوسير والمدرسة الشّكلية والنّقد الجديد وجهود المدارس اللغوية السّابقة"[1].

هذا وتعدّ المدرسة الشّكلية الرّحم الذي تمخّض عنه التيّار البنيوي ونما في أحشائه، فهي أولى المدارس التي دعت إلى الاعتناء والتّركيز على أدبية

[1] عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2،ص 16.

الأدب؛ كما أنّها كانت السّباقة التي أولت إهتماما بالغا بالشّكل، "حين جاءت البنيوية لم تأت شيئا غير التّعلق المفرط بنزعة الأشكال، فعدّت الكتابة شكلا من أشكال التّعبير قبل كل شيء، في حين أنّ اللغة في تمثلها هي أيضا لا تعدو كونها شكلا للتعبير أو أداته ، وهي لا تحمل أي معنى، والمدلول عبرها مندمج في الدّال، ومن أجل ذلك رفضت مضمون الكتابة وعدّتها مجرد شكل"[1].

من هنا؛ يمكن اعتبار أنّ المدرسة الشّكلية هي اللبنة الأولى التي أرست دعائم البنيوية، حينما رفضت أن يدرس الأدب على أساس ذوقي، واتجهت إلى محاولة إيجاد منهج نقدي/علمي بعيدا عن التّاريخ وعلم النّفس والاجتماع، أي أنّها عنيت بدراسة أدبية الأدب، هذا التّعامل الذي يركز بالأساس على النّص ويستبعد الخارج هو جوهر المنهج البنيوي؛ فجاكبسون (R.Jackobson) " لم يكن... وهو يذكر لفظة بنيوية تعليقا على بعض كلام سوسير(F.Saussure) عام 1929 يعلم أنّ المصطلح سيتحول بعد عشرين سنة أو أكثر إلى مذهب نقدي وفكري يملأ الدّنيا ويشغل النّاس ... كان جاكبسون (R.Jackobson) يحاول (مع زمرة من زملائه الرّوس) إرساء قواعد جديدة للتأمل في الأدب تكتسي طابعا علميا موضوعيا، يضيّق من دائرة الذوق وسلطان الأنا والذات التي تتلاعب بالقيم دون منهج واضح"[2]. ومن ثم؛ فإنّ الرّغبة في العلمية والتّخلص من السّطحية و جهوزية الأحكام على الأعمال الأدبية، هي أولى الدّوافع التي حرّكت الشكلانيين لتبنّي منهج علمي دقيق في التّعامل مع الأدب.

وقد إهتم الشكلانيون بعديد القضايا التي تتعلق بالأدب، من بينها تفريقهم بين اللغة الشّعرية والعلمية، إذ يعتبرون أنّ هذه الأخيرة "تجد ... تبريرها خارجها؛ في نقل الفكر أو في الاتصال بين البشر، إنّها وسيلة وليست غاية، إنّها إذا استعملنا كلمة علمية مغايرة الغائية، وبينما تجد اللغة الشّعرية بالمقابل

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النّقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص 210.

[2] مجموعة مؤلفين،خطابات ال" المابعد" في استنفاد أو تعديل المشروعات الفلسفية، إشراف وتقديم، د . علي عبود المحمداوي، دار الإيمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات الضفاف، بيروت، ط1، 2013، ص 62.

تبريرها (وبالتّالي كل قيمتها) في ذاتها، إنّها لذاتها غاية ذاتها ولم تعد وسيلة، إنّها إذا مستقلة، أو أيضا ذاتية الغائية"[1] .

وهكذا يعتبر الشكلانيون أنّ اللغة العلمية مجرد وسيلة اتصالية، بينما تمتلك اللغة الشّعرية القدرة على احتواء الدّلالات، فهي لغة متدفقة؛ تحتوي قيمتها بداخلها. وفي نفس السّياق " يرى ايخنباوم (B.Einkhenbaum) أنّ الشّعر يختلف عن النثر، لأنّ القصد منه دائما أن يكون ملقى، بينما تكون معظم الأشكال النّثرية بحاجة إلى اللغة المكتوبة"[2]. وهنا نلاحظ تمييزا واضحا بين اللغة الشّعرية وغيرها من أنواع الخطابات الأخرى.

يعد الشّكلانيون أوّل من قال بدراسة اللغة الشّعرية دراسة محايثة، حيث نادوا بضرورة النظر إلى النّص من حيث هو قيمة في حد ذاته، دون إقامة اعتبار لمؤلفه وبيئته وغيرها من الظروف، فالأدب بالنّسبة لهم ليس " دينا زائفا أو سيكولوجيا زائفة، أو سوسيولوجيا زائفة، بل تنظيما خاصا للغة، له قوانينه وبنياته، وأدواته النّوعية التي يجب أن تدرس في ذاتها، بدل أن تختزل إلى شيء آخر، فالعمل الأدبي ليس مركبة لنقل الأفكار، ولا انعكاسا للواقع الاجتماعي، إنّه حقيقة مادية ويمكن تحليل أدائه مثلما يمكن للمرء أن يفحص ماكينة، إنّه مكوّن من كلمات وليس من موضوعات أو مشاعر، ومن الخطأ اعتباره أنّه تعبير عن عقل مؤلف ما"[3] ، وإذا قلنا أنّ العمل الأدبي هو ماكينة يمكن فحصها، فإنّنا سلّمنا بإمكانية تفكيكها وإعادة تركيبها، كما وأمكننا التّعرف على العلاقات بين مختلف مكوناتها، ودراسة تأثير بعضها على الآخر، وهو نفس ما نادت به البنيوية.

[1] تزفيتان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية، آفاق عربية، بغداد، 1986، ص 24.
[2] عبد الله ابراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة)، مرجع سابق، ص 13.
[3] تيري ايجيلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصر الثقافة، (سلسلة كتابات نقدية رقم11)، القاهرة، سبتمبر 191، ص 13.

2 دي سوسير:

إنّ العديد من الدراسات ترجع انبثاق المنهج البنيوي إلى ثورة الفلسفات اللغوية التي كانت سائدة آنذاك، والتي ولّدت مبدأ الشك، وقضت على التوحّد بين العالمين الفيزيقي والميتافيزيقي، كما تشير إلى دور الشكلانيين الروس وعلى رأسهم رومان جاكبسون (R.Jackobson)، في النّأي باللّغة إلى الدّراسة السّياقية ومحاولة إيجاد صبغة علمية تدرس من خلالها، دراسة محايثة تبدأ من اللغة وتنتهي إليها، وهذا بوصفها علما بعيدا عن الذّوق والانطباعات الذاتية، إلا أنّ ما قدمه دي سوسير (F.Saussure) يمكن اعتباره لحظة الميلاد الأكبر في تاريخ البنيوية.

ورغم أنّه لم يتطرق إلى كلمة بنية، ولم يستخدمها مطلقا ضمن محاضراته، إلّا أنّ دروسه في الألسنية العامة كلها تدور حول فلك البنية، حيث أنّ " المنهج البنيوي في الفكر الأدبي والنّقدي والفلسفي كذلك، وفي ميدان الدّراسات الإنسانية عموما لم ينبثق من العدم، ولعل الأبرز والأهم في كافة تلك الإرهاصات ما نشأ في مطلع القرن، في حقل الدّراسات اللغوية، وعلى وجه الخصوص بتأثير من العلامة فرديناند دي سوسير(1857-1913) وكتابه الشّهير (دروس في الألسنية العامة)، أين أقرّ بأن اللغة يجب أن تدرس كعلم مستقل بذاته، يدرس في ذاته ولذاته"[1]. وقد أتى دي سوسير(F.Saussure) ببعض المفاهيم أهمّها:

أ / اللغة والكلام

جاء دي سوسير (F.Saussure) بالعديد من الأفكار والمصطلحات التي تعد فتوحات بنيوية، وأهمها ثنائية اللغة والكلام، ففي حين اعتبر أنّ الكلام ملكة فردية، تتعلق بأداء شخص واحد، اعتبر أنّ اللغة هي الملكية الجماعية، التي

[1] مجموعة مؤلفين،خطابات " ال مابعد" في استنفاد أو تعديل المشروعات الفلسفية، مرجع سابق، ص 64.

تشترك فيها مجموعة من البشر، كما فرّق البعض بين اللغة والكلام فشبهها "بالعلاقة بين السيمفونية وأدائها موسيقيا، فالأداء الموسيقي ليس هو السيمفونية نفسها، إذ يصح أن تعزف السّيمفونية آلاف المرات، فيختلف العزف باختلاف آحاد العازفين. ولكن ذلك لا يخدعنا عن إدراك أن السّيمفونية واحدة؛ وإن تعددت صور الأداء، والسّيمفونية هي القوة الباطنية التي تحركت عنها كل صور التّعبير، وكذلك يقال في اللغة"[1]، فاللغة هي السّيمفونية بينما الكلام هو طريقة الآداء لأحد العازفين، الذي بتغيره لا تتغير السّيمفونية في شكلها العام، بينما يختلف أداء العازفين فيما بينهم.

هذا وقد حثّ دي سوسير (F.Saussure) على ضرورة الفصل بين اللغة والكلام، "فاللغة بالنّسبة له ينبغي ألا تختلط بالكلام، فليست اللغة سوى جزء من الكلام وإن كانت أساسه الجوهري، وفي نفس الوقت الذي تعد فيه حصيلة اجتماعية لملكة فردية هي ملكة الكلام، فإنها مجموعة من المصطلحات الضرورية التي تتخذها هيئة المجتمع بأكمله؛ لإتاحة الفرصة أمام الأفراد لممارسة ملكاتهم"[2]، فاللغة هي مجموعة القواعد المنظمة للكلام الذي يعد انتقاء فرديا. لا تهتم لسانيات سوسير بالكلام"وإنما بالبنية التي تتيح لهم أن يقولوه، لذا فقد درس اللسان وليس الكلام، ناظرا إلى الأول بوصفه واقعة اجتماعية موضوعية، وإلى الثّاني بوصفه نطقا فرديا عشوائيا لا يمكن تنظيره "[3].

ب / الدّال والمدلول:

الدّال هو التّصوّر بينما المدلول هو الصّورة الذهنية، حيث يقول: " ديفيد روبي (David Ruby): تتألف العلامة اللغوية من اتحاد عنصرين: صورة

[1] محمود حجازي، أصول البنيوية في علم اللغة والدراسات الانثروبولوجية، مجلة عالم الفكر،مج3، ع1، 1972، ص 158.
[2] صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي،دار الشروق ، مصر، ط1، 1998، ص 25.
[3] تيري ايغلتون، نظرية الأدب، تر : ثائر ديب، دمشق، 1995. ص 197.

صوتية أو بديلها المكتوب، ومفهوم. ويطلق على العنصر الأول مصطلح دال ، وعلى الثّاني مصطلح مدلول"[1].

ج/ التزامن والتعاقب:

بمعنى دراسة اللغة في زمن معين؛ بينما التّعاقب دراسة ما طرأ عليها من تغير عبر الزمن، "حيث يبحث المنظور الأول نظام اللغة تزامنيا، على حين يراعي المنظور الآخر التّطور التأريخي لهذا النظام، وعلى حذو دي سوسير تحذو البنيوية في تمسكها بالتزامن في اللغة وإهمالها المعرفة التاريخية، بحجة كونها جزئية ومنحازة دائما؛ فضلا عن كونها خارجية على النّص وافتراضية لا ينطق بها النّص بل المحيط الخارجي"[2].

د / الاستبدال والتركيب:

المحور الأفقي يعني محور التّركيب، بينما المحور الثاني العمودي وهو محور الاستبدال. " فالعنصر الأفقي/ التّتابعي في اللغة يؤثر في وضعية الإشارة: فمعنى الكلمة يحدده وضعها في الجملة، وعلاقتها بالوحدات القواعدية لتلك الجملة "[3].

3 - حلقة براغ اللغوية:

يمكننا أن نعتبر بأن ما جاءت به مدرسة براغ؛ ليس إلا امتدادا لأفكار الشّكلانية الروسية؛ ولكن بعد صبها في قالب لغوي محض، حيث "أن مدرسة براغ للغويات تمثل نوعا من الانتقال من الشكلية إلى البنيوية الحديثة، فقد طوّر أعضاؤها أفكار الشّكليين، لكنّهم نظموها نسقيا؛ على نحو أكثر رسوخا في إطار لغويات " دوسوسير"، حيث أصبح من الواجب النظر إلى القصائد باعتبارها

[1] د.وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، دار الفكر ، دمشق، ط1، 2008، ص132.
[2] د.فوزية لعيوس، غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1، 2011، ص37-38.
[3] إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي، في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، مصر، ط1، 2011، ص 197.

"بنيات وظيفية" ، تكون فيها الدّلالات والمدلولات محكومة بمنظومة واحدة مركبة من العلامات، ويجب دراسة هذه العلامات لذاتها، وليس كانعكاس لواقع خارجي، لقد ساعد تأكيد " دوسوسير (F.Daussure)" على العلاقات التّعسفية بين العلامة والمرجع، بين الكلمة والشيء على فصل النص عن الوسيط المحيط به وجعله موضوعا مستقلا"[1].

[1] تيري ايجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 124.

4 البنيوية الأدبية التكوينية

حاولت البنيوية التّكوينية أن تملأ الفجوات التي تركتها البنيوية الشكلية، حيث تعتبر هذه الأخيرة همزة الوصل بين الدّاخل والخارج،" وقد نشأت هذه البنيوية في أحضان الفكر الماركسي؛ إذ حاول بعض النّقاد الماركسيين التوفيق بين الطرح الشّكلي الصّرف، الذي كانت تدعو إليه البنيوية الشكلية، وبين مبادئ الفكر الماركسي الذي يؤمن بدور البنية التّحتية في صياغة الآداب والفنون، ويركز على التّفسير المادي الاجتماعي للأدب"[1].

وهكذا فقد جاءت التّكوينية لتستدرك ما فات البنيوية الشّكلية، التي عزلت النّص عن المجتمع؛ أي عن أي ظرف خارجي، حيث أنّها عملت على التّوفيق والربط بين عنصر النّص كداخل، وبين الخارج، وبهذا تستطيع البنية اللغوية أن تستقلّ بذاتها، بوصفها "داخل"، كما أنّها تستطيع أيضا أن تبني علاقات بأنظمة أخرى اجتماعية واقتصادية[2].

هذا ويؤكد غولدمان (L.Goldman) ، على أنّ أي بنية ثقافية أو أدبية لا بدّ لها من وجود اجتماعي نمت فيه، واستمدت من خلاله أفكارها ورؤاها، إذ أنّ رؤية الفرد ليست من ابتكاره، بل إنّنا نجد لها ما يصوغها اِجتماعيا، ومن ثمّة فمن الضّروري أن يقوم النّاقد باستقراء التّكوين المعرفي الذي ينطلق منه الكاتب[3].

و يقدم غولدمان (L.Goldman) مجموعة من الأدوات الإجرائية؛ نستطيع من خلالها قراءة أي نص وفق البنيوية التكوينية ندرجها بالآتي:

---

[1] وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 143.

[2] ينظر، عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك ، عالم المعرفة، الكويت ، أفريل 1998، ص 178.

[3] ينظر، إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 104.

1- رؤيــة العــالم ويعرفهــا غولــدمان (L.Goldman) علــى أنّهــا " بالتّحديــد هــذا المجمــوع مــن التّطلعــات، والمشــاعر، والأفكــار التــي تجمــع بــين أعضــاء المجموعــة الواحــدة (وغالبــا الطبقــة الاجتماعيــة الواحــدة) وتعارضــها مــع المجموعات الأخرى"[1].

2- البنيــة الدّالــة والمقصــود بهــا المعنــى الــدّاخلي لهــذه البنيــة والــذي ينــمّ عــن وعــي جمــاعي معــين، وهــي ليســت حاضــرة فــي فكــر جميــع أفــراد المجموعــة البشــرية وإنّمــا تتحقــق بشــكل اســتثنائي مــن خــلال الفكــر العلمــي أو الفلســفي لأفراد متميزين[2].

3- الــوعي الممكــن والــوعي الفعلــي يقــول لوســيان غولــدمان (L.Goldman) "المبــدع الأدبــي لــيس مجــرد انعكــاس لــوعي جمــاعي حقيقــي ومعطــى، وإنّمــا مــآل نزعــات خاصــة بــوعي هــذه الجماعــة أو تلــك إلــى مســتوى مــن التماســك شــديد العمــق، وهــو وعــي يجــب تصــوره بوصــفه واقعــا ديناميكيــا، موجهــا نحــو حالــة مــا مــن التّــوازن... إن السّوسـيولوجيا الماركسـية تـرى المفهـوم الأساسـي لا فــي الــوعي الجمــاعي الحقيقــي بــل فــي المفهــوم المبنــي للــوعي الممكّــن الــذي يسمح وحده بفهم الأول"[3]

4- الفهــم والتفســير " يقصــد بالتّأويــل أو الفهــم وصــف العلاقــات المكونــة الأساســية لبنيــة دلاليــة . وبــالطبع فــإن العلاقــات العاطفيــة القائمــة بــين الباحــث والشّــيء المــدروس تســتطيع أن تحبــذ هــذا الوصــف أو تتحســس منــه... أمــا الشّــرح فيقوم على إدخال بنية دلالية في بنية أخرى أوسع منها "[4].

---

[1] لوسيان غولدمان، الإله الخفي، تر: د. زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2010، ص 46.

[2] ينظر، جمال شحيد، في البنيوية التكوينية ، مجلة المعرفة ، سوريا، ديسمبر 1980، العدد 225-226، ص 33

[3] لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1993، ص25.

[4] جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، مرجع سابق، ص 37.

ب/ تلقي البنيوية في النّقد العربي:

تمهيد

لم يقف النّقد العربي بمنأى عن مجريات الأمور في السّاحة النّقدية الغربية، وإنّما في موقف مواكبة لأحداثها وتطوراتها، رغم أنّها جاءت مواكبة متأخرة ومتذبذبة؛ فقد " عرف النّقد العربي مراحل مخاض ومدّ وجزر، في تفاعله مع الإنتاج النّظري النّقدي الأوربي والغربي عموما... لقد عرفت سنة 1976 والسنوات التي تلتها مباشرة؛ بداية تشكل المنهج البنيوي كقيمة أساسية للممارسة النّقدية في العالم العربي. وذلك من خلال ظهور ثلاثة إصدارات هامة؛ أسهمت في التّعريف والتّقديم والتّنظير للبنيوية في العالم العربي. وهذه الإصدارات هي كتاب " مشكلة البنية" لزكريا إبراهيم... "نظرية البنائية "لصلاح فضل وكتاب "جدلية الخفاء والتجلي" لكمال أبو ديب[1].

وقد شهدت السّاحة النّقدية العربية تهافت العديد من المناهج، في صورة متتالية منهجية، إلاّ أنّ هذا التّهافت المنهجي لا يتم بصورة متوازية مع ما تشهده السّاحة النّقدية الغربية، وإنّما يتم بانتهاج المنهج المنتهي صلاحيته في الغرب، فبعد عقدين من الزّمن على نشأة المنهج البنيوي في الغرب، بدأ الاهتمام به في عالمنا العربي، وهذه ليست ظاهرة خاصة بالمنهج البنيوي وحده، وإنّما أصبحت ظاهرة مرضية في تاريخ النّقد العربي المعاصر. هذا ما يشير إليه و يؤكده الدّكتور **عبد العزيز حمودة** إذ يقول: " ونفس الشيء بالنّسبة للبنيوية التي بدأ الاهتمام بها في العالم العربي في مطلع الثّمانينيات؛ في الوقت الذي كانت فيه موجة البنيوية قد تكسرت منذ ما يزيد على خمسة عشر عاما على شواطئ التفكيك بقيادة جاك دريدا (J.Derrida)"[2].

[1] عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010. ص 44-45.

[2] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، مرجع سابق، ص 41.

هـذا ومثلمـا جـاءت البنيويـة فـي النّقـد الغربـي كبـديل عـن التيـارات النّقديـة السـائدة، ولتقـويض الفلسـفات والنّظريـات السّـابقة كالوجوديـة والماركسـية وغيرهـا، جـاءت فـي النّقـد العربـي كبـديل منهجـي، عـن المنـاهج السّـياقية، التـي تركـز علـى خـارج الـنّص أكثـر مـن تركيزهـا عليـه، وتربطـه بسـياقات خارجـة عنـه، وتنظـر إليـه مـن زوايـا بعيـدة عـن بنيتـه، فـإن الظـاهرة البنيويـة "فـي نقـدنا العربـي لهـا أسسـها الموضـوعية التـي يمكـن ان تتجلـى بـأمرين: الأول إحسـاس نقادنـا بقصـور المنـاهج النّقدية السّابقة، وضرورة تجاوز المرحلة الانطباعية والتأثيرية في النّقد"[1] .

وقـد رأى أمـين العـالم بضـرورة التّعامـل مـع هـذا المـنهج والاسـتفادة منـه مـن أجـل تقـويم النّقـد الأدبـي والتّأسـيس لنقـد سـليم؛ يقـول: "وفـي نهايـة المقـالات أكـدت علـى الحاجـة إلـى البحـث عـن مـنهج جديـد للنقـد الأدبـي، لا يجمـع بـين هـذه المـدارس تجميعـا سـطحيا توفيقيـا، بـل يوّحـد بـين الدّلالـة والقيمـة، بـين الحقيقـة والجمال في صيغة سعيدة"[2].

كمـا تـرى يمنـى العيـد أنّ محـاولات تبنـي المـنهج البنيـوي مازالـت متواضـعة ولكنّهـا فـي نفس الوقـت طموحـة جدا رغـم أنّهـا لا تخلـو مـن التّعثـر الـذي قـد يبـدو فـي عـدم وضـوح الرؤيـة النّهائيـة وهـو مـا يشـكّل نوعـا مـن الضـياع. وتطـرح الناقـدة مجموعـة مـن الأسـئلة حـول الهـدف المرجـو مـن هـذه المقاربـات: هـل تريـد هـذه المحـاولات أن تحقـق معرفـة علميـة بـالنّص الأدبـي العربـي؟ أم أنّهـا مجـرد مواكبـة لحركـة تطـور النّقـد؟[3]، " وتـردّ يمنـى العيـد أسـباب التّعثـر والتّـردد فيهـا إلـى أنّ النّقـاد يمارسـون محـاولاتهم مصـحوبين بهمـين: الهـم الأول: أنّ هـذه المحـاولات تنطلـق مـن الـنص العربـي فـي خصوصـيته اللغويـة وفـي ضـوء ارتباطـه بواقـع ثقـافي أدبـي معـين... الأمـر الـذي يـدعو إلـى ضـرورة تملـك المنـاهج النّقديـة تملكـا علميـا واعيـا،

[1] شكري عزيز الماضي ، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

[2] عمر عيلان، النقد العربيي الجديد، مقاربة في نقد النقد،مرجع سابق، ص19.

[3] ينظر، عبد الله ابراهيم، سعيد الغانمي، علي عواد، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، ص 70.

ومثل هذا التّملك يشترط في جانب من جوانبه الرئيسية معرفة بالأساس أو الأسس الفكرية التي تنهض عليها هذه الجوانب، إضافة إلى العلوم والتقنيات التي تستلزمها، وهو تملك ليس بالسّهولة التي نتصور. الهم الثاني: إنّها محاولات لتملّك مناهج مازالت هي نفسها تطرح علامات استفهام على بعض أسسها أحيانا وعلى وظيفتها أحيانا أخرى[1].

هذا وتعتبر البنيوية التّكوينية هي أكثر الاتجاهات النّقدية شيوعا في النّقد العربي؛ حيث نجدها عند كل من محمد بنيس في كتابه "ظاهرة الشّعر العربي" ويمنى العيد "في معرفة النّص" ومحمد براده وغيرهم[2]. "ولعل سرّ هذا الانتشار يعود إلى هيمنة الاتجاهات الماركسية تحديدا، في بعض البيئات النّقدية العربية"[3].

ومن الملاحظ أنّ التعامل مع المنهج البنيوي في الممارسة النّقدية العربية؛ انقسم إلى عدة تفريعات، فمن النقاد من قدّم البنيوية تقديما مباشرا للقارئ العربي؛ التزم فيه التزاما دقيقا بمقولاتها، ومنهم من حاول التّركيب بينها وبين مختلف المناهج الغربية الأخرى [4].

[1] عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، علي عواد، في معرفة الآخر، المرجع السابق، ص 70-71.
[2] ، ينظر إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك، مرجع سابق، ص 104.
[3] د. أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي، ... منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد، دار النهضة العربية، 2011، ص 144.
[4] ينظر ، محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النّقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص33.

1- التأسيس للبنيوية في النّقد العربي

يعد كتاب مشكلة البنية من أوائل الكتب التي تناولت البنيوية، حيث تعرض فيها الدكتور زكريا إبراهيم، للبنيوية بشكل عام كالمصادر التي استقت منها هذه النظرية مبادئها، كما تعرض للبنيوية اللغوية و الانثروبولوجية والثقافية وحتى السيكولوجية، ليختتم مؤلفه بما عنونه بالبنيوية الثّقافية، وقد اضطر زكريا إبراهيم على الاعتماد على الشمولية والتبسيط مما أبعده عن النّقد الأدبي[1]

كما يعتبر كتاب الأسلوبية والأسلوب للمسدي؛ واحدا من أهم المراجع التي أسست للبنيوية، حيث يرى أنّها " ليست علما ولا فنا معرفيا، إنّها ما هي فرضية منهجية قصارى ما تصادر عليه أن هوية الظّواهر تتحدد بعلاقة المكونات وشبكة الرّوابط أكثر مما تتحدد بماهية الأشياء، ولما كان النّص مقصدا من مقاصد البنيوية، وكانت البنيوية منبعا خصيبا للرؤى الموغلة في التّجريد الشّكلي إلى حد التوّسل بأساليب المنطق الصّوري أحيانا، فقد كانت بعض المناهج في النّقد العربي تمارس الخط البنيوي وتستوحي اللغة في بناها الشكلية فامتزج الصّوري بالأسلوبي واشتبه الأمر على الكثيرين"[2]. فالمسدي يعتبر أنّ النّص كامن في العلاقة بين مختلف عناصر بنائه.

يعتبر محمد عزام أنّ كتاب الدّكتور صلاح فضل "نظرية البنائية في النّقد الأدبي" هو أهم كتاب وضع بالعربية ونظر للنقد البنيوي في تلك الفترة، من حيث جديته واعتماده على لغة نقدية، كما أنه عالج أصول البنيوية واتجاهاتها ومستوياتها، كما تحدث عنها – البنيوية- في كل من حقل الأدب والنّقد . إلا أنه يرى أنّ النّاقد كان مقصرا فيما يتعلق بالبنيوية في النّقد العربي؛ حيث لم يخصص لها سوى ثماني صفحات، واصفا إياها بالمغلوطة؛ إذ أنّ

[1] ينظر ، محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النّقدية الحداثية، مرجع سابق، ص 38.
[2] عبد السلام المسدي الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، ط 01، 1984، ص06.

صلاح فضل تعرض لكتاب نازك الملائكة "قضايا الشّعر المعاصر" وهي ليست من المهتمين بالبنيوية [1].

هذا ونجد أنّ حضور البنيوية " في دراسة النّص الشّعري الحديث يتباين ما بين المباشرة في تبنيها كما هو الحال لدى كمال أبو ديب، أو تبني اتجاه محدد منها كما في دراسة محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، أو ظهور أثرها من خلال الدّراسات التي قامت بدراسة الشّعرية العربية الحديثة كما في دراسة محمد بنيس " الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته" ، ودراسة شربل داغر، "الشّعرية العربية الحديثة تحليل نصي"، أو التأثر بالاتجاه البنيوي دون أن يكون ملزما بتصوراته؛ كما في دراسة علي الشرع، "بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس"، وربما جاء تطبيق البنيوية ممزوجا بطروحات نقدية أخرى كما يتجلى في دراسة يمنى العيد في معرفة النص الأدبي"[2].

و من بين النّماذج التي تبنّت البنيوية منهجا في مقاربتها للنّص الشّعري العربي؛ كمال أبو ديب؛ في دراسته لقصيدة أدونيس "كيمياء النرجس"، يتساءل الناقد سامي عبابنة " ما هي طبيعة المنهجية التي يتبعها في هذه الدراسات؟، وأي اتجاه في البنيوية يحاول كمال أبو ديب أن يتماثل معه في منهجيته؟، وهل التزم اتجاها محددا؟، وما هي مرجعياته النّقدية في هذا التبني؟"[3].

ويرى النّاقد سامي عبابنة أنّ بنية القصيدة تكمن في تحويل اللغة إلى بنى مجسدة للدلالة؛ ففي قصيدته كيمياء النرجس يتحدث أبو ديب عن هاجس النّزوع من خلال تجسيد التّوتر الحاد بين الزّمن الحاضر والمستقبل، معتمدا في ذلك على مبدأ الثنائيات. هذا ويعتبر سامي عبابنة أنّ من أهم الإشكالات التي واجهت النّاقد كمال أبو ديب، هي ارتباطه بالتّراث، كما اعتبر أنّ أسلوبه طغى

[1] ينظر ، محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النّقدية الحداثية، مرجع سابق، ص 38- ص 61.
[2] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث الأردن، ط1،2004، ص 236.
[3] سامي عبابنة، المرجع نفسه، ص240.

عليه الخطاب الأيديولوجي؛ في إدعائه للريادة المنهجية، كما أنّه قام بالاستسلام المطلق للمنهج البنيوي؛ والانقياد التّام له، خاصة حينما استخدم مبدأ الثنائيات؛ مما جعله يمارس نوعا من التّعسف[1].

[1] ينظر، سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص241.

المبحث الثاني: يمنى العيد (في معرفة النص)

يعتبر كتاب النّاقدة يمنى العيد في معرفة النّص، واحدا من أهم النّماذج الشاهدة على تحوّل مسار النّقد العربي من صيغة السياق إلى النّسق، كما أنّه شاهد على مدى التّأثر الواضح للنقد العربي بتيارات النّقد الغربي، وتكريس جاد من طرف النّاقدة لمبادئ البنيوية.

1- يمنى العيد والتّنظير للمنهج البنيوي

1-1 الدّاخل والخارج عند يمنى العيد:

يرى بعض النّقاد أنّ محاولة تهجين المنهج البنيوي، والنّظر إلى البنى من زاويتين: زاوية داخلية وهي أصل البنيوية وجوهرها، وزاوية أخرى خارجية، يحاول فيها النّاقد العربي رؤية البنى أو التّعامل معها وهو يربطها بالخارج وكأنّها شيء مستقل لا علاقة له بالدّاخل الذي لطالما ركزت عليه البنيوية، وأولته اهتماماتها، هو تهجين أضرّ كثيرا بالبنيوية وتطبيقاتها في النّقد العربي."فبالرغم أنّ البنيوية في جوهرها تركز على الدّاخل، على دراسة البنى الصّغيرة التي تكوّن النّص من داخل النّص ذاته، في علاقاتها بعضها ببعض على أساس أنّ العلامة اللغوية ليست رمزا لشيء خارجي...أراد البنيويون العرب، ... إمساك العصا من منتصفها وتحقيق معادلة خاصة بهم، تقوم على أساس دراسة العلامة باعتبارها مستقلة، باعتبارها "داخل" وباعتبارها "خارج"[1] .

هذا و ترى الناقدة بأنّ النّصوص الأدبية أصبحت أكثر تجددا، ومن ثمة فإنّ النّقد الذّوقي / السّياقي لم يعد صالحا لمقاربتها، فهي تحتاج منهجا جديدا يضيئها، وهو نفس رأي الدّكتور عبد المالك مرتاض الذي أعلن القطيعة مع المناهج السيّاقية حتى أنّه يقول " أيّها الأيديولوجيون والنّفسانيون والاجتماعيون

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، مرجع سابق، ص 62.

دعوا الأدب للأدباء وخوضوا في عملكم الذي تعرفون... أفلم يأن لهذا الأدب أن يفلت من شرّ ما أصابه من الأجانب عنه"[1] .

كما تبدأ بعرض بعض المفاهيم النّقدية في ظل النظرية البنيوية، فهذه الأخيرة " تحاول النّظر في العلاقات الدّاخلية للنص دون عزله أو إغلاقه على نفسه، بل إني أرى إلى النّص مستقلا وأحاول أن أقارب ممارسة هذه الاستقلالية، أرى فيها كيانا ينتج دلالته الخاصة ...وأنا لا أخفي خشيتي من أن يبقى مفهوم استقلالية النّص مجرد كلام، أو مجرد مفهوم وصفي، غريب في الفعل النّقدي وغائب عن الممارسة"[2]، حيث تحدّد مفهوم الخارج باعتباره متجليا في النّص، متوحدا معه، إذ أنّنا في ممارستنا النّقدية إنّما نحن نحاول أن نسلط الضوء على تجليات الذاكرة/ المتخيل في النّص. كما تقول بضرورة استخدام مصطلح ممارسة بدل تطبيق لأنّها ترى في الأول نشاطا متجددا؛ بينما الثّاني مجرد "نشاط آلي يكرر موضوعه"[3].

ومن ثم فإنّ أوّل الإشكالات التي تعترض النّاقد البنيوي هي ثنائية الدّاخل والخارج، هذان القطبان اللذان انتصرت لهما فلسفة اللغة، حينما استطاعت أن تقضي على الهرمية في الأبعاد الفلسفية " فحتى عهد قريب، ربما نهاية القرن السّابع عشر على وجه التّقريب، ظّل الثّالوث الأساسي للنقد الأدبي هو: المؤلف – النّص – القارئ. وكانت المدارس النّقدية منذ أرسطو وأفلاطون تختلف فيما بينها في درجة التّركيز على أحد أضلاع المثلث دون الضلعين الآخرين"[4].

وفي هذا الصّدد يرى النّاقد الدّكتور عبد العزيز حمودة بأنّ القول بالخارج، ما هو إلّا محاولة ذكية من النّاقد العربي الذي فشل في استيعاب

[1] يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض، بحث في المنهج وإشكالياته، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 2002، ص 83.
[2] يمنى العيد، في معرفة النص ، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب ، بيروت، ط4، 1999، ص22.
[3] يمنى العيد، المرجع نفسه، ص26.
[4] عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك، مرجع سابق، ص 85.

المنهج البنيوي، للتملص من جدّية المنهج وعلميّته التي فشلت في مقاربة النّص الأدبي وإنارته، لأنّه نص نابع من الذات، " فبالرغم من أنّ البنيوية في جوهرها تركّز على الدّاخل،... أراد البنيويون العرب، وجلهم إلى يسار الوسط، إمساك العصا من منتصفها وتحقيق معادلة خاصة بهم تقوم على أساس دراسة العلامة باعتبارها مستقلة، باعتبارها " داخل " وباعتبارها " خارج" غير منفصلة عن الواقع المادي الذي أفرزها، مما أوقعهم في بعض التّناقضات الواضحة بل إنّ بعض هذه التّناقضات في الواقع تناسى المبادئ البنيوية وأبرزها عزل النّص الأدبي كبنية، وعزل البنى الصّغيرة المكوّنة لها عن الواقع الخارجي"[1].

وهكذا فإنّه يعتبر أي محاولة لتهجين المنهج البنيوي والنّظر إلى البنى من زاويتين: زاوية داخلية، وهي أصل البنيوية وجوهرها، وزاوية أخرى يحاول فيها النّاقد العربي رؤية البنى والتّعامل معها وهو يربطها بالخارج وكأنّها شيء مستقل لا علاقة له بالدّاخل، الذي لطالما ركزت عليه البنيوية وأولته اهتماماتها، أضرّ كثيرا بالبنيوية وتطبيقها في العالم العربي، إلا إنّ العودة للخارج ليست من اختراع النّاقد العربي، وإنّما لها تأصيل غربي؛ فلوسيان غولدمان (L.Goldman) جاء بمفهوم البنيوية التّكوينية كنوع من التّدارك لجفاف وشح المنهج البنيوي، حيث "حاول بعض النّقاد الماركسيين ترقيع البنيوية بإخفاء ما في ردائها من ثقوب. فإنّ كان قد أخذ عليها إقصاء التّاريخ وإهمال البعد الاجتماعي للنص الأدبي، فإنّ البنيوية التّكوينية التي تنسب إلى النّاقد الروماني لوسيان غولدمان تسعى إلى تلافي هذا النّقص وسداد هذه الثّغرة "[2].

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، مرجع سابق، ص 62.
[2] إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث ، من المحاكاة إلى التفكيك، مرجع سابق، ص 103- 104.

هذا وتشير الكاتبة إلى عنصر غاية في الأهمية، ألا وهو همجية استخدام المصطلحات واكتظاظها في ممارستنا النّقدية، دون الحاجة إليها أحيانا، وكأنّنا نحاول فقط أن نلفت القارئ إلى الميتا لغة المستخدمة، وليس إلى النّص أو المنهج إذ " يتكرر في الكتابة عند بعضنا، وبشكل لا يخلو من البلبلة أحيانا، استعمال المفاهيم التالية: الشّعرية، الخطاب أو القول، البنية، النّسق، الدّلالة، الإشارة، المحاور... لا تثمر هذه المفاهيم ، إلا في إطار بنية فكرية، تستكمل قدرتها على الإنتاج"[1].

هذا وترى النّاقدة أنّه لابد لنا من تحديد البنية أولا، لتطبيق المنهج البنيوي ثم عزلها عن مجالها / الخارج، وسمتها خطوة التّحضير للعمل، لتأتي الخطوة الثّانية وهي تحليل هذه البنية أو كشف عناصرها، كدراسة الرّمز أو الموسيقى أو الصّورة ، إلا أنّنا لا ندرس هذه البنيات بمعزل عن النّص، وإنّما في علاقتها مع مكونات أخرى في النّص، وتضرب مثالا بروب واكتشافه الهيكل الذي تبنى عليه الحكاية الشعبية، أو بنيس الذي استطاع التّوصل إلى الثّلاثية القانونية التي تحكم النّقد المغربي وهي : قانون التجريب، قانون السّقوط والانتظار ، قانون الغرابة، ورغم أنّ النّاقدة قبل قليل كانت تصرّ على عزل البنية، وترى في المنهج البنيوي وأدواته وسيلة كافية لدراسة هذا الدّاخل واستنطاقه وإضاءته، إلّا أنّها تعود مرة أخرى لتقول بأنّ العزل إنّما هو عزل مؤقت، وإنّما نحن في النّهاية لا بد لنا أن نرى أنّ الداخل ونحن نستعين بالخارج / الجماعي [2].

وهكذا فبين الخارج/ النّص وبين الخارج الجماعي/الذاكرة/ المتخيل تكمن الإشكالية، فعن أي خارج تتحدث الناقدة، هل الخارج /النّص، بينما الداخل البنية المعزولة

[1] يمنى العيد، في معرفة النص ، مرجع سابق، ص30-31.
[2] ينظر ، يمنى العيد، المرجع نفسه ، ص45-49.

وإن كان هذا ما تعنيه، أوليس هذا عزل داخل مقابل داخل؟ فالنّص في عزلته يجب أن يعزل عن مؤلفه ومجتمعه، وأمّا أن يعزل النّص في مقابل بنياته فهذا أمر غير منطقي. ثم ماذا عن النّصوص ذات الأبعاد الاجتماعية أو النّفسية؟ كيف نتعامل مع قصيدة يتحدث فيها الشاعر عن الفقر والتّشرد؟ كيف نتعامل مع بنية الفقر/الضّياع؟ دون أن نأخذ بعين الاعتبار أنّها ظاهرة اجتماعية، وأنّ النّص ما هو إلّا إسقاط للمجتمع داخل اللغة، حتى ونحن في مرحلة التحضير للعمل.

2-1 البحث عن البنية

تفتح النّاقدة أولى ممارساتها التّطبيقية للبنيوية على الشّعر؛ بحديث مقتضب عن هوية القصيدة العربية الحديثة، من خلال محاولة إيجاد نظام لبنية الشعر العربي، حيث ترى أنّنا لم نعد نملك القدرة على فهم الشّعر من خلال البيت الواحد أو السّطر الواحد، وهذا ليس لقصور منا، وإنّما لتفكك على مستوى القصيدة حيث يجب النظر إليه ككل وتضرب لنا مثلا قول المتنبي:

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم

في نظر الناقدة أنّه من الممكن الحصول على معنى معين للبيت، ولو كان معنى أوليا، ولا نحتاج إلى القصيدة كلها إلا في حال الرغبة منا بالحصول على معنى أعمق، بينما العبارة الشّعرية للشاعر بول شاوول من ديوانه " وجه يسقط ولا يصل:

" وجه صفاته الشمع.

(ثم لا يسيل ولا يصل).

في نظر النّاقدة علينا اللجوء إلى القصيدة كلها لفهم معناه.و أنا أوافق الكاتبة في هذا فأحيانا القصيدة لا تفهم إلا من خلال اللجوء إلى الدّيوان كله، لهذا نرى اهتماما متصاعدا بالعتبات النّصية أو النّصوص الموازية، لأنّها هي

الأخرى تعد مفاتيحا نلج من خلالها إلى عالم القصيدة الحديثة، العامرة بالرّمز والمكتظة بالصّور والإيحاء والأقنعة. وبين دعوة صارخة لتبني العلمية في المعاملة مع النّصوص ورؤية صريحة مفادها غياب نظرية في النّقد، ما لم نتمكن من إنتاج مفاهيم علمية بمقدورها أن تكشف نظام بنية القصيدة العربية الحديثة يبقى السؤال مطروحا[1]، "ما هو نظام القصيدة العربية الحديثة؟ كيف يتحدد هذا النّظام؟ بأي منطق ينهض ويتحرك؟ ما هي عناصره؟ ما هي أنساق العلاقات التي تتماسك بها هذه العناصر لتشكل الكل أو البنية؟ ما هو النسق الذي تتميز به وتتمايز كقصيدة مختلفة؟ ما دور الفكر الحاضر فيها في تحديد هذا النسق؟..."[2].

هذا وقبل أن نحاول الإجابة عن هذه الأسئلة علينا أن نتحدث عن القصيدة المعاصرة؛ ونقول إنّه ليس علينا بالضّرورة الرجوع إلى القصيدة كاملة لاستخراج معناها، لأنّه في أحيان كثيرة حتى القصيدة لا تفصح عن معناها، فالضبابية والتّكثيف والاختزال، صارت من أبرز ملامح القصيدة المعاصرة، أعتقد أنّه علينا فقط أن نمارس فعل القراءة وفق منظورنا، وهذا هو الفتح الأكبر الذي جاءت به نظريات القراءة والتّلقي، بعد أن منحت القارئ كل الحق في الاتصال مع النّص، ومنحتنا أيضا شرف محاولة الوصول إلى المعنى، هذا الكائن الضبابي الزئبقي الذي بات يسكن القصيدة المعاصرة ويتوارى فيها.

[1] ينظر ، يمنى العيد، في معرفة النص ، مرجع سابق، ص 99-102.
[2] يمنى العيد، المرجع نفسه، ص 102.

3-1 نظام الشعر في التراث النّقدي عند يمنى العيد

ترى يمنى العيد أنّ حديثها عن وجود نظام أو بعض أشكاله في القصيدة العربية القديمة، و أنّ الحديث عنه من طرف النّقاد القدامى ليس للبحث في هذا النّظام وأشكاله وسقطاته، وإنّما لتوضح أنّ له وجودا وكينونة حتى ضمن القصيدة العمودية، وخير مثال هو ما توصل إليه الفراهيدي من مفهوم للبحر الشّعري بعد دراسة عميقة جادة وعلمية لعنصر الموسيقى الشّعرية .

كما تشير إلى عنصر آخر من عناصر نظام الشّعر وهي الصّورة في بعدها المجازي، من تشبيه واستعارة ووضع شروط لتوظيف كل منهما بحيث لابد من قرب للمسافة بين طرفي التّشبيه أو الاستعارة، واستنتجت في الأخير جملة من القوانين التي كانت تحكم القصيدة العربية منها: أنّ التّعبير الأدبي ليس مستقلا وإنّما هو خاضع للواقع الاجتماعي؛ ومن ثمة فالمسافة بين زمن النص وزمن اللغة مسافة محدودة، هذه القوانين عملت على سرعة وصول الدلالة إلى القارئ/ السّامع. إلا أنّ النّاقدة ترى أنّ الاهتمام بالموسيقى والصورة، اهتمام قاصر، لا يكشف عن النظام، ذلك أنّ النّقاد القدامى أهملوا البحث في عنصر الرؤية، وركزوا من منطلقات الفكر الثنائي على اللفظ والمعنى، ومن ثمة فالنّقد العربي القديم في مجمله - برأي الكاتبة- لم يتطرق للنظام بوصفه العلاقة المسيّرة لهذه العناصر.

4-1 الموسيقى والإيقاع الداخلي

ترى الناقدة أنّ اعتماد التّفعيلة الواحدة، وتحرير الشّكل من نمط تناظر الإيقاع، يعد خطوة أولى، تعمل تهديما في عنصر الموسيقى، لا من حيث المبدأ وإنّما للبحث عن نمطية بديلة، وتتحدث عن مولدات الموسيقى في الشّعر المعاصر التي تجاوزت التّفعيلة إلى التّركيب اللغوي، أو جسم القصيدة، حين ينتظم في أنساق من الموازنات والتّقطيع، وكذا التكرار، والتوقيع على جرس

بعض الألفاظ المعجمية، والموازاة بين حروفها. وتورد مثالا من قصيدة "بيروت" للشاعر محمود درويش[1]:

" تفاحة البحر، نرجسة الرخام. فراشة حجرية. بيروت. شكل الريح في المرآة.

وصف المرأة الأولى، ورائحة الغمام.

بيروت من تعب ومن ذهب، وأندلس وشام

فضة. زبد. وصايا الأرض في ريش الحمام.

وفاة سنبلة. تشرد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت. لم أسمع دمي من قبل ينطق باسم عاشقة تنام على دمي.. وتنام"[2]

تلاحظ النّاقدة وجود أنساق من الموازنات والتقطيع على عدة مستويات :

- المستوى الصّرفي: تكرار مفردات مؤنثة ، وأخرى مذكرة : تفاحة ، فراشة، نرجسة/ بحر ، رخام حجر.
- على مستوى الطبيعة بين الكائنات الحيّة وغير الحية: تفاحة نرجسة../ رخام ، حجر.
- على مستوى المسافة المكانية : تفاحة البحر/ نرجسة الرخام/ فراشة حجرية. فتقطيع المسافة المكانية ولد إيقاعا، ومنح الصّوت المتلفظ إيقاعه الزّمني، كما أنّ وظيفة هذه التّكرارات لا تختزل في الإيقاع الموسيقي؛ بل هي تولد الدّلالة أيضا، فتحتوي كل من كلمتي (الغمام وشام) امتدادا صوتيا يحيل إلى امتداد في التّصور الذّهني لحركة الحمام وانتشار الغمام[3].

[1] ينظر، يمنى العيد، في معرفة النص، مرجع سابق، ص 105-106.
[2] محمود درويش، الأعمال الكاملة، إع: علي مولا، ديوان حصار لمدائن البحر، قصيدة بيروت، 1984، ص 1077.
[3] ينظر ، يمنى العيد، في معرفة النص ، مرجع سابق، ص 106-107.

تختار النّاقدة قصيدة للشاعر محمد الماغوط هي قصيدة " النّار والجليد" تبدأ بتحديد المستويين اللذين يحركان القصيدة وهما: مستوى يوحي إلى عالم الراحة والحب والملك والسلطة، ومستوى عالم الفقر والحرمان:

مستوى أول:

↓

عالم الرّاحة والشّبع والحب والملك والسلطة وتدل عليه العبارات التالية:

أيها الغبار الملكي ترجل

أفكر أحيانا بالنصر .. بالأبطال العظام ← هذه الوحدات التركيبية تشير إلى موقع

في

الخبز ← صراع ساحته الحرب.

النهد

المستوى الثاني:

↓

عالم الحرمان والجوع والدّموع والدّماء والموت والبؤس واليأس ونتلمسه في التّراكيب التّالية:

أيتّها الدّموع المسترسلة على الكتف

سأصف لك قوافل الريح والرصاص

أكاد أسقط في كل لحظة ↔ محور الفقر

وفوق ظهري سلم من الدموع ↔ محور الانكسار

أكره السّل... أكره الطّاعون ↔ محور الرذيلة

الطيور الملطخة بالدم

الجثث والأظافر المدماة

حسب النّاقدة فإنّ المستويين مترابطان بعلاقة تناقض مبدئي : فالراحة ≠ الحرمان. غير أنّ المستوى الثّاني، يحتوي الأول ويمنع عنه استقلاليته؛ وهذا لتوليد فعل صراعي، " فالغبار الملكي يترجل"، ولكن عن ماذا؟ عن دفاتري الكئيبة لا عن فرس، ليسقط الإيحاء بالملوكية كقوة، كما أنّ الوردة تفقد سمتها وعطرها وشذاها، ليوحي جليدها إلى الموت، بينما يرفع الأبطال العظام سراويلهم وراء الأسجية و يتثاءبون في دورات المياه. وهكذا يذوب المستوى الأول في الثّاني إيحاء، وبهذا يتولّد النّغم الدرامي في القصيدة، في هذه الحركة المعكوسة التي تعني أنّ الفقر والجوع هادم لدلالات المستوى الأول. هذا التّوتر وهذه الحركة الاحتوائية بين المستويات عن طريق الهدم والتوليد يتحدد كإيقاع القصيدة الداخلي[1]. "فالإيقاع الداخلي هو : توليد جديد داخل النص لما هو خارجه"[2].

5-1 تعدد مستويات الصورة:

ترى النّاقدة أنّ الصّورة في القصيدة العربية الحديثة، ليست هي نفسها في الشعر العربي القديم، فقد أصبح لها كيان مختلف، وسمة جديدة، وهذا راجع لبعد المسافة بين طرفي التّشبيه أو الاستعارة ونزوح المقاربة بين طرفي المشبه والمشبه به إلى مقاربة بين عالمين : عالم القصيدة وعالم الواقع ،وهو ما يفجر عنصر الإيحاء.

هذا وقد تحدث النّاقد الدكتور صلاح فضل؛ عن الصورة وما طرأ عليها من تغيرات بقوله: إنّ التقنيات الحديثة وضعت الإنسان المعاصر" في موقف غير مسبوق؛ فعليه أن يعيد خلق الصّور البصرية وينفث فيها حياة لم تتح لها من قبل في الأنماط التّشكيلية القديمة، ويزاوج بينها وبين اللغة بما يجعلها مفتوحة على نظم إشارية متعددة ومتداخلة، عليه أن يجسّدها ويترك فيها ثغرات

[1] ينظر ، يمنى العيد، في معرفة النص ، مرجع سابق، ص 110-113.
[2] يمنى العيد، المرجع نفسه، ص 113.

للتخيل اللامرئي حتى لا يحرمها من ثراء الإيحاء، عليه أن يعثر فوق سطح الواقع المتصلب على وسائل للرّمز ومعادلات للأسطورة حتى يتغلب على فقر الأشياء وصمتها ويعيد شحنها بالدّلالات المتراكمة في طبقات اللغات الإنسانية ومتخيلها العريق"[1].

ومن ثمة فقد تحوّلت الصّورة وأصبحت أكثر تعقيدا ورغم أنّ النّاقد يتحدث عن الصّورة المرئية، إلا أنّها لم تعد تختلف كثيرا عن الصّورة الشّعرية المعاصرة، لانّ كليهما يحتاج إلى نمط تشكيلي غني بالعلامات، يتداخل فيه الرّمزي بالأسطوري ، خاصة وأنّ القصيدة المعاصرة باتت تركز على عنصر الاختزال والتكثيف.

هذا و ترى النّاقدة أنّ هناك نوعين من الصّورة: الصّورة البصيرة الذهنية المجردة، في مقابل المشاهد العينية الحسية، وهنا نلاحظ انتصارا لمعطيات المنهج البنيوي[2]. وليست يمنى العيد هي الوحيدة التي تطرقت للصورة في دراستها البنيوية بل نجدها كذلك عند بنيوي آخر هو الدكتور كمال أبو ديب، الذي تناول الصورة الشّعرية من وجهة نظر بنيوية؛ حيث يقول : "يحاول هذا البحث تجاوز معطيات المنهج النفسي في تحليل الصورة- من صعيد تحليل منابع الصورة وكشفها لأبعاد شخصية الفنان الخالق وبيئته الحضارية إلى مدى جديد هو صعيد البّنية الوجودية للصورة، تتناول الصّورة هنا، بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده، كما أنّه يضاء بإبعاد هذا العمل. والنّظر إلى الصّورة على أنّها بنية يفترض رفض حد المناهج النّقدية لها بأنّها عنصر دلالي في العمل الفني يستقي أهميته من قدرته على التّقرير والتّوصيل لمعنى"[3]، " ففي قراءته

[1] د. صلاح فضل، صور القراءة وأشكال التخييل، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1،2007، ص 18.

[2] ينظر، يمنى العيد، في معرفة النص، مرجع سابق، ص 113-118.

[3] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص 21.

نمـاذج الشّـعر العربـي تعـرض لبيـان المـنهج البنيـوي وتجلياتـه فـي البحـث عـن التّشـابك والتعقيـد بـين العلاقـات التـي تكـوّن الـدّلالات وتحقـق الـدور الإيصـالي الـذي تؤديه هذه الصّور"[1].

[1] د.أحمد ياسين العرود، مناهج النقد الأدبي في الأردن، في النصف الثاني من القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، 2004، ص 442.

2- دراسة لقصيدة: تحت جدارية فائق حسن لسعدي يوسف

بدأت الناقدة دراستها للقصيدة أو مقاربتها لها بسؤال مهم طرحته بادئ ذي بدء، وهو: لماذا يختار النّاقد هذه القصيدة موضوعا لقراءته ولا يختار تلك؟ أو لماذا يختار نصا لهذا الشّاعر ولا يختار ذلك؟ وأجابت فيما معناه، أنّ النّشاط الفكري عند كل من النّص والنّاقد هو أحد الأسباب الرئيسية للنهوض بعملية التّرائي، وهذا لا يعني التّوافق المطلق في العلاقة بين هذين الطرفين، وإنّما قد تبنى العلاقة أيضا على التّضاد، وهي في كلتا الحالتين ليست موقفا جاهزا مع النص أو ضده، بل هي التقاء وحضور[1]، وأنا أتفق مع الناقدة في أنّ الأطروحات الفكرية التي يتبناها كل من النّص والقارئ، هي أحد البوصلات التي تحدد وتؤطر لعملية اتصالهما، كما أنّها أيضا- أي الأطروحات- تتبنى ميلاد أطروحات أخرى تنتج عن عملية الاتصال هذه. إلا أنّه ينبغي أن أشير إلى ملاحظة تصب في قالب جهوزية الموقف النّقدي، خاصة في نقدنا المعاصر، ففي بعض القراءات النّقدية يمكن أن نقول إنّ تبني الأحكام المسبقة صارت سمة من سمات النّقد، خاصة فيما يتعلق بما يسمى الأدب الرقمي، هذه الجهوزية والانطباعية المسبقة هي التي تقود عملية النّقد حتى وإن صَاحَبها منهج يتبعه النّاقد.

2-1 التّكرار ونمو القصيدة

" في تمفصلها الذي يتخذ في القّصيدة شكل مقاطع يحددها فعل **" تطير"** الذي يشكل تكراره فاصلة زمنية في حركة نمو القّصيدة. كان فعل التّحليق يتعرض لخلخلة، لتكسر ... فيأتي التّكرار ليستأنفه"[2]. بهذه العبارة استأنفت الباحثة مقاربتها، موضحة أنّ الفعل **" تطير"** والذي يتكرر في بداية كل مقطع، هو فعل يدل على الاستمرارية والنّمو، بينما يشير في ناحية أخرى إلى وجود

[1] ينظر، يمنى العيد، في معرفة النص، مرجع سابق، ص 147.
[2] يمنى العيد، في معرفة النص، المرجع نفسه، ص 149.

عائق يعترض حركة هذا الفعل ويعطل زمن نموه. وهنا يمكن أن نسمي هذا النوع من التّكرار بـ**"التّكرار الوظيفي"**؛ لأنّ الشّاعر لا يضعه عبثا، وإنّما هو وليد التّجريب يتعمد الشّاعر وضعه عن قصد ووعي من أجل إيصال رسالة معينة للمتلقي[1]

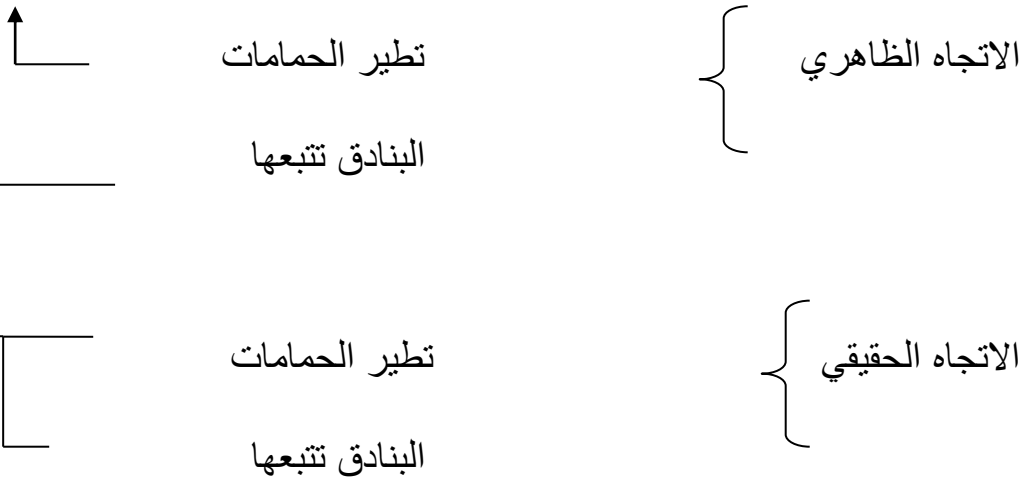
تبرر النّاقدة هذا القول ممارساتيا حينما تستعرض المقاطع الثّلاثة الأولى، **" تطير الحمامات في ساحة الطيران"** وتبدأ في استقرائها، موضحة بأنّ الشّاعر ربط هنا بين الفعل ومكان تحققه، وليس بينه وبين الفاعل، ومنح المكان صفة العموم، فقال إنّ الحمامات تطير في ساحة الطيران، كي يؤسس للتناسق بين مكونات عالم القصيدة، غير أنّه في المقطع الرابع قال: **تطير الحمامات مذبوحة،** ما يوحي بتناقض في فاعلية الطيران، وكذا تعطل زمنه المادي، ومن ثمة انزاح لفظ الطيران عن دلالته العادية الأولى، واكتسب دلالة جديدة [2].

وهكذا نجدنا نتساءل أين البنيوية من كل هذا و أين يكمن المنهج البنيوي، هل هو في التّكرار نفسه؟ أي هل التّكرار ركيزة أو مبدأ من مبادئ البنيوية؟ أم أنّ الضّدية التي حققها هذا التّكرار بوجود فعل متمثل في الطّيران وآخر متمثل في إعاقة هذا الفعل؛ هي الممثلة للمنهج، خاصة وأنّنا إذا بحثنا في تعريف التّكرار الوظيفي فإنّنا لا نجد ما يربطه بالبنيوية كونه نمطا " تستحيل فيه العشوائية أو المصادفة، بل هو وليد التّجريب والبحث والعمد والاستقصاء"[3]، لنجد الجواب عند يمنى العيد أنّ التكرار هو " حركة أساسية في الحفاظ على بنية عالم الحمامات"[4]، ومن ثمة فهو مجرد وسيلة لاستقراء بنية الزّمن في القصيدة.

[1] ينظر، فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، ط1، 2004، ص 46.
[2] يمنى العيد، في معرفة النص ، مرجع سابق، ص 150-153.
[3] فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص 46.
[4] يمنى العيد، في معرفة النص ، مرجع سابق، ص 151.

