MAG410-04/02
مسجل تحت رقم 1680
بتاريخ 30 ماي 2008
الرقم

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان –
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الإجتماعية
قسم: اللغة العربية وآدابها

جامعة أبي بكر بلقايد
الكلية
العلوم الإنسانية و العلوم

رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير: تخصص

الموضوع:

مقاربات بنيوية في النقد اللساني الحديث

تطبيقات على قصيدة محمود درويش نموذجا

إعداد الطالبة
آمال بناصر

إشراف الأستاذ الدكتور
عبد الجليل مرتاض

لجة المناقشة

د– سيدي محمد غيثري .....رئيسا

د– عبد الجليل مرتاض .....مشرفا

د– المهدي بوروبة .....عضوا

د– زين الدين مختاري .....عضوا

د– عبد اللطيف الشريفي .....عضوا

1424-1425هـ / 2003-2004م

الإهداء

إلى مثالي الأعلى في الحياة ،أغلى ما في الوجود

إلى من منحاني الحياة والسعادة كلّها

إلى من تعجز أفصح كلماتي ،وأسمى عباراتي عن شكرهما

والديّ الكريمين .

إلى أبهى ورود في الوجود

إخوتي فوزي وإلهام وأعسر.

أهدي عملي هذا.

آمال بنّاصر.

كلمة شكر

❖ إلى أستاذي الكريم الدكتور عبد الجليل مرتاض ،لما له من فضل الإشراف على هذا البحث .

❖ و إلى أستاذي الفاضل الدكتور عبد العالي بشير الذي أمدّني بمصادر قيمة ماكنت لأحصل عليها لولا مساعدته.

❖ و إلى كل من مدّ لي يد العون من قريب أو من بعيد.

"معلوم أن ليس النّظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض و جعل بعضها بسبب من بعض"

عبد القاهر الجرجاني

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم، نحمد الله كما ينبغي لجلاله وقدره، ونشكره على فضله و إحسانه، أما بعد :

منذ أن بدأ الاهتمام المتزايد بالدراسات اللغوية في السنوات المبكّرة من القرن العشرين ثم نجاح النموذج البنيوي اللغوي في اكتساب قيمة العلمية في مواجهة انطباعية النقد الأدبي. اتجه النقد الغربي إلى محاولة تحقيق" علمية النقد" ذلك الحلم الذي راوغ الجميع لقرون، و ذلك عن طريق تطوير نموذج نقدي يقوم على النموذج اللغوي، وهكذا جاءت البنيوية النقدية امتداد للبنيوية اللغوية وتطويرا خاصا لها. وقد كان للتطور اللساني في الغرب صداه الواسع في العالم العربي ، حيث ظهرت كتب لغوية عديدة كان لها أثرها الواضح في الرؤية النقدية العربية و بطريقة أو بأخرى تسربت البنيوية إلى وطننا العربي، ووجد نقادنا في تفتح اللسانيات على النقد ضالتهم، فاستعملوا مختلف الوسائل التي ساعدت على الغوص في أعماق النص الأدبي و فهمه من الداخل فاعتمدوا التحليل اللساني في نصوصهم الأدبية أو بالأحرى استعملوا ما يسمى بالتحليل البنيوي.

فدخلت البنيوية مجالنا الثقافي وسمعنا كلاما عنها يدور على لسان مثقفينا في أكثر من لقاء وقرأنا كتبا و مقالات تترجم لها أو تتعنون بها، ولعل ما استوقفنا للبحث في هذا الميدان هو ظهور المصطلح - بنيوية- في المجالين اللساني والنقدي، إذ لم نقل ، نشوء المصطلح لسانيا في الغرب وتسربه إلى مجالنا النقدي العربي ضف إلى ذلك تلك المصطلحات و المفاهيم غير المألوفة التي جاءت بها البنيوية اللسانية، و النظرة المخالفة للنقد البنيوي لكل المناهج السابقة للوظيفة النقدية.

فالتداخل بين الدراسة اللغوية والدراسة النقدية أصبح حقيقة من حقائق القرن العشرين الراسخة بحيث وصلنا إلى مرحلة يصعب معها تحديد ما هو لغوي خالص أو ما هو نقدي خالص. و حديثنا عن البنيوية تستوقفه أسئلة عدة لعل أهمها:

ما موقفنا من البنيوية؟ أو بالأحرى ما موقفنا من التحليل البنيوي للنصوص الأدبية؟ هل استفاد نقادنا حقا من البنيوية اللسانية؟ وهل توصلوا لوضع منهج بنيوي صالح لتحليل النصوص جميعها؟ وهل حقا تحليل لغة النص الأدبي هي أحسن وسيلة لترشيح النص من داخله وفهمه أحسن فهم؟ ما الذي أدى إلى تسرب مثل هذا النقد الألسني لنصوصنا الأدبية؟ وهل بإمكان هذا المنهج تحليل نصوصنا القديمة؟ وإذا أمكنه تحليل القديم والحديث فهل يجب الاستغناء عن كل ما هو تراث؟

ويبقى الهدف الرئسي لهذا البحث هو الإجابة عن بعض هذه الأسئلة التي تطرح نفسها أمام الباحث و هو يقرأ للبنيوية.

و الحقيقة أن هذا البحث نتاج جهد متواضع بذلته في فكرة طالما راودتني، هي فكرة المزاوجة بين اللسانيات والنقد الأدبي، فاللسانيات و الأدب يلتقيان من حيث أن "اللغة" وسيلتهما وهدفهما، أي أن الأداة واحدة أداة لسانية تعبر عن كينونتها وبنيتها، وأداة نقدية أدبية تعبر عن الحياة في إطار الأدب، وهكذا تعتبر اللغة في هذا الإطار وسيلة و هدف في الوقت نفسه، فاللسانيات تكشف للنقد الأدبي عن بنية الأداة التي يستخدمها الأدب، حتى يقرأ الناقد لغة الكاتب أو الشاعر أحسن قراءة.

- ينقسم البحث إلى مقدمة، مدخل و ثلاثة فصول وينتهي بخاتمة.
- أما المدخل فحاولت فيه تحديد مستوى الدراسة بتوضيح وشرح المفاهيم المتعددة التي يأخذها المصطلح - بنيوية- و أوجه التقارب بين هذه المفاهيم في شتى المجالات ذلك لأن الإنجاز البنيوي للسانيات فتح آفاقا كثيرة من البحث في مجالات العلوم الإنسانية المختلفة فقد عرف النقد الأدبي البنيوية النقدية و عرفت الأنتروبولوجيا الأنثروبولوجيا البنيوية كما اهتمت الفلسفة و علم النفس بالدراسات البنيوية.

- ويلي هذا المدخل فصل أول، يشمل على الدراسة النظرية الهادفة إلى إيضاح الإرهاصات الأولية للتحليل البنيوي، فبعد ظهور البنيوية لسانيا على يد كل من **سوسور** في أوروبا، و **بلومفيلد** في أمريكا، تسربت بعض المصطلحات إلى المجال النقدي فأكسبته مفاهيم جديدة جعلته نقدا بنيويا يختلف عما سبقه، و لعلّ أول من نادى بالتحليل الشّكلي للأدب مدرسة الشكلانيين الروس التّي كان **"جاكبسون"** أحد أبرز علمائها حيث كان له الفضل الكبير في تأسيس "حلقة براغ" التّي عملت على تطوير المفاهيم البنيوية.
- أما الفصل الثاني فحاولت من خلاله توضيح خصائص التحليل البنيوي وكيفية انتقال النموذج اللساني إلى النّقد العربي، و علاقة النقد الجديد بتراثنا العربي القديم.
- ودعمت هذين الفصلين بفصل ثالث تطبيقي حللت فيه قصيدة "مديح الظل العالي"، **"المحمود درويش"**، انطلاقا من بنيتها.
- و أنهيت بحثي هذا بخاتمة لخصت فيها أهمّ النّتائج المتوصّل إليها
- ويبدوا جليّا من خطة البحث أنّني اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي، الذي رأيته الأمثل لمعالجة هذا الموضوع مع الاستعانة بالمنهج التّاريخي في المواضع التّي تحتاج إليه.
- و من الكتب الأساسية التّي اعتمدت عليها:
  - دلائل الإعجاز **لعبد القاهر الجرجاني.**
  - نظرية البنائية في النقد الأدبي، و بلاغة الخطاب وعلم النص **لصلاح فضل.**
  - عصر البنيوية من **ليفي ستروس** إلى **فوكو لايديث كيرذويل** .
  - الدرجة الصفر للكتابة، ولذة النص **لرولان بارث** .
  - دراسات لسانية تطبيقية **لمازن الوعر.**
  - العربية وعلم اللغة البنيوي **لحلمي خليل**، و غيرها.

- و موضوعنا هذا رغم كونه من المواضيع التّي أسالت الكثير من الحبر في السّاحة الأدبية، إلا أنّنا لاحظنا قلة الكتب بمكتبتنا الجامعية و إن وجدت فهي قديمة لا تساعد على الدّراسة برؤية عصرية حديثة.

كما أنّ محاولة التّحليل بنيويا تستلزم ثقافة واسعة و إلمام بطريقة التحليل نفسها، الشيء الذّي لم يتعوّد عليه الطّالب الباحث.

- وما يمكن قوله هنا هو أنّني أدرك مدى نقصان هذا البحث، وبعده عن الإلمام بكل جوانب هذا العنوان المتشعّب، وعزائي في ذلك أن يعتبروه أساتذتي الكرام وزملائي الطلبة إلتفاتة مني، ورغبة في الاستمتاع بهذا المجال العلمي الخصب، لأن اللّسانيات في عمومها عماد اللّغة الإنسانية، و النقد البنيوي بوجه خاص ثمرة تزاوج بين مجال اللّغة و الأدب وفي الانتقال من العلمي إلى الأدبي تكمن حلاوة البحث.

و ندعوا الله أن يوفقنا جميعا لما فيه الخير و الهداية.

لا يوجد وجهة نظر فكرية واحدة في حقل المعارف البشرية يمكن استخدامها و تطبيقها على عدد من الدراسات الإنسانية، و ذلك لأن العقل الإنساني قدره فعالة دينامية مولدة يمكنها أن تبدع ما يلائم الواقع الإنساني, هذا الخلق الفكري الذي هو بطبيعة الأمر خلق لواقع و زمان معينين، هو خلق آني مؤقت لا بدّ أن يصبح شيئا مألوفا في حياة الإنسان و واقعه بل انه سيصبح قديما و ذلك نتيجة القدرة المبدعة للعقل الإنساني على إعطاء وجهة نظر فكرية مختلفة .

و لعلّ هذا ما عبّر عنه علماؤنا في حقل المعارف الأدبية و الشعرية و النقدية كابن قتيبة في شعره و شعرائه منذ أحد عشر قرنا من الزمن . فقد اعتبر هذا الرجل النظريات النقدية في زمنه نظريات متغيرة تغير المحيط الخارجي للإنسان عبر البيئة و التاريخ ، وقد اعتبر أيضا الصراع بين القديم و بين الحديث صراعا آنيا مؤقتا و ذلك أن كل حديث لا بدّ أن يصبح قديما فما يصح في حقل المعارف الأدبية و الشعرية و النقدية بل العلمية ينطبق على المعارف اللسانية و اللغوية أيضا.فما اعتبره علماء اللسانيات البنيويون معيارا لسانيا شاملا و علميا يمكن تطبيقه على أية لغة من لغات العالم إنما أصبح مجرد ركيزة من ركائز علم اللسانيات البشري أو مجرد وجهة نظر لسانية مختلفة عن وجهات نظر لسانية اتجاه الواقع الفيزيائي للإنسان[1] .

فالأدب- مثلا – بنية متميزة و مستقلة بشكل مطلق كما يرى الطرف الأول ،و بنية متماثلة و متطابقة مع البنية المحيطة كما يرى الطرف الآخر . وبهذا نصبح أمام رؤيتين متباينتين في الظاهر إذ يتم من خلالهما تأكيد عزل الأدب و إلغاء تفاعلاته المتنوعة مع الخارج من الجهة الأولى ،أو إلغاء المسافة بين الأدب و الواقع من الجهة الثانية.

و هاتان الرؤيتان المتباينتان في الظاهر تشتركان بدعوى الحرص على تجسيد خصائص الظاهرة الأدبية ،هذه الخصائص التي يعبر عنها بالقيم الجمالية أو بالبناء

[1] مازن الوعر: قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث ط1، 1988 ص58

الفني أو "بالأدبية"[2] ، نحن نفهم "الأدبية" على أنها جوهر الأدب و الجوهر هنا ليس بالمعنى الفلسفي للأشياء ،و إنما يعني ببساطة أجمل ما في الأدب و أصدق ما في عاطفته و أدفأ ما في جوه و أروع ما في نسجه . فإذا كان الأدب هو ما نعرف من الجمالية النصية أو من الإبداعية القائمة على تمثل عالم، ثم إخراجه إلى المتلقين في بناء لغوي تتحكم فيه شبكات من العلاقات و الشفرات التي لا تنتهي أبدا، إذ صفتها التجدد و التعدد معا،فإنّ أدبية ما هذا صفته يجب أن يكون أجمل من كل ذلك و ألطف و أعمق و أشمل وأروع وأبهر[3].

لقد ظلت الرّؤية النقدية للنص ردحا من الزمن تنطلق من رؤية جزئية، نحوية أو لغوية، أو ربّما تعاملت مع النص من خارجه بناء على معطيات تاريخية،أو اجتماعية أو نفسية،ترتبط بالنص أو بقائله، غير أن الدراسات الأسلوبية الحديثة فتحت أفقا جديدا للتعامل مع النص،تعتمد بشكل أساسي على رؤية أكثر شمولية، حيث تنظر إلى النص الإبداعي على أنه وحدة لغوية متكاملة تفتتها ذات المبدع في فترة آنية ضمن إطار المفهوم الإبداعي للحظة النفث التي تهيمن على المبدع [4]

و الواقع أن علم اللغة كان مصدرا من أهم مصادر البنيوية، وهو مصدر كان معترفا به صراحة في كتابات البنيويين لهذا الارتباط بين البنيوية و بين اللغويات مبررات قوية. إذ لا يوجد " بناء" بالمعنى الصحيح إلا لما هو لغوي و جميع المجالات المعروفة لا يصبح لها بناء إلا حين تتخذ طابعا لغويا. و فضلا عن ذلك فإن للغة بالذات ميزات خاصة جعلت النموذج اللغوي يحتل مكانة خاصة في تفكير البنيويين ذلك لأن اللغويين منذ العالم السويسري **دي سوسور** في أوائل القرن العشرين درسوا عناصر اللغة و السمات المميزة لعلاقاتها بوصفها أنساقا لا علاقة لها بالعالم الذي تعبر عنه أو تدل عليه فكانوا بذلك يطرحون مشكلات بنائية خالصة و يضربون مثلا يحتدي للعلوم الإنسانية الأخرى فنجاح اللغويات في بلوغ مرتبة العلم المنضبط كان عاملا مشجعا للباحثين في

---

[2] شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد- ط1 ، 1997 ص 25

[3] عبد المالك مرتاض : النص الأدبي من أين و إلى أين ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1983 ص16

[4] عالم الفكر : المجلد السابع و العشرون – العدد الأول- سبتمبر 1998 ص63

الميادين الأخرى للدراسات الإنسانية و الاجتماعية على الإقتداء بهذا العلم الناجح في منهجه و في الهدف الذي يرمي إلى تحقيقه[5].

و على الرغم من أن هذه الرؤية للحظة الإبداع كانت واضحة بل معلنة من قبل المبدعين و هي تأكد وحدة النص الأدبي نجد أن الناقد ظل في منأى عن هذه الرؤية. فعبر عصور أدبية ممتدة ظل النقد يتعامل مع النص بشكل جزئي و لدى فإن النظر إلى النص على أنه وحدة متكاملة تأتي في – الواقع – رد اعتبار لتلك المناداة غير المباشرة من قبل المبدعين. هذه المناداة تمثلت في التأكيد على وحدة النفثة الإبداعية الأمر الذي يجعل من المتوقع أن يتعامل النقد معها من هذا المنطلق فالقصيدة مثلا باعتبارها عملا إبداعيا لا يمكن تصورها إلا على نحو تركيبي خالص لأنها في انبعاثها من حدقة المرسل – المبدع- إنما تصدر كاملة البنية مستقلة التكوين ولا يمكن للقارئ أن يشعر باللذة الحقيقية لأي عمل إبداعي دون أن يكون منبثقا من طبيعة هذا العمل بكليته [6] .

فانطلاقا من ثنائية الآنية/ الزمانية التي أبرزها **فاردينانددي سوسور** في مجال الدراسات اللسانية، يحاول النقد أن يجعلها من أسسه الأصولية و لعل هذه الثنائية هي التي جعلت النقاد اليوم يقسمون أيما انقسام و ذلك لاختلاف منطلق كل منهم [7].

حيث ظهر فريق جديد من النقاد عمل على إرساء رؤية نقدية جديدة تكون بديلا لكل المناهج النقدية السابقة. وهؤلاء يسعون إلى تأسيس قاعدة علمية للدراسات الأدبية، إذ يسعون إلى اكتشاف القوانين الشاملة التي تتحكم في الاستخدام الأدبي للغة.

و بكلمة أكثر تحديدا فإن هؤلاء يسعون إلى إقامة نظرية أدبية جديدة من خلال الانتقال من علم اللغة العام إلى الأدب . لهذا ينظرون إلى الظاهرة الأدبية على أنها ظاهرة لغوية بالدرجة الأولى إذ يعتبرون ماهية الأدب لغوية لهذا يمكن تسمية هذا النقد الأدبي الجديد بالنقد اللغوي[8].

---

[5] فؤاد زكرياء ، الجذور الفلسفية للبنائية . جامعة الكويت ط1 1980 – ص6

[6] إم ن ص64

[7] توفيق الزيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث . الدار العربية للكتاب ط1984 – ص139

[8] شكري عزيز ماضي – من إشكاليات النقد العربي الجديد – المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت. ط1 1997 – ص29

ربما كان التضاد الأهم الذي تتحدد به طبيعة البنيوية هو تضادها مع النزعة التاريخية إذ أن الجدل الأكبر الذي أثاره البنيويون كان موجها ضد أنصار النزعة التاريخية، و القوة الدافعة الأولى للتيار البنيوي كانت الرغبة في مراجعة التفسير التاريخي مراجعة جذرية، ومن هنا كان فهم موقف البنيوية من النزعة التاريخية أساسيا في تحديد سماتها. فقد كان من الشائع في القرن التاسع عشر بوجه خاص تفسير كل الظواهر من خلال التاريخ، فالسابق هو الذي يتحكم دائما في اللاحق، والمنشأ الأول لأي ظاهرة ثم مسارها التالي أساسي في فهم طبيعتها الحالية [9]. فقد طبق **ماركس** فكرة التاريخ على العلاقات الإنتاجية بين البشر في مراحلها المختلفة فقدم إلينا نظرية في **المادية التاريخية** تجمع بين تأكيد الشروط المادية (و الاقتصادية بوجه خاص) لتطور المجتمعات البشرية، وبين إعطاء أهمية كبرى للعامل التاريخي في هذا التطور[10].

فالتقطت علوم إنسانية كثيرة فكرة التفسير التاريخي، فأصبح من الضروري من أجل فهم أية ظاهرة تنتمي إلى مجال الحياة الإنسانية، الرجوع الى سوابقها الماضية وأصبح النقاد الفنيون و الأدبيون يفسرون عمل الكتاب من خلال تاريخ حياته و يبنون نظرتهم إلى الفنان على وقائع نفسية أو اجتماعية أو سياسية لها كلها موقع محدد في التاريخ أي أن التاريخ أصبح متغلغلا في كل شيء[11].

لكن البنيوية ظهرت لتوقف بطريقة حاسمة هذا التيار الطاغي للنزعة التاريخية أو على الأقل قضت على ادّعائها احتكار القدرة على تفسير الظواهر البشرية.

فاستنادا على مفهوم الآنية يجعل النقاد الغربيين ذووا التأثير اللساني النص عالما مستقلا لا يحتاج في تحليله إلى عناصر خارجية – فهو يمثل شبكة من العلاقات بين مختلف مستوياتها- ولعل الشكلانيين الروس هم رواد هذه الرؤية فنجد **تينيانوف** يؤكد سنة 1927 أن " الوظيفة البنيوية لعنصر من الأثر الأدبي كنظام هو إمكانية دخوله في علاقة متبادلة مع عناصر أخرى لنفس النظام وبالتالي مع النظام بأكمله". وتوضحت

---

[9] فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية ص13
[10] ن م ، ن ص
[11] ن م ، ن ص

هذه الرؤية مع البنيويين فالمنهج في صميمه يعتبر تحليليا و شموليا في نفس الوقت و يرفض معالجة العناصر على أنها وحدات مستقلة[12].

فمضمون الأحداث التاريخية و المادة المحتواة فيها هو الذي يختلف تبعا للعصور و المجتمعات، ولكن هذا المضمون المتغير يكشف عن تنظيم يظل على ما هو عليه مهما اختلفت السياقات الاجتماعية و التاريخية. أي أن ما يسري عليه التطور و التغيير وما يخضع للتفسير التاريخي هو المضمون و المادة الداخلية، أما التنظيم و البناء فهو فوق التاريخ. وعلى هذا النحو تستطيع البنيوية أن تقدم إرضاء جزئيا على الأقل للمؤرخ الذي يمكنه أن يتصور علمه بدون فكرة التغيير و الحركة المستمرة[13].

ولذلك تضع البنيوية التغيرات التاريخية الجزئية في إطار البناء الثابت و تفسرها من خلاله، فالتاريخ يدور في إطار البناء و يفسر بواسطته لا العكس . و العملية التاريخية الخلاقة لا تفهم إلا من خلال البناء الذي ضل موجودا طوال ألوف السنين. ولذلك يمكن تشبيه العلاقة بين البناء و العمليات التاريخية العينية التي تدور في إطاره ، و التي تضفي الحياة على البناء اللاواعي و تنقله إلى مجال الوجود الفعلي يمكن تشبيهها بالعلاقة بين "الشفرة " و الرسائل المختلفة التي نحصل عليها بعد معرفة هذه الشفرة[14].

ولعل البنيوية تناقض المفهوم الذري للبنية الذي يرى أنها مجردٌ تراكم للعناصر على حين أن البنية بنيويا لا تمثل تراكما وإنما نظام تشده علاقات معينة مستمدة إياها خاصة من منطق الرياضيات[15] فالبنيوية في اعتمادها على المناهج الطبيعية إنما ركزت أساسا على نظرية المجموعات تلك النظرية التي تسمح بدراسة العلاقات بين أجزاء و عناصر المجموعة و تحليلها ثم إعادة تركيبها من أجل الكشف عن البنية الخفية للموضوع ، يقول **ليفي شتروس** "إذا كان هذا المنهج ينتمي إلى طريق التحولات التي تفسر جزءا من قوانين المجموعات الرياضية إلا أن نموذجه المباشر هو علم اللغة الذي يختص عن

---

[12] توفيق الزيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث . ص139

[13] شكري عزيز ماضي – من إشكاليات النقد العربي الجديد –ص17

[14] م.ن – ص16

[15] توفيق الزيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث . ص 139

غيره من العلوم الإنسانية بأنه العلم الوحيد الذي يمكن وضعه على قدم المساواة مع العلوم الطبيعية و الدقيقة وذلك :

1- لأنه يدرس موضوعا عاما إذ لا يوجد مجتمع بشري دون لغة

2- لأن منهجه متشابه أي أنه يمكن اتباع المنهج نفسه في دراسة أي لغة قديمة كانت أو حديثة بدائية أو متحضرة .

3- لأن هذا المنهج يعتمد على بعض المبادئ الأساسية التي لا يختلف عليها الباحثون و المتخصصون"[16].

❀❀❀

"كان ذلك يوم أحد من خريف 1934 حين دق جرس هاتف على الساعة التاسعة صباحا و قد قدر لهذه الدقة أن تحدد مهنتي أو عملي فيما بعد " .

بهذه العبارة المقتضبة يحدد شيخ البنيويين كما يلقب كيفية بداية تاريخه المهني الحافل بالإنجازات[17].

ففي الأربعينيات من هذا القرن حين كان **ليفي ستراوس** في أمريكا التقى بباحث مشهور في علم اللغويات هو **جاكبسون** و تأثر إلى حد بعيد بطريقته في البحث عن بناءات لغوية تظل ثابتة مهما اختلفت اللغات المنفردة و لما كانت اللغة تعبيرا عن النشاط الرمزي للإنسان فلابد أن هذه البناءات الثابتة تعبر عن مبادئ أساسية للعقل البشري تنعكس على مجالات نشاطه الأخرى و من هنا جاءت فكرة المزج بين البحث في اللغويات و البحث الأنتروبولوجي، و تفسير الظواهر الاجتماعية عند البدائيين على أساس النموذج اللغوي الثابت، وهذا معناه تجاهل العامل التاريخي و تأكيد فكرة القبلية

[16] عالم الفكر: التحولات في الفكر الفلسفي المعاصر – المجلد 30 العدد4 – الكويت – أفريل 2002 ص48

[17] عمر مهيبل : البنوية في الفكر الفلسفي المعاصر – ديوان المطبوعات الجامعية في الجزائر ط2 1993 ص26

أي وجود صور و قوالب لا تخضع لتأثير الزمان ولا شأن لها بعوامل التطور هو نفس الاتجاه الذي أكده **جاكبسون** في مجال اللغويات [18].

وما إن عرف **ليفي ستراوس** علم اللغة البنيوي - بفضل **جاكوبسون** – حتى أخذ ينظر إلى دراسة **سوسور** للغة بوصفها نسقا مستقلا بذاته، نسقا يقوم على التسليم بعلاقة فاعلة تصل مكونات العلامة اللغوية أي تصل بين نسق اللغة و الكلام الفردي من ناحية و بين الصورة الصوتية (الدال) و المفهوم (المدلول) من ناحية ثانية [19].

وقد وجد **ليفى ستراوس** فيما انتهى إليه **جاكبسون** في علم اللغة نوعا من الكشف الملهم و توقع أن يحدث هذا الكشف ثورة تتجاوز علم اللغة إلى الأنتروبولوجيا بل تمتد إلى كل العلوم الاجتماعية ولخص أهمية هذا الكشف بقوله:

أولا : يتحول علم اللغة البنيوي عند دراسة ظواهر لغوية واعية إلى دراسة بنيتها التحتية اللاواعية

ثانيا: لن يتعامل علم اللغة مع المسميات أو الكلمات بوصفها كيانات مستقلة بل يتعامل معها على أساس العلاقات التي تنتظمها .

ثالثا: يطرح علم اللغة مفهوم النسق" فلا يزعم علم الفونيمات الحديث، أن الفونيمات جانب من النسق فحسب، بل يظهر الأنساق الصوتية نفسها على نحو ملموس واضح البنية" وأخيرا يهدف علم اللغة البنيوي إلى الكشف عن قوانين كلية سواء كان ذلك بالاستنباط أو الاستدلال مما يعطي هذه القوانين صفة مطلقة[20]

وركز **ليفي ستراوس** على اللغة أكثر مما ركز على الكلام على نحو ما فعل **دي سوسور** و إذا كان **دي سوسور** قد درس اللغة دراسة آنية من حيث علاقتها المتبادلة وتحولاتها في الآن الساكن، و درسها دراسة متعاقبة من حيث الكيفية التي تقع بها هذه العلاقات والتحولات عبر تعاقب الزمان، فإن **ليفي ستراوس**، ركز على النوع

---

[18] فواد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية ص21

[19] كيرزويل إديث: ترجمة جابر عصفور عصر البنيوية من ليفي جستراوس إلى فوكو ط1 بغداد 1985 ص26

[20] م.ن ص 27 عن lewi strauss structural Anthropology :

الأول من الدراسة، أي الدراسة الآنية وإن لم ينكر الأبعاد المتعاقبة[21] يقول **ليفي ستراوس** "إن التعاقبي و التزامني يتعارضان، وذلك لأن الأول يهتم بأصل الأنساق في حين أن الثاني يهتم بالمنطق الداخلي للشيء فالتعاقبي هو الدراسة التاريخية، الدراسة القائمة على البحث في أصل الأشياء و مكوناتها، في حين أن التزامني هو البحث في بنية الشيء، أي الطبيعة المنطقية للشيء[22]. نجد هذه الفكرة مصوغة كذلك في كتابيه "الأنتروبولوجيا البنيوية" و الفكر المتوحش . و**لبفى ستراوس** على وعي تام بهذا التقابل و ما يطرحه من مشاكل معرفية ومنهجية، لذلك يدعوا إلى إقامة تاريخ بنيوي، يختفي فيه التعارض بين التزامن و التعاقب.[23]

إلى جانب الأداة اللغوية التي كانت حجر الزاوية في أنتروبولوجيته وخاصة طريقة **جاكبسون** في البحث عن البناءات اللغوية الثابتة وسط التغير الظاهر في اللغات المنفردة فقد استفاد من نظرية **فرويد** في التحليل النفسي حيث أكد على بنيات عقلية لا شعورية لدى الإنسان ملازمة للبنيات الشعورية وخاصة فيما يخص دراسة الأساطير لأنه يرى الأسطورة حلم جماعي للمجتمعات البدائية له لغته الرمزية التي بواسطتها نستطيع أن نستجلي بعض معاني الأسطورة المخفية، ويظهر هذا الاتجاه جليا في كتابه الموسوم باسم " أسطوريات " حيث حقق **ليفي ستراوس** بلباقة مثلى تحويل النموذج الألسني منتقلا على هذا النحو من نظرية في اللغة إلى نظرية في القرابة إلى نظرية في العقل إلى نظرية في الأسطورة و أخيرا إلى نظرية في المجتمعات،[24] فقد أكد على أن تحليل الأسطورة يتجاوز تحليل مسمياتها أو مضمونها وهو يركز على الكشف عن العلاقات التي توجد بين كل الأساطير ولقد أصبحت هذه العلاقات موضوعات أساسية في تحليله البنيوي الذي أستهدف الكشف عن الأبنية الموحدة لهذه الأساطير.[25]

---

[21] م.س ص 247

[22] عالم الفكر: التحولات في الفكر الفلسفي المعاصر ص 25-53 عن Anthropologie structural Op-Citp 341 – claud livi-strauss & la penssée sauvage Op-cit P99

[23] م.ن ن.ص

[24] عمر مهيبل : البينوية في الفكر الفلسفي المعاصر ص 30-31

[25] كيرزويل اديث : ترجمة جابر عصفور : عصر البنيوية من ليف ستراوس إلى فوكو ص 31

و الأسطورة تحتل معنى جديد في منظومة **ليفي ستراوس** الأنتروبولوجية إنها تحتل مكانا متميزا داخل اللغة أي أنها جزء لا ينفصل من اللغة ، والتغاضي عن هذه النقطة الهامة تترتب عنه نتائج جد خطيرة أهمها إهمال ما يسمى بالمجتمعات البدائية، ذلك أن معرفتها على وجه أكمل يعتمد بالدرجة الأولى على دراسة أساطيرها و معرفتها التي تعتبر المعبر الحقيقي عن واقعها وفي هذا الصدد يقول **ليفي ستراوس** و هو يرد على بعض الأسئلة: ولكن علام تقوم أساطير مجتمع؟ إنها تشكل قول هذا المجتمع، وهو قول لا يطلقه شخص معين، إنه إذن قول يجمع على نحو ما يفعل اللغوي الذي يذهب لدراسة لغة غير معروفة جدا، ويحاول وضع قواعدها دون أن يهتم لمعرفة الذي قال وما قد قيل.[26]

و الدور الذي يزعم التاريخ المعاصر القيام به، أي دور الذاكرة و أخذ العبرة فإن **ليفي ستراوس** لا يرى فيه سوى أسطورة من الأساطير التي تعيش معنا، ولذلك فهو يماثله بها من حيث الدور الذي يقوم به في مجتمعاتنا الحديثة [27]، يقول "إن ما تفعله الأساطير للمجتمعات التي تجهل الكتابة، كأن تبرز نظاما اجتماعيا وتصورا للعالم برؤية أصلية تشرح ما تكونه الأشياء بما كانته، وتجد التبرير لوصفها الحاضر في وضعها الماضي وتتصور المستقبل تبعا لهذا الحاضر ولذلك الماضي، فهو كذلك الدور الذي تنسبه حضارتنا إلى التاريخ" [28]

فليفي ستراوس يرى أن التاريخ يغدوا جانبا من الحاضر عندما تستعيده الذاكرة،[29] لدى نجده يقترح فكرة التاريخ الثابت و التاريخ التراكمي و ذلك لدواعي منهجية و أخرى نظرية، فمن الناحية المنهجية يقترح تاريخا بنيويا يمكن دراسته وفقا للمنهجية البنيوية التي تقوم على التزامني بدلا من التعاقبي و على الكشف على البنيات بدلا من وصف ظاهر الأحداث أما من الناحية النظرية فإن **ليفي ستراوس** وهو مفكر القرن

---

[26] عمر مهيبل البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ص31
[27] عالم الفكر : التحولات في الفكر الفلسفي المعاصر ص 61
[28] ن م – ن ص عن claude levi strauss anthropologie structural , OP-CIT P78
[29] إديث كزويل : ترجمة جابر عصفور : عصر البنوية من ليفي ستراوس إلى فوكو ص 25

العشرين لا يمكن له أن يتجاهل التطورات التي بلغتها علوم الإنسان وتاريخ الإنسان. لذلك يقيم تلك التفرقة على أساس الثابث و التراكمي بين المجتمعات مع العلم أن هذه التفرقة ليست أكثر من تفرقة منهجية على حد تعبيره [30] و هو يقول "إن التاريخ التراكمي إنما يظهر إلى عالم الوجود ابتداء من مجتمعات تفصل بينها فوارق مختلفة و لكنها مع ذلك على اتصال بعضها ببعض في حين أن التاريخ الثابت لن يكون إلا إشارة إلى ضرب خاص من الحياة السفلى " ألا و هي " المجتمعات المنعزلة"[31] ويمكن أن نتبنى مفهومه للتاريخ في كتبه الآتية " الأنتروبولوجية البنيوية" و " الفكر المتوحش" و " العرق و التاريخ" فمن خلال هذه الكتب نستطيع أن نميز بين ثلاثة مستويات للتاريخ: التاريخ العام التاريخ و الأنتروبولوجيا و ما يسميه بالتاريخ البنيوي . إن تحليل هذه المستويات يبين بجلاء رفض **ليفي ستراوس** للتاريخ العام . الذي يعني تاريخ البشرية و تطورها في الزمن و تقسيمه للحقب و الفترات فهو في نظره " لا يزيد على كونه مجرد إضراب و تهيج على سطوح الأشياء ". و في تعريفه – للتاريخ – يرى أنه يتأرجح بين عدد كبير من المعاني، التاريخ الذي يصنعه الناس من دون معرفة به، و التاريخ الذي يصنعونه عن معرفة به، و التأويل الذي يقوم به الفيلسوف و المؤرخ. هذه المعاني التي يعطيها للمصطلح نستطيع تلخيصها في معنيين التاريخ الواقعي الذي يصنعه الناس على معرفة به أو عن غير معرفة به، و التاريخ الواقعي الذي يصنعه الفلاسفة و المؤرخون، عن وعي به كنظرية أو تفسير لما تعاقب في الزمن [32] و عليه نجده يفسر التقاليد الشفاهية للمجتمعات البدائية بطريقة لا تاريخية . إن التاريخ عنده يعاد تأسيسه كلما حكيت الأسطورة أو استرجع الماضي . و بدلُ أن يكون سلسلة من الأحداث " الموضوعية" المرتبطة بمرحلة أو مراحل معنية يغدوا حضورا آنيا من تفاعل الأبنية العقلية الذي يقع في " لحظة" بعينها . وما دام الماضي قد أصبح بعض الحاضر ، على هذا النحو يسقط **ليفي ستراوس** من حسابه النظريات التقليدية عن

---

[30] عالم الفكر - التحولات في الفكر الفلسفي المعاصر ص 62
[31] م ن . ص 63
[32] م ن ص60

التقدم أو التطور. ويشرح **أنموند ليتش** نظرية **ليفي ستراوس** شرحا جيدا، عندما يشبه المعطيات التي تختزنها الذاكرة الجمعية للإنسانية بتلك التي يختزنها جهاز كمبيوتر بالغ التعقيد يقوم بتصنيف المعلومات وفقا لبرنامج "قابل للتعديل"[33].

فليفي شتراوس يبحث عن الوحدة و الثبات وسط تغيير الظواهر و تشابكها لأن اكتشاف البنية العقلية المنطقية الثابتة للظاهرة، يسهل مهمة معرفتها و تفسيرها[34] ففي "البنى الأولية للقرابة" يبين بأن البنية هي ذلك الكيان المبثوث في كل مكان، و لكن بما أنها رمزية و لا شعورية فإن مهمة الأنتروبولوجي تتمثل في الكشف عنها و إظهارها[35] فهو - **ليفي ستراوس**- ينطلق من مسلمة أساسية و هي أن كل أنتروبولوجيا يجب أن تكون بنيوية و أن قولنا مثلا الأنتروبولوجيا البنيوية ما هو إلا تحصيل حاصل و إن كل ما يعرف باسم العلوم الإنسانية تسمية في غير محلها في نظره فهي إما أن تكون بنيوية أو لا تكون على الإطلاق ذلك أن البنية عنده تعتبر من أقصى درجات الدقة و التبسيط[36]

.

و إذا كان **ليفي ستراوس** قد طبق الأصول المنهجية لعلم اللغة البنيوي على الظواهر الاجتماعية بإيجاد العناصر المشتركة للقص الأسطوري ، فإن **لا كان** نظر إلى الرموز المستخدمة في الأساطير ليعين على الكشف عن الفكر الواعي و اللاواعي للفرد في السياق الخاص بهذا الفكر[37] و بقدر ما أفاد كل من **لاكان و ليفي ستراوس** من أفكار **دي سوسور** فإنهما نظرا إلى اللغة من حيث هي شكل كلي ومن حيث هي نسق قائم بذاته له وحدته المتكاملة وبعده التأريخي الآني . و لقد أتاح علم اللغة البنيوي قراءة جديدة كل الجدة **لفرويد**[38]. لقد دعى **لاكان** بحماسة إلى العودة إلى **فرويد**، إلى فهم **فرويد**

---

[33] كيرزويل : ترجمة جابر عصفور : عصر البنوية من ليفي ستراوس إلى فوكو ص35
[34] عمر مهيبل : البنوية في الفكر الفلسفي المعاصر ص32
[35] ن م ص 33
[36] م.ن ص30
[37] كيرزويل : ترجمة جابر عصفور : عصر البنوية من ليفي ستراوس إلى فوكو ص 158
[38] م ن، ن.ص

فهما صحيحا وعدم تشويه مبادئه و بالرغم من انه كان يلاحظ بأن اتباع فرويد كثيرون، إلا انهم حادوا عن التأويل و الفهم الصحيحين للتحليل النفسي الفرويدي، و انهم مذهبوا نظريته مع أنها لا تقبل ذلك فهي نظرية علمية متدفقة لا تريد الجمود و الرقود ، لقد تخطى **لا كان** مجال التقليد وحاول النفاذ إلى جوهر التحليل النفسي و صميمه، يستنطقه ، يبحث عن معانيه الكامنة وراء دلالاته و رموزه اللغوية سواء كان ذلك في مستوى اللاشعور و الرغبات أو الإحباطات المختلفة.

إن العودة إلى فرويد عنده هي العودة إلى " نضج فرويد " عودة إلى استجلاء اللاشعور ، على اعتبار أنه " لغة " و ليس كما يفهمه الغير مرتعا للغرائز و الانفعالات فحسب لها بنيتها و خصائصها أي أن دعوته كانت تصحيحية بالدرجة الأولي.

و اللغة عنده تزخر دائما بأشياء لا يستطيع الشعور أن يعبر عنها لذلك فان اكتشاف اللا شعور من قبل فرويد هو ثورة فعلية ، و لكن لم يدرك الذين جاؤوا بعده المغزى الحقيقي له و لهذا فانه يتهمهم بالقصور و بالتحريف، **ففرويد** بدل جهدا كبيرا في كتابة "تفسير الأحلام" حيث أوضح أن اللاشعور حلم في حقيقته و الحلم نص و النص مكون من جمل و عبارات و بالتالي من لغة.[39]

لقد أكد **لاكان** على أهمية اللغة في التحليل النفسي عن طريق التوسطات البنيوية ، على أساس أن الفعاليات اللغوية وحدها هي التي تساعدنا على إدراك تعقد العلاقات المتغيرة دوما و يمضي ليعقد الأمر فيتصور اللغة بوصفها مستقلة عن الفرد الذي يستخدمها و على نحو لا يوجد معه فعل الكلام نفسه بين هذا الفرد و لغته و ذلك يقوده إلى أن يضع لغة اللاوعي في مستوى منفصل أو بنية مستقلة [40] ، هذا اللاوعي يؤصل لا كان جذوره في اللغة المنطوقة [41] ،فذهب إلى أن اللاوعي يعبر عن نفسه من خلال الثغرات و المعاضلات و فلتات اللسان التي تتسرب في الكلام و ألح على ضرورة أن يتعلم

---

[39] عمر مهيبل : البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ص 22-23 بتصرف.
[40] كيرزيل . ترجمة جابر عصفور : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ص 161
[41] ن م ص 157

المحلل النفسي من الطريقة التي يتكلم بها المريض أكثر مما يقوله المريض ليسمع المحلل إلى مريضه بهذه الأذن الثالثة التي تحدث عنها " **تيودورايك** "[42] ، و يهتم **لاكان** اهتماما خاصا بأنماط الكلام الفردي و بالانقطاعات و المعاضلات التي تنطوي عليها هذه الأنماط و يعالج الأفكار اللاواعية للحلم و التداعيات الحرة جميعا بطريقة بنيوية على نحو تغدو فيه كل هذه الأمور جزءا من أجزاء اللغة [43] كما أن للكلام مكانة خاصة و متميزة في منهجه التحليلي فهو الشرط الأساسي للوعي الذاتي ...و الإنسان دائما في حاجة إلى وسيط بينه و بين العالم الخارجي ، فترميز الشيء مبني على موت الشيء ذاته، على نقصانه كما يقول و التحليل النفسي ليس مجرد عمليات ميكانيكية كما يفهمه البعض، بل يقوم على سبر أغوار الكلمة و استقصاء مدلولاتها بالدرجة الأولى ، و باختصار فإن **لاكان** يلاحظ بأن عالم الكلمات هو الذي يخلق عالم الأشياء، و إن الإنسان يتكلم حقا و لكن الرمز جعل منه إنسانا.[44] لقد كان **لاكان** مجددا في منهجه و عمله معقد أشد التعقيد في أسلوبه حتى أنه كان يرى بأن الأسلوب هو الإنسان ، لكن و مهما يكن من أمر، فمن الظلم أن نبالغ في تأكيد غموض **لاكان** ، فذلك الغموض يرجع إلى تعقد التحليل النفسي البنيوي هذا التحليل الذي يهدف إلى تحرير الشخص المحلل نفسيا على نحو يتمكن معه هذا الشخص من معاناة المتعة ذلك هو هدف آخر يشترك فيه **لاكان** مع **رولان بارت** الذي يدعو القارىء إلى القيام بعملية تداع حر لعواطفه الخاصة ليتأمل القارئ ما أنتجه من نص الكتابة[45] .

❀ ❀ ❀

أما عن قواعد البنيوية في مجال الفلسفة إنما أرساها **ميشال فوكو** [46] الذي لا يرى في موضوعات الفلسفة التقليدية إلا تكرار مملا لمواضيع تحيل كلها إلى الوجود و الحياة و السياسة و الحرية و الالتزام و المعنى ...

[42] م س . ص 156-157
[43] ن م . ص 160
[44] - عمر مهيبل : النبيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ص 24
[45] كيزويل : ترجمة جابر عصفور عصر البنوية من ليفي ستراوس إلى فوكو ص 166
[46] م.س ص 52

فلا نجده قادرا على التنفس في مناخ فكري كهذا فكان تطلعه إلى بديل يفتح آفاقا في الفلسفة. و تحددت لحظة القطيعة في اليوم الذي أظهر لنا فيه **ليفي شتروس** بالنسبة إلى المجتمعات و جاء **لاكان** بالنسبة إلى اللاشعور ، بأنه من المحتمل ألا يكون المعنى سوى أثر على السطح، سوى بريق و طفاوة، إن ما يخترقنا في العمق و وما يوجد قبلنا و يسندنا في الزمان و المكان هو النسق. أحدثت هذه القطيعة تفجيرا لموضوعات الفلسفة التقليدية ليوجهنا **فوكو** نحو المفهوم و نحو النسق.

ليس الإنسان هو المتكلم داخل هذا النسق، إنه مجرد وهم و المتكلم هو اللغة ، النسق يدرك ذاته بذاته، باللغة و من خلالها[47].

في " ميلاد العيادة" يعمل **فوكو** على اختيار منهج جديد مغاير لتاريخ الأفكار الذي يتسم باللبس و اللاوضوح، إنه دراسة بنيوية تحاول داخل كثافة التاريخي قراءة و فك رموز التاريخ نفسه و أثناء التمهيد لذلك ينتقد المنهج التقليدي الذي ينحصر برأيه في التأويل و الشرح و يفترض خصوبة و ثراء في النصوص، تتطلب منّا أن ننفد إليها لتقاس خصوبة النص بمدى سعة معارف قارئها فبدلا عن ذلك يقترح **فوكو** تحليلا بنيويا للخطاب يجاوز اعتباطية الشرح و يعتنى بدراسة العلاقات القائمة بين عناصر الخطاب التي تكون في مجموعها نسقا [48] فهو لا يدرس الخطاب بوصفه مجموعة من العناصر المحملة بالدلالة، تحمل إلى قضايا و مضامين و مقاصد أسستها الذات، إنما هي سيرورة من دون ذات [49] و عليه يقترح تحليلا بنيويا للخطاب يهتم بدراسة العلاقات القائمة بين عناصره التي تكون في مجموعها نسقا. و يعمل **فوكو** على إزاحة النقاب و على استكشاف هذا النسق الخفي الذي يوجه العلوم و المعارف[50] و قد حاول التبشير ببزوغ فجر فلسفة تتساءل عن اللغة ووحدتها الضائعة كما حاول أن يبين لنا كيف أن بنية العقل الغربي لم تتأثر بحركة الزمان [51] .

---

47 عالم الفكر : التحولات في الفكر الفلسفي المعاصر ص28
48 ن.م ص 27
49 ن.م ص 26
50 ن.م ص25
51 عمر مهيبل : البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ص 55-56

لقد كانت تجربته كما يرى **بيار بورديو** تجربة خرق بكل ما في الكلمة من معنى، فإذا كانت كلمة خرق تعني الخروج عن القانون فإن **فوكو** قد خرق فعلا القوانين المعرفية الغربية وحطم أسس العقلانية الكلاسيكية، و دفع بالسؤال الفلسفي حول قيمة المعرفة العلمية إلى درجة قصوى [52] ، فعلى رغم إنكار بعض الدارسين لفلسفته واعتقادهم بأنه قد أعلن موتها بإعلان موت الإنسان إلا أن أعماله تفند اعتقادهم و تأكد على قيمة و مكانة الفلسفة في الفكر الفوكاوي ، صحيح أنه يناهض الفلسفة التقليدية و الأكاديمية المتمثلة في الديكارتية أو الوجودية أو ... و لكن صحيح أيضا أنه يؤسس ضربا خاصا من التفلسف[53]. إن الفلسفة معه تتمرد على تقاليدها و معتادها و تهجر مفاهيمها و لغتها و تتخلى على أساليبها فينزل الفيلسوف و يقتحم السجون و المستشفيات و الثكنات العسكرية، متسائلا عن حقيقة ما يحدث بداخلها. **ففوكو** ساءل ما لم يعهده الفكر الفلسفي السابق ليطرح موضوعات الجنون و الجريمة و الجنس ..... كأننا به يربط الفلسفة بكل ما هو ليس فلسفة و يجعلها- باعتبارها نشاطا- في علاقة مباشرة مع اللافلسفة[54] و الجديد في مهمتها كما حدد وضيفتها هو اهتمامها بالحاضر فهي نشاط تشخيصي له[55]. والتاريخ المغاير الذي ابتدعته الفوكوية إنما هو تاريخ الحاضر و ليس معنى ذلك أنه ينكر التاريخ و يتنكر له، و إنما هو يستنكر تلك الرؤية للتاريخ القائمة على التواصلية و على سيادة الوعي و الذات و في ذلك يقول[56] :"ليس اختفاء التاريخ بل انقراض ذلك الشكل من التاريخ الذي كان يحيل ضمنا وبرمته إلى النشاط التركيبي للذات" [57] فتحليل الحقل الخطابي – عنده – همه الأساسي هوالتعامل مع المنطوق كشيء قائم بذاته لا

---

[52] م.س ص 176
[53] عالم الفكر : التحولات في الفكر الفلسفي المعاصر ص 33
[54] ن.م ص 33-34
[55] ن.م ص 35
[56] ن.م ص 27
57 ن.م ن.ص عن ميشيل فوكو : حفريات المعرفة. ترجمة سالم يافوت – المغرب 1986 . ص26

يحيل إلى مستوى آخر و النظر إلى ما في خصوصيته وتميزه كحدث لا أصول له، و تحديد شروط وجوده [58]

و نستطيع أن نختم هذه المقدمة التاريخية بالقول أن البنيوية في أساسها نظرية في العلم، تؤكد أهمية النموذج أو البناء في كل معرفة علمية، و تجعل للعلاقات الداخلية و النسق الباطن قيمة كبرى فى اكتساب أي علم. و لكن الحماسة التي أثارتها هذه النظرية في فترة تاريخية معينة، هي فترة الستينات المتأخرة، وربما أوائل السبعينات أدت بالبعض إلى أن يعاملوها كما لو كانت انقلابا شاملا و ثورة فكرية جديدة تجعل من الذات مجرد حامل للبناءات، و من التاريخ مجرد نعاقب لصور تظل في أساسها ثابتة، وإن اختلفت مظاهرها التاريخية [59]

فواقع الأمر هو أن البنيوية اتجاه عام إلى تأكيد طغيان النسق على الإنسان، بحيث يعجز الإنسان عن التحكم في نشأته أو في غايته، ولا يبقى أمامه إلا أن يدع ذلك النسق يسير في مجراه ويحمله معه بين طياته .

