جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: **الآداب واللغـــــات**

قسم : **اللغة والأدب العربي**

الرقم التسلسلي :.....

رقم التسجيل :**ED.L/02/09**

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في: الأدب العربي

تخصص : نقد أدبي

العنـــوان

تجربة النقد البنيوي عند كمال أبي ديب من خلال " جدلية الخفاء والتجلي "

إعداد الطالبة

ميادة بن خالد

تاريخ المناقشة: 28 مـاي 2014

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة :

- د. جمال مجناح	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	رئيسا.
- د. عبدالمالك ضيف	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	مشرفا ومقررا.
- د. عمار بن لقريشي	أستاذ محاضر (ب)	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	ممتحنا.
- د. صبيرة قاسي	أستاذ محاضر (ب)	جامعة البويرة	ممتحنا.

السنة الجامعية: 2014/2013

مقدمة

مقدمة:

في ظل التحولات المعرفية العميقة التي شهدتها الحداثة الغربية، أفرز الخطاب النقدي الغربي عددا من التيارات والاتجاهات الفكرية والنقدية والثقافية المتصالحة أحيانا والمتصادمة أحيانا أخرى، والتي انعكست بصورة واسعة على الفكر النقدي العربي، الذي لم ينأ عن خوض هذه التحولات الحداثية فأفاد من مناهجها وطرق تفكيرها، وهذا ما طرح جدلية الأنا/الآخر، الأصالة/المعاصرة، الحداثة/التراث، وذلك تبعا للعديد من المعطيات التي تربط علاقة المجتمع العربي بنظيره الغربي.

فكان من أبرز مظاهر هذا التأثر حضور المنهج البنيوي الذي أحدث ضجة وأثار الكثير من الخلاف في كتابات النقاد العرب وفي مقارباتهم التحليلية، فسيطرت البنيوية على الدرس النقدي العربي بعدها ثورة معرفية تكشف عن عمق العلاقات الثاوية وراء الأبنية اللغوية، وهذا ما دفع عددا من النقاد إلى استثمار هذا المنهج الحداثي من خلال العودة إلى التراث من أجل إعادة قراءته وتفعيله وتأصيله. ولعل هذا الطموح الأخير كان هدف الناقد (أبو ديب) الذي يعد من بين النقاد الحداثيين الأوائل الذين تبنوا المنهج البنيوي وحاولوا إضفاء الطابع التأصيلي عليه، فكان هذا سر اختياري للموضوع باعتبار أن البنيوية تحظى بمكانة مميزة في الخطاب النقدي العربي إلى جانب اقترانها باسم الناقد "كمال أبو ديب" الذي أضفى عليها قيمة علمية، ذلك أن (أبو ديب) يعد اسما إشكاليا وناقدا مثيرا للجدل في مدوناته النقدية (خاصة البنية الإيقاعية) التي أثارت العديد من الاختلافات لدى النقاد، فآراؤه وجرأته وتقديره المبالغ فيه لمنجزاته في عدد من المقابلات والحوارات الصحفية، أثار فيَّ نوعا من الفضول والكثير من الأسئلة من أجل تتبع مشروعه البنيوي، وما زاد من أهمية البحث عودته لاستيعاب التراث من خلال قراءته لمنجزات عبد القاهر الجرجاني وتقديمه قراءة معاصرة للشعر القديم، بالإضافة إلى طموحه الجريء الذي لفت انتباهي فيما يتعلق بالتأسيس والتأصيل وذلك بإصراره على بلورة منهج بنيوي عربي إلى جانب تركيزه على الممارسة الإجرائية في الوقت الذي اتجه غيره إلى ما هو نظري.

وعلى هذا فالإشكاليات المطروحة في هذا الصدد هي:

- ما شكل العلاقة بين الثقافتين العربية والغربية؟ كيف تم انتقال النموذج اللغوي إلى الخطاب النقدي العربي؟ وكيف تجلت البنيوية في كتابات النقاد العرب؟

وتتفرع ضمن هذه الإشكاليات أسئلة أخرى:

- ما هي الرؤية النقدية عند (أبو ديب) وعلى أي أسس ارتكزت؟.
- ما مدى تأثير أبو ديب في الحركة النقدية العربية؟.
- إلى أي حد تمثل (أبو ديب) مشروعه البنيوي بكل عدته المنهجية وأدواته وآلياته الإجرائية؟.
- إلى أي مدى تحققت دعوة (أبو ديب) إلى تأسيس خطاب نقدي عربي بنيوي؟.
- كيف برهن أبو ديب بمنهجه البنيوي على الأبعاد الجمالية للأثر الأدبي؟.
- إلى أي حد كان الأثر الشعري مطواعا لمنهجه البنيوي؟.
- هل وفق أبو ديب في إنتاج المصطلح النقدي؟.

ونهدف من خلال هذه الإشكاليات إلى الكشف عن معالم التجربة النقدية عند (أبو ديب) من أجل معرفة حدود وإمكانات المنهج البنيوي عنده لرصد رؤيته النقدية وكيفية تعامله مع المنهج البنيوي نظريا وتطبيقيا.

أما عن المنهج المتبع فسعيت إلى توظيف المنهج التحليلي الذي يستنبط آلياته الإجرائية من حقل النقد البنيوي المتشبع بمقولات اللسانيات، كما يمكننا الاستفادة من بعض منطلقات تحليل الخطاب على اعتبار أن المدونة التي نسعى لدراستها تتعامل مع أشكال متعددة من الخطابات.

أما في معرض دراستي لمدونة "جدلية الخفاء والتجلي" فقد اعتمدت على جملة من المراجع الأساسية التي تصدت لقراءة ونقد (كمال أبو ديب) من بينها: "القراءة النسقية" لأحمد يوسف، و"مساهمة في نقد النقد" لنبيل سليمان و"في النص الشعري العربي" لسامي سويدان.

وبناء على ما تقدم تم إعداد خطة وفق ثلاثة فصول مع مقدمة وخاتمة، حيث خصصت المدخل لرصد إشكاليات البنيوية عند الغرب والعرب، ثم تحدثت عن الرؤية البنيوية عند (أبو ديب)

حيث طرحت إشكالية البنيوية بين المنهج والفلسفة ثم ذكرت أهم المرجعيات التي استند إليها الناقد في تحليله البنيوي.

أما الفصل الأول فقد كان محورا خاصا لدراسة الصورة الشعرية من خلال عرض مفاهيمها ودورها عند النقاد الغرب والعرب، كما تناولت قراءة (كمال أبو ديب) للصورة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني من خلال وظائفها وفاعليتها.

أما الفصل الثاني فقد عرجت فيه على دراسة البنية الإيقاعية من خلال اقتراح (أبو ديب) لبديل عروضي للخليل من خلال دراسة مقولة الكم و النبر بنوعيه(اللغوي والشعري) وظاهرة الإبدال الإيقاعي.

أما الفصل الثالث فقد كان محوره الخطاب البنيوي عند (أبو ديب) من خلال التطرق إلى مستويين من الدراسة هما: المستوى النظري ويشمل الأنساق البنيوية، أما المستوى الإجرائي فكان حول مقاربة لقصائد (أبو نواس) و(أبو تمام) في الشعر القديم، وقصيدة أدونيس "كيماء النرجس حلم" في الشعر المعاصر من أجل تأسيس النظري من خلال ما هو تطبيقي، وأنهيت هذا البحث بخاتمة تعد خلاصة للنتائج والمقترحات والآفاق التي يقيمها هذا البحث.

أما عن الصعوبات التي اعترضتني في هذه الدراسة فترتبط في الأغلب بقلة الدراسات النقدية المتخصصة في مقاربة أعمال (أبو ديب) وإن وجدت فهي مبثوثة في ثنايا الكتب مما زاد من صعوبة البحث.

وفي الأخير أتوجه بالشكر والامتنان للدكتور المشرف عبد المالك ضيف الذي لم يبخل علي بنصائحه وتوجيهاته التي أرجو أن أكون قد وفقت في إتباعها والأخذ بها.

الفصل التمهيدي:

المرجعيات النقدية عند (كمال أبو ديب) وإشكالياتها

I- البنيوية في الخطاب النقدي:

1- البنيوية عند الغرب

2- البنيوية عند العرب:

أ- التأثر

ب- إشكاليات الخطاب النقدي العربي:

ب-1- إشكالية المنهج

ب-2- سؤال التراث

ب-3- إشكالية المصطلح النقدي

3- الرؤية البنيوية عند (كمال أبو ديب):

أ- إشكالية البنيوية بين المنهج والفلسفة

جاءت البنيوية كآخر صيحات الموضة النقدية في النصف الثاني من القرن العشرين، بعد أن وجدت أخيرا ضالتها في استعارة النموذج اللغوي، فحاولت أن تلم شمل الظواهر والعلوم الإنسانية تحت مظلة العلمية، والبنيوية كمثيلاتها من المناهج خلقت بزخم فكري وتراكمات فلسفية وتاريخية، لذلك سنتوقف عند أهم محطاتها الأكثر تأثيرا في ساحة النقد الغربي، ولمعرفة مظاهر استقبالها في نقدنا العربي، وكيف تعامل النقاد العرب مع هذا الوافد الجديد؟.

I- البنيوية في الخطاب النقدي:

1- البنيوية عند الغرب :

أ- فرديناند دي سوسير *(Ferdiand De Saussure)* والنموذج اللغوي:

إن محاضرات دي سوسير (Cours de Linguistique Générale)، تمثل حجر الزاوية ونقطة الانطلاق في النظرية البنائية في علم اللغة.

فلا شك أنه "كان الأب الحقيقي للحركة البنيوية في العصر الحديث على الرغم من أن أعماله لم تنشر إلا بعد وفاته، إذ قام بنشر محاضراته في علم اللغة بعض تلامذته عام 1918 استنادا إلى مذكراته وإلى ما سجله بعض مستمعيه، فقد كانت محاضراته فاتحة عهد جديد في مضمار العلوم اللسانية والعلوم الإنسانية بصفة عامة".[1] توصل من خلالها إلى أربعة كشوف هامة معتمدا على جملة من الثنائيات المتقابلة قام عليها الدرس الألسني:

أ-1- ثنائية اللغة والكلام:(*Langue et parole*)

ميز دي سوسير في دراسته اللسانية بين اللغة والكلام من حيث تمثل اللغة قواعد نحوية وقوانين اجتماعية تم التواضع عليها، أما الكلام فهو إنجاز فردي لقواعد اللغة، لذلك فالارتباط بينهما يبدو وثيقا على رأي دي سوسير: "فاللغة ضرورة إذا أريد للكلام أن يكون مفهومه يحقق الغاية المتوخاة منه ثم إن الكلام ضرورة لتثبيت أركان اللغة".[2]

---

[1] - زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر، (د ط، د ت)، ص: 43.

[2] - فرديناند دي سوسور: علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد،(د ط)،1985، ص: 38.

أ-2- ثنائية الدال والمدلول (*Signifiant / Signifié*):

انتقد دي سوسير الرأي الذي يرى أن اللغة ليست إلا عملية لتسمية الأشياء مقدما تعريفا بديلا يرى فيه أن الإشارة اللغوية تربط بين الفكرة والصورة الصوتية وليس بين الشيء والتسمية، ولا يقصد بالصورة الصوتية الناحية الفيزياوية للصوت بل الصورة السيكولوجية له أي الانطباع والأثر الذي يتركه في الحواس.[1]

فالعلامة اللغوية إذن هي كيان سيكولوجي ذو وجهين: هما التصور (*concept*) ويضع له مصطلح الدال، والصورة السمعية (*Image acoustique*) ويضع لها مصطلح المدلول، وباتحادهما تنشأ العلامة اللغوية ويعتقد دي سوسير أن العلامة تنشأ عن علاقة اعتباطية بين دالها ومدلولها.[2]

أ-3- ثنائية التزامن والتعاقب (*Diachronie / Synchronie*):

لقد ميز دي سوسير بين هذين المحورين في دراسة اللغة، فعلى حين وجهة النظر التزامنية تمثل محورا أفقيا تقوم فيه العلاقات بين "الأشياء المتواجدة على أساس ثابت ليس للزمان فيه أي مدخل، في حين نجد أن التعاقبية تمثل محورا رأسيا تقوم فيه العلاقات بين الأشياء المتتابعة على أساس التغيير الزمني أو التاريخي".[3] غير أن دي سوسير يصب جل اهتمامه على ما هو تزامني "آني" لأن هذه الأخيرة تعود بنا إلى دراسة اللغة بمنظور وصفي.

أ-4- ثنائية العلاقات التركيبية والاستبدالية (*Paradigmatique / Syntagmatique*):

في معرض حديثه عن محوري هذه الثنائية يطرح دي سوسير سؤاله المهم: إذا كان كل شيء في الحالة اللغوية يعتمد على العلاقات، فكيف تعمل هذه العلاقات؟

فيجيبنا بقوله: "تكتسب الكلمات في الحديث علاقات تعتمد من جهة على الطبيعة الخطية للغة لأنها مرتبطة ببعضها البعض وهذه الحقيقة تحول دون النطق بعنصرين في آن واحد".[4] أما عن العلاقات الاستبدالية فيرى أن "الارتباط الذي يتألف خارج الحديث لا يدعمها التعاقب الخطي

---

[1] - فردينان دي سوسور: علم اللغة العام، ص: 85.

[2] - المرجع نفسه،ص:86.

[3] - زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، ص:48.

[4] - فردينان دي سوسور: علم اللغة العام ،ص:142.

ويكون مكانها في الدماغ: فهي جزء من الذخيرة الداخلية للغة التي يملكها كل متكلم".[1] بذلك أصبحت الثنائية مبحثا خصبا في الخطاب النقدي لاكتناه بنية النص في إطار علاقات الحضور والغياب.

كانت هذه أهم المفاهيم الرئيسة التي قدمها رائد البنيوية الحديثة والتي تعرب عن جهد علمي لا يستهان به، ثبت من خلاله ركائز المنهج البنيوي، غير أن آراءه التي أغرت الكثيرين قد لاقت في الوقت نفسه العديد من الاعتراضات والمآخذ فتعرضت للتعديل والتحوير، وعلى الرغم من ذلك لا أحد ينكر أنها كانت منطلقا أساسيا للدراسات التي استلهمت النموذج الألسني.

ب- الشكلانية الروسية (*Formalisme Russe*) (1915- 1930):

تعد الشكلانية الروسية الحركة التي أخذت على عاتقها مهمة علمنة الدراسة الأدبية، وهي تعود في أصلها إلى تجمعين علميين اثنين، الأول قام في موسكو، والثاني قام في سان بيترسبورغ.[2] فكانت دراسة اللغة هي القاسم المشترك بينهما :[3]

ب-1- حلقة موسكو: وكان يمثلها كل من رومان جاكبسون (R.jakobson) وبيترجاتيرف (Petr Bogatyrëv)، وجريجوري فينوكور (Grigory Vinokur) وقد تأسست عام 1915.

ب-2- جمعية الدراسات اللغوية المعروفة بـــ*OPOJAZ* : ولدت سنة 1919 ببترسبورغ، وكانت تضم بوريس إيخنباوم(*B.Echenbaum)* وفيكتور شكلوفسكي (*V.Chklovsky*)، ويوري تينيانوف (*Yuri Tynyanov*)، وليف جاكوبنسكي (*L.Jakubinsky*)، وأوزيب بريك(O.*Birik* وتوماشوفسكي (*B.Tomashevsky*) وغيرهم.

والشكلانية الروسية تقوم على أطروحتين أساسيتين هما:[4]

1- التشديد على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة.

2- الإلحاح على استقلال علم الأدب.

---

[1] - فردينان دي سوسور:علم اللغة العام، ص: 142.

[2] - فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ترجمة: محمد الولي ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط1 ،2000 ، ص:05.

[3] - أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان، الدار البيضاء، ط1، 2004م، ص: 97.

[4] - فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ص:14.

وكان الهدف من وراء هذا التنظير الشكلاني "الرغبة في وضع حد للخلط المنهجي السائد في الدراسات الأدبية التقليدية، وبناء علم الأدب بناء منتظما باعتباره مجالا متميزا ومتكاملا للعمل الفكري".[1] فإذا كان موضوع العلم الأدبي ليس الأدب بل "الأدبية *Littérarité*" أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا، فما المقصود بالأدبية؟ يجيب تودروف (Todorov) في كتابه -الشعرية- بقوله: "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة ، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن".[2]

وعلى الرغم من ذلك فالشكلانية الروسية سرعان ما انتهت في حدود سنة 1930 تحت ضغط الرفض الرسمي الدكتاتوري لأفكارها وتوجهاتها.[3]

ج- حلقة براغ اللغوية (Cercle de Prague) (1926):

هي امتداد للجذور البنيوية "حيث تشكلت حلقة براغ اللغوية من مجموعة من الباحثين واللغويين، أمثال جاكبسون الذي هجر روسيا بعد أن أفلت الشكلانية بسبب الضغوط السياسية، والتحق بحلقة براغ اللغوية، مقدما خلاصة ما توصل إليه هو وأقطاب المدرسة الشكلية، وبنفنست (*Benveniste*) ومارتينيه الفرنسيين، وجونز(*jonze*) الإنجليزي، وبوهلر(*Bühler*) الألماني فضلا، عن أعلام هذه المدرسة مكاروفسكي (*Mukarovsky*)، وهافرنك (*Havránek*) وفاشيك (*Fachike*)، وغيرهم".[4] حيث برزت أعمالهم أساسا في الجانب الصوتي أين أسهمت في تطوير الفكر الشكلاني الروسي فاضطلعت بدور فعال في التأثير على تطور النقد الجديد فيما بعد.

[1] - فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ص: 14.

[2] - تزفيتان تودوف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990، ص: 23.

[3] - يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر، الجزائر، ط1، 1996، ص: 67.

[4] - عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط2، 1996، ص: 16.

د- البنيوية الفرنسية:

في الستينيات من القرن العشرين "ازدهرت البنيوية في فرنسا بنوع خاص وطغت على وجودية سارتر التي ظلت مسيطرة على الحركة الأدبية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية حتى أواخر الخمسينيات ".[1] حيث تحولت البنيوية إلى "موضة فكرية شاعت شيوعا تجاوز المعقول".[2]

وقد كان كلود ليفي شتراوس (*Cloud Lévi-Stauss*) من أبرز أعلام البنيوية الفرنسية حيث أعجب بالفكر اللغوي السوسيري عن طريق محاضرات رومان جاكبسون الألسنية عام 1942 وتأثر بها تأثرا شديدا.[3] وهو ما كان أساسا مهما في تحليله الأنثربولوجي وبنية المجتمعات البدائية.

كما نلفي رولان بارت (*Roland Barthes*) هو الآخر قد استفاد من جهود الألسنية فاعتمدها لوصف المظاهر الاجتماعية الحياتية كالأزياء والصحافة والأثاث والطعام، كما تبنى ميشيل فوكو (*M.Foucault*) النموذج اللغوي في وصفه لتعاقب مراحل المعرفة في أوروبا وشاع الأمر نفسه في *علم* النفس عند لاكان (*J.Lacan*)، ونقد الماركسية وتجديدها عند ألتوسير (*L.Althusser*)، أما اعتماد النموذج في الدراسة الأدبية وخاصة النقد الأدبي نلفي بارت وتودروف (*T.Todorov*) وجيرار جنيت (*G. Genette*) وغريماس(A.J.Greimas) وآخرين.[4]

هـ- البنيوية التكوينية:

البنيوية التكوينية فرع من فروع البنيوية نشأت استجابة لسعي بعض النقاد الماركسيين للتوليف بين طروحات البنيوية في صيغتها الشكلانية وبين أسس الفكر الماركسي الجدلي.[5] فهو يشير بشكل أساسي إلى المنهج الذي صاغه الناقد الفيلسوف لوسيان غولدمان (*L.Goldmann*) (1913-1970) وهو المنهج الذي يتناول النص الأدبي بوصفه بنية إبداعية متولدة عن بنية

---

[1] - عثمان موافي: مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية ،دار المعرفة الجامعية ، جامعة الإسكندرية، مصر،(د ط) ،2005، ص: 108- 109 .

[2] - جون ستروك: البنيوية وما بعدها، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 206،الكويت، 1996، ص: 07.

[3] - ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د ط)، 2001 ، ص: 26.

[4] - عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر، ص: 20.

[5] - ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ترجمة : المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب، ط3، 2002، ص: 76.

اجتماعية من منطلق التسليم بأن كل أنواع الإبداع الثقافي تجسيد (لرؤيا العالم *Vision du monde*) المتولدة عن وضع اجتماعي محدد لطبقة أو مجموعة اجتماعية.[1] فرؤيا العالم من المفاهيم الأساسية التي اتكأ عليها لوسيان غولدمان في بنيويته التكوينية، كما اتكأ على مفاهيم أخرى (كالوعي الفعلي والوعي الممكن) ومفهومي (الفهم والتفسير).

2- البنيوية عند العرب:

أ- التأثر:

يلاحظ المتتبع لحركة الخطاب النقدي العربي في النصف الثاني من القرن العشرين "تعامل العقل العربي مع الدراسات الأدبية الأوروبية بحماس وانبهار كبيرين".[2] فكانت البنيوية الوافد الجديد الذي أغرى الخطاب النقدي العربي المعاصر فأدخله في حالة من الانبهار، ويبدو أن البنيوية قد حضرت في الوقت الذي أصبح فيه النقد العربي بحاجة إلى الانفتاح على كل جديد " تعود البدايات الأولى للبنيوية في الثقافة العربية المعاصرة إلى أواسط الستينات، ومن أوائل ما كتب في هذا السياق مقالات نشرها محمود أمين العالم حول هذا الاتجاه في مجلة المصور المصرية مطلقا عليها اسم الهيكلية".[3] أما في فترة السبعينيات والثمانينيات فقد أصبحت البنيوية تمارس بشكل فعلي.

لقد كان استقبال التيار البنيوي في البلاد العربية مختلفا من قطر لآخر حسب العلاقات التاريخية التي تجمع كل بلد عربي بالبلدان الغربية، وقد عرف هذا التيار في مصر مع الناقد (صلاح فضل) من خلال كتابه (النظرية البنائية في النقد الأدبي) عام 1988 وكتابه (علم الأسلوب وإجراءاته) وفي سوريا أعطى الناقد (كمال أبو ديب) دفعا لهذا التيار من خلال نشره لكتابه (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) عام 1984 و(جدلية الخفاء والتجلي دراسة بنيوية في الشعر) – مثار بحثنا- وفي تونس نجد (عبد السلام المسدي) من خلال كتابه (نحو بديل ألسني في نقد الأدب) وكتابه الآخر (النقد والحداثة) أما في المغرب فنجد كذلك مجموعة من النقاد لهم ترجمات كثيرة

[1] - جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط) ،1998، ص: 83.

[2] - شكري عزيز: من إشكاليات النقد العربي الجديد، دار الفارس، الأردن، ط1، 1997، ص: 05.

[3] - ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص: 386.

لـــ(بارت وباختين وتودروف وجنيت) ومقالات حول الحداثة العربية في مجال الأدب والنقد، ومن هؤلاء (محمد برادة) في كتابه (محمد مندور وتنظير النقد الغربي) و(محمد بنيس) في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) و(حداثة السؤال) بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، أما في لبنان فتمثل هذا التيار الناقدتان يمنى العيد وخالدة سعيد.[1]

ويبدو أن تطور البنيوية في البلدان العربية لم يكن متوازنا "لم يكن النقاد مطلعين في كثير من الأحيان على ما يقوم به النقاد في الأقطار الأخرى، ونتيجة لذلك تعددت مشارب أخذهم عن النقد الغربي فبعضها يرجع إلى ترجمات عن الإنجليزية كـــ(كمال أبو ديب) وإسبانية مثل صلاح فضل والبعض إلى نصوص فرنسية وهو الأكثر".[2]

أما جديد التوجه للبنيوية في النقد العربي فقد تمثل في مجلة (فصول)، فقد كان الدور الأساسي لهذه المجلة هو "فك (الانغلاق) النقدي على المناهج السابقة، وخاصة المنهج الاجتماعي، فبدأت من العدد الثاني في تقديم مناهج النقد الأدبي الجديدة، وبعد ذلك توالت المناهج مع الأعداد، ومن بينها الإسهامات الماركسية (الجديدة)، ولكن ضمن أطر أخرى ومسميات مختلفة، وذلك في إطار التنوع المنهجي الذي قدمت فيه الأسلوبية والبنيوية والسيموطيقا والمنهج النفسي، سواء في نظرية الأدب أو في الأنواع الأدبية المختلفة ".[3] لذلك فمجلة فصول كانت من أكثر المجلات اهتماما بالكتابات النقدية، وأكثر تصورا ووعيا لأزمة النقد آنذاك.

فأيا كان توجه هذه المجلة فقد تم تقديم معرفة كبيرة بالنقد الأدبي في العالم العربي كما سبق القول، غير أن "هذا التقديم قد اتسم هو الآخر بطابع الأكاديمية، بكل مشكلاتها في مصر، فسواء كان هذا التقديم ترجمة لمقال أو عرضا لكتاب أو دورية، أو كتابة عن منهج أو نظرية، فإن الطابع الغالب عليه كان التبسيط المخل من ناحية، والغموض من ناحية أخرى، وعدم فهم الأصول في كل الأحوال، فمن خلل وتضارب في ترجمة المصطلحات إلى تناقض في فهم الجمل، إلى قصور في

[1] - محمد ولد بولعيبة: النقد الغربي والنقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص: 57.

[2] - المرجع نفسه، ص: 58

[3] - سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، ص: 107.

فهم الخلفيات التي تنطلق منها المقولات، والنسق الذي تنتمي إليه الجزئيات، والسياق الذي تنبع منه النظريات وتجيب عن أسئلته.."[1].

ولا بد من القول بأن أغلب النقاد العرب قد رأوا في (فصول) عملا فعالا يترجم حاجاتهم الفكرية، بحيث يمكن القول "إن (فصول) واختياراتها كانت استجابة فعلية لاحتياجات المثقفين العرب، بمعنى أن الحل التقني الذي قدمته (فصول) كان هو بالفعل الحل الذي يراه هؤلاء المثقفون، وخاصة مثقفو المغرب، ولكن الحل في الحقيقة على وعي زائف بالأزمة ومن ثم ساهم في تكريسها وزيادتها".[2]

وفي خضم الأزمة التي شهدها النقد العربي نطرح العديد من الإشكاليات التي تتعلق بتحديات العقل النقدي العربي أمام غواية الحداثة، وكيفية تعاطي النقاد العرب مع المشروع البنيوي في نسخته الأصلية، هل كان ذلك بنقل المفاهيم الجاهزة والمعلبة؟ أم كان في محاولة بلورة نظرية مؤسسة؟ ألا يزال الخطاب النقدي العربي (أصوليا) يراهن على صلاحية أدواته القديمة أم أنه أضحى (تقدميا) محدثا قطيعة مع التراث بدعوى تحديث العقل النقدي العربي؟.

للإجابة عن هذه الأسئلة كان لابد من قراءة لإشكاليات الخطاب النقدي العربي من أجل الكشف عن جذور أزمته، ومدى تفاعله مع خطاب الآخر، ولا يتحقق ذلك إلا من خلال سؤال المنهج وسؤال المصطلح النقدي وسؤال التراث.

ب- إشكاليات الخطاب النقدي العربي:

ب-1- إشكالية المنهج:

قبل الحديث عن أزمة المنهج لا بد أن نشير إلى أن المسار النقدي العربي يطبعه الانقطاع، "فهو في الغرب نتاج تحولات لأن الإبدالات في تواترها التاريخي وتداولها تنبني على صيرورة من التطور الذاتي الطبيعي القائم على التراكم الكمي والنوعي".[3]

[1] - سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، ص: 107.

[2] - المرجع نفسه، ص: 108.

[3] - سعيد يقطين: آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003، ص: 320.

وهذا ما يشير إليه سيد البحراوي في كتابه - البحث عن المنهج - بقوله: "الحركة النقدية لا تصبح قادرة على تحقيق التراكم المعرفي المبني على القطيعة أو القطائع المتعددة كلما احتاج الأمر بما يعني أنها غير قادرة على الاقتراب من العلمية".[1]

بالإضافة إلى ذلك فإن النظريات التي "نتلقاها لا نتفاعل معها إلا بعد أن تكون قد استنفدت في محيطها الثقافي التي ظهرت فيه وبدأ يتم تجاوزها".[2] والأمر ينطبق على البنيوية فهي لم تصلنا إلا بعد أن تم تجاوزها في النقد الغربي وهذا ما تحدث عنه -عبد العزيز حمودة- في المرايا المحدبة: "إن الحديث عن تغلغل المشروع البنيوي في واقعنا الثقافي أمر مؤلم حقا، فقد كانت البنيوية في بلاد النشأة قد دفنت ووريت التراب منذ عام 1966 على وجه التحديد بعد محاضرة (جاك دريدا) المشهورة في مؤتمر بجامعة (جونز هوبكنز) وهي تعتبر (مانفستو) ما يعرف الآن بالتفكيك".[3]

فتلقف النقاد العرب لكل ما هو جديد بدون أناة جعلهم يحققون قفزات شكلية دون أن يحققوا تحولات تراكمية، " لقد غلب على هذا النقد ملامح الاضطراب والارتجال فالمعايير النقدية تسوى على عجل، والنقاد ينتقدون دون تريث أو أناة، فتضطرب بين أيدي جلهم المناهج وتتداخل، وتتحول الثقافة النقدية إلى أشتات منهجية تكاد تستعصي على محاولة ردها إلى منهج بعينه أو مناهج متقاربة وتكاد الصلة تتقطع بين مواقف أصحاب هذه المناهج ومواقفهم في الحياة".[4] فهذا دليل على غياب إستراتيجية محكمة يرتكز إليها خطابنا النقدي العربي المأزوم، مما دفعنا إلى "الانحياز المنهجي أو إلى شطط الاستعارة من الآخر".[5] فتحولنا عن فعل الإنتاج إلى فعل الاستهلاك وهذا الذي "وصم النقد العربي بفقدان الجذر وفوضى الانتماء".[6]

---

[1] - سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، ص: 114.

[2] - سعيد يقطين: آفاق نقد عربي معاصر، ص: 29.

[3] - عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، عدد 232، الكويت، 1998، ص: 13.

[4] - وهب أحمد رومية : شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 207، 1996، ص: 15.

[5] - المرجع نفسه، ص: 19.

[6] - مها خير بك ناصر: النقد العربي البنيوي، مجلة الخطاب ، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد 2، 2007، ص: 20

وخاصة وأن المناهج النقدية الغربية ليست منفصلة عن خلفياتها الفكرية والثقافية والابستمولوجية، فكان لا بد من توفر الوعي النقدي "ففي غيابه يفقد هذا الانفتاح مشروعيته المعرفية كظاهرة صحية فاعلة في تطوير المعارف وتبادلها بين الشعوب والحضارات، ليصبح اختراقا فكريا يطمس هوية الأنا ويكرس تبعيتها للآخر كأخطر مظهر من مظاهر الاستعمال الثقافي الجديد".[1] لذلك فإن العلاقة بين فكر الآخر وبين نموذج فكرنا النقدي "علاقة لا زالت خالية من كل أنماط الجدل المعرفي، ويمكن اعتبار خلوها من أي مضمون فعال مظهرا من بين هذه المظاهر، فلكي تصبح هذه العلاقة ذات طبيعة جدلية يجب على الناقد أن يدرك أولا خصائص المفاهيم النقدية الغربية لأنها كثيرا ما تتأثر بالنزعات الذاتية وبظروف بيئتها الثقافية والحضارية".[2] فاللاوعي بخطاب الآخر قد أنتج قصورا منهجيا وضعفا في النتائج المتوصل إليها، وهذا كله مرتبط "بعقدة المركزية الأوروبية".[3] بذلك ظل النقد العربي بين مطرقة الفكر الغربي وسندان التخلف العربي.

ولعل من أبرز مظاهر تلك الأزمة التي أوقعت الخطاب النقدي العربي في مأزق التبعية للآخر "التقلب بين المناهج والنظريات التي لا تتبع خطا منطقيا، ولا تمثل برنامج بحث يخطط له الناقد المنظر بحسب المراحل المتلاحقة التي يستوجبها، ولكنها تمثل رغبات لارتياد المناهج والتماسها حيث تكون سابقة تارة أو معاصرة تارة أخرى".[4]

إلى جانب ذلك الجمع بين عدة اتجاهات نقدية في منهج واحد فربما يعود ذلك إلى أن "ظروف التلقي وضعت النقاد العرب أمام نظريات عدة مكتملة دفعة واحدة مما أدى إلى هذا المزج بين الاتجاهات النقدية".[5] وهذا ما أوقع النقد العربي في شرك الانتقائية عندما أصبح يرتهن إلى فهم تجزيئي لنظريات الآخر "إننا لا ننظر إلى النظرية باعتبارها كلا تتضافر مختلف عناصره، وتتلاحم

[1] - بشير إبرير: مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث، مجلة علامات النقدية، ج49، م13، سبتمبر 2003، ص: 618.

[2] - سمير سعد حجازي: مشكلات الحداثة في النقد العربي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2002، ص: 82.

[3] - كمال أبو ديب: الأدب والايديولوجيا، فصول مجلة النقد الأدبي،م5،ع4،يوليو/أغسطس1985،ص:80.

[4] - محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط، ط1، 1999، ص: 332.

[5] - سامي عبابنة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري، عالم الكتب الحديثة، الأردن، (د ط)، 2004، ص: 401.

لتشكيل ذلك الكل، وإن عزل أي عنصر منها بهدف استثماره خارج سياقه، أو مع وصله بعنصر آخر من نظرية أخرى لا يعني سوى قتل ذلك العنصر وتوظيفه سدى، إلى جانب عدم التمييز بين إجراءات النظرية ونتائجها فكثيرا ما يتم الانطلاق من نتائج النظريات ويتعامل معها على أنها مفترضات لندلل عليها في نهاية التحليل".[1]

ولعل أشد مظاهر هذه الأزمة مشكلة الغموض التي يعج بها خطابنا النقدي والتي تقف في وجه كل متلق للخطاب النقدي العربي، فما دلالة هذا الغموض الذي أدخل القارئ العربي في حالة من التيه والاغتراب؟.

إن الملاحظة الدقيقة لأغلب الدراسات النقدية الجديدة، تؤكد لنا "أن خطوات الباحث في معالجة الآثار الأدبية تبدو غامضة ومضطربة نتيجة اعتماده على مبادئ في المعرفة النقدية الحديثة غير واضحة المعالم في بنائه الذهني أو الثقافي ".[2] ولكأن الدلالات النقدية الكثيرة على رأي -وهب رومية- "لم تزد جيل النقاد إلا وعورة وإبهاما، و لم تزد سالكيها إلاّ حيرة واضطرابا، فإذن نحن أمام نقد أشد غموضا من الآثار الأدبية نفسها، ولئن كان الغموض في الشعر مقبولا لأنه نابع من طبيعة الشعر ذاتها، فإن الغموض في النقد مرفوض لأن الخطاب النقدي خطاب تصوري، فوظيفة النقد هي الإضاءة والكشف والتقويم".[3]

أما عبد العزيز حمودة فيرجع تعمد الغموض والإبهام والمراوغة، إما رغبة في إبهار المتلقي وإما عجز حقيقي في فهم النص الأجنبي إلى جانب الرغبة في التباهي بعمق المعرفة، أو إلى تعمد لفت الأنظار إلى اللغة النقدية، وهو بذلك يرى بأن "الحداثيين العرب قد ذهبوا في ذلك الشوط إلى منتهاه في مبالغات حولت نصوصهم النقدية إلى طلاسم ولوغاريتمات تستعصي على الفهم".[4]

---

[1]- سعيد يقطين: آفاق نقد عربي معاصر، ص: 59.

[2]- سمير سعد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي، دار طيبة، القاهرة، 2004، ص: 15.

[3]- وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص: 16.

[4]- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 272، الكويت، 2001، ص: 111.

ولعل جوهر الأزمة في الخطاب النقدي العربي هو غياب الاستعداد الذهني العلمي في مضمار الدراسات الأدبية "ففي غياب الاعتبار الابستمولوجي في تحصيل المعرفة والاستفادة منها يترتب عليه انعدام الوعي العلمي خلال الاشتغال بالعمل النقدي الذي يجب أن تتوافر فيه شروط خاصة لتحقيق الملاءمة العلمية".[1]

ويرى -سعد حجازي- أن الكثيرين لم يدركوا أن العلم هو المنهج وليس المادة الأدبية أو الموضوع الذي يدور حوله البحث أو الدراسة "فالعلم يهتم بالإجابة على السؤال: كيف نعالج الموضوع الذي بين أيدينا معالجة تقبلها كافة العقول والبيئات الثقافية؟ لا كيف نجمع مادة الموضوع أو كيف نكدس المعلومات أو الحقائق عنه؟ ".[2]

إلى جانب ذلك يعتقد (أبو ديب) أن ضعف الدراسات النقدية العربية المعاصرة وفقرها يعود بالأساس "إلى غياب العملية التحليلية والعقل التحليلي في خضم الانطباعات والشخصانية،من جهة،والخطابات الحماسية والعقائدية من جهة أخرى..".[3]

أمام هذا الواقع النقدي الذي لا يزال يرزح تحت وطأة الآخر، ظل سؤال التراث يطرح نفسه بحدة، باحثا عن موقعه في النقد الحداثي، فظل متقلبا بين رؤية أصولية تتشبث بالماضي ورفض قاطع للحداثة وبين رؤية معلمنة تبيح القطيعة مع التراث وتسعى لتحديث العقل النقدي العربي.

ب-2- سؤال التراث:

يحدد عبد العزيز حمودة الاتجاهات الأساسية في التعامل مع التراث النقدي: "اتجاه ينادي بتحقيق قطيعة معرفية مع الماضي كشرط مسبق لتحقيق الحداثة وتحديث العقل العربي، واتجاه ثان يرفض القطيعة ويحذر من الانبهار بإنجازات الغرب باعتبار أن الحداثة وما بعدها مدخل من مداخل السيطرة الجديدة، واتجاه ثالث وسطي يرى أن علاقتنا بالتراث علاقة اتصال وانفصال في الوقت

[1]- سعيد يقطين: آفاق نقد عربي معاصر، ص: 58.

[2]- سمير سعد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي، ص: 14.

[3] - كمال أبو ديب: في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية،1987،ص:09.

