وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2- أبو القاسم سعد الله

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

الرؤية النقدية للإبداع الشعري

مقاربة نسقية سياقية لقصيدة «ظل» لأدونيس

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير

تخصص: قضايا الأدب و الدراسات النقدية والمقارنة

إعداد الطالبة:

بن الشيخ علو

إشراف الأستاذة الدكتورة:

حفصة جعيط

السنة الجامعية

[1435ه - 1436ه/2014م - 2015م]

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2- أبو القاسم سعد الله

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

الرؤية النقدية للإبداع الشعري

مقاربة نسقية سياقية لقصيدة «ظل» لأدونيس

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير

تخصص: قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة

إعداد الطالبة: **إشراف الأستاذة الدكتورة:**

بن الشيخ علو **حفصة جعيط**

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبـــــــــة	الجامعة الأصلية	الصفة
محمّد بن منوفي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر2	رئيسا
حفصة جعيط	أستاذة التعليم العالي	جامعة الجزائر2	مشرفة ومقررة
فاطمة بن يحيى	أستاذة التعليم العالي	جامعة الجزائر2	عضوا مناقشا
يمينة بشّي	أستاذة التعليم العالي	جامعة الجزائر2	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: [1435هـ . 1436هـ/2014م . 2015م]

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله والشكر لله الذي أعاننا على اتمام هذه الدراسة المتواضعة، كما أنه لا يشكر الله من لا يشكر الناس، وحقيق علينا أن نقول للمحسن أحسنت، ومهما فعلت فلا أعتقد أني سأوفّي حقّ أستاذتي الفاضلة الدكتورة حفصة جعيط التي لم تدّخر جهدا في سبيل دعم طلبتها وحثّهم على إتقان عملهم وتقديمه في أحسن صورة، فلكي مني أستاذتي الكريمة كامل الشكر والعرفان.

كما أتقدم بالشكر والعرفان لكل أساتذة شعبة قضايا الأدب الذين نوّروا أرضنا بحضورهم، وغمروا قلوبنا بنور حكمتهم، وإنّه لشرف لنا بأن نكون طلبة علم تحت لوائهم فلكُم منا كامل الشكر والعرفان أساتذتي: الدكتور بن منوفي، الدكتور مفتاح بن عروس، والدكتور الزاوي لعموري، والدكتورة منى علام والدكتورة فاطمة شعبان، والدكتورة فاطمة هيشور. كما لا أنسى أساتذتي في المركز الجامعي بتمنراست: الدكتورالفاضل بوخطّة والدكتور الفاضل حينوني اللذان لم يدّخرا جهدا في سبيل دفع طلبتهم نحو التميّز والتقدّم للأفضل دائما وأبدا.

كما أتقدّم بالشكر لزميلي الأستاذ بهادي بشير الذي كرّس وقته من أجل دعم زملائه، فلك مني أخي الكريم خالص شكري وامتناني.

وأتوجّه بالشكر وكامل التقدير والامتنان للأيادي الظاهرة والمستترة، والتي لم تدّخر جهدا في سبيل دعمنا شئنا أم أبينا، فلكم مني خالص شكري وتقديري وعرفاني.

بن الشيخ علو

إلى من غرسا في قلبي حبّ المعالي.....أمي وأبي...

إلى قرّة العين... إخوتي: يوسف...ابراهيم...محمد...

إلى توأم الروح... عمر...

إلى كل فرد من عائلة بن الشيخ...ونصيرات...

إلى كل طلاب العلم والمعرفة...

مقدمة

مقدّمة

إنّ الإنسان جسد وروح، جسد حامل لسمات خاصة لا يمكن لذلك الفرد أن يشاركه فيها أيّ كان وروح غامضة تبحث دوما عن روح مثلها مشاكلة لها في تلك الفلسفة الخاصة للوجود، تبحث دوما عن روح مثلها تفهمها وتشاركها نظرتها للحياة، وكذا الإبداع ليس ببعيد في ماهيته عن الكائن البشري فهو جسد وروح أيضا، يكمن جسده في شكله المتميز، في أسلوبه المتفرد عن غيره من الأساليب، أمّا روحه فمتجلية في معناه، في النفسية التي ولّدته، في الفكر المساهم في البناء، في المجتمع المنعكس فيه، في الرؤية التي ولّدت ذاك الشكل، وفي اللّاوعي الذي فُرض حالة خلق الجسد الإبداعي.

فإذا كان الجسد البشري مبنيا بناء متناسقا منسجما في الظاهر، فإنّ الدراسات البيولوجية أثبتت أنّ هناك جملة من الأجهزة المعقدة والمتحدة فيما بينها داخليا تعمل بطريقة منطقية من أجل المحافظة على تلك البنية الجسدية لتبقى نشيطة وحيوية، كما أثبتت الدراسات أنّ العامل النفسي له انعكاساته على الصحة البشرية فقد يساهم في نشاطها، وقد يكون سببا في تدهورها.

وكذا الإبداع الأدبي . خاصة الشعري . رغم ذلك الشكل الذي قد يبدو متناسقا ومنسجما فإنّه نابع من عملية معقدة ترتكز على جملة من التصوّرات؛ الإيديولوجية أو الاجتماعية أو النفسية أو الفلسفية وقد يُبنى على جملة من المتناقضات أو تصوّرات نابعة من فلسفة خاصة للمبدع، وعليه يولَد الإبداع في صورة لغوية متناسقة ومنسجمة مناقضة للعرف اللغوي المألوف، صورة لغوية مشفّرة تحمل من الجاذبية ما يشدّ انتباه القارئ إليها، فيقف عندها وقفة تأملية يحاول من خلالها الوصول إلى سرّ هذه الجاذبية.

فمن القرّاء من يبحث في سرّ الجمالية الشكلية فيستوقفه البناء الإبداعي، يقوّضه ثم يعيد بناءه من جديد وهناك من يلامس روحه فيحلّله انطلاقا من تجربته الذاتية، وهناك من يراه لغزا ممتعا فيسعى إلى فكّ الشفرة الإبداعية، والآخر يجد فيه نفسه، بل هناك من يطرب للإبداع لأنّه استطاع أن يعبّر عمّا عجز هو أن يعبر عنه .

وباعتبار أنّ الإنسان مصدر الإبداع، فإنّنا لا نستغرب عندما نطبّق على هذا المنجز الإبداعي جملة من الإجراءات المتباينة؛ ذلك أنّه عاكس للذات البشرية التي تحمل في أعماقها جملة من المتناقضات قد يعيها المبدع في حد ذاته وقد لا يعيها، ولكنّ اللغة الإنسانية تحلّ محلّ العقل القارئ لذلك العمق المظلم لتتجاوزه من أجل التعبير عنه بلغة اللّامنطق، وكأنّها رسول العالم اللامرئي الكامن في الذات الإنسانية

الواعية وغير الواعية إلى عالم المحسوسات، وكأنّها تقول للمبدع في حد ذاته: أنا أنت وأنا هنا لتعي أنت من تكون؟ أُعبّر عنك بلغة اللّامنطق لتدرك العمق الغامض والمتناقض الذي لا تدركه أنت في حد ذاتك وما عُدولي عن السنة اللغوية إلّا تعبيرا عن ماهيتك الذاتية الغامضة.

إنّ الإبداع هو الإنسان، فمثلما للإنسان متخصّصون يدرسونه على المستوى البيولوجي والنفسي والروحي والأنطربولوجي وغيره، فإنّ للإبداع أيضا متخصّصون على المستوى الشكلي والمضموني فالجانب الشكلي خُلِق من أجله ما يسمّى بالمناهج النسقية والجانب المضموني خُلِق من أجله ما يسمّى بالمناهج السياقية .

لقد نظر النقّاد إلى الإبداع الشعري من زوايا متعدّدة وكلّ دارس تبنّى المنهج الذي يراه ملائما لفهم الظاهرة الإبداعية ونحن في هذا المقام نطمح إلى أن نبني خطاباً نقدياً نسقياً وسياقيا متباينا على المستوى المنهجي، ولكنّه متكامل ومتناسق ومنسجم مع مستوى الطبيعة الإبداعية المتميزة في عدولها اللغوي المخالف للغة الطبيعية، ولسنا بأوّل من تبنّى هذه الرؤية فما أكثر الباحثين الذين آمنوا بالمنهج التكاملي سواء من الغرب أو العرب، فمن الباحثين الغرب نذكر لوسيان جولدمان رائد البنوية التكوينية ومن العرب نذكر سيد قطب، ويوسف الوغليسي وإن كان من الباحثين من يعارض هذه الرؤية، إلّا أنّنا سنحاول إثبات نجاعة هذه الرؤية، ومدى فاعليتها في بناء االخطاب النقدي المتكامل.

أسباب اختيار الموضوع

إنّ السبب الذي دفعنا إلى هذه التجربة النقدية هو محاولة تشكيل رؤية نقدية تحمل في صلبها علاقات نقدية وإن كانت متباينة، تعكس طبيعة العملية المعقدة للخلق الإبداعي، وكيف أن اللغة لها القدرة على خلق نص واحد حامل أوجها دلالية متعدّدة من قارئ لآخر.

أمّا السبب الثاني من وراء خلق رؤية نقدية للإبداع الشعري . الذي هو مجال اختياري . هو تمكين نوع من المتلقين من فهم الأعمال الأدبية التي يرونها معقدة فينفرون منها؛ فتكون هذه الرؤية أداة تقرّبهم من الإبداع وتغيّر نظرتهم لتلك الأعمال الأدبية، فبدل النفور منها يجدون النموذج الذي يقرّبهم من الفهم أو النموذج الذي يعكس المتعة النقدية؛ ذلك أنّ الإبداع الشعري العربي تفرّد عن غيره من الفنون العربية بذلك الإيقاع الذي ألفه آل اللغة العربية منذ القديم، ولكن ومع تطور الأزمنة بدأ ذلك الإيقاع المألوف

يتطوّر مثلما أصبح ذلك الشكل المألوف للقصيدة العربية يتغيّر، وبطبيعة الحال تولّد عن الخروج عن المألوف ذلك الصراع الذي عرفته الإنسانية منذ القديم ألا وهو صراع القديم والحديث.

ونحن عندما نطرح هذا السبب السالف فإنّنا نتحدّث عن نوع خاص من الإبداعات الشعرية، إنّنا نقصد تلك الإبداعات المعاصرة التي ارتكزت على ما يسمّى الرمز والأسطورة والفلسفة الكونية والغموض وغيرها من الخصائص المميّزة للشعر المعاصر، والتي دفعت بالعديد من القرّاء إلى النفور من هذا النوع من الشعر، وأصبح الاهتمام مقصورا على المتخصّصين في مجال النّقد.

ولأنّ عالم المُحدثين شاسع وواسع ارتأينا أن تكون المدوّنة المختارة لِرائد من رواد الحداثة الذين أحدثوا ضجّة في الساحة النقدية المعاصرة، إنّه الشاعر والناقد أدونيس .

يعود السبب الذي دفعني لاختيار مدوّنة من مدوّنات أدونيس الشعرية هو طبيعة إبداع أدونيس الذي لفت انتباهي على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون الذي شدّني إليه، فالأمر أشبه بذلك الشيء الذي يلفتُ انتباهك فتعتريك تلك الرغبة لاكتشاف كنهه، كما أنّنا نرى أنّ مدوّناته مناسبة للرؤية النقدية التي نرغب في تجسيدها على مستوى خطاب نقدي يجمع بين الجانب النسقي والسياقي معا.

الإشكالية

إنّ الإشكالية التي سيقوم عليها هذا البحث هي كالآتي:

هل يُمكن تجسيد رؤية نقدية متكاملة في خطاب نقدي انطلاقا من تفاعل جملة من الخلفيات المنهجية النسقية والسياقية بصورة عاكسة للطبيعة المعقّدة للإبداع الشعري؟

وبطبيعة الحال سيتمّ الجمع بين الرؤى النسقية والسياقية حسب ما يتلاءم مع الخطاب الشعري المخصوص بالدراسة.

منهج البحث

لقد تركنا العملية النقدية سواء على مستوى الرؤية النسقية أو الرؤية السياقية تسير بمرونة بحيث كان تفاعل الخلفيات المنهجية المعتمدة في الخطاب النقدي تتماشى مع طبيعة الإبداع الشعري المخصوص بالدراسة.

المناهج النسقية المعتمدة في الفصل الأول:

المنهج البنوي: إذا كانت دراسة بنية الجملة ترتكز على معطيات لسانيات دي سوسير، فإنّنا درسنا الإبداع بالارتكاز على معطيات لسانيات النص بحكم أننا في إطار دراسة نص إبداعي.

المنهج السيميائي: في إطار البحث في التماسك النحوي من أجل بلوغ البنية الدلالية الكبرى للقصيدة وجدنا أنّ العلامات اللسانية . بعد تقويض النص . حاملة لإشارات دلالية متعدّدة وَجَبَ تقليصها من خلال البحث في علاقات منطقية بين مختلف العلامات اللسانية المتواجدة على مستوى البنية السطحية للإبداع الشعري، ورافقنا هذا المنهج حتى نهاية المقاربة؛ إذْ وجدنا أنّ البنية الدلالية العميقة للقصيدة تُفرز تساؤلات استدعى اكتشافها اللّجوء للمقاربة السياقية.

المنهج التفكيكي: إنّ دراسة بنية النص الإبداعي دفعتنا إلى اللجوء لعملية هدم النص أو تفكيكه من أجل إعادة بنائه من جديد، وبالتالي هذا المنهج رافقنا في أغلب الخطوات المنهجية التي اعتمدناها.

المناهج السياقية المعتمدة في الفصل الثاني:

انتهت المقاربة النسقية بتساؤلات استدعت منّا اللجوء إلى المقاربة السياقية التي دفعت بنا إلى البحث في كلّ الأمور المرتبطة بالمبدع، وبالقدر الذي يجيب عن تساؤلات المقاربة النسقية، فكان الارتكاز على ثلاث مناهج وهي: المنهج التاريخي/المنهج الاجتماعي/المنهج النفسي.

. خطة البحث

ارتكزت هذه الدراسة على العناصر الآتية:

. مقدمة

. **مدخل:** تحت عنوان «**الرؤية التكاملية للخطاب النقدي**»: تضمّن هذا المدخل تصوّرا مبدئيا للخطاب النقدي المتكامل. قدّمنا على مستواه مبادئ الرؤية النقدية المتكاملة حسب رؤيتنا الخاصة كما تحدثنا عن مرحلتي الخطاب النقدي المتكامل، وقدّمنا تصوُّرا مبدئيا للخطوات المنهجية التي سنعتمدها في حالة المدوّنات الشعرية المُفعمة بالعدول اللغوي كما هو الحال مع المدوّنة التي تم انتقاءها كعيّنة لتجسيد الخطاب النقدي المتكامل، كما أشرنا لمختلف الباحثين الذين يؤمنون بهذا النوع من الدراسات.

. **الفصل الأول :الرؤية النسقية لقصيدة «ظل»**

حاولنا في هذا الفصل اكتشاف البناء الإبداعي، ثم حوّلنا الخطاب النقدي النسقي على مستوى التماسك النحوي إلى مخطط نسقي عبر مرحلة التخطيط والبناء النقدي التي اكتشفنا على مستواها أنّ المخطط النسقي منسجم مع البنية الدلالية الكبرى التي توصّلنا لها، واعتبرنا مبدئيا أنّ هذا الانسجام جاء بصورة عشوائية لم يكن مخطّطا له أثناء عملية الخلق الإبداعي، وبالتالي قام هذا الفصل على مرحلتين:

. **المبحث الأول:** مرحلة اكتشاف البناء الإبداعي

. **المبحث الثاني:** مرحلة التخطيط والبناء النقدي

. **الفصل الثاني : الرؤية السياقية لقصيدة «ظل» لأدونيس**

في هذا الفصل حاولنا الإجابة عن التساؤلات التي خرجنا بها من الرؤية النسقية من خلال مرحلة اكتشاف السياق الإبداعي التي أفرزت لنا جملة من المعطيات السياقية تم الارتكاز عليها في مرحلة البناء النسقي . السياقي للقصيدة، وبالتالي قام هذا الفصل على مرحلتين:

. **المبحث الأول: مرحلة اكتشاف السياق الإبداعي:** وهي مرحلة تبحث في كل ما هو مرتبط بالمبدع فكره، رؤاه، نفسيته، فلسفته؛ إنّها مرحلة حاملة لمعطيات سياقية يتمّ على أساسها البناء النقدي النسقي . السياقي للقصيدة.

. **المبحث الثاني: البناء النسقي . السياقي للقصيدة:** على مستواه تتمّ الإجابة عن التساؤلات التي أفرزتها المقاربة النسقية كما تعكس هذه المرحلة جمالية المضمون الكامن في القصيدة من وجهة نظر المتلقي.

. **خاتمة:** تحمل أهمّ النتائج التي توصلنا إليها في دراستنا هذه

اعتمدنا في هذه الدراسة على جملة من المصادر والمراجع المتنوّعة حسب متطلبات البحث بداية بالكتب النقدية مثل:كتاب «نظرية النقد الأدبي الحديث» ليوسف نور العوض، و«نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي» لعبد الناصر حسن محمد، «المرايا المحدبة» لعبد العزيز حمودة، و«مدخل إلى مناهج النقد الأدبي» لدانييل برجيز وآخرون، وغيرها، كما اعتمدنا في تصوّرنا للخطاب النقدي المتكامل على بعض الكتب اللسانية مثل:كتاب «مدخل إلى المدارس اللسانية» لسعيد شنوقة، «مدخل إلى اللسانيات»

لمحمد محمد يونس علي، و«مبادئ اللسانيات البنوية» للطيب الدبه، وغيرها، ولا ننسى الكتاب المترجم من لدن منذر عياشي «العلاماتية وعلم النص» الذي أفادنا بشكل كبير من حيث متصوّرات بيرس للأبحاث الأدبية في ظل الرؤية السيميائية.

كما اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع في الفصل الأول، فنهلنا تعريف النص من كتاب «علم النص» لجوليا كريستيفا نظرا لانسجامه مع منظورنا للنص بصفة عامة والنص الإبداعي بصفة خاصة، كما نهلنا التعريف اللغوي لبعض العلامات اللسانية من المصادر التراثية مثل كتاب العين للخليل بن أحمد الفراهيدي، و«الصاحبي في فقه اللغة» لابن فارس، وقد كان الارتكاز على كتب المحدثين بنسبة عالية، وبخاصة كتب لسانيات النص ككتاب «بلاغة الخطاب وعلم النص» لصلاح فضل، وكتاب «النص والخطاب والاجراء» لروبرت دي بوجراند، وكتاب «مدخل إلى علم النص» لزتسيسلاف واورزنيال، وغيرها، وعلى المستوى الصوتي استعنا بكتاب «الأصوات اللغوية» لابراهيم أنيس، و«في البنية الايقاعية للشعر العربي» لكمال أبو ديب، و«العروض وإيقاع الشعر العربي» للسيد البحراوي، إضافة إلى مراجع أخرى.

أمّا الفصل الثاني فاستعنّا ببعض من مؤلفات المبدع مثل: «الثابت والمتحول» و«مقدمة للشعر العربي» و«الصوفية والسوريالية» و«كلام البدايات» وغيرها من كتب المبدع التي أنارت لنا جوانبا من الإبداع الشعري، كما استفدنا من كتاب «حوار مع أدونيس» لصقر أبو فخر، ونظرا للأبعاد الدلالية التي حملتها العلامة اللسانية «ظل» وعلامات أخرى من القصيدة استعنا ب«المعجم الصوفي» لسعاد الحكيم، و«موسوعة أساطير العرب» لمحمد عجينة و«قاموس أساطير العالم» لآرثل كورتل، كما اعتمدنا على بعض الدراسات النفسية والاجتماعية مثل: كتاب «آفاق في الإبداع الفني(رؤية نفسية)» لأحمد عكاشة، وكتاب «كيف تفقد الشعوب المناعة ضد الاستبداد»، وكتاب «الانسان المهدور (دراسة تحليلية نفسية اجتماعية)».

في إطار سعينا للجمع بين الرؤى النسقية والسياقية واجهتنا جملة من الصعوبات على مستوى احداث انسجام بينها حسب متطلبات الإبداع الشعري؛ فمبدأ المرونة النقدية فتح علينا أبوابا لم تكن في الحسبان منها اللجوء إلى اختبارات نفسية معقدة اكتشفناها أثناء احتكاكنا بأساتذة علم النفس، وهي اختبارات لم يكن من السهل علينا تطبيقها مما جعلنا نكتفي بالإشارة فقط، وسنَلمَح هذا في جزئية المخطط النسقي الذي وزّعناه على الطلبة والأساتذة ليُبدوا آراءهم في مدة لا تتجاوز دقيقة، ولكن للأسف لم نُفصّل في هذا

الجانب نظرا لنقص الموارد المعرفية التي تشرح الاختبارات النفسية المستخدمة في الجانب الميداني بصورة يسهُل على الدارسين ضمن مجالات أخرى ممارستها، وهناك صعوبة حول مسألة البحث عن إجابة للتساؤلات التي أفرزتها القصيدة مما جعلنا نتناول معظم كتب المؤلف بالدراسة في سبيل إيجاد تفسير منطقي لها، ومع أنّنا وجدنا بعض التفسيرات إلا أنّه تظلّ كلّ نتيجة توصّلنا إليها تدخل في إطار النسبية، كما أنّنا نعترف بأنّ مسألة الجمع بين الرؤى النسقية والسياقية ليس بالشيء السهل؛ ذلك أنّه يعتمد بقوة على قدرات المتلقي فكلّما كان المتلقي مُلمّا بكل شاردة وواردة في العالم النقدي، وله قدرة على الاستنباط والربط المنطقي كلّما كان خطابه النقدي المتكامل أكثر متانة، فإن وُفّقنا في هذه التجربة النقدية فهو توفيق من لدن الحكيم العليم، وإن لم نوفّق فمن أنفسنا، وما أوتينا من العلم إلا قليلا.

بن الشيخ علو

عين صالح في: 2015/03/01م. 23:56

مدخل
الرؤية التكاملية الخطاب النقدي

النّقد عُرف كفن، وعُرف كعلم، وعُرف كفلسفة قبل أن يتحوّل إلى فن أو عِلْم. وما يمكن الاعتراف به هو أنّ الإنسان بطبعه ناقد إذا ما نظرنا إلى هذا من زاوية أنّ كل حُكْم أو نتيجة يخرج بها المرء نابعة من خلفية ما أو ناتجة من اتحاد جملة من الخلفيات التصوّرية الكامنة في ذهن الإنسان الذي قام بتخزينها في كلّ تجربة مرّ بها في حياته، وباعتبار أنّ المقام النقدي هو:«الرؤية النقدية للإبداع الشعري» فإنّ التركيز في هذا المدخل سيكون حَوْل الطريقة التي بواسطتها سيتمّ احداث تفاعل بين مختلف الرؤى النّقدية النسقية والسياقية في سبيل تجسيد الرؤية النقدية المتكاملة للإبداع الشعري.

1. مبادئ الرؤية التكاملية للخطاب النقدي

إنّ هذه الدراسة ترتكز على جملة من المبادئ يمكن اختصارها في النقاط الآتية:

. انتقاء الإبداع الشعري المُفعم بالغموض والعدول اللّغوي والإيقاعي، والذي لم يكشف المبدع عن دلالته.

. الارتكاز على المعطيات العلمية في العملية التشريحية للخطاب الشعري.

. الارتكاز على معطيات العلوم الإنسانية (تاريخ، علم الاجتماع، علم النفس، فلسفة،...الخ) في مسألة تفسير نتائج الخطاب النقدي النسقي.

. يتمّ الاستعانة بالمناهج النقدية حسب متطلّبات الإبداع الشعري.

. لا يتمّ الالتزام بكلّ الآليات التي يرتكز عليها منهج من المناهج المعتمدة إلّا بالقدر الذي يخلق انسجاما مع بقية الآليات المعتمدة من لدن منهج آخر.

. الفصل والوصل: بمعنى فصل الرؤية النسقية عن الرؤية السياقية في المرحلة الأولى ثمّ وَصْل الجانب النسقي بالجانب السياقي في المرحلة الثانية أو العكس حسب ما تَفرضُه طبيعة الإبداع الشعري؛ بمعنى أنّ الإبداع الشعري هو الذي يُحدّد الأسبقية إمّا أنْ تكون للرؤية النسقية أو السياقية.

. تحديد الإشكال الأساسي الذي يطرحه الإبداع الشعري المخصوص بالدراسة، ونحن عندما نتحدّث عن الإشكال فإنّنا نتحدث عن ذلك التساؤل الذي طرحناه في تلك اللحظة التي لَفَتَ الخطاب الشعريّ فيها انتباهنا أثناء القراءة الأوّلية له.

ـ المرونة النقدية: عندما نتحدّث عن المرونة النقدية فإنّنا لا نقصد سيران العملية النقدية بصورة عشوائية بل ستكون هناك خطّة مبدئية، بحيث أنّ الخلفيات المنهجية التي سترتكز عليها المقاربة النّقدية تكون مصدر انتقائها صوتا واحدا وهو صوت الإبداع الشعري مجتنبين الأحكام المعيارية، وبذلك تسير العملية النّقدية بصورة مرنة بمحاولة تمثّل الفلسفة والخلفية المعرفية لكلّ منهج نسعى إلى تطبيق آليته دون فرْض آليات مسبقة على الإبداع الشعري.

2. التصور المنهجي للخطاب النقدي المتكامل

يرتكز التصوّر المنهجي للخطاب النقدي المتكامل على مرحلتين وهما: مرحلة الرؤية النسقية للخطاب الشعري ومرحلة الرؤية السياقية له، والإبداع الشعري هو من يُحدّد أيّ المرحلتين لها الأولوية مثلما يحدّد الآليات المعتمدة في الخطاب النقدي المتكامل سواء في الجانب النّسقي أو السياقي أو هما معا، ولكن هذا لا يمنعنا أن نضع تصوُّرا مبدئيّا للرؤية المتكاملة للخطاب النقدي بصفة عامة.

1.2. المرحلة اللامرئية[1] للخطاب النقدي المتكامل:

تبدأ هذه المرحلة من تلك اللحظة التي حدث فيها تفاعل بين المتلقي والخطاب الشعري من خلال أحد الأمرين:

. تأثير النّص الإبداعي في نفسية المتلقي، وفي هذا دلالة على فهم المتلقي لِما يُلمّح إليه المبدع

. التساؤلات التي طرحها المتلقي أثناء القراءة الأوّلية للإبداع الشعري، وفي هذه الحالة دلالة على أنّ الصورة الشعرية غير واضحة الملامح لدى المتلقي مما ولّدت العديد من علامات الاستفهام في ذهنية المتلقي.

في حالة تأثّر المتلقّي بالمنجز الشعري، واستيعابه لدلالة الإبداع الشعري، يكون التساؤل الذي يطرحه الباحث كمتلقّي هو: كيف استطاع المبدع أنْ يخلق هذا الشكل الإبداعي المؤثّر في النفسية البشرية؟ ربما هذا التساؤل يدفعنا إلى تساؤل آخر، وهو: ما حاجتنا إلى المقاربة السياقية ما دُمنا نبحث في كيفية

[1]. المرحلة اللاّمرئية : هي أوّل مرحلة يحدث فيها تفاعل بين المتلقي والخطاب الشعري، وسُمّيت «لا مرئية» لأنّ الخطاب النقدي الأوّلي الذي يمارسه المتلقي عبارة عن خطاب داخلي غير مصرّح به من لدن المتلقي، كما أنّها مرحلة يحدّد المتلقي على مستواها الإشكال الذي يطرحه الإبداع الشعري بالنسبة إليه.

القول؟. من وجهة نظرنا النتائج التي نصل إليها من عملية البحث في السياق الإبداعي بمثابة إنارة تفسيرية قويّة للنتائج التي تتخلّل كلّ خطوة نسقية يقوم بها الباحث في سياق الرؤية التكاملية النسقية وبالتالي: في حالة الإبداعات الشعرية ذات الدّلالة الواضحة لدى المتلقي تكون الأوّلوية للمقاربة السياقية ثم يتمّ وصْلَها بالمقاربة النسقية.

في حالة ما جعل الإبداع الشعري المتلقي يطرح جملة من التساؤلات أثناء القراءة الأوّلية للخطاب الشعري بسبب عدم اتّضاح الدّلالة لدى المتلقي يكون التّساؤل الذي يطرحه المتلقي هو: ما الذي يريد قوله المبدع؟ وبالتالي: تكون الأولوية في هذه الحالة للمقاربة النّسقية من أجل بلوغ البنية الدلالية الكبرى للقصيدة ثم يتمّ وصل الجانب النّسقي بالجانب السياقي من أجل ايجاد تفسير للنتائج التي تمَّ التوصُّل إليها في المقاربة النّسقية أو ايجاد إجابة للإشكال الذي قد يُفرزه الجانب النّسقي.

يرى امبرتو إيكو Umberto Eco أنّ هناك نوعين من النصوص[1]:

1. النّصوص المغلقة: وهي النّصوص المفتوحة للتّفسير من لدن القارئ، والتي يغفل فيها الكثير من المبدعين مسألة تفسير المتلقي المغاير للخلفية التي بُنِي عليها إبداعهم

2. النّصوص المفتوحة: وهي نصوص تُلزم القارئ أن يُفسّرها على نحو معين، ولا يسمح بغير ذاك التّفسير.

يمكننا القول أنّه في حالة ضبابية الدّلالة لدى المتلقي يكون تصنيف المُنجز الشعري ضمن النّصوص المغلقة، ونُذكّر بأنّ المدوّنات الشعرية التي تخضع للرؤية التكاملية للخطاب النقدي تعالج النصوص المغلقة التي تمنحُ القارئ حريّة التفسير، وبما أنّ دلالة المدوّنة المنتقاة غير واضحة الملامح فإنّ دراسة الإبداع الشعري المنتقى يبدأ بالمقاربة النسقية ثمّ يتمّ وَصْلَها بالمقاربة السياقية.

[1]. ينظر: يوسف نور العوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين . القاهرة، ط1، 1414هـ/ 1994م، ص52 . 53.

2.2. التصوّر النّقدي النسقي التكاملي للإبداع الشعري:

يرتكز هذا التصوّر على التصوّرات النقدية النّسقية التي ستتفاعل فيما بينها من أجل بلوغ هدف معين يحدّده الباحث كمتلقي من قَبْلُ. وبما أنّ الإبداع الشعري هو الذي يحدّد عناصر التفاعل فإنّنا سنُقدّم التصوّر في إطار المُنجز الشعري المنتقى.

إنّ الإشكال الذي يطرحه الإبداع الشعري المُنْتقى هو:«ما الذي يريد قوله المبدع؟»، وبالتالي: سيتمّ دراسة الإبداع الشعري من أجل بلوغ البنية الدلالية الكبرى له، ومعرفة ما يريد أنْ يقوله المبدع أو ما يُلمّح إليه النّص الإبداعي.

يرتكز التصوّر المنهجي للخطاب النّقدي النسقي المتكامل الذي سيجيب لنا عن الإشكال الذي طرحه الإبداع على مرحلتين: الأولى تُمثّل مرحلة اكتشاف البناء الإبداعي، والثانية تمثّل مرحلة التخطيط والبناء النقدي.

1.2.2. مرحلة اكتشاف البناء الإبداعي

البنية وحدة مبنية على قاعدة أساسية تتمثّل في أنّها كُلّ قبل أنْ تكون أجزاء منْ هذا الكلّ[1]، ولغة النّص الإبداعي يُنظر إليها على مستوى تزامني باعتبارها بنية مستقلّة suigeneris، ولا يُمكن فهم الجزء منها إلا بعلاقته بالكلّ[2]، وعليه لا يُمكِن بلوغ البنية الدلالية الكلية للنّص الإبداعي إلا من خلال عملية تحليل الشكل الإبداعي أو تشريحه أو تفكيكه كليّا، والتّحليل ما هو إلا انتقال من المركّب إلى البسيط[3] بحيث سنفكّك الشكل الإبداعي إلى وحدات صغرى ثم نُعيد بناءه من جديد، وسيتمّ ذلك على خمس مراحل، فأوّل مرحلة سنقوم بها هي تصنيف الوحدات الصوتية والبحث في نسبة تواترها ثم تأتي المرحلة الثانية وهي مرحلة التركيب؛ بمعنى إعادة تركيب الوحدات الصوتية بصورتها التآلفية التي كانت عليها في

---

[1]. ينظر: السعيد شنوقة ، مدخل إلى المدارس اللسانية ، المكتبة الأزهرية للتراث . القاهرة، ط1، 2008م، ص 39ـ40 .

[2]. ينظر : جرهارد هلبش، تاريخ علم اللغة الحديث، تر سعيد حسن بحيري، مكتبة زهرة الشرق . القاهرة ،ط1، 2003 ص92.

[3]. ينظر: جمال الدين بوقلي حسن، قضايا فلسفية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1979م، ص 455.

الأول من أجل البحث في البنية الإيقاعية للقصيدة إذْ سنعتمد في المرحلتين على الملاحظة والوصف اللّذين يُشترط فيهما ما يلي[1]:

الوصف : يُشترط فيه طابع التجريد الذي يصبغ الدراسة بالصبغة العلمية.

الملاحظة : يشترط فيها خصيصة الشمولية التي تفرض عدم إهمال أية سمة من سمات الظاهرة المدروسة.

وبعد عملية البحث في البنية الإيقاعية للقصيدة سنعود إلى تفكيك الشكل الإبداعي إلى أصغر وحدة لسانية في الجملة إنّه الدليل اللساني الذي نُفضّل وصفه بالعلامة اللسانية؛ بحيث سنقوم بتصنيف كلّ العلامات اللّسانية تصنيفا نحويا إلى أسماء وأفعال كما سنقوم بعذل أدوات الربط بين الجمل والعلامات اللسانية، وبَعْد هذه المرحلة المرتكزة على تفكيك جُمَل الشكل الإبداعي إلى عناصر بسيطة مجسّدة في العلامات اللسانية وأدوات الربط تأتي المرحلة الرابعة لتركّب بين عناصر الجملة من أجل البحث في تلك العلاقات الرّابطة بين أصغر وحدة لغوية في الشكل الإبداعي إنّها الجملة، وسنستعين في هذه المرحلة على معطيات لسانيات النص؛ إذْ سندرس الاتّساق الذي يعكس لنا التماسك النحوي القائم بين مختلف الجمل المساهمة في البناء الإبداعي، وبعد دراسة بناء المنجز الشعري على المستوى النحوي تأتي المرحلة الأخيرة، وهي دراسة بنية النّص الإبداعي على المستوى الدلالي الذي يبدأ بتفكيك النص الإبداعي بالتدريج؛ إذْ نبدأ بتفكيكه إلى قطع نصية، وسنعتبر كلّ سطر في المنجز الشعري عبارة عن قطعة نصية ثم نفكّك كلّ قطعة نصية إلى وحدات لسانية أصغر مجسّدة في العلامات اللّسانية وأدوات الربط، وفي هذه المرحلة نقوم بعملية توليد[*] الدلالات المحتملة لكلّ علامة لسانية ثم تقليصها من خلال البحث في العلاقات المنطقية بين دلالات العلامات اللسانية والقطع النصية من خلال عملية **التركيب التصوّري المنطقي**[**] بين مختلف العناصر اللّسانية المكوّنة للخطاب الشعري حتى يتمّ الوصول إلى البنية الدلالية

---

[1]. ينظر : محمد محمد يونس علي، مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة . بيروت، لبنان، ط1، 2004 ص48.

[*]. توليد الدلالات: ترتكز بقوة على الاحتمالات التي يولدها المتلقي من خلال رصيده التصوري للدلالات الكامنة لكلّ علامة لسانية في ذهنه.

[**]. التركيب التصوري المنطقي: هو العملية الذهنية التي يقوم بها المتلقي أثناء الربط المنطقي بين الدلالات التي تمّ انتقاءها أثناء عملية تقليص الاحتمالات.

الكبرى للقصيدة، والمجسّدة في التماسك الدلالي، ومن خلال البنية الدلالية التي تمّ التوصّل إليها يتمّ تفسير الملاحظات التي أفرزها التصنيف الصوتي والبنية الإيقاعية والتصنيف النحوي والتماسك النحوي.