[58] م.س.ن.ص
[59] فؤاد زكريا : الجذور الفلسفية للبنائية ص 7

1. الخلفية اللسانية :

***- دي سوسور:**

لكي نفهم البنيوية لا بدّ أن نعود إلى أصولها الأولى، ونحاول تقديم طرف من تاريخها القريب لإلقاء الضوء على بذورها في الفكر الحديث وتطورها في مختلف العلوم الإنسانية قبل أن نرى كيف تصب في الدراسات النقدية والأدبية. و من الطريف أن يضطر الباحث في البنيوية إلى الكشف أولا عن أهم معالمها التاريخية، مع إدراكه العميق لما قد يكون في هذا من تناقض، لأنها لم تسع لمقاومة شيء مثلما تسعى لمقاومة فكرة التاريخ في ذاتها [1]. و قد أجمع الباحثون أو كادوا على أن حفنة من المبادئ اللغوية الأولية كرّس لها عالم سويسري حياته القصيرة في مطلع هذا القرن –حيث لم يمهله القدر لإنهائها وتسجيلها كتابة و إنما لم يزد عن إملائها في عدة برامج دراسية على طلابه في جنيف– تمثل حجر الزاوية و نقطة الانطلاق في النظرية البنيوية ،لا في علم اللغة فحسب و إنما في جميع ميادين الدراسات الإنسانية. و هذا العالم هو **فرديناند دي سوسور**[2] مؤسس مدرسة جنيف مؤسسا لعصر بأكمله من الدرس اللساني كما عده **جورج لينز** مؤسس اللسانيات الحديثة، و إليه يرجع الفضل في تحديد المنهج الحديث بإبراز تفاصيله و حدوده، وإيضاح مبرراته و إمكانا ت تطبيقه. كما أنه قام بوضع الأسس التي مهدت لتحول البحث اللساني من المنهج التاريخي المقارن إلى البنيوية ، فقد طرح في بداية كتابه قضية"بنية اللغة" و هي قضية لم يعرها الباحثون قبله اهتماما يذكر.

تلقى **دي سوسور** تدريبه اللغوي على يد أعلام النحاة المحدثين،و لكنه خرج عليهم و انتقد أفكارهم،و اختط لنفسه اتجاها مختلفا عنهم. وكان لنظريات **دوركايم** في علم الاجتماع أثر قوي عليه[3].

---

[1] صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي دار الآفاق الجديدة بيروت ط3 1985 ص23

[2] ن م. ص24

[3] عالم الفكر :المجلد السادس و العشرون-العدد الثاني- أكتوبر ديسمبر 1997 الكويت ص226

تلامذته و مساعدوه الأقربون (**شارل بالي و جورج سيشهاي**) هما اللذان جمعا تسجيلاتهما الخاصة من خلال محاضرات في جنيف و بعض الوثائق التي عثرا عليها بعد وفاته هنا و هناك لتصنيف الكتاب المشهور :"**محاضرات في علم اللسان العام**" الذي يظهر لأول مرة سنة 1916 و كان لنشر هذا الكتاب الأثر الكبير،تحدث عنه الكل، حينما ظهرت النظرية السوسورية للغة. و عدد من الجامعيين من تخصصات مختلفة (فلسفية، أدبية، اجتماعية) ومن جنسيات مختلفة (فرنسية، روسية، أمريكية، دانمركية، ألمانية) سيهتمون باللسانيات المولود الجديد. ولم تكن الإسهامات الشخصية **لدي سوسور** بالهينة خاصة مفاهيم الدال و المدلول،و المرجع، تعارض و تكامل اللغة والكلام، اعتباطية الدليل:إنها من العمل الخاص له ،إذ لأول مرة تدرس اللغة من جانبها الشكلي (الصوري) و في تكامل المادة الصوتية اللسانية بدلالة اللغات[4] إذ أننا لا نعتقد انه يوجد عالم لغوي أو ناقد أدبي لم يقرأ له ،فقد كانت نظريته اللغوية نقطة انطلاق للبنيوية اللغوية ثم البنيوية الأدبية، بل إن المدارس النقدية بعد البنيوية،حتى في تمردها على بعض مقولاته جاءت تطويرا لنظريته المؤسسة[5].

في بحثه اللغوي استطاع أن يكتشف أن المفردة اللغوية ليست معادلا بسيطا و مباشرا لمجسد مادي مرئي. كأن نقول مثلا أن الصورة الكتابية لكلمة "شجرة"، أو أن الحروف : ش ج ر ة التي نراها مصورة كتابة تعادل صورة الشجرة الحقيقية. بل رأى أن العلاقة بين هاتين الصورتين تجري وفقا لعملية معقدة ، وإن لهذه العملية أكثر من مستوى. وقد شرح ذلك بواسطة ما يسمى بـ**Circuit** المشهور و الذي يمكن أن نسميه بالعربية "الحلقة المقفلة" أو"المدار المقفل"،يقول **دي سوسور** : إن التلفظ الصائت يرسل صورة سمعية، هذه الأخيرة تصل إلى الأذن تنطبع على الحواس حيث تنتقل أو تتحول إلى مفهوم.

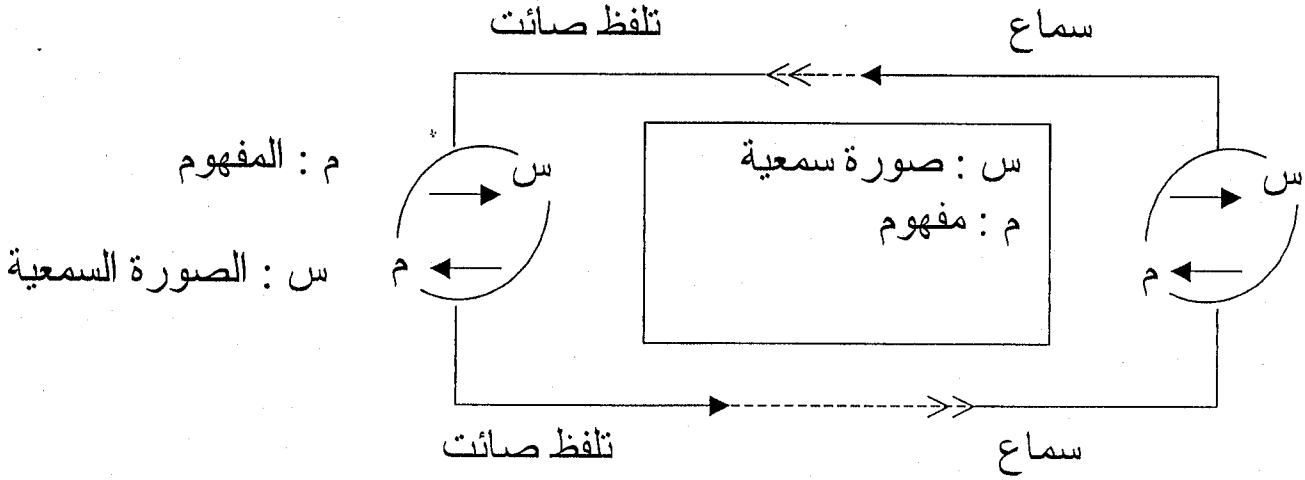
---

[4] محمد نظيف : ما هي السيميولوجيا ،أفريقيا الشرق ط1 1994 ، ص39

[5] عالم المعرفة :المرايا المقعرة ، عبد العزيز حمودة: نحو نظرية نقدية عربية .الكويت 2001/ ص201

السامع هو الذي يقوم بهذه العملية، ينقل الصورة السمعية للمفهوم و حين يريد الكلام يقوم بعملية معاكسة، ينقل المفهوم إلى صورة سمعية يتلفظ بها تلفظا صائتا و يرسلها إلى سامع و هكذا دواليك.

نوضح ذلك كما عبّر عنه **دي سوسور** في مداره المقفل :



هذه العملية، عملية النقل من الصورة السمعية إلى المفهوم وبالعكس، تحرك كما يرى **دي سوسور** قسما نفسيا و قسما لا نفسيا، قسما فاعلا و قسما منفعلا

و بهذا اكتشف أن الكلمة أو المفردة اللغوية بنية فسماها علامة و قال أن العلامة ليست مسطحة وبسيطة بل هي مكونة من :

مفهوم: سماه:مدلول و صورة سمعية : سماها : دال فالعلامة إذا ليست هي "الدال" بذاته و لا"المدلول" بذاته بل هي بنيتهما،هذه العملية تخص المفردة ولكن اللغة ليست مفردة، لذلك رأى هذا العالم أنه لا بد أن نضيف إلى النشاط المتعلق بهذه العملية نشاطا آخر و هو نشاط الربط و التنسيق الذي يتجلى عندما يتعلق الأمر بما نسميه اللغة[6] بحيث تصبح اللغة بحسبه نسقا من العلامات[7]،يمكن تشبيهها بورقة يمثل الفكر وجهها الأول والصوت وجهها الآخر و الوجهان متكاملان لا يمكن عزل أحدهما عن الآخر، والشيء نفسه بالنسبة للغة إذ لا يمكن عزل الصوت عن الفكر أو الفكر عن الصوت، فعملية

[6] حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد) ، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي دار الآفاق للنشر-بيروت- ط3 ، 1985، ص28-29-30

[7] عمر مهيبل :البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ص20-21

التأثير بينهما متكاملة وكل منهما لا يكون ذا دلالة إلا بموازاة الآخر[8] وأما قوله بالطابع الاعتباطي للعلامة اللسانية فقد كان تعبيرا عن اعتقاده بأن الدال لا ينطوي – في صميم خصائصه الصوتية – على أية إشارة أو إحالة إلى قيمة المدلول أو مضمونه وهو يقول في ذلك بصريح العبارة: إن هناك من الناس من يظن أن اللغة –في صميم مبدئها الأساسي- عبارة عن سجل من الأسماء، أي قائمة طويلة بالألفاظ المقابلة لما في العالم من أشياء ...و لا شك أن مثل هذا التصور –في أكثر أشكاله سذاجة- لا بد من أن يحيل العلامة اللفظية إلى نسخة طبق الأصل من الشيء التي تشير إليه و لكن الحقيقة أن الصلة التي تربط الدال بالمدلول هي مجرد صلة اعتباطية و آية ذلك أن مفهوم كلمة أخت لا يرتبط بأي علاقة باطنية مع سلسلة الأصوات "أ،خ،ت" التي هي بمثابة الدال بدليل أن في الإمكان تمثيل هذا المفهوم بأية مجموعة أخرى من الأصوات[9]

لقد خالف **دي سوسور** النظريات اللغوية السابقة عليه،فلم ينظر إلى اللغة من حيث هي تعبير عن الفكر بل من حيث هي نسق من العلم،وافترض وجود علاقة جدلية داخل هذا النسق بين الدال و المدلول و كان اهتمامه الأساسي منصبا على التحليل الشكلي للغة المنطوقة داخل نسقها اللغوي الشامل على نحو لا يمكن أن نفهم معه كلمة مثل "ساخن"- على سبيل المثال- إلا من حيث تعارضها مع كلمة "بارد" أو من حيث العلاقة بين الكلمتين و لذلك تحولت اللغة إلى بنية مستقلة عن فكر المتكلم لا وجود لها إلا في سياق نسقها الخاص من العلامات[10]، ولكي يوضح **دي سوسور** فكرة العناصر الداخلية و العلاقات الخارجية يضرب مثلا بلعبة "الشطرنج" فهذه اللعبة قد انتقلت من الشرق إلى الغرب و هو أمر خارجي لا يمس نظام اللغة الداخلي ولا قواعدها فإذا استبدلنا مثلا القطع الخشبية بقطع أخرى فإن هذا التغيير لا يمس النظام الداخلي للعبة. ولكن إذا أنقصنا أو زدنا عدد القطع، أو لعبت هذه اللعبة بطريقة تخالف القوانين التي وضعت لها فهذا التغيير يخل و يمس نظام اللعبة و قواعدها، أما عن قيمة العلاقة بين

---

[8] م س ص21

[9] ابراهيم زكريا :مشكلة البنية مكتبة مصر – القاهرة 1976 ص50

[10] كيرزويل : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ترجمة جابر عصفور ص247

العناصر اللغوية وبعضها فإنها تشبه قيمة قطع الشطرنج أيضا على رقعة اللعب. حيث تستمد كل قطعة قيمتها من الموضع الذي تحتله على الرقعة مقابل المواقع التي تحتلها القطع الأخرى. ومثل ذلك أيضا العلاقة بين العناصر أو الوحدات اللغوية التي لا تظهر قيمتها إلا في وجود غيرها من العناصر،أي بما يرمز إليه داخل اللعبة [11] و هو يعني بذلك أن أي دال من الدوال لا يؤدي وظيفته بوصفه صوتا له دلالته المباشرة على شيء أو معنى ما، بل بوصفه في جوهره مختلفا عن غيره من الدوال و معنى هذا أن معاني الكلمات تتوقف على موقعها في الجمل و اختلافها عن غيرها[12].

و لو أننا توقفنا عند تشبيه **سوسور** للغة بلعبة الشطرنج لوجدنا أن هذا التشبيه يؤكد أن اللغة نظام أو نسق له قواعده الخاصة و أن مكونات هذا النسق مترابطة فيما بينها ككل متماسك فضلا عن أنه(ثانيا) يعطي الأولوية أو الصدارة للغويات الداخلية على اللغويات الخارجية على اعتبار أن المهم هو التنظيم الباطني للغة (أي قواعدها الداخلية) لا تاريخها أو نشأتها أو مراحل تطورها[13].

فرق **سوسور** بين اللغة والكلام على أساس أن اللغة في حقيقتها نظام اجتماعي مستقل عن الفرد و أن الكلام هو الأداء الفردي للغة الذي يتحقق من خلاله هذا النظام، وعليه فإن اللغة لا تنطق لأنها ليست فردية ويشبه هذه الصورة بالقاموس الذي توجد فيه الكلمات صامتة غير منطوقة صالحة للنطق و الاستعمال، وإنما تستخرج منه فرادى بحسب الحاجة إليها أو بحسب الاختيار و ليست اللغة في عقل أي فرد أو وعيه و إنما هي مشتركة بين الفرد وبين بقية أفراد المجتمع اللغوي الذي يعيش فيه فهي توجد في حاصل جمع عقولهم جميعا.فإذا استطاعنا كما يقول **دي سوسور** أن نستخرج الصور الكلامية المختزلة في عقول جميع الأفراد في مجتمع لغوي واحد فإننا سنلمس تلك الرابطة الاجتماعية التي تربطهم جميعا وهي ما يسميه **"اللغة"**[14]،فهذه الأخيرة لا

---

[11] حلمي خليل: العربية وعلم اللغة البنيوي ،دراسة في الفكر العربي اللغوي الحديث ، دار المعرفة الجامعية الأسكندرية1995 ص100

[12] صلاح فضل :بلاغة الخطاب و علم النص ، لون جمان للنشر لبنان- ط1، 1996 ص17

[13] ابراهيم زكريا : مشكلة البنية ص47

[14] تمام حسان : مناهج البحث في اللغة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء 1974 ص 32

يمكن أن تكون كاملة في دهن أي فرد بعينه، بل لا تكتمل إلا في الوعي العام و يعبر عن هذه المعادلة الاجتماعية بما يلي :

1=.....+1+1+1 (و هذا الواحد الأخير يشمل جميع الآحاد قبله)[15]

فاللغة تمثل الظاهرة الاجتماعية الموحدة للمجتمع المعين و التي يمكن عن طريق دراسة النماذج الكلامية الصادرة عن أفراد ذلك المجتمع الاهتداء إلى القواعد أو العوامل المشتركة التي تجعل منها لغة مشتركة بين جميع أفراد المجتمع المذكور وهي بهذا المفهوم النموذج المثالي الذي يوجّه كلام الأفراد[16].

أما الكلام فهو نشاط فردي، هو نواة اللغة، نواة العمل الجماعي[17] ، كل ما فيه شخصي و هو ليس أكثر من مجموعة من الخصائص يمكن التعبير عنها بما يلي :

1+1+1+1+.....[18]

و بتمييزه بين اللغة والكلام يكو ن قد ميز بين النسق المجرد الذي هو مجموعة من القواعد و المواصفات التي تتميز بها لغة عن غيرها من ناحية و التحقق العيني المادي لهذا النسق في الممارسة الفعلية للأفراد من ناحية ثانية و إذا كانت اللغة هي النسق المجرد الذي يقع وراء الكلام فإن الكلام هو التحقق الفردي لهذا النسق أو الممارسة الفعلية له. إذا كانت اللغة هي التي تحدد طبيعة الكلام بل تحدد طبيعة كل ظاهرة فردية من ظواهره، فإن هذه اللغة- من حيث هي نسق- ليس لها وجود إلا في تجلياتها التي يحققها الكلام [19].

لقد ابتعد **سوسور** عن النظر في اللغات من وجهة النظر التاريخية أو المقارنة، و أكد أن أفضل منهج لدراسة اللغة هو أن نحاول و صفها كما هي في فترة زمنية محددة و أن نصل من هذا الوصف إلى القواعد أو القوانين العامة التي تحكمها أو نتوصل على الأقل

---

[15] م س ن ص

[16] عالم المعرفة :نايف حزما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة : المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت ص108

[17] حكمت صباغ الحطيب (يمنى العيد) ، في معرفة النص ص31

[18] تمام حسان : مناهج البحث في اللغة ص35

[19] كيرزويل : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ترجمة جابر عصفور ص 278

إلى معرفة البنية أو التركيب الهيكلي لها فابتعد بذلك عن المنهج السابق،[20] وميز بين مصطلحين يشيران إلى إحدى الثنائيات الأساسية-عنده- (سانكرونية و دياكرونية) حيث يقصد بالسانكرونية أو الآنية وصف الظاهرة اللغوية من حيث هي مجموعة من العناصر المترابطة في لحظة بعينها و في لغة بعينها، وذلك على النقيض من الدياكرونية أو التعاقب الذي يشير إلى تتابع هذه العناصر في حقب مختلفة من تطور لغة واحدة. و لقد انطوى هذا التمييز على عدة نتائج لافتة أهمها تأكيد حقيقة اللغة بوصفها نسقا كاملا متكاملا في كل لحظة من لحظاته على نحو تغدو معه اللغة وجودا كاملا مستقلا عن تاريخه[21]،و نشير هنا إلى أن **دي سوسور** كان يعني ب"النسق" شيئا قريبا جدا من مفهوم "البنية" و يمكن القول- إجمالا- أن الاهتمام بمفهوم النسق راجع إلى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم "الذات" من حيث هي مصدر للمعنى، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها الذات عن المركز و على نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه أو أدواته. و لذلك يرتبط مفهوم النسق ارتباطا وثيقا في البنيوية بمفهوم "الذات المزاحة عن المركز"[22].

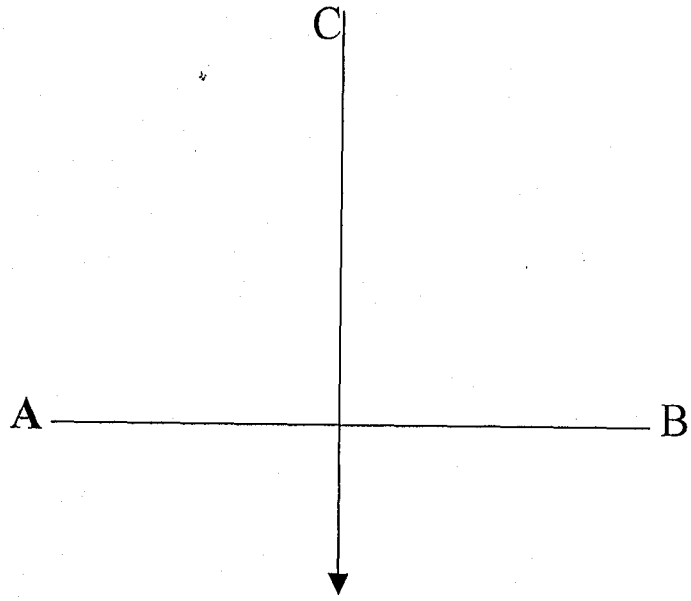
لدراسة اللغة من وجهة النظر السوسورية ناحيتان: إما أن ينظر إليها نظرة تاريخية تأخذ في اعتبارها التطور والتحول على مر العصور. فهذه النظرة يسميها **دي سوسور** : **الدياكرونية**، و إما أن تؤخذ منها مرحلة تاريخية بعينها ليدرس نظمها الدلالي دون النظر إلى التطور والتحول و هذا ما يسميه هو **السانكرونية** . و لقد وضح هاتين الفكرتين بالاتجاهين الرأسي و الأفقي على الترتيب هكذا:

---

[20] عالم المعرفة :نايف حزما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة ص106

[21] كيرزويل : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ترجمة جابر عصفور ص290

[22] ن م ص291



السانكرونية synchronique

الدياكرونية diachronique

وقصد بذلك أن نقطة البداية في التطور في قمة الخط الرأسي، ثم يتجه خط التطور إلى أسفل، متقدما مع الزمن، حتى يصل إلى أقرب مرحلة إلى وقتنا الحاضر. و كل شيء في هذه الدراسة التاريخية متحول متطور لا يمكن أن يدرس باعتباره مستقرا، ويستطيع المرء أن يقسم هذا الخط الرأسي بخطوط أفقية متعددة تماثل الخط الأفقي الذي تراه في الشكل، و ترمز بما بين كل خطين من هذه الخطوط إلى état de langue تدرس من الناحية السانكرونية[23] التي تعتني بوصف الحالة القائمة للغة ما، و تتجلى اللغة في هذه الحالة في هيئة نظام منسوق يعيش في الوعي اللغوي لمجتمع بعينه[24] و لعل القارئ قد لاحظ أن الخط الأفقي غير ذي سهم في طرفه، فالسهم دليل على قصد

[23] تمام حسان : مناهج البحث في اللغة ص32-33

[24] عالم الفكر :المجلد السادس و العشرون-العدد الثاني- ص227

التنبيه إلى وجود حركة، وفي أي مرحلة لغوية تؤخذ لتدرس سانكرونيا لا توجد حركة ولا تطور ولا تحول بل تعرض الحالة ثابتة ثباتا تاما تماشيا مع هدف الدراسة[25].

وعليه فإن التزامن synchronie هو زمن حركة العناصر فيما بينها في البنية، تتحرك العناصر في زمن واحد هو زمن نظامها. فإذا كان استمرار النظام يفرض استمرار البنية وثبات نسقها، فإن التزامن يرتبط بهذا الثبات الذي يشكل حالة. أي أنه يرتبط بما هو متكون و ليس بما هو في مرحلة تكون، بما هو مكتمل و ليس بما يكتمل، بما هو بنية وليس بما سيصير بنية.

التزامن يفرض إذا بنية متكونة، منتظمة الحركة، مبلورة النسق، بنية تعمل بقوانين لها وهي في خصائصها هذه قابلة للعزل ولكشف نظامها ولكشف قوانين هذا النظام و حركة تلك العناصر المتعايشة في هذه البنية وفقا لهذا النظام[26] وعليه تكون الفلسفة الزمانية (الدياكرونية) قد تأسست على مبدأ القول بأن حقيقة الظواهر كامنة في غيرها لا في ذاتها لأنها مستمدة من العلل و الأسباب السابقة في وجودها على وجود المسبب و المعلول، فاعترضت الآنية (السانكرونية) بالقول أن حقيقة الظواهر كامنة في ذاتها لا في غيرها، باعتبارها أنها مستمدة من تضافر الأجزاء داخل نظام الكل الواحد و هكذا قامت الزمانية(الدياكرونية) على تقدير الظواهر في ماهيتها و في جدلها في حين قامت الآنية (السانكرونية) على تقديرها في وجودها، فجوهر الشيء هو وجوده ووجوده كامن في بنيته و نظامه[27].فالقول إن اللغة نظام اجتماعي يكتسب قوة العرف الاجتماعي مثلا حدد الاتجاه الأساسي للدراسة في البنيوية اللغوية و البنيوية الأدبية فيما بعد باعتباره البحث في النظام و طريقة أدائه أي أن البحث في هذين المجالين، انطلاقا من اعتبار اللغة نظام علامات يركز على كيفية حدوث الدلالة أو المعنى و ليس على ماهية الدلالة أو المعنى، يركز على شبكة العلاقات الداخلية للنص اللغوي و التي تمكنه من الدلالة. إذ أن **سوسور** بنظريته اللغوية والتركيز على نظم العلامات وشبكة العلاقات

---

[25] تمام حسان : مناهج البحث في اللغة ص33

[26] حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد) ، في معرفة النص ص33

[27] عبد السلام المسدي : مباحث تأسيسية في اللسانيات ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر-تونس 1997 -ص210

التي تمكنها من الدلالة وضع اللبنات الأولى لعلم العلامات أو السيميوطيقا. وقد تزامن ذلك الإنجاز اللغوي مع نقلة مماثلة في عدد من الحقول المعرفية الأخرى جعلت مبحثه في العلاقات بين البنى اللغوية مدخلا للتفكير في طريقة الوصول إلى حقائق الأشياء من خلال منظور يحدد ما بينها من علاقات [28]. و الجملة عنده تعد أفضل نمط للتركيب، و هي تنتمي إلى الكلام بينما ينفي أن يكون التركيب عائدا إلى الكلام، على أن الكلام من حرية الإنسان متسائلا فيما إذا كانت جميع التراكيب حرة بالتساوي .

وهذه التراكيب أو النماذج العامة بين كل أو جل المتكلمين على مستوى لغة واحدة محددة لها سند في اللغة على شكل ذكريات محسوسة غير أنهُ يعترف بأنه لا توجد حدود واضحة في مجال التركيب، و ذلك بين واقعة اللغة التي هي علامات الاستعمال الجمعي و واقعة الكلام التي يصر على أنها خاضعة للحرية الشخصية[29] .

غير أن **دي سوسور** يشاطر **وايتني** بأن اللغة اتفاق، ولا اختلاف في طبيعة العلامة اللغوية المتواضع عليها سلفا، خلافا للجهاز الصوتي الذي هو شيء ثانوي في مشكلة اللسان[30] أو كقوله : " إن اللغة في نظرنا إنما هي اللسان مفتقدا الكلام، و هي مجموعة العادات التي تسمح للمرء أن يفهم و يفهم "[31] على الرغم من اعترافه بأن هذا التعريف يضع اللغة خارج واقعنا الاجتماعي، ويجعل منها شيئا وهميا، لأنه لا توجد لغة بدون مجموعة ناطقة، لكنه يعتبرها واقعة اجتماعية لا تخرج عن مجالها كظاهرة أعراضية [32] فهي تتميز بكونها اجتماعية في ماهيتها و مستقلة عن الفرد و نحن نتعلمها من خلال إصغائنا للآخرين و الكلام هو الذي يعمل على تطويرها، مما يدل على وجود تأثير متبادل بين اللغة و الكلام أو بين ما هو اجتماعي و فردي، و توجد لغتنا على شكل

---

[28] عالم المعرفة :المرايا المقعرة ، عبد العزيز حمودة: نحو نظرية نقدية عربية ص203-204

[29] عبد الجليل مرتاض : اللغة و التواصل، دار هومه للطباعة و النشر – الجزائر ص 51

[30] عبد الجليل مرتاض : اللغة العربية و الاتصال – أعمار الموسم الثقافي : مدونة المحاضرات الملقاة عام 2000 بالمجلس الأعلى للغة العربية ص 58

[31] ن م . نص عن محاضرات في الألسنية العامة لف. دي سوسور ترجمة يوسف غازي و مجيد النصر ط1 1984 دار نعمان للثقافة لبنان

[32] ن م – ن ص

آثار مرتسمة في كل دماغ لدى المجموعة الناطقة التي تشكل معجم هذه اللغة لكنها متموضعة خارج إرادتهم[33] .

ومما يذهب إليه **دي سوسور** أن القواعد المقارنة لم تتساءل إطلاقا في أعمالها التي اقتصرت، و لمدة طويلة على اللغات الهندية الأوروبية عن معنى التقارب بين اللغات المقارنة، ولم توضح فحوى العلاقات التي كانت تكتشفها، ولذلك يعتبر

هذه الأعمال مقارنة بدل أن تكون تاريخية مع أن المقارنة شرط ضروري لكل إعادة بناء تاريخي و لكنها وحدها أي المقارنة عاجزة عن إعادة هذا البناء. معتبرا أن النضج المنهجي لهذه الأعمال لم يكن ليتم إلا حوالي عام 870 عندما شرع الباحثون يتساءلون عن شروط حياة اللغات ملاحظين آنذاك أن الترابط الجامع بينها ليس إلا ظاهرة واحدة من ملامح الظاهرة الألسنية بينما المقارنة ليست بأكثر من وسيلة و منهج لإعادة بناء ما رث، ومحاولة جعله أو على الأقل تصوره كما كان واقعا، مثلما حاول **شلايشر** أن يفعل في حكايته مع أقدم لغة هندية أوروبية[34]

و لعل أحسن ما نختم به حديثنا عن **سوسور** و نظريته اللسانية تعريف **أوزولد دكرو** للبنيوية:"إذا كانت كلمة بنيوية تعني شيئا معينا أو تستجيب لشيء ما فإنها تعني طريقة جديدة في طرح وتفسير المشاكل في العلوم التي تناقش العلامة: طريقة بدأت مع لسانيات **دي سوسور**[35].

حيث لا ينكر أحد فضله في إرساء قواعد البنيوية التي انتقلت فيما بعد إلى مختلف المجالات كالنقد و الأنثروبولوجية و الفلسفة و علم النفس و..

---

[33] عبد الجليل مرتاض : اللغة و التواصل ص 51 -52

[34] عبد الجليل مرتاض : التحولت الجديدة للسانيات التاريخية – دار هومه للطبع 2001 ص91-92

[35] Oswold ducrot . qu 'est ce -que le structuralisme?Ed, Seuil,Paris 1968,P7

*** - بلومفيلد:**

و قد صادف أن كان في أمريكا في أوائل هذا القرن أيضا علماء مهتمون بعلم الأجناس(الأنثروبولوجيا) من أمثال **بوس** و **سابير** و **بلوموفيلد** (1887-1949) يقومون بدراسة لغات الهنود الحمر غير المكتوبة و يحاولون اكتشاف قواعدها[1]،و يبدو لكثير من علماء اللسانيات المعاصرين أن بلومفيلد كان حجر الأساس فى بناء النظرية البنيوية فى علم اللسانيات البشري كما يتجلى ذلك في كتابه" اللغة"[2].ففي الوقت الذي بدأ فيه عمل **سوسور** يظهر و يعرف في أوروبا ظهر الأمريكي **بلومفيلد** و اقترح بطريقة مستقلة عن الدراسات الأوروبية نظرية عامة في اللغة طورت ونظمت من طرف تلامذته تحت اسم التوزيعية، سيطرت على الدراسات الأمريكية حتى عام 1950 [3]. و على الرغم من أن **بلومفيلد** كان على معرفة جيدة بالمشكلات اللسانية الأوروبية، ومتابعة دقيقة لتطورها، إلا أنه لم يتبن نظريات لسانية أوروبية بل بذل جهده للبحث عن مناهج خاصة به و إن كان قد آثر المنهج البنيوي في نهاية الأمر، وقد تأثرت ثقافته العامة كثيرا بالباحثين و علماء النفس الأوروبيين، كما تأثر أيضًا بعلماء الاجتماع غير أن اتصاله بمذهب السلوكيين الأمريكيين كان أعظم العوامل حسما في التأثير على تكوين نظريته العلمية.

و تهتم السلوكية بالفكرة القائلة بأن الفروق بين البشر محكومة بالبيئة التي يعيشون فيها، وأن أي سلوك هو رد فعل،أي أنه يحدث بوصفه استجابة لمثير خارجي خاص و سلوك المرء يكشف عن نفسيته التي تشكلها البيئة لذلك ينبغي على الدراسات النفسية أن تتوفر على فحص السلوك لأن ذلك الفحص هو الذي يسمح بالدراسة المنضبطة و المختبرية[4]. وباقتحامها-السلوكية- الميدان اللساني أضفت عليه طابعها الخاص، فأمست، حينئذ الأشكال اللغوية تحلل كما هي ملحوظة في الواقع اللغوي دون أي اعتبار للبنية الضمنية

---

[1] عالم المعرفة :نايف جزما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة ص106

[2] مازن الوعر : قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث ص 64-65

[3] Oswold ducrot . tzvetau Todorov. Dictionnaire encyclopedique des sciences du langue , Seuil,Paris 1972 P49.

[4] عالم الفكر :المجلد السادس و العشرون-العدد الثاني- ص244

المتوارية خلف البنية الظاهرة لأن العملية التواصلية من وجهة نظر النظرية السلوكية لا تعدو أن تكون آلية تقوم على مفهوم المثير و الاستجابة .

تطورت النظرية السلوكية و أخذت مسارها الطبيعي في الوصف اللساني على يد اللساني الأمريكي **بلومفيلد** الذي كان جادا في تطبيقها و متهيئا لنتائجها و انعكاساتها على وصف بنية النظام اللساني، وتفسيرها تفسيرا آليا، فهي لا تهتم بالجوانب الذهنية مثل العقل و التصور و الفكرة. وعند تطبيق هذا المنهج على الظاهرة اللغوية ينصب التحليل على الأشكال اللغوية الظاهرة والمواقف المباشرة التي أدت إلى إنتاجها في الواقع اللغوي لذلك أطلق بعضهم على اللغة مصطلح السلوك النطقي أو السلوك اللغوي.

التواصل اللغوي في نظر السلوكيين لا يعدو أن يكون نوعا من الاستجابات لمثيرات ما تقدمها البيئة أو المحيط. إن ما انتهى إليه **بلومفيلد** من إسقاطات سلوكية على الظاهرة اللغوية إنما بناه على تلك الأسس المشار إليها سلفا فكانت حصيلة ذلك كله أن أقر مبدئيا أن الجوانب الدلالية للعناصر اللسانية لا تعدو أن تكون الموقف الذي يكون فيه المتكلم- المستمع- المثالي للغة بالإنتاج الفعلي للكلام و رد الفعل أو الاستجابة التي يتطلبها ذلك من المستمع.

فالمتكلم عند أدائه الفعلي للكلام يكون قد قام باستجابات نطقية لمثيرات ما تخضع خضوعا مطلقا لحافز البيئة، دون أن ترتبط هذه الاستجابات بأدنى قدر من التفكير "لأن الاستجابة الكلامية مرتبطة بصورة مباشرة بالحافز، ولا تتطلب تدخل الأفكار" و ذلك لأن اللغة في نظر السلوكيين لا تعدو أن تكون "عادات صوتية تكيفها حافز البيئة"[5].

و بقبول **بلومفيلد** للمفاهيم الأساسية في السلوكية اتخذ موقفا مناظرا في اللسانيات و قد ركز انتباهه البحثي على الجانب الفيزيائي من اللغة (وهو الصوت) نظرا لأنه أكثر الجوانب ملاءمة للفحص الموضوعي المنضبط، وكان **بلومفيلد**

[5] أحمد حساني : مباحث في اللسانيات ، ديوان المطبوعات الجامعية 1999 ص151-152 بتصرف

-الذي يعمل بروح السلوكية- عظيم الاهتمام بتوضيح مسالك البحث العلمي التي قد تقود إلى الكشف عن قوانين النفس الإنسانية، غير أنه اعتقد أن الوصول إلى هذا الهدف ينبغي أن يتحقق بصورة تدريجية، عن طريق الدراسات الوصفية الموضوعية للظواهر الحادثة بالفعل،و هي التي تنقاد للفحص المنضبط لذلك وضع -عن قصد- حدا لمجال التحليل اللساني بسبب هذا الموقف النظري العام،و كان مقتنعا بأن احتواء جانب المعنى في اللغة قد يتضمن خطر إفساح المجال لدخول المعايير الذاتية في التحليل، فترك المعنى جانبا لكي يؤسس منهجا لسانيا كفئا[6]،يقول **بلومفيلد** ، رائد البنيوية في الربع الثاني من القرن العشرين-عام 1933م- أن المعنى هو العنصر الضعيف في دراسة اللغة ويقترح تأجيل دراسته حتى يستطيع المتخصصون تعريف كل شيء من حولهم تعريفا علميا دقيقا لا لبس فيه، مثل تعريف الملح بكلوريد الصوديوم[7].فقد كان مفهومه لعملية الدراسة اللغوية مفهوما تجريبيا مضبوطا في جميع المواد اللغوية ووصفها وصفا دقيقا[8].لقد عرّف اللغة على أنها مجموعة من الرموز اللغوية التي يمكن دراستها دون الاعتماد على نظريات خارجية لمعرفة دلالاتها.

إن الدراسة البنيوية كما أكد **بلومفيلد** هي دراسة شاملة للغة تتناولها من جوانبها كافة حيث يؤكد أن الدراسات اللسانية السابقة للدراسات البنيوية هي دراسات ضالة غير مبنية على أسس علمية صحيحة. فهذه الدراسات قد استخدمت منهج الاستنتاج و لم تستخدم المنهج الاستقرائي التجريبي.

إن أصعب مرحلة من مراحل الدراسة اللسانية على حد رأيه هي تلك التي تنظر إلى اللغة على أنها شكل من أشكال السلوك الفيزيولوجي. لقد كانت الدراسات اللغوية السابقة مهتمة بالتحليلات الخارجية للغة ، كالتحليل الكتابي والتحليل الأدبي والتحليل الفقهي للغة، فمثل هذه التحليلات اللغوية تحليلات للاستعمال اللغوي فقط و ليست للغة بحد ذاتها.

---

[6] عالم الفكر :المجلد السادس و العشرون-العدد الثاني- ص244

[7] القافلة(مجلة) المجلد السابع و الأربعون . العدد الثالث. مطابع التريكي . السعودية ربيع الأول 1419 ص36

[8] مازن الوعر : قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث ص65

إن اللغة بالنسبة له هي سلوك فيزيولوجي اتجاه مثيرات خارجية و قد أعطى مثالا واضحا ليدل على هذا السلوك الفيزيولوجي[9] و هو يرى أن أشق خطوة في دراسة اللغة هي الخطوة الأولى، لأن هذه الخطوة إذا كانت غير مضبوطة أو كانت على الطريق الخاطئ فإنها ستقود المرء دائما إلى هذا الطريق الخاطئ. ولذلك يرى أن يبدأ دراسته بحدث كلامي بسيط يفترضه بين فتى (جاك) و فتاة(جيل) يسيرٌان في الطريق فيرتب خطوات هذا الحدث كما يأتي[10]:

جيل جائعة و ترى تفاحة،و باستعمالها للغة تطلب من جاك أن يجلبها لها فلو كانت وحدها(أو لو لم تكن بشرا) لتسلمت منبها ينتج استجابة ذاتية، أي لتحركت للحصول على التفاحة و يمكن رسم ذلك كما يلي: (م --------- س)

و بما أن جاك على كل حال كان معها فلم يولد المنبه استجابة التحرك بل ولد استجابة لفظية إلى جاك وهو ما يمكن أن نرمز له ب(س ل) و أنتجت الموجات الصوتية الناجمة عن(س ل) منبها لغويا (م ل) لجاك يستجيب له استجابة غير لغوية (س) أي يجلب التفاحة: (م--------- س ل ..... م ل--------- س)[11]

إن التحليل اللساني البنيوي لهذا الحدث السلوكي الفيزيولوجي يتمثل في هذه العملية

1- هناك أحداث واقعية سابقة لعملية الكلام .

2- العملية الكلامية .

3- هناك أحداث واقعية لاحقة لعملية الكلام.

و هكذا نرى أن التحليل اللساني البنيوي للغة هو تحليل سلوكي فقد كانت العوامل التي قادت جيل إلى الرغبة في الحصول على التفاحة هي مثيرات خارجية و قد كان سلوكها للحصول على التفاحة استجابات داخلية و تظهر هذه العملية من خلال هذا الشكل:

S ⟵ R (مثير ⟵ استجابة)

---

[9] م س ص69-70

[10] تمام حسان : مناهج البحث في اللغة ص45

[11] القافلة المجلد السابع و الأربعون . العدد الثالث. ص36

ولما كان جاك يرافق جيل فإن جيل استطاعت أن تستبدل عملها الفيزيولوجي و تحركها لجلب التفاحة بالعملية الكلامية.

وهكذا فإن العملية الكلامية تصبح استجابة بديلة لحركة جيل الفيزيولوجية، إن هذا السلوك الكلامي من جيل يصبح في الوقت نفسه إثارة خارجية لجاك تدفعه لأن يذهب و يجلب التفاحة لجيل[12].

يقول **بلومفيلد** : ولكننا لم نتكلم عن الكلام إلى الآن مع أنه هو الجزء الذي يهمنا من القصة باعتبارنا من طلاب علم اللغة، فأما الحوادث العملية قبل الكلام و بعده فإنما نهتم بها لصلتها بالكلام[13].من هنا نستنتج أن **بلومفيلد** يدخل في اعتباره بعض العناصر غير اللغوية المتصلة بالكلام، ويعتبرها عناصر لازمة لإدراك معناه . فالمدرسة السلوكية لا تتجاهل بعض ما نسميه العناصر "الاجتماعية" و لكنها تعبر عنها بمصطلحات خاصة بها: إنها لا تتجاهل في الحقيقة شخصية المتكلم و شخصية السامع و بعض الظروف المحيطة بالكلام بل إن هذه المدرسة بعنايتها بتحليل المظاهر الفسيولوجية و الفيزيقية خاصة قد وجهت عناية اللغويين نحو ربط المعنى بمجالات غير الكلام، مجالات تستلزم التحليل على مستويات خاصة[14].

و لعل القارئ يرى أن **بلومفيلد** قد جند نفسه لشرح نظرية الكلام دون أن يعتنى بنظرية اللغة.و هو في شرحه لنظرية الكلام يقترب من الدراسات الطبيعية قرب السلوكيين منها، ويوضح الحقائق الكلامية في ظل فهمهم للنفس الإنسانية، وهو مع ذلك يحذر الباحث من الاعتماد على نظرية من نظريات علم النفس و لا يهتم كثيرا في كتابه بالضغط على التقابل بين الفكرتين اللغوية والكلامية، إنما يلمح إلى النظم العرفية تلميحا حين يتكلم عن اللغات الأجنبية[15].

وجد **بلومفيلد** و أتباعه في المنهج الوصفي الطريقة الوحيدة للقيام بعملهم فأضافوا زخما قويا لما نادى به **سوسور** ، و أصبح المنهج الوصفي هو طريقهم الوحيد في البحث

---

[12] مازن الوعر : قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث ص70-71
[13] تمام حسان : مناهج البحث في اللغة ص47
[14] محمود السعران : علم اللغة-مقدمة للقارئ العربي- المطبوعات الجامعية 1994 ص 309
[15] م س ص49

اللغوي في تلك اللغات الجديدة عنهم ، حيث قاموا بتطبيق ذلك المنهج على اللغة الإنجليزية و قام غيرهم بتطبيقه على اللغات الأوروبية الحديثة أيضا[16].

و عليه فقد بلورت البنيوية الأمريكية المنهج الوصفي للغة ووضعت بذلك حدا للأسلوب المعياري الذي ساد الدرس اللغوي الغربي في القرنين الثامن عشر و التاسع عشر، ويقصد بالمنهج الوصفي ، وصف اللغة كما هي فعلا في حقبة زمنية محددة، دونما معايير مسبقة فلا لغة أجمل من لغة أخرى، ولا صوت أجمل من صوت آخر، ولا لهجة أقوم من لهجة أخرى، ولا اعتماد على الماضي في تقويم الحاضر كما تميزت البنيوية بالإصرار على الصيغة الموضوعية للدراسة و بإخضاع مادة الدرس للفحص المخبري كليا فلا مكان للتأملات الذاتية فيها.

و بذلك تكون المدرسة البنيوية قد سايرت الموجة الموضوعية التي سادت معظم الحقول المعرفية في النصف الأول من القرن الحالي،و تطرفت في هذا الأمر كما تطرف غيرها. فكما حذف علم النفس في تلك الفترة الأحلام مثلا من منهج دراسته بدعوى عدم إمكانية إخضاعها للفحص الموضوعي المختبري على الرغم من كونها جزءا أساسيا من مادة السلوك البشري أي من مادة الدرس النفسي، فقد حذف البنيويون المعنى مؤقتا من درسهم اللغوي بحجة عدم إمكانية إخضاعه للفحص المختبري و ركزوا بدلا من ذلك على النحو والصرف والصوت للسبب نفس[17].

كان **بلومفيلد** تابعا لمذهب **وايس** السلوكي، أما **دي سوسور** فكان تابعا لمذهب **دوركايم** الاجتماعي التركيبي، وفي كلتا الحالتين تستعير اللغة طريقتها من منهج غريب عنها مع التضحية باستقلالها في المنهج. فيرى أولهما أن اللغة مجموعة من ردود الأفعال المشروطة،و يراها الثاني بنية مركبة يمكن أن توصف باستعمال كلمتي رأسي و أفقي، ويبرز ذلك حين يشرح اصطلاحية « **diachronique** » و « **synchronique** » [18]. من وجهة نظر اللسانيات السوسورية، التوزيعية تثير بعض الصعوبات التي غالبا

---

[16] عالم المعرفة :نايف جزما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة ص106

[17] القافلة المجلد السابع و الأربعون . العدد الثالث. ص36

[18] تمام حسان : مناهج البحث في اللغة ص29

ما تكون مهمة تتعلق بتعيين (تحديد) الوحدات. من وجهة نظر **سوسور** المادة لا تعطى أبدا و اكتشافها لا يتم إلا بدراسة النظام (النسق). أما الدراسة التوزيعية فبدأت بالمعرفة السابقة للمادة: للتمكن من توزيع وحدة لا بد من تعيين هذه الوحدة و تعيين الوحدات التي تكون وسطها(بيئتها)[19] .

ذلك أن المنهج التوزيعي ينطلق من اعتبار الوقائع اللسانية ظواهر سلوكية للأفراد بنوع خاص ،مما أدّى به إلى مطالبة المحلل اللساني لمدوّنة من المدوّنات أن يعمل على إبراز تلك العلاقة الموجودة بين المجموعة الصوتية المتتابعة في السلسلة الكلامية أو الخطاب من جهة و بين الحافز أو الرغبة التي تستدعي استجابة أو رد فعل من جهة ثانية [20] لذا نجد **بلومفيلد** يرفض كل ما هو ذهني أو عقلي و يسمي فرضيته بالآلية[21].