2 – 2 بنية القصيدة:

صنفت النّاقدة بنية القصيدة إلى حركتين؛ حركة الطّيران، ثم حركة البنادق، مع إبقاء الأصل للحركة الأولى، فبينما تبدأ الحمامات بممارسة فعل الطّيران واستمرارها على ذلك؛ تتدخل البنادق التي " لا تطير" كفعل ضدي لحركة الحمام، لتقابل الفعل (تتبع) ب (تقتل)، بينما تنعكس الحركة من فعل التحليق إلى عكسه وتوضح ذلك بالتّرسيمة التّالية [1]:



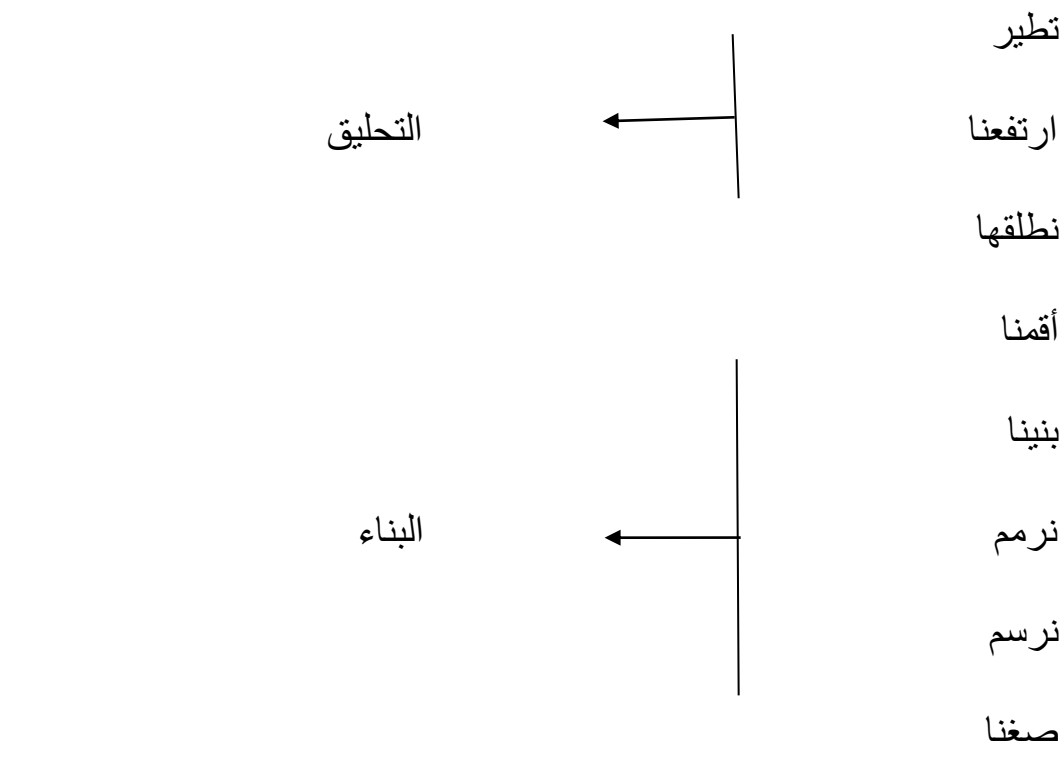
تركز النّاقدة في كل النّقاط التي تميزت بها هذه الصّدامية على نقطة مهمة مفادها أنّ هذه الصّدامية ليست داخلية تولدت عن فعل الطّيران نفسه، وبأنّ الصّدامية جاءت عن فعل ثان أو حركة ثانية، ومن ثمة فهي ناتجة عن علاقة بين حركتين متناقضتين في طبيعتهما وجوهرهما، فالعلاقة بين الحمامات والسّاحة قائمة على أساس طبيعي؛ وهي علاقة ارتباط داخلي أو تلازم عضوي بين الفاعلية ومكان تحققها، ومن ثمة فالاعتداء على هذه الفاعلية اعتداء على المكان وقتل له، إنّ قتل أبناء الوطن هو أيضا قتل للوطن[2]. خاصة وأنّ المتتبع للقصيدة يجدها تعج بالمفردات التي تدلّ على المكان، مثل (الرّصيف، العمارات،الملاهي، مستشفيات المدينة، الجدار).

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، مرجع سابق، ص 154-155.
[2] يمنى العيد،المرجع نفسه، ص 155-156.

ولتوضيح الاختلاف بين التّراكيب اللغوية، تطير الحمامات في ساحة الطّيران. البنادق تتبعها حيث ركزت في الجملة الأولى على الفعل تطير، ومن ثمة تشديد على الفاعلية، كما ركزت في الجملة الثانية على الفاعل البنادق ومن ثمة شددت على الفاعل، ففي الجملة تحديد فوري لهوية الفاعل[1].

3-2 حركتا القصيدة

تتواجد بالقصيدة حركتان ناميتان هما: حركة تفيد معنى التّحليق والبناء، وحركة تفيد معنى اللحاق أو التّوجه بهدف الاعتداء، وقد بينتهما النّاقدة من خلال هاتين الترسيمتين:



تذكر النّاقدة أنّ هذه الأفعال تفيد البناء، وقد جاءت بصيغتي الماضي والمضارع، والصّيغتان تدلان على إنجاز عمل وهو نشاط بشري مستمر، وهذا المنجز تدلّ عليه الأفعال المضارعة ما يمنحها طابع الصّمود والمقاومة. فهي لا

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، مرجع سابق، ص 157-158.

تكتفي بالفعل، بل تحتفي باستمراريته، بينما يتكوّن عالم الحركة الثّانية من : البنادق- المقاول- آلة الجنود،وهو ما يفيد معنى اللحاق ويستهدف فاعلية الاعتداء والقتل[1]، فبينما تدلّ أفعال الحركة الأولى على معناها مباشرة تختفي أفعال الحركة الثّانية خلف قناع التّمويه وتوضح ذلك بترسيمتين :

	الفعل	**ما يحققه الفعل**
الحركة	تطير	الطيران
الأولى	ارتفعنا	الارتفاع
	نطلقها	إطلاقها
	أقمنا	الإقامة
	الفعل	ما يحققه
	تتبع	القتل
الحركة الثانية	تتجهان	شراء الأذرع
	تهوي	القتل
	تطارد	القتل

ترى النّاقدة أنّ حقيقة هذه الأفعال لا تظهر فيها مباشرة، وإنّما نستنتج ذلك من خلال الأثر الذي تتركه، ومن ثمة فالفاعل مغيب أو غيب نفسه، بينما نرى أثر فعله (قتل، ذبح) على المفعول، ومن ثمة فنحن نرى " مكونات عالم الحركة الثّانية تحقق أهدافها أو أهداف فاعليتها بصيغة تخفي فيها نفسها كفاعل حقيقي... الفاعل هنا غير حاضر، غير محدد، غير أنّه المعني في الكلام... في

[1] ينظر، يمنى العيد، في معرفة النص ، مرجع سابق، ص 161-162.

حين نلاحظ أنّ فاعل أفعال مكونات عالم الحركة الأولى هو ضمير المتكلم المفرد أو الجمع (أنا ، نحن، ارتفعنا... انطلقنا)"[1].

من خلال ما سبق يمكننا أن نقول بأنّ قراءة النّاقدة كانت قراءة ذكية ركّزت فيها على بنية الحركة من خلال تركيزها على عنصر (الفعل)، بمختلف تصريفاته، حيث أنّها تتبعت تناسل هذا الفعل من خلال القصيدة دون أن تعزله عن النّص، بل إنّها تتبعت تشظيه في النّص وحاولت أن تربط بين حضوره في كل مرة وبين السّياق العام أو المعنى العام للقصيدة، ومن ثمة استطاعت إيجاد القواسم المشتركة بين الدّاخل و الخارج، منتصرة للتكوينية ومبتعدة عن الدّينامكية التي طالما حاصرت هذا النّوع من الدّراسات التي تقارب النّصوص الشّعرية انطلاقا من بعد بنيوي خالص، حتى التّرسيمات التي اعتمدتها في معظمها خدمت المقاربة وأثرت المادة النّقدية.

في الحيز الذي يشغله عالم كل من الحركتين:

ترى يمنى العيد أنّه في المقطع الأول والثّاني تشغل الحركة الثّانية الحيز الأكبر، وهو ما يقتضيه حجم الهجوم، فهي تتبع الحركة الأولى وتتجه نحو مكوّناتها، يتم الهجوم على الحمامات، وعلى أولئك الجالسين في الرصيف، من طرف مكونات عالم الحركة الثانية: المقاول ومعاونوه. هذا الانتشار يتلاءم مع الطابع الهجومي، بينما في المقطع الثالث والرّابع تشغل الحركة الأولى أكبر حيز لا بفاعليتها الصافية بل بفاعليتها المقاومة الصّامدة، ومن ثمة فالقصيدة لا تسلط الضوء على عالم الحركة الأولى، وإنّما تشير إلى الصّدامية في الواقع الاجتماعي، ويشير المقطع الأخير إلى نوع من الانتصار للحركة الأولى رغم الحيز الضيق الذي يشغله[2].

[1] يمنى العيد، في معرفة النص ، مرجع سابق ، ص 164-165.
[2] ينظر يمنى العيد، المرجع نفسه، ص 168- 169-170 .

4-2 حركة مكونات عالم الحركتين:

حركة الحمامات تضم:

حركة الحمامات: في اتجاهي الأرض والسّماء.

حركة الذين يبيعون أذرعهم عموديا: جلوسا وقياما.

حركة ضمير المتكلم عموديا: الأرض (نلم، نرسم)؛ والفضاء(نطلق، ارتفعنا).

حركة البنادق تضم:

حركة البنادق في اتجاه واحد نحو الحمامات.

حركة المقاول في اتجاه واحد نحو الأذرع.

حركة آلة الجنود في اتجاه عالم الحمامات.

ومن ثمة؛ فإنّ حركة العالم الأول لا صدامية فيها؛ وتعبر عنها بالترسيمة التالية:

"بينما تتحدد حركة العالم الثاني أو تنهض على علاقة التّوازي"[1].

4-2 سيرورة مكونات الحركة

حاولت النّاقدة تحت هذا العنوان، أن ترصد سيرورة بعض مكونات عالم الحركتين، حيث لاحظت تكرار لازمة معينة، فقارنت بين حالات ورودها الثلاثة في القصيدة:

- يقول المقاول : نرجع بعد الغروب.
- تقول الحمامة : أهجع بعد الغروب.
- يقول المغني: بلادي ... لماذا يظل الغروب.
- يقول المقاول : جئنا لنبقى.

[1] ينظر ، يمنى العيد، في معرفة النص، مرجع سابق، ص 170-173.

- تقول الحمامة : هل قال حقا.
- يقول النقابي: إنّ السواعد أبقى.

- يقول المناضل: أنا سأبني المدينة.
- تقول الحمامة : لكنني في المدينة.
- تقول المسيرة : دربي إلى شرفات المدينة.

ترى النّاقدة أنّ هناك ثلاثة أقوال تتشكل بهم اللازمة في القصيدة تتغير أحيانا، وتبقى ثابتة أحيانا أخرى (تقول الحمامات) وتستنتج أنّ قائل القول يتغير من المقاول إلى المناضل، ومن ثمة تتغير الفاعلية وتشير إلى فعل البناء، بينما لا تتغير الحمامات في القول الثاني، فهي صوت التّاريخ، بينما ينتشر قائل القول في جملة القول الأخيرة، فمن (المغني إلى النقابي إلى المسيرة)، وهكذا لا يسيطر على القصيدة إلا مكونات عالم الحركة الأولى[1].

[1] ينظر، يمنى العيد، في معرفة النص، مرجع سابق، ص 172-174.

3- إشكالية المنهج

3-1 استعمال الميتا لغة :

أكثر ما يعاب على المنهج البنيوي، هو استثماره في لغة النّقد، التي هي غالبا لغة تعتبر موازية له، وأحيانا تتفوّق عليه، كونها تسيطر على القارئ وتنأى به عن النّص، الذي هو في الأساس البؤرة التي يجب أن يدور حولها فلك عملية الفهم، فهي تسلب النّص حقه في إعطاءه الأولوية، فالقارئ لمنتجاتنا النّقدية البنيوية، غالبا ما يتجه نحو هذه القراءة محاولا التركيز عليها، لسببين: إما أنّها لغة فاتنة، وإما لأنها غامضة، وفي كلتا الحالتين على القارئ أن يمنحها أكثر مما يمنح النّص من التّركيز والاهتمام، وبالعودة إلى ما جاءت به يمنى العيد، فقد كان هدفها هو إنارة النّص، لكن ورغم أنّ هذا تحقق في أغلب القراءة، إلا أنّه في بعض الأجزاء" لم يتحقق.وبدلا من " مقاربة" النّص و" إنارته"، حجبت اللغة النّقدية المراوغة والتي تلفت النّظر إلى نفسها متذرعة بعلمية التفسير للنص الأدبي" [1]

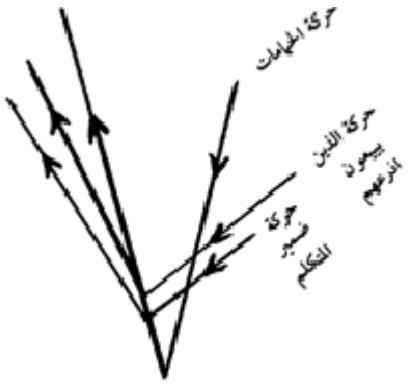
هذا وقد استخدمت النّاقدة العديد من المفردات المتعالية مثل (تمفصل، الفاعلية، نمو الفعل،شحنة، الترميز، الآلية، معادل مرموز، الانبناء اللغوي، الصيرورة.... الخ)، ورغم أنّ قراءة النّاقدة كانت قراءة موضوعية ذكية استطاعت فعلا من خلالها أنّ تكشف بعض الأمور حول النّص، إلا أنّني أعتقد أنّه كان يمكنها أن تستغني عن كميات هائلة من المصطلحات والرسومات، وكان فقط عليها أن تمارس النّص (كما تقول) وهي تكشف لنا بعض الغموض الذي فيه، و لربما كانت لغتها ستكون أكثر عمقا وأدبية وتفاعلا مع النّص، حيث من المفترض أن يكون المنهج خادما للنّص، مؤسسا لكل ما من شأنه أن ينيره ويكشف مغاليقه ويرفع الحجب عن غموضه، وهذا لن يحدث طالما أنّ

[1] المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك ، مرجع سابق، ص9.

اللغـة النّقديـة التـي بـات المـنهج البنيـوي يوظفهـا فـي تعاملـه مـع الـنص هـي لغـة متعاليـة، مترفعـة، تلفت النظـر إلـى نفسـها مـن خـلال ارتـدائها مسـوح العلميـة، مـا قـد يؤدي في النهاية إلى انصراف عن النص إليها.

3- 2 الهندسة النّقدية:

لـم تكتـف الناقـدة بتوظيـف لغـة نقديـة مترفعـة، حتـى عززتهـا بأشـكال مـن اللوغـاريتم النّقدي الـذي يبتعـد فـي الكثيـر مـن الأحيـان عـن الـنّص ويحيـد عـن عمليـة قراءتـه/ إنارتـه بـل ويزيـد مـن غموضـه. وهـذا مـا يبـدو جليـا مـن خـلال هـذه الترسيمة:



إنّ الملاحـظ لهـذه التّرسـيمة، سيكتشـف أنّ النّاقـدة لـم تـرد بهـا شـيئا، سـوى إضـفاء صـيغة العلميـة، والرجـوع سـنوات بالنّقـد إلـى الـوراء، وكأنّهـا دعـوة مبطنـة مبحوحـة لازالـت تنـادي برياضـيات نقديـة دقيقـة، أو علـوم نقديـة دقيقـة، ولـو علـى حسـاب لغـة الـنّص المشـعة والعميقـة، فتفسـير الـنّص لا يعنـي مطلقـا صـبه فـي قالـب جبـري أو هندسـي مهمـا كانـت هـذه القوالـب سـتخدمه، طالمـا أنّهـا قوالـب ليسـت مجهـزة لـه ولا معمولـة مـن أجلـه، فلهـا مجـالات اسـتخدامها. ولا نعنـي بخلـق مـنهج

علمي هو أن نأخذ من العلمية هيكلها فقط ونسقطها على النص، وإنّما أن نحاول تطبيق العلمية من خلال الرجوع إلى فلسفتها.

كما بالغت الناقدة في إعطاء المنهج كل الأحقية في اختيار النّص، وهذا يدل على أنّ المنهج عند البنيويين يأتي في المرتبة الأولى، وأنّ النّصوص تقاس حسب المناهج، وأنّ للمناهج الأولوية في استقطاب النّص أو رفض آخر، فهي تقول" ما يهمنا هو الإشارة إلى أنّ محاولة التمنهج النّقدي القائمة في القراءة الشّعرية أو الأدبية... تشكل عاملا مهما من عوامل الاختيار للنص موضوع القراءة"[1] ، كما و تعرضت الناقدة إلى نقد من طرف الدكتور عبد العزيز حمودة الذي عاب على البنيويين اعتمادهم على الداخل والخارج في قراءة النص، وهو نفس المبدأ الذي قالت به يمنى العيد.

3-3 إشكالية المصطلح:

استعانت النّاقدة بجملة من المصطلحات أهمها، التمفصل، الفاعلية، المكونات، معادل لمرموز معين، الحيز،النظرة الشكلية الميكانيكية، الوحدات، العنصر،معادلة.

إنّ استخدام المصطلح أو إنتاجه لا يعني أبدا تهجين المصطلح؛ لأنّ هذا غالبا لا يخدم قراءتنا أو مقاربتنا للنص، وما هذا الكَمّ من المصطلحات التي استعانت بها النّاقدة في قراءتها للقصيدة إلا جزء من مصطلحات كثيرة أتى بها المنهج البنيوي وقد كانت الناقدة قد أشارت إليها في مقدمة كتابها في قولها: "يتكرر في الكتابة عند بعضنا، وبشكل لا يخلو من البلبلة أحيانا، استعمال المفاهيم التّالية: الشّعرية، الخطاب أو القول، البنية، النّسق، الدّلالة، الإشارة، المحاور، محور البدائل، المكونات ، اللغة، الكلام، المتخيل، المنظور أو

[1] يمنى العيد، في معرفة النص ، مرجع سابق، ص 148.

الرؤيـة... كـل هـذا لا يجـدينا أمـر تكـرره ... تحـت غطـاء التّنظيـر النّقـدي... لا تثمـر هذه المفاهيم ، إلا في إطار بنية فكرية، تستكمل قدرتها على الإنتاج"[1].

رغــم أنّ الناقــدة وفّقــت فــي الخضــوع لهــذا المبــدأ واســتخدمت المفــاهيم اسـتخداما خـدم ممارسـتها فعـل القـراءة؛ إلا أنّ هـذا لـم يخـل فـي بعـض الأحيـان مـن المبالغــة و الغمــوض كقولهــا: " يغيــب الفاعــل الحقيقــي كمعــادل لمرمــوز معــين، تتسع الحالة، تتعمق ويستقل الفن بها. وهنا لا نعود نسأل الواقع" [2].

[1] يمنى العيد، في معرفة النص، ص 30-31.
[2] يمنى العيد، المرجع نفسه، ص 163.

المبحث الثالث: محمد بنيس (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)

تمهيد

يعد كتاب محمد بنيس ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب من أوائل الكتب التي اعتمدت في دراستها للشعر العربي المعاصر التحليل، وهي تتكئ على المناهج النّقدية المعاصرة، فهو من أوائل الملبين والمستجيبين لصيحة اللسانيات وتطبيقاتها على النّص العربي ولعل امتثاله للبنيوية التّكوينية ليس إلا نوعا من المراعاة لطبيعة النص العربي وخصوصيته.

يبدأ بنيس بالقول" ليس النّص الشعري ممارسة لعبة لغوية خارج التاريخ والمجتمع، كما أنّه ليس وثيقة نستعين بها عند تفسير ظاهرة معينة، لذلك أؤكد على أنّ النّص ممارسة إبداعية للغة تمت وفق قوانين خاصة أدبيا واجتماعيا وتاريخيا. يخضع النّص الأدبي إذن لجدليتين: أولهما اجتماعية، وثانيتهما محايثة للممارسة الإبداعية[1]. ومن ثم فإنّه يبدو متمسكا بالمنهج التكويني في شقيه الداخلي والخارجي مركزا على مبدإ مفاده أنّ النّص ليس متنا ذريا مغلقا؛ وإنّما هو نتاج اجتماعي، وأنّ القراءة المثلى لهذا النص مرهونة بقدرة الباحث على الربط بين قوانين قراءة النص للواقع وبين الواقع نفسه[2]. فهو بذلك لا يبتعد عن قول غولدمان (L.Goldman) " قبل البحث عن العلائق القائمة بين عمل أدبي وبين الطبقات الاجتماعية الموجودة زمن كتابة العمل، يتحتم فهم العمل الأدبي نفسه، وفهم دلالته الخاصة ثم الحكم عليه من الجانب الاستتيقي باعتباره عالما ملموسا من الكائنات والأشياء، أبدعه الكاتب الذي يتحدث إلينا من خلاله"[3].

---

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ، ص 24. مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت ، ط1، 1979

[2] ينظر، محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 26.

[3] لوسيان غولدمان، المادية الجدلية وتاريخ الأدب، ضمن كتاب ، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد برادة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، 1986، ص 16،17.

1- التلقي النّقدي لكتاب ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب

1-1 يمنى العيد

في كتابها **"في معرفة النّص"** تطرقت يمنى العيد لدراسة محمد بنيس عن الشّعر المغربي المعاصر، وحاولت أن تقدمها ملخصة للقارئ؛ وأسبغت هذه المحاولة بجملة من الملاحظات تعلقت بالمنهج الذي استخدمه؛ وهو يتطرق للشعر المغربي، وطرحت في بادئ الأمر سؤالا يمكن اعتباره الأساس الذي انطلقت منه الدّكتورة يمنى العيد في نقدها لأطروحة بنيس، حيث تساءلت: من أي منهج يستفيد بنيس؟ وأي منهج يحاول أن يصوغ؟

إنّ هذا السؤال و- إن بدا منطقيا- فإنّه خال من البراءة، ذاك أنّ يمنى العيد لم تطرحه عبثا، وإنّما لتبين فيما بعد التذبذب المنهجي الذي انتاب بنيس تقول: "حين ننظر في تقديم بنيس لهذين المنهجين، نلاحظ نوعا من التردد في تسمية " الاجتماعية الجدلية" بالمنهج، كما نلاحظ شيئا من الالتباس في تحديد علاقتها بالبنيوية...نراه في كلامه على "الاجتماعية الجدلية" يستعمل كلمة اتجاه حينا؛ وكلمة تيار حينا آخر، كما يستعمل كلمة منهج حينا ثالثا، دون أن يوضح لنا الفرق بين الاتجاه والتيار والمنهج، أو دون أن يوحي بتعادلهما"[1].

هذا و لم تتعرض يمنى العيد للتذبذب المنهجي عند بنيس فقط؛ بل تطرقت أيضا إلى أنّ بنيس حدد هدفا محددا من عملية القراءة؛ تجلّت بالأساس في ممارسة بديل علمي معقد ممنهج، ما تسبب في إهمال الكثير من الخصائص الجمالية، وتعود النّاقدة مرّة أخرى في سلسة انتقاداتها لبنيس؛ لترى بأنّه لم يدرس الداخل والخارج ككل موّحد؛ بل إنّه كثيرا ما كانت العلاقة بين الداخل والخارج علاقة منقطعة، تقول الناقدة: "غير أنّنا نلاحظ أنّ إقامة هذه العلاقة لم تكن فعلا مستمرا، ذلك أنّ الباحث تناول الخارج لا في حضوره في هذا الداخل،

[1] يمنى العيد، في معرفة النص ، مرجع سابق، ص 130- 131.

بـل تناولـه مسـتقلا وبمـنهج لا يخلـو أحيانـا مـن الوصـفية والتقريريـة"[1]. وهـو مـا جعـل ممارسـته تتسـم بالميكانيكيـة. غيـر أنّ الناقـدة وهـي تنـاقش هـذه الممارسـة النّصـية لـم تنـاقش إلا غيـاب عنصـر الجماليـة؛ فبنـيس ورغـم مباشـرته الجديّـة والجديـدة والتـي لـم يألفهـا النّقـد العربـي، وتقديمـه بـديلا منهجيـا للقـارئ، إلا أنّـه لـم يستطع الكشف عن مكامن الجمالية.

2-1 محمد خرماش

ليست يمنـى العيد وحدها من سجلت مآخذ علـى مـا جـاء بـه بنـيس؛ إذ نجـد الـدكتور محمـد خرمـاش يـرى بـأنّ فهـم محمـد بنـيس للبنيويـة التكوينيـة فهـم مغلـوط، حيـث اعتبرهـا إمكانيـة للمزاوجـة بـين المـنهج البنيـوي الشـكلي والمـنهج الاجتمـاعي، حتـى أنّـه يعتبـر أنّ محمـد بنـيس وفـي تحليلـه البنيـوي؛ وظـف مصـطلحات تنتمـي لحقـول مختلفـة، كـالنّحو و الإيقـاع أو التعامـل المعجمـي مـع بعـض المفـردات، ثـم أراد أن يكـون اجتماعيـا جـدليا فـي مرحلـة التفسـير؛ فعمـل علـى إثبـات أنّ المـتن هـو عبـارة عـن إنتـاج تحتـي؛ أو رؤيـة العـالم بالنّسـبة للطبقـات التـي تعـاني ظروفـا خاصـة؛ لكنـه وحسـب تعبيـر الـدكتور خرمـاش هـو فـي الوقـت ذاتـه إنتـاج فـوقي أتنتجـه بنيـة فوقيـة؛ هـي طبقـة الشـعراء البرجـوازيين الصـغار؛ وهـو يعبـر عـن أزمـتهم وهـزيمتهم أمـام الواقـع وانتظـارهم أمـام التـاريخ؛ وهـذا مـا سـبّب لـه الارتبـاك في تطبيق المنهج التكويني الذي يعد منظومة متكاملة[2] .

كما قدم محمد خرماش مجموعة من الملاحظات أهمها:

1/ إنّ بنـيس يعتبـر أنّ الإبـداع وقـائع عبـر – فرديـة؛ وهـو تمامـا مـا يـراه غولـدمان (L.Goldman) ، كونـه متصـلا بمجموعـة اجتماعيـة، لكنـه يفسـر ذلـك علـى أنـه ربـط للعمـل الأدبـي بفئـة اجتماعيـة معينـة، كونـه يطـرح مشـاكلها؛ ويقتـرح لهـا حلـولا وهـو تعـديل مفـاهيمي حسـب الـدكتور محمـد خرمـاش؛ فـرغم اقتنـاع وتأكيـد محمـد

[1] يمنى العيد، في معرفة النص ، مرجع سابق، ص 138-139 .

[2] ينظر، محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب ، مجلة فصول، ع 3-4 ، يوليو 1991، ص130.

بنيس على أنّه يتبنى المنهج التكويني؛ إلا أنّه يتساءل في غير موضع عن ضرورة تطبيق المنهج ككل.

2/ اعتقاد بنيس أنّ المدّونة التي انتقاها هي عمل جماعي؛ فهو يمثل الوعي في مرحلة تاريخية معينة، ويطرح إشكالات تتعلق بفترة معينة؛ ومن ثم فهو ذو طبيعة طبقية لا دخل للفرد فيها؛ والأصح أنّ الإبداع في شقه الأول يتخذ طابعا اجتماعيا، كونة وليد مجموعة أو طبقة معينة، وكذا من تمثله لوعي تلك المجوعة الكائن والممكن؛ كما أنّ للفرد دخل كبير؛ حيث يعتبر جزءا من هذا الوعي مشاركا في تشكله.

3/ يرى الدكتور محمد خرماش أنّ محمد بنيس غيّب مفهوم الوعي الممكن كما يراه غولدمان (L.Goldman) ، وحاول مطابقة النّص مع الواقع مطابقة مباشرة؛ حينما رأى أنّ بنية المتن الشعري المعاصر بالمغرب تختلف جذريا عن بنية الواقع المغربي الملموس.

4 يعتقد الدّكتور خرماش أنّ بنيس أحدث إنزياحا لمفهوم رؤية العالم، حينما قرر أنّ هناك انفصالا بين قراءة الشّعراء للواقع، وبين الواقع نفسه؛ حيث يرى بأنّ الشّعراء لا يقرؤون الواقع ولا ينفصلون عنه؛ لأنّهم جزء منه، وأنّ الأزمة التي تحدث عنها محمد بنيس، كان يمكن مناقشتها في إطار الوعي الصحيح والوعي الزائف، حيث كان يمكن لمحمد بنيس أن يوظف مقولة الوعي الكائن والوعي الممكن لحل هذه الإشكالية في إطار المنهج التّكويني نفسه[1].

[1] ينظر، محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب ، مرجع سابق، ص 125، 128.

3-1 علي حسين يوسف

يرى الدّكتور علي حسين يوسف؛ أنّ مقاربة محمد بنيس التّكوينية صورة شائهة لمنهج لوسيان غولدمان (L.Goldman)، رغم الجهد المبذول من طرفه؛ ذاك أنّه - وعلى حد تعبير النّاقد علي - خلط بين المنهج التكويني ومقولات أخرى، وجمع بين المنهج وبين الدّخيل المنهجي؛ وضرب مثالا عن حديث بنيس عن النّص الغائب، بوصفه شبكة تلتقي فيها مجموعة نصوص، والنّص هو مجرد إعادة صياغة لهذه المجموعة، ومن الضروري البحث عن نصوص غائبة؛ وهو ما لم يأت به غولدمان (L.Goldman)، بل يعد من مقولات ما بعد البنيوية. كما أنّ بنيس يصر على مبدأ القراءة المفتوحة والمتعددة واللانهائية؛ ومن ثم فقد ابتعد كثيرا عن تكوينية غولدمان (L.Goldman)، حيث اعتبر النّاقد هذا التداخل مؤشرا لغياب المنهجية، ونتيجة للاتكاء اللامدروس على النّقد الغربي[1] .

[1] ينظر، علي حسين يوسف، النقد العربي المعاصر، دراسة في المنهج والإجراء، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص 36-37.

2- المنهج عند محمد بنيس

2-1 حضور التكوينية

منذ اللحظة الأولى يحاول بنيس ومن خلال مقدمته أن يتمسك بمبادئ وخيوط التكوينية؛ وأن يتمثلها تمثلا كاملا؛ فهو يجسد بشكل أو بآخر بعض أهمّ المرتكزات الكبرى للتكوينية، فحينما يقول بأنّ مشروعه أو اختياره لدراسة الشعر المعاصر في المغرب ليس وليد الصّدفة، وإنّما هو ناتج عن وعي جماعي، تشكل بعد مناقشته هو وزمرة من الطلبة والأساتذة لوضعية الشعر المعاصر بالمغرب؛ فهو يتحدث ضمنيا عما يسمى في التكوينية برؤية العالم باعتبارها " نسقا من التفكير يفرض نفسه في بعض الشروط، على زمرة من الناس، توجد في أوضاع اقتصادية واجتماعية متشابهة، أي على بعض الطبقات الاجتماعية"[1].

أما حينما يذكر أنّ من أهم القضايا التي لازمته وهو الانفصال بين قراءة الشعر للواقع وبين الواقع نفسه؛ باعتباره متغيرا ومغيرا. كما يولي الظاهرة الشّعرية المغربية اهتمامه من حيث علاقتها بالحركة الشّعرية المشرقية وكذا بالشعر الأوروبي الحديث، فهو أيضا تمثل صارخ لما يسمى بالوعي الكائن باعتباره " مجموع التصورات التي تملكها جماعة ما عن حياتها ونشاطها الاجتماعي، سواء في علاقتها مع الطبيعة أو مع الجماعات الأخرى"[2]، وهذا ما يجعلنا نبرر ليمنى العيد قولها بأنّ محمد بنيس انطلق أو باشر النص المغربي بخطة مسبقة.

وقد برر بنيس استخدامه المنهج البنيوي التكويني، حيث كان لابد له أن ينتقد البنيوية في أبعادها المحايثة إذ عدها منهجا قاصرا؛ حيث أنّها تكتفي

[1] لوسيان غولدمان، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مرجع سابق، ص15.
[2] حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص69.

بـإدراك التركيـب الـداخلي للنصـوص الأدبيـة فقـط، ولا تسـتطيع أن تبـرر لمـاذا جـاء التركيـب وفـق هـذا الـنمط دون آخـر؟ وهـو مـا تسـعى التكوينيـة لكشـف الغطـاء عنـه؛ فهـي لا تتوقـف عنـد مجـرد معرفـة كيفيـة التركيـب، بـل تتعـداه إلـى محاولـة البحـث فـي الأسـباب التـي كانـت وراء اختيـار المبـدع لتركيـب معـين دون سـواه؛ حيـث إنّ اعتقـاد بعـض النقـاد أنّ التحليـل اللغـوي كـاف، " يقـذف بهـم إلـى الهـامش، ويخـنقهم فـي بحـث وصـفي؛ لا يسـتطيع امـتلاك الأسـرار الحقيقيـة للكتابـة. إنّ التيـار الاجتمـاعي الجـدلي يـؤمن قطعـا بـأنّ التحليـل الـداخلي للعمـل الأدبـي لـن يوصـلنا إلـى القـبض علـى الدلالـة المركزيـة للـنص، أي الكشـف عـن الرؤيـة. ويعتقـد صـادقا بـأنّ الطرائـق الشـكلانية والبنيويـة تحـوّل النّقـد الموضـوعي إلـى مجـرد تحليـل وصـفي وضـعي، ذي أفـاق ضـيقة لا تسـتوعب مـا يتحـرك خلـف البنيـات اللغويـة"[1]، وهـذا مـا يعتقده بنـيس حينمـا يـرى بـأنّ هـذه المنـاهج لـم تسـتطع التوصـل إلـى مـا وراء الـنص، بـل إنّ اعتمادهـا علـى التحليـل اللغـوي جعـل منهـا منهجـا وصـفيا عـاجزا وأبعـدها عمـا سـماه التكوينيـون بالرؤيـة، فحسـب بنـيس وحـدها التكوينيـة تسـتطيع تجـاوز الوصفية واستيعاب ما وراء البناءات النصية .

ينتصـر بنـيس وهـو فـي غمـرة التيـارات المنهجيـة التـي تتجاذبـه للتكوينيـة الغولدمانيـة ويقـول بأنّـه لا يمكـن أن نفصـل الإبـداع عـن الحيـاة الاجتماعيـة؛ فهـو لصـيق بهـا مـن حيـث القائـل والوظيفـة الاجتماعيـة التـي يؤديهـا الـنص الأدبـي، حيـث اعتبـر أنّ الـنص يصـدر عـن ذات فكريـة جماعيـة؛ ومـا الفـرد/ الـنص إلا أحـد تجليـات هـذه الـذات الجماعيـة المفكـرة، ومـن ثمـة فـإنّ أحسـن مـنهج يمكـن مـن خلالـه الولـوج إلـى عـالم مضـمون الـنص، هـو ذاك المـنهج الـذي وإن انطلـق مـن الـنص، إلا أنّـه لا يهمـل المجتمـع مـع تركيـزه علـى الـنص، وهـو مـا قـال بـه غولـدمان (L.Goldman) .

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مرجع سابق، 22.

إلا أنّ النص النّقدي وهو لا يهمل المجتمع في عملية استنطاق النصوص، لكنه يعود ويهمل هذا المجتمع / القارئ حينما ينتج عن عملية القراءة هذه، كائنات نقدية لا يمكن لهذا القارئ أنْ يتعرف إليها، فالناقد "الغولدماني" ليس وفيا للمجتمع وجدليته التي انطلق منها؛ حينما يكون نتاجه النّقدي نتاج لا يمكن للقارئ العادي فهمه، فرغم أنّ هذه الدراسة حاولت أن تتبنى المنهج البنيوي التكويني في مقاربتها للشعر العربي إلا أنّ الناقد في الكثير من الأحيان قام بلي عنق النص وتطويعه للمنهج، خاصة حينما أغدق في استخدام الترسيمات والرسوم البيانية، وأفرط في استخدام العلامات الرياضية.

هذا ولا ننفي أنّ الناقد كثيرا ما استجاب لمقولات البنيوية التكوينية فيما يتعلق بالوعي القائم والممكن، حيث قسّم البنية العميقة إلى ثلاثة أقسام أو قوانين، وهي: التجريب والهزيمة والانتظار، وأخيرا قانون الغرابة. وهي محصلة دراسته للبنية السطحية؛ فالتجريب جاء كنتيجة للتردّد الذي عايشته فئة من شعراء المغرب؛ لعدم تمكنها من صياغة رؤية مستقبلية تعبر عن طموحاتها. وجاء هذا التجريب أو من بين مظاهره الخروج عن البنية الإيقاعية والقطيعة مع التراث ثم العودة إليه، مما يدل على وجود أزمة وعي فعلية، أما عن قانون الهزيمة والانتظار فيتجلى في فهم عميق، ورؤية الشعراء للواقع. وقد تمظهر في بنية الأساليب التي وظفوها، والتي كانت تدور حول الموت والهزيمة والحزن واليأس وغيرها. أما الانتظار فهو المعادل الموضوعي للوعي الممكن الذي يحاول من خلاله الشاعر أو يتطلع إلى البعث والحياة والانسلاخ من الموروث، وهو ما أفضى بدوره إلى الغموض والغرابة."[1]

[1] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النّقدية الحداثية، مرجع سابق، ص 175.

2-2 فوضى المصطلح

استعار محمد بنيس مصطلح البنية السطحية والبنية العميقة من النحو التوليدي، وربما جاءت استعانته لبعض المفاهيم والمصطلحات الأخرى نتيجة محاولته الاستجابة للنص إلى أقصى حدود، حيث أنّه يقرّ أن الوفاء للمنهج أمر نسبي إذ يقول: "ويبقى النجاح في التحليل متوقفا على مدى تطويع المنهج حسب خصوصية النص الشعري المعاصر في المغرب، ولا شك أنّ الوفاء لهذا الوعي عند التطبيق لن يكون إلا نسبيا"[1].

كما أنّه حاول التأسيس لاستعارته بعض المصطلحات، كقوله: " إنّ شومسكي (N.Chomsky) هو أوّل مستعمل لمصطلح البنية العميقة، وهي عنده الأساس في انبثاق البنية السطحية، وقد أضحى هذان المصطلحان محملين بدلالات متعددة، تختلف من باحث لآخر... وسيتتبع هذا المفهوم، الذي أعطيناه للبنية العميقة، تسجيل بعض الملاحظات، منها ضرورة عدم الخلط بين مفهوم شومسكي لهذه البنية، وبين المفهوم الذي حددناه لها، ثم تجنب السقوط في اعتبار مصطلح غولدمان (L.Goldman) مناقضا لاستعمال هذا المصطلح في بحثنا، وبالتالي فإنّ استعارة مصطلح من المصطلحات لا يترتب عنه التقيّد بمدلوله عند مستعمله الأول، كما لا يستوجب الاعتماد على التحليل من خلال المصطلح، بقدر ما يتعين التنبه إلى المدلول الذي يحمله إياه الباحث"[2].

وهنا علينا فعلا أن نتوقف؛ لأنّ هذه الفقرة وإن بدت كمحاولة من الباحث تبرير موقفه من الاستعانة بمصطلح ينتمي إلى حقل نقدي لا علاقة له بالتكوينية، فإنّها على مستوى آخر تحمل مجموعة إشكاليات تتمحور أساسا حول فوضى المصطلح، إذا ما استعار كل باحث مصطلحات لا علاقة لها

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مرجع سابق، ص27.
[2] محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 207.

بالمنهج الذي يتبعه، ووظفها توظيفا لا علاقة له بدلالتها في حقلها الذي تنتمي إليه، ألن تحدث هذه الاستعارة إشكالات تمتد إلى المنهج؟.

إنّ المناهج النّقدية قائمة على مجموعة من المصطلحات تؤسس لها وتؤثثها، وإن كان لا ضير أن نتطرق للتركيب المنهجي خدمة للنص، إلا أنّه يتوجب علينا الحفاظ على مصطلحات كل منهج ضمن حدود مفهومه، تجنبا لحدوث أزمة منهجية قد تطرأ إذا ما عمم مثل هذا الاشتغال الذي اعتمده محمد بنيس. حيث إنّ أزمة النّقد العربي المعاصر هي أزمة مصطلح بالدرجة الأولى؛ إذ أنّ الناقد مازال يتعامل مع المصطلح دون الرجوع إلى أصوله وخلفياته، ومازال يعتمد على التجريب في تعامله، ومن ثمة فإنّ تغيير منطق التعامل مع المفاهيم ستؤدي بالضرورة إلى تجاوز هذه الأزمة وحتى الخروج من نفق التقليد والتقمص.

3-2 الداخل والخارج:

إنّ أوّل ما يصادفه القارئ وهو يتعرض لمنهج بنيس، ثنائية "الداخل والخارج" وتخبطه بينهما، شأنه شأن كل البنيويين العرب الذين - كما ذكر عبد العزيز حمودة- حاولوا النظر إلى النص العربي وفق رؤية شمولية؛ تمنح الخارج حقه تماما مثلما تنظر إلى الداخل، إلا أنّنا وحينما نتأمل منجزاتهم النّقدية؛ نجد أنّهم يصرّون على أنّ النص الأدبي عبارة عن قطع غيار، عليهم ووفقا لدليل استعمال بنيوي أنْ يعيدوا جمعه وترتيبه، فكلهم يشير إلى الظلمة التي تطال هذا النص/ المتن وكلهم يستخدم مصطلح "الإنارة"، هذه التي تخضع لقوانين اللغة المستقاة من اللسانيات، فتشرق على النص؛ فتحول ظلمته إلى نور، وتستنطق بناه ومكامنه وتحلل شفراته. هاهو بنيس حتى وهو يستعين بالتكوينية يقول بأنّ النّص "مجموعة من جمل مترابطة وفق تركيب، يوفر لها

التآلف "[1]، فهو يرى أنه رغم حالة التشتت التي تعايشها أجزاء النص إلا أنه لابد لنا أن ننظر إليه وفق قانون الكلية.

وقد أسيل الكثير من الحبر حول هذه الثنائية، فإن انتصر بعض النقاد للداخل واهتموا بالشكل وحده لكشف المضمون، فإنّ بعضهم عاب على البنيويين هذا التذبذب بين الداخل والخارج، وقال بأنّ البنيوية في جوهرها جاءت تهمل كل ما هو خارج النّص، سواء المجتمع أو التاريخ أو غير ذلك، وعلى رأسهم عبد العزيز حمودة الذي عاب على البنيويين استنجادهم بالخارج بينما جاءت البنيوية كثورة ضده. وعلى غرار يمنى العيد هاهو بنيس أيضا يجد مسوغات لمثل هذا التأرجح بين الداخل والخارج في قوله: " وقد حاولت أن أقرأ هذا المتن الشعري من خلال منهج يعتمد استقراء الكلام الشعري، بحثا عن بنياته الداخلية الدالة، ثم البحث عن تفسير موضوعي، ثقافي، وتاريخي ، واجتماعي، لأسرار تبين المتن على شاكلة مستقلة عن سواها" [2]. ومن ثمة فقد وجد هؤلاء النقاد ضالتهم في المنهج التكويني، الذي برر نظرتهم الثنائية للنص ونظّر لها.

يقول محمد بنيس:" على أن الدعوة المتصاعدة إلى تبني الشكلانية كاختيار وحيد لقراءة النص أضحت شبه ملموسة، ولا تقل خطورتها عن خطورة سيادة المناهج التقليدية. ومن ثم فان البعد عن مغبة السقوط في شراك الشكلانية كان حاضرا في ذهني، وأنا أقوم باختيار المنهج؛ والبحث عن وسائل تطبيقه؛ دونما تجنّ على المتن والواقع. واستنادا إلى هذه القناعة الجوهرية، حاولت أن أربط بين القراءة التي تؤلف بين داخل المتن وخارجه، مستفيدا من البنيوية في الكشف عن قوانين البنيات الدالة، ومن المادية التاريخية الجدلية في تفسيرها، لطبيعة هذه البنيات ووظيفتها الجمالية والاجتماعية، عملا بنصيحة تروتسكي في نقده للشكلايين الروس، ومعتمدا على البنيوية التكوينية "[3] . فمنذ

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مرجع سابق، ص 39.
[2] محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 29.
[3] محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 11.

بداية بحثته وقع بنيس في إشكالية المنهج فهو وإن رأى بجدوى خيار الشكلانية، إلا أنّه اعتبر أنّ الاعتماد عليها لوحدها لكشف مغاليق النص هو مجرد وهم؛ حيث اعتبر أنّ قصورها يشبه تماما قصور المناهج التقليدية. ولعل ذكره لكلمة الواقع ومحاولته إقحام هذا الواقع ضمن دراسته البنيوية دونما تجن عليه كما ذكر، هي الذريعة التي اتخذها بنيس كي يصنع خلطته المنهجية المؤلفة من داخل وخارج ممثلة في التكوينية، فهو كغيره من البنيويين العرب اختار خيار إمساك العصا من الوسط؛ كي يستطيع الاستفادة من الشكلانية وقوانينها وعلميتها، ويجد لهذه البنيات مبررا خارج النص حينما يربطها بالخارج معتمدا على المادية التاريخية وكل هذا تحت مظلة التكوينية.

4-2 الميتا لغة والتقنين للإبداع:

" لم تكن القراءة الداخلية للمتن عملية بسيطة" [1]، إلا أنّ هذه القراءة لم تكن أيضا بسيطة بالنسبة للقارئ؛ فاللغة التي تعامل بها بنيس مع الشعر المغربي تحتاج هي الأخرى وفي الكثير من الأحيان إلى شرح وتفصيل، سواء على مستوى المصطلح أو مستوى التركيب، ورغم كم التحليلات التي أوردها بنيس، إلا أنّ محاولاته المفرطة التقنين للإبداع الشعري، حمّلت كاهل النص الشعري قيودا أثقل مما كان يمكنه تحملها، ولم تساهم في بعض الأحيان في كشف المغاليق وإنارة النص؛ بل على العكس من ذلك غلقته وقطعته وشوهته.

يقول محمد بنيس في أحد الفقرات "وتكوين البنية الجزئية للوحدات الدالة يتطلب إدماجها في بنية أكثر اتساعا من الأولى، نستطيع بها تركيب البنية العميقة للمتن؛ حيث يتجمع شتات البنية الجزئية حتى تعثر على دلالتها الواسعة، ويمكن أن يتم هذا التركيب عبر وضع البنية السطحية ضمن بنية عميقة، مبينة للمتن، فهي المركبة بدورها للرؤية العامة، والمؤدية إلى الكشف عن النواة "[2]

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مرجع سابق، ص 29.
[2] محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 26.

مـن الملاحـظ فـي هـذه الفقـرة التـي كتبهـا بنـيس وهـو يحـاول أن يبـرر اسـتخدامه للمـنهج الجـدلي، كتسـليم منـه علـى التطـور، حيـث دعـا إلـى تقطيـع وتفكيـك الأجـزاء المخزنـة للوحـدات الدالـة، ثـم البحـث عـن بنيـة عميقـة تتجسـد فيهـا رؤيـة العـالم، أو تختـزل هـي الأخـرى رؤيـة العـالم، أنّ بهـا "ميتـا لغـة" غامضـة مجتـرة ومحشـوة بكلمـة " بنيـة"، فيهـا نـوع مـن الإطنـاب الـذي لـم يـزد التركيـب إلا تعقيـدا وتعتيمـا، مـع أن بنـيس يـذكر فـي مقدمـة كتابـه أنّ أحـد الأسـباب التـي دفعتـه للبحـث حـول موضـوع الشـعر المغربـي المعاصـر هـو ظـاهرة الغمـوض، التـي لـم تحـظ بتحليـل علمـي، إلا أنّ المـنهج البنيـوي(التكـويني) علـى الطريقـة البنيسـية لـم يكـن كفـيلا بإزالـة هـذا الغمـوض، بـل زاده غموضـا، فـي أكثـر مـن موضـع، وليسـت التراكيـب وحدها من كرست لعتمة منهجية بنيوية تبناها بنيس وإنّما أيضا ترسيماته .

لا أحـد يمكنـه أن ينكـر جهـد الـدكتور محمـد بنـيس فـي كتابـه ظـاهرة الشـعر المعاصـر فـي المغـرب؛ والإضـافة التـي أضـافها منجـزه النّقـدي للصـرح المعرفـي فـي العـالم العربـي، إلا أننـا وبمـا أن إشـكالية البحـث تحـتم علينـا تتبـع مـواطن الإشـكال فـي اسـتخدام المـنهج؛ فـإنّني أرى أنّ المبالغـة فـي اسـتخدام الحـروف الرياضـية هـو جـزء مـن هـذا الإشـكال الـذي علينـا التطـرق لـه، وعليـه فـإنّ توظيـف مثـل هـذا الجبـر النّقـدي؛ ومحاولـة إيجـاد قـانون يـتحكم فـي عمليـة الإبـداع الشـعري لـيس إلا محاولـة مـن الناقـد لعلمنـة الإجـراء النّقـدي، حتـى علـى حسـاب الـنص، فمثـل هـذه المباشـرة للـنص الشـعري لـم تضـف لمضـمون الـنص شـيئا ولـم تـزده إلا غموضا.

هـذا وتشـكل لغـة النّقـد عقبـة أمـام القـارئ المعاصـر، تحـول أحيانـا دون اسـتيعابه، وهـي ليسـت مشـكلة الـدكتور محمـد بنـيس وحـده، بـل مشـكلة شـريحة واسـعة مـن النقـاد الـذين يـذكرون فـي مقـدمات كتـبهم أنّهـم يتوجهـون إلـى القـراء والطلبـة، بينمـا يكتبـون بلغـة نقديـة متعاليـة وصـعبة ومثقلـة بـالرموز والترسـيمات الغامضـة، حتـى القـارئ المتخصـص قـد لا يـتمكن مـن فهـم مثـل هـذه الطلاسـم التـي

ترتدي مسوح النّقد، ولا أعتقد أنّ المشكلة هنا مشكلة منهج؛ بقدر ما هي إشكالية تطبيق لهذا المنهج، حتى لا أقول سوء تطبيق؛ لأن الناقد إنّما أراد من خلال هذه الترسيمات أن يراوح بين جدية العلوم الرياضية، والمساحة التي يمكن أنْ يمنحها النص في ربطه بالخارج.

إنّ لوسيان غولدمان (L.Goldman) وهو يتحدث عن التكوينية لم يقل أبدا بأنه لا بد أن نستخدم قوانين لها أشكال رياضية ومعاني لغوية، أعتقد أن على الناقد الإجرائي - ولست أتحدث عن الدكتور محمد بنيس- أن يسعى لإنارة النص باستخدام المنهج، لا مجرد ركوب موجة العلمنة الإجرائية التي لا تضيف للنص شيئا سوى أنها تغلق ما انفتح منه.

5-2 ثنائية النّقد / المجتمع

إن الإشكالية هنا ليست إشكالية سوء استخدام منهج بقدر ما هي إشكالية أعمق وهي إشكالية لمن يتوجه الناقد، هل هو يتوجه للقارئ العادي أم المتخصص؟ وأين هو المجتمع من النّقد؟ ولماذا يصر معظم نقاد المنهج الشكلي على استخدام لغة لا تهتم إلا بها، ولا تفهمها إلا فئة قليلة جدا؟ أعتقد أنّ الأزمة قبل أنْ تكون أزمة منهج هي إشكالية نقد بالدرجة الأولى.

إنّ السؤال الذي يجب أن يطرح قبل أي عملية نقدية هو لمن يكتب هذا الناقد نصوصه النّقدية؟ وما الهدف منها؟ هل هي مجرد إضاءات للنصوص؟ أم أنّها - كما ذكر بنيس- توجه الوعي العام؟ وهل فعلا هذه النصوص النّقدية الممنهجة توجه الوعي العام؟ وتنمي الوعي بالأعمال الأدبية. إذ يقول : " إنّ السعي نحو تبني منهج للقراءة، يستند إلى الوعي بالقوانين والبنيات الداخلية والخارجية للمتن، والكشف عن الربط الجدلي بينهما، من أجل الوصول إلى النواة كما يقول تروتسكي، هو خروج صريح على المناهج السائدة في قراءة الأدب على الصعيد العربي وخاصة في جملة من الدراسات الأكاديمية التي

تلعب دورا ليس بالهين في تسييد الوعي الخاطئ بالعمل لأدبي، من حيث طبيعته ووظيفته "[1].

بالنسبة لبنيس فإنّ عملية القراءة وبالإضافة إلى أنها عملية إضاءة وكشف؛ فهي أيضا عملية توجيه للوعي بالأعمال الأدبية، ومن ثمة فإنّه من الضروري النزوع نحو التبسيط والابتعاد عن الموجات القرائية، التي كانت سائدة في تلك الفترة، ولم يكتف بنيس بالدعوة إلى التجديد على مستوى المنهج المتبع، بل تبنى المنهج البنيوي التكويني على وجه الخصوص وقال بضرورة الرجوع إلى داخل النص وخارجه ومحاولة الربط بينهما من أجل الوصول إلى النواة التي قد تكون المعنى أو ماذا يريد النص أن يقول . " إنّ عمل الناقد البنيوي يتجه نحو داخل النص، أي تقعيد الحركة الباطنية الناتجة عن الترابط بين الوحدات اللغوية، والجملية، ولكن هذا المسعى قاصر بالنسبة للمدرسة الاجتماعية الجدلية؛ لأن الأمر لا يتعلق بإدراك كيفية التركيب الداخلي للنص، ولكن تعليل وجود العمل الأدبي على هذا النحو أو ذاك من التركيب الداخلي، فليس العثور على قانون كيمياء لفعل هو الهدف الأخير، ولكن معرفة البواعث الحقيقية للامرئية التي جعلت المبدع يختار قوانين خاصة لإحداث تفاعل كيميائي معين بين عناصر اللغة "[2]

أعتقد أنّ فرضية إضاءة النصوص هي الفرضية الأكثر تقبلا؛ فالمناهج النّقدية ورغم غموضها وتعديها وانتهاكها للنصوص، إلا إنّها فرضيات قائمة، فالمنهج النّقدي ساهم أيضا في إضاءة بعض الجوانب، وحسن استخدام هذه المناهج استنطق بعض النصوص وأضاء بناها، لكن توجيه الوعي العام وتقويم هذا الوعي بالأعمال الأدبية ليست من صلاحيات القراءة الممنهجة، على العكس، فكما وسبق وأشرنا فإنّ معظم هذه القراءات خلقت هوة كبيرة بين النص والمتلقي، وخلقت جمهورا نخبويا وحده من يستطيع التطلع إلى النص من خلال

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مرجع سابق، ص 10.
[2] محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 22.

المنهج ، ووحده من يستطيع فهم ما يقدمه الناقد، ولا أعتقد أنّ مثل هذه النصوص النّقدية التي اعتبرها أصحابها إضاءات وفك شفرات خرجت أبعد من أسوار الجامعة، فالمتلقي المثقف حتى لا أقول المتلقي العادي كثيرا ما يبتعد عن هذه النصوص النّقدية لصعوبة لغتها. " لقد اقتنعت ، مرحليا ، بالبنيوية التكوينية، كجواب مركزي على منهج القراءة، حيث إنّ كل قراءة علمية، بنيوية تكوينية، للنص الأدبي يجب أن تتم من داخل المجتمع، مادام الفكر والإبداع جزءا من الحياة الاجتماعية، ومادامت للنص الأدبي وظيفة اجتماعية... إنّ البنيوية التكوينية تتجاوز الدراسة الاجتماعية للمضمون دون الشكل عندما تعتبر أنّ قراءة النص يلزمها أن تنطلق من النص ولاشيء غير النص، كما يقول غولدمان"[1].

من خلال ما سبق يمكن القول أنّه قد تبدو إشكالية المنهج من هذا المنطلق إشكالية وصول متأخر للمنهج البنيوي إلى الساحة النّقدية العربية، إلا أنّ هذا ما هو إلا أحد تمظهرات العقلية النّقدية العربية التي تتكئ على مبدأ التقليد لا الخلق، وتبقى الإشكالية الأهم هي كيفية التعامل مع هذا الوافد المنهجي النّقدي، بمعنى آخر، كيف تعامل العقل النّقدي العربي مع المنهج البنيوي أو البنيوية، "وما يمكن ملاحظته حول سيرورة التعريف والتقديم والتطبيق للنظريات البنيوية، والبنيوية التكوينية، ... أنّها لم تكن على نفس الدرجة من التفاعل والنضج، أو استيعاب وتمثل الأطر المعرفية والنظرية للمنهجيات المعتمدة. والملاحظ على هذه العروض والمقالات أنّها تقوم على الإيجاز والتبسيط أو التلخيص. كما أنّ تركيز اهتمامها شمل تحليل القصة والرواية والشعر، وتعتمد في أغلبها على النقل من المصادر الفرنسية، ويتوزعها أساسا

[1] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مرجع سابق، ص12.

تيـاران همـا: الخطـاب النّقـدي الشـكلي، والخطـاب النّقـدي الاجتمـاعي البنيـوي التكويني"[1].

هـذا ويعتبـر النّقـد العربـي فـي معظمـه نقـدا مبتـدئا، يعتمـد علـى عنصـري التقليـد والتنظيـر؛ حيـث تبقـى المحـاولات التطبيقيـة، قليلـة بالمقارنـة مـع التنظيـر الـذي هـو الآخـر عبـارة عـن نقـل مباشـر، أو ترجمـة حرفيـة لمـا جـاء فـي النّقـد الغربـي، مـن هنـا يمكـن اعتبـار أنّ النّقـد العربـي بقـي حبـيس مرحلـة التلقـي والاستيعاب، ولـم يتعـداها إلـى مرحلـة نقـد النّقـد إلا متـأخرا جـدا. ومـن بـين الأمثلـة التـي يمكـن أن نصـوغها فـي هـذا المقـام كتـاب "نظريـة البنائيـة" لصـلاح فضـل، ورغـم أنّنـا نشـيد بالكتـاب وقيمتـه باعتبـاره مـن أوائـل الكتـب التـي تعرضـت لهـذا الوافـد المنهجـي المتمثـل فـي البنيويـة، إلا أنّ صـاحبه عرضـه بشـكل بسـيط يخلـو مـن أي نقـد أو تحيـز، وكـأن المـنهج آلـة يريـد أن يمـنح القـارئ دلـيلا لكيفيـة تشـغيلها، وهـذا رأي الـدكتور يوسـف وغليسـي الـذي يـرى أنّـه لا أحـد ينكـر ريـادة الكتـاب تاريخيـا وثقلـه معرفيـا إلا أنّـه جـاء فـي كثيـر مـن المـواطن تكديسـا لمقـولات نقديـة غاب فيها عنصر التفريق المنهجي[2]

وهكـذا فـإنّ المـنهج البنيـوي سـواء فـي شـقه الشـكلي أو الجـدلي الاجتمـاعي هـو نفسـه، فـإذا تتبعنـا الإشـكالية منـذ البـدء، وحاولنـا التركيـز علـى دراسـتي كـل مـن يمنـى العيـد وبنـيس، سـنجد أنّ الأزمـة أزمـة مـنهج فعـلا، ولكنهـا أيضـا أزمـة سـوء اسـتغلال لهـذا المـنهج؛ فيمنـى العيـد كانـت أكثـر توفيقـا مـن بنـيس واسـتطاعت فعـلا أن تمـارس الـنص دون أن تهمـل جانـب الجماليـة، ووظفـت المـنهج توظيفـا لـم يلـو عنـق الـنص، وإنّمـا سـاهم فـي إبـراز بعـض الجوانـب التـي كانـت غامضـة فيـه، ومـن ثمـة فالإشـكالية إشـكالية سـوء توظيـف للمـنهج وليسـت أزمـة مـنهج بالدرجـة الأولـى، حيـث إنّ دراسـة يمنـى دراسـة سلسـة وإن تميـزت بـبعض العلميـة، فـلأن الإجـراء

[1] عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، مرجع سابق، ص 20.
[2] ينظر ، يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 119.

استدعى وجودها ولم يتم إقحامها، ولم تتميز بالغموض و التعالي، ولم تخلق هوة بين القارئ والنص النّقدي، في حين أنّ الكثير من التراكيب التي استخدمها بنيس هي تراكيب معقدة أكثر فيها من استخدام المصطلحات، و كأنّه لم يركز على النص وإنّما على عملية النّقد .

ومن ثم يمكن القول بأنّ الناقدين انقسما إلى قسمين في توظيفهم للبنيوية: قسم ركز على المنهج على حساب العنصر الجمالي، وهو ما أوضحته دراسة بنيس الخالية من الجمالية، وقسم آخر ركز على النّص ولكنه لم يهمل الإجراء، وهو ما جاء في دراسة يمنى العيد ، مع أنّ كليهما عمل على تهجين المنهج التكويني ولم يمارسه كما هو في نسخته الغربية استجابة لخصوصية النص .