هناك ثنائيتان متلازمتان في كلّ مرحلة من مراحل اكتشاف البناء الإبداعي إنّهما ثنائيتا: التّفكيك والتركيب، بينما المرحلة الأخيرة المرتبطة بالتماسك الدلالي ترتكز بقوة على ثُنائيتي التوليد والتقليص[*] بمعنى توليد الدلالات في حالة النظر إلى العلامة اللسانية بصورة مستقلّة عن وظيفتها داخل النظام التركيبي، وتقليصها في حالة الرّبط المنطقي بينها وبين العلامات اللسانية الأخرى المساهمة في بناء الشكل الإبداعي.

تكون الدراسة المحايثة للنص الأدبي في مجال محدد؛ إذْ أننا سنكسر قاعدة «هدف التحليل البنائي السيميائي يُقصد في ذاته ولأجل ذاته»[1] بمجرد ولوج الخطوة الأخيرة التي تبحث في التماسك الدلالي للنّص الإبداعي ذلك أنّ «الشكل الدلالي وشكل البنية المعجمية لا يكونان قابلين للإدراك إلّا تبعا لواقع سياقي (لغوي/ أو خارج عن المدى اللغوي)»[2]. يقول س.شيز s.chase:«إنّ الدلالة الحقيقية لكلمة ما يجب أنْ توجد ضمن ملاحظة ما يمكن أن يصنعها إنسان بهذه الكلمة»[3]

الدلالة . حسب رؤية رولان بارت Roland Barthes . هي «العملية التي تنتج المعنى بوجه عام، وليس هذا المعنى أو ذاك»[4] فبارت يؤكّد أنّ عملية الدلالة غير ثابتة بمعنى أنّ اللغة ليست . كما كان يُعتقد . شفّافة واضحة الدلالة بحيث أن لكلّ دال مدلول واحد وبالتالي لكلّ خطاب دلالة واحدة يكتشفها كل

---

*. سبق أن استخدم يلمسليف لمبدأ التقليص، ولكن بمفهوم مختلف عن المفهوم الذي نستخدمه في «التصور المنهجي للخطاب النقدي المتكامل»؛ ذلك أننا نربط مبدأ التقليص بالمتلقي، ومدى قدرته على التقليص المنطقي لاحتمالات العلامة اللسانية في حالة النظر إلى العلامة اللسانية من حيث علاقتها مع العلامات الأخرى المتواجدة على مستوى البنية السطحية للخطاب الشعري، بينما مفهوم مبدأ التقليص لدى يلمسليف هو «إحدى عمليات التحليل الدلالي، وهو جزء من الإجراء الأكثر شمولية والذي يسمى البناء(...)(الدراسة المنهجية المتبعة لتنظيم الوحدات الدلالية). يتجه التقليص إلى تحويل جرد يجري على وقائع مختلفة لوحدات معنوية sèmémes من طبيعة ترادفية جزئية إلى فئة مبنية مخصصة على مستوى لغة الوصف، مثال هذه الفئة الحقل الدلالي والحقل المعجمي» [الطيب دبه، مبادئ اللسانيات البنوية (دراسة تحليلية ابستمولوجية)، دار القصبة للنشر . الجزائر، دط، 2001م، ص131.]

1. ينظر: يوسف نور العوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص52 . 53.

2. الطيب دبه، مبادئ اللسانيات البنوية (دراسة تحليلية ابستمولوجية)، ص 203.

3. المرجع نفسه، ص203.

4. رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور دار القباء للطباعة والنشر والتوزيع . القاهرة، 1998 ص121.

قارئ، فبارت يرى أنّ الخطاب البنوي يمكن أن يصبح موضوعا للتفسير، عندما ينظر الباحث السيميولوجي إلى لغته من جهة أنّها «نظام ثان» من الخطاب يعمل بأسلوب مغاير عن لغة الموضوع التي هي «نظام أول»، ولمّا فطن بارت إلى أنّ أيّة لغة شارحة يمكن أنْ تحلّ محلّ لغة «النظام الأول» كما يمكن أن تخضع لتساؤل لغة شارحة أخرى، أدرك حينها أن كلّ أشكال الخطاب . بما تحمله من تفسيرات نقدية . تتساوى من حيث أنّها تخيلية Fictive، ولا يحمل أيّ خطاب منها الحقيقة. وبارت هو من نادى ب«موت المؤلف» في المقال القصير الذي نشره سنة 1968، وهو بذلك يتمسّك بمبدأ من مبادئ البنوية، ولكنّ الجديد في الفكر «ما بعد البنوي» هو أنّ للمتلقي الحرّية في بناء صرح الدلالة دون الاكتراث بمقاصد المؤلّف[1]؛ ذلك أنّ عملية البحث في تلك العلاقات المنطقية بين دلالات العلامات اللسانية الخاضعة لمبدأ التوليد والتقليص تحتاج للسياق اللغوي وعنصر خارج المدى اللغوي المخصوص بالدراسة من أجل أن يتفاعل نظامه الدلالي مع الإشارات الدلالية التي تُرسلها العلامات اللسانية بصورة شبه عشوائية فيقوم النظام الدلالي المرتبط بالمتلقي بتنظيم تلك الإشارات شبه العشوائية وفق مبدأ التوليد والتقليص الدلالي ليحقق التآلف المنطقي بين الإشارات الدلالية المرسلة من لدن كل علامة لسانية، ويجسّد ذلك التآلف البنية الدلالية الكبرى التي يُولّدها النظام الدلالي الخاص بالمتلقي، ونشير في سياق هذه الرؤية التي تجعل من المتلقي شريكا في بناء صرح الدلالة إلى أنّها تتقاطع مع الرؤية التفكيكية في جزئية الغاية من التفكيك الذي يُعدّ . حسب ديريدا Jacques Derrida . عملية يمكن بواسطتها فكّ العلاقة بين العناصر المختلفة في داخل الإبداع الأدبي بهدف إعادة بنائها لاكتشاف طرائق جديدة في «ترسّبات المعاني التي تحويها طبقات النّص وفابريقته »[2]؛ فالتفكيك «يشير إلى وجود النص في شبكة من العلاقات النصانية والدوال حيث لا يمكن بأيّ حال من الأحوال الركون إلى معنى نهائي»[3]؛ فنحن عندما نربط ثنائيتي التوليد والتقليص بالمتلقي فإنّ مسألة توليد الدلالات وتقليصها سيختلف من متلق إلى متلق آخر حسب:

. الرصيد الدلالي الذي يحمله، وما توحي به كل علامة بالنسبة للمتلقي؛ فمثلا: العلامـــة اللسانية: «الأب» قد تكون رمزا ل«المسؤولية» وقد تكون رمزا ل«السلطة» وقد تكون رمزا ل«الحنان» مثلما قد تكون رمزا ل«القسوة وانعدام الرحمة».

---

1. ينظر : المرجع نفسه، ص 121

2. ينظر: يوسف نور العوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص48 . 49

3. يوسف نور العوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ص48

. طبيعة نظامه الدلالي المولّد للبنية الدلالية انطلاقا من عملية التركيب بين دلالات العلامات اللسانية بصورة تآلفية.

. أسلوب المتلقي المعبّر عن تلك البنية الدلالية التي ولّدها نظامه الدلالي، ومدى قدرته على تجسيدها في خطابه النّقدي.

إنّ هذه المرحلة إضافة إلى إفادتها من المنهج البنوي والتفكيكي تتبنّى بعض متصوّرات بيرس Ch.S Peirce التي يمكن الإفادة منها في مجال الأبحاث الأدبية بصفة عامة، وفي دراستنا بصفة خاصة نذكر منها[1]:

1. السيميائية هي دراسة العلامات وكلّ ما هو مرتبط بها سواء أكان : أ. عملها/ ب . علاقتها مع العلامات الأخرى/ ج . انتاجها/ د . استقبال المستعملين لها، فإذا ما كان موضوع الدراسة مرتبط بتصنيف العلامات، والعلاقات التي تحكمها مع العلامات الأخرى، والوظيفة التي تُؤدّيها، فإنّنا نكون في إطار عمل « النحو» العلاماتي. أما إذا كان موضوع الدراسة حول علاقة العلامة مع مراجعها ومع التأويل المتولد عنها، فإنّنا في إطار عمل «دلالي» علاماتي، وعندما تكون دراسة العلامات مهتمّة بعلاقة العلامات مع المرسِلين أو مع المستقبلين، فإنّنا نكون في إطار عمل «تداولي» علاماتي. ويُفضّل الباحث أن تبدأ الدراسة العلاماتية بالجانب النحوي ثم ينتقل بعد ذلك إلى البحث في النّظام الدلالي والتداولي، وعاب مسألة اختزال العمل العلاماتي على الجانب النّحوي كما فعل البنويون، مثلما عاب عمل الدراسات العلاماتية التي أقصت الجانب النحوي؛ ذلك أنّ العمل النحوي العلاماتي يعتبر تهيئة لعمل آخر فالأبحاث العلاماتية يجب أنْ تُدفع نحو الدلالة والتداولية، وإلّا ستعدّ أبحاث عقيمة ولا فائدة منها.

2. من خواص العلامة . في نظر بيرس . أنْ تُحيل إلى شيء ما سمّاه بالإنكليزية « object » أي «الممثّل» وفي الفرنسية يطلق عليه « المرجع »، والتمثيل هو الوظيفة الأولى للعلامة، وبطبيعة الحال لا يمكن الوصول إلى المرجع إلا بفضل شيء ما سمّاه بيرس في الإنكليزية « Ground . دليل»، ودليل العلامة هو نسق من الضوابط قد تكون عامة، وقد تكون خاصة فردية. وكل علامة أصلية إذا ما ربطناها

[1]. ينظر: منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء . المغرب، ط1، 2004م ص38 .

60

بعلاقة مع المرجع تولّد لنا علامة جديدة تتطور تسمّى: «المؤوَل». فالعلامة توجد دوما في علاقة ثلاثية مع: دليلها، مرجعها، مؤوَلها.

وللعلامة ثلاث علاقات مع مرجعها: الأولى علاقة مشابهة وتسمّى العلامة في هذه الحالة «أيقونة» مثل: الخريطة الجغرافية واللوحة التشخيصية. والعلاقة الثانية للعلامة مع مرجعها هي علاقة تجاور وُجودي وتسمّى في هذه الحالة «قرينة» مثل: علامة الإرشاد ودوارة الهواء. أمّا العلاقة الثالثة فهي علاقة مؤسسة، وتواضعية وتسمى العلامة في هذه الحالة «رمزا» مثل: حركة الرأس التي تعني «نعم» والعلامة اللسانية.

3. إذا ما تحقّق وجود شبه بين علامة نصية ومرجعها فإنّه توجد أيقونة في النص، ونقول يوجد تشابه عندما تتمثّل لنا هوية ما في رؤية العلامة ورؤية المرجع؛ بمعنى إذا تطابقت الأوصاف التي يحملها المرجع مع الأوصاف التي تحملها العلامة نقول عندئذ يوجد تشابه، ومثال ذلك عندما أشار سارتر في سيرته الذاتية لجديه بكلمة واحدة هي «Karlémami »؛ فجمع كلمتين «Karl et – Mami» بواحدة تعني شيئا ما بالنسبة للصّغير سارتر، ذلك أنّه كان يراهما متفقين دائما، ويتبنّيان نفس الموقف ويسمعهما دوما يتسميان معا، فكانت Karlémami بمثابة أيقونة معبّرة بصورة فعالة على أنّ الجدّين بالنسبة للطفل كانا متّحدين وكأنّهما شخص واحد.

4. يمكن للإيقونية أنْ توجد في كلّ مكان تقريبا ويكفي . في نظر الباحث . أنْ تكون لدى القارئ حساسية معيّنة لكي يكتشفها، ويرى الباحث أنّه لا يوجد إجراء أو منهج محدّد يكتشف به الإيقونية في النصوص بل يعتمد في مسألة التحقّق من مثول الإيقونات ووظيفتها وعلاقتها المنسجمة مع العلامات الأخرى على حساسية القارئ.

ويرى الباحث «جيرار دولو دال» أنّ التّحليل السيميائي يرتكز على أساس زمر أو مجموعات من العلامات . صور، لوحات، نصوص، ملصقات، أنساق علامية . وذلك من خلال وصفها في البداية باعتبارها ممثّلات representamens، ثم من خلال ربطها بموضوعها أو موضوعاتها بعد أن نكون قد منحناها مؤلاتها[1] interprétants

[1]. جيرار دولو دال، السيميائيات أونظرية العلامات، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار . سورية، ط1، 2004 ص135

كما تستفيد هذه المرحلة من بعض متصوّرات فولفجانج إيزر Wolfgang Iser رائد نظرية جمالية التلقي الذي آمن بحتمية دور المتلقي باعتباره مشارك في عملية صُنْع النّص الأدبي فهو القائل: «لكي يكون الإبداع ذاتيا نابعا من الرواية، فإنّ المؤلف يحتاج إلى معاونة مباشرة من الشخص الذي يدرك هذا الإبداع، وهو ما نسمّيه القارئ»[1]. وتعتبر مشكلة المعنى لدى المتلقي هي المنطلق الحقيقي لاهتمامات فولفجانج إيزر، وقد جسّد الباحث التحول الذي عرفته التأويلية من دراسة معنى المبدع ومعنى الإبداع الأدبي إلى المعنى المنتج بفعل «فهم» القارئ، فوجد أنّ في الإبداع أبعادا لا يمكن إغفالها في عملية تجسيد المعنى الأدبي وأهمّ هذه الأبعاد[2]:

ـ **البعد الأول:** الافتراضات التي يتضمنها النص، باعتبارها تمثيلا لما سمّاه «انجاردن» المظاهر التخطيطية.

ـ البعد الثاني: ما يحدثه الإبداع من إجراءات في عملية التلقي؛ وذلك لأنّ بنية التخيّل التي يبنى عليها الإبداع الأدبي إنّما تضع المعنى في نسق من الصورة الذهنية وذلك لتجسيد طابع الاحتمال الأول. وهنا نلمس نقطة تقاطع مع رؤية بارت بأنّ كلّ أشكال الخطاب . بما تحمله من تفسيرات نقدية . تتساوى من حيث أنّها تخيلية Fictive ولا يحمل أيّ خطاب منها الحقيقة، إنّما هي احتمالات.

ـ البعد الثالث: البناء المخصوص للأدب على النحو الذي يحقّق به شروط وظيفته التواصلية، من خلال احتواء النص على حالات تضمن عملية تفاعل النص والقارئ، وهذه العملية التفاعلية نابعة من كون الإبداع الأدبي يتضمن مرجعيات خاصة به، ويعمل المتلقي في بناء تلك المرجعية من خلال تمثُّله للمعنى، وهي مرجعيات يجسّدها النص وليست مرجعيات مبنية من خلفية تاريخية أو واقعية، فإذا كانت البنوية والنصوصية بَنَت مرجعياتها من معطيات لسانية فإن جمالية التلقي تستهدف العلاقات المرجعية من خلال العلاقات الضمنية التي يرتكز عليها النص في بناء التصوّرات المحقّقة للعملية التواصلية.

ونشير في نهاية هذه المرحلة إلى أنّ البناء الكلّي الذي نقصده يختلف عن البناء الكلّي للنّص الأدبي لدى البنويين الذين يتجاهلون المعنى أو الدلالة ويركّزون على كيفية عمل العلامة؛ فنحن . في إطار هذه

---

[1]. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات . القاهرة، دط، 1999، ص124.

[2]. ينظر: المرجع نفسه، ص128 . 129.

المرحلة . مع النقّاد الجدد الذين يركّزون على العلاقة العضوية بين مكوّنات القصيدة بُغية تحديد الدلالة التي يحملها النص الشعري من داخله فقط[1].

وبالتالي بحثنا في أنساق[*] لغة المنجز الأدبي، والتي تعدّ جوهر الرؤية البنوية ما هو إلّا وسيلة لبلوغ الهدف الأساسي المتمثّل في البنية الدلالية الكبرى للقصيدة.

2.2.2. مرحلة التخطيط والبناء النقدي

ترتكز هذه المرحلة بدورها على مرحلتين: الأولى مرحلة التخطيط وبناء المخطط النسقي، والثانية مرحلة البناء النقدي للمخطّط النسقي. أما الغاية من هذه المرحلة فهي محاولة إثبات صحّة الفرضية الآتية أو نفيها، والمتمثّلة في: «يُمكن تجسيد التماسك النحوي للقصيدة في صورة مخطّط نسقي عاكس لعلاقة منطقية بينه وبين البنية الدلالية الكبرى للقصيدة». وبالتالي سيتمّ تحويل الشكل اللساني إلى شكل هندسي قد يكون رامزا للبنية الدلالية الكبرى للقصيدة، وقد لا تكون له أيّ علاقة بها.

أ. مرحلة التخطيط وبناء المخطط النسقي

في هذه المرحلة يتمّ تحويل ما ورد في جزئية التماسك النحوي إلى مخطط نسقي؛ بحيث سنضع رموزا لكل من:

. علاقات الإحالة

. أدوات الربط

---

[1]. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، عالم المعرفة . الكويت 1998، ص159 . 160.

[*]. أشار إميل بنفست إلى أنّ سوسير لم يستعمل أبدا مصطلح «بنية»؛ ذلك أنّ المفهوم الجوهري في نظره هو مفهوم النسق أو النظام. فالبنوية تعمل على الاقتراب من الظواهر المعقّدة في اللغات والأنثربولوجيا ودراسة ما فيها من العلاقات المبنية على الإختلاف أو الإئتلاف بهدف إدراك النسق الأصيل الذي تصنعه هذه العلاقات [ينظر: ابراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث (من المحاكاة إلى التفكيك) دار المسيرة . عمان، الأردن ، ط1، 1424هـ / 2003م ط2، 1427هـ/2007، ص92]. وقد حدد كلود ليفي . شتراوس غرض البنوية بقوله : «غرض العلوم البنوية هو كلّ ما يتّسم بطابع النظام».[ينظر: دانييل برجيز وآخرون، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر رضوان ظاظا، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت، مايو 1997، ص169.]

. البنى النحوية وفق ترتيبها ومواقعها في الشكل الإبداعي

وبعد ذلك يتم بناء المخطط النسقي الذي على أساسه يرتكز البناء النقدي الذي سيُثبت لنا صحّة الفرضية أو ينفيها، ويبقى دوما النص الإبداعي هو المتحكّم الأساسي في كلّ خطوة نخطوها في إطار هذا التصوّر.

ب . مرحلة البناء النقدي للمخطط النسقي

في هذه المرحلة سيتمّ البحث في العلاقة المنطقية بين صورة المخطط النّسقي والبنية الدلالية الكبرى للقصيدة، وعليه قد نلمس علاقة اتصال بينهما أو انفصال، وفي هذا المقام سنقدّم الرؤية النقدية لنا كمتلقين كما سنعتمد على متلقين آخرين في مسألة ملاحظة المخطط النسقي . دون فكّ رموزه . وتجسيد الصورة التي يوحيها له ذلك المخطط، وكلّ هذا في سبيل اثبات مدى صحّة نتيجة الاتصال أو الانفصال ما بين صورة المخطّط والبنية الدلالية الكبرى التي تمّ التوصّل إليها.

ولعلّ التساؤل الذي يطرح نفسه في ختام هذا التصوّر النقدي النسقي المتكامل للخطاب الشعري هو: ألا يوجد تناقض بين مبدأ فَصْل الرؤية النسقية عن السياقية عندما تمّ اللجوء للسياق اللغوي وإشراك المتلقي في بناء صرح الدلالة أو تقديم تصوّره الخاص للمخطط النسقي؟، وهنا نشير إلى أنّ السياق المقصود في الرؤية السياقية هو السياق المساهم في عملية انتاج الخطاب الشعري؛ بمعنى الواقع الفعلي وليس المُفترَض من لدن المتلقي، إنّه ذلك السياق التاريخي والاجتماعي والنفسي المرتبط بصاحب الإبداع، والذي قد نجد فيه تفسيرا أو إجابة للنتائج التي تمّ التوصّل إليها في ظلّ الرؤية النسقية للقصيدة.

3.2. التصوّر النقدي السياقي التكاملي للإبداع الشعري

تتوسّل النظرية السياقية بوسائط خارجية لفك شفرات الفنّ والوصول إلى لبّ العملية الإبداعية بصفة الإنسان كائنا زمنيا يُسْهِم في تشكيل العالم، وتتضمّن هذه السياقات الخارجية دوافع الإبداع النفسية والشروط الاجتماعية والزمنية. فالنظرية السياقية تتسع لكثير من المناهج التي لا تعزل الأدبي عن العناصر الخارجية، منها النظرية السوسيولوجية والنظرية السيكولوجية والنظرية التاريخية؛ فهي تهتمّ بكلّ الظروف المحيطة بالعمل الأدبي، والتي نشأ فيها ومن خلالها كما تنظر إلى مدى تأثير العمل الإبداعي

في المجتمع بحُكم أنّ العلاقة بين العمل الإبداعي والمجتمع علاقة تأثير وتأثّر[1]. وفي تصوّرنا أنّه يمكن احداث تكامل بين المناهج السياقية؛ ذلك أنّ المنهج التاريخي يسمح بإعادة بناء قصيدة ما والحكم عليها من خلال العودة إلى الظروف الأصلية التي بُنِيت فيها[2]، وفي إطار العودة إلى الظروف الأصلية قد تكون لنا وقفة مع الزمن من أجل تحليل تجربة معينة عرفها المبدع في فترة من حياته، بحيث يكون لهذه التجربة علاقة مباشرة بالقصيدة، ولربّما نستعين في تلك الوقفة الزمنية بمعطيات علم النفس، وقد تحدّث هربرت ريد Herbert Edward Read الانجليزي عن أهمية التّحليل النفسي[3]؛ إذْ يرى أنّه على الناقد أن يقتطف من السيكولوجيا وبخاصة التحليل النفسي « ألمع أسلحته»، وقد يطرح الناقد في بعض المجالات تساؤلات لا يجيب عليها إلّا علم النفس[4]، ويكون نظام التحليل النفسي على النحو الآتي: التركيب الشكلي للنصوص يؤدّي إلى شبكات المشتركات وإلى مجموعة الصور غير الإرادية والاستحواذية، وعملية البحث تكون حول تغيّرات تلك البنى التي ترسم صورا أو أوضاعا، وذلك من خلال صورة تساهم في إبراز «أسطورة شخصية» التي تُحيلنا إلى الشخصية غير الواعية للكاتب، كما تأخذنا إلى وضع مأساوي داخلي، تغيّره عناصر خارجية من غير انقطاع، وهو وضع معروف ومستمرّ، وعملية البحث تكون حول المماثلات لحياة الكاتب فالمنهج النفسي يقترح تركيبا يجمع بين لغة الوعي ولغة الوعي

---

[1]. ينظر : نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، دار نوبان للطباعة . القاهرة، ط1 ، 2003 ، ص337 . 338 .

[2]. ينظر : إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر الطاهر أحمد مكّي، مكتبة الآداب . القاهرة، 1412 هـ/ 1991 م، ص109

[3]. يرى الباحث حسين الحاج حسن أنّه على المرء أن يفرّق بين النقد النفسي critique psychologique والنقد النفساني la Critique Psychanalyse القائم على التحليل النفسي psychanalyse؛ ذلك أنّ النقد النفسي يقف من الإبداع الأدبي على ما يحمله من عواطف وانفعالات وأخيلة(...)مابين حب وكره، ورحمة وحسد وخوف وغيرها، حيث تعدّ هذه العناصر في صميم التشكيل الأدبي، ولا يمكن لأي نص أن يتجرّد منها، وهي تكسب النص قوة وتمنحه خصوصية، وهي من عوامل نجاحه كما تضفي عليه صبغة جمالية. وهذا النوع من المناهج يقف فيه الناقد على النص مستقرئا لما يحتويه النص الأدبي وما يعكسه عن نفس الأديب ومدى تأثيره في نفوس المتلقين، وهو أمر مهم من أجل استكمال جوانب العملية النقدية. أما النقد النفساني أو التحليلي فيرى الباحث أنه نقد متميز، وسمي تحليلي لكونه يفسر السلوك الانساني ويعود به إلى عوامله وأسبابه انطلاقا من نظريات توصّل إليها أصحابه (ينظر:حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت، ط1، 1416هـ، ص82.)

[4]. ينظر : ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر احسان عباس، محمد يوسف نجم، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، دط، دت، ج1، ص272

الباطن بحُكم أنّ اللغة تشكل بين منطق متعدّد في آن واحد[1]. ونلمس نقطة تقاطع ما بين المنهج التاريخي والمنهج النفسي في خطوة من الخطوات العملية التي يقوم عليها المنهج التاريخي، والمتمثّلة في سيكولوجية إبداع النص التي تدرس نفسية المؤلف من خلال ابداعه[2]، ولكنّنا سنحرص أيضا على فهم النص من خلال دراسة نفسية المؤلف بصورة مستقلّة عن النص إن تطلّبت الدراسة ذلك؛ ذلك أنّ الأساس لدينا هو النص وليس صاحب النص؛ بمعنى المنهج التاريخي ينطلق من النص بهدف ادراك نفسية صاحبه، ولكنّنا في هذا التصوّر قد ننطلق من ادراك نفسية صاحب النص بهدف الإجابة عن التساؤلات التي أفرزتها البنية الدلالية الكبرى للنص الإبداعي.

يعدّ الأدب محاكاة للحياة الاجتماعية؛ ذلك أنّ المبدع فرد له انتماء لمجتمع معين[3]، و«الكتابة الأدبية ليست في حقيقتها إلا امتداد للمجتمع الذي تكتب عنه، وتكتب فيه معا، كما أنّها ليست، نتيجة لذلك، إلا عكسا أمينا لكل الآمال والآلام التي تصطرع لدى الناس في ذلك المجتمع(...)»[4]، وليس بالضرورة أن تكون القراءة النقدية مطابقة لما يُلمّح إليه المبدع في كتابته الأدبية؛ ذلك أنّنا سنرتكز على أساس من الأسس[5] التي يقوم عليها النقد الاجتماعي، والمتمثّلة في أنّ كلّ متلق ينتمي إلى مجتمع وإلى حياة اجتماعية يحدّدان قراءته، وفي نفس الوقت يفتحان له مجالات التأويل، كما يجعلانه حرّا ومحدّدا وخلّاقا. وهناك نقطة تقاطع ما بين القراءة النقدية التاريخية والقراءة النقدية الاجتماعية مجسّدة في أساس من أسس النقد الاجتماعي، والمتمثّلة في أنّ القراءة النقدية تغوص في تاريخانية اجتماعية sosio–historicité تحدّدها. لذلك سنحرص على تحديد زمن الخطاب النقدي الذي ستساعدنا في تحديده المعطيات السياقية التي سنقوم باكتشافها في أوّل مرحلة من مراحل الرؤية السياقية ثم نعتمد عليها في المرحلة الثانية من الدراسة، والمتمثّلة في: مرحلة البناء النسقي . السياقي للقصيدة.

---

1. ينظر : جان ايف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة . حلب، ط1، 1994، ص102.

2. ينظر: عبد المجيد حنون، المدرسة التاريخية في النقد العربي الحديث، دار بهاء الدين للنش والتوزيع . الجزائر، ط1، 2010، ص108. 122.

3. ينظر: رنيه وليك، آوستن وآرن، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ . الرياض، دط، 1412 هـ/1992 م ، ص131

4. عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد(متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة. الجزائر، دط، 2010، ص132.

5. ينظر: دانييل برجيز وآخرون ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر رضوان ظاظا، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت، مايو1997 ، ص158 . 162

كما أشرنا في مقدّمة دراستنا بأنّنا لسنا بأوّل من يلتفت إلى النظرة التكاملية للمناهج النقدية، ذلك أنّ هذه النظرة يشاركنا فيها العديد من الباحثين، ونذكر من هؤلاء بنديتو كروتشه Benedetto Croce الذي كان على وعي بوحدة العمل الفني فهو القائل بأنّ « الفن يطلب الفرد كله(...) ولا يمكن أن نملك دانتي بدون كلّ عقائده،وسياسته، وانفعالاته»[1] وقد انعكست رؤيته المتكاملة للعمل الفني من خلال منهجه النقدي المتكامل والمجسّد في كتابه « شعر دانتي»، كما أنّ النقد العربي الحديث شهد الممارسة النقدية لهذا المنهج ومثال ذلك كتابَي طه حسين عن المعرّي، وفي مؤلّفاته عن المتنبّي وحديث الأربعاء و«من حديث الشعر والنثر» و«شوقي وحافظ». ونفس الطريق المنهجي سلكه العقّاد في كتبه عن «ابن الرومي» و«شاعر الغزل» و«شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي»[2]، وقد تحدّث عبد الملك مرتاض عن هؤلاء الذين يؤمنون بجواز الجمع بين المناهج النقدية بأسلوب ساخر وانتقده تلميذه يوسف وغليسي في كتابه مناهج النقد الأدبي؛ ذلك أنّ عبد الملك مرتاض مارسه حين زاوج بين القراءة السيميائية والقراءة التفكيكية في إحدى مؤلفاته، وفسّر يوسف وغليسي ذلك بأنّه ناتج عن صلة القرابة التي تجمع المنهج السيميائي بالمنهج التفكيكي، ولعلّ أقرب من يجسّد الرؤية الجامعة بين الخطاب النقدي النسقي والسياقي هي البنوية التكوينية التي لها نظرتها الخاصة للأدب، مثلما لها تعاملها الخاص مع الأثر الأدبي؛ ذلك أنّها منهجية تحاول البحث عن العلاقات الواصلة بين الأثر الأدبي وسياقه الاجتماعي . الاقتصادي الذي سبق تكوينه؛ فهي ترى أنّ أيّ فكر أو أثر إبداعي لا يحظى بدلالته الحقيقية إلّا عند اندماجه في نسق الحياة أو السلوك، كما أنّ السلوك الذي يوضّح الأثر لا يُمثّل سلوك الكاتب بل هو سلوك الفئة الإجتماعية التي لا ينتمي إليها الكاتب بالضرورة، ويعدّ لوسيان غولدمان Lucien Goldmann مبتكر هذه المنهجية الجديدة في الدراسة الأدبية، وهو صاحب مفهوم التماسك coherence؛ فهو يرى أنّه « يوجد تماسك داخلي للنظام المفهومي كما توجد مجموعة من المخلوقات الحية في الأثر الأدبي. إنّه متشكل من جمل أو كلّيات يمكن فهم أجزائها انطلاقا من الأجزاء الأخرى وتُفهَم على أحسن وجه انطلاقا من بنية المجموعة.»[3]

---

[1] . إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ص221.

[2]. سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق . القاهرة، ط8 ، 1424 هـ/ 2003 م ص253.

[3]. نديم خشفة ، تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان)، مركز الإنماء الحضاري . حلب، ط1 1997م، ص10

إنّ ذلك الاندماج المتدرج الشامل للجمل الجزئية يحدث من خلال عمليتين أساسيتين[1] :

أ . الفهم : مهمتها توضيح «البنية الدلالية» البسيطة نسبيا والمحايثة للأثر الأدبي.

ب . التفسير : مهمتها إقامة العلاقة بين الأثر الأدبي والواقع الخارجي.

ونشير إلى أنّ مسألة الجمع بين الجانب النسقي والسياقي قريبة من رؤية التفكيكية من حيث أنّها «تبدأ بالإشارة نفسها التي ينقلب عندها المنطق على نفسه ليتمخّض ذلك عن اعتماده بصورة واضحة على مستوى آخر من مستويات المعنى سواء أكان مكبوتا أم غير معترف به»[2]؛ فمثلما الجانب النسقي حريصا على الاستفادة من المعطيات العلمية مثل الملاحظة والوصف والجانب التجريدي، كذلك الجانب السياقي حريصا على الاستفادة من المعطيات العلمية التي توصّلت إليها العلوم الإنسانية كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ...الخ، ومع هذا كليهما يصلان إلى مستوى يتوقّف عنده المنطق عندما تَنْحى اللغة منحى اللامنطق المجسّد في العدول اللغوي التخييلي المعبّر عن شيء خفي لامرئي يتباين ادراكه من شخص إلى شخص ويعجز ربطه بالواقع العلمي المرتكز على معالجة الظواهر المحسوسة، من خلال الملاحظة والوصف بهدف بلوغ القوانين الثابتة التي تخضع لها الظاهرة المعالجة، فرغم قيام التفكيكية على مبدأ التشكيك في الشيء، وهدمه ثم إعادة بناءه، نجدها أثناء بحثها على مستوى آخر للمعنى والمتجسّد في ذلك الشيء المكبوت تحتاج إلى الإفادة من أبحاث العلوم الأخرى كعلم النفس أو الاجتماع أو التاريخ سواء اعترفت بذلك أم لا، كما أنّ المقاربة السياقية تحتاج إلى الإفادة من المنطق النسقي أثناء عملية كشف قناع الدلالة الكامنة خلف البنية السطحية للشكل الإبداعي المفعم بالعدول اللغوي.

---

[1]. المرجع نفسه، ص10

[2]. كريستوفر نوريس، التفكيكية النظرية والممارسة، تر صبري محمد حسن، دار المريخ . الرياض، دط، 1410هـ / 1989م، ص143.

المبحث الأول: مرحلة اكتشاف البناء الإبداعي

المبحث الثاني: مرحلة التخطيط والبناء النقدي

الإشكالية التي ولّدها النص الإبداعي المخصوص بالدراسة هي:«ما الذي يهدف إليه الخطاب الشعر؟»، وبالتالي تهدف هذه المقاربة، في مثل هذا المقام، إلى بلوغ البنية الدلالية الكبرى، ممّا يفرض علينا كمتلقين أن نقوم ب«تحليل المعلومات المنقولة بواسطة بنية النص السطحية وترجمتها إلى مضمون أي إلى معلومات مفهومية...»[1].

تعدّدت الآراء المرتبطة بماهية النص، ولعلّ أقرب مفهوم نراه منسجما مع تصوّرنا للنّص الإبداعي هو تعريف جوليا كريستيفا j.Kristiva التي ترى أنّ النّص هو «جهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها. والنص نتيجة لذلك إنما هو عملية إنتاجية...»[2]، وعليه يمكننا القول إنّ علاقة النّص باللّغة تكمن في إعادة التّوزيع من خلال التّفكيك وإعادة البناء مما يجعله قابلا لأن يُدرس بمقولات منطقية ورياضية أكثر نجاعة من المقولات اللغوية الصرفة له. كما أنّ تعريف جوليا كريستيفا يجعل من النّص ممثّلا لعملية استبدال من نصوص أخرى؛ بمعنى عملية التناص Intertextualité؛ أي أنّ هناك أقوالا عديدة تتقاطع في فضاء النّص، وهي أقوال مأخوذة من نصوص أخرى، ممّا يجعل بعضها يقوم بإقصاء بعضها الآخر ونقضه[3]. ويبدو أنّ المتلقّي في إطار معالجته للنّص الإبداعي يقوم بالعملية الإنتاجية المجسّدة في التّناص من خلال توليده الاحتمالات النصية التي تُفرزها العلامات اللسانية بصورة استقلالية، وتقليص الاحتمالات من خلال الربط المنطقي بين احتمالات كلّ علامة مع احتمالات العلامات الأخرى المجاورة لها في البنية السطحية للإبداع. كما أنّ تحليل النص الإبداعي المعتمد في إطار هذا التصور هو «تحليل عبر لساني»[4] رغم اعتمادنا المعطيات اللسانية؛ ذلك أن الإفادة من الجانب البنوي أو السيميائي أو التفكيكي لن يكون إلا بالقدر الذي يساعدنا في الإجابة عن الإشكال الذي تم طرحه أثناء لحظة التفاعل مع الخطاب الشعري؛ بمعنى لن يكون التحليل المعتمد تحليلا لسانيا صرفا بل يُحتمل أن تتم الاستعانة بالمعطيات المنطقية والرياضية حسب ما تفرضه طبيعة النص الشعري.

---

[1]. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، عدد 164، الكويت، 1992م، ص227.

[2]. المرجع نفسه: ص211 . 212.

[3]. ينظر: المرجع نفسه، ص212.

[4]. جوليا كريسطيفا، علم النص، تر فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء . المغرب، د.ت، ص22.