فبعد أن وضع **سوسور** قواعد التعريف العلمي للوحدة اللسانية الدالة، جاء **ليونارد بلومفيلد** و اتخذ موقفا مضادا للذهنية فرفض المنطق الأرسطي و نفى جدوى أي رجوع إلى ما يتصور أنه يحدث في الذهن عند التكلم و رفض أي اعتماد على الاستبطان في الألسنية، ما هي الكلمة: قال **سوسور** ؟ صورة سمعية مشتركة مع تصور(مفهوم)، لكن **بلومفيلد** اعترض قائلا: ما التصور؟وما الصورة السمعية؟. فالألسني باعتباره ألسنيا لا غير، ليس مسلحا لحل الأسئلة التي تطرحها هذه المفاهيم على الفلاسفة و علماء النفس و علماء وظائف الجهاز العصبي، فلماذا نحاول تفسير شيء غامض (ما هي الكلمة) بشيء أكثر غموضا (ما هي الفكرة؟، ما هو الذهن؟)

بلومفيلد يستنتج- بطريقة فيزيائية- أن الألسني ليس من صالحه أن يدخل في تحليلاته مطلقا مفاهيم: التصور، الفكرة، الصورة، العواطف، الإرادة و كل المفاهيم الفلسفية التي تبطئ عمله[22]. ووضح أنه من المستحيل تعريف المعنى وْ علاقة المتكلم بالعالم

---

[19] Oswold ducrot . tzvetau Todorov. Dictionnaire encyclopedique des sciences du language P53

[20] عبدالجليل مرتاض : التحليل اللساني البنيوي للخطاب . دار الغرب للنشر 2001 –2002 ص 150

[21] م س ص49

[22] GEORGE MOUNIN -Clef pour la linguistique, Paris Seghers 1968

الحقيقي نظرا لتدخل العديد من الوسائط، و اللساني غير قادر على تنظيمها بطريقة واضحة[23].

هكذا رفض **بلومفيلد** كل ما هو ذهني و نادى بدراسة الأشكال اللغوية الظاهرة و المواقف المباشرة التي أدت إلى إنتاجها في الواقع اللغوي. و عليه كان المعنى العنصر الضعيف في الدراسة.

[23] JEAN-DUBOIS, dictionnaire de linguistique et des sciences du langage les éditions françaises INC. 1994 P444

2- المدرسة الشكلية الروسية :

تعد المدرسة الشكلية الروسية الرافد الثاني من روافد البنيوية الكبرى بعد أن وضع **سوسور** حجرها الأساسي و إذا كنا نضعها في المرتبة الثانية فإننا نتبع بذلك لونا من التسلسل التاريخي من جانب، إذ أن مدرسة **جنيق** قد تبلورت في العقد الأول من هذا القرن، بينما نشأت المدرسة الشكلية و ازدهرت في العقدين الثاني و الثالث ،كما نتبع نوعا من التسلسل المنطقي لأننا لسنا بصدد شرح البنيوية على إطلاقها وإنما على تطبيقاتها الأدبية و النقدية على وجه الخصوص[1].

ولدت المدرسة أثناء الحرب العالمية الأولى. وهي لم تعرف تمامًا ولم تقدر حق قدرها في أوروبا الغربية أو في الولايات المتحدة إلا بعد أن نشر كتابان أساسيان الأول **لفيكتور ايدليش** « **Russid Foundlism** » و الثاني هو « **Théorie de la littérature** » ويتألف هذا الكتاب من مجموعة من النصوص للشكلانيين الروس جمعها **تودوروف** [2] . ففي شتاء 1914-1915 أسس بعض الطلاب كما يروي **جاكبسون** حلقة موسكو اللسانية:"و قد دعت إلى تشجيع البحث في اللسانيات و الشعرية" و هذا ما أعلنت عنه في برنامجها الرسمي و نشر لها أول كتاب جماعي عن نظرية اللغة الشعرية في **بيتروغداد** عام 1916، وتشكلت في بداية عام 1917 جمعية الدراسات في اللغة الشعرية « **Opoiaz** » . وقد تعاونت مع حلقة موسكو، ولا ينتسب إلى هذه الحلقة النقاد فقط و لكن هناك شعراء كذلك[3] و بذلك ولدت المدرسة الشكلية في هذين المركزين معا، حيث كانا يلتقيان في مجموعات صغيرة لمناقشة المشاكل الأساسية في نظرية الأدب خارج نطاق الجو الأكاديمي الصارم الذي كان يرهقهم بتكلفه وتحفظه و عقمه،وإن اعتبروا جميعا فيما بعد من أشهر رواد الفكر النقدي فانهم كانوا حينئذ زمرة من الشباب الدارسين الذين تدور أعمارهم حول العشرين.

---

[1] صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ص45

[2] جان إيفاتادييه : النقد الأدبي في القرن العشرون ، ترجمة منذر عياشي . مركز الإنماء الحضري للنشر ط1، 1993 ص19

[3] م ن .ص 19-20

و لقد كانت القوة المحركة لهذه الجماعة تنبع من الطاقة النظرية والعلمية الكبرى التي تنفجر من بعض الشخصيات الأساسية في التشكيل مثل شخصية "**رامون جاكبسون**" رئيس الحلقة اللغوية الذي كان مهتما حينئذ بالدراسات الخاصة بعلم الأجناس السلافية و الفنون الشعبية لكنه كان شديد الإنصات للنبض العلمي الذي ينبعث من أوروبا الغربية خاصة في مجال الدراسات اللغوية والفلسفية، وأخذ مع رفاقه في بلورة بعض الأفكار المنهجية الهامة عن لغة الشعر و أسلوب دراستها في حوالي عشرين مقالا كانت تكتب و تقرأ و تناقش و تنشر كلها بصفة جماعية و إن حملت توقيع بعض الأعضاء أحيانا.[4]

كان مبدأ نوعية وعينية العلم هو المبدأ المنظم للمنهج الشكلي. لقد ركزت كل الجهود لوضع حد للوضعية السابقة حيث كان الأدب لا يزال، حسب عبارة **فيسيلوفسكي** "أرضا لا مالك لها" إن الشكليين في اعتراضهم على المناهج الأخرى أنكروا، ليس تلك المناهج في ذاتها، و إنما الخلط اللامسؤول فيها بين علوم مختلفة، وقضايا علمية مختلفة[5].فمنطلق الشكلية الروسية هو أن الناقد الأدبي عليه أن يواجه الآثار نفسها لا ظروفها الخارجية التي أدت إلى إنتاجها فالأدب نفسه هو موضوع علم الأدب و ليس مجرد ذريعة للإفاضة في دراسات جانبية أخرى و لا يكتف زعماء الشكلية بذلك بل قصدوا إلى تحديد مجال الدراسة الأدبية برفض العلوم المجاورة لها على اعتبار أنها عوائق مثل علم النفس و الاجتماع و التاريخ الثقافي، و تحدد منهجهم على لسان **جاكبسون** فيما يلي:"إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، و إنما أدبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا" و لهذا فعلى الناقد الأدبي ألا يهتم إلا ببحث الملامح المميزة للأدب و عرض أهم مشاكل النظرية الأدبية في ذاتها ورفض النظريات النفسية التي تضع الفروق المميزة في الشاعر لا في الشعر، أو تحيل قضية الخلق الأدبي إلى الموهبة. وبهذا رفضت الشكلية بصفة قاطعة تفسيرات الخيال

---

[4] صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ص45-46

[5] نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس :ترجمة إبراهيم الخطيب . الشركة المغربية للناشرين المتحدين ط1 1982 ص35

والحدس والعبقرية و التطهير و غيرها من العوامل النفسية التي تمس المؤلف أو المتلقي[6]

فالناقد الفني أو الأدبي- من وجهة نظر الشكلية- يهتم بالأثر الفني أو الأدبي ذاته و لا يلقي بالا للظروف الخارجية التي أدت إلى إنتاجه، سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو دينية أو شخصية...ألخ فالأدب هو نفسه موضوع علم الأدب، كما أن الشعر هو موضوع "علم الفن الشعري"، وهكذا اهتموا بالأصوات والإيقاع وبالصورة الفنية والاستعارة و العروض في علاقاتها المتبادلة[7].و لدعم هذا المبدأ الخاص باستقلال الأعمال الأدبية كان من الضروري مواجهته بمجموعة من الوقائع المعاصرة الأخرى فاختار الشكليون اقرب الأنظمة التي تشبه الأدب و إن كانت تختلف عنه في الوظيفة، وهي النظام اللغوي، على أساس أن مادة الأدب تتمثل أولا في اللغة، على أن هذه اللغة بدورها تمثل حلقة الاتصال بين الأدب و الحياة فوظيفة الأدب الاجتماعية تنحصر عند الشكليين في هذا العنصر اللغوي الوسيط[8]

والنقد الأدبي في روسيا كان بحاجة إلى منهج جديد، أو إلى مجموعة من المبادئ التي يستطيع استعارتها من أحد الحقول المجاورة له كأدوات للبحث، ولم تكن الحركة الفنية الشكلية قادرة على تقديم مثل هذه المعونة النظرية، فاتجه بنظره صوب "علم اللغة" على أساس أن محور الدراسة الأدبية في تلك الآونة كان هو الشعر الذي يتميز بأنه فن لغوي من الطراز الأول،و استطاع التقاء الفن باللغة أن يساهم بشكل فعال في إنارة كل من الحقلين معا، وأصبحت مشاكل لغة الشعر هي ميدان العمل المشترك بين النقاد المهتمين بالشكل اللغوي للشعر و بين علماء اللغة الذين كانوا في حاجة إلى مثل هذا التزاوج[9]. وعليه ، قطع الشكليون كل وشيجة مع التاريخ ووجهوا دراستهم نحو اللسانيات، لأنها علم يلامس الشعرية و لأنها تقابل بين اللغة الشعرية و اللغة اليومية[10].

---

[6] م س ص59-60
[7] عالم الفكر :المجلد السابع و العشرون-العدد الأول ص127
[8] صلاح فضل،نظرية البنائية في النقد الأدبي ص61
[9] م ن. ص51-52
[10] جان إيفاتادييه : النقد الأدبي في القرن العشرون ، ترجمة منذر عياشي . ص21

ولقد تم وضع الخصيصة اللسانية للشعر بشكل متعمد موضع الصدارة، ففي تلك الفترة شرع في تعبيد طرق جديدة للبحث في اللغة فكانت لغة الشعر مهيأة لذلك أفضل تهيئ نظرا لأن العلاقات بين الأهداف والوسائل و كذا بين الكل والأجزاء –أي باختصار القوانين البنيوية و الخصيصة الخالقة للغة- كانت أكثر قربا من متناول الملاحظ في الخطاب الشعري منها في الكلام اليومي و من جهة أخرى فإن القاسم المشترك للآداب الرفيعة-أي أثر الوظيفة الإنشائية في بنيتها اللفظية- كان يوفر[قيمة] مهيمنة واضحة بين مجموع القيم الأدبية[11].

لقد أنجز **ياكوبينسكي** التقابل بين اللغة الشعرية و اللغة اليومية في شكله العام- في مقاله الأول"حول أصوات اللغة الشعرية"- و صاغ الفرق بينهما على النحو التالي:"إن الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة في كل حالة على حدة، فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف عملي صرف أي للتوصيل فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية (بنظام الفكر البشري) حيث لا يكون للمكونات اللسانية(الأصوات، عناصر الصرف) أي قيمة مستقلة، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل. ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى - وهي موجودة بالفعل- حيث يتراجع الهدف العملي إلى المرتبة الثانية- مع أنه لا يختفي تماما- فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة"[12]. لقد أعطى لمشكلة الأصوات في العمل الشعري أهمية خاصة، فحول هذه النقطة تصادم الشكليوْن ومنظروا الرمزية، الذين حصروا دور الأصوات في اللغة الشعرية في مفهوم الجرسية الذي يصاحب المعنى. و كان طبيعيا أن يخوض الشكليون أولى معاركهم على هذا الصعيد[13]، فاللغة الشعرية عندهم ليست فقط لغة صور، و أصوات الشعر ليست فقط عناصر خارجية كما أن العناصر هذه لا تصاحب المعنى فحسب، بل إن لها في ذاتها معنى مستقلا[14]

اعتمدت نظرية النظم الشعري عند الشكليين على مبدأين أساسيين هما:

---

[11] نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس :ترجمة إبراهيم الخطيب . ص25
[12] م ن. ص36-37
[13] م ن. ص37
[14] م ن ص38

أ- التأكيد على الوحدة العضوية للشعر

ب- تصور العنصر المسيطر كخاصية تعتبر المحور المنظم للصياغة.

و على هذا فإن الشعر ليس مجرد زخرف خارجي يعتمد على الوزن والقافية وكسر قوانين اللغة النثرية ولكنه نوع متكامل من القول يختلف نوعيا عن النثر ويحتوي في داخله على سلم من العناصر والقيم والقوانين التي تنتظم لصمته . على أن العامل البنيوى المسيطر في بيت الشعر و الذي يعدل ويكيف بقية العناصر ويمارس بالتالي تأثيرا حاسما على جميع مستويات هذا الشعر، الصوتية والصرفية و الدلالية هي النموذج الخاص بالإيقاع، فالإيقاع باعتباره التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري و المبدأ المنظم للغة.

و إن كان الشكليون لم ينكروا وجود لون من الإيقاع في النثر العادي إلا أنهم طبقا للمنهج الوظيفي لم يروا الخاصية المميزة مجرد وجود هذا العنصر وإنما قيامه بدور العنصر المسيطر المحوري. فاختفاء الإيقاع كعامل أساسي موجه في لغة الشعر يؤدي بدوره إلى اختفاء خاصية الشعر الأساسية مما يبرز بوضوح دوره البناء في تكوين البيت الشعري[15] و أما في النثر فإن الإيقاع ماثل في البعد الدلالي للخطاب. وهو يعين وحدات المعنى ويقويها، تلك الوحدات الميسرة للإيصال (السلبي أو الإيجابي)، فالفرق بين البيت و النثر ليس في الأصوات و لكن في "الدور الوظيفي للإيقاع".[16]

ومن خواص الشعر التي تميزه عن النثر القيمة الدلالية للكلمة في الشعر، طبقا للوضع الذي تحتله في نطاق النظم و الوحدات الشعرية الأخرى المرتبطة بها بروابط أوثق وأقوى من روابط المقال العادي، فقد تكون منتظمة في سياق شعري معين حتى ولو كانت خالية في الظاهر من المعنى، أي أن الإشارة الأساسية لمدلولها قد لا تضيف شيئا ذا بال "و بالرغم من أنهالم تقل شيئا تبدوا كما لو كانت تدل على شيء ما " أي أنه يمكن أن تكون هناك- نتيجة لعوامل التماسك في النظم -إشارة سابحة من الدلالة، تتكثف

---

[15] صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ص 70-71

[16] جان إيف تاديه : النقد الأدبي في القرن العشرين . ترجمة مندر عياشي ص 41

على حساب المعنى الرئيسي أو بدلا منه، مما يعطيها دلالة ظاهرة أو متخيلة، وكل هذا نتيجة لدخول الكلمات كعناصر في البنية الشعرية واكتسابها دلالتها فحسب من مجرد الاندماج في هذه البنية. [17]

فالكلمة الشعرية يتم تلقيها ككلمة، وليست مجرد تمثيل لموضوع مدلول عليه أوتفجير لشحنة عاطفية، وبهذا فإن الكلمات بتركيبها و معناها و شكلها الخارجي و الداخلي معا تكتسب ثقلا وقيمة في الشعر . و على هذا الأساس فإن أصحاب المدرسة الشكلية يعرفون لغة الشعر بأنها "نظام لغوي تتراجع فيه الوظيفة التوصيلية إلى الوراء و تكتسب الأبنية اللغوية قيمة مستقلة" ، أو كما يقول أحد منظريهم " تتميز الجملة الشعرية بأنها نشاط لغوي خاصيته الأولى هي القابلية القصوى لتلقى أشكال التعبير" [18] ، و على هذا فإن الكلمات في الأدب ليست مجرد شر لا بد منه، أو طريقة لقول شيء ما، و لكنها هي نفس مادة العمل الأدبي الذي يتكون من كلمات، و من هنا تحكمه القوانين التي تحكم اللغة، فالشاعر عندهم يعمل في اللغة بنفس الطريقة التي يعمل بها الموسيقي بالأصوات و الأنغام، والرسام بالألوان، وقد أصبحت هذه الفكرة مبتذلة شائعة، لكن تاريخ النقد مدين بها للمدرسة الشكلية التي فننتها و ربطتها بمبدأ آخر هو الإصرار على استقلال العمل الأدبي عن العناصر الخارجية عنه، وبهذا يتم تصورهم لعملية الإبداع الأدبي على أنها توتر بين القول العادي والإجراءات الفنية التي تحرفه عن مواقعه أو تغير صورته، من هنا فإن الأدب عندهم ظاهرة لغوية سيميولوجية ، حيث تنطلق منه على حدّ تعبيرهم المادة اللغوية في مجموعة من الأنظمة الرمزية كما سيقول بعد ذلك نقاد حلقة براغ، ونتيجة لهذه الرؤية فإن العمل الشعري عند الشكليين إنما هو تصرف في اللغة لا تمثيل للواقع، فهذا الواقع يظل متمتعا بوجود كوني تجريبي مجاوز للأدب وبعيد عنه. و إن كان هذا الأخير يشير إليه فحسب.

---

[17] صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ص 77

[18] ن.م ص 78-79

تحرر الشكليون إذن من التصور التقليدي للعلاقة بين الشكل والمضمون الذي يقوم على أساس أن الشكل ليس سوى غلاف يضم المضمون أو إناء يحتويه[19] و اعتبروه وحدة دينامية وملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي[20] مؤكدين أن الوقائع الفنية ذاتها تشهد على أن الفوارق المميزة الخاصة بالفن لا تتمثل في نفس العناصر الداخلة في تكوين العمل الفني و إنما في الكيفية التي يتم استخدامها بها. وبهذه الطريقة فإن فكرة الشكل تكتسب معنى مختلفا،ولا تحتاج لفكرة أخرى مكملة لها[21].

كما نجد قضية الشكل -عند الشكليين- قد ارتبطت بمشكلة التلقي التي تحتل مكانا بارزا في نظريتهم عن الأدب، حيث يرى أحد زعمائهم وهو"**إيخينباوم**" أنه إذا أردنا أن نقدم تعريفا دقيقا لعملية التلقي الشعرية أو الفنية بصفة عامة فلا مفر من أن ننتهي إلى النتيجة التالية: إن التلقي الفني هو هذا النوع من التلقي الذي نشعر فيه بالشكل على الأقل مع إمكانية الشعور بأشياء أخرى غير الشكل. ومن الواضح أن فكرة التلقي هنا ليست مجرد فكرة نفسية يتميز بها هذا الشكل أو ذاك و لكنها عنصر داخل في تكوين الفن الذي لا يوجد خارج نطاق التلقي[22].

فالمتلقي هو الذي يحدد إطار الشكل باستعماله للغة الواصفة التي تستمد دالها ومدلولها من لغة النص. وستتخذ القراءة نطاقا أوسع مع البنيويين.

---

[19] م.س. ص56-57
[20] عالم الفكر : التحولات في الفكر الفلسفي المعاصر ص 45
[21] صلاح فضل .نظرية البنائية في النقد الأدبي ص57-58
[22] ن م. ص58-59

*- جاكبسون و حلقة براغ:

إن الشكلية توجد في أصل اللسانيات البنيوية أو على الأقل في أصل اتجاهها الذي مثلته حلقة براغ اللسانية[1]. و إن كان زعيم هذه الحلقة تشيكوسلوفاكيا "**ماتياس**" فإن المحرك الأساسي لها كان هو نفسه مؤسس المدرسة الشكلية الروسية"**جاكبسون**"[2] الذي مارس مهنة تائهة، فمن روسيا إلى براغ و من براغ إلى السويد، ومن السويد إلى الولايات المتحدة، فانعكس فيه وضع المثقف المنفي في القرن العشرين، ولكن انعكس فيه أيضا وضع المثقف الذي ينشر المعارف[3] فسرعان ما أدرك أن المناخ السائد في وطنه الأصلي سوف ينتهي بخنق نظرياته المستقلة، أخذ ينفث دعوته في الأوساط اللغوية و جعل يطبق بعض مبادئ المدرسة الشكلية على مشاكل الشعر التشيكوسلوفاكي مما آذن بنجاح هائل في حلها، وقد التقت أفكاره عندئذ بأفكار المجموعة المحلية خاصة والأوروبية عامة في وجوب تعميق الدراسة الأفقية الوصفية للغة لا الرأسية التاريخية، و اتخاذ أسس وظيفية لهذه الدراسة يتم بها التزاوج بين البحوث الجمالية واللغوية و من هنا برزت أهمية دراسة القول الشعري[4].

و لقد أعد **جاكبسون** لوحة كاملة عن أبحاثه الشعرية في مقال كتبه عام 1960 بعنوان "اللسانيات و الشعرية". ومن هذا قوله:"إن موضوع الشعرية هو أن نجيب قبل كل شيء على السؤال: ما الذي يجعل من رسالة كلامية عملا أدبيا؟و إذا كانت اللسانيات هي علم البني اللغوية، فإن الشعرية فرع من فروعها[5].

يطرح **جاكبسون** السؤال التالي : أين نعثر على الشعرية؟ على ذلك الذي يجعل من النص الشعري شعرا. و يجيب كالآتي:"نشعر بشعرية النص عندما نحس بالكلمة ككلمة، لا كبديل لشيء أو تفجير لانفعال، عندما لا تقتصر الكلمات بتركيبها و دلالاتها بشكلها الداخلي وشكلها الخارجي على كونها علامات مطابقة للحقيقة،بل تكتسب وزنها

---

[1] نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس ،ترجمة إبراهيم الخطيب . ص15
[2] صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ص109
[3] جان إيف تاديه : النقد الأدبي في القرن العشرين . ترجمة مندر عياشي ص49
[4] م س . ن ص
[5] م س ص52-53

الخاص و قيمتها الخاصة"[6]. و يعقب على ذلك بسؤال آخر : لماذا يجب ألا تطابق العلامة الشيء في الشعر؟ و يجيب أيضا كما يلي: لأنه إلى جانب الوعي المباشر بتطابق العلامة والشيء (أ=ب) هناك الوعي المباشر باختلافهما(أ≠ب). لا مفر من هذا التناقض[7].

هكذا يرى **جاكسبون** في اللغة الشعرية تناغما بين عناصر متناقضة من جهة القيم الدلالية (المعنوية)، ومن جهة القيم الصوتية (الشكلية) و لنقل المضمون من جهة و الشكل من جهة ثانية. و كما أن العلاقة بين الصوت و المعنى فيْ مستوى الكلمة علاقة استقلال و اتحاد في آن، كذلك هي بين المضمون و الشكل على مستوى العبارة ومستوى النص. هنا يؤدي الاستعمال الشعري للكلمات إلى تعدد احتمالاتها المعنوية نظرا إلى تعدد الخصائص المميزة المرتبطة بالمكونات الصوتية الأصلية للغة (الفونيمات) مما يجعل من المضمون الشعري مضمونا متحولا يتحد بشكله الديناميكي.[8]

تحدث **جاكبسون** عن الوظائف الست للكلام و جعل الشعرية أهم وظيفة له. لكن رغم أهميتها لا تستغني عن بقية الوظائف الأخرى، يقول **جاكبسون** : وظيفة الشعرية ليست الوظيفة الوحيدة لفن الكلام و لكنها الوظيفة المسيطرة، الحاسمة، في حين أنها في الممارسات الشفوية الأخرى لا تلعب إلا دورا مساعدا،متمما.هذه الوظيفة التي توضح الجانب الحسي للعلامات لا تتصل بالشعر فقط[9]،...ثم يقول في موضع آخر: لدراسة الكلام لا بدّ من دراسة وظائفه المختلفة، وقبل التحدث عن الوظيفة الشعرية لا بدّ من تحديد مكانها بالنسبة لمختلف الوظائف الأخرى. حتى نعطي فكرة عن هذه الأخيرة – أي الوظائف-، في كل تواصل شفهي هام يرسل المرسل رسالة للمستقبل يشترط فيها - أولا- حتى يتأثر المتلقي بالمرسل قرينة شفهية (نص) يتقبلها المتلقي ويفهمها. بعد ذلك

---

[6] جورت فخر الدين : شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري.دار الآداب بيروت . ط1 1984 . ص193 عن Roman Jakobson. Huit questions de poétique .édition de seuil .Paris 1977 P46

[7] ن م. ن ص. عن ن م. ص 46

[8] ن م. ن ص.

[9] Roman Jakobson . essais de linguistique général .les éditions de minuit . France. Tome2 1973 P218.

لا بدّ من رمز مشترك في الكل أو على الأقل في الجزء بينهما. و أخيرا الرسالة تتطلب تواصل قناة فيزيائية ومعرفة نفسية بين المرسل و المتلقي و هذا ما يسمح لهما بتثبيت و إبقاء التواصل بينهما.

هذه الوظائف المختلفة نوضحها في الرسم الآتي:

قرينة(نص، محتوى)

المرسل رسالة المرسل إليه

تواصل

رمز [10]

يواصل **جاكبسون** كلامه قائلا:بعد هذا الوصف السريع للوظائف الست المكونة لقاعدة التواصل الشفهي نستطيع إكمال الرسم السابق برسم آخر يوافقه:

المرجعية

التعبيرية الشعرية الافهامية

الانتباهية

المعجمية [11]

فالخطاب عند **جاكبسون** تحكمه ستة وظائف لسانية متولدة عن ست عناصر مختلفة يمكن للرسالة أن تستخدم عددا منها. وفيما يلي شرح موجز لها:

- الوظيفة التعبيرية أو الأنفعالية: تحدد العلاقات بين الرسالة و المرسل ، فعندما نقوم بعملية إيصال -بواسطة اللغة أو بأي طريقة تحمل معنى- فإننا نرسل أفكارا تتناسب مع طبيعة المرجع (هذه هي الوظيفةالمرجعية)،

ولكننا نستطيع أن نعبر أيضا عن موقفنا إزاء هذا الموضوع: جيد أو سيئ ، جميل أو قبيح...

[10] م س. ص213-214

[11] Roman Jakobson . essais de linguistique général . P220.

- الوظيفة المرجعية: قاعدة لكل اتصال تحدد العلاقة بين الرسالة و الموضوع الذي تحيل إليه.

إن الوظيفة المرجعية و الوظيفة الانفعالية قاعدتان متكاملتان و متنافستان للإيصال حتى أننا نتكلم غالبا عن"الوظيفة المزدوجة للغة"، الأولى إدراكية و موضوعية و الأخرى عاطفية و ذاتية و هما تفرضان أنواعا من الشفرات مختلفة جدا ولا سيما الثانية منهما لأن مصدرها يأتي من تنوعها الأسلوبي و من الإيحاءات.

- الوظيفة الإفهامية: تحدد العلاقات بين الرسالة والمستقبل فرد الفعل هو غاية كل اتصال و يستطيع الإفهام أن يتجه إلى ذكاء المستقبل أو إلى عاطفته[12].
- الوظيفة المعجمية أو"الانعكاسية للغة": ففي حين أن اللغة -الشيء- تتكلم عن الأشياء، فإن اللغة الانعكاسية تتكلم عن اللغة، وحتى في داخل اللغة العامة (الشرح القاعدي مثلا)[13] فهدفها هو تحديد معنى الإشارات و ذلك لأن المتلقي قد لا يفهمها.و نضرب مثلا أننا نضع كلمة بين قوسين أو نحدد:"سيميولوجي بالمعنى الطبي للمصطلح"[14].
- الوظيفةالإنتباهية: و هي وظيفة تقطع الإيصال أو تحافظ عليه مستمرا كقولنا "آلو"،"إيه و بعد"[15] و هي تهدف إلى تأكيد أو إبقاء، أو إيقاف الإيصال، ويميز **جاكبسون** تحت هذا الاسم الإشارات التي تقوم أساسا ببناء أو بتطويل أو بقطع الإيصال. كما تقوم بالتحقق من سلامة عمل الدورة"ألو،هل..." و تقوم أيضا بشد انتباه المتكلم أو بتأمين عدم تراخيه"قل، هل تصغي إلي؟"

حدد **جاكبسون** الوظيفة الشعرية بأنها علاقة بين الرسالة وبينه[16] و جعل هدفها النظر في الرسالة لذاتها ولحسابها الخاص و يكون ذلك في النظر إلى الجانب المحسوس من الإشارات، منفصلة عن الأشياء التي تشير إليها.

---

[12] بيرجيرو: علم الإشارة السيميولوجيا دار طلاس ،ط1988،1

[13] جان إيف تاديه : النقد الأدبي في القرن العشرين . ترجمة مندر عياشي ص54

[14] م س ص

[15] م س. ن ص

[16] بيرجيرو: علم الإشارة السيميولوجيا

لا نستطيع أن نجعل دائرة الوظيفة الشعرية و قفا على الشعر، ولا أن نجعل الشعر وقفا على الوظيفة الشعرية، ذلك لأن الوظيفة الشعرية تهيمن على الفن في اللغة من غير أن تزيل الوظائف الأخرى[17].

و يلاحظ أن **جاكبسون** لم يكف مطلقا عن محاربة أتباع الاتجاهات المحدودة الذين يريدون قصر اللغة على إحدى وظائفها فحسب. وكما أنه من الضروري في يوم من الأيام الاعتراف بأن أوروبا ليست مركز الأرض -على حد تعبيره- و أن الأرض ليست مركز الكون، فإن الباحث عليه أن يخوض معركة مشابهة للتمييز بين ذاته و الآخرين، و التخلص من مركزية الذات الطفولية[18].

حدد **جاكبسون** مراحل البحث عن خصائص النص الأدبي كعمل متميز موضحا أهم الأسس التي قامت عليها آراء الشكليين الروس، مضيفا إلى ذلك مفهومه الخاص حول القيمة المهيمنة في الأدب، حيث اعتبرها"العنصر المركزي للعمل الفني، يسود باقي العناصر و يحددها ويحولها. إنه الذي يضمن تماسك البنية. القيمة المهيمنة تميز العمل فالصفة المميزة للغة الشعرية الموزونة مثلا هي بكل وضوح، صورتها العروضية، شكلها كأبيات"[19]

ورأى فيها- القيمة- مدخلا مهما للبحث عن الأدبية أو الشعرية لنص ما، لا بل وسع مفهومه لها ليشمل الحقب أو العصور الأدبية تلك التي تتصف بسمات عامة محددة نجدها ماثلة في جميع أو معظم نصوص المرحلة المعينة لا تلبث أن تبدأ بالتغيير إيذانا بحلول مرحلة جديدة.

كان **جاكبسون** من مؤسسي الألسنية البنيوية، تلك الألسنية التي رأت في اللغة نسق أو نظام من العلامات أو الإشارات، وصرفت جل اهتمامها إلى الجانب الفونولوجي للغة أي إلى دراسة الدالات حيث تتمايز اللغات، فيما هي متشابهة من ناحية المدلولات.وهو ينطلق من العلاقات الخفية التي توفرها اللغة الشعرية بين جانب صوتي يتكامل مع

---

[17] جان إيف تاديه : النقد الأدبي في القرن العشرين . ترجمة منذر عياشي ص54

[18] صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص ص 76

[19] جورت فخر الدين : شكل القصيدة العربية ص188 عن Roman Jakobson. Huit questions de poétique . P77.

جانب دلالي، لا يكف أحدهما عن تحويل الآخر و إغنائه و يمثل على ذلك بلازمة"إذعار ألن بو" في قصيدته"الغراب" تلك اللازمة التي ترينا من خلال عمل قليل جدا من الحركات الصوتية الاهتزازية مخزونا لا يستهان به من الدلالات المتصلة بالغراب، وما ينطوي عليه لفظه من مضمون نظري وجمالي و انفعالي (الشؤم،الحزن،و الكآبة) إذ تجدنا مباشرة أمام سر الفكرة المتجسدة بالمادة الصوتية[20].

و عن الفونيم يقول **جاكبسون** :"إنه يختلف عن بقية القيم اللسانية بأنه لا يكتسي أية دلالة خاصة فالكلمة هي وحدة الكلام الدلالية أما القيمة اللسانية للفونيم فهي في قدرته على تمييز كلمة تحتويه عن بقية الكلمات الشبيهة بها إلا أنها تحتوي فونيما آخر محله"[21]

إذن ما المحتوى الذي يتصل بهذا الشكل الصوتي(الفونيم)؟، يلخص **جاكبسون** إجابته كالآتي :"الفونيم هو وحده علامة للتمييز، صافية و فارغة المحتوى الوحيد اللغوي، أو بعبارة أشمل المحتوى الوحيد السيميائي للفونيم هو اختلافه أو عدم تشابهه مع بقية الفونيمات في النظام المعني، فالفونيم لا يعني الشيء نفسه لفونيم آخر يوضع مكانه هذه هي قيمته الوحيدة"[22]. يخلص **جاكبسون** إلى تصور خاص حول علاقة الصوت بالمعنى على مستوى الكلمة، التي تعد في رأيه وحدة دلالية للكلام متجاوزا فيه وجهتي نظر العالمين **سوسور** و **بانفنيست** أو بالأحرى موفقا بينهما. ففي حين يرى **سوسور** أن تلك العلاقة عشوائية، إذ يشبه اختيار ألفاظ اللغة بلعبة الشطرنج و يراها **بانفنست** ضرورية، يجعل **جاكبسون** هذه العلاقة علاقتين: خارجية و داخلية الأولى علاقة تجاوز وتماس و الثانية علاقة تماثل و تشابه[23]، وفي ذلك ما يعكس طبيعتين متناقضتين للغة: طبيعة التناسب بين الألفاظ ومعانيها تناسبا أشبه ما يكون بالمصادفة و

---

[20] م س. ص169

[21] ن م. ص190 عن: Roman Jakobson. Six leçons sur le son et le sens , les éditions de minuit . Paris 1976 p78.

[22] م ن. ص191 عن ن م ص78

[23] م ن. ص ن عن.ن م. ص 117-118

طبيعة التلازم بين الألفاظ و المعاني تلازما يبلغ درجة الاتحاد الذي تتعذر معه كل إمكانية للفصل[24].

يلخص بعض الباحثين تاريخ نشأة البنيوية و تشكلاتها المختلفة في شخصية **جاكبسون** و مغامراته العلمية، ابتداء من مطلع شبابه في موسكو حتى تخرج على يديه أجيال من الباحثين في أوروبا و أمريكا و أصبح الحجة الأولى والمرجع الأخير في علم اللغة الحديث.

ففي عام 1926 تأسست جمعية لسانية في براغ باسم "حلقة براغ اللسانية" و قام بتأسيسها جيل متحمس لأحدث المذاهب اللسانية في ذلك الوقت. وكانت الشخصيات الأساسية في هذه الجمعية هم الثلاثة المهاجرون الروس:**رومان جاكبسون، كارسيفسكي** ،و **تروبتسكوي** و أعلام اللسانيين التشيكيين **ماثيسيوس** ، **بترينكا** ، **هافرناك (Havranek)**، **موكاروفسكي** الذي كان منظرا في مجال الدرس الأدبي.

لم يستغرق تطور النشاط الخصب الذي قامت به هذه الجمعية إلا قرابة عشر سنوات غير أن أفكار حلقة براغ واصلت ازدهارها في **هارفارد** بالولايات المتحدة التي صارت - بحكم الظروف- وطنا **لرومان جاكبسون** [25].

التقط علماء حلقة براغ مشعل الدراسات اللغوية الحديثة الذي صب **سوسور** زيته و نسجت الشكلية خيوطه و أخذوا يتحدثون بشكل صريح متماسك عن بنائية اللغة فيقول أحد منظريهم: يمكن تحديد البنيوية على أساس أنها التيار اللغوي الذي يعتني بتحليل العلاقات بين العناصر المختلفة في لغة ما حيث يتم تصورها على أنها كل شامل تنظمه مستويات محددة[26].

و على هذا فإن علم اللغة البنيوي عند حلقة براغ يتصور الواقع اللغوي على أنه نظام سيميولوجي رمزي و يحلل عملية الكلام قبل أن تصل إلى التعبير الواقعي بتتبع مراحلها المختلفة، فيميز بين إجراءين مختلفين - و إن اختلط أحدهما بالآخر في عملية

---

[24] م س . ص ن

[25] عالم الفكر :المجلد السادس و العشرون-العدد الثاني- ص233

[26] صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ص110

الكلام الآلية البشرية و لم يتضحا إلا في الحالات التي يقوم فيها عائق ما دون إتمام تنفيذها- أما أول هذين الإجراءين فهو التقاط العناصر الواقعية المحددة أو الذهنية المجردة التي تلفت انتباه الفرد الذي سيتحدث و إدراك إمكانية التعبير عنها بكلمات من اللغة التي سيستخدمها، وبتمثل الإجراء الثاني في وضع العلاقة المتبادلة بينها وبين الرمز اللغوي الذي يشير إلى العناصر المختارة بطريقة تشكل كلا عضويا و هو الجملة. و يمكن في الحالات القصوى بطبيعة الأمر اختيار كلمة واحدة لنفس الهدف، وتقوم حينئذ بدور الجملة دون أن تتركب مع كلمات أخرى[27]. فالثنائية الحادة التي أقامها **سوسور** بين اللغة والكلام لا تعدو في رأي علماء حلقة "براغ" أساسا واقعيا للبحث اللغوي، فما كان يعتبره العالم السويسري كلاما لا يعدو أن يكون تعبيرات- أو جزءامن تعبيرات- ينبغي أن نتلمس فيها مجموعة القواعد البنيوية اللازمة لها[28]. و قد وقفت الحلقة ضد مدرسة **سوسور**، فرفضت أن" تضع حواجز لا يمكن تجاوزها بين الآني و الزماني"[29]. فجعلت للدراسة الآنية الأهمية الأولى، إذ أن لهذه الأخيرة تأثيرا على الواقع اللغوي الفعلي و لكن هذا لا يعني استبعاد تاريخ اللغة من مجال الهموم اللسانية[30] فالوصف الآني لا يمكن له أن يلغي فكرة التطور، إذ أنه حتى في حالة اقتطاع جزء ثابت من اللغة وتحليله سنجده لا يخلومن بذرة حالة أخرى تتكون في أحشائه كجنين لا يلبث أن يولد في المستقبل[31]. حقا لقد أشار **دي سوسور** إلى الفرق بين الآني و الزماني، بل وحدده أيضا، ولكن مدرسة براغ قدمت الدليل العلمي و العملي على صحة هذه التفرقة ومنهجيتها فثبتت من أركانها، فالدراسة التاريخية للظواهر اللغوية يجب أن تكون تابعة للدراسة الوصفية للنظام اللغوي المحدد بفترة زمنية معينة. فمعرفة النظام اللغوي يجب أن تسبق معرفة التغيرات التي طرأت عليه. وليس المقصود من ذلك إدانة الدراسة التاريخية للغة، بل إدانة النظرة الجزئية في هذه

---

[27] م س. ص111
[28] ن م. ص112
[29] جان إيف تاديه : النقد الأدبي في القرن العشرين . ترجمة منذر عياشي ص45-46
[30] عالم الفكر :المجلد السادس و العشرون-العدد الثاني- ص233
[31] صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ص114

الدراسة بعزلها للبنية اللغوية و دراستها مقطوعة الصلة بغيرها، فالتغير الذي يطرأ على هذا العنصر أو ذاك من عناصر اللغة يظهر أولا من طبيعة هذا العنصر وطبيعة العناصر الأخرى المصاحبة له والمكونة له، ثم علاقته بالعناصر الأخرى في فترة زمنية،و هذا لا يحدث إلا إذا سبقت الدراسة الوصفية الدراسة التاريخية[32].

كما تطرقت هذه الحلقة إلى "اللغة الأدبية" فرأت أن الشروط السياسية والاجتماعية الاقتصادية والدينية ليست سوى عوامل خارجية على صياغة اللغات الأدبية"إن تمييز اللغة الأدبية إنما يتم بفضل الدور الذي تقوم به" فهي تعبر عن الحياة الثقافية والحضارية مما يجعل للغة الأدبية سمة أكثر انتظاما و أكثر معيارية، بل يجعل منها"استعمالا وظيفيا أكثر أهمية من العناصر القاعدية والمفردات" و يميزها بوفرة أكبر للمعايير الاجتماعية[33].

فلغة الشعر - عندهم- تمثل بنية وظيفية لا يمكن فهم عنصر منها خارج نظامها المتكامل ، كما أنه لا يمكن معرفة وظائفها خارج سياقها[34]، والمبدأ الأساسي في فن الشعر - و الذي يميزه عن أنظمة اللغة الأخرى- هو أن القصد فيه يتركز لا على الدلالة و إنما على الرمز في نفسه، على التعبير في ذاته[35] على أن المستويات المختلفة للغة الشعر – من صوتية وصرفية ونحوية وبلاغية...الخ- ذات صلات حميمة فيما بينها، بحيث يستحيل عزل أحدها عمّا سواه، مثلما تفعل عادة بعض الدراسات الأدبية[36]

كما تعتبر القيم الصوتية هي نقطة الانطلاق في وصف البنية الشعرية على أن الوسيلة الوحيدة لدراسة جميع مستويات لغة الشعر بطريقة فعالة تتمثل في رسم شبكة توازي أبنيتها المختلفة، وهو توازمتداخل متفاعل، فتأثير القافية مثلا لا يقف عند حد النظام الموسيقي الصوتي، وإنما نجده وثيق الصلة بالنظم الصرفية والنحوية و الأسلوبية و حتى بمعجم الشعر و كلماته[37].

---

[32] حلمي خليل –العربية وعلم اللغة البنيوي- دراسة في الفكر اللغوي العربي الحديث. ص113-114

[33] جان إيف تاديه : النقد الأدبي في القرن العشرين . ترجمة مندر عياشي ص47(بتصرف)

[34] صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ص121

[35] م ن. ص120

[36] م ن. ص118

[37] ن م. ص119-120

فالعمل الشعري إنما هو بنية وظيفية لا يمكن فهم عناصره المختلفة خارج نطاق علاقاتها المشتركة، كما يمكن لنفس هذه العناصر أن تلعب دورا مغايرا تماما ووظيفة عكسية في بنية أخرى[38].

استطاعت حلقة براغ أن تتفادى بعض نواحي القصور في النظرية الشكلية بمراجعة أهم المبادئ و تعديلها و إنضاجها على ضوء التجربة الفكرية المثمرة، فبدلا من قصر العمل الأدبي على جانبه اللغوي البحث و عدم الاعتراف بأي عنصر خارج"أدبية الأدب" يعلن **جاكبسون** أن الاتجاه المنهجي الجديد في مدرسة براغ يدعو إلى "استقلال الوظيفة الجمالية، لا إلى انعزالية الأدب" و كانت هذه هي الصياغة الموفقة للمشكلة؛ الاستقلالية لا الانعزالية، و معناها أن الأدب يعد نوعا متميزا من الجهد الإنساني لا يمكن شرحه تماما باستخدام المصطلحات المستقاة من مجالات الأنشطة الأخرى مهما قربت منه وهذا يؤدي بدوره إلى أن فكرة "أدبية الأدب" ليست مظهره الوحيد و ليست مجرد عنصر بسيط فيه، ولكنها خاصيته"الاستراتيجية" التي توجه العمل الأدبي كله، ومبدأ تكامله الحركي بحيث لا يعد تكديسا لمجموعة من الوسائل، ولكن بنية مركبة متعددة الأبعاد مندمجة في وحدة الشيء الجمالية[39] و بهذا تم استبعاد بعض المبادئ الشكلية المتطرفة، وأخذت تتضح مقابل ذلك خصائص الأدب البنيوية بإبراز الغموض الذي لا مفر منه في المقالة الشعرية.

---

[38] م س. ص119
[39] م ن. ص123

1- النقد اللساني:

من الحقائق التي غدت مقرّرة في عصرنا أن المعرفة الإنسانية مدينة إلى اللسانيات بفضل كبير سواء في مناهج بحثها أو في تقدير حصيلتها العلمية. وإشعاع علم اللّسان على بقية فروع المعارف الإنسانية قد تجسّم منذ أن تمخضت عنه الرؤية البنيوية كطريقة في التفكير وكمنهج في البحث، على أن اللسانيات التي ما فتئت تتطوّر منذ مطلع هذا القرن قد تفاعلت مع ما أفرزته من منهجية بنيوية فدخلت بتفاعلها هذا طورا جديدا في تاريخها، وهو طور استثمار المعطيات النظرية العامّة في تطبيقات عملية على مختلف علوم اللسان فحدث بذلك تغير جدري عميق في مناهج الوصف والنقد والتدريس[1].

ثم إن اللسانيات كعلم من العلوم الإنسانية والبنيوية كمنهج في بحث الظواهر ودراستها قد ولدت نزعة في دراسة القضايا المتصلة بالعلوم الاجتماعية عموما وهي نزعة الانضباط الموضوعي الذي شمل من بين ما شمله -ميدان الدّراسات الأدبية لتقييم الأثر الفني تقييما علميا. فظهر بذلك مشغل جديد ضمن فروع شجرة اللسانيات يتصل رأسا بالأدب من حيث يعتزم البحث عن نظرية في الخطاب الإبـداعي الشعري منه والنثري – وأصبح النقد الأدبي في أمس الحاجة إلى تتبع مكتشفات اللغويين في مختلف مشاربها واختصاصاتها الفرعية[2].

وينبغـي أن نتذكـر هنا بأنّه على الرّغم من أن اللسانيات علم قائم بذاته ومستقـل عن بقية العلوم الأخـرى إلاّ أنّه ليس علما متجانسا بمعنى تجانس العلوم الدّقيقة فما زال هذا العلم يفرز العديد من المدارس والنظريات اللسانية المختلفة.

(1) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص 32.

(2) ن م، ن ص.

فليس هناك لساني واحد مثلا يستطيع أن يلمّ بكل هذه المدارس والنظريات اللسانية على اختلاف مواقعها في العالم. لذلك من الصعب تماما أن نستخدم كل هذه المدارس والنظريات اللسانية في مجال الدراسة النقدية[3].

إن ما يهمّنا هو هذه الصيغة اللّسانية التي يمكنها أن تكشف المرئي واللاّمرئي في الأدب، ذلك لأنّ الأدب في صيغته الأخيرة هو "نص مكتوب " هذا النّص فيه ما يظهر على السطح، و ما يبقي في الأعماق، وما يمكن أن يعد "خطابا اتصاليا للّغة" (لغوي = بنية سطحية)،و ما يمكن أن يعدّ "خطابا ما وراء اتصاليا للّغة" (فوق لغوي = بنية عميقة). ذلك لأنّ الأدب –وهنا نأتيْ إلى تعريفه– هو فن قد يستعمل اللّغة بطريقة جمالية مستخدما العاطفة والتجربة والرغبة في صياغة عالم جديد ينطلق من واقع الإنسان. و مهمة النقد الأدبي المعاصر هي كشف هذا العالم وتفكيكه وتحليله وإعادة بنائه باستمرار بحيث يمكن للناقد أن يساهم في عملية إعادة البناء ليكون عمله أشبه بخلق عالم لاحق (عمل نقدي) لعالم سابق (نص أدبي) [4].

من الواضح تماما أن الأدب ليس وقفا على أي وجه من وجوه التجربة الإنسانية، وفي الوقت نفسه لا يستبعد أي وجه من وجوه هذه التجربة ، فإذا انطلقنا من مفهوم اللّغة ومفهوم الكلام فإنّه يمكن القول بأنّ أي "كلام" يمكن أن يكون "أدبا" إذا استخدم "اللّغة" وسيلة للتعبير، وهكذا فإن الأسلوب لا يمكن أن يوصف بصفات بارزة ومتميّزة[5]. وفي بعض الأحيان نجد أن الأدب هو أصعب أنماط اللّغة على الإطلاق من النّاحية الأسلوبية، وذلك بسبب هذا التنّوع والتعقيد

(3) مازن الوعر، دراسات لسانية تطبيقية، دمشق، دار طلاس– ط1989،1 ص 122.

(4) ن م، ص 123.

(5) م ن ، ص 130.

في مسألة "الانحراف"(*) الذي يظهر لنا من خلال بحث النّصوص الأدبية المكتوبة(6).