الفصل الثاني
المنهج الأسلوبي

المبحث الأول: التأصيل النظري

المبحث الثاني: يوسف مسلم أبو العدوس (الأسلوبية الرؤية والتطبيق)

المبحث الثالث: حسن ناظم (البنى الأسلوبية في شعر السياب

الفصل الثاني: المنهج الأسلوبي

المبحث الأول: التأصيل النظري للأسلوبية

أ- في النقد الغربي

تمهيد

شأنها شأن جميع التيارات اللغوية التي جاءت بعد ظهور ما يسمى باللسانيات "ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا واضحا بنشأة علم اللغة الحديث؛ وذلك لأن الأسلوبية بوصفها موضوعا أكاديميا، قد ولدت في وقت ولادة اللسانيات الحديثة، واستمرت تستعمل بعض تقنياتها"[1]، حيث تخلت مختلف المناهج عن السياقية، وتبنت الدقة والعلمية في معاملتها مع النص، وهو ما تنص عليه اللسانيات التي يمكن اعتبارها النواة الأولى التي تدور حولها جل المناهج النقدية النسقية ، وليست الأسلوبية بمنأى عن هذا التناسل النظري، حيث أنها هي الأخرى استفادت من اللسانيات، وبالتحديد مما جاء به دي سوسير (F. de Saussure) ، حتى أن بعض النقاد اعتبروها " صلة اللسانيات بالأدب ونقده"[2].

1- علاقة الأسلوبية بعلم اللغة والنقد والبلاغة

1-1 علاقة الأسلوبية بعلم اللغة

هذا وللأسلوبية علاقة بعلم اللغة " فالأقرب إلى المنطق اعتبارها علما مساوقا لعلم اللغة، لا يعنى بعناصر اللغة من حيث هي، بل بإمكانياتها التعبيرية، وعلى هذا الأساس تكون لعلم الأسلوب الأقسام نفسها التي لعلم اللغة...إن علم اللغة هو الذي يدرس ما يقال، في حين أن الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يقال، مستخدمة الوصف والتحليل في آن واحد... إن اللغة تقتصر على تأمين المادة التي يعمد إليها المتكلم أو الكاتب ليفصح بها عن فكرته، أما علم الأسلوب فهو يرشدنا إلى اختيار ما

[1] د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان الأردن،ط3 ، 2013، ص 38.
[2] منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ص 27.

يجب أخذه من هذه المادة للتوصل إلى نوع معين من التأثير في السامع أو القارئ، شريطة احترام ما اتفق عليه العلماء من مدلولات لفظية، وقواعد صرفية ونحوية وبيانية"[1].

وعليه يمكننا أن نعتبر أنّ العلاقة بين الأسلوبية وعلم اللغة علاقة تناسلية؛ ذاك أن الأسلوبية انبثقت من رحم علم اللغة، وإن اختلفت عنه، فإنها بشكل أو بآخر تحمل جيناته وكرموزوماته، وهي تختلف عنه فقط في كونها تعنى أكثر بإمكانات اللغة التعبيرية ومنه التأثيرية، حيث استفادت الأسلوبية من علم اللغة. وهنا يرى نور الدين السد "أن الأسلوبية هي الوجه الجمالي للألسنية، إنها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسّلها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعا علميا تقريريا في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي"[2]، ويرى الدكتور عبد السلام المسدي، أنها " علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة"[3]. ومنه فإن الأسلوبية انفردت أو تفردت عن علم اللغة في البحث عن الأساليب التي من شأنها إحداث تواصل أحسن.

هذا ويمكن اعتبار العلاقة بين علم اللغة والأسلوبية أكبر من أن نختزلها في قاسم مشترك أصغر هو اللغة، ذاك أن علم اللغة يحاول دراستها دراسة علمية، بينما الأسلوبية تبحث في تحليل الأساليب اللغوية، وتبيان الكيفية التي تم من خلالها اعتماد هذا الأسلوب دون الآخر، ومن ثم فالعلاقة بينهما علاقة تكامل، فالأسلوبية لم تنشأ من عدم، وإنما هي وليدة علم اللغة الحديث.

2-1 علاقة الأسلوبية بالنقد/ مغايرة

هناك من النقاد من" يرى أن الأسلوبية مغايرة للنقد الأدبي، ولكنها ليست وريثة له، وسبب ذلك أن اهتمام الأسلوبية ينصب على لغة النص ولا يتجاوزها، فوجهتها في المقام الأول وجهة لغوية، أما النقد فاللغة هي أحد العناصر المكونة للأثر الأدبي؛

[1] د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص 39-40.
[2] د. يوسف مسلم أبو العدوس، المرجع نفسه، ص
[3] عبد السلام المسدي ،الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، ص 56.

فالأسلوبية قاصرة على تخطي حواجز التحليل، إلى تقييم الأثر الأدبي بالاحتكام إلى التاريخ، بينما رسالة النقد كامنة في إماطة اللثام عن رسالة الأدب، ففي النقد بعض ما في الأسلوبية وزيادة، وفي الأسلوبية ما في النقد إلا بعضه "[1]، حيث يعتمد أولئك الذين يرون أن العلاقة بين الأسلوبية وعلم اللغة علاقة مغايرة، على كون أحدهما يهتم باللغة بينما يهتم الآخر بالأثر، ومن ثمة فلكل غايته التي ينشدها، غير أننا في هذا المقام، علينا ألا ننسى أن الأسلوبية قد تساعد النقد الأدبي في الكشف عن الأثر الذي يرجوه من خلال دراسته للنص الأدبي. ومن ثمة فإننا نرى أنه من غير المنطقي اعتبار الأسلوبية مختلفة عن النقد؛ ذاك أن كليهما ينشد الغاية نفسها والتي هي النص تحليلا ومقاربة، وإن اختلفت الأدوات.

3-1 الأسلوبية / النقد

إن العلاقة بين الأسلوبية والنقد علاقة وظيفية؛ فلكليهما نفس الوظيفة والتي هي معالجة النص الأدبي أو مقاربته، والبحث فيه، وإضاءته. أو هي علاقة تضمين؛ فالنقد يحتوي الأسلوبية؛ بل تعدّ أحد طرائقه للوصول إلى المعنى كونها :" مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية، متخذة من اللغة والبلاغة جسرا تصف به النص الأدبي، وقد تقوم أحيانا بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع، مراعية في ذلك الجانب النفسي والاجتماعي للمرسل والمتلقي، ومن ثم فإن الدراسة الأسلوبية عملية نقدية، ترتكز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه."[2]

4-1 علاقة الأسلوبية بالبلاغة

لا يختلف اثنان على أن العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة علاقة قديمة، سواء في النقد العربي أو الأجنبي " وقد كان يمكن للبلاغة أن تبقى تتبوّأ لنفسها مكانا في الدراسات اللغوية واللسانية الحديثة، لولا بروز علم جديد من عباءة اللسانيات

[1] د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص 52.
[2] د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، المرجع نفسه، ص 51.

واستوائه علما متميزا ذا مناهج خاصة وتوجهات معينة على مستويي التنظير والممارسة معا وهو "الأسلوبية". فعلى الرغم من اعتراف كثير من الأسلوبيين المعاصرين بأن الكثير من مباحث البلاغة القديمة مازالت محتفظة بجديتها وأهميتها برغم الإساءة التي لحقت بها على المستوى التنظيري في الشروح والتلخيصات، فإن هذه الحقيقة لم تشفع للبلاغة في شيء. وبقيت الدراسات الأسلوبية المعاصرة تردد المقولة التي مفادها أن الأسلوبية وليدة البلاغة ووريثها المباشر، معنى ذلك أن الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة "[1]؛ إذ يرى الكثير من النقاد أن الأسلوبية هي البنت البكر للبلاغة. ومنهم من يقول بأنها قد جاءت كبديل عنها حيث " تقيم البلاغة والأسلوبية، منذ زمن علاقات وطيدة : تتقلص الأسلوبية أحيانا حتى لا تعدو أن تكون جزءا من نموذج التواصل البلاغي، وتنفصل أحيانا عن هذا النموذج وتتسع حتى لتكاد تمثل البلاغة كلها باعتبارها " بلاغة مختزلة "[2] .

وقد تختلف البلاغة عن الأسلوبية في كون هذه الأخيرة اهتمت بالمخاطب المبدع، بينما أغفلته الأولى، واهتمت بالمخاطب (بفتح الطاء)، كما أن البحث البلاغي لا يختص إلى بالكلام الأدبي؛ بينما تعنى الأسلوبية بكل أجناس الكلام. وفي هذا السياق يرى الدكتور صلاح فضل أن القول بوجود علاقة متينة بين الأسلوبية والبلاغة لا أساس له، ويجمل ذلك في مجموعة نقاط أهمها: أن الأسلوبية وصفية بينما البلاغة علم معياري. وأن علم الأسلوب علم كامل به منهج وخصائص، بينما البلاغة تعتمد على العشوائية في اختيار الظواهر التي تعتد بها. إلا أنه أشاد ببعض ما جاء به النقاد القدامى في مجال البلاغة، وقال بضرورة إعادة النظر ومراجعة ما جاؤوا به[3].

[1] د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، المرجع السابق، ص 59.

[2] هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتعليق، د. محمد العمري، افريقيا الشرق، المغرب، 1999، ص 19.

[3] صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص ،183- 184، 185.

2 مفاهيم أسلوبية

2-1 الأسلوبية اختيار

حينما نقر أن الأسلوب اختيار؛ فإننا نجد أنّنا وجها إلى وجه أمام عديد الإشكالات، أهمها: لماذا يقع اختيارنا على كلمة دون أخرى، أو هذا العنوان دون غيره؟ هل ما نقوم به من عملية الاختيار والتقويم وإعادة الاختيار حتى نشعر بالرضى عملية واعية؟ أم أنها غير ذلك؟ " إن تعريف الأسلوب على أنه اختيار يطرح في المقام الأول السؤال الآتي: لماذا يختار المبدع هذه الكلمة، أو هذا التركيب، أو هذا العنوان دون غيرها من التقنيات؟ وهذا السؤال يقود إلى سؤال آخر: هل الاختيار عملية واعية، أم غير واعية؟ "[1]، وهكذا فإن وجود عدد هائل من المرادفات للكلمة نفسها، والتي تؤدي بالضرورة إلى نفس المعنى، هي ما يمنح المبدع أو المتكلم فرصة أكبر، وحرية أكثر للاختيار، ومن ثمة تزيد قدرته على الإبداع والخلق، لأن اختيار الكلمة منوط بالدرجة الأولى بالسياق الذي يخدمها.

هذا و يتقاطع مبدأ الاختيار الأسلوبي مع ثنائية دي سوسير (F. Saussure) "التركيب والاستبدال"، ونكتشف مرة أخرى علاقة الأسلوبية باللسانيات البنيوية، وإلى أصل نشأة الأسلوبية، وإلى فتوحات دي سوسير (F. Saussure) في هذا المجال. " ففي تكوين أي جملة لغوية يعمد المتحدث أو الكاتب إلى اختيار عناصرها وجمعها في نسق متصل، وهو يقوم بالعمليتين في نفس الوقت تقريبا: عملية اختيار العناصر، وعملية تأليفها في منظومة لغوية. أما الاختيار فهو يعتمد على انتقاء الكلمات من بين مجموعة من العناصر التي يمكن لها أن تتبادل موقعها، ومن هنا فهو يقوم على ما يسمى بـ"المحور الاستبدالي" الذي يشير إلى علاقة العنصر الماثل في الجملة بالعناصر الغائبة عنها، والمرتبطة بها على نحو ما، أما نظم الكلمات المختارة في

[1] د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص 155، ص 163.

نسق متصل فهو يعتمد على المحور السياقي الذي يشير إلى تجاور العناصر المختارة طبقا لقوانين التركيب"[1].

2- 2 الأسلوب انزياح

إن جمال الأسلوب يقاس عادة بمدى تأثيره في القارئ ومدى جاذبيته واستفزازه له، ولذا "يكاد الإجماع ينعقد على أن الانزياح: خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر، لكنه يخدم النص بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة... هذه إذن غايات الانزياح، فهي في معظمها نفسية جمالية، تهدف إلى شد انتباه القارئ أو السامع وإثارته، وإضفاء صور إيحائية إضافية على الموضوع، تعبر عن مواطن جمالية خفية في النص، لا يدركها إلا المختص. زيادة على المعاني المعجمية المألوفة الظاهرة، وهذه الوظيفة الانفعالية التي تثيرها الشعرية بانزياحها عن المألوف تحدث ما يسمى عند رولان بارت بـ"لذة النص" "[2].

هذا وقد " ورد مصطلح " الانزياح" كثيرا في الدراسات القديمة والحديثة، واتخذ أكثر من تسمية منها: الانحراف والعدول والإبداع والتغيير والخروج...إلخ، وهو يعد مؤشرا على أدبية النص وشهرته؛ لأن الخروج عن النسيج اللغوي العادي في أي مستوى من مستوياته (الصوتي، التركيبي، الأسلوبي، البلاغي) يمثل بحد ذاته حدثا أسلوبيا"[3]. ولعل الإنزياح هو أكثر العناصر الظاهرة في الأسلوب والتي أخذت مكانا وحيّزا كبيرا في الدراسات لأنها السمة الأبرز في الأسلوبية.

[1] صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط2، 2002، ص 26.
[2] د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص 175، ص 182.
[3] إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1، 2011، ص 250.

3 - مناهج أسلوبية

1-3 أسلوبية التعبير، المنهج الوصفي

كغيرها من المناهج النقدية، تفرعت الدراسات الأسلوبية إلى فروع عدّة، ولكل فرع رواد ومدارس وفلسفات انطلقت منها، و أول هذه المناهج المنهج الوصفي، "وهو يدرس العلاقة بين اللغة والفكر، ويهتم بالأبنية اللغوية، ووظائفها المختلفة، ويطلق على هذا المنهج: أسلوبية التعبير. ومن أشهر رواده شارل بالي (C.Bally) . وقد توسع في دراسة هذا المنهج بيير جيرو (P.Guiraud) وأولمان... ومن تزعم لواء الأسلوبية الوصفية شارل بالي (C.Bally) أحد أشهر تلامذة سوسير (F. Saussure)، الذي اتجه باللسانيات التطبيقية إلى المنحى الأسلوبي من خلال نظريته القائمة على دراسة المحتوى العاطفي، ودراسة القيم التعبيرية التي ينطوي عليها الكلام "[1].

ومن ثمة فإن هذا المنهج يركز على مدى تأثير الأسلوب في السامع بفضل الطاقة التعبيرية التي يحتويها، هذا "و تدرس الأسلوبية وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية، أي أنها تدرس تعبير الوقائع للحساسية المعبر عنها لغويا، كما تدرس فعل الوقائع اللغوية على الحساسية..يشكل المضمون الوجداني للغة، إذن؛ موضوع الأسلوبية عند شارل بالي (C.Bally"[2].

هذا وقد تعرض هذا المنهج الأسلوبي لبعض الانتقادات أهمها، إهمالها لعنصر الجمالية على حساب اهتمامها بالعاطفة، حيث إن تركيز بالي على المحتوى العاطفي صرفه عن التركيز بالجوانب الجمالية، وتركيزه على عنصر النطق في اللغة صرفه أيضا عن التركيز على الأدبية، كما أنه اهتم بدراسة القوة التعبيرية في لغة الجماعة،

[1] د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص 89-90.
[2] بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة ، حلب، ط2، 1994، ص 54.

وإهمال التطبيق الفردي، وهذا ما جعل بعض النقاد يصنف دراسته على أنها دراسة لغوية لا أدبية، وأسلوبيته أسلوبية وصفية[1].

2-3 منهج الدائرة الفلولوجية، أسلوبية الفردية ،أسلوبية الكاتب

إن قيام منهج أو مدرسة أدبية أو نقدية بالاهتمام بما أهمله أو أسقطه منهج سابق تعد ظاهرة صحية في النقد؛ ولذا نرى أن أسلوبية الفرد جاءت لتكمل ما أهملته الأسلوبية الوصفية، حيث اهتمت بالجمالية والنصوص الراقية ذات الملامح الأسلوبية، وخلّصت الأسلوبية من اللسانية أو الوصفية، واتجهت بها إلى دارسة الأدبية أو النقد، هذا و"يهتم هذا المنهج بدراسة علاقة التعبير بالفرد أو الجماعة التي تبدعه، وهو مرتبط بالنقد الأدبي، ويطلق على هذا المنهج أيضا"أسلوبية الكاتب"، أو "الأسلوبية الأدبية"، أو "الأسلوبية النقدية"، أو "الأسلوبية الفردية". ومن أشهر رواده: ليوسبيتزر (L. Spitzer)... وملخص القول، فإن مشروع أسلوبية سبيتزر الذاتية قائم على مناهضة أسلوبية **بالي**، أسلوبية التعبير كما سماها بعض النقاد. إذ تعنى الأسلوبية الذاتية بدراسة الآثار الأدبية وما تحوي من أسلوب أدبي متفرد، ومن حيث المنهج، فستعنى هذه الأسلوبية بالزاوية الزمانية بخاصة. ويهتم سبيتزر (L. Spitzer) بالأنظمة التعبيرية التي يصنفها المبدعون إلى لغتهم الخاصة، فالأسلوبية تهتم بالعبارة ولا تهتم بالمخاطب والتواصل، وموضوعها النصوص الأدبية الراقية المتميزة بملامحها الأسلوبية وقيمها الجمالية"[2].

3-3 المنهج الوظيفي

يعتمد المنهج الوظيفي على ما يسمى بالعلاقة بين العناصر اللغوية، وهو شديد الالتصاق بالبنيوية، ولم يبتعد عنها كثيرا، حتى أن كل رواده تقريبا هم من المؤسسين والمتبنين لأفكار البنيوية، ويقوم هذا المنهج على أن منبع الظاهرة الأسلوبية يكمن في

[1] ينظر، أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد 1-2 ، ص 65.
[2] د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص 89، وص 122.

وظائفها؛ وعلاقاتها، وأن الأسلوبية تعرف من خلال الخطاب اللغوي بوصفه رسالة. ومن أشهر ممثلي هذا المنهج: جاكبسون (R. Jackobson) وريفاتير (M.Riffaterre) ورولان بارت (R. Barthes). وقد اهتم ريفاتير (M.Riffaterre) بمفهوم "الإنحراف/ التجاوز"؛ حيث حدد الظاهرة الأسلوبية بناء على مفهوم: وهو أنها تجاوز للنمط التعبيري المتعارف؛ وذلك باللجوء إلى صيغ تعبيرية نادرة[1].

4-3 المنهج الإحصائي:

يعتبر المنهج الإحصائي واحدا من أهم المناهج التي اعتمدت بشكل كبير على ما يسمى بعلمنة الإجراء النقدي، ويهتم هذا المنهج بتتبع معدلات تكرار الظواهر الأسلوبية في النص، ليقيم هذا الأخير على أساسها، وهو منهج موضوعي يمكننا من خلاله الكشف عن معاني الظواهر الأسلوبية الأكثر ورودا في النص من أسماء وأفعال وضمائر وغيرها، غير أنه في كثير من الأحيان أضرّ بالطبيعة اللغوية للنص حينما حولها إلى طبيعة رقمية خالصة [2].

[1] ينظر، د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص 89 ، وص 147.
[2] ينظر، د. يوسف مسلم أبو العدوس، المرجع نفسه ، ص 89،و ص 148-149.

ب / في النقد العربي المعاصر

1- الأسلوبية في التراث النقدي

رغم أن ما يهمنا هو الأسلوبية الحديثة، إلا أنه ارتأينا أن نتحدث ولو بإيجاز عن بعض ما جاء به النقاد العرب؛ إذ أن الكثير من النقاد والدارسين يجمعون على أن هذا العلم له حضور في النقد العربي القديم، حيث إنه " في الآداب العربية القديمة استخدمت كلمة الأسلوب للدلالة على تناسق الشكل الأدبي، واتساقه، ففي كلام البلاغيين حول "إعجاز القرآن الكريم" وأقدم من استخدام هذه اللفظة، كان الباقلاني في كتابه الموسوم بإعجاز القرآن؛ فقد أوضح أن لكل شاعر أو كاتب طريقة يعرف بها وتنسب إليه، ومثلما يتعرف المرء على خط صاحبه إذا وضع بين خطوط عدة، فإن القارئ البصير بالشعر أو النثر يتعرف على أسلوب صاحبه"[1] .

ورغم كثرة الاعتقادات التي مفادها أن الأسلوبية علم حداثي المنشأ، وأنها لم تظهر إلاّ بعد ظهور اللسانيات الحديثة، وأن التراث النقدي العربي لم يسبق له أن التفت للمسائل التي طرحتها الأسلوبيات الحديثة، غير أن الباحث في العلوم النقدية العربية سيكتشف أن الحقيقة هي أن التراث النقدي حافل بمظاهر الأسلوبيات الحديثة، فحينما يوضح الباقلاني أن لكل شاعر أو كاتب طريقة يعرف بها وتنسب إليه، فإنّنا لا نجده يبتعد كثيرا عن تعريف أن الأسلوب الذي جاء به بيير جيرو؛ حيث يقول بأنه "ليس ثمة شيء أحسن تعريفا، من كلمة أسلوب ، فالأسلوب طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى، طريقة في الكتابة لكاتب معين، ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور"[2]، ومن ثمة فإننا نلاحظ تداخلا يصل إلى حد التطابق بين التعريفين السابقين، كما سنلحظ جليا أن ملامح علم الأسلوب موجودة في تراثنا النقدي العربي، وليست غريبة عنه أو بعيدة عن تفكيره.

---

[1] ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص149.

[2] بيير جيرو، الأسلوبية، مرجع سابق، ص 9.

هذا ويذكر الدكتور شكري عياد، في مقاله المعنون بمفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد، بأن الأسلوب في التراث النقدي إنما هو مرادف للشكل أو طريقة التعبير كما ذكر الباقلاني، حينما تحدث عن الإعجاز اللغوي في القرآن، حيث يقول أن الذي يشتمل عليه بديع نظمه (القرآن) المتضمن للإعجاز وجوده: منها ما يرجع إلى الجملة، وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه، واختلاف مذاهبه، خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد، ولا يتوقف الباقلاني على وصف أسلوب القرآن عند هذا الحد بل إنه يصفه وصفا له ارتباط بالمعنى أيضا؛ حينما يقارن بين أسلوبه وأسلوب بعض النماذج من الشعر، وإن كانت كلمة الأسلوب بقيت مهيمنة عندهم فاستبدلوها بكلمة نظم.

هذا وإن من النقاد القدامى من ساوى بين " الأسلوب" والنظم" وهو حازم القرطجاني، مع فارق بسيط؛ حيث إنه عني بالنظم طرق التعبير: كالاختصار والإطالة والتكرار والتأكيد والنضوج والكناية. أما الأسلوب فإنه حدد بـ:تأليف المعاني، ووصف المحبوب، ووصف الخيال ووصف الطول. كما أن لابن خلدون آراءه حول الأسلوب، إذ يمكن اعتبار ما جاء به امتدادا لكلام حازم وتنمية له من وجهين، الأول اعتبار الأسلوب متعلقا بالمعاني، والثاني هو النظر إليه على أنه عبارة عن مناهج مطروقة في اللغة الفنية[1].

وقد ذكر الأستاذ الدكتور يوسف مسلم أبو العدوس في كتابه "الأسلوبية الرؤية والتطبيق"، أن هناك إشارات إلى بعض القضايا التي طرحها النقاد العرب القدامى حول الأسلوب، ورغم أنه يقول أنها لا تعني بأن هؤلاء النقاد قد بحثوا كل قضايا الأسلوب، إلا أنها معالم واضحة في تاريخ الدراسات الأسلوبية بدءا بالجاحظ الذي تحدث عن النظم، بمعنى حسن اختيار اللفظة المفردة اختيار موسيقيا، يقوم على سلامة جرسها، واختيارا معجميا يقوم على ألفتها، واختيارا إيحائيا يقوم على الظلال

[1] ينظر، د.يوسف شكري عياد، مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ع1، ص 50-52.

التي يمكن أن يتركها استعمال الكلمة في النفس. كما أن ابن قتيبة ربط بين الأسلوب وطرق أداء المعنى في نسق مختلف، بحيث يكون لكل مقام مقال، فطبيعة الموضوع، ومقدرة المتكلم واختلاف الموقف تؤثر في تعدد الأساليب. وكذا ابن جني الذي تحدث عن بعض الخصائص الأسلوبية المهمة مثل: الحذف والزيادة، والتقديم والتأخير، والعدول. وهذا الحديث جاء أثناء حديثه عن شجاعة العربية[1].

أما ابن رشيق فقد استعمل مصطلح الأسلوب وذلك من خلال تعليقه على نص نقله عن الجاحظ حول الشعر الجيد يقول : قال أبو عثمان الجاحظ : أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج... وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذ سماعه وخف محتمله....أما بالنسبة للجرجاني فمفهوم الأسلوب عنده يرتبط بمفهوم النظم، من حيث هو نظم للمعاني وترتيب لها. أما القرطاجني، فقد أدرك قيمة الأسلوب وأثره على المتلقي، وعالج كثيرا من القضايا التي تتعلق بالأسلوب وقد ربطه بالفصاحة والبلاغة، وبطبيعة الجنس الأدبي، وبالناحية المعنوية في التأليفات[2].

هذا وقد تحدث صادق الرافعي عن نظم القرآن في كتابه إ"عجاز القرآن والبلاغة"؛ حيث حاول بحث مفهوم جزئيات التركيب، وربطه بالبعد الفكري عند المتكلم، ثم بالمتلقي وخواصه النفسية. كما ناقش عباس محمود العقاد رأيا للكاتب الفرنسي أناتول فرانس، الذي ذهب فيه إلى أن الأسلوب الأمثل في الأدب هو الأسلوب السهل، الذي لا يكد الذهن. بينما نشر الخولي كتابه "فن القول"، الذي عدّ فيه الأدب فنا قوليا والبلاغة فن القول، فأورد للأول تحليلا بلاغيا أسلوبيا وأورد للثاني في تعريفه للبلاغة أنها درس الأساليب، أو علم الأسلوب.[3]

[1] ينظر، د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص 11-12.
[2] ينظر، د. يوسف مسلم أبو العدوس، المرجع نفسه ، ص 16،
[3] ينظر، د. يوسف مسلم أبو العدوس، مرجع نفسه، ص24-25.

2 - الأسلوبية في النقد العربي المعاصر

تمهيد

بدأ تلقي النقاد العرب للأسلوبية كمنهج نقدي حديث منذ منتصف السبعينيات فظهرت العديد من الدراسات النظرية؛ التي أسّست لهذا المنهج؛ أبرزها دراسة عبد السلام المسدي "الأسلوبية والأسلوب"، و"علم الأسلوب" لصلاح فضل، و"البلاغة والأسلوبية" لمحمد عبد المطلب؛ و"خصائص الأسلوب في الشوقيات" لمحمد الهادي الطرابلسي وغيرهم، وقد أولى هؤلاء النقاد عناية واضحة بالأسلوبية كمنهج واتخذوه سبيلا في مقارباتهم للنصوص الشعرية"[1]

هذا وقد انتقل مصطلح Stylistique "إلى العربية بتسميات قليلة متقاربة، لا يتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة، يهيمن عليها المقابل الشائع (الأسلوبية) الذي تفوق تداوليته غيرها في سائر البدائل الإصطلاحية، ك " الأسلوبيات" الذي يصطنعه سعد مصلوح ورابح بوحوش أو علم الأسلوب الذي يتوازى مع الأسلوبية في معجم مصطلحات علم اللغة الحديث"[2].

1-2 بين الأسلوب والأسلوبية

ورغم أن العديد من النقاد العرب قد أشاروا إلى وجود اختلاف بين كل من الأسلوبية وعلم الأسلوب إلا أن كلا المصطلحين يستخدم الاستخدام ذاته وهذا على غرار ما جاء في كتاب الأسلوبية والبيان العربي، حيث أشار مؤلفوه في البداية إلى أن الأسلوب سابق لنشأة الأسلوبية، غير أنهم استخدموا ذات الكلمة نفس الاستخدام

[1] د. سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري العربي الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2004، ص 198، 199 .

[2] د. يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1، 2009 ، ص 184-185.

وعادوا مرة أخرى ليفرقوا بينهما، " ونخلص مما سبق إلا أن الأسلوبية يمكن أن تعرف بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[1]

ومن ثمة فإن النص هو الحد الفاصل بين علم الأسلوب والأسلوبية، وإن كان البعض يضعهما في نفس الخانة فإن كثيرين يفصلونهما؛ على اعتبار أن علم الأسلوب قائم على عملية تحليل النص للوصول إلى أساليبه، بينما الأسلوبية هي عملية نقد لتلك الأساليب، "و من الجدير بالذكر أن نفرق بين عالم الأسلوب والأسلوبي، فمن حلل النص تحليلا لغويا ليلحظ جمالياته، ليس أسلوبيا، وإنما هو عالم أسلوب، وهنا يتضح جليا أن مصطلح أسلوبية يختلف عن مصطلح علم الأسلوب، لأن علم الأسلوب يقف عند تحليل النص بناء على مستويات التحليل وصولا إلى العلم بأساليبه، بينما الأسلوبية هي التي تتجاوز النص المحلل المعلومة أساليبه إلى نقد تلك الأساليب بناء على منهج من مناهج النقد"[2]، فالنص في كلتا الحالتين هو الحد الفاصل وهو المَعلم سواء في عملية البحث عن الأساليب أو نقدها، إلا أن كثيرين يعتبرون علم الأسلوب والأسلوبية وجهين لعملة واحدة.

2-2 رواد الأسلوبية في النقد العربي

يعتبر عبد السلام المسدي من الأوائل الذين اهتموا بالأسلوبية في نسختها العربية، حيث يعتبر كتابه "الأسلوبية والأسلوب" من الكتب التي أسّست لهذا المنهج في النقد العربي، حيث تطرق فيه للعديد من الأمور المتعلقة بالأسلوبية؛ بدءا بالمصطلحات التي حاول التقعيد لها وشرحها؛ ومرورا بالحديث عن علاقة الأسلوبية بغيرها من العلوم؛ كالبلاغة، وانتهاء بالحديث عن مختلف اتجاهات الأسلوبية. أما صلاح فضل فقد رأى أن التحليل الأسلوبي يتعامل مع ثلاثة عناصر متمثلة في: " 1- العنصر اللغوي، إذ يعالج نصوصا قامت اللغة بوضع شفرتها..2- العنصر النفعي، الذي يؤدي إلى أن ندخل في حسابنا مقولات غير لغوية، مثل المؤلف، والقارئ، والموقف التاريخي، وهدف

[1] د، محمد عبد المنعم خفاجي، د. محمد السعدي فرهود، د.عبد العزيز شرف ، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1992، ص23.
[2] د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص37.

الرسالة وغيرها.3- العنصر الجمالي الأدبي، ويكشف عن تأثير النص على القارئ، وعن التفسير والتقويم الأدبيين له"[1].

وممن اعتمدوا على عنصر البلاغة والتراث في مقارباتهم الأسلوبية الدكتور محمد عبد المطلب في كتابه "قراءات أسلوبية"، حيث يرى أن القراءة الأسلوبية تتم وفق ثلاثة مستويات، قراءة جمالية تعتمد على المستوى التركيبي ومحاولة الارتقاء بها إلى الأدبية، ثم قراءة تأويلية تبدأ من مفردة المعجمية وتقيم علاقات مع مختلف الحقول الدلالية كالرموز والأساطير، بمعنى الاهتمام بالمعنى ثم قراءة استرجاعية ترصد بنى الخطاب وتربطها بالتناص[2].

يعتقد بعض النقاد أنّ وجود علاقة بين البلاغة والأسلوبية؛ هو ما مهد الطريق لتقبل النقاد العرب للأسلوبية، حيث أن "هذه الصلة بين البلاغة والأسلوبية التي عُدّت وريثة لها هي ما جعلت التقاء النقاد العرب بالأسلوبية غير محفوف بالرفض أو المعارضة، ولعله – أيضا- قد ألقى بظلاله على فهم بعض النقاد العرب للأسلوبية فجاء تطبيقهم لها متأثرا إلى حد بعيد بمباحث البلاغة القديمة كما في دراسة محمد الهادي الطرابلسي " خصائص الأسلوب في الشوقيات" التي يمكن عدها دراسة بلاغية أكثر منها أسلوبية"[3] .حيث نجده يستغني عن التنظير إلى التطبيق، وكذا التعامل مع النص بدءا باستنباط مواطن الفنية والأسلوبية، انطلاقا من اللغة والانزياحات، ثم تفتيت الظاهرة الأسلوبية للوقوف على عامل التأثير، و الاهتمام بما يسمى بظاهرة التحول سواء التحول عن قاعدة نحوية أو بنية صرفية أو معنوية أو تركيبية كما اعتمد على المنهج الوصفي[4].

---

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، مج5 ، ع 1-2 ، ص 48

[2] [2] د. سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري العربي الحديث، ص 225-226..

[3] د. سامي عبابنة، المرجع نفسه، ص 165.

[4] ينظر، د. عدنان حسين قاسم، الأتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص 342-343

3-2 مساءلة المنهج

يجمع معظم النقاد على أن الدراسات الأسلوبية النظرية هي في مجملها مجرد نقل واجترار للأسلوبية في نسختها الغربية؛ أما تطبيقيا فهي لا تبتعد كثيرا عن عباءة التراث البلاغي الغربي؛ حيث يمكن أن نعتبر أنها تتعدد وتتنوع بعدد الدارسين وفق ما يرى بعض النقاد. إذ أننا نجد أن الدراسات الأسلوبية عموما إما منتصرة للنقد أو للسانيات، فهي تتأرجح بين التركيز على العناصر الجمالية وبين اهتمامها بالدقة و اعتمادها على المحايثة. إلا أن من النقاد من انتصر للبلاغة العربية مثل محاولة المسدي توضيح ما أسماه بالتضافر الأسلوبي من خلال اعتماده على إحصاء الضمائر؛ بشكل جعله لا يبتعد كثيرا عن مبدأ الالتفات في البلاغة العربية[1].

وقد رأى بعض النقاد أن من الباحثين من اعتمدوا على مجرد النقل؛ متصورين أن الأسلوبية في نسختها العربية منهج متكامل؛ فلم يهتموا بنقد المنهج في صورته الغربية، بل عمدوا إلى تطبيقه كما هو. وقد واجهتهم الكثير من العوائق أهمها الجهل باللغات الأجنبية واعتماد النسخ المترجمة فقط[2]، كما أن هناك "دارسين، وهم على كثرتهم وتنوع أفكارهم لم يقدموا جديدا في علم الأسلوب إلا قليلا منهم، وهذه القلة بالغت في الإفادة من الكتب الغربية، فلا تكاد تجد في كل انجازاتها النقدية أي مرجع عربي واحد، وقد انغمسوا في التقانات الجديدة التي ولدها علم الأسلوب في دراسة النص؛ انغماسا ساقهم إلى توجيه مسار النقد وجهة داخلية، أو (باطنية)، تقوم على فك البناء النصي لغويا، من أجل إعادته في صور جديدة تؤسس على النص نفسه، وقد نجحوا في ذلك، لا سيما بعيد عام 1975 بسنوات قليلة؛ حيث اعتقد الكثير من الدارسين أن هيمنة

[1] ينظر، د. سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري العربي الحديث، مرجع سابق، ص 203.
[2] ينظر، رامي علي أبو عايشة، الدرس الأسلوبي في مجلة فصول(1980-2005)، دار ابن الجوزي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص 149.

المنهجيات البنيوية دفعت الأسلوبية إلى نهايتها، فأخذوا يعدون العدة كي تتخلق الأسلوبية من رمادها، فبعثوها قوية فتية كأن لم يكن غبار عليها"[1].

إلا أن "متابعة القراءات الأسلوبية للشعر العربي الحديث تظهر أن النقاد العرب في تعاملهم مع هذه المنهجية لم يحاولوا أن يتقيدوا بأحد اتجاهاتها المعروفة في النقد الغربي، وأنهم قد أبرزوا خصوصية ما في هذا المجال، لدرجة أن ما قدموه كان مطبوعا بطابع شخصي أكثر منه ممثلا للاتجاهات الأسلوبية في الغرب، وقد كان ما قدموه أقرب إلى جهود شخصية منفردة حالت دون تشكل اتجاهات واضحة في القراءة الأسلوبية "[2]، حيث تعتبر دراسة الدكتور صلاح فضل من أكثر الدراسات شمولا وإلماما بالمنهج الأسلوبي كونها لم تهمل النص[3]؛ إلا أنه " لم يكتف باستخدام تقنيات التحليل الأسلوبي، البنائي، المستندة بالدرجة الأولى إلى علم اللسان والبلاغة، بل تجاوزها إلى السيميولوجيا التأويلية، واستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة الأدبية"[4].

ومن ثمة فإن أزمة الأسلوبية قد شهدت أزمة تمظهرت أساسا في غياب ملامح ثابتة لها كمنهج مستقل، وتماهيها في مناهج أخرى عدا عن اتكاءها على علم اللسان؛ وهو ما خلق نوعا من الانفصام بين الأسلوبية نظريا و بين تطبيقاتها، هذا وقد نبه صلاح فضل إلى ضرورة الحفاظ على مسافة بين المنهج والنص؛ كي لا نسقط فيما يسمى بـ"صرامة المنهج"؛ ولذا جاءت معظم مقارباته الأسلوبية ممزوجة بطروحات نظريات القراءة[5].

وقد اقترح بعض النقاد مجموعة من الخطوات للتعامل مع المنهج الأسلوبي دون المساس بخصوصية النص الأدبي،.بدءا بإعادة قراءة التراث من أجل خلق حلقة تواصل بينه وبين النظريات الحديثة، والتأكيد على دراسة العلاقة بين اللفظ والمعنى؛ في إطار

[1] رامي علي أبو عايشة، الدرس الأسلوبي في مجلة فصول(2005-1980)، ص 149.
[2] د. سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري العربي الحديث، مرجع سابق، ص 229.
[3] د. سامي عبابنة، المرجع نفسه، ص 229.
[4] بشرى موسى صالح، المنهج الأسلوبي في النقد العربي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، مج10، ج40، جوان 2001، ص 305-306.
[5] ينظر، د. سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري العربي الحديث، مرجع سابق، ص 207.

التكامل الذي تحققه دون منح الفضل والأسبقية لأحدهما دون الآخر، وكذا دراسة النص دون تفكيكه تفكيكا قد يؤدي إلى ضياع بعض أجزائه وطمس معالم الجمالية والإشراق به، بالإضافة إلى محاولة إيجاد بديل اصطلاحي منبثق من اللغة العربية كونها لغة حية، كي نقلص الهوّة بين الناقد والقارئ؛ ونخلق أرضية مشتركة بينهما. وأخيرا الانتصار للجمالية والأدبية في القراءة الأسلوبية[1].

[1] ينظر، محمد حسين عبد الله المهداوي، نظرة في الأسلوب والأسلوبية (محاولة في التنظير لمنهج أسلوبي عربي)، مجلة جامعة كربلاء، ع 13، 2005، ص 163، 164.

المبحث الثاني: يوسف مسلم أبو العدوس (الأسلوبية الرؤية والتطبيق)

1- الانزياح

في كتابه؛ "الأسلوبية، الرؤية والتطبيق"، يطبق الناقد المنهج الأسلوبي على قصيدة "عيونك شوكة في القلب" لمحمود درويش، بدءا بتقديم ملاحظات حول القصيدة والقافية، التي رأى أن ظهورها أكسب النص إيقاعية رائعة[1]،" ليست القافية ملزمة في الشعر الحر، وليس بمطلوب من الشاعر أن يكرر قافية ما في قصيدة الشعر الحر، ولكن محمود درويش تتميز قصائده بالإنشاد وبالإيقاع الموسيقي الذي يرسخه ظهور القافية بين مقطع وآخر"[2].هذا ويرى الناقد أن محمود درويش راوح بين قافيتي الدال ثم الحاء بشكل متواز؛ ما منح القصيدة ترتيبا نغميا ملموسا وجميلا[3] لينتقل بعدها إلى ظاهرة من أهم الظواهر الأسلوبية وهي "الانزياح".

يطالعنا درويش في مقدمة قصيدته بقوله :

عيونك شوكة في القلب

توجعني وأعبدها

وأحميها من الريح

وأغمدها وراء الليل والأوجاع .. أغمدها

يعتبر الناقد أن هذه العبارة تمثل انزياحا عن الأساليب الشعرية المعهودة في تشبيه العيون عند العرب؛ إذ أن الشاعر يشبّه العيون بالشوكة في قوله: عيونك شوكة؛ وهذا يدل على نوع من المعاناة والتوتر يعايشها الشاعر، كما أن العبارة تضمر دلالات أخرى غير تلك الدلالات الظاهرة؛ إذ أن الشاعر اعتمد على ركيزتين أسلوبيتين،

---

[1] ينظر، د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان الأردن، ط3، 2013، ص214.

[2] د. يوسف مسلم أبو العدوس، المرجع نفسه، ص214.

[3] ينظر، د. يوسف مسلم أبو العدوس، المرجع نفسه، ص214.

تجلت الأولى في الانزياح اللغوي والثانية في مخالفة التوقع، أما الانزياح فيكمن في قوله: (عيونك شوكة)، وأما مخالفة التوّقع فيكمن في ردة فعله إزاء الشوكة التي قال أنه يعبدها بدل أن ينزعها[1].

وهنا أودّ الإشارة إلى نقطتين مهمتين: وهي أن الناقد شرح الانزياح خروجا عن الأساليب الشعرية المتعارفة عموما، وعن الأساليب الشعرية المعهودة عند العرب، وهذا منطقي، إلا أنه كان ينبغي أن يقول الأساليب المعهودة فقط دون أن يلصق صفة الشعرية بالأساليب التي يقصدها خاصة الموروث الشعري العربي؛ لأننا نعرف أن العرب غالبا ما شبهت النظرة بالسهم، كما أنه من المعروف أن الأساليب الشعرية هي خروج عن المألوف في معظمها، وإلا لكان كلاما عاديا رغم أنه وفق كثيرا في تبريره لعنصر الاختيار حيث خلص إلى وجود تطابق بين محوري الاختيار والتوزيع حيث اختار "الشوكة" ليشبه العيون واختار "توجعني" بدل "تعجبني"، كما اختار "اعبدها" بدل "انزعها"، ما جعل تعامد المحورين يفضيان إلى إنتاج مجموعة إحداثيات عبرت عن منحنى يكشف عن نفسية الشاعر ومعاناته،

أما النقطة الثانية التي أود أن أشير إليها وهي ربط الأسلوبية بأفق التوقع وبالتحديد مخالفة التوقع أو خيبة الانتظار كما يسميها رواد هذه النظرية؛ إذ إن الناقد يسمي مخالفة الأفق بـ"العملية الأسلوبية " التي قلبت الموازين اللغوية وجعلت العبارة مثقلة بفصوص دلالة متوارية. وهذا التداخل المنهجي بين الأسلوبية والتلقي هو تداخل يكشف عن مبدأ التراكم الذي يتحكم في عملية إنتاج نظريات النقد. حيث "إن عدم التوفيق بين الأطر النظرية والإجرائية في تحليلات الأسلوبيين كثيرا ما يقودهم هذا الدأب إلى الحياة عن ملامح الأسلوبية، والدخول في معقل اتجاهات نقدية أخرى. ومثالنا عن ذلك صلاح فضل في مقاربته لـ " أساليب الشعرية المعاصرة"؛ فهو : لم يكتف باستخدام تقنيات التحليل الأسلوبي أو البنائي، المستندة، بالدرجة الأولى إلى علم

[1] ينظر، د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص 217.

اللسان والبلاغة، بل تجاوزها إلى السيميولوجيا التأويلية، واستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة الأدبية"[1].

هذا ولم يكتف الناقد بهذا بل واصل البحث في الدلالات الخاصة للانزياح في قول الشاعر (اعبدها)، وربط ذلك مع عنوان القصيدة (عاشق) ليبرر هذا الاختيار على أن الدلالة تأخذ بعدا خاصا وهي الحب الروحاني الصوفي[2].

كما نجد الناقد يوظف مصطلح الانزياح الكمي إذ يعد التكرار أحد أشكاله، إذ يكرر الشاعر كلمة (أغمدها)، وهو ما يجعل هذا التكرار مرتكزا لتوليد العبارة اللاحقة، في قول الشاعر:

واحميها من الريح

وأغمدها وراء الليل والأوجاع ... أغمدها

فيشعل جرحها ضوء المصابيح

ويجعل حاضري غدها[3]

تعرض الناقد للعديد من الانزياحات القوية، وأخرى بسيطة، أو أنها مجرد تشبيهات مثل قوله: (كلامك كالسنونو، طار من بيتي)، وهو انزياح ضعيف، أو تشبيه لا يرقى إلى مستوى الانزياح، إذا ما اعتبرنا أن السنونو طائرا مغردا، وأن الكلام واللحن كلاهما يصب في نفس الحقل الدلالي المعنوي. اختار الناقد انزياحا ضعيفا آخر وهو قول الشاعر: (وقفت، وكانت الدنيا عيون الشتاء)، فالربط بين العين والشتاء ربط واضح جلي؛ حيث إن الشتاء يحيل إلى الدمع والشتاء يحيل إلى المطر، ومن ثمة يلتقيان في دال الماء. وعلى غرار الانزياح في قول الشاعر: (لملمنا شظايا الصوت) حيث يعلق مفسرا لهذا الانزياح بقوله : " وهو انزياح في النص يفضي إلى

[1] سامية راجح، إشكالات الأسلوبية في التجربة النقدية المعاصرة، مجلة علامات في النقد، السعودية، ع 67، 2008، ص292-293

[2] ينظر ، د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص 207.

[3] ينظر ، د. يوسف مسلم أبو العدوس، المرجع نفسه، ص 218.

دلالة خاصة؛ إذ مازال يستحضر كلامها الذي يشبه الأغنية و إنشاده المتعثر، وهذه اللملمة لما تبعثر وتعثر تخلق واقعا جديدا وحياة أخرى"[1]، ثم ينتقل الناقد إلى ما يسميه بالانزياح النفسي، إذ يقول: (وكنت جميلة كالأرض ... كالأطفال... كالفل) ، وهذا بدوره انزياح على مستوى الشعور يعيش فيه الشاعر لحظة العبادة، حيث يستدعي فيه درويش جملة الآهات التي تصطبغ بها مشاعر القارئ في قوله : أعبدها"[2]. وقد حاولت العثور على تعريف للانزياح النفسي الانفعالي لكنني لم أجد!.

هذا ويمكننا أن نتحدث هنا عن أزمة مصطلحات فعلا تنبثق من إشكالية المنهج، وتتجلى هذه الأزمة في استخدام الناقد لمصطلحات مبتكرة دون أن يؤسس لها (كالانزياح النفسي، الإنزياح الكمي)، وليس يوسف مسلم أبو العدوس وحده من يستخدم مصطلحات شخصية، فعبد المالك مرتاض أيضا واحد من صناع المصطلح ومنتجيه في النقد العربي؛ ولكنه يؤسس لمصطلحاته، ويبين مرجعيتها اللغوية ما يجعلها قابلة للتداول، فهو بهذا التأسيس يخلق لها بيئة تساهم في تلقيها من طرف الناقد العربي. وكمثال على ذلك استخدامه لمصطلح "بنوية"؛ بدل "بنيوية" التي تجعل الأصل بنيية حيث تقلب الياء الثانية واوا، ولكن إن تقلب هاء التانيث واوا فهو من الجهل باللغة على حد تعبيره[3].

وكتمثيل بياني على أن الإنزياح الانفعالي قد يداخل الانفعال الواحد نفسه وليس بالضرورة بين انفعالين متناقضين، في قول الشاعر:

فلسطينية العينين والوشم 1

فلسطينية الإسم 2

فلسطينية الأحلام والهم 3

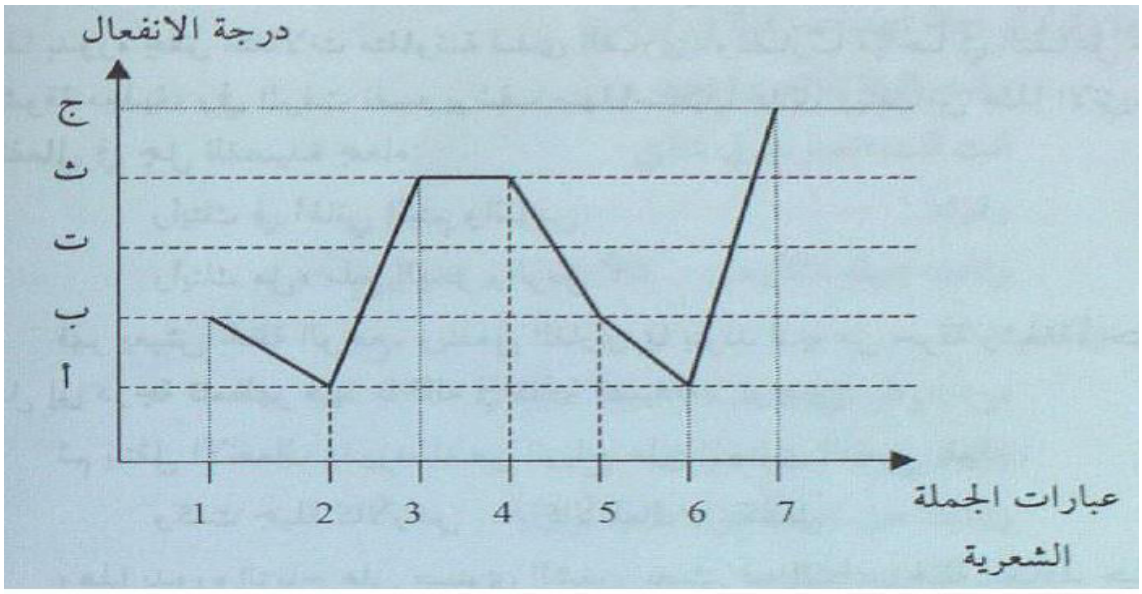
[1] د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص 221.
[2] د. يوسف مسلم أبو العدوس، مرجع سابق ، ص 227.
[3] ينظر، عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة، الجزائر، دط، 2002، ص 190-191.

فلسطينية المنديل والقدمين والجسم 4

فلسطينية الكلمات والصمت 5

فلسطينية الصوت 6

فلسطينية الميلاد والموت 7

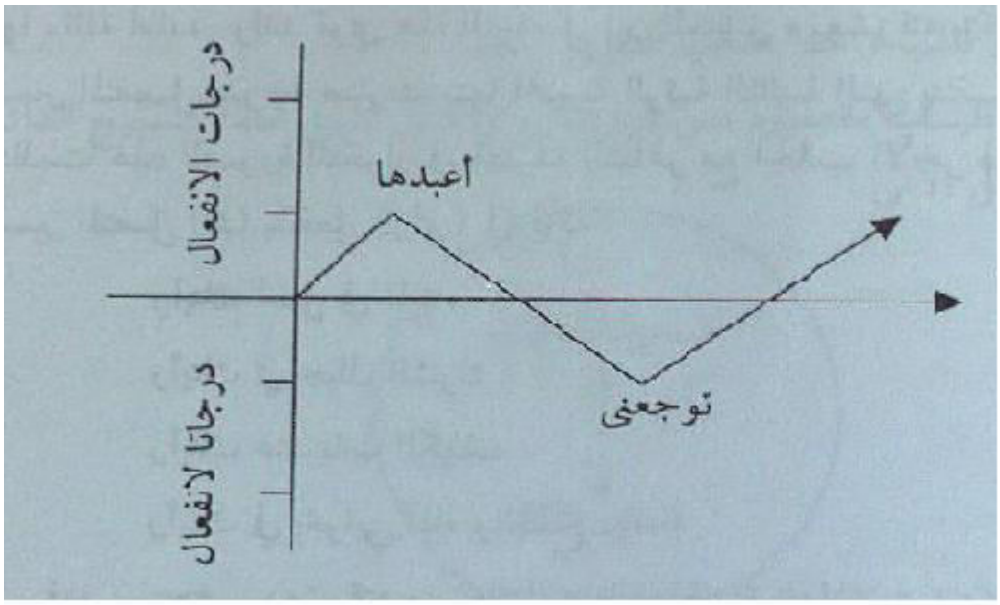


يعرض الناقد هذا الرسم البياني " حيث تمثل الأرقام من 1-7 تلك الأسطر الشعرية في الجملة السابقة وهي المحور الأفقي، وتمثل الرموز أ-ج درجات الانفعال في كل مقطع، وهو المحور العمودي"[1] ويعلل " إن ما نورده في هذا التمثيل يبقى إلى حد ما نسبيا، لكنه يوضح إلى درجة معقولة تلك الانفعالات وما طرأ عليها من إنزياحات على مستوى الانفعال الواحد، إنزياحات انفعالية داخلية"[2]، ورغم أن الهندسة النقدية قد طالت الكثير من مجالات النقد الأدبي إلا أننا ومن خلال هذا الرسم البياني نلاحظ إقحاما للوغارتيم النقدي ولا أعرف لماذا أورده الناقد، فهو لم يبين من خلاله شيئا بل زاد في غموض القراءة الأسلوبية، التي كان يمكنه أن يستغني عن هذا

[1] د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص 228.
[2] د. يوسف مسلم أبو العدوس، المرجع نفسه، ص 228.

الرسم بجملة واحدة، يعلل فيها تصاعد درجة الانفعال دون اللجوء إلى استخدام قياسات غير مبررة، فإذا نظرنا "إلى طلاسم الرسم التوضيحي، فرض السؤال التالي نفسه فرضا: هل اقتربنا حقا من القصيدة؟... ربما تكون المشكلة في تلك الرسوم البيانية أو الإيضاحية التي لا توضح شيئا، أما تحليل القصيدة باستخدام مفردات اللغة المعروفة فقد يكون أوفر حظا"[1]، خاصة على المستوى العمودي أين يقوم بإدراج درجة انفعال ولا يبرر من أين أتى بسلم الانفعالات هذا، ولا بناء على أي معطى، وهو ما يسيء إلى القراءة الأسلوبية أكثر مما يخدمها، إنه مزج بين الأدبي والهندسي لا يليق بالنص الأدبي ولا بالشاعرية ولا بالجمالية، ولا حتى يمكننا من خلاله أن نظفر بدلالة، وأن نفكك شفرة أو نصل إلى عمق بنية نصية، على العكس فكل ما نفعله هو أننا نزيد من غموضه ونغلقه. ولم يكتف الناقد بعرض هذا الرسم بل أردفه برسم أخر ليبين الانحرافات الانفعالية، ومرة أخرى لم يوضح للقارئ الأسس والمعطيات التي بنى عليها هذا الهيكل البياني.

هذا ويورد الناقد صورة بيانية أخرى يحاول من خلالها أن يعبر عن انفعالين مختلفين متناقضين كامنين في قول الشاعر: توجعني وأعبدها[2]:



[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، مرجع سابق، ص 46.
[2] ينظر، د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص 228.

يقول الناقد وهو يشرح هذا الرسم البياني " ولا تقف تلك الانحرافات الانفعالية عند إحداثية معينة، بل تتعدى ذلك حتى، ولا تقف تلك الإنزياحات الانفعالية عند إحداثية معينة، بل تتعدى ذلك حتى نهاية القصيدة"[1]، ومرة أخرى أعتقد أنه كان على الناقد أن يشرح لنا أولا المعطيات التي اعتمد عليها في معلمه المتعامد المتجانس ومثلما سمى المحور العمودي بتسمية درجة الانفعال كان عليه أن يمنح اسما للمحور الأفقي، وأن يبرر لنا بناء على أي معطى رسم إحداثياته؟ وإلا ستصبح هذه الرسومات مجرد محاولة لعلمنة الإجراء النقدي؛ فحتى وإن كان الناقد يريد أن يكسب تحليله الطابع العلمي ليساعدنا على فهم النص إلا أنه بهذه الترسيمات" يحجب القصيدة عن المتلقي أو القارئ، ويدخله في متاهات وطلاسم النقد الذي يلفت النظر إلى نفسه أولا"[2].

2- التكرار

هذا ويعد التكرار سمة أسلوبية " وعلامة فارقة تسعف بتلمس الخاصة المميزة التي يتحلى بها الأسلوب الأدبي"[3] فالشاعر" يستطيع بتكرار بعض الكلمات أن يعيد صياغة بعض الصور من جهة كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص"[4] ، من جهة أخرى يتحدث الناقد عن الأنماط التكرارية في القصيدة، والتي تقدم مجموعة دلالات وإيحاءات تستند إلى مجموعة إسقاطات ذهنية ونفسية واجتماعية، فقد دل تكرار ضمير المخاطب في قوله :

وأنت الرئة الأخرى بصدري

أنت أنت الصوت في شفتي

وأنت الماء، أنت النار

[1] د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص 229.
[2] د. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، مرجع سابق، ص55.
[3] د. أحمد علي محمد، التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26، العدد 1و2، 2010، ص 35.
[4] د.منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990، ص 81.

على تمام التواصل بينه وبين معشوقته رغم بعدها عنه، بينما يحيل تكرار الضمير المتصل إلى قوة هذا التواصل فالشاعر" يستحضر معشوقته من خلال توظيفه لجملة الدلالات المتكاثفة من طريق تكرار الضمير، ولا يكون الاستحضار تاما بالتذكر كتمامه بالرؤية، وعليه فقد شكل تكرار الشاعر للفعل(رأى) متصلا بضمير المخاطبة المؤنث نمطا تكراريا مزدوجا مرجعه إسقاطات ذهنية وسيكولوجية من لدن الشاعر"[1] في قول الشاعر:

رأيتك أمس في الميناء

رأيتك في جبال الشوك

رأيتك عند باب الكهف

رأيتك في خوابي الماء والقمح...[2].

3- الاتساق النحوي:

هذا وقد تحدث الناقد عن الاتساق النحوي في القصيدة حيث رأى بأنه يتوزع على ثلاثة محاور وهي الوصل والإحالة والحذف، أما الوصل فقد ظهر بأدواته : الواو والفاء والسين ومادام وأينما وكيفما ولام التعليل وإذا ما. وقد أحصى الناقد مجموع الأدوات المستعملة في النص ووجد أن عددها 50 أداة من 126 موقعا يفترض إن يحل بها الوصل وعليه وكما يرى الناقد في 76 موقعا حلت به العلاقة الرياضية 0[3]، ومرة أخرى نلاحظ تلك المسوح العلمية التي يحاول معظم النقاد أن يسدلوها على لغة النقد فقد كان بإمكان الناقد أن يحذف الصفر الرياضي ويبدل جملة " احتلت فيه العلاقة الرياضية0 " بكلمة بلا وصل.

[1] د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص 230.
[2] ينظر، د. يوسف مسلم أبو العدوس، المرجع نفسه، ص 230.
[3] ينظر، د. يوسف مسلم أبو العدوس، المرجع نفسه، ص 233-234.

أما في حديثه عن الإحالة فقد ذكر النماذج التي بها إحالات قائلا بأن الإحالة الغالبة هي الإحالة الضميرية القبلية المتكئة على ضمير الغيبة، إذ ظهر هذا النمط في 26 مرة في قول درويش مثلا :

توجعني (هي) أعدها (ها)

أحميها (ها) أغمدها (ها)

يجعل (هو) أعز (هي)

تبقى (هي) فوقه (ه)

تصلب (هو) نشرعها (ها)

أما الإحالة الموصولية فقد ظهرت مرة واحدة في قول الشاعر:

خذوا حذرا من البرق الذي صكته أغنيتي على الصوان.

وقد شرح كل تلك النماذج بعرض الجمل الأولى من القصيدة، وبيّن كيف أن تلك الضمائر كلها تحيل إلى كلمة عيونك وهو ما يحقق التماسك في قول الشاعر:

عيونك شوكة في القلب

توجعني وأعبدها

وأحميها من الريح

وأغمدها وراء الليل والأوجاع.. أغمدها

فيشعل جرحها ضوء المصابيح

ويجعل حاضري غدها

أعز علي من روحي[1]

وإن كان الناقد أشار إلى أن دراسة الاتساق النحوي يدخل ضمن الظواهر الاتساقية التي تعد ظواهر أسلوبية تجعل البناء اللغوي للنص أكثر تماسكا، إلا أن تحليله لهذا التماسك وتبينه له قاصر إلى حد ما؛ فهو لم يبين كيف أسهمت هذه الإحالات في ربط عرى النص، ولا كيف أنها عززت دلالاته، وهذه ليست مشكلة المنهج الأسلوبي، بل إشكالية تطبيقه، ومن هنا يمكن أن نقول أن إشكالية المنهج في شكل من إشكالها أزمة تطبيق لا أزمة منهج، ولا أتحدث هنا عن الدكتور يوسف مسلم أبو العدوس وقراءته الأسلوبية، التي تعد قراءة منهجية واعية، وإنما أتحدث عن المنهج وتطبيقاته عموما، إذ أن معظم التطبيقات المنهجية غير مبررة وغير واضحة، يكتفي فيها الناقد بذكر الظواهر الأسلوبية دون أن يقوم بشرحها وتفسيرها وتوضيحها داخل السياج النصي، أو يكتفي في شرحه بتعريف الظاهرة التي يود أن يقاربها؛ فمثلا قد يدرس ناقد التكرار في قصيدة، ولكنه لا يوضح لماذا تكررت هذه الكلمة دون غيرها؟، وما الذي أضافته للنص؟، وأي دلالة منحتها للقصيدة؟، وإنما يكتفي بقوله بأن هذا التكرار جاء لتأكيد المعنى.