نفسه، وإن كان البعض داخل ذلك الاتجاه الأخير يعود إلى الماضي ليؤسس شرعية الحاضر وليس شرعية الماضي، وهو ما يعني أن العصرنة والحداثة هما نقطة الانطلاق الحقيقية عند تلك الفئة الأخيرة".[1] غير أن الاتجاه الأول قد تحقق مع نهاية القرن العشرين "حين تربع الفكر الحداثي وما بعد الحداثي في أعز مكان في صالون الثقافة العربية بعد أن طرد بعضنا ربما بحسن نية لا تغتفر التراث العربي عبر النوافذ والأبواب وأكدوا -وهنا تكمن ضخامة الجرم الثقافي الذي لا يغتفر مع كل حسن النوايا- التبعية للآخر، وحققوا المفارقة المؤلمة، ففي الوقت الذي ارتبطت فيه الحداثة عامة بالرغبة في التحرر من قيود الماضي المكبلة لحرية الإبداع، انتهت الحداثة إلى إدارة ظهرها بالكلية للتراث الثقافي العربي لتقع أسيرة قيود جديدة، أكثر قهرا وإيلاما، وهي قيود التبعية للثقافة الغربية".[2]

أمام هذا الواقع النقدي المأزوم، نكون بحاجة ماسة إلى "هوية واقية".[3] لنضمن بها حصانة قوية ضد تهديدات الحداثة.

وعلى الرغم من عديد المحاولات المنادية بإعادة تأثيث الفكر النقدي العربي من خلال تطعيمه بأدوات تراثية، هل استطعنا إلى الآن بلورة نظرية نقدية عربية خاصة؟ يبقى السؤال معلقا ومفتوحا في انتظار ممارسة إجرائية مقنعة ومكتملة.

ب-3- إشكالية المصطلح النقدي:

أمام هذا الوضع النقدي كان من الطبيعي الحديث عن أزمة مصطلح لتضاف هي الأخرى إلى قائمة مشكلاتنا النقدية، فنحن لا نستطيع كما يذكر -عبد العزيز حمودة- في المرايا المقعرة "أن نفصل الغموض المتعمد والمراوغة المقصودة التي تميز الكتابات الحداثية عن أزمة المصطلح".[4]

---

[1]- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص: 181.

[2]- المرجع نفسه، ص: 47.

[3]- شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، عدد 177، الكويت، 1993، ص: 09.

[4]- عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص: 91.

ويضيف حمودة بأن الأزمة ليست أزمة مصطلح وترجمته ونقله إلى العربية، بل -أزمة ثقافة- الثقافات التي أفرزت ذلك المصطلح، أزمة اختلاف حضاري وثقافي بالدرجة الأولى ويؤكد أيضا أن الأزمة أزمة اختلاف الفكر لما يزيد على ثلاثمائة عام، والذي لا يمكن فصله عن الحداثة وما بعدها في انبهارنا بإنجازات العقل الغربي، وحماسنا للتحديث أعمانا عن الاختلاف، ودفعنا إلى نقل المصطلح النقدي الغربي بعوالقه أو قيمه المعرفية دون تنقية أو تصفية حقيقية له من تلك العوالق المختلفة ويضيف إلى ذلك أن أزمة المصطلح كانت نتيجة ولم تكن أبدا سببا للأزمة.[1] وبذلك أصبح المصطلح النقدي يمثل عثرة حقيقية أمام المتلقي للنقد الحداثي، نظرا لغياب التنسيق بين النقاد والأدباء حيث يفقد المصطلح صفة الوحدة لدرجة يشعر معها القارئ بالتشتت وهو يتابع هذا الكم الهائل من الدراسات أن "كل باحث أصبح يشكل مدرسة نقدية قائمة بذاتها معزولة كليا عما يجري حولها من المدارس الأخرى، رغم اعتمادهم جميعا على خلفيات مرجعية نظرية غربية مشتركة الأمر الذي أصبح معه التواصل مع هذه النظريات الغربية في مضانها ولغاتها الأصلية أيسر بكثير من الاطلاع عليها في ترجماتها العربية، نظرا للاضطراب الهائل الحاصل في ترجمة المصطلحات النقدية وهذا ما يحول حتما دون تطوير معارفنا العلمية".[2] فمشكلة المصطلح إذن مشكلة متعددة المستويات أبسطها أن تكون مسألة اضطراب وأما أخطرها فيكون عند القول: "إننا فقدنا المصطلح فقدانا كاملا وشاملا وبأن هذا المصطلح لا أصالة له، ويجعل النقد العربي لا يتكلم لغته، نقدنا يتكلم بلغات الآخرين، الأقدمين منهم والمعاصرين ولذلك قلما يصل إلى الجمهور، لذلك فإن عدم الوعي بشرط الخصوصية، خصوصية المصطلح الملائم لموضوعه، يخرج اللغة النقدية من محيط النقد ويجعلها بعيدة عن هدفها وموضوعها معا".[3]

غير أن الأزمة تزداد تعقيدا حينما "يحاول الحداثيون العرب تثبيت دلالات المصطلحات المستعارة أو المنقولة، وحينما يواجهون بقصور المصطلح وفوضى دلالته يسارعون إلى إلقاء اللوم

---

[1] - عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص: 53.

[2] - عناد غزوان: المصطلح النقدي الأدبي العربي هومه وسلطته، مجلة الجسرة الثقافية، العدد 6 .
http://aljasra.org/archive/cms/?p:508.

[3] - محمد الدغمومي : نقد النقد ونظير النقد العربي المعاصر، ص: 262-263.

على القارئ غير الحداثي واتهامه بالجهل تارة وقصور قدراته على الفهم تارة أخرى أو الرجعية والأصولية والانعزالية تارة أخرى".[1] وبهذه -الأعذار الشائعة- لدى الناقد العربي أصبح باستطاعته أن يبرر عجزه عن إنتاج المصطلح النقدي دون أن يجهد فكره في البحث عن حل لهذا الإشكال المصطلحي،لذلك فمهمة إنتاج مصطلح نقدي مهمة صعبة ينبغي أن تتظافر فيها الجهود،لذلك فلابد من المبادرة إلى إنشاء معاجم موحدة خاصة بالمصطلح النقدي .

وتجدر الإشارة إلى أن أزمة النقد في الخطاب العربي لا يعني انتفاءها في الخطاب الغربي وهذا ما أكده -عبد العزيز حمودة- بقوله: " إن فوضى الدلالة ليست أمرا خاصا باللغة العربية أو مقصورا عليها فهي في حقيقة الأمر في موقع القلب من الفكر الحداثي الغربي نفسه الذي يعاني نسبية الدلالة والاختلاف"[2]. وأمام هذا العسر المصطلحي كان لزاما علينا التوقف أمام مشكلات الترجمة كإحدى شواهد هذه الأزمة.

لقد لعبت الترجمة دورا محدودا في الثقافة العربية "فغياب المترجمين المختصين في المجالات النقدية، وتشابه الاهتمامات وغياب معاهد ومراكز خاصة للترجمة العلمية في البلاد العربية يدفع في اتجاه كونها عمل أفراد، كما أن غياب التنسيق والعمل المنظم والموجه على صعيد استثمار عملية الترجمة في تحقيق التواصل والتفاعل يجعل دورها يتقلص بشكل كبير، ويطبع الترجمات الموجودة حاليا بالكثير من التكرار أو قلة الفائدة".[3] وهذا ما أوقع الترجمة في مأزق الغموض والانتقائية، وهذه الأخيرة " تظهر من خلال ترجمة بعض الأعمال وتجاهل أعمال أخرى تعتبر أسسا وأصولا للمذاهب النقدية والأدبية، إضافة إلى كل ذلك فإن الترجمات الرائجة تعبر عن طموح التعرف ولا تصل إلى درجة توظيف الترجمات في سيرورة الواقع ، كما أن الكثير من مشاريع الترجمة نفسها غير سليم، ليس من جهة المصطلح فقط، ولكن أيضا من جهة الفهم ".[4] فهذا يعني أن إشكالية

[1] - عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص: 97.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - سعيد يقطين: آفاق نقد عربي معاصر، ص: 55-56.

[4] - محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص: 301 وما بعدها.

الترجمة قد زادت من مضاعفات أزمة المصطلح النقدي، بل وانتقلت إلى عمومية الخطاب النقدي العربي، رغم تعالي الصيحات بتوحيد المصطلح إلا أنها تبقى صيحات بدون أصداء.

أمام هذه الإشكاليات النقدية، لا يمكن أن نعدم بعض المحاولات النقدية الجادة التي بذل أصحابها جهدا من أجل تقديم المشروع الحداثي للقارئ العربي، كتجربة يمنى العيد ومحمد بنيس وخالدة سعيد وغيرهم، ولعل من بين أبرز تلك التجارب المهمة والتي ساهمت في تقديم المشروع البنيوي تجربة "كمال أبو ديب" من خلال كتابيه (جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر) وكتابه الآخر (الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي).

3- الرؤية البنيوية عند (كمال أبو ديب):

أ- إشكالية البنيوية بين المنهج والفلسفة:

(كمال أبو ديب) من طليعة النقاد العرب الذين حاولوا اكتناه الأثر الأدبي بالأداة البنيوية في فترة السبعينيات فهو " ناقد وشاعر وباحث أكاديمي من مواليد 1940 بسوريا (مدينة صافيتا)، درس في العديد من الجامعات الأمريكية والتحق بجامعة أكسفورد وحصل منها على شهادة الدكتوراه، عمل أستاذا في العديد من الجامعات العربية، حرر في معظم المجلات العربية المشهورة (فصول المصرية، المعرفة السورية، عالم الفكر الكويتي، الناقد اللندنية..) أبرز مؤلفاته: في البنية الإيقاعية للشعر العربي 1974، نظرية الجرجاني في الصورة الشعرية 1979، الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي 1986، أما في الترجمة نجد الاستشراق لإدوارد سعيد وغيرها من الترجمات العديدة"[1].

ويعد كتابه الموسوم بـــ(جدلية الخفاء والتجلي) الصادر عام 1979 من بين أبرز المدونات النقدية التطبيقية للمنهج البنيوي، محاولا من خلاله إضفاء الطابع الشمولي على طرحه والبعد التثويري على الفكر والثقافة والمجتمع، منطلقا من أن البنيوية "ليست فلسفة بل طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود، ولأنها كذلك فهي تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه

[1] - صالح ولعة : معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين، جامعة باجي مختار، عنابة، ص:439.

وبإزائه، وفي اللـــغة لا تغير البنيوية اللغة، وفي المجتمع لا تغير البنيوية المجتمع، وفي الشعر لا تغير البنيوية الشعر، لكنها بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمق والإدراك متعدد الأبعاد والغوص في المكونات الفعلية للشيء، والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات، تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر وتحوله إلى فكر متفائل، قلق، متوثب، مكتنه، متقص، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع".[1]

من خلال ما جاء في هذا النص يمكن أن نتساءل مع الناقد أحمد يوسف عن كيفية استساغة العبارة التي استهل بها (أبو ديب) كتابه جدلية الخفاء والتجلي، ليست البنيوية فلسفة؟ معتبرا أن هذا المنهج الذي يقوم بتثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم: كيف لا يكون فلسفة؟ وحسب الناقد أن (أبو ديب) لم يقدم مفهومه للفلسفة والمنهج حتى لا يساء فهمه، وحتى لا يجاري بعض الإدعاءات الغربية والعربية التي تنكر على البنيوية توجهها الفلسفي تحت ضغط الخطاب الوصفي.[2]

والنظرة إلى البنيوية كمنهج لا تقتصر على (أبو ديب) وحده، فهناك العديد من النقاد (كاليفي شتراوس) مثلا ينفي أن تكون البنيوية فلسفة بل هي مجرد منهج للبحث الدلالي وهذا رأي (جون بياجيه) (Jean piaget) كذلك، فهو يرى أن البنيوية منهج لا مذهب.[3]

أما حديثه عن كون البنيوية طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود باعتبارها تثوير جذري للفكر؟ فقد عرف تاريخ الفكر "العديد من طرق الرؤية ومناهج معاينة الوجود فلم تكن إلا تجميدا وجرا للوراء وتعطيلا، ومن جهة أخرى فإن الوشائج متباينة جدا بين الفلسفة وبين طريقة الرؤية ومنهج معاينة الوجود، خاصة حين يترافق ذلك مع لغة اصطلاحية دقيقة ومنظومة ما من المفاهيم الشمولية المجردة".[4] ثم إن البنيوية قد أدرجت في تاريخ الفكر الحديث على أنها "تراث فلسفي ظهر ضمن أسيقة فكرية وشروط تاريخية معينة، وإن كان هذا التراث الفكري لم يجرؤ على

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، لبنان، ط3، 1984، ص: 07.

[2] - أحمد يوسف: القراءة النسقية، منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، 2007 ص: 439.

[3] - زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، ص: 21.

[4] - نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1983 ص: 56.

أن يطرح نفسه بديلا للفلسفات التي سبقته، سواء من واقع ازدراء الفلسفة في العصر الحديث تحت وطأة العقلانية المعاصرة، أم من واقع أن البنيوية لم تحظ بالانتشار الواسع كالفلسفة الماركسية أو الفلسفة الوجودية فلم يكتب لها الشيوع إلا داخل النخب المثقفة".[1]

وأتفق مع الناقد (فاضل ثامر)، في التأكيد على اعتبار البنيوية منهجا لا ينصب على نفي علاقتها بالعلم أو الفلسفة أو الإيديولوجيا بل في التمييز بين اشتغالها منهجا وبين إفادتها من هذه الحقول، لتظل منهجا يمتلك خطواته الإجرائية الخاصة لاستغوار آفاق علمية معينة، انطلاقا من أسس منهجية شاملة قابلة للتعميم كنموذج للاختبار وحتى للمقايسة أحيانا.[2] وهذا يشير إلى إشكالية ضبط المصطلحات والمفاهيم، والاضطراب في التعامل مع هذا المفهوم أنتج عددا من المصطلحات: كالمذهب، الاتجاه، المنهج، المدرسة، لذلك كان لا بد من تداول المصطلح بشكل مضبوط ودقيق.

وقد سعى (كمال أبو ديب) إلى جعل البنيوية منهجا فاعلا يمكن من خلاله اكتناه جدلية الخفاء والتجلي في النصوص التراثية، أو في الظواهر الشعرية والوجود معا، وكان يطمح إلى أكثر من ذلك حين أشار إلى أن منهجه يريد "تغيير الفكر العربي في معاينة الثقافة والإنسان والشعر، ونقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة المتقصية الموضوعية الشمولية الجذرية في آن واحد، أي إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر في الثقافة والمجتمع والشعر".[3] إذن فالرؤية البنيوية عند (أبو ديب) وسيلة لفهم القصيدة ومن ثم فهم العالم، ووعي العلاقات التي تنشأ عن مكونات الثقافة، فهو وعي لمكونات البنية الاقتصادية والنفسية والاجتماعية، ومؤدى ذلك أنه "يقدم مشروعا نقديا نهضويا متسما بالرؤية العميقة الكلية المعقدة في محاولة الخروج من الأزمة النقدية التي تعنى بمعاينة الظواهر بصورة مبتسرة ".[4]

---

[1] - أحمد يوسف: القراءة النسقية، ص: 440.

[2] - فاضل ثامر: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص: 237.

[3] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 08.

[4] - أحمد علي محمد: التطبيقات البنيوية في ميزان النقد، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد :424، 2006، ص: 09.

إن المحاور الأساسية التي شكلت الرؤية البنيوية عند (أبو ديب) في كتابه تنطلق من مقولة "أن المنتج الإبداعي مهما كان مستواه الفني ما هو إلا ترسبات ماضوية ومشكلات مركبة، ونوازع دفينة وعلاقات مزيفة، وبنى متخلفة، وتصورات قاصرة، تعبر في مجموعها عن رحلة تيه قطعها العقل العربي في غفلة عن حاسة النقد الفاعل".[1] ومشروعه الحداثي الذي بشر به في هذا الكتاب، والمعتمد على التحليل البنيوي، باستطاعته: "أن يكشف العلاقات الجزئية التي تجسدت بصورة مقنعة في هيكلة القصيدة في محاولة لإنهاء مرحلة التخلف والعزلة والتيه".[2] إن الطموح الثوري التأسيسي لكتاب (كمال أبو ديب) كان أيضا ثورة على الفكر العربي، معتبرا إياه فكرا متخبطا وترقيعيا، لأنه لايزال "عاجزا عن إدراك الجدلية التي تشد المكونات الأساسية للثقافة والمجتمع، والتي تجعل بنية القصيدة تجسيدا لبنية الرؤية الوجودية..ولأن الفكر العربي،كذلك، ما يزال عاجزا عن التصور الكلي المعقد لحركة الإنسان في المجتمع ولقوانين التطور الفني والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والنفسي فيه..ولأن الفكر العربي، أخيرا، ما يزال عاجزا عن أن يبلور تصورا بنيويا لمشروع سياسي أو اقتصادي أو لدراسة قصيدة أو رواية.."[3]. وبذلك يعلل الناقد تجربته النقدية وأهدافها من خلال قوله "إذا كان ثمة من قبس يتألق في ظلمة الانحطاط الفكري والسياسي الذي ما يزال يلف الوطن العربي حتى اليوم، فإنه يتمثل في بلورة اتجاه بحثي صارم - يقصد بحثه- يصر على الكتابات المتعمقة التحليلية، المكتنهة، الكاشفة، ويجهد لتأصيل الفكر النقدي الجاد في كل مجالات الدراسة، ويتناول الظاهرة المدروسة باعتبارها دائما على درجة كبيرة من التعقيد والتشابك والتداخل مع ظواهر أخرى في اللغة والفكر والمجتمع".[4]

إن الرؤية البنيوية عند (كمال أبو ديب) من خلال مشروعه البنيوي، الذي لا يختلف عن أي مشروع سياسي أو اقتصادي آخر، يثير تساؤلات أخرى في هذا الصدد: عن أي اتجاه في

---

[1] - أحمد علي محمد: التطبيقات البنيوية في ميزان النقد، ص: 10.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص:09.

[4] - كمال أبو ديب: في الشعرية، ص:09.

البنيوية يحاول (كمال أبو ديب) تمثله؟ وهل التزم اتجاها واحدا؟ وما هي أهم المرجعيات التي استفاد منها؟.

إن ما نطالعه لدى (كمال أبو ديب) في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي) نجد أنه يسير في اتجاه البنيوية الشكلانية، عير أن هناك مؤشرات باتجاه البنيوية التكوينية لكنها " أقل تأثيرا، فهي في منطقة وسطية توفيقية بينهما وإن كان الجانب الشكلي هو الأكثر طغيانا".[1] -وفي رأيي- أن (أبو ديب) وإن لم يصرح بتبنيه للبنيوية التكوينية إلا أن ملامحها تبدو جلية في مدونته النقدية من خلال طرحه للعديد من مقولاتها ومبادئها كفكرة "رؤيا العالم *Vision du monde*" أين تظهر استفادته من فكر (لوسيان غولدمان) والتي عبر عنها (أبو ديب) (بموقف الذات) من خلال ربطه بين البنية اللغوية والرؤية باعتبارها وسيلة لفهم العالم، إلى جانب ذلك لا يتردد (أبو ديب) وهو يقدم مشروعه البنيوي عن إطلاق العديد من المصطلحات والمفاهيم التي ترتبط بالماركسية كالصراع الطبقي، وجعله بنية القصيدة تجسيدا للرؤيا الوجودية كبنية الثقافة والبنى الطبقية والبنى الاقتصادية، كما تشي بذلك أيضا مصطلحات النقض والرفض والثورة والتغيير... كقوله إن البنيوية " تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم.."[2] تعبر عن تأثره بالديالكتيك الجدلي الماركسي القائم على مقولة الجدلية والتناقض، وهذا ما يجسده عنوان مدونته النقدية (جدلية الخفاء والتجلي) أين تبرز الثنائية الضدية: الخفاء/التجلي، وكذلك في مدونته اللاحقة الرؤى/المقنعة، والتي تختفي وراءها ثنائية جدلية عميقة تعبر عن هاجس (أبو ديب) في البحث عن كل ما هو نقضي وجدلي، ولعل هذا التأثر بالماركسية - في حدود اطلاعي– يعود إلى احتمالين: الأول كون (أبو ديب يساريا) فقد اشتغل بالعمل السياسي في مطلع شبابه داخل جناح اليسار من الحركات القومية السورية أما الاحتمال الثاني فيعود إلى الوضعية الاجتماعية المزرية التي كان يعيشها الناقد منذ صباه وإحساسه بالطبقية والظلم الاجتماعي.

[1] - محمود أمين العالم: مفاهيم وقضايا إشكالية، المؤتمر الفلسفي العربي الثاني، عمان(الأردن) ،13-15 ديسمبر 1987، ص:644.

[2] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي،ص:07.

لذلك استطاع (أبو ديب) أن "يوحد بين منطلقات الماركسية وبين المنطلقات البنيوية، ويلغي التعارض بين الطرفين في مفهوم البنية ومفهوم التاريخ"[1].

كما تستند مرجعيات (كمال أبو ديب) في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي) إلى مصادر ومراجع غربية في معظمها ذات توجهات بنيوية معتمدا فيها على ليفي شتراوس وتشومسكي (*N.Chomsky*)، وبدرجة أقل على جاكبسون(*Jakbsan*)، وريفاتير(*Riffatter*) وجوناثان كلر(*J.Culler*) من المفكرين والكتاب البنيويين اللسانيين، فاعتماده على تشومسكي كان من خلال تفريقه بين البنية السطحية والبنية العميقة في بناء الجمل، والتحويلات التي تتحول على أساسها تلك الجمل، واكتشاف جمل النواة التي تعتبر العناصر الأساسية للمحتوى التي تشتق منها جمل أكثر تعقيدا مألوفة في الحياة الحقيقية عن طريق التطور التحويلي إلى جانب اعتماده على المخطط التشجيري للجمل،إلى جانب إفادته من أبحاث كلود ليفي شتراوس في الأنثربولوجيا البنيوية وتحديد الظواهر الأساسية التي لا تعمل عناصرها معزولة، بل ضمن شبكة من العلاقات التي تتكون في الثقافة والمجتمع إلى جانب تكونها في النص.[2]

كما استفاد من معطيات النموذج الألسني عند دي سوسير من خلال اعتماده على الثنائيات الضدية المعطى الأكثر حضورا لمنهجية (أبو ديب) البنيوية، إلى جانب مفهوم النسق وهو مفهوم مرتبط بالفكر اللغوي وعلى ما قدمه رومان جاكبسون، لذلك فالمرجعية البنيوية عند (أبو ديب) تستند إلى "تراث فكري وفلسفي ولغوي يعود إلى أوائل القرن الحاضر وكونها استمرارا لتطورات فكرية وفلسفية تضرب جذورها في أغوار التراث الأوروبي ممتدة إلى هيغل على الأقل ومفاهيمه الجدلية، وإلى فريد والتحليل النفسي".[3] لذلك نجد (أبو ديب) قد طعم مقاربته البنيوية بالتحليل النفسي، ويظهر ذلك في دراسته للصورة الشعرية من زاوية فاعليتها المعنوية وفاعليتها النفسية.

[1] - نبيل سليمان : الإبداع والنقد،دار الحوار للنشر، سورية، ط2، 1996، ص: 130.

[2] - حاتم الصكر: ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، الهيئة المصرية للكتاب،(د ط)، 1998، ص: 90-91.

[3] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي،ص:11.

أمام هذا المشروع البنيوي لا يلبث (أبو ديب) يردد بأنه يطمح إلى" تأسيس نظرية نقدية بنيوية محورها الأساسي اكتناه علاقات التجسيد بين الرؤيا التي ينبع منها النص الأدبي والبنية اللغوية التي تتجلى عبر هذه الرؤيا "[1]. استنادا إلى ما سبق: هل استطاع كمال (أبو ديب) أن يحقق طموح كتابه إجرائيا؟ وكيف تعاطى مع الأداة البنيوية وهو يكتنه الأثر الأدبي؟.

[1] - كمال أبو ديب: دراسة في بنية القصيدة الحديثة ،مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع4،جوان1996 ،ص:67 .

الفصل الأول:
الصورة الشعرية مفاهيمها ووظائفها

I-الصورة مصطلحا نقديا

II-الصورة وسلطة الخيال

III-الصورة في الخطاب النقدي

1- الصورة في الموروث النقدي

2- الصورة في النقد الحديث و المعاصر:

أ- الصورة عند الغرب

ب- الصورة عند العرب

IV- الصورة عند عبد القاهر الجرجاني في منظور(كمال أبو ديب)

1- الفاعلية النفسية والفاعلية المعنوية للصورة الشعرية:

أ- الانسجام واللاانسجام

ب- الصورة وسيكولوجية الذات

ج- الصورة وعلاقتها بسيكولوجية المتلقي

د- الصورة وعلاقتها بالسياق العام

I- الصورة مصطلحا نقديا:

لما كانت الصورة علامة على تميز الشاعر وتفرده، وهذا ما قرره أرسطو (Aristote) بأنها "الشيء الوحيد الذي لا يمكن تعلمه من الآخرين، وهي أيضا علامة العبقرية..."[1]. فإنها تعد من المصطلحات الهلامية العصية عن كل تحديد، فلا نكاد نجد لها مفهوما قارا، فتعددت مدلولاتها بتعدد النقاد واتجاهاتهم الفكرية، فهي تحتاج إلى الضبط على رأي فرانسوا مورو(François Moro): "إن كلمة الصورة Image هي واحدة من الكلمات التي ينبغي أن يستعملها عالم الأسلوب بحذر وضبط دقيقين، إذ أنها غامضة وغير دقيقة في الآن نفسه، غامضة لكونها تسمح باستعمالها بمعنى عام مبهم جدا، وذلك بالنظر إلى هذا الاستعمال من منظور أسلوبي خاص، وغير دقيقة لأن استعمالها ولو في مجال البلاغة محصور، عائم وغير محدد".[2] بذلك أصبحت الصورة مصطلحا فضفاضا ينسحب على كل الأنواع البلاغية كالاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز، يضاف إليهما حديثا الرمز والأسطورة، حيث يعرفها إزارا باوند (Ezra pound) بأنها " تلك التي تقدم عقدة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن"[3]. فإن كان من الشائع أن الصورة أداة الشعراء وبؤرة اهتمام النقاد المحدثين، فما موقعها إذن في النقد القديم؟ كيف تداولها النقاد؟ وهل استطاعوا أن يحققوا لها استقرارا مفهوميا؟.

قبل البدء في الحديث عن الصورة في الفهم النقدي القديم، لا بد من التعريج أولا على عنصر "الخيال" باعتباره "المدخل المنطقي لدراسة الصورة".[4] لرصد مدى معرفة النقد العربي بالخيال؟ ومدى صلة هذا الأخير بالصورة الشعرية؟

---

[1] - مصطفى الصاوي الجويني: البيان فن الصورة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د ط)، 1993، ص: 180.

[2] - فرانسوا مورو: البلاغة المدخل لدراسة الصورة الفنية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د ط)، 2003، ص: 15.

[3] - رنيه وليك وأوستن وآرن: نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ، الرباط، (د ط)، 1992، ص: 255.

[4] - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، لبنان، ط1، 1983، ص: 9.

II- الصورة وسلطة الخيال:

كان من المهم أن يلتفت النقاد العرب إلى القوى النوعية للشاعر وبخاصة الخيال منها فيحللوها ويكشفوا عن طبيعتها، إلا أنه لم يعرف عنهم حتى القرن الثالث إلا إشارات ضيقة عن الخيال والتصوير، على الرغم من أنه كان بين أيديهم القرآن الكريم المليء بالصور المثيرة، والشعر العربي الحافل بالصورة البسيطة الموحية.[1] وهذا ما أكد عليه إحسان عباس بقوله " إن اعتراف العرب بقوة الخيال موجود ولكن الاهتمام بالتحدث عن طبيعتها قليل وقد قرنوها منذ القديم بالشيطان، وتصوروها نوعا من الإلهام".[2] فهذا دليل على أن جذور الخيال ليست مفقودة في الفهم القديم، ولعل هذا يعد ردا على المنكرين وجوده في الموروث النقدي القديم.

ولنا أن نتساءل: لماذا ظل مبحث الخيال يقف على هامش الدرس النقدي القديم؟. يجيبنا الناقد علي البطل عن هذا التساؤل بقوله: "لم تكن إساءة الظن بملكة الخيال إلا وليدة فهم عام لدور الشعر ذاته، فعلى الرغم من إعجابهم به إلا أن تصورهم لا ينبئ باحترام كبير، إذ كانوا يعدونه صنعة من الصناعات ينبغي أن يخضع لقوانين العرض والطلب كأي سلعة أخرى، فراحوا يقيدونه بقوانين صارمة تضمن للشاعر عدم كساد سلعته".[3] فإساءة الظن بالخيال إذن " كانت نتيجة لما اشترطه البلاغيون من الوضوح والتناسب المنطقي بين عناصر الصورة، فكانت الوثبات الخيالية التي تلغي الفواصل والحدود بين الأشياء أمرا غير مرغوب".[4]

وبذلك يمكن حصر فاعلية الخيال الشعري في التصور القديم من خلال مبدأين أساسيين: "العقلانية والحسية، فأما المبدأ الأول فيرتبط بالقوة الفاعلة في العملية الشعرية، وهي العقل الذي يضبط المخيلة لحظة تشكيلها للصورة الفنية، ويمنعها من الزلل والانحراف، وأما المبدأ الثاني فيرتبط بمادة الفعل أي بصور المحسوسات التي اختزنتها الذاكرة، بعد غياب المحسوسات ذاتها عن مجال

---

[1] - عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دار جرير، الأردن، ط1، 2009، ص: 35.

[2] - إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق، (د ط، د ت)، ص:121.

[3] - علي البطل: الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1983، ص: 18.

[4] - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص: 10.

الإدراك المباشر".[1] بذلك ظل نشاط الخيال ضيقا لا يعد كونه "ذاكرة تختزن المعاني وصور الأشياء، فإذا أراد الشاعر غرضا رجع إلى الذاكرة يستخرج منها ما خبأه وهو خلاصة ما نجده عند القدماء عن دور الخيال".[2]

وتجدر الإشارة إلى أن العرب إن لم يعرفوا مصطلح الخيال بمفهومه النقدي المعاصر فإنهم عرفوا مصطلحا آخر، يمكن اتخاذه كبديل لمصطلح الخيال وهو مصطلح التخييل الذي يرادف لغويا التوهم وهو في الأصل من المصطلحات الفلسفية، انتقل من "دائرة البحث الفلسفي إلى مجال الدراسة النقدية والبلاغية "[3]. ودون الخوض في المباحث الفلسفية يمكن القول بأن الناقد القديم احتفى بالمتلقي على حساب دور المبدع وهذا ما قلل من مبحث الخيال في الدرس القديم.

غير أننا نجد أن الخيال لم يستعد احترامه إلا في رحاب الشعر الصوفي، لذلك فهو "يحتل مرتبة سامية عند ابن عربي باعتباره أعظم قوة خلقها الله، وهذا يلتقي مع فهم الرومانسيين ومع النظرة الحديثة إلى الخيال في أنه يستمد مادته من المحسوسات ثم يعيد ترتيبها في صورة جديدة".[4]

أما في الفهم المعاصر فقد استعاد الخيال سلطته على المنجز النقدي والإبداعي، باعتبار أن الصورة "ابنة الخيال".[5] فالصورة هي نتاج لفعالية الخيال، وهذه الفعالية لا تعني نقل العالم إنما تعني إعادة تشكيله بشكل مختلف من خلال اكتشاف العلاقات بين الظواهر وذلك يحتاج إلى شاعر له قدرة على الكشف والتعرية، وهذا ما يراهن عليه - علي دهمان- بقوله: " الخيال عنصر أساسي في التصوير وتعتبر الصورة معرضا لإظهار مدى قدرة الشاعر على استخدام ملكته التخييلية ".[6]

مجمل القول إن الصورة نتاج الخيال في الفهم النقدي المعاصر، وظل أبعد ما يكون على الفهم الكلاسيكي العقلاني.

---

[1] - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص: 85.

[2] - سامي محمد عبابنة:التفكير الأسلوبي، عالم الكتب الحديث، عمان،(دط، دت)، ص: 162.

[3] - ينظر:جابر عصفور:الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص: 72 .

[4] - علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص: 20.

[5] - عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص: 83.

[6] - أحمد علي دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 2000، ص:129 .

III- الصورة في الخطاب النقدي:

1- الصورة في الموروث النقدي:

لم يكن مبحث الصورة بأحسن من مبحث الخيال في النقد القديم "ففكرة الصورة بمعناها الحديث لم ترد عند النقاد العرب إلا أنهم شبهوا الأدب بالتصوير والنسج والوشي، وكان استخدامهم للأنواع البلاغية المتمثلة في الاستعارة والكناية والتمثيل بديلا لهذا المصطلح أو مرادفا له".[1] لذلك لن نغمط ما بذله القدامى من جهود في سبيل معالجة قضايا الصورة لأن ذلك "إلغاء للطبيعة الابتكارية في العقل العربي"[2]. وعلى كل فالصورة ليست شيئا جديدا، فإن الشعر مرتكز عليها منذ أن وجد حتى اليوم.

وأول ملمح لفكرة التصوير نجدها ماثلة في قول الجاحظ بأن الشعر "صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير".[3] فدعامة الجاحظ في رده على أبي عمرو وأمثاله، تقوم على توثيق الصلة بين الشعر والفنون التصويرية، فليس الشعر نظما للمعاني المجردة، وإيرادا للأفكار سردا وتقريرا، لكن الشعر تصوير للمعاني وتجسيم للأفكار.[4]

وبذلك فالجاحظ عندما طرح فكرة التصوير كان يطرح لأول مرة في النقد العربي فكرة "الجانب الحسي للشعر وقدرته على إثارة صورة بصرية في ذهن المتلقي".[5] ولم يزد النقاد في القرن الرابع على ما قاله الجاحظ كثيرا، فقد ظل الآمدي والقاضي الجرجاني وابن سنان الخفاجي وأبو هلال العسكري ينقدون النصوص ويوازنون بين الشعراء (بالمألوف)، فكان هذا من الأسباب التي نمت الاتجاه الشكلي في الشعر والأخذ بأسباب الصنعة في المجاز.[6]

---

[1] - أحمد علي دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني ، ص: 130.

[2] - عبد الإله الصائغ: الصورة معيارا نقديا، ص:91 .

[3] - الجاحظ: الحيوان، تحقيق :عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي،بيروت ،ط 3،1969 ،ج 3/ 132.

[4] - محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده،نهضة مصر،القاهرة،(دط، دت) ص:48.

[5] - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص: 260.

[6] - عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص: 36.

أما مفهوم التصوير عند عبد القاهر الجرجاني فيأخذ منعطفا مختلفا في فهمه المتميز للصورة الشعرية، ومدى قربه من العقلية المعاصرة، فقد تناول فكرة التصوير من خلال إلحاحه على فكـــرة الصياغة حيث يقول: " ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة فيه كالفضة والـــذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصـــنعة".[1] ومراد عبد القاهر واضح الدلالة ذلك أن طريقة الصياغة هي التي يتمايز بها الكلام مازجا الصفات الحسية و المجازية بوشائج الشعور.

وفي سياق آخر يقول: "واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا علـــى الذي نراه بأبصارنا ...".[2] لقد تعددت نظرة الجرجاني إلى مصطلح الصورة، فأحيانا يشـــير إلى التقديم الحسي للمعنى ممثلا في الاستعارة والتشبيه والكناية، وأحيانا يشير إلى الشكل العام للكـــلام وطريقة الصياغة، وهذا يعني أن المصطلح يحمل في طياته الدلالة على الصورة (Image) أو الشكل (Forme) في الوقت نفسه.[3]

وربما هذا التنويع في تعريف الصورة "نابع من إحساس الجرجاني بالقصور الذي يعـــاني منـــه التعريف ولهذا كان يعود إليها كل مرة ليعيد تعريفها انطلاقا من زاوية معينة".[4] ويبدو أن القيمـــة الجمالية للصورة عند عبد القاهر مردها إلى النظم، والصياغة هي معيار تقويم الصورة نقديا وفنيا.

وإن كانت الاستعارة في بيان الجرجاني تماثل اليوم "الصورة الشعرية"، فإن النقاد القـــدامى في إطار نظرتهم العقلية إلى فن الشعر، قد أهملوا مبحث الاستعارة وعظموا التشبيه، فعبد القاهر قد رفعها فوق التشبيه، وأولاها أهمية بالغة فهي عنده: " أمد ميدانا، وأشد افتنانا، وأكثـــر جريانـــا،

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004، ص: 254-255.

[2] - المصدر نفسه، ص: 508 .

[3] - أحمد علي دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص: 293.

[4] - محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1990، ص: 67.

وأعجب حسنا وإحسانا، وأوسع سعة، وأبعد غورا، وأذهب نجـــدا في الصـــناعة وغـــورا...".[1] فإلحاحه على الاستعارة باعتبارها أساس التصوير جعل منه رائدا ومكتشفا عظيما.

وأما عن فكرة "التشخيص" فتعد لبنة هامة في مبحث الاستعارات (الصورة) عند الجرجاني مبينا وظيفتها "فإنك ترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة والمعاني الخفية بادية جلية ... إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها جسمت حـــتى رأتها العيون ...".[2]

ولذلك فالتشخيص "عملية نفسية وظيفته التأثير في نفس المتلقي، وإثارة انفعاله عن طريق تشخيص المعاني المجردة في صورة حسية، يخيل للمتلقي أنها متحدة به "[3]. وبهذا نجد كتابيه "دلائل الإعجاز" و"الأسرار" يعلنان عن تحول نوعي في التفكير النقدي و البلاغي.

ولعل الممعن في درس الجرجاني للصورة يلفيه ينطلق من ثلاث زوايا (زاوية المتلقـــي، زاويـــة المبدع، زاوية السياق العام للنص)، فإذا كانت هذه الأقطاب هي المدار الذي تحوم حوله الصـــورة الشعرية، فإلى أي حد كان عبد القاهر واعيا بالجانب النفسي لهذه الأقطاب في درســـه للصـــورة الشعرية؟.هذا ما ستكشفه قراءة (أبو ديب) فيما سيأتي للصورة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني.