وفي سياق المنظور اللغوي نتبنّى طروحة الباحث اللساني «هيلمسليف»[*] Hjelmslev.i الذي يرى أنّ «الخاصية الأولى لتحديد النّص هي الاكتمال، وليس الطول أو الحجم المعين. وقد كان يقول إن أبعاد العلامة لا تمثّل منظورا مناسبا لتحديدها. بحيث نجد أنّ كلمة واحدة مثل «نار» يمكن أن تكون علامة، في مقابل عمل روائي ضخم مثلا. وذلك بفضل اكتماله واستقلاله بغض النظر عن أبعاده أو مدى طوله(...) ومعنى هذا أنّ علينا أن نضحّي بفكرة الطول في سبيل الوصول للنص المستدير المكتمل، الذي يحقّق مقصدية (...) في عملية التواصل اللغوية»[1]، كما هو الحال في القصيدة المخصوصة بالدراسة:

قصيدة « ظلّ»

. «((ليَقِفْ وليبْقَ خلفَ العتَبَهْ

هو لا يقدر أن يَعْبرها،

إنّ بيتي غابةٌ ملتهبه

وهو لن يجرؤ ــ لن يعبرَها)).

خافَ من ظلٍّ على تاريخهِ

تركتْه روحه المغتربه

خاف أن يذكرَها

حُفرتُ أمسٍ على تابوتِه

---

*. ولد عالم اللغة والسيميوطيقا (نظرية العلامات) الدانماركي لويس هلمسليف سنة 1899م، وتوفي عام 1966م. لقد حاول أن يضيف إلى نظرية سوسور العامة في اللغة والسيميوطيقا الصرامة والوضوح. وهو مخترع نظرية الGlossematics [ينظر: جون ليشته، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة)، تر فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت . لبنان، ط1، 2008م، ص281.]

1. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص214.

كلماتٌ...

هو أوصانا لكي نحفرَها :

((مات كي يقدر أن يذكرها))»[1]

1. 1. مرحلة اكتشاف البناء الإبداعي

يرى الباحث روبرت دي بوجراند ROBERT DE BEAUGRANDE أنّ «المفردات WORDS أو مجموعات الوحدات المكونة من الكلمات WORD GROUP UNITS إنما هي عبارات EXPRESSIONS أي أسماء سطحية SUPFACE للدلالة على مفاهيم وعلاقات تحتية UNDERL YING. واستعمال العبارات في الاتصالات ينشّط ACTIVATES هذه المفاهيم والعلاقات بمعنى أنّه يدخل محتواها في المخزون العقلي النشط ACTIVE STORAGE. والانتقال بين العبارات ومحتوياتها أمر من أمور التخطيط Mapping وربما يكون لمفهوم ما عدّة أسماء مترادفة SYNONYMS ...وفي المقابل يمكن لعبارة مفردة أن تنشّط مفاهيم متنوعة...»[2] كما هو الحال مع المفاهيم المتعددة التي ولّدها عنوان الخطاب الشعري المنتقى.

1.1.1. العنوان: ظلّ: علامة لسانية وتعني لغة « الفيء الحاصل من حاجز بينك وبين الشمس أي شيء كان؛ أو يخص ذلك بما كان قبل الزوال، فإن كان بعده فهو فيء.»[3] أما في كتاب العين فهو « لون النهار تغلب عليه الشمس»[4].

ولهذه العلامة دلالات متعددة فقد تحمل المعاني الآتية:

. قد تكون كناية عن الرفيق الذي لا يفارق صاحبه مثل الظل أو شيء أصيل في الإنسان لا يمكن أن يتخلص منه.

---

[1]. علي سعيد اسبر أدونيس، أوراق في الريح (1955 . 1960)، منشورات دار الآداب . بيروت، دط، 1988، ص110.

[2]. روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر تمّام حسّان، عالم الكتب . القاهرة، ط1، 1418ه/1998م ص182.

[3]. أحمد رضا، معجم متن اللغة (موسوعة لغوية حديثة)، دار مكتبة الحياة . بيروت، د.ط، د.ت، 1378ه/ 1959م مج3، ص663.

[4]. خليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ترتيب وتحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، ط1 1424ه/ 2003م، ج3، ص78.

. قد تحمل معنى ثنائي البعد: إيجابيّ كشيء جزء من الإنسان يذكّره دوما بأصالته و سلبي كماض قاتم يرغب في أن يتخلص منه ولكنه يلاحقه دوما مثل الظل.

. قد تحمل معنى الحماية والسّتر من شيء مضرّ.

وحسب معطيات لسانيات النص لا يمكن تحديد موضوع الكلام إلاّ من خلال اكتمال الرؤية لدى المتلقي عن طريق سماعه للخطاب كله وليس جزءا منه. وبالتالي حتى نبلغ موضوع الإبداع والمجسّد في العنوان الحامل لدلالات متعددة علينا فك الشفرة الإبداعية من خلال إيجاد علاقات منطقية بين مختلف الوحدات اللسانية المكوّنة للنّص.

2.1.1. التّصنيف الصوتي:

يعدّ الانسجام القائم بين المتواليات الصوتية المتسقة فيما بينها على مستوى شكل الإبداع الشعري عاملا مهمّا في الارتقاء باللّغة العادية إلى مستوى الشعرية، لذلك وضعنا تصنيفا لمختلف الصوامت والصوائت المساهمة في البناء الإبداعي لقصيدة «ظل» على النحو الآتي:

الصامت	صفته[1]	عدد تواتره	نسبة تواتره %
ل	صوت متوسّط بين الشدّة والرخاوة، ومجهور أيضا	15	10,71
ي	شبه صوت اللين، وهو صوت انتقالي	12	8,57
ق	صوت شديد مهموس	4	2,85
ف	رخو مهموس	6	4,28
و	شبه صوت اللين، وهو صوت انتقالي	6	4,28
خ	صوت رخو مهموس	4	2,85

[1]. ينظر: ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، د.ط، د.ت، ص 46 . 80

ع	صوت متوسط بين الشدة والرخاوة	5	3,57
ت	شديد مهموس	13	9,28
ب	شديد مجهور	9	6,42
ه	صوت رخو مهموس	13	9,28
د	شديد مجهور	2	1,43
ر	صوت مكرر متوسط بين الشدة والرخاوة، ومجهور أيضا	13	9,28
أ	صوت شديد لا هو بالمجهور ولا هو بالمهموس	7	5
ج	الجيم العربية الفصيحة: صوت قليل الشدة	1	0,71
ظ	صوت مجهور	1	0,71
ك	صوت شديد مهموس	6	4,28
غ	صوت رخو مجهور	2	1,43
ذ	رخو مجهور	2	1,43
م	صوت مجهور	6	4,28
ص	صوت رخو مهموس	1	0,71
ن	صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة	9	6,42

ح	صوت مهموس	3	2,14

الصائت	**نوعه**	**عدد تواتره**	**نسبته%**
الفتحة	صائت قصير	54	48,64
الضمة	صائت قصير	17	15,31
الكسرة	صائت قصير	19	17,12
الألف	صائت طويل	17	15,31
الواو	صائت طويل	2	1,80
الياء	صائت طويل	2	1,80

نلاحظ من خلال الجدول الأول أنّ نسبة تواتر الأصوات المجهورة أعلى من نسبة تواتر الأصوات المهموسة وهذا أمر طبيعي؛ ذلك أن الاستقراء برهن بأنّ « نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكوّن من أصوات مجهورة»[1].

كما نلاحظ أن حرف اللاّم قد حظي بنسبة تواتر عالية، ومكان نطق صوت اللاّم هو اللثّة الداخلية المتواجدة خلف الأسنان العليا وناطقه الذلق (أي رأس اللسان)؛ ذلك أنّه يلامس اللثّة أو يقترب منها[2]، وأمّا صفته فهو يعدّ من الحروف البينية (بين الرخاوة والشدّة) أو الجرسية Sonantes؛ وهي الحروف التي يكون فيها الحاجز الذي يعترض مرور الهواء أخفى ما يمكن بحيث تشبه الحركات التي يمر فيها الهواء دون اعتراض، كما يعدّ حرف اللام من الحروف المائعة Liquides حسب تصنيف المحدثين؛ ذلك أنّ الهواء يعترض طريقه دون أن يحدث احتكاك أو صفير[3]، ويمكننا القول إنّ كثرة تواتر حرف اللام في القصيدة ناتج عن سهولة مخرجه ومرونته.

---

[1]. إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص23.

[2]. محمد علي الخولي، معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، ط1، 1406هـ/1986م، ص143.

[3]. الطيب دبه، مبادئ اللسانيات البنوية (دراسة تحليلية ابستمولوجية)، ص 167 . 169.

ونلاحظ أنّ للصّائت (الفتحة) نسبة تواتر عالية في الجدول الثاني، ومن خصائصها أنّها منفرجة منفتحة، وسطيّة[1]؛ أي أنّ أعلى نقطة في اللسان أثناء النطق بها تكون وسطه، وتتجه نحو مركز الوسط في الحنك الصلب[2]، وتعدّ درجة انفتاحها أكثر ما يميّزها[3]، والفتحة «عبارة عن فتح الشفتين عند النطق بالحروف»[4]، ويفسّر سبب ارتفاع نسبة تواترها مقارنة مع بقية الصّوائت هو سهولة مخرجها وقلّة الجهد المبذول أثناء نطقها مقارنة مع بقية الصّوائت؛ ذلك أنّ حجرة الرنين فيها كبيرة «أمّا الشفتان فتكونان في وضع مسطّح، وبالكاد منفرجتان أي أنّ فجوة الشفتين لا تشارك في انتاج الفتحة، بل تبقيان في وضع محايد بين التدوير الذي يحصل في الضمّة، والانفراج الذي يحصل عند لفظ الكسرة»[5].

3.1.1. البنية الإيقاعية للقصيدة :

إن إيقاع الإبداع الشعري له علاقة وثيقة بموسيقية اللغة[6]، والإيقاع Rhythm ما هو إلا حركة وزنية ناتجة من العلاقات المختلفة للمقاطع الطويلة والقصيرة المؤكّدة وغير المؤكّدة، وهو في عالم الفن ترابط الأجزاء المنسجم[7].

ولعلّ النظام الصوتي أهمّ أنظمة اللّغة المعتمدة في دراسة الجانب الإيقاعي[8]؛ ذلك أنّ انسجام المتواليات الصوتية فيما بينها، وسيرها على حركة تكاد تكون موحّدة يُولّد إيقاعا يلفت انتباه الدارس إلى وجود نظام معين تخضع له عملية ترتيب المتواليات الصوتية. سنحاول اكتشاف البنية الإيقاعية للإبداع

---

[1]. ينظر: الطيّب البكّوش، التصريف العربي (من خلال علم الأصوات الحديث)، المطبعة العربية . تونس، ط3، 1992م، ص50.

[2]. ينظر: أحمد زرقة، أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، 1993م، ص35.

[3]. ينظر: المرجع السابق، ص50

[4]. أحمد سليمان ياقوت، ظاهرة الإعراب في النحو العربي (وتطبيقها في القرآن الكريم)، دار المعرفة الجامعية . الاسكندرية، دط، 1994م، ص51

[5]. أحمد زرقة، المرجع السابق، ص35

[6]. ينظر: كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي (نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن)، دار العلم للملايين بيروت، ط1، 1974م، ص230.

[7]. ينظر: صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى . بغداد، ط5، 1397هـ/1977م، ص389

[8]. ينظر: سيد البحراوى، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب . الإسكندرية، 1993م، ص110.

الشعري من خلال الوقوف على عناصر الإيقاع الثلاثة[*] مركّزين على اللغة الإبداعية المنطوقة وليست المكتوبة:

من خلال التقطيع العروضي للقصيدة لاحظنا أنّها تخضع لبحر من البحور الخليلية، وهو بحر الرّمل الذي تمّ على مستواه كسرا للإيقاع المألوف له، من خلال كثرة الزّحافات وبتر عدد التّفعيلات ويتجلّى ذلك من خلال توزيعات الأوزان على مستوى أسطر الإبداع الشعري، ويمكن استنتاج ذلك من عدد المقاطع الطويلة والقصيرة في كلّ سطر من أسطر القصيدة:

السطر	عدد المقاطع القصيرة	عدد المقاطع الطويلة
ليقف وليبق خلف العتبه	5	6
هو لا يقدر أن يعبرها	6	5
إن بيتي غابة ملتهبه	4	7
وهو لن يجرؤ لن يعبرها	5	6
خاف من ظل على تاريخه	2	8
تركته روحه المغتربه	6	5
خاف أن يذكرها	3	4
حفرت أمس على تابوته	4	6
كلمات	2	2
هو أوصانا لكي نحفرها	5	6
مات كي يقدر أن يذكرها	5	6

---

*. **عناصر الإيقاع الثلاثة هي:**

1. المقاطع: والمقطع وحدة لغوية أصغر من الكلمة، وأكبر من الحرف، وهو ثلاثة أنواع:

أ . المقطع القصير (ب): ويتكون من: صامت + صائت قصير

ب . المقطع الطويل (–): ويتكون من: صامت + صائت طويل. أو من: صامت + صائت قصير + صامت

ج . المقطع زائد الطول: ويتكون من: صامت+ صائت طويل + صامت. أو من: صامت + صائت قصير+ صامتين

2. النبر Stress: هو ارتفاع في علو الصوت، أو هو ازدياد ووضوح في جزء من أجزاء الكلمة في السمع عن بقية ما حوله من أجزائها. ويرى ابراهيم أنيس أنّ « نبر الشعر يخضع لنفس القواعد التي يخضع لها النثر».

3. **التنغيم intonation:**لكل صوت لغوي درجته التي يحددها تردده، وتلك تعطيه نغمته الخاصة صاعدة كانت أو هابطة، ومن توالي نغمات الأصوات ينتج التنغيم في الجملة

من خلال ملاحظتنا لمختلف توزيعات المقاطع على مستوى الإبداع الشعري توصّلنا إلى النتائج[*] الآتية:

1. كلّ أول سطر من الإبداع الشعري ووسطه يتضمن أحد هذين النسقين الاثنين اللّذين وردا بنسبة تواتر متوازنة:

أ. نسق (أ): مكوّن من مقطعين قصيرين، ومقطعين طويلين على الشكل:

(ب ب – –)، وهو نسق يقابله الوزن العروضي: فَعِلاتُنْ.

ب . نسق (ب): مكوّن من ثلاثة مقاطع طويلة، ومقطع قصير على الشكل:(– ب – –)، وهو نسق يقابله الوزن العروضي: فاعِلاتُنْ

وقد ورد النسقان الاثنان بشكل متعادل في القصيدة. وبالتالي يمكننا القول إنّ كلّ من «نسق$_1$(أ)» و«نسق$_1$ (ب)» عنصرا ثبات يقوم على أحدهما بناء كلّ أوّل وثاني سطر من أسطر الشكل الإبداعي.

3. نسق طاغ في نهاية كلّ أسطر من الإبداع الشعري:

كلّ سطر من الإبداع الشعري ينتهي ب «نسق$_3$(ج)» مكوّن من مقطعين اثنين قصيرين ومقطع طويل واحد على الشكل (ب ب –) باستثناء السطر الخامس والثامن اللذين ينتهيان ب «نسق$_3$(د)» على الشكل (– –)، ويمكن تسمية هذا النسق الطاغي في نهاية كلّ سطر عنصر ثبات ولنا أن نعتبره العنصر الأساسي في تكوين النظام المقطعي لنهاية كلّ سطر في الإبداع الشعري المخصوص بالدراسة.

---

*. إيضاحات :

. الرقم ($_1$): اشارة إلى أنّ النسق ورد في بداية السطر

. الرقم($_2$): اشارة إلى أنّ النسق ورد في وسط السطر

. الرقم($_3$): اشارة إلى أنّ النسق ورد في نهاية السطر

الحرف (أ): يعني التفعيلة: فَعِلاتُنْ

الحرف (ب): يعني التفعيلة: فاعِلاتُنْ

الحرف (ج): يعني التفعيلة: فَعِلُنْ

الحرف (د): يعني التفعيلة: فِعُلُنْ

يمكننا تلخيص ما توصّلنا إليه من نتائج في الجدول الآتي:

النسق	شكله	ما يقابله عروضيا	عدد تواتره	نسبة تواتره (%)
نسق$_1$(أ)	(ب ب – –)	فَعِلاتُنْ	5	16,66
نسق$_1$ (ب)	(– ب – –)	فاعِلاتُنْ	5	16,66
نسق$_2$(ب)	(– ب – –)	فاعِلاتُنْ	5	16,66
نسق$_2$(أ)	(ب ب – –)	فَعِلاتُنْ	5	16,66
نسق$_3$(ج)	(ب ب –)	فَعِلُنْ	8	26,66
نسق$_3$(د)	(– –)	فِعْلُنْ	2	6,66

يمكننا القول إنّ الإبداع الشعري المخصوص بالدراسة حمل الخصائص الإيقاعية للشعر الحر؛ إذ ولّد نظامه الإيقاعي الخاص به، وهي ميزة من مزايا الشعر الحرّ الذي عُرف ب«تحرّره من نسقية الوزن، فلم تعُد الوحدة المعتمدة هي البيت وإنّما التّفعيلة، وأصبح السطر بديلا للبيت، يتكوّن من عدد غير ثابت من التفعيلات ولا يلتزم بالشطرية أو النّسق»[1] المألوف في الشعر العربي القديم.

. توزّع النبر[*] على مستوى أسطر الإبداع الشعري: كان على النّحو الآتي:

. "لي**قف** ول**يب**ق خلف ال**ع**تبه

هو **لا** يق**در** أن ي**عب**رها،

إنّ **بي**تي **غا**بة مل**ت**هبه

[1]. سيد البحراوى، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص101.

[*]. لمعرفة موضع النبر في الكلمة العربية، ننظر أولا إلى المقطع الأخير، فإذا كان من النوعين الرابع والخامس، كان هو محل النبر، وإلا ننظر إلى المقطع الذي قبل الأخير، فإن كان من النوع الثاني أو الثالث، كان هو موضع النبر، أما إذا كان من النوع الأول، نظرنا إلى ما قبله فإن كان مثله أي من النوع الأول أيضا، كان النبر على هذا المقطع الثالث عندما نعد من آخر الكلمة. ولا يكون النبر على المقطع الرابع حين نعد من آخر الكلمة إلا في حالة واحدة، وهي أن تكون المقاطع الثلاثة التي قبل الأخير من النوع الأول.(ينظر: ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص111.)

ملاحظة: **المقاطع الخمسة هي:** 1. صوت ساكن+ صوت لين قصير/ 2. صوت ساكن + صوت لين قصير

3. صوت ساكن + صوت لين قصير + صوت ساكن /4. صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتان ساكنان

5. صوت ساكن + صوت لين قصير + صوتان ساكنان

وهو **لن** يجرؤ – لن يع**بر**ها".

خاف **من** ظلّ على تاري**خه**

تر**كت**ه روحه المغ**ت**ربه

خاف **أن** يذ**ك**رها

حف**رت** أم**س** على تا**بو**ته

كل**مات**...

هو **أو**صا**نا** لكي نح**ف**رها :

«مات **كي** يق**در** أن يذ**ك**رها»

عندما نتأمل المقطع الأول من الإبداع الشعري أي من السطر الأول حتى السطر الرابع نلاحظ أنّ هناك توزيعا متوازنا بين المقاطع المنبورة على النحو الآتي: سطر1: – – ب

سطر2: – ب ب

سطر3: – – ب

سطر4: – ب ب

يمكننا أن نعتبر المقطع الأول من الإبداع الشعري قائمًا على نسقين أساسيين يُبنى عليهما نظام توزيع النبر في القصيدة وهما: . نسق(م1)1: (– – ب)

. نسق(م1)2: (– ب ب)

وعندما نتأمل المقطع الثاني من الإبداع الشعري أي من السطر الخامس حتى السطر الحادي عشر نلاحظ ولوج نسق جديد [نسق(م2)3] على الشكل: (– – –) والذي يتوزّع بصورة متوازنة مع نسق(م1)1 ابتداء من السطر الخامس حتى السطر العاشر ويمكن عدّهما النسقين الأساسيين اللّذين يُبنى على أساسهما توزيع النبر في القصيدة على مستوى المقطع الثاني. كما نلاحظ اختراق نسقين جديدين لنظام توزيع النبر في المقطع الثاني من القصيدة وهما:

. نسق(م2)4: (– ب)

. نسق(م2)5: (–)

وكأنّهما نسقان مقتطعان من النسق الأساسي الوارد في المقطع الأول والثاني من الإبداع الشعري ذلك أنّنا لو قدّمنا نسق(م2)5 على النسق نسق(م2)4 وجمعنا بينهما فإننا سنجد أنفسنا ماثلين أمام نسق(م1)1 والذي يقابله في الشكل الإبداعي مع مراعاة ترتيب الجمع بين نسق(م2)5 و نسق(م2)4 . العبارة الآتية:

كلمات...خاف أن يذكرها

أي: نسق(م2)5 + نسق(م2)4 = نسق(م1)1 = (–) + (– ب) = (– – ب)

أما السطر الأخير من المقطع الثاني فإنّه يحمل التوزيع النبري نفسه الذي يقوم عليه السطر الأخير من المقطع الأول، وبالتالي يمكننا القول إنّ نسق(م1)2 هو النظام الأساسي الذي يُبنى عليه توزيع وحدات النبر الشعري في نهاية كل مقطع من القصيدة.

ونلاحظ في المقطع الأول من الإبداع الشعري أن هناك توازنًا بين نسبة تواتر المقاطع الطويلة والقصيرة المنبورة، بينما تطغى نسبة تواتر المقاطع الطويلة على نسبة تواتر المقاطع القصيرة في المقطع الثاني من الإبداع الشعري، ولنا وقفة مع هذه الملاحظة في الجزئية الأخيرة من هذا المبحث.

يمكننا تلخيص النتائج التي توصّلنا إليها في سياق توزيع النبر على مستوى الشكل الإبداعي في الجدول الآتي:

النسق النبري	شكله	عدد تواتره	نسبة تواتره
نسق(م1)1	(– – ب)	4	36,36
نسق(م1)2	(– ب ب)	3	27,27
نسق(م2)3	(– – –)	2	18,18
نسق(م2)4	(– ب)	1	9,09
نسق(م2)5	(–)	1	9,09

. التنغيم وإيقاع نهاية السطر

يعدّ التنغيم «المنحنى اللحني للجملة التي تقاس بتغيّر ارتفاع الصوت»[1]، ومثلما تختص الكلمة بالنّبر، تختص الجملة بالتنغيم[2] الذي يأخذ شكله حسبما تنتهي به الجملة[*] صوتيا ودلاليا[3]. يمكننا تحديد الصورة النهائية للتنغيم على مستوى كل موضع في الإبداع الشعري على النحو الآتي:

تتكوّن قصيدة «ظلّ» من أحد عشر سطر منها عشر جمل تتمتّع بالاستقلالية التركيبية يأخذ التنغيم على مستواها صورته النهائية، وكلّها جمل تنتهي بنغمة هابطة باستثناء جملتين: «ليقف» و«ليبق خلف العتبه» اللّتان تنتهيان بنغمة صاعدة و«حفرت أمس على تابوته» التي لم تنه استقلاليتها التركيبية محافظة على النظام الإيقاعي لنهاية السطر، وهي جملة تنتهي بنغمة مسطحة تكتمل استقلاليتها التركيبية في السطر التاسع الذي يأخذ فيه التنغيم صورته النهائية، وينتهي بنغمة هابطة.

أما توزيع قافية الإبداع الشعري على الترتيب فيمكن تلخيصه في المخطط الآتي:

العتبه	يعبرها	ملتهبه	يعبرها	ريخه	مغتربه	يذكرها	بوتهْ	ماتن	نحفرها	يذكرها

ويوضّح الجدول الآتي عدد ونسبة تواتر كلّ قافية في الإبداع الشعري المدروس:

القافية	عدد تواترها	نسبة تواترها (%)
العتبه	1	9,09
يعبرها	2	18,18
ملتهبه	1	9,09
ريخه	1	9,09

[1]. أحمد زرقة، أسرار الحروف، ص17.

[2]. ينظر: أحمد زرقة، المرجع نفسه، ص21.

[*]. الجملة التقريرية (الاثبات والنفي والشرط والدعاء) تنتهي بنغمة هابطة، والأمر نفسه بالنسبة للجملة الاستفهامية بغير الأداتين (هل) و(الهمزة) أما عند الاستفهام بهاتين الأداتين فإن الجملة الاستفهامية تنتهي بنغمة صاعدة، ولكن إذا وقف المتكلم قبل اكتمال المعنى، وقف على نغمة مسطحة لا هي بالصاعدة ولا بالهابطة.

[3]. ينظر: سيد البحراوى، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص127.

مغتربه	1	9,09
يذكرها	2	18,18
بوته	1	9,09
ماتن	1	9,09
نحفرها	1	9,09

نلاحظ أنّ هناك قافيتان اثنتان وردتا بنسبة تواتر عالية في النّص الإبداعي، وهما:«يعبرها» و«يذكرها» بينما بقية القوافي وردت بنسب متساوية، وقد كان هذا التنوّع في القوافي كَسْرا للوحدة المألوفة في نهاية إيقاع القصيدة وقد عُرف الشعر الحديث باهتمامه بإيقاع النهاية «ويبدو هذا الاهتمام في العديد من المظاهر مثل الإكثار من المقطع زائد الطول في نهايات الأبيات»[1] كما هو الحال في قصيدة «ظلّ» التي لم تخل نهاية كلّ سطر منها من المقطع الطويل (–).

4.1.1. التصنيف النحوي للعلامات الإبداعية:

قبل أن نبدأ في البحث في العلاقات النحوية بين مختلف الوحدات اللغوية المكوّنة للإبداع الشعري ارتأينا أن نضع تصنيفا نحويا لمختلف العلامات اللسانية المجسّدة في الشكل اللغوي وسنستعين بالجدول الآتي والذي يعكس لنا نسبة الأسماء والأفعال وأدوات الربط المعتمدة في النص الإبداعي.

الأسماء	الأفعال	أدوات الربط
العتبه	يقف	لام الأمر(2)
بيت	يبقى	الواو(2)
غابة	يقدر	لا النافية
ظلّ	يعبر(2)	(أنْ) حرف نصب(3)
تاريخ	يجرؤ	إنّ
روح	خاف(2)	الضمير المنفصل «هو»(3)
أمس	تركت	لن(2)

[1]. سيد البحراوى، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص130.

كلمات	يذكر(2)	الضمير المتصل (الهاء) والعائد على العتبه(2)
تابوت	حفر(2)	الضمير المتصل (الياء)
خلف	أوصى	الضمير المتصل «الهاء» والعائد على كلمات(2)
ملتهبة		الضمير المتصل «الهاء» الذي يعود عليه «هو»(3)
		الضمير المتصل «الهاء» الذي يعود على «ظل»
		الضمير المتصل «الهاء» الذي قد يعود على «ظل» وقد يعود على «كلمات»
		لام التعليل
		كي(2)
		حرف الجر «من»
		على(2)
		الضمير المتصل «النون» العائد على «نحن»

نلاحظ أن هناك تقاربًا بين نسبة الأسماء والأفعال المعتمدة في عملية الخلق الإبداعي، كما أنّنا نلاحظ غلبة الأفعال المضارعة على الأفعال الماضية، وقد كان النّسق الغالب في أبنية الأفعال هو نسق الفعل الثلاثي المجرّد[1] (فَعَلَ) الذي مضارعه (يَفْعَلُ)، ويعدّ الوزن (فَعَلَ) «أكثر الأفعال عددا لأنّه الفعل الحقيقي الذي يدلّ غالبا على العمل والحركة و«الفعل» لذلك فهو أكثر تصرّفا»[2]

أمّا من ناحية أدوات الرّبط فنلاحظ تواتر حرفين من حروف الجرّ وهما (من) و(على) وقد تحدّث ابن جنّي عن علّة الجرّ التي اتّصفت بها حروف الجرّ حين قال«اعلم أنّ هذه الحروف (...) إنّما جرّت الأسماء من قِبل أنّ الأفعال التي قبلها ضَعُفَت عن وصولها وإفضائها إلى الأسماء التي بعدها وتناولها إياها كما يتناول غيرُها من الأفعال القوية الواصلة إلى المفعولين ما يقتضيه منهم بلا وساطة حرف إضافة؛ ألا تراك تقول: ضرب زيدٌ عمراً، فيفضي الفعل بعد الفاعل إلى المفعول، فينصبه لأن في الفعل قوة أفضت به إلى مباشرة الاسم. ومن الأفعال أفعال ضعُفت عن تجاوز الفاعل إلى المفعول، فاحتاجت

[1]. ينظر: ديزيره سقال، الصرف وعلم الأصوات، دار الصداقة العربية . بيروت، بيروت . لبنان، ط1، 1996م ص198.

[2]. الطيّب البكّوش، التصريف العربي (من خلال علم الأصوات الحديث)، ص89.

إلى أشياء تستعين بها على تناولها والوصول إليها، وذلك نحو عجبت ومررت،(...) فلمّا قصُرت هذه الأفعال عن الوصول إلى الأسماء رُفدت بحروف الإضافة، فجُعلت موصلة لها إليها»[1]

من خلال الجدول نلاحظ كثرة تواتر ضمير الشّأن وهو «ضمير غائب يتقدّم الجملة ويعود إلى ما في الذهن من شأن أو قصّة...وبما أنّ هذا الضمير يعود على ما في الذهن من شأن أو قصة وجب فيه أن يكون ضمير غيبة دائما وأبداً كالمعود إليه تماما. وهذا يعني بداهة عدم احتياجه إلى اسم ظاهر يعود إليه»[2] كما هو الحال في الإبداع الشعري المخصوص بالدراسة، ووَجَب تقديم ضمير الشّأن بهدف المحافظة على الإبهام والإجمال المقصود منه؛ ذلك أنّ الشيء متى ذُكِر مبهما أو مجملا ثمّ تمّ تفسيره أو تفصيله كان أعظم تأثيرا في النفس من مجيئه مفسّرا واضحا من أوّل الأمر[3].

النّفي من «العوارض المهمّة التي تعرض لبناء الجملة فتفيد عدم ثبوت نسبة المسند للمسند إليه في الجملة الفعلية والاسمية على سواء...أمّا أصل النّفي فهو ما تفيده أدواته»[4] التي تواتر منها حرف النّصب «لن» والحرف «لا» كما يُوضّح الجدول، وتُرسل أدوات النفي في الخطاب بهدف «نقض وإنكار (...) مايتردّد في ذهن المخاطب»[5].

5.1.1. بنية النص الإبداعي (التماسك النحوي)

إنّ **البحث في بنية النص الإبداعي على المستوى النحوي يعني البحث في العلاقات القائمة بين جمل الخطاب الشعري**، وباعتبار أنّنا ندرس نصّاً تجاوز حدود الجملة فهذا يعني أنّ دراستنا سترتكز بالضرورة على معطيات لسانيات النّص، وبالتالي سندرس **الاتّساق**[*] **cohesion** في النّص أي سندرس

---

[1]. أبي الفتح عثمان ابن جنّي، سرّ صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن هنداوي، ص124

[3,2]. ينظر: فوزي حسن الشايب، ضمير الشّأن والفصل (دراسة ومقاربة لسانية)، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الكويت، الحولية السابعة والعشرون، 1427هـ/2006م، ص15.

[4]. خديجة محمّد الصّافي، نسخ الوظائف النحوية (في الجملة العربية)، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، مصر ـ القاهرة، ط1، 1429هـ/2008م، ص74.

[5]. المرجع نفسه، ص73.

[*]. يرى هاليداي أن هناك نوعين من الاتساق:

1. اتساق بنوي: عندما يكون النص عبارة عن جملة، وهنا يدرس . أي النص . على مستوى لسانيات الجملة.

2. اتساق دلالي: عندما يكون النص أكبر من الجملة، وهنا يستند في الدراسة على الدلالة.

العلاقات[**] التآلفية بين الجمل والتي تتمّ على المستوى التركيبي؛ ذلك أن الاتّساق مرتبط بسلامة التركيب بينما الانسجام مرتبط بسلامة المقام التبليغي.

يتكوّن الإبداع الشعري الذي هو محلّ دراستنا من عشر جمل، بحيث كل جملة لها بنية مقابلة لها على النحو الآتي:

جملة فعلية (1)	و	جملة فعلية (2)
ليقف		ليبق خلف العتبه

جملة اسمية (1)		
هو	لا يقدر	أن يعبرها

جملة اسمية (2)		
إنّ	بيتي	غابة ملتهبة

جملة اسمية (3)		
هو	لن يجرؤ	لن يعبرها

جملة فعلية (3)	
خاف	من ظل على تاريخه

جملة فعلية (4)		
تركت	هُ	روحه المغتربة

[**]. الشرط في دراسة العلاقات بين الجمل هو **الاستقلالية التركيبية**، والعلاقات بين الجمل إما أنْ تكون موجودة في **الحد** بين الجمل مثل: خرج زيد **و**عمرو، وإما أن تكون من داخل جملة إلى داخل جملة مثل **علاقة الإحالة** كقولك: خرج زيد مع سلمى ليساعد**ها**، فلا يمكن فهم الجملة الأخيرة هذه إلا إذا عدنا للجملة التي سبقتها، والتي يحيلنا الضمير إليها. وقد تكون العلاقة بين الجمل علاقة خفية مثلما قد تكون ظاهرة.

جملة فعلية (5)	
خاف	أن يذكرها

جملة فعلية (6)	
حفرت	أمس على تابوته...كلمات

جملة اسمية (4)		
هو	أوصانا	لكي نحفرها

جملة فعلية (7)		
مات	كي يقدر	أن يذكرها

من خلال ما سبق يمكننا القول إنّه لدينا نوعين اثنين من البنى : بنى ذات طبيعة اسمية وبنى ذات طبيعة فعلية، كما أن هناك **تناظرًا** بين بعض البنى كما هو ملاحظ في بنيتي: الجملة الفعلية (1) والجملة الفعلية (2)، مثلما يوجد تناظر بنوي مابين الجملة الاسمية (1) والجملة الاسمية (3). أمّا بالنسبة إلى شبكة العلاقات بين الجمل فنلاحظ أن هناك ثلاثة أنواع:

1. علاقتا حد
2. علاقات إحالة
3. علاقات دلالية

ترتبط الجملة الفعلية (1) بالجملة الفعلية (2) بعلاقة حد عن طريق «واو» العطف. وترتبط الجملة الاسمية (1) بما سبقها بعلاقة إحالة داخلية بوساطة الضمير المنفصل «هو»[*]. بينما ترتبط الجملة الاسمية (2) بالجمل التي سبقتها من خلال علاقة معنوية خفية وهي علاقة تعليل. أمّا الجملة الاسمية (3) التي تعدّ خاتمة للمقطع الأول من الإبداع الشعري فترتبط بما قبلها من الجمل بوساطة علاقتين وهما: علاقة حد عن طريق «واو» العطف، وعلاقة إحالة من خلال الضمير المنفصل «هو». ونلاحظ أنّ الجملة الاسمية (3) جاءت تكراراً من جانب الشكل البنوي الدلالي للجملة الاسمية (1) التي تناظرها بنويا، والتّكرار لا يكون في اللغة إلاّ من أجل تفادي التشويش أو في سبيل التأكيد.

هذا بالنسبة إلى المقطع الأول من الإبداع الشعري، أمّا المقطع الثاني فتقوم فيه العلاقات بين الجمل على النحو الآتي: ترتبط الجملة الفعلية (3) بما سبقها من خلال علاقة خفية كامنة في الفعل «خاف» وهو الضمير المستتر «هو»، بينما الجملة الفعلية (4) ترتبط بالجملة التي سبقتها من خلال علاقة الإحالة التي يجسّدها الضمير المتصل «الهاء»، والذي يؤدي نفس الدور بالنسبة للجملة الفعلية (5) و(6). أمّا الجملة الاسمية (4) فترتبط بما سبقها بوساطة الضمير المنفصل «هو». وترتبط الجملة الفعلية (7) بما سبقها من خلال الضمير المستتر «هو».

تقوم البنية النحوية للربط، على الأرجح، بوظيفة البنية الحاملة للصلات الموضوعية للإبداع ذلك أنّها تشير إلى طبقة أعمق يمكن أن نسميها«البنية الموضوعية للنصthematische Textstruktur»[(1)]. وهي ما نحاول اكتشافه فيما يأتي.