ومن هنا فإنّه لا يمكن للخارجي أن يحدد "علاقات" النّص الداخلية، لأنّ النّص قد تجاوز هذا الخارجي، ومن ثمّ تحرّر منه واستقل عنه بوجود جديد ينبني عليه عالم جديد، وستظل النصوص مفتوحة كإمكانيات لمعان لم تأت بعد، حسب مفهوم "الابستمولوجيا" التكوينية الذي يؤكد على أنّه ليس هناك قضايا فارغة من المعنى وإلى الأبد بل هناك -فقط- قضايا فارغة من المعنى -حاليا-، بمعنى أنّه قد يأتي يوم يكشف فيه العلم عن معاني هذه القضايا، لأنّ المعرفة ليست نهائية؛ بل هي تنمو وتتعدل وتتطوّر باستمرار(7). ممّا يعني نسبة القيم الدلالية، ويحتم أخذ علاقاتها كأساس لإدراك وظيفتها، بما أنّها إشارة حرّة بدءا من المفردة حتى كامل النّص أو مجمل النّصوص، ثم من الإشارة إلى مجرّة الإشارات التي يتشكل منها الإبداع، كتحقق إنساني وحيد فيه يجد الإنسان نفسه من مطلع الحضارة وإلى الغد المفتوح؛ كنص عائم ومدلول ينزلق أبدا كما يقول "**لاكان**"(8).

فالنّص الأدبي في حد ذاته عالم لغوي متكامل، كأنماهو اللّغة ذاتها وقد انحصرت في ذلك السياق المحدّد بالنّص. وهو ينتمي إلى صاحبه من حيث هو كلام مبثوث، أمّا أدبيته فهي أساسا وليدة تركيبته اللّغوية، أي وليدة ما ينشأ بين العناصر من أنسجة متنوعة متميّزة(9). وقد اتجه النقد الحديث إلى تعريف أدبية النص بأنّها مجموع الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي، وذلك لأنّ الذي يميّزه هو كثافة الإيحاء وتقلص التصريح، وهذه الظاهرة تناقض ما يطّرد في الكلام

(*) انحراف عن اللغة اليومية العادية (لغة الاتصال) [حسب المؤلف مازن الوعر].

(6) م س، ن ص.

(7) عبد الله محمد الغدامي، تشريح النّص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة للنشر، بيروت، ص 79، عن محمد عابد الجابري، تطوّر الفكر الرياضي، دار الطليعة، بيروت، 1982م، ص 32.

(8) ن م ،ن ص.

(9) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص 38.

العادي عند استعمال اللّغة استعمالا نفعيا[10]. فالطابع الشعري في كل حدث أدبي هو بمثابة تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللّغة وذلك بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيّز الوجود اللغوي، فتكون السّمة الأدبية متطابقة مع فكرة الاستعمال اللّغوي المجسّم والمحدود بسياق معيّن لأنّها تحدّد انطلاقا من خصائص انتظام النّص بنيويا، ممّا يجعل الطابع الفني علامةٍ مميّزة لنوعية مظهر الكلام داخل سياق الخطاب، وما تلك السّمة إلاّ شبكة تقاطع الدّوال بالمدلولات ومجموع علاقات بعضها ببعض، ومن كلّ ذلك يتألّف النسيج النوعي للخطاب الأدبي.

وتتمثل النتيجة المباشرة لهذه التقديرات اللّسانية في أنّ سمة الأدبية في النّص لم تعد محصورة في بعض أجزائه دون أخرى، ولا فيما يتولّد عن بعضها من صورة أو انزياحات وإنما هي ثمرة لكل بناء النص حتى ولو تجلّت ظاهريّا في شكل مقطع محدّد منه، وبعبارة أخرى فإنّ الصورة الجزئية أو التصرّف الجزئي لا يتولّدان إلاّ من سياق النّص بأكمله، فأدبية الخطاب الفني ليست ملكا عينيا لمفاصل منه دون أخرى وإنّما هي ملك مشاع بين جميع أجزائه لأنّها وليدة التركيبة الكلية لجهازه، انطلاقا من الروابط القائمة فيه والضابطة لخصائصه البنيوية[11].

على أية حال إنّ "اللّغة الأدبية" برمّتها لغة منحرفة ومبتعدة عن لغة الاتصال اليومي وهكذا فإذا قلنا: إن "اللّغة الأدبية" هي أكثر حذرا في التعبير فإنّنا نعني بذلك أنّها أكثر "وعيا وقصدية" في صياغتها للغة، ذلك لأنّ الأدب يستعمل اللّغة استعمالا جماليا وليس استعمالا إتصاليا، فهو يتميّز بالخيالية التي تحطّم نطاق اللّغة وتتجاوزه إلى ما وراء اللّغة "فوق اللّغة"[12]. والواقع إنّ السر وراء

(10) م س ، ص 39.

(11) ن م ، ص 38.

(12) مازن الوعر ،دراسات لسانية تطبيقية ، ص 131.

الاستعمالات المختلفة للغة يكمن في اختيارنا لصفات لغوية معينة ووضعها في أماكن لا تنتمي إليها أي فصل الدّال عن المدلول الأصلي وإطلاقه على مدلول مختلف تماما[13].

إن استفادة النقد الغربي المعاصر من مناهج اللسانيات الحديثة، هي التي أعطت المناهج النقدية المعاصرة "قوّة الاستمرارية والحيوية والنشاط" من أجل بناء صيغة علمية واضحة، تلك الصيغة التي يسعى النقد الأدبي المعاصر إلى تحقيقها ليكون علما قائما بذاته[14].

إنّ إنتهاء الثقافة الشفاهية إلى الكتابة سبيل لا بد منه، إنّه مصيرها المحتوم، فما أفرزته الثقافات الشفاهية سابقا من أداءات لسانية مفعمة بالقوّة ومغرقة بالجمال ومليئة بالقيم الإنسانية السّامية، لم تعد هـــي الأداءات نفسها بعد أن استحوذت الكتابـــة على النفس البشرية.[15].

وتمثل هذه الثورة في حقيقة الأمر بداية انتقال من مفاهيم النقد البلاغية القديمة (التركيز على خصوصيات المنطوق)، إلى مقولات النقد الحديث (النّص) هو انتقال أيضا من ثقافة أولية شفاهية إلى ثقافة يسودها الوعي الكتابي خصوصا في العصر الحديث، وهي الحالة نفسها التي يمكن أن نفسر في ضوئها رؤية **سوسور** للّغة بوصفها منطوقة، وانتقال هذه الرؤية اللسانية إلى دراسة اللّغة بوصفها مكتوبة عند المدرسة التوليدية التحويلية[16].

الواقع أن الاهتمام اللساني بالأدب هو اهتمام حديث جدا لم ينتبه إليه اللسانيون الأوائل إلا قليلا. فاللساني السويسري **فرديناند دي سوسور** لم يكن مهتما باللّغة المكتوبة ، بينما أعطى الأفضلية المطلقة للغة المنطوقة والاستعمالات

(13) م س، ص 126.

(14) ن م، ص 122.

(15) إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية ، مؤسة الأبحات العربية، لبنان ط1 1982 ص 83.

(16) م س ، ص 78.

اليومية للنظام اللغوي وقد قاده هذا التفكير إلى أن يتجنب الدّراسة اللّغوية للأدب الذي اعتبره استعمالات لغوية خاصة لا تدخل في صميم الدراسة اللسانية. وقد سار تلميذه **تشارلز بالي** في المسار نفسه(17).

لقـد أكد **سوسور** على مظهرين لغوين هما: أوّلا البنية اللّغوية أي التـركيب الداخلي للغة على اعتبار أنّه أهم مميّزاتها، وأن التوصّل إلى القواعد التي تتحكم فيه، أهم بمراحل من أية دراسة لغوية أخرى، ثم أنّه أكد أيضا على أهمية اللّغـة المنطوقة،أو لغة الحديث على اعتبار أنّها المظهر الأوّليّ والأساسي للّغة، وأن اللّغة المكتوبة مظهر ثانوي، وأنّه على الرغم من أهمية المظهر الثاني إلاّ أنّه ليس اللّغة الفعلية التي يتعامل بها النّاس فيما بينهم(18)، إذ تعتبر الكتابة مجرّد أداة عمل، يستحضر عبرها الباحث اللساني موضوعه كوثيقة أو كشهادة. وانسجاما مع التصوّر المعروف للدليل اللساني، يؤكد سوسور تميّز الكتابة عن اللسان، إذ هما نسقان متميّزان من الأدلة، والمبدأ الوحيد لوجود الثاني (الكتابة) هو تمثيله للأول (اللسان). فالموضوع اللساني لا يتحدد بالجمع بين الكلمة المكتوبة والكلمة المنطوقة، هذه الأخيرة تكون الموضوع بمفردها.

وقد اعتبر –**سوسور**– اللّغة الأدبية تضاعف دائما الأهمية غير المستحقة للكتابة، بحيث ننتهي إلى نسيان أننا نتعلّم التحدث قبل أن نتعلّم الكتابة. فترك الحرف المكتوب يمثل بالنسبة له، الخطوة الأولى نحو الحقيقية، لأن دراسة الأصوات ذاتها هي التي تمنحها السند الذي نبحث عنه(19).

أما عن مدرسة براغ الفونولوجية، فلم تقدم مجرّد تطوير وتأطير نظري واف لأولوية الشفوي كما أقر به "**سوسور**"، بل ابتعدت متطرفة بالقناعة المذكورة حول خصوصية اللّغة كفونيمات، وثانوية التمثيل الخطي البصري للغة، وهكذا

(17) م س، ص 119.

(18) عالم المعرفة، نايف حزما، أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، ص 107.

(19) محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ، ص 74 – 75 بتصرف.

يذهب "جاكبسون" إلى حد قرار استحالة التفكير في اللّغة وخصوصياتها دون عودة إلى المادة الصوتية، حتى وإن كان الجوهري في اللّغة غريبا عن الطابع الصوتي للدليل اللساني، إذ أنّ الوحدات الخطية تشتغل بالأساس كدوال على مدلولات تمثّلها الفونيمات[20].

أما الغلوسيماتيين فهم يعتبرون الكلمة المنطوقة والكلمة المكتوبة وحدتين تعبيريين يمكنهما أداء الوظيفة نفسها بالنسبة لوحدة في المحتوى. ويبقى الجديد في هذا التصوّر هو غياب الإلحاح على أولوية الشفوي وأهميته، إذ أنّ اللّغة المنطوقة كالمكتوبة هما فقط عنصران من أنساق تعبيرية أخرى متعدّدة.

بعيدا عن مناخات النّقاشات التي عرفها الدرس اللساني في أوربا يحضر موضوع الكتابة عند البنيويين الأمريكيين من خلال كتابات كل من "**بلو مفيلد**" و"**بولنجر**".

هذا الاتجاه يقدم الكتابة كمجرد وسيلة لتسجيل اللّغة عبر أدلّة بصرية ... فهي ليست اللّغة. "**وبلو مفيلد**" يرى أنّ دراستها، تقتضي معرفة اللّغة في حين أن العكس ليس صحيحا.

وعرض الكتابة كمجرد تسجيل للغة يعني لدى البنيويين الأمريكيين، الإلحاح أكثر من **سوسور**، على خارجية الكتابة، وسلبية الطرق الكتابية ذلك أن الوثائق المكتوبة في الماضي لا تنبّئنا بشكل جيد عن حالة اللغات الماضية، يقول **بلو مفيلد**[21]: "في نظر اللساني، ليست الكتابة، عدا بعض الاستثناءات الجزئية، إلا طريقة خارجية، مثلها مثل استعمال الفوتوغراف الذي يمكّن من حفظ سمات الخطابات القديمة، من أجل أن نلاحظها..." ويقول أيضا: "يمكننا أن نرى أشياء كثيرة دفعة واحدة، في حين لا يمكننا أن نسمع أصواتا كثيرة، كما أنّنا نتكيف

(20) م س ، ص 76.

(21) م ن ، ص 78 – 79 – 80.

بشكل أكبر مع الأشياء البصرية، خطية كانت أو بيانية، أو حسابات مكتوبة، أنتجت من أجل ترتيب أشياء أكثر تعقيدا..."[22].

فهو من اجل ضبط موضوع اللسانيات، يبعث مجددا مبدأ الاحتراس من الكتابة ،عاملا بذلك على تجذير الفرق بين الكتابة والشفوية في صلب الفرق الأساسي بين المسموع والمرئي. في إطار تناول سلوكي واضح. فعلى الرّغم من انّه انتبه إلى القيم الثقافية للأدب إلاّ أنّه لم يدخل الأدب في إطار البحث اللساني، ففي نظره أن الاستعمال الأدبي للغة هو انحراف عن الاستعمالات العادية لها، وقد اعتبر أن كل هذا الاستعمال إنّما هو ملوث بالدراسة اللغوية القديمة وذلك لأنّ ارتبط بما كان **بلومفيلد** يحاربه ويرفضه كحقل مستقل بذاته ألا وهو حقل "فقه اللّغة" ذلك الحقل الذي كانت له علاقة وشيجة بالدراسات الأدبية. وبما أن بنيويته اللسانية كانت تتجنب دراسات فقه اللّغة وذلك من أجل جعل الدراسة اللغوية التي كان يسعى إلى تحقيقها دراسة "علمية ومستقلة" عن بقية العلوم الأخرى ،نجده يتجنّب الدراسات الأدبية برمتها،حيث يقول [23]: "إنّ على اللساني أن يدرس لغة كل الأفراد على نحو متشابه، إنّ المميّزات الفردية التي من خلالها تختلف لغة كاتب كبير عن لغة الاستعمال اليومي تهم اللساني ولكن هذا الاهتمام لن يكون أكثر من الاهتمام بالمميزات الفردية التي من خلالها تختلف لغة شخص ما عن لغة شخص آخر، بل إنّه حتى أقل من الاهتمام بالمميزات اللغوية التي هي مشاع بين المتكلمين كافة"[24].

ولعلّ **بلومفيلد** كتب هذا الكلام في وقت كانت فيه اللسانيات ما تزال تدافع عن نفسها كعلم قائم بذاته ومستقل عن بقية العلوم الأخرى وذلك من أجل تكوين هوية واضحة لهذا العلم. وانطلاقا من هذا المفهوم فإنّه من الطبيعي جدا أن يؤكد

(22) م س ، ص 79. عن بلومفيلد Language ، ص 22.

(23) مازن الوعر، دراسات لسانية تطبيقية ، ص 119 - 120.

(24) ن م ، ص 120.عن Bloomfild, Language, Aue Nand Linwin, London, 1935, P12

اللسانيون البنيويون في بداية القرن العشرين على "الوجوه العلمية المستقلة للدراسات اللسانية" التي تجعل اللسانيات مختلفة عن الدراسات اللغوية الفيلولوجية القديمة المرتبطة بالأدب[25].

وعليه يمكننا القول أن المدرسة البنيوية في أوائل القرن العشرين ركزت على اللّغة المنطوقة واتخذتها أساسا لبناء النظرية اللسانية الغربية، فسوسور واتباعه أعطوا "الأفضلية المطلقة" للغة المنطوقة متجاهلين الشكل المكتوب لها ذلك الشكل الذي ليس في رأيهم سوى محاولة لتسجيل الأصوات المنطوقة وقد بحث **سابير وهوكت وبلومفيلد**، علماء اللسانيات الأمريكيين، الشيء نفسه. حتى أن هذا الأخير اعتبر الشكل المكتوب طريقة لتسجيل اللّغة بواسطة إشارات ورموز مرئية.

وعلى النقيض من ذلك فإنّ المدرسة التوليدية رفضت بشكل قاطع اللّغة المنطوقة كمادة البحث اللساني معتبرة إيّاها أداءا للّغة مركّزة بدلا من ذلك على الكفاءة اللغوية، التي تمثل البنية العميقة الموجودة في أذهان المتكلمين.

لقد ركز اللسانيون التوليديون والتحويليون تحليلاتهم اللسانية على الجمل المفردة التي هي مشابهة تقريبا للأشكال الكتابية أكثر من الأشكال المنطوقة الكلامية[26].

(25) م س ، ص 120.

(26) م ن ، ص 77 – 78 – 79.

2- مفهوم البنية -الشكل-:

لعلّ أصعب مهمّة يتكلفها الباحث في أيّة دراسة، هي تقديم تعريف دقيق للمصطلح الذي يعالجه. ولا ريب أن البنيوية مثل الحداثة وغيرها من المصطلحات الغامضة تظل مفاهيمها مضطربة، فمن الصّعوبة إعطاء تعريف شامل موحّد للبنيوية، وليس أدل على ذلك من التعريفات الكثيرة التي نجدها هنا وهناك، إلاّ أنّ هناك بعض المنطلقات النظرية الأساسية تكوّن قاسما مشتركا بين البنيوية في المجالات المختلفة وعلامات أساسية تميّزها عن غيرها.

ونشير هنا إلى أنّنا سنعرض بعض التعاريف التي تتضمّن كلمة "شكل" وأخرى "بنيـــة" وهما مصطلحان لمعنى واحد فالشكل عند الشكلانيين تحوّل إلى بنية عند البنيويين على أثر المؤتمر الأوّل لحركة براغ اللسانية الذي انعقد عام 1929م.

وكلمة "بنيوية" مشتقة من كلمة "بنية" وهي بدورها مشتقة من الفعل اللاتيني "Struere" أي "بنى" وهو الهيئة أو الكيفية التي يوجد الشيء عليها[1]. وتجدر الإشارة إلى أن القرآن الكريم قد استخدم هذا الأصل على صورة الفعل "بنى" أو الأسماء "بناء" و"بنيان" و"مبنى" لكن لم ترد فيه ولا في النصوص القديمة كلمة بنية[2] والبناء لغويا أو معجميا هو الطريقة التي يتكوّن منها إنشاء من الإنشاءات أو جهاز عضوي أو أي شكل كلي[3]. وقد تصوّره اللغويون العرب على أنّه الهيكل الثابت للشيء، فتحدّث النحاة عن "البناء" مقابل الإعراب كما تصوّروه على أنّه التركيب والصياغة، ومن هنا جاءت تسميتهم "للمبني" للمعلوم و"المبنى"

(1) عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ص16

(2) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، عن المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم وضع الأستاذ محمد فؤاد عبد الباقي، القاهرة 1378هـ، ص 136.

(3) عالم الفكر، المجلد 27، العدد 1، ص 131.

للمجهول ويتميّز الاستخدام القديم لكلمة بنية في اللغات الأوروبية بالوضوح فقد كانت تدل على الشكل الذي يشيّد به مبنى ما، ثم لم تلبث أن اتسعت تشمل الطريقة التي تتكيّف بها الأجزاء لتكوّن كلاّ ما ،سواء كان جسما حيا أو معدنيا أو قولا لغويا وتضيف بعض المعاجم الأوروبية فكرة التضامن بين الأجزاء[4]. ولأنّ مفهوم البنية ذو طابع تجريدي فهو أكثر علمية وأشد قابلية للالتقاط على مستويات عديدة، تتدّرج من الأبنية الصغرى إلى الكبرى، حتى تصل إلى النّص كله باعتباره بنية ثم تتجاوز ذلك لتتسع لاعتبار هذه البنية مغلقة أو مفتوحة على غيرها من الأبنية في النظم الأخرى وهذا الطّابع المرن للبنية يجعل موضوع المعرفة العلمية للأدب متسقا مع بقية العلوم الإنسانية.

ومن الطريف أنّنا قد نجد كلمة "البنية" مستخدمة في النقد القديم لكن بالمفهوم المادي الحسّي للعناصر التّي يتكوّن منها العمل الأدبي وتدخل في بنائه، أما مفهوم النموذج التجريدي المرن لنظام الوحدات المفتوحة وعناصرها المتراتبة في الفعالية، فلم يكن من الممكن إدراكه بشكل واع متبلور في هذه المراحل المتقدمة من المعرفة. فعندما نقرأ مثلا لدى **قدامة بن جعفر** هذه العبارة: "إن بنية الشعر إنما هي في التشجيع والتقفية فكلّما كان الشعر أكثر اشتمالا عليها، كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر، نجد أنفسنا حيال ملاحظة لافتة ترى أن مادة الشعر تنحصر في الجانب الإيقاعي الموسيقي المباشر المرتبط بالوزن والتقفيات الداخلية والخارجية." وما يعنينا الآن إنما هو إلتفاتة إلى كلمة "بنية" التي سيقدر لها أن تكون مرتكزا اصطلاحيا بعد قرون عديدة لفهم العمليات النقدية والشعرية البلاغية[5].

ولنحاول –الآن– أن نتوقف عند بعض التعريفات العلمية المختلفة لكلمة "بنية –شكل" –لدى جماعة من أهل البنيوية والشكلية– حتى نقف على الدّلالة

(4) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص 175 – 176.

(5) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص،ص 169 – 170 .

العلمية لهذه الكلمة التي طالما اختلف الباحثون في تعريفها ولنبدأ بهذا التعريف الشامل الذي يقدّمه **بلزاك** في إحدى مقالاته السياسية[6]: "كل شيء شكل والحياة نفسها شكل"[7]. ويقول **أرنست فيشر**: "إن كل ما في العالم مكوّن من شكل ومادة وبقدر ما يتسلط الشكل، تتضاءل مقاومة المادة، وتعظم قيمة الإتقان المحقق"[8].

هذه الأقوال تعميمات تدعونا إلى التساؤل: من الذات الفاعلة؟ عندما تكون الحياة شكلا أو خالقة أشكال.

وجدت الإشكالات حول المادة الأدبية، وعلاقاتها بالشكل الأدبي، حلاّ في أبحاث الألسنيين، الذين تعاملوا مع الأدب كنصوص مادتها الكلمات والجمل أي أنّهم لم يروا للأدب مادة "ملموسة" سوى اللّغة، يعتمدون عليها في تحليلاتهم.

وبما أن ألفاظ اللّغة في الأساس أشكال للتعبير عن مدلولات أو معان، فقد اتّحدت المادة الأدبية عند الألسنيين بالشكل الأدبي. يقول **جاكسون**: الكلمة وحدة ذات وجهين[9]: "المادي أي الدال من جهة والروحي أو المدلول من جهة أخرى"[10]. وإذا كان الاتحاد واضحا بين هاذين الوجهين، فإنّ **جاكسون** يقربأن بنيته غير معروفة.

هكذا يصبح المادي في الأدب هو الصوتي أو الشكلي وهذا ما أخذ به الشكليين الروس بأجمعهم. لقد أبرز **تينيانوف** أن مادة الفن الأدبي متنافرة

---

(6) جورت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ، دار الآداب بيروت، ط1 ، نوفمبر 1984، ص 167 ،168.

(7)ن م ،ن ص ، عن Focillon. Vie des Formes, P.U.F5e edition, Paris, 1964, P23.

(8) ن م ،ن ص، عن فيشر أرنست، ضرورة الفن، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة بيروت، ط1، د.ت، ص 142.

(9) ن م ،ن ص ، ص 174.

(10) ن م،ن ص ، عن Roman Jakobson, Six leçons sur le son et le sens, les éditions de minuit, Paris, 1976, P 23.

وتتضمن دلالات مختلفة، وأن عنصرا ممكن أن يرتقي على حساب عناصر أخرى بحيث تجد هذه العناصر نفسها نتيجة لذلك، قد تغيّرت وأحيانا انحطّت وربما صارت مجرّد توابع محايدة ومن هنا يستخلص أن مفهوم المادة لا يتعدى حدود الشكل، فالمادة هي أيضا شكلية وأنّه من الخطأ الخلط بينها وبين عناصر خارجة عن البناء(11).

هنا يقول **فوسيون:** "فكرة الفنان شكل... وميزته أنّه يتخيّل، يتذكّر ويفكّر ويحس بالأشكال أو بواسطة الأشكال ويجب أن تأخذ هذه النظرية مداها في الاتجاهين إننا لا نقول بأن الشكل تمثيل، أو رمز للإحساس، بل هو حيوية. لنقل -إذا أردنا- إن الفن لا يكتفي بأن يقدّم الشكل رداء للإحساس بل إنّه يوقظ الإحساس بالشكل"(12).

إذن ليس هناك وساطة بين المادّة وشكلها، بل هناك حركية فنية أي حركة تحويل للمادة، يعمد إليها الفنان عبر تفكيره وإحساسه بالأشكال بغية خلق أشكاله الجديدة.

أما إذا ما انتقلنا إلى "**فاليري**" فسنجد المشكل عنده هو خالق المحتوى والسابق له، والشاعر عنده من تنبعث الأفكار من أشكاله وليس العكس، ومن هنا مثلا تقديره للقافية التي يفضل أن تعطي الفكرة لا أن تأتي وفقها. وعندما يتكلم **فاليري** على المضمون فإنّه يعني المحتوى أو الأفكار أو الموضوع، أو كل ذلك ممّا يعده كما هي الحال عند **مالارميه** -نتيجة للشكل وليس سببا له.

هكذا يجعل **فاليري** من الشكل مكوّنا حقيقيا للعمل الفني مقلّلا من أهمية العناصر الأخرى ذات الصفات المضمونية إذا صحّ التعبير. فعنده مثلا موضوع

---

(11) ترجمة إبراهيم الخطيب، نظرية المنهج الشكلي، (نصوص الشكلانيين الروس)، ص 59.

(12) جورت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي ،حتى القرن الثامن الهجري ، ص 170 – 171، عن Focillon. Vie des Formes, P73.

القصيـــدة غريـــب عنها، أو أنّه بالنسبة إليها كما هو اسم الرجل بالنسبة إلى الرجـــل.

كما أن **فاليري** قد يستعمل في معرض كلامه على الشكل، كلمة "الهيكل" أو "البنية". يقول مثلا: "بنية التعبير حقيقة ليس المعنى أو الفكرة بالنسبة إليها إلا ظلا"[13]، كما يقول: "الشكل هو هيكل العمل الفني، الأعمال التي ليس لها هياكل تموت كلّها ولا تبقى سوى تلك التي تملك الهياكل"[14]. تقوم ثورة **فاليري** الشكلية على تقويم كل ما يتعلق بالعمل الفني على أنّه شكلي أي أنّه يحمل خصائص شكلية لذلك فقد جعل المضمون شكلا من الدّرجة الثانية، جعل الشكل مضبوطا على مضمون أكثر مما هو منطو عليه المضمون نفسه[15].

وعليه نستطيع القول أن الشكليين أعطوا الاهتمام الأوّل والأخير للشكل لكن هذا لا يعني بحال من الأحوال تجاهلهم للمضمون، وإنّما جعلوا الأولوية للشكل وجعلوا المضمون مرتبطا به لا يمكن فصلهما.

ومن نظرة الشكليين للشكل ننتقل لنظرة البنيويين للبنية وليس الشكل إلا بنية -كما أشرنا سابقا- ولنبدأ بهذا التعريف الشامل الذي يقدمه لنا عالم النفس السويسري المشهور -**جان بياجيه**-: "إنّ البنية لهي نسق من التحوّلات له قوانينه الخاصّة باعتباره نسقا (في مقابل الخصائص المميّزة للعناصر) علما بأنّ من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدّور الذي تقوم به تلك التحوّلات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحوّلات أن تخرج عن حدود ذلك النسق أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه"[16].

---

(13) م س ، ص 185، عن Mytier Jean, la poétique de Valery. Librairie Armand Colin, Paris 1953, P81

(14) ن م،ن ص،عن، ن م،ن ص.

(15) ن م ،ن ص .

(16) إبراهيم زكرياء، مشكلة البنية، ص 30.

وقصارى القول: البنية نسق يوظف حسب قوانين دون مساهمة العناصر الخارجية، فهي نظام تميّزه مفاهيم الكلّ (الكليّة)، التغير (التحوّل) والانتظام الذاتي[17].

والمقصود بالسّمة الأولى من هذه السّمات –الكليّة– هو أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكلّ بل هي تتكوّن من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميّزة للنسق، من جهة هو نسق، وأمّا المقصود بالسّمة الثانية –التغيّرات (التحوّلات)– فهو أن المجاميع الكليّة تنطوي على ديناميكية ذاتية تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل النسق أو المنظومة، خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية دون التوقف على أية عوامل خارجية، وليس الحديث عن ضرب من التوازن الديناميكي –عند بعض دعاة البنيوية– سوى تعبير عن هذه الحقيقة الهامّة ، وهي أن البنية لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق. بل هي تقبل دائما من "التغيّرات" ما يتفق مع الحاجات المحدّدة من قبل "علاقات" النسق "وتعارضاته". صحيح –فيما يقول **بياجيه**– أن الحلم الأكبر للكثير من "البنيويين" هو تثبيت "البنيات" فوق دعائم لا زمانية شبيهة بدعائم الأنظمة المنطقية –الرياضية–، ولكن من المؤكد أن ثمة علاقة متينة بين مفهوم البنية ومفهوم التعبير أو بين فاعلية البنيات وتكونّها. وأمّا المقصود بالسمة الثالثة –التنظيم الذاتي– فهو أن في وسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها، مما يحفظ لها وحدتها ويكفل لها المحافظة على بقائها، ويحقق لها ضربا من الانغلاق الذاتي. ومعنى هذا أن للبنيات قوانينها الخاصة التي لا تجعل منها مجرّد مجموعات ناتجة عن تراكمات عرضية أو ناجمة عن تلاقي بعض العوامل الخارجية المستقلة عنها، بل هي أنسقة مترابطة، تنظم ذاتها، سائرة في ذلك على نهج مرسوم وفقا لعمليات منتظمة، خاضعة لقواعد معيّنة، وهي قوانين الكل

(17) Jean Du Bois, Dictionnaire de Linguistique et des Sciences du Langage, P 446.

الخاص بهذه البنية أو تلك. وعلى الرّغم من أنّ كل بنية مغلقة على ذاتها، إلاّ أن هذا الانغلاق لا يمنع البنية الواحدة من أن تندرج تحت أخرى أوسع على صورة "بنية سفلية" أو تحتية والمهم أن عملية التنظيم الذاتي لا بد أن تتجلى على شكل إيقاعات وتنظيمات وعمليات وهذه كلّها عبارة عن آليات بنيوية تضمن للبنيات ضربا من الاستمرار.

وإذا ما انتقلنا إلى تعريف آخر للبنية، وهو تعريف **ليفي ستروس** وجدناه يقرر بكل بساطة أنها تحمل أولاّ وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام. فهي تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحوّل يتعرض للواحد منها، أن يحدث تحوّلا في باقي العناصر الأخرى[18]. فبدراستها ندرك (نفهم) قانون تكوين النسق. لهذا الكل المغلق المكوّن من أجزاء مترابطة فيما بينها. إنّه النسق الكامل الذي يتغير، والذي يدرس نفسه بنفسه ممّا يعني استقلالية اللّغة عن الواقع واعتباطيتها فدراسة أجزائه –أي النسق– لا تتم إلاّ داخله[19].

ويشرح لنا **ليفي ستروس** –في موضع آخر– المقصود بتعريفه السابق فيقول: إن عالم الاجتماع الذي يواجه كثرة هائلة من الظواهر الاجتماعية (من طقوس وعقائد وأساطير...الخ) سرعان ما يتحقق من أن كل هذه الظواهر تعبر بلغة خاصة عن شيء مشترك بينها جميعا وليس هنا الشيء المشترك على وجه التحديد سوى البنية أي تلك العلاقات القائمة بين حدود متنوعة تنوعا لا حصر له. ويشرح لنا **ليفي ستروس** عملية التبسيط العلمي التي لابد منها لفهم الظواهر فهما بنيويا، بقوله إن العبرة هنا هي بالوصول إلى العلاقات القائمة بين الأشياء، على اعتبار أن هذه العلاقات أبسط من الأشياء نفسها. والواقع أن حقيقة الظواهر لا تتمثل في ظاهرها على نحو ما تبدو للملاحظ، بل هي تكمُن على مستوى أعمق

(18) إبراهيم زكرياء،مشكلة البنية ، ص 30 – 31.

(19) Joelle Cardes Tamine, Marie Claude Mubert, dictionnaire de Critique Littéraire, Editeur Armand Colin, Paris, 1993-1996, P 205.

من ذلك بكثير. وهو مستوى دلالتها، وعلى حين أن الأشياء قد تظل غامضة، معقدة، عسيرة الوصف، نجد أن العلاقات بين الأشياء كثيرا ما تكون أبسط من الأشياء نفسها. ومن هنا فإن ما تتميّز به الواقعة العلمية هو أنّها تبدو لنا على صورة علاقات بين ظواهر، وبالتالي فإنّها توجد في حالة استقلال عن ظواهر الأشياء، إن لم نقل إنّها تكمن خلف أو تحت الظواهر نفسها.

فالمهم عند **ليفي ستروس** هو أننا لا ندرك البنية إدراكا تجريبيا على مستوى العلاقات الظاهرية السطحية المباشرة القائمة بين الأشياء ،بل نحن ننشؤها إنشاء بفضل النماذج التي تساعدنا على تبسيط الواقع وإحداث التغيرات التي تسمح لنا بإدراك البنية[20]. وهكذا يظهر الاختلاف بين مفهومين متجاورين جدّا، بحيث وقع الالتباس بينهما غالبا، أقصد مفهوم البنية الاجتماعية ومفهوم العلاقات الاجتماعية -إن العلاقات الاجتماعية هي المادّة الأولى المستعملة في صياغة نماذج توضح البنية الاجتماعية، إذ لا يمكن بأي حال إرجاع هذه البنية إلى مجمل العلاقات الاجتماعية التي يتسنى ملاحظتها في مجتمع معيّن[21]. ولعلّ هذا ما عبّر عنه **ليفي ستراوس** نفسه في كتابه" الأنثروبولوجية البنيوية "حين قال: لا بد لكل نموذج إذا أريد له أن يستحق بجدارة اسم البنية من أن يتصف بسمات أربع: فهو لا بد أولا من أن يؤلّف نسقا أو نظاما من العناصر يكون من شأن أي تغير يلحق بأحد عناصره أن يؤدي إلى حدوث تغيّر في العناصر الأخرى. وهو لابد ثانيا من أن يكون منتميا إلى مجموعة من التحوّلات، بحث تتكون من مجموعها، مجموعة من النماذج؛ وهو -ثالثا- لابد من أن يكون قادرا على التنبؤ بالتغيّرات التي يمكن أن تطرأ على النموذج في حالة ما إذا تغيّر عنصر من عناصره؛ ثم هو -رابعا-

(20) ابراهيم زكرياء، مشكلة البنية ، ص 31 – 32.

(21) عالم الفكر، التحوّلات في الفكر الفلسفي المعاصر، ص 48.

وأخيرا لابد من أن يكون الكفيل بتفسير الظواهر الملاحظة من خلال عمله أو قيامه بوظيفته[22].

هكـذا تكون البنية عند **ليفي ستروس** نحمل أوّلا وقبل كلّ شيء طابع النسق أو النظام فهي (عنده) تتألف من عناصر إذا ما تعرّض الواحد منها للتغيير أو التحوّل تحـوّلت باقـي العناصـر الأخرى، ذلك أنّه رغم التنافر الظّاهري الذي نلاحظه بين البني والظواهر فـي المجـال الإنساني فإن هناك قواسم مشتركة وروابط تربط بينها، ويبدوا هذا واضحا في مجال الأنثروبولوجيا فبين العادات والتقاليد والطقوس المختلفة والأساطيـر شيء خفي يكوّن بنيتها المشتركـة[23].

فالبنية إذن –عند البنيويين– نسق من العلاقات الباطنية (المدركة وفقا لمبدأ الأولوية المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة، من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، على نحو يفضي فيه أي تغير في العلاقات إلى تغير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالا على معنى، ويتضمن هذا التعريف مجموعة من المسلّمات. أولها: أن البنية تصوّر عقلي أقرب إلى التجريد منه إلى التعيين (فالبنية هي ما نعقله من علاقات الأشياء لا الأشياء ذاتها). وثانيهما: أن موضوع هذا التصوّر يتصف بأنّه حقيقة لا شعورية لا تظهر بنفسها بل تدل عليها آثارها أو نتائجها. وثالثها: أن هذه الحقيقة الباطنة (الكامنة في الموضوعات، أو الكامنة في عقولناالمدركة لها ،بمعنى أدق) حقيقة آنية تلفت الانتباه إلى تشكلها في الآن أكثر من تشكلها عبر الزمان، وتميل إلى الثبات أكثر ممّا تميل إلى الحركة. ورابعها: أن هذه الحقيقة الآنية تلفتنا إلى نفسها أكثر ممّا تلفتنا إلى فاعلها وتكشف عن نظامها المحايث أكثر مما تكشف عن الذات الفاعلة في هذا النظام. وبقدر ما تؤدي

(22) إبراهيم زكرياء،مشكلة البنية، ص 33.

(23) عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ص 17.

هذه المسلّمات –ضمنيا– إلى نفي صفة "التاريخية" عن معنى البنية فإنّها تؤكد إزاحة الذات الفاعلة عن مركز البنية[24].

في كتابه "ما البنيوية"يقول تودوروف: "ليس العمل الأدبي سوى تجلّ لبنية مجرّدة عامّة إذ انّه ليس إلاّ أحد تحققاتها الممكنة"[25]. وما تلك البنية كما يقول **تودوروف**، إلاّ مجموعة القوانين العامّة التي يعد العمل الأدبي أو النّص نتاجا لها، ويمكن استخلاصها من داخل النّص ذاته. لذلك فإنّ دراسة النّص هي على نحو ما بحث في بنية مزدوجة: بنية النّص الخاصّة وبنية الأدب العامة فيما هي قبل كل شيء بحث عن أدبية النّص كما يعبر **جاكبسون**. أمّا تلك البنية الخاصة فلا تختلف فيما يبدو عن الأسلوب كما يورد **تودوروف** نقلا عن **باختين**: "كل عضو في جماعة ناطقة يجد نفسه حيال كلمات مسكونة بأصوات الآخرين، ويتلقاها بأصوات الآخرين منطوية على أصوات الآخرين، كل كلمة في نصّه، تأتي من نص آخر، مطبوعة بطابع غيره، فكرته لا تلاقي إلا كلمات قد استعملت سابقا"[26]. لذلك فإن كتابة النّص تعني بالنسبة إلى أي كاتب أن يختط طريقه الخاص، أن يمتلك أسلوبه الخاص. يقول **باختين**: "في كل أسلوب جديد، يعاني كل عنصرا أو كل كلمة صراعا داخليا، صراعا ضد أساليب الآخرين، ضد نفسه في أساليب الآخرين وبالتالي يكون مصحوبا بانحراف صريح"[27].

تنشأ البنية الخاصة للنص إذا، من بين الاحتمالات الكثيرة التي يمكن للبنية العامة (بنية اللّغة أو الأدب) أن تتجلى من خلالها عندما يبدأ الكاتب بشق طريقه الخاص. إلاّ أنّ هذه البنية ليست واحدة بل هي بنيات عديدة قد تطغى إحداها

---

(24) كيزويل أديث، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ترجمة جابر عصفور، ص 189 – 290.

(25) جورت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ، ص 204. عن Todorov Tzvetau, Qu'est ce que le structuralisme,Editions de seuil, Paris, 1968, P19

(26) م ن، ن ص عن ن م ص 44.

(27)ن م، ن ص عن ن م ص 68.

على الأخرى[28]. وفي نفس المفهوم يقول **هيلمسلف** استنادا إلى تشبيه **سوسور** للغة بلغة الشطرنج: "نستطيع أن نقصد ببنية لعبة ما، مجموعة القواعد التي تحدّد عدد قطع اللعبة والطرق التي بواسطتها يمكن لكل قطعة أن تتحرك إزاء القطع الأخرى ولكي نصف كيفية استعمال قطع اللعب، يجب إعطاء معلومات ليس حول الكيفية التي يمكن أن نلعب بها [هذه هي البنية] بل حول الكيفية التي نلعب بها عادة، أي التي لعبنا بها حتى الآن [حيث سنلعب مجددا] إذن حول ماراكمته العـــادة من شروط معينة"[29].

فالبنية العامّة التي شرحها **تودوروف** سابقا تظهر حسب تعريف **هيلمسلف** لها من خلال ماراكمته العادة من شروط معينة للعب أما البنية الخاصة فهي تلك التي نلعب بها فتتغير في كلّ مرّة حسب ممارستها. فما شرحه **تودوروف** هو نفسه ما أشار إليه **هيلمسلف** إلاّ أنّ الأوّل خصّص حديثه عن الأدب بينما الثاني شرح البنية بصفتها العامّة. لذا فضلت ألاّ أخصص حديثي عن البنية الأدبية فحســـب وإنما اخترت بعض التعاريف العامة ليتضح المفهوم –مفهوم البنية– أحســـن.

(28)م س، ن ص.

(29)م ن، ص 203، عن Giraud, Pièrre, Essais de Stylistique, Editions Klincksiek, Paris 1965, P50.

3- خصائص التحليل البنيوي:

أ- النّص وحدة دالة:

ينطلق البنيويون من مسلّمة تقول بأن الأدب مستقل تماما عن أي شيء إذ لا علاقة له بالحياة أو المجتمع أو الأفكار أو نفسية الأديب. فهم لا يهتمون بالبعد الذاتي أو الاجتماعي للأدب لأنّهم يعرّفونه بأنّه كيان لغوي مستقل، أو جسد لغوي، أو نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النّص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارج النّص[1]، وإن كانوا لا يعترضون جوهريا على التفسيرات النفسية والاجتماعية للأدب -إذ أنّ من حقّ هذه العلوم أن تدرس الأدب كما تدرس أي أثر أو حقيقة إنسانية أخرى- فإنّهم يرفضون أن تمثل هذه الدّراسات معيار جماليا للأعمال الأدبية؛ لأنّها حينما تدرس لغة النّص تتناولها كما تتناول الأعراض المرضية أو الوثائق الشخصية مغفلة طابعها الجمالي الذي يميّزها عن هذه الأشياء[2].

ينطلق البنيويون من ضرورة التركيز على الجوهر الداخلي للنّص الأدبي وضرورة التعامل مع النّص دون أية افتراضات سابقة من أي نوع من مثل علاقته بالواقع الاجتماعي أو بالحقائق الفكرية أو بالأديب وأحواله النفسية والاجتماعية. لأن العمل الأدبي -كما يرون- له وجود خاص وله منطقه ونظامه، أي له بنية مستقلة هذه البنية -العميقة أو التحتية أو الخفيفة- هي مجموعة من العلاقات الدقيقة التي تؤلف فيما بينها شبكة من العلاقات. هذه البنية العميقة أو هذه الشبكة من العلاقات المعقدة هي التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا، أي هنا تكمن أدبية الأدب[3].

---

(1) شكري عزيز ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، ط1، 1984، ص 139.

(2) صلاح فضل، نظرية البناية في النقد الأدبي، ص 314.

(3) م س .ص 138.

فالنّص عندهم ثابت ومغلق له بنية مركزية أو نظام تحتي خفي يتشكل من العلاقات النّصية / الذّاتية / الداخلية فقط. ولا شك بأنّ استيحاء النموذج اللّساني قد ولد هذه النظرة للأدب أي اعتبار ماهية الأدب لغوية. فالبنيوية اللغوية اتجاه يقول بسيطرة النظام اللغوي على عناصره بحيث يستخلص نفسه من خلال العلاقات القائمة بين عناصره، واللغة بهذه الطريقة عالم مستكشف أو لغة شارحة لحضارتها.

ينطلق البنيويون من مقدمات محدّدة تتوخى أهدافا نقدية محدّدة، يمكن تلخيصها في رفض المناهج النقدية السابقة لعجزها عن تحديد أدبية الأدب. وبالتالي فهي -أي المناهج- تتعامل مع الأطر المحيطة بالنّص ولا تصف الأثر الأدبي بالذات. فالعمل الأدبي له وجوده الخاص وعليه فإنّ مهمّة الناقد هي التركيز على الجوهر الدّاخلي للنص أو بنيته العميقة وهي التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا.

هذه البنية العميقة -كما يقولون- يمكن الكشف عنها من خلال التحليل المنهجي المنظم. بل إن هدف التحليل البنيوي هو التعرف عليها لأنّ ذلك يعني التعرف على قوانين التعبير الأدبي. ويضيفون بأنّ الأدب مستقل فموضوعه هو الأدب نفسه. وهذا يعني بأن التعرف على بنية النّص مقصود لذاته لأنّ عقلانية "النظام" -فكرة النظام هي الفكرة المركزية في النقد البنيوي- غدت بديلا عن عقلانية الشرح والتفسير- الشرح هو دراسة علاقات النّص والتفسير هو ربط النّص بواقعه الاجتماعي والتاريخي- التي انقرضت بانقراض البحث عن مسببات الأشياء وعللها.

ولا يعترف البنيويون بالبعد التاريخي أو التطوّري للأدب إذ يرون بأنه نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارجه، لهذا يعتبرون أية دراسة ذات منظور تطوّري أو تعاقبي معوقة لجهود الناقد الراغب في اكتشاف الأبنية والأنساق الأساسية التي ينطوي عليها العمل والتي

تتطلّب دراسة من منظور تزامني، ومن هنا يرون ضرورة عزل الجانب الدّلالي المتعلق بالمعنى في الأدب حتى يمكن عزل بعض الملامح الأخرى وبلورتها. ولتحقيق هذه الأهداف الكبيرة لا يعترف البنيويون بالبعد الذاتي أو الاجتماعي للأدب لأنّهم يعرفونه بأنّه كيان لغوي، جسد لغوي مجموعة من الجمل النحوية[4].

وحينئذ نرى أنّ الخاصية الأولى للنّص هي الاكتمال، وليس الطّول أو الحجم المعيّن. وقد كان اللّغوي الكبير "**هيلمسلف**" يقول إن أبعاد العلامة لا تمثل منظورا مناسبا لتحديدها، بحيث نجد أن كلمة واحدة مثل "نـــار" يمكن أن تكون علامة، في مقابل عمل روائي ضخم مثلا فكل منهما يمكن اعتباره "نـــصا" وذلك بفضل اكتماله واستقلاله بغض النظر عن أبعاده أو مدى طوله. وفي هذا الصدد يقول أحد اللغويين المحدثين؛ إنّ مفهوم النّص يعني أن التحليل يبدأ بالوحدة الكبرى التي ترسم حدودها عن طريق تعيين الفواصل الملموسة لاتصالها .ومعنى هذا أن علينا أن نضحي بفكرة الطول في سبيل الوصول للنص المستدير المكتمل، وقد تستخدم في هذا المجال فكرة "انغلاقه على نفسه" كمحور لتحديد هذا الاكتمال، لا بمعنى عدم قبوله للتأويلات المختلفة، وإنّما بمعنى اكتفائه بذاته، فيصبح النّص هو "القول اللغوي المكتفي بذاته، والمكتمل في دلالته" وماْ لا يحقق هذا الشرط مهما كان طوله لا يعتبر نصا. وعندئذ يصبح التحليل هو مقياس الوحدة الكبرى النصيّة التي تقوم كمنطلق لا محيد عنه لفحص ما تحتها من مستويات[5]. فالنّص يمكن بالفعل أدبيا أن يكون مقطوعة شعرية، لا تتعدى مساحتها صفحة أو بعض صفحة، ويمكن أن يكون رواية تستغرق مئات الصفحات غير أن الرسالة التي يتضمنها كل من النّصين تنحصر في حدودها المادية الخاصّة؛ بحيث لا يمثل الامتداد عاملا جوهريا في تحديد القيمة النوعية للنّص[6].

---

(4) شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص 30 – 31.

(5) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، ص 298 – 299.

(6) ن م ، ص 303.

وإذا كان الخطاب الأدبي ينبني على اللّغة فهو لا يعدو أن يكون سلسلة من الكلمات التي تنتظم داخل الجمل. أي أنّ النّص الأدبي ليس إلا جملة مركبة والذي يميّزه عن الكلام العادي هو كيفية تنظيم وحداته اللغوية[7]. **فرولان بارث** وهو -أحد روّاد النقد البنيوي- يعتبر اللّغة أساس العمل الأدبي وعنصر نجاح كل إبداع فهو يضع الأدب في السياق العام للغة وليس السياق العام للأشياء أو الفكر وهو يرى أنّ مهمّة النّاقد هي تقديم معنى للعمل الأدبي وليس المعنى بألف لام التعريف، قاصد بذلك إلى أنّه ليس هناك معنى وحيد للعمل الأدبي وأن معاني أخرى لابدّ أن تتولّد لتصارع المعنى الذي توصل إليه الناقد على نحو يجعل المعاني كلّها قابلة للتجدد وهو بذلك يضع النّقد داخل إطار أوسع يتضمن موهبة غريبة في الإحساس بالنّص، هي القراءة ودراسة لغة متعدّدة الأبعاد[8].