أما حازم القرطاجني فينال "التخييل" مساحة واسعة من فكره، فمن خلاله طرح مفهـــوم الصورة بشكل مختلف مركزا على البعد النفسي الانفعالي للمتلقي موضحا أنّ "المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنـــه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم"[4]. لذلك لم تعد الصورة مجرد شكل وصياغة فحسب، و لم تعد تدور حول مفهوم التقـــديم الحســـي، وإنمـــا أصبحت محددة في دلالة سيكولوجية خاصة، تترادف مع الاستعارة الذهنية لمدرك حسي، غـــاب

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص:32 .

[2] - المرجع نفسه، ص: 33.

[3] - يوسف أبو العدوس: في النقد الأدبي الحديث، دار الأهلية، الأردن، ط1، 1997، ص: 24.

[4] - حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق :الحبيب بن خوجة ،دار الغرب الإسلامي، ط3 ،بيروت، ص:18 .

عن مجال الإدراك المباشر، وتتصل اتصالا وثيقا بكل ما له صلة بالتعبير الحسي في الشعر.[1] كان ذلك من خلال ربط العناصر الحسية بالمحاكاة وكيفية تأثيرها،إلى جانب حرصه على القول بأن "عملية التخييل تتم على مستوى اللاوعي الخالص من المتلقي، ونعته الانفعال الناجم عن الشعر بأنه انفعال من غير روية أو تدخل عقل".[2] ومن هذا المنطلق يكون الخيال في مفهوم القدامى هو " أحد الأساليب الجمالية لخلق الصورة وذلك باعتماد الصورة المتخيلة من التعبيرات المألوفة التي من شأنها أن تعيق عالم الابتكار في الفن".[3]

بناءً على ما سبق، نجد أن اهتمام النقاد القدامى بالتصوير العيني، جعل فكرة المشابهة بؤرة اهتمامهم مما ضيق دور الصورة، فيما وجدت هذه الأخيرة فضاء أرحب في الفهم النقدي الحديث.

2- الصورة في النقد الحديث والمعاصر:

أ- الصورة عند الغرب:

نال مبحث الصورة مساحة هامة في منظومة الفكر النقدي الغربي فقد توالت الدراسات الحديثة حول الصورة الشعرية، ولعل كتاب (كارولاين سبيرجن Caroline spergon) (الصورة الفنية عند شكسبير وما تنبئنا به)، أول كتاب يصدر باللغة الإنجليزية حول الصورة الفنية التطبيقية، إذ طبع الكتاب لأول مرة بلندن عام 1931م.[4] وكانت مؤلفته قد سلطت الضوء على أهمية الصورة عند شكسبير. إذ مكنتها كما تقول من الاقتراب من عالم شكسبير نفسه، فاعتمدت فيها فحص كل صور شكسبير بدون انتقاء، فجمعت الصور الجيدة إلى الرديئة، والسارة إلى المنفرة والشعرية إلى غير الشعرية.[5]

---

[1] - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص: 299.

[2] - عبد الحميد قاوي: الصورة الشعرية النظرية والتطبيق، (د ط ،د ت)، ص :51.

[3] - عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، (د ط ،د ت)، ص: 249.

[4] - عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص: 145.

[5] - ينظر: ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس، ج1، (د ط، د ت)، ص:307 .

إلى جانب ذلك نلفي العديد من الدراسات التي تأثرت (بسبيرجن) وجعلت الصورة مناط اهتمامها مثل كتاب(إدوارد أ. آرمسترونج Edward Armstrong) بعنوان (خيال شكسبير)، أما الدراسة الثانية فهي لـــ(و. كلمن Wolfgong Clement) عنوانه (تطور الصورة عند شكسبير).[1]

شكلت هذه الكتب أهم المراجع الأساسية التي اعتمد عليها دارسوا الصورة الشـــعرية في الأدب الغربي، وتوالت بعدها العديد من الدراسات النقدية، التي أعطت دورا متقـــدما للصـــورة فكان من الطبيعي أن يتلقف النقد العربي بعض المفاهيم الغربية، ولذلك لنا أن نتســـاءل: كيـــف تعامل العقل النقدي العربي مع مبحث الصورة الشعرية؟.

ب- الصورة عند العرب:

التفت النقاد المحدثون إلى أهمية الصورة الفنية في الأثر الأدبي " فتباروا في ميادين بحثها مفردين لها كتبا أو بحوثا، أما منطلقاتها فمتعددة بتعدد قناعاتهم، فانطلق بعضهم من ثقافته التراثية مقرا بمـــا أنجزه العقل الغربي، وانطلق الآخر من ثقافته الأجنبية ملمحا إلى أثر الأجانب في نظـــرة العـــرب للصورة، وثمة من نظر إلى الصورة فنا واقعا دون أن يشغل نفسه بأمر نسبها، في حـــين انصـــرف آخرون إلى ترجمة ما رأوه مهما في مباحث الصورة الفنية، وكانت النتيجـــة عشـــرات الكتـــب والدراسات".[2] وبذلك ظهرت العديد من الأسماء النقدية العربية البارزة التي عنت بدراسة الصورة الشعرية، وهذا ما سنتعرف عنه فيما سيأتي.

ب-1- مصطفى ناصف (تأصيل أصول الصورة):

لعل كتاب (الصورة الأدبية) لمصطفى ناصف هو أول كتاب يخصص لدراسة الصورة، وقد ظهر أول مرة عام 1958م، ينحو فيه منحى بلاغيا،بتوليفة تراثية ومعاصرة، معرفا الصورة علـــى أنها "منهج فوق المنطق".[3] فالصورة ترد عنده مرادفة للاستعارة، وتطلق "على كل ما لـــه صـــلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات، وقد يظن أن ربط الصورة

---

[1] - عبد القادر الرباعي: في تشكل الخطاب النقدي، ص: 150.

[2] - عبد الإله الصائغ: الصورة معيارا نقديا، ص: 102.

[3] - مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص: 03

بالاستعمال الاستعاري الحسي الأكثر صوابا لأنه الأولى تحددا".[1] وعن هذا التعريف يعقب - محمد الولي- واصفا موقف ناصف بالمرتبك "فمن قبيل التجني أن نحاول اختزال الصورة إلى مجرد الاستعارة، حتى مع الافتراض بأنها هي أحسن الصور، مع أن الواقع في النصوص لا يعدم أن يقدم تشبيهات تفوق من حيث قيمتها الشعرية الكثير من الاستعارات التي يتخذها نموذج الجودة".[2] ولعل هذه النظرة للصورة كانت نتيجة التأثر بالنقد الغربي وهذا ما يؤكده عبد الإله الصائغ بقوله: "إن معظم آراء المؤلف وتطبيقاته تنزع لتطبيق مقاييس أوربية".[3]

ويعد مصطفى ناصف في مقدمة النقاد الذين أنكروا معرفة النقاد القدامى بالصورة، وعلة ذلك " أن النقد العربي القديم لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الصور".[4] وقد استند في تعليله هذا إلى دلائل تكشف عن إهمال الخيال في النقد العربي، منها اعتماده مقولة ابن رشيق في "اعتبار أن الشعر الأعلى ما لم يحجبه عن القلب شيء، ثم فهم الحقيقة الشعرية أنها تتعلق بمسألة الصدق والكذب، وهذا ما يجعل علاقة الشعر بالواقع مقصورة على نطاق محدود باهت هو المبالغة أو تركها في موضوع الصنعة".[5]

ويعلق جابر عصفور مبرزا جوانب القصور عند مصطفى ناصف بقوله: " الدراسة الوحيدة التي خصصها الدكتور مصطفى ناصف لدراسة الصورة الأدبية، رغم أهمية بعض ما حققته، لم تبذل جهدها في تأمل المفاهيم النقدية القديمة للصورة ومناقشتها، فتركت معالجة نظرية الخيال في التراث، بحجة أن النقد العربي لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الصور، ثم تخلصت من النقد القديم في فصلين عن المعنى الأدبي والتشبيه والمؤثرات الروحية في بحث الاستعارة

---

[1] - مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص:03 .

[2] - محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص: 233.

[3] - عبد الإله الصائغ: الصورة معيارا نقديا، ص: 111.

[4] - مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص: 51.

[5] - عبد القادر فيدوح :الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، ص:352 وما بعدها .

ليتفرغ إلى دراسة الصورة الأدبية في النقد المعاصر".[1] على الرغم من ذلك فإن هذه الدراسة تعد من الدراسات المهمة التي حفزت على اكتشاف الصور الفنية في الأدب العربي القديم والحديث.

ب-2- جابر عصفور (الصورة في الموروث النقدي):

من الدراسات التالية ذات التوجه المباشر للتراث النقدي، والتي حاولت البحث عن الصورة في الجذور العربية، نلفي دراسة جابر عصفور، بعنوان (الصورة الفنية في التراث البلاغي النقدي)، وأصل هذا الكتاب رسالة دكتوراه في جامعة القاهرة عام 1973م و لم يكن هذا الكتاب أول اتصال له بالصورة، فقد كانت رسالته للماجستير (الصورة الفنية عند شعراء الأحياء في مصر)، معرفا الصورة على أنها "مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات الغرب، ولكن المشكلات والقضايا التي يطرحها هذا المصطلح موجودة في الموروث وإن اختلفت طريقة العرض والتناول".[2] وهذا القول الأخير يمكن اعتباره ردا على (مصطفى ناصف) الذي أنكر وجودها في التراث النقدي.

وفي الآن نفسه يعيب جابر عصفور الباحثين المحدثين عن قصورهم في أن يفردوا بحوثا خاصة تتناول الصورة في التراث النقدي والبلاغي، فقد ظلت دراستهم لمشكلة الصورة في رأيه شيئا عرضيا، وجزءا مكملا لدراسات تتناول موضوعات أعم من الصورة.[3] وهو مقتنع تمام الاقتناع بأن " الصورة في التراث الغربي مشكلة جوهرية تحتاج لا إلى دراسة واحدة فحسب، بل إلى العديد من الدراسات الدقيقة المتخصصة ".[4]

وفي رأي – عبد الإله الصائغ- فإن جابر عصفور من خلال كتابه هذا يكون قد قدم أسبابا مهمة لتعلق النقد القديم بفكرة التصوير، غير أنه يحجم عن إعطاء تعريف لمصطلح الصورة،

---

[1] - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص: 09.

[2] - المرجع نفسه، ص: 07.

[3] - المرجع نفسه،ص: 08.

[4] - المرجع نفسه، ص: 09.

مبرزا أوجه القصور عنده في نسيانه لمباحث الصورة الفنية، وسعيه وراء أثـــر البيئـــات اللغويـــة والكلامية والفلسفية في الاهتمام بدراستها.[1]

ب-3- علي البطل (الصورة والميثولوجيا):

تعد دراسة علي البطل الموسومة بـــ(الصورة في الشعر العربي) التي تنحو منحى ميثولوجيا، في دراستها الصورة في الشعر العربي النقدي، يحاول بحثه "الكشف عن وجه الشعر العربي الـــذي كان محتجبا طيلة هذه الحقبة الطويلة من عمره، وهو وجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير القديمة التي تسرب منها إلى كثير من الصور التي كان الشعراء يحرصون على ترديدها ... لـــذلك يتجه البحث نحو دراسة شعرنا القديم في ارتباط صوره الفنية بالأساطير والمعتقدات والممارســـات الشعائرية القديمة التي كانت المنبع الأول لهذه الصور".[2]

وتحمسه للأسطورة جعله يعترض على الدراسات ذات التوجه البلاغي فهي "تسعى نحـــو التقنين النظري للصورة من وجهة النظر البلاغية القديمة".[3] مضيفا إلى أن الفهم القـــديم للصـــورة الفنية "يقف عند حدود الصور البلاغية والتشبيه والمجاز".[4]

وتبعا لهذا يعلق - محمد الولي- متسائلا: "ما هي الصور الشعرية الأخرى التي كان ينبغـــي أن تحظى بالأسبقية؟ وهل هناك صور شعرية جديدة بهذا الاسم من غير هذين الجنسين؟ فهل يمكن للصورة الشعرية أن تقوم على غير المشابهة".[5]

إن الممعن في دراسة علي البطل يجدها تقوم على العديد من المفارقات، فإن كان معترضـــا على الفهم البلاغي للصورة، نجده يعرف الصورة على أنها "تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها

---

[1] - عبد الإله الصائغ: الصورة معيارا نقديا، ص: 122.

[2] - علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص: 08.

[3] - المرجع نفسه ، ص: 09.

[4] - المرجع نفسه، ص: 15.

[5] - محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص: 208.

الشاعر أحيانا بكثرة في صور حسية، ويدخل في تكوين الصورة بهذا الفهم ما يعرف بالصور البلاغية من تشبيه ومجاز إلى جانب التقابل والظلال والألوان وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي".[1] بذلك نجده يعود إلى تعريف البلاغيين في تعريف الصورة، وهذا ما يجعله مناقضا لأقواله السابقة، ودون ذكر تفاصيل هذه الدراسة ووجوه القصور فيها، نجد أن البطل قد تطرق لمواضيع عديدة للصورة منها المفهوم النظري والأصول الأسطورية لها، وعلاقة الصورة بالجمال والواقع ...

وعلى الرغم من أن الكتاب جهد متميز إلا أنه "بالغ في الأثر الأسطوري والرمزي في الصورة مما أرهق بحثه، وفوت على الدارس فرصة الانتفاع به، فهو يدرس الشاعر الجاهلي مثلا كأنه شاعر يوناني ذو رؤية مركبة يعادلها برموزه الأسطورية".[2]

ب-4- عز الدين إسماعيل (سيكولوجية الصورة):

يراهن عز الدين إسماعيل على البعد النفسي في دراسته للصورة من خلال كتبه الموسومة بـ (الشعر العربي المعاصر)، (التفسير النفسي للأدب)، (الأدب وفنونه)، معرفا الصورة على أنها "تركيبة وجدانية تنتمي إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع".[3] وهذا يعني انتفاء كل ما هو تقريري وحرفي في نقل الصور، لذلك تأتي الصورة عند عز الدين إسماعيل " لتعنى بمعرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف".[4]

كما يتناول - عز الدين إسماعيل- الصورة من زاوية فلسفتها بحسب تشكيلها الزماني والمكاني ضمن أسس نفسية، فيرى " أن جزءا كبيرا من قيمة الشعر الجمالية يعزى إلى صورته الموسيقية، فما يزال هناك ميدان لنشاط الشاعر تبرز فيه موهبته الشعرية وهو ميدان التشكيل

---

[1] - علي البطل: الصورة في الشعر العربي، ص: 30.

[2] - عبد الإله الصائغ: الصورة معيارا نقديا، ص: 133-134.

[3]- عز الدين إسماعيل:الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره النفسية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994، ص: 109.

[4] - المرجع نفسه، ص: 54.

المكاني (ويستخدم للتعبير عنه مبدئيا كلمة الصورة)- مضيفا- إن التشكيل المكـــاني في القصـــيدة كالتشكيل الزماني، معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وتموجاتها".[1]

مؤدى ذلك أن الصورة الشعرية والتي تمثل عنده (التشكيل المكاني) تأتي خاضعة لتموجات، النفس وانفعالاتها، لكن ما المقصود بالتشكيل المكاني؟ نجده سؤالا مشروعا من الناقد-محمد الولي- الذي يرى أن "عز الدين إسماعيل لم يواجه بجدية معنى التشكيل المكاني ومعنى انعكاس النفس على متن الصورة الشعرية".[2]

غير أن عز الدين إسماعيل لم يحفل بالنص " فظل يهرب في اتجاه المبدع أو اللاشعور، وطورا آخر يتجه نحو المتلقي فالإثارة هنا هي إثارة المتلقي وهو يذهب بعيدا في التركيز على هذا الجانب إلى حد اعتباره العنصر الأساسي في تعريف الصورة وهو ينفر أشد النفور من النظر إلى الصورة من الزاوية النصية البلاغية".[3] فالأهم عند (عز الدين إسماعيل) أن يقام النقد الأدبي على أســـاس مـــن التحليل النفسي، لذلك أمكن القول أن دراسته للصورة الشعرية لم تحسب حساب البعد الجمـــالي للنص، بقدر إلحاحه على البعد النفسي.

IV- الصورة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني في منظور (كمال أبو ديب):

لقد ظلت النظرة النمطية الضيقة تلاحق الصورة ردحا من الزمن، على أنها عنصر تجميلـــي قائم على التنميق، منطلقة حسب (أبو ديب) "من تصور قاصر للأسلوب والصورة علـــى أنهمـــا عنصران خارجيان في العمل الأدبي، وإن كان منشأ هذا التصور التقليـــدي في التـــراث الأوربي بشكل خاص منذ أرسطو حتى كولوريدج".[4]

بهذا التصور يفتتح (كمال أبو ديب) دراسته لطبيعة الصورة الشعرية، بدءا من واقع قاصر لمفهوم الصورة، ولعل اعتراضه الشديد على التصور الضيق في التراث الأوربي، لم يكن بقدر تحامله

---

[1] - عز الدين إسماعيل:الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره النفسية والمعنوية، ص: 109.

[2] - محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص: 163.

[3] - المرجع نفسه، ص: 178.

[4] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 19.

على النقد العربي متهما إياه بالقصور تارة والهشاشة تارة أخرى، إلى درجة أن عمل شاعر كأدونيس –الذي يعد أحد نماذجه المفضلة- ما يزال ينتظر من يحلله تحليلا نقديا معمقا مضيفا "إن الخصيصة الأكثر جذرية للنقد العربي للصورة في أفضل نماذجه قد تكون في اعتماده المطلق على معطيات النقد الأوربي وقصوره عن تنمية آفاق نقدية جديدة..."[1]. ويحيل بقصده إلى دراسة مصطفى ناصف "الصورة الأدبية" حسب ما ورد في هامش كتابه - وفي اعتقادي- أن حكم (أبو ديب) على دراسة مصطفى ناصف لم يكن منصفا، فصحيح أن النقل عن الآخر سمت العديد من نقادنا العرب، لكن هذا لا يعني التبني المطلق لدراسة ناصف لكل معطيات النقد الغربي، خاصة وأنه زاوج بين المعاصرة والتراث وأنه أول كتاب في النقد العربي يعتد به في دراسة الصورة الأدبية، وإن كان هذا موقف (أبو ديب) من النقد العربي في درس الصورة، لنا أن نتساءل: ما جديد (أبو ديب) في هذا الشأن؟ وهل استطاع أن ينمي أفقه النقدي ويغني الفكر العربي بعيدا عن النقل والتمثل؟ هل استطاع تجاوز نمطية الصورة؟ وإلى أي حد كانت نظرته مختلفة ؟.

يلتفت (كمال أبو ديب) إلى التراث العربي، الذي يخرج عن تلك النظرة القاصرة للصورة في نقاط عديدة من تطورها، ولعل الطفرة في ذلك الخروج تبلغ ذروتها في "تصور الجرجاني الناقد الفذ للخلق الأدبي وللصورة، باعتبارها عنصرا حيويا من عناصر التكوين النفسي للتجربة، وتبلورها اللغوي في بنية معقدة متشابكة لها نموها الداخلي الفرد وتفاعلاتها الغنية ".[2]

بهذا يضع (أبو ديب) يده على أهم نقطة تجلو بحثه، وهو يقارب الوعي الفكري للجرجاني، مستعينا به في اكتناه طبيعة الصورة الشعرية من خلال فاعليتها النفسية وفاعليتها المعنوية، معلنا عن هدف بحثه، وذلك من خلال تطوير فهم جديد للصورة على صعيد المنهج النفسي، مظهرا " أن للصورة مستويين من الفاعلية، هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية، وأن حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء وتفجير بعد من الإيحاءات في الذات

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 20.

[2] - المصدر نفسه، ص: 19.

المتلقية ترتبطان بالاتساق والانسجام اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة ".[1] مؤكدا اتفاق المناهج النقدية الأوربية المعاصرة على أن الصورة تفعل على مستوى واحد، هو المستوى الدلالي، كما أنها ذات بعد واحد هو الوظيفة المعنوية.[2]

أما عمل (أبو ديب) فينبري لإظهار المستوى النفسي للصورة بالإضافة إلى مستواها الدلالي من أجل إظهار العلاقة السيكولوجية بين الصورة وذات المبدع، كأول مفصل عند الناقد وهو يقارب عمل الجرجاني، إضافة إلى محور الصورة وهي تفعل فعلها في ذات المتلقي، ثم ينتهي إلى آخر محاور دراسته مركزا على العلاقة بين الصورة والسياق العام، مستهديا في ذلك كله بالجرجاني.

وقبل التفصيل في استقراء الخطوط العريضة للصورة التي يقاربها (أبو ديب)، في عمل الجرجاني، لا بد أن نتساءل أولا: في ظل التفريعات العديدة للمنهج النفسي، عن أي منهج يتحدث كمال أبو ديب؟.

يجيبنا (كمال أبو ديب) عن هذا التساؤل معلنا " أن بحثه منوط بتجاوز معطيات المنهج النفسي في تحليل الصورة، من صعيد تحليل منابع الصورة وكشفها لأبعاد شخصية الفنان الخالق وبيئته الحضارية (وهو الصعيد الذي تتحرك فيه الدراسات الأوروبية حتى الآن) إلى مدى جديد، هو صعيد البنية الوجودية للصورة".[3] وبذلك يتخطى (أبو ديب) المعطى التقليدي للمنهج النفسي إلى البعد الوجودي للصورة.

ويؤسس (أبو ديب) دراسته هذه على تحليل عدد من الصور معتمدا على مجموعة من الأبيات الشعرية التي اختارها من الشعر العربي القديم، والشعر العربي الحديث، والشعر الغربي، ليظهر توازن دراسته، نافيا إتباع المنهج الإجرائي، فالهدف في رأيه "تأسيس منهج نظري، لا تقديم

[1] - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص: 22.

[2] - المصدر نفسه، ص: 21 .

[3] - المصدر نفسه، ص: 21.

دراسة في النقد التطبيقي".[1] وهذا دأب (كمال أبو ديب)، وولوعه بتأسيس النظري من خلال استنباط القوانين مما هو إجرائي، وهذا ما سنكشفه فيما سيأتي.

وبإضفاء نوع من الأصالة والذاتية على المنهج، وبلغة علمية يقدم (أبو ديب)، أولى فرضياته مقررا بأن " عبد القاهر الجرجاني الناقد الأول الذي اكتنه هذه الطبيعة البنيوية للصورة، أي على مستوى وظيفتها النفسية ووظيفتها المعنوية".[2] و يمكن تفصيل الأمر كالآتي:

1- الفاعلية النفسية والفاعلية المعنوية للصورة الشعرية:

أ- الانسجام واللاانسجام:

بدءا ينطلق كمال (أبو ديب) في اكتناه طبيعة الصورة الشعرية من خلال تحليل عدد من الأبيات في الشعر القديم، ليموضع نظريته المتبناة من خلال مناقشة "صورة القمر" عند (ابن المعتز)، للكشف عن مدى الانسجام الحاصل بين مستويي الصورة من خلال قول الشاعر:[3]

قد انقضت دولة الصيام وقد بشر سقم الهلال بالعيد

يتلو الثريا كفاغر شره يفتح فاه لأكل عنقود

فالصورة الماثلة في بيتي (ابن المعتز) في رأي (أبو ديب)، هي بؤرة التشكيل الحسي للأشياء، فعلى الصعيد الدلالي نجد أن البيتين يقرران على أن شهر صوم (رمضان) قد انتهى، وأن ظهور القمر (هلالا) دلالة على الخير وبشرى بالعيد، ثم مقارنته للقمر في علاقته المكانية الخاصة بالثريا، معتبرا إياه آكلا شره فاتحا فمه لالتهام عنقود العنب وفي هذا "تركيز على الأبعاد الحسية الهندسية".[4]

وقد نفى (كمال أبو ديب) أن تكون الصورة مدار البعد الدلالي فقط، فهي حسب مصطلحات كولوريدج مجرد (فعل للوهم)، وليست خلقا للخيال الشعري الجذري الفاعلية.[5]

---

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 22.

[2] - المصدر نفسه، ص: 22 .

[3] - كرم البستاني: ديوان ابن المعتز، دار صادر، بيروت،(دط،دت)،ص:181.

[4] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 24.

[5] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

هذه النظرة الأحادية للصورة جعلت (أبو ديب) يراهن على وجود مستوى آخر نابع من الذات هو (المستوى النفسي)، الذي ينبئ عن الحالة الوجودية للشاعر ولرغباته النفسية التي قد تكون لا واعية في ذاته، ففي تحليله (لدولة الصيام) التي تمثل (السلطة) لارتباطها في عالم الشاعر بالحرمان من الملذات يصل الناقد عن طريقها إلى "إثبات زندقة الشاعر وربطه الصيام بأجهزة الدولة وليست كقضية اقتناع إيماني، وبذلك تحقق الانسجام والاتساق بين وظيفتي الصورة في جانبها النفسي والدلالي".[1] أمّا عن تركيز الشاعر على شكل القمر ووصفه بـ (الاعتلال) فهذه الحالة كما يرى (أبو ديب) قد تكون انعكاسا لاعتلال الشاعر نفسه، وفي الآن ذاته يعد بشرى بقدوم العيد، وهذا ما يجسد مفارقة حسب الناقد تنبع من الثنائية الضدية: الاعتلال/ البشرى، وعلى اعتبار أن الاعتلال فيزيائيا يعد نذيرا، لكنه ينعكس في ذات الشاعر على أنه وعد بالخصب والخير "فاللاوعي عند الشاعر يحول المعطيات الفيزيائية للوجود، إلى مكونات لعالمه النفسي، لها أبعادها في الخارج..."[2]. فبشرى العيد لا تمثل (لابن المعتز) مناسبة دينية بقدر ما تمثل يوما لحرية التلذذ بالطعام وشرب الخمر وهذا يتم على المستوى الواعي واللاواعي للشاعر، أين تتحول الذات إلى آكل شره وهذا ما يجسده شكل القمر حين يصفه بأنه (فاغر شره) ينفتح فمه للأكل والشرب، وحسب (أبو ديب) إن الصورة تتجمد على (مسافة الوعد)، باعتبار أن البشرى قد وصلت إلا أن العيد لم يحل بعد، وهذا يعبر عن "رغبات نفسية – التي قد تكون لا واعية – في ذات الشاعر وبحنينه العميق وتشوقه، ويمثل هذا الجانب للصورة مستواها النفسي..."[3] وهذا يعني أن الصورة في بيتي (ابن المعتز) قد نجحت في تحقيق الانسجام، من خلال التضافر بين فاعليتها الدلالية وفاعليتها النفسية.

وينتقل (أبو ديب) من جمالية الانسجام إلى اللاانسجام، من خلال التناقض الحاصل بين مستويي الصورة، وهو يترع إلى تحليل بيت النابغة، متسائلا عن منشأ اللاتناسق بين وظيفتي الصورة؟.

---

[1] - حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2001، ص: 191.

[2] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي،ص: 25.

[3] - المصدر نفسه، ص: 26.

يقول النابغة في وصف الأطلال:

كأن مجرّ الرامات ذيولها عليها حصير نمقته الصوانع[1]

يرى (أبو ديب) أن الصورة في هذا البيت قد نجحت في رسم الأبعاد الهندسية للمشهد نجاحا مدهشا، وذلك من خلال فعل (الأطلال) في النفس وما تثيره من حالة شعورية مليئة بالحزن، هي النقيض المباشر للحالة الثانية القائمة على الحضور الجمالي أمام حصير أنيق يعبق باللذة الجمالية والترف الذوقي، ومن خلال هذا التناقض ينتفي الانسجام بينهما، ولهذا لم تعد الصورة في رأي (أبو ديب) " قادرة على تحقيق فاعليتها الفنية والشعورية في سياق القصيدة المأساوي".[2]

وبالطريقة نفسها يحلل (أبو ديب) المزيد من الصور الشعرية الحديثة في الشعر العربي والغربي، كاشفا عن مدى الانسجام واللاانسجام بين وظيفتي الصورة النفسية والدلالية والتناغم بينهما، على اعتبار أن الصور ليست فعلا تقريريا، بقدر ما هي كشف عن موقف وجودي إنساني.

ومن خلال دائرة الانسجام واللاانسجام، نرصد عمل (أبوديب)، وهو يستقرئ الصورة في عمل الجرجاني لنقف على أهم المحاور الرئيسة التي تحكم دراسته، بدءا من محور الصورة وعلاقتها بالذات، مرورا إلى فعلها في ذات المتلقي، وانتهاءً إلى علاقتها بالسياق العام للتجربة الشعرية بمنظور سيكولوجي محض.

ب- الصورة وسيكولوجية الذات:

في البدء لا بد من الإشارة إلى أن القدماء لم يحتفوا بذات المبدع، ولا بالجانب النفسي المرتبط بها، وهذا ما يفسر عدم عنايتهم بالإبداع، لكن السؤال المطروح في هذا الصدد: إلى أي مدى احتفى الجرجاني في منجزه النقدي بالذات المبدعة وعلاقتها النفسية بالصورة الشعرية؟ كيف قرأ كمال أبو ديب هذه القضية؟.

---

[1] - محمد أبو الفضل إبراهيم: ديوان النابغة الذبياني،دار المعارف،القاهرة،ط2،ص: 67.

[2] - كمال أبو ديب :جدلية الخفاء والتجلي، ص: 29-30.

يقرأ (كمال أبو ديب) محاور هذه القضية وهو يشتغل على الصورة الشعرية، مستندا إلى "الإشارات المبدعة التي قدمها ناقد عربي، هو عبد القاهر الجرجاني، منذ حوالي عشرة قرون، ولهذا التناول الجديد،كما يؤمل أن يتضح، أهمية كبيرة في اكتشاف الصورة ذاتها، وفي طرح مقاييس جديدة لتقييم الدور البنيوي لها في العمل الفني كله"[1]. مقتبسا دراسة عبد القاهر الجرجاني كاملة في تفسيره لبيت النابغة الذبياني:

فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت أن المنتأى عنك واسع[2]

يبدأ عبد القاهر الجرجاني تحليله للصورة الشعرية في بيت النابغة، من خلال كتابه أسرار البلاغة، منطلقا في نظر (أبو ديب) من أن العملية التجريدية في الاستعارة، تعد معطى أساسي لفهم الصورة وأبعادها، باعتبار أن الاستعارة تتطلب وجه شبه لابد أن يدرك وجوده بين طرفيها كما يمكن الإحساس بهذا الوجود على صعيد المستوى النفسي، لكليهما، في ذات المتلقي، معتبرا مرد هذا الاكتشاف والإحساس بوجه الشبه إلى السياق الكلي للعمل الفني، أو عبر التراث الفكري والثقافي والحضاري للغة والمجموعة البشرية.[3]

وبناء على هذا الطرح، يشير الجرجاني في بيت النابغة، إلى الصفة المشتركة بين الملك والليل، النابعة من قدرة الليل للوصول إلى أي مكان، والوجود في أي موضع، رافضا في الآن نفسه التفسيرات التي تربط وجه الشبه بين الملك والليل، بالسواد والمبالغة، وهذا التحليل وفق منظور (أبو ديب)، جعل الجرجاني يقدم تصورا فريدا، يكمن في أن الصورة عند النابغة تتحرك على مستوى الدلالة المعنوية، النابعة من السياق الشعري والثقافي،كما تتحرك على مستوى آخر نفسي "ينبع من الترابطات النفسية التي يثيرها الليل في النفس، وبذلك تجلو الصورة لنا لا أبعاد شخصية الملك وإنما أبعاد ذات الشاعر نفسه لحظة خلق الصورة"[4]. وهذا يعني أن الصورة الشعرية عند الجرجاني إلى جانب وظيفتها الدلالية المعنوية، فهي تجلو وتكشف الأبعاد النفسية للذات الإنسانية المبدعة، وهذا

---

[1] -كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص:33.

[2] - محمد أبو الفضل إبراهيم: ديوان النابغة الذبياني،ص:38.

[3] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص:36-37.

[4] - المصدر نفسه،ص:39.

ما يؤكده قول عبد القاهر الجرجاني: "فاختصاصه الليل دليل على أنه روى في نفسه فلما علم أن حالة إدراكه ... حالة سخط".[1]

يركز أبو ديب نظره على العبارتين "في نفسه" و"حالة إدراكه" باعتبارهما تؤكدان على الجذور النفسية للصورة الشعرية المرتبطة بنفسية المبدع، كاشفة عن بعد عاطفي وسيكولوجي للتجربة الشعرية، وبهذا تطرحان بعدا جديدا هو بعد الوعي؛ وعي الشاعر بالمكونات المتشابكة لتجربته، ودور الوعي كما يرى (أبو ديب) "ليس دورا آليا، ذهنيا، جافا، بل دور خلاق يكشف المستوى النفسي للموقف الشعري في الصورة عن طريق خلق بنية تتداخل فيها العلاقات، وتتبادل الفاعلية بفن يستقي من طبيعة طرفي الصورة المضاءين، لا من حيث هما ظواهر فيزيائية معزولة، وإنما هما مدركات تنفعل بها الذات".[2]

فصورة النابغة في تصور الجرجاني يمكن أن تحقق الوظيفة المعنوية في قول الشاعر (أنت كالنهار)، مؤكدا على أنه لاختلاف في تفسيرها مع قول الشاعر (أنت كالليل)، لأنها تحقق التعبير نفسه وهي قدرة الملك للوصول إلى كل مكان، لذلك فهو يرفض أن تتحرك الصورة على المستوى التقريري، فيرى أن الصورة بهذا الشكل لا تجلو العالم الداخلي والعاطفي والإنساني للشاعر كإنسان، له استجابات وردود أفعال حيوية للوجود "إن هذا الجانب النفسي لا يتحقق إلا حين تلعب الصورة دورها، في الكشف والإضاءة للأبعاد الداخلية للذات الشاعرة".[3] وعلى هذا الأساس، يحاول (أبو ديب) أن يقدم تصوره حول وظيفة الصورة، من خلال تضافر فاعليتها المعنوية مع فاعليتها النفسية، وفعلها في ذات المبدع، وهي تكشف أبعاده الوجودية والإنسانية، من خلال تجربته الشعرية، ولنا أن نتساءل في هذا الصدد: ما جديد (أبو ديب) في طرحه لهذه القضية وإن كان هناك من تناولها قبله؟.

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص: 221.

[2] - ينظر: كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 41.

[3] - المصدر نفسه، ص: 42.

إن هذا الذي يعده (أبو ديب) فتحا حين يطرح الجانب النفسي للصورة الشعرية، نجد مفاتيحه لدى الناقد (نعيم اليافي)، في كتابه (الشموع والقناديل)، حيث ارتبط البعد النفسي في الصورة الشعرية من خلال دلالتها على ذات الشاعر، وفعلها في ذات المتلقي، وهذا ما يؤكده – نبيل سليمان- بقوله: "إن اليافي قد أسس التفاتته هذه على ما كتبه غاستون باشلار عن طبائع الخيال، وهذه الالتفاتة الهامة سبقت بعقد تقريبا ما رأيناه في الفصل الأول لدى (أبو ديب) (من فتحه الشخصي) في دعوى البعد النفسي للصورة الشعرية، مؤسسا على الجرجاني وعازما بذلك على تصحيح النقد الأدبي المعاصر."[1]

ج- الصورة وعلاقتها بسيكولوجية المتلقي:

كان من الطبيعي أن تفضي علاقة الصورة بذات المبدع في فهم الجرجاني إلى علاقة من نوع آخر، أين ترتبط الصورة بمدى دورها وتأثيرها في نفسية المتلقي.

يستقرئ (أبو ديب) هذا الطرح معتمدا على قول الجرجاني الذي يؤكد فيه دور المتلقي من خلال قوله: "... ففرق بين ما يكره من الشبه وما يحب لأن الصفة المحبوبة إذا اتصلت بالغرض من التشبيه نالت من العناية بها والمحافظة عليها قريبا مما يناله الغرض نفسه، وأما ما ليس بمحبوب فيحسن أن يعرض عنها صفحا ويدع الفكر فيها..".[2]

وهذا القول يتجه حسب (أبو ديب)، إلى تكريس دور المتلقي من خلال فكرة المشاركة في فعل التحديد النهائي لبنية الصورة وحدودها مشترطا أن تكون مشاركة فعالة، واستثنائية لم يكن لها سبق في منظومة النقد العربي، موضحا "أن المتلقي مدعو لا إلى الاستجابة فقط بل إلى الخلق، إن فاعليته لا تقل عن فاعلية الفنان ذاته من حيث إعطاء الصورة أبعادها النهائية التي تحدد دورها في العمل الفني وعلاقتها به".[3]

---

[1] - نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، ص: 197.

[2] - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص:122 .

[3] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 43.

بذلك يحدد (أبو ديب) مهتديا بالجرجاني فعالية المتلقي مبدعا، الذي يمتلك كل الصلاحيات لخلق نظام أكثر فيضا وانتشارا، لذلك " فالقارئ الذي يعتد به الجرجاني لا يستهلك النص بل ينتج نصا على نص، فهو القارئ الذي يسكنه النص ويسكن النص".[1] إذن فلذة (المتلقي) تكون من خلال المشاركة والإسهام في إتمام الصورة إسهاما جيدا يعكس مشاعره، فلم يعد المتلقي ذلك القارئ النمطي المستهلك للنص بطريقة آلية، لقد قوض الجرجاني هذا الفهم الضيق لدوره، ليصبح متلقيا من درجة المبدع.

هذا الفهم الأخير يقترب بعبد القاهر الجرجاني إلى العقلية المعاصرة حين يتخطى المتلقي فعل الاستجابة إلى فعل المشاركة والخلق، وهذا ما يؤكد على أن الجرجاني "يلوح برأي أصبح اليوم مقولة مهمة من مقولات النقد الحديث، وملخصها أن أدبية الخطاب تكون على قدر شعور المستقبل بمساهمة ما في إنشاء ذلك الخطاب".[2]

وفي هذا الصدد نعيد التساؤل نفسه: هل قضية الصورة وارتباطها بنفسية المتلقي تطرح لأول مرة في عمل الجرجاني؟.