---

*. للاستبدال ثنائي البعد ـ حسب هارفج ـ أهمية محورية يقول:«ولما كنا نرى في المستبدلات الثنائية...(هو/هي/ضمير الشيء) بمفهوم تشكيل النص أصفى وأقوى ممثلات الضميرية تعبيرا. نُعرف الضمائر بوجه عام بأنها مستبدلات ثنائية البعد zweidimensionale Substituentia»[ينظر: زتسيسلاف واورزنيال، مدخل إلى علم النص (مشكلات بناء النص)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1424هـ/2003م، ص61 ـ 62.]

1. كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص(مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج)، تر سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، 1425هـ/ 2005م، 59.

6.1.1. التماسك الدلالي للنّص الإبداعي

ينطلق المتكلم من **نواة دلالية مكثّفة**[*] يقوم بتفصيلها في نسج كلامه، بينما ينطلق المتلقي من حيث انتهى المتكلّم أي من كلام منسوج مفصّل بهدف الوصول إلى النواة الدلالية المكثّفة والتي انطلق منها المتكلم، ولكن تكاد تستحيل المطابقة بين ما توصّل إليه المتلقي ومقصدية المتكلم، ذلك أنّ علاقة المتلقي بالمتكلم يحكمها مبدأ التسديد والمقاربة والذي يجنّد فيه المتلقي كل ما يملك: لغة، مقام حالة نفسية، تجارب شخصية، وغيرها، من أجل بلوغ مقصد المتكلم، وبما أنّ المقام النقدي هو المقام النسقي فإنّنا سنحاول بلوغ **البنية الدلالية الكبرى**[**] للنّص انطلاقا من المعطيات اللغوية.

إذا كان البحث فيما سبق مُنصَبّا على البنى النحوية للجمل وعلاقاتها فإنّنا وفي مثل هذا الموضع سنبحث في العلاقات المنطقية التي تحكم الوحدات اللغوية ـ الكلمات ـ على المستوى الدلالي لنصل في النهاية إلى البنية الدلالية الكبرى بحيث سنجنّد كل المعطيات اللغوية التي توصَّلنا إليها سابقا وما تحمله من دلالات في سبيل تحقيق ذلك.

ـ القطعة النصية رقم 1: «لِيَقِفْ وَلِيَبْقَ خَلْفَ الْعَتَبَه»

لِ : لام الأمر

يقفْ : فعل مضارع يدلّ على حدث يقع في الزمن الحاضر أو في المستقبل، وبما أنّ لام الأمر تقدّمته والأمر ما هو إلا «طلب حدوث الفعل على جهة الاستعلاء»[1] فإنّ هذه الصيغة اللغوية تحمل في دلالتها أغراض متعدّدة فقد تكون بغرض : الإرشاد أو التعجيز أو الإهانة والتحقير أو التهديد أو غيرها من الأغراض، لذلك لا يمكننا تحديد الغرض إلاّ من خلال دراسة ما بعدها من الوحدات والوقوف هو الثبات في موضع معيّن، وعدم تجاوزه إلى موضع آخر، وهو يحمل دلالة بأنّ المأمور كان ينوي الحركة في اتجاه ما وأُمِر بالتوقّف والثبات والسكون عند موضع آخر، وقد جاء السكون كعلامة وقْف منسجمة مع معنى الفعل «وقف» في تعالقه مع لام الأمر التي جزمته، والمأمور هنا يفرض علينا احتمالات وهي:

---

*. سماها فان دايك : **قاعدة النص الدلالية**.

. **البنية الدلالية الكبرى: وتسمى البنية الدلالية العميقة للنص والتي تقدم «المعنى الشامل» للنص.

1. أحمد مصطفى المراغى، علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار القلم، بيروت . لبنان، د. ط، د. ت، ص71.

. قد يكون المأمور مخيّرا في مسألة تنفيذ الأمر أو عدم تنفيذه، لِكوْن الآمر لا سلطة له عليه.

. قد يكون مجبرا لأن للآمر سلطان عليه.

. قد لا يكون للآمر سلطان عليه، ولكنّه مجبر أنْ يقف في الموضع الذي حُدّد له لأنّه لا يستطيع تجاوزه شاء أم أبى.

و: حرف عطف أتى ليربط بين جملتين وهما : «**ليقف**» و«**ليبق خلف العتبه**»

ل : لام الأمر

يبق : علامة لسانية تحمل التّفسير نفسه للعلامة «يقف».

خلفَ: ظرف مكان، وبه يتحدّد الحيّز وهو الخلف.

العتبه: اسم والاسم يحمل معنى الثبات، كما أنّها موضع مرتفع قليل عن سطح الأرض، وهو موضع يستعان به للدخول إلى: **البيت** وهنا تحمل العتبة معنى حسّيا، وقد تكون العتبة وسيلة من أجل بلوغ غرض معنوي، كقولك: لم يبق لي غير عتبة واحدة وأحقّق النّجاح.

خلف العتبه : علامتان لسانيتان اثنتان تحدّدان الموضع الذي ينبغي للمأمور الوقوف والبقاء عنده وعدم تجاوزه.

توجد في هذه القطعة النّصية وحدات لغوية حاملة لدلالات متعدّدة نحاول تقليصها إلى معنى محدّد انطلاقا من دراستنا لبقية قطع الإبداع الشعري نظرا للتعالقات القائمة بين مختلف وحدات القطع النصية.

القطعة النصية رقم 2: «هُوَ لا يَقْدِرُ أَنْ يَعْبُرَها»

هو: ضمير منفصل، يعود على المأمور.

لا: حرف نسق يأتي لينفي الفعل المستقبل[1].

[1]. ينظر: أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، علّق عليه ووضع حواشيه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، ط1، 1418هـ/ 1994م، ص120.

يقدرُ: فعل مضارع مرفوع، سُبق بأداة تنفي قدرة المأمور على تجاوز العتبة، وجاءت الضمّة الدالة على الرفع ملائمة لرغبة المأمور في الارتفاع، ولكنّ الآمر ينفي قدرته على تحقيق ذلك، وهذه العلامة اللسانية تقلّص لنا الاحتمالات التي ولّدتها الوحدتان اللغويتان الاثنتان «يقف» و«يبق» إلى احتمال واحد وهو: ليس للآمر سلطان على المأمور، ولكنّه مُجْبَر أنْ يقف في الموضع الذي حُدّد له لأنّه لا يستطيع تجاوزه شاء أم أبى. والسؤال الذي يطرح نفسه: لماذا الآمر واثق بعدم قدرة المأمور على تجاوز العتبة؟

أنْ: حرف مصدر ونصب

يعبُرَها: فعل مضارع منصوب، سُبق بأداة النّصب، وهو يحدّد لنا الشيء الذي لا يستطيع المأمور أنْ يعبره من خلال ارتباطه بالضّمير المتّصل «الهاء» العائد على العتبة.

القطعة النصية رقم 3: «إِنَّ بَيْتي غابَةٌ مُلْتَهِبَه»

إنّ: حرف مشبّه بالفعل تفيد التّوكيد.

بيت: قد يكون : . السكن الذي يعيش فيه المرء

. البيت الشعري المكوَّن من الصدر والعجز والخاضع لوزن معيّن.

ونحن نرجّح الاحتمال الأوّل بحكم أنّ الوحدات اللغوية التي سبقتها قريبة منه: فالعتبة مرتبطة بالبيت، فهي أوّل ما يضع عليه المرء قَدَمَهُ قبل ولوجه، كما أنّ هذه العلامة اللّسانية تقلّص الافتراضات التي تحملها الوحدة اللغوية «العتبة» وبالتالي نحدّد معنى «العتبه» مبدئيا في: عتبة البيت.

الياء: ضمير متّصل، جاءت متّصلة بالاسم لتحدّد مالك البيت وهو الآمر.

غابة: تحمل عدة معاني منها :

. الخطر

. النظام في اللّانظام

. الضياع

. هيمنة الضعيف على القوي

ملتهبة: صفة، وهي دلالة على شدّة اشتعال الغابة وبالتالي تحمل معنى شدّة خطورة الغابة.

وقد جاءت العلامة اللسانية «بيت» منصوبة، وحركة النّصب بمعناها اللغوي الدّال على «الشرّ والبلاء»[1] ملائمة لدلالة البيت الحاملة لمعنى الخطورة في تعالقها مع العلامتين «غابة ملتهبة».

نلاحظ أنّ الوحدتين اللغويّتين الاثنتين «غابة ملتهبة» تلغيان الاحتمال الحسي لعلامة «بيت» وعلامة «عتبة» وبالتالي يمكننا القول إنّهما تحملان دلالة المجرّد، **والمجسّدة في العالم الفكري للآمر** والذي سنحاول اكتشافه من خلال دراسة بقية قطع الإبداع الشعري.

القطعة النصية رقم 4: «وَهُوَ لَن يَجْرُؤَ. لَن يَعْبُرَها»

و: حرف عطف

هو: ضمير منفصل، يعود على المأمور.

لن: تستخدم كجواب للمثبت أمرا في الاستقبال[2] مثل : «سيعبر فلان العتبة» فيقول: «لن يعبرها».

يجرؤ: فعل مضارع مسبوق بأداة نفي

لن: جاءت مكرّرة شكلا ومضمونا وهي حرف نصب.

يعبرَها: جاءت مكرّرة ف«**يعبر**» فعل مضارع منصوب، سُبق بأداة نصب، وهو يحدّد لنا الشيء الذي لا يستطيع المأمور أنْ يعبُرَه حاضرا أو مستقبلا من خلال ارتباطه بالضّمير المتّصل «**الهاء**» العائد على العتبة.

---

[1]. خليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين (مرتبا على حروف المعجم)، ص226.

[2]. ينظر: أحمد بن فارس، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، ص120.

يمكننا تلخيص[*] المقطع الأول من الإبداع الشعري على النحو الآتي:

«لن يستطيع ولوج عالمي؛ ذلك أنّه «**غابة ملتهبة**»، وهو لن يجرؤ على اختراقها»

و«غابة ملتهبة» كناية عن شيء يخشاه المأمور يمنعه من اختراق عالم الآمر، وهو ما سنحاول اكتشافه في بقية القطع النصية.

القطعة النصية رقم 6: «خافَ مِن ظلٍّ عَلى تاريخِه»

ويحضر على مستوى هذه القطعة النّصية حرفان اثنان بدلالتين مختلفتين وهما «من» التي تفيد البعضية و«على» الدّالة على الاستعلاء

خاف: فعل ماض، يدلّ على حدث وقع في الزمن الماضي.

ظلّ: الشيء الذي يتخوّف منه المأمور.

تاريخه: وكأنّ للمأمور تاريخا عظيما خاف من ذلك الظلّ أنْ يُؤثّر فيه.

القطعة النصية رقم 7: «تَرَكَتْهُ روحُهُ الْمُغْتَرِبَه»

تَرَكَتْهُ: فعل ماض مبني على الفتح، والتاء للتأنيث، والهاء ضمير متّصل يعود على «الظلّ».

روحه المغتربه: للمأمور روح مغتربة؛ أي بعيدة عن موطنها أو أصالتها، وكأنّها في عالم غريب عن العالم الذي ألفته، وهو العالم الذي استطاعت أن تصنع فيه مجدها، ولكنّ ذلك المجد له ثمن وهو التغرُّب ومفارقة الموطن الأصيل للروح الساكنة في ذلك العالم الغريب.

من خلال القطعة النصية رقم 6 و7 نجد أنّ المأمور خائف على تاريخه من أنْ يقوم الظلّ بتشويهه أو محوه؛ ذلك أنّ روحه تركت ذلك الظلّ وراء ظهرها وتغرّبت.

---

[*]. **يرى فان دايك أن افتراض بنية عميقة لنص ما يدعم الجوانب الآتية:**

1. التماسك الدلالي للنص الذي يعد في نظره ظاهرة تركيبية عميقة.

2 . امكانية اختصار نص في ملخص أو عنوان.

3 . امكانية تذكّر مضمون نص طويل.

يمكننا القول إنّ لكلمة «ظلّ» احتمالين: أوّلهما: قد يكون ماضياً خفياً يحمله المأمور بداخله وهو مقتنع به ولكنّه لا يمكنه التصريح به خشية أنْ يُؤثّر على تاريخه المجيد، كونه حصد مكانة عالية على حساب انسلاخه من أمر هو مُؤمن به. أمّا الاحتمال الثاني: قد يكون «الظلّ» ما هو إلاّ ماض قاتم يحمله المأمور بداخله، وهو يلاحقه مثل الظلّ، والمأمور أغلق عليه الباب لكي لا ينكشف فيحرق تاريخه المجيد.

القطعة النصية رقم 7: «خافَ أَن يذْكُرَها»

ورد في هذه القطعة النصية فعل ماض متبوع بحرف مصدر ونصب يتقدّم الفعل المضارع.

يَذْكُرَها: فعل مضارع منصوب يدل على حدث وقع في الزمن الحاضر أوالمستقبل. والهاء ضمير متّصل مرتبط بوحدة لغوية لم تُذكر بعد وهي «كلمات» المتواجدة في السطر التاسع من الإبداع الشعري، ويصبح المعنى في هذه الحالة على النحو الآتي: إنّ الظلّ الذي يخشاه المأمور ما هو إلّا كلمات خاف أن يّذكرها، وهي كلمات كامنة في أعماق ذاكرته ولها تأثيرها البالغ على تاريخه.

القطعة النصية رقم 8: «حُفِرت أَمْسِ على تابوتِهْ...كَلِماتٍ...»

حضر حرف جر واحد «على»

حُفِرت: فعل ماض مبني للمجهول والتاء للتأنيث، والفعل المبني للمجهول يُستخدم عندما يُجهل الفاعل أو لا يُرغب بالتصريح بمن قام بالفعل.

أمس: علامة لسانية جاءت لتحدّد زمن الحفر

تابوته: الموضع الذي يوضع فيه الميّت، وهو الموضع الذي تمّ على ظهره حفر الكلمات، والهاء ضمير متّصل يعود على المأمور.

كلمات: علامة لسانية تُحدّد هوية الشيء الذي يخشاه المأمور، وهي «كلمات» لا طاقة للمأمور على التّصريح بها.

القطعة النصية رقم 9: «هو أوصانا لكي نحفرها»

اقترن حرف النصب «كي» بلام التّعليل

هو: ضمير منفصل يمثّل المأمور

أوصانا: فعل ماض، والنون ضمير متّصل يعود على «نحن».

نحفرها: فعل ماض، والهاء ضمير متّصل يعود على «الكلمات».

وبالتالي: أوصى المأمور قبل وفاته بحفر «كلمات» على تابوته، والوصية تكون لأمر له أهميته لدى الموصي.

القطعة النصية رقم 10: «ماتَ كَيْ يَقْدِرَ أَن يذْكُرَها»

حضر حرفا نصب الأول «كي» للتّعليل غير مقترن بلام التّعليل مثل القطعة السالفة الذّكر، والثاني حرف مصدر ونصب «أن».

مات: فعل ماض.

يقدر: فعل مضارع منصوب، يدل على حدث وقع في الزمن الحاضر أو المستقبل.

يذكرها: فعل مضارع منصوب يدل على حدث وقع في الزمن الحاضر أو المستقبل، والهاء ضمير متّصل يعود على «الكلمات».

نلاحظ اقتران الفعل الماضي «مات» الدّال على نهاية حياة المأمور مع الفعلين «يقدر» و«يذكر» الدّالين على حدث في الحاضر أو المستقبل، وهي أفعال تحمل في كنهها المعنى الآتي: مات المأمور لكي يستطيع التصريح بتلك الكلمات التي دفنها بداخله لسنوات والتي رافقته كالظلّ طيلة تلك السنوات وخشي طوال حياته أنّ يُصرّح بها، فلمّا مات تسنّى له أن يبعث تلك الكلمات الدفينة، وتُكتب لها الحياة ولكنْ بعد مماته.

إذا ما عدنا إلى المقطع الأول من الإبداع الشعري يمكننا القول إنّ الآمر ما هو إلا تلك «الكلمات» الدفينة داخل المأمور وهي «الغابة الملتهبة» التي لا يمكن اختراقها، و«البيت» ما هو إلاّ التابوت المعنوي الذي دُفِنت فيه «الكلمات»، ولمّا مات المأمور دخل التابوت الحسّي، تسنّى عندئذ للكلمات أنْ تخرج من ذاك التابوت المعنوي ويُكتب لها الخلود على ظهر تابوت المأمور الراحل، فإمّا أنْ يعيش الآمر «الكلمات» أو يعيش المأمور وبالتالي المأمور أفنى حياته في سبيل أن تُخلّد كلماته.

يمكننا تلخيص البنية الدلالية العميقة للإبداع الشعري على النحو الآتي:

«بداخل المأمور [كلمات] يخشى أنْ يُصرّح بها، عاشت معه مثل الظلّ دفينة بداخله لأنّه في عالم انسلخت فيه روحه من أصالتها من أجل بناء تاريخ مجيد، ومتى أخرج تلك الكلمات فستتحوّل حياته إلى جحيم، فإمّا أنْ يعيش المأمور، وإمّا أنْ تعيش الكلمات، من أجل ذلك قرّر المأمور أنْ يُفني حياته في سبيل تخليد كلماته».

7.1.1.تفسير نتائج التصنيف الصوتي والبنية الإيقاعية والتصنيف النحوي والتماسك النحوي في ظل البنية الدلالية الكبرى للقصيدة:

هذه البنية الدلالية التي خرجنا بها تحمل لنا مبدئيا تفسيرا لجزء من الملاحظات التي توصّلنا إليها في **التصنيف الصوتي** و**التصنيف النحوي** و**التماسك النحوي** و**البنية الإيقاعية لقصيدة «ظلّ»:**

فأمّا التصنيف الصوتي فلاحظنا أنّ حرف اللاّم له نسبة تواتر عالية في الإبداع الشعري مقارنة مع بقية الصوامت، ومن المعاني الحافة التي يحملها هذا الصوت أنّه يُستخدم في وحدات لسانية مرتبطة باللسان وكيفية تناول الأطعمة وعمليات الأكل مثل[1]: لحس، لعق، لمج، لمظ، لاس، لقم لعس، لسان لعاب، وقد جاءت معاني حرف اللاّم منسجمة مع البنية الدلالية الكبرى للنّص الإبداعي ذلك أنّ العلامة اللسانية «ظل» ما هي إلاّ كلمات بداخل المأمور عجز عن التّصريح بها بلسانه فكان حرف اللاّم المكرّر ما هو إلاّ إشارة حسية ظاهرة لشيء خفي معنوي وهو «الكلمات» المهضومة في كنهه.

وأمّا التصنيف النحوي فقد لاحظنا أنّ هناك تقاربا بين نسبة الأفعال ونسبة الأسماء؛ فالأفعال تحمل معنى الحركة بينما الأسماء لها معنى الثبات، وقد جاء هذا منسجما مع الثوابت التي يؤمن بها المأمور والتي رافقته طيلة حياته مثل الظلّ رغم حركة الزمن وتغيّراته. كما أنّ غلبة الأفعال اللاّزمة المتّسمة بالضعف حسب رؤية ابن جنّي جاءت منسجمة مع حالة العجز الذي كان يُعاني منه المأمور والذي تخلّص منه في النهاية حين عُبّر عنه بفعل من الأفعال المتعدّية التي وصفها ابن جنّي بالقوّة.

وبالنسبة للتّماسك النحوي لاحظنا غلبة الجمل الاسمية في المقطع الأول من النّص ذلك أنّ المتكلم في ذلك المقطع هو تلك الثوابت أو «الكلمات» الخطيرة والدفينة بينما في المقطع الثاني نلاحظ غلبة

[1]. ينظر: حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 2009م، ص41 . 42.

الجمل الفعلية التي طغت فيها الأفعال الماضية على الأفعال المضارعة وقد جاء هذا منسجما مع البنية الموضوعية ذلك أنّ تلك الكلمات التي تعدّ من الماضي بُعثت من جديد فمُنِحت صفة الحركة لتُجسد حاضر المأمور ومستقبله فيُكتب البقاء والخلود للماضي الدفين.

وقد لاحظنا في البنية الإيقاعية أنّ هناك تقاربا بين نسبة تواتر المقاطع القصيرة والطويلة ممّا يدلّ على حالة المأمور المتردّد بين ابقاء تلك الكلمات سجينة أو تحريرها، كما لاحظنا أنّ التفعيلات المعتمدة نسقيا هي تفعيلات بحر الرّمل الموصوف ب«الضرب العاطفي الحزين (...) صالحا للأغراض الترنمية الرقيقة وللتأمّل الحزين»[1] فهو نسق منسجم مع النهاية الحزينة التي بلغها المأمور.

2.1.مرحلة التخطيط والبناء النقدي

لسنا بأوّل من يعرض فكرة التخطيط النّقدي؛ ذلك أنّه ما من ناقد إلا وله مخطط نقدي تقوم على أساسه دراسته سواء أكانت مقاربته نسقية أم سياقية، والتخطيط مثل الأسلوب بمفهومه اللساني يختلف من شخص إلى آخر، ويمكن اعتباره، حسب رؤيتنا الخاصة، بصمة الناقد الناتجة من رؤيته الخاصة للإبداع. وبالتالي يمكننا القول إنّ التخطيط النقدي يحمل في كنهه صفة النسبية.

1.2.1.مرحلة التخطيط

يرى كلاوس برينكر Klaus Brinker بأنّه لنا أن نعرض علاقات الإعادة في صورة مخطط بنوي[2]، وقد عالج ر.هارفج R.Harweg مبدأ الإعادة في صُوَرِه المتباينة، فقد درس تصنيفا لأنماط الاستبدال، من بينها[3]:

. استبدال المطابقة (الإعادة)

. استبدال المشابهة (الإعادة بطريق المترادفات)

. استبدال التجاور (مختلف الصور للإعادة الضمنية)

---

1. سيد البحراوى، العروض وإيقاع الشعر العربي، ص42.
2. ينظر: كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص(مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج)، ص52.
3. ينظر: المرجع نفسه، ص54.

تضمّن النص المخصوص بالدراسة مختلف هذه الصُوَر والتي نجدها مجسّدة في جزئية **التماسك النحوي**، والتي تضمّنت مختلف صُوَر الإحالة. وقبل عرض تخطيطنا النقدي لا بدّ من كشف قناع مختلف الرموز التي سنعتمدها فيما بعد.

1.1.2.1.رموز المخطط النسقي

أولا: رموز علاقات الإحالة

علاقة حد: (ع.ح)

علاقة إحالة داخلية: (ع.إ.د)

علاقة تعليل: (ع.تع)

علاقة تضمنية: (ع.تض)

ثانيا: رموز البنى النحوية وفق ترتيبها في الشكل الإبداعي

جملة فعلية(1): (ج.ف)$_1$ = ليقف / **جملة فعلية(2):** (ج.ف)$_2$ = ليبق خلف العتبة

جملة اسمية(1): (ج.س)$_1$ = هو لا يقدر أن يعبرها

ėجملة اسمية(2): (ج.س)$_2$ = إنّ بيتي غابة ملتهبة

جملة اسمية(3): (ج.س)$_3$ = هو لن يجرؤ لن يعبرها

جملة فعلية(3): (ج.ف)$_3$ = خاف من ظل على تاريخه

جملة فعلية(4): (ج.ف)$_4$ = تركته روحه المغتربة

جملة فعلية(5): (ج.ف)$_5$ = خاف أن يذكرها

جملة فعلية(6): (ج.ف)$_6$ = حفرت أمس على تابوته كلمات

جملة اسمية(4): (ج.س)$_4$ = هو أوصانا لكي نحفرها

جملة فعلية (7): (ج.ف)$_7$ = مات كي يقدر أن يذكرها

ثالثا: رموز أدوات الربط

واو العطف: +

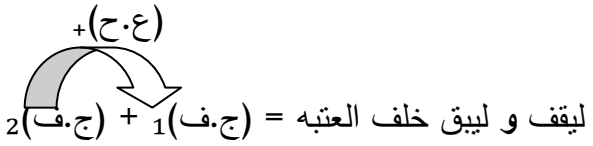
ضمير منفصل: (ض.من)

ضمير مستتر: (ض.مس)

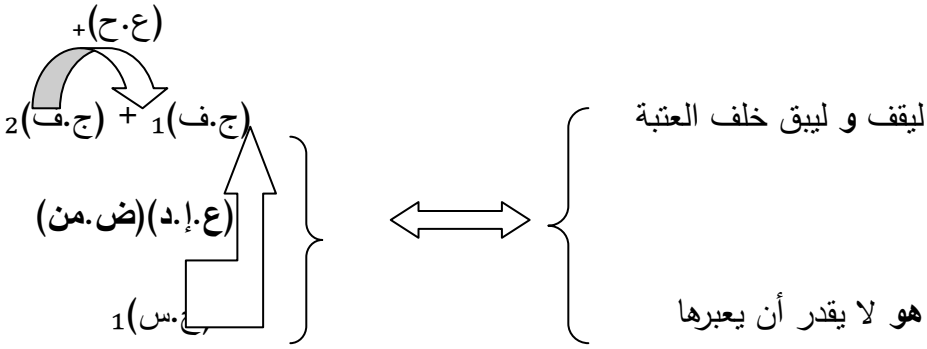
ضمير متصل: (ض.مت)

رابعا: إيضاحات

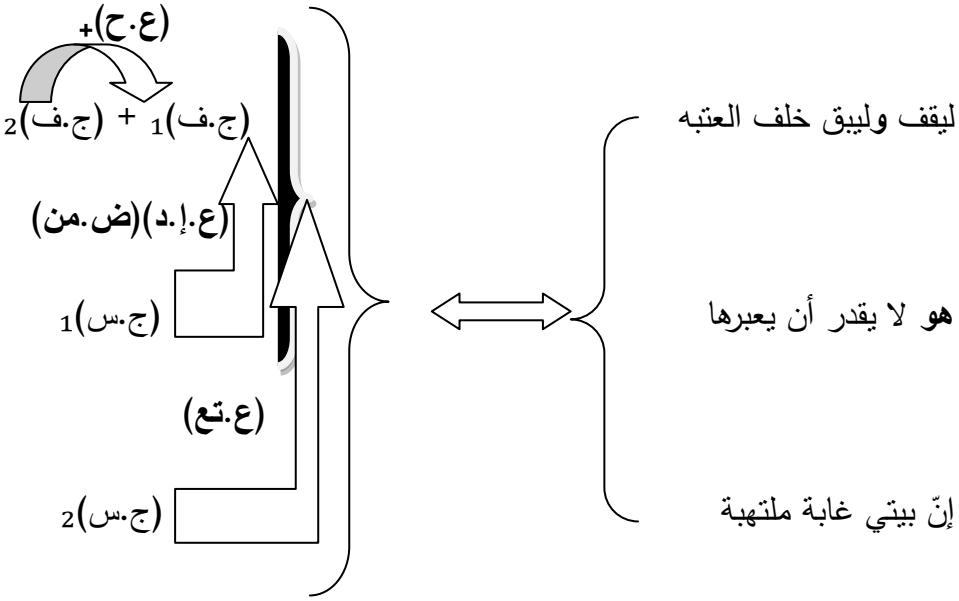
(ع.ح)$_+$: علاقة حد بواسطة حرف العطف «الواو»: نجد هذه العلاقة بين الجملة الفعلية (1) والجملة الفعلية (2) على مستوى السطر الأول من الشكل الإبداعي، ونعبّر عنها رمزيا على النحو الآتي:



(ع.إ.د)(ض.من): علاقة إحالة داخلية بواسطة الضمير المنفصل «هو»: نجد هذه العلاقة بين الجملة الاسمية (1) المتواجدة في السطر الثاني من الشكل الإبداعي والجملتان الفعليتان المتواجدتان على مستوى السطر الأول من الشكل الإبداعي، ونعبّر عنها رمزيا على النحو الآتي:

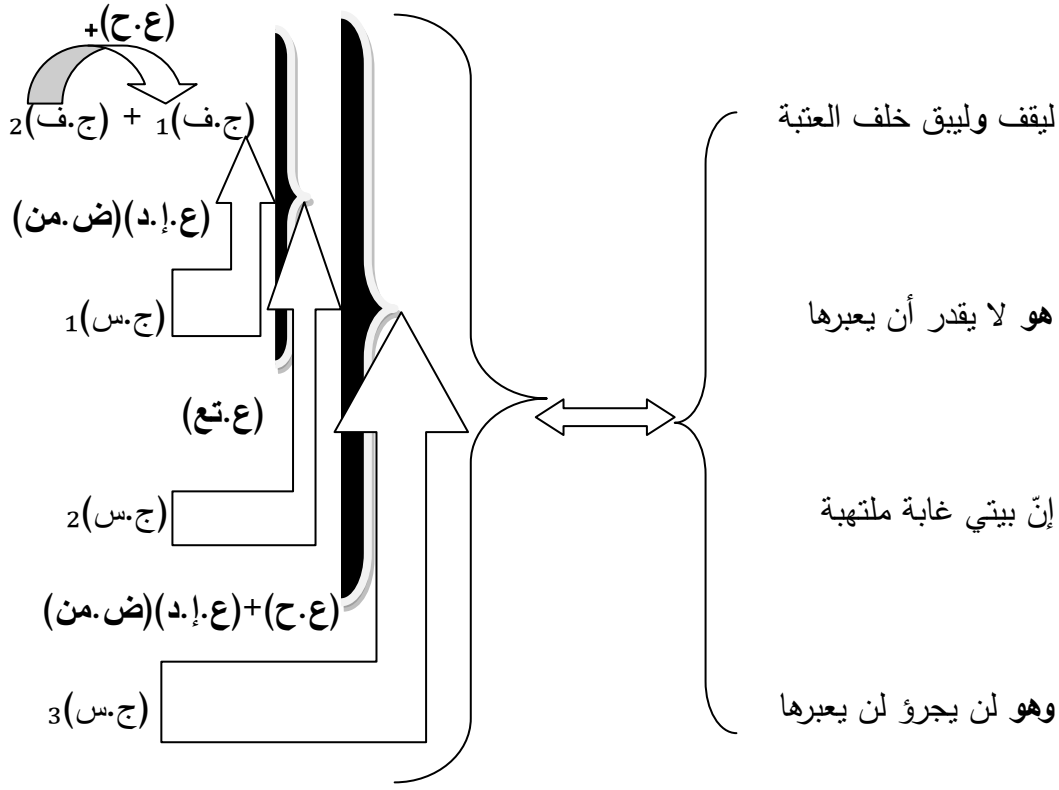


(ع.تع):علاقة تعليل: نجد هذه العلاقة بين الجملة الاسمية (2) المتواجدة على مستوى السطر الثالث من الإبداع الشعري والجمل التي قبلها. وهي علاقة معنوية خفية ما بين الجملة الاسمية (2) والجمل التي قبلها، ونعبّر عنها رمزيا على النحو الآتي:



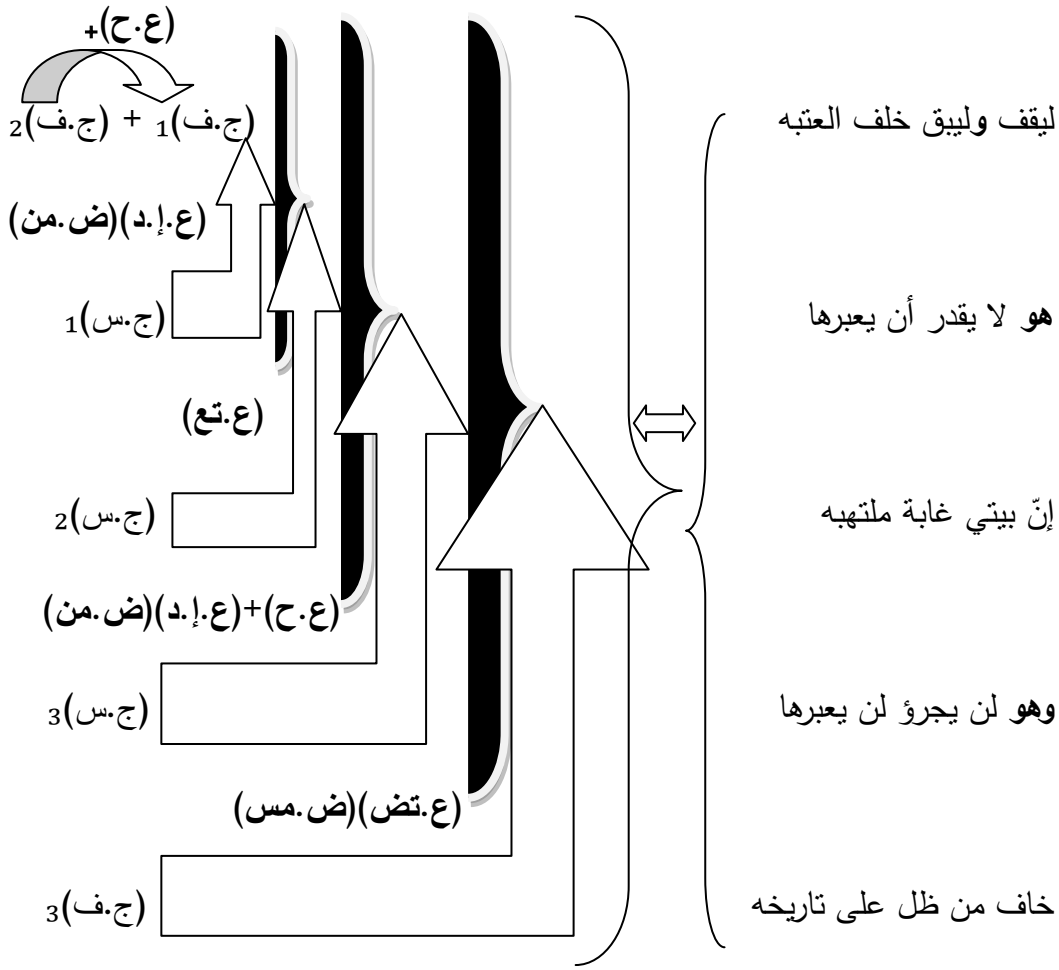
(ع.ح)+(ع.إ.د)(ض.من): علاقة حد وعلاقة إحالة داخلية بواسطة ضمير منفصل:

الجملة الاسمية (3) التي تعدّ خاتمة للمقطع الأول من الإبداع الشعري ترتبط بما قبلها من الجمل بواسطة علاقتين وهما: علاقة حد من خلال «واو» العطف، وعلاقة إحالة داخلية من خلال الضمير المنفصل «هو». ونعبّر عنها على النحو الآتي:



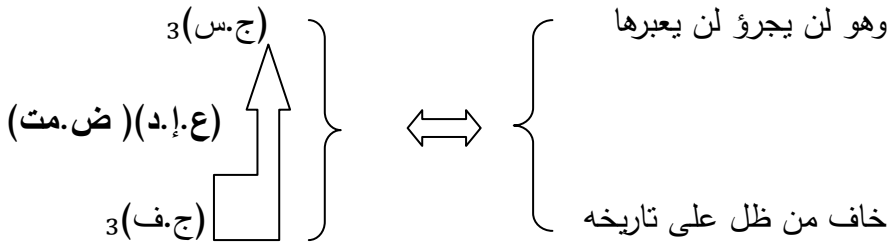
(ع.تض)(ض.مس): علاقة تضمنية بواسطة ضمير مستتر «هو»:

ترتبط الجملة الفعلية (3) بما سبقها من خلال علاقة تضمنية خفية كامنة في الفعل «خاف» وهو الضمير المستتر «هو». ونعبّر عنها رمزيا كالآتي:

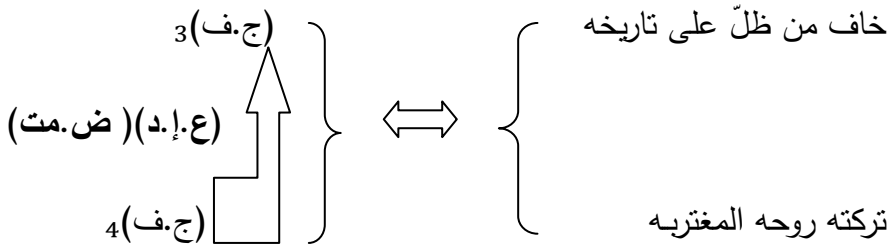


(ع.إ.د)(ض.مت): علاقة إحالة داخلية بواسطة ضمير متصل:

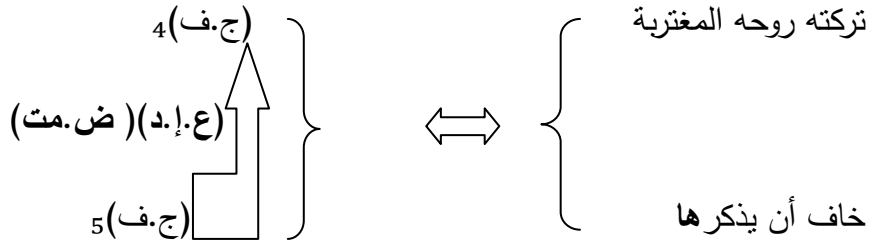
الجملة الفعلية (3) ترتبط بالجملة التي سبقتها من خلال علاقة إحالة داخلية بواسطة الضمير المتصل (الهاء) ونعبر عنها رمزيا كالآتي:



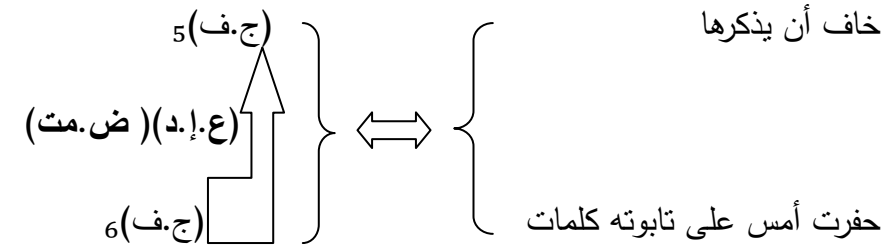
الجملة الفعلية (4) ترتبط بالجملة التي سبقتها من خلال علاقة إحالة داخلية بواسطة الضمير المتصل (الهاء) ونعبر عنها رمزيا كالآتي:



كما ترتبط الجملة الفعلية (5) بالجملة الفعلية (4) من خلال علاقة إحالة داخلية بواسطة الضمير المتّصل (ها)، ونعبّر عنها رمزيا كالآتي:

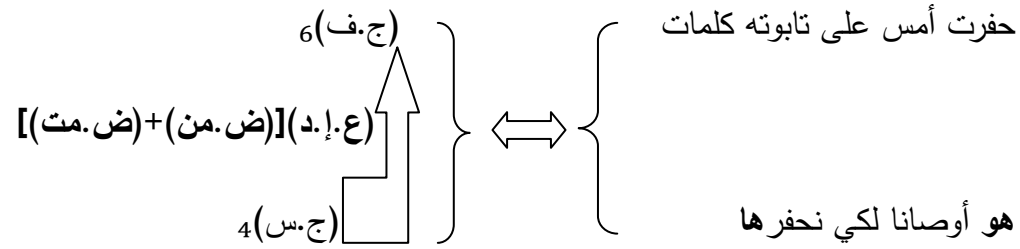


وتتكرّر علاقة إحالة داخلية بواسطة الضمير المتصل (الهاء)، مابين الجملة الفعلية (6) والجملة الفعلية (5) والتي نعبر عنها رمزيا على النحو الآتي:



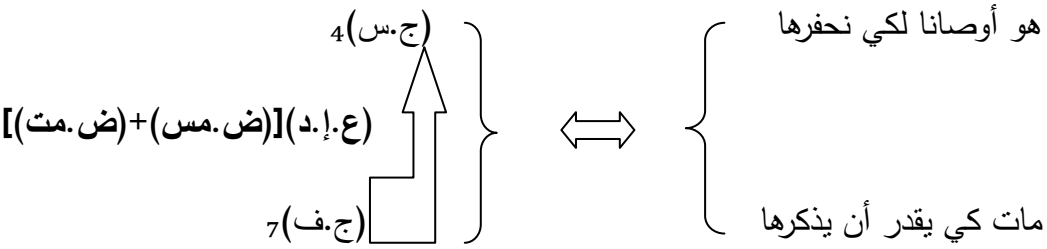
(ع.إ.د)[(ض.من)+(ض.مت)]: علاقة إحالة داخلية بواسطة ضمير منفصل وضمير متصل:

وهي العلاقة التي ترتبط بها الجملة الاسمية (4) بالجملة الفعلية (6) على النحو الآتي:



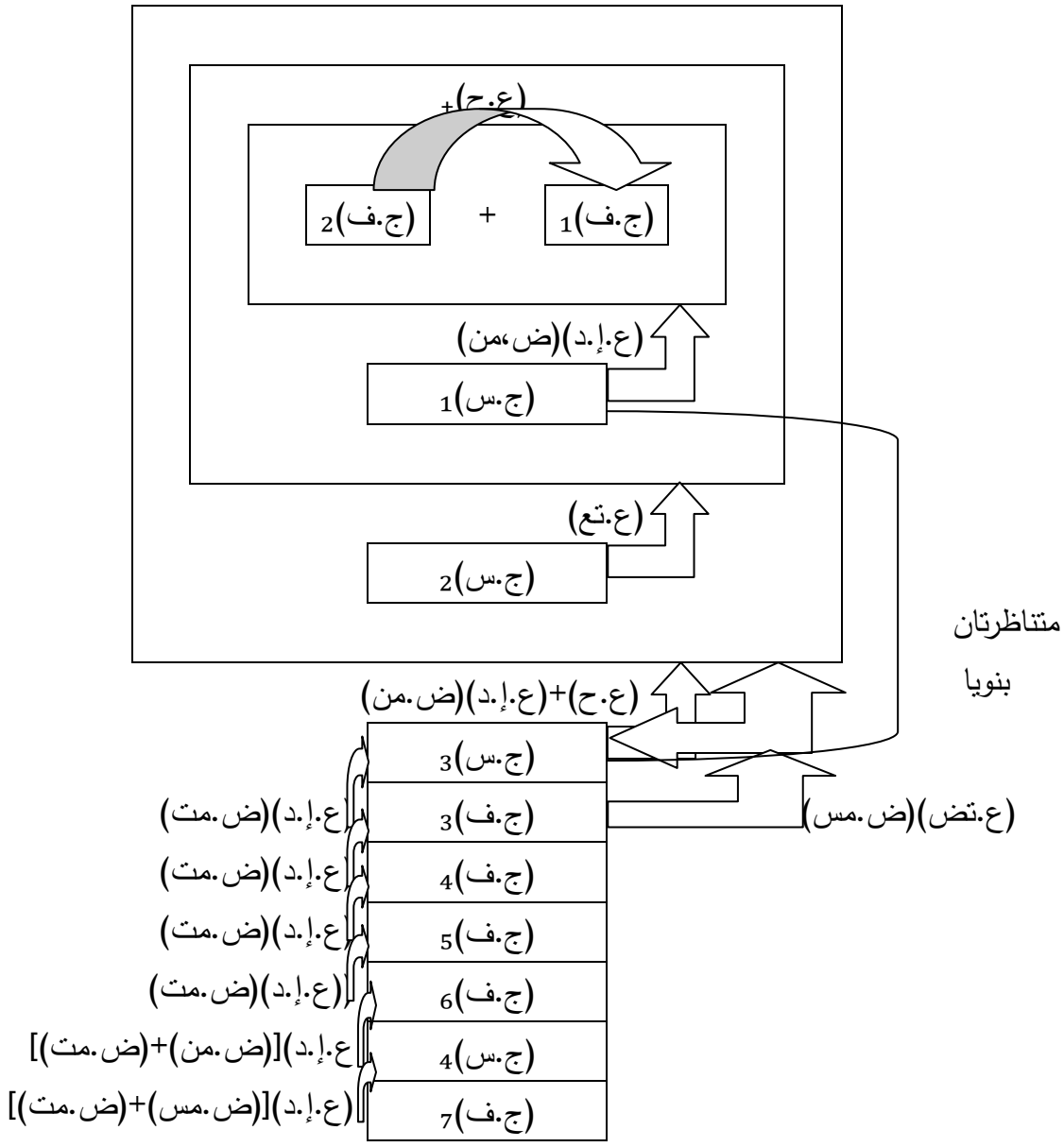
(ع.إ.د)[(ض.مس)+(ض.مت)]: علاقة إحالة داخلية بواسطة ضمير مستتر وضمير متصل:

وهي العلاقة التي ترتبط بها الجملة الفعلية (7) بالجملة الاسمية (4) على النحو الآتي:



يمكننا تلخيص ما تمّ التعبير عنه رمزيا، وتجسيده في: مخطط نسقي عام للقصيدة

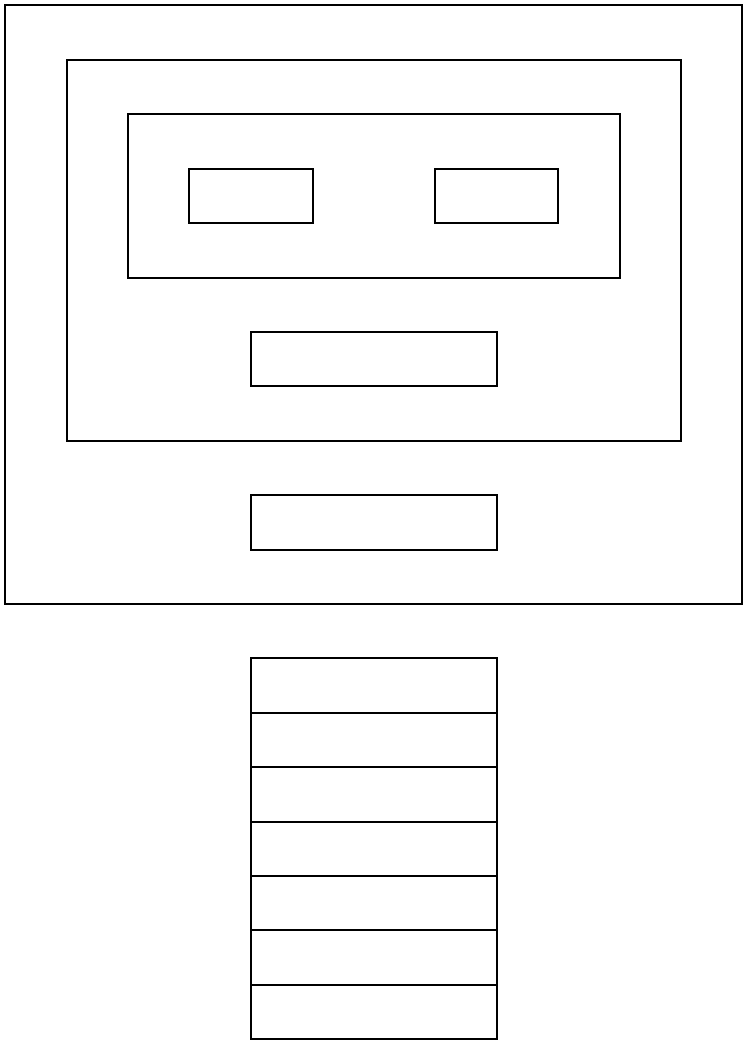
2.1.2.1.مخطط البناء النقدي النسقي لقصيدة «ظلّ»:



ملاحظة: في جزئية «التماسك النحوي» تفسير واضح للمخطط النسقي للقصيدة

2.2.1.البناء النقدي للمخطط النسقي

عندما نقرأ البنية الدلالية الكبرى، ونتأمّل المخطط[1] النقدي على المستوى الشكلي دون فك رموزه نجد أنفسنا ماثلين أمام الشكل الآتي:

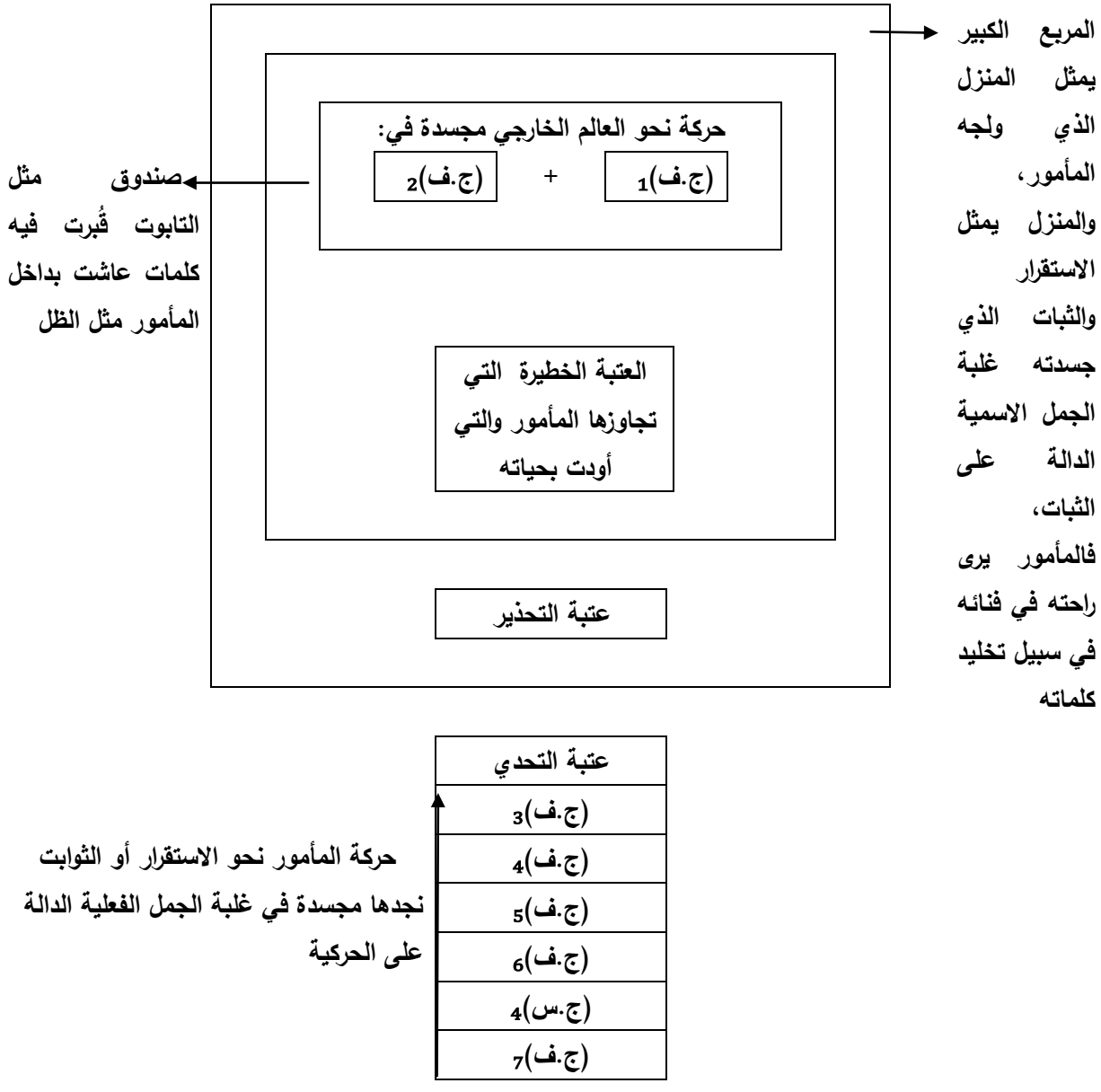


الترسيمة1: تمثل المخطّط النسقي النّاتج من عملية البحث في التماسك النحوي للإبداع الشعري

[1]. يرى أحد الباحثين أن:«العلاقة بين النص وبدائل صوره كشرحه أو تلخيصه أومخطط تذكره ليست مجرد تجميع كلمات أومركبات كلمات، بل هي الأنماط الملحوظة لبنية العلاقات المفهومية التحتية underling»[النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ترجمة: تمام حسان، عالم الكتب . القاهرة، ط1، 1418هـ/1998م، ص187.]

1.2.2.1.الرؤية النقدية للإبداع الشعري حسب المعطيات النسقية السّالفة:

عندما نلاحظ هذا المخطط من الأسفل إلى الأعلى نجد أنفسنا وكأنّنا أمام عتبات توصلنا إلى المنزل (بيت القصيد)، فإذا ما أخذنا بعين الاعتبار رموز المخطط النسقي يكون تفسيرنا على النّحو الآتي:



الترسيمة2

نلاحظ أنّ هناك انسجام مابين المخطط النسقي للقصيدة والبنية الدلالية الكبرى التي تمّ التوصّل إليها.

2.2.2.1. الرؤية النقدية من زاوية الآخر:

عندما عرضنا ذلك المخطّط (الترسيمة1) على عدد من الطلبة والأساتذة تباينت رؤاهم حوله فكانت على النحو الآتي:

1. المربع الكبير عبارة عن عنوان مكثّف، والمستطيلات السبعة ماهي إلا عناوين صغيرة فرعية مرتبطة بالعنوان المكثّف

2. انسان مكتوف اليدين والرجلين لم يبق غير رأسه وبقية الجسد

3. حرف T

4 . المربع الكبير يمثل الدماغ بينما المستطيلات السبعة التي خارج المربع الكبير تمثل العمود الفقري

5 . المستطيلات السبعة التي خارج المربع الكبير عبارة عن طريق واحد يسلكه المرء ليصرّح بالأمر الكامن في المربع الكبير

6. سلّم تمثّله المستطيلات السبعة، وشاشة مجسّدة في المربع الكبير

7. سلم ووجه(3)

8. شكل جمجمة وعمود فقري يوحي بالتيه والفناء والضياع

9. بيت + عتبات سلم (6)

10. وجه ورقبة (2)

11. وجه رجل آلي ليس لديه أيدي وأرجل

12. هيكل حيوان زاحف

13. لعبة أطفال (3)

14. انسان آلي (2)

15. مخطّط قسم

16. رؤية من الأعلى: منزل كبير ومنازل قريبة منه ومنازل بداخله

17. حاسوب (الشكل المربع وما بداخله)

18. طريق نحو البيت

19. لعبة (الشكل المربع)

20. اشارة من اشارات المرور

21. سلم (2)

22. جسم انسان

24. دار وسلم (2)

25. سلّم يعبر عن النجاح

26. رأس انسان وعمود فقري (3)

27. هيكل انسان

28. هيكل عظمي لإنسان

29. انشاء وثيقة في حاسوب

30. جمجمة وعمود فقري

31. لافتة مرور (2)

32. طريق وساحة وسارية العلم وأقسام

33. وجه انسان ثرثار

34. طريق تؤدي إلى مكانين

35. طريق تؤدي إلى مكان ما

36. انسان مكفّن فاقد للحركة بدليل أن قوة الحركة تكمن في اليدين والرجلين وهما منعدمتين في ذاك المخطط.

37. رجل آلي عبارة عن حاسوب يحاول غزو الأرض (تكنولوجيا)

38. شكل رجل آلي مكوّن من رأس ورقبة دون بقية الأعضاء، ويتكون الوجه من عينين وفم.(2)

39. مخطط لمنزل من الأعلى.(2)

40. شاشة حاسوب

41. رأس رجل

42. وجه انسان

43. رجل آلي (2)

44. دودة الأرض

45. معلم جنائزي لملك فرعوني/ عبارة عن مقابر

46. في الأسفل: رقم سبعة يحمل دلالات: . سبعة موجودة في السحر

. سبع سماوات وسبع أراضين

47. في الأعلى: يدل على الإلحاد وفي الأسفل يدل على الديانة الاسلامية

48. اله من الآلهة أو صنم

49. مخطّط منزل وطريق

50. رجل يملك كل الحواس باستثناء حاسة السمع واللّمس الدالة على فقدان الحركة

51. علامة استفهام

52. موقف سيارات.

53. مفتاح.

54. صليب.

55. الجهة العليا: الجنّة الفردوس، والجهة السفلية : الدرجات التي تؤدي إليها.

56. الجانب العلوي: السماء، والجانب السفلي: الأرض.

57. الجانب العلوي: العالم الميتافيزيقي، والجانب السفلي: سبع سماوات.

الحصيلة أنّ الآراء كثيرة ومتباينة، وعندما نربط بعض هذه الآراء بمقاربتنا النسقية نلمس فيها تفسيرا منسجما مع ما توصّلنا إليه في البنية الدلالية الكبرى للقصيدة كما هو مبيّن في الجدول الآتي:

رقم الرؤية	صلتها بالبنية الدلالية الكبرى للإبداع الشعري
1	المقطع الأول يبتدئ بدلالة مكثّفة يتمّ كشف القناع عنها أو تفصيلها في المقطع الثاني من الإبداع
2	فقدان اليدين والرجلين دلالة على العجز الذي ينطبق على المأمور فهو عاجز عن الوقوف والإعلان والتصريح بتلك الكلمات الخطيرة وعاجز عن كتابتها، والرأس هو مقبرة تلك الكلمات.
3	هناك عدة كلمات تبتدئ بحرف T ومنسجمة مع البنية الدلالية التي توصلنا إليها نذكر منها: أ. Terminer: **نهاية** المأمور في سبيل تخليد الكلمات التي رافقته طيلة حياته مثل الظلّ. ب . Taciturnitè: **سكوت** أو **صمت** المأمور عما هو مختزن بداخله من كلمات. ج . Terrible: الكلمات التي بداخل المأمور **مرعبة** و**مخيفة** بدليل عجزه عن ذكرها إلاّ بعد وفاته د . Turbè: داخل المأمور كان **مقبرة** تلك الكلمات. هـ . Trèpas: **موت** المأمور كان مصدر حياة تلك الكلمات. و. Taule: عاشت الكلمات في **سجن** المأمور الفكري حتى وافته المنية.
4	العمود الفقري هو فكر المأمور المنسلخ عن أصالته والذي على أساسه بنى مجده، واستطاع أن يواصل حياته، بينما الدماغ هو مقرّ الكلمات الدفينة التي يخشى أن يصرح

	بها في حياته.
5	للمأمور طريق واحد من أجل احياء كلماته وهو طريق الموت.
6	السلم هو المجد الذي بناه المأمور والذي مر بعدة مراحل، بينما الشاشة هي تابوت المأمور الذي حفرت على ظهره الكلمات.
7	السلّم هو المراحل التي سلكها المأمور من أجل بناء مجده على حساب السّكوت عن أمر كامن في رأسه ويعجز عن التّصريح عنه بلسانه، والرأس واللّسان عُبّر عنهما بدلالة الوجه
8	توحي بطريق المأمور نحو الفناء
9	العتبات هي المراحل التي سلكها المأمور من أجل تحقيق النجاح على حساب الاستقرار النفسي والمجسّد في البيت.
10	الوجه والرقبة يجسّدان جهاز النطق الذي تخرج من خلاله الكلمات التي عجز عن التصريح بها في حياته.
18	الطريق يمثّل النّهج الذي آمن به المأمور وسلكه في سبيل تحقيق الاستقرار المجسّد في البيت
20	إشارة مرور تسمح للكلمات بالخروج من التابوت المعنوي ودخول المأمور التابوت الحسّي.
28	يجسّد هيكل المأمور الذي أفنى حياته في سبيل تخليد كلماته.
31	لافتة مرور تجسّد تجاوز المأمور لعتبة التحذير
33	وجه انسان لديه ما يقول ولكنْ لا يستطيع أن يقول شيئا.
34	طريق يؤدّي إلى مكانين: الأوّل: طريق المأمور نحو الحياة في ظل الصّمت، والثاني: طريقه نحو الفناء في ظلّ التّصريح.
36	الإنسان هو المأمور العاجز عن اخراج ما بداخله، والذي اختار الموت في سبيل التصريح بما عجز عن اخراجه في حياته.
39	منزل الكلمات الخطيرة التي تَحَدَّت المأمور في عدم قدرته على تجاوز عتبة منزلها.
41	رأس المأمور الذي قُبرت فيه الكلمات.
45	معلم يجسّد مجد المأمور في ظل انسلاخ روحه من أصالتها، وعلى حساب ما يؤمن به والكامن في داخله طيلة حياته.
50	المأمور صمّ أذنيه عن سماع الكلمات الصّارخة بداخله، وعجز عن القيام بأيّ حركة من أجل اخراجها إلى العالم.
51	الشكل الإبداعي يحمل في كنهه علامة استفهام وهي: ما هذه الكلمات التي عجز المأمور عن التّصريح بها في حياته، والتي أفنى من أجلها حياته.

53	مفتاح المنزل أو التّابوت الذي ولجه المأمور.
54	المأمور صلب روحه من أجل احياء ما يؤمن به.

لا غرو أنّ الإبداع الشعري كائن يكتنفه الغموض؛ فمقاربتنا هذه كانت خاضعة لما يُمليه عليها طبيعة النص الإبداعي المدروس، ومع هذا وجدنا أنفسنا انتقلنا من مقاربة نسقية منطلقها الشكل الإبداعي لنصل إلى شكل آخر عبارة عن مخطط ـ ولدته الرؤية النسقية ـ يحمل دلالات متباينة قريبة من البنية الدلالية العميقة التي توصّلنا إليها.

ملخص الأسس التي ارتكزت عليها مرحلتي اكتشاف البناء الإبداعي والتخطيط والبناء النقدي

يمكن تلخيصها فيما يأتي:

1. الانطلاق من النّص الإبداعي والعودة إليه

2. التركيز على المعطيات اللغوية واعتماد الملاحظة والوصف.

3. الانطلاق من البناء الشكلي والانتهاء عند البناء الدلالي مرتكزين على معطيات لسانيات النص.

4. تفكيك النص الإبداعي من أجل إعادة بنائه لاكتشاف طرائق جديدة في «ترسّبات المعاني التي تحويها طبقات النص وفابرقيته»[1]

5. توليد دلالات العلامات اللّسانية المساهمة في بناء الشكل الإبداعي.

6. اعتمدنا النّحو العلاماتي من خلال تصنيفنا للعلامات والبحث في العلاقات التي تحكمها مع العلامات الأخرى.[2]

7. ربطنا العلامات اللسانية بمراجعها، وما تولّده من تأويلات وهنا وجدنا أنفسنا في إطار عمل «دلالي» علاماتي[3]

---

[1]. ينظر: مدخل الدراسة (الرؤية التكاملية للخطاب النقدي)، ص20.

[3،2]. ينظر: مدخل الدراسة، ص20

8. بحثنا في كيفية تأدية الدوال لوظائفها، وفي العلاقة العضوية بين مكوّنات القصيدة بغية تحديد الدلالة التي يحملها النص الشعري من داخله فقط[1].

9. دخلنا في إطار عمل «تداولي» علاماتي[2] بطريقة غير مباشرة، وذلك عندما ربطنا المخطط النسقي الذي اعتبرناه في حد ذاته علامة بالمستقبلين فكان المخطط حسب علاقة العلامة بمرجعها عبارة عن أيقونة تحكمها علاقة مشابهة بالبنية الدلالية الكبرى للنص الابداعي.

10. أدرجنا رؤية بارت فيما يتعلق بحرية المتلقي في بناء صرح الدلالة دون الاكتراث بمقاصد المؤلف[3]واختلفنا معه من خلال الدور الذي أسندناه للمتلقي من خلال علاقته غير المباشرة بالنّص الأدبي.

11. يصنّف الإبداع المدروس . حسب تصنيف أمبرتو إيكو . ضمن النّصوص المغلقة[4].

مثلما تسير العملية الابداعية حرّة طليقة، ويجنّد فيها مختلف الوسائل والآليات ومواد الخلق الإبداعي من أجل الخروج بنص متميّز عن كلّ طرق التعبير الإنساني فإنّ العملية النقدية تسير بمرونة وفق ما تمليه عليها طبيعة النص الإبداعي المدروس، فتجنّد كل الوسائل والآليات والمواد النقدية من أجل سبر أغوار الإبداع الشعري، وفكّ شفراته، وهذا ما دفعنا إلى تسخير آليات مناهج متعدّدة (بنوي، سيميائي، تفكيكي...الخ) في سبيل الخروج برؤية نقدية تحمل في كنهها صفة النسبية لأنها خاضعة للزاوية التي يقف عندها النّاقد وينظر من خلالها للإبداع الشعري.

يمكننا أن نختم هذه المقاربة بالتساؤلين الآتيين:

1. من يكون هذا المأمور الذي عُبّر عنه بدلالة الضمير المستتر، والضمير المنفصل «هو»؟

2. ما هذه الكلمات الخطيرة التي أودت بحياة المأمور؟

---

1. ينظر: مدخل الدراسة، ص23.
2. ينظر: مدخل الدراسة، ص20.
3. ينظر: مدخل الدراسة، ص19.
4. ينظر: مدخل الدراسة، ص16.

إنّ المقاربة النّسقية ليست كافية من أجل الإجابة عن هذين التساؤلين، بل لا يمكننا الجزم بأنّ البنية الدلالية الكبرى التي توصّلنا إليها بالضرورة تمثّل الدلالة المطلقة للإبداع الشعري. إنّما هي رؤية نسقية ولّدتها المعطيات اللغوية، ولا يستبعد أن تتولّد بنى دلالية أخرى مبنية على مقاربة نسقية نابعة من طبيعة الآليات التي يستخدمها كلّ ناقد في مقاربته، ورؤيته الخاصة للإبداع، وبالتالي سنتجاوز حدود الإبداع الشعري إلى الجوّ الذي خلق فيه، والسياق الذي ساهم في بنائه فلعلّنا نجد إجابة عن التساؤلين اللّذين خرجنا بهما من هذا الفصل، أو تفسيرا من زوايا أخرى لمختلف الملاحظات التي توصّلنا إليها في مختلف جزئيات المقاربة النّسقية.

المبحث الأول: مرحلة اكتشاف السياق الإبداعي

المبحث الثاني: البناء النسقي ـ السياقي للقصيدة

أشرنا في مدخل الدراسة بأنّ المقاربة النسقيّة تنظر إلى البنية الدلالية الكبرى للخطاب الشعري من زاوية الواقع المُفترض من لدن المتلقّي، أمّا المقاربة السياقية فتُفسّر البنية الدلالية الكبرى التي نسجها المتلقي وذلك بالارتكاز على الواقع الفعلي الذي ساهم في انتاج القصيدة، لذلك سنبحث في السياق الإبداعي ونستنبط المفاتيح التي تتجلّى من خلالها ملامح البنية الدلالية الكبرى للقصيدة.

1.2. مرحلة اكتشاف السياق الابداعي

بما أنّ المقام هو كشف القناع عن السياق الإبداعي المساهم في انتاج القصيدة فإنّنا لن نتوغّل في فِكْر أدونيس إلّا بالقدر الذي يساعدنا في تفسير الرؤية النسقية التي توصّلنا إليها في الفصل الأول وبالقدر الذي قد يفتح علينا أبوابا أخرى تُنير لنا جوانبا من الإبداع الشعري.

1.1.2. لمحات تاريخية

اسمه علي واسمه أدونيس أيضا، لم يختر اسمه الأول، ولا مكان ولادته الأولى، لكنّه اختار بنفسه اسمه الثاني مثلما اختار بيروت موضعا لولادته الشعرية الثانية. وُلد في قصّابين، وهي قرية في الشمال السوري. كان مفتونا بسحر الغموض والكلمات الغريبة، فقد كان في طفولته يلعب بالحجارة ساعات طويلة يبني منها أشكالا ويهدمها ثم يعيد بناءها. يقول في كتابه فاتحة لنهايات القرن:«هذا العالم سجن ومهمّة الفنّان الأولى أن يُقوّض جدرانه»، وقد انعكست رؤيته هذه في قصائده التي حاول من خلالها هدم ذلك السجن من خلال تلك العوالم الكامنة في كائناته الإبداعية والخاضعة لسياسة الهدم والبناء التي تبنّاها الشاعر الذي اكتشف أن هناك مستويين لتغيير العالم: إمّا بالسياسة أو بالفن. فالسياسة تغيّر العالم مباشرة إلا أنّها في ظل التغيير تشوه وتشقق وجه الأرض. أما الفن فيعيد بناء هذا العالم مانحا إياه صورة جميلة جذّابة[1].

المؤثّرات الأولى المساهمة في تكوين وتشكيل وعي أدونيس تبدأ بوالده الذي كان له الفضل في تعريفه الشعر الجاهلي والشعر العبّاسي بشكل خاص، يقول أدونيس:«أتذكّر أنّ المتنبّي والمعرّي وأبو تمام وأبو نواس وامرؤ القيس كانوا من خبزنا اليومي(...) لم تكن هناك أحجية إعرابية، وما أكثر الأحاجي في العربية، إلّا أعربها. طبعا نسيت الآن الكثير من القواعد، لكن أعتقد أنّني لا أخطىء في اللغة. نسيت

[1]. صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس (الطفولة، الشعر، المنفى)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان . الأردن، ط1 2000م، ص8-9، ص8.

علم العروض، لكنّني لا أخطىء في الإيقاع أبدا. هذا هو المؤثّر الأول: مناخ الشعر العربي ثم التصوّف وشعراء التصوف(...)والصوفية[*] هي المؤثّر الثاني فثمّة في داخلي بُعد ديني بمعنى ما. لكن هذا البُعد الديني تحوّل إلى بُعد كوني، وبُعد طبيعي، وبُعد وجودي. ثمّ إنّ فكرة المرئي واللاّمرئي جاءت من الباطن والظاهر. وهذا مؤثّر أساسي لا يزال قائما حتى اليوم. تحول هذا المؤثر،(...)وصار أغنى وأوسع لأنّه ارتبط بالثقافة الغربية، وبالسوريالية[**] خصوصا، وبحركة التغيّر التي وصفها هيراقليطس مرة بعبارته المشهورة:«إنّك لن تعبر النهر مرتين»، فإذا عبرته في المرة الأولى يكون الماء على حال، وإذا عبرته في المرة الثانية تكون الحركة غيرت حال الماء وهويته الأصلية. وإنّك لواجد بدايات هذا الجدل بين المرئي واللامرئي وبين السكون والحركة في طفولتي. والشيء الآخر الذي أثّر فيّ هو طريقة التفكير القائلة إنّه إذا كان هناك معلوم في العالم ومقابله هناك مجهول، فإنّ المعرفة الحقيقية ليست معرفة المعلوم بل معرفة المجهول. وقد سكنني هاجس المجهول منذ بداية الطفولة(...) »[1].

---

*. يقول أدونيس:« تخلو صوفيتي من المحتوى الديني. إن الله، بمعناه الديني، لم يعد يتكلم، وإن اللامرئي قيل مرة واحدة، وإلى الأبد، غير أن اللامرئي في صوفيتي يتكلم دوما، وعلى نحو لا نهائي. فكل مبدع إذن، إنما هو متنبئ، وعلى نحو لا نهائي. لهذا ليس في صوفيتي فرق بين الكائن الإنساني وبين ما يسمى الله، حيث نبلغ هنا حالة من الوجد تصلنا بجوهر الكون، متجاوزين كل الحجب وكل العوائق المادية ويغدو المرء في تلك البرهة واحدا مع الله...وهو ما يمكن تسميته بالاتحاد، أو وحدة الوجود.»[حوار مع أدونيس، ص7]

**. Surréalisme أو الفواقعية أي «فوق الواقع» وهي مذهب فرنسي حديث في الفن والأدب يهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق، فهي آلية وتلقائية نفسية خالصة. من خلالها يمكن التعبير عن واقع اشتغال الفكر إما شفويا أو كتابيا أو بأي طريقة أخرى، وهي «فوق جميع الحركات الثورية»؛ فالأمر يتعلق حقيقة بقواعد إملائية للفكر، مركبة بعيدة كل البعد عن أي تحكم خارجي أو مراقبة تمارس من لدن العقل، وخارجة عن نطاق أي انشغال جمالي أو أخلاقي، وقد اعتمد السرياليون في رسوماتهم على الأشياء الواقعية تستخدم كرموز للتعبير عن أحلامهم والارتقاء بالأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئي.

1. صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس (الطفولة، الشعر، المنفى)، ص49.

وأوّل شاعر فرنسي قرأ له أدونيس كان بودلير[*] charles Bodelaire، كما قرأ لكبار الشعراء أمثال ريكله[**] Rainer Maria Rilke ونيتشه[***] Friedrich Nietzsche وهنري ميشو[***1*] henri Michaux وبول فاليري[*****] Paul Valèry وغيرهم.

---

*. charles Bodelaire [1821. 1867] شاعر وناقد فني فرنسي. بدأ كتابة قصائده النثرية عام 1857م عقب نشر ديوانه أزهار الشر، مدفوعا بالرغبة في شكل شعري يمكنه استيعاب العديد من تناقضات الحياة اليومية في المدن الكبرى حتى يقتنص في شباكه الوجه النسبي الهارب للجمال.