فإذا كانت البنية الكبرى للنّص ذات طبيعة دلالية كما رأينا، وكانت متعلقة ومشروطة بمدى التماسك الكلي للنّص، فإنّ الذي يحدّد إطارها هو المتلقي، لأنّ مفهوم التماسك ينتمي إلى مجال الفهم والتفسير الذي يضيفه القارئ على النّص. ونتيجة لأنّ تأويل النّص من جانب القارئ لا يعتمد فحسب على استرجاع البيانات الدّلالية التي يتضمنها هذا النّص، بل يقتضي أيضا إدخال عناصر القراءة يملكها المتلقي، داخل ما يسمى بكفاءة النّص أو إنجازه -فإنّ نظم العقائد والأعراف والأبنية العاطفية، وما يطلق عليه الشفرات المساعدة، تساهم كلّها في صنع هذا التماسك للخطاب النّصي. ومعنى هذا أن القارئ لا يقوم فحسب بعملية ترجمة للبيانات الواردة دلاليا في النّص، بل هو الذي يضع لها نوع "الإطار" الذي يراها من خلاله[9]، ذلك أنّ كل تحليل أو حديث عن نصوص أدبية أو غير أدبية

(7) توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص 73.

(8) أديث كيزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، ص 190 – 191. عن Dovidson "The criticale Position of Roland Barthes", P 374.

(9) صلاح فضل: بالغة الخطاب و علم النص ، ص 337.

يقتضي استعمال لغة واصفة تستمد دالها ومدلولها من "لغة – موضوع" هي اللّغة "الأولى" التي استعملها صاحب النّص. واللّغة الواصفة يمكن أن تصبح بدورها "لغة– موضوع" بالنسبة للغة واصفة أخرى تتولى تحليلها...[10].

ب- القارئ كاتب ثاني:

بدأ مفهوم "الكتابة / القراءة" مع البنيوية واكتسب بعد أوسع في تحليلات "ما بعد البنيوية" وكان التركيز على المفهوم مرتبطا بانتقال بؤرة الاهتمام من المؤلف (بوصفه المصدر) والعمل (بوصفه الموضوع) إلى شبكة العلاقات التي ينطوي عليها النّص؛ فصارت "الكتابة" منظومة من القواعد التي تنطوي عليها تفاعلات نصية (منفتحة دائما على التفسير، حمّالة لمعاني لا تكف عن التولّد) وعلى نحو يؤكد إسهام القارئ في إنتاج الدلالة؛ وصارت "القراءة" قرينة النّص المنغلق الذي ينطوي على معنى ثابت[11]. أما دور القارئ في تجلية النّص وتفسيره والكشف عنه، فليس بالأمر الذي يحتاج إلى فضل إثبات، فالقارئ يخلق ويكشف في الوقت ذاته، ذلك أنّه يخلق بواسطة الكشف ويكشف بواسطة الخلق، والإنسان يقرأ ويعيد القراءة دون أن يمسك بالمقروء بشكل نهائي، والعمل ذاته قابل للخلق بواسطة القراءة، إذ بدونها يبدو مجرّد علامات على ورق[12].

من هذا المنطلق، أصبح القارئ يلعب دورا رئيسيا في الكشف عن خبايا النّص من خلال قراءته له. هذه القراءة، لم تعد قراءة واحدة، بل أصبح ثمة قراءة متعدّدة لها نظرياتها المختلفة ومن بين هذه القراءات ما أسماه "**تودوروف**" القراءة

(10) رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط3، 1985، ص 16 – 17.

(11) أديث كيزويل،عصر البنوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ترجمة جابر عصفور ص 271

(12) عاطف جوده نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، دار نوبار للطباعة، ط1، 1996، ص 41.

الشعرية ضمن إطار نظريته في القراءة فهذه الأخيرة تقود إلى نتائج تتواءم مع الافتراضات الأولى، التي يضعها القارئ. كما أنّها تسعى إلى كشف ما هو في باطن النّص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لحظة الحاضر، وهذا الكشف لما في باطن النّص -ضمن إطار هذه القراءة- من المتوقّع أن يختلف من قارئ إلى آخر، في نظرتهما لنص واحد، وضمن استخدام قراءة واحدة[13].

فانطلاقا من أبعاد اللّغة وخصائصها فإن ما يقوله الأثر الأدبي يتجاوز حتما ما قاله كاتبه، لأنّ ما ينبثق عنه من معان لا يمكن أبدا حصره في ملفوظاته. بل ذلك ما يشكل الغموض الأساسي للكتابة[14]. وديمومة الأثر الأدبي، ذلك أن الكتابة والتسجيل يحافظان على بقائه المادي كما تتمثل الديمومة في أن الرسالة الأدبية بنية لغوية قادرة بعد انتهاء صاحبها من تأليفها فهي بناء مستقل أبدا عن الظروف الخارجية[15].

ولذا، فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص وستضل القراءة تجربة شخصية كما أنّه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص، وسيضل النّص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة بعدد مرات قراءته. ولذلك فإنّ النظريات القرائية، لا تعدو أن تكون إشارات توجيهية للمتعامل مع النّص، والقرٌاءة الأولى للنّص هي غالبا ما تحدد الأنواع الإشارية التي يتوقع من القارئ أن يستخدمها لأنّها ستختلف من نص لآخر. وفي التعامل مع النص الأدبي، لا يتوقع أن تكون نتيجة القراءة واحدة لعدد من القراءة وهذا سمح لبعض النّصوص أن يتم تناولها مرات متعدّدة وفي كل مرّة يأتي كشف جديد لمعطياتها الإشارية[16]. كيف لا تتعدد قراءات النّص الواحد وقد قال بعض البنيويون بوجود ما يسمى "القارئ الممتاز" ويرون

(13) عالم الفكر، المجلد السابع والعشرون، العدد الأول، ص 64.

(14) حبيب مونسيي، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، 2000 / 2001، دار الغرب للنشر، ص 214.

(15) عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، ص 48.

(16) عالم الفكر، المجلد السابع والعشرون، العدد الأول، ص 64.

فيه أداة للتحليل ووسيلة لإعادة قراءة النص. ذلك لأن القارئ الممتاز قادر بخبرته على النفاذ في النّص والتقاط المواضع التي تكشف عن أهمية خاصة بالنسبة إلى المعرفة المحددة التي يملكها هذا القارئ[17].

والقارئ هذا لا يقرأ وإنّما يفسر ويكتب، لأنّ النّص ليس بنية من الدّلالات ولكنّه مجرّة من الإشارات وهو نص لا بداية له كما أنّه تابع للانعكاسات الذاتية على نفسه. وهذا على النقيض من النّصوص القرائية التي تطغى على الأدب الكلاسيكي الذي من الممكن أن يقرأ فقط دون أن تعاد كتابته وهذه تحتاج إلى قارئ جاد، بينما النّص الكتابي يحتاج إلى عاشق مولع لا يتورع عن اختطاف محبوبته، واللقاء معها في المطلق بعيدا عن كل حدود المنطق والواقع، ومن هنا تنشأ علاقة الحب بين القارئ والنّص وتأتيه "لذة النّص"[18].

والنّص عند "**بـــارت**" نوعان: هما النّص القرائي، والنّص الكتابي، والنّص الكتابي هو النّص الحديث الذي يدعو إليه "**بـــارت**" وهو نص يمثل "الحضور الأدبي" والقارئ أمام النّص ليس مستهلكا وإنّما هو منتج له، والقراءة فيه هي إعادة كتابة له[19].

وبالتحديد فإن "**بـــارت**" قد كتب مقاله في عام 1968 أعلن فيها موت مؤلف، وناقش مفهومات "مؤلف وقارئ" مؤكدا على أن الكتابة هي في واقعها نقض لكل صوت كما أنّها نقض لكل نقطة بداية وبهذا يقطع **بارت** الصلة بين المؤلف والنّص، فالخطاب أو النّص في هذه الحالة هو الذي يتكلّم ووحدة النّص لا تنبع من أصله ومصدر، ولكنها تأتي من مصيره ومستقبله، ولكن **بـــارت** لا يكتفي بموت المؤلف بل يعلن ولادة القارئ حتى لو تم ذلك على حساب المؤلف، فالنّص له عاشق واحد –يقصد القارئ– أمّا المؤلف ليس أكثرمن ناسخ استمد جهده من

(17)أديث كيزويل،عصر البنوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ترجمة جابر عصفور ص 49.

(18) مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، ص 20.

(19) ن م، ن ص.

اللّغة في نسخ النّص ولا وجود للمصدر إلاّ من خلال النّص ولولا النّص ما كان المصدر وبهذه الأفكار البنيوية تختفي السيرة الذاتية وتاريخ الكاتب وأزماته النفسية وتحل محل ذلك نظرية فنية في (استقبال) النّص حيث يقوم القارئ إلى جانب (الناسخ) فيضفي على النّص حياة جديدة **وبـــارت** بهذا المفهوم يقدم "النصوصية" بديلا "للمحاكاة". فالكتابة لم تعد موضعا لتسجيل الأحداث أو مجالا للتعبير أو انعكاسا وجدانيا، لقد أصبحت الكتابة حالة تمثل ذاتي قوامه من الركام الهائل المخزون من الإشارات والاقتباسات التي تعدّدت مصادرها حيث يتحوّل التاريخ الموروث إلى نصوص متداخلة[20].

فبمجرد قراءة النّص يتحوّل إلى عالم يخصنا، ويصبح ملكا لنا أو كما يقول "**باشـــلار**": "يتجدر في داخلنا" ولا يفسد ذلك علينا أن إنسانا آخر هو الذي منحنا هذه الصورة لأنّني أشعر أنّه كان بإمكاني أن أخلقها أنا بل كان عليّ أن أخلقها بالفعل. إنّ الصورة تصبح وجودا جديدا في لغتي، تعبر عنّي بتحويلي أنا إلى ما تعبر عنه. هنا يخلق التعبير الوجود، وهذا يحدث بمعزل عن معاناة الكاتب أو التلبس بظروف الإبداع[21]. وإنّما تتفاعل العلاقات النّصوصية داخل النّص بتحريك من القارئ لطاقتها المخبأة، وإذا ما تحركت فإنّها تؤسس الدلالة النّصوصيةالمنبثقة عن فعل هذه الحركة .وتتسامى هذه الحركة ذات الوظيفة الخلاّقة لتحتوي القارئ فيها؛ فتشكل تصوّراته النّصوصية مثلما فعل هو حينما شكل علاقتها، ويصير النّص هو الإنسان، والإنسان هو النّص[22].

فإذا كان العمل الأدبي لغويا من جانب، وفني من جانب آخر فإنّ النقد يتصل أساسا باللّغة وينتج مقالا لغويات حول مقال لغوي آخر وابتداءا من نص مكتوب يشرع في قراءة معينة لكن هذه القراءة لا تصبح شيئا قائما بذاته إلاّ عندما

(20) م س ، ص 19.

(21) عبد الله محمد الغدامي، تشريح النّص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ص 80.

(22) ن م، ن ص.

تتحوّل بدورها إلى نص مكتوب[23]. وعلى هذا فهو لغة من الدرجة الثانية أي في المصطلح النقدي الحديث "ما وراء اللّغة" أو ميتا لغة أو اللّغة الشارحة، إذ أنّه تناول لغوي لمعالجة لغوية أخرى[24]. بتعبير آخر أكثر وضوحا إن النقد الذي ينفد إلى دواخل التجربة ويسير أغوارها الدقيقة، مرورا باستقرار عمق أعماقها يتحوّل إلى إبداع حول الإبداع[25]. ولما كانت عملية الفهم والتصنيف مشروطة بالنفاذ إلى الخطاب المدروس والخطاب المدروس جديدا لا ينفتح إلاّ إذا قرأ من الدّاخل وهذه القراءة لا تتحقق إلا بقراءة النّص من داخله أو بالأحرى قراءة لغته، فإنّه من الطبيعي أن يجد الخطاب النقدي نفسه يرسي لغة نقدية جديدة ومفاهيم جديدة أيضا[26].

جـ- البنيوي في مقاربة موضوعه:

لعلّ أوّل خطوة في التحليل هي تحديد البنية أو النظر إلى موضوع البحث كبنية أي كموضوع مستقل حيث يقف التحليل البنيوي عند حدود اكتشاف هذه البنية في النص الأدبي أو عند حدود اكتشاف "نظام النّص" فحين يتم التعرف على بنية النّص أو نظامه لا يهتم التحليل البنيوي بالعوامل المؤثرة في تشكيله –أي النّص– أو لماذا جاءت على هذه الشاكلة أو عن علاقته بغيره من بنية نصوص أخرى سواء كانت لذات الكاتب أم لغيره من الكتاب. لهذا يرى **بارت وتودوروف** –وهما من أبرز رواد النقد البنيوي– أن التعرف على بنية النّص مقصود لذاته. لأنّ عقلانية النظام الذي يتحكم في عناصر النّص مجتمعة. غذت بديلا عن عقلانية الشرح والتفسير –والشرح هنا هو دراسة علاقات النّص والتفسير هو

(23) صلاح فضل،نظرية البنائية في النقج الأدبي ، ص 330 – 331.

(24) ن م، ص 328.

(25) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985، ص 9.

(26) ن م ، ن ص.

ربط النّص بواقعه الاجتماعي والتاريخي- التي انقرضت بانقراض البحث عن مسببات الأشياء وعللها[27].

فالتحليل النّصي يبدأ من البنية الكبرى، وهي تتسّم بدرجة قصوى من الانسجام والتماسك. ويشرح لنا علماء النّص الشروط التي تتيح لنا أن نعرف ما إذا كانت المتوالية النّصية متماسكة أو لا، على اعتبار أن هذه الشروط هي التي يتوقف عليها وجود النّص أو الاعتداد به، فيرون أن التماسك اللاّزم للنّص ذو طبيعة دلالية وهذا التماسك -بالإضافة إلى ذلك- يتميّز بخاصية "خطية"، أي أنّه يتصل بالعلاقات بين الوحدات التعبيرية المتجاورة داخل المتتالية* النصية.

وتصبح المتتالية متماسكة دلاليا عندما تقبل كل جملة فيها التفسير والتأويل في خط داخلي يعتبر امتداد بالنسبة لتفسير غيرها من العبارات الماثلة في المتتالية أو من الجمل المحدّدة المتضمنة فيها؛ ومن هنا فإنّ مفهوم النّص تتحدّد خصائصه بفكرة "التفسير النسبي" أي تفسير بعض أجزائه بالنسبة إلى مجموعها المنتظم كليا.

فالخطوة الهامّة في تحليل العلاقة بين الوحدات في المتتالية النّصية مرهونة بالكشف عن البنية الكبرى[28]. والذي يقوم بدراسة الخطاب من المنظور البنيوي يجد نفسه أمام بعض الأشكال التي تبدوا كأنّها أشكال بلاغية مثل التكرار كما يجد نفسه أمام أشكال أخرى تبدو طبيعية مثل الاستفهام وهي مع ذلك يمكن اعتبارها في بعض الحالات أشكالا بلاغية. وما دام من الممكن إدراجها أو إخراجها من نطاق الأشكال البلاغية، فإن هذا يثير مشكلة دقيقة؛ إذ متى يصح هذا أو ذاك؟ ويجيب "**بيريلمان**" عن هذا السؤال بأنّه في الواقع، ومن ناحية المبدأ لا توجد

(27) شكري عزيز ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص 139.

* مصطلح متتالية قد أستخدم للإشارة إلى مجموعة الجمل التي تتميز فيما بينها بتحقيق شروط الترابط

(28) صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص ، ص 329.

بنية غير قابلة لأنّ تتحوّل إلى شكل بلاغي، لكن لا يكفي أن يكون أي استخدام للغة غير عادي حتى يعطينا ذلك الحق في أن نعتبره شكلا بلاغيا. فلكي تصبح البنية موضوعا للدراسة من الضروري أن تكون قابلة للعزل، وأن يكون بوسعنا التعرّف عليها بهذا الاعتبار، كما أنّه من الضروري أن نعرف لماذا اعتبر استخدامها غير عادي، فالجملة التعجبية مثلا، والجملة التي تستأنف الظن والشك هي أبنية، لكنّها تصبح شكلا بلاغيا فحسب خارج استعمالها المعهود، أي خارج الدهشة الحقيقية والشك المبرّر[29].

كما تقوم بعض التحليلات باستدعاء رموز أسطورية تلتقي عندها جميع الحركات وتصدر عنها أغلب الأفعال. فتصبح بمثابة الجدر الذي يشد بنية النّص، يتحكم بمفاصلة ويمنحها ترابطا عضويا متينا يجنبها السقوط في التفكك والتجزّؤ حتى إذا استدعى الكاتب أو الشاعر شخصية "القرمطي" مثلا فإنّه لا يستدعي القرمطي الذي عاش في فترة محدّدة من تاريخنا بل يستدعي شكلا ذا معان جاهزة تسكن ما قبليا ذاكرة الجميع ذلك أن القرمطي الذي يسكن ذاكرتنا هو رمز النضال والثورة والاستشهاد و...[30]. فإذا كان الشاعر يقوم إبان عملية الإبداع، بتركيب الرموز فعلى القارئ أن يقوم بالعملية المعاكسة أي عليه أن يفك تلك الرّموز حتى ينفذ إلى النّص. فإن لم يفعل بطلت عملية التواصل الشعري. لا سيما أن عملية فك الرموز تصبح في غاية السهولة إذا كان المتلقي يمتلك ثقافة شعرية أي إذا واكب الحركة الشعرية[31].

في بعض النّصوص، عن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة من الدّلالات المركزية للنّص الأدبي، ممّا يجعله يأخذ دور "العنصر المرسوم سيميولوجيا في النّص" بل ربّما كان أشد العناصر وسما. وليس معنى هذا أنّ

(29) م س ، ص 178 – 179.

(30) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر ، ص 140.

(31) ن م ص 149.

جميع التحليلات النّصية لا بدّ أن تشمل العنوان، بل على العكس من ذلك، فإنّ اختيار العنصر الموجّه للدلالة يمثل تحديا واضحا للمحلّل واختبارا لمدى إصابته، ويصبح الشروع في تحليل العنوان أساسيا عندما يتعلق الأمر باعتباره بنيويا يقوم بوظيفة جمالية محدّدة مع النّص أو في مواجهته أحيانا، وذلك مثل الإشارة إلى شخصية أو شخصيات محورية، كما نرى مثلا في "**دون كيشوت**" أو "الحرافيش" أو إلى مكان يشمل مساحة هامة محورية في فضاء النّص مثل "مدينة بلا قلب" أو إلى أحداث تمثل مؤشرا يحدد الطابع الفكري أو الإيديولوجي للنص مثل "الحرب والسلام" أو "أقول لكم"، كما يمكن أن يقوم العنوان بدور الرمز الاستعماري المكثف لدلالات النّص مثل "شجر الليل" أو "مقتل القمر" أو يشير إلى أساطير موظفة في النّص مثل "**عوليس**" إلى غير ذلك من الوظائف الدلالية والجمالية. فإذا أشار العنوان إلى أمر غائب في النّص، فإنّ التقابل بينهما يمكن أن يصبح هو البنية المولدة للدلالة والجديرة بأولوية التحليل[32].

يستهدف التحليل إذن كشف عناصر البنية، التي هي النّص الأدبي أي دراسة الرمز، الصورة، الموسيقى، وذلك في نسيج العلاقات اللغوية وفي أنساقها. بإمكان الناقد أن ينظر في هذا النسيج مقاربا المستوى السطحي للبنية نافذا إلى مستواها العميق. كما أن بإمكانه أن ينظر في مكوّنات النّص كما تكشفها مفاصل البنية وأشكال التكرار فيها أو أنساق التركيب للصورة الشعرية، بإمكان الناقد أيضا أن يشق طريق تحليله بتحديد محاور التحرك في رواية معيّنة فيحدد مكوّناتها التي قد تكون شخصية أو مجموعة شخصيات أو فعالية متجلية في حدث أو مجموعة أحداث.

تدرس هذه العناصر في نطاق العلاقة القائمة في ما بينها، كأن ندرس مثلا رمز "الحمامة" أو "المطر: أو... في قصيدة ما، من حيث علاقة بمكونات أخرى

(32) صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص ، ص 303 – 304.

في القصيدة. هكذا وبدراسة هذه العناصر وكشف أنساق العلاقات في ما بينها نصل إلى ما يحكم هذه العلاقات وإلى ما يجعلها تنبني في هذا النسق. نكشف آلية الحركة بين عناصر النّص، نكشف الرؤية التي تحكمها، وربّما تمكن الباحث، في مجموعة نصوص أن يكشف قوانين مشتركة بينها. "**بروب**" مثلا (الناقد الروسي) كشف أن الحكايات الشعبية محكومة جميعها بمفاصل واحدة، وحدد هذه المفاصل كقوانين تظهر مراحل الانتقال قي الحكاية[33].

وعليه نجد الناقد البنيوي يخلق خطابا حول خطاب متأسس وعملية الخلق هذه في غاية الدقّة لأنّ الخاطب الثاني مطالب بأمرين؛ يجب أن ينفذ إلى دواخل الخطاب الأول "النّص الأدبي" يفككه ويعيد تركيبه من ناحية، ويحافظ في كل ذلك، على خصوصيات ذلك الخطاب من ناحية أخرى، لأنّه إن ركبّه بطريقة تسقط أدبيته يكون قد ألغاه وخلق بدله وجودا وهميا لا يمت إلى أصله بأي صلة[34].

ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ ما ذكرناه سابقا ليس إلاّ الخطوط العريضة التي ميّزت التحليل البنيوي للنصوص الأدبية أمّا الدّقة في تحديد منهج واحد للتحليل فمستحيل الوصول إليها بحكم الطرق الكثيرة والمتعدّدة التي اتبعها البنيويون ولأنّ الخوض في التفاصيل قد يطرح نقاشات عدّة. ولعلّ السبب راجع لكون التفكير البنيوي لم يتطوّر باتجاه واحد وإنّما عرف تطوّرا دائبا فكل ناقد حلّل حسب فكره أو ثقافته أو الموضوع المدروس أو ... لكن ورغم اختلاف الطرق تبقى دراسة البنية هي الهدف المقصود.

(33) حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد): في معرفة النّص، ص 36.

(34) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر ، ص 9.

4- رولان بارت وأفكاره البنيوية:

مرّ نتاج **رولان بارث** بعدد من المراحل، لأنّ **رولان بارت** نفسه قد تقلب بين الوجودية والماركسية والبنيوية وعلم اللّغة والنقد النّصي، وجمع ما بين علم الاجتماع والنقد الأدبي. ولكنّه ظل -دائما- يفضح زيف كل حقيقة نقبلها على علاتها، ولذلك يرفض أي تصنيف يحصره في نمط بعينه. و"منهجه" الذي يتميّز به هو التركيز على لغة النّصوص. ولكنّه يمضي إلى ما هو أبعد من هذه النّصوص، ليعثر على الروابط اللاعقلانية واللامنطقية التي تصل بينها، وينطلق في تداع حر، ويخلق كلمات ومعاني يطرّز بها ما يحلله من هذه النّصوص وما يفترضه كامنا وراءها، قاصدا إلى فضح كل الأفكار والإيديولوجيات الزائفة. وقد حاول لفترة أن يبني إطار تصوريا شاملا، إطارا تتكامل به كل الأعمال والأفعال الخلاقة للماضي والمستقبل من خلال اللّغة المستخدمة في الكتابة. غير أنّ ذلك كلّه لا يساعد على تصنيفه ، فهو يظل أقرب إلى اللغز، حيث لا يستطيع أحد أن يصنّفه في فئة بعينها، تجعل منه روائيا أو شاعرا أو كاتب مقالات أو اقتصاديا أو فيلسوفا أو صوفيا إذ يظل مزيجا ملغزا يعاند التصنيف.

ولقد كتب سيرته الذاتية في كتاب بعنوان "بارت بقلم بارت" حيث يشير إلى أنّه قضى طفولة هانئة مفعمة بالسكينة، كانت بمثابة "بداية وطيدة" أعانته على تجاوز البواكير الأولى الصعبة من شبابه[1].

ولقد مرّت كتاباته وفلسفته اللغوية بتغيّرات عدّة، ففي البداية كان يسعى إلى تعرية الأدب والأفكار من البلاغة الزائفة ومن كل تركيب لا لزوم له، يصل إلى "قرارة الأسلوب" فيكشف عن جوانب من النماذج العليا للاوعي. ولقد طرح -في هذه المرحلة- فكرته عن "درجة صفر الكتابة" وهي فكرة قرينة تصوّره للدّور

(1) كيرزويل أديث، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ترجمة جابر عصفور، ص 178، بتصرف.

الذي يؤديه هذا المكان الصامت الواقع بين الكلمات المكتوبة والمسيّج بها في آن، هذا المكان الذي يتفتح على التفسير في علاقته الجدلية بهذه الكلمات[2]. وفي هذا الكتاب حاول **بارت** تمثل الكتابة داخل إطار يستمد من **بلانشو** ومن **سارتر** ومن **ماركس** وينسج خيوطا جدلية قائمة على التعدد والتنوّع كما ترى الكاتبة البنيوية **جوليا كريستيفا** فإذا كان **بلانشو** قد انتهى إلى سلبية مطلقة لجوهر الكتابة، وانتهى **سارتر** (ومعه الاتجاه الماركسي آنذاك مع اختلاف في المنهج والنتائج) إلى البحث عن الشروط التي تسمح بالممارسة الموضوعية للكتابة داخل التاريخ، فإن **رولان بارت** أقام مشروعه على تحليل الكتابة من الداخل في تفاعلها وتشابكها مع التاريخ، على اعتبار أن الكتابة منحدرة من ذات متميّزة عن الذات البسيكولوجية أو الفردية[3].

إنّ علم اللّغة عند **دي سوسور** كان قد لمس وترا حساسا عند **بارت**، وذلك لمايقوم عليه هذا العلم من رفض النظر إلى اللّغة بوصفها كيانا مطلقا، وتأكيده العلاقة التي تتوسط بين اللّغة الموجودة واستخدامها الفعلي، وقد كان يبحث عن بعد متشابه لبعد هذه العلاقة المتوسطة إبان انشغاله بما يحدث للمكان الذي يتوسط بين الكلمات، هذا المكان الصامت الذي هو متغير وثابت على السواء، كأنّه "يتكلّم ويصمت معا"[4].

ولقد حاول بناء منظومة بالاعتماد على الأعمال التي يرى أنّها تشكل قطيعة مع الأدب الكلاسيكي: بمعنى أنّه أراد أن ينطلق من أعمال حديثة نوعا ما وينقد من خلالها الكتابات الماضية وهذا المنهج لا يمكن إلاّ أن يكون نقديا. ثم أنه لا يستبعد التاريخ من مشروعه، إلاّ أنّه لا يقصد ربط التاريخ بالمضامين ولا بالإيديولوجيا، بل يتوخى إبراز علاقة الأشكال بالتاريخ، لأنّ أشكال التاريخ في

(2) م س، ص 179.

(3) عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ص 24.

(4) م س، ص 180.

حدّ ذاتها متعدّدة، فهناك تاريخ للبنيات، وتاريخ للأشكال وتاريخ للكتابات، وإهمال هذه الأشكال يعتبر إهمالا للزمن الذي توجد فيه هذه الأشكال التي تتفاعل مع التاريخ العام ولكنّها لا تذوب فيه[5].

يقول **بارت** موضحا:"هناك تاريخ للأشكال وللبنيات وللكتابات، تاريخ له زمنه الخاص، أو على الأصح له أزمنته الخاصة: تاريخ متعدّد يحاول البعض أن يتجاهله".

داخل التاريخ العام، إذن، يكون للأشكال وللكتابات تاريخها الخاص الذي يحادي التاريخ ويتفاعل معه ولكنه لا يستنسخه[6].

ويتساءل عن ماهية الكتابة فيقول: معلوم أن اللّغة مجموعة من التعليمات والعادات المشتركة بين كل الكتاب في فترة ما. معنى ذلك، أن اللّغة مثل طبيعة تمر جميعها عبر كلام الكتاب بدون أن تعطيه، مع ذلك، أي شكل، وبدون حتى أن تغذيه: إنّها بمثابة دائرة مجرّدة من الحقائق، وخارجها فقط تبدأ تترسب كثافة فعل متوحدّ[7]. فاللغة عنده أساس العمل الأدبي، وعنصر نجاح كل إبداع، ومجال تأثيرها يتعدّى الأدب ليصل إلى التاريخ ذاته، فمن خلالها كما يقول ينتصب التاريخ كليا تاما موحدا.

ويغير **بارت** فكرته عن الكتابة تدريجيا فتغدو كلّها أسلوبا يتجاوز حتى إمكانية أن يعدّ "سبيلا مفتوحا يحقق مقصد اللغة" أو أن تكون أداة "موضوعية" اجتماعية للتوصيل. ويؤكد أهمية دراسة الإبداع الأدبي من خلال لغة الكاتب، كما يؤكد أهمية التميز بين الأبعاد التاريخية للغة من ناحية، وكلام نصوص بأعيانها من ناحية ثانية، وجذور هذه اللّغة من ناحية ثالثة[8].

---

(5) عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ص 24 – 25.

(6) رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة ص 11.

(7) م ن، ص 33.

(8) كيرزويل أديث، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ترجمة جابر عصفور ، ص 182.

ووجد أن مفاهيم علم اللّغة عند **دي سوسور** لن تكفي لتحقيق هدفه فأضاف إلى هذه المفاهيم غيرها ممّا يجعل اللّغة "أكثر شكلية" ويجعل "الكلمات أكثر اجتماعية" في الوقت نفسه. وتضمنت هذه الإضافة تبني جوانب من النظريات اللغوية التي طرحها **هيلمسلف ومارتينيه وجاكسون**.

أما **هيلمسلف** فقد استعار منه فكرة المستويات الثلاثة التي تنطوي عليها اللّغة. ويتصل أول هذه المستويات بما يسميه **هيلمسلف** الإطار (وهو مصطلح يشير به **بارت** إلى الخصائص الصوتية للغة بعينها، مثل تلك الخصائص التي يتحدد بها حرف r في اللّغة الفرنسية) ويتصل ثاني هذه المستويات بالمعيار (وهو مصطلح يشير إلى القاعدة الصوتية التي يحدّها الواقع الاجتماعي ولكنّها تظل مستقلّة عنه، مثل نطق r بالفرنسية) وثالث هذه المستويات هو الاستخدام (ويتصل بمجموعة العادات الاجتماعية التي تتمايز فيما بينها فتميّز نطق حرف r من إقليم إلى آخر في فرنسا). أما **مارتينيه** فقد تبنى **بارت** تمييزه لما يسميه الملفوظ من الدال، وهو تمييز يسمح بتغليب بعض جوانب اللّغة الأكثر أهمية على غيرها. وفي الوقت نفسه، نظر **بارت** إلى الخصوصية اللّغوية للنّص مستعينا بمفهوم اللهجة الفردية الذي ناقشه **جاكسون** وهو مفهوم يركز على "الانحرافات" التي تميّز جماعة لغوية أو أسلوب كاتب بعينه أو كلام المصاب بالحبسة[9]. يمكن النظر إلى كتاب **بارت** "عن **راسين**" الذي ظهر عام 1963 على أنّه الحدث الأهم الذي أسهم في اكتشاف النقد الجديد، وذلك بسبب ما دار حوله من جدال ونقاش، وما سببه من خصومات نقدية بين أبرز أعلام النقد آنذاك من ذلك مثلا الندوة التي عقدت عام 1966 والتي أظهرت تعدد التيارات النقدية التي يزعم أصحاب كل منها أنّه حامل لواء النقد الجديد[10].

---

(9) م س، ص 183 - 184.

(10) ترجمة وائل بركات، مفهومات في بنية النص – اللسانية، الشعرية، الأسلوبية، التناصية، دار معد للطباعة، دمشق، ط1، 1996، ص 84.

كان تطبيقه للبنيوية على مسرح راسين بمثابة هجوم على الأساس الذي قام عليه خطاب النقد الجامعي (أو الأكاديمي) وعلى الجوانب السياسية المتضمنة في هذا الخطاب، واستفزت قراءته الجديدة **لراسين** المؤسسة التقليدية للنقد الأدبي. فدفعت **ريمون بيكار** –وهو واحد من دارسي **راسين** التقليديين في السوربون– إلى الهجوم على هذا الخليط المتنافر من النزاعات الماركسية... والوجودية... والبنيوية، وذلك في كتيب بالغ الحدة بعنوان "نقد جديد أم دجل جديد" ورد **بارت** على هذا الكتيب بدراسة بعنوان "النقد والحقيقة" جمع فيها كل المناهج النقدية التقليدية تحت اسم "الانسونية" Lansonism (نسبة إلى لانسون الناقد الأدبي البارز).

واتسعت المعركة بين **بارت** و **بيكار** فأصبحت عراكا بين اتجاهين متصارعين في الثقافة الفرنسية على نحو شارك معه كل مثقف باريسي بارز، وعلى نحو أصبح معه **بارث** نفسه شخصية شهيرة أقرب إلى رمز التّقدم[11].

انتهى **بارث** إلى أنّ كلمة نص تعني النسيج. ولكن بينما أعتبر هذا النسيج دائما وإلى الآن على أنّه نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعْنى (الحقيقة) ويختفي بهذا القدر أو ذاك، فإنّنا الآن نشدّد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى إلى النص يصنع ذاته ويعتمل ما في ذاته عبر تشابك دائم: تنفك الذات وسط هذا النسيج ضائعة فيه. كأنّها عنكبوت تذوب في ذاتها في الإفرازات المشيدة لنسيجها. ولو أحببنا استحداث الألفاظ لأمكننا تعريف نظرية النّص بأنّها علم نسيج العنكبوت[12]. وبذلك فصل النّص عن الذات رغم أنّها تصنعه، وجعله نوعين نص كتابة ونص قراءة: "إن نصوص القراءة (وهي نصوص تقليدية عادة) نصوص ساكنة" تقرأ نفسها بنفسها على نحو تدعم معه نظرة "جامدة" إلى الواقع

(11) كيرزويل أديث، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور ص 187 – 188.

(12) رولان بارت، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص 62.

وهيكلا "ثابتا" من القيّم التي تخطاها الزمن ومع ذلك تظل تؤدي دورا بوصفها نموذجا متخلفا تجاوزه عالمنا... وإذا كانت نصوص القراءة تعتمد على فرضيات جاهزة وتفترض نوعا من المرآوية في التقديم، فإنّ هذه النصوص تقوم على علاقة ثابتة بين الدال والمدلول تدعمها هذه الفرضيات الجاهزة وذلك التقديم المرآوي، فتبدو هذه النصوص كأنّها تقول لنا في ثباتها: "هذا ما كان عليه العالم وما سوف يظل عليه". أمّا نصوص الكتابة فإنّها لا تفرض شيئا، وتتأبّى على النقلة اليسيرة من الدال إلى المدلول، فتظل منفتحة على نحو لا تتوقف معه حركة الشفرات التي تستخدمها لتحديد هذه النصوص، وإذا كانت الدّوال تمشي في نصوص القراءة، فإنّ هذه الدّوال ترقص في نصوص الكتابة[13]. وبذلك يتميّز نص الكتابة عن نص القراءة ليغدو الثاني قرين الثبات. وعلى أي حال فإنّ أغلب نصوص النوع الثاني تتوجه إلى مستهلكين قد يقبلونها أو يرفضونها، ولا يمكن إعادة كتابتها عند متابعتها. لأنها غير قابلة لفعل الكتابة أصلا. ويشير **بارت** -بذلك- إلى النصوص ذات المقصد المباشر، من أمثال نصوص الإعلان ومن أمثال النصوص التي تخايلنا بها أجهزة الإعلام. ولكن بعد أن كان يعالج أمثال هذه النصوص بوصفها أساسا لما يقوم به من نقد، أخذ ينظر إلى هذه النصوص نظرة ازدراء ليركز على نصوص الكتابة، أي على تلك النصوص التي صار يراها بمثابة إعادة لتأكيد المكانة المركزية للأدب في الحياة الجماعية، وبمثابة إبقاء على السلاسة والانفتاح والتلاحم عبر الزمان والمكان[14].

يقول **بارت**: "كنت ذات مساء، وقد أخذتني غفوة فوق كرسي أحاول هازلا عد كل اللغات التي تصل إلى سمعي: موسيقى، محادثات، ضوضاء، كراسي وكؤوس، جملة أصوات مكانها النموذجي ساحة... لقد كنت أنا نفسي مكانا عاما سوقا شعبية تمرّ داخلي الكلمات والتراكيب، وبقايا الصيغ دون أن تتشكل جملة

(13) كيرزويل أديث: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور ، ص 192 - 193.
(14) م ن، ص 194.

واحدة، كما لو كان ذلك قانون هذه اللّغة. لقد كان الكلام الثقافي جدا والمتوحش جدا على الخصوص معجميا ومتفرقا يشكل بداخلي من اتصاله الظاهر شيئا متقطعا على نحو نهائي: هذه اللاجملة لم تكن قط شيئا لقد أعوزته القوة لبلوغ مستوى الجملة أو شيئا مما يسبق تكون الجملة. لقد كانت بشكل دائم ورائع. ما هو خارج الجملة. هكذا تسقط بالقوة كل اللسانيات التي لا تؤمن إلاّ بالجملة، والتي أعطت قيمة مبالغا فيها للتركيب الجملي (من حيث هو شكل لمنطق ما، لعقلانية ما) أذكر هذه الفضيحة العلمية، لأنه لا يوجد هناك نحو للكلام (نحو لما يتكلّم لا لما يكتب) إننا مستسلمون للجملة (ومن تمّ لتركيب الجمل)... إن لذة الجملة ثقافية جدا، فهذا الشيء الذي يصطنعه البلاغيون والنحاة واللسانيون والأساتذة والكتاب والآباء، هذا الشيء المصطنع يحاكي محاكاة لعبية بهذا القدر أو ذاك. يتم اللعب بموضوع استثنائي، وقد أبرزت اللسانيات جيدا مكمن المفارقة فيه: فهو يبنى على نحو ثابت، ومع ذلك يقبل التجديد بصورة لا نهائية. إنّه شيء شبيه بلعبة الشطرنج. هذا ما عدا إذا كانت الجملة جدا لدى بعض المنحرفين... يستطيع الجميع أن يشهد بأنّ لذة النص غير أكيدة الحصول: فلا شيء يؤكد أن هذا النّص بعينه سوف يلذ لنا مرة ثانية، فهي لذة قابلة للتفتيت، تتحلل بالمزاج والعادة والظرف. هي لذة هشة. ومن تم تأتي استحالة الحديث عن النص من وجهة نظر العلم الوضعي "فالنّص يخضع لقضاء هو قضاء العلم النقدي: اللّذة من حيث هي مبدأ نقدي"[15].

بعبارة أخرى يريد **بارت** أن يقول كل قارئ يفسّر النّص بطريقته الخاصة اعتمادا على مبدأ اللذّة الذي يجعل من النّص قابلا للتجديد بصورة لا نهائية.

(15) رولان بارت لذّة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، ص 51 – 52 – 53.

والنّص عنده عملية إنتاج، ولو كان مكتوبا مثبتا فهو لا يكف عن التفاعل وعن تعهّد مدارج الإنتاج، لكن، ما الذي يتفاعل في النّص؟ اللّغة، إنّه يفكك لغة الاتصال، لغة التمثيل أو لغة التعبير، ويعيد بناء لغة أخرى ذات حجم، دون عمق ولا سطح، لأنّ اتساعها ليس اتساع الشكل أو الإطار للوحة الفنية، ولكنّه اتساع الحركة التركيبية، لا حدود له منذ أن نخرج عن إطار الاتصال الشائع وعن حدود المشابهة الخطابية. وقد تبلور هذا المفهوم للنّص عند "**بارت**" في بحث بعنوان "من العمل إلى النّص" وقدم فيه نظرية مركزه عن طبيعة النّص يمكن إيجـــازها في النقاط التالية:

* النّص قوة متحولة، تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم.

* النّص مبني مثل اللّغة لكنّه ليس متمركزا ولا معلّقا إنّه لا نهائي، لا يحيل إلى فكرة معصومة بل إلى لعبة متنوعة.

* إنّ وضع المؤلف يتمثل في مجرّد الاحتكاك بالنّص، فهو لا يحيل إلى بداية النّص ولا نهايته مما يمسح مفهوم الانتماء.

* النّص مفتوح، ينتجه القارئ في عملية مشاركة لا مجرد استهلاك، هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة وإنّما تعني اندماجهما في عملية دلالية واحدة. فممارسة القراءة إسهام في التأليف[16].فمن أفكاره التي تركت تأثير كبيرا على مجموعة كاملة من النّقاد فكرته التي تقول أن القراءة لكي تكون فاعلة وإبداعية قد تكون من وجهة نظر كاتب أكثر منها وجهة نظر قارئ وهذا لا يعني أكثر من التأكيد على أن القراءة شكل من الكتابة[17]. فالنقد عنده تعليق على

(16) صلاح فضل،بالغة الخطاب و علم النص، ص 296 – 297.

(17) مجلة أقلام، العدد الحادي عشر، السنة الخامسة عشر، دار الجاحظ، بغداد، ص 218.

التعليق لغة بعدية توافق لغة سابقة لها[18]. فإن كان الكاتب منحرفا فإنّ الناقد يعيش في انحراف مضاعف وقارئ الناقد في انحراف ثالث وهكذا إلى ما لا نهاية[19].

إن ّ اللّغة هي الشغل الشاغل **لبارت**، واصطلاحاته ليست خالية من الغموض. فهو يميّز بين اللّغة التي تعنى مبدئيا الكلمة المنطوقة، ومصطلحات المجتمع أو الجماعة في لحظة معطاة في التاريخ وبين الكتابة التي تعني الكلمة المكتوبة أو الأسلوب الأدبي عامّة وبين الأسلوب بمعنى الأسلوب الأدبي الذاتي، أو ما يسميه أحيانا باستخفاف "الكتابة الحسنة". وهو لا يستفيد من النظريات التقليدية في الأدب، التي تنظر إلى الكاتب كفرد ملهم يعبر عن رؤيته للعالم بلغة تكون من إبداعه إلى حد بعيد. وأحد شعاراته ينصّ على أنّ "اللّغة تسبق الأدب".

"يصنع الأدب من اللغة، من المادة التي كانت تحمل المعنى حين استحوذ عليها الأدب، يجب أن ينحشر الأدب في نظام لم يوضع له، وإن كان لهذا النظام عمل الأدب نفسه: التواصل". إن اللّغة عنده خليط من الاعتقادات والأزياء والعادات والاتجاهات الاجتماعية القناعات السائدة في محيط الكاتب. وينتج عن ذلك أن الكاتب بدلا من أن يبدأ عمله بأداة جديدة أو بخلق لغة خاصة به، فإنّه يستخدم مادة مؤلفة من "نظام للمعاني" تتحكم إلى مدى بعيد في الإنتاج الأدبي.

ومهما يكن من أمر، فإن اللّغة لا تصوغ الأدب ولا تحدّده ولا تضع شروطه. إنّها نوع من الضغط الذي يخلق التوتر بين الكاتب وبيئته:

---

(18) محي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، دراسات مترجمة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988، ص 85.

(19)رولان بارت لذّة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان ، ص 25.

"اللغة والأسلوب قوى عمياء: إن الكتابة عملية ذات صلابة تاريخية. إن اللّغة والأسلوب مادتان، أما الكتابة فعمل. إن الكتابة هي الصلة بين الإبداع والمجتمع: فهي اللّغة وقد انقلبت بتأثير قدرها الاجتماعي، وهي الشكل ملحوظا في مرماه الإنساني وموصولا بأزمة التاريخ الكبرى"[20].

كما استفاد "**رولان بارت**" من وظائف **بروب** بمنحها طابعا شموليا فيميّز نوعين من الوحدات الوظيفية:

1- الوحدات التوزيعية: وحدات تتطابق مع **بروب**. وهذه الوحدات يسميها **بارت** الوظائف وتتطلب بالضرورة علاقات بين بعضها البعض.

2- الوحدات الادماجية: هي عبارة عن وظائف لكنها تختلف عن التوزيعية ولذلك لا يحتفظ لها **بارت** بهذا الاسم لأنّها لا تتطلّب بالضرورة علاقات فيما بينها. فكل وظيفة تقوم بدور العلامة إذ أنّها لا تحيل على فعل لاحق ومكمل ولكن تحيل على مفهوم ضروري بالنسبة للقصة المحكية فكل ما يتعلّق بوصف الشخصيات والأخبار المتعلقة بهوياتها أو وصف الإطار العام الذي تجْري فيه الأحداث كلّها تتم بواسطة الوحدات الادماجية.

ويستنتج أنّ الوحدات التوزيعية (الوظائف) تطغى في الأنماط الحكاية البسيطة كالحكايات الشعبية. بينما تطغى الادماجية في أنماط الحكي الأكثر تعقيدا كالروايات السيكولوجية[21].

لكنه، في رحلته النقدية والكتابية القصيرة، ظل قادرا على إعادة النظر في مواقفه وأفكاره، وعلى المهاجرة باستمرار إلى أصقاع بكر، يسعفه في ذلك حسّه المرهف وذكاؤه اللّماح. وهذا ما دفعه إلى مراجعة مفهومه للكتابة على النحو التالي: "منذ أن حددت الكتابة في كتابي "درجة الصفر" إلى الكتابة كما نفهمها اليوم، حدث تحوّل في الموضوع وقلب في التسميات في كتاب "درجة الصفر"

(20) محي اليدين صبحي،النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة و العلم، ص 78 – 79.

(21) شكري عزي ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص 144 – 145.

الكتابة هي بالأحرى، موضوع سوسيولوجي وعلى أي حال فهي موضوع سوسيو-لساني: إنّها لغة خاصة لعشيرة أو فئة مثقفة لغة اجتماعية، ومن ثمّ فهي وسيط، على مستوى العشائر، بين اللّغة باعتبارها نسق أمّة وبين الأسلوب باعتباره نسق ذات. راهنا سأسمي، بكيفية أصح، تلك الكتابة بـــ "الكتابة العمومية" ذلك لأن الكتابة (بمعناها الحالي) غائبة عنها. أما الكتابة في النظرية الجديدة، فإنّها تأخذ بالأحرى مكانة ما كنت اسمية الأسلوب. في المعنى التقليدي، كان الأسلوب يرجعنا إلى أرحام الملفوظات... واليوم نذهب إلى أبعد من ذلك: ليست الكتابة لغة خاصة شخصية (كما كان يشير إلى ذلك المعنى القديم للأسلوب)، بل هي التلفظ الذي من خلاله تخاطر الذات بانقسامها عن طريق التشتّت والارتماء جانبيا على الورقة البيضاء..."[22]. فمفهوم الكتابة عنده تحوّل من وسيط بين اللّغة والأسلوب إلى الأسلوب بمعناه التقليدي ليصبح بعد ذلك رمز للتشتت ولإزالة الذات عن المركز.

إن تحديد مكانة **بارت** الفكرية أمر لا يخلو من الصعوبة والسهولة في آن معا. فهو سهل لأنه يبدو للوهلة الأولى ليس سوى مثال آخر من **سارتر وجيد** وغيرهما من البورجواز بين أضداد البورجوازية الذين قبلوا كل مصادر الأسلوب المتميّز والثقافة الشاملة ضد المجتمع الفرنسي الذي صوّر على أنّه هيكل هائل للاستلاب أفسدته المعتقدات السيّئة وجمدته الاتجاهات البالية وأصبح بحاجة ماسة إلى التفجير. شغـــل **بـــارت** موقعا هامشيا في الحياة الأكاديمية الفرنسية وذلك يعودإلى توقف دراسته بسبب إصـــابته بالسّل في صباه. ولكن يبدو أنّ انقطاعه هذا قد منحه الحصانة ضد الانحراف فـــي التيار السائد. وظل هكذا يشغل العديد من المراكز الثانوية حتى عام 1962 حيـــث أنجـــز حلقته الدّراسية وبدأت شهرته تغزو الأوساط الثقافية سواء من خلال تصريحاتـــه أو كتاباته. وليست

(22) رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، ص 22 – 23.

مبالغة إذ قلنا أنّ موته بحادث ، أفقد فرنسا نجـما لامعـا من نجوم الفكر فيها[23]. فقد عبّر بشفافيته اللّغة الشعرية قائلا: "أعتقد أن السيـارة ابتكار عصري ضخم نفذها وتصوّرها فنانون مجهولون يستهلكها شعب بأكمله ويجـد فيها غرضا سحريا خالصا". وأخيرا ذهب ضحية لهذه السيـارة بموت عادي يتكرر يوميـا.