لا بد من الإشارة إلى أن قضية التأثير في ذات المتلقي، ليست بالقضية الجديدة على فكر عبد القاهر الجرجاني ولا فكر (أبو ديب)، فقد لاقت الاهتمام في الدرس النقدي القديم، أين كان التركيز على نفسية المتلقي يطغى على الاهتمام بنفسية المبدع، بل إننا نسمع صدى هذه القضية في درس الفلاسفة المسلمين، وبالتحديد عند الفارابي وهو يتحدث عن التخيل الشعري ويناقش كنهه ومدى تأثيره في المتلقي، وهو يقيم الفكرة الأرسطية على أساس سيكولوجي واضح، فيرى أن "غاية الشعر تتمثل فيما يوحي به من وقفة سلوكية يدفع الشاعر إليها المتلقي، لا بأقوال مباشرة وإنما بأقاويل مخيلة يكون بينها وبين السلوك المرتجى علاقة نفسية قوية، بمعنى أن القصيدة تقدم لمخيلة المتلقي مجموعة من الصور، تستدعي من ذاكرته طائفة من الخبرات المختزنة، تتجانس

[1] - مجموعة من المؤلفين: عبد القاهر الجرجاني (أعمال ندوة)، ص: 190-191.

[2] - المرجع نفسه، ص: 81.

محتوياتها الشعورية والانفعالية من صور القصيدة مما يفرض على المتلقي حالة نفسية خاصة، تجعله يقف ضد أو مع موضوع التخيل الشعري، وبالتالي يسلك اتجاهه سلوكا معينا".[1]

كان هذا رأي الفارابي حول طبيعة العمل الشعري من خلال ثنائية المبدع والمتلقي، مموضعا إياهما على أساس نفسي مكين، وعلى الرغم من ذلك فطرح الجرجاني لهذه القضية يبدو لنا أكثر جرأة وتميزا، من خلال تركيزه على فكرة المشاركة الوجدانية للمتلقي، في رسم أبعاد لانهائية للصورة الشعرية، والتي يمكن اعتبارها إضافة هامة تضاف إلى صرحه الفكري والنقدي.

وعلى الرغم من أن قضية تأثير الصورة في نفسية المتلقي قد تناولها الجرجاني من زاوية النظم والصياغة، إلا أننا نلاحظ أن (أبو ديب) لم يلتفت إلى هذا الجانب الذي ظل مغيبا طوال مقاربته للجرجاني، وخاصة ونحن نعلم أن نظرية النظم تعد حجر الزاوية بل أشهر نظريات الجرجاني، كما أن معالجة هذا الأخير للوظيفة النفسية للصورة الشعرية في ذات المبدع والمتلقي يمكن أن تقدم كدليل مقنع لأولئك الذين أنكروا على النقد القديم معرفته بالقوى النفسية.

د- الصورة وعلاقتها بالسياق العام:

بعد مناقشة الدلالات النفسية من زاوية المبدع والمتلقي، ينتهي (أبو ديب) إلى المحور الأخير في عمل الجرجاني، ليرصد علاقة الصورة بالسياق العام للتجربة الشعرية، وهذا يحتم علينا أن نتساءل: أي سياق يقصده كمال أبو ديب؟ هل كان يعني السياق النسقي النصاني أم السياق الفكري الإنساني المرتبط بالتجربة الشعرية ؟.

ينطلق (أبو ديب) في مناقشته لهذه القضية مستعينا بفكرة الجرجاني، المتعلقة بالربط بين الصورة وعلاقتها بالسياق الكلي، ممثلا ببيت النابغة السابق، هذا البيت في تصور (أبو ديب) لا يمكن " أن يؤكد السياق الجزئي للصورة فقط، لأن الصورة جزء من التجربة الإنسانية المتكاملة كلها، تجربة النابغة في علاقته المعقدة بالنعمان، منذ بدئها حتى لحظة التوتر فيها، وهذا السياق

[1] - جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص: 24.

الكلي هو الذي فرض اختيار المشبه به على النابغة كما يرى الجرجاني"[1]. مضيفا إلى أن الجرجاني يطرح مفهوما جديدا للسياق باعتباره "لحظة الخلق الفني ذاتها، ويتحول السياق هنا لا إلى سياق تراكمي فقط وإنما إلى سياق اللحظة الحاضرة، وفي هذا الرأي من الطرافة والجدة ما يضيف إلى شخصية الجرجاني لونا لا نظير له في النقد العربي".[2]

إن اهتمام الجرجاني لم يكن منصبا فقط على العلاقات النصية (العلاقات بين الكلمات، قوانين النظم، ...) بل أظهر كذلك اهتماما بالعلاقات السياقية ممثلا في العلاقة الكلية بالعمل الأدبي، والسياقات النفسية، ولعل هذا ما يمكن ربطه بفهم الجرجاني للمعنى بصفته ينبني على وظيفتين، فيكون المعنى الأول جليا من خلال العلاقات النصية، ومعنى المعنى في العلاقات الكلية للعمل الأدبي.[3]

مما تقدم يتضح أن (أبو ديب) يعتمد على السياق الكلي للتجربة الشعرية، متجاوزا فكرة النسق والنظم وتفاعل علاقاتها النصية، مركزا اهتمامه على التجربة الشعرية ذات الطابع الإنساني والفكري والثقافي حول الصورة -وفي اعتقادي- أن هذا ليس تغييبا لنظرية النظم والعلاقات النصية داخل النسق، فـ(أبو ديب) يبدو واعيا بنظرية النظم بل منطلقا منها، لأن هذه الدراسة - مثار بحثنا- ليست أول اتصال له بالصورة عند الجرجاني، فقد أفرد فصلا كاملا للصورة وعلاقتها بالنظم في رسالته للدكتوراه حول عمل الجرجاني بعنوان (The Jurjanis theory of poetic imagery 1970 (نظرية عبد القاهر الجرجاني في الصورة الفنية).[4] لذلك حين نعود إلى دراسته التي بين أيدينا لا نلفيه يكرر مقولاته حول الصورة، وإنما يتجاوز ذلك ليركز اهتمامه على الجانب النفسي للصورة الشعرية.

---

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 44

[2] - المصدر نفسه، ص: 44-45.

[3] - حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، ص: 199.

[4] - ينظر: عبد القادر الرباعي، في تشكل الخطاب النقدي، ص: 157.

وعودة إلى مناقشة فكرة السياق، يشير (أبو ديب) إلى أن الجرجاني يعتبر أن أي عنصر لا يتحدد مفهومه إلا من خلال الدلالة الكلية، والموقع الذي يحتله داخل النسق، وهكذا يصبح السياق مهما في فهم العلاقات النصية ومن ثمة دلالة العمل الأدبي.[1]

وهكذا يقوم السياق بوظيفتين: [2]

الأولى: هي تقوية الكلمة وتدعيمها.

الثانية: هي التنسيق بين المعاني واختيار المعنى الأكثر ملاءمة للتعبير عن موقف محدد. ويتم هذا الاختيار انطلاقا من زاوية داخلية للعلاقات بين هذه الكلمات، يضيف (أبو ديب) إلى وظيفتي السياق السابقتين، وظيفة ثالثة هي الربط بين المرسل والمتلقي للعمل الأدبي، وهذه وظيفة مركزية حددها (رومان جاكبسون) في مخططه الأولي لعملية التواصل وهي (السياق)، أي المجال الذي يبث من خلاله المرسل والذي عن طريقه يلتقط المتلقي الرسالة فيلعب دور الوسيط بين الطرفين.

يستمر (أبو ديب) في تقصي العلاقة بين الصورة وسياقها الكلي للتجربة الشعرية، مكتنها طبيعة هذه العلاقة على أنها "المخزن الأساسي الذي ينبغي أن تنبع منه، وتبلغ هذه العلاقة حدا من الكثافة والتوتر في صورة شعرية ما يحيل فاعلية الصورة إلى عملية من الفيض والكشف لا حدود لها، هنا تستحيل الصورة إلى انحلال للعالم المألوف للأشياء والتداعيات التي تثيرها في النفس... نبعا غريبا لعلاقات جديدة، طرية، غضة... فالصورة هكذا تحيل بفعل الكشف والإدهاش ليس موضوعي الصورة فقط، وإنما المتلقي ذاته، إلى مراكز حساسة لم تعرف، ويفاجأ المتلقي بأنه وهو في تماس مع الصورة مليء بالحيوية بحاجة إلى إعادة ".[3] إن تصور (أبو ديب) لهذه العلاقة موظفا مصطلحات تشي بمقولات الشعرية (التوتر، الفيض، اللامألوف، الإضاءة، الكشف، الكثافة ...) وغيرها من مصطلحات الخلخلة للسائد والمألوف وتفجير للصور وإعادة الخلق، يؤكد ارتباط مبحث الشعرية بمبحث الصورة وانحرافاتها.

---

[1] - حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، ص: 199.

[2] - المرجع نفسه، ص: 200-201.

[3] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 45.

لذلك ينبئ اكتناه (أبو ديب) للصورة الشعرية على أنه لا يخرج عن نظريته (الفجوة = مسافة التوتر)، ودراسات (بول ريكو) (Paul Ricoeur) في الخيال والاستعارة، ودراسات (رومان جاكبسون) عن الشعرية والاستعارة.[1] وفي السياق نفسه يستثمر (أبو ديب) فكرة الجرجاني حول الصورة وعلاقتها بالسياق، ولكن هذه المرة على الشعر المعاصر من خلال بيت شعري لأدونيس:

لأب مات أخضرا كالسحابة وعلى وجهه شراع...

يحاول (كمال أبو ديب) أن يستقي صورة (الأب)، من شعر أدونيس لينحرف بها عن سياقها النمطي المألوف إلى سياق جديد، حينما يكتسب (الأب) و(السحابة) أبعادا جديدة عبر الاخضرار، باعتباره تجسيدا (للبناعة والخصب)، فهو إذن وعد بوجود آخر، فيتحد الاخضرار بالأب ليصبح (الأب أخضرا)، كما يتحد بالسحابة لتصبح (السحابة خضراء)، هذه الأخيرة حسب الناقد تأخذ أبعادا أكثر كثافة من أبعادها الفيزيائية، فهي على مستوى الفاعلية النفسية (احتمال للمطر) فتعد إذن إمكانية للخصب، لذلك تتوحد السحابة (الوعد والإمكانية) حسب (أبو ديب)، بالأب (البناعة الواعدة بالأمل)، لتصبح الصورة الماثلة في البيت "إضاءة لوجودين: الأب والسحابة في أشكال جديدة لا نألفها".[2]

وبالتصور نفسه، يمعن (أبو ديب) في تحليل عدد من الصور في الشعر الغربي (لوركا، شكسبير)، ففي أغنية " مشاجرة " يقول لوركا (Lorca)[3]:

في وسط الخافق الصخري

خناجر البسيط

جميلة بدم المتنافسين

تلتمع وترهج مثل الأسماك

---

[1] - مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006، ص:174.

[2]- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص:47 .

[3]- خليفة محمد التليسي : لوركا الديوان الكامل، الدار العربية للكتاب،ليبيا،(دط)، 1992، ص:14.

ضوء قاس كورقة اللعب

يقطع عبر الخضرة الهشة

خيول ثائرة،

وخطوط إطارية لراكبين

وفي كأس شجرة زيتون

ثمة امرأتان هرمتان تبكيان.

ينطلق (أبو ديب) في تحليل صور هذه الأغنية على صعيد المستوى الدلالي، أين تتحقق الوظيفة المعنوية، من خلال وجه الشبه بين الخناجر والأسماك الذي يجمعهما قاسم مشترك هو (البريق واللمعان)، ويبدو هذا التفسير بالنسبة لـ(أبو ديب) "عملا ذهنيا مجردا يكشف ولوع الشاعر العقلي الصرف، بتقصي وجوه الشبه بين أشياء متباعدة".[1] غير أن هذا التفسير الدلالي للصورة يبدو قاصرا عن إضاءة النص وتوضيحه.

لذلك يقترح (أبو ديب)، تحليلا للصورة الشعرية من خلال فاعليتها النفسية لتصبح أكثر قدرة على الكشف والهجس والإثراء، ولا يكون ذلك إلّا من خلال العلاقات البصرية والنفسية التي تثيرها كل من الخناجر والأسماك، فالخناجر حسب الناقد تبرق بدم الخصوم، فهي تجسيد للموت واغتيال للحياة الإنسانية، أما الأسماك فهي ترهج وتلتمع خارج الماء وهذا ما ينبئ بموتها، وبذلك تتوحد الخناجر والأسماك بالموت، ليصل الناقد إلى أنّ البريق واللمعان لا يعدان رمزا للحياة، بل دلالة عن الموت والاغتيال.[2]

في السياق ذاته يقرر الناقد على أن شبكة الموت تنفتح على عالم الأغنية لتشكل سياقا لها، إلى جانب ارتباطها بالضوء بما هو رمز للموت لا للحياة، ليصبح لا عنصر احتفال في عالم الأغنية بل عنصر رثاء ونذير، كما أن ارتباط الضوء بورق اللعب من خلال قول الشاعر:

"الضوء قاس مثل ورقة اللعب"

---

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 53.

[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص:54.

فهذا المقطع يجعل (أبو ديب)، يتساءل عن دلالة الضوء من خلال ارتباطه بورق اللعب، فبعيدا عن الشبه الحسي بينهما، يبحث الناقد في المستوى النفسي للصورة، مؤكدا على أن دلالة (ورق اللعب) ترتبط بالاحتمالات والتوقع والحظ، ملاحظا انتشار حس التوقع في جو الدم والخناجر الذي يصل إلى ذروة التوتر،كقوله: "ثمة شيء يأتي قد يكون حياة، لكنه تقريبا بشكل مؤكد، سيكون موتا، ثم نرى الضوء".[1] وبعد هذه القراءة الاحتمالية لـ(كمال أبو ديب) والتي تبدو- في رأيي- أنها تمثل توقعاته أكثر ما تمثل توقعات الشاعر نفسه، نجده يواصل تقصي هذا الانتشار التوقعي في المقطع التالي:

"يقطع عبر الخضرة الهشة "

فيركز (كمال أبو ديب) من خلال هذا المقطع على كلمة (الهشاشة)، باعتبارها تكثيف للتوقع لارتباطها باحتمال الموت، كما يرى أن الصورة تأخذ حدا من الكثافة من خلال صور الجياد والراكبين، ففي نظره تنفجر الصورة فجأة عبر أشجار الزيتون التي يتخللها وتتخلل الحس (الضوء والموت والبريق)، وحسب (أبو ديب) فإن (التوقع والتوتر والنذير) عندما تصل ذروتها تتحول النبوءة إلى واقع، مؤكدا على أن تحليل أغنية (لوركا) وفق هذا المنهج يهدف إلى أن "الصورة الشعرية الرائعة هي الصورة التي تتخلل بنية التجربة الشعرية منتشرة في اتجاهين متناغمين: اتجاه الدلالة المعنوية، واتجاه الفاعلية على مستوى النفس، مستوى الإثارة لما بين أشياء العالم والذات الإنسانية من فعل واستجابة، وتنافر، وتعاطف".[2]

وفي معرض وصف (أبو ديب) للصورة على أنها "بنية تتشابك بينها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده، كما أنه يضاء بأبعاد هذا العمل، والنظر إلى الصورة على أنها بنية يفترض رفض حد المناهج لها بأنها عنصر دلالي في العمل الفني".[3] فهذا دليل على أن (أبو ديب) على وعي بفكرة البنية وعلاقتها بالصورة الشعرية، والتي لا تختلف

---

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 54.

[2] - المصدر نفسه، ص: 56.

[3] - المصدر نفسه، ص: 21.

عن فكرة (النظام) البنيوية عند (دي سوسير)، فالصورة في النهاية هي بنية ونسيج من العلاقات المتفاعلة داخل الأثر الفني، وهذا ما يبرز دورها البنيوي، ولعل هذا التصور الأخير يكون مقنعا لمحمد عزام الذي ينفي على المنهج البنيوي عنايته بدراسة الصور.

ويؤاخذ كمال (أبو ديب)، على عدم وعيه بجوانب القصور التي وقع فيها عبد القاهر فعلى الرغم من تشديد هذا الأخير على فكرة النظم وطرحه للصورة على أساس نفسي، وعلى الرغم من إلحاح (أبو ديب) على الدور البنيوي للصورة، فإننا نلفي كلا الناقدين يكتفي في تحليله للصورة الشعرية على إيراد البيت أو البيتين، فكيف للناقدين إذن أن يتحدثا عن الصورة كتجربة كلية لها علاقاتها النصية، ولها سياقاتها التي تجلو العالم النفسي للقصيدة وربطها بالبنية والنظم دون أن يوردا النص كاملا؟ وهذا ما أكد عليه- علي دهمان- بقوله: "إننا نجد عند عبد القاهر الجرجاني تحليلا عميقا يومئ إلى تذوق جمالي عميق، ولكنه تحليل لا يتعدى الصورة أو الفكرة في بيت أو بيتين ".[1]

ومن الغريب أن نجد (أبو ديب) يورد أغنية (مشاجرة) للوركا، وهي من الشعر الغربي المترجم النص الوحيد الذي يبدو مكتملا، وعلى الرغم من أن هذا الأخير يفقد جزءا من خصوصيته وفاعليته بفعل الترجمة، فقد كان من الأجدى إيراد نصوص الشعر العربي (أدونيس، خليل حاوي) وبتفصيل أكثر لأن صورها لا تزال تحتفظ بنَفس مؤلفيها وبشحنات عاطفية وانفعالية خامدة تنتظر تفجيرها، ولعل المبرر الوحيد الذي نملكه لـ (أبو ديب) هو اهتمامه بالخطاب النقدي عند الجرجاني أكثر من إيراده للنصوص الشعرية.

من خلال ما سبق طرحه: أين يمكن أن نصنف عمل (أبو ديب) في مقاربته للصورة الشعرية عند الجرجاني؟.

يتحرك النشاط النقدي الذي قام به كمال (أبو ديب) من خلال المستويات اللغوية التالية:[2]

---

[1] - أحمد علي دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ص: 383.

[2] - حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، ص: 190-191.

المستوى الأول: هو النصوص الإبداعية (نثرية أو شعرية) التي جاءت مبثوثة في كتب الجرجاني والتي استعملها كشواهد لتطبيق الأدوات النقدية التي اقترحها وتشكل هذه النصوص -أو الأجزاء- نظاما خطابيا خاصا.

المستوى الثاني: هو النصوص النقدية التي كتبها الجرجاني حول نصوص المستوى الأول وتشكل نظاما نقديا يتمتع بخصائصه البنيوية ويحاول القبض على دلالة المستوى الأول وإعادة تشكيله من جديد عن طريق التحليل والاستنتاج.

المستوى الثالث: هو الخطاب النقدي الذي كتبه (أبو ديب) حول نظرية الجرجاني معللا ومستنتجا وبالتالي نجد المستويات الأولى تتحاور ويؤكد بعضها بعض وذلك لإعطاء بناء جديد للنصوص التي تحركت في المجالين الأولين.

وإذا أردنا وضع عمل (كمال أبو ديب) على مقاييس النقد فإننا نجده يتنزل في دائرة أوسع من دائرة النقد بمفهومه التقليدي ليصير نقدا للنقد.[1]

[1] - حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية ، ص: 191.

الفصل الثاني:
البنية الإيقاعية عند (كمال أبو ديب)

I- الإيقاع والوزن

1- مفهوم الإيقاع عند (كمال أبو ديب)

II- مقولة الكم والنبر

1- مقولة النبر عند (كمال أبو ديب):

أ- النبر اللغوي والنبر الشعري

III- ظاهرة الإبدال الإيقاعي

تعد قضية التجديد في موسيقى الشعر العربي من أكثر القضايا إثارة للسجال، كما أنها من القضايا ذات الأهمية الواسعة لدى الشعراء والنقاد في العصر الحديث، وعنها خطت الكثير من المقالات والكتب.

فكانت من بين أهم المحاولات في هذا الإطار دراسات المستشرقين للعروض العربي، "فمنذ القرن التاسع عشر تقريبا بدأ إيوالد (Ewald) مراجعته للعروض العربي بهدف إدراكه في ضوء العروض الروماني والإغريقي، وبعد ذلك جاءت محاولة جويار (Juilliard) (نظرية جديدة في العروض العربي) التي تقوم على إدراك العروض إدراكا موسيقيا، وبعدها محاولة فايل (Weil) والتي كانت تحاول أن تدرك العروض إدراكا نبريا".[1]

أما في العالم العربي فإننا نجد نظرات جديدة في العروض العربي منذ بداية القرن العشرين، فهناك محاولة (جميل صدقي الزهاوي) في المقتطف لرد الأوزان كلها إلى وزن المتقارب والمتدارك ثم مقالة (محمد مندور) عن الشعر العربي، غناؤه إنشاده ووزنه، وكتابا إبراهيم أنيس (الأصوات اللغوية) و(موسيقى الشعر العربي)، وكتاب محمد الطيب المجذوب (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها). ثم كتاب شكري عياد (موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية).[2]

ولعل من بين أبرز المحاولات في هذا الصدد نلفي دراسة (كمال أبو ديب) من خلال كتابه (في البنية الإيقاعية)، (نحو بديل جذري مقدمة في علم الإيقاع المقارن)، فمنذ عقدين أصدر (أبو ديب) هذا الكتاب، وقد أعاد طبعه مرة أخرى عام 1981 ، وأهمية هذا الكتاب تتجلى من زوايا كثيرة، أبرزها أنه "يعالج موضوعات قليلة هي الدراسات التي خاضت فيه، وهو مبحث الإيقاع، إذ غلب على الدراسات النقدية الحديثة اهتمامها الكبير بقضايا البلاغة والصورة أساسا، وتهميشها للجانب الإيقاعي".[3]

[1] - سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1993،(د ط)، ص: 06.

[2] - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] - خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث،دار الحوار للنشر، ط1، 2005، ص: 82.

لذلك فالمحاولات والكتابات التي تطرقت لمسألة الإيقاع "يجمعها قاسم مشترك هو التشابه والتكرار والسطحية، فالقراءة السريعة للدراسة الإيقاعية التي تعنى بالخصوص بإيقاع الشعر الحديث تؤكد على أنها تعيد نفسها، فلا تعدو إلا أن تكون تفسيرا أو تبسيطا أو إعادة صياغة لما هو موجود، فهي سطحية لأنها لا تعكس فكرا ولا رغبة النظر في الأصول وإنما تكتفي بالظواهر، يتجلى ذلك في صياغتها بشكل أو بآخر للعروض القديم ولا جديد في ذلك".[1]

ويمكن أن نحصر مميزات كتاب "البنية الإيقاعية" لـــ(أبو ديب) فيما يلي:[2]

1-أنه يعد من أواخر المحاولات التي عرضت بالدرس لموسيقى الشعر، وبالتقويم والنقد لما سبقها من محاولات.

2- محاولة جريئة مغامرة ومتحدية.

3- تعد من بين أكثر المحاولات توغلا في حقل اللسانيات، جعلها معرض للتمحيص وتقويم المحاولات التي سبقته.

4- يرى في نظامه المقترح طريق إلى اكتشاف الطاقات الإيقاعية في الشعر العربي.

I- الإيقاع والوزن:

اختلف الدارسون حول مفهوم الإيقاع (Rythme)، فهناك من ربطه بالوزن (Meter) حتى غلب على أذهان الكثيرين أن المصطلحين الإيقاع والوزن مترادفان، وربما فسر ذلك الصلة الحميمة بينهما، وهي صلة الأصل –الوزن- بالفرع، أي التنويعات الإيقاعية الداخلية في النقد العربي القديم، أو صلة الكل –كل ضروب الإيقاع- بالجزء أي (الوزن) عند الدارسين المعاصرين، يضاف إلى ذلك الحضور الدائم للوزن في الشعر العربي القديم، مقابل الحضور العرضي المتغير للتنويعات الإيقاعية الصوتية بشكل خاص.[3]

[1] - خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث،ص:82.

[2] - سعد عبد العزيز مصلوح: في مسألة البديل لعروض الخليل:دفاع عن فايل، مجلة فصول،القاهرة،مج6،ع2، مارس1986،ص: 34.

[3] - يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، دار دمشق،2004،ص:22.

وباعتبار أن الإيقاع مرتبط أساسا بالموسيقى فهو ذو خاصية جوهرية في الشعر باعتباره "تتابع الأحداث الصوتية في الزمن، أي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد".[1]

وبذلك لا تكاد تخلو دراسة نقدية حديثة حول الشعر من ذكر لفظ (الإيقاع) بوصفه مصطلحا يرتبط بعلم الشعر، بل إن مجموعة من الدراسات قد أوردته ضمن عناوينها ويعود ذلك الاهتمام إلى:[2]

1-إحساس الدارسين بضرورة تطوير البحث في الشعرية العربية وخاصة ما يرتبط منها بالإيقاع.

2- التثاقف الحضاري بين النقد العربي الكلاسيكي والمدارس النقدية الأجنبية، وما يلعبه من دور بارز في لفت الانتباه إلى ضرورة إعادة النظر في معطيات النقد العربي القديم بشكل عام ونظرية الخليل وأساسها بشكل خاص.

3- الحركة الشعرية وما رادفتها من مفاهيم نظرية حول بناء القصيدة بخاصة على المستوى الإيقاعي، حيث كان أول المستويات التي انعكس عليها التغير.

أما الوزن فإنه يرتبط بالتصور السائد في النقد العربي القديم الذي يؤكد على أنه قالب تصب فيه التجربة أو هو تزيين للمعاني المسبقة، فتغيب بذلك الوظيفة البنائية للوزن المرتبطة بالوظيفة النصية، لذا جاءت الحداثة بمفهوم الإيقاع كوعي عميق بالبنية الإيقاعية المتشكلة من داخل النص ذاته وليس من خارجه، لذلك "فالإيقاع حركة أشمل من الوزن، تعكس النظام الدلالي للقصيدة في تنوع علاقاتها وتعقدها، لذلك أخذ الوزن في التصور الحديث يتراجع إلى المرتبة الثانية من الاهتمام، وأخذت نظرية الشعر في دراسة الإيقاع باعتباره أساسا بنائيا للشعر وبذلك يفقد الإيقاع صفته المجردة، ويصبح شيئا قابلا للمعاينة لأنه مرتبط بالجملة وبالجوهر اللساني للشعر، وبذلك يعد الإيقاع كيان نصي معارض للوزن الذي هو نظامي."[3]

---

[1] - سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص:112.

[2] - يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري،ص:17.

[3] - مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر،ص:199.

1- مفهوم الإيقاع عند (كمال أبو ديب):

إن مفهوم الإيقاع عند (أبو ديب) أو ما سماه بالبنية الإيقاعية التي جعلها موضوعا لكتابه يختلف عن غيره من المفاهيم، فيعده " الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقدة..".[1]

ويبدو أن التعريف المقدم إنشائي محض، يعرف المجهول بما هو أبعد منه في التناول، فما الحركة الداخلية؟ وما الحيوية المتنامية؟ وما مقياس الوحدة النغمية العميقة؟ ويصف الناقد –سعد مصلوح- هذا التعريف بالغموض والالتباس متسائلا: هل صاحب الحق في الحكم على الإيقاع هو المتلقي بعامة، أم صنف من المتلقين ونعني المتلقي ذا الحساسية المرهفة؟ -مضيفا- " أنّى لنا من المعايير المنضبطة ما نميز به المتلقي ذا الحساسية المرهفة من المتلقي الغليظ الإحساس؟ وإذا كان الإيقاع أمرا ذاتيا كامنا في نوع الإدراك، فكيف يكون نقل هذه الفاعلية إلى المتلقي؟ أمن خلال القراءة أم السماع؟ أم هو منوط بالصنعة الشعرية نفسها؟".[2]

ففي معرض تمييز (أبو ديب) بين الوزن والإيقاع يرى " أن العروضيين العرب بعد الخليل، العقل الفذ، أخفقوا في التفريق بين المستويين: الوزن والإيقاع، فكان حديثهم عن الأول، وبفعلهم هذا أكدوا أنهم لم يفهموا البعد الحقيقي الجذري لعمل الخليل، وحولوا العروض العربي إلى عروض كمي نقي ذي بعد واحد، مخفين بذلك بعده الآخر الأصيل: حيوية النبر الذي يعطي للشعر طبيعته المتميزة".[3]

يبدو من خلال -ما تقدم ذكره- أن تحامل (أبو ديب) على العروضيين العرب بسبب إخفاقهم في التفريق بين الوزن والإيقاع -في رأيي- تحامل مبالغ فيه، فالناظر فيما جاء به الناقد في هذه المسألة يلاحظ بأنه قد وقع في المطب نفسه الذي وقع فيه غيره، فلم يقدم إلى الآن تعريفا

---

[1]- كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص:230-231.

[2] - سعد عبد العزيز مصلوح: في النقد اللساني، عالم الكتب،القاهرة،ط1، 2004،ص:90.

[3] - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي ،ص:230 .

علميا واضحا نستطيع أن نميز به بين الوزن والإيقاع، فلغته الإنشائية لا تزيد التعريف إلا غموضا وضبابية، أما حديثه عن حيوية النبر فإنها الفكرة الجوهرية التي تتمحور حولها محاولة تحديثه للإيقاع الشعري، بل تعد الأساس الذي بنى عليه (أبو ديب) بديله الجذري للعروض الخليلي.

II- مقولة الكم والنبر:

يعرف النبر Stress بأنه "ارتفاع في علو Londness الصوت، ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين، يطبع المقطع الذي يحمله ببروز أكثر وضوحا عن غيره من المقاطع المحيطة، وعلى نحو أكثر دقة، يمكن القول أن كافة المقاطع المنطوقة تحمل درجة من العلو شديدة أو ضعيفة وكل درجة من هذه الدرجات يمكن أن يسمى نبرا ".[1]

من خلال ما تقدم من تعريف لمقولة (النبر) يمكن أن نتساءل في هذا الصدد عن مدى معرفة النقد العربي بظاهرة النبر وعن كيفية تحديد مواقعه، وكيف تبناه النقاد العرب في مشاريعهم النقدية مقارنة بمقولة (الكم)؟.

لم تدرك أهمية النبر في اللغة العربية، إلا في العصر الحديث مع الدرس الصوتي الحديث أين بدأ التفكير والبحث عن أهميته، فظهرت العديد من المحاولات التي بذلت في هذا الإطار فقد استطاع (إبراهيم أنيس) أن يستخلص عددا من القواعد العامة بشأن النبر في العربية من قراءة قراء القرآن في مصر.[2] وتجدر الإشارة إلى أن العديد من محاولات النقاد في هذا الجانب ظلت تتأرجح بين الدفاع عن ظاهرة النبر والتأكيد من جانب آخر على مقولة الكم (Quantum)، مما أوقع العديد من النقاد في الكثير من المفارقات والتناقضات، وهذا ما نطالعه عن (محمد النويهي)، فعلى الرغم من الحماس الشديد الذي أبداه لنظريته في النبر كما أخذها عن إبراهيم أنيس، نجده قد اضطر إلى الإقرار بأن "إدخال النظام النبري ما زال في مستهله وأن الشعر الجديد يتبع نظاما كميا".[3] أما

[1] - سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي،ص:116.

[2] - المرجع نفسه، ص:117.

[3] - محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العالية، القاهرة، (د ط)، 1964، ص: 245.

إبراهيم أنيس فيعد صياغة العروض العربي على أساس نظام المقاطع والكم، فيرتب المقاطع على أساس طولها وقصرها بمعنى أن موسيقى الشعر عنده تتكون من عنصرين رئيسيين:[1]

أ- النظام الخاص في توالي المقاطع.

ب- مراعاة النغمية الموسيقية الخاصة في إنشاده.

أما شكري عياد فيقف من القضية موقفا وسطا إذ يرى "أن الإيقاع الشعري يقوم على دعامتين من الكم والنبر، والعلاقة بين الوزن والإيقاع تتجسد في حركتين منتظمتين، وحدات الأول المقاطع، ووحدات الثاني الأنغام.."[2] غير أنه يتراجع عن رأيه ليقلب الكفة لصالح (الكم) من خلال قوله: "أن النبر عامل ثانوي في الوزن أي أن كم المقاطع يمكن أن يكون هو المهيمن على موازين الشعر العربي".[3]

ويبدو أن تناقض هؤلاء النقاد لا يقف عند هذا الحد بل يتجاوز ذلك إلى قضية تحديد مواضع النبر في اللغة العربية، فبعد إطلاع النويهي على كتاب (اللهجات العربية) لإبراهيم أنيس ذهب إلى الإقرار "باختلاف موضع النبر بحسب اختلاف قواعد النطق في العالم العربي".[4] ويبدو أن النويهي لم يحسب حساب مدى اختلاف قواعد النطق في العالم العربي بل في القطر العربي الواحد، ولذلك تعتبر"نظرية النبر معضلة من معضلات الدرس اللغوي للعربية المعاصرة ولهجاتها الحديثة ..."[5].

وتعد محاولة (أبو ديب) حول نظرية النبر، من بين أبرز الدراسات التي بنى عليها نظامه الإيقاعي وبديله الجذري يتجسد ذلك من خلال (بنيته الإيقاعية) فبلغة حماسية يدعو (كمال أبو ديب) إلى إلغاء دور الكم في الإيقاع الشعري العربي، جاء ذلك من خلال قوله: "أن التصور السليم الذي تدعمه المعطيات الشعرية هو أن نلغي دور الكم من الإيقاع الشعري العربي".[6] وفي

---

[1] - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها،ج3 (التقليدية)، دار توبقال للنشر، ط2 ،الدار البيضاء (المغرب)، ص:175.

[2] - انظر: شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ط1، دار المعرفة، القاهرة، (د ط)، 1968، ص: 55.

[3] - المرجع نفسه، ص:83.

[4] - أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث،دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط1، 1993، ص:35.

[5] - سعد عبد العزيز مصلوح: في النقد اللساني، ص: 116.

[6] - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص: 211.

السياق ذاته يؤكد على أن النظرية الكمية "لم تخلص نظام الخليل من تعقيده الأساسي المتمثل في فكرة الزحاف، والعدد الكبير للزحافات الممكنة في كل تفعيلة وكل بحر في النظام الكلي".[1] غير أن هذا الحماس لإلغاء دور الكم لم يدم طويلا فسرعان ما انقلب رأيه إلى أن "الشعر المبني على النبر لا يلغي دور الكم من الإيقاع الشعري العربي".[2] وفي مقولة (أبو ديب) هذه الكثير من التردد والتراجع عما أقره سابقا، بل لم يتوقف تناقضه عند هذا الحد مصرا على العلاقة بين النبر والكم "ويبقى أن يدرس دور الكم في إيقاع الشعر العربي دراسة دقيقة، وتحدد طبيعة العلاقة بينه وبين النبر بشكل علمي".[3] ويبدو (أبو ديب) وفق ما تقدم ذكره لا يختلف عما سبقه من النقاد من خلال الاضطراب والتردد والتأرجح الحاصل بين نظريتي النبر والكم.

ولعل فهم (أبوديب) للنظرية الكمية قد يبدو غريبا ومؤدى ذلك أنها "لا تهتم مطلقا إلا بالتساوي الذي يجب أن يكون تاما بين الوحدات، أما كيفية توزيع هذه الوحدات فلا قيمة لها في صلب هذه النظرية، ومأتى ذلك فهمه للكم على أنه خصيصة موسيقية محض، ثم فهمه للموسيقى على أنها تقوم على أساس من تساوي جملها الموسيقية زمنيا دون الاهتمام بكيفية توزيع الوحدات".[4] وذلك يعني أن تحميل الكم العروضي على الكم الموسيقي خطأ ومغالطة.

إلى جانب ما تقدم من مفارقات حول مسألة (الكم) نلفي أن (أبو ديب) لا يتوانى عن وصف المحاولات التي تعرض لنظرية الكم بالقصور الفادح، حيث وصف (أبو ديب) محاولة إبراهيم أنيس بأنها " تعاني من غياب مؤسف للدقة العلمية ".[5] كما رفض رؤية النويهي في كتابه (قضية الشعر الجديد) لأنه في الواقع يتصور النبر "كفاعلية إضافية لا تأسيسية من حيث دوره في الإيقاع".[6]

---

[1] - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص:215-216.

[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - المصدر نفسه، ص:283.

[4] - خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث،ص:90.

[5] - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي،ص:437.

[6] - المصدر نفسه، ص:09.

وفي سياق تحامل (أبو ديب) على جهود سابقيه، نجده يعرض تصور (فايل) مبرزا سوء إدراكه لعبقرية اللغة العربية فضلا عن الشعر العربي وإيقاعه، إلا أن النظر فيما أنجزه الناقد يفضح تناقضا صارخا، فالتأمل لمقالة (برتولد فايل) تبين عن تماه بين منطلقات الرجلين، بل إن الأخطر من ذلك هو عمد (أبو ديب) إلى "منطلقات المستشرق بالتحوير تارة وبالسكوت تارة أخرى عن بعضها وبالتأويل البعيد أحيانا بما لا يتناسب مع أي منهجية علمية".[1]

و في معرض اتهام (أبو ديب) للخليل الفراهيدي على أنه فرض مفاهيم مسبقة التصور على التراث ، فإعادة اكتشاف هذا التراث "يجب أن تتحقق في إطار مفاهيم ذهنية تحاول جاهدة أن تكون انعكاسا أمينا للوجود الفعلي للحقيقة التاريخية ذاتها".[2] غير أن هذا الاتهام يبدو باطلا ذلك أن " الخليل قد قام بعملية استقراء واسعة لما قيل في عصره ولما قيل قبل عصره من شعر حتى استطاع أن يضع القواعد العروضية التي ندرسها الآن ".[3] ولاشك أن سبب الاتهام هذا؛ أن هناك بعض القصائد القليلة لا تخضع لقواعد الخليل ولا تنطبق عليها- باعتبار أن ما يشذ لا يقاس عليه- فليس من المنهج العلمي "أن نهمل كل الشعر الذي قيل ونأخذ بعين الاعتبار قصيدة أو قصيدتين أو ثلاث قصائد، طالما أن الشعر كله عدا هذه القصائد، ينضوي تحت قاعدة واحدة، بل إن الخليل كان ذا فضل عندما استبعد هذه القصائد حيث إنها تعد كسرا للنغمة الموسيقية ".[4] من خلال ما تقدم ذكره يثار التساؤل التالي: إذا كانت القواعد الخليلية لا تنطبق على الشعر كله، فهل حققت قواعد (أبو ديب) ذلك؟

1- مقولة النبر عند (كمال أبو ديب):

تعد نظرية النبر الخاصية الأساسية التي تطبع مبحث (أبو ديب) الإيقاعي، بل تعد الفكرة الأساس التي يتمحور حولها بديله العروضي، ومقولة النبر عند (أبو ديب) تنطلق من سؤاله

[1] - حميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث،ص:101.