**. الشاعر الألماني راينر ماريا ريلكه مولود بمدينة براغ التشيكية سنة 1875. تناول في أدبه الشعري والنثري موضوعات مختلفة، غنية في تفاصيلها تستند بدرجة رئيسية إلى وقائع حياته المضطربة، وما يتميز به أسلوبه ليس فقط استعراضه لوقائع مستوحاة من تجاربه الذاتية أو الوقائع الحياتية، بل الكيفية التي عالج بها الموضوعات الإنسانية الجوهرية، وذلك عبر رؤية فلسفية عميقة.

***. Friedrich Nietzsche [1844م . 1900م] فيلسوف وشاعر ألماني. كان من أبرز الممهدين لعلم النفس، وكان عالم لغويات متميزا. يعد مصدر إلهام للمدارس الوجودية، وما بعد الحداثة في مجال الفلسفة والأدب في أغلب الأحيان. رفض نيتشه الأفلاطونية والمسيحية الميتافيزيقيا بشكل عام، ودعا إلى تبني قيم جديدة بعيدا عن الكانتية والهيغيلية والفكر الديني والنهلستية. كما سعى إلى تبيان أخطار القيم السائدة عبر الكشف عن آليات عملها عبر التاريخ، كالأخلاق السائدة، والضمير. ويعد نيتشه أول من درس الأخلاق دراسة تاريخية مفصلة. كما قدم تصورا مهما عن تشكل الوعي والضمير، فضلا عن اشكالية الموت.

****. henri Michaux شاعر ورسام من بلجيكا. خصوصيته تنبع من حبه للأسرار والغموض. أراد بالدرجة الأولى أن يعرف نفسه وقال في ذلك:«أكتب لكي أجوب مجاهل قارات نفسي، ولذلك أرسم، وأؤلف، وأكتب. أتجول داخل نفسي. المغامرة هي أن تكون على قيد الحياة.». مارس هنري أنواعا مختلفة من الكتابة، فجرب القصيدة، والشعر المنثور والملاحظات والسرد، والقصص والمسرحيات القصيرة والألبومات المصورة. كان هذا التنوع بالنسبة له وسيلة يحارب بها جموده وانغلاقه على نفسه. اسلوبه عنيف ومباشر لا يسعى إلى التجميل ونيل الإعجاب، بل إلى تعرية النفس وإزالة الأقنعة في محاولة منه لإظهار ضعف الإنسان وهشاشته.

*****. Paul Valèry [1871م . 1945م] شاعر فرنسي وكاتب مقالات وفيلسوف. اهتماماته تشمل أشياء متعددة إضافة إلى نظمه الشعر، وكتابة الروايات. دوّن العديد من المقالات والحكم في الفن والتاريخ والأدب. ويعتبر بول فاليري أحد زعماء المدرسة الرمزية في الشعر الفرنسي.

[1]. صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس (الطفولة، الشعر، المنفى)، ص24.

ظهر أدونيس في سوريا في تلك الفترة التي كان فيها نزار قباني يهزّ رتابة الشعر التقليدي نافخا فيه من روحه الإبداعية المجدّدة، وفي ذلك الوقت كان بدوي الجبل وعمر أبو ريشة وسليمان العيسى ونديم محمد رافعين لواء الجهاد في سبيل إعادة الاعتبار للقصيدة الكلاسيكية. وجاء أدونيس ليُطلق شرار الحداثة المعاصرة في الشعر العربي. دشّن تجربته الشعرية في أواخر الأربعينات من خلال قصيدة الفراغ التي قام بنشرها سنة 1954، والتي اعتُبرت وقتذاك علامة فارقة في تجربته الشعرية المديدة، والتي بشّرت بشاعرية مميزة. وراح يرسّخ ملامح التجديد في إبداعه منذ أن نشر قصيدة «البعث والرماد» سنة 1957، وتجلّى شعره أكثر في «أغاني مهيار الدمشقي». كانت أفكاره ومواقفه خلافية دائما. هكذا كان في مجلة «شعر»، وفي قصيدة النثر، وفي الموقف من التراث والتاريخ، وفي العصر والحداثة والسياسة، وقد أثار جدلا حادّا عندما نشر كتابه «الثابت والمتحول» فهاجمه أنصار العالم القديم وبعض التقدّميين والشيوعيين، واتّهموه بالهيغلية، وهاجمه بعض المثقّفين السوريين القوميين الذين رموه بالشيوعية. وتصدّى له الاسلاميون الذين اتهموه بالسورية القومية حينا وبالماركسيين حينا. وهذا الهجوم الذي حاصره من كلّ جانب يؤكّد أنّه مفكر عقلاني مستقلّ تماما عن العقائد والمذاهب والاديولوجيات كلها[1].

غادر سورية وارتحل إلى لبنان في وقت عرفت فيه سوريا اضطرابا لم يتحمّله المبدع. يقول أدونيس:« كانت سورية في ذلك الوقت، لا سجنا ماديا فقط بل كانت كذلك سجنا فكريا وروحيا. وكنت أشعر أنّني إذا بقيت في دمشق ولم أخرج فكأنّني أحيا في قبر. هذا هو العامل الذي دفعني إلى الخروج من دمشق مهما كانت النتائج. وساعدني الحظ وخرجت من مكان كان مقبرة بكلّ معنى الكلمة وعلى جميع المستويات.»[2]، إلّا أنّ أدونيس لم يسرد فترة امضائه للخدمة العسكرية أو حياته في السجن، يقول: « بإخلاص كامل، لا أستطيع السرد. لأنّ الصورة التي أدخلها في أنطون سعادة[3] عن المجتمع الذي كان يسمّيه المجتمع السوري العربي، صورة مثالية. وحين أتذكّر الفترة التي عشتها في السجن، والفترة العسكرية إجمالا، وهي سجن آخر أيضا، تلجمني عن الكلام عليها هذه الصورة التي زرعها أنطون سعادة، لأنّني حتى اليوم، لم أستطع أن أكتشف كنه الخسّة ومدى الانحطاط والوحشية التي توافرت في

---

1. ينظر: صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس (الطفولة، الشعر، المنفى)، ص35.

2. المرجع نفسه، ص9 . 10.

3. أنطون سعادة، مؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي، ولد في بلدة الشوبر في جبل لبنان يوم 1مارس 1904 درس في الجامعة الأمريكية في بيروت، شحصية فذّة، ومن المفكّرين الكبار في القرن العشرين. أعدمته السلطات اللبنانية بعد محاكمة شكلية في 8 جويلية 1949 بتهمة الإعداد للثورة على النظام.

تلك الفترة التي عشتها. لذلك لا أستطيع أن أرويها بتفصيلاتها. لكن ذات يوم يجب أن أروي، للتاريخ، ما حصل معي(...)لا يمكن أن تتصوّر مدى وحشية تلك الفترة ومدى لا انسانيتها(...) ومنذ ذلك الوقت صرت أميّز بين المؤسسة والنظام وبين البشر والأفراد. الأفراد إجمالا ممتازون، لكنّ الذي يُخرّب نظام الأشياء هو السلطة ومؤسساتها. صرت أنظر، إيجابيا، إلى الفرد العربي. فالفرد، في حدّ ذاته، ممتاز. لكن المسؤول عن خراب الوطن وتخريب الأفراد هو النظام الذي هو نواة الفساد والإفساد والتخريب، بل المعطل لكل قوى المجتمع أفرادا وجماعات. وأرجو، ذات يوم أن أروي، بالتفصيل، هذه المرحلة من حياتي التي دامت سنتين والتي تعادل دهرا بالكثافة وبغنى التجربة فيها. وأرجو أن أتمكّن من أنْ أستخرج شيئا إيجابيا من هذه العناصر السلبية التي عايشتها كلها في فترة وجيزة.»[1]. وبعد وفاة والده سنة 1951 تحمّل مسؤولية الابن الأكبر يقول:« أنا بالنسبة إلى إخوتي، مثل أخ يحب إخوته ويحب مساعدتهم لكن مسار حياتي جعلني، بالنسبة إليهم، أكثر من أخ. صرت رمزا. وهذا يؤلمني أكثر مما يفرحني. يؤلمني لأنّه يزيد مسؤولياتي إزاءهم. وهم تحملوا مسؤوليات كثيرة حيالي. وتعذبوا كثيرا من أجلي. تعذبوا بالمعنى السياسي. لم تكن لهم أي علاقة باتجاهي السياسي البتة. وعلى الرغم من ذلك أسيء إليهم كثيرا وسرّحوا من وظائفهم وتألموا كثيرا. وهذه المسألة أثّرت في جدا. وزادت احساسي بالمسؤولية تجاههم. إنّه الظلم بعينه. ثمّة ما هو غير معقول على الإطلاق في هذا المجتمع الذي نعيش فيه: واحد لم يرتكب أي جرم غير أنّه بالطبيعة، أخ فلان، إذن عليه أن يتحمّل جميع المسؤوليات التي تترتب على هذه الأخوة...»[2].

وتحدث أدونيس عما بقي فيه من أنطون سعادة يقول:«...إذا أخذت أنطون سعادة كنص تاريخي...، أقول: يمكن أن يكون ما سأقوله تأويلا قائما على هذا النص الذي صار تاريخا والذي اسمه أنطون سعادة. باق فيّ منه، أوّلا، هاجس التغيير المستمر، وهاجس التقدّم نحو الأفضل. وباق، ثانيا، مفهومه عن السلالة والعرق. فهو...ابتكر مفهوم «السلالة التاريخية». أي...أنّ شعبنا مؤلّف من عناصر متعدّدة ومتمازجة منذ القدم وقبل الفتح العربي. صار العرب جزءا من هذا المزيج،...أي أنّنا مزيج تاريخي، لكنّ ثقافتنا عربية ولغتنا عربية والطابع الأخير لهذا المزيج عربي. ولكن لا يجوز أن ننسى العناصر التاريخية الموجودة قبل الفتح العربي. هذا أيضا باق عندي منه. هذا جعلني أُصرّ على الانفتاح على الآخر. نعم. يجب الانفتاح بشكل مطلق على الآخر. والانفتاح على الآخر، ثالثا: يعني أن لا شيء منتهيا. فالبعد

---

[1]. صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس (الطفولة، الشعر، المنفى)، ص35.

[2]. المرجع نفسه، ص31.

الذي استلهمته من سعادة هو مفهوم اللانهاية في كل شيء. لا شيء ينتهي. لا شيء نقف عنده ونقول إنه اكتمل. ينطبق ذلك حتى على مفهوم الوطن. كل شيء متحرك وكل شيء لا نهائي، القصيدة دائما لا نهائية، والمجتمع لا نهائي، وجميع أفكارنا لا نهائية. واللانهائية تضمر أنّ هناك أخطاء يجب أن نغيّرها في مسارنا اللانهائي. بقي في منه أيضا، رأيه في أنّ الأدب يجب أن يكون منارة لا مرآة(...) والشيء الأخير الباقي هو أنّ القاعدة الأساسية للمجتمع يجب أن تكون القاعدة الفكرية. فمجتمع بلا ثقافة وبلا فكر حيّ وخلّاق لا معنى له. حتى السياسة إذا لم تكن قائمة على فكر خلاق وثقافة خلاقة تكون سياسة لا قيمة لها. ومجموع هذه العناصر المستمدة من سعادة لا زالت تفعل في حياتي الفكرية وفي ثقافتي مثلما تفعل الإشعاعات. وأعتقد أنّها عناصر مهمّة جدا في كلّ عمل فكري في المجتمع العربي...»[1] وقد تحدّث أدونيس عن مدى تأثّره بكتاب أنطون سعادة «الصراع الفكري في الأدب السوري» يقول:« أثّر فيّ كثيرا. لأنّني بعد الكتاب، صرت أنظر إلى الشعر على أنّه ليس مجرد تعبير عن العواطف والانفعالات فقط إنّما هو رؤية متكاملة للإنسان وللأشياء وللعالم. عندما تمتلك مثل هذه النظرة ومثل هذه الرؤية تتغير نظرتك إلى اللغة ويتغير تعاملك مع لغتك. وكذلك نظرتك إلى البناء الشعري تتغيّر أيضا»[2] و«(...)عندما مات أنطون سعادة بدا لي موته، للوهلة الأولى، كموت رجل عظيم في سبيل قضيته. لم أشعر بصدمة إعدامه وغيابه. لكنّني أحسست بهذا كلّه مع الوقت. كلّما مرّ الوقت صرت أشعر بالحدث أكثر فأكثر. ومع الوقت وبالتدريج، تطوّر لدي شعور ملتبس (والموت نوع آخر من الحياة) فحواه أنّ موت سعادة كان مُهمّا جدّا له هو، وللحزب أيضا، وللمعنى الاجتماعي. بعبارة أخرى أنّه يجب أن يكون المجتمع في غنى داخلي، بحيث يموت شخص عظيم من أجل فكره. وهذا ما نفتقده كثيرا في مجتمعنا(...)»[3].

---

[1]. صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس (الطفولة، الشعر، المنفى)، ص42 . 44.

[2]. المرجع نفسه، ص41.

[3]. المرجع نفسه، ص54.

2.1.2. الرؤية الإبداعية

اللّغة الشعرية . لدى أدونيس . ما هي إلّا «نسيج خصوصي من الكلام، أو بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر والرؤى في حدس واحد، ودفق واحد.»[1]، ويتساءل أدونيس في كتابه «الثابت والمتحول» عن السبب الذي يجعل اللغة . التي هي أداة للتواصل المنطقي . تبتعد عن المنطق ما الذي دفع الإنسان ليخرج من لغة المنطق الواضح ويلجأ إلى لغة غامضة وغير منطقية؟.

سِرُّ الشعر أو الخاصية الشعرية تكمُن في التعبير عن عالم تقف اللغة العادية أمامه عاجزة كونها محدودة، في حين أنّنا نجد هذا العالم غير محدود، وبطبيعة الحال لا يمكننا أن نعبر عن اللّامحدود بالمحدود، وهنا نحن بحاجة إلى وسائل أخرى لنتغلب بها على المحدودية، هذه الوسائل هي التي تُمثّل خاصية الشعر أو لغته تحديدا، وهي التي أطلق عليها أجدادنا تسمية المجاز، فالمجاز هو الذي يشحن اللغة بطاقة جديدة، ويُضفي أسماء ووقائع ليس لها في اللغة العادية اسما أو عبارات محددة، فاللغة الشعرية تُتيح لنا أن نتجاوز محدودية اللغة، أي أنّها تقدّم لنا عالما غير عادي، ونعني بذلك تقديم صورة عن العالم أكثر عُلوا وغنى.

وطرح أدونيس إشكالية: أيّهما أكثر تقدّمية وقدرة على التغيير الشكل التقليدي الذي تفهمه الجماهير ويحمل مضمونا تقدّميا أم الشكل الجديد الذي يصعب فهمه والذي يحمل أيضا مضمونا تقدّميا؟ فالأغلبية تفضّل النتاج الأول وهذا . في نظر أدونيس . تفضيل خاطئ؛ ذلك أنّه يفصل في الفعالية الجمالية بين محتواها وشكلها، ويتبنّى الشكل المتخلّف للتعبير بحجة سهولته فهو رأي ينظر إلى الشعر بمقاييس خارج الشعر، وهذه الإشكالية تكشف نوعين من العلاقة مع الجمهور السائد في الشعر العربي اليوم:

الأولى : مدحية تبشيرية تعليمية ويمثّلها النتاج الشعري الأول.

الثانية : نقدية، إبداعية، جمالية[2].

وبالتالي: ما هو الشعر في نظر أدونيس ؟

---

[1]. أدونيس، الثابت والمتحول (بحث في الإبداع و الاتباع عند العرب) ، دار الساقي، دط، ج4، ص 243.

[2]. للاستزادة ينظر: المرجع نفسه، ص252 . 254.

إنّ الشعر نتاج فعالية عالية ولا ينتج تأثيره فعلا إلا في جمهور قادر على التجاوب مع هذه الفعالية أي مع جمهور مسلّح بثقافة فنية عالية[1]. ويحدّد الشعر، بدئيا وموضوعيا، بلغته، لا بفكريته، فالإبداع هو ممارسة الشاعر من أجل تأسيس وجوده في أفق البحث/السؤال؛ فالشاعر لا يكتفي بمحاكاة العالم، وإنّما أصبح يمارس هو نفسه خلق العالم[2].

يرى أدونيس أنّ **كلّ إبداع ما هو إلّا ابداع لعالم شخصي خاص يخلقه المبدع**، وليس الإبداع مجموعة من الانطباعات والتزيينات[3]؛ فكل إبداع «برق لا يتكرّر، وانبجاس مفاجئ، قائم بذاته(...)» ولا يُنظر إليه إلّا في حدود ذاته[4]. و**الشكل الإبداعي «بيت» مرئي لمقيم غير مرئي**. إنّه جسد للمعنى. وبين الشكل والمعنى وحدة مجسّدة في «صورة». و**اللّامرئي** . حسب رؤية المبدع . **من الشكل . الصورة هو الأكثر أهمية؛** ذلك أنّ الباطن اللّامرئي هو الذي يُحدّد الظاهر المرئي. وهذا التحديد يمنح شكل العمل الفني المعني فرادة تميّزه عن غيره من أشكال الأعمال الفنية الأخرى. فلا يجوز لشكل ما أن يكون متطابقا مع شكل آخر. لأنّ هذا التطابق دلالة على أنّ العمل الفني مجرد تشكيل ليس له باطن؛ أي ليس وليد تجربة، إنّما وليد صناعة. إذاً: الأولية في العمل الفني هي للداخل الذي يحدّد الخارج تبعا لقوانينه لا وفقا للقوانين أو القواعد الخارجية . الموضوعية. فالشكل ظاهر خاص يُعبّر عن باطن خاص مرتبط به كيانياً، وهو لا يُحيلنا إلى خارج ما، قاعدة أو نموذج، بل يُحيل إلى ذاته فقط[5]. وبالتالي: البنية السطحية للإبداع الشعري تتحكّم في تشكيلها الرؤية الشخصية اللّامرئية للمبدع.

إنّ رؤية أدونيس للإبداع على أنّه انتاج خاص لعالم خاص بالمبدع يحمل في عمقه تأثّر المبدع بأفكار الفلسفة الوجودية التي ترى بأنّه إذا كان لا بد للوجود من أن يكون موضوعا للتفكير فيجب أن يرجع دائما إلى تجارب مفردة ينهل منها دلالته وحقيقته، وهذه التجارب تفوق كلّ معرفة موضوعية وكل تعبير عام ومجرّد، وتلك الحقيقة لا وجود لها إلّا في نطاق الخصوصية appropriation والذاتية[6].

---

1. ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول (بحث في الإبداع و الاتباع عند العرب)، ج3، ص 286.
2. ينظر: المرجع نفسه، ص265
3. ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة . بيروت، ط1، 1971م، ط2، 1975م، ط3، 1979م، ص100
4. ينظر: أدونيس، المرجع نفسه، ص103.
5. ينظر: أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت . لبنان، ط3، ص228
6. ينظر: ريجيس جوليفيه، المذاهب الوجودية، تر فؤاد كامل، دار الآداب . بيروت، ط1، 1988م، ص47.

أعمال أدونيس . حسب تصريحه . تنزع إلى تجاوز التفاصيل للوصول إلى كلّ. والكشف عن المرئي واللامرئي في نفس الوقت. فإذا ما لمح تفصيلا ما فإنّما يلمحه داخل كلّ، وفي إطار علاقاته مع الأجزاء الأخرى من الكلّ، فلكي نرى غصن شجرة بنحو أفضل ينبغي رؤية الشجرة، فإذا عزلنا الغصن عن الشجرة فإنه يُهدم، أو يتسبب في تقويض الرؤية ذاتها. فما يكتسي أهمية لدى المبدع ليس ما يراه فقط بل ما لا يراه أيضا[1].

يميّز أدونيس بين نوعين من الشعراء: الأول يصفه بأنّ اللغة هي التي تكتبه، وهو المبدع الذي يكون خاضعا للموروث بمفهوماته وقيمه، وطرائق تعبيره خضوعا تاما، بحيث لا يثير أي سؤال حولها أو اعتراض. أما الشاعر الثاني فيصفه بأنّه هو من يكتب اللغة. وهو ذلك المبدع الذي يعمل على قول شيء لم تقله بطرق مختلفة لم تألفها فهو دائما يتساءل ويبحث. وهو الذي يغيّر طُرق الكتابة ويُمارسها في الوقت ذاته ممارسة مغايرة لنتاج الماضي. وبالتالي يُغيّر الرؤية التي عهدها العالم من خلال الشعر. وهنا يتجلى الدور التعبيري للإبداع الشعري: فمن خلال ما يُحدثه المبدع من تغيير في أشكال التعبير، يغيّر طرق الإدراك والرؤية في العلاقة بالزمن والأشياء[2].

3.1.2. ذات المبدع وذات الآخر

الهوية ما هي إلّا انفتاح لا نهاية له. ف«أنتَ لستَ أنتَ، لمجرد أنّ لك اسما خاصّا، ولغة مختلفة، وقومية مختلفة. أنتَ أنتَ لا بما كنتَ، بل بما تصير...تكون الهوية صيرورة، أو لا تكون إلا سجنا..؟»[3]، وبالتالي الاختلاف الذي يمنح الإنسان ماهيته يكمن في تلك الفسحة التي بداخل الإنسان حيث يتحرك دائما ليتجاوز ما هو، ويُغيّر ما هو عليه، مُحدثا تغييرا في العالم. وهذا ما يُعلّمنا إياه الإبداع الشعري على نحو خاص. ومن هنا يمكننا القول بأنّ الهوية مجسّدة في عمق الإنسان الخفي وليست في ظاهره. كامنة فيما لا يمكن تحديده، وليس فيما يمكننا تحديده[4]. وإذا ما كانت معرفة الذات تفرض نوعا

---

[1]. ينظر: أدونيس، الهوية غير المكتملة (الابداع، الدين، السياسة، الجنس)، بالتعاون مع شانتال شواف، تعريب: حسن عودة، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2005م، ص55.

[2]. ينظر: أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب . بيروت، ط1، 1989م، ص166.

[3]. أدونيس، ها أنت أيها الوقت (سيرة شعرية ثقافية)، دار الآداب . بيروت، ط1، 1993م، ص20.

[4]. أدونيس، ها أنت أيها الوقت (سيرة شعرية ثقافية)، ص20.

من الانفصال عنها، فإنّ معرفة الآخر تفرض نوعا من الاتّصال معه فالإنسان معرفة وتعارف، وما التعارف إلّا هذه الحركة من الانفصال . الاتصال في نفس الوقت بمعنى رؤية الذات خارج دائرة الأوهام، ولاسيما الايديولوجيا، ومعايشة الآخر داخل مجاله: العقلي، اللغوي الإبداعي، حياته اليومية. فالذات بحكم أنّها معرفة لا يُمكن الإحاطة بها إلّا من خلال الإحاطة بالغير الآخر باعتباره معرفة. والآخر هنا ما هو إلّا وجها آخر للذات. ويُحتمل أن يكون الجزء الإمكاني للذات الذي لم يتحقّق بعد كأنّه صورة أخرى من كينونتها[1].

4.1.2. الرؤية النقدية

يرى أدونيس أنّ نقد الشعر ينبغي أن يكون نقداً للبنية التعبيرية، وبالتالي هو نقل لما تنقله تلك البنية[2].أمّا المضمون فهو ما «ينبثق عضويّا من بنية التعبير كما تنبثق الزهرة عضوياً من بنيتها»[3]. والإبداع الشعري الذي ينحلّ إلى العناصر التي انطلق منها سواء كانت لغوية أو اجتماعية..الخ لا يُعَدُّ شعرا؛ ذلك أنّ القصيدة . الشعرية تمثّل هذه العناصر وشيء آخر، والمهمّ الجوهري . في نظر أدونيس . فيها هو ذاك الشيء الآخر[4]، والمتمثّل في كَوْنِ **الإبداع الشعري « هبوطا خارقا في الواقع من أجل الكشف عن دلالات تتجاوز هذا الواقع. القصيدة بهذا المعنى بؤرة احتمالات. القصيدة نص، امتداد لا ينتهي، يولّد دلالات بشكل دائم.»**[5]. وهنا نجد أنّ أدونيس رؤيته قريبة من رؤية جادمر الذي يعتبر كل نص . من جهة أنّه لغة . يقول لنا شيئا ما، وعليه ينبغي أن يكون حوارنا مع النص . بحكم أنّه حوار بين أنا وآخر . لا يتجاوز ما يقوله النص إلى شيء ما وراءه. فجادمر يركّز كلية في معطيات النص ذاته؛ أي فيما يقوله لأجيال متعاقبة من المفسّرين[6].

---

1. ينظر: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب . بيروت، ط1، 2002م، ص5.

2. أدونيس، الحورات الكاملة (1960. 1980)، ص147.

3. المرجع نفسه، ص147.

4. ينظر: أدونيس، الحورات الكاملة (1960. 1980)، ص148.

5. المرجع نفسه، ص148.

6. توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية مجد للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت، ط1، 1423هـ/2002م، ص161.

ويرى أدونيس أنّ القارئ العربي يقرأ الشعر بطريقة نثرية. ومن أجل أن يقرأه بطريقة شعرية عليه أن يدرك أنّ الكلمة في الشعر تختلف عن الكلمة في النثر؛ فمعنى الكلمة في الشعر ليس في ذاتها إنّما في سياقها، وفي تلك العلاقات التي تربطها بما قبلها وما بعدها. معناها كامن في التلوين الذي تأخذه نتيجة لطريقة التعبير. فالكلمة في النثر تحمل معنى واحد، بينما في الشعر تحمل معنى ثانيا إضافة إلى المعنى الأول، ويتعدّد المعنى الثاني نتيجة الصُور التي تُحدث تغييرا في دلالة الكلمات ذلك أنّها تستعملها في غير ما وُضعت له في الأصل[1]. وقراءة الإبداع الشعري تفترض اثراءه «من حيث أنّها سير في الأفق الذي يفتحه، ومن حيث أنّ هذا السير لا ينتهي، لأنّه استقصاء للعمل الشعري وعلاقات رموزه وصُوره ومن هنا ليس للنص الشعري معنى . كما كان يُفهم، تقليديا، وإنّما هو حركية من الدلالات. إنّه بتعبير آخر لا يقدم اليقين، بل الاحتمال. إنّه نص يتجدّد مع كلّ قراءة: لا ينتهي، لا يُستنفذ. هذا ما يُميّز الأعمال الشعرية الخلّاقة.»[2]

[1]. ينظر: أدونيس، كلام البدايات، ص167.

[2]. أدونيس، المرجع نفسه، ص27.

5.1.2. الرؤية النفسية

يقول أدونيس:«الكتابة صورة لي . أنا المعنى. صورة لا تفسّرني، ولا تُجسّدني، ولا تحدّني، ولا تستنفذني. إنّها تعرض شيئا منّي، جانبا، مَلْمَحاً. موتي هو الصورة الوحيدة التي تتطابق مع معناي(...)»[1]. إنّ هذه العبارات كافية لتلخّص لنا نفسية أدونيس الشعرية؛ فهو ذلك المبدع الذي يملك جسدا واحدا ونفسيات متعدّدة، ونلمس ذلك من خلال تباين رؤاه الشعرية ففي الوقت الذي يَبني فيه رؤية في زمن معيّن نجده في زمن آخر يُقوّض نفس الرؤيا، وكأنّ الذي كتب الأولى ليس نفسه الذي كتب الثانية، ولعلّ الكثير يصف أدونيس بأنّه شاعر متناقض، وقد يصف علماء النّفس الشخصية الأدونيسية بأنّها تعاني من داء الفصام[*]. ولكن إنْ حاولنا فهم نفسية أدونيس المبدع بكلّ موضوعية يكفي أن نقف عند رؤية أدونيس للإبداع وعملية الخلق الإبداعي لنجد أنفسنا أنّنا نبحث عن شخصية متمرّدة متناقضة ليست لها ماهية معينة ولا هوية محددة، إنّه يشبه المتغيّر x بالمعنى الرياضي فقد يُحتمل أن يكون أيّاً كان: إنسان، مجتمع معين، أمّة معينة، عالم محسوس أو غير محسوس، وطن، زمن،آلهة،...الخ. إنّه مبدع مجهول الهوية والنفسية، نفسيته الإبداعية، والتي نطمح لمعرفتها مختلفة تماما عن نفسيته ككائن بشري عادي على أرض الواقع، أَوَليس هو القائل:« **لقد حرّرني هذا الاسم أدونيس، من اسمي علي، ومن انتمائي الاجتماعي المغلق بأقفال الدين وانفتحت من خلال هويتي الجديدة الحاسمة، وغير النسبية على كلّ ما هو انساني. لقد اخترت هوية مطلقة. وبدءا من هذا الاختيار لم يعد لي هوية جاهزة أو مقرّرة مسبقة. بدأت خلق هويتي حين بدأت خلق عملي الأدبي(...)»**[2]؟. وعندما يُصرّح المبدع بأنّ هويته مرتبطة بعملية الخلق الإبداعي فإنّ في ذلك إشارة، وتأكيدا بأنّ نقد شعر أدونيس يبدأ بنقد البنية التعبيرية والتي من خلالها يمكننا أن نصل للهوية التي تقمّصها المبدع أثناء بناء رؤيته

---

1. أدونيس، المرجع نفسه، 165.

*. «هو مصطلح إغريقي يعني انشطار العقل، والفصام مرض ذهاني يحدث بصورة أكثر شيوعا في سن الرشد ويظهر لدى الذكور أكثر من الإناث، ويتميز باضطراب في الوجدان وظهور أعراض الانسحاب إلى عالم الخيال، واضطراب التحكم الانفعالي، ووظائف التفكير واللغة، ويعيش المريض في عالم خاص من صنعه، وكأنه يعيش في حلم، ويرى بعض الباحثين أن الفصام مجموعة أمراض من الصعب جمعها في مرض واحد أو يحمل اسما واحدا...» نبيل صالح سفيان، المختصر في الشخصية والإرشاد النفسي (دليلك لاكتشاف شخصيتك وشخصيات الآخرين)، إيتراك للنشر والتوزيع، مصر . القاهرة، ط1، 2004م، ص184 . 185.

2. أدونيس، الهوية غير المكتملة (الابداع، الدين، السياسة، الجنس)، ص69.

الرابضة وراء الشكل الابداعي، فشعر أدونيس «يشكل قطيعة تحجب عنّا كل ما نتوقعه منه. ليتجلّى حيث لا نتوقعه. وهو يفاجئ الحاضر. ويُدخل السرعة، وتسارع التحولات الجارية ضمن تعبيرات مقتضبة، متصادمة، نبوية مبتورة، وإضمارية وهذا الشعر يُحِلّ اللغة محلّ الأركيولوجي أو المؤرخ أو الروائي أو السياسي أو الفيلسوف محوّلا إياهم إلى تجربة شعرية. وهو يمتلك كثافة الرعشان الصوفية. أما صوره المتجاورة والمبهمة والاتهامية فتتجابه محرضة متحدية»[1]. وبالتالي إذا ما كانت لنا رؤية نفسية لفهم إبداع أدونيس فإنّها ستكون مرتبطة بالسيمات النفسية التي تفرزها بنية إبداعه الشعري.

6.1.2. الرؤية الاجتماعية

عندما نقرأ لأدونيس كناقد ومبدع نجده حريصا على مسألة الهدم والبناء، وهو بذلك يريد أن ينفخ من روحه المتمرّدة في كلّ فرد من أفراد المجتمع كيفما كان عن طريق الكتابة، وكأنّه . حسب رؤيته . يسعى إلى إظهار الأمور على حقيقتها؛ بمعنى لن تسمع مني ما تتوقع أن أُسمعك إياه بقدر ما سترى الأمور على حقيقتها، تلك الأمور الكامنة بداخلك، والتي تعجز أو لا تجرؤ على البوح بها، يأتي المبدع ليمارس فعل الكتابة الجريئة التي تُظهر ما خفي . بفعل الخوف أو الكبت . في كنه كل فرد من أفراد المجتمع يقول أدونيس:« هكذا علينا أن نمارس الكتابة بوصفها فعلا «جُرمِيّا»: نقضا، وهدما. الكتابة التي تزلزل أسس الطغيان في مختلف أشكاله وتجلياته، سواء في القيم، أو التقاليد، أو الأعراف، أو العادات أو المعتقدات . الحجب التي تلتصق على أجساد المدن العربية كمثل طبقات كثيفة من القشور. الكتابة التي تقتلع هذه القشور، لكي يظهر النسغ الحي. الكتابة التي يبدو فيها العالم كأنّه في حالة دائمة من التكوُّن والتجدّد بلا نهاية.»[2]. وإذا كان الإنسان لا يمكنه الإنتاج إلا من خلال ذاتية حرة تتمتع بالاستقلالية، وإلّا بارتباطه بالعالم وبمجتمعه من حيث هو جزء لا يتجزأ منه فإنّ مفكري الأنظمة وكتّابها وشعراءها ورسّاميها عملوا على جعل الفكر والفن في خدمة القيادة وهذيانها وجهلها، وعلى إعادة صياغة المجتمع والثقافة على شاكلة هذه القيادة. ويرى أدونيس أنّه لا يمكن رؤية الماضي بعيدا عن الممارسة التاريخية، وتؤكد هذه الممارسة على أن أسئلة الحاضر تفرض أجوبة منبثقة من الحاضر نفسه. والنصوص . الأصول مهما اتسعت للتأويل فإنّها لا تستجيب للوقائع. وليس تأويلها اجتماعيا وسياسيا إلا دليلا يمنحه الحاضر على أنّها نصوصا أصبحت خارج الواقع. كما أنّ التأويل السائد للنصوص ليس استقصاء فكريا أكثر ما هو

---

[1]. شانتال شواف، الهوية غير المكتملة (الإبداع، الدين، السياسة، الجنس)، ص91.

[2]. أدونيس، وراق يبيع كتب النجوم، دار الساقي، بيروت . لبنان، ط1، 2008م، الصفحة الرابعة.

اصطناع ايديولوجي، لا يضيء الواقع بل العكس يطمسه. وهو اصطناع لا يُفسد الفكر فقط، بل يفسد البعد الأخلاقي في العمل، وفي الحياة ذلك أنّه يفصل الإنسان عن نفسه، ويغرّبه عن الواقع والحياة وبالتالي عن الحقيقة، لِذا لا مفر من القطيعة مع «الماضي» باعتباره مؤسسة، أو نظما وأنساقا إذا ما أردنا بناء حياة جديدة أو تكوين ثقافة جديدة. وأوّل شرط للقطيعة هو أن يمارسها الفرد وتمارسها الجماعة بكل حرية ومسؤولية؛ وذلك بأن يبطل النطق باسم الأمة أو الطبقة أو الجماعة، أي أنّ كلّ فرد ينطق باسمه الخاص، وإذا ما تمّ تحقيق هذه القطيعة يبطُل الإيمان بأنّ هناك حقيقة كاملة ومطلقة، أو أنّ هناك مطلقا نهائيا في الفكر. يقول كورنيليوس كاستورياديس[1] castoriadis ما معناه:«أنّ المجتمع يظلّ متماسكا ما دام عالم دلالاته متماسكا»، وإذا ما نظرنا إلى العالم العربي في ظلّ هذه المقولة، فسنرى أنّه قد أوغل في التفتّت على نحو مرعب وبائس. وتعدّ الممارسة الثقافية السائدة . في نظر أدونيس . التي نتجت عن سياسة الأنظمة هي في أساس هذا التفتّت، ومع هذا يمكن لهذا التفتّت أن يكون منطلقا لبدايات جديدة[(2)]، ويعتبر أدونيس الإبداع الشعري بمثابة روح الإنسان . روح الشعب، وهو يُمثّل أيضا روح تاريخ ذلك الشعب، ولا يعني بالتاريخ . في مثل هذا المقام . الوقائع والأحداث بل يقصد ما نسمّيه رسالة الشعب أو الأمّة، من أجل ذلك صار الشّعر أسمى أشكال التعبير الإنساني، يُعلّم الإنسانية كيف يتعانق الزمن والأبد ويصيران واحد[(3)].

7.1.2. الإبداع الشعري والفكر

يرى أدونيس أنّ حركة الشعر تُواكب دوما حركة الفكر، إلّا أنّ الفكر العربي في تضاد مع الشعر العربي، فالحركة الشعرية تكتسب مزيدا من الأهمية من خلال أهمية الفكر النظري الكامن وراءها[(4)].