4- التأويل

على عكس القصيدة الأولى لدرويش التي حاول فيها الناقد أن يبين مختلف النقاط الأسلوبية من انزياح وتركيب، بدأ قراءته الأسلوبية لقصيدة "سقوط الأقنعة" لسميح قاسم بقراءة تأويلية، كقوله شارحا لبعض الجمل الشعرية لسميح قاسم التي يقول فيه:

ويجيء نصلك في الظلام

وأشد خاصرتي وتبقى جبهتي

فوق الرغام[1]

[1] ينظر، د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص 236.

" وبما أن المقطع السابق يشتم منه رفض الموت والإصرار على الحياة، فإن الشاعر في هذا المقطع يرفض الانحناء رغم الموت ذاته فيقول: رغم النصل أشد خاصرتي، وهذا الفعل حركي يتبعه رفع للرأس، وبه صارت جبهته فوق الرغام، والمعنى العام أموت واقفا منتصبا"[2]، أو كقوله : تعقيبا على قول سميح القاسم:

وروايتي يا مجلس الأمن الموقر

أصبحت عشرين فصلا

يا مجلس الأمن الموقر

أصبحت عشرين ليلا[3]

إذ يقول: " استخدم الشاعر (روايتي) إشارة إلى عرض الذات على محكمة، فكأنه يشهد، وهنا يقدم روايته بمقابل روايتهم المخادعة الكاذبة، وكذلك يشير إلى أن ما سيقوله لن يقدم أو يؤخر؛ لأنه مجرد رواية قصة منتهية، وكي لا يفهم من قوله أنها رواية آنية محدودة، نبه إلى تكرارها في كل عام (أصبحت عشرين فصلا) وكي لا يفهم من قوله أنها رواية سعيدة نبه بقوله (أصبحت عشرين ليلا)، وقوله : (يا مجلس الأمن الموقر) مرتين مما يدل على أنه يستهزئ بالمجلس" [4]،

ورغم أن هذه تبدو مجرد مقاربة تأويلية تداركها الناقد حينما بيّن الوظائف اللغوية للنص، إلا أننا يمكننا أن نعتبر أن جميع المناهج هي في النهاية تصب في فلك التأويل "وهكذا ، فبدل الحديث عن منهجية موضوعية علينا أن نعترف بوجود فعالية التأويل باعتباره منهج المناهج كلها، إن لم نقل الأصل الذي انحدرت منه"[5]، فالبنيوية التكوينية و السميائية والأسلوبية كلها تعتمد على التأويل في مقاربة النصوص.

---

[1] سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، دار العودة بيروت، 1987، ص 632.

[2] د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص 248.

[3] سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، مرجع سابق، ص 233-234.

[4] د. يوسف مسلم أبو العدوس،الأسلوبية الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص 249.

[5] عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008، ص 25.

5- الأصوات والمقاطع

هذا وفي قراءته للأصوات والمقاطع نجده يقسم المقاطع في القصيدة، إلى مقطع طويل مقفل يوحي بالإحباط بعد سقوط الأقنعة وانكشاف الحقيقة، وهو يحتاج بذل جهد عند النطق ويرمز إليه ب (ص ح ص)، ومقطع قصير رمز له ب (ص ح)، ومقطع مديد مقفل بصامت ويرمز له ب (ص ح ح ص) وللتمثيل على هذه المقاطع يمكن النظر إلى بدايات القصيدة على النحو الآتي:

1. ص ح /ص ح/ ص ح ص /ص ح /ص ح ح/ ص ح ص / ص ح ص / ص ح /ص ح ص

2. ص ح / ص ح / ص ح ص /ص ح / ص ح ص /ص ح ح / ص ح ح / ص ح/ص ح ح / ص ح ح / ص ح ص / ص ح.

3. ص ح / ص ح ص / ص ح/ ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ص.

4. ص ح ص / ص ح ص / ص ح / ص ح ح/ ص ح ص/ ص ح ص / ص ح / ص ح ص[1].

لا أرى من ضرورة نقدية تستدعي تمثيل الناقد لبدايات القصيدة بهذه الأحرف المتقطعة، التي تبدو ككائن نصي هجين لا يملك من اللغة العربية إلا الحروف التي كتب بها، وهذه إحدى تطبيقات المنهج التي حاول فيها الناقد أن يصبغ قراءته بطابع العلمية، ولكنه أساء إلى مقاربته النقدية بمثل هذه الكتابات، رغم أن مقاربته كانت على درجة من الوعي وأنه استثمر جميع التقنيات الأسلوبية، وبما أن الفكرة الأساس التي تقوم عليها هذه الدراسة هي نقطة الإشكال في تطبيق المنهج، فإنني أرى أن تسليط الضوء على مثل هذه التطبيقات التي لا تضيف إلى المقاربة، وإنما هي مجرد خضوع للمنهج على حساب النص من الأهمية بمكان، فإنه بسبب المناهج النقدية الغربية التي اقتحمت ساحة النقد العربي " وجد بعض الكتاب أنفسهم في مأزق، فلا

[1] ينظر، د. يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، مرجع سابق، ص261، 262.

هم استطاعو مجاراة هذه التغيرات والتكيف معها ولا هم حافظوا على أصالتهم، فأنتجوا فكرا هجينا"[1].

[1] د.حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الإختلاف، الجزائر،ط1، 2007، ص 11.

المبحث الثالث: حسن ناظم (البنى الأسلوبية)

تمهيد

في كتابه "البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب" سعى الدكتور حسن ناظم إلى قراءة النص الشعري السيابي وفق المنهج الأسلوبي، ويرى هذا الأخير أن الأسلوب نظام لساني كامن، لكنه مفعم بالجمالية، واصفا الأسلوبية على أنها أداء إجرائي[1]، قادر على استنطاق الأدبية في النص؛ ومن ثم فقد استطاعت كمنهج أن تتجاوز البنيوية من حيث أنها تعنى بالجمالية فهي " تقوم بمحاولة سبر الجوانب الصياغية للنص الأدبي، لإرساء منهج لغوي موضوعي، يمكّن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا، يعي الخصائص الوظيفية للنص[2].

في الفصل الأول من الكتاب وهو المستوى الصوتي وتجلياته الأسلوبية، يرى الناقد "أن رصد التجانس الصوتي بين قافيتين أو أكثر يبين أن القوافي تكون- تارة- ذات قرابة دلالية وفي الحقيقة؛ فإن هذه سمة أسلوبية جديرة بالاهتمام، وذلك لأن قوافي النص السيابي تصبح متأسسة على مبدأ المجانسة الصوتية والتقارب الدلالي"[3].

أما الفصل الثاني من الكتاب: (المستوى التركيبي وتجليات التحليل الأسلوبي)، يسعى حسن ناظم لاستطلاع البنى الأسلوبية من خلال رصد الكيفية التي يتم من خلالها بناء النص السيابي؛ حيث يبين النظم اللسانية من خلال فحص تضافر البنى الأسلوبية ودراسة تماسك هذه البنى واتساقها، عبر ما يسمى بـ"الوصل"، كما يرصد الناقد مختلف الانزياحات التركيبية التي يرتكبها النص، إلا أن الناقد يقول بأن دراسته

---

[1] ينظر ، حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002، ص7.

[2] د. شعبان عبد الحكيم محمد، قراءة النص الشعري قديما وحديثا، الوراق للنشر التوزيع، الأردن، ط1، 2014، ص 175.

[3] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص 100.

لا تقف عند حدود الوصف، بل تتعداه إلى البحث عن جماليات التركيب، عن طريق ربط البنى الأسلوبية وطريقة تشكلها بالدلالة والإيقاع ونفسية السياب أيضا[1].

ويرى الناقد أن نصوص السياب تتمتع" ببنى أسلوبية خاصة تتمثل في تلك البنى التي تتطلب تأويلا باطنيا ليكشف عن تفرعاتها الدلالية، فهي بنى (مراوغة)"[2]، ويؤكد الدكتور حسن أن إبراز الوظيفة الجمالية واستنطاقها وعدم الاكتفاء بالتحليل التجريدي الوصفي هي نقطة التماس بين التحليل الأسلوبي وبين النقد الأدبي، "فالوظيفة الجمالية هي الآصرة التي تربط الأسلوبية بالنقد"[3].

هذا وقد تعرض كتاب الدكتور حسن ناظم لبعض الانتقادات أهمها: عدم التزامه بمبدأ اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول؛ لكنه ليس وحده من لم يلتزم بهذا المبدأ، فنجد أن الهادي الطرابلسي هو الآخر لم يلتزم بهذا المبدأ، إذ أنه " يؤمن بعلاقة حقيقية بين مظاهر الدوال معزولة وإطار الدلالة. وهو الذي دفعه إلى القول كذلك: إن الصوت المعزول، وإن انقطعت صلته بالدلالة بمقتضى عزله عن الإطار الدلالي الأدنى، فإنه بحكم انعقاد صلة له جديدة بأصوات معزولة مثله، يكتسب صلة بالمدلول إثر ربط هذه الأصوات بعضها ببعض، وربط المعاني بعضها ببعض، فيصبح ذا طاقة دلالية في البيت"[4].

هذا ونجد حسن ناظم في الصفحة المائة يقول" إن رصد التجانس الصوتي بين قافيتين أو أكثر يبين أن القوافي تكون – تارة- ذات قرابة دلالية، وفي الحقيقة، فإن هذه سمة أسلوبية جديرة بالاهتمام؛ وذلك لأن قوافي النص السيابي تصبح متأسسة على مبدأ المجانسة الصوتية والتقارب الدلالي، وحين يبدو هذا الأمر منسجما مع المبدأ اللساني الذي يرمي إلى افتراض أن التماثلات الصوتية تؤدي إلى تماثلات دلالية، فإن التقارب الدلالي إنما هو فرض نظري يحاول

[1] ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية ، مرجع سابق، ص 145.
[2] حسن ناظم، المرجع نفسه، ص 145- 146.
[3] حسن ناظم، المرجع السابق، ص 146.
[4] د. عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2001، ص 353، 354.

التحليل أن يسنده ، وإن اكتشاف هذا التقارب إنما هو اكتشاف نابع من تأملات المحلل الأسلوبي وحدسه الشخصي بالدرجة الأولى، وليس ما هو متحقق فعلا بين القوافي، ولهذا فإن الفرضية المضادة التي تقضي بتمخض الافتراق الدلالي عن التجانس الصوتي تجد تحقيقها في قواف كثيرة في شعر السياب"[1]. وهو ما يجعلنا نتساءل أليست العلامة اللسانية مبنية على مبدأ الاعتباطية؟، فكيف يقول الناقد بوجود علاقة بين الدال و المدلول؟.

1- الداخل والخارج

حاول حسن ناظم على غرار الكثير من النقاد، أن يوجد نوعا من التأليف بين كل من ثنائيتي الداخل والخارج، " مراعين القنوات التي تمتد بين البنى الشعرية وكل ما هو خارج هذه البنى، وأن هذا (الخارج) إنما هو (خارج) ظاهري، إذ أن له دورا باطنيا رئيسا في تشكل البنى الشعرية. وهكذا، لا يمكن وسم الدراسة الراهنة بأنها دراسة بنيوية بشكل محض، على الرغم من منطلقها المحايث... إذ أنها لن تتجاهل، أو تتجاوز العوامل والظروف الخارجية المتصلة بالمؤلف وبيئته، بل ستحاول أن تقرن هذه بتلك، ناشدة مقاربة شمولية تفضح المخابئ السرية للنص"[2]، وعلى الرغم أن الكثيرين من النقاد أمثال الدكتور عبد العزيز حمودة؛ يعيبون على البعض تذبذهم بين الداخل والخارج، حيث يعتبر الدكتور عبد العزيز حمودة أن البنيويين العرب وبعد فشلهم في تطبيق المنهج المحايث بصورة كاملة، لجؤوا إلى محاولة تلفيق المنهج وإمساك العصا من الوسط، ودراسة النص على أنه داخل وخارج في نفس الوقت، ليواروا فشلهم المنهجي.

ورغم أن كلام الدكتور عبد العزيز حمودة؛ فيه الكثير من الصحة إذا ما نظرنا إلى تلك المناهج على أنها محاولة لعلمنة النصوص والتقنين للإبداع، إلا أنه لا يمكن أن نعتبر أن الالتفات للخارج فشل في تطبيق المنهج، إذ أن طبيعة النص العربي تولى

[1] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص 100.
[2] حسن ناظم، المرجع نفسه، ص7.

اهتماما كبيرا ليس للقائل فقط، بل للسياق الذي قيل فيه النص أيضا، ومن ثمة فالداخل مرتبط بالخارج متعالق به.

إن مجرد دراسة النص أو مقاربته مقاربة وصفية، دون الوصول إلى المعنى والقبض على الدلالة وإبراز القيمة منه، قراءة ناقصة، إذ يمكن أن نقول عن الدراسة التي تعنى بالنص الأدبي ولا تصل إلى معناه، وتقبض على دلالته وتبرز قيمته، أو بالأحرى الرسالة التي يريد النص إيصالها، هي في نظر المتلقي لهذه المقاربات النقدية مقاربة فاشلة؛ لأن مجرد توضيح الهيكل أو الشكل أو إيجاد قانون عام يمكن تطبيقه على جميع النصوص لا يعتبر نقدا أساسا، إذ أن الفكر العربي يعنى بالرسالة أو القيمة، ولا تعنيه كثيرا نظرية "الفن للفن" دون أن تكون له غاية معينة يريد إيصالها.

هذا و يرى الدكتور حسن أن معاناة السيّاب هي التي شكلت رؤيته بل ويذهب أكثر من ذلك حينما يقول" بل إنني أفترض أنها كان لها أثر- كذلك- في طبيعة تشكل بنى نصه الشعري. بمعنى، أنها كانت تصوغ – بطريقة أو بأخرى- البنى الأسلوبية في النص السيابي. فالمعاناة ... كانت توثر ليس فقط، في مضمون نصه، وإنما في شكله أيضا"[1]، ويعزو ذلك أو يبرر هذا القول بأن المتغيرات التي شهدها العالم العربي أدت إلى نشوء نمط شعري جديد هو الشعر الحر.

[1] حسن ناظم ، البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص7.

2- الإجراءات الأسلوبية

ينتقد حسن ناظم الإجراءات الأسلوبية التي تلاحق جميع البنى اللسانية التي يحتويها النص، ويركز على ضرورة أن يكون الناقد انتقائيا قادرا على انتقاء عينات تفي بالمسؤولية المنهجية. ويشير حسن ناظم في مقدمته إلى أمور هامة تتعلق بالمنهج، ونحن نوردها هنا لأنها بؤر التوتر في المنهج الأسلوبي حيث يثير قضايا من الأهمية بمكان، حول التخوف الذي صاحب ظهور الأسلوبية من تحوّلها إلى علم معياري جاف تتكدس فيه الجداول والترسيمات والإحصاءات، ومن ثمة يفقد النص جماليته؛ حيث يقول أن هذا النوع من الأسلوبية هي أسلوبية غير جريئة، لا تتطلع إلى ما وراء النسق[1] ، خاصة وأن الاتجاه الإحصائي " هو المسيطر على حقل الدراسات، وهو يصدر عن اقتناع بأنه من المهم جدا أن نقف على درجة حدوث ظاهرة لغوية معينة في أسلوب شخصي معين وقوفا دقيقا... ويتحوّل العمل الفني إلى مصفوفات وجداول النبض والحياة، ويخرج النص من حيز الأدبية إلى حيز آخر"[2]، و هو ما حرص الدكتور حسن ناظم على تجاوزه حينما أصر على الربط بين البنى الأسلوبية و القيمة الجمالية، و من النقاد من تناولوا هذه النقطة سعد مصلوح الذي رأى أن إثقال كاهل القراءة الأسلوبية بالإحصائية دليل على عدم الإلمام بالمنهج، يقول " من مظاهر هذه القصور أن الباحثين يعنون أنفسهم بتقديم عشرات الجداول الإحصائية، يضمنونها نتائج بحوثهم، ومع ذلك تأتي عديمة الجدوى، خالية من كل تحليل ذي قيمة للبيانات،و لا شك أن مثل هذا العمل باهظ التكاليف ومحدود النفع في آن معا"[3] .

هذا ويعرف الدكتور حسن الأسلوبية على أنها "مجموعة من الإجراءات الآداتية تمارس بها مجموعة من العمليات التحليلية التي ترمي إلى دراسة البنى اللسانية في النص الشعري وعلاقات بعضها بالبعض الآخر بغية إدراك الطابع المتميز للغة النص الشعري نفسه، ومعرفة القيمة الفنية والجمالية التي تستتر وراء تلك البنى ...فإن

[1] ينظر حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، مرجع سابق، ص8-9.

[2] د. شعبان عبد الحكيم محمد، قراءة النص الشعري قديما وحديثا، الوراق للنشر التوزيع، الأردن، ط1، 2014، ص 177.

[3] سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية إحصائية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ط3، 1992، ص 21.

الأسلوبية هي مجموعة الإجراءات التي ترتبط – على نحو وثيق- فيما بينها بحيث تؤلف نظاما استشعاريا يتحسس البنى الأسلوبية في النص"[1].

من خلال تعريف الدكتور للأسلوبية نلاحظ أنه يركز على عنصرين: عنصر الإجراء، وعنصر الجمال. فالأسلوبية بالنسبة لحسن ناظم تتجاوز الإجراء إلى القيمة الفنية، لكنها لا تهمل أيا من العنصرين، بل تعتبر الإجراء مجرد جسر تحليلي للوصول إلى ما بعد هذه العمليات وهو الفنية والبعد الجمالي. ومن ثم فهو يصادق على ما يراه بالي من كون الأسلوبية " ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية بل حتى الاجتماعية والنفسية"[2].

ولأن الكتاب حافل بتجليات النقد التطبيقي، فالناقد الدكتور حسن ناظم وقف على الكثير من البنى الأسلوبية التي حفل بها ديوان السياب، مقسما الكتاب إلى ثلاث بنيات كبرى: التحليل الصوتي والتركيبي والدلالي، ارتأينا أن نتابع الدكتور حسن في تقسيماته، من خلال تتبع مجرى بعض القصائد (الأسطر الشعرية) وفق تحليله لها على المستويات الآنفة الذكر، لنحاول أن نرى إن كان فعلا يأتي بجديد على المستويات، أم أنه مجرد تكرار لما جاء في المستوى السابق، فالكثير من النقاد يعمدون في مقاربة النص انطلاقا من بنيات أو مستويات متعددة، لكنهم يقعون في فخ عدم استيعابهم أن طبيعة كل مستوى تختلف عن المستويات الأخرى فنجدهم يكررون أنفسهم وهي ظاهرة شائعة في الدراسات الأسلوبية.

[1] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص 30.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط5، 2006، ص 36-37.

3- بين المستوى الصوتي والمستوى التركيبي

في قصيدته في المغرب العربي يقول السياب:

أعاد اليوم، كي يقتص من أنا دحرناه؟

وأن الله باق في قرانا ما قتلناه

ولا من جوعنا يوما أكلناه

ولا بالمال بعناه

كما باعوا

إلههم الذي صنعوه من ذهب كدحناه؟

كما أكلوه إذ جاعوا

إلههم الذي خبزنا الدامي جبلناه[1]

في المستوى الصوتي، يرى حسن ناظم أن قوافي هذا المقطع تتأسس على تلاحق الضميرين (نا) ثم (الهاء)؛ حيث أنها تتأسس على (ناه) في (دحرناه، بعناه، كدحناه)، أما القوافي الأخرى فيلتحق بها صوت اللام (قتلناه، أكلناه، جلبناه)[2]، حيث ينتقل من المستوى الصوتي لينفث في القراءة عنصر الجمال الذي تحدث عنه في بداية الكتاب، فهو لم يكتف بمجرد إبراز البنى الصوتية، وإنما أرفقها بالدلالة، إذ يرى أن اللاحقتين الضميرين (ناه) ترتبط في الأسطر الشعرية الأولى بأفعال ماضية، وهذه الأفعال ترتبط بدورها بمفعول واحد، ما يحيل إلى نوع من التقارب الدلالي، والذي يتضح حسب رأي الناقد في كونها تدل على محاولة النفي أو التغييب، أما بقية الأسطر فلاحظ الكاتب تكرار حرف النون في كل من الكلمات جوعنا، يوما / يومن

[1] بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ص 64.
[2] ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص 106،105.

عروضيا، صنعوه من ذهب / ذهبن عروضيا، من وخبزنا، وهو ما يولد حفيفا يتصاعد مع الهاء في آه وهو ما يوحي بالتوجع[1] .

على المستوى الثاني وهو المستوى التركيبي يبدأ الناقد مقاربته الأسلوبية لهذه الأسطر الشعرية؛ بالبحث في كيفية اقتران الضمائر وكيفية ارتباطها، بما تعود عليه، فهو يرى أن كلمة الذهب، تتخذ موضعا محوريا، فضمير الهاء في (كدحناه) يعود على كلمة (ذهب)، بينما نجد أن الضمير الهاء في (جبلناه) لا يعود على (خبزنا الدامي)، بل إن الهاء تعود على كلمة (إلههم)، ما يجعلنا نحس بالمفارقة، حيث يصبح الإله هنا هو المخلوق وليس الخالق، بينما تعود الهاء على (الإله) في الجمل الشعرية:

وإن الله باق في قرانا ما قتلناه

ولا من جوعنا يوما أكلناه

ولا بالمال بعناه

هذا و يمثل السطر الشعري (إلههم الذي صنعوه من ذهب كدحناه) مفارقة وخرقا في عودة الضمائر على الذهب بدلا من إلههم وهو ما يكشف عنه التحليل العميق للبنية اللسانية حيث لا يمكن رؤيته والكشف عنه ببساطة[2].

يبدو أن الناقد اهتم بالبعد الدلالي في المستوى الصوتي؛ إذ أنه لم يكتف بالكشف وإظهار البنية الأسلوبية الصوتية، بل سعى إلى إبراز قيمتها الفنية والجمالية، وهو ما لم يفعله على المستوى التركيبي؛ إذ اكتفى بإظهار الروابط بين الضمائر وبين الكلمات التي تعود عليها، دون الارتقاء بها لمعرفة القيمة الفنية والجمالية، وهذا راجع لأنه قد يكون اكتفى بذكرها على المستوى الصوتي، إلا أنه كان يمكن أن يبين أثر هذه

[1] ينظر، حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، مرجع سابق، ص 106.
[2] ينظر، حسن ناظم ، المرجع نفسه، ص 194.

المراوغة كما سماها في ارتباط الهاء بالذهب، وليس بالإله، حيث أنه رأى أن هذه المراوغة أتت لتغير نمط وطبيعة ارتباط الضمير بما يعود عليه، ثم يرجع إلى طبيعته الأولى بعد الكسر الذي أحدثه عودة الضمير على الذهب. وقد كان بإمكان الناقد أن يبرز الخواص الصوتية لهذه الأسطر الشعرية في المستوى الصوتي ويترك الدلالة للمستوى الثالث فيكون عمله متوازنا بين التحليل والنقد ثم التركيب والجمالية .

4- بين المستوى الدلالي والمستوى التركيبي

يا رفاقي سترنو إلينا نوار

من عل في احتقار

ولو أنا وآباءنا الأولين

قد كدحنا طوال السنين

أقفر الريف لما تولت نوار

اتركوني اغني أمام العريس

وأراقص ظلي كقرد سجين

وأمثل دور المحب التعيس

ضاحكا من جراحات قلبي الحزين

من هواي المضاع

من قلوب الجياع

حين تهوي ومن ذلة الكادحين

سوف آكل حتى ينزف الدم[1]

يرى الناقد أن قصدية عرس في القرية والتي تنتمي إليها هذه الأبيات تقف على النقيض من القول القائل بين عنوان الخطاب ونصه، فالقصيدة ومنذ بدايتها وحتى النهاية تعبر عن تنافر بين العنوان و دلالته العامة، وهو ما يمنحها خاصية أسلوبية مبنية على شعرية المفارقة بين العنوان والمضمون، وبما أن القاسم المشترك بين النص وعنوانه غائب ولا يوجد حلقة وصل ظاهرة، رأى الناقد أن يبحث عن وصل

[1] بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ص 29-30.

آخر، ليخلص إلى خلاصة مفادها أن هذه الحلقة المفقودة التي يبحث عنها، والتي يمكنها أن تصل بين طرفي النص والمضمون، هي لعبة التضاد الشاملة و القصدية؛ حيث نجد أصداء العرس في ثنايا النص، إلا أنه يشوش هذه الأصداء ليحولها إلى لحن حزين[1]، وإن كنت أحترم رأي الناقد إلا أنني لا أرى أي رابط بين العنوان "ليلة العرس" وبين الحزن والأسى الذي احتفت به القصيدة حتى أن الشاعر يقول:

إنها ليلة العرس بعد انتظار

مات حب قديم ومات النهار

فإذا جئنا لنحلل العنوان، فإننا نقول إن كلمة الليل فقط تحيل إلى شيء من الحزن، ولكن وجود المضاف إليه العرس تعدل هذه الدلالة، وتضفي عليها أجواء الفرح، وهو ما لم تحتفِ به القصيدة، والمتأمل في الأبيات التالية يرى السياب ضيفا في عرس، وليس صاحبه، وهو ما جعله يبدو حزينا يراقص ظله، فمن المعروف أن الإنسان لا يلتفت إلى ظله إلا إذا كان وحيدا، وعدم وجود رفيق يرقص معه دليل على أنه كان يشعر بالوحدة في ذاك المحفل / العرس. والجملة الثانية من السطر الشعري(كقرد سجين) تؤكد هذا المعنى، وتوضح أنه عرس لا يجد فيه نفسه، عرس يجعله يشعر بالغربة؛ لأنه لا ينتمي إليه، فهو ينتمي إلى الكادحين الجياع الأذلة..

أما على المستوى الدلالي، فان لم يأت بجديد، فقد بدأ بالنظر إلى دلالة العنوان، (عرس في القرية) الذي يشير إلى الفرح والابتهاج، وكرر ما جاء في الفصل الثاني التركيبي من أن العنوان مخالف للمتن، حيث صدمنا بدلالات معارضة لدلالة العنوان[2] "ولهذا فإن هذا النص يتمفصل منذ بدايته ليبرز السياق الأسلوبي حال الانتقال من قراءة العنوان إلى السطرين الشعريين: الأول والثاني ومن ثم يتكرس السياق الأسلوبي عبر ذلك لحشد من الصور المأساوية المتلاحقة التي تزيد من حدة التناقص تدريجيا

[1] ينظر، حسن ناظم ، البنى الأسلوبية، مرجع سابق، ص 156-158.
[2] ينظر، حسن ناظم ،المرجع نفسه، ص 208.

لتحول مشهد العرس الريفي إلى مأساة، أو أن النص يحاول أن يفضح ما يكمن خلف هذا العرس من قيم اجتماعية بالية"[1] .

هذا التكرار على المستويات نجده أيضا في الفصل الثاني والثالث بين مقطعين شعريين آخرين فبينما أسهب الناقد على المستوى الدلالي في السطر الشعري،(وفي كل عام – حين يعشب الثرى- نجوع)، حيث يرى حسن ناظم أنه لو حذفنا الجملة الاعتراضية لأصبحت الجملة وفي كل عام نجوع جملة اعتيادية، ولكن وجود هذه الجملة الاعتراضية التي تحوي بين جنباتها حركية يمكن تصنيفها على أنها وسيلة أسلوبية حسب **ريفاتير**، وتجعل السطر الشعري يتحول من كونه اعتياديا إلى كونه متفردا؛ ومن ثمة يتحقق السياق الأسلوبي ويعود التنافر والتعارض وينبثق السؤال مرة أخرى كيف نجوع في الوقت الذي يعشب الثرى فيه[2]. بيد أنه على المستوى التركيبي يشير إلى وجود هذه الخلخلات التركيبية في نصوص السياب؛ لأن نصوصه خاضعة لضرورات نصية ونفسية " لأن قصيدة أنشودة المطر...تمارس خلخلات تركيبية على مستويات عدة، وهي تلح على إقامة جمل معترضة"[3] ويستشهد بالسطر الشعري (وكل عام - حين يعشب الثرى- نجوع).

أما عن قراءته للأسطر الشعرية من قصيدة "أغنية في شهر آب":

تموز يموت على الأفق

وتغور دماه مع الشفق

في الكهف المعتم والظلماء

نقالة إسعاف سوداء

وكأن الليل قطيع نساء

[1] حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، مرجع سابق، ص 208.
[2] ينظر ، حسن ناظم ، المرجع نفسه، ص 200،201
[3] حسن ناظم ، المرجع نفسه، ص 174.

كحل وعباءات سود

الليل خباء

الليل نهار مسدود[1]

إن الناقد وعلى المستوى التركيبي يرى أن هذه القصيدة تمثل تجربة فريدة استطاع الناقد من خلالها أن يغرب البنى اللسانية؛ حيث يمكن تصنيف الأسطر الشعرية إلى فكرتين: الأولى - وهي بمثابة لازمة للقصيدة - متمثلة في (موت تموز)، والثانية وصف لليل عبر مجموعة استعارات، مع غياب لأدوات الربط، (الليل قطيع نساء كحل وعباءات سود الليل خباء الليل نهار مسدود)[2] "، ما أدى إلى افتقاد الارتباط التركيبي بين تلك الأوصاف على الرغم من وجود وحدة رابطة بينها؛ إذ تبدو وكأنها جمل مستقلة. وفي الحقيقة فإن هذا الإجراء أعطى سمة أسلوبية لبنى النص، سمة تتعارض مع ما عهدناه من استرسال وانسيابية في نصوص السياب"[3].

هذا و يعود الناقد ليقول بأن الملاحظة التي لاحظها من خلال تتبعه للبنية التركيبية أن هذا المقطع حاول أن يؤسس لبنية تركيبية مرتبطة، وأن هذا الارتباط يتأتى من خيط خفي ذي أبعاد دلالية، فموت تموز يعني موت النهار والدفء، وهو ما يحيل إلى قدوم الليل بكل ما يحتفي به من ظلام وعتمة وسواد. أما على المستوى الدلالي، فإن الناقد يرى أن تصوير (الظلماء) بوصفها نقالة إسعاف سوداء، لم يكن ممكنا، بعد أن ألقى التجريب بظلاله على ساحة الشعر العربي، وأن ما جعله يبدو أكثر إمكانية هو الأسطورة، فتموز يموت ويغرق في الظلمات للتوالى الاستعارات الغريبة التي تمتد عنه، فسيارة الإسعاف التي غالبا ما وشحت بالبياض التصقت بها صفة الظلام ما جعلها توحي بشيء من الموت، والليل بالنسبة للشاعر لا يعدو أن يكون نهارا مسدودا[4] . بينما تحيل دلالة القصيدة كاملة إلى "أن النص كان ثورة على

[1] بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، ص 17.
[2] ينظر، حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، مرجع سابق، ص163-165.
[3] حسن ناظم ، المرجع نفسه، ص 165.
[4] ينظر ، حسن ناظم ، المرجع نفسه، ص 225-227.

المجتمع البرجوازي الذي تعاني علاقاته الاجتماعية فراغا قاتلا... وعبر لعبة التضاد في الليل نهار ونفيه بالنعت مسدود تصور الاستعارة الترف الزائف والقلق الوهمي والحركية الكاذبة من خلال الحركة الضدية الأولى، بيد أن هذه الحركية سرعان ما ينكشف زيفها ووهمها وكذبها خلال النفي النعتي الصريح لتسقط في هاويتها الأكيدة: التكرار والتماثل وما يبعثانه من ضجر وعقم"[1] وهكذا فإن الناقد ركز على عنصر التجريب في كلا المستويين.

ومن هنا؛ فإنه يمكننا أن نستنتج أن الناقد حاول في غير موضع أن ينتصر للنص؛ من خلال ربط كل من المستوى الصوتي والتركيبي بالمعنى، إلا أننا في الآن ذاته نجد أن هذا خلق نوعا من الإشكال، حيث أصبحت كل المقاربات متشابهة ،فلا فرق بين قراء النص على المستوى الصوتي وبين قراءته على المستوى الدلالي، وكذلك بالنسبة للمستوى التركيبي، وهذا شائع في معظم الدراسات النقدية التي تعتمد على مقاربة المستويات.

[1] حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ، مرجع سابق، ص 227.

الفصل الثالث

المنهج السيميائي

المبحث الأول: السيميائية في النقد الغربي والعربي

المبحث الثاني: عبد المالك مرتاض

المبحث الثالث: الغذامي (تشريح النص)

الفصل الثالث: المنهج السيميائي

أ/ في النقد الغربي

تمهيد

إن مبدأ نشأة العلوم قائم على مبدأ التراكم؛ إذ أنه لا يمكننا أن نتخيل انبثاق علم إلى الأفق من العدم، دونما وجود إرهاصات و شذرات وتلميحات قبلية له، وهذا أساس متعارف عليه. وكغيرها من العلوم فإن السيميائية وإن كانت كعلم حديث ظهرت في القرن العشرين، إلا أن العديد من النقاد يرجع بوادرها الأولى إلى القرن الرابع قبل الميلاد؛ إذ يعد الرواقيون أول من قال بمبدأ العلامة، ليليهم القديس أوغستين حسب ما جاء به ايكو (U. Eco) ؛ حيث يعتبر أن تاريخ السيميائيات يعود " إلى ألفي سنة مضت كما يقول امبرتو... وهو يتكلم عن السيميائيات القديمة على النحو التالي: إن الرواقيين هم أول من قال بأن العلامة : دالا ومدلولا، وارتكزت السيميائيات المعاصرة على اكتشافاتهم الأولى...أما المرحلة الثانية فهي مرحلة القديس الجزائري – أوغسطين- حسب إيكو (U. Eco) فهو أول من طرح السؤال : ماذا يعني أن نفسر ونؤول؟، وهكذا راح يشكل نظرية التأويل النصي (تأويل النصوص المقدسة)."[1] .

1- ارتباط علم العلامة بسوسير و بيرس

1-1 العلامة عند دي سوسير

رغم أن علم العلامة ضارب في القدم حيث شاع ظهوره عند العرب القدامى وقبلهم عند الرواقيين، إلا أنه كعلم ألسني مشتق عن اللسانيات، مرتبط أساسا بعالمين هما، فردينان دي سوسير (F. Saussure) الذي هو الأصل في تسمية العلم ب(السيميولوجيا)، والفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس

[1] ميشال آريفيه، لوي بانييه، جان كلود جيرو، جوزيف كورتيس، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: د. عز الدين مناصرة، ، منشورات الإختلاف، الجزائر ، ص 21-22.

(Charles.S.Peirce)، الـــذي هـــو الأصـــل فـــي تســـمية العلـــم ب (السـيميوطيقا)*[2]. حيـث اقتـرح سوسـير (F.Saussure)علـم العلامـة فـي كتابـه (دروس في علم اللغة العام)[3].

وقـد كـان دي سوسـير (F.Saussure)هـو أول مـن تنبـأ بعلـم مسـتقل يـدرس حيـاة العلامـة فـي المجتمـع، بمعنـى العلامـة بمفهومهـا الأوسـع خـارج إطـار اللغـة التـي انحصـر فيهـا حيـث." فـي الفصـل الثالـث مـن الكتـاب، وهـو بعنـوان " هدف علم اللغة" : " اللغة نظام من العلامات system of signs التي تعبر عـن الأفكـار، ويمكـن تشـبيه هـذا النظـام بنظـام الكتابـة...إن دراسـة الطقـوس والعـادات والتقاليـد وغيرهـا بوصـفها إشـارات تسـاعدنا – علـى مـا أعتقـد- علـى إلقـاء ضـوء جديـد علـى هـذه الحقـائق، وإبـراز الحاجـة إلـى ضـم هـذه الأمـور إلـى علـم العلامـات، وتفسـيره طبقـا لقواعـده"[4] . ومـن ثمـة فيمكننـا أن نعـد هـذا القـول بمثابـة اللبنـة أو حجـر الأسـاس الـذي اتكـأت عليـه السـيميائيات الحديثـة مـن خـلال النظـر إلـى الأشـياء بوصـفها علامـات لهـا دلالات معينـة، فخرجـت العلامـة مـن بوثقـة اللغـة وسجنها لتحلق بعيدا عنها.

هـذا وقـد جـاء دي سوسـير (F.Saussure) بالعديـد مـن المفـاهيم مـن بينهـا مفهـوم الـدال والمـدلول اللـذان اعتبرهمـا وجهـي العلامـة، واعتبـر أن العلاقـة بينهمـا علاقـة اعتباطيـة، لا منطقيـة وإلا لكـان النـاس كلهـم يتحـدثون نفـس اللغـة، إذ أنـه يـرى أن " العلامـة اللغويـة كيـان ثنـائي المبنـى، يتكـون مـن وجهـين يشـبهان وجهـي (العملـة النقديـة)، ولا يمكـن فصـل أحـدهما عـن الآخـر، الأول هـو الـدال ... والثـاني هـو المـدلول وكلاهمـا : الـدال والمـدلول ذو طبيعـة نفسـية يتحـدان فـي دمـاغ

* كثيرا ما نجد مصطلح "السيميائية" مرادفا "للسيميولوجيا" بمعنى علم العلامات، إلا أن الكثير من النقاد يعتبرون أن "السيميائية" مصطلح منبثق عن النقد الأمريكي بينما "السيميولوجيا" وليدة الثقافة النقدية الأوروبية، كما أن منهم من يعتبر مصطلح السيميائية أشمل لأنه قد يحيل إلى العلامات الغير لغوية، بينما تقتصر السيميولوجيا على العلامات اللغوية حسب ما ذكره الدكتور يوسف وغليسي في كتابه "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد" ، ص 228.

[3] ينظر، عبد الله ابراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، ص 73.

[4] عبد الله ابراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، مرجع سابق، 73-74.

الإنسان بآصرة التداعي (الإيحاء). وهذه البنية الثنائية مغلقة على نفسها ، ولا تحيل إلى شيء خارج نفسها في عالم الموجودات"[5]. و هكذا أخذ السيميائيون هذا التقسيم للعلامة على أنها دال ومدلول ووظفوها في استقرائهم للعلامة في المجتمع.

هذا و من بين الاعتراضات التي وجهت لعلم العلامة السوسيري هو القول بأن اللغة جزء من علم العلامة، حيث دعا بارت (R.Barthes) إلى قلب هذا المفهوم معتبرا أن علم العلامة هو فرع من علم اللغة، وليس العكس فقد اعترض" على أطروحة سوسير القائلة بأن اللغة ليست إلا جزءا من علم العلامات العام، داعيا إلى قلب هذه الأطروحة، والنظر إلى علم العلامة على وصفه فرعا من علم اللغة العام، وبالضبط ذلك القسم الذي يتحمل على عاتقه كبريات الوحدات الخطابية الدالة"[6] .

2-1 العلامة عند بيرس

تكاد كتب النقد تجمع على أن كلا من بيرس وسوسير (F.Saussure) (Charles.S.Peirce) لم يتعرض أحدهما لفكر الآخر، ولم يتعرف عليه ولا على أفكاره ورؤاه السيميولوجية، رغم أن أفكارهما تتقارب في الكثير من الأحيان إلى درجة التماثل، وتختلف في أحيان أخرى. ومن أوجه الاختلاف، التقسييم الثلاثي الذي جاء به بيرس (Charles.S.Peirce) ؛ فرغم أن كلا من المصورة/ الدال، والمفسرة / المدلول، لها إسقاطات في إسهامات سوسير (F.Saussure) السيميولوجية، إلا أن العنصر الثالث من عناصر العلامة وهو الموضوع، ليس له ما يقابله عند سوسير. هذا وقد قسم بيرس (Charles.S.Peirce) الموضوع إلى قسمين: الأول ديناميكي، تحيل إليه العلامة وتحاول أن تتمثله، والثاني مباشر يشكل جزءا من أجزائها. " فبمقابل

[5] عبد الله ابراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، مرجع سابق، 74-75.
[6] عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، المرجع نفسه، ص77 .

نظرية سوسير، فإن نظرية بيرس السيميوطيقية نظرية جمعية، لأنها أوسع نطاقا من الأولى، حينما جعل فاعليتها خارج علم اللغة، وأعطاها تحديدا أشمل وأكثر عمومية، بوصفها كيانا ثلاثي المبنى يتكون من (المصورة) وتقابل الدال عند سوسير، والمفسرة وتقابل المدلول عند سوسير، والموضوع ولا يوجد له مقابل عند سوسير، وقد ميز نوعين من الموضوعات: الأول هو الموضوع الديناميكي، وهو الشيء في عالم الموجودات الذي تحيل إليه العلامة، وتحاول أن تمثله، والثاني هو الموضوع المباشر ويشكل جزءا من أجزاء العلامة، وعنصرا من عناصرها المكونة" [7].

يرى بيرس (Charles.S.Peirce) أن العلامة إذا كانت شيئا متباينا عن موضعها فإنه لابد أن يكون في الفكر أو السياق ما يوضح ذلك، كما أن وجود علامة مع تفسير لها يؤدي إلى علامة أخرى، كما أن التفسير نفسه هو علامة أخرى وهو غالبا ما يحتاج إلى تفسير آخر إضافي[8].

هذا و يقسّم بيرس (Charles.S.Peirce) طبيعة العلاقة بين الدال / المصورة والموضوع إلى ثلاثة أقسام، علامة أيقونية: تقوم على مبدأ المشابهة مثل الصورة الفوتوغرافية، فهي ورقة مطبوعة (مصورة أو دال) تحيل إلى شخص ما (الموضوع أو المشار إليه) على وفق مبدأ التشابه، وعلامة إشارية العلاقة بين المصورة والموضوع فيها علاقة سببية منطقية مثل وجود علة عند المريض، والآثار التي نراها على الرمل، والتي تدل على مرور أناس من هذا الدرب، ثم أخيرا علامة رمزية، أو الرمز والعلاقة بين المصورة والموضوع فيه تكون علاقة تواضعية أو ما نطلق عليه مصطلح "العادات والتقاليد"، مثل ارتباط الحمامة البيضاء بالسلام، والشمس بالحرية، وصوت الغراب بالشؤم[9].

[7] عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، ص 77-78.
[8] ينظر، عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، المرجع السابق، ص 80.
[9] ينظر، عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، المرجع نفسه، ص 81.

وهكذا يمكن أن نجمل ما جاء به بيرس (Charles.S.Peirce) في ستة نقاط، وهي أن المنطق بمفهومه العام ما هو إلا اسم آخر للسيميوطيقا، وأن العلامة شيء ينوب عن شيء أخر بالنسبة لشخص ما، وأن كل علامة ترتبط بركيزة وموضوعة ومفسرة، وأننا لا يمكن أن نطلق كلمة علامة، على شيء إلا عندما يقوم بتصوير شيء آخر وأن هناك علامات نوعية كالألوان والأنغام الموسيقية، وعلامات عرفية كدلالة اللون الأسود على الحزن، ودلالات متفردة كأعراض المرض[10].

مما سبق نستنتج أن نظرة سوسير (F.Saussure) لعلم العلامات نظرة عامة، منطلقة من اللغة بوصفها نسقا من العلامات؛ إذ أنه يمكننا أن نطلق على سيميولوجيته، سيميولوجية اللغة، بينما جاءت نظرية بيرس (Charles.S.Peirce)، متجاوزة لحدود اللسان باعتبار أنه لا يمكن النظر لأي علم إلا من وجهة نظر سيميائية "وإن بيرس إذ أنشأ نظريته العلاماتية، فقد كرس نفسه لعمل العلامات عموما. وقد أعطى مكانا مهما، ولكن ليس المكان الأول، للعلامات اللسانية. وما كان يعني بالنسبة إلى العلامات عموما كان يعني بالنسبة إلى العلامات اللسانية. وليس العكس. وأما سوسير، على العكس من ذلك، فقد أنشأ الأسس لنظرية لسانية عامة. وتتجلى أصالة نظريته في كونه ينظر إلى اللغة بوصفها نسقا من العلامات"[11] .

3-1 المصورة عند بيرس :

كما المدلول عند سوسير (F.Saussure) والذي يعني به الصورة الذهنية، نجد بيرس(Charles.S.Peirce) يسميه المصوّرة وهي الشيء الذي ينوب عن شيء ما" فالمصورة، كما يوضحها بيرس نفسه هي: شيء ما

[10] ينظر، ميشال آريفيه، لوي بانييه، جان كلود جيرو، جوزيف كورتيس، السيميائية أصولها وقواعدها، مرجع سابق، ص 26-29.

[11] مجموعة مؤلفين، العلاماتية وعلم النص، إعداد وترجمة، د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب،2000، ص 34.

ينوب لشخص ما عن شيء ما من وجهة ما وبصفة ما. فهي توجه لشخص ما، بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، أو ربما علامة أكثر تطورا، وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة للعلامة الأولى. إن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها، وهي لا تنوب عن ذلك الموضوع من كل الوجهات بل تنوب عنه بالرجوع إلى نوع الفكرة التي سميتها سابقا ركيزة المصورة، وهنا تأخذ الفكرة شيئا من المفهوم الأفلاطوني الشائع في الكلام اليومي" [12].

2- الفرق بين المنهج البنيوي والمنهج السيميائي

في الوقت الذي اهتم المنهج البنيوي بحياة العلامة داخل اللغة، ظهر المنهج السيميائي ليدرس حياة العلامة خارج اللغة، حيث أنه منهج يهتم بدراسة كل من العلامة اللغوية وغير اللغوية، منطلقا من نقطة التماس بين الدال والمدلول، ومن ثمة فهو منهج يلتقي مع البنيوية ويختلف عنها في اهتمامه بالإشارات غير اللغوية [13] " التي تحيل على ما هو خارج النص بما في ذلك الدال والمدلول والمرجع. ومن هنا فالسيميائية أو السيميولوجية تولي أهمية لدراسة الرموز والإشارات وأنظمتها حتى ما كان منها خارج اللغة التي تشكل الحيز الداخلي للخطاب"[14].

3- أنواع السيميولوجية

1-3 سميولوجيا التواصل:

يعد كل من مونان أوستن(Mounin) ومارتينيه (A.Martinet) أهم من مثل هذا الاتجاه، التي يرى أن العلامة تتكون من ثلاثة عناصر: دال

[12] عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، مرجع سابق، 79-80.

[13] ينظر، ابراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2011، ص 285.

[14] إبراهيم عبد العزيز السمري، المرجع نفسه، ص 285.

ومـدلول ووظيفـة. وهـم لا يهتمـون إلا بالوظيفـة التواصـلية للعلامـة (الإبـلاغ)، ويعتبـرون أنـه يوجـد نمطـان للتواصـل؛ تواصـل لسـاني يـتم عبـر الفعـل الكلامـي، وتواصـل غيـر لسـاني يعتمـد علـى أنظمـة غيـر لسـانية، وهـذه الأنظمـة بـدورها تعتمـد علـى ثلاثـة معـايير: معيـار الإشـارية النسـقية التـي تعتمـد علـى ثبـات العلامـة وديمومتهـا مثـل علامـات السـير ومعيـار الإشـارية اللانسـقية؛ وتكـون العلامـة فيهـا غيـر ثابتـة مثـل الملصـقات الإشـهارية ومعيـار أخيـر هـو معيـار الإشـارية حيـث توجد علاقة بين المشير وشكله مثل واجهات الدكاكين[15].

2-3 سميولوجيا الدلالة :

يعـد أنصـار هـذا الاتجـاه هـم الـذين انتصـروا للنمـوذج أو الفكـر السوسـيري؛ فهـم لـم يخرجـوا عـن الأطـر البنيويـة الكبـرى فـي مقاربـاتهم السـيميولوجية، وفـي مقـدمتهم بـارت، إلا أنـه انتقـد الأطروحـة السـيميولوجية فـي كونهـا تـدعو إلـى إدمـاج اللسـانيات فـي السـيميولوجيا، مؤكـدا بـأن هـذه الأخيـرة هـي التـي تشـكل فرعـا مـن اللسانيات[16].

3-3 سيمياء الثقافة

اسـتفاد أنصـار هـذا الاتجـاه مـن العديـد مـن التيـارات الفكريـة التـي كانـت سـائدة آنـذاك، كالفلسـفة الماركسـية، وهـم يـرون أن العلامـة ثلاثيـة الأبعـاد، إذ أنهـا تتكـون مـن دال ومـدلول ومرجـع، وأنهـا تكتسـب شـرعيتها الدلاليـة مـن وضـعها داخـل أطـر ثقافيـة معينـة، كمـا أنهـم لا يتحـدثون عـن علامـة مفـردة، بـل عـن أنظمـة دالـة أو مجموعـات مـن العلامـات المتداخلـة فيمـا بينهـا، ويبحثـون فـي العلاقـات التـي تـربط بيـنهم؛ إذ أنهـم لا يؤمنـون باسـتقلالية نظـام عـن الأنظمـة الأخـرى، فنجـدهم يبحثـون عـن علاقـة الأدب بالبنيـات الثقافيـة الأخـرى كالـدين والأُقتصـاد، أو

[15] ينظر، إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، مرجع سابق، ص 295-296.

[16] ينظر عبد العزيز السمري، المرجع نفسه، ص 296-297.

أنهم يحاولون الكشف عن العلاقات التي تربط بين تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني، أو بين الثقافات المختلفة[17].

4- اتجاهات السيميولوجية:

ارتبط الإتجاه الأمريكي للسيميولوجية بتشارلز ساندرس بيرس (Charles.S.Peirce)، وتنقسم العلامة عنده إلى علامة لغوية وأخرى غير لغوية، وهي ثلاثة أنواع: أيقونية و إشارية و رمزية. والأيقونة تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول علاقة تشابه وتماثل مثل الخرائط... أما الإشارية فتكون العلاقة فيها بين الدال والمدلول سببية منطقية، كارتباط الدخان بالنار مثلا، أما الرمزية فالعلاقة الموجودة في نطاقها بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية عرفية غير معللة [18]. أما الاتجاه الفرنسي فهو اتجاه سوسير الذي جعل اللسانيات جزءا من علم العلامات. [19]

[17] ينظر، عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، ، مرجع سابق، 106-108.
[18] ينظر ، عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، مرجع سابق، ص 298.
[19] ينظر، عبد العزيز السمري، المرجع نفسه، ص 300.

ب/ السيميائية في النقد العربي:

1- السيميائية في التراث النقدي

إن التراث النقدي العربي تراث حافل بجملة من الأفكار و الرؤى والتوجهات؛ التي لو استثمرت لاستطاعت أن تقفز بالنص النقدي العربي من مبدأ التبعية والاجترار إلى مرحلة الابتكار؛ فعلم السيمياء هذا الذي ينسب قطعا إلى جهود كل من بيرس ودي سوسير(Charles.S.Peirce) (F.Saussure) ، هو في الحقيقة منتشر من خلال بحوث الكثير من الفلاسفة وعلماء اللغة القدامى، حيث نجد تلميحات لهذا العلم في بعض ما ورد عن ابن سينا، ففي كتابه العبارة يقول: " إن الإنسان قد أوتي قوة حسية ترتسم فيها صور الأمور الخارجية.. فترتسم فيها ارتساما ثانيا ثابتا، وإن غابت عن الحس... ومعنى دلالة اللفظ هو أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع اسم، ارتسم في النفس معنى، فتعرف النفس أن هذا المسموع لهذا المفهوم، فكلما أورده الحس على النفس التفتت إلى معناه"[20].

أما أبو حامد الغزالي فيرى أن الأشياء في الوجود لها أربع مراتب، إذ يقول: " إن للشيء وجودا في الأعيان، ثم في الأذهان، ثم في الألفاظ، ثم في الكتابة، فالكتابة دالة على اللفظ، واللفظ دال على المعنى الذي في النفس، والذي في النفس هو مثال الوجود في الأعيان"[21] ، فالعلامة في نظر الغزالي تتألف من أطراف أربع أساسية، هي: الموجود في الأعيان، الموجود في الأذهان، الموجود في الألفاظ، الموجود في الكتابة. أما حازم القرطاجني فقد ذهب إلى المعاني بوصفها مدلولا تدل على العلامات اللغوية، إذ يقول أن المعاني هي "الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان"[22].

---

[20] ابن سينا العبارة، ت محمود الخضيري، القاهرة ، 1970 ص 3.4

[21] الغزالي ، معيار العلم، ت سليمان دنيا-دار المعارف ، القاهرة، ط2 ص 35-36

[22] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص 19.

2- السيميائية في النقد المعاصر

ارتبطت السيميائية في النقد العربي المعاصر بمجموعة أسماء أسست لهذا المنهج أهمها صلاح فضل ، محمد مفتاح ، عبد الفتاح كليطو، محمد الماكري، عبد الله الغذامي وعبد الملك مرتاض؛ و رشيد بن مالك.

ويعد الدكتور محمد مفتاح من الأوائل الذين استفادوا من هذا التوجه ويظهر ذلك جليا في مؤلفاته التي أهمها، "في سيمياء الشعر القديم" 1982، و"تحليل الخطاب الشعري" 1985، و"دينامية النص" 1987. كما حاول التعريف بالمنهج السيميائي في التراث العربي والنقد الغربي، في كتابه "النقد والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب" 1996.

هذا و حينما نتحدث عن أزمة المنهج السيميائي في النقد العربي فإننا نجد أن هذه الأزمة تتجلى أساسا في تطبيق هذا المنهج على النص العربي؛ إذ يمكن اعتبار هذه التطبيقات اجتهادات خاصة من النقاد ، فحتى ومع اتفاقهم نظريا على أسس المنهج، فإن تطبيقاتهم تتباين، فمنهم من يمزج بين السيميائية والأسلوبية ومنهم من يزاوج بينها وبين البنيوية أو حتى التفكيكية .

من الملاحظ أن التطبيقات السيميائية العربية في معظمها تطبيقات سطحية أغفلت عمق النص حيث يقول جميل حمداوي: " إنها عبارة عن تمارين شكلية تغفل الجوانب المرجعية والمضمونية والأبعاد الأيديولوجية، كما تخلط بين المناهج تلفيقا وانتقاء، أما النتائج المتوصل إليها فأغلبها تبقى قليلة جدا تتمثل في لعبة التفكيك والتركيب تحصيلا بعد تسويد العديد من الأوراق المرفقة بالأشكال والجداول والرسومات الهندسية والأسهم التواصلية، ولكن الفوائد دون الحصول على معارف جديدة ما عدا القليل من الدراسات والأبحاث الجادة"[23].

[23] جميل حمداوي، مدخل إلى المنهج السيميائي، مجلة آمال، فيفري2009، المغرب، نسخة الكترونية ، الموقع: http://www.arabicnadwah.com/articles/madkhal-hamadaoui.htm

وهكذا فإنه من الصعوبة الحديث عن اتجاه سميائي في النقد العربي، فبالإضافة إلى قلة الدراسات المعتمدة على المنهج السيميائي التي قاربت النص الشعري، هناك إشكالية أخرى كون هذه الدراسات لم ترتقِ إلى مصاف الدراسات العميقة، وإنما اشتغلت في معظمها على مفهوم العلامة اللغوية أو الحقول الدلالية، ومن أبرز هذه الدراسات دراسة محمد السرغيني لقصيدة "المواكب" لجبران خليل جبران ضمن كتابه محاضرات في السيميولوجيا[24]؛ حيث تعتبر هذه الدراسة من أكثر الدراسات الجدية التي حاول فيها السرغيني تقديم قراءة منهجية، وأثار من خلالها العديد من القضايا والإشكالات بدءا بنشأة السيميائية، و انتهاء بتبلورها منهجا نقديا يمكن من خلاله مباشرة النص العربي[25]، "غير أن ذلك ربما شابه بعض الخلط في الآراء المطروحة؛ مما يشير إلى عدم الدقة في النقل الغربي، كما في إشارته إلى أن سوسير قد جعل الألسنية أصلا للسيميائية" [26].

هذا وحينما نتحدث عن القصيدة من وجهة نظر سيميائية فإن كل "شيء قابل لأن ينظر إليه بوصفه علامة. وإن تنضيد الجمل في أبيات (اطراد مقطعي، تكرار صوتي، أو بكل بساطة ترتيب خطي معين) إنما هو علامة دالة " هذه قصيدة" وكذلك، فإن حضور الجمل الطويلة ليعد علامة. وإن وفرة الصفات وتغيير التبئير في القصة، وطول النص أو قصره، كل هذا يمكن أن ينظر إليه بوصفه علامة، وإن كل شيء يمكن أن يلاحظ وأن يحدد فهو قابل لكي يصبح علامة "[27].

[24] ينظر، د. سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري العربي الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2004، ص 311.
[25] ينظر، د. سامي عبابنة، المرجع نفسه، ص 320.
[26] د. سامي عبابنة، المرجع نفسه، ص 320.
[27] مجموعة مؤلفين، العلاماتية وعلم النص، مرجع سابق، ص 45.

المبحث الثاني: عبد المالك مرتاض (شعرية القصيدة قصيدة القراءة/ التحليل السيميائي للخطاب الشعري)

1- قراءة في كتاب شعرية القصيدة قصيدة القراءة

تمهيد

في كتابه شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة "أشجان يمانية" لعبد المالك مرتاض ، حاول الدكتور عبد المالك مرتاض في المستوى الخامس من التحليل أن يتطرق إلى بعض المفاهيم السيميائية، عن طريق محاولة المزج بين هذه المفاهيم وبين محاولة تهذيبها مع ما يتماشى مع النص العربي وطبيعته؛ ذاك أنه يتعامل مع المنهج على أنه مجرد أداة لفهم الظاهرة الشعرية، ومن ثمة فهو يرفض التعامل مع المنهج على أنه سلطة علوية مقدسة غير قابلة للتفاوض، و إعادة الهيكلة؛ إذ يقول : " نرفض عن قصد مكننة التحليل لأي نص أدبي، كما نرفض أيضا مكننته، وهي سيرة ما أكثر ما يتورط فيها زملاء لنا، في المشرق وفي المغرب، فتغدو كتاباتهم أو بعض كتاباتهم على الأقل لا هي غربية خالصة، ولا هي عربية خاصة" [28].

1- 2 تهجين المنهج

يعد الدكتور عبد المالك مرتاض من الأوائل الذين قالوا بضرورة تهجين المنهج، وهي نقطة تحسب له وتضاف لإنجازاته النقدية، حيث يقول في هذا المقام "إننا بدون المنهج الصارم في الحقيقة لا نستطيع أن نقرأ، لكننا أيضا بالخضوع المتلبد القاصر لمثل هذه المناهج، نستلب حريتنا منا، ونتقيد بقيود

[28] عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة ، دار المنتخب العربي، بيروت ، لبنان، ط1، 1994، ص 233.

تكبلنا، فلا نستطيع أيضا أن نقرأ قراءاتنا الخاصة بنا، أي أننا لا نستطيع أن نبدع في هذه القراءة"[29].

ومن ثمة فإن المزاوجة بين المنهج كطريقة نتوغل من خلالها في خبايا النص، وبين النص كفضاء للتجلي يمكن كشف تجلياته واستقراء شطحاته البيانية وفيوضاته الدلالية، هي الطريقة المثلى للوصول إلى هذا الكائن المتمنع الهلامي، خاصة ما تعلق بالشعر المعاصر، فنحن نكاد نقف على حقيقة يجتمع عليها الجميع، وهي أن النص الشعري المعاصر بات نصا مغلقا زئبقيا، أكثر تمنعا وقدرة على الإفلات لاحتوائه على كم من الاختزالات.

2- 2 التنظير للمصطلح

يعد عبد المالك مرتاض واحدا ممن نظروا للمصطلح واقترحوا ترجمات عدة مستقاة من المعجم العربي الخالص، فبدءا بمصطلح "الإقونة" حيث اعتبر أنه قد حان الوقت لاقتراح ترجمات عربية، بدل تلك الترجمات المستقاة من المعاجم الغربية او تلك المعربة " أفلم يأن لنا أن نقترح له ترجمة عربية تنفض عنه هذه العجمة التي ظل يشكو منها في كل الكتابات العربية المعاصرة؟" [30]، واقترح مصطلح " المماثل" ، أما بالنسبة للقرينة فقد اقترح لها مصطلح العلمية الذي أخذه من مصطلح النحاة القدامى.