[2] - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي،ص: 31-32.

[3] - أحمد سليمان ياقوت: التسهيل في علمى الخليل، دار المعرفة الجامعية،كلية الآداب،جامعة الاسكندرية،(دط)، 1999،ص:195.

[4] - المرجع نفسه، ص: 196.

المشروع حول طبيعته، مجيبا عن ذلك بقوله: "النبر فاعلية فيزيولوجية تتخذ ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة".[1]

إن ما تقدم من تعريف حول ظاهرة النبر لا يعد في رأي -سعد مصلوح- تفسيرا بقدر مايعد تقريرا، فالحديث عن النبر ودوره في النظام الصوتي أو المبحث العروضي لا يكفي أن يعرض بهذا الشكل، معتبرا إياه تعريفا مخلا ومبسطا، فتشخيص النبر لا يتحقق بأن تقول إنه (إثقال وضغط فيزلويوجيان)، مضيفا إلى أنه لا بد من تعريف النبر في مظهره الفيزيقي في الموجة الصوتية المتولدة، وفي مظهره المدرك لدى المتلقي، معتبرا أن القول بأنه (إثقال وضغط) لا يكفي في كشف حقيقته الفيزيولوجية.[2]

وفي سياق ذي صلة يؤكد (كمال أبو ديب) على أن الشعر العربي هو في الأصل منبور، ثم أضحى لاحقا كميا، وإذ لا يجد دليلا يثبت به مزاعمه فإنه يلجأ إلى مقارنة الشعر العربي بالإنجليزي، وفيما حدث في الشعر الإنجليزي دليل على سلامة الفكرة "فلا ندري أي مسوغ نظري أباح له قياس الشعر العربي على الإنجليزي؟ فهل العربية والإنجليزية من عائلة لغوية واحدة؟ ليصبح قياس الواحدة على الأخرى؟ مضيفا إلى أن هذا الاستدلال على نقل الشعر العربي من النبرية إلى الكمية عبر الشعر الإنجليزي لأمر ينطوي على قياس فاسد، ومصادرات ضمنية".[3]

وفي موضع آخر من بحثه الإيقاعي نلفي مغالطة من نوع آخر، تتعلق بمدى معرفة الخليل الفراهيدي بالنبر، فظل يتأرجح بين عدم إنكاره "... لا ينكر احتمال أن يكون الخليل أدرك وجود النبر في الشعر العربي".[4] فإدراك الخليل لظاهرة النبر تبدو نقطة مشتركة بين رؤية (أبو ديب) والمستشرق الألماني (فايل)، فلماذا كل هذا التحامل حول نظرية (فايل)– كما تقدم سابقا- وإن كان هناك وجه اتفاق بينهما فهناك في الجانب الآخر نقطة اختلاف يصرح بها (أبو ديب) نفسه الذي ينكر "أن تكون مواقع النبر التي ميزها هي المواقع التي حددها فايل، وينكر أن يكون الخليل

[1] - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي،ص:220.

[2] - سعد مصلوح: في النقد اللساني،ص:118.

[3] - خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث،ص:99.

[4] - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي،ص:462.

ربط ربطا مطلقا بين أوتاده و بين النبر، ويمكن قبول افتراض إدراك الخليل للنبر ومواقعه دون أن يعني ذلك أن هذه المواقع هي الأوتاد ".[1] فهذا يعني أن موطن الخلاف بينه وبين (فايل) يكمن حول مواضع النبر، وهذا ما يدفعنا إلى طرح التساؤل التالي: هل وفق (أبو ديب) في تحديد مواقع النبر وعلى أي أساس اعتمد؟.

إن الممعن في الدرس الإيقاعي يلفي مدى التعقيد الذي ينطوي عليه النبر ومدى العسر في تحديد مواقعه، فإذا كان تحديده في الخطاب العادي أمرا صعبا فإن تحديده في الشعر مشكلي أكثر، لأنه لا وجود لشيء يشير صراحة إلى موضعه، ولذلك فمن الممكن "أن يرد النبر في بداية التجمع الإيقاعي أو نهايته، ويمكن أن يضم التجمع أكثر من نبر واحد".[2]

فالمطلع على الدراسات الإيقاعية التي ثمنت النبر إيجابا فيما أنجزته قامت بتجربة هي بالنسبة لها شرط ضروري ليستقيم حديثها عن النبر ومواضعه فضلا عن فاعليته، وتتمثل هذه التجربة في القيام بعملية إقراء الآخرين النص الشعري، وهؤلاء هم نماذج ممثلة لمختلف الفئات العمرية والهدف من هذا التنويع هو البحث عن المنبور المشترك من مقاطع النص المقروء، غير أن هذا الشرط لم يستوفه (أبو ديب) بل احتكم في تحديد مواضع النبر إلى ذاته ليجرب وينتهي إلى نتائج أخرجها في مرتبة قوانين.[3] – ونحن نتحفظ على مصطلح قوانين- وهذا يطرح سؤال تقنين النبر وخاصة وأنه من التعقيد والعسر في تحديد مواقعه بمكان؟.

أ-النبر اللغوي والنبر الشعري:

إذا كان المستشرق الألماني "فايل" قد انطلق في نظريته من النبر اللغوي كمجرد وسيلة للوصول إلى الصورة المجردة: التفعيلات، والتي أصبحت بعد ذلك أساسا، ومن خلال رؤيته إلى أن الأسباب لا تحمل نبرا، بل الأوتاد التي تعد لب الإيقاع متجاهلا الواقع اللغوي، ومتعاملا مع الصورة المجردة.[4] فإن (أبو ديب) لا يخرج عن نهج عمل (فايل) على الرغم من أوجه الخلاف

[1] - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص:462.

[2] - خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث،ص:104.

[3] - المرجع نفسه، ص:105.

[4] - سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي،ص: 122.

بينهما، إلا أنه قد وقع فيما حرمه عليه، من خلال أن (أبو ديب) أيضا لا يعتد بالنبر اللغوي مقررا " أن النبر اللغوي لم يلعب في الشعر العربي المنتجَ حتى الآن دورا تأسيسيا جذريا، و لم يطور ليشكل نظاما إيقاعيا كاملا لهذا الشعر".[1]

وفي معرض تمييز (أبو ديب) بين النبر اللغوي والنبر الشعري يرى أن هذا الأخير "ينبع من التركيب النووي للتتابعات بصورتها المجردة، ويمكن لذلك أن يسمى النبر المجرد أو النبر القالبي".[2] وجدير بالذكر أنه يقصد بالتتابعات التفعيلات الخليلية على الرغم من رفضه لها.

ومنظور (أبو ديب) لا يتوقف عند هذا الحد بل نجده يعطي (النبر الشعري) (المجرد) أقصى حدود الفعالية "فهو الفاعلية الجذرية في خلق الانتظام والتناسق في إعطاء الوحدات شخصيتها الإيقاعية.وهو النبر الذي يحدد أطر التجاوب الإيقاعي، ويقيم التعادل بين وحدة وأخرى، ويخلق في النهاية،شخصية التشكل الإيقاعي ونمطه".[3] على الرغم من الأهمية البالغة التي حظي بها (النبر الشعري) عند (أبو ديب) على حساب (النبر اللغوي) نجد أنه من المستحيل أن يحدد النبر الشعري دون العودة إلى النبر اللغوي لأن هذا الأخير يعد الأصل والثاني يعد في مرتبة الفرع.

وهذا ما نجد (أبو ديب) قد صرح به في نصين صحيحين، أولها في قوله: " ترتبط قضية النبر في الشعر جذريا بقضية النبر في اللغة".[4] أما في النص الثاني فيتجلى ذلك في قوله: "ما لم تتضافر جهود اللغويين المعاصرين، ويتمم بعضها بعضا، فستظل مناقشة النبر الشعري قاصرة لا تطرح نتائج مكتملة ونهائية".[5]

والنتيجة تؤكد - ما قررناه سابقا- فلا معنى للنبر الشعري بعيدا عن الأصل (النبر اللغوي) غير أن (أبو ديب) لا يلبث أن ينقلب على ما ذهب إليه ويبدو ذلك في معرض نقده لشكري عياد

[1] - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي،ص:09.

[2] - المصدر نفسه، ص:312.

[3] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] - المصدر نفسه، ص: 289.

[5] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الذي يصر على" أن مناقشة النبر الشعري في غياب تحديد تام للنبر اللغوي أمر مستحيل، لكن الأمر في رأي- أبو ديب- ليس على هذه الدرجة من الإطلاق".[1]

والظاهر أن مفارقات (أبو ديب) وتردده وتراجعه عن أقواله تغرق كتابه مقررا في السياق نفسه " أن قوانين النبر الشعري المطبقة على التجارب صيغت على أساس إيقاعي، ولم تستق وجودها من النبر اللغوي".[2] فهو يحاول "أن يقلب القضية فيجعل من القالب النبري الذي افترضه واعتمده أنموذجا للنبر الشعري وسيلة يمكن التوصل بها إلى تحديد النبر اللغوي".[3]

والظاهر أن التفصيل في هذه القضية سيأخذ مساحة واسعة من البحث ووقتا أطول نتيجة لكثرة مغالطات (أبو ديب) في هذا الجانب، لذلك لا بد من محصلة أخيرة لكل ما سبقت مناقشته حول هذه القضية، وعلى هذا فإنني أتفق مع "سيد البحراوي" فيما توصل إليه "أن منطلق البحث ينبغي أن يكون هو الواقع اللغوي، وإن مواضع النبر في هذا الواقع اللغوي ينبغي احترامها إلى أقصى حد، دون تعديلها وفقا لنظام ذهني مسبق، وإن حدث أن شكلت هذه المواضع نظاما إيقاعيا، جاز لنا أن نعتبر للنبر دور تأسيسيا في هذا الواقع..".[4]

III- ظاهرة الإبدال الإيقاعي:

إن المراحل المختلفة التي مرّ بها الدرس الإيقاعي في الشعر العربي، كانت تحتم على الدارسين القيام بمراجعة نقدية للموروث الموسيقي الذي اكتشف قوانينه الخليل بن أحمد الفراهيدي، وفي هذا الإطار تحديدا تندرج قراءة (كمال أبو ديب) للبنية الإيقاعية، حينما يحاول اقتراح قراءة نبرية بديلة لعروض الخليل معتبرا أنه:" يخفي النوى الإيقاعية المؤسسة بتركيزه على التفعيلات الوزنية الكبيرة التي تضل الباحث بتنوع أسمائها وأشكالها، وتحجب عن نظره وجود نوى أساسية تدخل في

[1] - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي،ص: 290.

[2] - المصدر نفسه، ص:291 .

[3] - سعد مصلوح: في النقد اللساني،ص:133.

[4] - سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي،ص:126.

تركيب الوحدات الإيقاعية كلها".[1] فما المقصود بالنوى الأساسية؟ وما البديل الجذري الذي قدمه كمال أبو ديب؟

يطرح (أبو ديب) متصوره البنيوي من أجل اكتناه البنية الإيقاعية في الشعر العربي، للكشف عن شبكة العلاقات المكونة لها، من خلال صياغته مبدأ للتطور الشعري، هو **مبدأ التركيز** الذي يقرر على أن: " تركيز الفاعلية الشعرية على نمط واحد من نمطي التشكلات الإيقاعية هو النمط وحيد الصورة (حيث ينشأ الإيقاع من تكرار تفعيلة واحدة عددا من المرات)، سيؤدي إلى حدوث تطورات جوهرية في بنية التشكلات الإيقاعية، أحد أغراضها كسر الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق، وخلق تنويع إيقاعي غني"[2]. يعد هذا المبدأ إحدى أهم القوانين الرئيسة التي عرضها (أبو ديب)، من أجل تقديم بديله الجذري لعروض الخليل، ويبدو هذا القانون أكثر وضوحا في جانبه التطبيقي، حين يعتبر (أبو ديب) أن أول التغييرات التي تطرأ على بحر المتدارك الذي يتألف من تكرار (فا/علن) وحدها عددا من المرات، هو إدخال التفعيلة (علن/ فا)= فعولن، لأن (علن / فا) تتألف– في رأيه - من النواتين (فا + علن) باتجاه أفقي معاكس لـــ(فاعلن). باعتبار أن الوحدتين (فعولن/ فاعلن) لهما التصاق جذري بإيقاع الشعر العربي، لذلك يحاول (أبو ديب) اكتناه طبيعة هذا الإيقاع، ووصف ما أمكن من التشكيلات الإيقاعية في الشعر العربي منطلقا من نواتين أساسيتين هما: النواة (فا) والنواة (علن)، ويضيف نواة أساسية ثالثة هي (علتن)، مشترطا إلى جانب التتابع الأفقي للنوى، شرطا آخرا يكمن في أنّ تتابع أي نواتين من النوى يخلق عنصرا آخر هو النبر.[3]

والظاهر أن هذه النوى الإيقاعية لم تأت صدفة وإنما تم اكتشافها من خلال ظاهرة الإبدال التي تعني إبدال (فاعلن) بـــ (علن فا) أي الانتقال من بحر المتدارك إلى المتقارب. وإن كان هذا الانتقال الأخير تبعا لقوانين الخليل يعد خطأ عروضيا، فإن منهج البحث العلمي في رأي (أبو

[1] - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص:08.

[2] - المصدر نفسه، ص:93 وما بعدها.

[3] - مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر،ص:203.

ديب) يرفض هذه الأحكام التقليدية، ويدفع إلى تفسيرها ضمن العلاقات العميقة المتشابكة ضمن البنية الإيقاعية مؤكدا على الملاحظات التالية[1]:

أ- أن (فعولن) لا ترد حتى مرة واحدة في تركيب المتدارك حين يكون له الشكل (الذي يسمى الخبب): فعلن فعلن فعلن فعلن.

ب- أن فعولن ترد في المتدارك من الشكل:

فاعلن فاعلن فاعلن

ج- أن المتدارك من الشكل:

فاعلن فاعلن (مكررة) يكثر فيه ورود (فعلن)

د- أن المتدارك من الشكل فاعلن × م (م: عددا من المرات) ترد فيه، في الشعر الحديث (فاعل).

هـ- أن (فعولن) حين ترد في المتدارك ذي التركيب:(فاعلن× م)، والذي ترد فيه فعلن.

فإنها ترد دائما بعد فاعلن لا بعد فعلن، وأن فعولن لا ترد بعد (فاعل) كذلك.

وتعد الملاحظة الأخيرة في نظر (أبو ديب) من بين أهم الملاحظات، وإن كان الأمر كذلك فإلى أي مدى ثبتت صحتها؟ هذا ما سنكشفه من خلال مقاربته لبعض النماذج الشعرية في الصفحات القليلة القادمة.

وفي السياق نفسه يعتبر (أبو ديب) ظاهرة الإبدال من الظواهر الطاغية بشكل كبير في الشعر العربي الحديث، لأن التداخل بين الوحدتين (فاعلن) و(فعولن) قد أصبح يعطي تشكلا إيقاعيا مميزا وانطلاقا من هذه الظاهرة يحاول (أبو ديب) تجاوز ما جاء به الخليل، بل إلى حد إنكار بعض قوانينه (كفكرة الزحاف مثلا) من خلال تأكيده على أن" البحور الستة عشر يمكن أن توصف بسهولة مثيرة باستخدام الوحدتين الإيقاعيتين (فعولن/ فاعلن) بتحولاتهما الممكنة ".[2] ولعل المقارنة التي نعقدها بين (كمال أبو ديب) والخليل الفراهيدي تبين مدى نجاعة البديل الجذري الذي قدمه

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص:98 وما بعدها.

[2] - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص:48.

(أبو ديب)، وذلك إنطلاقا من النواتين الإيقاعيتين (فا) و(علن)، فمنهما تتكون جميع تفاعيل الخليل كما يلي:

أ) ما يبدأ من التفاعيل بالنواة علن:[1]

1- المتقارب: الخليل فعو لن فعو لن فعو لن فعو لن

أبو ديب علن فا علن فا علن فا علن فا

2- الطويل: الخليل فعو لن مفا عيــ لن فعو لن مفا عيــ لن

أبو ديب علن فا علن فا فا علن فا علن فا فا

3- الهزج: الخليل مفا عيــ لن مفا عيــ لن مفا عيــ لن مفا عيــ لن

أبو ديب علن فا فا علن فا فا علن فا فا علن فا فا

4- المضارع: الخليل مفا عيــ لن فا علا تن مفا عيــ لن

أبو ديب علن فا فا فا علن فا علن فا فا

5- الوافر: الخليل مفا عــ لتن مفا عــ لتن مفا عــ لتن

أبو ديب علن ؟ علن علن ؟ علن علن ؟ علن

ب) ما يبدأ من التفاعيل بالنواة (فا):[2]

1- المتدارك : لا فرق بين الخليل وأبو ديب

2- البسيط: الخليل مس تف علن فا علن مس تف علن فاعلن

أبو ديب فا فا علن فا علن فا فا علن فاعلن

3- الرجز : الخليل مس تف علن مس تف علن مس تف علن

أبو ديب فا فا علن فا فا علن فا فا علن

4- الرمل: الخليل فا علا تن فا علا تن فا علا تن

أبو ديب فا علن فا فا علن فا فا علن فا

[1] - أحمد سليمان ياقوت: التسهيل في علمى الخليل ،ص: 199، و ينظر: كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية ،ص:51-52.

[2] - المرجع نفسه، ص: 200.

5- السريع: الخليل مس تف علن مس تف علن مف عو لا ت

أبو ديب فا فا علن فا فا علن فا فا فا ؟

6- المقتضب: الخليل مف عو لا ت مس تف علن مس تف علن

أبو ديب فا فا فا ؟ فا فا علن فا فا علن

7- الكامل: الخليل مـــ تفا علن مـــ تفا علن مـــ تفا علن

أبو ديب ؟ علن علن ؟ علن علن ؟ علن علن

إن المقارنة بين النواتين (علن فا) عند (أبو ديب) و بين تفعيلات الخليل ، تثبت جليا أن (أبو ديب) لم يضف جديدا، ويبدو ذلك من خلال أن النواتين (علن فا) لا تتساوى مع تفعيلة الوافر (مفاعلتن)، كما لم تستوعب تفعيلة الكامل (متفاعلن) وتفعيلة السريع (مفعولات)، غير أن (أبو ديب) يحاول أن يجد حلا لهذا الإشكال من خلال قوله أن " الظاهرة الوحيدة التي تجسد شيئا من الشذوذ هي حدوث أجزاء إيقاع لا يمكن وصفها بـــ (فا) كاملة، لكن من السهل التغلب على هذه المشكلة بوصف الجزء الإيقاعي بـــ (فَ) فاقدة ساكنها".[1] إن الممعن فيما جاء به (أبو ديب) يلاحظ على أنه لا يخرج عن إطار ما ذهب إليه الخليل الفراهيدي، فقد وجد نفسه مضطرا إلى الاعتراف بأن (- -) شكل متحول للنواة (- 0)، وبذلك قد أخفى تحت هذه الصياغة اعترافا واضحا بالسبب الثقيل وبالزحاف، ثم قرر عدم تقسيم (متفا) في الكامل إلى (ف/علن) أي الاعتراف بـــ:(علتن) أي بالفاصلة الصغرى، ثم حاول الاعتراف بنواة إيقاعية رابعة (متعلن) باعتبارها تعني الفاصلة الكبرى، وهذا ما أكد عليه – سعد مصلوح- بقوله: " وهكذا ينضاف إلى الاعتراف بالفاصلة الصغرى، اعتراف جديد بالفاصلة الكبرى، فلم يبق من أسباب الخليل وأوتاده وفواصله إلا الوتد المفروق، وليس الكاتب في رفضه بأول ولا أوحد".[2] فكيف لـــ (أبوديب) إذن أن يقدم بديلا جذريا وهو يعتمد على تفعيلات الخليل والتي لولا وجودها مسبقا "ما كان

[1] - كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص: 52.

[2] - سعد مصلوح: في النقد اللساني، ص:145.

لـــ(أبو ديب) أن يقيس عليها أو يستبدل بها (فا) و(علن) أو الاثنين معا، بل إن (فعولن) وقلبها إلى (فاعلن) مأخوذة من فكرة الدائرة الخامسة في دوائر الخليل".[1]

وبالإضافة إلى ما تقدم نلفي أن الذي عده (أبو ديب) كشفا جديدا، قد سبقه إليه الخليل الفراهيدي، فالجذور العميقة لما سماه الباحث بالنواتين الإيقاعيتين (فا) و(علن) تمتـــد أعراقـــها إلى الرواية الواردة عن الخليل من أن أصل العروض سماعه لشيخ يعلم صبيه ما سماه (التنعيم) منشدا ما يلي:

نعم لا نعم لا لا لا نعم لا نعم لا لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا

وهذا لا يختلف عن:

علن فاعلن فا فاعلن فاعلن فا فا...".[2] وفي هذا دليل على أن قصة الكشف عن بديل جذري لا يعدو إلا تنويعا لما جاء به عروض الخليل.

غير أن ما يحسب لـــ(أبو ديب) محاولته تقديم تفسير بنيوي للبنية الإيقاعية، فمنطلقه هذا يكشف عن مظاهر الحداثة فيه، إلى جانب أنه يقدم متصورا جديدا للكون ورؤيا العالم مخالفة للرؤية القديمة.[3] وتبدو ظاهرة الإبدال أكثر جلاء في النماذج الشعرية المقترحة من خلال شعر أدونيس وممدوح عدوان وعلي الجندي، ففي قصيدة " الدهشة الأسيرة"[4] لأدونيس التي قطع (أبو ديب) أسطرها على الشكل التالي:

1- ذاهبا أتفيّأ بين البراعم والعشب أبني جزيرة

فاعلن فعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلاتن

2-أصل الغصن بالشطوط

فعلن فاعلن فعول

[1] - أحمد سليمان ياقوت: التسهيل في علمي الخليل، ص:201.

[2] - سعد مصلوح: في مسألة البديل لعروض الخليل:دفاع عن فايل،ص:43.

[3] - أحمد يوسف: القراءة النسقية،ص:460.

[4] - أدونيس: الأعمال الشعرية، دار المدى، سوريا،(دط)،2002، ص:318.

3- وإذا ضاعت المرافىء واسودت الخطوط

فعلن فاعلن فعول فعولن

4- ألبس الدهشة الأسيره

فاعلن فاعلن فعولن

5- خلف حصن السنابل والضوء في موطن الهشاشة

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فعولن

ويبدو أن الشاهد عند (أبو ديب) السطر الثاني، قد حذفت نون فعولن وسكن ما قبلها فأصبحت فعول وذلك جائز، وفي السطر الثالث أين وردت فعولن سليمة ليصح بها الاستشهاد، وليتأكد أن ظاهرة الإبدال موجودة فعلا، لكن الأمر غير ذلك عند الناقد -أحمد المعداوي- الذي اقترح تقطيعا آخر للبيتين على الشكل التالي:

أصل الغصن بالشطوط

فعلاتن متفعلان

ألبس الدهشة الأسيره

فاعلاتن متفعلاتن

مقررا أن السطرين وفق هذا التقطيع من مجزوء الخفيف (فاعلاتن مستفعلن)، وقد تحولت (مستفعلن) في السطر الأخير إلى (متفعلاتن) عن طريق الخبن والترفيل، مؤكدا على أن لا مكان لـــ "فعولن" في الأسطر الثلاثة جميعها، ومن ثم لا مكان لظاهرة الإبدال، معتبرا أن الأمر لا يعدو أن يكون مزجا بين بحرين: المتدارك في السطر الأول مع ضرب مرفل، ومجزوء الخفيف في السطرين الباقيين.[1]

[1] - أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث،ص:71.

أما في النموذج الشعري الثاني، فإن قصيدة ممدوح عدوان" وتمر المدينة برقا":

" قال لي...

قلت: دعني تحلق حولي شباب من الفقر صاروا لصوصا وصاروا من الهم جمع سكارى فقلت: سلاما لكتري الثمين

رأيت الطفولة تحمل أضرحة وتفتش عن ساهم يشتري ورق اليانصيب وعن درج لتنام عليه،

فقلت: سلاما لأبنائي المقبلين

رأيت الذي خرج الصبح يبحث عن خبز أطفاله فقضى في الطريق اغتيالا أو اقتيد للسجن، قلت: سلاما لوجهي الحزين

رأيت بلادا تجوع وتنذر للحرب لقمتها ثم يأكلها الأغنياء

وتنذر للحرب أبناءها ثم يقتلهم حاكموها فقلت: سلاما بلادي التي تتقيؤنا لاجئين

رأيت الحصار الذي ضاق حتى تجاوز حد الكرامة والخبز كان الطغاة يضنون

عني بحقي في الحزن حين أتت ضربة الغدر منهم، وحطمت الرأس ذقت قبيل التهاوي دمائي فهنأت رأسي التي لم تعرف الانحناء.

تمثل هذه القصيدة حركة الانتقال من (فاعلن) إلى (فعولن)، وهذا حسب (أبو ديب) يؤدي إلى خلق إيقاع جديد بل إلى تشابك علائقي بين (فاعلن) و(فعولن) موضحا ذلك من خلال قوله " أننا إذا بدأنا في نقطة وسطية في القصيدة يمكن أن نخلق بنية إيقاعية تتألف من تكرار(فعولن) فقط، كما يمكن أن نخلق بنية أخرى تتألف من تكرار (فاعلن)، وفي الواقع أن المقطع المقتبس يمكن أن يكون تكرار لـــ (فعولن) أو (فاعلن) تبعا لاختيارنا تحريك الحرف الأخير من الألفاظ (الثمين/لاجئين/ الحزين/ الأغنياء) أو تسكينها"[1] وهذا ما يؤكد على أن " الانسيابية

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي،ص: 97.

التامة التي يمكن أن تتحرك من (فاعلن) إلى (فعولن) هي تجسيد للعلاقات اللحمية بين النواتين الإيقاعيتين (فا/علن) في البنية الإيقاعية للشعر العربي".[1]

وفي محاولة إعطاء هذه الظاهرة تفسيرا بنيويا، يقرأ (أبو ديب) كلمة (الثمين) ساكنة ليكون السطران المرتبطان بالتدوير قبلها من المتدارك، والسطران الباقيان بعدها من المتقارب، وهذا أمر يرفضه -أحمد المعداوي- مؤكدا على أن "الانتقال من المتدارك إلى المتقارب لا يعد إبدالا، وإنما يعتبره مزجا بين بحرين لأننا لا نرى مبررا لإعطاء الانتقال بين هذين البحرين ميزة دون غيرهما".[2] وفي السياق ذاته يقترح -المعداوي- قراءة ثانية لكلمة (الثمينِ) بكسر النون لينتهي إلى أن المقطع كله هو عبارة عن جملة طويلة تتأسس على التدوير، وجميع تفعيلاتها من المتدارك، ليخلص من خلال القراءتين السابقتين إمّا إلى (الجملة الطويلة) أو(المزج بين البحور) معتبرا إياهما أسلوبان عروضيان معروفان قبل مجيء حركة الشعر الحديث.[3]

وفي السياق ذاته يطرح (أبو ديب) سؤاله المهم: " لماذا ترد (فعولن) بعد (فاعلن) بهذه الكثرة ولا ترد (فعولن) بعد (فعلن) التي تعادل (فاعلن) في دورها الإيقاعي وفي تركيبها النووي تبعا للقوانين العروضية المعروفة، والتي تحل مكان (فاعلن) بسهولة كبيرة في أي موضع من البحر المتدارك؟"[4]. هذا التساؤل يذكرنا بالملاحظات التي سبق إيرادها وبالتحديد ما يتعلق بالملاحظة الخامسة التي يؤكد فيها الناقد على أن (فعولن) حين ترد في المتدارك ترد دائما بعد (فاعلن) لا بعد (فعلن)، وأن فعولن لا ترد بعد (فاعل) كذلك.

وهذا ما أكدته قصيدة أدونيس السابقة حيث أن (فعلن) تكثر فيها غير أن (فعولن) في رأي (أبو ديب) لا ترد إطلاقا إلا بعد (فاعلن)، كذلك الأمر بالنسبة لقصيدة ممدوح عدوان عندما ترد (فعولن) بعد (فاعلن) ، ويلاحظ – أبو ديب- على أن وجود "(فعلن) بكثرة يجعل القصيدة تنتقل

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي،ص:98.

[2] - أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث،ص:72.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي،ص:100 وما بعدها.

فجأة إلى فاعلن قبل أن تأتي فعولن"[1]. وعن هذه الظاهرة التي يصفها الناقد بالمدهشة نلفيه يتهم العروض الكلاسيكي والحديث الذي يعتمد النظرية الكمية بالعجز عن تفسير هذه الظاهرة، مؤكدا في الآن ذاته عن إخفاقها في حال تفسيرها بصورة جزئية اعتمادا على البيت الشعري الواحد، وهذا ما جعله يقترح تفسيرها بنيويا من خلال "رؤيتها من حيث هي علاقة بين مجموعة من العلاقات الإيقاعية، وثانيا باكتناهها ضمن نطاق البنية الإيقاعية للشعر العربي كله، ويعني ما يفترض هنا أن الظاهرة الإيقاعية تشكل علاقة في جسد متكامل متنام من العلاقات الإيقاعية التي تنبع من التراث الشعري كله ومن البنية الإيقاعية الجوهرية للشعر ضمن الثقافة كلها "[2]. وتبعا لذلك تبرز ظاهرة مهمة في رأي الناقد تتجلى في أن التتابع الإيقاعي (- - 0-0) لا يحدث في الشعر العربي إلا مسبوقا بالتتابع الإيقاعي النووي (- 0- - 0) مؤكدا على أن هناك تركيبا نوويا مألوفا في الشعر العربي هو(- 0 - - 0 - - 0 – 0) يرد هذا التركيب حسب الخليل في أكثر من بحر (كالرجز والسريع والمضارع والمجتث والنمسرح)، أما في الشعر الحديث فيستخدم الرجز والسريع والمضارع والمجتث (- - 0 – 0) كما في بيت أدونيس:

ننسج منها راية وجيشا نغزو به سماءك السوداء

(0 – 0 - - 0 - - 0-) 0- 0 - - - 0 -

فاعلن فعـــولن

وقول خليل حاوي:

خليتها تروح

(0 0 - 0 - - 0 -) 0-

وانهار قلبي رمة جنازة خرساء لا تنوح

(0 - - 0- - 0- - 0- 0 - 0- 0 - - 0- - 0)

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي ،ص:100.

[2] - المصدر نفسه، ص: 101.

ويعتبر هذا التتابع - في رأي- (أبو ديب) جزءا من البنية الإيقاعية مؤكدا على أن تطور الإيقاع بما هو فاعلية بنيوية "ينبع من شبكة العلاقات المتكونة ضمن البنية وجدليتها، ويختفي وراءها التراث الشعري بتاريخه المعقد الطويل، ويستحيل فهمها أو تفسيرها إلا من خلال هذه البنية الكلية".[1]

ومن خلال ما تقدم عرضه نلفي الناقد – محمد بنيس- يعترض على ما ذهب إليه (أبو ديب) في اعتبار " أن التحليل المقدم لإبدال الوحدة الوزنية (علن فا) بحاجة لاستقصاء أكثر بخصوص الأوضاع المتباينة لورود (فاعلن) في الممارسات النصية المتعددة التي يستحوذ عليها بحر المتدارك (الخبب)".[2] مضيفا إلى أن هذه "الخطوة تتطلب قلبا منهجيا يعتمد الخطي بدل السمعي، ويميز بين ما هو عروضي وما هو إيقاعي، ذلك هو مسارنا الذي يتخلى عن تقديس الرياضي في الإيقاع".[3] ويبدو رأي بنيس صائبا خاصة فيما يتعلق بلغة الرياضيات التي يعتمدها (أبو ديب) في درسه للبنية الإيقاعية، فهي لم تزد بحثه إلا غموضا وتعقيدا تفقد الباحث خاصة (المبتدئ) شهية البحث في الإيقاع، أما عن اقتراحه لبديل جذري لعروض الخليل الذي أحدث به ضجة في الدراسات النقدية المعاصرة، أجد أنه لا يخرج عم قررناه سابقا على أنه لا يزال محكوما بنظام الخليل حتى وإن حاول تغطيتها بمصطلحاته الحداثية، وعلى الرغم من ذلك تبقى دراسة (أبو ديب) للبنية الإيقاعية من بين أكثر الدراسات جرأة وطموحا وإصرارا على التغيير، ولعل أهم خاصية تميز بحثه -في اعتقادي- كانت درسه للإيقاع من حيث هو بنية وذلك من خلال ربطه بين مبحث الإيقاع والمنهج البنيوي.

[1] - كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي،ص:105.

[2] - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج3(الشعر المعاصر)، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990،ص:133.

[3]- المرجع نفسه، ص:133-134.

الفصل الثالث:
المقاربات البنيوية عند (كمال أبو ديب)

I- تجليات البنيوية عند (كمال أبو ديب)

1- المستوى النظري:

أ-الأنساق البنيوية

2- المستوى الإجرائي:

أ- المقاربة البنيوية في الشعر القديم:

أ-1- أبو نواس

أ-2- أبو تمام

ب- المقاربة البنيوية في الشعر المعاصر :

ب-1- أدونيس (هاجس النزوع)

I- تجليات البنيوية عند (كمال أبو ديب):

1- المستوى النظري:

أ- الأنساق البنيوية:

تعد فكرة الأنساق اللغوية من بين المحاور الأساسية التي قام عليها الخطاب البنيوي عند (أبو ديب) وفي ذلك يبدو متأثرا بنظرية رومان جاكسون، فالأنساق حسب رأيه "تحتل مكانة بارزة في النقد العربي وبخاصة النقد البنيوي والنقد التحليلي النابع من علم اللغويات كما تصوره رومان جاكبسون (R. Jakbson)، أما في الدراسات العربية فإن مفهوم النسق ودوره في تشكيل بنية العمل الأدبي ما يزال شبه غائب".[1]

فقد طرح جاكبسون مفهوم الأنساق باعتبارها خصيصة للغة الشعر وآلية لخلق ما سماه موكاروفسكي (Mokarouvesky) التأريض الأمامي، غير أن هذا الرأي لقي آراء مشككة في عمله من طرف ناقدان بارزان هما مايكل ريفاتير (M. Riffuterre) وجوناثان كلر (Culler) حيث اتجها إلى التساؤل عن عملية تمييز الأنساق ذاتها وعن المستوى الوظيفي للنسق والفصلات المكتشفة في القصيدة عامة.[2]وهذا ما يدل على الطبيعة الدلالية والعلائقية للنسق.

ومن المنطلق ذاته يشير(أبو ديب) إلى قضية عميقة الدلالة تتمثل في "ميل الفكر البشري إلى تشكيل الأنساق في كل إبداع له وطغيان أنساق معينة دون أخرى على أنماط معينة، ثم إمكانية تجسد هذه الأنساق البارزة لخصائص أصيلة في بنية الفكر الإنساني"[3]. ومن خلال ذلك يتابع (أبو ديب) طبيعة النسق في الكثير من الأعمال الأدبية كالحكايات الخرافية وحكايات الأطفال عند الغرب وحكايتان شعبيتان من التراث المحلي إلى جانب بعض الأعمال الشعرية والأدبية المختلفة، واستنادا إلى ذلك يطرح (أبو ديب) قضية غفل عليها النقد الحديث وغفل عليها جاكبسون أيضا وهي ظاهرة (تشكل النسق وانحلاله)، وفي هذا الصدد يقول (أبو ديب) "لقد ركزت دراسات

---

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 108.

[2] - كمال أبو ديب: الأنساق والبنية، مجلة فصول، مج 1، العدد الرابع، يوليو 1981، ص: 83.

[3] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 109.

جاكبسون ومؤيديه بشكل مطلق على تشكل النسق فقط، وحاولت أن تميز كل نسق يظهر في لغة الشعر خصوصا (دون أن تحاول اكتناه دلالات ظهور هذا النسق)، ولكن معاينة جاكبسون للنسق ظلت وحيدة تعنى بتشكله فقط دون تمييز لأهمية انحلاله وللتغيرات التي تطرأ على النص والعمل الأدبي بعد اكتماله، ليعاين من حيث هو عملية معقدة ثنائية".[1]

بذلك يحاول (أبو ديب) أن يطور مفهوم النسق لا حسب تشكله فقط، بل حسب طبيعته العلائقية أيضا، أي من خلال تشكله وانحلاله في النص مقترحا لهذه العملية طبيعة جدلية، فالنسق حسب (أبو ديب) " لا يمكن أن يكون ذا دور بنيوي إلا من خلال تشكله بما هو فاعلية تمايز، ثم انحلاله إذ ينتهي التمايز، باعتبار أن النسق ينشأ بفعل المغايرة والانتظام واستمرار هذه المغايرة إلى نقطة معينة ثم انتهائها، فانحلال النسق يرافق عادة بحركة جوهرية في نمو بنية النص".[2]

وبذلك يكون فعل تشكل النسق وانحلاله لدى (أبو ديب) شرطا رئيسا لفاعليته لانطوائه على عنصرين أساسيين هما (التوقع والمفاجأة)، وهذا الأخير يستند أساسا إلى "تغذية التوقع وتنميته ثم إخراج البنية عن مسارها المتوقع وخلخلة بنية التوقعات المتشكلة في ذهن المتلقي".[3]

وبناء على ذلك يحاول (أبو ديب) اكتشاف الأنساق المميزة في عدد من النصوص الأدبية حيث اكتفى بتقديم ثلاث أنواع منها، كان أولها قصيدة إفريقية ذات المنابع الجماعية، والثاني ثلاث حكايات غربية للأطفال والثالث حكايتان شعبيتان للأطفال، وأضاف بعد ذلك مجموعة من النصوص الشعرية الغربية والعربية، وكانت بدايته في عملية الكشف عن النسق الثلاثي مع قصيدة "إفريقية قديمة":[4]

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي،ص:109.

[2] - كمال أبو ديب: الأنساق والبنية، ص: 83.

[3] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 109.

[4] - المصدر نفسه، ص: 110.