---

1. من مواليد 11مارس 1922م في القسطنطينية وتوفي في 26 ديسمبر 1997م في باريس، هو الفيلسوف، والخبير الاقتصادي، والمحلل النفسي الفرنسي. قيل أنه كرس جزءا كبيرا من تفكيره على مفهوم الحكم الذاتي الذي اقترح تصورا معين، ودافع عن طريق تطوير "مشروع الحكم الذاتي" فرد المشروع المجتمعي والحكم الذاتي الجماعي، والديمقراطية " الراديكالي"، الذي يعارض heteronomy في كتابه التأسيسي الجمعيات الدينية والتقليدية، ولكن للنظام الرأسمالي من خطط الاتحاد السوفياتي. يوضح عمله مجموعة متنوعة من التخصصات في مجال: نظرية المعرفة، والأنثربولوجيا، والسياسة، والاقتصاد، والتاريخ، ونظرية العقل، والتحليل النفسي.

2. ينظر: أدونيس، المحيط الأسود، دار الساقي، بيروت . لبنان، ط1، 2005م، ص150 . 151.

3. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص104.

4. أدونيس، كلام البدايات، ص166.

والذي سيُحيي ذكرى صاحبه حتى بعد وفاته؛ ذلك أنّ الماضي بالمفهوم التاريخي مضى لكنّه بالمفهوم الكياني ليس بالضرورة ماضيا، وإنّما يظلّ مستمرا في الحاضر، وهو ليس كلّ الماضي بل بعض أجزائه التي تتحوّل باستمرار وتتغيّر، وبالتالي يمكننا القول إنّ فِكْر شخص ما أو حركة ما سيبقى حاضرا مع أنّ هذا الفكر انتهى منذ قرون[1]. ويؤكّد أدونيس علاقة الفكر بالشعر في لقائه مع تلفزيون المشرق حين قال: «الشعر هو نوع من تعويد القارئ على التفكير، وعلى التأمل(...) أنا عندي مفهوم للشعر مختلف كليا عن المفهوم السائد...لا أفصل الشعر عن الفكر...الشعر هو تأمّل في العالم وأشياء العالم واستبصار في مشاكل الإنسان والكون، وهذا لا يمكن أن يكون إلّا إذا كانت قاعدة الشعر قاعدة فلسفية ميتافيزيقية أو فكرية(...)»[2]

8.1.2. الإبداع الشعري والتشكيل

يرى أدونيس أنّ هناك تكاملا بين (الرقيمة) والإبداع الشعري، وهذا ما شجّعه على مواصلة ممارسة تشكيل «الكولاج»[3] الذي يُفضّل أن يسمّيه (الرقائم)؛ لأنّه يلمس فيه نوعاً من التكامل في الإبداع الكتابي والإبداع التشكيلي، يقول أدونيس:« اكتشفت بعد أنْ أمضيت في هذا المجال فترة من الزمن، أنّ قصيدتي في الأساس قائمة أيضا على نوع من التشكيل، أي يلعب فيها التخطيط والهندسة والعناصر الآتية من خارج الكلام دورا أساسيا، وهذا ما زاد كمّ قناعتي أنّ عملي في (الرقائم) يُكمّل قصائدي»[4]، ولعلّ هذا التصريح يُفسّر لنا ذلك الانسجام مابين المخطط النسقي والبنية الدلالية الكبرى الذي اكتشفناه في المقاربة النسقية.

إنّ هذه المعطيات السياقية المتناثرة بمثابة اللّبنات التي يُبنى على أساسها النقد السياقي . النسقي للقصيدة لذلك تعمّدنا في هذا المبحث أن يعلو صوت المبدع على أي صوت آخر لتكون الرؤية النقدية أكثر اتساعا وغنى لما تُفرزه من احتمالات كاشفة . بصورة نسبية لا مطلقة . للعديد من التساؤلات التي ولدتها المقاربة النسقية، وقد جسّد المبدع رؤيته النقدية إذْ جعل من القصيدة بؤرة احتمالات.

---

1. أدونيس، الحوارات الكاملة (1960. 1980)، ص137.

2. أدونيس، لقاء تلفزيون المشرق.

3. فن بصري يعتمد على قص ولصق العديد من المواد معا، وبالتالي تكوين شكل جديد. إن استخدام هذه التقنية كان له تأثيره الجذري بين أوساط الرسومات الزيتية في القرن العشرين كنوع من الفن التجريدي أي التطويري الجاد.

4. شاكر نوري، «أدونيس..لغتان في لغة واحدة: الشعر والتشكيل»، جريدة الشرق الأوسط، العدد: 12267.

قصيدة «ظلّ» في ضوء الرؤية السياقية

تحمل القصيدة جملة من الأبعاد التاريخية والاجتماعية والنفسية المتفاعلة فيما بينها، والتي جسّدتها لنا مرحلة اكتشاف السياق الإبداعي، ولنا أن نستنتج تلك الأبعاد من خلال دراسة الصورة الشعرية التي أفرزها التعبير الفنّي، فالمبدع يريد أن يُصوّر لنا حالة إنسانية قد يمرّ بها أيّ إنسان بصفة عامّة أو مفكّر أو سياسي أو زعيم أو مبدع بصفة خاصة، وهي حالة ألمٍ ومعاناةٍ يعيشها أيّ إنسان عندما يجد نفسه فاقدا لحرّيته، عاجزاً عن تحقيق أمر تتمحور حياته كلّها حوله، مسلوب الإرادة أمام ذاك الصوت المتحدّي الذي تمّ تصويره في المقطع الأوّل من القصيدة:

. «((ليَقِفْ وليبْقَ خلفَ العتَبَهْ

هو لا يقدر أن يَعْبرها،

إنّ بيتي غابةٌ ملتهبه

وهو لن يجرؤ ــ لن يعبرَها)).

إنّه صوت السلطة الحاكمة ذات الحدود الجائرة التي وصفها بالنيران الملتهبة، بحيث يقف المرء عاجزا عن تجاوزها، وقد تمّ تصوير مدى جورها وثقتها عندما استهلّ القصيدة بِفِعْلَي الأمر «لِيقفْ» و«لِيبق» والأفعال المضارعة المكرّرة، والمسبوقة بأدوات النفي، والتي تعكس لنا مدى ثقة تلك السلطة الجائرة من أنّه لا يمكن لأيّ فرد تحت رعايتها أن يتمرّد عليها أو يتجاوز عتبتها، وصرّح أدونيس عن عجزه هو في حدّ ذاته أمامها، وأنّ كلّ ممارسة فكرية قام بها إنّما هي طرقات خفيفة قرب العتبة، وقد صوّر لنا الشاعر درجة خطورة هذه السلطة حين قال على لسانها «إنّ بيتي غابة ملتهبة»، وهي كناية تعكس لنا سرّ ثقة السلطة ومدى خطورتها فهي لا تعرف لغة الحوار، إنّما تعرف لغة العنف والتهديد والوعيد والعذاب، وكلّها معاني استطاع أدونيس أن يجسّدها في صورته الشعرية على مستوى سطر واحد كافٍ ليُترجم سرّ ثقة الصوت المتحدّي ودرجة خطورته، ثمّ يترك المبدع فراغا ما بين المقطع الأول والمقطع الثاني في القصيدة، وهي مساحة تتميّز بقوّة الإيحاء التصويري، تجعل المرء يفكّر في ردّة فعل ذلك الإنسان المسلوب الإرادة، هل سيرضخ للتهديد والوعيد؟، أم أنّه سيتمرّد ويرمي نفسه في جحيم السلطة؟، فيمتدّ التصوير الشعري إلى المقطع الثاني ليُجسّد لنا درجة عجز ذلك الإنسان أمام الصوت المتحدّي في المقطع الأوّل حين قال في المقطع الثاني:

خافَ من ظلٍّ على تاريخهِ

تركتْه روحه المغتربه

خاف أن يذكرَها

حُفرتُ أمسٍ على تابوتِه

كلماتٌ...

هو أوصانا لكي نحفرَها :

((مات كي يقدر أن يذكرها))»[1]

وقد صوّر لنا المبدع ذاك العجز بثنائية (الخوف، الرعب) إحداهما ظاهرة والأخرى خفية، فأمّا الظاهرة فهي (الخوف) من تلك الكلمات التي بداخله مثل الظلّ، فإبقاؤها قد يؤدّي إلى قتله من القهر والصراع النفسي والاكتئاب والحزن والألم الموروث من عجزه عن الصدح بها في زمن أصبحت فيه الكلمة جُرماً يُحاسب عليه، وأمّا الرّعب المصوّر في المقطع الثاني فهو ناتج عن تبعات تلك الكلمات التي قد لا تُدمّر صاحبها فقط، بل يمكن أن يدفع ثمن ذلك أقرب النّاس إليه حسب تصريح أدونيس في مرحلة اكتشاف السياق الإبداعي، وهو ما جعل صاحبها يكشف عنها بعد وفاته، وهنا يتجلّى الرّعب من خلال بعث كلماته بالاستعانة بالآخر، وهذا بعد وفاته خوفاً من الجحيم الذي قد يعيش فيه إن صرّح بذلك في القصيدة، فالشاعر صوّر لنا أمرا واقعيا عُرِف في كلّ زمان ومكان، أثبتته كتب التاريخ وعالجه علماء نفس واجتماع، فالصورة الشعرية التي جسّدها المبدع حاملة لعدّة أبعاد دلالية، ومثلما أنّها قد تمسّ الفرد، قد تمسّ الجماعة أو الشعب عموما، كما أنّ القصيدة تحمل بُعدا انسانيا عالميا يجسّد حقيقة الاضطهاد والشعب المسلوب الإرادة، مثلما تحمل رؤية تفاؤلية بأنّه ما كان مقبوراً يوماً سيتمّ بعثه من جديد، وتنقلب موازين القوى.

[1]. أدونيس، أوراق في الريح (1955 . 1960)، ص110.

2.2. البناء النسقي . السياقي للقصيدة

بدأنا دراسة الإبداع الشعري بالاعتماد على المقاربة النسقية، وتوصّلنا في النهاية إلى جملة من التساؤلات استدعت منا اللجوء إلى المقاربة السياقية، وفي إطار عملية البحث عن السياق الابداعي اكتشفنا أنّ كلّ قصيدة تُمثّل عالما خاصا ينسجه المبدع، وهي . أي القصيدة . مختلفة تماما في بنيتها عن أي قصيدة أخرى للمبدع، وتعدّ الرؤية الشعرية اللامرئية للمبدع هي المنبع الأساسي الذي يخلق النظام الذي يسير وفقه البناء الإبداعي، كما اكتشفنا أنّ مفتاح دراسة قصائده يبدأ من البنية التعبيرية ومنها يتمّ التوصّل إلى رؤية نسبية محتملة ينسجها الناقد، وليس بالضرورة تكون الرؤية التي بُنِي على أساسها الشكل الإبداعي، كما أنّ البنية الدلالية التي أفرزتها دراسة البنية التعبيرية لا تكون دوما مرتبطة بصاحب الإبداع، وبخاصة أنّ الرؤية النفسية للمبدع تعكس عدم استقراره على هوية معينة. كما أنّه مهووسا بالآخر في معرفة ذاته، وبالتالي قد تكون القصيدة المخصوصة بالدراسة مرتبطة بالآخر أكثر من ارتباطها به في حدّ ذاته.

عندما نتأمّل القصيدة من جديد نلاحظ ما يلي:

المقطع الأول:[سط$_1$ ، سط$_4$]: وُضع بين مزدوجتين، وكأنّ الكلام مقتبس

المقطع الثاني:[سط$_1$ ، سط$_7$]: نلاحظ ما يأتي:

[سط$_1$ ، سط$_2$]: كلام يفسّر الكلام الوارد في المقطع الأول

سط$_7$: خُتِم بكلام موضوع بين مزدوجتين أيضا. وكأنّه كلام مقتبس يفسّر باختصار سبب رحيل المأمور.

يمكننا القول إنّ القصيدة لا تتضمن صوتا واحدا بل عدّة أصوات:

. الصوت الأول: صوت حامل لنبرة التحدي مجسّد في: المقطع الأول

. الصوت الثاني: صوت شارح مجسّد في: [سط$_1$ ، سط$_2$] من المقطع الثاني

. الصوت الثالث: صوت مفسّر مجسّد في : سط$_7$ من المقطع الثاني

والأصوات الثلاثة تتحدّث عن شخص واحد عُبّر عنه بدلالة ضمير الغائب «هو»، والذي منحناه اسم «المأمور» في الفصل الأول، وبالتالي: من يكون هذا المأمور؟، **من يكون هذا الذي عُبِّر عنه بدلالة ضمير الغائب «هو»؟.**

إذا كان لكلّ علامة لسانية نواة دلالية مركزية ودلالات حافة يخلقها سياق الخطاب اللساني، فإنّ الإبداع الذي بين يدينا له نواة دلالية مركزية مجسّدة في الرؤية الشعرية اللّامرئية للمبدع، والتي على أساسها تمّ بناء الإبداع الشعري، ونحن انطلاقا من الشكل الإبداعي ولّدنا منه رؤية دلالية قد تكون مطابقة للنواة الدلالية الأساسية للإبداع الشعري، وقد تكون أشبه بدلالة حافة للقصيدة إذا ما نظرنا لها . أي القصيدة . كعلامة لسانية كبرى.

القصيدة لا تخلو من العدول اللغوي على مستوى العلاقات الدلالية . المخالفة للعرف اللغوي السائد . الرابطة بين العلامات اللسانية مما منح القصيدة طاقة دلالية هائلة جعلت الصورة[*] الشعرية التي نسجها المبدع كثيفة وعميقة لدرجة يصعب اختراقها بسهولة رغم أنّنا حاولنا في المقاربة النسقية الكشف عنها إلّا أنّه لم تُفرز دراستنا إلا وجها عاما غير واضح الملامح لها يستدعي منّا المزيد من البحث، ويبدو حسب رؤيتنا الخاصة أنّ الآخر الذي عُبّر عنه بواسطة ضمير الغائب «هو» اللّبنة الأساسية التي قام عليها الإبداع الشعري شكلا ومضمونا، وإذا ما حددنا الآخر . والمبدع جزء من الآخر . فسنتمكن من تحديد هذا «الظل» الذي يخشاه الآخر، والحقل الذي تنتمي إليه الكلمات التي أودت بحياته، وعلى الرغم من أنّنا اعتبرنا «الظلّ» هو تلك الكلمات الخطيرة التي مات بسببها ومع هذا يظل تصورنا الخاص ل«الظلّ» تصوّرا نِسبيّا.

*. يمنح البناء في الشعر الحر الصورة كينونة ذاتية فلا تصبح عملا ذهنيا خاليا من محتواه المعنوي والفكري، هذا من جهة، ومن جهة أخرى إنها تلتئم بالسياق في وحدة عضوية متكاملة لا ينظر إليها إلا كلاّ متجانسا، ومن غير هذه النظرة تفقد الصورة قدرتها على الإضاءة الذهنية، وإن احتفظت بشيء من سماتها الفنية. [ينظر: بشرى موسى صالح الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م، ص145.]

1.2.2. المجال الزمني للخطاب النقدي السياقي

يرى إحسان عبّاس أنّ الزمن عند أدونيس ليس له وجود ذاتي متميّز، وإنّما هو مجال «ساحة لدينامية الإنسان، امتداد أهمّ ما يعكسه حركة الإنسان في داخله . و أحيانا في خارجه . ولهذا بدلا من أن يركّز نظره في الزمن، واحساسه الكلّي في تقلباته، فإنّه لا يحاول أن يرى سوى الصيرورة المستمرة »[1].

الرؤية النسقية للإبداع الشعري ولّدت البنية الدلالية الآتية:«**بداخل المأمور [كلمات] يخشى أن يُصرّح بها، عاشت معه مثل [الظلّ] دفينة بداخله، لأنّه في عالم انسلخت فيه روحه من أصالتها من أجل بناء تاريخ مجيد، ومتى أخرج تلك الكلمات فستتحوّل حياته إلى جحيم، فإمّا أن يعيش المأمور، وإمّا أن تعيش الكلمات، من أجل ذلك قرّر المأمور أن يُفني حياته في سبيل تخليد كلماته**». ومن أجل الكشف عن هوية المأمور الذي عُبّر عنه بواسطة ضمير الغائب «هو» قُمْنا بوضع احتمالات تمّ توليدها من مرحلة اكتشاف السياق الإبداعي والمتمثلة في:

الاحتمال الأول: المأمور هو المبدع أدونيس أو أيّ مبدع بصفة عامة، والمجال الزمني للخطاب النقدي سيكون ماضي المبدع وحاضره ومستقبله.

الاحتمال الثاني: المأمور هو أنطون سعادة أو أي زعيم سياسي عربي أفكاره مخالفة للنظام السياسي الحاكم في الشعب الذي ينتمي إليه، والمجال الزمني للخطاب النقدي سيكون الماضي برؤية مستقبلية.

الاحتمال الثالث: المأمور هو الشعب السوري بصفة خاصة والعربي بصفة عامة. والمجال الزمني هو المستقبل.

وبالتالي: يمكننا القول إنّ كل احتمال قد يكون سببا في إعادة صياغة البنية الدلالية العميقة للقصيدة.

2.2.2. البناء النسقي . السياقي في ظلّ الاحتمال الأول

يقول أدونيس:«أتخيل أنّ في داخلي، أنا ذاتي، عدوا لي كما لو كنت منقسما إلى اثنين. الجانب العدو يتكلم مع الجانب الصديق. يتحاوران. ليس العدو خارجيا فقط. ولعل العدو الخارجي هو الأضعف. كما أنّه لا يثير الاهتمام. ما يثير الاهتمام هو العدو الرابض في داخلنا. نحن أنفسنا. أمّا أنا، فأقول

[1]. احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة . الكويت، 1978، 1978، ص82.

لأعدائي، لا تغادروني. فأنتم أصدقاء لي أيضا. وهم عديدون في داخلي، وأنا أقول لهم: لا تغادروا.»[1]. ولعلّ تصريح أدونيس هذا يفسّر لنا تعدّد الأصوات في القصيدة؛ فالصوت الأول حامل لنبرة العداوة، بينما البياض الفاصل بين الصوت الأول والصوت الثاني يحمل إشارة، وكأنّه يُعبّر عن المسكوت عنه، وهو الردّ المنتظر من المجهول . الآخر . الذي وُجِّه إليه الخطاب، ولما طال الانتظار جاء الصوت الثاني ليفسّر سبب صمت الآخر، بينما الصوت الثالث كان مكمّلا للصوت الثاني من خلال تفسير سبب رحيل الآخر، ولهذا كان الصوت الثاني والثالث ينتميان إلى نفس المقطع من القصيدة. وباعتبار أنّ الآخر في مثل هذا المقام هو المبدع فإنّنا سنحاول الوصول إلى البنية الدلالية العميقة التي يُولّدها هذا الاحتمال.

المبدع يتحدث عن نفسه بدلالة ضمير **الغائب** «هو»، وهذا يقدّم لنا بُعدا نفسيا يعكس أنّ المبدع يشعر بأنّه **غائب** رغم وجوده، وقد يحمل الضمير بُعدا دلاليا آخر، وهو «**الفناء**» رغم حضوره، ولعلّ هذا يفسّر البياض الفاصل بين الصوت الأول والثاني كون المخاطب ميّت والموتى لا يردّون، ولا يتجسّد الحضور الفعلي للمبدع إلّا من خلال كلماته التي كانت معه مثل الظلّ عند شعوره بالغياب والغربة، والتي بدورها كانت سبب فنائه، وفي هذه الحالة يُمكننا القول أنّ المبدع لما نسج القصيدة في الماضي نسجها برؤية مستقبلية، ولعل أكثر مصدر يمنع المبدع من ممارسة حريته التعبيرية . حسب المعطيات السياقية . هو النظام العام السائد الذي يخضع له المجتمع العربي.

يقول أدونيس:«في كلّ نظام شكل من أشكال النفي ليس لأنّه تحريم وتحليل لا غير، بل لأنّه (...) ينفي الإنسان من داخله الحميم الخاص،(...)وقد عَرف المبدع العربي ماضيا، ويعرف حاضرا مختلف أنواع النفي: الرقابة، المنع، الطرد، السجن، القتل»[2]، فاللغة العربية صارت «لغة سكوت واسكات. والخرس، لا النطق، هو مدارها(...) في ذلك نلاحظ أنّ المبدع يعيش غيابا مزدوجا: عن ذاته، وعن الآخر، وأنّه يعيش بين منفيين: منفى الداخل، ومنفى الخارج(...) الغياب والمنفى هما وحدهما الحضور(...) أن أكون شاعرا يعني أن أظلّ أشعر،(...) وبما أن المعنى لا يُدرك إلا بالكلام وعبره فلن يكون لوجودي معنى إلّا إذا كنت قادرا على الإفصاح عنه، أي على الكلام(...) إذْ كيف أتكلّم على الحرّية والديمقراطية وحقوق الإنسان، وأنا لست أنا، ولست موجودا في ذاتي لذاتي، ولست موجودا للآخر؟ كيف أتكلّم ووجودي نفسه منفى، وهو منفى في اللّا، المؤسِّسة والمؤسَّسة؟(...) اللّغة المؤسّسيّة تغمر الآن

---

[1]. أدونيس، الهوية غير المكتملة (الابداع، الدين، السياسة، الجنس)، ص8.

[2]. أدونيس، النص القرءاني وآفاق الكتابة، دار الآداب . بيروت، ط1، 1993م، ص15.

الذات والآخر، وتزلزل أسس الحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان إنّها لغة موت وإماتة.»[1]، لذلك جسّد المبدع حضوره في الكتابة التي اعتبرها صورة . نسبية . له، ومنَحها روحا . أي معنى . انتزعها من ذاته التي حكم عليها بالموت لحظة الكتابة.

إذا كانت الرؤية الشعرية نوراً داخل المبدع، وهو مصدر حياته، وهو برفقته دوما مثل الظل فإنّه إذا خرج ذلك النور . الرؤية . سيترك موضعا مُظلما ميّتا داخل المبدع من أجل أن يدخل في جسد جديد متمثلا في الكتابة . الخطاب اللساني . وكأنّ المبدع يفقد روحه أو يُفلت روحه من جسده فيُصبح ميّتا لتسكن تلك الروح جسدا آخر إنّه جسد الكتابة التي تحوّلت إلى كائن حي خالد على مرّ الوجود الإنساني، ومصدرها كائن حي محكوم عليه بالفناء عاجلا أم آجلا لذلك قال في ختام القصيدة:«مات كي يقدر أن يذكرها»، وهو القائل:«بالموت يفلت معناي من جسدي . صورته الأولى، ويدخل في كتابتي. الكتابة هي المعنى بعد موتي»[2]. ولكنّ السؤال الذي يطرح نفسه: هل فعلا الكتابة جسّدت حضور المبدع الذي فقده على أرض الواقع؟.

يبدو أنّ المبدع بداخله رؤية لم يمنحها جسَدا بَعْد عَبّر عن عجزه عن الافصاح عنها عَبْرَ رؤية أخرى ليُؤكّد لنا أنّ هناك رؤى يعجز المبدع أن يمنحها جسدا، ليس عن ضعف منه، ولكنّ هناك قوى رادعة تمنعه من خلقها، وفي ذلك إشارة خفية غير مباشرة وهي أنّ المبدع يريد استفزاز عقل وفكر القارئ من أجل الولوج لعالم البحث . السؤال في سبيل اكتشاف ما يرمي إليه المبدع، والذي عبّر عنه بلغة التلميح لا التصريح في إبداعه، ونحن نرى أنّ المبدع جسّد حضوره في القصيدة ليس من خلال الكتابة الإبداعية له بل من خلال الرؤى النقدية التي سيخرج بها الباحثون النقّاد الدّارسون لهذه القصيدة، فكأنّ حضوره مجسّد في سلسلة الكتابات النقدية التي سيُخلّفها القرّاء الباحثين في قصيدته على مرّ الزمان. ولعلّ هذا يُفسر قوله في القصيدة:

«كُتبت أمس على تابوته

كلماتٌ...

---

[1]. أدونيس، النص القرءاني وآفاق الكتابة، دار الآداب . بيروت، ط1، 1993م، ص16.18

[2]. أدونيس، كلام البدايات، ص165.

هو أوصانا لكي نكتُبها»[1]

أي أنّه لم يُصرّح ب«الكلمات» بل جعل الآخر يُصرّح بما عجز هو عن التصريح عنه من خلال تلك الإشارات الخفية التي يُرسلها الإبداع الشعري في صورة مشفرة بمثابة منبّه مثير لذهن نوع من القرّاء يجعلهم يستنفرون كل خلية عصبية دماغية في سبيل حل الشفرة الإبداعية، ولعل هذا يفسّر لنا تعبيره عن نفسه بصيغة الزمن الماضي، والآخر بصيغة الزمن الحاضر أو المستقبل في قوله:«مات كي يقدر أن يذكرها»، وكأنّه يقول لنا: أنا بدأت وأنت أكمل. أي:

مات	كي	**يقدر** أن **يذكرها**
موت المبدع مجسّد في لحظة الكتابة وبمجرّد أن يُكتب للقصيدة الحياة يُصبح خالقها من الزمن الماضي، والقصيدة تحمل ثغرات تستدعي من يكملها.		من خلال الآخر الذي يراه المبدع جزءا مكمّلا لذاته يتمّ ملأ ثغرات القصيدة عن طريق القراءة النقدية المحتملة في الزمن الحاضر أو المستقبل. القراءة الكاشفة عما عَبّر عنه المبدع في صورة رموز، ومن خلال القراءة المتتابعة يتجسّد حضور المبدع على ألسنة القرّاء.

وتتجسّد وصية المبدع في رؤيته النقدية؛ إذْ نجده حريصا على فكرة أن يبدأ الناقد من نقد البنية التعبيرية لأنّها . بالنسبة له . المفتاح الأوّلي والأساسي لفك الشفرة الابداعية المجسدة في شعره. وبالتالي على لسان الآخر . الناقد . يذكر المبدع ما سكت عنه في إبداعه.

إذا ما أردنا تحديد حقل الكلمات المسكوت عنها في القصيدة فإنّ المعطيات السياقية تُقلّل لنا لائحة الاحتمالات إذْ نُرجّح الحقل السياسي؛ ذلك أنّ المبدع صرّح أنّ هناك فترة من حياته لا يجرؤ على التصريح عنها، ويتمنى لو أنّه يستطيع ذلك، وهي الفترة التي قضاها في السجن وفي الخدمة العسكرية ومهما كانت درجة البشاعة التي حمّلتها ذاكرة المبدع فإنّ أي قارئ سيحاول تخيّل تلك المرحلة المظلمة من حياة المبدع، ولعلّ الصورة التي يجسدها القارئ في حالة عدم تصريح المبدع أكثر نجاحا وغنى من

[1]. أدونيس، أوراق في الريح (1955 . 1960)، ص110.

الرؤية التي كان سيخلقها في حالة كشف المضمر من لدن المبدع، وإذا ما أردنا أن نحدّد المجال اللغوي الذي لا يجرؤ المبدع أن يخوض فيه فيمكن تلخيصه على لسان المبدع وهو «(...) ذلك المكبوت التاريخي أو ذلك «المتعالي»: دينيا، وفكريّا، وجسديّا، واجتماعيّا وسياسيّا. وأكرّر أنا شخصيا لا أجرؤ على أن أمارس مثل هذا الفكر، وأنّني لا أجد عربيا واحدا يمتلك هذه الجرأة. إذن، ما قيمة ما أكتبه هنا حول مسألة «التراث» أو «الأصالة» و«المعاصرة»؟ والجواب هو أنّها تنحصر في كون ما أكتبه ليس إلا تأملات تساؤلية، أو ليس إلا استبصارا قرب **العتبة** يتحوّل، أحيانا إلى طرقات خفيفة على الباب المغلق.»[1]، ولعلّ تصريح المبدع هذا يُفسّر لنا مطلع القصيدة عندما قال على لسان الصوت الأول:

«ليقف وليبق خلف **العتبة**

هو لا يقدر أن يعبرها

إن **بيتي** غابة ملتهبة

وهو لن يجرؤ. لن يعبرها»[2]

وبالتالي: يمكننا القول إنّه من المحتمل أنّ المبدع اقتبس الدلالة الحافة لكلمة «بيت» من كلام هيدغر الذي أورده في كتابه «كلام البدايات» حين قال:«اللغة بيت الكائن»[3]، وفي سياق هذه المقولة يمكننا القول إنّ هناك بداخل بيت اللغة . الذي يسكنه فكر المبدع . غرفة بمثابة بيت خطير مُحرّم على المبدع أن يقترب من عتبته فضلا عن ولوجه والتجول في أرجائه، وكأنّه بيت لغوي صغير داخل بيت أكبر إنّه اللغة، ورغم صغر ذلك البيت فإنّ المبدع لا يجرؤ على ولوجه لأنّه يدرك أنّه سيفتح على نفسه باب الجحيم الذي سيحرق البيت الأكبر وهو اللغة من خلال قضاء البيت الصغير على ربّ البيت الكبير وهو خالق الإبداع الشعري، وصاحب الفكر المتمرّد، وفي سياق هذه الرؤية يمكننا القول إنّ المبدع من خلال بيته . اللغة . استطاع أن يُولّد الكثير من الكائنات الحية المجسّدة في قصائده ويجعل بيته الأكبر ينبض بالحياة، ولكنّ هناك بيت آخر مغلق بداخله يملؤه الظلام . سواد الظل . ساكن في البيت الأكبر، حانق على صاحبه الذي منح الحياة لكلّ أفراد البيت الكبير وهم متمثّلين في الرؤى الإبداعية والفكرية التي

---

1. أدونيس، كلام البدايات، ص137.
2. أدونيس، أوراق في الريح (1955 . 1960)، ص110.
3. المرجع السابق، ص163.

مَنحَها أجسادا وأخرجها إلى نور الواقع، بينما أفراد البيت الصغير ظلّوا في سجن، ولم يتحرّروا بعد، وغضبهم يزداد يوما بعد يوم حتى تحوّل إلى نار ملتهبة لديها استعداد أن تحرق الأخضر واليابس، إنّه حنق الكلمات المحظورة والمسجونة بسبب العالم الخارجي وهو النظام السائد الذي وأدها داخل بيت المبدع . اللغة . فعاشت معه مثل الظلّ ولم يُقدّر لها الخروج إلا عندما حكم على نفسه بالفناء بعدما بعثها في وصيته الغير مباشرة، والتي جسّدها العالم النقدي. وفي سياق هذه الرؤية يمكننا القول إنّ المبدع استبصر مستقبله في حالة بعث الكلمات الخطيرة.

ولا بأس أن نختم هذه الرؤية بعبارات جان بول سارتر[*]:«**سوف أبدأ بإعطاء نفسي جسما لا يبلى ثم أُسلِّم نفسي للمستهلكين. لن أكتب من أجل السرور الذي تجلبه الكتابة، ولكن لكي أنحت جسم المجد هذا في الكلمات. وعندما أتأمل ولادتي من أعلى قبري فإنها تبدو لي شرا لا بد منه...كي أولد من جديد كان يجب أن أكتب، وكي أكتب كان لابد من مخ ومن عينين وذراعين، فإذا ما انتهى العمل فإن هذه الأعضاء تختفي من تلقاء نفسها(...)**»[(1)].

هذه الرؤية النقدية في ظل المقاربة السياقية قريبة من الرؤية النسقية، ومفسّرة للمخطط النسقي ومع هذا هناك رؤية أخرى تحمل بُعدا دلاليا آخر لعلامتي: بيت، ظلّ.

تبدأ الرؤية النقدية الأخرى عندما استهل المبدع كتابه «أمس المكان الآن» بقول المتنبي:«ومنزل ليس لنا بمنزل»[(2)]، ولعلّ أدونيس يحنّ إلى وطنه سوريا الذي هو بمثابة المنزل الذي ينشد فيه الاستقرار وبخاصة أنّه سكن عالم الغربة منذ مغادرته وطنه مُجبرا وليس عن رضا، يقول أدونيس واصفا حاله بعد خروجه من السجن الذي أمضى فيه حوالي سنة، دون تهمة أو محاكمة تُذكر على حدّ قوله[(3)]:« وطنيا و(باسم الوطن) كنت مسلوبا لم يكن لي حقّ التفكير في الوطن، أو العمل فيه لذلك لم يكن لي حقّ التفكير من أجله أو حقّ العمل في سبيله(...) كنت مجموعة «متناقضة» من الأنقاض(...) كانت دمشق تعيش في قفص من الألفاظ فيما كانت بيروت، تعيش، على العكس، فيما يمكن أنْ أدعوه غبار الحركة

---

*. يُعتبر رأس الفلسفة الوجودية والراعي لها في المجالس التي كان يعقدها في المقاهي الأدبية وأقبية حي «سان جرمان دي بريه» بباريس.

1. جان بول سارتر، الكلمات، تر خليل صابات، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1993م، ص91.

2. أدونيس، أمس المكان الآن، دار الساقي، بيروت، ط1، 1995م، ط2، 2006م.

3. أدونيس، ها أنت أيها الوقت (سيرة شعرية ثقافية)، ص30.

(...) تنتقل من هاوية إلى هاوية، والفرق هو أنك في الأولى تجد نفسك مَقُودا، وأنك في الثانية تقود نفسك بنفسك (...) ضفّتان، وأنتَ على الجسر الذي يصل بينهما: ضفّة ما ينبغي أن ينتهي، لكنّه لا ينتهي. وضفّة ما ينبغي أن يبدأ لكنّه لا يبدأ(...)»[1]، وإذا ما اعتبرنا «موطن المبدع» هو «البيت» فيمكن القول إنّ «الظل» هي «القيادة أو السياسة الحاكمة» التي تُسيّر الشعب السوري أو بتعبير أدق يعيش الشعب السوري في ظلها، وعندما يقول الصوت الأول في القصيدة:«بيتي» بمعنى يُلحق كلمة «بيت» بياء الملكية فإن هذا يعني أن صاحب البيت . موطن الشعب . يعتبر أنّ الأرض التي يحكمها ملكية من ملكياته الخاصة وليست ملكا للقاطنين فيها وبالتالي على كل فرد في ذلك البيت «الأراضي السورية» أن يخضع لربّ ذلك البيت وهو الحاكم، وبالتالي الحاكم هو صاحب الصوت الأول الذي يتحدّى المبدع بأنّه لا يستطيع تجاوز عتبة بيته فضلا عن ولوجه لأنّه يُدرك بأنّ المبدع لن يجرؤ على فعل ذلك، لأنّه لن يتحمل تلك الأرض الشبيهة بالغابة القوي يأكل الضعيف فيها، وقد عبّر المبدع عن ذلك في قصيدته القصيرة «حالة الحاكم»:

«عقله مخطئ، ولكن كرسيّه مصيب

البلاد انحناء له،

ولدولابه.»[2]

مثلما عبّر عن حالته في قصيدته «حالة المنفي»:

«فرّ من قومه،

عندما قالت الظلمات: أنا أرضه وأنا سرّها.

كيف، ماذا يسمّي بلادا

لم تعد تنتمي إليه، وليس له غيرها؟»[3]

---

1. المرجع نفسه، ص31 . 34.
2. أدونيس، تنبّأ أيها الأعمى، دار الساقي، بيروت . لبنان، ط1، 2003م، ط2، 2005م، ص211.
3. أدونيس، تنبّأ أيها الأعمى، ص207.