3-3 مستويات العلامة

بداية البدء لمرتاض مع لحظة التماس السيميائية مع قصيدة أشجان يمانية كانت بمحاولته تحديد أي مستوى من مستويات العلامة متواجدة على مستوى القصيدة، حيث قام الناقد الدكتور عبد المالك مرتاض باستقراء العبارات الشعرية ووصلها بالمفاهيم السيميائية الأربعة (الأيقونة، القرينة والرمز والإشارة) إذ يقول " ونحن نجتهد في هذا المجاز في أن نطبق بعض المفاهيم

[29] د. عبد المالك مرتاض، القراءة وقراءة والقراءة، مجلة علامات في النقد ، جدة، ج15، مج04، 1995، ص 207.
[30] عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة ، مرجع سابق، ص 234.

الغربية لنتظاهر بها في فهم الظاهرة الشعرية، ولنتخذ منها إجراءات تسعى إلى التلطيف من الذوق العربي ، والزيادة في تحسيسه بواسطة إدماج هذه المفاهيم الجديدة في منهج التحليل النصي"[31] .

يقول الشاعر:(جرحهم كلماتي)، يرى مرتاض أن عبارة جرحهم يمكن اعتبارها قرينة لاعتداء أو حادث[32]، حيث أنه تعامل مع هذه المفردة معاملة ظاهرية، لكنه لم يكتفِ بتحديدها ضمن هذا الإطار السيميائي؛ بل رأى أنه يمكن أن ننظر إليها من ناحية أخرى على أنه مماثل (أيقونة). وقد سبق وتحدثنا على أن مرتاض اقترح مفهوم المماثل للأيقونة إذ يقول " إننا بصدد التفكير في مصطلح لاحق وليكن على سبيل الاقتراح المماثل"[33] حيث رأى أنه يمكن أن ننظر إلى الجرح من حيث هو مفرز لشيء مماثل له وهو الدم؛ حيث إن المماثلة هنا ضمنية لا صريحة، لأن الأمر لا ينصرف إلى قطرات الدم، فنتحدث عن الجرح الذي أفرزها، ومهما كان الأمر فإن لهذا الدم أثرا سواء كان من خلال سقوطه على الأرض أو من خلال مسحه، ومن ثمة سيصبح سمة حاضرة لشيء غائب[34].

ومن ثمة تكون الكلمات في قوله: "جرحهم كلماتي" تمثيلا وانزياحا حيث اغتدت هذه الكلمات مماثلة لجرحهم المدمي، وإنني هنا وإن كنت أتفق مع مرتاض على أن مفردة الجرح يمكن اعتبارها أيقونة إلا أن القرينة كعلامة سيميائية، أقرب منها إلى الأيقونة؛ إذ أن عنصر المشابهة الذي تحتويه الأيقونة يكاد يكون غائبا، هنا فالجرح لا يشبه الدم، وليس في كل الأحوال مفرز له، خاصة إذا نظرنا إلى الجراح في أبعادها النفسية، لكن عنصر المجارة قائم هنا، حيث يمكن الأخذ بما أخذ به مرتاض أن عبارة جرحهم قرينة لاعتداء.

---

[31] عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة، مرجع سابق، ص 233.

[32] ينظر، عبد المالك مرتاض، المرجع نفسه، ص 243.

[33] عبد المالك متاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، ص 18.

[34] ينظر، عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة ، مرجع سابق، ص 243.

ينتقل مرتاض إلى سطر شعري آخر "يتسوّل في الطرقات الصدى"، يرى مرتاض أن الصدى يأتي للدلالة عن الخيبة واليأس وعبوس القدر، ومن ثمة فإن العلاقة السيميائية الجاثمة في كلمة الصدى أنه مجرد صوت حاضر لصوت غائب، بمعنى أن أصوات اليمنيين لا تفتأ تطوف وترتفع مدوية في الطرقات الفارغة، ينادون لكن أصواتهم لا تتجاوز حناجرهم، ومن ثمة فمن حيث المماثلة أن هناك عالما غائبا هو نداء اليمانين، ولا تقتصر دلالة الصدى على أنه قرينة، فالصدى ما هو إلا صوت الآخر، لكنه يعتبر أنه يمكن أن نعتبر الصدى رمزا، لأن الشعراء المعاصرين متفقون على أن الصدى لا يستعمل في كتاباتهم الشعرية إلا بالمعنى التهجيني الذي يفيد اليأس والخيبة والضياع والفراغ[35]، يرى مرتاض أنه مماثلة وقرينة ورمز، هذا ومع أن المجال القرائي لمرتاض مجال مفتوح متسع كما يبدو من خلال قراءته لهذا السطر الشعري، واعتباره عبارة الصدى يمكن أن نقلبها تقليبات شتى، و نعتبرها قرينة وأيقونة ورمزا، وأتى بالدليل، إلا أن هذا يدخلنا في خانة التذبذب المنهجي، فإن كانت عبارة واحدة تستطيع أن تكون أيقونة وقرينة ورمزا، فلماذا التقسيمات الثلاثية والرباعية للعلامة؟، كان يمكننا أن نكتفي بالنظر إليها من زاوية واحدة، وإني أرى أن عنصر المماثلة غائب، ومن ثمة فهي قرينة أو رمز.

أما في قوله:

أمشي وراء صوته

يمشي وراء صوتي[36].

يبدأ مرتاض بالتساؤل عن الدلالة السيميائية للصوت، في هذه الوحدة الشعرية مماثلة أم قرينة أم رمز؟، أم حتى إشارة صوتية؟، أم كلها جميعا؟، أم

[35] ينظر، عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة ، مرجع سابق، ص 245.
[36] عبد المالك مرتاض، المرجع نفسه، ص 267.

لا شيء منها إطلاقا؟. ويرى أن هذه السمة الصوتية غنية بالدلالات، وهي كالعجينة الكريمة الناعمة الطيّعة التي يمكن تشكيلها كما نشاء؛ فهي قرينة إذ أن الصوت هو مجرد معلول لعلة غائبة، هي صاحب الصوت. كما يمكن اعتباره رمزا، حيث أن هناك عقدا اجتماعيا بين الشعراء وبين الشاعر والمتلقي على أن هذا الصوت هو صوت لرمز شيء ما والشعر العربي المعاصر غني بمثل هذه الجمل الشعرية الطيّعة القابلة للتشكيل وفق وجهات نقدية متعددة [37]، لكن اعتبار، عبارة (أمشي وراء صوته يمشي وراء صوتي) رمزا، فيه نوع من الضعف والتبسيط؛ ذاك أن الشاعر هنا لا يقصد مجرد دلالة تواضعية، تعني الاستجابة لصوت معين.

[37] ينظر، عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة ، مرجع سابق، ص 247.

2- قراءة في كتاب التحليل السيميائي للخطاب الشعري:

تمهيد

يعد كتاب عبد المالك مرتاض "التحليل السيميائي للخطاب الشعري"، باكورة الأعمال النقدية التي اهتمت بالشعر المعاصر معتمدة على مناهج النقد، وهي دراسة عميقة واعية ارتأينا أن نتطرق إليها لأنها شكلت ولا زالت تشكل لبنة أساسية في حقل الدراسات النقدية التي زاوجت بين النص العربي، والمنهج الغربي. ففي المقدمة يتحدث مرتاض عن جملة من النقاط، ويطرح عدّة إشكالات، يجيب عن بعضها ويترك أسئلة أخرى مفتوحة، فهو يريد أن تستمر عجلة النقد من خلال استمرار عجلة التفكير النقدي، إذ أن التجربة النقدية العربية لا يمكن أن تصقل و تنضج إلا من خلال فكر نقدي يوازي التطبيق النقدي، وهو ما نراه ضئيلا بل ويكون منعدما، حيث أن معظم الممارسات النقدية اليوم، هي مجرد رضوخ صارخ لسلطة المنهج، ولو على حساب النص، وهو الأمر الذي تعرض له مرتاض في مقدمة كتابه، الذي يعتبر أكثر النقاد تمسكا بالمنهج، حيث لا يخلو أي من كتبه عن مقدمة منهجية .

1-1 التركيب المنهجي

يعتقد الدكتور عبد المالك مرتاض أن أي دراسة تقتصر على منهج واحد هي دراسة قاصرة، لا تحتوي النص، بل إنها تسلط الضوء على زاوية من زواياه وتهمل زوايا أخرى، ومن ثمة فهو يدعو إلى محاولة المزج بين مختلف المناهج دون الخروج عن الإطار العام الذي يحدد هذه المناهج[38]، حيث نجده في بداية المدخل يذكر " وفي كلّ الأطوار يعسر على أيّ قارئ محترف (لنقل: ناقد) أن يأتي إلى نصّ فيقبل عليه بأدوات أحادية المنظور، أحادية التقنيات. ولأوضّح ما أريد قوله أكثر: إنّ من السذاجة أن نزعم أننا نبلُغ من

[38] ينظر، عبد المالك مرتاض ، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص08.

النص الذي نودّ قراءته منتهاه إذا وقفنا، من حوله، مسعانا على منظور نفسانيّ فحسب، أو منظور بِنَويّ فحسب، مثلاً... من أجل ذلك تجنح التيارات النقدية المعاصرة إلى ما يُطْلَق عليه في اللغة النقدية الجديدة: "التركيب المنهجي"؛ وذلك لدى إرادة قراءة نص أدبيّ ما، مع الاجتهاد في تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا يقع السقوط في التلفيقية"[39].

هذا ويضرب الدكتور مرتاض مثالا على ذلك من خلال ما جاء به لوسيان غولدمان حينما زواج بين البنيوية وبين علم الاجتماع من خلال البنيوية التكوينية، وهي مزاوجة نرى أنها استطاعت أن تخرج البنيوية من مأزق المحايثة والعلمية الفجة، ومكنت القارئ من الإحاطة بالنص إحاطة أكثر شمولية ومرونة، إذ أن النصوص الأدبية عموما والعربية على وجه الخصوص نصوص مرنة زئبقية المعنى، وإن أي محاولة للي عنق النص وإقحامه ضمن بوثقة منهج صارم؛ يتسم بالعلمية وينفي الأدبية؛ قد يسيء للنص والمنهج على حد سواء؛ فالنص يفقد أدبيته ووضوحه وشاعريته، والمنهج يبدو مجرد آلة لا تجيد الصب إلا في قالب واحد، فإن اختلفت طبيعة النص أو بنيته، صارت الكائنات النصية الناتجة عن التقاء هذا المنهج بالنص هجينة غامضة قد يصعب فهمها حتى على قارئ متخصص[40].

وليس مرتاض وحده من يقول بضرورة التركيب المنهجي، بل إن الكثير من النقاد يعمدون إلى الاتكاء على أكثر من منهج في مقاربتهم للنصوص، ومنهم الدكتور محمد مفتاح الذي يعتبر واحدا ممن سلكوا هذا السبيل، حيث يقول: " وقد اخترت قصيدة أبي البقاء الرندي " النونية" لتحقيق نياتي ولتطبيق عناصر نظرية نحتها مما ورد عند بعض النقاد العرب القدامى من مبادئ، ومما انتهت إليه الدراسات الشعرية – السيميائية الآن- فالمحاولة إذن تدخل

[39] عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، مرجع سابق، ص08.
[40] ينظر، عبد المالك مرتاض ، المرجع نفسه، ص08.

ضمن القراءة المتعددة " [41] كما أنه في كتابه "ديناميـة النص" نجده يوظف العديد من المفاهيم، كالمربع السيميائي، والإحصاء والانسجام فيمزج بين السيميائية والأسلوبية والبنيوية .

هذا ولا يرى الناقد الدكتور عبد المالك مرتاض، أن في المزاوجة أو المثالثة؛ وحتى المرابعة والمخامسة بين المناهج من ضرر، حيث إن هذه المناهج موروث بعضها عن بعض، وقائم بعضها على أنقاض بعض، وكأنه يعتبرها سلالة واحدة، مهما اختلفت أدواتها وإجراءاتها؛ وتعدّدت مصطلحاتها وتياراتها، "فاللسانيات إنما نهضت على جهود النحاة وفقهاء اللغة، وربما على بعض جهود المعجميين أيضاً. كما أن الأسلوبية، على الرغم من أنها مجرد فرع من اللسانيات من الوجهة التصنيفية، إلا أنها قامت على أنقاض البلاغة بفروعها الثلاثة: البيان، والمعاني، والبديع. بينما لم تنهض البنويّة إلاَّ على أنقاض تنظيرات الشكلانيين الروس، وعلى نظرية الدلالية الدوسوسورية: الدالّ والمدلول. على حين أنّ السيمائية هي خليط من اللسانيات، والنحويات، وربما البلاغيات أيضا"[42] .

من أجل ذلك، رأى مرتاض أن الارتقاء بعوالم النص خارج حدود السيميائية؛ والتحليق به ضمن عدّة معالم منهجية أخرى من شأنها أن تخدمه وتساهم في سبر أغواره وملء فجواته، واستقراء بناه، عمل لا يخل بالنقد، إنما هو مطلب لابد من السعي إليه. كما أن " المنهج التركيبي شاع لدى الغرب أنفسهم، وهو اعتراف ضمني بقصور المنهج الواحد وهذا ما أشار إليه " هايمن": لو كان في مقدورنا أن نصنع ناقدا حديثا مثاليا لما كانت طريقته إلا تركيبا لكل الطرق والأساليب العملية التي استغلها رفاقه الأحباء، وإذن لاستعار

[41] محمد مفتاح ، في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة ، المغرب ، 1989، ص 5.
[42] عبد المالك مرتاض ، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، مرجع سابق، ص 9.

مـن جميـع تلـك الوسـائل المتضـاربة، المتنافسـة وركـب منهـا خلقـا سـويا لا تشـويه فيه"[43].

هـذا ورأى مرتـاض" أنّ تهجـين أيّ مـنهج أمـرٌ ضـروريّ لتنشـيط أدواتـه، وتفعيـل إجراءاتـه؛ كيمـا يغتـديَ أقـدرَ علـى العطـاء والتخصـيب" [44]، وقـد حـاول الـدكتور مرتـاض - ولـه فضـل السـبق - أن يضـع شـبه قـانون عـام أو نظريـة، يمكـن مـن خلالهـا التركيـب بـين مختلـف المنـاهج مـع مـا يخـدم الـنص الأدبـي ". إذا كـان الـنصّ المحلّـل مـن نـوع روايـة الواقعيـة الاشـتراكيّة، مـثلاً، فإنـه يمكـن اصـطناع البِنَويّة التكوينيّة في تحليله مع اتّباع التفكيك كإجراء.

ب. إذا كـان الـنص مـن جـنس الروايـة الجديـدة فـيمكن اصـطناع البنويـة مـع الاستعانة بالسيمائية أداة للفهم والتأويل، والتفكيكية إجراءاً منهجيّاً للعمل.

ج. وأما إذا كان النص شعريّاً فيمكن اصطناع:

*إما البِنَوية اللسانياتية مع محاولة اصطناع التفكيك؛

*وإمـا السـيمائيّة مـع اسـتثمار كـلّ عطـاءات التأويليـة، والرمـز، والقرينـة، والإشـارة، والمماثـل (الإقونـة)، والانزيـاح، وكـلّ الإجـراءات السـيمائيّة التـي يستظهر بها المحلّل على قراءة نصّ شعريّ على نحو من الجمالية راقٍ" [45].

إن اصـطناع مثـل هـذه النظريـات أو الـرؤى النقديـة يجعلنـا نتعامـل مـع المـنهج بمرونـة أكبـر، كمـا أنـه يمكننـا مـن تجـاوز أزمتـه، إذ أننـا مـن خـلال هـذه المواقـف النقديـة نحـاول إيجـاد مصـبات نطهّـر بهـا سـاحة النقـد مـن مختلـف الشـوائب، كمـا أنـه يمكننـا مـن بلـوغ الـذروة فعـلا فـي التعامـل مـع المـنهج، دون الإضـرار بـالنص والمسـاس بخصوصـيته، ومـن ثمـة فإننـا نأخـذ المـادة الأوليـة المنهجيـة، ونصـنع منهـا

[43] ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: د إحسان عباس، و د . محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1960، ج2، ص 245.

[44] عبد المالك مرتاض ، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، مرجع سابق، ص 14.

[45] عبد المالك مرتاض، المرجع نفسه ، ص 15.

قوالب تلائم نصوصنا الشعرية العربية والسردية، إنها فعلا محاولة من الناقد مرتاض لخلق نفس نقدي عربي خالص، بعيدا عن الاجترار والتكرار؛ اللتين أثقلتا ساحة النقد العربي، خاصة وأن مختلف النقاد وحتى المتخصصين لا ينزعون إلى تهجين المنهج، وإنما إلى إقحام النص عنوة ضمن حدوده وأطره.

وهكذا فقد استعان الدكتور مرتاض بالعديد من الأدوات الإجرائية التي تخدم البحث، حتى وإن كانت تدخل في خضم نظرية أخرى أو إجراء آخر غير السيميائيات، ليستعين بها ضمن البحث من أجل بلوغ الذروة في التعامل مع هذا النص "وهو مسعىً اضطرّنا إلى الاستظهار ببعض الأدوات البلاغية التي على الرغم من أنها أُدمجت في نظريّة الخطاب الآن.. إلاّ أن الحديث عنها في التنظيرات السيمائيَّة يعني أنها لا تبرح تفرض نفسها في بعض المواقف، وخصوصاً لدى تحليل نصّ أدبيّ تحليلاً أسلوبياً سميائّياً"[46].

2-1 تعدد القراءات

رغم أن هذه المقدمة المنهجية التي افتتح بها الناقد دراسته يفترض لها أن تتعرض للمفاهيم السيميائية التي سيتطرق لها، كالتشاكل والتباين والأيقونة والقرينة والرمز وغيرها، إلا أنه وعن وعي منهجي ورؤية نقدية أثار الدكتور مرتاض بعض التساؤلات، سنعرضها لما لها من أهمية إذ يقول: " وهناك إشكالية أخرى من العسير إهمالها في هذه المقدمة المنهجية؛ وهي تتمثُّل في طائفة من التساؤلات التي يجب أن تُلْقَى كلّما تحدثنا عن القراءة التحليلية في أيّ مستوىً من مستوياتها؛ ومنها: هل هناك قراءة حياديّة، وقراءة متحيّزة؛ والإطلاق الثاني من مصطلحات قريماس (2)؟ ثم، هل هناك قراءة متعددة بحيث تقابل قراءة أخرى مفردة؟ ثم، هل يمكن تصوّر قراءة مركّبةٍ لتقوم مقابلها القراءة البسيطة؟"[47].

[46] عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، مرجع سابق ، ص 10.
[47] عبد المالك مرتاض، المرجع نفسه، ص 10.

إن القراءة في أبسط أشكالها هي محاولة لفهم نص من النصوص، أو القبض على دلالته، ومن ثمة فهي محاولة تأويلية بالدرجة الأولى، إلا أن القراءة الحديثة والمعاصرة لم تعد تعتمد على الحس والذوق وحده، بل تجاوزته إلى ما يسمى بالإجراء، فأصبحت تدخل ضمن ما يسمى بالقراءة المنهجية، لأنها تأخذ من المنهج الأدوات لتحلّل وتفكّك وتركّب وتقطع، ومن ثمة وفي محاولة بسيطة للإجابة عن بعض هذه التساؤلات، أعتقد أن أي قراءة حيادية تعتمد على الإجراء وحده دون إعمال حاسة الذوق وحسن التعامل مع النص، وافتقاد أي ناقد للمرونة في تعامله مع النص، واعتبار المنهج مسلكا حياديا، قد يصم أذن القارئ، فلا يسمع إلا لغة المنهج، ومن ثمة يسقط في فخ الإنحياز له، دون أن يشعر، فلا تغدو قراءته حيادية.

هذا و أعتقد أنه لا وجود للحياد مطلقا في الممارسة القرائية للنص، إذ أن القارئ إنما ينطلق في ممارسته للنص، من خلفيته المعرفية ومرجعياته الفلسفية والدينية، ومن ثم فإنه عاجلا أو آجلا سواء قرأ النص برؤية منهجية أو مجرد تأويل حدسي، فإنه سينحاز لرؤيته، وإلا كيف نقول أن النص يتجدد بتجدد القراءات؟.

ويمكن أن نقول بأنه توجد قراءة متعددة تقابل القراءة المفردة، فالقراءة المفردة من وجهة نظري هي القراءة التي يتفق عليها الجميع، هي القراءة التأويلية البسيطة التي لا تبتعد كثيرا عن الشرح أو الفكرة الجامعة؛ فحينما يقول درويش مثلا: (ريتا تقشر التفاحة الأولى بعشر زنابق)؛ فإنه لا يختلف اثنان أن (ريتا) هذه امرأة تقشر تفاحة بأصابعها، وهي تضع طلاء أظافر، لكن القراءات الأخرى الأكثر تعمقا يمكنها أن تنظر إلى هذا النص باعتباره نصا حاضرا يقابله نص غائب، فالتفاحة رمز للخطيئة، وريتا هذه معادل موضوعي لليهودي، بينما يعد درويش معادلا موضوعيا للفلسطيني ، و بؤرة التوتر هنا هي أن ريتا تقشر التفاحة بعشر زنابق، فيوجد إغراء من قبلها من أجل أن يقع

درويش / الفلسطيني في الخطيئة؛ فيخرج من الجنة/ الأرض[48].

كما أن هناك قراءات سيميائية وأسلوبية وبنوية ونفسية وإجتماعية وموضوعاتية، وهنا تتعدد القراءة بتعدد المناهج، كما يمكننا أن نقول بأن القراءة المفردة هي التي تتم بمنهج واحد، بينما القراءة المتعددة هي التي تعتمد على التركيب المنهجي، ولا أعتقد أن إحداهما تقف في مقابل الأخرى، وإنما تحتوي إحداهما الأخرى، فالقراءة المتعددة تحتوي المفردة وتعد أكثر عمقا وتعقيدا وهو ما اعترف به الدكتور محمد مفتاح في قوله بأن " القراءة المتعددة محفوفة بالمخاطر والمزالق، إذ تتطلب من منجزها المشاركة في كثير من العلوم"[49].

وقد أشار عبد المالك مرتا ض إلى نقطة غاية في الأهمية والخطورة تجعلنا نطرح جملة من التساؤلات من بينها، هل تكفي المعرفة بالمنهج والإحاطة به كي نحصل على قراءة جيدة لنص مبهم؟، أم أن هناك عوامل أخرى عليها أن تتوفر في الناقد قبل مباشرته النص؟، وما هي هذه الشروط التي عليه استيفاؤها؟، وإلا ستكون قراءته نكرة، " فالذي يتناول نصاً أدبياً، لأول مرة، لا يشفع له أن يكون قَدْ تعلّم كلّ العلوم اللسانية والسيماوِيّة لكي يكتب تحليلاً جيداً؛ إذ كان اكتساب جملة من التقنيات والمعارف النظرية لا يكفي؛ بل إنّ الممارسة الواعية الذكيّة ترد في درجة مماثلة لاكتساب النظريات وتحصيلها"[50].

ومن ثمة فإن أزمة المنهج تتعداه وتتجاوزه؛ إلى أزمة وعي بهذا المنهج، و أنا أعتقد جازمة أن حضور المنهج والوعي والحس النقدي، بالإضافة إلى الممارسة، سترتقي بأي ممارس للنص من مصاف القارئ الجاد، إلى القارئ المحترف، الذي سبق له وأن صقل موهبته النقدية في تحليل النصوص من خلال اجتماع هذا الثلاثي: المنهج والوعي والممارسة، وإلا فإن كل قراءة

48 ينظر، بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي، الأردن، 1998، ص 66.
49 محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، مرجع سابق، ص 5.
50 عبد المالك مرتاض ، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، مرجع سابق، ص 11.

تخلو من أحد هذه الأركان، ستكون قراءة فيها نوع من التجني أو التعدي على النص أو المنهج.

وقبل البدء في تحديد المنهج الذي سلكه مرتاض، قدم إلينا جملة من الملاحظات، اعتبر أن للقارئ الحق في معرفتها، إذ يرى أن وجود منهج كامل، هو أشبه بخرافة، ذاك أن كل منهج لديه من الشوائب والعوالق ما يثبطه أحيانا، وهو في نفس الوقت الدعامة التي نتكئ عليها من أجل التفتح على مختلف المناهج، وعدم التعصب لمنهج بعينه، والابتعاد عن الميكانيكية التي تفرضها طبيعة المناهج " وانطلاقاً من حتميّة انعدام الكمال في أيّ منهج؛ فإننا لا نصل أو نميل، من حيث المبدأُ، إلى أي منهج إذاً، ونجتهد أثناء الممارسة التطبيقيّة، أن نضيف ما استطعنا إضافته من أصالة الرؤية لمنح العمل الأدبيّ الذي ننجزه شيئاً من الشرعيّة الإبداعية، وشيئاً من الدفء الذاتي، معاً، وللابتعاد عن النظرة الميكانيكيّة إلى النصّ الأدبيّ: وهي نظرة الإديولوجيين، والنفسانيين، والاجتماعيين، والبنويّين، والسيمائيّين جميعاً؛ فكلّ من هؤلاء يعمد إلى قراءة نصّ ما من وجهة نظر شديدة الضيق، بالغة التعصّب؛ لا تجاوز مدى اتجاهه الذي يتعصب له؛ فيحمله على التعصب على سواه فيقع فيما لا ينبغي له الوقوع فيه" [51].

وهو نفس الرأي الذي ذهب إليه الدكتور سعد عبد الرحمن البازعي، الذي رأى أن مناهج النقد الأدبي في الغرب متحيزة لأنساقها الثقافية والحضارية التي تمخضت عنها، وأنها تظل تحمل تلك المضامين؛ مما يفرض على الناقد إما أن يطبق تلك المناهج كما هي، ومن ثمة يسيء إلى المادة الأدبية، أو يحدث تغييرا بالمنهج قد يؤدي إلى اعتباره منهجا مختلفا عن المنهج الأصلي، فالقول بتطبيق المنهج دون تعديل هو مجرد وهم[52].

---

[51] عبد المالك مرتاض ، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، مرجع سابق، ص 13-14.

[52] ينظر، د. سعد عبد الرحمن البازعي ، تحيزات النقد الأدبي الغربي، إشكالية التحيز رؤية معرفية ودعوة للاجتهاد، تحرير، عبد الوهاب المسيري، ج1 ،1981 ، ص 267-268

هـذا وقـد رأى مرتـاض أن المنـاهج الحداثيـة وحـدها تفضـي إلـى إنتـاج رؤيـة نقديـة تأويليـة، أمـا المنـاهج التقليديـة فهـو يسـلم بإفلاسـها، ويقـول بـأن دراسـتها يجـب أن تـتم وفـق إطـار تـاريخي محـض[53]، وإن كنـت أتفـق مـع مرتـاض فـي جـزء مـن هـذه الرؤيـة النقديـة، وهـو أن المنـاهج التقليديـة مفلسـة أمـام الـنص، ولا يمكنهـا اسـتنطاقه مـا دامـت هنـاك أدوات وإجـراءات أكثـر جـدة وكفـاءة، وأقـدر علـى احتـواء شـطحات الـنص الشـعري وإبـراز مفاتنـه، و اسـتقراء بنـاه، إلا أننـي اختلـف معـه فـي أن دراسـة المنـاهج التقليديـة عليهـا أن تـتم فـي إطـار تـاريخي محـض، بـل عليهـا أن تـتم برؤيـة أوسـع مـن التـاريخ وهـي الفلسـفة، فلسـفة المنـاهج إذ أن كـل مـنهج حـداثي، مـا هـو إلا مـا يبـدو على السـطح، إلا أن الجـذر هـو فلسـفة هـذا المـنهج، وهـي رؤيـة برأيـي أكثـر أهميـة بكثيـر مـن أن تـدرس المنـاهج التقليديـة دراسـة تاريخيـة، نعـددها فيهـا، كمـا لا بـد أن تـدرس صـلة الوصـل بـين المنـاهج الحديثـة والمنـاهج التقليديـة، نقـاط الاتصـال والقواسـم المشـتركة ونقـاط التباعـد، هكـذا فقـط نسـتطيع الإلمـام بطبيعة المنهج ومن ثمة نكون أكثر فهما له ونحن نتدارسه.

2- التشاكل والتباين

بعـد مقدمـة منهجيـة تحـدث فيهـا عـن مختلـف المنـاهج و تـداخلها وتراكمهـا وأولويـة المـزج بينهـا وتهجينهـا، وعـدم الانصـياع لهـا انصـياعا أعمـى، قـد يسـيء للـنص يطـرح السـؤال: مـا التشـاكل؟ مبينـا جـذوره ومتحـدثا عـن مختلـف المشـارب النقديـة والمعجميـة التـي ذكـر بهـا، ثـم يـذكر تعريفـا لـه علـى أن مصـطلح التشـاكل "قُصِـدَ بـه إلـى كـلّ مـا اسـتوى مـن المقوّمـات الظـاهرةِ المعنـى والباطنـة؛ والمتمثّلِـة فـي التعبيـر أو الصـياغة، وتـأتي متشـابهةً مرْفولوجيّـاً، أو نحويّـاً، أو إيقاعيّـاً، أو تراكبيّـا، عبـر شـبكة مـن الاسـتبدالات والتباينـات؛ وذلـك بفضـل علاقـة سـياقية تحـدد معنى الكلام"[54].

[53] عبد المالك مرتاض ، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، مرجع سابق، ص 14.
[54] عبد المالك مرتاض ، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، مرجع سابق، ص 20.

يعرج الدكتور مرتاض على مصطلح "التباين" الذي يقترب من مفهوم "الاختلاف"، الذي يشترط فيه وجود وسيط بين المسند والمسند إليه؛ يعمل على إظهار التباين، كما حاول الدكتور مرتاض أن يسلط الضوء على وجود إرهاصات أو حضور هذين المصطلحين في البلاغة العربية، مثل: الحبر والإنشاء والمقابلة. بالإضافة إلى تناوله مصطلح التقاين / التماثل، والشائع في النقد العربي هو استخدام مصطلح الأيقونة، هذا ومن ضمن ما استحدثه مرتاض توسيعه لمصطلح التشاكل في مستويات عدة من بينها الحيز والزمن والإيقاع يقول: " إن الإجراء التشاكلي عجيب التسلط على الكلام لأنه يشمل السطح، كما أسلفنا القول. كما يشمل العمق، وينصرف إلى تحليل النسج الأسلوبي، كما ينصرف إلى تفسير الرمز اللغوي وما يحتمله من معان ودلالات، بصورة متزامنة، أو جملة واحدة، أرأيت أن القراءة التشاكلية لا يعجزها أن تتناول الزمن... كما لا يعيبها أن تعالج الحيز في كل امتداداته.. وكل ما في الأمر، أننا حين نعوم النص في المستوى الزمني مثلا "[55].

قارب الدكتور مرتاض هذا النص الشعري وفق ثلاث مستويات أهمها المستوى الأول الذي ركز فيه على وجود التباين والتشاكل[56].يقول السياب:

وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه
النور
من خلل السحاب كأنه النغم
تسرب من ثقوب المعزف ارتعشت له
الظلم
وقد غنى صباحا قبل .. فيم أعد ؟ طفلا
كنت

[55] عبد الملك مرتاض ، ممارسة العشق بالقراءة، مجلة نزوى، ع8، أكتوبر 1996، ص 66.
[56] ينظر،عبد المالك مرتاض ، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، مرجع سابق، ص 22-31.

أبتسم[57]

يقـول مرتـاض " تـركض الوحـدة الشـعرية الأولـى، مـن اللوحـة الشـعرية الأولـى، مـن هـذا الـنص الـذي نطرحـه للتحليـل، كلّهـا فـي سـياق الخبـر؛ مـن حيـث أنـه يجـري جـزء مـن الوحـدة الشـعرية الثانيـة فـي سـياق الإنشـاء. كمـا تجـري الوحـدة الثالثـة كلهـا فـي سـياق الخبـر، بينمـا يجـري جـزء مـن الوحـدة الشـعرية الرابعـة فـي سـياق الخبـر أيضـاً وجـزء آخـر فـي سـياق الإنشـاء"[58]. هـذا ولا أرى أن هـذا التوضيح للتشاكل والتباين؛ خدم الجملة الشعرية أو أضاءها.

رغم أن الدكتور عبد المالك مرتاض حاول بكثير من الوعي احتواء المنهج، وأظهر التشاكل والتباين، بحس نقدي إلى أنه لم يسلم من الوقوع تحت سلطة المنهج، وديناميكيته وجفائه، في مقاربته لهذه الأسطر الشعرية، وما سنورده من أراء نقدية تتعلق به ليست من قبيل التجريح وإنما من باب الوقوف على بعض النقاط لإثراء البحث والدفع بعجلة النقد إلى ما يخدم النص الشعري.

هذا و أعتقد أنه كان من الضروري توضيح السبب الذي جعل السياب يجنح إلى المراوحة بين الخبر والإنشاء، وكيف أثر كل منهما على القصيدة، حيث أن الجملة الشعرية الأولى خبرية تفيد رجوع السياب إلى ماضيه، وهو ينقل إلينا جزءا من صورة قريته، (وأذكر من شتاء القرية النضاح فيه النور)، فكأنه يريد أن يخبرنا ويجعلنا نؤمن ونعتقد أنه رغم أن الكل يعرف أن الشتاء مظلم مكفهر، إلا أن الشتاء في قرية السياب، شتاء نوراني فاتح اللون، فهل هو فعلا كذلك؟، أم أن ذاكرة الحنين أضافت عنصر النور لتمنح الزمن الغائب والمكان البعيد بعض القداسة، وتجعلنا نتخيل قرية السياب بصورة أكثر سريالية، من خلل السحاب كأنه النغم، ينتهي السياب من الجملة الخبرية لينقلنا إلى الإنشاء، ويثير مخيلتنا بهذا الشطح الشعري، الذي يرتفع بنا من مقام التقرير والتواصل إلى مقام التخيل والإحساس، وللسياب القدرة على تحفيز ذاكرتنا البصرية والسمعية معا

[57] بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي،منشورات دار الطليعة ، بيروت، ط1، 1965، ص 5.
[58] ينظر،عبد المالك مرتاض ، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، مرجع سابق، ص 34.

فيجعلنا نسمع موسيقى المكان من خلل السحاب، إن للنور في ذاكرة السياب صوتا هو صوت النغم.

ومن ثمة فإن المراوحة بين الخبر والإنشاء لم يأت عبثا، وإنما جاء ليوقظ مستقبلاتنا الإدراكية، ويجعلنا أكثر مرونة في التعامل مع شطحات السياب الشعرية.

إن مثل هذا الشرح غائب تماما في تحليل الناقد، ليس عن قلة وعي؛ وإنما لأن طبيعة المنهج وصفية أكثر منها تحليلية، وقد أبان الناقد عن قدرة في التمسك بالمنهج وصرامته، حيث وسّع مرتاض مفهوم التشاكل، مما جعله يلجأ لتفكيك النص إلى وحدات ليتمكن من التوغل وتحديد الدلالة والذهاب بالعلاقة التأويلية إلى أبعد حدود.

ولكن طبيعة النص الشعري وطبيعة الذائقة النقدية للقارئ تفرض أحيانا أن يخرج الناقد من عباءة الميكانكية التي يفرضها المنهج لفضاء أكثر رحابة وهو فضاء المعنى. وليس الدكتور مرتاض وحده من يقع فريسة المنهج، وعلمنته؛ بل إن الكثير من التحليلات المنهجية المعاصرة، تجنح إلى ما جنح له مرتاض، فتوضح التشاكل والتباين والرمز والأيقونة وغيرها من المستويات السيميائية، دون أن توضح دور هذه البنى السيميائية داخل النص، وهنا نطرح السؤال: هل وظيفة الناقد الذي يعتمد المناهج الحديثة تتوقف على مجرد تبيان مواضع هذه البنى؟، أم أنه ملزم بتوضيح وشرح وظيفتها من أجل الدلالة؟.

أما في قوله:

وأشعلهن ومض البرق أزرق ثم اخضر ثم
تنطفئ
وفتحت السماء لغيثها المدرار بابا بعد باب
عاد منه النهر وهو ممتلئ
تكلله الفقائع, عاد أخضر , عاد أسمر غص

بالأنعام واللهف[59].

يقول الدكتور مرتاض في إحدى الفقرات:" يبدو التشاكل هنا، في هذه الوحدة، متراكباً متراكماً. فالألوان هي التي تنهض بوظيفة بثّ هذا التشاكل ونشره. فكأن كلّ مقوم، في هذه الوحدة. يمثّل شبكة ضوئيّة أو شبكة قادرة على تعطيل الضوء (تنطفئ). ولما كان كلّ مقوّم هذه شِنشِنتهُ من امتلاك خصائص دلالية متقاربة؛ تجسَّد التشاكل في هذه الوحدة وتراكم. فهذا أمر. والأمر الآخر، أنّ هذه المقومات ذات قابليّة للبثّ والنشر؛ فهي تركض في سياق الانتشاريّة التي أجرينا فيها قراءتنا السيمائيّة لهذا النصّ. فالذي يوقد شيئاً؛ كأن يقدَحَ ثقاباً، يوقد ناراً؛ يفضي فعله إلى إحداث انتشار لضوء أو نار أو نور. أما وَمَضان البرق فهو شحنة ضوئية مذهلة تضيء في لحظة خاطفة رجعا شاسعاً من الكون"[60].

إن أسوأ مساوئ المنهج النقدي، هي تقطيع أوصال النص واعتباره آلة ميكانيكية يمكن عزل كل قطعة منها على حدى ومعالجتها وصيانتها لوحدها، دون إعادة تركيب هذه القطع وجمعها جميعا، حيث يتناسى القارئ في مباشرته للنص، أن النص في عمومه ليس قطعة مكانيكية، ولا آلة مركبة من مجموعة أجزاء، وهو بما يحوي من كم هائل من الجمالية والأدبية يمكن تشبيهه بالفسيفساء، إذ أن كل قطعة جميلة في حد ذاتها، تحتوي طاقة شعرية وفنية عالية، لكنها لا يمكن بحال من الأحوال أن تمنحنا فهما كاملا للنص، دون أن نضعها إلى جانب القطع الأخرى، كي تكتمل اللوحة/ الصورة الشعرية، ويتضح معناها، وهو ما لا يحدث عادة.

إن الكثير من النقاد يقرؤون النص الشعري معتمدين على نظرية التفكيك، وينسون إعادة التركيب، وهو ما لاحظناه في قراءة الأستاذ الدكتور مرتاض لهذه الفقرة الشعرية، حينما تعرض للتشاكل على مستوى هذا السطر الشعري،

[59] بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، مرجع سابق، ص 5-6.
[60] عبد المالك مرتاض ، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، مرجع سابق، ص52.

ثم انتقل إلى السطر الآخر، دون أن يأتي في النهاية ويربط هذه التشاكلات ببعضها ليوضح جمال الصورة الشعرية؛ وعذوبتها وفنيتها وشعريتها، وهو ما أسقطه في فخ الديناميكية مرة أخرى، حيث أنه أوضح التشاكلات دون أن يوضح كيف خدمت هذه التشاكلات الجملة الشعرية؛ وجعلت منها جملة مشعة غاية في الاكتمال والفنية .

هذا و يمتلك الدكتور عبد المالك مرتاض تلك القدرة الكبيرة على التلاعب باللغة وامتلاك زمامها، فهو يستطيع بما أوتي من مقدرة لغوية أن يتناول كلمة شعرية واحدة ويقلبها على عدة أوجه، مما يجعله يسافر بها من موطن دلالي إلى آخر، ومن مستوى قرائي إلى آخر؛ بنفس المستوى والشغف، إلا أننا وبعد هذه الفقرة النقدية التي أراد من خلالها أن يوضح السياق الانتشاري للألوان، لم يرجع إلى النص ويحاول إعادة بعث هذه المكونات أو المعطيات الشعرية داخل الجملة الشعرية؛ ليبين للقارئ مدى ما أحدثه هذا التشاكل والتباين من قدرة على استيعاب الجملة الشعرية، بمعنى آخر أن القارئ قد يشعر أن الناقد فكك هذه الجملة - إن صح لنا استخدام مصطلح التفكيك- ، واستخرج التشاكل والتباين وبيّن الانتشار، ولكنه ترك النص مفككا متشظيا مفتتا؛ لأنه لم يعد تركيبه وفق ما تم تفكيكه إذ أنه لم يوضح لنا ما الغاية من توضيح الانتشار هنا، وكيف خدم هذا الانتشار المعنى الشعري؛ فهو لم يتحدث عن النص، وبقي موازيا له، وكأنه ينشئ نصا آخر هو النص النقدي الصارم، فهو لم يرجع إلى النص ويتفاعل معه إلا من خلال هذه الجملة، "فكأن النص يريد : ثم تتعطل ألوانها فتستحيل إلى سواد مطبق وظلام دامس"[61].

إن قراءة مرتاض في هذه الفقرات، لم تبتعد عن إطار توضيح التشاكل، وتبيين لكيفية سطوع الأضواء والتقائها وتمازج بعضها واختلاف بعضها الآخر، مثل قوله:" فالذي يوقد شيئاً؛ كأن يقدَحَ ثقاباً، يوقد ناراً؛ يفضي فعله إلى

[61] ينظر،عبد المالك مرتاض ، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، مرجع سابق، ص 52.

إحداث انتشار لضوء أو نار أو نور. أما وَمَضان البرق فهو شحنة ضوئية مذهلة تضيء في لحظة خاطفة رجعا شاسعاً من الكون. والأزرق يحمل لوناً تتجاذبه ألوان أخرى متقاربة"[62]...الخ، لكن توضيح التشاكل في هذا السطر الشعري دون لجوء الناقد إلى توضيح كيف خدم هذا التشاكل النص الشعري وكيف أضاءه، وماذا أضاف إلى معنى النص، يسقط الناقد تحت سطوة الميكانكية والآلية التي حذر منها في مقدمة كتابه.

هذا وقد كان لابد وبعد هذه الشروحات التي أوضحت التشاكل إيضاحا جليا، أن يعمل الناقد على التخلص من وصفية المنهج، ويمنح القراءة بعدا فنيا يخدم الشعر، ويساهم في إيضاح المعنى، ويحاول ربطها بمختلف التشاكلات السابقة واللاحقة، ليبرز المعنى وتتضح الصورة ونساهم في الحفاظ على خصوصية النص الشعري العربي، وخصوصية القراءة النقدية التي تستند إلى قارئ/ ناقد عربي يريد من النص المعنى أو الفهم، وليس مجرد إبراز قدرة الناقد على الاستجابة للمنهج وتطويعه له، وفق ما يخدم النص، إذ أن هذا لا يعد كافيا ما لم يبق الناقد وهو يتعامل مع النص على نقاط التماس معه، ويجتهد في الحصول على أكبر عدد من القواسم النقدية المشتركة، ويخلص في الأخير لشروحات تعتبر فتوحات، تضاف إلى فنية الشعر العربي المعاصر، فتزيده توضيحا وإشعاعا، خاصة وأن للناقد قراءات أخرى لنصوص شعرية استطاع فيها أن يتجاوز الكثير من القراءات وأن يتخلص من صرامة المنهج وآليته، وإني أعتقد أن الناقد أقدم على التمسك الصارم بالمنهج في هذا الكتاب مراعاة لقرائه من الطلبة كي لا تختلط عليهم المناهج. فكلما كانت المناهج متداخلة كلما صعب على الطلبة استيعابها ولذا أقدم الناقد على القراءة بطريقة تسمح للنقاد المبتدئين من فهم المصطلحات التي قام بتناولها إجرائيا.

[62] عبد المالك مرتاض ، المرجع نفسه، ص 52.

في آخر فقرة يقول الدكتور مرتاض " ويكمن التباين، في هذه الوحدة الشعرية، في وجود ألوان فاتحة أو بيضاء، ثمّ يعتورها سواد؛ فتلك اللحظة التي يحصل فيها تعطيل اللون؛ فيكون بين السواد والبياض؛ يمكن أن تكون حال تباينٍ. ويضاف إلى ذلك ضربٌ آخر من التباين في هذه الوحدة؛ وهو هذا الذي يتجسّد في الانحصار الكامن في مقوم "تنطفئ" بعد الانتشارات التي كانت كامنة في الألوان الأخرى التي سبقت السواد"[63]. وقد ارتأينا أن نتوغل أكثر في مكامن هذا التباين ونبين كم أن الصورة الشعرية توهجت وانتفضت وأشرقت بفعل هذا التباين اللوني، إنه لوحة شعرية أشبه بالومضة، يعتبر اللون بدرجاته وانكساراته وانعكاساته المقوم الأبرز فيها؛ ولنا أن نتخيل معا صورة لسماء بها اللون الأبيض والأحمر/ الانبثاق/ الصباح، ثم الأزرق والأخضر/ الانطفاء/ الليل وكأن النهار والليل كلاهما حاضر في هذه الجملة الشعرية، إنها الذاكرة حينما تختزل في سطر شعري، الذاكرة التي تومض وتشتعل ونحن نعيش تفاصيل معينة بكل وهج وحماس، ثم تعود تنطفئ ما إن نغادر خشبة تلك الذاكرة. إن الشاعر هنا وهو يستخدم هذا التباين بين مقوم الاشتعال ومقوم الانطفاء، كأنه فعلا يروي سيرة كاملة باختصار شديد؛ فالاشتعال معادل موضوعي للشباب والحماسة والحب والحلم، بينما الانطفاء حالة من الركود والخمول وربما الشيخوخة، والألوان بينهما ما هي إلا وسائط تنقل من حالة إلى أخرى.

[63] عبد المالك مرتاض ، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، مرجع سابق، ص 52.

3- الانتشار

يرى مرتاض أن سمة الانتشار والانبساط والامتداد صفة تلازم كل الموجودات وأنها " سيرة من سير الحياة المعروفة التي تميل في معظم مظاهرها إلى هذا السلوك. فالأجسام تنتشر في الفضاء. فتستحيل من الطفولة إلى الشباب ، ومن القصر إلى الطور، ومن الغضاضة إلى الاشتداد، ومن الضآلة إلى الضخامة، والحياة الطبيعية نفسها تتجدد كل موسم حين تجودها الأمطار فيربو الشجر، وينمو الزرع، وينجم النبت"[64].

جاء في نص السياب:

نحدق في ظلال الجوسق السمراء في النهر
ونرفع للسحاب عيوننا : سيسيل بالقطر.
وأرعدت السماء فرن قاع النهر وارتعشت ذرى السعف
وأشعلهن ومض البرق أزرق ثم اخضر ثم تنطفئ
وفتحت السماء لغيثها المدرار بابا بعد باب
عاد منه النهر وهو ممتلئ
تكلله الفقائع, عاد أخضر , عاد أسمر غص
بالأنعام واللهف
وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعفه
تراقصت الفقائع وهي تفجر إنه الرطب
تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفه
بجذع النخلة الفرعاء (تاج و ليدك الأنوار لا الذهب
سيصلب منه حب الآخرين سيبرئ الأعمى
ويبعث في قرار القبر ميتا هذه التعب
من السفر الطويل إلى ظلام الموت يكسو عظمه اللحما

[64] عبد المالك مرتاض ، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، مرجع سابق، ص 15.

و يوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثب!.[65].

وحتى نستطيع الوقوف على بعض الاشكالات المنهجية في مقاربة مرتاض ارتأينا أن نورد بعض الفقرات التي تعرض فيها للانتشار بوصفة إجراء سيميائيا .

" * الأنوار:

النور من حيث هو انتشار لحبّات ضوئية تحيل الظلام إلى حيز مرئيّ، مكشوف. فيكون النور قوة انتشارية تُظهر كلّ ما تقع العين عليه"[66].

" * من السفر الطويل:

السفر عبارة عن انتشار شخص في طريق لينتشر في أرض أخرى، أو مدينة، أو قارة، أو كوكب. وسواء علينا أكان السفر جوّاً أم بحراً أم برّاً؛ فإنّ معنى الانتشار يظل عالقاً به، جاثماً فيه.

*** يكسو عظمه اللحما:**

الكَسْوُ هو نشر ثوب على جسم عارٍ لسَتْره، أو زينته، أو تدفئته، أو وقايته من الحَر القائظ. فنشْر الثوب فوق هذا الجسد فيه انتشاريّة بارزة.

*** ويوقد قلبه الثلجيّ:**

الإيقاد إخراجُ طاقة ناريّة كانت كامنة في شيء قابل للاحتراق، أصلاً؛ ليستحيل جوهراً جديداً هو النار الموقَدَة. واصطناع الإيقاد للقلب،هنا، اِنزياح جعل اللغة الشعرية ترقى إلى مستواها الشعريّ الأعلى؛ كالثلج الذي وُضِع صفةً لهذا القلب الذي كان ميتاً، ثم بُعِث حيّاً بفضل معجزة عيسى؛ ففيه أيضاً انزياح أسلوبي. وفي الإيقاد من معاني النار ما هو واضح بادٍ.

---

[65] بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، مرجع سابق، ص 5-6.

[66] عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، مرجع سابق، ص 61

*** يثب:**

ومثل ذلك يقال في الوثب الذي هو بروز وارتفاع وانتشار في الحيز؛ لأنّ الذي يثب يكون إما مضطجعاً فيجلس، وإما جالساً فينهض، وإمّا قائماً فيعدو ويركض. وفي كلّ الأطوار يتّسم فعلُه بالحركيّة؛ كما تتّسم حركيّته بالانتشارية بانتقالها من طور إلى طور، أو من حال إلى حال، أو من مكان إلى مكان.

وإذاً، فمعظم المقوّمات التي تتّخذ لها مواقع في وحدات هذا المقطع من حيث إنها مقوّمات استراتيجية يمكن أن يجري القراءة فيها على "تشاكلية" انتشارية مّا يوحّد نسَق اللغة الشعريّة عبرها"[67].

ما نلحظه بعد قراءة هذه الفقرات من كتاب الناقد هو أنه وبدل أن يوغل في التحدث عما حققه هذا الانتشار من انفتاح على النص، أوغل في التحدث وشرح الجمل الشعرية دونما غوص أكثر فيها، مما يجعلنا نحس بأن النص الشعري نص ميكانكي جامد، بعيد عن الجمالية والإشعاع والتأثير. التي يفترض أن القارئ يبحث عنها.

إن استخدام مثل هذه اللغة الواصفة من قبل الناقد وإن كانت كما سبق وذكرت تعين القارئ على فهم أمثل للمصطلح وتطبيقاته، إلا أنني أعتقد أنه كان بالإمكان تجاوزها إلى عمق النص، لأنها لا تبرز الطاقة الشعرية، ولا تعزز الفهم؛ فهي جمل خبرية تعريفية، فالناقد وعن وعي منهجي ورغبة في التوجه إلى أكبر عدد من القراء، اعتمد على صرامة المنهج، ومنحه الأفضلية على النص فاكتفى به، وهو ما أساء للنص كثيرا؛ فلو أنه كما سبق وذكرنا عاد للجملة الشعرية وحاول أن يسلط الضوء على هذا الانتشار ضمن الجملة الشعرية لكان الأمر اختلف، ولكانت القراءة انتقلت من طور شرح المصطلح وإيضاح مكان تواجده، إلى طور التوغل والأدبية واستقراء الجمالية.

[67] عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، مرجع سابق، ص 61-62.

فمثلا يمكننا أن نعيد قراءة الانتشار في هذه الأسطر الشعرية :

مـن السـفر الطويـل الـى ظـلام المـوت يكسـو عظمـه
اللحما
و يوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثب[68]!

إن الفعـل الانتشـاري فـي هـذا السـطر الشـعري ينمـو ويتصـاعد وفـق بعـد تنـازلي، إلـى أن يصـل إلـى النقطـة التـي يريـد الشـاعر أن يركـز عليهـا، فمـن السـفر إلـى المـوت إلـى اللحـم إلـى القلـب إلـى الحـب، إن للسـفر هنـا دلائليـة انتشـارية، وإلحـاق مفـردة "الطويـل" بالسـفر تعـزز هـذا الانتشـار، وتمـد فـي مدّتـه، إلا أن هـذا الانتشـار ينتهـي إلـى ظـلام المـوت، ومـن المعـروف أن الظـلام هـو الآخـر ذو طبيعـة انتشـارية، تتعـزز طبيعـة هـذا الانتشـار بالجملـة الشـعرية، يكسـو عظمـه اللحمـا، وكأنـه يبعـث مـن جديـد؛ فـاللحم ينتشـر علـى العظـم فنعـود مـن نقطـة الانطفـاء السـالبة الحالكـة؛ التـي هـي انتشـار المـوت، إلـى نقطـة انتشـار البعـث والحيـاة، أن وجـود مثـل هـذا التبـاين المعنـوي بهـذه اللغـة يعـزز البنـاء الشـعري ويمنحـه نوعـا مـن التقابـل، ويضـفي توازنـا علـى السـطر الشـعري، إنـه فعـلا يجعلنـا نتـأرجح بـين كفتـي المـوت والحيـاة، لينتصـر لكفـة الحيـاة، فـي السـطر الشـعري المـوالي حينمـا يقـول: يوقـد قلبـي الثلجـي، فتنتشـر الحيـاة بـين جناباتـه ويـذوب الصـقيع الـذي كـان يجعلـه خامـدا خـاملا، ويتـدفق الحـب فيـه فهـو يثـب. لـم يكـن الانتشـار هنـا مجـرد تـدفق لجملـة مـن العبـارات التـي تحتويـه، وإنمـا جـاء محمـلا بطاقـة الشـعرية التـي رأيناهـا تتـدفق وتتـوهج عبـر هـذا السـطر الشـعري، تأخـذنا مـن بـين يـدي التيـه والمـوت والظـلام وترمـي بنـا بـين أحضان الحياة والحب والانبعاث.

هـذا وقـد يقـول الكثيـر مـن النقـاد بـأن الدراسـة السـيميائية دراسـة لا تهـتم بـالمعنى بـل بشـكله، إلا أنـي أعتقـد أن الدلالـة هـي النقطـة التـي تحـوم حولهـا أي مقاربـة لـنص شـعري، فالشـكل فـي النهايـة وحتمـا سـيقودنا إلـى جملـة مـن المعـاني،

[68] بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، مرجع سابق ص 6.

لأن تطبيق منهج يعنى بالشكل لا بالمضمون على نص شعري عربي يتناقض تماما مع خصوصية هذا النص وجوهره، إذ أن النص الشعري حافل كما سبق وذكرنا بطاقة شعرية متوهجة تصب في فلك المعنى، وما الشكل إلا الهيكل العام الذي يبنى على أساسه النص، فلا أفهم لماذا نعري نصا جميلا خلق ووجد لتحقيق غايات جمالية، فقط كي نرى الطريقة التي قيل بها، كما يذكر الدكتور جميل حمداوي" لا يهمها ما يقول النص ومن قاله، بل ما يهم هو كيف قال النص ما قاله، أي أن السيميوطيقا لا يهمها المضمون وبيوغرافيا المبدع بقدر ما يهمها شكل المضمون"[69] .

إن السؤال هنا: ما الغاية الأدبية التي نحققها من خلال معرفتنا بشكل المضمون؟، والسؤال الأجدر: هل ما يهمنا من الشعر هو معرفتنا بالشكل أم بالمضمون، أم بهما معا؟، فحينما يقول درويش: (ريتا ترتب ليل غرفتنا)، فهل من المهم أن نعرف أن للّيل بُعد انتشاري، أم أن نعلم أن الليل معادل موضوعي لكمّ البؤس والألم و الأسى الذي يعيشه الإنسان الفلسطيني؟ هل من الأجدر معرفة أن هناك تباينا بين ريتا / المرأة ودرويش الرجل، أم علينا أن نعيد خياطة الثقوب التي أحدثناها بالنص، ودمجها معه من جديد، ونقول بأن الصراع هنا أكبر من صراع بين الأنوثة والذكورة؟، وأن هنا تكمن صرخة شعرية متوارية، تجعلنا نتذكر الخطيئة الأولى، تلك الخطيئة التي جعلتنا نهبط من الجنة، ونحاول أن نجد لهذه الصرخة صدى عبر جسد النص؟، أعتقد أن الدكتور مرتاض كان على درجة من الوعي حينما قال بضرورة تهجين المنهج، وإلا ستكون النتيجة هي نفسها دائما نص مهترئ ممزق شاحب لا جمالية فيه.

هذا وأعتقد أن الكثير من النقاد يقعون في حرج كبير حينما يتعاملون مع مثل هذه المناهج؛ فينزعون بشكل أو بآخر إلى تهجينها وعدم التمسك بصرامتها، فهذا جميل حمداوي في المقال نفسه يذكر في البداية أن " لا يهمها

[69] جميل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 03، يناير مارس، ص 79.

ما يقول النص ومن قاله، بل ما يهمه هو كيف قال النص ما قاله، أي أن السيميوطيقا لا يهمها المضمون؛ وبيوغرافيا المبدع؛ بقدر ما يهمها شكل المضمون"[70] . ثم يقول: "فالسيميوطيقا ، دراسة شكلانية للمضمون، تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى"[71] ، فكأنه يتراجع عن الصرامة التي حاول أن ينتصر لها في الفقرة السابقة، فبعد أن كانت السيميائية دراسة يهمها شكل المضمون، أصبحت تسائل الدوال لتحقق معرفة دقيقة بالمعنى، أي أنه وجد نفسه مجبرا أن يعترف بأن معرفة المعنى هي الهدف الذي يجب أن يتحقق من خلال تطبيق السيميائية على المادة الأدبية.

[70] جميل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة ، مرجع سابق، ص 79.
[71] جميل حمداوي ، المرجع نفسه، ص 79.

4- الحيز والتحيز في لغة السياب

جاء الدكتور مرتاض بمفهوم "الحيز" كبديل عن مصطلح "الفضاء"، إذ أنه يرى أن مصطلح الفضاء يجعلنا بشكل أو بآخر نتعامل مع المكان وفق إطار جغرافي، بينما مصطلح الحيز" يشرئبّ إلى منحه شحنة جديدة من الدلالة السيمائيّة بتوسعة مفهومه إلى أيّ حيز من الأحياز: كالخطوط، والأبعاد، والأحجام، والأوزان؛ وكلّ ما يتّخذ شكلاً ما في حيز ما؛ كالمطر، والسحاب، والماء، وهلمّ جرا..."[72].

إن تعامل الدكتور مرتاض مع الحيز تعامل ناقد مقتدر؛ إذ أنه استطاع بعث مصطلح؛ واستنطاقه إجرائيا، وهذا واضح جلي في قراءته للحيز في شعر السياب من خلاص القصيدة، إلا أنه وقع في نفس الإشكالية التي وقع بها وهو يتعرض لمفهومي التشاكل والتباين؛ حيث أنه عمّم هذا المفهوم، وأعطاه بُعدا أوسع وأشمل، ومن ثمة أصبح بإمكانه أن يستخرج الحيز من كل كلمة في القصيدة، وأصبحت القصيدة مجموعة أحياز متداخلة، و لو أنه اكتفى بتسليط الضوء على الحيز في بعض الكلمات التي رآها تحتمل هذه الخاصية، لكان في الجملة الشعرية شيء من الاختلاف، لاستطعنا أن نعطي الفضاء شيئا من الخصوصية، أما إذا عممناه واستطعنا استقراءه في جميع كلمات السطر الشعري، فإنه بذلك لا يصبح خاصية؛ وإنما يخفت نوره ويخبو جماله.

وقد ارتأينا أن نورد بعض المقاطع من تعامل الناقد مع هذا المصطلح حتى نتمكن فيما بعد من مساءلته وتبين مواطن الإشكال، يقول مرتاض :

" وقد غنّى صباحاً (الوحدة الرابعة من اللوحة الشعرية الأولى):

حيث إنّ الغناء لا يمكن أن ينفلت من سلطان الحيز؛ كما أنه لا يستطيع أن يفلت من قبضة الزمن. فالغناء حدثٌ يقوم على بثٍّ صوتيّ، ولكن هذا البث لا

[72] عبد المالك مرتاض ، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، مرجع سابق، ص 86.

يكون إلاّ في حيز معلوم؛ هو، هنا، هذه القرية الجميلة الحالمة...." [73].