A - في الزمن الذي خلق فيه دنديد جميع الأشياء

B: خلق الشمس والشمس تولد، وتموت، وتعود ثانية

C: خلق القمر والقمر يولد، ويموت، ويعود ثانية

D: خلق النجوم والنجوم تولد، وتموت، وتعود ثانية

L

X: خلق الإنسان والإنسان يولد، ويموت، وأبدا لا يعود ثانية

وحسب أبو ديب تتشكل بنية هذه القصيدة من تفاعل ثلاث حركات مكونة (X.L.A) حيث تتشكل الحركة الرئيسة من تكرار جملة أساسية ثلاث مرات أي من نسق ثلاثي (D.C.B) تخلق حس التوقع بإعادته ليتكرر من جديد، غير أن هذا النسق لايستمر في هذا التكرار بل إنه يكتمل بعد الحدوث الثالث ليدخل في الحركة X لينشأ من هذا الانحلال تغير أساسي في بنية الأغنية، وهذا ما يحدث هزة مفاجئة تستقي القصيدة منها الدلالات الجذرية ورؤياها العميقة للوجود وللثنائية الضدية التي يشكلها العنصران: الإنسان، والطبيعة الجامدة. ويرى (كمال أبو ديب) أن القصيدة تبقى مسطحة وتفقد قدرتها على المفاجأة ودلالاتها الوجودية لولا حدوث التغير بعد اكتمال النسق الثلاثي[1]. ويستغل (أبو ديب) كل ما يخدم فكرته للكشف عن النسق وانحلاله من خلال الاعتماد على العناصر اللغوية والتركيبية المكونة للجمل، ليخلص إلى حقيقة مفادها "إن اكتمال النسق بعد حدوثه للمرة الثالثة يعني بدء انحلاله وحدوث تغييرات جذرية ودلالية في القصيدة التي تتمحور حول عنصري الثنائية الضدية التشابه/التضاد، اللذين يربطان بين

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 111.

عناصر النسق".[1] وعلى ما يبدو أن الثنائية الضدية عند (أبو ديب)، معطى له حضوره حتى في دراسته للأنساق اللغوية، وكذلك في جميع تحليلاته البنيوية.

ويتابع (أبو ديب) الكشف عن النسق في نص مختلف ذات نمط سردي من خلال دراسته للحكايات الخرافية وحكايات الأطفال ليكشف عن مدى نجاعة فرضياته ويعزز ما سبق إيراده، ومن خلال حكاية (الخنازير والعنزات الثلاثة الصغار) وحكاية (ذات الشعر الذهبي) وحكاية (الشاب الذي خبأ أباه) وحكاية (الفتى والشيخ) يحاول اكتناه الأنساق الثلاثية التي تحكم هذه الحكايات ليصل إلى النتيجة السابقة نفسها، من خلال تشكل النسق الثلاثي وطغيانه داخلها وانحلاله بعد حدوثه للمرة الثالثة وبذلك يعد النسق الثلاثي في الحكايات بصورة عامة "جوهرا دلاليا قد يتشكل في أطر سردية كثيرة، أي أنها بنية ثابتة يتناولها العقل الإنساني في ثقافات متغايرة وينسج حولها أطرا سردية أو حوارية تعطي للجوهر أبعادا زمنية عن طريق الحدث القصصي فتجعله أكثر قدرة على الانحلال في الذات أو تجسيد اكتناه الإنسان للعالم ...".[2] هذا النص الأخير يذكرنا بمدى تأثر (أبو ديب) بليفي شتراوس في دراسته للأساطير من خلال مقولة (الأشكال الثابتة والمضامين المتغيرة)، إلى جانب ذلك نلفي تأثره بالناقد الشكلاني فلاديمير بروب (V. Propp) من خلال مبحثه حول الحكاية ووظائفها لذلك فتشكل النسق وانحلاله في الحكايات الشعبية والخرافية يعبر عن وحدة التفكير الإنساني.

وفي سياق ذي صلة يشير (أبو ديب) إلى أن درس الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والأدبي لا يقتصر وجوده على الأعمال الأدبية ذات المنابع الجماعية فقط بل يتواجد حتى في الأعمال ذات المنابع الفردية أيضا "فالدراسة المتقصية لأعمال أدبية فردية أظهرت أن تشكل النسق الثلاثي ظاهرة جذرية في كل نشاط فني سواء أكانت منابعه جماعية أو فردية تصدر عن عنصر القصد والوعي"[3].كالأعمال الشعرية أين يطغى النسق من خلال نماذج عرضها الناقد من شعر

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 112.

[2] - المصدر نفسه، ص: 124.

[3] - المصدر نفسه، ص:126.

(رباعيات الخيام) و(السونيت) عند شكسبير ونماذج متفرقة من الشعر العربي والغربي.[1] لكن يلاحظ في هذا الصدد أنه بقدر هذا التنوع في البحث عن النسق الثلاثي في مختلف الأعمال الأدبية (السردية والشعرية)، نلفي أن (أبو ديب) قد خرج عن هدف منهجه البنيوي المعلن عنه في عنوان مدونته وهو البحث في النصوص الشعرية: فلماذا يتحدث الناقد عن الأنماط السردية وهو بصدد مقاربة الأثر الشعري؟ لعل الاحتمال الأكبر أن هذا الأخير لا يمتلك العديد من هذه الأنساق، فكان السرد المنفذ الوحيد لإثبات صحة فرضيته، ولعل هذا التساؤل يفضي إلى إشكال آخر، يرتبط بالتطبيق القسري للنسق الثلاثي، الذي يراهن عليه دائما وكأنه معطى جاهز، يعتمد على اقتناع مسبق على مدى فاعلية تلك الأنساق، وهو ما يطرح سؤال الاختيار المسبق للنصوص التي تستجيب لهذا التثليث، وهذا يدل - في رأيي- على أن تحليل (أبو ديب) للأنساق البنيوية لا يخلو من الخطاب الإيديولوجي، من خلال إصراره على التثليث، الذي يأخذ عنده أهمية قصوى في تحليله للأنساق، وهذا يشي باحتمال ارتباطه بعقيدة ما.

ويبدو أن (أبو ديب) مؤمن بتجذر هذه الأنساق في الفكر الإنساني " كالنسق الثلاثي في الهندسة الإقليدية ونسق الوحدات الثلاث في المسرح الكلاسيكي (الزمان، المكان، الموضوع)، ونسق الثالوث المسيحي (الأب، الابن، والروح القدس)، إلى جانب نسق الثالوث النفسي عند فرويد (الأنا، الأنا الأعلى، الهو)، والنسق الشائع في تصور البنية الطبقية للمجتمع (عليا، وسطى، دنيا)، والنسق الأخير متضمن في التفسير الجدلي للتاريخ من خلال الدياليكتيك الهيغلي والماركسي، والبعد الثالث الذي ينشأ من العلاقة بين طرفيهما ليصل من خلال ذلك إلى تغيير تصوراتنا لطبيعة المذاهب الدينية والفكرية والسياسية والاجتماعية كالمسيحية والماركسية".[2] لكن هذا التفكير الثلاثي يوقع الناقد في "ميكانيكية وتبسيطية لم تقع فيها أكثر الجهود المتمركسة تشنجا وجمودا".[3]

---

[1] - ينظر: كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 134-136-142.

[2] - المصدر نفسه، ص: 165.

[3] - نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد، ص: 58.

وفي اعتقادي أن طرح الناقد للأنساق الثلاثية من خلال هذه المعطيات والافتراضات الخارج نصية تبدو غير مقنعة، وأوافق رأي – مصطفى السعدني- على أن فكرة النسق الثلاثي لو صحت سيادتها زمنا فقد تغيرت وأضيفت لها أبعادا أخرى نتيجة لتطور الفكر البشري.[1]

ولعل من أهم المزالق التي وقع فيها (أبو ديب) وهو يحاول الكشف عن النسق من خلال حكاية (الشاب الذي خبأ أباه)، أن النسق الثلاثي محور القصة الأساسي يتشكل من الشخصيات الثلاث (الأب، الشاب، الزوجة)، متناسيا في ذلك الشخصية الرابعة على الرغم من مركزيتها وهي شخصية "الملك" وهذا -في رأيي- يوضح الاضطراب الحاصل الناجم عن القراءة الإسقاطية للنسق الثلاثي على النصوص بما يتناسب مع افتراضاته لا بما يتناسب مع الأثر الأدبي.

أما في معرض تحليل (أبو ديب) لقصيدتي فايز خضور (من قانون الأحوال الشخصية) ومحمد عمران (الدخول بين الورد والدم)، من الشعر العربي الحديث، محاولا تقصي دور النسق الثلاثي فيهما فيبدو هذا التحليل في رأي -أحمد يوسف- متوسلا بلسانيات النص حيث تناغم الأفعال وتكرارها وانكسارها هي التي تحدد طبيعة الأنساق فيها، وتاليا رصد بناها بمستوياتها المتباينة في التعقيد، وكذا حركاتها الأساسية والفرعية، معتبرا أن هذا التحليل لا يضيف جديدا لأنه يصبح رهن الوصف فقط.[2] وهذا ما جعل مقاربة (أبو ديب) أثناء بحثه عن النسق الثلاثي تكاد تكون" تطبيقا نحويا خالصا أكثر منها تحليلا نقديا "[3].

وعلى الرغم من ذلك تأخذ دراسة الأنساق وانحلالها طابعا مميزا لدى (أبو ديب) في البحث عن (الرؤيا الجوهرية) للأثر الأدبي ووضعها في سياق بنية الثقافة وهذا ما يتجلى بعمق في دراسته اللاحقة عن "الأنساق والبنية".[4]

---

[1] - مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص: 108.

[2] - أحمد يوسف: القراءة النسقية، ص: 454.

[3] - المرجع نفسه، ص: 456.

[4] - كمال أبو ديب: الأنساق والبنية، ص: 74.

2- المستوى الإجرائي:

أ- المقاربة البنيوية في الشعر القديم:

أ-1- أبو نواس:

يقارب (أبو ديب) في الفصل الخامس من مدونته النقدية أربعة نصوص شعرية: ثلاثة لأبي نواس وواحد لأبي تمام، معلنا هدف دراسته التي تتوخى تحقيق غرضين: "الأول متابعة تطوير منهج بنيوي في تحليل الشعر، والثاني إضاءة ملامح من بنية القصيدة عند أبي نواس بتطبيق المنهج البنيوي، كما تتجلى في ثلاثة نصوص لم تختر مسبقا لبرهنة إمكانيات المنهج، بل التقطت من الديوان بطريقة عابرة لاكتناه إمكانيات المنهج وإضاءتها هي بذاتها".[1] هذا يعني أن الناقد يعترف بصراحة أنه لا يرعى خصوصية النصوص، لا من قريب ولا من بعيد، وإنما يصب جل اهتمامه على إجراءات المنهج البنيوي، بمعنى آخر يريد تجريب أداته المنهجية على عينة عشوائية من النصوص لتبيان مهاراته البحثية، لا ما تنطوي عليه النصوص من ملامح جمالية وفنية ولغوية، وفي ذلك انحياز للمنهج لا إلى النص.[2] وعلى الرغم من ذلك فتركيزه الشديد على المنهج البنيوي جعل دراسته تتميز عن بعض الدراسات في نقد الشعر بميزتين:[3]

1- ارتكازها إلى منهج في البحث محدد تعلنه وتعمل على الالتزام به.

2- اختيارها للمنهج البنيوي بالتحديد، وهو منهج يبدو حتى اليوم أكثر المناهج المعرفية كفاءة وملاءمة في الدراسات الإنسانية والأدبية والشعرية، ويبدو ذلك في مقاربته لقصيدة "صبوح"[4] لأبي نواس التي تقول:

يا ابنة الشيخ أصبحينا

ما الذي تنتظرينا

قد جرى في عودك الماء

فأجري الخمر فينا

---

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 184.

[2] - أحمد علي محمد: التطبيقات البنيوية العربية في ميزان النقد، ص: 13.

[3] - سامي سويدان: في النص الشعري العربي،مقارنات منهجية،دار الآداب،بيروت،ط1، 1989. ص: 39.

[4] - محمد واصف: ديوان أبو نواس،المطبعة العمومية،ط1،مصر،1898 ،ص:339.

إنما نشرب منها

فاعلمي ذاك يقينا

كل ما كان خلافا

لشراب الصالحينا

واصرفيها عن بخيل

دان بالإمساك دينا

طول الدهر عليه

فيرى الساعة حينا

قف بربع الظاعنينا

وابك إن كنت حزينا

واسأل الدار متى فا

رقت الدار القطينا

قد سألناها وتأبى

أن تجيب السائلينا

وتجدر الإشارة إلى أن تحليل (كمال أبو ديب) لقصائد أبي نواس " لا يعني تقديم حل نهائي لقضايا ذات طبيعة تاريخية مثل موقف أبو نواس من التراث الشعري المتمثل في الأطلال وإنما تقديم رؤية جديدة لمعاينة ذلك الموقف تساعد في فهم النص".[1]

ومن خلال قصيدة "صبوح" ينطلق (أبو ديب) باكتناه العلاقات التي تنشأ بين مكونات بنية القصيدة لإبراز الدلالات العميقة الثاوية في بنية القصيدة من خلال ارتكازه على الثنائية الضدية بين الحركتين: الخمرة/الأطلال، باعتبارهما حركتين رئيستين في النص الشعري وتشكل هاتان العلامتان

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 168-169.

حسب (أبو ديب) " كونين وجوديين قائمين بذاتهما، أو حقلين دلاليين لكل منهما خصائصه المميزة ووحداته الأولية ".[1]

حيث تتألف الحركة الأولى (حركة الخمرة) من ستة أبيات، أما الحركة الثانية (حركة الطلول)، فإنها تتألف من ثلاث أبيات، وهذا يدل على أن الحركة الأولى تشغل المساحة الأكبر في النص، فيما تظل الحركة الثانية (الطلول) هامشية في نظر الشاعر، وعن مركزية الحركة الأولى يرى (أبو ديب) أنها " تتألف من أربعين وحدة لغوية، وإذا عدت أحرف العطف بلغ عدد الوحدات اللغوية في الحركة الأولى خمسا وعشرين وحدة، أي أن حجم الحركة الثانية هو دائما نصف حجم الحركة الأولى في كل الحالات ".[2] وهذا يشير إلى أن حركة الخمرة تبرز باعتبارها الكون البديل الذي تسعى القصيدة إلى بلورته وتأسيسه، ولكن الذي تجاهله (أبو ديب) هو أن "حركة الطلول في القصيدة يمكن أن تغتني من خلال كشفها عن تناص "Intertextualité" هذا التناص توحي به الحركة دون أن تتداخل معه أي أنه لا يحضر إلى النص جزءا من مكوناته، وإنما يحضر في إطار الرؤية التي يؤسس لها هذا النص".[3]

فقصيدة أبو نواس خاصة البيت الأول والأخير "يمكن أن تستحضر تراثا هاما كان في مرحلة تاريخية وثقافية ذات غنى واتساع ولا يمكن نسيان ما كان للطلول من أهمية في حياة العرب، فالطلول الدراسة هي ذكريات الماضي، ملاعب الطفولة، مرابع الأهل، ملتقى العشيرة".[4] إلى جانب القصائد التي شغلت فيها الطلول مساحات هامة فمن لا يذكر قصائد ذي الرمة:[5]

وقفت على ربع لمية ناقتي *** فما زلت أبكي عنده وأخطابه

وأسقيه حتى كاد مما أبثه *** تكلـــمني أحـــجاره وملاعبه

---

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 171.

[2] - المصدر نفسه، ص: 171.

[3] - يوسف حامد جابر: بنيوية كمال أبو ديب،عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج25، ع4، أبريل/يونيو1997، ص:272.

[4] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] - عبد القدوس أبو صالح: ديوان ذي الرمة،مؤسسة الإيمان،بيروت،ط2، 1982،مج1،ص:821.

وقول الشريف الرضي:[1]

ولقد مررت على ديارهم *** وطلولها يبد البلى نهب

وقفت حتى ضج من لغب *** نضوي ولج بعربي الركب

وإذا كان (أبو ديب) قد أكد في مقدمة كتابه أن هدفه "اكتناه جدلية الخفاء والتجلي، وأسرار البنية العميقة وتحولاتها".[2] كان جديرا به أن يلتفت إلى بنية الطلول عند أبي نواس "كبنية متحولة عن بنية عميقة كامنة في الذهنية الشعرية العربية، وأن موقع هذه البنية هو الذي دفع الشاعر كي يحول اتجاه هذا الموقع إلى اتجاه آخر كما هو متجسد في نصه أم أن هذه البنية لا تدخل في مجال الرؤيا المعقدة والمتقصية والشمولية التي يرغب (أبو ديب) في تعميمها؟".[3]

ويواصل (أبو ديب) تحليله ملاحظا أن "الحركتين منفصلتان انفصالا يميزه مؤشر لغوي واضح، أو بالأحرى مؤشر تقني واضح وهو التصريع".[4] وفي هذا عودة إلى استخدام مصطلحات القدماء، وفي وقوفه عند هذه الظاهرة يرى أن التصريع في الحركة الأولى (مطلع القصيدة) يبدو عاديا في الشعر، أما التصريع في الحركة الثانية في قول أبي نواس:

قف بربع الظاعنينا

وابك إن كنت حزينا

ليقول إن التصريع هنا "ظاهرة نادرة في الشعر العربي".[5] وعلى هذا الأساس ينبني التضاد في النص بين مواقع وجود التصريع وخلوه، وهذا ما يؤكد على انفصال الحركتين وتضادهما.

لكن إذا ما اعتبرنا هذا التصريع في تحليل (أبو ديب) ظاهرة استثنائية، هل تعد كذلك في الواقع الفعلي؟ نجد إجابة هذا التساؤل فيما يطالعنا به ابن الرشيق حول هذه الظاهرة التي يعمد إليها الكثير من الشعراء بقوله: "وسبب التصريع مبادرة الشاعر إلى القافية ليعلم في أول وهلة أنه

---

[1] - عبد الحسين الحلي: ديوان الشريف الرضي، مكتبة دار البيان،بغداد،ج1،(د ط،د ت)،ص:145.

[2] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 05.

[3] - يوسف حامد جابر: بنيوية كمال أبو ديب، ، ص: 272.

[4] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي،ص:172.

[5] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة ومن وصف إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه، وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع تصريع، وهو دليل على قوة الطبع، وكثرة المادة، إلا أنه إذا كثر في القصيدة دل على التكلف إلا من المتقدمين".[1]

كقول عنترة:[2]

أعياك رسم الدار لم تتكلم حتى تكلم كالأصـــم الأعجم

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

يا دار عبلة بالجواء تكلـــمي وعمي صباحا دار عبلة واسلمي

ومن خلال ما تقدم يثبت عدم رجوع الناقد "إلى المصادر النقدية، إلى جانب ضعف وسيلة الباحث في الاستقصاء، ومن ثم بطلان الحكم النقدي الذي أقامه على أساس تفرد النواسي في هذا الباب".[3]

ويتابع (أبو ديب) تضادا أعمق بين الحركتين وهو التمايز بين (يا ابنة الشيخ)و(قف)، وينشأ من هذا التمايز ثنائية ضدية تتحرك على مستويين: المؤنث/المذكر، المعرفة/النكرة، ابنة الشيخ ذات محددة/الضمير في قف غير محدد له دلالة عامة، كما تنشأ ثنائية ضدية زمنية (أصبحينا/متى فارقت الدار)، زمن محدد للشرب –الصباح/زمن الفراق غير محدد.[4]

ولعل أبرز ما في هذه الثنائيات ثنائية العلاقة بين (الفرد/الجماعة)، وفي الحركة الثانية: (الشاعر وصحبه/الفرد الواقف في الأطلال)، (اسأل/سألناها)، حيث ينعكس التضاد بينها على أكثر من مستوى، لكن الممعن في هذه الثنائية يجد أنها غير ضدية إن لم تكن تماثلية، وهذا ما يغفل عنه الناقد، كما يغفل عن ذكر العلاقة في هذه الحركة بالذات بين جماعتين (نحن والظاعنين) كي لا تقول بين جماعة (نحن) أو الفرد (أنت) والفرد (هي الدار)، كما يفترض في تمثل المنهج البنيوي

[1] - الحسن بن الرشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد،ج1، دار الجيل، بيروت،ط5، 1981،ص:174/1.

[2] - أمين سعيد: ديوان عنترة بن شداد،دار الكتب المصرية، مصر، (د ط،د ت)،ص:122.

[3] -أحمد علي محمد: التطبيقات البنيوية في ميزان النقد، ص: 13.

[4] - كمال أبوديب: جدلية الخفاء والتجلي،ص: 172-173.

أن يؤديه، حيث لا يجدر حسب الناقد سامي سويدان "بالفردية أن تقتصر بالضرورة على الشخصية الحية فقط، بل يمكن لأي عنصر من عناصر التعبير يدخل في شبكة العلاقات الحيوية التي تحكمه أن يتناول كـــشخصية فاعلة مثلها مثل الشخصية الحية".[1] ولكن الناقد أشار إلى علاقة أخرى بين (المتنادمين) الذين يشربون شرابهم المميز، و(الصالحين) الذين يشربون شرابا آخر، وهؤلاء كما يرى أبو ديب "في الواقع ألصق بعالم الحركة الثانية، لأنهم ينتمون إلى التراث الأخلاقي الديني، والأطلال تنتمي إلى التراث الثقافي الفكري، وكلا التراثين يستقي من الجذور ذاتها فهما رمزيا، تراث واحد".[2]

ففي هذا التعليل "مغالطة قائمة في الخلط بين التراث الأخلاقي الديني والتراث الثقافي الفكري حتى أنه يوحد بينهما، فمن الواضح أن الشعر الطللي المتعلق بالتراث الأخير، يجعل هذا التراث يمتد إلى ما قبل الإسلام، بينما يجعل ارتباط (الصالحين) بالتراث الأول الخاص - على الأرجح- بالدين الإسلامي وأحكامه، وجلي أن كلا التراثين مختلف في طبيعته عن الآخر والادعاء بأنهما تراث واحد مغالطة إذ ليس كل صالح نصيرا حكما للطلل".[3]

ويتابع (أبو ديب) تحرك الثنائية البخيل/شارب الخمر، على صعيد الزمن، فيرتبط زمن البخيل بحركة الطلول باعتبارها تجسيد لثقل الزمن وطوله وإفساده للحظة الحيوية والجمال والخصب، أما شارب الخمر فمرتبط بعالم الخمرة ومجسد للزمن المطلق والنشوة والآنية ولذلك تتحرك ثنائية الزمن على صعيد الخمرة/الأطلال، كما تتحرك على صعيد زمن الشارب/زمن الأطلال، زمن الشارب/زمن البخيل.[4] إن الممعن في هذا التحليل قد يتساءل عن سبب إدراج (أبو ديب) (البخيل) ضمن علاقة الزمن بدل ربطه بثنائية (الفرد – الجماعة)، وإذا كان الأمر كذلك فحركة الطلول تبدأ من البيت الرابع وليس السابع، فتقتصر بذلك الحركة الأولى (الخمرة) على

[1] - سامي سويدان: في النص الشعري العربي، ص: 39.
[2] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 173.
[3] - سامي سويدان: في النص الشعري العربي، ص: 40.
[4] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 174.

ثلاث أبيات، بينما تستحوذ الحركة الثانية على الأبيات الستة اللاحقة، ومن خلال هذا نستنتج بأن محاولة إبراز (أبو ديب) لمركزية الخمرة على حساب هامشية الأطلال تحليل مشكوك في أمره.

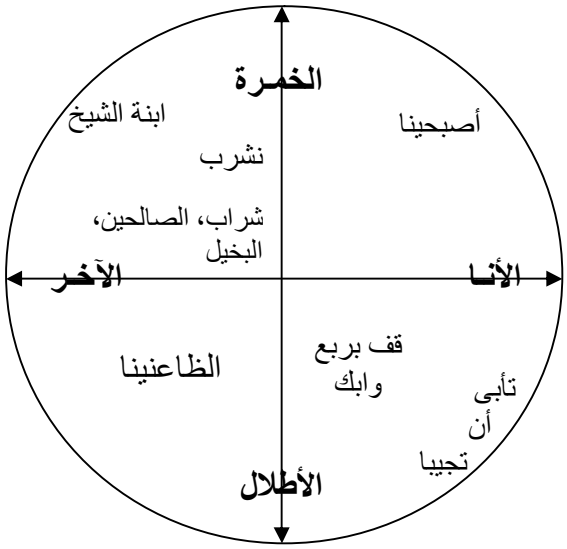
إلى جانب ذلك يطالعنا (أبو ديب) على عنصر عميق الدلالة، من خلال تناوله للعلاقة الأفقية التي تتكون بين الخمرة والأطلال، معتبرا أن الخمرة تشكل الشريحة الأولى، فيما تبقى الأطلال تشغل الشريحة الثانية، هذه الأخيرة التي حاول النواسي قلب رموزها لرؤية العالم المرتبط بالأطلال، وهي "محاولة لقلب نظام الكون التراثي ورفضه وإحلال لنظام الكون الخمري".[1] بهذا تستبعد حركة الأطلال إلى الهامش، فيما تظل حركة الخمرة تعبر عن عالم الشاعر وتسيطر على نص القصيدة.

ولا يكتفي (أبو ديب) بهذا القدر من التحليل بل يحاول تقصي الثنائية الضدية وفق انقسام آخر على المستوى الشاقولي "يضع الشاعر في مواجهة الآخر، بوصف الآخر المجسد للقيم الأخلاقية الجماعية: شراب الصالحين، البخيل، وبهذا الانقسام أيضا تتشكل ثنائية ضدية طرفاها الأنا/الآخر".[2] لكن هل يجسد البخيل حقا القيم الأخلاقية الجماعية؟.

إن محاولة (أبو ديب) في جعل البخيل مجسدا للقيم الأخلاقية الجماعية فيها الكثير من الشطط والمبالغة، بل على العكس تماما كما يرى سامي سويدان، بأن الكريم هو الذي يمثلها مبدئيا –مضيفا- انتفاء المواجهة في القصيدة بين الأنا/الآخر، باعتبار أن النص بأكمله لا يعتمد أي ضمير للمتكلم المفرد،وإن كان هناك من (أنا) فهي قائمة في (النحن) التي تشتمل على الآخر.[3]

ولم يكتف (أبو ديب) بتحليل الثنائية الضدية الأنا/الآخر، التي تجسد رفضا قاطعا لواقع التراث الأخلاقي الديني والثقافي، بل حاول أن يجسد ما افترضه وفق المخطط التالي:[4]

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 175.
[2] - المصدر نفسه، ص: 176.
[3] - سامي سويدان: في النص الشعري العربي ، ص: 41.
[4] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 177.



فإيراده هذا المخطط لا يوافق تحليله بقدر ما يناقضه، فكلمة (نشرب) التي تنتمي (للأنا) تتموقع في (الآخر)، أما كلمة (قف) التي تنتمي (للآخر) نجدها تتموقع في الأنا، أما البخيل الذي جسد حسب (أبو ديب) التراث الأخلاقي نجده قائما في موقع الخمرة.[1]

وفي موضع آخر من تحليله البنيوي يعلل (أبو ديب) سبب اختيار الشاعر (ابنة الشيخ) ليطلب منها أن تسقيه الخمرة، فيلاحظ " أن ابنة الشيخ تقع في الحيز الذي يربط الخمرة بالآخر، فهي الساقية وابنة التراث الأخلاقي، فهي تحمل توترا حادا لانتسابها لهذين العالمين النقيضين، وهي لا تشكل توسطا بين الأنا والآخر، بل انتهاكا من جانب الأنا لقيم الآخر .. فابنة الشيخ تشع بعنصر مفارقة حادة وبموقف يصل في رفضه القيم إلى مصدر انتهاك القيم ذاتها ...".[2]

ومن الملاحظ أن الفعل (أصبحينا) يشكل ثنائية (اتصال وانفصال) فهو يريد لابنة الشيخ التواصل مع عالم (المتنادمين والخمرة) المعترض والمنظومة الأخلاقية التي تؤمن بها (ابنة الشيخ)، ولذلك فهي " تتردد بين عالمين متناقضين وتتمسك بمنظومة كبرى لا يمكن أن تفارقها، ويلاحظ أن الشاعر يطلب منها أن تتحول إلى فتاة مختلفة تجد نفسها في سياق الاحتمالات المتناقضة إذ يسند لها دور لا يتناسب مع منظومتها الأخلاقية، وهذا تعبير صارخ عن أهمية خلخلة البنية

[1] - سامي سويدان: في النص الشعري العربي، ص: 41.

[2] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 177.

الفكرية لإحداث التغيير المطلوب ولعل التساؤل: ما الذي تنتظرينا؟ يقع في محور دلالي كلي يمثل انتهاك المنظومة القيمية بل توظفها لقيادة التغيير".[1]

إذن فأبو نواس يعاين المشهد من خلال الثورة الاجتماعية التي تنطبع بها ذاته مما يجعله يقيم علاقة جدلية مع ابنة الشيخ التي تتموقع متوجسة من هذا التغيير، وعلة ذلك أن الحركية لديها مؤطرة ضمن نسق خاص مثقل بالمضامين الأخلاقية، وتمتد مسافة التوتر التي تقام بين (الأطلال والبخيل) من جهة و(ابنة الشيخ والخمرة) في مقابلها، وإن كانت (ابنة الشيخ) تبدو مضادة على المستوى الظاهري، فإن بنية القصيدة تجتاز فكرة الاختلاف وتقيم الائتلاف بينهما وفق مرجعية مؤداها إرادة التحول.[2]

إن كانت ابنة الشيخ (حاملة لواء التغيير) حسب ما تقدم، فهناك من النقاد من عارض هذا التحليل ورفض أن يربط (أبو ديب) بين (ابنة الشيخ) ومجموعة القيم الأخلاقية والدينية، ليخلص إلى تحميل النص كل هذه الدلالات الرافضة للقيم والأخلاق "فكلمة شيخ بريئة من كل هذه الدلالات في المعجم:الشيخ الذي استبانت فيه السن وظهر عليه الشيب، والشيخ من كانت له مكانة من علم أو رئاسة، وواضح أن الكلمة لا علاقة لها بالدين أو الخلق بمقدار تعلقها بأعمار الناس، فعليه نتساءل: ما معنى كل ما انتهى إليه الباحث في ضوء ملاحظة لغوية غير صحيحة؟".[3]

وفي موقع آخر من تحليل الناقد للثنائيات الضدية، يلفي أن الحركة الأولى (الخمرة) تطغى عليها أفعال الأمر وتعود وتتكرر حسبه في الحركة الثانية (الأطلال) لتشكل ثنائية ضدية طرفاها: التشابك/التراكم، التوزع/التمركز، فارتباط أفعال الأمر ببعضها في الأبيات الستة الأولى (أصبحينا، أجري، اعملي، اصرفيها)، يجعل صرف الخمرة عن البخيل فعلا مركزيا في الحركة الأولى، أما في الحركة الثانية فإن الأفعال تتسم بالسلبية خالية من الفاعلية الفردية (قف، ابك، اسأل).[4]

---

[1] - عبد الله عنبر: النظرية البنائية وقراءة النص الشعري، مجلة دراسات، مج 35، العدد 02، 2008، ص: 291.

[2] - المرجع نفسه، ص: 293.

[3] - أحمد علي محمد: التطبيقات البنيوية العربية في ميزان النقد، ص: 15.

[4] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 180.

ينتقل (أبو ديب) في السياق ذاته إلى مستوى آخر من مستويات التحليل البنيوي هو مستوى البنية الإيقاعية، للكشف عن شبكة العلاقات ثم ربطها بالبنية الدلالية للرؤية الوجودية التي تجسدها القصيدة، وعن هدف دراسته للبنية الإيقاعية يقول: "سأدرس البنية الإيقاعية بوصفها تشكلا نابعا من وحدتين إيقاعيتين تتابعان مشكلتين أنساقا في البيت الواحد أحيانا وفي مجموعة الأبيات تمثل وحدات دلالية أولية في القصيدة أحيانا أخرى".[1] مستخدما في دراسته مفهوم النبر، حيث يميز بين نوعين من النبر "النبر الشعري المجرد الذي يقع على البيت من الشعر من حيث هو خط أفقي من الوحدات الإيقاعية –التفعيلات- والنبر اللغوي الذي يقع على الكلمات التي يتألف منها البيت بوصفها وحدات لغوية قاموسية معزولة تتشكل الآن في جملة وتبقى محتفظة بنبرها اللغوي".[2] ويدرس (أبو ديب) هذين النبرين لتحديد مواقع النبر اللغوي أولا، ثم مواقع النبر الشعري ليقارن الأبيات الثلاثة الأولى (حركة الخمرة) مع الأبيات الثلاثة الأخيرة (حركة الطلول) في القصيدة اعتمادا على:[3]

أ- عدد النبرات الموجودة في كل بيت أو في مجموعة من الأبيات.

ب- التطابق بين النبر اللغوي والنبر الشعري.

مستخلصا النتائج التالية:[4]

1- زيادة عدد النبرات تجسد توترا وعنفا داخليا في الحركة الثانية وانسيابية في الحركة الأولى.

2- هناك تطابق بين النبرين 13 مرة في الحركة الأولى و9 مرات في الحركة الثانية، بمعنى ثمة افتراق وتوتر في الحركة الثانية يشكلان نقيضين للتطابق والانسجام في الحركة الأولى.

3- ثمة تطابق مطلق بين عدد النبرات بين البيتين ب3/ج3 وتطابق نسبي في تطابق النبرين فيهما، مما يشير إلى توحد الهوية الدلالية للبيتين (هما بيتا اليقين في القصيدة كلها) ثم يستدرك (أبو ديب) مشيرا إلى الاختلاف في دلالة تحقيق اليقين، إذ تتغير مواضع النبرات ومواضع التطابق، وعدد

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي ، ص: 181.

[2] - المصدر نفسه، ص: 182.

[3] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] - المصدر نفسه، ص: 184.

المرات التي يتم فيها التطابق (3/4)، ويشير ازدياد نسبة التطابق في (ب 3) إلى أن يقينية المعرفة التي يصورها أكثر انسجاما وتناغما مع الرؤيا الأساسية للقصيدة من يقينية المعرفة المتحققة في (ج3).

بناء على ما تقدم نلمح العديد من المغالطات التي وقع فيها الناقد في تحليله للبنية الإيقاعية لقصيدة (صبوح)، فنلاحظ أولا اقتصاره على مقارنة الأبيات الثلاثة الأولى (حركة الخمرة) مع الأبيات الثلاثة الأخيرة (حركة الأطلال) في القصيدة والتناقض بين ما يجري إعلانه قيام (حركة الخمرة) في الأبيات الثلاثة الأولى وبين ما سبق ذكره من اعتبار "صرف الخمرة القائم في البيت الخامس فعلا مركزيا في الحركة الأولى".[1] ودون التوقف عند التفاصيل الخاصة باختلاف مواقع النبر، باختلاف القراءة واللفظ والمقارنات العددية التي تجري قراءتها بشكل مفتعل فإنه لا يسعنا " إلا تأكيد أمرين: الأول خاص بالمغالطة الأساسية القائمة في ادعاء دراسة البنية الإيقاعية، في حين تجري فيه مقارنة الأبيات الثلاثة الأولى بتلك الأخيرة، مع ما في ذلك من امتهان لمفهوم البنية بالذات باعتباره متعلقا بالنص ككل وليس بأجزاء متقطعة من مجموعة سياقه، وإذا كان (أبو ديب) من دعاة أن المنهج البنيوي يرفض هذا التناول الجزئي ويتهمه بالعجز والقصور، وهذا ما يجعله مناقض لنفسه ولادعاءاته، خاصة وأن هذا الاجتزاء الذي يقوم به الناقد يفتت الوحدة التعبيرية النحوية القائمة في (البيتين الثالث والرابع)، إلى جانب المقارنة غير المعللة بين دراسة البنية الإيقاعية على الأساس العروضي وبين ما سبق مقارنته نبريا فلا نملك إلا التشكيك بجدوى هذه التعقيدات التي تحرف البحث البنيوي أكثر ما تلتزم به".[2]

وتجدر الإشارة إلى أن مقاربة (أبو ديب) لقصيدة (صبوح) لأبي نواس تعد الأهم تحليلا مقارنة بالقصيدتين التاليتين لها (لباب) و(ذهب منسكب) على الرغم من أنهما لا يخرجان عن نهج القصيدة الأولى، لذلك سنكتفي في هذا الصدد برصد بعض المغالطات التي وقع فيها الناقد، ففي

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 179.

[2] - سامي سويدان: في النص الشعري العربي، ص: 43.

تحليله لقصيدة أبي نواس (لباب)[1] التي مطلعها:

1-غننا بالطلول كيف بلينا

واسقنا نعطك الثناء الثمينا

2- من سلاف كأنها كل شيء

يتمنى مخير أن يكونا

3- أكل الدهر ما تجسم منها

وتبقى لبابها المكنونا

4- فإذا ما اجتليتها فبهاء

يمنع الكف ما يبيح العيونا

12- أدر الكأس حان أن تسقينا

وانقر الدف إنه يلهينا

13- ودع إذا مـــــا

دارت الكأس يسرة ويمينا

لا تزال بنية القصيدة النواسية تهجس بالثنائية الضدية الطلول/الخمرة، التي تشغل بحث (أبو ديب) حيث "تمثل الطلول كونا متكاملا ذا أبعاد متجلية إلى حد بعيد في التراث الشعري – النفسي – الفكري، أما الخمرة فإنها تجسد الكون البديل التي تحن القصيدة إلى بلورته وتأسيسه".[2] وبذلك تتضمن القصيدة تضادا من خلال حركتي الأطلال والخمرة، فالحركة الأولى (الأطلال)لا تشغل عنده سوى جملتين: الجملة الأولى أساسية (غننا بالطلول كيف بلينا) وجملة نهائية (ودع الذكر للطلول) أما حركة الخمرة فتشكل الحيز الأكبر واللحمة الأساسية للقصيدة تبدأ من الفعل (اسقنا) إلى غاية (أدر الكأس)، ولتأكيد فعل التضاد بينهما يرى بأن "الخمرة تشكل الحركة

[1] - محمد واصف: ديوان أبو نواس، ص:338.

[2] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 193.

المضادة التي تلغي تجربة الأطلال ودلالاتها وتنفي أي دور جوهري لها في بنية التجربة والقصيدة، وهناك علاقة بنيوية عميقة بين الطلول والخمرة، فكلما برزت الأطلال برزت الخمرة نقيضة لها مشكلة حركة مضادة تنفيها وتثبت عرضيتها ووجودها الهامشي".[1] ومن هنا تصبح العلاقة البنيوية التي يشير إليها الناقد بين الطلول والخمرة غير متوازنة بسبب طغيان حركة الخمرة على هذه العلاقة وهذا كفيل بإلغاء المقارنة التي يؤكد عليها الناقد .