من مؤلفاته:

- الكتابة في درجة الصفر -1953-
- ميشيليه -1954-
- أساطير -1957-
- عن راسين -1963-
- نقد وحقيقة -1966-
- نسق الموضة -1967-
- س / ز (S/Z) -1970-
- لذة النص -1973-
- بارت بقلم بارت -1975-
- الغرفة المضيئة -1980-[24].

(23) مجلة أقلام، العدد الحادي عشر، السنة الخامسة عشر، ص 350.

(24) كيرزويل أديث، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور ص 181 إلى ص 195.

5- انتقال النموذج اللساني إلى النقد العربي :

يلاحظ المتتبع لحركة النقد العربي الجديد تعامل العقل النقديّ العربي مع الدّراسات الأدبية الأوروبية بحماسة وانبهار كبيرين حيث ترددت أسماء **رولان بارت وجوليا كريستيفا وتودوروف وجولدمان وسوسير وجاكبسون وغريماس وهيلمسلف** وغيرهم في الكتب والمجلات العربية. فهل كان العقل العربي في تعامله مع الدّراسات الأدبية الأوروبية فاعلا أم منفعلا؟ محاورا أم مستقلا؟

يمكننا القول إن الناقد العربي في أواخر الستينات عاش مرحلة وعي بضرورة استبدال الأدوات النقدية القديمة والابتعاد عن الذاتية لجعل النقد موضوعيا أقرب إلى "العلمانية" ولقد وجد في تفتح اللّسانيات على النقد ضالته المنشودة خاصة وأن هذا التفتح أعطى ثماره في الغرب مع الشكلانيين الروس ثم البنيويين، فكيف سينتقل النموذج اللّساني إلى النقد العربي؟[1].

لقد كثرت عناية المحدثين بهذا النوع من النقد الجديد وهي عناية سارت في أربع اتجاهات متكاملة:

الأوّل: إذا انتقلنا لأجيال أحدث من نقادنا، وجدنا الثقافة الفرنسية تظهر بجلاء في آثار كل من النقاد التالية أسماؤهم: **أدونيس** من سورية، **فيصل دراج** من فلسطين، **أحمد درويش** من مصر، **عبد السلام المسدي وحمادي صمود** من تونس وعبد الفتاح كيليطو من المغرب و....

* وعلى سبيل المثال لا الحصر فإنّ **أدونيس** قد استفاد كثيرا -مشيرا إلى ذلك أو مغفلا له- من الناقد الفرنسي **(البيريس)** وخاصة من كتابه "الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين" ومن الناقدة "**سوزان برنار**"، وخاصة من كتابها

(1) توفيق الزيدي، أثر اللّسانيات في النقد العربي الحديث، ص 18.

"قصيدة النثر من **بودلير** حتى عصرنا الحاضر". وذلك في كثير من تعريفاته للشعر الحديث[2].

* ومن أمريكا تخرج الناقد "**لويس عوض**" من جامعة "برستون" وكان في نقده متأثرا بالناقد الإنجليزي "**كرستوفر كودويل**"، و"**حمودة**" صاحب مجلة "المرايا المحدبّة من البنيوية إلى التفكيكية" الصادرة ضمن سلسلة عالم المعرفة العدد 232 الذي أحدث نقاشا جادا بعد صدوره حول جدوى الإفادة من المنهج البنيوي في نقدنا المعاصر[3].

وقد أسهمت الثقافة الإنجليزية بوضوح في تكوين الناقد السوري "**كمال أبوديب**" الذي راح يطبق المنهج البنيوي على الشعر القديم في كتابه "الرؤى المقنعة". وفي تكوين النقاد: **حسام الخطيب ومحمود السمرة وعبد الله الغدامي** و....

ولا شك أن ثمة أسماء أخرى من نقادنا الأدبيين قد تأثروا بالتيارات النقدية الغربية ومناهج درس الأدب في الغرب دون أن يسافروا إلى الجامعات الغربية. وكان سبيلهم إلى ذلك أمران:

1: إطلاعهم المباشر على تلك التيارات والمناهج من خلال إتقانهم للغتين الفرنسية والإنجليزية

2: إطلاعهم على المؤلفات النقدية منقولة إلى العربية وهذا شأن ينقلنا إلى الحديث عن الترجمة[4].

الثاني: ترجمة نظريات هذا النقد في أنواعها المختلفة، إلى اللّغة العربية حيث كان أثرها عميق في نقل المفاهيم الأدبية والمناهج النقدية عند الغربيين إلى

---

(2) مجلة: علامات في النقد ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المجلد الحادي عشر، الجزء 41، سبتمبر 2001، ص 322.

(3) ن م، ص 324.

(4) ن م، ص 325.

مجالنا العربي، مما ترك بصمات في ثقافة نقادنا واضحة، تجلت بقوة في طرائق تناولهم للآثار الفنيّة القديمة والمعاصرة وفي بعض تنظيراتهم النقدية وطروحاتهم الفكرية. ومن المعروف أن حركة الترجمة للنقد الغربي قد نشطت نشاطا شديدا في النصف الثاني من القرن العشرين، ومحاولة إحصاء للآثار المترجمة في هذا الباب ورصد آثارها. تبدوان مهمتين في غاية العسر, ومهما يكن من أمر، فقد كانت ترجمات الكتب النقدية كسيف ذي حدّين. فقد نفعت أناسا، وأربكت أناسا، كما أفادت النقد الأدبي، ومن خلفه الإبداع العربي تارة وأضرت بهما تارة أخرى ومن الآثار النقدية الهامّة التي يمكن للمرء أن يشير إليها على سبيل الذكر لا الحصر[5]:

* الكتابة في الدرجة صفر **لرولان بارت**. ترجمة **نعيم الحمصي** 1970 ثم ترجمة **محمد برادة** 1980، و ترجمة **فؤاد صفا والحسين سبحان** 1988.

* لذة النّص **لرولان بارت** ترجمة **محمد برادة**.

* عصر البنيوية من **ليقي شترواس** إلى **فوكو لايديت كيرزويل** ترجمة **جابر عصفور** 1985.

<u>الثالـــث:</u> في تجارب النقد التطبيقي التي تفيض فيضا في الأدب العربي الحديث، سواء في شكل دراسات نقدية عامة، أو رسائل جامعية يكملها أصحابها لتطبيق هذه النظرية أو تلك من نظريات البنيوية، وقد أثارت بعض هذه التجارب النقدية، ولا تزال تثير كثيرا من الاعتراضات لعل أخطرها[6]: سوء الممارسة الميدانية لهذه المنهجية حيث يعمّ الإخلال وتكثر المغالطات وبدل أن يكون المنهج المعتمد وسيلة لتفسيرهم وقاعدة لبلورة رؤية وأساس لتثبيت استنتاجات، يصبح استعماله مناسبة للبس والغموض والتعقيد وفي أحيان كثيرة تغدو مسائل بسيطة

(5) م س، ن ص.

(6) ابراهيم عبد الرحمان محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، الشركة العالمية للنشر، لودجمان، ط1 ، 1997، ص 303.

وأوّلية كالقراءة أو الفهم السليم لظاهر النّص موضع شكّ وتساؤل[7] والاستهانة بالتركيب السطحي للنّص الكلّي حيث يلحظ احترام كلية العمل والعلاقات الأساسية التي تحكم مكوناته أو عناصره، وإنّما يتم الخروج في بحث هذه العلاقات وتحديد أدوارها عمّا يفترض الالتزام به حكما وهو كيان الوحدات التركيبية الموحّد الذي لا يجوز تجزئته أو تفتيته[8] كما أنها، أي هذه التجارب أحيانا لا تأبه بالتفرقة بين النصوص الجيّدة والنصوص الرّديئة عند تحليلها أو تقويمها تقويما فنّيا خالصا ولكنّها تسوي بينها، رديئة وجيدة، وتجعل منها نصوص قابلة للتحليل اللغوي! ولكن ذلك لا يمنع من القول بأنّ هذه الحركة من النقد الجديد قد خلفت تجارب ناضجة، نجح أصحابها في توظيف هذه النظريات اللغوية في أحيان كثيرة توظيفا نقديا مثمرا، كشفوا فيها عن أسرار الأعمال الأدبية، ورصدوا رموزها رصدا بديعا، وإنّ كانت لا تزال في حاجة إلى ضبط مصطلحاتها ضبطا نقديا يجعل من النقد البنيوي "آليات" قادرة على تفسير الأعمال الأدبية ورصد رموزها[9]. ولدينا من هذه التجارب النقدية حول الشعر الجاهلي خاصة أعمال كثيرة لا تتسّع هذه الدّراسة لعرضها ومناقشة أفكارها. ولكننا سنعرض في عجالة ما نشره كمال أبوديب في "المجلة الدولية لدراسة الشرق الأوسط". عدد 6 (1975) مقالا بعنوان "تحليل بنيوي للشعر الجاهلي" ولقد أسس مقاله هذا على أنّ التحليل التقليدي للقصيدة العربية تحليل غير واف لأنّه يركز على أن العلاقات السطحية للقصيدة كالصور والبديعيات ولعلّ أشهر تلك التقاليد الأدبية هي البدايّة بالطلليات؛ مما أدى إلى الحكم النقدي في التقاليد الأدبية بأنّ القصيدة العربية تتحكم فيها تقاليد أدبية ثابتة. ولكن أبوديب يعارض هذا الرأي، ويرى أن هذه التقاليد وخاصة بكاء الأطلال لا يمكن فهم وظيفتها إلا بنوع من التحليل لا يركز على السطح بل ينفذ

(7) مجلة سامي سويدان، جدلية الحوار في الثقافة والنقد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص 18.

(8) م ن، ص 19.

(9) إبراهيم عبد الرحمان محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث ، ص 303.

إلى طبقات المعنى وينطلق في هذا القول من فكر عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي المعاصر **كلود ليفي ستراوس** الذي قام بتحليل بنيوي لعدد من الأساطير، كانت طريقته فيه هي اختراق السطح نحو الطبقات المتتالية للمغزى يقول **ليفي ستراوس**[10]: "إنّ البناء المتعدد الطبقات للأسطورة الذي ذكرته آنفا يتيح لنا أن نعد الأسطورة بوثقة للمعاني التي تنتظم في شكل خط أو عمُود، ولكن كل مستوى يشير إلى مستوى سواه، تبعا للطريقة التي تقرأ بها الأسطورة، وكل بوثقة بدورها تشير إلى بوثقة ثانية، وكل أسطورة إلى أسطورة أخرى وإذا تساءلنا عن المعنى النهائي الذي تشير إليه كل تلك المعاني التي تعتمد إحداها على الأخرى. نجد أنّ الجواب الوحيد الذي يبرز لنا من هذه الدراسة هو أن الأساطير تدل على العقل الذي كونها"[11].

ويحلل **كمال أبوديب** معلقة **لبيد** مطلعها:

عفت الديار محلها فمقامها بمنى بأبد غولها فرجامها

وينفد **كمال أبوديب** في تحليله للقصيدة من سطح الأفكار المتضادة إلى عمق طبقات المعنى، فالتناقض في القصيدة يتمثل في الصراع بين الحياة والموت الذي يتجسد في عنصر التغير ليصل في النهاية إلى أن القصيدة تتطوّر من خلال علاقات التضاد الثنائية وتتشابه القصيدة في هذا مع الأسطورة إلاّ أنها تحتوي تلك التناقضات لغويا.

1- محلها ومقامهـــا 4- خلفها وأمامها

2- حلالها وحرامها 5- كهلها وغلامها

3- جودها فرهامها 6- لهوهاو ندامها

ويلاحظ أن تلك التناقضات الثنائية تتركز في الأجزاء التي تمثل الصّراع بين الحياة والموت (بكاء الأطلال) حيث تجاهد الحياة في إثبات وجودها وسط

(10) مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، ص 40.

(11) م ن،ن ص. عن فصول المجلد الأول، العـــدد الرابع، يوليو 1981، ص 290.

الموت، ليصل -في تحليله- إلى أن البنية الأساسية للقصيدة تتكون من قوّتين متصارعتين، الأولى هي التغير والثانية هي القبيلة، التي تتحدى الطبيعة والتغير وتبحث عن موارد الحياة والاستمرار، وهو صراع دائم قد يجعل الحياة مستحلية، ولهذا فلابدّ من نوع من الوساطة بين هاتين القوتين وتتمثل هذه الوساطة في القصيدة نفسها(12).

ومن جهتها الدكتورة **ثناء أنس الوجود** تذهب، فيما يتصل بمقدّمة القصيدة القديمة إلى أن الطّلل والغزل غرضان متكاملان لا يستقيم تفسير أحدهما بمعزل عن الآخر.

فقد كان الشاعر الجاهلي يصدر في وقوفه على الطّلل عن "فلسفة" عامة تتلخّص في ثنائية ألزم نفسه بالتعبير عنها في أشعاره هي: "رفض فكرة الموت والاندثار للطّلل، لا شعورياً والعمل على بعثه".

وقد عبّر عن رفضه لفكرة الموت والاندثار من خلال حرصه على إحكام الصلة بين الأطلال والمرأة الراحلة، رمز الحياة والخصوبة من ناحية، وإيراد سيل من الصور المادية التي تؤكد قدرة الطّلل على مقاومة الفناء، من خلال مقاومته لظواهر الطبيعة وقوى الزّمن العاتية بتشبيهه ببقايا الوشم حينا، وحروف الكتابة حينا آخر، إلى غير ذلك من الصور من ناحية أخرى. وعبّر عن أحلامه ببعث الحياة في الطّلل بوسائل عديدة يبرز من بينها: دموعه التي يكثر من إراقتها على الأطلال، والتي يحوّلها من مجرّد قطرات إلى جداول وأنهار، وإبل تحمل الماء وتصبّه في مجار تخشى ضفادعها الغرق من فرط جيشان الماء فيها واضطرابه! وتغليف الأطلال بدروع تقيها من عوادي الزّمن، كما تقي "الخلال" أو الأغمدة الجلدية السيوف وتحميها. وأخيرا إشاعة الخصب والحياة في الأطلال

(12)م س، ص 40 – 41.

البالية بما "ينشئه" فيها من حياة حيوانية يحلها محل الحياة الإنسانية التي اندثرت برحيل المرأة عنها(13).

وتنطلق -**ثناء أنس الوجود**- في تفسير ظاهرة الغزل في القصيدة الأمويّة من حقيقة أنّه على الرغم من استمداد الشاعر الأموي عناصر هذا الغزل صورا ومعاني وألفاظا، من الشعر الجاهلي، فإنّه استطاع بفضل ما أحدثه من تغيّرات في معجمه اللّغوي أن يدرجه ضمن منظومة فكرية مغايرة خاصّة بالعصر الأموي تسمح بتفسيره تفسيرا آخر. وتتمثل هذه التغييرات المعجمية أكثر ما تتمثل في مجموعة من الألفاظ التي تعبّر عن إحساس عام بالفقد والخوف والقلق، كان يجتاح الشاعر الأموي بسبب الحروب الأهلية التي ثارت بين طوائف المسلمين حول منصب الخلافة. وإذا كان الجفاف في الشعر الجاهلي سببا في اضطراب عواطف الحبّ بسبب رحيل المرأة عن ديارها، فإنّه كان في الوقت نفسه باعثا على قلق وجودي يحمل صاحبه على التصميم على اللّحاق بهذه المرأة وردّها إلى ديارها بعد أن يشيع في هذه الدّيار خصبا ويبعث فيها حياة! وفي اختصار: إن الغزل في القصيدة الجاهلية، والذي هو من بواعث الوقوف على الطّلل، ظاهرة إيجابية، على الرّغم ممّا يتخلّلها من معاني الفقد والقلق.

أما الغزل في القصيدة الأموية، فظاهرة سلبية تجسّد معاناة الشاعر من الواقع وخوفه من الآتي، فهو لا يسعى -في أكثر الأحيان- إلى إشاعة الخصب في الطّلل أو بعث الحياة فيه وإنّما يسعى إلى رجمه ودفنه تمهيدا لنسيانه! وقد انعكس موقفه من الأطلال على موقفه من المرأة الراحلة، صاحبة الأطلال، فجعل من رحلته وراءها رحلة سلبية عاجزة عن اللّحاق بها وردّها إلى ديارها، بفضل التحوّلات أو التغيّرات اللّغوية التي أحدثها في معجم الغزل والتي تتمثّل في ألفاظ العجز والقيد والأسر والسّلب وغيرها، مما يندرج في هذا الحقل اللغوي

(13) إبراهيم عبد الرحمان محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث ، ص 314 – 315.

من ألفـــاظ. والشاعر "مقيّد" بحب صاحبته التي رحلت عن ديارها، وصاحبته "مقيّدة" هي الأخرى بقيدين يحولان بينها وبين ممارسة حريّتها في الحب: تقاليد مجتمعها، ورعاية وليدها؛ وهي أخيرا آسرة ومأسورة في آن معا؛ فهي تأسر صاحبها بحبها، ويأسرها وليدها وتقاليدها فيحولون بينها وبين حريّتها. وفي اختصار: إن الشعر والمرأة في هذا الجزء الغزلي من القصيدة الأمويّة، يعانون جميعا من الخوف والفقد والحرمان الذي يحققه الشاعر من خلال معجم لغوي خاص تتردّد فيه مفردات القيد والأسر، وهي مفردات تحوّلت بدلالات الصور والمعاني الجاهلية إلى دلالات أخرى مقابلة، وظفها الشاعر في تجسيد أحاسيسه ببشاعة الواقع من حوله[14].وهكذا يعرف التراث مع النقد الحديث تجددا وتألقا مستمرين فينهض تعبيرا فنّيا متفردا عن نزاعات إنسانية عميقة وعن تجارب ذاتية فردية واجتماعية عامة محدّدة وعن جهود متفاوتة لابتكار أنماط مختلفة من التعبير و أبنية متميزة من التأليف و تراكيب طريفة في القول . هكذا يستعيد التراث بهاءه ورونقه في الوقت الذي تتعين فيه مكانته وموقعه تاريخيا بين مجمل الموروث الإنساني العالمي من جهة وفي الإنتاج الأدبي العربي الحديث من جهة ثانية[15].

ويتمثل الاتجاه **الرابع** في مراجعة تراث العربية القديم من النقد والبلاغة ومقابلته بهذا النقد الجديد، مقابلة غايتها رصد الأصول المتشابهة بين القديم والجديد، من ناحية والتمهيد لإبتداع صيغة نقدية ملائمة يمتزج فيها القديم الموروث بالجديد الوافد، يمكن إعمالها في دراسة الأدب العربي القديم والحديث وتفسير قضاياه من ناحية أخرى[16]. ولعلّ الدّراسات الكثيرة حول عبد القاهر الجرجاني ونظريته في النظم تثبت قولنا هذا.

---

(14) م س، ص 316 -317.

(15)مجلة، سامي سويدان، جدلية الحوار في الثقافة والنقد، ص 22.

(16) إبراهيم عبد الرحمان محمد، مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، ص 302.

6- نظرية النظم وعلاقتها بالنقد البنيوي:

تميز **عبد القاهر الجرجاني** عن غيره من النقاد في رؤيته إلى آلية التأليف الشعري أو الأدبي بعامة، وفي تركيزه على كيفية هذا التأليف وعدّها منطلقا أساسيا لتقويم النصوص فكأنه أراد للنقد أن يكون وصفيا ينطلق من النّص، لا استدلاليا ينطلق من معايير جاهزة سابقة للنص لذلك اختلف عن النقاد الآخرين في فهمه للمعنى وعلاقته باللفظ، من خلال آرائه الفذة في ما يتعلق بترتيب المعاني وترتيب الألفاظ والعلاقة بين هاذين الترتيبين أثناء عملية التأليف لم يعط اللفظة المفردة قيمة معنوية تذكر، إزاء قيمتها المعنوية في سياق الكلام. وأرسى انطلاقا من ذلك، نظريته في النظم[1] التي سنتناول جزء منها باختصار:

ثمة إجماع بين دارسي النقد العربي على أهمية إسهاماته النقدية التي قدمها وعلى وثاقة صلته بالنظريات النقدية المعاصرة وعلى إمْكانية الإفادة منه في تطوير نظرية نقدية عربية حديثة. وربما كان من أبرز جوانب إسهاماته نظريته في النظم والتي حاول من خلالها أن يفسر إعجاز القرآن الكريم[2]. فلم يكن انشغال البلاغي العربي في بداية الأمر باللغة من أجل اللغة، بل كانت اللغة التي جاء بها القرآن الكريم محور التفسير ومصدر الفتوى. ومن ثم كان من الضروري تحقيق أكبر قدر من الضبط والتحديد للدلالة اللغوية وقد أشار **محمد زغلول سلام** في دراسته عن أثر القرآن الكريم في تطوّر النقد الأدبي إلى أن **الجاحظ** كان من البالغيين المبكرين الذين تنبهوا إلى أهمية دراسة القرآن من حيث أسلوبه وعجيب نظمه ووقف عند آياته مبينا الإعجاز اللغوي لأساليب القرآن مقارنة بكلام العرب آنذاك وهو ما يقوله أيضا **أحمد مطلوب** في **عبد القاهر الجرجاني**. بلاغته

(1) جورت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ص 50.

(2) مجلة أقلام، العدد الحادي عشر، السنة الخامسة عشر، ص 235.

ونقده في معرض حديثه عن دلائل الإعجاز. "وقد سعى **عبد القاهر** في هذا الكتاب إلى إثبات أن بلاغة الكلام تكون في النظم وأن القرآن معجز بالنظم لا بالصرفة... وقد دفعه إثباتها [نظريته] وترسيخها إلى الكلام على فنون البلاغة المختلفة ولا سيما تلك التي لها تعلق بتركيب الجملة والعبارة كالفصل والوصل بالحروف والأدوات... لقد كان هدف **عبد القاهر** البرهنة على أنّ القرآن معجز بالنظم، وأنّ بلاغة الكلام لا ترجع إلى ألفاظه وإنّما إلى ما بينها من ارتباط"[3].

لقد ذكر في مدخله أن الذي يفسر الإعجاز هو جودة النظم، وأنّ "النظم هو تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض"[4].

وبرغم الإيجاز الشديد الذي يعبر به هنا عن مفهومه للنظم، فإنّ التعريف في الواقع يقدم كل مكونات نظريته والتي يفصلها مرات ومرات في كتابيه الأساسيين: دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة. قد يرى بعضهم أن النظم هو نظم الحروف وهذا ما يرفضه **عبد القاهر** "وذلك أن نظم الحروف هو تواليها في النطق، وليس نظمها بمقتضى عن معنى"[5]. وقد يرى آخرون أن النظم هو نظم ألفاظ فيقولون: "إن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلمات وإنما تظهر بالضم على طريقة مخصوصة" ويرى **عبد القاهر** في ذلك مجافاة للحقيقة، لأن قولهم هذا، هو اعتراف منهم، من حيث لم يدروا، بأن ليس للمزية التي طلبوها موضع ومكان تكون فيه إلا معاني النحو وأحكامه "تقولهم بالضم، لا يصح أن يراد به النطق باللفظة بعد اللفظة من غير اتصال يكون بين معنييهما، لأنه لو جاز أن يكون لمجرد ضم اللفظ إلى اللفظ تأثير في الفصاحة لكان ينبغي إذا قيل (ضحك، خرج) أن يحدث من ضم خرج إلى ضحك فصاحة، وإذا بطل ذلك لم يبق إلا أن يكون

(3) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، ص 228 – 229.

(4) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، موفم للنشر، 1991، ص 9.

(5) مجلة أقلام، العدد الحادي عشر، السنة الخامسة عشر، ص 237. عن عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، القاهرة، 1331، ط21، ص 306.

المعنى في ضم الكلمة إلى الكلمة توخي معنى من معاني النحو فيما بينهما وأمّا قولهم على طريقة مخصوصة فإنه يوجب ذلك أيضا لأنه لا يكون للطريقة -إذا أنت أردت مجرد اللفظ- معنى"(6).

وهذا النص **لعبد القاهر الجرجاني** يساعدنا على وضع أيدينا على جوهر فكرة النظم: "... وهل يقع في وهم -وإن جهد- أن تتفاضل الكلمتان المفردتان من غير أن ينظرإلى مكان تقعان فيه، من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية ؟... وهل نجد أحدا يقول: هذه اللفظة فصيحة ،إلا وهو يعتبر مكانها من النظم وحسن ملاءمة معناه لمعاني جارّاتها ،وفضل مؤانستها لأخواتها ؟ وهل قالوا لفظة متمكنة ومقبولة ، وفي خلافه : قلقة ونابية ومستكرهة إلا وغرضهم عن أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما، وبالقلق والنبو عن سوء التّلاؤم، وأنّ الأولى لم تلتق بالثانية في معناها، وأنّ السابقة لم تصلح أن تكون لفقا [بمعنى صاحب أو ملازم] للتّالية في مؤداها"(7).

"والألفاظ لا تفيد حتى تؤلّف ضربا خاص من التأليف ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والتركيب فلو انّك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عددا كيف جاء واتفق، وأبطلت نظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجرى، وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد كما أفاد، وبنسقه المخصوص أبان المراد، نحو أن تقول في (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) (منزل قفى ذكرى من نبك حبيب) أخرجته عن كامل البيان إلى محال الهذيان، نعم وأسقطت نسبته من صاحبه وقطعت الرحم بينه وبين منشئه... وهذا الحكم -أعني

(6) م س ، ص 357 – 358.

(7) عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة،نحو نظرية نقدية عربية ص 237. عن عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبده ومحمد الشنقيطي، تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة بيروت، 1978، ص 35 – 36.

الاختصاص في الترتيب- يقع في الألفاظ مرتبا على المعاني المرتبة في النفس، المنتظمة فيها على قضية العقل"[8].

وفي هذه المرة يعود -**الجرجاني**- إلى نموذجه المفضل -صورة بلاغية رائعة من القرآن الكريم-: "وجملة الأمر أنّا لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكنّا نوجبها لها موصولة بغيرها، ومعلقا معناها بمعنى ما يليها فإذا قلنا في لفظة اشتعل من قوله تعالى: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾: إنّها في أعلى المرتبة من الفصاحة، لم نوجب تلك الفصاحة لها وحدها، ولكن موصولا بها الرأس معرفا بالألف واللام ومقرونا إليها الشيب منكرا منصوبا"[9].

فالألفاظ المفردة عنده هي مجرد علامات اصطلاحية للإشارة إلى شيء ما، وليست للدلالة عن حقيقة هذا الشيء، وما دام اللفظ المفرد مجرّد إشارة فإنّ اللفظة المفردة لا يمكن أن تدل على معنى محدد وإنّما تدل على معنى مجرّد، فهي تحتمل مئات المعاني، ومن ثم فلا معنى لها. ولكن متى تؤدي اللفظة معنى محددا؟ تؤدي اللفظة معنى محددا إذا استخدمت في سياق. فالسياق وحده هو القادر على أن يمنح اللفظة المفردة دلالتها المحدّدة، وهو وحده كذلك القادر على أن يمنحها القدرة على الحركة والعمل. فإنّ الذي يحدد قيمة الكلمة المفردة، والذي يحكم عليها بالصلاح أو الفساد، بالجودة أو بالرداءة هو السياق الذي وردت فيه لأنّه المجال الوحيد الذي يمكن للفظة أن تتحرك فيه وتعمل، وطبيعي أن الكلمة لا تكتسب القيمة إلا وهي تتحرك وتعمل وتؤدي وظيفة ما، فإنّ الوظيفة التي تؤديها والعمل الذي تعمله هو الذي يحكم لها أو عليها[10].

---

(8) م س، ن ص، عن عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة صححها وعلق عليها محمد رشيد رضا، ط6، القاهرة، 1959، ص 2.

(9)عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص 364.

(10) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربيةللطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص 303.

فعبد القاهر في دراسته للصورة البلاغية لم يكن ليبارح النّص الذي أمامه، فهو لم يعط قيمة للألفاظ مفردة، دون أن تدخل في سياق معيّن. والجمال عنده للنّظم من حيث صياغتـــه أو للصورة الفنيّة من حيث هي مدلول عليها بالنظم، لأن الصياغة هي محور الدراسة النقدية التي يقوم عليها المنهج اللّغوي. واتصال مباشر بالظلال التي قد تمر دون أن يلحظها القارئ العادي، لأنّ ملاحظة الظّلال النفسية والمعنوية لا يدركها إلا الناقد البصير والفنّان الذي يتميّز بالتأني[11]: "إن هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل، وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم، وعنها يحدث وبها يكون لأنّه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوخّ فيما بينها حكم من أحكام النحو، فلا يتصوّر أن يكون هاهنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة دون أن يكون قد ألّف مع غيره"[12]. وبذلك قضى على ثنائية -اللّفظ والمعنى- فالشاعر لا يمّر بمرحلتين من أجل التعبير عن فكرته بصورة موجبة معبّرة، فلا يعقلُ أن يدور في وجدان الشاعر معنى ثم يفتش له عن ألفاظ يعبر بها، إنّه يرى ما هو خارج وجدانه وفكره صدى لما في أعماقه وصورا لما في نفسه، وبذلك يتحقق الاندماج المطلوب بين الذات الشّاعرة والوجود الخارجي. فهدف الشّاعر أن ينظّم تجربته ويعيد الإتّزان إلى نفسه من خلال كل متكامل فلا يفسح مجالا لوجود مرحلتين لهذا التنظيم، فليس التعبير مرحلة أولى، تليها مرحلة جمال التعبير، وإنّما هناك ارتباط وثيق بين اللفظ والمعنى، وبين التعبير والجمال أوجدت هذا الارتباط فلسفة **عبد القاهر الجرجاني** اللغوية والبيانية ونظرته من خلالها إلى أن العملية الفكرية

(11) أحمد علي دحمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، الجزء 2، دار طلاس، ط1، 1986، ص 866 – 867.

(12) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص 356.

واحدة، ومن المجافاة للعقل أن ينظر إلى الشكل منفصلا عن المضمـــون أو العكس[13].

ثم يجيء دور النحو كسلطة ضبط وتحديد للمعنى من ناحية، ومؤسسا لشبكة العلاقات من ناحية أخرى حيث نجد ه يربط بين النحو والنظم باعتبار الأوّل السلطة التي تحدد صحة الثاني أو عدم صحته: "وأعلم أن ليس النظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل ٤لى قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الّرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها، وذلك أنّا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه، فينظر في الخبر إلى الوجوه التّي تراها في قولك: زيد منطق وزيد ينطلق ومنطلق زيد وزيد المنطق والمنطق زيد وزيد هو المنطلق وزيد هو منطلق"[14].

وإذا تأمّلنا تصوره للنّحو وجدنا أن فهمه له قد ردّ للغة اعتبارها وأحلّها المحل اللاّئق بها. فالنحو عنده ليس هذا العلم الذي يبحث في ضبط أواخر الكلمات ولا هو جملة القواعد الجافة، ولا هو هذا الشيء الذّي لا مكٌان له في البلاغة ولا في الفن. وإنّما النحو عنده العلم الذّي يكشف لنا عن المعاني ،وما المعاني هنا إلاّ الألوان النفسية المتباينة التّي ندركها من علاقات الكلام بعضه بعض، ومن استخدام الشاعر للّغة استخداما يجعل من ارتباط بعضه ببعض نسيجا حيّا متشعّبا من الصور والمشاعر. يقول **عبد القاهر الجرجاني**[15]: "فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا، وخطؤه إن كان خطأ إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم. إلا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه. واستعمل في غيرما ينبغي له، فلا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده. أو وصف بمزيّة وفضل فيه.

(13) أحمد علي دحمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا ، ص 873.

(14) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص 94.

(15) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، ص 309.

إلاّ وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد، وتلك المزيّة وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه"[16].

وهكذا فإنّ إدراك معاني المفردات خطوة أولى لابدّ أن تتبعها خطوة متمّمة هي توخّي معاني النحو في العلاقات التي تقوم بين هذه المعاني ،فالمهم هو معاني هذه المفردات مجتمعة أو بعبارة أكثر دقة ما يتكوّن من اجتماعها من معـــنى فمجموع الكلم معنى واحد لا عدة معان واتحاد الكلم ليس معناه اتحاد ألفاظها بل اتحاد معانيها. ومن الخطأ أن يتوهّم متوهّم أن الألفاظ يندمُج بعضها في بعض حتـــى تصير لفظة واحدة،فالفكـــر ينصـــرف إلى معاني الكلم مجتمعة. لا إلى معانيها أفرادا وإلى معانيها متـــوخّي فيها معاني النحو وأحكامه لا مجرّدة من هذه المعاني والأحكـــام[17].

يتلازم المعنى باللفظ المنظوم –عند **عبد القاهر الجرجاني**– ويؤدي هذا إلى تلازم عمليتي ترتيب المعاني والألفاظ. هذا التلازم يعطي المعاني الأولوية من حيث أن المعنى لا يوجد إلا ضمن عملية ترتيب الألفاظ، بينما تقوم اللفظة بذاتها مجرّدة، ثم تشترك مع غيرها من الألفاظ خدمة لتحقق المعنى. هكذا يكون تحقق المعنى قد تلازم زمانيا مع انتظام الألفاظ. وما يفضي إلى حل التناقض هو تمييزه بين المعاني والأفكار فالفكر هو عملية توخي المعاني واستنباطها عبر تقدير معاني النحو، أي توخي المعاني في تقدير التراكيبأو العلاقات بين الألفاظ المفردة. فبذلك يكون الفكر جهدا يبدل لترتيب المعاني في النفس، يرافقه ترتيب للألفاظ لا يحتاج إلى إعمال فكر[18]: "واعلم أني لست أقول أن الفكر لا يتعلـــق بمعاني الكلم

---

(16) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص 95.

(17) أقلام العدد الحادي عشر، السنة الخامسة عشرة، ص 239. عن عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، القاهرة1331، ط21، ص 322.

(18) جورت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ص 53. عن عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت1978، ص 314.

المفردة أصلا، ولكني أقول أنّه لا يتعلق بها مجرّدة من معاني النحو ومنطوقا بها على وجه لا يتأتى معه تقدير معاني النحو وتوخيها فيها".

لقد تفرّد **عبد القاهر الجرجاني** -من بين النقاد العرب جميعهم- في قوله بالوحدة بين المعنى والتركيب النحوي، فقارب بذلك القول بين المضمون والشكل في مستوى العبارة حيث لم يقر بالقيمة المعنوية للفظة مفردة، بل إنه قوّم اللفظة معنويا داخل السياق المنظوم. لقد رفض المفاضلة بين المفردات استنادا إلى معناها القاموسي وبذلك ترك المعنى يتبلور تبعا للوجه النحوي المتوخى في النظم.

يمكننا القول أنه الناقد العربي الوحيد الذي استطاع أن يكون سبّاقا في رؤيته إلى قضية اللفظ والمعنى رؤية متقدّمة وذلك بالمقارنة مع ما تضمّنته النظريات الحديثة حول ثنائية الشكل والمضمون. إلاّ أنه قد عالج القضية في مستوى العبارة دون أن يتجاوزه إلى مستوى النّص أو القصيدة، وقد وقف في ذلك موقفا مغايرا لعمود الشعر، حيث يعد اللفظ وعاء لمدلوله، وشكل القصيدة اللفظي الإيقاعي قالبا للمعاني، خلافا للنظريات الحديثة التي توجد بين الشكل والمضمون[19].

نقاط الالتقاء بين اللسانيات الحديثة وآراء **عبد القاهر** في كتابه "دلائل الإعجاز" ربّما كانت أحيانا أقل تفصيلا مما تطوّرت إليه في أبحاث اللسانيين والأسلوبيين المحدثين في أوربا والغرب عموما، وذلك شيء طبيعي أن يزيد اللاحق عمّا فعله السابق فمجمل آرائه تحيل إلى أن الجانب الأسلوبي الصياغي ومكوّناته في النّص الأدبي أو البليغ مبني على مقوّمات السلامة اللسانية وامتداد لها وهو اتجاه أصبحت توجد له ملامح في الدّراسات الأسلوبية والنقدية الحديثة. كما قال **عبد القاهر الجرجاني** بتلازم اللفظ ومعناه مثلما قال **دي سوسور** من بعده بتلازم وجهي العلامة اللسانية الصوتي والمعنوي. حيث نجده ينطلق في دراسة

(19) م س، ص 196 – 197.

النّص ووحداته الجملية من نظرة كلية لأنّ الوحدات والكلمات المفردة وجدت إلا من أجل استخدامها في جمل وفق نظام نصوص متعارف على أدائه بين الناطقين باللغة تركيبيا وصرفيا وصوتيا، وبهذا نراه يقترب من مفاهيم الهيكلية الأسلوبية الحديثة[20].

ولكي نختم كلامنا على ما حققه **عبد القاهر**، نستطيع القول أنّه في وضعه نظرية النظم وضع حدّا للآراء النقدية التي لا تعطي للنّص تقديرها الأوّل، وإن كان قد انتصر للمعنى، ودحض ما قاله أنصار اللفظ، فإنّه جعل النظم مقياسا لجودة الكلام فإعجاز القرآن الكريم لا يتمثل بألفاظه أو معانيه، وإنّما بنظمه، وإذا جعل النظم كيفية أو طريقة في الكلام، فإنّه يكون قد حقق "الوحدة" على مستوى العبارة، أو الجملة الواحدة. إلى جانب ذلك لم ينكر عبقرية اللغة، بل أقرها، وجعلها متمثلة بمعاني النحو. وموقفه في ذلك يختلف عنٍ موقف مقدّسي اللّغة كجمهرة من الألفاظ لأنّه كشف عن علاقتها الحيّة، التي يمكنها النمّو والتألق إذا ما التقت بعبقرية الشاعر[21].

فنظرية النظم تأسيس لذوق نقدي قوامه الاعتراف بالنّص انطلاقا من تركيزها على تلازم اللفظ ومعناه واعتبار النظم مقياس للجودة.

(20) عبد القاهر الجرجانيدلائل الاعجاز ، ص 5 – 6.

(21) جورت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، ص 56.

7- نقد البنيوية:

لعلّ أبرز العناصر التي انصب عليها هجوم نقاد البنيوية هو نظرتها إلى الإنسان وإلى تاريخه، فبناءا على هذه النظرة يرى البعض وخاصة المفكّرون الماركسيون، أنها تهمّش التاريخ. وأن مأزقها هنا. فهي عاجزة بنيويا عن تفسير الإنتقال من بنية إلى بنية أخرى وهي في عجزها تتحدد كانغلاق في البنية[1].

بل لا نبالغ إن قلنا إن نقدها إجمالا كان وما يزال ينطلق من هذا المبدأ وهذا ما عبر عنه **جاكبسون** أحد مؤسسيها -كما أشرنا سابقا- بقوله: "تتجلى النزعة التزامنية الخالصة الآن أشبه بوهم فكل نظام تزامني يتضمن ماضيه ومستقبله الذين هما عنصراه البنيويان الملازمان"[2].

فالظاهرة لا تخرج عن تاريخها وعن ظروفها وتكونها، وإذا كانت اللّغة تسمح نسبيا بدراستها تزامنيا. فإن دراسة الظواهر الاجتماعية تتطلّب الربط بين التزامني والتعاقبي. أما القول بالتزامن فقط فيبدوا أنّه يشكل نوعا من المصادرة على المطلوب. إذ كيف يمكن عزل الظاهرة عن تاريخها أو آنيتها وزمانها وهي جزء من تلك التاريخية والآنية والزمنية[3].

ومن جهته **عبد السلام المسدي** يؤكد هذا الرأي بقوله: "من المفيد التذكير بأن المنهج الآني Synchronie الذي قامت عليه اللسانيات المعاصرة وتولدّ عنها بموجبه المنهج البنيوي ليس إلا مصادرة من المصادرات... لأنّ الآنية في حقيقة أمرها لا تنفك عن الزمن ولكنها تستند إلى زمن افتراضي يرمز إليه بنقطة على

---

(1) حكمت صباغ الخطيب "يمنى العيد"، في معرفة النّص، ص 34.

(2) عالم الفكر، التحولات في الفكر الفلسفي المعاصر، ص 53. عن جاكسون: العلاقة بين علم اللّغة والعلوم الأخرى، في الاتجاهات الرئيسية للبحث في العلوم الاجتماعية المجلد 2، ترجمة جماعة من الأساتذة، اليونسكو، دمشق، 1976، ص 102.

(3) ن م،ن ص.

المحور الزمني المتعاقب. إلا أن حيّز هذه النقطة قد يكون يوما أو سنة أو عقدا أو قرنا أو عصرا من العصور... أي أن الزمانية Diachronique تحتوي الآنية"[4]. فالزمن حاضر ولا يمكن إنكاره رغم كونه افتراضيا -بالنسبة للآنية- يمثل بنقطة على المحور المتعاقب إلاّ أن هذه النقطة ليست محدودة ولا ساكنة وإنّما ممتدة تعبر عن يوم من الأحداث والحركة أو سنة أو عقدا أو عصرا لربما. فمستحيل إنكار الزمن هاهنا.

أمّا -**عمر مهيبل**- فيرى أنّ التحليل البنيوي لا يمكنه تجاوز أو تجاهل التاريخ الواقعي، إذ أننا لسنا بصدد أنساق ثابتة أو أنظمة متكاملة فحسب ولا بصـــدد وقائع ما تلبث أن تندمج ولو نسبيا في البنى الاجتماعية، بل أمام مجتمعـــات تتحوّل خلال الزمن، أمام بنيات اجتماعية خاضعة للتفسير والتطوّر فهي تـــارة تظهـــر وتـــارة أخرى تختفي، أي أنّه ليس ثمة تزامن فحسب بل هناك تعاقب أيضا[5]. ولعله رأي يتماشى أكثر والعلوم الإنسانية إذ أنّه لا يمكن إنكار الزمن وهو مرتبـــط أصلا بالأحداث التي ترتبّط بدورها بالأفراد والمجتمعـــات.

والأمر يتضح أكثر عند "**شكري عزيز ماضي**" حين يعتبر النظر إلى الظاهرة الأدبية على أنّها مغلقة أو ثابتة أو التعامل معها خلال التركيز على جانب من جوانبها، أمور لا تؤدي إلى الموضوعية التي يسعى إليها النقد الأدبي سعيا عبر تاريخه الطويل.

إذ أن مثل هذه النظرات تدفع الدّارس الأدبي إلى استخدام معايير نقدية مبتورة أو معايير ثابتة جامدة أو معايير خارجية (أي معايير غير مشتقة من

(4) عبد السلام المسدي،ا لسانيات و أسسها المعرفية. الدار التونسية للنشر أوت 1986 ، ص 127.

(5) عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ص 15.

خصائص الظاهرة المدروسة مثل معايير الأخلاق والسياسة ومعطيات علم النفس وحتى معطيات علم اللّغة العام) [6].

إن عدم الوعي بديناميكية العلاقة الداخلية والخارجية وجدليتها يؤدي إلى إغفال الصفات النوعية للظاهرة الأدبية. كما قد يؤدي إلى التركيز على جانب من جوانبها، أو إغفال دلالتها إغفالا تاما. وهي أمور تفضي بالضرورة إلى رؤية الظاهرة الأدبية على أنّها وثيقة تاريخية أو نفسية أو اجتماعية... الخ او مجموعة مقالات سياسية[7].

فالأديب عند -**شكري عزيز ماضي**- لا يبدأ من الصفر، بل ينتمي إلى جماعة وهذه الجماعة هي خالقة اللّغة والرموز والأساطير، وهي مجتمعة تبني نظامها اللغوي ومجتمعه أيضا تبدل وتبني وتهدم في هذا النظام بما يتلاءم مع درجة تطوّرها وإطارها الحضاري. فالأديب مظطر لأن يشتق مادته من نظام الجماعة اللغوي عند الممارسة اللغوية الأدبية أي أنّه أسير مستوى لغوي وأدبي، تراثي وحضاري. وهذا لا يعني بأنّه لا يبتكر ولا يجدد أو أننا نضع قيودا في طريق ابتكاره وتجديده، بل يعني أنّه يبتكر في شيء من الأصالة لا كل الأصالة. إنّ مهمة الأدب الذي يستحق هذه التسمية تكن في التخطي الدائم والمستمّر لذلك الشرط الموضوعي (اللغوي والأدبي، التراثي والحضاري) وفرق كبير بين القفز والتخطي[8].

الرأي نفسه تدعمه -**يمنى العيد**- حين تقول: النص الأدبي على تميزه واستقلاله يتكون أو ينهض وينبني في مجال ثقافي هو نفسه -أي هذا المجال الثقافي- موجود في مجال اجتماعي. وأن ما هو داخل في النّص الأدبي هو، وفي

(6) شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص 28.

(7) م ن، ص 28.

(8) م ن ص 37 - 38.

معنى من معانيه، "خارج"، كما أن ما هو "خارج" هو أيضا، وفي معنى من معانيه داخل.

النّص أو النصوص الأدبية التي يمكننا أن ننظر فيها في استقلالها، كبنية، هي ومن حيث وجودها في المجتمع، عنصر في بنية هذا المجتمع. وإذا كان المنهج البنيوي لا يمكنه أن ينظر بحكم عامل العزل، إلى هذه الصفة المزدوجة لموضوعه، أي إلى كونه بنية وفي الوقت نفسه عنصرا في بنية، فإنّه يتحدد كمنهج يقتصر على دراسة العنصر، كمنهج غير قادر على إقامة الجدل بين الداخل و"الخارج" أو بتعبير جدلي، على رؤية "الخارج" في هذا الجدل.

إن الكثير من دلالات النّص التي تسعى البنيوية للوصول إليها، لا يمكن كشفها إلا برؤية الخارج في هذا الداخل، أي بالنظر في النص الثقافي وربما الاجتماعي، حتى التحليل الذي يتناول الصورة كتركيب لغوي نرى أنّه، ولكي يكشف عمقها، يحتاج إلى إقامة هذه العلاقة بين داخل النص و"خارجه". بينه وبين النصوص الأخرى، أليست اللّغة وكما يرى **دي سوسور** "ذات طابع جماعي"؟ ألا يدخل هذا الاجتماعي إلى النّص الذي مادته اللّغة؟ النّص الذي يقوله الكاتب، هل يقوله كفرد معزول أو كفرد يتكون في موقع اجتماعي ويقول ما يقوله بلغة الجماعة وربما بلغة جماعته أو فئته الإجتماعية؟[9].

هكذا يبقى النّص، في نظرنا -**يمنى العيد**-، داخلا لا فرار له من خارج حاضر فيه. وهكذا يبقى على الناقد مهمة النظر إلى هذا "الخارج" في ما هو ينظر في هذا الداخل الذي هو النّص. وتبقى العلاقة بين "الخارج" و"الداخل" حضورا لا يلغيه إهمال المنهج البنيوي له[10].

نفس الرؤية النقدية نجدها مرّة أخرى عند -**شكري عزيز ماضي**- حين يقول: إن المفاهيم النقدية والإجراءات النوعية العلمية في تناول النّصوص

(9) حكمت صباغ الخطيب "يمنى العيد"، في معرفة النص ، ص 38 - 39.

(10) ن م ،ص 39.

والتفاعل معها تتضمن في ثناياها قيما جمالية. ولاشك أن التفاعل بين قيم الناقد وقيم النّص لا ينطلق من فراغ ولا يتم في فراغ فلابد له من حقل، إن حقل هذا التفاعل هو الإطار الاجتماعي وبكلمة أدق القيم الجمالية الاجتماعية السائدة أي قيم المرحلة أو العصر. لذا فإنّ الكيفية التي يتعامل بها الناقد -الممارسة مع النصوص لا تعكس فهمه للأدب ودوره والنقد وهدفه بل تعكس أيضا قيمه الجمالية- الحياتية التي تمتد بدورها لتبين موقفه من القيم الاجتماعية السائدة ومفهومه للإنسان ومهمته. كما أن هذه الكيفية توضح مفاهيمه ودوره الفعلي وموقعه الحقيقي في العملية الاجتماعية التاريخية والثقافية. ومن هنا تبدو العلاقة الحميمة بين الممارسة النقدية والقيم الجمالية الاجتماعية السائدة، وبين النقد والحرية، والنقد والإطار الحضاري العام.

لهذا كلّه فإن حدود النقد الأدبي -وإن بدأت بالنصوص ولها مفاهيمها الخاصة وإجراءاتها النوعية- فإنّها لا تنتهي بها أو يجب أن نعي بأنّها لا تنتهي بها. لا لأنّ النقد الأدبي فعالية اجتماعية ولا لأنّه جزء من نشاط بشرى أعم (الثقافة) بل لأنّه فوق هذا وذاك يعكس فهما للإنسان والعالم. إن التجربة النقدية رؤية. كما أن رؤيتنا للنّص تمتد لتشمل رؤية للإنسان والعالم[11].