يصيدون الأرانب والفراش:

" إذ إنَّما يكون الصيدُ في حيز معيّن، وغالباً ما يكون فسيحاً رحيباً، وهو، هنا، كأنه غابة، أو صحراء، أو حيز آخر مماثلٌ، مظنونٌ بأن توجدَ فيه الأرانب. فعلى الرغم من انعدام أيّ حيز صُراحٍ في هذه التركيبة، بالمفهوم التقليدي للمكان، إلاّ أنّ مقوّم "يصيدون" استطاع أن يتكفّل بإيجاد مثل هذا الحيز، بل استطاع أن يفضي أيضاً إلى تحييز حيث إنّ الذي يُضطرّ إلى الركض في كلّ صوب، وهو يطارد فريسته التي تتجسد، هنا، في الأرانب الشاردة... فهناك إذاً شبكة مترابطة من مظاهر الحيز تمثل في مقوم "يصيدون":

أولها: مظهر الأرنب ويتفرّع إلى فرعين اثنين:

أ. حين كان الأرنب كامناً، أو نائماً، في خميلة؛ ويمثّل حيزاً ساكناً غير منتجٍ، وباطناً غيرَ ظاهر.

ب. حين يثور الأرنب من مَكمَنِه فيشُدُ عادياً لا يلوي على شيء؛ ويمثّل هذا المظهر حيزاً متحركاً نشيطاً.

وثانيها: مظهر الصياد وردٌ فعله إما بالركض، أو بمحاولة الركض وراءه؛ وإما بإطلاق النار بما ينشأ من حركة الرّشّ الناريّ، والصوت الذي يحدث بين جنبات الفضاء...

وآخرها: مظهرٌ ملازم للصياد، وهو بروز كلب صيد، أو مجموعة من الكلاب المكلّبة، تعدو هي أيضاً، وراء الأرنب الشارد لتحاول الإمساك به" [74].

إن أول ملاحظة يمكننا أن نلاحظها هنا، هي أن الدكتور عبد المالك

[73] عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، مرجع سابق، ص 91.
[74] عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص 94-95.

مرتاض، التف حول المفردة الشعرية نفسها، حيث أدخلها في جو من السيموزيس؛ ليستخرج منها بعدا فضائيا، فكلمتا الأرانب أو الفراش لا تعنيان بالضرورة، وجود حيز بهما فقط لأنهما تعيشان ضمن حيز معين، كان بإمكانه استنطاقهما وفق رؤية سيميائية أخرى، دون اللجوء إلى استقراء بعد الكلمة في إطار الحيز، ما جعل عملية الاستنطاق هذه لا تعدو أن تكون مجرد شرح، ولولا أن الناقد يمتلك لغة وحسا وذوقا ووعيا نقديا، لأثقل استنطاقه كاهل النص والمنهج معا، حيث أنه حرم الأول من مقام الجمالية والتوهج، و حرم الثاني صرامته ودقته. وهو ما حدث مع كلمة الفراش التي قال الناقد بأنها تطير في حيز، أعتقد أنه كان الأولى أن ندرس الحيز في الكلمة ذاتها دون اللجوء إلى قرنها أو تزويجها مع كلمة تطير.

إن للناقد تلك الرؤية الموسوعية وذاك التمكن الذي يستطيع من خلاله خوض غمار النصوص وتطويع المنهج بالطريقة التي يريدها، إلا أنه إذا عممنا مصطلحا فإننا بذلك نكون قد قضينا على جوهر الجملة الشعرية، فلو أننا درسنا الحيز في بعض الكلمات دون غيرها، لوجدنا أن لهذه الأخيرة -الجملة الشعرية - تضاريس أدبية وشاعرية وسيميائية تجعلها تبدو أكثر جمالا، وتجعلنا نستمتع بانحناءاتها وتفاصيلها، أما أن تكون كلها تحوي تشاكلا وتباينا وكلها تقريبا تحتوي على حيز، فهنا نحن نخنق هذه الشاعرية ونسيء إليها، ونجعلها تبدو أكثر بهرجة وكثافة على المستوى السيميائي، هذه البهرجة ستفقدها أناقتها وجمالياتها.

يقول مرتاض في موقف آخر، " أما في قوله : **(سيبرئ الأعمى)** نصادف في هذه التركيبة الكلاميّة تحييزاً وتحايزاً جميعاً. فإبراء الأعمى لا يتمّ على وجه تجريديّ؛ ولكنه يتمّ بسعي الأعمى، أو الأكمه، إلى النبيّ عيسى، والتماس الإبراء منه؛ وذلك برَجْعِ البصر إليه حتى يرتدّ بصيراً؛ فينهض عيسى عليه السلام بذلك بفضل ما وُهِبَه من بركة سماويّة، وحكمة إلهية. ومثل السلوك

المماثل في سعي المريض من جهة، ومعالجة النبي من جهة أخرى، يجسّد حيزاً إعجازيّاً معاً. فالتحييز عاديّ (طلب الأعمى إلى النبيّ أن يَشفيه من عاهه كيما يرتدّ إليه بصره)؛ ولكن التحايز (الاستجابة الحيزية التي تحدث إثر ذلك) عجائبيّ، إعجازيّ، خارق"[75].

من الملاحظ أن الناقد الدكتور عبد المالك مرتاض حاول تطويع المنهج؛ وليّ عنقه في الكثير من الأحيان؛ لما يراه ويقرّ بأنه حيز، هذا و لا أعتقد بوجود تحييز في كلمة عيسى؛ وإن كان الناقد يرى بها حيزا إجازيا لربطها بكلمة عيسى النبي، وفق منظور موسوعي أو شمولي كما سبق وذكرت، ولكنني أرى أنها عبارة شعرية أكثر توهجا وظلالا وأبعد ما تكون عن الحيز، وأنه يمكننا أن نعتبر أن العبارة تناص مع القرآن الكريم.

أما عن قراءة الناقد للجملة الشعرية ويوقد قلبه الثلجي فيقول: " الإيقاد هو إخراج شرارة ناريّة، بواسطة أداة مخصوصة، بقصد بثّ النار في مادة لها قابلية الاتقاد. وليس حركة الإيقاد، هنا، حيزيّة، كما قد يُتَوهَّم من ظاهر الكلام، وإنما هناك انزياح أسلوبيّ جاء ليغيّر كلّ شيء؛ إذ لا يجوز للقلب أن يوقِدَ، أو أن يوقَدَ؛ والذي زاد ذلك استحالةً عقليّةً وصْفُه بالثلجيّ حيث لا يمكن إيقاد الثلج أبداً؛ بل إن الثلج هو الذي يجب أن يُبطل قابليّة الاتقاد من نفسه؛ فينطفئ وينتهي، بفعل ما في الثلج من ماء متجمّد.

ويتّسم الحيز في هذه اللوحة الشعرية بشيء ممَّا اتسم به صنوهُ في اللوحة الشعرية الماضية؛ حيث إن الإعجازية والعجائبية معاً تطغُوان على بثّ التحييز في الحيز. فلم يعُد الأمر، إذاً، منصرفاً إلى حيز مألوف يقع لأيٍّ من الناس، ولكنه حيز تُسْهم في تحييزه أمور غيبيّة لا تُفَسَر بالعقل، ولا تنهض على التماس المألوف بين الناس؛ وإنما تنهض على شيء عجيب، لأنَّه متفرّد ووحيد"[76].

[75] عبد المالك مرتاض ، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، مرجع سابق، ص 101.
[76] عبد المالك مرتاض ، المرجع نفسه، ص 102.

يبدو الدكتور مرتاض ومن خلال هذه الفقرة وكأنه يريد استخراج الحيز ولو على حساب النّص، إذ أنه يبدأ في البداية بشرح كلمة الإيقاد، لينتقل بعدها إلى الجملة الشعرية التي بين يديه ويوضح الانزياح بها في نوع من تهجين المنهج الذي غالبا ما دعا إليه، فالانزياح ظاهرة أسلوبية بامتياز، ثم يعود ليقر أن النص الغائب لا يعني بالضرورة النص الحاضر، وإنما هو شيء آخر مغاير تماما، فلا الثلج ثلج، ولا الإيقاد إيقاد، ولا القلب قلب، ثم يرجع وكأنه يتناسى المضمون، إلى الشكل؛ فيرى بأن الحيز متواجد من خلال المكان الذي يتم فيه الإيقاد وهو براح من الارض، ومكان ينبعث منه هذا الإيقاد، ومكان أخر يحدق منه المتأملون، ليذكر أن هذا المكان فيه حيز عجائبي إعجازي لان القلب الثلجي لا يوقد.

إن المتأمل في تحليل الناقد لهذه الجملة سيكتشف حتما أن هناك إشكالا منهجيا عميقا في هذا الشرح؛ فمحاولة صب النّص في قالب منهجي ليس على مقاسه ولا يناسبه، ما هو إلا انتصار للمنهج على حساب النص؛ حيث كان بإمكان الناقد أن يتجاوز هذه العبارة الشعرية إلى غيرها من العبارات التي تحوي حيزا يمكن الحصول عليه بسلاسة، ودون اضطرار إلى ممارسة التعسف في ممارسة النص؛ كان بإمكانه على الأقل أن يعود إلى النص ويبرز دور هذا الحيز في النص مستنطقا دلالته أو مشيرا إليها؛ وهو استثمار منهجي رابح فلا هو يهمل المنهج ولا هو يتقيد به على حساب النص.

هذا وقد سبق لمرتاض وأن فعل هذا في كتابه "بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية" حينما استنطق الحيز في قول الشاعر: يتسوّل في الطرقات الصدى إذ يقول :" قد يكون هذا البيت أغنى هذه الأبيات الثلاثة الدالة على الحيز المتحرك. فالمتسول حيز ولا ينهض أو يقعد أو يتحرك إلا في حيز معلوم. أما الطرقات فلا شيء أكثر حيزية منها، فأي طريق .. لا مناص من أن يكون فيه التواءات ومنعرجات ومصاعد ومهابط، ونتوءات

وامـات . فهـو مصـدر للإفـراز الحيـزي الـذي لا ينفـد لـه مـدد.أما الصـدى فظـاهر اللفظ ينفـي عنـه الحيزيـة، ولكـن لا شـيء أسـذج سـذاجة مـن هـذه الرؤيـة التقليديـة إلـى دلالـة الألفـاظ وعلاقتهـا بالمضـمون"[77]. حيـث عـاد للـنص وشـرح كيـف أنـه اعتبـر مفـردة الصـدى حيـزا؛ وبـيّن دلالتهـا، إذ يـذكر أن الأمـر لا يتوقـف عنـد الصـورة السـطحية؛ لأن الصـدى إنمـا هـو معلـول لعلـة هـي الصـوت المرتفـع، فـالأمر هنـا يتعلـق بشـعب يتوسّـل عبـر الطرقـات. وشـرح كيـف أن الشـاعر اسـتخدم كلمـة الطرقـات بـدل الطريـق للتكثيـف، وشـبههم بجيـوش مهزومـة جائعـة تتوسـل ولكنهـا لا تجني إلا البؤس و الخيبة والشقاء[78].

ممـا سـبق نسـتنتج أن أحـد إشـكالات المـنهج الكبـرى فـي قـراءة الـنص الشـعري هـي تجاهـل الـنص والالتفـات إلـى المـنهج وحـده، وكأننـا نقـوم بإلغـاء الـنص، أمـام المـنهج لينتصـر الأخيـر، دون مراعـاة لمخلفـات هـذا الإجـراء التعسـفي، حيـث إننـا نحصـل علـى نـص مفكـك؛ وهـو مـا لـم تـأت السـيميائية مـن أجلـه، وهـو خطـأ يقـع فيـه الكثيـرون خاصـة أولئـك الـذين لـديهم القـدرة علـى الالتفـاف حـول الـنص، ونحـن هنـا لا نقلـل مـن ذائقـتهم النقديـة ولا مـن تمكـنهم مـن المـنهج، علـى العكـس، فالالتفـاف حـول الـنص يحتـاج هـاتين الخاصـيتين، ولكـن حماسـتهم للمـنهج وقـدرتهم العاليـة فـي الـتحكم بآلياتـه، قـد تـأتي علـى الـنص فتضـعفه وتجنـي عليـه وتحملـه مـا لا يحتمـل فيتمـزق ويفقـد فتنتـه . ورغـم ذلـك يبقـى الـدكتور مرتـاض ناقـدا اسـتطاع الجمـع بـين الحداثة والتراث في استقراءه للنص.

[77] عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص 93.
[78] ينظر، عبد المالك مرتاض، المرجع نفسه، ص 93، 94.

المبحث الثالث: عبد الله الغذامي (تشريح النص)

1- قراءة سيميولوجية لقصيدة إرادة الحياة للشابي

تمهيد

يبدأ الغذامي قراءته السيميولوجية بالوقوف على كل من ثنائيتي الدال والمدلول، بوصف الأول صورة سمعية، والثاني صورة ذهنية؛ إذ يرى أن هناك اختلافا بين الخطاب النفعي؛ والخطاب الجمالي، فالأول ينزع إلى الاهتمام بالمدلول من أجل تبليغ الرسالة، وحصول المنفعة، بينما الثاني يعتمد على عنصر تركيز الصوت وتقويته، ليكون المدلول أكثر تفتحا وانعتاقا، وقابلية للتلقي، وإحداث الوهج والجمال، فالكلمة بالنسبة للغذامي إشارة حرة في الخطاب الجمالي، علينا ألا نقيدها بالشرح المعجمي، الذي يسلبها الحرية والانعتاق، ومن ثمة فهي تكتسب قيمتها من الأثر الذي تحدثه في النفس، وليس مما تحمله من معان؛ فهو يرى أن المعنى من صنع القارئ الذي يقوم بعملية استنباط الدلالة من خلال الربط بين الدال العائم والمدلول المطلق، وتتفاوت من قارئ إلى آخر؛ حسب الموهبة والمعرفة[79].كما أنه عاب على المتقدمين والمتأخرين فصل الصوت على المعنى، ومنح الثاني الأولوية وحصر الأول في الهيكل أو البناء، ما تسبب بضياع القيمة الجمالية، حتى إن تشابه لفظين في عبارتين شعريتين أصبح يعني بالضرورة سرقة أحدهما من الآخر[80].

[79] ينظر، سيد ابراهيم ، قضايا النقد الأدبي المعاصر، في كتابات عبد الله الغذامي، مجلة علامات في النقد، السعودية ، مج 7، ع 28، 1998، ص76.

[80] ينظر ، عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006، ص 17-18.

1- 1 مساءلة المنهج

إن تركيز الغذامي على مبدأ الأثر الذي يتركه النص أو المفردة من أثر جمالي، يجعلنا نسلم مبدئيا أن الغذامي لم يكن وفيا للمنهج السيميولوجي، إذ أننا نجد مثل هذا الاهتمام عند دعاة الأسلوبية " فالاهتمام بعامل التأثير الجمالي للأدب كان من أهم أولويات الأسلوبيين في عملية تلقي العمل الأدبي، وإن نبع هذا التأثر من النص دون سواه انطلاقا من أن النص الأدبي نص لغوي، لا يمكن سبر أغواره دون تحليل العلاقات اللغوية، التي ينطوي عليها ذلك؛ لأن هذا التحليلي هو الذي يقودنا إلى تفهم الشحنة الدلالية والعاطفية الكامنة في النص، والتي تؤثر في المتلقين"[81].

حتى أننا نجد من أدرج قراءة الغذامي لقصيدة "إرادة الحياة" في الشق الأسلوبي، ومنهم عدنان حسين قاسم في كتابه "الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي" إذ يقول: " وفي حلقتنا الثانية نعرض لمقاربة الدكتور عبد الله الغذامي لقصيدة إرادة الحياة للشاعر أبي القاسم الشابي؛ لنقف على كيفية تحليله الأسلوبي،....واستخدم في تحليله الأسلوبي الطريقة الإحصائية ليتوصل إلى أن الأفعال المضارعة التي تتجه نحو المستقبل قد بلغت ستة وأربعين....واقتفى الدكتور الغذامي خطى النقاد الأسلوبيين البنيويين في تناولهم لأزمان الأفعال، فلا نكاد نظفر بتحليل أسلوبي لقصيدة من القصائد دون أن يعرض فيها المحلل، لذلك ... أقام الناقد تحليله الأسلوبي على قاعدة الصراع الدائم الذي لا يتوقف بين الحركة والسكون"[82] وهذا يدل على شيء من التداخل المنهجي بين السيميولوجية والأسلوبية عند الغذامي.

[81] د. شعبان عبد الحكيم محمد، قراءة النص الشعري ، قديما وحديثا، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 ، 2014، ص 181.

[82] د.عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2001، ص 205-204.

فالسيميولوجية كما هي عند أصحابها ودعاتها دعوة للبحث على المستوى الشكلي لا في المضمون، ولا في التلقي، ونحن حينما نتحدث عن الأثر فإننا قد نتجاوز السيميائية إلى الأسلوبية و التلقي، وهو ما يؤكده الغذامي الذي يقول في مطلع دراسته " وبهذا تصبح الكلمة في التجربة الجمالية إشارة حرة، تم تحريرها على يدي المبدع؛ الذي يطلق عتاقها، ويرسلها صوب المتلقي، لا ليقيدها المتلقي مرة أخرى بتصور مجتلب من بطون المعاجم؛ وهو ما نقترفه دائما في حق النصوص الأدبية فنسهم في قتلها، وإفساد جماليتها- وإنما للتفاعل معها ، بفتح أبواب خياله لها، لتحدث في نفسه أثرها الجمالي. وهذا هو هدف النص الأدبي"[83]، إن التفاعل الذي يتحدث عنه الغذامي كان أولوية عند ايزر وقد تحدث عنه بشكل مستفيض حيث أن ايزر اهتم بمعرفة "كيف وتحت أية ظروف يكون لنص ما معنى لدى القارئ، من خلال ذلك التفاعل بوصفه أثرا مجربا، وليس بوصفه رسالة يجب العثور عليها"[84].

هذا وقبل أن نلج مع الغذامي في تحليله السيميولوجي؛ علينا أن نتوقف قليلا لنستوعب هذا الكم المنهجي الذي أدرجه الغذامي تحت مسمى السيميولوجية، لكنه لم يتطرق إليها إلا من خلال تطرقه لمبدأ الثنائية للدال والمدلول، بل عرّج على الأسلوبية والتلقي، لنطرح جملة من الأسئلة: هل هذا المزج المنهجي راجع إلى قصور السيميولوجية التي تعد منهجا شكليا بشكل أو بآخر؟، أم أنه مراعاة من طرف الناقد لطبيعة النص؟، إذ أنه بلا وجود تفاعل يولد أثرا جماليا فلن يكون هناك ضرورة لنص شعري؟، أم هي محاولة من الغذامي للاستفادة من جملة مناهج؟، المهم هو أن يتحقق في النهاية عنصر التحليل وتطفو الجمالية؟، أم هو التزام بمبدأ تهجين النص؟، إذ أنه لا يوجد ناقد مخلص لمنهج معين.

---

[83] عبد الله الغذامي، تشريح النص، مرجع سابق، ص 18.

[84] حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008، ص 42.

إن الإخلاص للمنهج الواحد قد يعني أن قراءة النص قد يشوبها بعض الشوائب وهو ما يؤكده محمد عزام بقوله: " كذلك لم يتقيد الغذامي بمنهج واحد من هذه المناهج الثلاثة التي عرضها (البنيوية ، والسيميائية ، والتشريحية)، وإنما حاول الأخذ منها جميعا والخروج عليها جميعا، أي أنه أخذ ما يناسبه من كل منها، وترك ما لا يناسبه. وهذه مسألة تحتاج إلى تفصيل و نقاش، وإلى التساؤل: هل الخروج على المنهج تقصير أم اجتهاد؟، وهل المنهج " التلفيقي" من مناهج عديدة يمكن أن يحقق نتائج أفضل؟، هذا ما تشهد بعكسه دراسة الناقد موضوع الدراسة"[85].

هذا ولا يعتبر الغذامي وحده من لم يتمسك بالمنهج السيميائي في مقاربته للنص الشعري، إذ نجد محمد مفتاح في القسم الثاني من كتابه "سيمياء الشعر" يتحدث عن طائفة من المناهج كالتداولية والشكلانية والشعرية في غياب صارخ للسيميائية، إلا فيما يتعلق بالشق النظري، أما السيميائية فقد لجأ إليها حسب قوله في قراءته للأبيات التي توفر بها عنصر السرد[86].

بعد تركيزه على القارئ وإشارته إلى أفق التوقع، يعود الغذامي ليتحدث عن الإشارة ليس بوصفها بديلا عن مصطلح الكلمة، بل بكونها تحوّل لها، حيث رأى أن الكلمة لا تتحول إلى إشارة إلا في التجربة الجمالية، فإنها تنعتق، ومن ثم تحدث أثرا، فهي مصطلح بديل عن الرمز، بينما هي في النص الشعري حالة تحوّل فنّي متجدد[87]. ونحن هنا لا نتفق تماما مع ما جاء به؛ إذ أن الكلمة تتحول إلى إشارة في الخطاب السياسي و الإشهاري وغيرها من الخطابات ذات الصيغة النفعية، فالكلمة إشارة في كل أحوالها، إلا أن درجة إشاريتها تختلف من خطاب إلى آخر، فإن كانت في الخطاب الأدبي أكثر تفتحا وتوهجا وتجددا، فإنها في خطابات أخرى تقتصر على إشارة معينة.

---

[85] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، مرجع سابق، ص 133.

[86] هامل بن عيسى، إشكالية الخطاب السيميائي في النقد الأدبي المغاربي، دراسة في نقد النقد، اطروحة دكتوراة ، جامعة احمد بن بلة، وهران، إشراف الدكتور، احمد مسعود، 2012-2013، ص115.

[87] ينظر، عبد الله الغذامي، تشريح النص، مرجع سابق، ص 20.

يـذكر الغـذامي فـي مسـتهل دراسـته " مـن هـذا المنطلـق نـأتي إلـى قصـيدة "إرادة الحيـاة" للشـابي محـاولين قراءتهـا قـراءة سـيميولوجية، نطلـق بهـا الإشـارات حـرة طليقـة لتحـدث فـي نفوسـنا أثرهـا الحـر"[88]، وهنـا نلاحـظ أن الناقـد يركـز علـى عـاملين عامـل المتلقـي وخبراتـه، وعامـل الأثـر، ومنهجيـا بـين التلقـي وإحـداث الأثـر لا وجـود لسـميولوجية شـكلية، إنهـا نـوع مـن إخضـاع المـنهج لخصوصـية الـنص، وفق رؤية الغذامي.

[88] عبد الله الغذامي، تشريح النص، مرجع سابق، ص 21.

2-1 ثنائية الحركة والسكون

يرى الغذامي أننا بولوجنا القصيدة؛ سنجد أنفسنا متورطين معها في اصطراع متوال؛ حيث أنه فيما أسماه بمصطرع الحركة/ السكون يرى بأنه مثلما يقوم الإيقاع الشعري على معادلة الحركة والسكون، فإن إرادة الحياة أيضا اعتمدت على هذه المعادلة، ما أحدث حسب رأيه سياقا فنيا منطلقا نحو اللانهاية، وهذا الصراع لا يتمخض عن انتصار وانهزام، وإنما هو صراع دائم الحركة مطلق الاستمرار، ما جعل القصيدة تنتهي حسيا بمثل ما ابتدأت به :

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

إذا طمحت للحياة النفوس فلا بد أن يستجيب القدر[89]

اعتمد الغذامي في دراسته السيميولوجية على عنصر الزمن، حيث اعتبره محرّك الصراع وباعثه، وقال بأن هذا الزمن متعانق تعانقا شديدا مع الإيقاع، حيث اعتبر أن القصيدة لا تأخذ من الزمن كل شيء، ولا تمنحنه كلها، وإنما تبقيه واقعا في حبائل حبها، حتى إذا تمكنت منه تمنعت عليه كي يبقى الحب. ورأى الغذامي أن زمن القصيدة يتحرك ويتجدد وفق مخطط معين.

يبدأ الغذامي مقاربته بحديثه عن إشارات المستقبل ضد الحاضر، وهي تتكون من الأفعال المضارعة التي يتعين توجهها نحو المستقبل، إما لوقوعها في المعادلة الشرطية، وإما لأن السياق يرفعها عن الحاضر، ويضعها في الآتي، ثم أفعال الأمر، وهي مستقبلية، ثم الأفعال الماضية التي وقعت في فعل الشرط أو جوابه [90].

هذا و بعد إحصاءه الإشارات الزمنية في القصيدة يلاحظ الغذامي أنه لا مكان للحاضر في النّص الشعري، وهو ما يحاول أن يوضحه ويؤكد عليه في

[89] ينظر، عبد الله الغذامي، تشريح الصن، ص 22.
[90] ينظر،عبد الله الغذامي، المرجع نفسه، ص 23-26.

دراسته، حيث إن الحاضر مسحوق من القصيدة، ويحل محله الماضي في بعض الحالات، إما بدخول أداة الجزم على المضارع؛ وإمّا بوضع الجملة في المعادلة الشرطية، أو بوضعها في سياق مستقبلي، ويبلغ التوجه نحو المستقبل ذروته في آخر القصيدة، حيث تتعاقب اثنتا عشرة إشارة مستقبلية، في سبع أبيات، وبذلك يتعالى المستقبل ويسحق الحاضر سحقا لا يبقي ولا يذر، بينما يتداخل الماضي مع الحاضر، أخذا وعطاء، حيث أنه من الملاحظ أن هناك إشارات ماضية تحولت إلى مستقبل ما يخلق نوعا من التجاوب بينهما، يفضي إلى سحق الحاضر، كما ويعتمد الغذامي على عنصر الإحصاء؛ إذ يرى أن إشارات المستقبل تتفوق على الماضي، فبينما عدد الأولى 64 عدد الثانية 52، وهو ما جعل الناقد يصف العلاقة بينهما من تجاورية إلى تجاوزية، حيث أن القصيدة تتجاوز هذا الماضي، لا تتوقف عنده بل تنطلق مرتكزة عليه لتحقق لنفسها عطاء مثل عطاء الماضي[91].

وبعد أن كان الغذامي يلوح للمعنى من بعيد، هاهو يحاول القبض على دلالة الإشارات الزمنية بقوله" وهذه علاقة تداخل بين القطبين الأساسيين لكون القصيدة- الماضي/ المستقبل – الذي هو كون الأمة العربية بماضيها الحضاري المجيد، وبمستقبلها الذي يحمل وعدا بإدراك جوهر الماضي، والانطلاق منه، مرتكزا عليه كنهج للعطاء الحضاري المنفتح، ولهذا تكررت هذه النغمة عند الشابي في سائر قصائده، حيث الغضب على الحاضر، وتمجيد الماضي كمحاولة لبعثه في وجدان الأمة، لتتحرك به نحو المستقبل ومن ذلك قوله:

أنت لا شيء في الوجود فغادره إلى الموت فهو عنك غني

والشقي الشقي في الأرض شعب يومه ميت وماضيه حي"[92].

[91] ينظر ، عبد الله الغذامي، تشريح النص، مرجع سابق، ص 26-29.
[92] ينظر، عبد الله الغذامي، المرجع نفسه، ص 29.

ومـع أن القـول بمبـدأ التجـاوز فكـرة صـائبة، إلا أن هـذا لا يعنـي أن الشـاعر يلغـي الحاضـر، وخيـر دليـل على ذلـك هـاذان البيتـان اللـذان استشـهد بهمـا الغـذامي، وهـذه هـي الإشـارات الموجـودة فـي القصـيدة، والتـي تـدل علـى حضـور الحاضـر؛ إذ أنـه لا يمكـن الانطـلاق إلـى المسـتقبل دون الاتكـاء علـى الحاضـر، إذ أنـه يمكننـا الأخـذ مـن الماضـي/ التـاريخ مقومـات روحيـة فقـط للنهـوض نحـو المسـتقبل، ولكـن الحاضـر هـو المتكـأ المـادي الـذي سـيقوم عليـه المسـتقبل فكيـف يمكـن لشـاعر واع مثـل الشـابي إهمالـه؟، كمـا أن القصـيدة حافلـة بمفـردات وتعبيرات تحيل إلى الحاضر.

هـذا ومـع أن نظريـة القـراءة تجيـز للشـاعر مـلء الفراغـات والفجـوات فـي الـنص، وللقـارئ الحريـة فـي القـراءة التـي يـرى بأنهـا مناسـبة، ولـه الحـق فـي إثبـات وجهـة نظـره وهـذا مـا فعلـه الغـذامي حينمـا سـعى ليبـرر وجهـة نظـره علـى أن الـنص حـوى الماضـي والمسـتقبل فقـط، وتجـاوز الحاضـر، إلا أننـي أرى أنـه لا يمكـن أن نقـول بـأن الأمـة يمكـن أن تـنهض فقـط إذا اعتمـدت علـى الماضـي، و نظـرت إلـى المسـتقبل، بـل إنـه منطقيـا عليهـا أن تنظـر إلـى الحاضـر وتحـاول البحـث عـن مسـببات ركـوده ومشـكلاته كـي تعالجهـا، وهـو مـا جعـل الناقـد يبـدو وكأنه يلوي عنق النص ويطوعه لوجهة نظره.

ملاحظـة أخـرى أود أن أشـير إليهـا وهـي العنـوان الـذي عنـون بـه الغـذامي هـذا الجـزء مـن قراءتـه السـيميولوجية وهـو "مصـطرع الحركـة والسـكون"، إلا أننـا، ومـن وجهـة نظرنـا، ومـن خـلال تتبعنـا للمـتن النقـدي أو لمقاربتـه السـيميولوجية، لـم نجـد أي تعـانق لهـذا العنـوان مـع القـراءة، ولا أي إشـارة عليـه سـوى فـي الجملـة الأولـى مـن قولـه:" 1- مصـطرع الحركـة / السـكون : مثلمـا يعتمـد الإيقـاع الشـعري علـى معادلـة الحركـة/ السـكون، فـإن إرادة الحيـاة اعتمـدت – أيضـا- علـى هـذه المعادلـة التـي تصـطرع داخـل القصـيدة، لتحـدث سـياقا فنيـا منطلقـا نحـو اللانهايـة؛ فالصـراع – هنـا- لا يـتمخض عـن انتصـار

وانهزام، وإنما هو صراع دائم الحركة والتوثب، فهو استمرار مطلق، ولذلك انتهت القصيدة حسيا مثلما ابتدأت به:

(الأول) إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد ان يستجيب القدر

(الأخير) إذا طمحت للحياة النفوس فلا بد أن يستجيب القدر

ولقد تحرك هذا الاصطراع في محور زمني تتلامس القصيدة معه تلامسا إيقاعيا...الخ"[93]،

وهكذا مضى الغذامي يتحدث عن الزمن دون الرجوع إلى ثنائية الحركة والسكون هذه، ودون أن يبرر للقارئ، وهو الذي كان يدافع عنه في بداية مقاربته السيميولوجية حتى ظننت أنه سيستخدم نظرية القراءة والتلقي، لماذا لم نجد تشظيا لهذا العنوان داخل القراءة؟، فحينما نقول مصطرع الحركة والسكون يمكن أن نجد تبريرا بأن الماضي هو حالة السكون باعتباره ذاكرة خالية من الفعل والحاضر هو الحركة، كما أننا يمكن أن نقول إن الموت/ حالة الركود التي يعيشها الشعب هي السكون، والحياة/ وكسر الأغلال هي الحركة، فقد كان لزاما على الغذامي أن يخلق نوعا من التوازن بين العنوان والمتن، عبر تناسل هذا العنوان في النص؛ كي لا يبدو أنه يستخدم العنوان فقط من باب الانبهار بالمنهج من خلال توظيف الثنائية الضدية: حركة/ سكون، لكنه لم يشر إلى هذه النقطة إلا ضمن حديثه عن ثنائية أخرى وهي مصطرع المد والجزر.

[93] عبد الله الغذامي، تشريح النص، مرجع سابق، ص 22.

3-1 تداخل المناهج في مصطرع المد / الجزر:

في هذا الشطر يرى الغذامي أن القصيدة تتحرك في حركة متجاذبة مدّا وجزرا، على مدارين: مدار التوازن ثم كسر التوازن. ففي الأبيات الثلاثة الأولى، نلحظ أن هناك نظاما متوازنا محكما يقوم على أسس تركيبية أهمها المعادلة الشرطية التي تبدأ في الصدر وتنتهي في العجز، كما اعتمد على العلاقة التضامنية، بمعنى أن وجود الجملة الأولى يقتضي وجود الثانية، ويعود مرة أخرى الغذامي للقارئ فيقول بأن هذا التوازن أعطى القصيدة قدرة تحكمية، ومكّن القصيدة من فرض إيقاعها على القارئ، وإخضاعه لسلطانها، حتى أنه يقول أن هذا " الإيقاع بقوته العالية يحمل – في داخله- خطورة بالغة على القارئ قد تبلغ حد التخذير" ، ولذا قام الشاعر بكسر الإيقاع بتخليه عن المعادلة الشرطية والبدء بجملة الإسمية[94].

مرة أخرى يعود الغذامي إلى القارئ في قوله " في البيت تتغير إحدى الإشارات عن سالفتها، فتحل " لعنة" محل " صفعة" وذلك لكسر التوقع، الذي هو داء يصيب القارئ بالتخدير ويعطل الانتباه لديه. وليس أولى من إيقاظه بمفاجأته بما لم يتوقعه، كي يظل منتبها للقصيدة، ومتصيدا لإشاراتها المتواثبة" [95]، في تهجين سافر للمنهج السيميولوجي فمن المعروف أن أفق التوقع وكسر التوقع مصطلحان ينتميان لمدرسة التلقي ؛ إذ يقول : " ثم تلاها هذا البيت، وهو – هنا محاولة لكسر التوقع لدى القارئ الذي قد يظن أن هذا المقطع سينتهي نهاية رؤوما، حيث الأرض أم الإنسان قد تحدثت عن ابنها، ولم يبق إلا أن تمد له ذراعيها، لتضمه إليها، ولكنه يفاجأ بها تقول له: فويل لمن لم تشقه الحياة من لعنة المعدم المنتصر"[96]، وهذه ليست الإشارة الوحيدة للغذامي إلى المتلقي؛ بل نجده وهو يتحدث عن التكرار أيضا يربطه

[94] ينظر،عبد الله الغذامي، تشريح النص،مرجع سابق، ص 31-32.
[95] عبد الله الغذامي، المرجع نفسه، ص 34.
[96] عبد الله الغذامي، المرجع نفسه ، ص 34.

بـالمتلقي فـي قولـه: " وجـاء التكـرار فيهـا لتنشـيط الانتبـاه عنـد المتلقـي ببعـث الحيويـة، فـي الإشـارة علـى أن إعـادة الإشـارة فيهـا إرجـاع لرصـيدها فـي ذهـن القارئ إقامة للألفة بينهما"[97]. ونحن نعرف أن التكرار يعد سمة أسلوبية.

هـذا ويـذكر الغـذامي أن الشـاعر اسـتغل الطاقـة التكراريـة لـبعض الإشـارات مثـل الزهـر والمطـر والقمـر، وربطهـا بالصـورة الإيقاعيـة لتـاريخ الإنسـان العربـي، "حركـة- سـكون-حركـة" لأنهـا تحيـل إلـى التجـدد والتغيـر تمامـا كحالـة الإنسـان العربـي، حيـث ماضـيه حـي متحـرك وحاضـره ميـت ويتجـه نحـو مستقبل يعيد حيوية هذا الماضي[98].

يعـود الغـذامي فـي آخـر دراسـته ليـرى بـأن الكلمـة " كإشـارة ليسـت اتحـادا صـوتيا ومعنويـا ، ولكنهـا صـوتيات مؤتلفـة وحسـب، ووجودهـا يتحقـق بأثرهـا علـى المتلقـي"[99]. ويضـرب مـثلا بكلمـة الزهـر التـي يـرى أنهـا فـي كـل مـرة تقـوم مقاما مختلفا عن مقامها الآخر.

1 فلا الأفق يحضن ميت الطيور ولا النحل يلثم ميت الزهر

2 ظمئت إلى النبع بين المروج يغني ويرقص فوق الزهر

3 فميدي كما شئت فوق الحقول حلو الثمار وغصن الزهر

4 وضاءت شموع النجوم الوضاء وضاع البخور بخور الزهر[100]

للإشـارة فقـط، فإنـه مـرة أخـرى يركـز الغـذامي علـى المتلقـي والأثـر التـي تتركـه الكلمـة فـي الـنفس دون النظـر إليهـا كـدال سـيميائي فقـط ، حتـى أنـه ربـط قوة حركة القصيدة بالمتلقي وتمسكها به في قوله :

" فميدي كما شئت فوق الحقول بحلو الثمار وغض الزهر

97 عبد الله الغذامي، تشريح النص، مرجع سابق، ص 36.
98 عبد الله الغذامي، المرجع نفسه، ص 37.
99 عبد الله الغذامي،المرجع نفسه، ص 39.
100 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، 1970، ص244.

وناجي النسيم وناجي الغيوم وناجي النجوم وناجي القمر

وناجي الحياة وأشواقه وفتنة هذا الوجود الأغر[101]

هذه الأبيات المقتبسة تحمل إشارات متكررة ذات تردد سريع ومتلاحق دون فواصل فيما بينها كما في إشارات القوافي المكررة ولذلك يشتد التعاهد فيها، إذ ما يلبث المتلقي أن يتخلص من واحدة حتى يجد الأخرى تمسك به، مما يقوي حركة القصيدة ويضاعفها... فصار الارتداد – هنا- تلاحما واندفاعا، وحوّل الإصطراع في القصيدة إلى تفاعل يتفجر في روح المتلقي الذي يقع في أسر النص ويصبح " أثرا" له يتحرك كالمسحور تحت سلطان السحر. وهذا هو النص الباقي الذي يظل " أثرا يتجدد مع كل قارئ وفي كل قراءة"[102].

من الملاحظ أن ما ختم به الغذامي قراءته ليس من السيميولوجية، إذ أنه يقول بأن تعدد القراءات هو ما يمنح النص الاستمرارية، وهو نفس ما تنادي به نظرية التلقي حيث يرى ياوس" أن قيمة عمل أدبي ما ومرتبته لا تستنبطان من الظروف البيوغرافية أو التاريخية لنشأته، ولا من موقعه ضمن تطور الدنس الذي ينتمي إليه فقط، بل من معايير أدق من ذلك، هي وقع هذا العمل وتلقيه وتأثيره وقيمته التي تعترف له بها الأجيال القادمة"[103].

101 أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، مرجع سابق، 1970، 244.
102 عبد الله الغذامي، تشريح النص، مرجع سابق، ص43-44.
103 سعيد الفراع، جمالية التلقي وتجديد تاريخ الأدب، مجلة عالم الفكر، مج 30، 2010، ص 8.

الفصل الرابع
نظريـة التلقي

المبحث الأول: التأصيل النظري

المبحث الثاني: علي جعفر العلاق (الشعر والتلقي)

المبحث الثالث: بسام قطوس (استراتيجيات القراءة)

الفصل الرابع: نظرية التلقي

المبحث الأول: التأصيل النظري

أ/ عند الغرب

تمهيد :

كان التركيز قبل مجيء نظرية التلقي منصبا على النص وكاتبه، فاهتمت الكثير من المناهج بالمؤلف؛ وحاولت أن تمنح النّص حياة وتجددا من خلال إقحام شخصية الكاتب فيه، و أن تقرأه من خلال مؤلفه، " لذلك كان إيضاح العمل من خلال شخصية الكاتب وحياته من أهم مناهج الدراسة الأدبية وأقواها"[1].ثم جاءت اللسانيات، فجعلت النّص في المرتبة الأولى، ودعت إلى دراسته دراسة محايثة، للتمكن من استنباط قوانين عامة تحكم البنية اللغوية، وهكذا سلبت المؤلف مركزيته و ريادته، ودفعت بهما إلى النص.

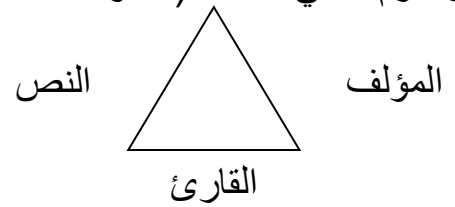
1- العلاقة: المؤلف/ القارئ/ النص

وبالحديث عن المنهج نجد نوعا من الحركية التي يمكن أن نصنفها كالتالي (خارج --- داخل --- خارج)، تتعلق الأولى بالمؤلف بوصفه (خارج)، أي أنه عنصر خارجي عن النص، وذاك الكم المنهجي الذي عني به عناية كبيرة كالنفسي والتاريخي والاجتماعي وغيرها من المناهج السياقية . ثم بعدها (داخل) بمعنى النص كنظام مغلق على نفسه متمثلا في كل من البنيوية والسيميائية والأسلوبية وغيرها من المناهج التي ركزت بشكل كبير وواضح على النص، وألغت الخارج، والتي كان من أكبر أغلاطها المحايثة، ثم بعد ذاك عودة (للخارج) من خلال الاهتمام بالقارئ، الذي من أجله تنتج النصوص.

[1] أوستن وارين، رينيه ويليك، نظرية الأدب، تر: محيي الدين صبحي، ص 93.

هـذا و أعتقـد أن مسـتقبل الدراسـات النقديـة فـي السـنوات المقبلـة لـن يركـز علـى أحـد هـذه الأقطـاب، بـل سـيحاول التركيـز عليهـا فـي الآن ذاتـه، وهـو مـا أصـبحنا نجـده تحـت مسـمى التكامـل المنهجـي أو المـنهج المتكامـل؛ إذ أن كـل عنصـر منهـا هـو لبنـة مـن لبنـات البنـاء الفنـي، الـذي لا يمكـن إلغـاؤه لحسـاب آخـر، تقـول الـدكتورة بشـرى صـالح: بأننـا." نجـد أن العمـر المنهجـي الحـديث ينطـوي علـى ثـلاث لحظـات: لحظـة المؤلـف، وتمثلـت فـي نقـد القـرن التاسـع عشـر التـاريخي، النفسـي، والاجتمـاعي... ثـم لحظـة الـنص التـي جسـدها النقـد البنـائي فـي السـيتينات مـن هـذا القـرن، وأخيـرا لحظـة القـارئ أو المتلقـي كمـا فـي اتجاهـات مـا بعـد البنيويـة، ولا سـيما نظريـة التلقـي فـي السـبعينات منـه"[1]. إلا أننـا نجـد فـي بعـض المقاربات حضور هذه اللحظات معا في تناولها للعمل الأدبي. .

هـذا ورغـم الطفـرة المنهجيـة التـي أحـدثتها اللسـانيات فـي علاقتهـا بـالنص، والمنـاهج التـي تمخضـت عنهـا ولا زالـت تلتـف حـول الـنص وتقاربـه، إلا أن كـل هـذا تغيـر مـع مجـيء نظريـة التلقـي، حيـث اتسـعت دائـرة الاهتمـام لتشـمل المتلقـي، ويصـبح الـنص فـي علاقـة مباشـرة معـه إذ لـم يعـد لمؤلفـه أي سـلطة عليـه مـا دام فـي عهـدة المتلقـي، ومـن ثمـة يمكـن أن نقـول أنـه أصـبح ملكيـة مشـاعة، لا سـلطة ولا جبـروت لمؤلفـه عليـه؛ ومـن ثمـة فقـد تغيـرت صـيغة التحليـل " جـذريا مـن تحليـل ثنائيـة : الكاتـب – الـنص إلـى تحليـل العلّاقـة : نـص – قـارئ"[2]. وهـذا مـا أحـدث ثـورة فـي مجـال النقـد الأدبـي الغربـي والعربـي، وسـاهم فـي مـنح القـارئ دوره القاعدي ضمن هرم ثلاثي الأبعاد (المؤلف- النص – القارئ).



[1] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان ، 2001 ، ص 32.
[2] فرانك شوير فيجن، بحوث في القراءة والتلقي، نظرية التلقي، تر: د محمد خير البقاعي، ص 33.

وهكذا فإنه علينا أن نكون واعين تماما، ومدركين وواقعيين حينما يتعلق الأمر بالقارئ، بوصفه الحلقة الأكثر ثقلا وأهمية في عملية التلقي، فمن خلاله يتوهج النّص، كما أنه يمنحه الحياة والتجدد والاستمرار، وهو أيضا من يستنطقه ويخرجه عن صمته؛ إذ أن النص من دون قارئ معرض للذبول والموت، والدليل هو كم التراث الأدبي المدفون بين دفوف الكتب، أو في الذاكرة الجمعية لمجتمعات ذهبت، فانقرضت معها هذه النصوص، بينما هناك نصوص عتيقة وصلت إلى قراء متعاقبين، فما زالت إلى الآن شاهدة على التاريخ والثقافات السالفة والمجتمعات البائدة؛ ومن ثمة فإن ما يوحّد المنتسبين إلى نظرية التلقي" هو الاهتمام المطلق بالقارئ، والتركيز على دوره الفعال، كذات واعية لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه"[1].

إن العلّاقة بين المتلقي والنص علاقة تكاملية، ولكن ليس بمعنى التكامل أي أن أحدهما يكمل الآخر، وإنما أن أحدهما يتحقق من خلال الآخر؛ فالنص لا محالة يتحقق من خلال القارئ، و يبقيان يدوران في حلقة متسلسلة لا نهائية، تبدأ من النص إلى القارئ ثم تعود إلى النص ثم القارئ. وهذا النوع من العلائق هو الذي يضمن للنص وللقارئ جوا من التعايش من خلال الأفكار التي يطرحها النص والمستقبلات التي يستقبل بها القارئ هذا النص.

قد يكون هيرش (E.D.Hirsch) محقا في قوله: أن أفضل قارئ للنص هو الكاتب ذاته، لكني أعتقد أن هذا القول يحتمل جزءا من الصواب، فحينما نقول إن أفضل قارئ للنص هو الكاتب؛ فإننا نقصد بشكل أو بآخر أنه القارئ " البسيط"، الذي يبحث عن المعنى المباشر، وليس عن القراءة الجمالية، ولنفترض أن أحدهم كتب مرثية في والدته، فإنه بوصفه قارئا لن يبحث عن الجمالية، هو فقط على علم كامل ودقيق بحيثيات النص ودلالته. ولكن المتلقي

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ط4، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، 2005، ص 282

بإمكانه استنطاق بُنى هذا النص الجمالية، واستنكاه فتنته والتلذذ به، ففي حين أن هيرش (E.D.Hirsch) "يفترض : أن مؤلف النص الأدبي هو تحديدا أفضل من القارئ، وأن إنجازه مساو لما كان ينوي أن ينجزه وهكذا فإن العبء يقع على عاتق القارئ الذي ينبغي عليه أن يسترجع نية المؤلف وقصده"[1].

إلا أني لا أرى بضرورة أن يشعر القارئ أن النص عبء ثقيل، وأنه عليه أن يستنطقه ليصل إلى المعنى الذي يريده المؤلف، وإلا لكانت النصوص تحتمل قراءة واحدة، وهو ما يعجّل في ذبولها وموتها، فالمطلوب من القارئ هو أن يكتشف النص وفق وجهة نظره، لتتعدد القراءات بتعدد الذوات، ويتجدد النص ويشع ويتدفق. " وفي هذا الجدل بين " مقصد القارئ" و " مقصد النص" يصبح " مقصد المؤلف التجريبي" لا علاقة له بالموضوع، يجب علينا أن نحترم النص، وليس المؤلف بوصفه شخصا وكذا وكذا. فكثيرا ما يقول المؤلفون أشياء لا ينتبهون إليها ولا يكتشفون ضرورة قولها إلا بعد ردود أفعال قرائهم"[2].

وهكذا فحينما يتعلق الأمر بنظرية التلقي تطرح أسئلة كثيرة، أسئلة بعيدة كل البعد عن النص والمؤلف، هذه الثنائية التي كثيرا ما حركت عجلة النقد قبل ظهور مدرسة كونستانس، يتبادر إلى أذهاننا السؤال كيف نقرأ نصا أدبيا؟. هل نقرؤه وفق ما نريد أن نقوّله إياه؟ أو ما يريده هو أن يقوله؟، هل نحن جادون فعلا في ممارستنا للنصوص؟، أم أننا نبحث عن فجوات فيها لنملأها من خلال معطياتنا السابقة؟، النصوص أحيانا مثل اللوحات الفنية قد يرى أحدنا أن هذه اللوحة مشعة عامرة بينما يراها آخر باهتة لا حس فيها، هل المناهج هي السبيل الوحيد لقراءة نص أدبي أم أن للذوق نصيب؟، لماذا تختلف القراءة من متلق

[1] روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص 31

[2] أومبرتو إيكو، حكايات عن إساءة الفهم ، تر: ياسر شعبان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة ، 2006، ص 83.

لآخر وعلى أي أساس يتم هذا الاختلاف؟، لماذا لا توجد قوانين معينة تضبط عملية القراءة؟، ولو كانت موجودة هل كانت عملية القراءة حتما ستفضي لنفس النتائج؟.

2- إسهامات ياوس :

2-1 أفق التوقع:

جاء ياوس (H.R Jauss) بمفهوم أفق التوقع؛ الذي يعد ركيزة من ركائز نظرية التلقي، كونه الأداة التي تمكنت من خلالها هذه النظرية من التمييز بين تلقي الأعمال الأدبية عبر أزمان مختلفة، زمن الظهور، وزمن التلقي الحاضر، وكذا رصد سلسلة التلقيات المتعاقبة[1]. وتعتبر بشرى موسى صالح الأفق " الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الذي هو محور اللذة"[2]. ويقترح ياوس (H.R Jauss) ثلاثة أشكال عامة في المقاربة لإنشاء الأفق:

"1- التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص.

2- شكل وموضوعاتية الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها.

3- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية أي التعارض بين العالم التخييلي والواقع اليومي"[3].

هذا و يذهب ناظم عودة إلى القول" إن الحقيقة الثانية التي نلتمسها من خلال مفهوم أفق الانتظار أن مقياس تطور النوع إنما هو المتلقي، وذلك لأن

[1] ينظر، عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، بيروت لبنان ، ط1 ، 2007، ص 162.

[2] بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، مرجع سابق، ص 45.

[3] بشرى موسى صالح، المرجع نفسه، ص 46.

مجموعة المعايير التي يحملها، من خلال تجاربه السابقة في قراءة هي تخص ذلك التطور في اللحظة التي تتعرض فيها تلك المعايير إلى تجاوزات في الشكل واللغة، وهذه اللحظة هي لحظة الخيبة"[1] ، وفي هذا الصدد يرى ياوس (H.R Jauss) إن الأعمال الجيدة هي فقط التي يمكنها أن تحقق ما يسمى بالخيبة أما تلك التي تسعى لإرضاء المتلقي فان مآلها التلاشي[2].

2-2 المسافة الجمالية تغير الأفق

يعرف ياوس (H.R Jauss) المسافة الجمالية بقوله: إنها المسافة الفاصلة بين ظهور الأثر الأدبي وبين أفق انتظاره، وأما عن كيفية الحصول على هذه المسافة فهي من خلال استقراء ردود الأفعال من طرف القراء عن الأثر الذي تركه العمل الأدبي[3]. كما أنها "المسافة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض مع التجارب المعهودة"[4].

2- مجهودات أيزر

جاء إيرز (W-Isère) ليكمل مشروع ياوس (H.R Jauss) ، أو بمعنى آخر ليسد الثغرات التي لم يتعرض لها؛ من أجل مشروع متكامل وقادر على منافسة المشاريع النقدية الكبرى، أعتقد أن اهتمامه بلحظة التماس بين القارئ والنص ليست شيئا عبثيا، ولا حتى مجرد نتيجة أراد الوصول إليها، ولكنها الشرارة الأولى التي يمكنها كميائيا، إحداث أي تغيير وخلق عنصر جديد، ذاك العنصر هو الأثر الذي يتركه النص في القارئ، وليس مجرد حب القارئ الحصول على معلومة معينة، يبدو أن أيزر (W-Isère) كان يفهم

[1] ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن، ط1 ، 1997، ص 140.

[2] ينظر، روبرت هولب، نظرية التلقي ، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص 67.

[3] ينظر، د.حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، تونس، ط2 ، 1985، ص 79.

[4] أومبرتو إيكو، حكايات عن إساءة الفهم ، مرجع سابق، ص98.

جيدا نقاط التحول الكبرى في عملية القراءة، ومن ثمة رأى أن أكثر نقطة قد تشكل بؤرة توتر هي تلك اللحظة التي يحدث فيها التفاعل لأنها وحدها لحظة الإنتاج، وكما أنه كيميائيا لابد من توفر ظروف معينة وحتى شروط معينة ليكتمل هذا التفاعل وينجح، فإن أيزر (W-Isère) يبحث في نفس الشروط والآليات التي يمكن من خلالها توليد أثر.

1-3 التفاعل بين النص والقارئ

وهكذا " فلقد أتم أيزر مدخل ياوس التاريخي لفهم الأعمال الأدبية وذلك من خلال فحص أيزر للتفاعل بين القارئ والنص. لقد أهم أيزر أن يعرف كيف وتحت أية ظروف يكون لنص ما معنى لدى القارئ، من خلال ذلك التفاعل بوصفه أثرا مجربا، وليس بوصفه رسالة يجب العثور عليها"[1].إلا أن هذا التفاعل معالج في اتجاهات كثيرة ومختلفة، فمنها ما هو ثقافي، ومنها ما هو راجع للنص ذاته؛ أي أبداعي. كما أن منها ما هو نفسي اجتماعي، إلا أن أيزر (W-Isère) يصر في غير مرة على أن هذا التفاعل هو متبادل " فبقدر ما يقدم النص للقارئ ، يضفي القارئ على النص أبعادا جديدة... وعندما تنتهي العملية بإحساس القارئ بالإشباع النفسي والنصي، وبتلاقي وجهات النظر بين القارئ والنص، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها، لا من حيث إن النص قد استقبل، بل من حيث إنه قد أثر في القارئ وتأثر به على حد سواء"[2].

كما استطاع أيزر (W-Isère) أن يوجد نقطة التحام عرف من خلالها العمل الأدبي، إذ اعتبر أنه لحظة التقاء القارئ بالنص؛ حيث أنه لا يتحقق أحدهما إلا بتحقق الآخر ووجوده، فالنص بدون قارئ هو نص ميت محنط، لا قيمة له، إذ أنه يستمد حياته وحيويته وتجدده من عملية القراءة، كما أن القارئ

[1] حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا ، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008، ص 42.

[2] نبيلة ابراهيم ، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول ، مج5، ع1و2 ، 1984، ص 101-102.

بدون نص لا وجود له. فالعمل الأدبي ليس النص ولا القارئ وإنما نقطة التحام بينهما[1]." فإذا كان الموقع الحقيقي للعمل بين النص والقارئ فمن الواضح أن تحقيقه هو نتيجة التفاعل بين الاثنين. ولذا فالتركيز على تقنيات الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة ...وهذا لا ينفي الأهمية الحيوية لكل من القطبين، بل كل ما في الأمر أننا إذا أهملنا العلّاقة بينهما سنكون قد أهملنا العمل الحقيقي كذلك"[2].

هذا وقد ركز أيزر (W-Isère) على عامل الثغرات معتبرا إياها المحور الذي تدور حوله العلّاقة بين القارئ والنص، وهذه الثغرات/ الفراغات هي مفاصل النص الخفية، وبما أنها تفصل الخطوط العريضة والآفاق النصية فإنها في نفس الوقت تثير أفعال التخيل لدى القارئ؛ وبالتالي عندما ترتبط الخطوط العريضة بالآفاق تختفي الفراغات"[3].

2-3 القارئ الضمني

بالإضافة إلى هذا فقد تحدث أيزر (W-Isère) عن القارئ الضمني، بوصفه كائنا لا يمكن القبض عليه لأنه لا يملك وجودا حقيقيا بل يقترح مجموع توجهات ورؤى على قراء ممكنين، ومن ثم فهو متجذر داخل بنية النص نفسه[4].

هذا ولعل أهمّ سؤال / عقبة تواجه النقد المعاصر الذي اهتم بنظرية التلقي، هو أيهما الطرف الأكثر ثقلا في عملية التلقي، النص كفاعلية أم القارئ كاستجابة. إن الإجابة على هذا السؤال هي التي تخولنا لإدارة عجلة النقد وفهم عمليته وإجراءاته، وبتعبير ياوس (H.R Jauss) فإن" النص المنتج

---

[1] د. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص 41.
[2] فولفانغ أيزر، في نظرية التلقي، التفاعل بين النص والقارئ، تر: الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، العدد 07، ص 07.
[3] فولفانغ أيزر، في نظرية التلقي، المرجع نفسه، ص 10.
[4] ينظر، إلرود إبش، التعريف بجمالية التلقي ونقدها، التلقي الأدبي، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، ع 06، أكتوبر 1992، ص 13.

منفلت من الذات المنتجة التي لا تتحقق أبدا في شكله النهائي . فإدراكه من حيث هو موضوع يتطلب نظر الآخر إليه ، أي نظر القارئ... إن عملية الكتابة تفترض عملية القراءة باعتبارها ملازمة جدليا لها"[1] .

وهكذا فقد أسهمت نظرية التلقي إسهاما كبيرا حيث أخرجت القراءة من بعدها الفيزيائي الفيزيولوجي، وغدت أكثر عمقا وتوغلا وتأسيسا للنصوص فالمتلقي/ القارئ، لم يعد ذاك الشخص الذي تقدم إليه الدلالة جاهزة ظاهرة، فيأخذ بها، وإنما أصبح في كثير من الأحيان مؤسسا لنصوص موازية من خلال عملية القراءة، فحينما يأتي قارئ لنص شعري مثلا ويقوّل الكاتب ما لم يقل، وينبهه إلى وجود دلالات كامنة خلف تعابيره، و يشرحها ويوضح مكامن الشعرية بها، فيجب أن نقول أن هذا القارئ يؤسس لنص خفي معادل للنص الجلي، ولذا اعتقد أن فكرة النصوص الموازية يجب ألا تقتصر على دراساتنا للعناوين والتهميش والأيقونة وغيرها، وإنما عليها أن تمتد للتطرق إلى ما يمكن للمتلقي أن يطرحه كبدائل عن النص الأصلي، من خلال قراءاته، وهنا تكمن أهمية التلقي ودور القراءة.

وهكذا أصبحت القراءة نشاطا إبداعيا، بعد تبنيها لتنظيرات نظرية القراءة؛ لا يقل أهمية عن الكتابة نفسها، حيث أنها أصبحت شريكا منتجا للنص الأدبي، وفاعلا مساهما في رقي الذوق الإنساني[2]

[1] هانس روبرت ياوس، جمالية اللتلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: د. رشيد بنحدو، منشورات ضفاف، بيروت ، منشورات الإختلاف الجزائر ط1 ، 2016، ص98.

[2] ينظر، محمد صابر عبيد، مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015، ص 25.

ب/ في النقد العربي المعاصر:

وصلت نظرية جمالية التلقي إلى النقد العربي من خلال مجموعة من الكتب المترجمة أهمها من أجل جمالية التلقي 1978، فعل القراءة 1985، ثم عن طريق مجموعة من الكتب والمقالات أهمها كتاب الأدب والغرابة لعبد الفتاح كليطو،1983، ومقال بعنوان القارئ والنص، نظرية التأثير والاتصال،لنبيلة ابراهيم مجلة فصول 1984، ومقال رشيد بنحدو قراءة القراءة 1988، وكذا مقال حسين الواد، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل بنفس المجلة، سنة 1984 تلته مجموعة من الكتب والمقالات والترجمات.

إن إشكالية المصطلح أول عقبة يصادفها الباحث في مجال النقد، ذاك أنها تسبب الكثير من الغموض بسبب خلفية كل مصطلح، حيث تصل في الترجمات العربية إلى حوالي ستة مصطلحات هي التلقي، الاستقبال، نقد استجابة القارئ، القراءة، التقبل ، التأثير، إلا أنه تأصل كاتجاه بأربعة مسميات هي : " اتجاه جمالية القراءة. جمالية النلقي أو التقبل، نظرية الاستقبال، نظرية التلقي"[1]

يعتبر بعض النقاد أن أولى الكتابات الشاملة في هذا المجال، مقالة بعنوان الواقع الجمالي وآليات إنتاج التوقع عند فولفانغ أيزر؛ لعبد العزيز طليمات النشورة ب: مجلة دراسات سيميائية سنة 1992، وكذالك بحث بعنوان نظرية التلقي في النقد العربي الحديث- نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية سنة 1993.

هذا ويعد الدكتور محمد مفتاح واحدا ممن أسسوا لهذه النظرية من خلال كتابه التلقي والتأويل؛ من خلال اهتمامه بالمتلقي ودو روه في التأويل ، كما يعتبر كتاب حميد لحميداني القراءة وتوليد الدلالة من الكتب المهمة التي حاولت إعادة النظر في علاقة القارئ بالنص؛ حيث نجده متأثرا بما جاء به أيزر

[1] بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر، 2006، ط1، ص 164.