ويرى (أبو ديب) في السياق ذاته أن جملة الطلول تتكون من فعل أمر بصيغة الجمع يصدر عن الشاعر (المتكلم الجمع) موجها إلى ذات فردية، يطلب منها الغناء، ثم من حرف الجر (الباء) الذي يصعب تحديد دلالاته بدقة، ذلك أن (الباء) في رأيه هامشية في دورها وتشير إلى حيز ضيق في معظم استعمالاتها فهي "ذات دلالة على العرضية والهامشية والسطحية".[2] كما يؤكد الناقد على هامشية الأطلال في البيت الأخير (ودع الذكر للطلول) أين يظهر انتفاؤها خارج عالم الشاعر وبهذا تبرز ثنائية العرضي/الجوهري[3].

من خلال ما تم تحليله يبدو أن الناقد قد خذله منهجه البنيوي هذه المرة في التقاط دلالة (الباء) التي ظلت هامشية حسب قوله، فهل هناك من يجهل دلالة (الباء) هنا، ولا سيما أن نظائرها في القرآن الكريم جلية واضحة، كقوله تعالى: ﴿ولقد نصركم الله ببدر﴾،[4] بمعنى اختصاصها بالدلالة على المكان هنا إذن "كيف يستقيم التحليل البنيوي التنويري الحداثي بـــ(رؤيوية) مع أخطاء التصور الصحيح لأوضاع اللغة لا بل لبديهيتها، فكل دراسة لشعر أبي نواس تستلزم معرفة بأحوال المعاني الشعرية وتقليب النظر في الظواهر الفنية التي عبر عنها، لسبب وجيه أن الشاعر كان من أصحاب المعاني، وقد شهد له المتقدمون بالتفوق والبروز".[5]

---

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي ، ص: 194.

[2] - المصدر نفسه، ص: 197.

[3] - المصدر نفسه، ص:198.

[4] - سورة آل عمران، الآية: 123.

[5] - أحمد علي محمد: التطبيقات العربية في ميزان النقد، ص: 11.

ومغالطات (أبو ديب) لا تقف عند هذا الحد وهو يتحدث عن الفعل الماضي ودلالته النهائية حيث يقول: "وحين تتنامى صورة الخمرة في (شعر أبي نواس) لتتحول القصيدة من صيغة الفعل الماضي ذي الدلالة النهائية في حديثه (كيف بلينا) إلى صيغة الزمن الحاضر".[1] فالمقصود هنا بـــ"الدلالة النهائية" للفعل (بلينا) انتهاء الحدث على اعتبار أن الماضي قد انتهى حدوثه مع انقضاء الزمن وهذا غير صحيح، فالزمن الماضي في بعض أحواله يفيض في دلالته عن حال الانتهاء ليعبر عما مضى وعما هو حاضر، وعما سيكون، وهنا تكمن عبقرية اللغة العربية التي لا يعرفها إلا من تمرس وأمعن في التفكير.[2]

ولا يتوقف (أبو ديب) عند حد التناقض الحاصل بين طرفي الثنائية (الخمرة/الأطلال) ليمعن في كل مرة على إطلاق الكثير من الصفات للأطلال كقوله " إنها عالم التراب والعفاء والبلى والتراث، عالم الظلمة والخواء والانقطاع والعدم، وهي تجسد السكونية واللاتغير، تجسد عالم الخمود ومرور الزمن وتدميره وعجز الإنسان عن التأثير عليه وهي مادة جامدة تمثل عالم التراب والرمال وهي مصدر أسى ...."[3] .كما يكرر وصفه للخمرة، بقوله "التمني، تجسيد لزمن الاختيار، ينقيها الدهر، تجسد الحيوية والنشوة وفاعلية الحياة الحقة...رمز الخصب، نضرة، متجوهرة، كون التواصل والعطاء والاستمرار....".[4]

ويتساءل في هذا الصدد – يوسف حامد جابر- عن كيفية توصل (أبو ديب) إلى مثل هذا الحشد الضخم من الدلالات؟ قائلا:" هذا ما لم نتمكن من تحديده من خلال تحليل الناقد لعلاقات النص فمثل هذه الدلالات تصورات للنقاد أكثر ما هي نتيجة لعلاقات النص وفهم أبعاده".[5]

وفي معرض حديث (أبو ديب) عن ثنائية بلى الطلول وانقطاعاها/وتوليدية الخمرة واتصالها، يستعين الناقد بالتحليل التشجيري عند تشومسكي لاكتناه بنية الجملة التركيبية، غير أن

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 199.

[2] - المصدر نفسه، ص: 206.

[3] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] - يوسف حامد جابر: بنيوية كمال أبو ديب، ص: 274.

(أبو ديب) لم يوفق في عملية التشجير، ففي تحليله لجملة (بلى الطلول وانقطاعاها) يرى بأن "فعلي الأمر المرتبطين بالأطلال (غننا/دع) لا يولدان جملا مرتبطة بهما".[1] غير أننا نجد في الذي مثل من خلاله مكونات جملة (غننا بالطلول) ترتبط بها جملة (كيف بلينا) حيث تظهر هذه الجملة في سياق الجملة الأولى، داخل المشجر ذاته، كما يفعل تماما مع مشجرين آخرين مثل من خلالهما مكونات جملتي: (اسقنا/نعطك) و(انقر الدف/إنه يلهينا)، والتي تولد كل منها جملا ترتبط بها على حد قوله، فإذا كان الأمر كذلك "فإن الجملة (غننا بالطلول) ليست منقطعة كما يقول، وإنما ترتبط بها جملة أخرى هي (كيف بلينا) وهذا ما يزعزع بنية التحليل لدى (أبو ديب)، فكيف تكون منقطعة في الوقت الذي ولدت فيه جملة (كيف بلينا) أي منقطعة ومتصلة في الوقت ذاته؟ وهذا لا يصح لأنه يؤدي إلى نسف البنية التشجيرية".[2]

وبناء على ما تقدم ذكره نلفي أن (أبو ديب) قد وقع في العديد من المفارقات مما أدى إلى تعثر أداته الإجرائية التي انحصرت في البحث عن الثنائيات الضدية، والتي بدا بعضها تماثليا أكثر منه تضاديا، ثم إن العلاقة بين الثنائية الضدية الأطلال/الخمرة ، تبدو غير متوازنة وهذا ما جعل- يوسف حامد جابر- يتساءل قائلا: "إذا كانت لبنية الطلول كل هذه العطالة ولبنية الخمرة كل هذا الثراء، فكيف يقيم الناقد تحليله كله تقريبا على العلاقة بينهما على أساس أنهما يشكلان ثنائية ضدية؟"[3]. ثم إن الناقد يناقض ما كان قد قرره في دراسته للأنساق البنيوية من خلال قوله: " إن الحديث عن تشكل نسق معين يجب أن ينتج عن توافر التمايز والتضاد بينه وبين غيره من الأنساق، أما إذا هيمن مثل هذا النسق على حركة النص وطغى على بقية الحركات مكتسبا بذلك صفة لا نهائية فيه، تعدم التمايز بينه وبين غيره، فإن الحديث عن تشكل مثل هذا النسق عندئذ يصبح مستحيلا".[4]

---

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 212.

[2] - يوسف حامد جابر: بنيوية كمال أبو ديب، ص:276.

[3] - المرجع نفسه، ص:278.

[4] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 109.

وفي سياق آخر من تحليله البنيوي يطرح الناقد قضية شغلت مكانة مركزية في نص أبي نواس، يقول فيها: "وجلي أن تقنية (أبو نواس) تقوم هنا على نقل التصورات الأساسية من سياقها الديني المقدس إلى سياق آخر وهو التصور الخمري للكون ...".[1] إن موقف (أبو نواس) من بعض التصورات القدسية ما هي إلا إعادة صياغة لمواقف مختزنة في عقله الباطن، وتعبر عن ناسطالوجيا كانت فيها دلالة هذه الرموز الأكثر فاعلية في حياة الإنسان، فإذا ما حدث وانتقلت فيها دلالة هذه الرموز من دلالة قدسية إلى دلالة دنيوية، فإن الدلالة الجديدة تظل تشع بالقدسية.[2]

ويبدو هذا التحليل الأخير منطقيا مقارنة بما جاء لدى (أبو ديب) في محاولته لإسقاط بعض الأفكار والافتراضات اللاموضوعية على النص الشعري.

أما القصيدة الأخيرة "ذهب منسكب"[3]، لأبي نواس فلا تكاد تخرج عن التعثر نفسه الذي وقع فيه الناقد في النصين السابقين، وخاصة وأنه لم يتخلص من هاجس الثنائية الضدية بين الخمرة والأطلال.

أ-2- أبو تمام:

يبدأ (أبو ديب) تفاصيل مقاربته البنيوية في تحليله لقصيدة "مدح المعتصم"[4] لأبي تمام والتي مطلعها:

1-رقت حواشي الدهر فهي تمرمر وغدا الثرى في حليه يتكسر

2- نزلت مقدمة المصيف حميدة ويـــد الشتاء جديدة لا تكفر

3- لولا الذي غرس الشتاء بكفه لاقى المصيف هشائما لا تثمر

4- كم ليلـــة آسى البلاد بنفسه فيها ويوم وبله مثعنجـــــر

5- مطر يذوب الصحو منه وبعده صحو يكاد من الغـــضارة يمـــطر

6-غيثان فالأنواء غيث ظاهـــــر لك وجهه،والصحو غيث مضمر

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي،ص: 208.

[2] - يوسف حامد جابر: بنيوية كمال أبو ديب، ص: 279.

[3] - ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص: 218.

[4] - الخطيب التبريزي: ديوان أبو تمام،(د ط،د ت)، ص:78.

7-وندى إذا ادّهنت لمـــم الثـــرى خلت السحاب أتاه وهو مغدر

8- أربيعنا في تسع عشرة حجـــة حقا لهنّك للربيع الأزهـــــــــر

9- ما كانت الأيام تسلب بهجـــة لو أن حسن الروض كان يعـــمر

10-أولا ترى الأشياء إن هي غيرت سمجت وحسن الأرض حين تغير

11-يا صاحبي تقصـــيا نظريكما تريا وجوه الأرض كيف تصـــور

12-تريا نهارا مشمســـا قد شابه زهر الربا فكأنما هو مقمـــــــر

يشير الناقد بدءا إلى "صورة التحول" كأساس تتمحور حوله قصيدة أبو تمام، وهذه الصورة تتنامى في رأيه من خلال "سلسلة من الثنائيات الضدية أهمها الزمن الماضي/ الزمن الحاضر، الانقطاع/الاستمرارية، الأرض/السماء، التربة،/ الزارع، وتخترق هذه الثنائيات جميعا ثنائية ضدية جوهرية في رؤيا القصيدة هي الطبيعة (الربيع)/ الإنسان (المعتصم)."[1] منطلقا في تحليله من الحركة الأولى من خلال الثنائية الضدية: الدهر/الثرى، التي يجسدها البيت الأول ليؤكد على أن العلاقة بينهما تكاملية لا تضادية، فعلى صعيد الزمن تتم عملية التحول في رأيه من خلال تحول الخشونة الماضية إلى الليونة الحاضرة ، باعتبار أن الفعل (رق) يفيض عن دلالته الماضية ليعطي دلالة حاضرة، فتتأكد -حسب الناقد- هذه الاستمرارية في الانتقال للزمن الحاضر من خلال جملة (فهي تتمرمر)، أما الشطر الثاني من البيت فيظهر عنصر (الثرى)، لذلك تبدو الثنائية الضدية الدهر/ الثرى، متواشجة متكاملة لأنهما "يخضعان لعملية التحول نفسها ويتفجران بالرقة والتموج والليونة الجديدة".[2] أمّا على الصعيد اللغوي فإن الناقد يجد تكاملا بين الثنائية من حيث أن (الحواشي← مؤنثة في صيغة الجمع)، و(الثرى ← مذكر مفرد)، و يكتملان أيضا على صعيد الفعل حيث يجد (أبو ديب) بأن (الحواشي تتمرمر) بمعنى تتموج نعومة دون انكسار، أما (الثرى) ففيه انكسار وتقطع، وعلى صعيد البنية الصوتية فهناك تواشج بينهما من خلال الحروف المشتركة والحروف المكررة بينهما مثل(تمرمر/ يتكسر)، ومن خلال هذا التحليل يؤكد الناقد على أن البيت الأول

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 232.

[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

يجسد تكاملا وتحولا واستمرارية، بمعنى أن " الرؤيا الشعرية التي تبدأ بالتبلور ليست رؤيا انقطاع في الزمن وانبتات لزمن ماض وبدء لزمن جديد يغير الماضي تغييرا جذريا، ويلغيه، بل رؤيا استمرارية وتحول وتنام عميق يبدأ في زمن ماض ويستمر في اندفاق حيويته من اللحظة الحاضرة، فهي رؤيا توحد بين نقيضين وتجذر الحضور في الغياب، كما تجذر الغياب في الحضور"[1]. هذا القول يعرب عن منظور حداثي للناقد من خلال جدلية الحضور والغياب التي تعد من المفاهيم الأساسية التي تسم خطاباته النقدية.

وفي السياق ذاته ينتقل الناقد إلى مناقشة البيت الثاني القائم على ثنائية الماضي/الحاضر، القديم/الجديد، بمنظور تكاملي من خلال تأكيده على أن اللحظة الماضية (الشتاء) جديدة وليست قديمة فهي ليست مناقضة (لمقدمة المصيف) بل تتوحد بها في لحظة مترفة، ويستمر(أبو ديب) في تقصي فعل الاستمرارية والحضور الزمني في البيت الثالث من خلال ثنائية الشتاء/ الصيف، على مستوى جدلية الخفاء والتجلي لتجسد " تكاملا ونماء من خلال عملية التحول والإخصاب لاشتراك الثنائية في صفة الحمد".[2] ويصل (أبو ديب) للبيت الرابع الذي يجسد هو الآخر فعل التواشج والاستمرارية ليؤكد على أن القصيدة تبلور"الرؤيا التواشجية للقصيدة، رؤيا الاستمرارية في الزمن وفاعليته وإخصابه للأرض، رؤيا التوحد بين أطراف الثنائيات الضدية في القصيدة، ورؤيا التكامل الكلي بين عناصر بنيتها اللغوية نفسها. تجسيدا لحضور الاثنين في واحد، ويصبح هذا الحضور روح القصيدة وجوهر حركتها ورؤياها، ويتجلى ذلك بنصاعة في أبيات تجسد روح الحداثة في شعر أبي تمام".[3]

ومن خلال هذه القراءة الحداثية لأبيات أبي تمام، ينتقل (أبو ديب) إلى الأبيات (5، 6، 7) ليؤكد على مقولة الاثنـــين في واحد من خلال ثنائية المطر/الصحو، الظاهر/المضمر، الأرض/ السماء أين يكتمل التواصل والتواشج على مستوى حركة الزمن وجسد الطبيعة، ليصل الناقد إلى

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي ، ص:234.

[2] - ينظر:المصدر نفسه، ص:235.

[3] - ينظر: المصدر نفسه ، ص:236.

البيت الثامن الذي يؤله اللحظة الحاضرة لارتباطها بنصاعة التأريخ فتشكل حسب رأيه "ذروة حركة سنفونية مدهشة تختتم عملية التحولات العميقة والاستمرارية وتصل إلى قرار يمكن للقصيدة بعده أن تبدأ حركة جديدة "[1].

ويبدو أن الحركة الجديدة كما يرى الناقد تناقض الحركة التي قبلها لكونها تجسيد للانقطاع لا للاستمرارية، من خلال ثنائية التغير/واللاتغير، الذي أحدثت شرخا في حركة القصيدة، خاصة في البيت العاشر عندما تجمد الزمن في لحظة الحاضر، ويعتبر الناقد أن هذا التجمد الزمني يؤدي لا محالة إلى تمجيد هذه اللحظة، التي أستدعيت فيها عناصر إنسانية من خلال قول الشاعر في البيت الحادي عشر "يا صاحبي"، مؤكدا على أن صورة الاثنين في واحد تعود لتخلق تواشجا في البيت الثاني عشر بين الأرض/ الزمن، أما البيت الذي يليه فإنه حسب (أبو ديب) يجسد حس الانقطاع من خلال عملية التحول، فقبل مجيء الربيع "يسعى الإنسان إلى طلب رزقه، أما حين يأتي الربيع فإنها تتحول إلى شيء آخر إذ تصبح حضورا جماليا غامرا لا مكان فيه لنشاط غير نشاط الحاسة الجمالية في الإنسان"[2]. لذلك فإن عملية التحول سواء باستمراريتها أو بانقطاعها تشكل البؤرة المركزية للقصيدة.

وفي الأبيات يعود التواشج والتكامل ليتمركز بين الثنائيات الضدية: الظاهر/ الباطن، الذات/ الموضوع، الحضور/ الغياب، الداخل/ الخارج، الأعلى/ الأسفل، ليؤكد الناقد "تعمق التوحد بين الأشياء وتقمص الشيء الواحد لحالات متعددة في صيغة عصب نفسها،لأن هذه العصب وحدة واحدة تكتسب أشكالا مختلفة متضادة".[3] ويمعن (أبو ديب) داخل السياق ذاته في تحليل القصيدة من خلال المستوى اللغوي معتبرا أن صيغ الإيهام والتقريب الواردة ابتداء من البيت الخامس (كأن، خلت، يكاد، كأنما..) تحقق التواشج والتشابك بين حركات القصيدة.[4]

---

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي ، ص:237.

[2] - المصدر نفسه ،ص:239.

[3] - المصدر نفسه ، ص: 240.

[4] - ينظر: المصدر نفسه، ص: 242.

كما يرى (أبو ديب) أن الحركة الجديدة التي تؤسس ثنائية الله/الوجود، المعتصم/ الرعية، معتبرا (الزمن/ الطبيعة) ثنائية رئيسة، فهذه الثنائيات حسب الناقد "تتمحرق حول مفهوم التحول فيصبح التحول بحد ذاته دليل القدرة الإلهية اللطيفة، أما مكمن التحول بحد ذاته فليس مكمن الدلالة الأول"[1]. ففي ثنائية الله / الوجود، يرى الناقد أن الله هو الذي حول الجفاف إلى خضرة وفي ثنائية المعتصم/الرعية، نجد أن خلق الربيع "هو خلق الإمام وقدرة الربيع على تحويل الطبيعة هي قدرة الإمام إضاءة الوجود وتحويل البلاد إلى زمن خصب" [2]. لذلك فمدار بنية القصيدة عند أبي تمام نتيجة لحركتين جوهريتين:[3]

1- حركة التكامل والتناغم التي تؤسس بين سلاسل الثنائيات الضدية عبر القصيدة.

2- حركة التكامل والتناغم التي تؤسس بين علاقتي التشابه والتضاد وسلسلة التشابهات والتضادات الجوهرية بين ذات الربيع والزمن الطبيعي الذي يتخلله من جهة والمعتصم والزمن التاريخي من جهة أخرى، وهو في هذا الإطار لا يخرج على النمط التحليلي السابق لقصيدة "صبوح" لأبي نواس.

وفي موضع آخر من دراسته لقصيدة أبي تمام يتناول الناقد الحقول الدلالية تأكيدا للطبيعة الضدية للحركتين، فيرى أن الحركة الأولى تتكون من أفعال التحول والتغير والتشابك والتداخل أما الحركة الثانية فتتألف من أفعال الثبات والديمومة.[4] فالقصيدة إذن ترتكز على ثنائية ضدية جوهرية بين الممدوح/الربيع، تتابع من خلاله رؤيا القصيدة الأساسية من خلال مفهومي التحول: الاستمرارية/التحول: الانقطاع، في حين لا يشكل هذا التحول "إلا جانبا هامشيا في بنية القصيدة التي لا تعتمد إطلاقا على التضاد، وإنما على التماثل والتجانس والتجاوز".[5] كما يؤاخذ (أبو ديب) في هذا الصدد إهماله تحليل الصور الشعرية، كما يهمل دراسة البنية الإيقاعية للقصيدة وهو

---

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 244.

[2] - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] - المصدر نفسه، ص: 249.

[4] - المصدر نفسه ، ص: 250.

[5] - سامي سويدان: في النص الشعري العربي، ص: 107.

لا يختلف أيضا عن تحليله لقصيدة لبيد بن ربيعة، من خلال اهتمامه بالعناصر المكونة للقصيدة والحقل الدلالي الذي تنتمي إليه ويبحث في العلاقات القائمة بينها، للوصول إلى البنية العميقة الدلالية الثاوية في النص، ولعل التعثر الذي وقع فيه الناقد يبدو من خلال قوله "تطوير أبي تمام قصيدة المديح إلى بنية لحمية تخرجها من نصب نمطي إلى رؤيا شعرية تسبر غور الإنسان الحاكم والمحكوم من خلال منظور (الطبيعة – الأرض /الربيع)".[1] وهو كلام يصعب القول أن الدراسة قد حققته حيث أظهرت" أن سبر الغور الإنساني فيها لم يتجاوز استعراض معاني المديح في النص".[2] وهذا ما استقر عليه رأيي أيضا.

بناء على ما تقدم تجدر الإشارة إلى أن (أبو ديب) لا يخرج عن إطار البحث في العلاقات الثنائية، من أجل اكتناه البنية الدلالية العميقة، حيث اتسمت أداته الإجرائية بالتعثر والاضطراب وتكرار المصطلحات وإسقاط المفاهيم بصورة قسرية من خارج النص، وعلى الرغم من ذلك تبقى مقاربة (أبو ديب) - في رأيي- للنص الشعري العباسي تعرب عن مجهود نقدي مميز يهدف من خلاله الناقد دائما إلى اكتناه الأبعاد الدلالية والجمالية العميقة للأثر الشعري.

ب- المقاربة البنيوية في الشعر المعاصر:

ب-1- أدونيس (هاجس التروع):

يقدم (كمال أبو ديب) في الفصل الخامس من "جدلية الخفاء والتجلي" مقاربة جديدة في بنية المضمون الشعري، من خلال قصيدة مميزة لأدونيس "كيمياء النرجس حلم" ويعلن الناقد في بداية مقاربته لهذه القصيدة عن أهداف دراسته التي ترمي أولا " إلى اكتناه البنية الدلالية لأحد الهواجس الجذرية في الشعر من أجل اكتناه لحظة التوتر بين الإنسان والعالم، وهو ما يسميه بهاجس التروع، أما الثاني فمن أجل متابعة المنطلقات الأساسية لصياغة نظرية بنيوية للمضمون الشعري".[3]

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 232.

[2] - سامي سويدان: في النص الشعري العربي، ص: 107.

[3] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 262.

وفي "كيمياء النرجس حلم"[1] يقول أدونيس:

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل

خلف المرايا

جسد يفتح الطريق

لأقاليمه الجديدة

جسد يبدأ الحريق

في ركام العصور

ماحيا نجمة الطريق

بين إيقاعه والقصيدة

عابرا آخر الجسور

وقتلت المرايا

ومزجت سراويلها النرجسية

بالشموس ابتكرت المرايا

هاجسا يحضن الشموس وأبعادها الكوكبية.

يكتنه (أبو ديب) أبعاد هذه القصيدة من أجل الكشف عن "البنية الدلالية التي تتولد عن لحظة التوتر التي تعترض زمنين هما: الآني والآتي، باعتبارهما لحظة ثنائية ضدية أساسية في الثقافة الإنسانية، تنبع من الإحساس بأن الآن واقع قلق يفتقر إلى مكونات حيوية لا يتحقق بدونها التناغم بين الإنسان وعالمه، والإحساس المرافق بأن هذه المكونات تكمن في زمن آخر، زمن لم يتكون بعد، وهاجس التروع تجسيد لهذا التوتر القلق بين هذين القطبين واكتناه العلاقة القائمة بينهما".[2]

[1] - أدونيس: ديوان المسرح والمرايا،دار الآداب، بيروت،(دط)،1988،ص:213.

[2] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص:263.

بهذا التقديم يضع (أبو ديب) منهجيته في التحليل البنيوي على أعتاب فكرة (رؤيا العالم) التي تنجلي في العمل الأدبي والتي عبر عنها بموقف الذات، لكن ذلك لا يلغي حقيقة صلته في تحليل قصيدة أدونيس بالألسنية، إذ تمثل اللغة مرتكزا أساسيا في الدراسة.[1]

ففي تحليله لبنية القصيدة يرى (أبو ديب) أنها تتشكل من ثلاث حركات هي: المرايا، الجسد، الأنا، وهو في تحليله هذا يرتكز على" فكرة التحول التي تعد أعظم سمة حديثة، ومن هنا فإن علامات القصيدة والحركات التي ارتبطت بها تدور في إطار هذه الفكرة ".[2] فيقدم تفصيلا في ذلك من حيث أن الحركة الأولى (المرايا) تنشأ من جملة قصيدة شديدة التركيز (المرايا تصالح بين الظهيرة والليل)، ويكشف أنها تخفي وراء بساطتها تعقيدا دلاليا عميقا، فهي متعددة المعاني والدلالات (وكأنه يستحضر فكرا سميولوجيا)، وهي بذلك تأخذ معنيين مختلفين: "المستوى الحرفي الحقيقي (فالمرايا جسم محدد ذو طبيعة فيزيائية محددة، يعكس الضوء المتجه إليه من الأجسام الخارجية)... وعلى المستوى الثاني غير الحرفي تتعدد دلالات المرايا".[3] ويشير الناقد إلى أن حركة المرايا تتكون من نسيج من الثنائيات الضدية: (الظهيرة/الليل)، وما ينتج عنها من ثنائيات ضدية: مؤنث/مذكر، والتقابل من حيث الحيز المكاني، فتظهر فاعلية المرايا (توسطا) بين هذه الثنائيات الضدية على مستوى دلالي (فعل المصالحة)، أما على مستوى الحيز المكاني (وجـــود المـــرايا بين ...) أما على صعيد المرتبة: فالمرايا مؤنث دون علامة تأنيث، وهي تتوسط بين طرفي الثنائية: الظهيرة/الليل، كما أنها تمثل عاملا مشتركا بين النقيضين، لأنها معرفة "بأل" ولها ما يميزها عن طرفي الثنائية فهي جمع والنقيضان مفردان.[4] إن الممعن في هذا الطرح يجد أن هناك تصالحا بين المتناقضات، باعتبار أن هذه الثنائيات ليست مطلقة التضاد، لأن بينها أمورا مشتركة.

ومن الملامح الأخيرة لحركة المرايا وقوعها مبتدأ، أين تنسب إلى المرايا إيجابية تتجاوز الفعل السلبي، فبدل من عكس صور الموجودات تتحول إلى المصالحة بينها، وتشير هذه الطريقة في

---

[1] - سامي عبابنة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث ، ص: 197.

[2] - عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر، 2001، ص: 249.

[3] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 265.

[4] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

التحليل إلى "استفادة كبرى من معطيات اللغة في التحليل ومحاولة المزاوجة بين خصائص اللغة والتركيب وبين الدلالة المتشكلة عن النص الشعري، اعتمادا على الثنائيات الضدية التي ترتكز إليها البنيوية بتأثير من آراء (دي سوسير) عن اللغة من كونها تقوم على الفروق كما مر، وتكتسب الثنائيات الضدية أهمية خاصة في الدراسات البنيوية، لكونها أكثر التراكيب وضوحا في تشكلها كنسق".[1]

ويتابع (أبو ديب) تحليله للحركة الثانية في القصيدة بتحديد الحيز المكاني للجسد، من خلال ظرف المكان (خلف) والجسد يختفي خلف المرايا، فهكذا تتشكل ثنائية ضدية بين المرايا والجسد، كما تتشكل ثنائية ضدية أخرى بين الفعلين (يفتح/ يغلق)، وبين عناصر أخرى مثل (الحريق)، (ماحيا)، (عابرا)، التي تشكل حسبه نسيجا من الثنائيات، ثم يصل (أبو ديب) إلى دلالة (عبور آخر الجسور)، معتبرا إياه إغلاق لعالم قديم وفتح لعالم جديد، إنه انفصام واتصال، كما يرى أن الجسد بخلاف المرايا حيث يرتكز "على فاعلية انقلابية إيجابية تعمق المتناقضات وتتجاوزها خالقة دروبا إلى عوالم جديدة"[2]. وعن هذا الطرح يعلق – عدنان حسين قاسم- قائلا:"إن (أبو ديب) لا ينطلق من النص وإنما يسقط عليه من داخله، ولذلك جاءت أفكاره مضطربة ومشوشة، فهو يريد أن يروج لفكره الحداثي".[3] الذي عبر عنه (أبو ديب) حين قال: " فالجسد يبدأ الحريق في ركام العصور وموروثاتها ماحيا النجمة التي تمتلك خصيصة الربط بين الجسد والتراث، فاتحا الطريق إلى بدء جديد دون موروثات وعابرا الضفاف القديمة مليئا بالحلم بضفافه الجديدة ".[4]

وتبدو هذه الدعوة واضحة إلى رفض التراث، وتقديس الجسد وهي من الأمور الأساسية في الفكر الحداثي "ولما كانت قصيدة (كيمياء النرجس– حلم) قد ركبت تركيبا حداثيا حملت

[1] - سامي عبابنة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص: 198.

[2] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي،ص:267.

[3] - عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص:250.

[4] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 267.

دلالات حداثية كذلك، فمقاربتها بدت محكومة بتلك الخصوصيات".[1] ويرى (أبو ديب) في السياق ذاته أن الجسد ليس فاعلية إنجاز كلي وخلق نهائي للأقاليم الجديدة، بل فاعلية تأسيس وهجس وانطلاق "فالجسد يفتح الطريق دون أن يقطع الطريق ويصل، ويبدأ الحريق دون أن يكون فعله إحراقا مطلقا وترميدا، وهو يرفض العالم القديم بنهائية أكمل من هجسه بالأقاليم الجديدة".[2]

ومن خلال هذا النص يمكن ملاحظة بصمات التفكير الحداثي الأسطوري على نحو واضح، وفي استخدامه للفظة (ترميد) وهي مشتقة من رماد الفينيق، كما أن (الإحراق) فعل أسطوري، أسطورة الفينيق الذي يحترق فيولد من رماده فينيق جديد، كما أن عدم اكتمال فعل (الإحراق) يعود من جانب آخر إلى أن "الحداثيين يعدون ذروة الكمال في النقص، فمن لم يطلع على آرائهم الحداثية يتعذر عليه أن يحيط بهذه التحليلات التي قام بها (أبو ديب) لقصيدة من قصائد أستاذه الذي يروج لهذا الاتجاه المقاطع".[3]

ويتابع (أبو ديب) الجانب الإيقاعي في القصيدة، فيرى أن الجسد الذي يتجه إلى أقاليمه الجديدة لا يمكن أن يتقبل القصيدة التراث، لذلك يؤسس إيقاعه الفردي الخاص المبدع الطري الذي يرفض أن يكون صورة للتراث الجماعي، ومن خلال ذلك يرى (أبو ديب) أن البنية الإيقاعية لحركة الجسد تعكس دوره الدلالي " فالبحر المستخدم في القصيدة وفي حركة الجسد هو المتدارك وباعتباره موروثا إيقاعيا فهو تجسيد للجماعي ... يمزق النسيج الإيقاعي بوجوده المجرد ... غير أن تمزيق نسيج الإيقاع الجماعي لا يصل إلى درجة مطلقة،هكذا تكون محاولة محو نجمة الطريق محاولة نسبية الحدة لا تصل إلى درجة إلغاء القديم كلية، بل تظل هجسا بالجديد والفردي ... فتظل حركة الجسد استقاء من التراث اللغوي وقاموس الجماعة مع أنها تبرز القاموس اللغوي في ضوء جديد فردي مميز".[4]

[1] - عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص:251.

[2] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 267.

[3] - عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص: 251.

[4] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 268.

ويشير (أبو ديب) إلى أن العالم الذي يتجه إليه الجسد هو عالم هيولي مناقض للعالم القديم، يرفض التحديد والتشكل التام، فيبقى مجرد هجس ونزوع "فالجسد الذي يفتح الطريق لا يغلقه، لا يكمله لأنه لا يهدف إلى أن ينغلق من جديد في عالم تام التشكل مطلقة من هنا دلالة الأفعال المرتبطة بالجسد (يفتح، يبدأ، يمحو، يعبر)".[1] كما يرى (أبو ديب) أن غموض العالم الجديد الذي يتجه إليه الجسد ينعكس على صعيدي البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، فيشير إلى أن صيغة الفعل (يفتح الطريق) تمتلك لبسا داخليا مشعا والسبب في ذلك يعود إلى أن زمن الفعل ليس محددا بدقة، فقد يرمز إلى الدلالة الآنية أو الدلالة الشمولية أو ربما الدلالة المستقبلية.[2] وفي هذا دلالة على أن خاصية الغموض معطى له حضور واسع في الفكر الحداثي.

وتأتي الحركة الثالثة في تحليل (أبو ديب) في الوقت الذي يصل فيه التناقض بين المرايا/الجسد، حدته من التوتر لتخلق إيجابيا وتصبح جسرا يصل بين طرفي الثنائية، فبدايتها بالفعل (قتلت)، الذي ينسب إلى ضمير المتكلم (أنا)، وارتباطها بالزمن الماضي بالإضافة إلى عنفها الدلالي، وبعيدا عن الدلالة الحقيقية لفعل (القتل) فإننا نجدها تهجس بأبعاد أسطورية تربط بين القتل والفداء وإعادة الخلق، وحسب الناقد تبرز دلالة القتل الأسطورية من خلال الفعل (مزجت)، فتزيد حدة الإرهاص بمفهوم القتل، إعادة التكوين -البعث- مضيفا: "وسرعان ما يصبح الإرهاص تقريرا مباشرا في المزج بين المرايا (سراويلها النرجسية) والشموس (رمز الحيوية والخصب والعطاء في العالم الجديد)، ثم في التقرير الواضح (ابتكرت المرايا)، هكذا يكتمل فعل القتل ويصبح جزءا من دورة موسمية تربط بين القتل والبعث من الرماد في صورة جديدة، بين احتراق الفينيق وانبعاثه وبين موت المسيح وقيامته، وبين موت تموز وعودته إلى الحياة ".[3]

وبذلك تشكل الحركة الثالثة حلا للتناقض الحاصل بين طرفي الثنائية المرايا التي تصالح/الجسد الذي يتجاوز، من خلال قتل الذات المصالحة وعجنها بدم الذات المتجاوزة لتتشكل

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي ، ص: 269.

[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - المصدر نفسه ، ص:271.

منها ذات جدلية تهجس بعوالم جديدة، ليخلص إلى نتيجة مؤداها بأن القصيدة "هي قصيدة تحولات"[1].

ومما تقدم عرضه يرى- عدنان حسين قاسم- أن أدونيس ومن خلال القصائد العديدة التي تحمل عنوان "المرايا" كان ينحو منحا صوفيا، لأن المرايا هي برزخ بين عالم الحقيقة والخيال، العالمين "الدنيوي والأخروي" وأنه مزج بين التفكير الصوفي والأسطوري وإن كان التفكير الأول أكثر بروزا وخاصة أن "الجسد" (الجنس) عند محي الدين بن عربي يكتسب أبعادا صوفية.[2]

ويواصل (أبو ديب) مقاربته للقصيدة ولكن وفق إستراتيجية جديدة تنطلق من المستوى التركيبي لتنتهي إلى المستوى الإيقاعي، فيبدأ بتحليل المستوى الأول (التركيبي) للقصيدة التي تتألف من ثلاث وحدات تركيبية:[3]

أ-المرايا تصالح.

ب- الجسد يفتح الطريق.

ج- الأنا تعيد خلق المرايا هاجسا بالعالم الجديد.

وهذا العمل التلخيصي يذكرنا بطريقة تودروف النحوية وبمنهجية جاكبسون في تحليل قصيدة "القطط" لبودلير، إلا أنّ (أبو ديب) يفرع هذه الجمل مستندا إلى الوصف التشجيري في النحو التوليدي.[4] ويبدو للناقد -عدنان حسين قاسم- أن قصيدة (كيماء النرجس –حلم) قد أسعفت (أبو ديب) بقلة جملها على الخضوع لهذا النظام الألسني، متسائلا: "فما الذي كان سيفعله (أبو ديب) لو أن القصيدة جاوزت مائة جملة؟ ".[5]

ونورد لذلك المخطط التشجيري للبيت الأول لمعرفة مدى نجاعة هذا التحليل التفريعي عند (أبو ديب).

---

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي ، ص: 273.

[2] - عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص:254.

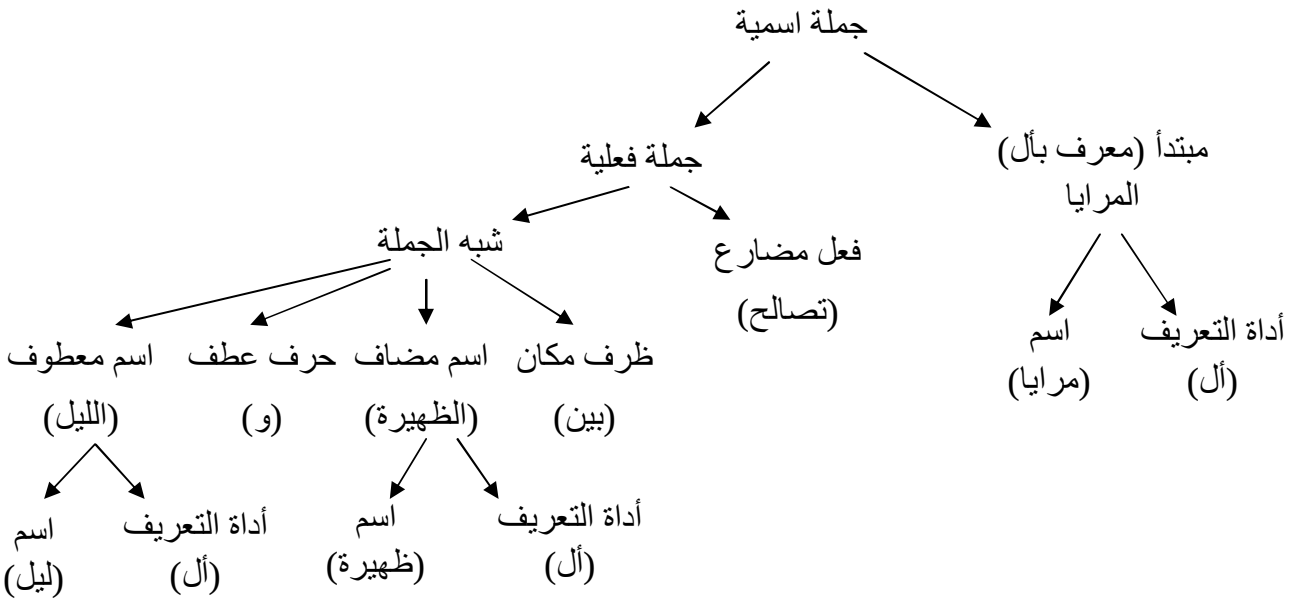
[3] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي،ص:275.