وما نستخلصه -**شكري عزيز ماضي**- من هذا كلّه حقيقة هامة وهي: أنّ النقد الأدبي يتجاوز حدود النّص / الأدب وإن تكن مادته الرئيسية النص، وإلى حقيقة أخرى تتمثل بضرورة الوعي بأن الرؤية النقدية للنّص تتضمن في ثناياها رؤية للإنسان والعالم[12].

أكيد هناك العديد ممن يدّعون رأي كل من "**شكري عزي ماضي**" و"**يمنى العيد**" في نقدهم للتحليل البنيوي للنّصوص ونظرته لها علىٰ أنّها منغلقة أو داخل لا علاقة لها بخارج في حين هي -حسب رأيهم- لا تنفصل عن هذا الخارج بل

(11) شكري عزي ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص 15.

(12) ن م ، ص 19.

مستحيل أن تنفصل عنه وهي تمثل فهما للإنسان والعالم (المجتمع)، الشيء الذي يجعل منها بنية وفي نفس الوقت عنصر في بنية.

على أنّ البعض الآخر من أنصار البنيوية ، يأخذ على عاتقة مهمّة الدّفاع عنها ضدّ هذه الإتّهامات الموجّهة إلى تصورها للإنسان ومن تمّ للتاريخ. فأما الإتّهام القائل بتجاهل البنيوية للإنسان أو للنزعة الإنسانية. بوجه عام فإنّ **بياجيه** يردّ عليه بقوله أن هذا اتهام مبني على سوء فهم لمعنى النزعة الإنسانية، ذلك لأنّ موجّهي هذه التّهمة يعرّفون الذات الإنسانية على طريقتهم الخاصّة، ثم يتهمون البنيوية أنّها تهدم هذا الّذي يرون أنّه هو تلك الذات. وحقيقية الأمر، في رأي **بياجيه**، هي أن البنيوية تفرق بين "الذات الفردية" التي لا تتخذها موضوعا للبحث على الإطلاق وبين "الذات المعرفية"، أي تلك النّواة المعرفية التي تشترك فيها الذّوات الفردية كلها على مستوى واحد. كذلك تفرق البنيوية بين ما تحققه الذّات بالفعل، وبين ما يصل إليه وعيها، وهو محدود بطبيعته. وما تركز عليه اهتمامها هو تلك العمليات التي تقوم بها الذات، وتستخلصها بالتجريد من أفعالها الذهنية العامّة. ومن هذه العمليات تؤلف البناءات التي تستخدمها الذات في نشاطها العقلي الذي لا ينقطع، ومن هنا لم تكن عملية تكوين البناءات واعية. ويرى **بياجيه** أن هناك سوء فهم يكمن وراء الإعتقاد بأن التركيز على هذه العمليات اللاّشخصية العامّة، التي تتكون منها البناءات، معناه اختفاء "الذات" الإنسانية، إذ أننا لسنا هاهنا في مجال العلاقات الشخصية، وإنّما نحن في مجال "المعرفة"، وهذا فارق عظيم الأهمية. ففي مجال المعرفة نتخلى عن اتجاهنا التلقائي إلى التّمركز حول أنفسنا، ونتحرر من ذاتية العلاقات الشّخصية، ولا يكون للذات وجود، بوصفها ذاتا عارفة إلا بقدر ما تعمل على إيجاد مركبات بين عناصر معرفتها وبقدر ما تكشف عن ترابطاتها المتداخلة، التي تتولد منها البناءات[13].

(13) فؤاد زكرياء، الجذور الفلسفية للبنائية، ص 56 – 57.

أي أن سوء الفهم للبنيوية، وللنّزعة الإنسانية الذي تولّد عنه نقدها –حسب **بياجيه**– راجع لعدم التفريق بين الذاتين "الفردية" و"المعرفية"، "فالفردية" بعيدة كل البعد عن البنيوية لكونها تتعلق بأمور شخصية لا علاقة لها بالمعرفة لذا عملت على إلغائها وإثبات الذات المعرفية التي تولّد البناءات.

ولقد انتهى "**سيباج**" في دفاع آخر عنها ضد تهمة إنكار الإنسان، إلى نتيجة مماثلة ولكن من زاوية أخرى. فهو يرد على هذا النقد معترفا بأنّ كل ما ينتمي إلى مجال الإنسان لا بد أن يكون من صنع الإنسان، ومن تمّ فلا يصحّ أن نتصوّرها على أنّها نظرية تجعل أصل الأنساق التي تفسر بها الظواهر الإنسانية خارجا عن نطاق الإنسان.

فمسألة ارتباط اللّغة والأسطورة والدّين والمجتمع بالإنسان ونشاطه العقلي هي مسألة لا جدال فيها. ولكن من الواجب أن نفرّق بين مقاصدنا أو نوايانا الخاصة حين نستخدم اللّغة أو الأسطورة مثلا، وبين ذلك النسق الذي ينبغي أن نراعيه كلّما نطقنا كلاما لغويا أو عرضنا موضوعا أسطوريا. فلكي يكون كلامي مفهوما ينبغي أن ألتزم قواعد معيّنة، وحتى لو كنت من أنصار التجديد في اللّغة فلابد أن أخضع في هذا التجديد لمبادئ معيّنة في النسق اللّغوي ذاته. ومعنى ذلك أن العلاقة بين الناتج وعملية الإنتاج تصبح في هذه الحالة معكوسة، إذ أن الناتج (هو النسق اللغوي) هو الّذي يتحكم في عملية الإنتاج (أي التجديد اللّغوي واستخدام اللّغة بوجه عام) لا العكس. وهذا هو المعنى الّذيْ يمكن أن يقال به إن البناء يؤدي عمله على نحو مستقل عن الإنسان. أمّا القول بوجود بناءات خارجـــة عن أفعال الأفراد والجماعات الإنسانية التي تتعلّق بها هذه البناءات، فإنّـــه يعبر عن فهم مثالي مشوّه للبنيوية إذ أنّه يؤدي إلى تجاهل العناصر

والمعلومات التي لا غناء لنا عنها في ذلك الجهد النظري الذي نبذله من أجل استخلاص البناء[14].

أي أنّ البنـــاء عنـــد "**سيباج**" مرتبط بأفعال الإنسان والأفراد لكنّه وفي الوقت نفسه يتحكـــم في عملية الإنتاج وهذا ما يجعله مستقل عن الإنسان. فحتى يفهم البناء لابد له من الإلتـــزام بقواعـــد معيّنـــة تضبط لغته الشيء الذي يجعل من العلاقة بين الناتج (البناء) وعملية الإنتاج معكـــوسة بدليل تحكم الأوّل في الثانـــي.

ويقف "**فرانسوا شاتليه**" موقفا مماثلا في دفاعه عن البنيوية ضد تهمة التشكيك في مفهوم الإنسان، والقضاء على الحريّة الإنسانية التي يقال إنّها تضيع عندما يصبح "النسق" مسيطرا على جميع مجالات الواقع، دون أن يترك أي مجال للمبادرة الإنسانية. ففي رأي "**شاتليه**" المسألة ليست عدوانا على حريّة الإنسان، أو تشكيكا في مفهومه، بل هي أولا وأخيرا سعي إلى "العلميّة" في ميدان دراسة الإنسان.

وكل سعي إلى إخضاع الظواهر الإنسانية للعلم كان يتهم في وقت ما، بأنّه يقضي على حريّة الإنسان ثم يتبيّن فيما بعد أنّه يدعم هذه الحرية إذ يساعد على مزيد من الفهم للإنسان. وكل ما تسعى البنيوية إلى القضاء عليه، في رأي **شاتليه** هو تلك الطريقة غير العلمية في البحث التي غلبت عليها النزعة البلاغية والإنشائية، والتي كانت سائدة في البحوث الإنسانية قبل ظهورها. والواقع أنّه ليس هناك ما يمنع من أن تكتسب العلوم الاجتماعية طابعا موضوعيا مماثلا لذلك الذي نجده في العلوم الطبيعية وإنّ كان نوعه مختلفا[15]. فالبنيوية –عند **شاتليه**– لم تسع للقضاء على الإنسان وإنّما سعت للقضاء على تلك الطريقة غير العلمية في أبحاثه.

---

(14)م س ، ص 57 – 58.

(15) ن م، ص 58.

ولعلّ البحث عن الأبنية الكامنة في الأعماق هو السّبب الذي ولّد الكثير من الخلط يقول "**أوزياس**": إن البنيوية فكر بلا مفكّرين فهي الأبنية التي تتكشف عن طريق العلوم الإنسانية. إنّها ليست فكر **ليفي شتراوس** أو **ميشيل فوكو**، بل هي الخطاب الّذي يصل بين الأنثروبولوجيا وعلم اللّغة وبين الطّب وأركيولوجيا المعرفة. وهي قراءة للتاريخ أو قراءة للتّحليل النّفسي أو قراءة لماركس على نحو يغدو معه مؤلف الخطاب -في كل مرّة- شيئا أكثر من كونه كاتبا أو مفكّرا أو عالم اجتماع. فالبنيوية هي عمل المنهج نفسه، المنهج الذي ينطق اللّغة الفعلية لموضوعه، وهي الإحساس الذي ينكشف ليصبح إحساسا بأسطورة أو نسق(16).

قد يكون ما قاله **أوزياس** خير دليل على التحوّلات العديدة التي مرّت بها البنيوية وكذا التعاريف الكثيرة فكل بنيوي حدّد نسقه الخاص به، ممّا جعل الدّارس من الخارج يراها فيهم جميعا. فهي ليست كامنة في أنثروبولوجيا **ليفي ستروس** أو النظريات الأدبية **لرولان بارت** أو التحليل النفسي عند **جاك لاكان** أو...

ولعلّ الأمر الذي لا يمكن إنكاره هو كون البنيوية تنطبق أكثر على الظواهر والحالات السّاكنة، والعلوم الإنسانية بالذّات تحتّم على دارسها الاعتراف بالحركة والتغيير والتاريخ، مع أنّنا لا نظن أن مفكرا ك**ستروس** أو **رولان بارت** أو **فوكو** أو **لاكان** ذكرهم التاريخ وخلّد أعمالهم التي غيّرت أفكار ورؤى ساد ت لمدّة طويلة أن يقصى الإنسان والتاريخ ويقول بعدمهما، ويتجاهل فاعليتهما ويجعلهما مجرّد ساكن. ونؤيد هنا صلاح فضل حين يقول: "... ومع أنّ هذا التصوّر قد لاقى كثيرا من التعديل فيما بعد إلا أنّه لا يزال من أهم المصطلحات التي تتردد في الفكر البنائي المعاصر الذي يشترط لالتقاط بنية موضوع الدراسة عزل جوانب المتغيّرات التاريخية وتثبيت عنصر الزّمن فيها ولو بشكل مؤقت،

(16) أديث كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، ص 245. عن Jean-Marie AuziAs, CLEfs pour le Structuralisme, Seghers, Paris 1967, P7.

كما نعمد خلال عرضنا لشريط سينمائي لتثبيت لقطة معيّنة حتى نستطيع تفحصها والإمعان فيها ودرس مختلف جوانبها وعلاقاتها ونسبها. ولكن دون أن نغفل حقيقة أخرى وهي أن هذا التثبيث إنّما هو مصطنع مؤقت وإنّنا لا نلبث أن ندير جهاز العرض مرّة أخرى لنرى تعاقب الصوّر الذي يمثل تيار الواقع المصوّر خلال مرحلة زمنية محدّدة"[17].

وإذا كان النقد البنيوي يصرّ على مبدأ أدبية الأدب طبقا لنظرية الإنبثاق ودراسة الأعمال في نفسها وعزلهاعن خالقها بقطع حبل السرّة الّذي كان يربطها به من جانب وإغفال السّياق الإجتماعي والتّاريخي من جانب آخر فإنّه لابدّ أن نؤكد سلامة الطابع الوقائي لهذه الإجراءات المؤقتة على اعتبار أن النقد يصبح مثل العملية الجراحية التشريحية التي تقتضي النظافة التّامة القصوى للمعدات الطّبية؛ لكن لا مفر من أن تفترض خطوة تالية هي إعادة العروق الموصلة مرّة أخرى بمصدرها وسياقها والخروج إلى الحياة. وعلى هذا فإنّ دراسة الأنظمة الرّمزية التي يحتويها العمل واكتشاف بنيته يصبح شيئا جوهريا طالما أدّى إلى تحليل المعاني الكامنة وراءها، أمّا إصرار بعض البنائيين على إعفاء النقد من هذه الخطوة الثانية واقتصاره على الخطوة الأولى فحسب فهو السبب في كثير من الهجوم الذي يشنّ على البنيوية واتّهامها بالخلو من المعنى والعقم والشكلية[18]،

علاقة اللّسانيات بالأدب ينبغي ألاّ تكون علاقة سنكرونية آنية حاضرة فحسب، بل ينبغي أن تكون علاقة ذات طبيعة دياكرونية تطوّرية تاريخية أيضا، أي إن الاستفادة المتبادلة بين اللّسانيات والنّقد الأدبي ينبغي ألاّ تكون من النتائج التي توصّلت إليها اللسانيات والنقد في الوقت الحاضر (السّنكروني) بل ينبغي أن تكون من النتائج التي كانت قد توصّلت إليها الدّراسات اللغوية والنقدية في

(17) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، ص 31.

(18) ن م ، ص 332.

الماضي (الدياكروني) أيضا. هذه المسألة تنبع من حقيقة أنّ الأدب ليس وليد الحاضر وإنّما هو امتداد تاريخي مستمر لمجتمعات زالت ولمجتمعات قائمة ولمجتمعات يمكن أن تقوم، وأنّ اللّغة بالتالي ليست اختراعا تقنيا خارجا عن الإنسان وإنّما هي عضو بيولوجي لا يمكن فصله عن الإنسان. إنّ امتدادها عبر مسافات الزّمن إنّما هو امتداد للإنسان نفسه فأدب الإنسان هو لغته ولغة الإنسان هي أدبه والعلاقة بينهما علاقة فاعلة ومنفعلة إنّها علاقة تكامل وليست علاقة تنافس[19].

والواقع لقد رفض **دي سوسور** الدّراسة الدياكرونية للّغة كما رفضها الباحثون اللّسانيون الآخرون. ولكن على الرّغم من طغيان الإتّجاه السنكروني على الإتّجاه الدياكروني في الدّراسات اللّسانية إلاّ أنّ الباحث اللّساني لا يستطيع أن يدير ظهره تماما للتاريخ، ولا سيما إذا أراد للنّقد الأدبي أن يكون له صلة باللّسانيات ذلك لأنّ الأدب برمّته يأتينا من الماضي، فليس من المعقول أن ندرس أدب عصرنا دون أن نعرف شيئا عن آداب العصور التي سبقته، لا شك أن دراسة أسلوب أدبي دراسة سنكرونية ستكون بالتأكيد دراسة مهمّة تكشف لنا بنية النّص الأدبي وعلاقته ببنية المجتمع الحاضرة، ولكنّه في الوقت نفسه إذا أرادت الدّراسات الأسلوبية والنقدية أن تكون ذات قيمة ثقافية عميقة كدراسات قائمة بنفسها فيجب أن تراعي الدّراسة الدياكرونية للآداب المراحل والأزمنة التاريخية كلّها ولا تقصر نفسها على فترة سنكرونية معيّنة[20].

هكذا يبقى النّص بنية لا فرار له من تاريخ حاضر فيه وهكذا يبقى على الناقد مهمة النظر إلى هذا التاريخ في ما هو ينظر في هذه البنية التي هي النّص.

(19) مازن الوعر، قضايا أساسية في علم اللّسانيات الحديث، ص 152.

(20) م ن ، ص 139.

"مديح الظل العالي" : نص أدبي صغير؛ جملة شعرية تتجه نحو النّص الكبير و تطل عليه من الداخل، عبر بؤره الدّلالية الباطنية .

تخلّى محمود درويش عن بعض غموض شعره، لينزل إلى مستوى القارئ العادي في قصيدته الطويلة "مديح الظّل العالي" و لعل تأثره الشّديد بقصف بيروت التي كان ماكثا بها، أسهم بشكل واضح في جعل قصيدته تسجيلية ترسم الواقع الأليم، وتدين العالم العربي، بل الإنسانية كلها .

و الظل العالي الذي مدحه و تغنى به شاعرنا - بطريقة غير مباشرة من خلال إيضاح مدى صبر الفلسطيني على ما يواجهه في وطنه الأم- كان ظل المقاتل الفلسطيني وإخوانه العرب الذين قاتلو معه في معارك الدّفاع عن عروبة فلسطين ولبنان و الأمة العربية، لأن الظل العالي - و الظل هنا فريد من نوعه لا يكون و لا يسمو معناه إلا مع الصمود والصبر و العزّة- هو ظل الفلسطيني و اللبناني و السوري و العراقي و... وكل عربي كان يركب قطار الكفاح الفلسطيني من أجل حرية الأمة العربية .

1-تفكيك الخطاب الشعري:

تنبني القصيدة على حركات متفاعلة ، متشابكة، تأتلف و تجتمع عند نقطة معينة ، لتعود فتختلف و تتزاوج متصارعة ،فيما بينها. لذلك سنفكك دواخلها معتمدين على التدرج الذي نشهده.

تتألف القصيدة من ألف و أربع أبيات شعرية ، يمكن تقسيمها مبدئيا إلى أحدى عشرة قسما :

القسم الأول:ا يتحدث فيه الشاعر عن الهجرة.

استهله ب : بحر لأيلول الجديد ، خريفا يدنو من الأبواب.[1]

[1] محمود درويش . مديح الظل العالي . دار العودة . بيروت ط2 1984 ص 5

و أنهاه ب : فاظهر مثل عنقاء الرماد من الدمار.[2]

بدأ الشاعر قصيدته بوصف ظروف الهجرة التي تمت من فلسطين إلى بيروت عبر البحر في منتصف نهار يوم من أيام الخريف

بحر لأيلول الجديد . خريفيا يدنو من الأبواب.

بحر للنشيد المر . هيأنا لبيروت القصيدة كلها.

بحر لمنتصف النهار.

بحر لرايات الحمام . لظلنا، لسلاحنا الفردي.

بحر للزمان المستعار.[3]

فالهجرة كانت إجبارية و البحر كان ممرا للعبور إلى بيروت التي أضحت مأوى للاجئين الفلسطينيين و كأن كل شيء كان جاهزا لهذه الرحلة التي سجلها التاريخ.

بحر جاهز من أجلنا.

دع جسمك الدامي يصفق للخريف المر أجراسا [4]

يبدو شاعرنا مستسلما للأقدار مهاجرا من غير رغبة، مضطربا، لا حيلة له غير الرحيل، رغم قوته و صلابته التي حالت دون انقاد البلاد أو البقاء فيها على الأقل.

لا شيء يكسرنا ،

و تنكسر البلاد على أصابعنا كفخار ، و ينكسر المسدس من تلهفك.[5]

القسم الثاني : تدور فكرته حول الانكسار و الانهيار.

يستهله ب : نم يا حبيبي ساعة [6]

و ينهيه ب : هي ساعة لغموض ميلاد النهار [7]

يخاطب الشاعر نفسه فيأمرها بالنوم : نم يا حبيبي ساعة.

يود شاعرنا توقف الزمن لساعة ليعيش في اللا زمن لان الرحيل كان بمثابة الانتحار.

---

[2] م س . ص 11
[3] م ن . ص 5
[4] م ن . ص 6
[5] م ن ص 10
[6] م ن ص 11
[7] م ن ص 13

نم ساعة نم يا حبيبي ساعة.

حتى تتوب المجدلية مرة أخرى ، و يتضح انتحاري.

و في نفس الوقت نجده يتمنى عودة الروم.

نم يا حبيبي ساعة

حتى يعود الروم. حتى نطرد الحراس من أسوار قلعتنا و تتكسر الصواري[8]

و الروم هم الصليبيون الذين اشتهروا بالحرب الصليبية التي دعت إليها الكنيسة لتحرير القدس من المسلمين الذين وصفوا آنذاك بالهمجيين و المتوحشين بينما كانوا هم المتحضرون المثقفون و كانت أوروبا آنذاك تتخبط في آلام الفقر و الجهل و التخلف و لم يكن اندفاعها نحو الشرق إلا للخلاص من أزمتها و قد مرت هذه الحرب بثلاثة مراحل :

- مرحلة انتصار الصليبين .
- مرحلة رد الفعل الإسلامي بقيادة صلاح الدين الأيوبي، وكانت هذه المرحلة بداية لنهاية الحرب
- المرحلة الأخيرة بدأت بعد وفاة صلاح الدين الأيوبي وانتهت بطرد الصليبيين

كان الروم دوما مصدر القوة وقد استوطنوا فلسطين في عهد مضى فسحقوا من قبل العرب المسلمين لذا وظف محمود درويش هذا المصطلح "روما" في نصه نظرا لبعده الدلالي فهو يتمنى لو أن التاريخ يعيد نفسه أو بالأحرى لو أن الأحداث تتكرر و يتم انتصار العرب.

القسم الثالث : تدور فكرته حول التعلق بالأرض رغم الابتعاد عنها،

بدأه ب: أتموت في بيروت-لا تولم لبيروت الرغيف- عليك أن تجد [9] ،

---

[8] م س ص 12

[9] م ن ص13

و أنهاه ب: غماما[10]

فراق الأرض لا يوجب الموت و إن كان الفراق إجباريا لا رغبة فيه فالهجرة هجرة الأجساد لا هجرة العقول.

هي هجرة أخرى فلا تذهب تماما.[11]

لما نجد الشاعر متسائلا حينا(أهي الموت)، تائه حينا آخر، قوي مرة أخرى (لا شيء يكسرنا) فهذا لا يعني إلا اضطرابه وكرهه الشديد لهدا الرحيل المجبر عليه فالأرض قطعة من كيان الإنسان و وجدانه كلما حدث الانفصال عنها تفاقم الشعور بالتمزق و الضياع والقلق والمسلّم به أن الفرد إذا انفرد عن الجماعة كان انقياده سهلا يسيرا، بينما يصعب ذلك إذا ذاب فيها.

القسم الرابع : يتناول فكرة الوحدانية.

يستهله ب:كم كنت وحدك يا ابن أمي.[12]

وينهيه ب: كم كنت وحدك [13]

فالفلسطيني وحده كان و لا يزال منذ مئات السنين أمه واحدة-فلسطين- هي نبع حنانه و إليها المردّ في كل الأمور أمّا عن أبيه فهم آباء لا أب واحد ولعلهم هنا المدن المهاجر إليها:

كم كنت وحدك يا ابن أمي

يا ابن أكثر من أب

كم كنت وحدك [14]

و هنا تظهر الروح العربية المسلمة ولعل الاقتباس و التداخل كان مع قوله صلّى الله عليه وسلم "أمك ثم أمك ثم أمك ثم أبوك" الشيء الذي جعله ينسب نفسه إلى أم واحدة و آباء كثر و ليس لأب واحد وأمهات كثيرات

---

[10] م.س ص16
[11] م.ن ص15
[12] م.ن ص16
[13] م.ن ص25
[14] م.ن ص16-17

ويواصل حديثه عن الوحدانية فيقول:

و حدي أدافع عن جدار ليس لي
وحدي أدافع عن هواء ليس لي
وحدي على سطح المدينة واقف
أيوب مات و ماتت العنقاء و انصرف الصحابة[15]

و أيوب هنا رمز لخضوع المؤمن لإرادة الله حيث امتحنه- أيوب- الله بمرض عضال فصبر و كان من التوابين ذكر في القران الكريم في قوله تعالى:

﴿ *واذكر عبدنا أيوب إذ نادى ربه أني مسني الشيطن بنصب و عذاب "40" اركض برجلك هذا مغتسل بارد و شراب "41" ووهبنا له أهله و مثلهم معهم رحمة منا و ذكرى لأولي الألبب"42" و خذ بيدك ضغثا فاضرب به و لا تحنث إنا وجدنه صابرا نعم العبد إنه أواب"43"* [16]﴾.

فأيوب يصبح في النص الشعري رمز للمواطن الفلسطيني الصبور الذي نفد صبره وما عاد يحتمل أكثر.

طالت الحرب و سرق الوطن :

و أطلت حربك ، يا ابن أمي،
ألف عام ألف عام ألف عام في النهار
فأنكروك لأنهم لا يعرفون سوى الخطابة و الفرار.
هم يسرقون الآن جلدك[17]

و لم تبق إلا اللغة مرمية في المعاجم تبحث عن بنيها، عن أراضيها و راويها و هذا إن دل على شيء إنما يدل على ضياع الفلسطينيين و تشتتهم و فقدانهم لسيادتهم الوطنية:

و أجهش يا ابن أمي باللغة

---

[15] م س . ص 22
[16] سورة "ص" الآيات : من 40-43
[17] م س . ص 22

لغة تفتش على بنيها، عن أرضيها و راويها
تموت ككل من فيها و ترمى في المعاجم
هي آخر النخل الهزيل و ساعة الصحراء،
آخر ما يدل على البقايا
كانوا، و لكن كنت وحدك[18]

فمن هؤلاء الذين كانوا ؟.

لا أظنهم إلا العرب، فرغم وجودهم كان الفلسطيني وحده واقفا أمام العدو و الكلام هنا موجه لسكوت العرب و سكونهم أمام ما يتعرض له بلد عربي إسلامي و أي بلد : ثالث الحرمين الشريفين، قبلة المسلمين جميعا. فإذا ما غيرنا قول شاعرنا :

كم كنت وحدك يا ابن أمي . إلى : كم كنت وحدك . يا ابن فلسطين (الأم هي فلسطين) لأ تضع المقصود جليا.

القسم الخامس: يدعوا فيه الشاعر شعبه للوقوف و الصمود في وجه القصف أمام غياب العرب و ضياعهم.

بدأه بقوله : و الآن و الأشياء سيدة ، و هذا الصمت يأتينا سهاما [19]

إلى أن يقول : أو لا تكون[20]

كان الصمود سمة المهاجرين الفلسطينيين و كان رفض الأوضاع السائدة شديد يظهر من خلال قول الشاعر :

قد اخسر الدنيا ...نعم.
قد اخسر الكلمات ...
لكي أقول الآن : لا
هي آخر الطلقات : لا
هي ما تبقى من هواء الأرض – لا

[18] م س . ص 24-25
[19] م ن . ص 26
[20] م ن ص 41

هي ما تبقى من نشج الروح – لا [21]

فحب الابنة –الأرض- قد فاق الحدود فتحول إلى عبادة و لعلها أكبر درجات الحب و أرقاها لأنها لا تكون إلا لله وحده :

كنا نحبك، يا ابنتي،

و الآن ، نعبد صمتك العالي[22]

و في موضع آخر يقول :

نامي قليلا

كنا نحبك ، يا ابنتي

كنا نعد على أصابع كفك اليسرى مسيرتنا

و ننقصها رحيلا

نامي قليل[23]

بنت الشاعر هنا هي فلسطين فبقدر ما تحتاج البنت من رعاية الأب و حمايته - بخلاف الابن – تحتاج فلسطين لأبنائها في ظروفها الراهنة و لا أحد سواهم ينقذها من قبضة العدو.

يقول الشاعر :

سقط القناع

لا اخوة لك يا أخي، لا أصدقاء

يا صديقي ، لا قلا ع

لا الماء عندك ، لا الدواء و لا السماء و لا الدماء ولا الشراع

و لا الأمام و لا الوراء

حاصر حصارك ... لا مفر [24]

---

[21] م س . ص 29
[22] م ن . ص 33
[23] م ن ص 31
[24] م ن ص 36

فأي قناع هذا الذي سقط ؟ و من هم الاخوة الذين تخلوا عن أخيهم ؟ و من هذا الأخ الذي لا أخ له؟.

ربما كان احسن جواب قول شاعرنا :

لا ... لا أحد
سقط القناع
عرب أطاعوا رومهم
عرب و باعوا روحهم
عرب ... و ضاعوا
سقط القناع[25]

القضية الفلسطينية كشفت الحقيقة و أظهرت تفكك العرب و انقسامهم فرغم مؤهلات الأخوة –اللغة،الديانة والعادات...- التي تفرضها الروح العربية إلا أنهم تفرقوا واستغنى الأخ عن أخيه في عزّ أزمته فوجد الفلسطيني نفسه وحيدا لا أخ له و لا حتى صديق .

لا اخوة لك يا أخي، لا أصدقاء .[26]

بل و أكثر من ذلك :

عرب أطاعوا رومهم.

هذه الروم المهزومة سابقا-كما ذكرنا- تحولت لأمريكا المطاعة حاليا فكانت النتيجة :

عرب و باعوا روحهم

لكن مقابل ماذا ؟ !

ربما مقابل سلامتهم و كأنهم يجهلون أن سلامتهم في اتحادهم و أن طريقهم هذا لا يؤدّي إلا للضياع :

عرب و ضاعوا

---

[25] م س ص 39
[26] م ن ص36

وعليه كان في تسلسل الأفعال و تكاتفها (أطاعوا،باعوا،ضاعوا) معاني كثيرة يبقى أهمها: قوة العرب و سلامتهم في اتحادهم لا في انقسامهم .

من جهة أخرى دعا الشاعر شعبه للكفاح و النضال فلا سبيل للحرية إلا بهما فالحرية تأخذ ولا تعطى:

فاضرب بها. اضرب عدوك... لا مفر"[27]

القسم السادس : يدور حول حب و كراهية بيروت في الوقت نفسه .

يستهله ب: أنا لا أحبك[28]

و ينهيه ب:إن حوصرت حلب[29]

فالشاعر غير متناقض أبدا حين يردد:

أنا لا أحبك ،

كم أحبك ! [30]

إذ أنه لا يحب بيروت المدينة لأنه هاجر إليها و كأنه اقتلع من منبته فكان الجرح داميا، ومهما مكث بها فلن يحبها لأنها ارتسمت كلطخة سوداء على ورقة بيضاء صافية.

وهو يحبها لو أنه جاءها زائرا،سائحا بمحض إرادته، يدخلها متى شاء، من أي الأبواب شاء، و يخرج منها في الوقت الذي يحلو لنفسه الخروج منها ، فالوضع إذن مختلف اختلافا واضحا .

الشاعر هنا يخلق التجانس من اللامتجانس بجمعه بين الشيء و نقيضه فبيروت استقبلته وأعطته الزمان و المكان وفي نفس الوقت سرقت عمره فكان الحب واللاحب

أعطيتني و أخذت عمري . كم سنة

و أنا أسميك الوداع، ولا أودع غير نفسي .كم سنة [31]

---

[27] م س ص37
[28] م ن ص41
[29] م ن ص54
[30] م ن ص41
[31] م ن ص44

كل ما عاشه خارج وطنه إنما هو عمر ضائع، إذ لا تحلو الحياة إلا في الوطن الأم ولا يكون الأمان و الاستقرار إلا فيه، ولو لا الهجرة و آثارها ما كره الشاعر بيروت، فالكره لم يكن لبيروت المدينة و إنما للظروف التي تسببت في الرحيل إليها من حرب و تدمير و قصف ...

وقد وظف شاعرنا الأندلس في قوله :

في كل مئذنة

حاو ومغتصب

يدعو لأندلس

إن حوصرت حلب[32]

ففي عهد الخليفة الأموي، الوليد بن عبد الملك، كان والي المغرب، هو الفاتح المشهور، موسى بن نصير، وبعد استشارة الوليد، أرسل سنة91 هجرية قوة استطلاعية صغيرة،ثم أرسل سنة 92 هجرية، جيشا كبيرا بقيادة طارق بن زياد لفتح البلاد، وقد استطاع الجيش الإسلامي أن يهزم جيش القوط في معركة شهيرة. وبعد هذه الوقعة الحاسمة اتجه طارق إلى طليطلة، عاصمة دولة القوط ففتحها. وفي العام التالي-93 هجرية- عبر موسى إلى الأندلس، يقود جيشا جديدا فتح به مناطق أخرى من البلاد. وهكذا دخل المسلمون الأندلس حيث مكثوا ثمانية قرون و كانت لهم فيها عدة دول.

وما يريد الشاعر بهذا التوظيف لهذه الكلمة-الأندلس- إلا الحنين إلى قوة العرب و عزتهم في الأندلس.

القسم السابع: تدور فكرته حول أمريكا الطاعون، وتحول الظالم إلى مظلوم في حضور المدعم و غياب الروح العربية.

بدأه ب: بيروت / فجرا[33]

---

[32] م س ص51

[33] م ن ص54

إلى أن يقول : شاتيلا[34]

القضية أضحت قضية تقرير أو تحديد المصير، لذا اجتمع الملوك و الرؤساء و القادة جميعهم لدى العروبة لبحث خطر اليهود.

لدى العروبة :

بعد شهر يلتقي كل الملوك بكل انواع الملوك من العقيد

إلى الشهيد ، ليبحثوا خطر اليهود على وجود الله [35]

أما ماعدا ذلك فالأوضاع هادئة، و الموت أسلحته تنوعت من جوية و بحرية و برية

الآن والأحوال هادئة تماما مثلما كانت. و إن الموت يأتينا بكل

سلاحه الجوي و البري و البحري. مليون انفجار في المدينة[36]

ربط الشاعر الهدوء بالموت و الانفجارات، فهل يعقل أن يكون الهدوء حيث يوجدان ؟ منطقيا لا، لكن في أوضاع كالتي تعيشها الأراضي المحتلة انقلبت الموازين فصار الهدوء في كثرة الانفجارات و تعدد أسلحة الموت لأ ن القتل والتفجير هو ما اعتاد عليه الشعب لدرجة أنه أصبح هدوءا عند شاعرنا.

هيروشيما هيروشيما

وحدنا نصغي إلى رعد الحجارة ، هيروشيما

وحدنا نصغي لما في الروح من عبث و من جدوى

و أمريكا على الأسوار تهدي كل طفل لعبة للموت عنقودية[37]

فهيروشيما مدينة يابانية، ألقت عليها أمريكا أول قنبلة ذرية في العالم، و كان ذلك في سنة 1945،والشاعر استعان بهذه المدينة ليشير إلى همجية و شراسة العدو المدعم من أمريكا التي كانت و لا تزال الطاعون.

يا هيروشيما العاشق العربي أمريكا هي الطاعون، و الطاعون

---

[34] م س . ص 60
[35] م ن . ص 58
[36] م ن ص 58
[37] م ن ص 58

أمريكا

نعسنا. أيقظتنا الطائرات و صوت أمريكا

و أمريكا لأمريكا

و هذا الأفق أسمنت لوحش الجو

نفتح علبة السردين تقصفها المدافع

نحتمي بستارة الشباك ، تهتز البناية. تقفز الأبواب . أمريكا

وراء الباب أمريكا

و نمشي في الشوارع باحثين عن السلامة[38]

نادى الشاعر على هيروشيما، و هو يقصد فلسطين، و لعله يحيلنا إلى حجم الدمار الذي يعم بلده، ما يعادل مخلفات القنبلة الذرية، و إلى المسبب له –أمريكاالطاعون- فكل ما يحدث خططته أمريكا لينفذه اليهود.

وراء الباب أمريكا

فهي تساهم في سقوط بل انهيار من هم على وشك السقوط من الضعفاء .

يتنقل الشاعر لينادي على "أشعيا" و مطالبته بالخروج إلى أزقة أورشليم :

أنادى أشعيا : أخرج من الكتب القديمة مثلما خرجوا. أزقة

أورشليم .[39]

و "أشعيا"من أهم الشخصيات اليهودية،ونبيّ إمتزج إيمانه بروح التشاؤم ،بدا وكأنّه جاء بشيرا ونذيرا،يتوعّد أصحاب السوء بعذاب أليم ،له حملته على الأغنياء من اليهودالذين يستغلون الفقراء منهم ،من أقواله "ويل للقائلين للشر خيرا ،وللخير شرا ،والجاعلين الظلام نورا والنور ظلاما،الجاعلين المرّ حلوا والحلو مرا "-أشعيا20،5- تنبّأ بقدوم المسيح للهداية والخلاص* .أمّا أورشليم فهو جبل مقدّس بالقدس

---

[38] م س . ص 53

[39] م ن . ص 63

* www.falastiny.net - www.ofouq.com

"جبل صهيون ← أورشليم ← دار السلام "ولعلّ اشتقاق الصهاينة اسم حركتهم"الصهيونية" من هذا الجبل لإفهام الرأي العام العالمي بأن حركتهم قديمة ،مقدّسة ،بقدم وقدوسية هذه المآثر التاريخية .

فضّل الشاعر اسم "أورشليم" على غيره من الأسماء لقدمه و قداسته،ونادى على "أشعيا" للخروج من أزقتها، عله يهزم اليهود ، و ينقد ما يمكن إنقاده، ليتنبأ بمستقبل أفضل، يختفي فيه المسرح الدموي الذي تحوّل فيه القاتل إلى شاهد و صاحب حق:

اختلطت شخوص المسرح الدمّوي:

لا قاض سوى القتلى

و كف القاتل امتزجت بأقوال الشهود ،

وأدخل القتلى إلى ملكوت قاتلهم [40]

حتى الصبي اليهودي أصبح الشاعر يشك في بكائه الصبياني

و اغفر لليهودي الصبي بكاءه ...[41]

القتلى ماتوا و لم يبق منهم إلا أسماءهم، رغم ذلك يتجاهل المجتمع الإنساني أعمال العدو الشنيعة، بل و يصبح المشتكي ظالما، و الظالم لا ذنب له يقتل و يبكي ظانا أن القضية قضيته ، و هو لا حق له فيها على الإطلاق. ذلك لأن أمريكا كانت السند القوي في غياب الروح العربية.

وتمت رشوة القاضي فأعطى وجهه للقاتل الباكي على شيء

يحيّرنا

سرقت دموعنا يا ذئب

تقتلني و تدخل جثتي و تبيعها !

أخرج قليلا من دمي حتى يراك الليل أكثر حلكة !

و أخرج لكي نمشي لمائدة التفاوض ، واضحين ،

---

[40] م س ص 64

[41] م ن . ص 64

كما الحقيقة :

قاتلا يدلي بسكين

و قتلى.

يدلون بالأسماء :

صبرا،

كفر قاسم ،

دير ياســـن،

شاتيلا ،[42]

صبرا وشاتيلا : منطقتان في لبنان، عرفتا مجزرة دموية سنة 1982، حين كان الاجتياح الإسرائيلي على لبنان، و ذلك للقضاء على القواعد الخلفية لمنظمة التحرير الفلسطينية هناك.

كفر قاسم ودير ياسين : منطقتان فلسطينيتان، عرفتا أيضا تشابكات فلسطينية إسرائيلية، فكان عدد الضحايا في صفوف الشعب الفلسطيني كبيرا.

استعان الشاعر بهذه المناطق، ليبين وحشية القتل المتعمد، الذي مارسه الإسرائيليون و لا زالوا دون أي خوف من الرقيب أو المحاسب.

و لعل هذا ما جعله ينادي على "أشعيا" فلا أحد إلا نبي، إلا قدرة الله عز و جل التي تساعد الفلسطينيين على القضاء على العدو. لأنه قوي ، مدعّم ، وحشيّ لا رحمة له.

القسم الثامن : يصف الشاعر فيه مدى عمق الضياع الفلسطيني ،

يستهله ب : بيروت/ليلا: [43]

و ينهيه ب : إن البكاء سلاحه [44]

يواصل الشاعر حديثه عن بيروت في مختلف الأزمنة : ليلا ، عصرا، ظهرا، مساءا.

---

[42] م س . ص 66.65

[43] م ن ص 66

[44] م ن ص 81

و عن الصمود:

نبقى واقفين ، و واقفين إلى النهاية[45]

و الوحدانية :

وحدنا ، و الله فينا وحدنا [46]

و الحرب المستمرة :

بيروت / عصرا:

زمن مضى

لكنه لا ينتهي [47]

يواصل حديثه عن مدى عمق الضياع الفلسطيني، فيجمع التفاصيل الدالة على ذلك و يكثفها بطريقة تجعلها تصل إلى الذروة، متوترة، متقاطعة، متشابكة :

بيروت/ ليلا:

يقصفون مقابر الشهداء، يدثرون بالفولاذ، يضطجعون مع

فتياتهم ، يتزوجون، يطلقون، يسافرون، ويولدون

و يعملون ، و يقطعون العمر في دبّابة

أهلا و سهلا ! [48]

يظل الفلسطيني بدون ملامح، و بدون هويّة، يبحث عن هويّة ضائعة إنه مازال في طور الكيان، لا سلاح له إلا دموعه :

عشرين قرنا كان يبكي .... كان يبكي

كان يخفي سيفه في دمعته

أو كان يحشو بالدموع البندقية

عشرين قرنا كان ينتظر الفلسطيني من طرف المخيّم

---

[45] م ن ص 67
[46] م ن ص 71
[47] م ن ص 75
[48] م ن . ص 70

عشرين قرنا كان يعلم

أن البكاء سلاحه [49]

فالزمن هنا زمن تيه، يختلط فيه الماضي بالحاضر و المستقبل، فهو - أي الزمن – يصبّ في الماضي بواسطة الفعل الناقص "كان"، لكن سرعان ما ينفتح هذا الماضي في حركة دائمة، خصوصا عندما يقترن بالمضارع : (كان يحشو) ،(كان ينتظر)، (كان يعلم) . فأي تيه و تمزق هذا الذي يعيشه الفلسطيني؟! و أي ضياع أكبر من ضياع الفلسطيني ؟ !

القسم التاسع: يتحدث عن صمود صبرا المدينة اللبنانية.

يستهله ب : صبرا – فتاة نائمة [50]

إلى أن يقول : الصخرة الحرة[51]

رحل الرّجال أو ماتوا، تاركين نساءهم في قبضة العدو وهدأت بيروت قليلا من القصف:

رحل الرّجال إلى الرّحيل

و الحرب نامت ليلتين صغيرتين

وقدّمت بيروت طاعتها وصارت عاصمة[52]

وبقيت صبرا وحيدة بعد استغناء العرب عنها، وتوديعها لبنيها و أيامها الجميلة الهادئة:

ودّعت فرسانها و زمانها

واستسلمت للنوم من تعب ومن عرب رموها خلفهم[53]

صبرا تنادي .. من تنادي[54]

---

[49] م.ن . ص 81
[50] م.ن . ص 82
[51] م.ن . ص 94
[52] م.ن ص82
[53] م.ن ص83
[54] م.ن ص87

كما تبقى بيروت في كل الأزمنة نشيدا للاضطراب وصورة للظلام:

بيروت/أمس/الآن/بعد غد:

نشيدا للخريف

صور لما بعد النهار[55]

أما الوطن الأم فهو حقيبة شاعرنا يقيه من كل ما يمكن أن يتعرض له، و يوفر ظروف الحياة الحرة العادية:

وطني حقيبه

في الليل أفرشها سريرا

وأنام فيها

أخدع الفتيات فيها

أدفن الأحباب فيها

أرتضيها لي مصيرا

وأموت فيها[56]

لكن حدث العكس فكانت الحقيبة و الحماية للغازي الغجري من لا أرض له:

وطني حقيبه

وحقيبتي وطن الغجر

شعب يخيمّ في الأغاني و الدخان

شعب يفتش عن مكان

بين الشظايا و المطر[57]

مدمرة هذه الحقيبة ....

لا رصيف ولا جدار

---

[55] م.س ص 90
[56] م.ن ص93
[57] م.ن ص92

وطني حقيبه

وحقيبتي وطني

ولكن ..... لا رصيف،

ولا جدار

لا أرض تحتي كي أموت كما أشاء،

ولا سماء

حولي

لأثقبها وأدخل في خيام الأنبياء

ظهري إلى الحائط

الحائط/الساقط![58]

القسم العاشر: تدور فكرته حول توديع لبنان.

يستهله ب: يا أهل لبنان الوداع[59]

إلى آخر القصيدة : ما أصغر الدولة[60]

وهنا يشكر أهل لبنان ويودعهم بعد أن استنتج أن القضية واحدة وأن فلسطين وبيروت جسدان في ثابوت الشرق واسمان للتوحيد :

يا أهل لبنان ... الوداعا

اسمان للتوحيد نحن :

على مشيئتنا أرضنا أن نكون

ولا يكون الناس في الدنيا متاعا

يا أهل لبنان الوداعا[61]

---

[58] م.س 90-91
[59] م.ن ص 95
[60] م.ن ص 124
[61] ن.م ص 103

ولعل قوله :

اليوم أكملت الرسالة فانشروني ، إن أردتم في القبائل توبة[62]

يحيلنا إلى توديعهم لها آخر وداع . أو بالأحرى، تمنيه النصر لبلده حتى لا يرجع لبيروت منفيا مهاجرا، وقوله الأخير هذا يتداخل مع قول الرسول صلى الله عليه وسلم في خطبة حجة الوداع " اليوم أكملت لكم دينكم، و أتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام دينا ".

قال الرسول صلى الله عليه وسلم هذا بعد أن بلغ رسالته للناس كافة وبين لهم الحق من الباطل، وترك لهم حرية الاختيار ونفس الدلالة نجدها في قول شاعرنا :

اليوم أكملت الرسالة فيكم

فلتطفئوا لهبي، إذا شئتم ، عن الدنيا ،

وإن شئتم فزيدوه اندلاعا[63]

وكأنه يريد القول : هذه فلسطين المحتلة وهذه ظروفها قد عرضتها عليكم، فهي مظلومة لا محالة طالتها يد عدو جعله الله عز وجل بلا أرض، من شدة غضبه عليه، بينما جعل القدس ثالث الحرمين الشريفين . فهل يجب السكوت على شيء كهذا ؟!

وجه الشاعر رسالته للعرب مرة أخرى وبين أنه وشعبه جزء من هذا الكل الذي يجب أن لا ينقسم:

يا أهل لبنان ... الوداعا

هذا دمي، يا أهل لبنان، أرسموه

قمرا على ليل العرب

هذا دمي – دمكم خذوه ووزعوه

شجرا على رمل العرب[64]

و الآن أكملنا رسالتنا

---

[62] م.ن ص96
[63] م.ن ص 97
[64] ن.م ص 98

إذ اتحد الشقين مع العدو

ولم نجد أرضنا نصوب فوقها

دمنا [65]

فالنبي صلى الله عليه وسلم جاء بالإسلام ليضيء درب البشرية جمعاء، وشاعرنا جاء بقصيدته لبين قانون الغاب الذي يمارسه اليهود ضد العرب في القدس . وهنا نجده يتساءل إن كان بإمكانه أن يكون مدينة للشعراء.

هل أكون مدينة الشعراء يوما؟[66]

في حديث نبوي ورد عن الرسول صلى الله عليه وسلم قوله: " أنا مدينة العلم وعلي بابها " . ولا ندري إن كان محمود درويش قد التقط تلك الكلمات ،

و امتزجت عنده بالقراءات الملحمية. أي أنه يريد أن يقوم شعريا بدور المدينة وبابها ، بمهمة الرسول صلى الله عليه وسلم وعلي رضي الله عنه في الآن ذاته فالأخير هو الذي كان يهزم الجيوش بمفرده، هكذا أسطرته المخيلة الإسلامية في المشرق و المغرب، وبدلا من أن يصبح مدينة العلم يطمح شاعرنا لاحتواء كل الشعر في جوفه، لتمثيل جميع أساليبه ، تجريبها و الإبحار بها . يريد أن يصبح مكانا لجميع الشعراء، و المكان هو بيت التاريخ، و التاريخ صناعة اللغة[67].