(W-Isère) فيما يتعلق بمبدأ التفاعل بين النص والقارئ إذ يقول: " لا يوجد في النص ولا عند القارئ بل في نتائج التفاعل بينهما، فالنص إذن له امتداد خارج بنيته، والقارئ أيضا أثناء القراءة يكون متجاوزا لذاته. وفي هذه النقطة الموجودة خارج الحقلين معا يوجد الأثر الأدبي، إنها نقطة التفاعل التي تصنع النص من جديد"[1]، وهو نفس المبدأ الذي يقول به أيزر (W-Isère) " إذن فالنص الأدبي يوجد في البداية كأداة للتوصيل، بينما تعتبر عملية القراءة نوعا من التفاعل الثنائي"[2].

كما تعتبر دراسة علي الشرع "استراتيجية القراءة" واحدة من أهم المحاولات التي اعتمدت على نظرية التلقي، حيث أن قراءته لنص درويش "أمشاط عاجية" أخذ بعدا تأويليا عقد فيه الناقد صلة بين الرؤية الفكرية التي قدمها دروي، وبين ما أراد الناقد أن يشير إليه بصفته قارئا، فالنص المقروء بالنسبة لعلي الشرع محكوم بوعي القارئ وإدراكه [3]

[1] حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003،ص 73.

[2] فولفانغ أيزر، فعل القراءة، تر: عبد الوهاب علوب، دون ط، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 72

[3] ينظر، سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث ، الأردن، ط 1، 2004،ص 395، 397.

المبحث الثاني : علي جعفر العلّاق (الشعر والتلقي)

تمهيد

يبني الدكتور علي جعفر العلّاق فكره النقدي حول تلقي الشعر على مجموعة من اللبنات، وإن كانت في شكل فقرات صغيرة إلا أنها تتضمن العديد من النقاط التي يجب إدراجها لما تحتويه من رؤى تؤسس لشرعية تلقي الشعر أو الشعر ونظرية التلقي.

1- الشاعر / النص والجمهور

يبدأ الناقد الفصل المعنون بالشعر وضغوطات التلقي بثنائية الشاعر/ النص والجمهور ويسترسل في الحديث عن مجموعة من الأفكار ارتأيت عرضها في شكل نقاط:

1/ التميز أو الخلق هو من يجلب القارئ.

2/ اشتراك الجمهور/ المتلقي في الدوافع المشتركة أي الأفق العام من التكوين النفسي والذوقي والمعرفي.

3/ التلقي يشبه العدوى، هو عدوى وجدانية ملتهبة.

4/ الاستجابة التي تقطعها القصيدة عادة في اتجاه واحد من الشاعر إلى الجمهور .

4/ تعتمد القصيدة على خصائصها الفيزيائية (تشكيلها الخطي) لا الصوتية حينما يتعلق الأمر بالقارئ.

5/ إذا كان تلقي الجمهور تلقيا يعتمد على الوعي الجماعي فإن القارئ يستقبل القصيدة ككائن منعزل مستعينا بعزلته الجسدية والروحية وخلفياته المعرفية.

7/ هنــاك دائمــا رحلــة ذهــاب وإيــاب بــين الــنص والقــارئ علــى عكــس الشــاعر والجمهور.

8/ القارئ ليس مستهلكا للنص فقط وإنما منتج وفاعل حقيقي فيه[1].

[1] ينظر، د.علي جعفر العلّاق، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، دار الشروق، عمان، ط1، 1997، ص 63، 64، 65.

2- التلقي الشفهي والكتابي

نلاحظ مما سبق أن الدكتور جعفر العلّاق يفصل بين الجمهور/ التلقي الشفهي والقراء / التلقي النصي، أو الورقي، ويبرر هذا الرأي في كون التلقي يختلف من الشفاهة إلى النصية، وإن كنت اتفق معه في النقطة الأولى التي مفادها أنه يصعب تمييز ما سماه الناقد النتوءات الشخصية، وفردية الاستجابة ذاك أن القراءة "فن يخضع لموهبة الفرد ولتجربته وثقافته"[1]، فإنني اختلف معه في كون الاستجابة في الحالة الأولى من الشاعر للجمهور، وفي الثانية من القارئ للنص، ثم من النص إلى القارئ، إذ أنني أرى أن المتلقي في كل الحالات يؤثر في الشاعر/النص، سواء كان التلقي لنص شفهي، أو كتابي، من خلال ما يبديه من آراء.

كما أنني اختلف معه في قوله" إن القصيدة العربية ما تزال، في صلتها بالتلقي، تخفي الكثير من تفاصيل كيانها الفيزيائي، ولم تستثمر حتى الآن وجودها الخطي الملموس بطريقة كافية وفعالة"[2]، حيث حصر الناقد عملية التلقي في الجمهور فقط، أو التلقي الشفهي، أما التلقي الكتابي فيبدو أنه مهمل، أو أنه لم يأخذ نصيبه من طرف الناقد حيث يقول، أن جسد النص / كيانها الفيزيائي أصبح مجالا لاشتغال عدد من النقاد، إلا أن المتلقي / الجمهور لم يصبح طرفا مؤثرا في هذا التفاعل؛ لأنه مازال مفتونا بالصوت، ومازال يتلقى القصيدة بحسه الوجداني. وأنا أرى أن الفصل بين الجمهور / المستمع، والقراء الذين يعتمدون على النص المكتوب فصل لا مبرر له؛ إذ أن كليهما متلق للقصيدة ولكليهما تأثير عليها. فالشاعر وهو يكتب النص لن يضع في ذهنه قارئا ضمنيا شفهيا، وآخر نصيا، هو يكتب لقارئ ضمني سيتلقى النص شفاهة كما سيتلقاه كتابة، مع اختلاف بعض التفاصيل، فالنص الجيد المؤثر سيحدث

[1] مجموعة مؤلفين، بحوث في القراءة والتلقي، تر:د.محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998، ص 50.

[2] جعفر العلّاق، الشعر والتلقي، مرجع سابق، ص 66.

استجابة سواء أكان الجمهور قد تلقاه شفاهة أم كتابة، والنص الرديء سيحدث استجابة سلبية في الحالتين، ولن يشفع له فضاؤه التشكيلي.

هذا و لنفترض أن شخصا ما يتلقى النص وهذا الشخص له خلفية معرفية معينة (لنقل أنها دينية)، والنص عبارة عن مجموعة تساؤلات وجدانية تعبر عن قلق وجودي معين، فإنه سيختلف مع النص/ الشاعر سواء سمع القصيدة أو قرأها .

وهكذا فإن الفرق يكمن فقط في أن الناقد الإجرائي قد يأتي القصيدة محملا بأدوات إجرائية، بينما القارئ العادي يأتيها محملا بأدوات تعبر عن خلفية معرفية لديه، وانطلاقا من ذوقه الخاص؛ فالناقد لو سمع القصيدة أو قراها سيتمكن من معرفة جنسها وبحرها، إن كانت من الشعر العمودي مثلا أو الحر، وستترك فيه أثرا معينا، بينما الشخص العادي ستترك فيه أثرا أيضا. وبما أن الأثر هو المنشود في التلقي فإنه لا فرق حينئذ بين الشفاهة و الكتابة في التلقي .

3- صوت الشاعر وتحقق القصيدة

يشير الناقد إلى نقطة أخرى مفادها أن العلّاقة بين الشاعر / القصيدة والجمهور لا تتحقق إلا من خلال صوت الشعر وهو يلقي قصيدته ولذا فهو "يحاول أن يضمن لقصيدته أكبر قدر من الغنى الصوتي الذي يجعل طريقها إلى الجمهور آمنا"[1]، من خلال تزويدها بشحنة إيقاعية وصوتية، بالإضافة إلى مزج جسده/ صوته مع جسد القصيدة ليثري سمع المتلقي[2]، ومع أنني أتفق مع الناقد أنه يمكننا أن نعتبر صوت الشاعر تفخيمه وترقيقه وتكراره لبعض الكلمات أو العبارات دون غيرها، نصوصا موازية تعادل تماما النصوص الموازية في القصيدة المكتوبة/ النص، كما تعادل الفضاء التشكيلي قد تحتل جانبا من الدراسة في مراحل متقدمة من التوغل في التلقي واستجابة القارئ لما تتركه من أثر بالغ في المتلقي قد يفوق بأشواط ذاك الأثر الذي تتركه القصيدة مكتوبة، فحينما نقرأ لدرويش :

"يقول لها، وهما ينظران إلى وردة

تجرح الحائط : اقترب الموت مني قليلا

فقلت له : كان ليلي طويلا

فلا تحجب الشمس عني

وأهديته وردة مثل تلك ....

فأدى تحيته العسكرية للغيب ،

ثم استدار وقال :

إذا ما أردتك يوما وجدتك

[1] جعفر العلّاق، الشعر والتلقي، مرجع سابق 67.
[2] ينظر، جعفر العلّاق، المرجع نفسه، ص 68.

فاذهب

ذهبت ..."[1].

سنتوقف في نهاية هذا المقطع ونسافر بخيالاتنا مع النقاط الثلاثة التي تختزل ذهابا حافلا، قد يحتوي بين دفتيه رحلة عمر، ولكننا حينما نسمع القصيدة بصوت درويش وينتهي المقطع، فإننا سنسافر مرة أخرى ولكن من خلال صوت الشاعر الذي انقطع فجأة وتركنا في لجة الكلمات، نحاول أن نقبض على قبس المعنى، ولكن عبثا يمكننا ذلك فوحده رجوع الصوت، صوت الشاعر، وحركة يديه هي التي تجعلنا نستمر من خلال القصيدة.

هذا ومع أنني أؤكد على أن إلقاء النص هو نص مواز جدير بالدراسة، إلا أن قول الناقد بأن الجمهور لا يحقق صلته بالشاعر وقصيدته، بأفكاره وأهوائه ومواقفه إلا عبر صوت الشاعر قول مبالغ فيه؛ إذ كيف لنا أن نبرر تلك الصلة التي نعقدها مع شعراء معينين قرأنا لهم ولم نتمكن من سماعهم، كيف نبرر تعلق الكثير منا ومن الأجيال السابقة بقصيدة السياب "أنشودة المطر"، ونحن لم نسمعها بصوت السياب؟ أعتقد أن الدفقة الشعرية أو حمولة القصيدة المعنوية وملامستها للذات المتلقية هو ما يحقق صلتنا بالشاعر، ونصوصه وأفكاره وأهوائه أكثر مما يحققه صوته وإلقاؤه.

إن الناقد يصر على مبدأ الشاعر / الجمهور، حتى أنه استعار من ريفاتير قوله بأن الظاهرة الأدبية علاقة جدلية بين النص والقارئ، ولكنه قام بتغيير هاتين المفردتين بالشاعر والجمهور قائلا " إن الجدل في شعرنا العربي لم يكن ، في الغالب، إلا بين الشاعر/ الصوت والجمهور / الأذن. أي أنه كان تفاعلا شفاهيا، تشكل الأذن والشفة طرفيه الحاسمين. هكذا كان واقع الصلة بين الشاعر والجمهور، وهكذا هو الآن تقريبا، وان كان قد فقد شيئا من ضراوته

[1] محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، الديوان الأخير، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2009، ص65.

السابقة"[1]. وهنا لا أنكر دور الإلقاء في خلق استجابة يمكننا أن نلقبها بالاستجابة المتعالية، فـ" هاجس الإلقاء، ومواجهة الجمهور. حتى أخذ هذا الهاجس، هاجس الإلقاء، يترك بصماته على بناء النص الشعري"[2].

4- حضور نظرية التلقي

رغم أن الناقد لا يستخدم مصطلحات نظرية التلقي، إلا أنه ينتصر لأفكار هذه المدرسة؛ فعندما يقول إن السياب كان يكتب استجابة للواقع الخارجي[3]، فإن معنى هذا ضمنيا ما قاله أيزر (W-Isère) من وجود قارئ ضمني يكتب له الشاعر/الناص حيث "إن جذور القارئ الضمني مغروسة بصورة راسخة في بنية النص... إنه بنية نصية تتطلع إلى حضور متلق ما"[4]. وهو ما يعززه قول العلاق: " إن الكثير من شعرائنا لا يكتبون لقراء مؤجلين أو أزمنة مقبلة كما يدعي بعضهم. إنهم يكتبون القصيدة وفي مخيلة البعض منهم، عكاظ من نوع ما... أي أن في ذهنه، إلى هذا الحد أو ذاك، صورة ملموسة لجمهور محدد"[5]. فالقارئ" هو الغاية الكامنة في نية المؤلف حين يشرع في الكتابة"[6].

وهنا أوّد أن أشير إلى نقطة مفادها أن الشاعر يكتب لقارئ راهن كما أنه قد يكتب لقارئ مستقبلي إذا لم يجد الاستجابة التي كان يتوخاها " فلقد كان فلوبير، مثلا، أستاذا في الفن معترفا به من الجميع. وكان كتاب فرنسا الكبار كلهم يجلونه ويقرون بأستاذيته...لكنه عاش ومات وهو يشعر بأنه وحيد في بحر محيط من عدم الفهم... سبب العزلة ، إذن ، يكمن في عدم فهم المتلقين لعمل المبدع.إن عدم الفهم هو ما يجعله يعنون رسالته الإبداعية إلى قارئ مجهول

[1] جعفر العلّاق، الشعر والتلقي، مرجع سابق 67.
[2] جعفر العلّاق، المرجع نفسه، 68.
[3] ينظر، جعفر العلّاق، المرجع نفسه، 73.
[4] روبرت هولب، نظرية التلقي، تر : عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي والثقافي، جدة ، 1994، ص 204،205.
[5] جعفر العلّاق، مرجع سابق،74 .
[6] مجموعة مؤلفين، بحوث في القراءة والتلقي، تر: د. محمد خير البقاعي، مركز الانماء الحضاري، حلب 1998، ص 10.

يـؤمن بوجـوده ويحلـم بـه، ويعتقـد أنـه الصـديق والجلـيس المثـالي القـادر علـى الفهـم والتجاوب العميق"[1].

أما حينما يقول إن السياب حين يستهل أنشودة المطر بقوله:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

....

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

كالبحر سرح اليدين فوقه المساء

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف

والموت، والميلاد والظلام والضياء

فتستفيق ملء روحي ، رعشة البكاء

فكأنـه يغتـرف مـن ذاكـرة طليليـة فياضـة، ويسـتثير فـي المتلقـي مخزونـا وجـدانيا حـارا"[2] فهـو يتحـدث بشـكل أو بـآخر عمـا يسـمى بـالخبرات السـابقة، وهـي التـي تحـدد أفـق الانتظـار، حيـث نجـد أن نظريـة التلقـي تحـرص " علـى تحديـد معنـى الـنص بالسلسـلة التاريخيـة لتفعيلـه وعلـى الإقـرار بتسـاوق التـأويلات المختلفـة عـوض تشـويه التـأويلات السـابقة" [3]. فانطلاقـا مـن هـذه التـأويلات أو الخبـرات السـابقة يصـبح الخطـاب أكثـر قابليـة للتلقـي. ومـن ثمـة، فبنيـة الاسـتجابة لهـذا النـوع مـن الشـعر محكـوم بالمعرفـة السـابقة للشـعر العربـي القـديم، وقائمـة علـى فعـل

[1] د.فؤاد مرعي، في العلّاقة بين المبدع والمتلقي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 23، ع 1و2، 1994، ص 338.
[2] جعفر العلّاق، مرجع سابق، 75-76.
[3] هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: د. رشيد بنحدو، منشورات ضفاف، بيروت ، منشورات الاختلاف الجزائر ط1 ، 2016، مرجع سابق، ص 113.

التـذكر، ولا يمكـن فهـم بنيـة اشـتغاله فـي ضـوء مـرآة نصـية تعكـس صـورته وتتجلـى فيـه هيأتـه[1]، وهـذه الصـورة فـي هـذه الحالـة هـي صـورة القصـيدة العموديـة التي كان الطلل أحد ركائزها.

وهكـذا فحينمـا يقـول جعفـر العـلّاق بـأن الشـاعر يثيـر ذاكـرة الجمهـور بمقدمتـه الطلليـة فكأنـه يقـول إن هـذا الجمهـور يملـك مخزونـا معرفيـا يمتـد إلـى القصـيدة الطلليـة، فهـو أقـدر علـى فهـم قصـد السـياب والتفاعـل مـع كلمـات قصـيدته، ومـن ثمـة فهـذه الإثـارة الممثلـة فـي اللعـب علـى وتـر الـذاكرة الجماعيـة تعمـل عمـل الوسـيط الكيمـائي القـادر علـى إذابـة جـدران خلايـا الوجـدان، والتسـلل داخلهـا مـع حمولـة شـعرية تتشـظى فـي الـذات بمجـرد ملامسـتها." فـالمعنى الأدبـي لا يعـرف الثبـات بـل هـو فـي حركـة وتطـور مطـردين يتجـدد كـل مـرة فـي كـل بنيـة عمـل، وذلـك بتجـــدد موضـــوعه الجمـــالي تبعـــا لتغيـــر وتطـــور شـــروط تلقيـــه التاريخيـــة والاجتماعيـة"[2]، فـالمتلقي فـي العصـر الجـاهلي تلقـى القصـيدة الطلليـة كبنيـة نصـية لابـد مـن تواجـدها ضـمن مـتن القصـيدة؛ فهـي شـرط وجـود لصـحة القصـيدة واسـتقامة هيكلهـا؛ أمـا المتلقـي فـي العصـر الحـديث فقـد تلقاهـا بصـفتها جـزءا مـن وعي عام استخدمه المؤلف لاستمالة المتلقي.

هـذا ويـرى الناقـد أن لكـل شـاعر طريقتـه فـي جـذب وإغـواء المتلقـي، مـن خـلال مـا يـزود بـه قصـيدته مـن بـؤر تـوتر تسـتدرج الجمهـور، وتغـذي فضـوله، فالشـاعر لا يسـتطيع تـوريط المتلقـي " إلا مـن خـلال بنـاء محكـم ولغـة لا تسـعى إلـى تثبيـت الأشـياء والحكـم عليهـا، بـل تقتـرب منهـا دون أن تمسـها، وأن تضـفي عليهـا علـى الـدوام طـابع الاحتمـال؛ وبهـذا لا يسـتهلك الـنص نفسـه، كمـا أنـه يقـدم للقـارئ مفـاتيح الإثـارة، ويأسـره"[3]، ويضـرب أمثلـة عـدة فمـثلا يقـول بـأن تنويـع القافيـة بـين

[1] أحمد الجوّة، الشعر العربي الحديث بين الإبداع والتلقي، مجلة علامات في النقد، ع 35، السعودية، مارس 2000، ص 249.

[2] محمد صابر عبيد، مقدمة في نظرية القراءة والتلقي،الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015، ص 84.

[3] نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، ع 5 ، مج 1-2، ص 103.

الحركة والسكون تجسد حركة الأرجوحة والطير والنمل والوليمة في قول الشاعر:

نزع ولا موت

نطق ولا صوت

طلق ولا ميلاد

من يصلب الشاعر في بغداد

من يشتري كفيه أو مقلتيه

من يجعل الإكليل شوكا عليه

جيكور يا جيكور

شدت خيوط النور

أرجوحة الصبح

فأولمي للطيور

والنمل من جرحي[1].

ويذهب الناقد أبعد من ذلك حينما يرى أن للقصيدة وما تحتويه من تمفصلات لسانية، القدرة على توريط المتلقي، باعتباره مخاطبا مباشرا، وذلك باستخدام أفعال الأمر والنداء والتكرار والتوكيد، ما يجعل المتلقي يتوهم أنه يشارك في إنتاج الخطاب، "فالقارئ – خاصة للنصوص الأدبية – شريك مؤسس في إنتاج معناها، يبذل جهده ويوظف خبراته ومعارفه كي يدخل طرفا حقيقيا في لعبة المجاز والرموز، يمنح بقدر ما يأخذ، ويكتشف كل مرة يقارب

[1] ينظر ، جعفر العلّاق، الشعر والتلقي، مرجع سابق، ص 78- 79.

فيها النصوص شيئا جديدا لم ينتبه إليه من قبل؛ لأن جهازه المفاهيمي وحساسيته الجمالية وطاقته التخيلية لا تتجمد عند نقطة واحدة" [1]، وهذا في قول الشاعر:

آه أتعد مهلك لا

أوشكت أن تغيب

فاترك لنا وراءك

عينيك أو جثتك السمراء أو رداءك...

لا تضحكوا

وأوقفوا التيار

لا تقبلوا شفاهكم

لا تطفئوا الأنوار[2]

ومن ثمة فإن هذه اللعبة الذكية، التي يرى الناقد أن الشاعر يلعبها على وتر المتلقي، من أجل استدراجه واستفزازه، هي كلها تتأرجح بين مفهومين من مفاهيم نظرية التلقي: أحدهما أفق التوقع لياوس(H.R Jauss) ، والثاني هو القارئ الضمني لأيزر (W-Isère) ، حيث أن الشاعر يكتب لجمهور معين / قارئ ضمني، إلا أننا لاحظنا أن الناقد وفي كل مرة يتحدث عن ذاك الشاعر المتمكن الذي يتوافق مع الجمهور، ويستطيع إرضاءه بل وحتى إقحامه كطرف في الواقعة اللسانية، وكأن القصيدة هي دائما على مقاس المتلقي، مستجيبة لأفق توقعه، أي أنه يهمل خيبة التوقع وكسر الأفق.

[1] صلاح فضل، صور القراءة وأشكال التخيل، دار الكتاب المصري القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، ج1 و2، ط1، 2007، ص 31.

[2] ينظر، جعفر العلّاق، الشعر والتلقي، مرجع سابق،80-81.

هـذا ويتحـدث الناقـد عـن متلـق كسـول لا قـارئ جـاد مـدرك، كـذاك الـذي تحـدث عنــه ايكــو(**U. Eco**) ، فــالجمهور فــي نظــر العــلّاق " لا يؤرقــه كثيــرا البحـث المضـني والممتـع عـن دلالـة القصـيدة، بـل ينتظـر منهـا أن تقـدم إليـه كنوزهـا بيسـر تـام. فهـي لا تحمـل، بالنسـبة إليـه غيـر المعنـى واضـحا هينـا ومريحـا"[1]. وقـد يعـزو الـبعض ذلـك إلا أن الناقـد هنـا يركـز علـى المتلقـي الشـفهي البسـيط، ولكـن ومـع ذلـك فـإن القصـيدة التـي تقـدم دلالتهـا جـاهزة، دون تمنّـع ومراوغـة، قصـيدة لا يتطلــع إليهــا المتلقــي، حتــى وإن كانــت شــفاهة ولا تســتفزه، حيــث إنــه بإمكــان القصـيدة الشـفهية الملقـاة علـى جمهـور بسـيط التخفـي وراء سـطوة الرمـز والقنـاع والغمــوض والتنــاص، كنــوع مــن التهــرب مــن عنصــر الجهوزيــة الــذي يقتــل القصــيدة، ولا يحقــق المتعــة المرجوة.حيــث إن "الأعمــال الأدبيــة الجيــدة هــي وحـدها القـادرة علـى جعـل أفـق انتظـار قرائهـا يكمـن بالخيبـة، أمـا الأعمـال البسـيطة فهـي تلـك التـي ترضـي آفـاق انتظـار جمهورهـا وإن مآلهـا مثـل هـذه الأعمـال هـو الانـدثار السـريع"[2]، وهـو مـا لـم يحـدث مـع كثيـر مـن القصـائد منـذ الجاهليـة وحتـى العصـر الحـديث والمعاصـر، فحينمـا وصـلتنا قصـائد مـن عصـور لـم يكـن التـدوين فيهـا ضـروريا وصـلتنا لأنهـا قصـائد ثريـة متوهجـة، ولـو أنهـا كانـت قصـائد تقـدم المعـاني جـاهزة لانـدثرت. فلكـي يكـون الخطـاب الشـعري مـؤثرا وذا معنـى عليـه أن يبتعـد عـن الجهوزيـة التـي تمثـل أقصـى درجـة الخيبـة بالنسـبة للقـارئ الـذي يبحـث عـن نـص مـراوغ عـامر بالشـغف. فـالمعنى فـي الـنص الأدبـي لابـد وأن يتشـكل " علــى نحــو جديــد باســتمرار، نتيجــة تظــافر عنصــرين: أفــق التوقــع (أو الســنن الأولــى) الــذي يفترضــه العمــل وأفــق التجربــة (أو الســنن الثــاني) الــذي يكملــه المتلقي" [3].

وحينمـا يتحـدث عـن كسـر لأفـق التوقـع فإنـه لا يحملـه ذاك البعـد المطلـق الـذي جـاء بـه يـاوس (H.R Jauss)، بـل يـربط بـين التوقـع وبـين الواقـع، واقـع

[1] جعفر العلّاق، الشعر والتلقي، مرجع سابق، ص 84.
[2] روبرت هولب، نظرية التلقي، مرجع سابق، ص 67.
[3] هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، مرجع سابق، ص 110.

الشاعر حيث تصبح القصيدة مجرد محاكاة للحياة، وإن فشل المتلقي في القبض على ذاك الواقع ضمن ثنايا القصيدة، وشبه هذا الكسر في أفق التوقع، بالفشل في إيجاد نوع من التطابق أو المماثلة بين الواقع من جهة وبين تحويل هذا الواقع إلى واقعة لسانية بالمغالطة المرجعية[1]، وهنا يبدو أن الناقد يستخدم منهجا بائدا، تقارب فيه الأعمال الأدبية بوصفها مجرد انعكاس لسير ذاتية، حيث إن من النقاد من أطلق على هذه المقاربة بمنهج السيرة الذاتية، حيث يؤكد رواده " أن محتوى النص الأدبي وفكرته هما انعكاس مباشر لشخصية الكاتب وحياته... وهكذا قاد منهج السيرة الذاتية إما إلى تفسير نفسي- ذاتي لفكرة النص، وإما إلى تجريبية مسدودة الآفاق"[2]، كما أن علي حرب يرى أن القراءة " لا تخرج من مأزقها إلا إذا توقفنا عن النظر إلى النص بوصفه أحادي المعنى وإلى القراءة بوصفها تتطابق مع النص"[3].

ومن ثم فإنه من الخطأ اعتماد منهج منتهية صلاحيته في قراءة نص شعري، وهذا ليس بسبب قدم المنهج، وإنما لضآلة نتائجه، فالشاعر قد يكتب عن أي تجربة إنسانية بعيدا عن الذات، كما قد يكتب عن الذات، ولكن من الخطأ اعتبار كتاباته محاكاة شمولية، وإنما قد يأخذ منها لقطة واحدة، أو لحظة شعورية ما ليبني جسرا نصيا يمتد ليلامس جمهورا.

ولأن العنوان يعّد أول النصوص الموازية التي تبرم صفقة القبول والرفض مع المتلقي، فقد كان لابد أن يتعرض له الناقد بالدراسة؛ حيث يرى أن الشاعر يعتني به عناية خاصة حيث إنه " يشكل مدخلا ضروريا للنص: إنه تحديد لاتجاه القراءة، ورسم لاحتمالات المعنى... ففي أحيان كثيرة كان الشاعر

[1] ينظر، جعفر العلّاق، الشعر والتلقي، مرجع سابق، ص 85.
[2] د.فؤاد المرعي، في العلّاقة بين المبدع والنص والمتلقي، مجلة عالم الفكر، مج 23، ع 1 و2، 1994، ص 340.
[3] علي حرب، قراءة ما لم يقرأ، نقد القراءة مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 60-61، 1989، ص48.

لا يكتفي بالعنوان الدال وحده، بل يقحم بين القصيدة وعنوانها عبارة لا يخطئ القارئ دلالتها الإضافية. وهذه العبارة قد تكون إهداء أو مقدمة"[1].

أغنية إلى ولدي علي،

ولدي الحبيب

ناديت باسمك الجليد

كالليل يهبط فوق رأسي، كالضباب

كعيون أمك في وداعي، كالمغيب

ناديت باسمك

في مهب الريح

في المنفى

فجاوبني الصدى ولدي الحبيب

والقاتلون

يحصدون أنفاسي وفي وطني المعذب يسجنون

آباء إخوتك الصغار

ويبشرون

بالعالم الحر ، العبيد

وبمعجزات

دولارهم أمل الشعوب[1]

[1] جعفر العلّاق، الشعر والتلقي، مرجع سابق، ص 85.

هـذا ويـرى سـامي عبابنـة فـي كتابـه اتجاهـات النقـاد فـي قـراءة الشـعر العربـي الحـديث أن جعفـر العـلّاق "علـى الـرغم مـن تقديمـه لـبعض العبـارات النقديـة، ذات الصـلة بنظريـة التلقـي مثـل قولـه: مـا عـاد الـنص إذن إنجـازا لمؤلفـه، بـل صـار نتاجـا أو خلقـا ... يقـوم بـه القـارئ إلا أنـه يشـير إلـى أن بحثـه لـيس معنيـا - بشـكل أساسـي- بالقـارئ أو نظريـة القـراءة، وأن اهتمامـه سينصـب علـى الجمهـور المتلقـي"[2]، لكـن بحثـه حـوى بـين جنباتـه الكثيـر مـن المقـولات والأسـس التـي جـاءت بهـا نظريـة التلقـي، وهـو مـا يـدل علـى أن الإشـكالية هنـا هـي إشـكالية تصـنيف وليسـت إشـكالية مـنهج، فهـو يصـنف الجمهـور فـي خانـة والقـارئ فـي خانـة أخرى بينما هما يلتقيان في عملية التلقي.

هـذا وإن كـان جعفـر العـلّاق قـد تبـرأ فـي كتابـه مـن نظريـة التلقـي وأخبـر أنـه غيـر معنـي بهـا، إلا أن بعـض النقـاد يـرى أن الكتـاب مـرتبط بنظريـة التلقـي، وأن كلامـه " لا يعـدو تبريـرا لعـدم ولوجـه أو اسـتيعابه مقـولات التلقـي بصـورة دقيقـة، والـدليل أن الرجـل كثيـرا مـا يـردد عبـارات تقـع فـي صـميم التلقـي مثـل: مـا عـاد معنـى الـنص ... إنجـازا لمؤلفـه، بـل صـار نتاجـا يقـوم بـه القـارئ، ثـم يسـتعرض بإيجـاز وبأسـطر قليلـة كيـف ازدهـر هـذا الاتجـاه فـي النقـد الغربـي. الأمـر الـذي يـدفع إلـى القـول: أن تمثـل العـلّاق لمفـاهيم التلقـي كـان محـدودا للغايـة ولا يشـير إلـى نضوج منهجي"[3].

ورغـم أن الناقـد هنـا مصـيب فـي الملاحظـة التـي ذهـب إليهـا، إلا أن جعفـر العـلّاق نفسـه كثيـرا مـا استخدم كلمـة القـارئ بـدل كلمـة المتلقـي أو الجمهـور، مـع أنـه نفسـه فـي بدايـة الفصـل فصـل بينهمـا بحيـث أوعـز كلمـة الجمهـور للتلقـي الشـفهي، وقـال بـأن الـنص هنـا يسـير مـن الشـاعر إلـى المتلقـي دون أن يعـود إلـى الشـاعر، أو

[1] عبد الوهاب البياتي، المجد للأطفال والزيتون، منشورات مكتبة المعارف، بيروت، ط2،1958، ص 57.
[2] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري العربي الحديث،مرجع سابق، ص 318.
[3] علي حسين يوسف، النقد العربي دراسة في المنهج والإجراء، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص65.

دون أن يكون له دخل في إعادة بناء النص بينما " القارئ ليس علامة على طريق مغلق، بل هو مفصل حيوي يصب فيه الطريق القادم من النص

القارئ ⟵ النص "[1]

إذا أخذنا بعين الاعتبار قول الناقد في كتابه اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري العربي الحديث، فإننا نجد في كتاب الدكتور جعفر علي العلّاق، ما يثبت حضور نظرية التلقي حضورا متشظيا ضمن جسد المتن النقدي، فما الفرق بين القارئ والمتلقي / الجمهور؛ حينما يتلقون عنوان قصيدة "أغنية إلى ولدي علي"، ولماذا يستبدل العلّاق كلمة المتلقي التي طالما قصد بها الجمهور بكلمة القارئ حينما يتحدث عن العنوان، عنوان القصيدة مع أن كلاهما معني ومتأثر ومولع بهذه العتبة النصية؟، وإذا كان العلّاق يقول" في أحيان كثيرة كان الشاعر لا يكتفي بالعنوان وحده، بل يقحم بين القصيدة وعنوانها عبارة لا يخطئ القارئ دلالتها الإضافية. وهذه العبارة قد تكون إهداء أو مقدمة"[2] ، فهل هذا يعني أن الجمهور المتلقي، كان ليخطئ دلالة هذه العبارة، ثم لماذا قال: " بعيدا عن عناصر الإيقاع... تجلت عناية الشاعر بالجمهور في جملة من الإجراءات التي كان يغلف بها قصيدته. ومع أنها تستهدف القارئ بالدرجة الأساس ، إلا أنها ظلت ذات تأثير على المتلقي بمعناه الشائع: الجمهور"[3].

مرة أخرى يعود الناقد للفصل بين القارئ والجمهور ويمنح نفسه السلطة ليفصل بينهما باستخدامه كلمة يستهدف حينما يتعلق الأمر بالقارئ، وبين التأثير حينما يتعلق الأمر بالجمهور، مع أن استهداف الشاعر القارئ من خلال إجراءاته التي يزود بها القصيدة هدفه في النهاية التأثير في هذا القارئ، ثم إن العلّاق نفسه وفي الصفحات السابقة قال بأن الشاعر يزود القصيدة بنظم لسانية

[1] جعفر العلّاق، الشعر والتلقي، مرجع سابق، 64.
[2] جعفر العلّاق،المرجع نفسه، 85.
[3] جعفر العلّاق، المرجع نفسه، ص 85.

من أجل التأثير في الجمهور، ومن ثمة فإن كلا من المتلقي والقارئ مستهدف، وكلاهما مستهدف بغرض التأثير فيه، وإن اختلفت أنماط الاستهداف ودرجة التأثير، فلم يصر الناقد على الفصل بينهما واعتبارهما شيئا مختلفا.

هذا ويبدأ الناقد قراءته لقصيدة البياتي بعتبة العنوان؛ حيث يرى أن هذا الأخير يمتلك مجموعة من الآليات التي تجعله يرى أن لديه القدرة على التعايش مع حلم فاتن ومدن فاضلة رغم حزنه الكبير.

أما عن قراءته للقصيدتين فإنه يرى أن عبارة (ناديت باسمك)، تقف وحيدة في مواجهة عناصر النص الأخرى كالجليد والضباب، الليل، وحين كررها الشاعر كررها بنفس الوتيرة منعزلة أيضا، مع كلمات أخرى مثل الريح والمنفى، ومن ثمة فإنه لا وجود لرابط بين هذه العبارة وبين الكلمات الأخرى إلا حرف الواو في المقطع الأول؛ بينما يعتبر أن المكان هو الإناء الذي احتضن محتوى هذا النداء، وهو يرى أن عبد الوهاب البياتي استخدم هذه الكلمات مع عبارة (ناديت باسمك)، لا لوجود علاقة تفاعل داخلي بل إرضاء للمتلقي[1] .

هذا وقد اعتبر تمازج هذه العناصر اللغوية مجرد" توالي مجموعة من الأفكار، والأحلام، والشعارات كانت تجد لها، آنذاك، سحرا خاصا لدى الكثيرين ممن كانوا مأخوذين بتلك الأحلام والفراديس المنتظرة"[2]، إن النقطة التي تعنينا هنا هي تلك التي تتعلق بالمتلقي حيث نجدنا نطرح سؤالا جوهريا هل يمكن لشاعر ما يكتب مقطعا ويورد فيه مجموعة عبارات لا تجمعها أي روابط منطقية ولا تخدم النص وإنما ليسحر المتلقي، أليس من الإجحاف أن نقول بأن هذه الكلمات هي مجرد وسائط أو قوالب تحتضن نداء لسحر المتلقي المأخوذ بعالم الليل والريح والمنافي وغيرها؟، ألا يوجد لها فعلا ما يبررها داخل جسد المتن؟، خاصة وأن الشاعر يبرر استخدامه لها في السطر الشعري الذي يقول فيه : **(فجاوبني الصدى ، ولدي الحبيب)**، أعتقد أن الرابط المنطقي الذي يقيم

[1] ينظر، جعفر العلّاق، الشعر والتلقي، مرجع سابق، 91.
[2] جعفر العلّاق، المرجع نفسه، 91.

علاقة تداخل داخلية تصهر جميع مكونات النص هو ذاك الرابط بين النداء والإجابة، أي بين عبارة ناديت باسمك وعبارة فجاوبني الصدى .

إن الناظر إلى المقطع الشعري المحصور بين دفتي النداء والاستجابة سيجد أن استخدام كلمات الليل والجليد والضباب والمغيب والريح والمنفى تنتمي إلى نفس الحقل دلاليا؛ وهو حقل البعد والضياع، فالرابط بينها ليس حرف الواو فقط؛ وإنما هو رابط منطقي. ولذا فإن البياتي لم يضع هذه الكلمات لسحر المتلقي، وإنما للتأثير في المتلقي واللعب على وتر الحساسية لديه .

يقيم الناقد مقارنة تصب في صلب نظرية التلقي؛ حيث يرى أن المقطع الختامي للقصيدتين يكشف عن فرق جوهري؛ حيث أنه يستجيب في الأولى إلى متطلبات التلقي حيث يماشي روح التفاؤل في قوله:

الريح في المنفى تهب كأن شيئا في مات

إني أبارك يا صغيري رغم قسوتها الحياة

فأنا وأنت لشعبنا ملك وان كره الطغاة[1]

بينما هي في القصيدة الثانية " قصيدتان إلى ولدي حبيبي" تحاكي واقع الشاعر وصوته الداخلي وهواجسه ، إنها إسقاط لمشاعره وعوالمه حيث يقول:

أهكذا تمضي السنون؟

ويمزق القلب العذاب؟

ونحن من منفى إلى منفى ومن باب لباب

تذوي كما تذوي الزنابق في التراب

فقراء يا قمري، نموت

[1] عبد الوهاب البياتي، المجد للأطفال والزيتون، منشورات مكتبة المعارف ، بيروت، ط2، 1958،ص 57.

وقطارنا أبدا يفوت[1].

حينما يعتقد الناقد أن مقطعا شعريا معينا لا يستجيب لمتطلبات التلقي، وآخر يحقق هذه الاستجابة كون القصيدة الأولى تحاكي هواجس داخلية، بينما الثانية تتماشى وروح التفاؤل العام، وهنا نجد أننا أمام إشكال مفاده : على أي أساس أطلق الناقد هذا الحكم؟ فالقواعد والبروتوكولات التي قامت عليها نظرية التلقي، لا تأخذ بهذا السبب في تحقيق التلقي أو عدمه، فهاجس الشاعر وصوته الداخلي غالبا ما يعبر عن صوت جماعي، إنه صوت من لا صوت له، وكلمة من لا يستطيع الكلام، إنه الصوت الواحد الذي يختزل الجماعة ويحتوي هواجسها، ألا يقول الشاعر قبل هذا المقطع:

"مدن بلا فجر يغطيها الجليد

هجرت كنائسها عصافير الربيع

فلمن تغني؟ والمقاهي اوصدت أبوابها

ولمن تصلي؟ أيها القلب الصديع

والليل مات

والمركبات

عادت بلا خيل يغطيها الصقيع

وسائقوها ميتون"[2]

ألا نلتمس هنا صوت الجماعة يصدح في صوت السياب؟، أعتقد أن سبب وقوع العديد من النقاد في إشكالات مع النص، هو الأخذ بعينة واحدة من القصيدة للحكم على قصيدة كاملة.

[1] ينظر، جعفر العلّاق، الشعر والتلقي،مرجع سابق ص 96-97.
[2] جعفر العلّاق، المرجع نفسه، ص 93.

هذا و حينما يوظف شاعر ما التراث الديني والشعري في شعره وفق ما يسمى بالتناص، فهو بالضرورة يلعب على وتر الذاكرة الجمعية في استفزازه للقارئ، أو ما يسمى في نظرية القراءة باسم الخبرة السابقة، وهو ما أكده الدكتور جعفر العلّاق حينما قال عن شعر يوسف الصائغ في البيتين:

أيها الرجال في مخيم الوحدات والحسين

أريد أن أسكن في خيامكم

وأن أكون مؤمنا

يلدغ مرتين[1]

يقول الناقد " إن هذين البيتين ينطويان، في إحالتهما، على التباس جميل، فهما لا يلمحان إلى الحديث النبوي وحده، بل يثيران في الذهن، أيضا أفعى مالك بن الريب، التي لدغته، وأدت ، كما تقول الروايات إلى موته، إن مالك ابن الريب، منغمر في قضيته، بإيمان لا يتزعزع، وهو مصر على أن يكون لدينا، مرة أخرى. وبذلك يمزج يوسف الصائغ، بنبرة شخصية شجية، الذات والموضوع بطريقة حية تحكم صلتهما بالتراث الشعري والديني ، دونما افتعال"[2].

وهكذا فإن هذا التناص ما هو إلا إعادة قراءة للنص وفق إبدالات دينية وتاريخية وثقافية معينة، ومن ثم فإنه وثيق العلّاقة بنظرية القراءة، عدا عن كونه يعتبر جزءا من الخبرات السابقة التي من شأنها أن تصنع أفق توقع وتهدم آخر، " فأي نص يقع في نقطة التقاء عدد من النصوص، الذي هو في الوقت نفسه قراءة لها وتثبيت لها وتكثيف لها وانتقال منها وتعميق لها"[3] .فالنص

[1] جعفر العلّاق،الشعر والتلقي، مرجع سابق،159.
[2] جعفر العلّاق، المرجع نفسه، ص159.
[3] مارك أنجينو التناصية/ بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ضمن كتاب، آفاق التناصية، المفهوم والمنظو ، تر: د. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، ص69.

الشـعري" هـو نسـيج مشـترك بـين إبداعيـة الكتابـة ومعناهـا الشـامل بثـا وحضـورا بصـريا وسـمعيا وإبداعيـة التلقـي. وإن كـل تـاريخ الكتابـة الشـعرية العربيـة قـائم علـى هذا الأساس باختلاف درجة الوعي النقدي وتباين النظر إلى هذه المكونات"[1]

[1] خالد الغريبي، الشعر ومستويات التلقي، علامات في النقد ، ع 34، ديسمبر 1999، ص 128.

المبحث الثالث: بسام قطوس (استراتيجيات القراءة)

1- تمهيد منهجي

يعد كتاب الدكتور بسام قطوس واحدا من أهم الكتب التي يمكن تصنيفها ضمن دائرة نظرية التلقي، ذاك أنه كتاب ولج من خلاله الناقد عالم النص، ليبلور عدة أمور ذات علاقة ب (الناص والنص والقارئ)؛ حيث اهتم بطروحات النص ورؤية الكاتب وثقافة المتلقي أو القارئ[1]، وهو ما يعنينا في هذا المبحث حيث سنبحث عن الجزيئات التي اهتم فيها الناقد بالقارئ / المتلقي؛ ونحاول ربطها بأسس ومبادئ نظريات التلقي لنكتشف حضور هذه النظرية في القراءة.

في مدخل الكتاب وقبل الولوج إلى عالم القصيدة نجد الناقد يتبنى أفكار مدرسة كونستانس الألمانية، ويولي القارئ تلك المكانة التي تجعله الحلقة الأقوى لإدارة العلاقة بين النص والناص، فهو يرى أنه قد " بات عمل النقد، اليوم مساويا لعمل المبدع أو هابطا عنه، أو متفوقا عليه حسب قدرة القارئ"[2]. وهو نفس المبدأ الذي أدى إلى قيام نظرية التلقي، حينما أضافت قطبا آخر للثنائية القطبية، التي كانت تتجاذب أطراف العمل النقدي، وهما المبدع والنص، فأضافت القارئ دون أن تقحمه، فقط منحته دور الريادة وجعلته شريكا مركزيا، حينما أزاحت عملية كشف القصد/ المعنى من الناص والنص، ومنحت القارئ فرصة إثبات وجهة نظره، " فلم يعد ينظر إلى المعنى بوصفه موضوعا يمكن مقاربته وتحديده كما كانت عليه الحال في المناهج السياقية التقليدية، بل أخذ يعيّن في الفكر المنهجي الحديث بوصفه أمرا قابلا للإجراء والممارسة، متخليا

[1] ينظر بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي، الأردن، 1998. ص 7-8.

[2] بسام قطوس، المرجع نفسه، ص 11.

بـذلك عـن موضـوعيته المقيـدة ومتنـازلا عـن مهارتـه فـي الاسـتجابة السـريعة لأفـق توقع القارئ"[1] .

وهكـذا لـم تعـد القـراءات الحديثـة تكتفـي بقصـدية الكاتـب، وإنمـا قـد تقولـه مـا لـم يقلـه مـادام الـنص مفتوحـا علـى خلفيـات ثقافيـة متعـددة، وهـو مـا يؤكـده بسـام قطـوس حينمـا يقـول: " وهـي قـراءات ذات مسـتويات متعـددة، لا تقـف عنـد البنـى السـطحية للنصـوص المقـروءة، وإنمـا تحـاول الوصـول إلـى البنـى العميقـة فيهـا. كمـا لا تخضـع النصـوص لقصـد أصـحابها، بـل تخضـعها لاسـتراتيجيات معقـدة مـن التفاعـل بـين القـارئ/ المـؤول، بمـا يمتلـك مـن معرفـة وخبـرات جماليـة مـن جهـة، وبـين الـنص مـن جهـة أخـرى، فينـتج مـن هـذا التفاعـل اسـتجابات قرائيـة تكشـف عـن إمكانـات وإجـراءات مقروئيـة جديـدة"[2] ، ومـن ثمـة أصـبح للقـارئ دور فـي إنتـاج المعنـى مـن خـلال إنتـاج نـص آخـر هـو نـص القـراءة، يـوازي وقـد يتفـوق علـى الـنص الحقيقي.فـ" القـراءة فعـل خـلاق، وليسـت عمـلا سـلبيا يقتصـر فيـه المتلقـي علـى قبـول دلالـة جـاهزة، تـرف كـالوردة التـي تنتظـر مـن يقطفهـا علـى سـطح الكلمات"[3].

إلا أن الناقـد لا يقـول بانفتـاح الـنص، ذاك الانفتـاح الغيـر مشـروط، وإنمـا يقـر بانفتـاح مشـروط بالقـارئ، انفتـاح يمكـن أن تحـدد ثقافـة القـارئ حـدوده وعوالمـه ومـن خلالهـا ترسـم إحداثياتـه، " ولكـن الـنص لـيس مفتوحـا علـى كـل تأويـل، لأنـه عندئـذ يفقـد سـلطته بوصـفه نصـا. إنـه حـوار لـه شـروطه الثقافيـة والفكريـة والجماليـة، شـروط تتعلـق بمعرفـة اللغـة وانزياحاتهـا الموحيـة، وبثقافـة القـارئ المـؤول"[4]، ومـن ثمـة فهـو يرمـي بثقـل الـنص إلـى القـارئ، ومـرة أخـرى يـرى بـأن انفتـاح الـنص تحـدده ثقافـة القـارئ وخلفياتـه المعرفيـة، حتـى أنـه يـرى عمليـة القـراءة

[1] محمد صابر عبيد، مقدمة في نظرية القراءة والتلقي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015، ص11.
[2] بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، مرجع سابق، ص13.
[3] صلاح فضل ،صور القراءة وأشكال التخييل ، ج 1و2، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 2007، ص 31.
[4] بسام قطوس، استراتيجيات القراءة ، مرجع سابق، ص 13.

حوارا بين خطاب أدبي وآخر نقدي، قد يتفوق فيه الخطاب النقدي على الأدبي وقد يبقى دونه وفقا لقدرة القارئ وخبرته واستجابته[1]. وهي الخبرة التي تجعل النص قابلا للتداول والتأويل والقراءة على أكثر من وجه، وهو " ما أعطى تفسيرا واضحا في مقاربة النصوص الشعرية المعاصرة، والوقوف على مغامرة اللغة فيها، هو ما وصلت إليه فاعلية القراءة في مساءلة المفردات، وهي تأخذ معاني في النص الشعري المعاصر، وأصبحت مهمة القارئ ليس البحث عن مقصدية الكاتب بقدر البحث عن أهم الافتراضات والاحتمالات التي يمكنها أن تؤول"[2]

وهنا يجب أن نتحدث عن مفهوم هو "حدود القراءة" ونطرح مجموعة تساؤلات: متى على الناقد أن يتوقف؟، بما أن الدلالة تولد دلالة أخرى، والعلامة تخضع لجهاز مفاهمي معقد وكثير التناسل، ويمكن لأي علامة أن تولد علامة أو مجموعة علامات أخرى، هل يمكن لأي قارئ أن يقارب النص؟، ما هي شروط القراءة؟، وهل للنص شروط أيضا يجب أن تتوفر فيه كي يصبح قابلا للقراءة، أم أن أي نص أدبي يصلح للقراءة؟، لننتقل بعدها إلى المنهج وعلاقته بالنص ونتساءل: هل تصلح المناهج كلها لمقاربة النصوص، أم أن طبيعة النص هي من تفرض اختيار منهج بعينه؟.

هذا ويمكننا أن نشير إلا أننا نرى الكثير من القراءات النقدية التي تفوقت على النص نفسه، من حيث اللغة والمراوغة والجمالية، رغم أنها لغة نقدية إلا أنها استطاعت أن تكون نصا متعاليا على النص الأصلي، أبرز جماليته، ولكن ليس من خلال لغة نقدية جافة وباهتة، وإن النص الواحد يتحمل قراءات عديدة، فقد يأتي ناقد إلى النص ويباشره أسلوبيا كاشفا عن جماليته من خلال البنى الأسلوبية التي فيه، بينما يمارس آخر عليه المنهج السيميائي، وقد يأخذ هذا من

[1] ينظر بسام قطوس، المرجع نفسه، ص 13.
[2] عبد الوهاب ميراوي، ذاكرة اللغة وتناسل النفي في النص الشعري المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة1، ع 41، مج أ، جوان 2014، ص301.

ذاك في ظل التأويل، ولأن التأويل هو في النهاية رؤية القارئ للأشياء، فإننا بالمناهج آو بدونها نحن نؤول ، فالتأويل " هو القاسم المشترك بين الحضارات؛ إذ فيه تجتمع أنظمة المعرفة وأجهزة الثقافة، بل تتوحد فيه المناهج اللغوية والتحليلية والظاهراتية ... وهو أهم ما يميز الفلسفات المعاصرة. بل إن اللسانيات وعلومها مثل السيميوطيقا والسيمانطيقا والأسلوبية، كلها تدخل ضمن علوم التأويل"[1].

ورغم أن الناقد نوّع في كتابه بين قراءات أسلوبية وأخرى تفكيكية وأخرى تناول فيها النص الغائب، إلا أننا سنحاول تتبع خطوات الناقد لنبين أنه كان وفيا لنظرية التلقي، فهو لا ينسى أن يمنح الريادة والقيادة للقارئ، من خلاله تناوله لمناهج أخرى، وكأنه يتقمّص فكر وخلفية قراء متعددين، ليكشف عن جمالية النص، ذاك أن بين المناهج الكثير من التداخل والتعالق وأن الاعتقاد "أن بين تلك النظريات حدودا فاصلة لا يمكن اجتيازها، وأن لها قداسة لا تداس حرمتها، وحصانة لا ينتهك حماها"[2]، اعتقاد أثبتت مختلف التطبيقات الإجرائية عدم صحته.

وبينما هو يتتبع النص باحثا عن ملامح أسلوبية وعن الخيال والرفض والشعرية، سنتتبع قراءاته النقدية باحثين عن ملامح نظرية التلقي ودور القارئ في النص لنبين أن هذه النظرية يمكن أن تتعانق وتتناسل مع نظريات أخرى.

[1] عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2008، ص 25- 26.

[2] د.محمد مفتاح، دينامية النص، (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص 5.

2- التفكيكية استراتيجية للقراءة

2-1 تمهيد

يكاد يجمع النقاد على أن النقد العربي عرف التفكيكية من خلال مؤلف الغذامي "الخطيئة والتكفير"، وكتاب "تشريح النص" رغم أن منهجه لم يكن وفيا للتفكيكية ولا للسيميولوجية بل كان مزيجا منهجيا وهو ما يصرح به هو نفسه :" وأنا شخصيا في كتابي الخطيئة والتكفير أعتمد على التشريحية، وهي مدرسة جديدة جاءت وأعقبت البنيوية، لكنني في عملي أقوم بمزج ما بين البنيوية والسيمولوجية والتشريحية مستعينا في ذلك بالمفهومات العربية الموجودة عند ابن جني والجرجاني والقرطاجني"[1]. إلا أنه يجب أن نشير أنه في هذه الفترة لم يكن المنهج التفكيكي ذا صيت واضح في النقد العربي المعاصر لذلك جاءت أعماله متقاربة مع المناهج كلها.

ومن النقاد من زاوج بين التفكيكية والسيميائية مثل الدكتور عبد المالك مرتاض؛ في كتابه دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد ال خليفة. وتحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق. دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد، بغض النظر عن بعض النقاد ومنهم محمد عزام الذي رأى أن هناك اختلافا وتباينا بين العنوان والمتن إلا أنه يشير إلى رؤية تعكس ازدواجية المنهج. وقد يتساءل البعض هل اعتماد هذه الازدواجية بين التفكيك والسيمياء ناتج عن قصور في منهج التفكيك أم أنه نابع من رؤية موسوعية للناقد.

هذا وينتقد الدكتور سمير حجازي التفكيكية انطلاقا من نقطتين: الأولى وقوفها عند حد الوصف دون تقديم تفسير للنص أو دون الوصول إلى معنى معين، والثانية رفضها لأي سلطة مرجعية في النص ذاتية أو موضوعية، كما يعتبرها منهجا يرفض العقل ومن ثمة فإنه منهج قاصر[2] " ليس من

[1] جهاد فضل، أسئلة النقد، حوارات مع النقاد، الدار العربية للكتاب، ط1، 1994، ص 208.

[2] سمير حجازي، مشكلة المنهج في النقد الغربي والعربي، مجلة المعرفة ، سوريا ، العدد 464 ، ماي 2002، ص 58-57

المهم أن نحكم لمنهج النقد التفكيكي أو عليه، ولكن المهم أن نتبين من خلال هذا العرض الموجز تلك السمة المميزة له، ألا وهي المغالاة في الاتجاه الانطباعي الفردي، وتقديم النص والعالم في هيئة وحدات منفصلة وإبراز النزعة الأدبية للنقد، ورفض النزعة العلمية أو العقلية، وجعل كل نص محدد الدلالة نصا يستحيل تحديده"[1].

يرى الناقد إن التفكيكية ليست بمنهج ولا هي نظرية، وإنما هي إستراتيجية للقراءة ، حيث أن القارئ التفكيكي يتخلل البناءات النصية، ويهدمها عن طريق توجيه أسئلة لها من داخل النص، والقول بأن التفكيك ليس منهجا هو ما يقر به مؤسسها جاك دريدا[2]، لا أريد أن أخوض هنا في كون التفكيك منهجا آو نظرية وفي الفرق بين المنهج والنظرية، وإنما ما يعنينا فعلا هو جزئية كون التفكيك إستراتيجية للقراءة، حيث إنني أرى أن اعتبار التفكيك إستراتيجية قرائية يلتقي مع جميع المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة، حيث إنها كلها تقريبا تتخلل البناءات النصية، وتساءل النص، وإن كان لكل منها طريقتها/ إستراتيجيتها التي تباشر بها النص، فـ " التفكيك لا يمكن أن يفهم على أنه نظرية عن اللغة الأدبية، وإنما يعمل بوصفه طريقة معينة لقراءة النصوص... وتلتقي التفكيكية في بعض أهدافها مع أسس نظريات الاستقبال والتلقي وبخاصة في مجال تحرير عملية القراءة"[3].

بالإضافة إلى هذا حرصت التفكيكية على دور القارئ حيث أنها تمنح له مطلق الحرية بالتصرف في دلالة النص، حيث إن دور القارئ في هذه النظرية دور مهم ومحوري كونه خالقا للمعنى منتجا له؛ فالقارئ هو من يستطيع تفكيك النص وإعادة تركيبه وفق رؤيته الخاصة، كما يرى دريدا أن النص غير مكتمل بذاته وأن القارئ هو من يمكنه تتمته.

[1] سمير حجازي، مشكلة المنهج في النقد الغربي والعربي، مرجع سابق، ص 58
[2] ينظر بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، مرجع سابق، ص17.
[3] بسام قطوس، المرجع نفسه، ص 18.

هـذا وقـد تحـدث الـدكتور عبـد العزيـز حمـودة بشـكل مطـول عـن وجـود تـداخل واضـح بـين التلقـي والتفكيـك؛ وعـن مفهـوم القـراءة التفكيكيـة؛ ودور القـارئ فـي إسـتراتيجية التفكيـك؛ أو مـا أسـماه بالقـارئ التفكيكـي[1]."، ويبـرر توجهـه بـأن القـراءة كالاسـتراتيجية تتغيـر بتغيـر المقـروء أولا، وبتغيـر الاسـتراتيجية الخاصـة لكـل قـارئ، وفـق مرجعيتـه المعرفيـة، وقدرتـه علـى إدراك علائـق الـنص المقروء"[2].

يعـود بسـام قطـوس فـي نقـد التفكيكيـة ليقـول" إن الـنص ، كمـا أتصـور، مهمـا يكـن غنيـا، أو قـابلا لتـأويلات شـتى، وقـراءات كثيـرة، هـو فـي النهايـة ينتمـي إلـى ذاكـرة فرديـة أو جماعيـة، وهـو يبـدع ضـمن سـياق تـاريخي، أو اجتمـاعي، وهـو يبنـي مـن خـلال قواعـد اللغـة وشـروطها ومـن ثـم انحرافاتهـا، ممـا يجعـل عمليـة التأويـل أو القـراءة غيـر اعتباطيـة. إننـا ممـن يعتقـدون بـأن القـراءة فعـل خـلاق وليسـت فعـلا انعكاسـيا للكتابـة، فعـل ينـبش ويحفـر بحثـا عـن المعاني...لإعـادة بنـاء تصور للنص عند تلقيه"[3].

إن القـارئ الـذي يعنيـه بسـام قطـوس؛ هـو القـارئ المثقـف الـذي تعامـل مـع الـنص بـوعي، إذ يـرى أن العلّاقـة بـين القـارئ والـنص علاقـة ديالكتيكيـة، حيـث يثيـر القـارئ مـن خـلال مجموعـة أسئلة ويبحـث عـن الأجوبـة مـن خـلال الـنص فـي محاولـة لكتابتـه مـن جديـد، كمـا أن القـارئ يقـرأ الـنص فـي ضـوء اسـتراتيجية جماعيـة وليسـت فرديـة، ومـن ثمـة، فـإن التغييـرات فـي تفسـير الـنص لهـا حـدود معينة وليس للقارئ الحرية المطلقة[4] .

يمكننـا أن نـرى أن بسـام قطـوس افتـتح حديثـه عـن التفكيـك مـع ربطـه بـالتلقي حيـث دافـع عنـه مـن خـلال هـذا الخـيط الرفيـع بينـه وبـين التلقـي؛ والمتمثـل فـي كونـه

[1] ينظر، د عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، مرجع سابق، ص 332.
[2] خلف الله بن علي، تجليات التفكيكية في النقد العربي، مجلة البيان الكويتية، الكويت، ع 517، اوت 2013، ص 47
[3] بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، مرجع سابق، ص 32.
[4] ينظر، د.عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، مرجع سابق، 325 324، 328.

يلتقي مع نظرية التلقي والاستقبال في مجال تحرير القراءة، حيث يرى أن تحوّل القراءة إلى قراءات ورفض المعنى الواحد، شيء جميل، كما ينتقده من نفس نقطة التماس بينه وبين نظرية القراءة، حيث يرفض أن تتحول القراءة إلى مجال واسع فضفاض من الاحتمالات القرائية، ما قد يدعو إلى إلغاء سلطة النص وتحول القراءة إلى إساءة قراءة [1]." فالقول بإطلاق حرية القارئ إلى درجة إعادة كتابة النص أو كتابته من جديد قد يعني فوضى القراءة والنقد"[2].

[1] بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة، مرجع سابق، ص 31.
[2] د.عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، مرجع سابق، ص 327.