[4] - توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، 1984، ص: 79.

[5] - عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص: 255.

المخطط التشجيري :[1]

(TA1) الحركة الأولى (المرايا)



يستغل (أبو ديب) هذا الوصف التشجيري من أجل اكتناه البنية العميقة للقصيدة "لتمييز الأنساق الأساسية الدالة في كل حركة، وإدراك التحولات التي تطرأ عليها في سياقات أخرى في القصيدة".[2] ولعل الهدف الأكبر الذي يحدده هذا المخطط التشجيري يكمن في إبراز "الأنساق التركيبية والظواهر اللغوية التي يسمح تتبعها باكتناه العلاقة الوجودية بين البنية اللغوية والبنية الدلالية"[3]. فالناقد مثلا يدرس نسق (العطف) ومدى توليده للدلالة، فيرى أن (الواو) الرابطة بين (الظهيرة والليل) تفيد العلاقة بين النقيضين، أما (الواو) الرابطة بين (قتلت) و(مزجت) تفيد التكاملية، وبذلك يجسد العطف الحركة الثالثة، فهو تأكيد لجدة العالم الذي تحلم به الأنا وجدة الدور الذي تريده الأنا للمرايا بعد قتلها وابتكارها، ويستدرك (أبو ديب) على أن (ابتكرت) قد

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 276.

[2] - المصدر نفسه، ص:279.

[3] - المصدر نفسه، ص:280.

وردت دون حرف عطف ليفسر دلالة ذلك الغياب من خلال أن "الابتكار خلق من لا شيء ودون بدء".[1]

وعلى الرغم من أن (أبو ديب) قد استفاد من معطيات النحو التوليدي للوصول إلى الدلالة عن طريق الوصف التشجيري غير أن هذا الأخير " ظل قاصرا محدود الفعالية على مستوى استكناه البنية الدلالية".[2]

وفي سياق آخر يقدم (أبو ديب) مخططا بنيويا [3]. لـــقصيدة "كيماء النرجس" من خلال الحركات الثلاث: المرايا، الجسد مبرزا تضادهما ثم الخصائص المشتركة بينهما لتلعب المرايا دور التوسط بينهما.

ومما تقدم نخلص إلى أن "نواة التحليل التركيبي هي (الدلالة) إذ هي الهدف النهائي من دراسة الأنساق اللغوية وهو مكسب هام جعل النقد العربي يبتعد عن الشكلية وهذا ما يؤكده تطبيقيا أبو ديب".[4]

أما على المستوى الإيقاعي (الصوتي) فيرى (أبو ديب) أن البنية الإيقاعية لقصيدة (كيماء النرجس –حلم) تعتمد على وحدة إيقاعية أساسية هي فاعلن (- 0 - - 0) والتحولات التي تطرأ عليها وما يحدثه ذلك في الإيقاع كتحول (فاعلن) إلى (فعلن)، ويقدم (أبو ديب) في السياق نفسه تقسيما جديدا للبنية الإيقاعية إلى وحداتها المكونة التي تنبني على ثنائية فعلاتن/فعولن أو فاعلاتن/متفعلان، وجاء التوزيع كالآتي:[5]

1-جسد يفتح الطريق	فعلاتن	متفعلاتن
2- لأقاليمه الجديدة	فعلاتن	متفعلاتن
3- جسد يبدأ الحريق	فعلاتن	متفعلاتن
4- في ركام العصور	فاعلاتن	فعول

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 285.

[2] - فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص: 209.

[3] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 290-292.

[4] - توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ص: 80.

[5] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص: 304.

5- ما حيا نجمة الطريق فاعلاتن متفعلان

6- بين إيقاعه والقصيدة فاعلاتن فعولن فعول

7- عابرا آخر الجسور فاعلاتن متفعلان

وتبعا لهذا التوزيع نجد أن حركة المرايا تصالح بين إيقاعين لا يجتمعان في التراث هي (فاعلاتن/فعولن)، أما حركة الجسد فإنها نسيج معقد من العلاقات الإيقاعية يتشكل من تبادل (فعلاتن متفعلان) و(فاعلاتن فعولن) بطريقة مميزة تنسب فيها (فعلاتن متفعلان) إلى فاعلية الجسد وهو يتجه نحو العالم الأكثر جدة بينما تنسب (فاعلاتن فعولن) إلى العالم القديم وما يماثله.[1] ولعل هذا الافتراض الأخير لدى (أبو ديب) يوقعه في الاضطراب "فنسبة الإيقاع إلى الجسد أي الفردي الخاص المبدع، والقصيدة إلى الجماعي العام الموروث كان ذلك لإثبات اطراد الثنائية وكأنها وصفة جاهزة لكل نص شعري، كما أنه ينوع الخطأ اللغوي أو العروضي، فيجعله جزءا من التحول الذي يطرأ على النواة أو التفعيلة".[2]

ومن خلال ما سبق تحليله لقصيدة (كيماء النرجس –حلم) على أكثر من مستوى تحليلي يمكن أن نطرح التساؤل التالي: هل وفق أبو ديب في تأسيس ملامح نظرية بنيوية للمضمون الشعري؟ هذا التساؤل يحيلنا إلى إشكال آخر هو هاجس التأسيس عند (أبو ديب)، هذا الهاجس الذي لا يتخلى عنه في جل مقارباته النقدية وهو ما يعرب عن نزعة إدعائية لا تفارق خطاباته، ثم إن التروع إلى تأسيس نظرية بنيوية للمضمون هو نزوع للبحث عن المعنى والدلالة في النص الشعري، لكن ما علاقة البنيوية بالمضمون؟ أليس الاهتمام بالمضمون من " المباحث الدلالية التي لا توليها الدراسات البنيوية أهمية كبيرة."[3] كما أن استعمال مصطلح (المضمون) يحيلنا بالعودة إلى المعجم النقدي القديم ويذكرنا بالثنائيات الراسخة في الموروث النقدي كالشكل /المضمون، اللفظ/المعنى ،إن استخدام (أبو ديب) "مصطلح المضمون يبدو ناشزا وغريبا على المقاربة البنيوية

[1] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي ، ص: 305.

[2] - حاتم الصكر: ترويض النص، الهيئة المصرية للكتاب، (د ط)، 1998، ص: 93.

[3] - المرجع نفسه، ص: 91.

التي أنهت الإشكال القديم عندما قدمت البنية بوصفها بديلا نظريا لتلك الثنائية مضيفا إلى أن منهجه التثويري قد عجز على إيجاد لغة نقدية جديدة".[1]

ونجد أن مقاربة (كمال أبو ديب) للنص الشعري قد أوقعته في الكثير من المغالطات من بينها لغة (أبو ديب) وجداوله وإحصاءاته التي تتخللها الكثير من الإنشائية من بينها قوله "هذه القدرة الهائلة على تجسيد الرؤيا الشعرية دلالة مذهلة على الطبيعة العجيبة للشعر".[2] فالهائلة والمذهلة والعجيبة كلمات مجازية لا تقبلها اللغة النقدية الصارمة.

ولعل بروز المصطلحات الإنشائية -في حدود اعتقادي- في الخطاب النقدي عند (أبو ديب) قد يعود إلى كونه شاعرا وهذا ما يطرح إشكال موضوعية الناقد شاعرا؟ لذلك نجد أن الخطاب النقدي عند (أبو ديب) لا يخلو من الذاتية والإيديولوجية كسر اختياره لنموذج أدونيس مثلا، ألا يشي ذلك بمحاولة التماهي في المشروع الحداثي لهذا الأخير من خلال اعتماده المفاهيم الحداثية التي تشع بلغة الغموض والتناقض، وهذا ما يؤكده أحد النقاد "بأنهما ينطلقان من الرؤية نفسها من خلال نسج خطابهما باللغة المنتمية للمعجم الصوفي، مضمرة الأصل السريالي، والانتماء إلى الفكر النيتشوي وبذلك (أبو ديب) يقر بالولاء للمشروع الأدونيسي".[3]

وفي سياق تحليله لقصيدة أدونيس نجد أن (أبو ديب) قد أهمل بعض المحاور ذات الأهمية كمحور الصورة الشعرية ومحور التناص، كما نجده يضاعف الأمثلة ولا يؤسس منهجا، فمنهجه يتلخص في البحث عن الثنائيات الضدية ولو بصفة قسرية من أجل الكشف عن الدلالة، إلى جانب التذبذب بين المنهج الوصفي وكشف الأنساق التي تتحكم في البنية النصية وتحولاتها، أو الدلالة ومثالها مصطلحا (فهم العالم، والرؤيا الشعرية)، ويظهر هذا التذبذب في تأليف مرجعي عربي يبدأ من التراث النقدي، ويمر باللسانيين وعلماء النفس والاجتماع، والمنظرين للتأويل، وربط البنية بالمجتمع.[4]

---

[1] - أحمد يوسف: القراءة النسقية، ص: 446.

[2] - كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، ص:298.

[3] - عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي، الهيئة المصرية للكتاب، (د ط)، 2005، ص: 198.

[4] - حاتم الصكر: ترويض النص، ص: 93.

وعلى الرغم من هذه المغالطات التي تسم تحليل (أبو ديب) للنص الشعري، إلا أننا لا ننكر أن مقاربته للأثر الشعري تعد محاولة بالغة الأهمية مقارنة بغيرها من المحاولات، لذلك يمكن القول بأن (أبو ديب) قد حاول الاقتراب من المنهج البنيوي دون أن يؤسس منهجا أو نظرية ذات خصوصية عربية.

خاتمة

تعددت أوجه النظر إلى الأثر الأدبي بتعدد سبل الأخذ بالمنهج البنيوي، فبعد متابعة هذا الأخير في تجليه عند الغرب والعرب، وفي تجربة كمال أبو ديب البنيوية - بخاصة- داخل هذا المشهد النقدي، يمكن أن نخلص إلى النتائج التالية:

1 - إن المتابعة للمناهج النقدية وللمنهج البنيوي خاصة، يكشف عن مدى مركزية الخطاب النقدي الغربي، القائم على التراكم والتحول مؤسسا أرضية فكرية وثقافية ينطلق منها، كما يكشف في الآن ذاته عن هامشية الخطاب النقدي العربي القائم على الاستهلاك والمشايعة واللاوعي بالخلفيات الفكرية والإيديولوجية لنظريات "الآخر"، مما أدى إلى خلق أزمة لا يمكن للنقد العربي تجاوزها إلا بعد إعادة النظر في منطلقاته النقدية.

2 - إن حاجة النقد العربي إلى نظرية جديدة كان ملحا خاصة في فترة السبعينيات، فكان انتقال النموذج اللغوي إلى النقد العربي منفذا للخروج عن نمطية المناهج التقليدية.

3- إن الرؤية البنيوية عند (أبو ديب) تتجسد في فعل الاكتناه لشبكة العلاقات اللغوية من أجل الكشف عن البنية الدلالية التي تجسد الرؤيا الوجودية.

4- إن إشكالية البنيوية بين المنهج والفلسفة فتح الباب للكثير من الخلاف فتضاربت الآراء في تصنيفها، أما (أبو ديب) فقد عدها طريقة في الرؤية ومنهجا في معاينة الوجود على الرغم من أن الفلسفة هي أيضا طريقة في الرؤية ومنهجا في معاينة الوجود.

5- تنوعت مرجعيات (أبو ديب) فلم يلتزم اتجاها واحدا، فظل يتأرجح بين النسق اللغوي المنغلق إلى ما هو خارج نصي، فعلى الرغم من اعتماده على مبادئ الشكلانية في مقارباته، إلا أن ملامح الماركسية والتكوينية تبدو واضحة وطاغية في دراسته.

6- دراسته للصورة الشعرية من خلال وظيفتها وفاعليتها النفسية والدلالية فاعتماده على "عبد القاهر الجرجاني" تعد خطوة هامة في العودة إلى التراث من خلال مراجعته وتفعيله وإعادة قراءته بمنظور معاصر، فكان في تناوله للصورة الشعرية، قد ربط دراسته بمبحث "الشعرية" لذلك كان توجهه بنيويا أسلوبيا.

7- محاولة تقديمه لبديل جذري لعروض الخليل، من أجل تحديث الإيقاع الشعري العربي معتمدا في ذلك على فرضية النبر كأهم نظرية شغلت بحثه الإيقاعي، إلى جانب ظاهرة الإبدال بين الوحدتين (فاعلن)=(فعولن) أي الانتقال من المتدارك إلى المتقارب، وهي لا تعد تجاوزا لعروض الخليل بقدر ما تعد إعادة صياغة لقوانينه، ولكن في قالب حداثي.

8 - محاولته اكتناه طبيعة البنية الإيقاعية للكشف عن العلاقات المكونة لها من خلال ربط المبحث الإيقاعي بالمنهج البنيوي.

9- اعتماد كمال أبو ديب فكرة الأنساق اللغوية من خلال تطبيقها على الآثار الشعرية والسردية مؤمنا بفكرة التثليث، جعل دراسته تنحرف عن هدفها وتدخل دائرة الخطاب الإيديولوجي.

10 - تتوجه مقاربة (أبو ديب) إلى الممارسة الإجرائية فكانت دراسته تطبيقية أكثر منها نظرية، واتهامه للعقل العربي بالعجز عن استيعاب ما هو نظري.

11- تنوعت مقاربات (أبو ديب) البنيوية في مدونته النقدية بين الشعر القديم (أبو نواس وأبو تمام) والشعر المعاصر (أدونيس)، إلا أن تحليله قد ظل ضيقا يتحرك باتجاه واحد، فأصبحت منهجيته تتلخص في البحث عن الثنائيات الضدية كمعطى جاهز، مما أوقع دراسته في التعميم لعدم توظيف كل آليات الجهاز البنيوي.

12- إن طموح كمال (أبو ديب) في مقاربة المنهج البنيوي يدور حول البحث عن "المعنى" أو البنية الدلالية التي تكشف عن الرؤيا الوجودية للعالم.

13- ظل المصطلح النقدي عند (أبو ديب) يتراوح بين اللغة التقليدية أحيانا واللغة الإنشائية أحيانا أخرى، وبين لغة الرياضيات من خلال رسم الدوائر والمنحنيات جعل خطابه يتسم بالغموض وإن كان هذا دأبه في كل مقارباته النقدية.

14- إن المنهج البنيوي عند (أبو ديب) قد حاول الاقتراب من آليات المنهج البنيوي، لكنه لم يحقق إلى حد ما طموحه التأسيسي في بلورة منهج نقدي بنيوي عربي، خاصة في ظل اعتماده على العديد من المراجع الغربية المصرح بها وغير المصرح بها.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع .

1. المصادر:

1. كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

2. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، لبنان، ط3، 1984.

3. كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي،نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974.

4. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، (د ط)،1987.

2- المراجع:

1. أبو علي الحسن بن الرشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج1، ط5، 1981.

2. إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق، (د ط، د ت).

3. أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط1، 1993.

4. أحمد بوحسن: في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان، الدار البيضاء، ط1، 2004.

5. أحمد سليمان ياقوت: التسهيل في علمى الخليل،دار المعرفة الجامعية،كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، (دط)، 1999.

6. أحمد علي دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، وزارة الثقافة،دمشق، ط2، 2000 .

7. أحمد يوسف: القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، دار العربية للعلوم، الجزائر، ط 1، 2007.

8. أدونيس: الأعمال الشعرية، دار المدى، سوريا، (د ط)، 2002.

9. أدونيس: ديوان المسرح والمرايا،دار الآداب، بيروت، (د ط)، 1988.

10. أمين سعيد: ديوان عنترة بن شداد،دار الكتب المصرية، مصر، (د ط، د ت).

11. توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، 1984.

12. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، لبنان، ط1، 1983.

13. جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1998.

14. الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ج 3، ط3، 1969.

15. حاتم الصكر: ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، الهيئة المصرية للكتاب، (د ط)، 1998.

16. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، (د ت).

17. حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمـــشق، (د ط)، 2001 .

18. الخطيب التبريزي: ديوان أبو تمام، (د ط، د ت).

19. خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث،دار الحوار للنشر، ط1، 2005.

20. زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر، (د ط، د ت).

21. سامي سويدان: في النص الشعري العربي، مقارنات منهجية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989.

22. سامي محمد عبابنة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري، عالم الكتب الحديثة، الأردن، (د ط)، 2004.

23. سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي، عالم الكتب الحديث، عمان، (د ط، د ت).

24. سعد عبد العزيز مصلوح: في النقد اللساني، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2004.

25. سعيد يقطين: آفاق نقد عربي معاصر، دار الفكر، دمشق، ط1، 2003.

26. سمير سعد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي، دار طيبة، القاهرة، 2004.

27. سمير سعد حجازي: مشكلات الحداثة في النقد العربي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2002.

28. سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)،1993.

29. شكري عزيز: من إشكاليات النقد العربي الجديد، دار الفارس، الأردن، ط1، 1997

30. شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 177، الكويت، 1993.

31. شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، ط1، دار المعرفة، القاهرة، (د ط)، 1968.

32. صالح ولعة: معجم أعلام النقد العربي في القرن العشرين، جامعة باجي مختار،عنابة،(د ط، دت).

33. عبد الإله الصائغ: الصورة معيارا نقديا، (د ط، د ت).

34. عبد الحسين الحلي: ديوان الشريف الرضي، مكتبة دار البيان، بغداد، ج1، (د ط، د ت).

35. عبد الحميد قاوي: الصورة الشعرية بين النظرية والتطبيق، (د ط، د ت).

36. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، عدد 232، الكويت، 1998.

37. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 272، الكويت، 2001.

38. عبد الغني بارة: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي، الهيئة المصرية للكتاب، (د ط)، 2005 .

39. عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دار جرير،الأردن، ط1، 2009.

40. عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، منشورات الأهلية، لبنان، ط1، 1998.

41. عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، (د ط، د ت).

42. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، قراءة: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004 .

43. عبد القدوس أبو صالح: ديوان ذي الرمة، مؤسسة الإيمان، بيروت، مج1، ط2، 1982.

44. عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط2، 1996.

45. عثمان موافي: مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية ،دار المعرفة الجامعية، جامعة الإسكندرية، مصر،(د ط) ،2005.

46. عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر، 2001.

47. عز الدين إسماعيل:الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره النفسية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5، 1994.

48. علي البطل: الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، لبنان، ط 2، 1983.

49. فاضل ثامر: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.

50. مجموعة من المؤلفين (أعمال ندوة): عبد القاهر الجرجاني، كلية الآداب الإنسانية، جامعة صفاقس، تونس، 1998.

51. محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط، ط1، 1999.

52. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العالية، القاهرة، (د ط)، 1964.

53. محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1990 .

54. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، ج3، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990.

55. محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر، القاهرة، (د ط، د ت).

56. محمد واصف: ديوان أبو نواس، المطبعة العمومية، ط1، مصر، 1898 .

57. محمد ولد بولعيبة: النقد الغربي والنقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

58. محمود أمين العالم: مفاهيم وقضايا إشكالية، المؤتمر الفلسفي العربي الثاني، عمان (الأردن)، 13-15 ديسمبر 1987.

59. مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر،منشورات الاختلاف، ط1، 2006.

60. مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د ط، د ت).

61. مصطفى الصاوي الجويني: البيان فن الصورة،دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د ط)، 1993.

62. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1983.

63. ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ترجمة: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

64. نبيل سليمان: الإبداع والنقد، دار الحوار للنشر، سورية، ط2، 1996.

65. نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1983.

66. وهب أحمد رومية : شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 207، 1996.

67. يوسف أبو العدوس: في النقد الأدبي الحديث، دار الأهلية، الأردن، ط1، 1997 .

68. يوسف إسماعيل: بنية الإيقاع في الخطاب الشعري، دار دمشق،2004 .

69. يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر، الجزائر، ط1، 1996.

70. خليفة محمد التليسي : لوركا الديوان الكامل، الدار العربية للكتاب،ليبيا،(دط)، 1992

3- المراجع الأجنبية المترجمة:

71. تزفيتان تودوف: الشعرية،ترجمة: شكري المبخوت، دار توبقال، المغرب، ط2، 1990.

72. جون ستروك: البنيوية وما بعدها، ترجمة: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 206،الكويت، 1996.

73. رنيه وليك وأوستن وآرن: نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ، الرباط، (د ط)، 1992 .

74. ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة:إحسان عباس، ج1، (د ط،د ت)

75. فرانسوا مورو: البلاغة المدخل لدراسة الصورة الفنية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د ط)، 2003.

76. فرديناند دي سوسور: علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق العربية، بغداد، (د ط)، 1985.

77. فيكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ترجمة: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

78. ليونارد جاكسون: بؤس البنيوية، ترجمة: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د ط)، 2001 .

4- المجلات:

1. أحمد درويش: مخاطر الغموض في المصطلح النقدي، مجلة الجسرة الثقافية، العدد 1.
2. أحمد علي محمد: التطبيقات البنيوية في ميزان النقد، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد :424.
3. بشير إبرير: مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث، مجلة علامات النقدية، ج49، م13، سبتمبر 2003.
4. سعد عبد العزيز مصلوح: في مسألة البديل لعروض الخليل:دفاع عن فايل،مجلة فصول، القاهرة، مج 6،ع 2، مارس 1986.

5. سعد عبد العزيز مصلوح: في مسألة البديل لعروض الخليل:دفاع عن فايل،مجلة فصول، القاهرة، مج6، ع2، مارس1986.
6. عبد الله عنبر: النظرية البنائية وقراءة النص الشعري، مجلة دراسات، مج 35، العدد 02، 2008.
7. عناد غزوان: المصطلح النقدي الأدبي العربي همومه وسلطته، مجلة الجسرة الثقافية، العدد 6، http://aljasra.org/archive/cms/?p:508
8. كمال أبو ديب: الأنساق والبنية، مجلة فصول، مج 1، العدد الرابع، يوليو 1981 .
9. كمال أبو ديب: دراسة في بنية القصيدة الحديثة، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع4،جوان ،1996
10. كمال أبو ديب، الأدب والايديولوجيا، فصول مجلة النقد الأدبي، م5، ع4، يوليو/أغسطس 1985 .
11. مها خير بك ناصر: النقد العربي البنيوي، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد 2، 2007.
12. يوسف حامد جابر: بنيوية كمال أبو ديب، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج25، ع4، أبريل/يونيو1997.

ملاحق

ملحق أعلام النقاد:

- **وهب أحمد روميّة :**

من مواليد سوريّة، حاز على شهادة الدكتوراه في الأدب القديم من كلّيّة الآداب - جامعة القاهرة عام 1977 بمرتبة الشّرف الأولى ، مع التّوصية بطباعة الرّسالة ، وتبادلها مع الجامعات .

رئيس قسم اللّغة العربيّة بجامعة صنعاء سابقاً.

أستاذ الأدب القديم بجامعة دمشق.

مؤلّفاته:

- الرّحلة في القصيدة الجاهليّة.
- قصيدة المدح حتّى نهاية العصر الأمويّ بين الأصول والإحياء والتّجديد .
- شعرنا القديم والنّقد الجديد .
- الشعر والناقد- من التشكيل إلى الرؤيا

إضافةً إلى مجموعة من المقالات في نقد الأدب العربيّ القديم والمعاصر منشورة في الدّوريّات الأدبيّة المعروفة.

- **سعد عبدالعزيز مصلوح:**

ولد عام 1943 من مواليد منسافيس في محافظة المنيا، حصل على ليسانس في اللغة العربية والدراسات الإسلامية من كلية دار العلوم جامعة القاهرة 1963، وعلى الماجستير من نفس الكلية 1968، والدكتوراه من جامعة موسكو 1975. عمل معيداً بكلية دار العلوم 1964، بعدها أستاذاً مساعداً 1980، ثم أستاذاً بكلية الآداب فرع بني سويف 1992، وقد عمل أثناء ذلك أستاذاً مشاركاً في كلية الآداب بجامعة الملك عبد العزيز 1980، وخبيراً بمعهد الخرطوم الدولي المنظمة العربية. ثم أستاذاً بكلية تربية الأساسية بدولة الكويت حاليا أستاذ بكلية الآداب بجامعة الكويت.

مؤلفاته:

الشاعر والكلمة - مدخل إلى التصوير الطيفي للكلام - دراسة السمع والكلام - حازم القرطاجني - المسلمون بين المطرقة والسندان - الشعر العربي الحديث- دراسات نقدية في اللسانيات المعاصرة - الأسلوب - في النص الأدبي. في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، نحو العربية (مع عبد اللطيف الخطيب) -التدريب اللغوي (مع عبد اللطيف الخطيب)، اتجاهات البحث اللساني .

- **نبيل سليمان:**

كاتب سوري، ولد عام 1945 بصافيتا، تخرج من جامعة دمشق كلية الآداب قسم اللغة العربية، أ سس دار الحوار للنشر والتوزيع عام 1982 في اللاذقية، وعضو جمعية القصة و الرواية، تفرغ للكتابة منذ عام 1989. تُرجمت بعض أعماله إلى الروسية والاسبانية والانجليزية وكُتبت دراسات كثيرة عن أدبه، أبرزها: "الرواية والتاريخ " لمحمد جمال باروت، و"نحو ملحمة روائية عربية" لمحسن يوسف.

من أعماله:

- النقد الأدبي في سورية ، ج1 – 1979
- مساهمة في نقد النقد الأدبي – 1983
- وعي الذات والعالم – 1985.
- أسئلة الواقعية والالتزام – 1985
- في الإبداع والنقد – 1989
- الأدب والايدولوجيا في سورية (بالاشتراك مع بوعلي ياسين)- 1974.
- هزائم مبكرة – 1985
- الرواية السورية – 1983
- مجاز العشق - 1998- رواية
- مدارات الشرق - 1993- رواية

- **عبد العزيز حمودة**:

أستاذ الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة،أحدث ضجة ثقافية، بمحاولة تدشينه ملامح نظرية نقدية عربية حديثة في ثلاثيته :المرايا المقعرة، المرايا المحدبة والخروج من التيه والتي نشرت في سلسلة عالم المعرفة عن المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت.

أعماله:

الدراسات النقدية:

- المسرح السياسي- القاهرة 1969 .
- علم الجمال والنقد الحديث- القاهرة 1963
- المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك- عالم المعرفة- الكويت 1998
- المرايا المقعرة: نحو نظرية عربية- عالم المعرفة- الكويت 2001 .
- الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص- عالم المعرفة- الكويت 2003 .
- لحلم الأمريكي: دراسة نقدية، 1993

الأعمال الإبداعية:

المسرحيات:

- الناس في طيبة 1979
- ليلة الكولونيل الأخيرة 1981
- الرهائن 1982
- الظاهر بيبرس 1983

- **جابر عصفور:**

الدكتور جابر أحمد عصفور وزير ثقافة مصر الأسبق، كاتب ومفكر مصري ورئيس المجلس القومي للترجمة وكان أمينا عاما للمجلس الأعلى للثقافة. حصل على درجة الدكتوراه من قسم اللغة العربية بكلية آداب جامعة القاهرة، بمرتبة الشرف الأولى (1973).

مؤلفاته:

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي. (القاهرة : دار المعارف)، **1973.**
- قراءة التراث النقدي (دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر)،1991
- المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب) 1983
- مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي. (القاهرة: دار الثقافة) (1978

الترجمة:

- عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو - (بغداد : دار آفاق عربية)، 1985
- اتجاهات النقد المعاصر(المجلس الأعلى للثقافة)، القاهرة، 2002.
- الماركسية والنقد الأدبي، 1986.
- النظرية الأدبية المعاصرة، القاهرة، 1991.

ملحق المصطلحات النقدية:

- **رؤية العالم:** (Vision du monde):

مصطلح يدل على وجود نظام فكري أو شعوري يظهر في بنية الأثر، يرتبط بفكر أو بشعور الجماعة التي يرتبط بها الكاتب اقتصاديا واجتماعيا في مرحلة تاريخية معينة، ومن ثمة فإن هذه النظرة (الرؤية) تتكون نتيجة وعي الفرد المبدع ووعي الجماعة، حيث تظهر بصورة غير مباشرة في بنية الأثر الأدبي وفي مضمونه، ويرى (جولدمان)، بأن الطبقات الاجتماعية، هي التي تكون البنية التحتية (الرؤية إلى العالم).

- **بنية** (Structure):

نظام تحويلي، يشتمل على قوانين، ويغتني عبر لعبة تحولاته نفسها،دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده، أو تلتجئ إلى عناصر خارجية، زتشتمل البنية على ثلاثة طوابع: الكلية/ التحول/ التعديل- الذاتي.

- **بؤرة (focus):** : مركز اهتمام وقبلة أنظار، ذات أبعاد تصورية مضبوطة

- **الجدلية: (dialectique)**

في معناها الحديث هي النظرة الفلسفية التي تقول بوجود علاقات متحركة متغيرة بين جميع الأشياء، وأن بداخلها ضروبا من التوتر والتناقض. فهي تشير إلى النظرية الماركسية، التي ترى بأن الحركة التطورية، تتم نتيجة الصراع بين المتناقضات.

- **النسق (Systeme):**

أدق معنى له هو الذي نصادفه، في علم اللغويات البنائية، باعتبار اللغة نظام من العلاقات ، وهو ما يرادف مصطلح البناء والنظام في البنيوية المتميز في جوهره بالدينامية (الحركية).

- **تضاد (Antonymie):**

مصطلح يستخدمه الناقد للدلالة على وجود نقيض للكلمات أو الصور البلاغية الواردة في النص،أو في اتجاه فكري أو فني أو فلسفي أو اجتماعي .لذلك فالتضاد هو محصلة علاقة تقابلية لمعنى وحدتين مفردتين، وذلك على نطاق محور دلالي مشترك.

- **سياق (Contexte):**

مفهوم يشير إلى مجموعة العوامل التي تؤثر في اتجاه النص، وفي تشكيله وفي ظهوره، فالسياق العام للأثر الأدبي أو النص هو المجتمع والتاريخ، حيث يعزله الناقد البنيوي الشكلي عن العالم الخارجي حتى يستطيع الوصول إلى اكتشاف التواتر أو الاطراد بين النصوص الأدبية وبين بعضها، ويعتمد عليه الناقد البنيوي التوليدي من أجل فهم وتفسير الأثر الأدبي.

- **حداثة (Modernité):**

حركة فكرية عقلانية علمية هدفها تغيير المفاهيم والمناهج التقليدية، التي تعالج الفن والأدب، وإرساء قواعد ومفاهيم جديدة، فهي الانتقال من مرحلة الفكر النقدي والأدبي والفلسفي التقليدي إلى مرحلة جديدة تعتمد على البناء النظري والأمبريقي، للوصول إلى الحقائق الأدبية والنقدية في ثقافة المجتمعات الصناعية.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة..... أ-ج

الفصل التمهيدي: المرجعيات النقدية عند (كمال أبو ديب) وإشكالياتها

I-البنيوية في الخطاب النقدي.....05

1-البنيوية عند الغرب..... 05

2-البنيوية عند العرب.....10

أ- التأثر.....10

ب- إشكاليات الخطاب النقدي العربي.....12

ب-1- إشكالية المنهج.....12

ب-2- سؤال التراث.....16

ب-3- إشكالية المصطلح النقدي..... 18

3-الرؤية البنيوية عند (كمال أبو ديب).....20

أ- إشكالية البنيوية بين المنهج والفلسفة.....20

الفصل الأول: الصورة الشعرية مفاهيمها ووظائفها

I- الصورة مصطلحا نقديا.....28

II- الصورة وسلطة الخيال.....29

III- الصورة في الخطاب النقدي.....31

1- الصورة في الموروث النقدي.....31

2- الصورة في النقد الحديث والمعاصر.....34

أ- الصورة عند الغرب.....34

ب- الصورة عند العرب.....35

ب-1- مصطفى ناصف (تأصيل أصول الصورة).....35

ب-2- جابر عصفور(الصورة في الموروث النقدي).....37
ب-3- علي البطل (الصورة والميثولوجيا).....38
ب-4- عز الدين إسماعيل (سيكولوجية الصورة).....39
IV- الصورة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني في منظور(كمال أبو ديب).....40
1- الفاعلية النفسية و الفاعلية المعنوية للصورة الشعرية.....43
أ- الانسجام واللاانسجام.....43
ب- الصورة وسيكولوجية الذات.....45
ج- الصورة وعلاقتها بسيكولوجية المتلقي.....48
د- الصورة وعلاقتها بالسياق العام.....50

الفصل الثاني: البنية الإيقاعية عند (كمال أبو ديب)

I- الوزن والإيقاع.....60
1- مفهوم الإيقاع عند (كمال أبو ديب).....62
II- مقولة الكم والنبر.....63
1- مقولة النبر عند (كمال أبو ديب).....66
أ- النبر اللغوي والنبر الشعري.....68
III- ظاهرة الإبدال الإيقاعي 70

الفصل الثالث: المقاربات البنيوية عند (كمال أبو ديب)

I- تجليات البنيوية عند (كمال أبو ديب).....82
1- المستوى النظري.....82
أ- الأنساق البنيوية.....82
2- المستوى الإجرائي.....88
أ- المقاربة البنيوية في الشعر القديم.....88
أ-1- أبو نواس.....88

أ-2- أبو تمام.....103
ب- المقاربة البنيوية في الشعر المعاصر. 108
ب-1- أدونيس (هاجس التروع).....108
خاتمة..... 121
قائمة المصادر والمراجع.....124
ملاحق
فهرس الموضوعات

الملخصات

الملخص :

تهدف هذه الدراسة إلى رصد الآليات الإجرائية التي استند إليها كمال أبو ديب في مقاربة النص الشعري القديم والمعاصر في مدونته النقدية "جدلية الخفاء والتجلي"، معتمدا على المنهج البنيوي باعتباره منهج لمعاينة الوجود، في محاولة لاكتناه طبيعة هذا المنهج نظريا و إجرائيا، من أجل الكشف عن شبكة العلاقات القائمة وراء البنى اللغوية ومكوناتها للبحث عن البنية الدلالية وخفاياها التي تجسد الرؤيا الوجودية للعالم، معتمدا على أهم الخلفيات والمرجعيات النقدية والفكرية والفلسفية، كالتراث العربي والتراث النقدي الأوروبي، والتي ساهمت بشكل كبير في تحديد ملامح رؤيته النقدية، من خلال مزاوجته بين البنيوية الشكلانية والبنيوية التكوينية، ومحاولته التأسيس لنظرية جديدة لبنية المضمون الشعري من أجل خلق إجراءات لمعاينة الثقافة بنيويا، فتأسس خطابه على مقولة الجدلية والتضاد وفكرة الأنساق اللغوية، فعمل من أجل تطوير وتحديث الإيقاع الشعري من خلال تجاوز الإيقاع التقليدي وتقديم البديل، من خلال اكتناهه للبنية الإيقاعية بالأداة البنيوية، وبذلك تتمظهر معالم التجربة النقدية عند أبي ديب، والتي تعد من بين أهم الدراسات البنيوية في نقد الخطاب الشعري.

الكلمات المفتاحية: الخطاب النقدي، البنيوية، التضاد، المنهج، المقاربة، النص الشعري.

Résumé :

Cette étude a pour objectif l'observation des mécanismes procéduraux sur lesquels s'est basé Kamel Abou DIB dans l'approche du texte poétique ancien et contemporain dans son écrit critique « Dialectique du discret et de la transfiguration » se fondant sur la méthode structurale étant la méthode d'observation de l'existence dans une tentative de comprendre la nature cette approche d'une façon théorique et procédurale dans l'intention de détecter le réseau des relations qui est derrière les structures langagières existantes et ses composantes afin de chercher la structure significative et ses dessous qui concrétisent la vision existentielle du monde se basant sur les principaux fonds, références critiques et intellectuelles et philosophiques tels le patrimoine arabe et le patrimoine critique européen. Cette structure significative a contribué d'une façon considérable dans la détermination des aspects de sa vision critique à travers la conjugaison du structuralisme de forme et le structuralisme de formation ainsi que sa tentative de fondement d'une nouvelle théorie de la structure du contenu poétique dans le but de créer des procédures d'observation de la culture d'une manière structurale ; alors son discours s'est fondé sur la citation dialectale et antagoniste et l'idée de modèles linguistiques ; il a œuvré pour améliorer et moderniser le rythme à travers le dépassement du rythme classique et présenter l'alternatif par sa compréhension de la structure rythmique à l'aide de l'outil de structure . Ainsi apparaît les points de repère de l'expérience critique chez Abou Dib et qui est considérée comme l'une des principales études structurales dans la critique du discours poétique.

Mots clés : Le discours critique, Le structuralisme, Antagoniste, la éthode, l'approche, Le texte poétique.

Abstract :

This study aims to observe the procedural mechanisms that " Kamal Abu Deeb" rely on in comparing the old and contemporary poetic text in his crtitical book "Jadaliat El Khafa Wa Ettajalli " (Dialectic of Dissimulation and Manifest), adopting the structural method as a tool to constatate the existence, in an attempt to insights the nature of this approach in both theoric and procedural side, in order to detect the network of relationships behind linguistic structures and their components for seeking the semantic structure and its hidden parts that embody the existential vision to the world, relying on the most important backgrounds and critical, intellectual and philosophical refernces, as Arab heritage and the European criticism heritage, which contributed significantly in shaping his critical vision through the junction between structural formalism and structural formative, and his attempt to found a new theory for the structure of the poetic content in order to set procedures helping constatate culture from a structural side. His discourse is founded on the dialectical and opposition hypothesis, and on the linguistic patterns idea. He worked for the development and modernization of poetic rhythm by bypassing the traditional rhythm and offer an alternative through the rhythmic structure by the structural tool. Thus, the critical experience parameters appear clearly at "Abi Deeb" works, they should be considered among the most important structural studies in the poetic discourse criticism.

Key words : Critical discourse – structuralism – opposition – method – approach – poetic text.

بحمد الله