وأخيرا انتقل الشاعر للحديث عن السلام أو بالأحرى. تمناه وقد ختم قصيدته بتساؤلات عديدة تعكس غموض القضية الفلسطينية وتعقدها و كثرة العراقيل و المشاكل التي تواجهها الشيء الذي جعل المواطن الفلسطيني يعيش في حيرة و قلق من الاستفسارات التي قلما نجد لها أجوبة مقنعة:

كل شيء أبيض :

بياض دهشتنا

بياض ليلتنا

---

[65] م س ص 104

[66] م ن ص 108

[67] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة – دار قباء للطباعة و النشر 1998 ص 203

و خطوتنا[68]

إلى أن يختم بقوله :

ما أوسع الثوره

ما أضيق الرحله

ما أكبر الفكره

ما أصغر الدوله![69]

و أخيرا يمكننا القول : تدور القصيدة حول ثلاثة محاور هي :

- الهجرة
- الأرض
- بيروت

ولعل المحور الرئيسي كان الأرض - الأم

- البنت

- صبرا

اتخذت الأرض في النص الشعري عدة دلالات فمرة تدل على الأم في قوله :

كم كنت وحدك يا ابن أمي [70]

و مرة أخرى تدل على ابنته :

نامي قليلا يا ابنتي ، نامي قليلا [71]

إلى أن يراها في صبرا فيقول :

صبرا – فتاة نائمة [72]

---

[68] م س . ص 116
[69] م ن . ص 124
[70] ن م . ص 16
[71] ن م ص 30
[72] ن م . ص 82

فالأرض ترمز إلى الأمان و الاستقرار و الحب و الحياة المطمئنة، و إلى الوطن و من لا وطن له لا شخصية له و لا تاريخ و لا ... فالشاعر كان عاشقا لأرضه حيث فاق حبها الحب ذاته، الشيء الذي جعله يرى فيها الأم و الأخت و صبرا. و إذا ما أمعنا النظر فسنجده يصف بيروت في كل الأزمنة : فجرا، ظهرا، عصرا، مساءا، و هو يتحدث عن أوضاع وطنه الأم في نفس الوقت . يتحدث عن فلسطين من خلال بيروت، ثم يذهب إلى أن بيروت صورة الفلسطينيين.

بيروت صورتنا[73]

قد تكون كذلك إذا رآها حقا تعكس جانبا من الحياة في فلسطين المتمثل في عدم الاستقرار و كثرة الترحال فالهجرة أو عملية التهجير قلبت كيان المواطن الفلسطيني و جعلته تائها، حائرا :

هي هجرة أخرى إلى ما لست أعرف

ألف سهم شد خاصرتي ليدفعني أماما [74]

[73] م س ص 40

[74] م ن . ص 16

2-نظام الحركات :

تشكل قصيدة " مديح الظل العالي " حدث شعري تجريبي و تأسيسي في آن واحد إنها ترفض التقدم التصاعدي، و تحاول التقدم في شكل لوبي فتصبح عبارة عن حركة أو موجة مكونة بدورها من موجات عديدة تتقدم متناغمة، وتتوزع إلى حركات داخلية صغرى تثري التوجه العام وتكسبه طاقات إيحائية متنوعة.

تنشأ **الحركة الأولى** وتأخذ في التشكل حتى لكأنها علاقة قائمة خارج الزمن. هنا يوظف الشاعر الجمل الاسمية ليوحي باللازمن وبسكون وهدوء . هذا الهدوء هو في الحقيقة حالة سكون قصوى تسبق البدء. بدء الصراعات:

بحر لأيلول الجديد .خريفنا يدنوا من الأبواب
بحر للنشيد المر . هيأنا لبيروت القصيدة كلها
بحر لمنتصف النهار
بحر لرايات الحمام ، لظلنا، لسلاحنا الفردي
بحر للزمان المستعار[1]

لذلك تأتي **الحركة** بعده مباشرة – بعد الهدوء و السكون – فتطغى الصبغة الفعلية التي تنبئ بلحظة البدء [ضع شكلنا للبحر – ضع كيس العواصف- احمل فراغك- خد بقاياك اتخذني ساعدا]

[1] محمود درويش مديح الظل العالي ص 5

تأتي هذه الحركة كتتمة للحركة الأولى لذلك لا تلغي الهدوء إلغاء كليا بل تجاوره وتتقدم لتتجاوزه تدريجيا، فتحافظ الدلالات على طابعها الانسيابي إلى أن تستعصي القصيدة على التقدم بهذا الشكل الذي يصعب معه على صوت الشاعر مواصلة الوصف ذلك أن المواصلة تقود حتما إلى موضوع آخر يجعل القصيدة تتكسر من الداخل.

هنا يتدخل الرمز ليشكل **الحركة الثالثة** فينفتح تدريجيا على جملة من الدلالات، أو بالأحرى يبرز الرمز في شكل دلالات عدة تظهر وتختفي عبر أغلب مراحل القصيدة، أي أنه يظهر مرات عدة لابسا أكثر من قناع : إنه:

- روما: رمز لانتصار العرب و قوتهم السابقة.
- أيوب : رمز للمواطن الفلسطيني الصبور.
- الأندلس: حنين الشاعر إلى قوة العرب و عزتهم.
- هيروشيما: إحالة إلى همجية و شراسة العدو المدعم من أمريكا.
- أورشليم: الاسم القديم لفلسطين. فلسطين العزة و الكرامة.
- صبرا وشاتيلا، كفر قاسم، ودير ياسين: رمز أو إحالة لوحشية العدو دون أي خوف من الرقيب أو المحاسب.

آخر حركة: تظهر في قصيدتنا، تبدوا هادئة حيث يطغى السرد و تختفي الأفعال لكنها تكشف في الحقيقة عن ذات تتمزق من الداخل وتشهد صراعات عنيفة :

يا سيد الكينونة المتحوله؟

يا سيد الجمره

يا سيد الشعله

ما أوسع الثوره[2]

فبقدر هدوئها – أي الحركة- نجدها تبرز المسار الدرامي وتؤكد عنف الصراع الداخلي و الخارجي معا.

[2] م.س ص 124

يمكن أن نقول إذن في ضوء ما تقدم أن القصيدة تنطق من أعماقها موضحة غربة الفلسطيني داخل وخارج وطنه الذي بات ملكا لعدو حرمه الله نعمة الأرض من شدة سخطه وغضبه عليه، هو عدو طاغ، متسلط زاده قوة تدعيم أمريكا و سكوت العرب في عز أزمة عربية لا فلسطينية فحسب.

من تم احتوت القصيدة على مجموعة من الأصوات المتداخلة يحكمها مبدأ الترابط و التشابك ، يحاول كل صوت فيها التعبير عن حدث ما، الشيء الذي جعل الحركة لولبية تشمل الأصوات كلها في شكل دائري.

3-الزمن:

يتمكن الشاعر بواسطة صهر الحركات في كل متكامل -القصيدة- من بعثرة الزمن بطريقة تصبح فيها العلاقات الداخلية عبارة عن حركات تحدث في زمن مفتوح.

حيث يأخذ هذا الأخير شكلا دائريا يصبح فيه جزءا من الحركة التي تستدير فيما هي تكشف عن عالم القصيدة، مما أدى إلى ظهور جميع الأزمنة الممكنة من ماض، حاضر و مستقبل.

و نشير هنا إلى أن الماضي لا يدل على حركة مضت فعلا بقدر ما يفيد صيغة تتصل بالحاضر و تنفتح على المستقبل دلالة. أي أنها ، صرفيا : صيغة في الماضي أما دلاليا فمرتبطة بالحاضر و بالمستقبل الآتي في نفس الوقت.

كسورك، كم كسورك كي يوقفوا على ساقيك عرشا

و تقاسموك و أنكروك و خبأوك و أنشأوا ليديك جيشا

حطوك في حجر ... و قالوا : لا تسلم [1]

كلها أفعال في صيغة الماضي لكنها دلاليا مرتبطة بالحاضر و المستقبل فما كان لا يزال مستمرا.

كما يمكن للماضي أن ينفتح ليصب في حركة دائمة و ذلك عندما يقترن بالمضارع و هذا ما يظهر من خلال قول شاعرنا:

عشرون قرنا كان يبكي ... كان يبكي [2]

---

[1] محمود درويش مديح الظل العالي ص 21

[2] نفسه، ص 31 .

فالبكاء كان و لا يزال مستمرا (كان يبكي).

أما الأفعال الطاغية على النص فتلك الدالة على الحركة في المضارع:

لم تسمعيني جيدا، لم تردعيني جيدا. لم تحرمني من فواكهك[3]

نحتمي بستارة الشباك ، تهتز البناية. تقفز الأبواب .أمريكا

وراء الباب أمريكا [4]

و هذا إن دل على شيء إنما يدل على شكل حركة لا تنقطع ، توحي بالديمومة و الاستمرارية (استمرارية القهر و الظلم و الاستبداد و ...)

[3] م ن .ص 49

[4] م س . ص 59

4-الرمز:

يلعب الرمز دورا هاما فبوجوده تتجاوز القصيدة بنيتها المتعارفة فترتكز إليه و تتخلى نهائيا عن التصاعد المعروف الذي تتبني عليه القصيدة العربية القديمة، و تجعل لنفسها بنية خاصة تتماشى و متطلبات التوجه الدرامي. نستطيع القول: إن الرمز يسمح لصوت الشاعر الذي ينقلنا من محور لآخر بالتراجع و الاختفاء ثم الظهور من جديد ثم ... فهو يستقطب جميع الحركات (أنادي أشعيا، هيروشيما، كفر قاسم، دير ياسين، صبرا، أيوب، الأندلس، روما...).

تظهر هذه الرموز و تتعدد لتشكل عالما متناغما يمتزج فيه الذاتي أي هجرة الشاعر و غربته و آلامه و وحدته الناجمة عنها :

كم كنت وحدك
القمح مر في حقول الآخرين
والماء مالح
والغيم فولاذ وهذا النجم جارح
وعليك أن تحيا وأن تحيا[1].

بالموضوعي أي الصراع المصيري الذي يخوضه الشعب الفلسطيني ككل. لكن ورغم نجاح صوت شاعرنا في الانتقال من وحدة لأخرى إلا أننا نجده يأخذ الصدارة و يطفو على السطح على حساب تلك الرموز، الشيء الذي يجعلها غير بارزة تماما وبشكل محدد فتبدوا بذلك مجرد حركات صغرى تجول وتصول في بنية كبرى تظهر فيها جليا

[1] محمود درويش ، مديح الظل العالي : ص17

تجربة الشاعر الحياتية أي عذاباته الذاتية، و شعوره القوي بالاغتراب، خصوصا عند تنقله من بلد لآخر لذلك تكثر العبارات الدالة على هذا الإحساس القوي بالعزلة و الضياع :

عرايا نحن لا أفق يغطينا و لا قبر يوارينا[2]

لا أرض تحتي كي أموت كما أشاء

و لا سماء

حولي[3]

لذا نجد الكلمات في قصيدتنا المدروسة تكسر وضوحها ومباشريتها، فيتم تهجيرها من وحدة لأخرى بطريقة يكف معها البيت عن كونه صدرا وعجزا، ويتحول إلى وحدة ذات دلالات متداخلة يقود بعضها إلى بعض ومن ثمّ يستعصي بل يستحيل علينا قراءتها في ضوء ما اعتدنا عليه من الشعر العربي القديم.

[2] م س. ص60
[3] ن م. ص91

5-الإيقاع :

1-الثنائية الضدية: وحدة إيقاعية: أكثر الشاعر من استعمالها وذلك لتقريب المعنى من القارئ أو السامع عن طريق ذكر الكلمة والإتيان بضدها.

و الأمثلة كثيرة، حاولنا أن نقتصر على بعض منها :

أ- **الكلمات :**

- أوسع ضد أضيق في قوله:

ما أوسع الثوره

ما أضيق الرحله[1].

- أول ضد آخر في قوله :

أنا أول القتلى و آخر من يموت[2].

- أكبر ضد أصغر في قوله :

ما أكبر الفكره

ما أصغر الدوله[3].

- أمام ضد وراء و جنوب ضد شمال في قوله :

وراءا، أو أماما، أو جنوبا أو شمال[4]

ب- الجمل

- أحبك/ لا أحبك في قوله:

---

[1] محمود درويش: مديح الظل العالي ص124
[2] ن م ص111
[3] ن م ص124
[4] ن م ص19

أنا لا أحبك

كم أحبك![5].

- عادوا/ ما عادوا في قوله :

عادوا و ما عادوا[6].

- دوّن /لا تدوّن في قوله:

فدوّن فيه فردوس البداية يا أبي

أو لا تدوّن[7].

- أعطيتني/أخذت في قوله:

أعطيتني وأخذت عمري، كم سنة[8].

هذا التناقض ينبع منه الإيقاع و يؤلف بين عناصر القصيدة و يمكنها من التفاعل المستمر.

2. **التكرار** : وهو أنواع نذكرها فيما يلي :

أ- **المقطع الغنائي**: يظهر من خلال تكرار بعض الكلمات التي تعطي إيقاعا يبدو هادئا تتوقف عنده الحركات لتبدأ من جديد مثل قول شاعرنا :

هذا دمي. يا أهل لبنان، ارسموه

قمرا على ليل العرب

هذا دمي- دمكم خذوه و وزعوه

شجرا على رمل العرب

هذا رحيلي عن نوافذكم و عن قلبي انحتوه

حجرا على قبر العرب[9].

ب-**تكرار الجمل**: في قوله:

---

[5] م س ص41
[6] م ن ص86
[7] م ن ص118-119
[8] ن م ص44
[9] م ن ص98

كم كنت وحدك، يا ابن أمي ،

يا ابن أكثر من أب

كم كنت وحدك[10].

و قوله أيضا:

أنا التوازن بين من جاءوا و من ذهبوا

و أنا التوازن بين من سلبوا ومن سلبوا

و أنا التوازن بين من صدموا ومن هربوا[11].

ج- و من خلال قراءتنا للقصيدة نلاحظ أن الشاعر يكرر بعض الكلمات و بنفس الوزن و الحركات مما يضفي عليها نغما موسيقيا مميزا،و يظهر هذا من خلال المقاطع الآتية :

دبلوا و ما مالوا[12].

البحر دهشتنا،هشاشتنا

وغربتنا ولعبتنا[13].

بيضاء دهشتنا،

بيضاء ليلتنا

وخطوتنا[14].

أو فكرة

أو سنبلة[15].

و ما تكررت الألفاظ أو الجمل إلا للإلحاح على الفكرة وتأكيدها لدى القارئ أو السامع وزيادة على هذا فهو-أي التكرار- يصبغ النص الشعري بإيقاع داخلي جميل ترتاح وتأخذ له الأذن المتذوقة للشعر خاصة و الأدب عامة.

---

[10] م س ص16-17
[11] م ن ص52
[12] ن م ص86
[13] ن م ص107
[14] ن م ص116
[15] ن م ص123

3. **ظاهرة التوالد**: يلعب الفعل في كثير من الوحدات دور المولد الإيقاعي الأساسي تلتقي عنده جميع عناصر البنية، ومن هنا تأتي ظاهرة هامة تتمثل في كون الفعل يتخلى نهائيا عن وظائفه المعروفة و مهامه المألوفة، ليقوم بوظائف أخرى تتبع من داخله أساسا هذا ما يظهر من خلال قول محمود درويش:

عرب أطاعوا رومهم

عرب وباعوا روحهم

عرب ... و ضاعوا[16].

إن الترابط في هذه المقطوعة يقوم أساسا على الفعل فلهذا الأخير علاقة مع بنيتها إذ أن عدد الأفعال في هذه الوحدة هو ثلاثة، لكن إذا ما لاحظنا المفهوم الذي ترمي إليه و هو الضياع الذي كان نتيجة للبيع و الطاعة، فسنجد الرابط الحقيقي هو الطاعة، من الفعل أطاع، لأن الضياع لم يكن إلا نتيجة للبيع الذي كان بدوره نتيجة للطاعة.

4- **القافية:** تعددت أشكالها في القصيدة سنذكر ثلاثة منها :

أ- **القافية المتوالية**: و هي التي ترد مطّردة في مثل قوله:

الطائرات تطير، و الأشجار تهوي،

و المباني تخبز السكان، فاختبئي بأغنيتي الأخيرة أو بطلقتي

لأخيرة، يا ابنتي.[17]

ب-**القافية الداخلية**:و هي الوقفات التي يحددها الشاعر بعلامة التنقيط كقوله:

كنت وحدي

عندما قاومت وحدي

وحدة الروح الأخيره...[18]

ج- القافية المتراوحة: و هي التي يذكرها الشاعر في جملة شعرية، و يغفل عنها في الثانية، ليكررها في الثالثة، في مثل قوله:

[16] م س ص39
[17] م ن ص31
[18] م ن ص24

وطني حقيبه

من جلد أحبابي

و أندلس القريبه

وطني على كتفي

بقايا الأرض في جسد العروبة[19]

19 م س ص94

6-إحصاء لبعض الكلمات و الجمل المتكررة:

أ- **التكرار اللفظي**: يظهر بكثرة في القصيدة لذا سنختار الألفاظ البارزة على سبيل المثال لا الحصر

* بحر: ذكرت تسعا وخمسين مرة، اثنان وعشرون مرة في بداية الجمل الشعرية و عشرون مرة في وسطها، وسبعة عشرة مرة في نهايتها:

بحر جاهز من أجلنا[1]

لا بحر له[2]

الآن بحر كله بحر[3]

* بيروت: تكررت خمسة و أربعين مرة،توسطت الجمل الشعرية ثلاث مرات و البقية كلها جاءت في البداية:

بحر للنشيد المر. هيئنا لبيروت القصيدة كلها[4]

بيروت/أمس/الآن/بعد غد [5]

لا : تكررت ثمان و تسعين مرة فوردت في بداية الجمل الشعرية خمسا وثلاثين مرة، وتوسطتها تسعا وثلاثين وما تبقى كان في نهايتها:

لا أرض تحتي كي أموت كما أشاء [6]

وصبرا –لا أحد[7]

بيروت-لا [8]

---

[1] م س ص6
[2] ن م ص15
[3] ن م. ن ص
[4] ن م ص5
[5] ن م ص90
[6] ن م ص91
[7] م ن ص90
[8] ن م ص 35

* صبرا:وردت خمسة عشر مرة،جاءت مرة واحدة في النهاية، والبقية كانت في البداية،ولم تتوسط الجمل الشعرية:

صبرا- هوية عصرنا حتى الأبد...[9]

يرصد الأحلام في صبرا[10]

*أبيض:تكررت ثلاث عشرة مرة، أربع مرات في بداية الأبيات ومرة واحدة في وسطها و ما تبقى كان في نهايتها :

بيضاء ليلتنا[11]

أبيض،كل شيء صورة بيضاء،هذا البحر، ملء البحر[12]

كل شيء أبيض[13]

*عرب: تكررت عشر مرات، ثلاث منها في بداية الأبيات، وسبعة في نهايتها و لم تتوسطها:

عرب...و ضاعوا[14]

سهرا على عرس العرب [15]

ب- تكرار الجمل: وهي كثيرة أيضا. نذكر منها :

*كم كنت وحدك يا ابن أمي : وردت تسع مرات

*يا أهل لبنان الوداعا : تكررت عشر مرات

*كم أحبك:تكررت ست مرات

*نم يا حبيبي ساعة: تكررت خمس مرات

*أنا التوازن: تكررت ست مرات

*ماذا تريد: تكررت أربع مرات

---

[9] م س ص90
[10] ن م ص82
[11] ن م ص116
[12] ن م ص117
[13] ن م ص116
[14] ن م ص39
[15] ن م ص51

نلاحظ أن كل الكلمات و الجمل المكررة لها علاقة وطيدة مع البنية العامة للنص.

و نشير -أخيرا- إلى أن القصيدة القديمة تبدأ من نقطة لتنتهي إلى نقطة أخرى محدودة، يتحرك بينهما القارئ بسير عادي. أما في القصيدة الحديثة فإنها تشكل بينهما المكانية، وفقا لتركيب إيقاعي، دلالي لا نهائي، بحيث يبدأ الشاعر من نقطة معلومة لينتهي إلى نقطة مجهولة؛ أي أن البيت الشعري قد ينتهي في جملة واحدة وقد ينتهي في جمل عديدة،و لقد ساهم هذا التشكيل الهندسي في إثراء المناخ الغامض الإيحائي المعقد للدلالة الشعرية،حيث أنه يجعل القراءة مفتوحة على احتمالات مفاجئة، و فضاءات غريبة، تستدعي حركة سريعة، وذوقا مدربا و فهما عميقا لقواعد اللعبة الجديدة.[16]

فالكلمات تتوزع على بياض الصفحة مثلما يتوزع إيقاع الإنفعال العميق داخل فضاء التجربة الواسعة، و الشاعر هنا يمارس فتحا مستمرا و تحديدا دائما يبلغ حدا متضخما، تكاد تضيع فيه الحدود، وتمحى من خلاله الفروق بين التركيب الشعري و التركيب النثري، و هذا مما يزيد في تعقيد عملية القراءة، وكثافة الغموض الدلالي.

[16] إبراهيم رماني:الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية د ط1991م ص302

الخاتمة

بعد هذا العرض البسيط الذّي لا أدّعي أنه قد استوفى الموضوع حقه، يمكن القول أنّ البحث قد تعرّض إلى الأمور الآتية:

- يعتبر علم اللغة من أهم مصادر البنيوية و لعلّ ثنائية "سانكرونية / دياكرونية " **لفرديناند دي سوسور** السبب الرّئيسي في انقسام النقاد و ظهور فريق جديد اعتبر الظاهرة لغوية بالدرجة الأولى و ألغى الفكرة القائلة بتحكّم السابق باللاّحق، بل وكان الجدل الأكبر الذي أثاره البنيويون موجها ضد النزعة التاريخية فاستنادا على مفهوم الآنية أصبح النص عالما مستقلا لا يحتاج في تحليله إلى عناصر خارجية وأصبح التاريخ يدور في إطار البناء وليس العكس.

كان للبنيوية اللسانية أثرها الواسع على النقد الأدبي ومختلف العلوم الإنسانية الأخرى حيث ظهرت شخصيات تبحث في مختلف المجالات، استنادا على مبادئ لسانية بنيوية. فهذا **ليفي ستراوس** وبعد التقائه **بجاكبسون** وتأثره به أخذ ينظر إلى دراسة **سوسور** للغة بوصفها نسقا مستقلا بذاته، وقد وجد في علم اللّغة البنيوي نوعا من الاكتشاف وتوقعه ثورة تتجاوز علم اللّغة لتشمل الأنتروبولوجيا،حيث رأى في الأسطورة حلم جماعي للمجتمعات البدائية و اعتبر تحليلها يتجاوز تحليل مسمياتها إلى الكشف عن العلاقات والأبنية الموحدة لهذه الأساطير، فهو لا يرى في الدّور الذي يزعم التاريخ العام القيام به سوى أسطورة من الأساطير. و لا يكون التاريخ جانبا من الحاضر إلاّ عندما تستعيده الذّاكرة.

فكل أنتروبولوجيا –عنده- يجب أن تكون بنيوية بالضرورة لأن البنية تعبر عن أقصى درجات الدقة و التبسيط.

ومن جهته **"لا كان"** دعى بحماسة إلى فهم **فرويد** فهما صحيحا حيث وضح أنّ اللاشعور حلم، و الحلم نص، و النص مكوّن من جمل وعبارات و بالتالي من لغة تزخر دائما بأشياء لايستطيع الشعور التعبير عنها. واللاوعي عنده يعبّر عن نفسه من خلال فلتات اللسان، ويأمر بمعالجته بطريقة بنيوية على نحو يغدو فيه جزءا من أجزاء اللغة، فالتحليل النفسي يقوم على استقصاء مدلولات الكلمة بالدرجة الأولى لأن عالم الكلمات هو الذي يخلق الأشياء.

أما عن قواعد البنيوية في مجال الفلسفة إنما أرساها **"ميشال فوكو"** الذّي وجه المفاهيم نحو النسق، الذي يدرك ذاته بذاته، باللغة المتكلّمة داخله.

- لا يكاد يختلف باحثان على أنّ مؤسّس مدرسة جنيف **"فاريناندي سوسور"** يعدّ مؤسّس لعصر بأكمله من الدّرس اللساني بطرحه لقضية "النسق" التي لم يعرها أحد قبله اهتماما يذكر، حيث لا نعتقد أنه يوجد عالم لغوي أو ناقد أدبي لم يقرأ **لسوسور** الذي كانت نظريته اللغوية نقطة انطلاق للبنيوية اللغوية ثم البنيوية الأدبية.

من أهمّ الثنائيات التّي تقوم عليها نظريته ثنائية "سانكرونية، دياكرونية"، حيث دعى إلى دراسة اللغة سانكرونيا لادياكرونيا أي آنيا لا تاريخيا مستبعدا التاريخ عن دراساته بوصفه الظاهرة اللغوية من حيث هي مجموعة من العناصر المرتبطة في زمن معيّن، فاللغة عنده نسق أو نظام مستقل بذاته لا يجب ربطه بالتاريخ، وبدراسة النظام تتزاح الذات عن المركز وتتجّه الأنظار نحو النسق.

فرق **"دي سوسور"** بين اللغة والكلام فاعتبر الأولى غير منطوقة لا تكتمل إلاّ في الوعي الجمعي بينما يعدّ الكلام الأداء الفردي لها، كما جعل للعلامة اللسانية وجهان دال ومدلول تربط بينهما علاقة إعتباطية تعسفية لأن الدّال لا ينطوي على أيّة إشارة أو إحالة إلى قيمة المدلول أو مضمونه.

- من جهة أخرى وفي أمريكا أعتبر **"بلومفيلد"** من طرف العديد من علماء اللسانيات حجر الأساس في بناء النظرية البنيوية في علم اللسانيات، ورغم تتبعه للمشكلات اللسانية الأوروبية وتطوّرها إلاّ أنّه لم يتبنّ أي نظرية لسانية أوروبية، و بدل جهده للبحث عن مناهج خاصة به.

تأثر بالسلوكية القائمة على مفهوم المثير و الاستجابة، و التي لا تهتم بالجوانب الذهنية مثل العقل والتصوّر و الفكرة و إنما تهتم بالأشكال اللغوية الظاهرة و الموافق المباشرة التّي أدت إلى إنتاجها في الواقع اللغوي، و باقتحامها -أي السلوكية- الميدان اللساني أضفت عليه طابعها الخاص حيث أهتم **بلومفيلد** بدراسة الجانب الفيزيائي للغة أي الصوت و اعتبر المعنى العنصر الضعيف في دراستها، لذا اقترح تأجيل دراسته حتى يستطيع المتخصصون تعريف كل شيء من حولهم، و الواقع أنه عمل على شرح نظرية الكلام أكثر من اهتمامه بنظرية اللغة، و هذا ما يظهر من خلال مثاله المشهور **"جاك و جيل"**.

- تعد المدرسة الشكلية الرافد الثاني من روافد البنيوية، بعد أن وضعت مدرسة جنيف حجرها الأساسي، فكان أهم مبدأ لهذه المدرسة هو التركيز على العمل الأدبي نفسه وليس على الظروف الخارجية التي أنتجته، وهي بهذا تصرّ على استقلالية أو ذاتية العمل الأدبي، و ترى أن موضوعها الأساسي ليس الأدب في مجمله و إنما ما يجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا "الأدبية"، فالمهمّة الرئيسية تكمن في وصف الخصائص البنيوية للعمل الأدبي. و النّاقد عندهم يهتم بالأدب ذاته ولا يلقي بالا للظروف الخارجية التّي أدّت إلى إنتاجه سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو دينية أو شخصية.....إلخ.

و عليه نجدهم يهتمون بالأصوات و الإيقاع وبالصّورة الفنّية و الاستعارة والعروض في علاقاتها المتبادلة، فقطعوا بذلك كلّ وشيجة مع التاريخ و اتجهت أنظارهم نحو اللسانيات لأنّها علم يلامس الشعرية.

- قامت مدرسة براغ على المبادئ و الأصول النظرية التي أرسى دعائمها **دي سوسور**، محركها الأساسي هو نفسه الشخصية الحيوية البارزة في المدرسة الشكلية الرّوسية **جاكبسون** حيث يلخّص بعض الباحثين تاريخ نشأة البنيوية وتشكّلاتها المختلفة في شخصيته و مغامراته العلمية ابتداء من شبابه في موسكو حتى تخرّج على يديه أجيال من الباحثين.

اهتم بالجانب الفونولوجي للّغة أي دراسة الدّالات حيث تتمايز اللّغات، فيما هي متشابهة من ناحية المدلولات. فالجانب الصوتي عنده يتكامل مع الجانب الدّلالي و كلاهما يحوّل الآخر ويغنيه، كما تحدّث عن القيمة المهيمنة و اعتبرها العنصر المركزي للعمل الفنّي و رأى فيها مدخلا مهما للبحث عن الأدبية أو الشعرية لنص ما. درس **جاكبسون** الوظائف السّت المتولّدة عن العناصر السّت للكلام و جعل الشعرية أهم وظيفة له إلاّ أنّها لا تتضّح إلاّ في ظلّ الوظائف الأخرى، التّي نبينها من خلال رسمه التالي:

المرجعية

التعبيرية — الشعرية — إلافهامية

الانتباهية

المعجمية

عارضت حلقة براغ مدرسة جنيف فرفضت وضع حواجز بين الآني و الزماني وأعطت الأهمّية الأولى للدّراسة الآنية، مع عدم إلغاء فكرة التطوّر لأن الدراسة التاريخية- عندهم- تابعة للدراسة الآنية وليست منفصلة عنها، و لأن معرفة النظام اللّغوي يجب أن تسبق معرفة التغيرات الطّارئة عليه. حيث اعتبروا العمل الشّعري بنية لا يمكن فهمها خارج نطاق علاقاتها المشتركة.

إستطاعت حلقة براغ تجاوز بعض أنواع القصور في النظرية الشكلية، فمقابل عدم الإعتراف بأي عنصر خارجي و النظرة اللّغوية البحتة للنصّ الأدبي أعلن **جاكبسون** أنّ الأمر يتعلق باستقلال الوظيفة الجمالية، لا إنعزالية الأدب، و العمل

الأدبي مستقل مميز، لا يمكن شرحه خارج نطاقه اللغوي و ليس معزولا عن ما يحيط به.

- لم يهتم "**دي سوسور**" باللغة المكتوبة و أعطى الأفضلية المطلقة للغة المنطوقة، لأن الكتابة- عنده- مجرّد أداة عمل يستعملها الباحث اللساني كوثيقة أو كشهادة، و اللغة الأدبية تضاعف دائما الأهمية غير المستحقة للكتابة، ممّا قاده إلى تجنب الدّراسة اللغوية للأدب الذّي اعتبره إستعمالات لغوية خاصة لا تدخل في صميم الدّراسة اللسانية.

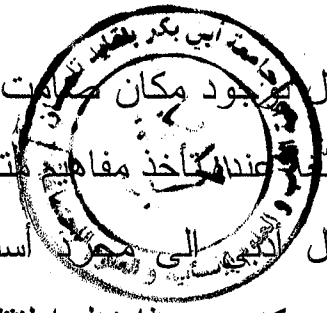
أمّا عن **بلومفيلد** فقد اعتبر الكتابة مجرّد وسيلة لتسجيل اللغة،وأنّها ليست هي اللغة ، لأن دراستها تقتضي معرفة بهذه الأخيرة، في حين أن العكس ليس صحيحا، لذا نجده يدخل الأدب في إطار البحث اللساني لأن الأستعمال الأدبي للغة- في نظره- هو إنحراف عن الإستعمالات العادية لها.

- الأدب عند النقاد البنيويين كيان لغوي مستقل تماما، لا علاقة له بالحياة أو المجتمع أو الأفكار أو نفسية الأديب، و إن كانوا لا يرفضون التفسير النفسي أو الإجتماعي له، فهم يرفضون أن تمثل هذه الدّراسات معيارا جماليا للأعمال الأدبية. والنّص عندهم ثابث مغلق، له بنية مركزية تتشكل من العلاقات الذاتية الداخلية، فغدت بذلك فكرة النظام بديلا عن عقلانية الشرح و التفسير، حيث شكّل البنيويون قطيعة مع التاريخ و مع البعد التطوري للأدب.

إنّ الذّي يحدّد إطار البنية هو المتلقّي باستعماله للّغة الواصفة التّي تستمد دالها و مدلولها من لغة النّص، اللّغة الأولى التي استعملها الكاتب حيث يمكن للّغة الواصفة أن تتحوّل للغة نص إذا ما درست أو حللت من قاريء آخر. و القاريء هذا لا يقرأ و إنما يفسّر و يكتب في نفس الوقت، و البنية اللّغوية قادرة بعد إنتهاء صاحبها من تأليفها لأنها بناء مستقبل عن الظروف الخارجية لذا لا سبيل لإيجاد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النّص يقبل تفسيرات متعدّدة.

تحوّل النّقد مع البنيويين إلى لغة من الدّرجة الثانية، إبداع حول الإبداع، يستهدف التحليل فيه كشف عناصر البنية المتمثّلة في النص الأدبي ضمن نسيج العلاقات اللّغوية. و نشير هنا إلى أنه لا يوجد منهج واحد للتحليل بحكم الطّرق المتعدّدة التّي اتّبعها البنيويون ولكن، و رغم اختلاف الطرق تبقى دراسة البنية هي الهدف المقصود.

- نستطيع القول أن الشكلانيين أعطوا الاهتمام الأول و الأخير للشّكل لكن هذا لا يعني بحال من الأحوال تجاهلهم للمضمون و إنما جعلوا الأولوية للشكل، و أنّ البنية نظام تميزه مفاهيم: الانتظام الذاتي و الكل "الكلية" و التغيّر، فهي أنسقة مترابطة تنظم نفسها بنفسها ممّا يحفظ لها وحدتها "مستقلة لا منعزلة"، تتألف من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق حيث لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق فهي تقبل التغير دائما.
- يعتبر **رولان بارت** أحد مؤسّسي النقد الجديد في الثقافة العربية المعاصرة، تنطلق تحليلاته النقدية من البنيوية و الألسنية و التحليل الشكلي، حيث اعتمد على المنجزات الثقافية المعاصرة **"الدي سوسور"** و **"ليفي ستروس"** و **"ميشال فوكو"** ....



حلل **بارت** الكتابة من الدّاخل في تفاعلها و تشابكها و قال بوجود مكان صراعات بين عناصر اللّغة متغيّر و ثابت كأنه يتكلّم و يصمت معا، واللّغة عندما تأخذ مفاهيم متعددة تتغير بمرور الزّمن، فهي تتحوّل من أساس لكل عمل أدبي إلى مجرد أسلوب بمفهومه التقليدي إلى رمز للتشتت و إزالة الذات عن المركز، و هذا نظرا لتقلبات **بارت** نفسه بين الوجودية و الماركسية و البنيوية.

- كلمة نص عند **بارت** تعني النسيج تنفك وسطه الذّات ضائعة فيه رغم أنّها تصنعه و هو نوعين، نص قراءة: يقوم على علاقة ثابتة بين الدّال و المدلول تدعّمها فرضيات جاهزة غير قابلة لفعل الكتابة كنصوص الإعلانات- مثلا-، عكس نصوص الكتابة التّي تظل منفتحة على نحو لا تتوقف معه حركة الشفرات التّي

تستخدمها و اعتمادا على مبدأ اللذة يفسّر القارئ نصّه القابل للتجديد بصورة لا نهائية، فالنقد عنده تعليق على التعليق. وإن كان الكاتب مفحرفا فإن الناقد يعيش في انحراف مضاعف و قارئ النّاقد في انحراف ثالث و... و هو لا يستبعد التاريخ من دراساته، إلاّ أنه لا يقصد ربطه بالمضامين فداخل التاريخ العام يكون للأشكال و للكتابات تاريخها الخاص.

- كان لانتقال النموذج اللساني إلى النقد العربي أسبابا كثيرة لعل أهمها:
  - دراسة بعض نقادنا بالخارج و تأثرهم بالثقافة الفرنسية.
  - ترجمة نظريات هذا النّقد بمختلف أنواعها إلى اللّغة العربية.
  - كثرة تجارب النقد التطبيقي التّي تفيض فيضا في الأدب العربي الحديث.
  - مراجعة التراث و مقابلته بالنّقد الجديد لاكتشاف أوجه التشابه بينهما و لعلّ أحسن مثال الدراسات الكثيرة حول **عبد القاهر الجرجاني** و نظريته في النظم.
- تميّز **عبد القاهر الجرجاني** عن غيره من النّقاد في رؤيته لآلية التأليف الأدبي فجعل النّص مقياسا للجودة، حيث لم يعط اللفظة المفردة قيمة، فاختلف عن النّقاد الآخرين في فهمه للمعنى و علاقته باللفظ، و كأنّه أراد للنقد أن يكون وصفيا ينطلق من النّص، إلاّ أنه درس قضية اللفظ والمعنى ما يقابل في النّقد الحديث الشّكل و المضمون على مستوى العبارة دون أن يتجاوزه إلى النص أو القصيدة.

قال عبد **القاهر الجرجاني** بتلازم اللفظ مثلما قال **دي سوسور** من بعده بتلازم وجهي الدليل اللسلني الدّال و المدلول.

- رفضت البنيوية النزعة التاريخية و نادت بالآنية، مستبعدة الزمن من دراساتها ممّا دفع بعض النقاد إلى نقدها معتبرين الزّمن مرتبط أصلا بالأحداث التّي ترتبط بدورها بالأفراد و المجتمعات، فالأديب لا يبدأ من الصّفر بل ينتمي إلى جماعة وهذه الجماعة هي خالقة اللغة والرموز والأساطير. فالزمن حاضر لا يمكن إنكاره رغم كونه إفتراضيا بالنسبة للآنية يمثل بنقطة على محور التعاقب إلاّ أنّ هذه

النقطة ليست محدودة و لا ساكنة و إنّما ممتدة تعبّر عن يوم من الأحداث و الحركة أو سنة أو عقدا أو عصرا لربّما، فمستحيل إنكار الزمن هاهنا.

يدافع **"بياجيه"** عن الاتهام القائل بتجاهل البنيوية للإنسان والتاريخ و يجعله مبني على سوء فهم لمعنى النزعة الإنسانية فالذات نوعان فردية و معرفية، و البنيوية لا تهتم بالذات الفردية بينما تولي كلّ اهتمامها للذات المعرفية.

البناء عند **"سيباج"** مرتبط بأفعال الإنسان و الأفراد لكنّه و في الوقت نفسه يتحكم في عملية الإنتاج.

هكذا يبقى النّص بنية لا فرار له من زمن حاضر فيه، و هكذا يبقى على الناقد مهمّة النظر إلى هذا الزمن في ما هو ينظر في هذه البنية التّي هي النص.

رغم هذه الملاحظات وهذه الاستنتاجات التّي توصّلنا إليها إلاّ أن البنيوية تبقى أرضا للضياع تطرح تساؤلات عديدة لعل أهمّها:

- هل تمكّنت البنيوية كنظرية نقدية أن تؤسّس بالفعل من خلال تطبيقاتها، خصوصا فيما يتعلّق بالدراسات العربية؟ إذا تأسست في منظورنا العامّ في بعض الدراسات، فهل هذا يعني أنّها مقصورة عليها، أم أنّ هناك موجة أخرى من النّقاد أحسنوا ممارستها؟ وإذا لم يكن فهل هذا مؤشّر واضح يستسلم لبداية انهدام يجتاح الفكر الحديث؟

و أخيرا نرجو أن نكون قد وفقنا، و لو بقدر قليل في إنجاز هذه المذكّرة و أن نكون قد تمكنّا من الإلمام ببعض الجوانب الهامّة فيها، طامحين إلى التعلّم و الاستفادة من أخطائنا التّي يبقى على أساتذتنا الكرام تصويبها وتقويمها.

فإن كنّا قد أصبنا فذلك ما نرجوه حقّ الرجاء، و إن كنّا قد حدنا عن الصواب فالله نسأل التّوجيه الإرشاد، و فوق كلّ ذي علم عليم، و الله من وراء القصد.

و السلام عليكم و رحمة الله تعالى و بركاته.

"إني رأيت أنّه لا يكتب إنسان كتابا في يومه، إلاّ قال في غده :

لو غيّر هذا لكان أحسن، و لو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قدّم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على كافة البشر"

العماد الأصفهاني

قائمة المصادر و المراجع

1-العربية:

- **محمود درويش**
  :مديح الظل العالي، دار العودة،بيروت، ط2 ،1984
  * * *
- **إبراهيم رمّاني**
  :الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية. دط- 1991
- **إبراهيم زكريا**
  : مشكلة البنية- مكتبة مصر- القاهرة 1976
- **إبراهيم عبد الرحمن محمد**
  :مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث، لونجمان للنشر - لبنان- ط1، 1997
- **أحمد حساني**
  :مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية 1999
- **أحمد علي دحمان**
  :الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، الجزء الثاني، دار طلاس ، ط1، 1986
- **إلياس الخوري**
  :الذاكرة المفقودة - دراسات نقدية- مؤسسة الأبحاث العربية ،لبنان ط1 ، 1982
- **بير جيرو**
  :علم الإشارة – السيميولوجيا – دار طلاس ط1 1988
- **تمام حسان**
  :مناهج البحث في اللغة ،دار الثقافة ، الدار البيضاء 1974
- **توفيق الزيدي**
  :أثر اللسانيات في النّقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب 1984
- **جورت فخر الدين**
  :شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، دار الآداب- بيروت- ط1، 1984

- **حبيب مونسي**

: فلسفة القراءة و إشكاليات المعنى، دار الغرب للنشر 2000-2001

- **حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد)**

:في معرفة النص - دراسات في النقد الأدبي- دار الآفاق للنشر ، بيروت، ط3 1985

- **حلمي خليل**

:العربية و علم اللغة البنيوي - دراسة في الفكر اللغوي العربي الحديث- دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية 1995

- **شكري عزيز ماضي**

:محاضرات في نظرية الأدب- دار البعث- ط1 1984

: من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،بيروت، ط1- 1997

- **صلاح فضل**

:أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، عبدو غريب 1998

: بلاغة الخطاب وعلم النص، لونجمان للنشر - لبنان- ط1، 1996

: نظرية البنائية في النقد الأدبي: دار الآفاق الجديدة- بيروت- ط3 1985

- **عبد الجليل مرتاض**

: التحليل اللساني البنيوي للخطاب، دار الغرب للنشر – الجزائر 2001 -2002

: التحولات الجديدة للسانيات التاريخية ، دار هومه للطبع – الجزائر 2001

: اللغة و التواصل (إقترابات لسانية للتواصلين : الشفهي و الكتابي) دار هومه للطبع -الجزائر

- **عبد السلام المسدي**

:اللسانيات و أسسها المعرفية، الدار التونسية للنشر . أوت 1986

: مباحث تأسيسية في اللسانيات، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر ، تونس 1997

: النقد و الحداثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، ط1 ، 1983

- **عبد الله محمد الغدامي**

:تشريح النّص - مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة- دار الطليعة للنشر - بيروت- دت، دط

- **عبد المالك مرتاض**

: النّص الأدبي من أين و إلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر-1983

- **عبد القاهر الجرجاني**
:دلائل الإعجاز، سلسلة الأنيس، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية الجزائر 1991 ، بحث و تقديم علي أبو زقية
- **عاطف جودة نصر**
:النّص الشعري و مشكلات التفسير، لونجمان للنشر، لبنان ، دار نوبار للطباعة - القاهرة- ط1 ، 1996
- **عمر مهيبل**
البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر - ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر، ط2 ، 1993
- **فؤاد زكريا**
الجذور الفلسفية للبنائية، جامعة الكويت ،ط1، 1980
- **مازن الوعر**
: دراسات لسانية تطبيقية،
: قضايا أساسية في علم اللسانيات الحديث ط1، 1988
- **محمد الماكري**
:الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهرتي- المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط1، 1991
- **محمد زكي العشماوي**
:قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة للنشر - بيروت- 1979
- **محمد لطفي اليوسفي**
في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس 1985
- **محمد نظيف**
: ما هي السيميولوجيا ، إفريقيا الشرق ط1- 1994
- **محمود السّعران**
:علم اللغة – مقدمة للقارئ العربي- المطبوعات الجامعية1994
- **مصطفى السعدني**
:المدخل اللغوي في نقد الشعر - قراءة بنيوية- منشأة المعارف بالإسكندرية .د ط، د ت

2- الكتب المترجمة :

- **إبراهيم الخطيب**

:نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس- الشركة المغربية للناشرين المتّحدين ط1، 1982

- **جابر عصفور**

:عصر البنيوية من ليفي ستروس إلى فوكو، لإديث كيرزويل ط1، 1985 بغداد.

- **فؤاد صفا و الحسين سبحان**

: لذة النص لرولان بارث، توبقال للنشر- المغرب- ط1 ، 1988

- **محمد برادة**

:الدرجة الصفر للكتابة لرولان بارث، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط ، ط3، 1985

- **محي الدين صبحي**

:النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم – دراسات مترجمة- الدار العربية للكتاب ، ليبيا 1988

- **منذر عياشي**

:النقد الأدبي في القرن العشرين لجان إيق تاديه ، مركز الانتماء الحضاري للنشر،ط1، 1993

- **وائل بركات**

:مفهومات في بنية النص - اللسانية، الشعرية، الأسلوبية، التناصية- دار معد للطباعة،دمشق ،ط1، 1996

3- المجلات والدوريات:

- **أقلام**

: العدد الحادي عشر، السنة الخامسة عشرة، دار الجاحظ - بغداد- 1980.

- **جدلية الحوار في الثقافة والنقد**

: لسامي سويدان، دار الآداب، بيروت ط1، 1995

- **عالم الفكر**

:التحولات في الفكر الفلسفي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، العدد الرابع ، المجلد 30 أبريل 2002

- **عالم الفكر**

:المجلد السابع و العشرون، العدد الأول، سبتمبر 1998 الكويت

- **عالم الفكر**

:المجلد السادس و العشرون، العدد الثاني، أكتوبر ، ديسمبر 1997 الكويت .

- **عالم المعرفة**

:أضواء على الدّراسات اللغوية المعاصرة،لنايف حزما،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت.

- **عالم المعرفة**

:المرايا المقعرة- نحو نظرية نقدية عرّبية- لعبد العزيز حمودة، الكويت 2001.

- **علامات في النقد**

:المجلد الحادي عشر، الجزء الواحد و الأربعون، النادي الأدبي الثقافي بجدة، سبتمبر 2001.

- **القافلة**

:المجلد السابع و الأربعون، العدد الثالث، مطابع التريكي – السعودية- ، ربيع الأول 1419هجرية.

- **اللغة العربية و الاتصال**

: لعبد الجليل مرتاض، أعمال الموسم الثقافي، مدونة المحاضرات الملقاة عام 2000 بالمجلس الأعلى للغة العربية

4- الأجنبية:

- **George Mounin :**

clefs pour la linguistique – Paris Seghers -1968

- **Jean Dubois :**

dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, Larousse 1994, France.

- **Joëlle cardes tamine, Marie Claude Hubert :**

dictionnaire de critique littéraire, Armand colin, Paris 1996

- **Oswald Ducrot :**

qu'est ce que le structuralisme ? éditions du seuil, 1968.

- **Oswald Ducrot , tzvetan Todorov :**

dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, seuil, Paris, 1972

- **Roman Jakobson,**

essais de linguistique général, tome2 les éditions de minuit 1973.

- **فضاء الإنترنت**

www.falastiny.net –
w ww.oFouq.com –

فهرست البحث

الإهداء
كلمة الشكر
المقدمة ..... أ-د

المدخل: البنيوية رؤية لسانية نقدية معاصرة

1- ظهور البنيوية 1
2-مفهوم البنيوية في ظل: 6
أ- الأنتروبولوجيا 6
ب- علم النفس 11
ج- الفلسفة 13

الفصل الأول: الإرهاصات الأولى للتّحليل البنيوي.

1-الخلفية اللسانية: 17
* دي سوسور 17
* بلومفيلد 28
2-المدرسة الشكلية الروسية 36
* جاكبسون و حلقة براغ 43

الفصل الثاني: في القراءة اللسانية البنيوية

1-النقد اللساني 53
2- مفهوم البنية- الشكل 62
3- خصائص التحليل البنيوي: 73
أ-النص وحدة دالة 73
ب- القارئ كاتب ثاني 77
ج- البنيوي في مقاربة موضوعه 81
4- رولان بارث و أفكاره البنيوية 86
5- انتقال النّموذج اللساني إلى النقد العربي 98
6- نظرية النظم و علاقتها بالنقد البنيوي 106
7- نقد البنيوية 115

الفصل الثالث:قراءة بنيوية تطبيقية لقصيدة "مديح الظل العالي"

1- تفكيك الخطاب الشعري 126
2- نظام الحركات 148
3- الزمن 151
4- الرمز 153
5- الإيقاع 155
1-الثنائية الضدية: 155
* الكلمات 155
* الجمل 155
2- التكرار: 156
* المقطع الغنائي 156
* تكرار الجمل 156
3- ظاهرة التوالد 158
4- القافية: 158
* القافية المتوالية 158
* القافية الداخلية 158
* القافية المتراوحة 158
6- إحصاء لبعض الكلمات و الجمل المتكررة 160
خاتمة 164
قائمة المصادر و المراجع 172
فهرست البحث 178