2-2 قراءة تفكيكية لقصيدة تنويمة الجياع

في تحليله لقصيدة الجواهري " تنويمة الجياع" التي يقول في مطلعها

نامي جياع الشعب نـــامي حرستك آلهة الطعـــام

نامـــي فإن لم تشبـــعي من يقظة فمن المنـــام

نامـــي على زبد الوعود يداف في عسل الكلام

نامي تزرك عرائس الأحلام في جنح الظـــلام

تتنوري قـرص الرغـيف كدورة البدر التمـام

وتري زرائبك السفـــاح مبلطات بالرخـــام [1]

يـرى الناقـد أن الجـواهري ارتقـى بالهدهـدة الشـعبية إلـى أرقـى مصـاف الدلالـة، كـي لا يصـطدم والذائقـة العربيـة الشـعرية؛ ممثلـة فـي القـارئ، حيـث أنهـا تبـدو مـن الناحيـة الخارجيـة، تحمـل هـدمها وتفكيكهـا، حينمـا يقـول للأمـة نـامي وأنـت جائعـة، فـإن آلهـة الطعـم تحرسـك، ولكنهـا داخليـا فـي منتهـى الانسـجام الـذي لا يخفـى علـى القـارئ الفطـن، حيـث إنهـا دعـوة صـريحة لـرفض الواقـع وعـدم التمثـل والاستسـلام لـه[2]، يقـول قطـوس" وبـين البنـاء وهـو فعاليـة إنشـائية مـن الشـاعر، والتفكيـك وهـو فعاليـة قرائيـة مـن القـارئ، تبـرز إبداعيـة الـنص، وتظهـر طاقاتـه الكامنـة ومسـببات خلـوده"[3]. إلا أن الناقـد سـمير حجـازي يـرى أن هـذا مثـل هـذه لمفـاهيم - الحضـور والغيـاب- سـتظل بـلا تأسـيس طالمـا مازلنـا لا نعـرف مـاذا نجنـي مـن وراء فلسـفتها كمـا أنهـا ببريقهـا الخـادع حسـب تعبيـره تـوهم بتطـور النقـد لكنهـا مجرد إشاعة للفوضى تسلب النص جوهرة باعتباره غير نهائي[4].

---

[1] بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، مرجع سابق، ص 34- 35.

[2] ينظر بسام قطوس، استراتيجيات القراءة ،مرجع سابق، ص 34 .

[3] بسام قطوس، المرجع نفسه، ص 34.

[4] ينظر، سمير حجازي، مشكلة المنهج في النقد الغربي والعربي، مرجع سابق، ص 59، 63.

إن أول ملاحظة يمكننا أن نستشفها من خلال هذه القراءة لبسام قطوس؛ هي ذاك التمازج و التماهي لمنهجين نقديين كبيرين في تيار واحد، ووقوفهما معا في مواجهة النص، حيث أنّ الشاعر يرتقي بالدلالة كي لا يصطدم بالقارئ ممثلا فيما أسماه بالذائقة العربية، أي أنه يراعي القارئ، وهو أهم ما جاءت به نظرية التلقي، التي عنيت عناية كبيرة وواضحة بالقارئ، ومنحته الأولوية، كما أن الشاعر يكتب ويبدع؛ ولا بد للقارئ مرة أخرى أن يكون فطنا متنبها للبنية العميقة؛ التي يرى الدكتور بسام قطوس أنها بنية في غاية الانسجام.

هذا و يعود الناقد للقارئ مرة أخرى ليقول؛ إنّ التفكيك مجرد فعالية قرائية تخدم النص وتمنحه التجدد والاستمرار، وكأنه يقول بأن التفكيك ما هو إلا جسر يعبر من خلاله القارئ إلى النص ليكشف طاقاته وتجلياته، حيث "إن دراسة إستراتيجية التفكيك ... هي أيضا دراسة حتمية لنظريات التلقي ... إن أهم محاور التفكيك يرتكز على الأهمية الجديدة التي يكتسبها القارئ والدور الأساسي الذي يلعبه في تفسير النص"[1]. ومن ثمة وإن كانت هذه الفقرة النقدية تشير إلى إستراتجية التفكيك على مستوى بنيتها السطحية، فهي تدخل في صلب ومركز نظرية التلقي، إذ أنها تلقي بثقل النص ودلالاته وحمولته إلى القارئ؛ ووحده من عليه أن يكون مدركا جادا ويستنبط إبداعية النص.

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، مرجع سابق، ص 314.

3- الحضور والغياب إستراتيجية للقراءة

1-3 تمهيد منهجي

في بداية قراءته للقصيدة يسلط الناقد الضوء على نقطة غاية في الأهمية؛ وهي تلك النقطة التي يمزج فيها الشاعر بالأنا الاجتماعية، ومن ثمة يتوحد الشاعر بالمتلقي من خلال هذه الأنا؛ التي يسميها أنا الشعر، ويحل فيها ويتداخل معه حيث يقول :" ومن ثم فإننا حين نقول الشاعر لا نقصد على سبيل المثال محمود درويش الرجل تماما، ... بل نقصد أنا الشعر... إن أنا الشاعر ليست أكثر من نموذج فني أو رمزي تطرح الحالة الإنسانية بشكله الأمثل... إن النموذج هنا يتجاوز حالة المحاكاة الفوتوغرافية للواقع"[1].

إن حالة الحلول هذه بين ذات الشاعر والذات الاجتماعية؛ تعد إشكالية أخرى تضاف إلى الإشكالات التي تعودنا أن نقاربها ونحن نقرأ القصيدة؛ ملتزمين مبدأ المرسل – مستقبل، لكننا الآن نجد أننا أمام إشكالية مفادها أن المرسل يشكل بشكل أو بآخر جزئية ضمن جسد المرسل إليه، ومن ثمة فهو حين يكتب سيفعل ذلك مراعاة لأناه الاجتماعية، وبذلك يدخل الكاتب ضمن لعبة التلقي، ويصبح جزءا منها، حينما يعتبر معادلا موضوعيا لذات اجتماعية هو أحد شظاياها، وهو ما مكّن الناقد من اللعب على وتر الحضور والغياب في هذه القصيدة.

يشير الناقد في قراءته هذه إلى العديد من المحطات التي عنيت بها نظرية التلقي، فبدءا بتأسيسه النظري لكل من مصطلح الحضور والغياب نجده يولي القارئ تلك العناية البالغة؛ فيرى أن حالة الغياب التي يمكن أن نستشفها من الكلمة كحضور، تعتمد اعتمادا مباشرا على ذهن المتلقي، فهو كفيل بإحضار المدلول/ الغياب إلى دنيا الإشارة[2]، " وإذا كان المدلول أو المغنى الغائب أو البنية العميقة يمثل حالة (غياب)، فإن إحضاره إلى عالم الإشارة

[1] بسام قطوس، استراتيجيات القراءة،مرجع سابق، ص 53.
[2] ينظر، بسام قطوس، المرجع نفسه، ص 57-58.

يحتاج إلى قارئ أو متلق يقظ مثقف، يستطيع تأسيس العلّاقة الجدلية بين الدال والمدلول لإحضار الدلالة... وفي مثل هذه القراءة يحتاج القارئ بالإضافة إلى الكفاءة اللغوية التي تقوم على أساس من مرجعية اللغة، إلى الكفاءة الأدبية التي تلعب دورا في معرفة القارئ للمنظومات الوصفية، والثيمات الأدبية وأساطير المجتمع، حتى يستطيع إكمال الثغرات أو التكثيفات في النص"[1].

إن القارئ مهما كان لا يستطيع الاستغناء عن الذوق أو الحدس مهما كانت درجة وعيه وإتقانه للمنهج، وإلا تشكلت هناك فجوة بين النص والمتلقي يصعب ردمها، ولذلك فإنّ وعي القارئ وإحساسه وتذوقه كفيل له بأن يصبح مشاركا في إنتاج النّص وبناء معناه . وهو الأمر الذي تتوضح به ومعه ملامح نظرية التلقي، فالقارئ وبخبراته السابقة أو ما يسمى بمخزونه المعرفي، يمكنه كشف العلائق بين الحضور والغياب وملء فجوات النص.

2-3 الحضور والغياب في قصيدة شتاء ريتا الطويل

"شتاء ريتا الطويل" هي إحدى القصائد الرائعة لمحمود درويش، وهي القصيدة التي أبدع بسام قطوس في قراءتها وفق ثنائية الحضور والغياب أو الدال والمدلول؛ حيث يرى أن ظاهر القصيدة يوحي إلى أن الشاعر عاش تجربة جنسية مع فتاته، ورفض تكرير التجربة حتى بعد طلبها منه؛ ذلك لأنه شعر ببعض المشاعر السلبية. بينما يحيل النص الغائب إلا أن النص يحمل أكثر من مجرد علاقة عشقية بين رجل وامرأة؛ حيث إن ريتا تحولت من خلال النص الغائب إلى معادل موضوعي للصهيوني، بينما تحول الشاعر لمعادل موضوعي للفلسطيني وجاءت كل قراءة الناقد للنص الغائب وفق هذه المعادلة[2].

إن الناقد لم يكتف بالنص وحده لمقاربته؛ وإنما قفز خارج النص لحظة أدرك أن هناك رسائل متوارية لن تفصح عنها العبارات الشعرية؛ وأن هذه

[1] بسام قطوس، استراتيجيات القراءة ،مرجع سابق، ص58.
[2] ينظر، بسام قطوس، المرجع نفسه، ص 72.

الأخيرة ما هي إلا إشارات إلى معان أخرى، حاول الناقد أن يتخلل هذه البناءات ويفعل عنصر الذائعة والوعي والخيال للظفر بثمار القراءة، وهو المعنى المختبئ خلف البناء النصي[1]، إلا أن ما يعيننا في هذا السياق هو شظايا نظرية التلقي التي نحاول جمعها من خلال هذا الجسد النصي النقدي.

وعلى هذا فإن الناقد يرى أن درويش كسر أفق الأفق، في قوله :

... تقوم ريتا

عن ركبتي تزور زينتها، وتربط شعرها بفراشة فضية، ذيل الحصان يداعب النمش

المبعثر

كرذاذ ضوء داكن فوق الرخام الأنثوي، تعيد ريتا

زر القميص إلى القميص الخردلي... أأنت لي؟

لك لو تركت الباب مفتوحا على ماضي، لي

ماض أراه الآن يولد من غيابك، من صرير الوقت في مفتاح هذا الباب، لي ماض

أراه الآن يجلس قربنا كالطاولة[2].

ومن ثمة فإن كسر التوقع هنا جاء حينما رفض درويش رفضا مضمرا الإجابة عن سؤال حبيبته وهي تسأله: أأنت لي؟، فقد كان يفترض أن يكون جوابه نعم، خاصة وأن ريتا في كامل زينتها وإغراقها، لكنه أجاب أنا لك وفق شروط معينة[3]. إن مفهوم التوقع وكسر التوقع أو خيبة الانتظار مفهومان

[1] ينظر، نبيلة ابراهيم، القارئ في النص، مجلة فصول، مج 05، ع 1و 2، ص 103.
[2] بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ، مرجع سابق، ص 69-70.
[3] ينظر ، بسام قطوس، المرجع نفسه، ص 69-70.

رئيسيان من مفاهيم نظرية التلقي، ولأن المتلقي هو المقصود من القصيدة فقد آثر درويش أن يخيب ظنه ويكسر أفق توقعه، ذاك أن " الآثار الأدبية الجيدة هي تلك التي تصيب انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار الأخرى التي ترضي آفاق انتظارها، وتلبي رغبات قرائها المعاصرين، هي آثار عادية جدا"[1] ، إن الناقد لم يكن ليعبر عن الانقلاب الذي صار في هذه القصيدة دون أن يستخدمهما. يختم الناقد قراءته لشعر درويش بقوله " لو كان نص درويش واضحا في مبناه ومعناه، دون أن يحمل هذا التحدي القرائي، لبات كلاما عاديا غير قادر على إثارة ما أثاره فينا، أما وأنه قد أخفى وراءه معاني غير مباشرة... فيكون إحضار النص الغائب ذا قيمة خاصة للنص الحاضر...حيث يصبح النص إشارة حرة غير مقيدة، فتنشأ الاجتهادات القرائية على وفق الاستجابات الثقافية والمعرفية والذوقية"[2]، وكغيره من النصوص الحديثة التي كثيرا ما تفاجئنا بفراغات وفجوات تستفزنا كقراء، وتدعونا إلى البحث عن المعنى الغائب[3].

جاء نص درويش متمنعا مبتلا بماء اللغة؛ ما أهّله لأن ينقل احترافيته للناقد/ القارئ، الذي قام بفك مغاليق الرمز وفضح المسكوت عنه[4]، وبحث عن النص الغائب الذي يعد استحضاره عصفا ذهنيا يقع على عاتق القارئ، بما أوتي من خبرات ثقافية ومعرفية وذوقية؛ حيث إن هذا الغياب يستمد حضوره من مخزون القارئ وخلفياته المعرفية، " فالمعرفة التي يمتلكها القارئ هي التي تجعل النص الخفي يطمئن للقارئ فيعطيه بعض أسرار تجلياته الخفية"[5].

---

[1] حسين الواد، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول، مج 05، ع 1و 2، ص 118.

[2] بسام قطوس، استراتيجيات القراءة،مرجع سابق، ص 90.

[3] ينظر، نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، مرجع سابق، ص 103.

[4] ينظر، بسام قطوس، تمنع النص، متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن ، ط1 2002، ص 29.

[5] ينظر، بسام قطوس، المرجع نفسه، ص 44.

4- الزمن استراتيجية للقراءة

" إن زمن النص الداخلي، زمن تخييلي مرتبط بنظامه الداخلي. يعتمد مفارقات زمنية. تخلخل ذلك التتابع الذي يعرفه الزمن الفيزيائي.هذا الأخير المكوّن من : الماضي، الحاضر، والمستقبل. إلا أن هذا الترتيب، يعرف- داخل النص- إنزياحات عديدة"[1]. غير بعيد عن "أنا" درويش نجد "أنا" الحجازي تستفز القارئ وتتوجه له، رغم أنها "أنا" مضمرة غير واضحة وجلية كما كانت "أنا" الشعر الدرويشية، والتي يلقبها الناقد بأنا الإنسانية، لأن الحديث في قصيدته ليس عن مجرد أخ/؛ ولكن محمد يختزل ذواتا عديدة، قاسمها المشترك هو الغبن والقهر والظلم والاغتراب واستلاب الأرض، حتى أن هذه القصيدة؛ تشتمل على مستودع غزير للحزن الإنساني العام [2].

هذا الاستفزاز لوجدان القارئ يجعلنا نستشعر أن الشاعر كان على درجة من الوعي بالقارئ الذي يكتب له، فهو لم يكتب قصيدة عادية، وإنما كتبها لقارئ ضمني عامر بالوجع، ما جعله يستفزه ويثير انتباهه، حتى إن الناقد يقول: " ومنذ بداية القصيدة يقوم الشاعر بتأسيس طاقة انتباهية عالية، ثم يحاول رفع هذه الطاقة الإيقاعية والتنويع فيها بأفعاله الآمرة/ مما يذكي من حماس المتلقي والملقي في آن واحد معا"[3]، إن المتتبع لمقاربة الدكتور بسام قطوس سيلحظ جليا أنه حتى وهو يتحدث عن الزمن؛ فإنه لا يفتأ يستظل بظلال نظرية التلقي وما جاء فيها.

[1] سعيد بوعيطة، البنية الزمنية في خماسية مدن الملح، مجلة البيان الكويتية، ع 351، أكتوبر 1999، ص 44.
[2] ينظر، بسام قطوس، استراتيجيات القراءة،مرجع سابق، ص 115.
[3] بسام قطوس، المرجع نفسه ، ص 116.

5- الانحراف الأسلوبي ونظرية التلقي مقاربة في مجموعة عبد الله البردوني

في قراءته الأسلوبية، يكاد الناقد أن يمزج بين أفق التوقع وكسر هذا الأفق، وبين الانحراف، حينما يرى أن الشاعر يفاجئ المتلقي في قوله:

الدجى يهمي.... وهذا الحضن يهمي مطرا من سهده ، يظمى ويظمي[1]

" إن الحزن يهمي مطرا فيتوقع المتلقي أن الحزن ريان، ولكن المفارقة تأتي حين يصف المطر بأنه يظمى أي ظامئ، وليس هذا فحسب، بل ويظمي"[2].إنه مقام الصدمة أو المفاجأة يتكرر في مقاربة بسام قطوس لهذا الديوان، حيث أنه لا يفتأ في كل مرة يتحدث فيها عن انحراف معين إلا ويذكرنا بالمتلقي وانفعالاته فمرة أخرى نجده يقول عن قول الشاعر :

اقتلوهم واسجنوا آباءهم واقتلوهم بعد تكبيل سنة

أمركم لكن ولكن مثلهم سيدي ، هذي أسامي أمكنة

هم شياطين أنا أعرفهم حين أسطو، يدعون المسكنة

(صبر) وغد أنا رقيته كان خبازا ، أحله معجنة

(نقم) كان حصانا لأبي أطحنوه علفا للأحصنة

أقتلوا (يسلح) ألفى مرة اسحبو (عيبان) حتى (موسنة)

اقلعوا(بعدان) من أعراقه انقلو نصف (بكيل)(مقبنه)[3]

" فأية صدمة يستشعرها المتلقي حين يسمع حكما بالإعدام على عدد من الجبال والمناطق إنها صدمة الإبداع، لأنها تظهر في سياق أكبر هو جزء من رسالة

[1] بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، مرجع سابق، ص 142.
[2] بسام قطوس، المرجع نفسه، ص 143.
[3] بسام قطوس، المرجع نفسه، ص146.

أدبيـة يرسـلها الشـاعر إلـى المتلقـي مـن خـلال هـذا الانزيـاح عـن الـنمط المـألوف"[1] إنهـا لحظـة التمـاس فعـلا بـين الانحـراف كمظهـر أسـلوبي؛ وبـين التـأثير فـي المتلقـي كقاعـدة للتلقـي، إذ أن نصـية الـنص أو أدبيتـه تقـاس بمـدى تـأثيره فـي القـارئ. فـالنص الشـعري بتعبيـر يـاوس (H.R Jauss) لـيس مدونـة أحكـام سـماوية وانمـا هـو بنيـة مفتوحـة ينمـو فيهـا الـنص اعتمـادا علـى مبـدأ الحـوار الحـر بينـه وبـين المتلقي[2].

[1] بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، مرجع سابق، ص 146.
[2] ينظر، هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، مرجع سابق، ص 134.

6- قناع النص، والتلقي قراءة في تجليات الرفض وجوهر الإبداع عند أمل دنقل

قسّم الناقد مستويات الرفض لدي أمل دنقل إلى مرحلتين: مرحلة الرفض المواجهي، ومرحلة الرفض الابتهالي، فهو في الأولى كما يرى الناقد متقدا جموحا محلقا، بينما هو في الثانية مكبلا مسجونا في ذاته، تحمل لغته رقة وسلاسة وشفافية، لأن خطابه أصبح متجها نحو الذات، بينما كان خطابه في المرحلة الأولى متوجها للآخر أو للجماعة[1]، " وطبيعي أن الذي يتحدث للآخرين يحتاج إلى لغة أكثر قدرة على الإقناع من الحديث للنفس"[2].

إن الناقد يفرق هنا بين خطاب شعري متجه نحو الذات، وآخر نحو الجماعة، وأنا هنا أتفق مع الناقد، إلا أنني أود التنويه إلا أن الخطاب الثاني، وهو الرفض الابتهالي هو ليس بالضرورة متجها إلى ذات الشاعر، فالشاعر يكتب للقارئ وليس لذاته، وإلا لكانت مملكة الشعر قد هزمت و تآكلت منذ زمن بعيد. أعتقد أن الشاعر ينطلق من ذاته المتأملة في كتابة الشعر، وليس من ذاته المتمردة الثائرة.

هذا ويولي الناقد اهتماما بالقارئ حينما يرى أن التضاد الموجود على مستوى الدلالة هو لمفاجأة المتلقي[3] ،في قول أمل دنقل:

ماذا تبقى لك الآن.. ماذا؟

سوى عرق يتصبب من تعب

يستحيل دنانير من ذهب

في جيوب سلالاتك العربية

---

[1] ينظر بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، مرجع سابق، ص 185.
[2] بسام قطوس، المرجع نفسه، ص 185.
[3] ينظر، بسام قطوس، المرجع نفسه، ص 190.

في نزهة المركبات السياحية المشتهاه

وفي المرأة الأجنبية تعلوك تحت ظلال أبي الهول

هذا الذي كسرت أنفه لعنة الانتظار الطويل[1]

" إن تمثل النقاد العرب لاتجاه القراءة في نظرية التلقي يبدو محدودا للغاية ولا يشير إلى الاكتمال المنهجي على الصعيد التطبيقي... إن استفادة النقاد العرب من اتجاهات القراءة يتنوع بالقدر الذي يتعلق بمدى إطلاعهم على النقد الغربي وبنوعية ثقافتهم؛ الأمر الذي يجعل ممارساتهم النقدية ممثلة لجهود فردية أكثر منها تأسيسا لاتجاهات نقد نقدية عامة"[2]. وهذا يبدو واضحا جليا في مقاربات بسام قطوس، إذ أنه ورغم اعتماده عدّة مناهج مختلفة ومتباينة؛ إلا أن نظرية القراءة والتلقي كانت هي بؤرة ومحور دراساته.

[1] بسام قطوس، استراتيجيات القراءة ، مرجع سابق، ص 189- 190.
[2] سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، مرجع سابق، ص395.

خاتـــــــمة

مـن خـلال مـا سـبق نسـتخلص مجموعـة مـن النتـائج ارتأينـا إدراجهـا ضـمن نقـاط أهمها:

* مهمـا تعـددت تعـاريف المـنهج؛ إلا أنهـا تتقـاطع فـي نقطـة مفادهـا؛ أنـه الخطـة الدقيقـة أو الطريـق المؤديـة إلـى كشـف الحقيقـة فـي العلـوم بواسـطة قواعـد عامـة، لمـا يتميز به المنهج من دقة ووضوح وصرامة.

* مـرّت السـاحة النقديـة العربيـة بعـدة مراحـل وتمخضـات، واختبـرت المنـاهج النسـقية؛ بعـد تعرفهـا واشـتغالها علـى المنـاهج السـياقية لفتـرة مـن الـزمن، ثـم تخلـت عنهـا لأنهـا اعتمـدت كـل الاعتمـاد علـى خـارج الـنص؛ فاهتمـت بالبيئـة والسـياق الاجتمـاعي والنفسـي. ولـذا كـان لزامـا أن تحـاول المنـاهج النسـقية تـدارك مـا أهملتـه السـياقية، وقـد جـاء تعاملهـا - فـي معظمـه - مجـرد تقليـد لهـذه المنـاهج فـي نسـختها الغربية، وخاصة في كتابات صلاح فضل.

* تعـد أزمـة المصـطلح العقبـة الأولـى التـي تواجـه الباحـث فـي ميـدان النقـد الألسـني؛ ولهـذه الأزمـة عـدة مسـببات أهمهـا: الترجمـة، حيـث نجـد عـدة ترجمـات للمصـطلح الواحـد، مـع عـدم وجـود هيئـة أو مجمـع يعمـل علـى توحيـد وجهـات النظـر. كمـا تعـد خلفيـة المصـطلح واحـدة مـن أكبـر الإشـكالات؛ إذ أن كـل مصـطلح وليـد بيئـة وثقافـة وفلسـفة مغـايرة، فمـن غيـر المنطقـي استئصـاله مـن بيئتـه الأم، والتعامـل معـه دون تنقيتـه مـن مختلـف الشـوائب العالقـة بـه، مراعـاة لخصوصـية الـنص العربـي. كمـا أن هنـاك نوعـا مـن التسـاهل فـي اسـتخدام المصـطلح؛ وهـو مـا بـدا جليـا عنـد محمـد بنـيس حينمـا اسـتخدم مطلـح "البنيـة السـطيحة والعميقـة" مـن النحـو التوليـدي ووظفهمـا في مقاربته التكوينية.

* تعتبـر البنيويـة أهـم المنـاهج النقديـة الحديثـة، إذ يمكننـا اعتبارهـا الـرّحم الـذي تمخضـت عنـه كـل المنـاهج، أو اللبنـة التـي اسـتطاع النقـد النسـقي أن يتكـئ عليهـا، مـن خـلال فتوحـات سوسـير، إلا أننـا إذا تأملنـا السـاحة النقديـة العربيـة ، سـنجد أن معظـم نقادنـا وجـدوا فـي البنيويـة التكوينيـة المـلاذ الـذي يقـيهم مـن سـلطة المـنهج وشـكليته؛

ويمكّـنهم مـن الانتصـار للـنص، ومـن هـؤلاء يمنـى العيـد ومحمـد بنـيس وحميـد لحميداني وغيرهم.

* حـاول النقـاد العـرب إخضـاع المدونـة الشـعرية والسـردية لمنـاهج النقـد المعاصـر مـن أجـل اسـتنطاقها وإضـاءتها، مـن خـلال مـا تـوفره هـذه الأخيـرة مـن آليـات إجرائيـة دقيقـة، بعيـدا عـن السـياق وسـلطة الـذوق والانطباعـات الذاتيـة، ومـن هـؤلاء النقـاد يمنـى العيـد، التـي تبنـت البنيويـة كمـنهج فـي مقاربتهـا للـنص الشـعري فـي عـدة مؤلفـات أهمهـا: كتابهـا "فـي معرفـة الـنص" الـذي يعـد واحـدا مـن أهـم الكتـب التـي أثـرت مكتبـة النقـد، حيـث اشـتغلت علـى عديـد النقـاط المتعلقـة بـالمنهج، وذكـرت بأنـه لابـد أن نتعامـل مـع البنيـة وفـق مسـتويين: أولا بعزلهـا عـن الخـارج، ودراسـتها، ثـم ربطهـا بـه. كمـا قامـت بدراسـة لقصـيدة "تحـت جداريـة فـائق حسـن" لسـعدي يوسـف، إلا أن دراسـتها لـم تخـلُ مـن الميتـا لغـة، وكثـرة المصـطلحات، واسـتعمال الترسـيمات التـي كـان يمكنهـا الاستغناء عنها.

* مـن النقـاد مـن اتخـذوا التكوينيـة مطيـة لمقاربـة النصـوص؛ الناقـد المغربـي محمـد بنـيس، الـذي تعـد دراسـته مـن أوائـل الدراسـات الإجرائيـة، إلا أنـه هـو الآخـر ظهـرت فـي مقاربتـه العديـد مـن الإشـكالات أهمهـا: توظيـف مصـطلحات لا علاقـة لهـا بالتكوينيـة، كمـا وانتقـد الـبعض تمثلـه للمـنهج البنيـوي التكـويني؛ إذ اعتبـروا أن فهمـه للمـنهج فهـم قاصـر، حيـث زاوج بـين البنيويـة الشـكلية والمـنهج الاجتمـاعي، كمـا أنـه حـاول التقنـين للإبـداع وهـو خطـأ شـائع غالبـا مـا يقـع فيـه النقـاد أثنـاء مقـاربتهم للنصوص.

* جـاءت الأسـلوبية كمـنهج وسـيط بـين اللسـانيات والأدب، ورغـم إصـرار الـبعض علـى أنهـا مـنهج غربـي محـض، إلا أن هـذا لا يعنـي أن لهـا إرهاصـات فـي تراثنـا النقـدي، وخاصـة عنـد البـاقلاني والقرطجـاني وغيـرهم ، أمـا النقـد العربـي فقـد تعـرف عليهـا مـن خـلال كتـب عبـد السـلام المسـدي ومحمـد عبـد المطلـب وصـلاح فضـل وغيـرهم. ويكـاد يجمـع النقـاد العـرب علـى أن الأسـلوبية فـي نسـختها العربيـة هـي

مجـرد نقـل واجتـرار لهـا فـي نسـختها الأجنبيـة، إلا أن الـبعض يـرى أن تطبيقاتهـا لـم تخـرج عـن عبـاءة البلاغـة العربيـة، حتـى أنهـم يقولـون إن البلاغـة هـي التـي جعلـت تقبلها أسرع من طرف النقاد العرب.

* جـاءت مقاربـة الـدكتور يوسـف مسـلم أبـو العـدوس لقصـيدة محمـود درويـش، علـى درجـة مـن الـوعي بـالمنهج، حيـث أنـه اسـتعان بـالنحو؛ وبـبعض تقنيـات البلاغـة العربيـة، إلا أن أكثـر مـا يعـاب علـى مقاربتـه المنهجيـة اسـتخدامه بعـض الترسـيمات التـي وظفـت فـي غيـر محلهـا، وكأنـه وظفهـا كنـوع مـن الاسـتعراض المنهجـي بغـض النظر عن خدمتها للمقاربة الأسلوبية.

* اسـتطاع حسـن نـاظم فـي كتابـه "البنـى الأسـلوبية" أن يحتـوي المـنهج ويخضـعه للـنص ويسـتنطقه عبـر ثـلاث مسـتويات: صـوتي ودلالـي وتركيبـي، إلا أنـه لـم يسـلم مـن تكـرار نفسـه حيـث نجـد أنـه قـام بتحليـل المسـتوى الـدلالي والتركيبـي بـنفس الطريقـة وكأنه لا اختلاف بينهما.

* كمـا هـو الحـال بالنسـبة للأسـلوبية، فـإن للسـيميائية أيضـا بعـض الحضـور فـي التـراث النقـدي العربـي عنـد ابـن سـينا والغزالـي والقرطجـاني، إلا أنـه حضـور بـدائي إن صـح التعبيـر، لـم يتطـور ليعبـر عـن رؤيـة واضـحة، أمـا فـي النقـد العربـي المعاصـر فإن السيميائية لقيت رواجا كبيرا من خلال عدّة مؤلفات أسست وقعّدت لهذا العلم.

* يعـد الـدكتور عبـد المالـك مرتـاض واحـدا مـن أهـم النقـاد الـذين تبنـوا هـذا المـنهج؛ واسـتطاعوا أن يسـتنطقوا الـنص الشـعري مـن خلالـه، فقـد عمـل علـى تهجينـه ومزاوجتـه مـع بعـض المنـاهج للـدفع بـالنص إلـى أقصـى حـدوده. كمـا أنـه واحـد ممـن عملـوا علـى خلـق المصـطلحات المناسـبة لـه، والتأسـيس لهـا، علـى غـرار مصـطلح "المماثـل" المقابـل للأيقونـة. إلا أننـا لاحظنـا فـي الكثيـر مـن مقارباتـه تمسـكا صـارخا بـالمنهج، رغـم صـرامته التـي قـد تقطـع الـنص وتفككـه وتحولـه إلـى مـادة جـاهزة، كمـا لاحظنـا انتصـارا واضـحا مـن طـرف الناقـد للغـة علـى حسـاب المعنـى؛ مـا جعلنـا

نستنتج أن أحد أهم إشكالات المنهج هو تجاهل النص وكأننا نقوم بالغائه لينتصر المنهج في الأخير ويتفكك النص.

* جاءت مقاربة الغذامي مزيجا من عدة مناهج في مقدمتها نظرية التلقي و الأسلوبية؛ إذ أنه ركز بشكل كبير على الأثر الذي تتركه الكلمة في المتلقي الذي أعطاه كل الأهمية؛ حيث ركز بشكل كبير على أفق التلقي. وهو ما جعلنا نتساءل عن التركيب المنهجي بين التوفيق والتلفيق؛ كما يجعلنا نطرح السؤال الأهم هل السيميائية منهج قاصر يحتاج إلى منهج آخر يسد ثغراته أثناء ممارسة النص.

* جاءت نظرية التلقي لتضيف قطبا آخر للثنائية الهرمية التي كانت سائدة قبلها، حيث مكّنت القارئ من الولوج إلى عالم النص، وفتحت أمامه أبوابها، من خلال مدرسة كونستانس و جهود كل من ياوس وأيزر. وكغيرها من مناهج النقد فإنها أيضا جاءت محملة بإشكالات أهمها: التعدد والتنوع على المستوى الاصطلاحي؛ حيث نجد لها عدة ترجمات منها استجابة القارئ ، القراءة ، التقبل، والتأثير.

* نفى الدكتور جعفر العلاق أن يكون كتابه "الشعر والتلقي" منتهجا التلقي كمنهج في مقاربته للنص الشعري، إلا أنه ومن خلال تتبعنا لما جاء فيه، وجدناه فعلا متبنيا له ممتثلا لقواعده؛ إذ أنه أورد العديد من النقاط المتعلقة بنظرية التلقي: كالقارئ الضمني، وأفق التوقع، والمسافة الجمالية والخبرات السابقة. ولم يختلف عنها إلا في فصله بين التلقي الشفهي والكتابي؛ إذ أنه اعتمد على عنصر الإلقاء وعلى الجمهور المستمع.

* بيّن بسام قطوس من خلال دراسته استراتيجية القراءة؛ أنه يمكننا أن نلج النص وننتصر للقارئ من خلال العديد من المنافذ، فاعتبر أن التفكيكية هي استراتيجية قراءية تتخلل البناءات النصية فتقوضها، وتسائلها، وأغفل عنصر تعدد الدلالة أو لانهائيتها، كما استطاع أن يبين أن النص الحاضر يوازي نصا غائبا، وحده القارئ من يستطيع التنبؤ به واستقراءه، بينما أوضح أن للأسلوبية قواسم

مشـتركة مـع التلقـي، فظـاهرة الانحـراف الأسـلوبية غالبـا مـا تهـدم أفـق توقـع القـارئ؛ وتخيبه، وتمكنه من بناء آفاق جديدة.

* فـي الأخيـر أتمنـى أن تتغيـر النظـرة إلـى الوافـد المنهجـي الغربـي؛ مـن خـلال إعـادة قراءتـه قـراءة أكثـر عمقـا مـن كونـه مجـرد آليـة لاسـتنطاق الـنص، كمـا أرجـو أن تضـيف هـذه الدراسـة ولـو شـيئا يسـيرا إلـى السـاحة النقديـة العربيـة، وتفـتح آفاقـا جديـدة أمـام البـاحثين لمعالجـة إشـكالات أكثـر سـواء علـى مسـتوى الشـعر أو المـنهج ، فكمـا هـو معلـوم؛ فـإن إشـكالية المـنهج لا تقتصـر علـى الخطـاب الشـعري؛ بـل تمتـد إلـى كـل أنـواع الخطابـات، وأهمهـا الخطـاب السـردي الـذي يشـهد تطـورا بفعـل التجريـب ويحتاج خطابا نقديا موازيا يتماشى مع نموه وتطوره.

والله ولي التوفيق.

الملخّص

الملخص

تعدّ إشكالية المنهج واحدة من أهمّ القضايا التي باتت تُطرَح بإلحاح في الساحة النقدية العربية، كونها تعد بؤرة التوتر بين النّص الشّعري بما يحمله من ثقل دلالي؛ وبين المنهج بخلفياته المعرفية والفلسفية.

من هذا المنطلق جاءت هذه الدراسة لتسلّط الضوء على هذه الإشكالية؛ حيث أنّ العديد من النقاد العرب سعوا إلى توظيف هذه المناهج فور ظهورها في عملية استنطاقهم للنّص الشعري، لما راو من دقتها وجديتها؛ فتراوحت مناهجهم بين البنيوية والسيمائية والأسلوبية، واعتمد البعض على فتوحات التلقي، إلا أنّ تمثلهم للمنهج جاء في معظمه إما تقليدا للمنهج في النّقد الغربي، وإما تركيبا أو تلفيقا منهجيا؛ مما أحدث أزمة على مستوى النّقد؛ بدءا بأزمة المصطلح. إذ أن الضبابية في تحديد الكثير من المصطحات خلقت تذبذبا وإشكالات عدة عند تطبيق هذه المفاهيم على المتون. كما خلق لغة متعالية توازي لغة النص الشعري غموضا أو تتفوق عليه في أحيان كثيرة، وباتت تحتاج هي الأخرى من يستنطقها أمام المتلقي، وسهلت له فهم مكونات بلاغة بناء الدلالة؛ وطمست تلك الفجوة الكائنة بينه وبين المبدع.

الكلمات المفتاحية: المنهج، الشعر العربي المعاصر، النقد الغربي، إشكالية، البنيوية ، الأسلوبية، السيميائية، نظرية التلقي، التفكيكية.

The Summary

The problematic of the approach serves as one of the most urgently-addressed and important issues in the Arabic criticism. It is the core of tension between the poetic text, with its semantic momentum and the approach with its epistemic and philosophical backgrounds. Thus, this study tends to shed the light on this problematic. Many Arabic critics sought to use these approaches since their emergance in an attempt to deeply examin the poetic text because they are precise and serious. Then they have had structural, semantic and stylistic approaches. Some of them adopted the receiving theory. But their compliance with the approach is mostly either an imitation of the western approach or a construction or a methodical fabrication. However, this issue has generated a critical problem which started with the issue of terminology, because the ambiguity in defining many terms created a lot of issues and as well as a swinging to apply these notions in the texts. Then a boastful language emerged that is as ambiguous as the poetic language and often went farther than this latter did and became in need to be deeply examined. To neared the point of view between the critic and the receiver.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

* ابن منظور، لسان العرب، المجلد 06، دار الجيل، بيروت، 1988.

* أبو حامد الغزالي، معيار العلم، ت: سليمان دنيا، دار المعارف ، القاهرة، الطبعة الثانية .

* أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، 1970.

* ابن سينا العبارة، ت محمود الخضيري، القاهرة ، 1970 .

* بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي، منشورات دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، 1965.

* بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر.

* حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.

* محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح ، ضبط وتخريج وتعليق، مصطفى ذيب البغا، دار الهدى ، الجزائر، الطبعة الرابعة، 1990.

* محمود درويش، الأعمال الكاملة، إع: علي مولا، ديوان حصار لمدائن البحر، قصيدة بيروت، 1984.

* محمود درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، الديوان الأخير، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، 2009.

* سميح القاسم، ديوان سميح القاسم، دار العودة بيروت، 1987.

* عبد الوهاب البياتي، المجد للأطفال والزيتون، منشورات مكتبة المعارف ، بيروت، الطبعة الثانية، 1958.

المراجع:

* إبـراهيم محمـود خليـل، النقـد الأدبـي الحـديث، مـن المحاكـاة إلـى التفكيـك، دار المسيرة، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2003.

* أحمـد يوسـف، القـراءة النسـقية، سـلطة النيـة ووهـم المحايثـة، الـدار العربيـة للعلـوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2007.
* أحمـد ياسـين العـرود، منـاهج النقـد الأدبـي فـي الأردن، فـي النصـف الثـاني مـن القرن العشرين، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، 2004.
* إبـراهيم عبـد العزيـز السـمري، اتجاهـات النقـد الأدبـي العربـي، دار الأفـاق العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، 2011.
* أنور عبد الحميد الموسى، علم الاجتماع الأدبي، ... منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد، دار النهضة العربية، 2011.
* بشـرى موسـى صـالح، نظريـة التلقـي، أصـول وتطبيقـات، الطبعـة الأولـى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان ، 2001 .

جهـاد فضـل، أسـئلة النقـد، حـوارات مـع النقـاد، الـدار العربيـة للكتاب،الطبعـة الأولى، 1994.

* وليـد قصـاب، منـاهج النقـد الأدبـي الحـديث، رؤيـة إسـلامية، دار الفكـر، دمشـق، الطبعة الأولى، 2007،

* حسـن نـاظم، البنـى الأسـلوبية، دراسـة فـي أنشـودة المطـر للسـياب، المركـز الثقـافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى، 2002.
* حسـين خمـري، نظريـة الـنص، مـن بنيـة المعنـى إلـى سـيميائية الـدال، الـدار العربيـة للعلـوم ناشـرون، بيـروت، منشـورات الاخـتلاف، الطبعـة الأولـى، 2007.

2003.

* حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2008.
* حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، تونس، الطبعة الثانية، 1985.
* حسين المناصرة، ثقافة المنهج، الخطاب الروائي نموذجا، دار المقدسية للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، 1999.
* حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 2003.
* حميد لحميداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1990.
* طه عبد الرحمن، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، بدون سنة.
* يوسف مسلم أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان الأردن، الطبعة الثالثة، 2013.
* يوسف وغليسي ، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الإختلاف ، الجزائر، الطبعة الأولى، 2009 .
* يمنى العيد، في معرفة النص ، دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب ، بيروت، الطبعة الرابعة، 1999.
* كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1984.
* مجموعة مؤلفين،خطابات ال" المابعد" في استنفاد أو تعديل المشروعات الفلسفية، إشراف وتقديم، د . علي عبود المحمداوي، دار الإيمان، الرباط،

منشـورت الإخـتلاف، الجزائـر، منشـورات الضـفاف، بيروت،الطبعـة الأولـى، 2013.

* محمـد بنـيس، ظـاهرة الشـعر المعاصـر فـي المغـرب، مقاربـة بنيويـة تكوينيـة، دار العودة، بيروت ، الطبعة الأولى، 1979.
* محمـد الـدغمومي، نقـد النقـد وتنظيـر النقـد العربـي المعاصـر، سلسـلة رسـائل وأطروحـات رقـم 44، منشـورات كليـة الآداب والعلـوم الإنسـانية، جامعـة محمـد الخامس، الرباط، المملكة المغربية، الطبعة الأولى،1991.
* محمـد عبـد المـنعم خفـاجي، د. محمـد السـعدي فرهـود، د.عبـد العزيـز شـرف ، الدار المصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، 1992.
* منذر عياشي ، الأسلوبية وتحليل الخطاب،مركز الإنماء الحضاري.
* محمـد عـزام، التلقـي والتأويـل، دار الينـابيع للطباعـة والنشـر والتوزيـع، دمشـق، الطبعة الأولى، 2007.
* محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
* محمـد صـابر عبيـد، مقدمـة فـي نظريـة القـراءة والتلقـي، الـدار العربيـة للعلـوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى 2015.
* محمـد مفتـاح، دينامية الـنص، (تنظيـر وإنجـاز)، المركـز الثقـافي العربـي، الـدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة، 2006.
* محمـد المبـارك، اسـتقبال الـنص عنـد العـرب، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشر، الطبعة الأولى، 1990.
* محمـد قاسـم قاسـم : المـدخل إلـى منـاهج البحـث العلمـي، دار النهضـة العربيـة ، بيروت، الطبعة الأولى، 1999.

* محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 44، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، المملكة المغربية، الطبعة الأولى،1991.

* ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، الطبعة الرابعة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، 2005.

* ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، الطبعة الأولى ، 1997.

* سمير سعيد حجازي، مناهج النقد الأدبي المعاصر، بين النظرية والتطبيق،دار الآفاق العربية،القاهرة، الطبعة الأولى، 2007.

* سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري العربي الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2004.

* عباس الجراري، خطاب المنهج، منشورات السفير، الطبعة الأولى، 1990.

* عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الثانية.

* عبد الله ابراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ، الطبعة الثانية، 1996.

* عمر عيلان، النقد العربي الجديد، مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الإختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2010.

* عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك ، عالم المعرفة، الكويت ، أفريل 1998.

* عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، علي عواد، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الثانية.
* عبد الرحيم الكردي، نقد المنهج في الدراسات الأدبية، مكتبة الآداب،القاهرة، 2014.
* عبد السلام المسدي ، الأسلوب والأسلوبية، الدار العربية للكتاب ، تونس، الطبعة الثالثة.
* عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، 2008، .
* عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، الطبعة الأولى، 2011.
* عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.
* عبد المالك مرتاض، شعرية القصيدة قصيدة القراءة ، دار المنتخب العربي، بيروت ، لبنان، الطبعة الأولى، 1994.
* عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر .
* عبد المالك مرتاض ، التحليل السيميائي للنص الشعري العربي، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
* عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.
* عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الثانية ، 2006.

* عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1996.
* عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم، بيروت لبنان ، الطبعة الأولى ، 2007.
* د.علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، دار الشروق ، عمان، الطبعة الأولى، 2002.
* علي حسين يوسف، النقد العربي دراسة في المنهج والإجراء، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2016.
* عبد الرحيم الكردي، نقد المنهج، في الدراسات الأدبية، مكتبة الآداب، القاهرة.
* عدنان حسين قاسم ، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، 2001.
* عزيزي السعدية، التلقي في النقد، البحوث الإعجازية نموذجا، دار القروين، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2006.
* عبد الرحمن بدوي، مناهج البحث العلمي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1963.
* فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ، الطبعة الأولى، 2006.
* فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان ، الطبعة الأولى، 2011.
* فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت، الطبعة الأولى ، 2004، ص 46.
* صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998.

* صلاح فضل، صور القراءة وأشكال التخييل، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى،2007
* صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، الطبعة الثانية، 2002.
* صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998.
* صلاح فضل، صور القراءة وأشكال التخيل،دار الكتاب المصري القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، الجزء 1و 2 ، الطبعة الأولى، 2007.
* رامي علي أبو عايشة، الدرس الأسلوبي في مجلة فصول (1980-2005)، دار ابن الجوزي للنشر والتوزيع،الأردن، الطبعة الأولى، 2010.
* شكري عزيز الماضي ، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى.
* شعبان عبد الحكيم محمد، قراءة النص الشعري قديما وحديثا، الوراق للنشر التوزيع، الأردن الطبعة الأولى، 2014.

المراجع الأجنبية المترجمة :

* أوستن وارين، رينيه ويليك (Austin Warren . René Wellek) نظرية الأدب، تر جمة ، محيي الدين صبحي.

* أومبرتو إيكو،(Umberto Eco) حكايات عن إساءة الفهم ، تر: ياسر شعبان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة ، 2006.

* بيير جيرو،(Pierre Guirud) الأسلوبية، ترجمة ، منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة ، حلب، الطبعة الثانية، 1994.

* بارت، (Roland Barthes) تودوروف، ر.ماهيو، ف. هالين، شويرويجن، م.أوتن، نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، تر: د. عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، الطبعة الأولى، 2003، ص 7.

* هنريش بليث ، (Heinrich Plett) البلاغة والأسلوبية ، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ترجمة وتعليق ، د. محمد العمري، افريقيا الشرق، المغرب، 1999.

* هانس روبرت ياوس،(Hans Robert Yaws) جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: د. رشيد بنحدو، منشورات ضفاف، بيروت ، منشورات الإختلاف الجزائر ط1 ، 2016.

* مجموعة مؤلفين، بحوث في القراءة والتلقي، تر:د.محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998.

* مارك أنجينو (Marc Angenot) التناصية/ بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره، ضمن كتاب، آفاق التناصية، المفهوم والمنظور ، تر : د محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.

* ميشـال آريفيـه، (Michel Arrivé) لـوي بانييـه، جـان كلـود جيـرو، جوزيـف كـورتيس، تـر: رشـيد بـن مالـك، مراجعـة وتقـديم: د. عـز الـدين مناصـرة، السـيميائية أصولها وقواعدها، منشورات الاختلاف، الجزائر .

* لوسيان غولدمان (Louisiane Goldman)، المادية الجدلية وتاريخ الأدب، ضمن كتاب ، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، تر: محمد برادة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الثانية، 1986.

* لوسيان غولدمان،(Louisiane Goldman) الإله الخفي، تر: د. زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2010.

* لوسيان غولدمان، (Louisiane Goldman) مقدمات في سوسيولوجية الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1993.

* مجموعـة مـؤلفين، العلاماتيـة وعلـم الـنص، اعـداد وترجمـة، د. منـذر عياشـي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ، 2009.

* سـتانلي هـايمن،(Stanley Hyman) النقـد الأدبـي ومدارسـه الحديثـة، تـر: د إحسان عباس، و د . محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، 1960، ج2.

* فرانـك شـوير فيجن، (Franck Vigna) بحـوث فـي القـراءة والتلقـي، نظريـة التلقي، ترجمة، د محمد خير البقاعي.

* روبـرت هولـب، (Robert Holb) نظريـة التلقـي ، ترجمـة ، عـز الـدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر ، الطبعة الأولى، 2000.

* روبـرت شـولز،(Robert Schulze) السـيمياء والتأويـل، تـر: سـعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 1994.

* تزفيتـان تـودوروف، (Tizfitan Todorov) نقد النقد، تـر: سـامي سـويدان، دار الشؤون الثقافية، آفاق عربية، بغداد، 1986.

* تيري ايجيلتون،(terri Ijilton) مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصر الثقافة، (سلسلة كتابات نقدية رقم11)، القاهرة، سبتمبر 1991.
* تيري ايغلتون، نظرية الأدب، (terri Ijilton) تر: ثائر ديب، دمشق، 1995.
* فولفانغ ايزر، (Wolfgang- Isère) فعل القراءة، تر: عبد الوهاب علوب، دون طبعة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

المجلات:

* أحمد الجوّة، الشعر العربي الحديث بين الإبداع والتلقي، مجلة علامات في النقد، العدد 35، السعودية، مارس 2000.
* أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد 1-2 .
* أحمد علي محمد، التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشابي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26، العدد 1و2.
* إلرود إبش، التعريف بجمالية التلقي ونقدها، التلقي الأدبي، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، العدد 06، أكتوبر 1992.
* بشرى موسى صالح، المنهج الأسلوبي في النقد العربي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، المجلد10، الجزء40، جوان 2001.
* جمال شحيد، في البنيوية التكوينية ، مجلة المعرفة ، سوريا، ديسمبر 1980، العدد 225-226.
* جميل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر، المجلد25 العدد 3 يناير مارس.

* حسين الواد، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد 1و 2.
* د.يوسف شكري عياد، مفهوم الأسلوب بين التراث النقدي ومحاولات التجديد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب،العدد1.
* نبيلة ابراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والإتصال، مجلة فصول، العدد5 ، المجلد 1-2، ص 103.
* د. محمد اقبال عروي، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر، العدد3، المجلد 37، يناير مارس 2000 .

* محمد حسين عبد الله المهداوي، نظرة في الأسلوب والأسلوبية (محاولة في التنظير لمنهج أسلوبي عربي)، مجلة جامعة كربلاء، العدد 13، 2005.

* محمد خرماش، البنيوية التكوينية في الدراسات الأدبية في المغرب ، مجلة فصول، العدد 3-4 ، يوليو 1991.

* محمود حجازي، أصول البنيوية في علم اللغة والدراسات الأنثروبولوجية، مجلة عالم الفكر،المجلد 3، العدد1، 1972.

* نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، العدد 5، المجلد 1-2.

* سامية راجح، إشكالات الأسلوبية في التجربة النقدية المعاصرة، مجلة علامات في النقد،السعودية، العدد 67، 2008.

* سيد ابراهيم ، قضايا النقد الأدبي المعاصر، في كتابات عبد الله الغذامي، مجلة علامات في النقد، السعودية ، المجلد 7، العدد 28، 1998.

* سويسي أحمد، الأسلوبية بين النص الغربي والتلقي العربي، مقال في المآخذ على الدراسات الأسلوبية العربية الرائدة، مجلة آفاق للعلوم، جامعة الجلفة، العدد 05، 2016.

* سمير حجازي، مشكلة المنهج في النقد الغربي والعربي، مجلة المعرفة ، سوريا ، العدد 464 ، ماي 2002

* سعيد الفراع، جمالية التلقي وتجديد تاريخ الأدب، مجلة عالم الفكر، المجلد الثلاثون، 2010.

* سعيد بوعيطة، البنية الزمنية في خماسية مدن الملح، مجلة البيان الكويتية، العدد 351، أكتوبر 1999.

* عبد الوهاب ميراوي، ذاكرة اللغة وتناسل النفي في النص الشعري المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة1، العدد 41، المجلد أ، جوان 2014.

* عبد المالك مرتاض، القراءة وقراءة والقراءة، مجلة علامات في النقد ، جدة، الجزء15، المجلد04، 1995.
* عبد المالك مرتاض، صناعة المصطلح في العربية، مجلة اللغة العربية، الجزائر، العدد2، 1999.
* علي حرب، قراءة ما لم يقرأ، نقد القراءة مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 60-61، 1989.
* عبد العالي بوطيب، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 1-2، يوليو 1994.
* د.فؤاد مرعي، في العلاقة بين المبدع والمتلقي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 23، العدد 1و2، 1994.
* فولفانغ أيزر، في نظرية التلقي، التفاعل بين النص والقارئ، تر: الجيلالي الكدية، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، العدد 07.
* خلف الله بن علي، تجليات التفكيكية في النقد العربي، مجلة البيان الكويتية، الكويت، العدد 517، اوت 2013.
* خالد الغريبي، الشعر ومستويات التلقي، علامات في النقد، العدد 34، ديسمبر 1999.

الأطروحات الجامعية:

* هامل بن عيسى، إشكالية الخطاب السيميائي في النقد الأدبي المغاربي، دراسة في نقد النقد، اطروحة دكتوراة ، جامعة احمد بن بلة، وهران، إشراف الدكتور، أحمد مسعود، 2012-2013.

الموضوع	الصفحة
شكر	
مقدمة.	أ
مدخل	7
الفصل الأول : المنهج البنيوي	
المبحث الأول: التأصيل النظري	
أ/ في النقد الغربي	21
1- الشكلانية الروسية	21
2- دي سوسير	24
3- حلقة براغ اللغوية	26
4- البنيوية الأدبية التكوينية	28
ب/ تلقي البنيوية في النقد العربي	30
تمهيد	30
1- التأسيس للبنيوية في النقد العربي	33
المبحث الثاني: يمنى العيد (في معرفة النص)	
1- يمنى العيد والتنظير للمنهج البنيوي	36
1-1 ثنائية الداخل والخارج	36
1-2 البحث عن البنية	40
1-3 نظام الشعر في التراث النقدي	42
1-4 الموسيقى والإيقاع الداخلي	42
1-5 تعدد مستويات الصورة	45
2- دراسة لقصيدة: تحت جدارية فائق حسن لسعدي يوسف	48
2-1 التكرار ونمو القصيدة	48
2-2 بنية القصيدة	50
2-3 حركتا القصيدة	51
2-4 مكونات الحركة	55
3- إشكالية المنهج	56
3-1 إستعمال الميتا لغة	56
3-2 الهندسة النقدية	57
3-3 إشكالية المصطلح	58

المبحث الثالث: محمد بنيس(ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)	
تمهيد	60
1- التلقي النقدي	61
1-1 يمنى العيد	61
2-1 محمد خرماش	62
3-1 علي حسين يوسف	64
2- المنهج عند محمد بنيس	65
1-2 حضور التكوينية	65
2-2 فوضى المصطلح	68
3-2 الداخل / الخارج	69
4-2 الميتا لغة والتقنين للإبداع	71
5-2 ثنائية النقد/ المجتمع	73
الفصل الثاني: المنهج الأسلوبي	
المبحث الأول: التأصيل النظري	79
أ/ في النقد الغربي	79
1 علاقة الأسلوبية بعلم اللغة والنقد والبلاغة	79
1-1 علاقة الأسلوبية بعلم اللغة	79
2-1علاقة الأسلوبية بالنقد/ مغايرة	80
3-1 الأسلوبية / النقد	81
4-1 علاقة الأسلوبية بالبلاغة	81
2- مفاهيم أسلوبية	83
1-2 الأسلوب اختيار	83
2-2 الأسلوب انزياح	84
3 - مناهج أسلوبية	85
1-3 أسلوبية التعبير	85
2-3 منهج الدائرة الفيلولوجية	86
3-3 المنهج الوظيفي	86
4-3 المنهج الإحصائي	87
ب / في النقد العربي المعاصر	88
1- الأسلوبية في التراث النقدي	88

2- الأسلوبية في النقد المعاصر	91
تمهيد	91
2-1 بين الأسلوب والأسلوبية	91
2-2 رواد الأسلوبية في النقد العربي	92
2-3 مساءلة المنهج	94
المبحث الثاني: يوسف مسلم أبو العدوس (الأسلوبية الرؤية والتطبيق)	
1- الإنزياح	97
2- التكرار	103
3- الإتساق النحوي	104
4- التأويل	106
5- الأصوات والمقاطع	108
المبحث الثالث : حسن ناظم البنى الأسلوبية في شعر السياب	110
تمهيد	110
1- ثنائية الداخل والخارج	112
2- الإجراءات الأسلوبية	114
3- بين المستوى الصوتي والمستوى التركيبي	116
4- بين المستوى التركيبي والدلالي	119
الفصل الثالث: المنهج السيميائي	
المبحث الأول : السيميائية في النقد الغربي والعربي	
أ/ في النقد الغربي	125
تمهيد	125
1- ارتباط علم العلامة بسوسير وبيرس	125
1-1 العلامة عند دي سوسير	126
1-2 العلامة عند بيرس	127
1-3 المصورة عند بيرس	129
2- الفرق بين المنهج البنيوي والمنهج السيميائي	130
3- أنواع السيميووجية	130
3-1 سيميولوجيا التواصل	130
3-2 سيميولوجيا الدلالة	131
3-3 سيمياء الثقافة	131

4- إتجاهات السيميولوجية	132
ب/ السيميائية في النقد العربي	133
1- السيميائية في التراث النقدي	133
2- السيميائية في النقد المعاصر	134
المبحث الثاني : عبد المالك مرتاض	136
1- قراءة في كتاب شعرية القصيدة قصيدة القراءة	136
تمهيد	136
1-1 تهجين المنهج	136
2-1 التنظير للمصطلح	137
3-1 مستويات العلامة	137
2- قراءة في كتاب التحليل السيميائي للخطاب الشعري	141
تمهيد	141
1-1 التركيب المنهجي	141
2-1 تعدد القراءات	145
2- التشاكل والتباين	149
3- الإنتشار	157
4- الحيز والتحيز	163
المبحث الثالث، الغذامي (تشريح النص)	169
1- قراءة سيميولوجية لقصيدة إرادة الحياة للشابي	169
تمهيد	169
1-1 مساءلة المنهج	170
2-1 ثنائية الحركة والسكون	174
3-1 تداخل المناهج	178
الفصل الرابع: نظرية التلقي	
المبحث الأول: التأصيل النظري	182
أ/ عند الغرب	
تمهيد	182
1- العلاقة: المؤلف/ القارئ/ النص	182
2- إسهامات ياوس	186
2-1 أفق التوقع	186

2-2 المسافة الجاملية وتغير الأفق	187
3- مجهودات إيزر	187
3-1 التفاعل بين النص والقارئ	188
3-2 القارئ الضمني	189
ب/ في النقد العربي المعاصر	191
المبحث الثاني: علي جعفر العلاق (الشعر والتلقي)	193
تمهيد	193
1- الشاعر/ النص والجمهور	193
2- التلقي الشفهي والكتابي	195
3- صوت الشاعر وتحقق القصيدة	197
4- حضور التلقي	199
المبحث الثالث: بسام قطوس (استراتيجيات القراءة)	214
1- تمهيد منهجي	214
1- التفكيكية إستراتيجية للقراءة	218
1-2 تمهيد	220
2-2 قراءة تفكيكية لقصيدة تنويمة الجياع	222
3 الحضور والغياب إستراتيجية للقراءة	224
3-1 تمهيد منهجي	224
3-2 الحضور والغياب في قصيدة شتاء ريتا الطويل	225
4- الزمن إستراتيجية للقراءة	228
5- الانحراف الأسلوبي ونظرية التلقي مقاربة في مجموعة شعرية	229
6- قناع النص والتلقي	231
خاتمة	234
المصادر والمراجع	240
فهرس الموضوعات	254

الملخص

تعد إشكالية المنهج واحدة من أهم القضايا التي باتت تطرح بإلحاح في الساحة النقدية العربية، كونها تعد بؤرة التوتر بين النص الشعري بما يحمله من ثقل دلالي، وبين المنهج بخلفياته المعرفية والفلسفية. من هذا المنطلق جاءت هذه الدراسة لتسلط الضوء على هذه الاشكالية، حيث أن العديد من النقاد العرب سعوا إلى توظيف هذه المناهج فور ظهورها في عملية استنطاقهم للنص الشعري، لما رأوا من دقتها وجديتها، فتراوحت مناهجهم بين البنيوية و السيميائية والأسلوبية، واعتمد البعض على فتوحات التلقي، إلا أن تمثلهم للمنهج جاء في معظمه إما تقليدا للمنهج في النقد الغربي، وإما تركيبا أو تلفيقا منهجيا، مما أحدث أزمة على مستوى النقد بدءا بأزمة المصطلح .إذ أن الضبابية في تحديد الكثير من المصطلحات خلقت تذبذبا وإشكالات عدة عند تطبيق هذه المفاهيم على المتون .كما خلق لغة متعالية توازي لغة النص الشعري غموضا أو تتفوق عليه في أحيان كثيرة، وباتت هي الأخرى تحتاج من يستنطقها أمام المتلقي، وسهلت له فهم مكونات بلاغة بناء الدلالة، وطمست تلك الفجوة الكائنة بينه وبين المبدع.

الكلمات المفتاحية:

المنهج؛ الشعر العربي المعاصر؛ النقد الغربي؛ النقد العربي؛ البنيوية؛ السيميائية؛ الأسلوبية؛ نظرية التلقي؛المتلقي؛ التفكيكية.

نوقشت يوم 08 جويلية 2019