وبالتالي: يمكننا القول إنّ العلامة اللسانية «ظل» تحمل بُعدا دلاليا آخر، وهو «القيادة السورية» التي ينبغي أن تكون «الظل» الذي يستظل الشعب السوري تحت جناحه، ولكنْ في القصيدة رمز هذا البعد الدلالي إلى صفة سلبية للعلامة اللسانية «ظل» جسّدتها العبارة: «**خاف من ظلّ** على تاريخه» إنّه «ظلّ السياسة الحاكمة الجائرة» التي يجدر بها أن تكون مصدر استقرار نفسي للشعب، وليس مصدر خوف واضطراب ساكن في كلّ فرد من أفراد الشعب السوري، يقول أدونيس:«جميع الزعماء العرب آباء، آباء سيئون. آلهة صغار. لعلّ بمقدورنا أن نعثر هنا على أحد العناصر الجوهرية في الحضارة العربية. لذا ينبغي، قطعا، تدمير هذا الحضور الكلّي للأبوّة الكليّانية داخل المجتمع العربي»[(1)]، ولذا لا غرابة أن يهجر المبدع وطنه، ويترك ذاك «الظل المرعب»، ويتغرّب؛ لأنّه يُدرك جيدا أنّه لو بقي هناك فلن يكون له تاريخ، سيبقى في نقطة سكون زمني لا يتغيّر، ولا يتبدّل، وبالتالي ما دام ليست هناك حركة زمنية فلن يكون هناك تاريخ له، فهو أشبه بالميّت في ظل تلك القيادة التي تتحكّم في أفراد الشّعب كما يحلو لها، ونظرا لأهمية «الكلمات» التي عجز المبدع أن يصرّح عنها خصّص لها سطرا في القصيدة، وختم بها الاستقلالية التركيبية لجملتين هما:

خاف أن يذكرها

حُفرت أمس على تابوته

فصارت العلامة اللسانية «كلمات» قاسما مشتركا بين جملتين؛ إذْ تقدير الكلام:

كلماتٌ خاف أن يذكرها

كلماتٌ حُفِرت أمس على تابوته

ولربما يحمل موقع «كلمات» في القصيدة بُعدا نفسيّا؛ فأن يقدّم جملتين . مسندين . قبل ذكر المسند إليه «كلمات» دلالة على الاضطراب الوجداني الذي يعيشه المبدع في ظل عدم قدرته على إخراجها بسهولة حتى أثناء عملية الخلق الإبداعي، وكأنّه يُرسل إشارة بين السطور إلى القارئ ليلج عالم البحث . السؤال من أجل اكتشاف هذه «الكلمات»، وهنا نجد قاسما مشتركا بين هذه الرؤية، والرؤية التي قبلها في ظلّ

[1]. أدونيس، الهوية غير المكتملة، ص14.

الاحتمال الأول. وهذا القاسم هو: «أنا بدأت، وأنت أكمل»، بدليل ثلاث نقاط التي تلت علامة «كلمات» في القصيدة إذْ يقول:

«حُفرت أمس على تابوته

كلمات...»[1]

أي: أنّ هناك كلام مسكوت عنه. لذلك بعث رؤية مستقبلية في السطر العاشر من القصيدة:

«هو أوصانا لكي نحفرها»[2]

بمعنى: الوصية ألزم بها القرّاء المستقبليين للقصيدة من أجل الكشف عن المسكوت عنه، إلا أنّ موت المبدع في سياق هذه الرؤية هو موت مستقبلي بمعنى أنّه سيأتي اليوم الذي يفقد فيه روحه بسبب كلماته المنحوتة في كتابة كل قارئ. فيصبح هو من الزمن الماضي بينما كلماته تبقى حية على مر الزمان. وبالتالي: نلاحظ في سياق هذه الرؤية عناق الأزمنة: الماضي والحاضر والمستقبل.

يقول أدونيس في قصيدته «حالة الشاعر»:

«بعد الموت، يقول لذاك الحاكم: زِلتَ،

وزال الملْكُ، وكل جيوشك زالت.

وبقيتُ أنا

حتّى لكأنّي أُولَدُ كلّ صباح

ويقول لذاك الحاكم: انهضْ واشْهَدْ

سترى أنّك تَقْفو أثَري، تقفو خطواتي

سِتري شِعري

ملكاً للضّوء، وأنتَ شُعاعٌ

---

1. أدونيس، أوراق في الريح (1955 . 1960)، ص110.
2. المصدر نفسه، ص110.

منّي، يتوهّجُ في كلماتي.»[1]

ولا بأس أن نختم هذه الرؤية بكلام برتراند راسل:«الكلمات منذ الأزمنة الأولى التي تتوافر لدينا عنها سجلات تاريخية، كانت مواضع للرعب الناجم عن الخرافة. الرجل الذي كان يعرف اسم عدوه كان يستطيع بواسطته أن يكتسب قدرات سحرية عليه. ونحن لا نزال نستعمل جملا مثل:«باسم القانون»(...) لقد أعطينا اللغة لتمكننا من إخفاء أفكارنا، وبالتالي عندما نفكر في اللغة كوسيلة لتقرير حقائق نكون قد افترضنا بالتالي وجود رغبات معينة للمتحدث. فمن المثير أن اللغة بمقدورها تقرير حقائق، ومن المثير أيضا أنها تستطيع تقرير الزيف. عندما تُقرر أيا من الأمرين، فإنّها تفعل ذلك لكي تحدث بعض الأفعال من جانب السامع (...)»[2]

3.2.2. البناء النسقي . السياقي في ظل الاحتمال الثاني

يقول جان بول سارتر:« إنّ ضربات السيف تزول، ولكن الكتابات تبقى،(...) لقد جعلتني الصدفة إنسانا وسوف يجعلني الكرم كتابا، سوف أتمكن من صبّ رسالتي وضميري في حروف من برونز وأن أحلّ محل ضوضاء حياتي كتابات لا تُمحى ومحل لحمي أسلوبا ومحل زنبركية الزمن الرخوة، الأبدية...وأن أصبح فكرة ملحة على الجنس البشري...»[3]، ويبدو أنّ الإرث الفكري الذي خلّفه أنطون سعادة كان له تأثيره على المجتمع السوري بصفة عامة وعلى المبدع بصفة خاصة حسب ما أفرزته المعطيات السياقية.

إذا كان المبدع يخشى تجاوز العتبة فضلا عن ولوج المنزل، فإنّ أنطون سعادة ولج البيت . الأراضي اللبنانية . ورمى نفسه في النار، فكان فكره أشبه بفيروس . لربّ البيت «القيادة العليا» . اخترق النظام السياسي السائد من أجل هدمه، وإعادة البناء من جديد. إلا أنّه لم يستطع الصمود لأنّ نيران ذلك المنزل قد أفنته، وثبّطت أعماله التأثيرية ليتحوّل إلى فكرة ملحّة ساكنة في ذهن كل فرد تأثر به ومع مرور الزمن صارت أفكاره مردّدة على ألسنة هؤلاء الذين ينظرون إليه كبطل قومي ضحّى بحياته من أجل ما يؤمن به.

---

[1]. أدونيس، تنبّأ أيّها الأعمى، ص198.

[2]. برتراند راسل، ما وراء المعنى والحقيقة، تر محمد قدري عمارة، المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة، ط1، 2005م ص23، 28.

[3]. جان بول سارتر، الكلمات، ص91.

إذاً: الصوت الأول في القصيدة يُمثّل القيادة السورية اللبنانية الحاكمة في المجتمع اللبناني والبياض الفاصل بين الصوت الأول والثاني يحمل صورة غير متوقّعة من لدن الصوت الأول، وهو قبول الزّعيم التحدي وولوجه البيت رغم معرفته بمصيره المحتوم، وهو «الموت». وبالتالي: ما الذي يخشاه أنطون سعادة أكثر من «الموت»؟، وهنا يأتي الصوت الثاني ليفسّر لنا ذلك:

«خاف من ظلّ على تاريخه

تركته روحه المغتربة»[1]

إنّ الرجل السياسي . حسب معطيات علم النفس . لا يخشى الموت، ولكن يخاف من فقدان القوة التي تعدّ موتا بالنسبة إليه[2]، وبالتالي أنطون سعادة يتملّكه هاجس الخوف من فقدان القوّة والضعف والاستسلام للظل السياسي السائد الذي يتابع كل خطوة يخطوها متابعة حاملة لنبرة التهديد والوعيد بمختلف أشكاله، يخشى الاستسلام والتنازل الذي سيكون وصمة عار في تاريخه كزعيم قومي لذلك قرر التخلّص من ذلك «الظل المرعب» من خلال مضاعفة التحدي، ومواصلة بعث رسالته الفكرية التي كانت سببا في فقدان روحه التي طالما غمرها احساس النفي والغربة في أرض يجدر بها أن تكون ملكا لآلها وليس لحكّامها.

المبدع . حسب المعطيات السياقية . يرى أنّ ذلك الزعيم مات قبل أوانه، ولربما قرّر المبدع أن يُنهي ما بدأه الزعيم حين قال:

«حُفرت أمس على تابوته

كلمات...

هو أوصانا لكي نحفرها»[3]

---

1. أدونيس، أوراق في الريح (1955 . 1960)، ص110.
2. ينظر: أحمد عكاشة، آفاق في الإبداع الفني (رؤية نفسية)، دار الشروق . القاهرة، ط1، 1422هـ/2001م ص107.
3. أدونيس، أوراق في الريح (1955 . 1960)، ص110.

لقد كان اصرار زعيم الحزب، وعدم تنازله عن مبادئه بمثابة تضحية في الزمن الماضي تحولت إلى رسالة يردّدها الحاضر والمستقبل: «مات كي يقدر أن يذكرها»[1]، وكأنّ المبدع استبصر بأنّ كلمات أنطون سعادة ستتحول إلى أفعال يمارسها المجتمع السوري بصفة خاصّة والعربي بصفة عامّة كَرَدّةِ فعل على النظام السياسي الحاكم.

4.2.2. البناء النسقي . السياقي في ظلّ الاحتمال الثالث

قال أحد الباحثين:«**ثلاث حقائق لابد من تأسيسها: أنه لا يمكن لديكتاتور أن يركب على رقبة شعب واع. وتشكيل الوعي هو بتكوين العقل النقدي. والعقل يحتاج إلى غذائه الخاص**[2](...)، كل المظالم وقعت على الشعب باسم الشعب. وباسم الحرية ألغيت كل حرية تحت شعار **كل الحرية للشعب ولا حرية لأعداء الشعب.** وباسم الأمن أنشئت أجهزة الرعب. وباسم الثورة على الفساد قطع كل لسان ينتقد الفساد. إن هذا يروي غرامنا السقيم بالكلمات وأنها لا تزيد عن توابيت جوفاء تشحن أو تفرغ بالمعنى حسبما نهوى. وأنه تحت الشعارات تُغتال الحقائق (فيكسب القاموس كلمة ويخسر الواقع حقيقة)»[3].

يقول أدونيس في قصيدته «الثائر»: «**شدّ يا ثائر، يا عاصف، زندكْ**

فالأعالي تشتهي، تعشق بندك

ما هو العالم بعدكْ»[4]

«**أين ذنبي**

حينما أوقظ للثورة قلبي»[5]

إنّ هذا الصوت نابع من نفسية تفاؤلية مستقبلية من لدن المبدع قد تكون موجهة لكلّ شعب رافع لواء الرفض لسياسة الظلم والطغيان، وأيّ ذنب يرتكبه الشعب الثائر حين يُعبّر عن رفضه لوقائع تنفر منها أي

---

1. المصدر نفسه، ص110.
2. هشام علي حافظ، كيف تفقد الشعوب المناعة ضد الاستبداد، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2001م، ط2، 2002م، ص181.
3. المرجع نفسه، ص187.
4. أدونيس، أوراق في الريح (1955 . 1960)، ص38.
5. المصدر نفسه، ص43.

نفسية بشرية، وفي سياق هذا الاحتمال يمكننا القول إنّ المبدع أثناء بناء الرؤية الإبداعية قد تنبّأ بأنّ التاريخ سيشهد شعبا مسلّحا بثقافة فكرية نابذة لكلّ صُوَر الظلم والطغيان، إنّه شعب واعي يسري في دمه ذاك الفيروس الذي اعتقد النظام الجائر بأنّه قد قضى عليه، لقد انتقل من الفرد إلى الجماعة حتى تغلغل في كل فرد من أفراد الشعب السوري ليجد ذلك «الظل المرعب» نفسه في صراع مع الشعب كلّه.

«يعلّمنا تاريخ الشعوب المقهورة والمهدورة دائما أن لا نغتر بالسكون الظاهري الذي يتخذ شكل الاكتئاب أو الرضوخ المستسلم أو التلبد واللامبالاة. فهذه ليست سوى قناع، وليست حالة أصيلة. انفجار طاقة الحياة المتحولة إلى غضب يغلي يتخذ طابع العنف الكاسح الذي يفاجئ المراقب، ويفاجئ ذاته بعظم وزخم الطاقة التي تتحرك. أين كانت، ومن أين أتت؟ ذلك ما يفاجئ المستبد؟...»[1]

وإذا كان أنطون سعادة يخشى أن يفقد قوته، ويتنازل عن مبادئه بسبب ضغوطات الآخر، فإنّ الشعب يخشى أن تُسجّل ذاكرة تاريخ الشعوب ضعفه واستسلامه لذاك النظام الجائر الذي رافقه على مرّ الزمان مثل الظلّ، وهو يراقب ويتحكّم في كلّ تصرفاته، من أجل ذلك قرّر الشعب أن يخوض حربا مميتة في سبيل الحياة في عزّة وكرامة ربّما لن يشهد ذلك، ولكنّ الأجيال القادمة، والتاريخ الإنساني سيشهد له بذلك.

9.1.2.الرؤية الأسطورية والصوفية لعلامات لسانية من القصيدة: (ظلّ/الموت والخلود/كلمات)

ممّا ورد في الأساطير الشعبية أنّ أوّل شيء خلقه الباري الظلّ «خلقه من قبل أن يخلق ماء وأرضا وعرشا(...)خلقه على مثال صورته(...) ثمّ خلق من تسبيح الأظلة الأشباح وجعلها الأظلّة(...)»[2]، ولعلّ هذا يُفسّر لنا الدلالة السلبية التي حملتها العلامة اللسانية «ظل» الواردة في السطر الخامس من القصيدة عندما اقترنت بالفعل «خاف» ذلك أنّ الإنسان يخشى الأشباح لدرجة أنّ لسانه ينعقد فلا يستطيع الكشف عمّا بداخله إذا ما اعتقد أنّ الذي بين يديه «شبح»، وبالتالي حسب الرؤية الأسطورية هذه يمكن اعتبار العلامة اللسانية «ظل» رمزا أسطوريا وُضع كإشارة غير مباشرة معبّرة عن شيء مجهول وغير مألوف، ومهما كان هذا «الشيء . ظل» فهو كائن مرعب، ومواجهته تعني السير نحو طريق الفناء،

---

[1]. مصطفى حجازي، الإنسان المهدور (دراسة تحليلية نفسية اجتماعية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء . المغرب، ط1، 2005م، ط2، 2005م، ص293.

[2]. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب (عن الجاهلية ودلالاتها)، دار الفارابي، . بيروت . لبنان، ط1، 1994م، ج1، ص140.

والمبدع دوما عندما يذكر «الظل» يشير إليه دون اقترانه بأمارة التعريف (ال)، فهو مذكور في العنوان وفي القصيدة مرّة واحدة بدون (ال) التعريف، وهناك من الأساطير التي تمنع كثرة ذكر الأشباح مخافة أن تتجسّد للمرء الذّاكر لها على أرض الواقع، ولعلّ هذا يُفسّر عدم كثرة ذكر العلامة اللسانية «ظل» في القصيدة.

قدّم أحمد خالد توفيق في مقدّمة روايته «أسطورة الظلال» نصيحة، وهي «ألا تثق في الأشخاص الذين لا ظلال لهم. هي نصيحة قديمة قدم الرعب نفسه(...)»[1] وهي نصيحة متداولة في ذاكرة الثقافة الشعبية العربية، مما تجعل من «ظل أي شخص» علامة ايجابية بأنّ المرء الذي بين يديه إنسان مثله ولكنّ المعنى الذي منحه المبدع للعلامة اللسانية «ظل» معنى مغاير للعرف الثقافي الشعبي العربي، إنّه معنى ليس ببعيد عن مخيلة أحمد خالد توفيق حين قال:« تصوّر أنّك وأنت تطالع هذه السطور رأيت فوق صفحة الكتاب ظل شخص..ظل يد مخلبية ترتجف في جشع وتدنو منك من الخلف..للحظة يفلت قلبك ضربتين..ينتصب شعر رأسك..تلقي بالكتاب جانبا وتثب ناظرا إلى الخلف..لا شيء..مرحبا بك يا صديقي في مدرسة الرعب البريطانية..مرحبا بك في عالم الظلال وقوم الظلال وأساطير الظلال..»[2] وبالتالي هناك احتمال آخر بأن المبدع نهل الدلالة السلبية ل«الظل» من الثقافة الغربية.

من زاوية الرؤية الصوفية: «ظلّ الأشخاص أشكالها فهي أمثالها وهي ساجدة بسجود أشخاصها، ولولا النور الذي هو بإزاء الأشخاص ما ظهرت الظلال(...)»[3]، وصاحب الظلّ هو الأصل «وإنّما جعل النهار ظلّا لليل لأنّ الليل هو الأصل، وكذلك الجسم هو الأصل فإنّه بعد التسوية انسلخ منه النهار عند التفتّح، فكان مدرجا فيه من أجل الحجاب، فلمّا أحسّ بالنفخة الإلهية سارع إليها فظهر ما كان مسلوخا منه(...)»[4] و«(...)السلطان ظلّ الله في الأرض، فالظلّ لا محالة تابع لمن هو ظلّه(...)»[5]، ولعلّ العلامة اللسانية «ظل» ترمز ل«القيادة الحاكمة في البلاد» التي يعيش الشعب في ظلّها، فهذه القيادة ينبغي أن تكون تابعة للّذي جعل منها ظلّه في الأرض؛ بمعنى تكون تابعة لمن هي ظلّه في الأرض

---

1. أحمد خالد توفيق، مقدمة «أسطورة الظلال»، المؤسسة العربية الحديثة، مصر . القاهرة، ط1، ص6.
2. أحمد خالد توفيق، مقدمة «أسطورة الظلال»، ص7.
3. سعاد الحكيم، المعجم الصوفي (الحكمة في حدود الكلمة)، دندرة للطباعة والنشر، بيروت . لبنان، ط1 1401هـ/1981م، ص746.
4. المرجع نفسه، ص747.
5. المرجع نفسه، ص749.

«الله» . حسب الرؤية الصوفية . فالقيادة بمثابة الفرع وليس الأصل ولكنّ هذا «الظلّ» تمرّد على صاحبه الأصلي وانفصل عنه ليعيش بصورة استقلالية عن صاحبه وهنا نعود للرؤية الأسطورية «الأسوأ ممّن لا ظلّ لهم أولئك الذين يتصرّف ظلّهم بشكل منفصل(...)»[1] لذلك لا نستغرب عندما اعتبر المبدع الحكّام آلهة صغار سيّئين[2]، وفي سياق رؤية المبدع للحكّام تنقلب الآية، فيصبح ما كان فرع أصلا، ويصبح الشعب بمثابة ظلال للقيادة من حيث التبعية لها وليس من حيث أنّ القيادة غمرتها الأنوار فانعكست ظلالها المجسّدة في شعبها «فإنّ الظلال لا يكون لها عين في عدم النور»[3] كما أنّ «الشخص وإن كان واحدا فلا تقل له ظلّ واحد ولا صورة واحدة(...)فعلى عدد ما يقابله من الأنوار يظهر للشخص ظلالات وعلى عدد المراي تظهر له صُور. فهو واحد من حيث ذاته متكثّر من حيث تجلّيه في الصُور، أو ظلالاته في الأنوار فهي المتعدّدة لا هو(...)»[4] ومن هنا لا نستغرب عندما منح المبدع دلالة سلبية للعلامة اللسانية «ظل» وأعاد القيادة إلى أصلها بأنّها «ظلّ الله في الأرض»، ولكنّه ظلّ متمرّد عن أصله نسي القبضة الربانية «ما مدّ الظلال للراحة وإنّما مدّها لتكون لك سلّما لمعرفته، فأنت ذلك الظل وسيقبضك إليه(...)»[5] يقول الله تعالى:«ثُمَّ قَبَضْناهُ إِلَيْنا قَبَضًا يَسيرًا»، «وإنّما قبضته إليه لأنّه ظلّه، فمنه ظهر وإليه يرجع الأمر كلّه(...)»[6].

تخلو صوفية أدونيس من المحتوى الديني[7]، ولكن هذا لا يمنع احتمال أنّه استمدّ الفكرة من الرؤية الصوفية وبالتالي من المحتمل أنّ أدونيس يرى أنّ القيادة «ظلّ» ولكنّها «ظلّ الشعب»؛ بمعنى الإله في نظر أدونيس هو الشّعب، بينما القيادة بمثابة «ظلّ» للأصل الذي هو «الشعب»، وبالتالي: هذا الظل الذي انفصل عن صاحبه الأصلي «الشعب» بثّ الرّعب في قلب صاحبه بخروجه عن المألوف بأن يكون تابعا لإرادة الشعب، ولكنْ سيأتي اليوم الذي يتخلّص فيه هذا الشعب من هذا الرّعب ويصبح ذلك الظلّ في قبضة الشعب لأنّه الأصل، وذاك الظلّ ما هو إلّا فرع من أصل.

---

1. المرجع السابق، ص6.
2. ينظر: أدونيس، الهوية غير المكتملة، ص14.
3. سعاد الحكيم، المعجم الصوفي (الحكمة في حدود الكلمة)، ص747.
4. المرجع نفسه، ص746.
5. سعاد الحكيم، المعجم الصوفي (الحكمة في حدود الكلمة)، ص747.
6. المرجع نفسه، ص747.
7. ينظر: أدونيس، حوار مع أدونيس، ص7.

إنّ مسعى الرجل المجهول . المأمور . في القصيدة ليس ببعيد عن مسعى ذي القرنين . مع بعض الفوارق . الهادف لتحقيق الخلود من خلال بلوغ عين الحياة « لله في الأرض ظلمة لا يطؤها إنس ولا جانّ فيها عين الحياة »[1]، وليس ببعيد عن مسعى آدم لما أكل من الشجرة[2]، إلّا أنّ الهدف من الخلود مختلف من شخص إلى آخر؛ فذي القرنين طلب عين الحياة من أجل المعرفة، أو عبادة الله حقّ عبادته لذلك استشار روفائيل الذي دلّه على عين الحياة، أمّا هدف آدم فهو الارتقاء إلى مرتبة الملائكة[*] أو ضمان خلوده في الجنّة، أمّا المأمور فطلب الخلود ليُجسّد ما يؤمن به والسبيل الوحيد لتخليد ما يؤمن به هو موته ليتمّ بعثه بمعية السبب الذي أودى بحياته، وهي كلماته، ولعلّ أقرب أسطورة تعكس لنا الموت والحياة المتجدّدة هي أسطورة أدونيس الإله السوري الذي تخاصمت بسببه افروديت مع آلهة الموتى «بيرسفون» لحيازته والفوز بحبّه، وكان خصام الآلهتين خصاما دمويا، ممّا جعل زيوس يفصل في القضية فحَكَم على أدونيس بأن يقضي ثلث عمره لنفسه، وثلثا مع برسفونة وثلثا مع أفروديت، لذا يموت أدونيس كلّ عام ويعود بعثه من جديد[3]. وإذا كان الإله أدونيس جسّد خلوده شكلا ومضمونا فإنّ الرجل المجهول في القصيدة جسّد خلوده من خلال كلماته وبالتالي: أيّ قيمة تحملها «كلمات» ليُفني المأمور حياته من أجلها ويُجسّد خلوده من خلالها؟، ويُخصّص لها المبدع سطرا خاصّا لها في قصيدته فلا يشاركها على مستوى ذلك السطر أي علامة من العلامات اللسانية؟

---

[1]. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب (عن الجاهلية ودلالاتها)، ج2، ص131.

[2]. المرجع نفسه، ص131.

[*]. **قال الله تعالى:« وَقَالَ مَا نَهاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ »(سورة الاعراف، الآية: 19)**

[3]. يُنظر: آرتل كورتل، قاموس أساطير العالم، ترجمة سهى الطريحي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا . دمشق، دط، 1430هـ/2010م، ص137.

أوّل مخلوق . حسب الرؤية الصوفية . هو «القلم، وعنه بالرقم في اللوح، انتشأت المخلوقات. وهل ينشأ عن القلم إلّا الحروف والكلمات؟»[1]؛«(...)فالوجود كله حروف وكلمات وسور وآيات فهو القرءان الكبير»[2]؛«(...) فكلّ موجود هو كلمة من كلمات الله، لأنّه المظهر الخارجي لكلمة التكوين: «كن»[*]...»[3].

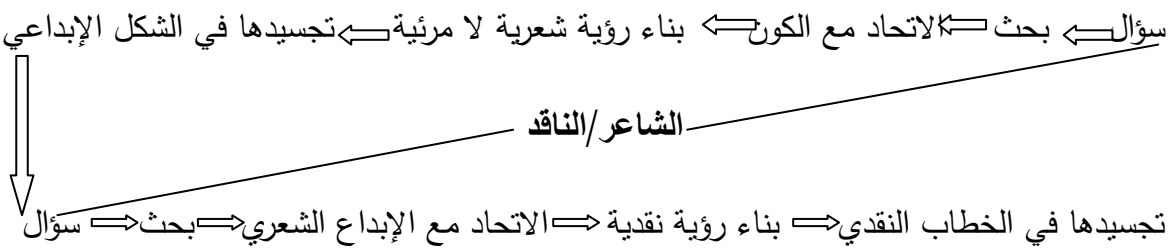
وممّا ورد من الأساطير اللغوية «أسطورة الزهرة»[4] التي صعدت إلى السماء بفضل الاسم الأعظم الذي علّمها إيّاه الملكان هاروت وماروت، ولمّا كان للغة اتصالا بزمن الخلق والأصول كان لها سلطانا وكيف لا يكون لها سلطانا «فهي الكلمة الخالقة منطوقة «كن» أو مكتوبة كما في أسطورة خلق الإنسان على صورة اسم أحمد ومحمّد (فالقيام كمثل الألف والركوع كالحاء والسجود كالميم والقعود كالدال وخلق الخلق على صورة اسم محمد [صلى الله عليه وسلم] فالرأس مدور كالميم والميدان كالحاء والبطن كالميم الثانية والرجلان كالدال.)»[5]، ولعلّ المبدع أراد أن يعيد الوجود إلى أصله وهي «كلمات»؛ فهو تقمَّصَ صفةً من صفات الذّات الإلهية ليُجسّد أمره في الكلمات، يقول المبدع:« ليس في صوفيتي فرق بين الكائن الإنساني وبين ما يسمّى الله، حيث نبلغ هنا حالة من الوجد تصلنا بجوهر الكون، متجاوزين كل الحجب وكل العوائق المادية ويغدو المرء في تلك البرهة واحدا مع الله (...)»[6]، وبالتالي المبدع نهل من الفكر الصوفي ما للكلمة من سلطان في تحقيق المعجزات، ومن الفكر الأسطوري الموت ثمّ حياة الخلود من خلال قدرة الكلمات على الحياة في كلّ زمان ومكان، وبالتالي كلّما ذُكِرت الكلمات أعادت إحياء صاحب الكلمات.

حاولنا في هذه الدراسة أن نجمع بين الرؤية السياقية والنسقية من أجل إضاءة كلّ جانب من جوانب الإبداع الشعري المخصوص بالدراسة في نطاق المستوى الدلالي، ومع هذا لا يمكننا الجزم بأنّنا تمكّنا من اختراق كلّ طبقات الصورة الشعرية، فلربّما لا تزال هناك احتمالات أخرى تطرحها البنية الدلالية الكبرى

---

1. سعاد الحكيم، المعجم الصوفي (الحكمة في حدود الكلمة)، ص976.
2. المرجع نفسه، ص976.
*. قال الله **تعالى:«إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَا أَرَدْنَاهُ أَن نَّقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ»(سورة: النحل، الآية: 40)**
3. المرجع نفسه، ص976.
4. ينظر :محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب (عن الجاهلية ودلالاتها)، ج2، ص206.
5. المرجع نفسه، ص 206 .
6. صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، ص7.

للقصيدة، وقد يتمكّن قارئ آخر من اكتشاف بنية دلالية أخرى مفرزة لاحتمالات أكثر ذلك أنّ هذه القصيدة حاملة للعديد من الإشارات الدلالية سواء على مستوى العلامات اللسانية أو البنية الدلالية الكبرى والمبدع يتعمّد خلق القصيدة بأسلوب مفعم بالغموض والعدول اللغوي المتفرّد من أجل اجباره على ولوج عالم البحث . السؤال الذي سلكه هو في حد ذاته. ربّما يريد المبدع بذلك أن تكون عملية القراءة النقدية من جنس خلفيات العملية الإبداعية المبنية على الاتحاد مع الكون الغامض وبناء رؤية مستمدة من عالم البحث . السؤال، وكذا الحال في العملية النقدية الاتحاد مع الخطاب الإبداعي وولوج عالم البحث . السؤال في سبيل الالتقاء أو الاقتراب من الرؤية التي شكّلت الخطاب الشعري وفق عملية عكسية يمكن تجسيدها في المخطط الآتي:



الخطاب الشعري مبني على رؤية واحدة ينسجها المبدع، إلا أنّ الخطاب النقدي يستخلص من ذلك الخطاب الواحد عدّة رؤى على مرّ الزمان، وبالتالي: المبدع اقتصد الدلالة في شكل واحد بينما الخطاب النقدي قدّم تفصيلا لتلك الدلالة في خطاب نقدي لا متناهي عبر الزمن إذا جمعنا كلّ الخطابات النقدية التي أفرزتها القصيدة الواحدة، لذا لا غرابة أن يجسّد المبدع حضوره وأبديته في كتاباته في صورة إشارات لا متناهية.

يقول أدونيس في قصيدته «الإشارة»:

«مزجت بين النار والثلوج

لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج .

وسوف أبقى غامضا أليفا

أسكن في الأزهار والحجاره

أغيبُ

أستقصي

أرى

أموجْ

كالضوء بين السِّحر والإشارة»[1]

[1]. أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص14.

خاتمة

بدأنا الدراسة بتحديد مبادئ الرؤية التكاملية للخطاب النقدي، كما حدّدنا خطواتها من أجل تسهيل عملية الفهم؛ فهذه الدراسة جامعة بين الرؤية البنوية والسيميائية والتفكيكية كما أنّها تنهل من بعض متصوّرات ايزر رائد نظرية جمالية التلقي، وقد فاعلنا بين كل الرؤى السالفة الذكر على مستوى الخطاب النسقي المتكامل الذي أخضعناه لمبدأ المرونة النقدية التي تضمن سيران العملية بصورة خاضعة لمتطلّبات الإبداع الشعري دون اخضاع الدراسة للأحكام المعيارية، لذلك اعتمدنا على بعض المعطيات العلمية في سبيل بلوغ البنية الدلالية الكبرى للخطاب الشعري، ومن هذه المعطيات نذكر: الملاحظة والوصف والشمولية؛ بمعنى تناولنا القصيدة كلّها وليس أجزاء منها، كما أنّنا استخدمنا بعض الرموز الرياضية في سبيل تلخيص ما توصّلنا إليه في جزئية التماسك النحوي، فنتج عن هذا تجسيد مخطط نسقي حامل لانسجام غريب ما بين شكل المخطط الهندسي النسقي والبنية الدلالية الكبرى التي تم التوصّل إليها.

ونشير على مستوى الخطاب النسقي المتكامل إلى أنّه حامل لمعطيات عاكسة لصفة الثبات على مستوى كل جزئية خاضعة للملاحظة والوصف والجانب الإحصائي، كما أنّه خطاب حامل لصفة النسبية في كل جزئية خاضعة للتفسير أو لمبدأ التوليد والتقليص الذي يرتكز بشكل أساسي على النظام الدلالي للمتلقي ومدى قدرته على توليد الاحتمالات التي تبعثها كل علامة لسانية في القصيدة مثلما ترتكز على مدى قدرته على تقليص تلك الاحتمالات من خلال الربط المنطقي بين تلك الاحتمالات أثناء النظر إلى العلامة اللسانية في علاقتها مع العلامات الأخرى على مستوى البنية السطحية للخطاب الشعري.

أمّا على مستوى الخطاب النقدي السياقي المتكامل فقد بدأ من حيث انتهى الخطاب النسقي المتكامل بمعنى لجأنا إليه من أجل الإجابة عن السؤالين الأساسيين اللذين خُتمت بهما المقاربة النسقية فكانت نتائج البحث على المستوى السياقي عاكسة لجملة من الأبعاد الدلالية المرتبطة بمستويات متعددة: نفسية، تاريخية اجتماعية، أسطورية، صوفية؛ فمن أجل التحكّم في الأبعاد الدلالية المتعدّدة التي تحملها البنية الدلالية الكبرى للقصيدة، وإظهار العلاقة المنطقية، والمتداخلة بين معظمها، حدّدنا زمن الخطاب النقدي الخاضع لثلاث احتمالات كل احتمال يُفصّل البنية الدلالية الكبرى ويجعلها واضحة الملامح ويمنحها رؤية دلالية جديدة، وفي ختام هذه الدراسة يمكننا القول بأنّه يمكننا أن نجسّد خطابا نقديّا متكاملا عاكسا للطبيعة المعقّدة للإبداع الشعري.

إنّ أهم النتائج التي يمكن أن نخرج بها من هذه الدراسة يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

أ. الرؤية النقدية المتكاملة للإبداع الشعري تعتمد بشكل أساسي على مبدأ المرونة النقدية؛ بحيث يسمح للآليات المنهجية أن تتفاعل فيما بينها بصورة منسجمة، وهذا يرتكز بشكل أساسي على مدى قُدرة المتلقي على حسن توظيف مختلف الآليات المنهجية نسقية كانت أو سياقية وفق متطلّبات الإبداع الشعري المخصوص بالدراسة فالإبداع هو المتحكّم الأساسي في سيران العملية النقدية، وهو المرجع الأصلي الذي يُحدّد الآليات المنهجية التي يجدر بالناقد انتقاءها.

ب . النسيج النقدي المتكامل بما أنّه مرتبط بالمتلق فإنّه يحمل في كنهه صفة الفرادة مثل الأسلوب في اللغة؛ فإذا كان الأسلوب (الكلام) يختلف من شخص إلى آخر فإنّ التصوّر النقدي المتكامل للإبداع الشعري يختلف من متلق إلى آخر.

ج . إذا كانت الرؤية الإبداعية تكتمل لدى المبدع قبل أن يصنع لها حلّة ويجعلها مرئية عبر الشكل الإبداعي فإنّ الرؤية النقدية المتكاملة لا تُجسَّد من لحظة التفاعل مع الإبداع الأدبي إنّما تُبنى بمعية جملة من الآليات المنهجية المتفاعلة فيما بينها، ولعلّ أهمّها آلية التوليد والتقليص المستخدمة في العملية التشريحية والتركيبية للإبداع الأدبي والمرتبطة بالمتلقي على وجه الخصوص؛ فالعملية التشريحية تُولّد الاحتمالات وتبعث تساؤلات بينما العملية التركيبية تقلّص الاحتمالات وتربط فيما بينها بصورة منطقية وتُوجِدْ تفسيرات لتولّد لنا رؤية نقدية حاملة لصفة النسبية مجسّدة في الخطاب النقدي.

د. يمكننا أن نجيب على الإشكالية التي بُنِيت على أساسها هذه الدراسة وهي: يُمكن أن نبني تصوّرا نقديا متكاملا مرتكزا على جملة من التصورات النقدية المتباينة على المستوى المنهجي، ولكنّها منسجمة فيما بينها على مستوى الخطاب النقدي؛ فرغم اخضاع الدراسة لمبدأ الفصل والوصل فإنّ البنية الدلالية الكبرى التي أفرزها الخطاب النسقي المتكامل تحمل في كنهها جملة من الاشارات النفسية والاجتماعية مشابهة للاشارات النفسية والاجتماعية التي يبعثها الخطاب الشعري ليأتي الخطاب السياقي المتكامل ليكشف عنها؛ فيكون الخطاب السياقي المتكامل بمثابة لغة شارحة للخطاب النسقي من خلال الاستعانة بالواقع الفعلي المساهم في انتاج الخطاب الشعري، وتصبح النتائج المفرزة من لدن الخطاب النسقي المتكامل بمثابة صورة عامّة معمّقة أوّلية للخطاب الشعري مفصّلة من لدن الخطاب السياقي المتكامل.

هـ . مبدأ المرونة النقدية أفرز جملة من النتائج غير المتوقّعة كما ظهر جلياً على مستوى مرحلة التخطيط والبناء النقدي الذي ولّد لنا مخططا نسقيا منسجما مع البنية الدلالية الكبرى التي توصّلنا إليها فيأتي الجانب السياقي ليكشف لنا بأنّ هناك علاقة ما بين قصائد المبدع والجانب التشكيلي، وبالتالي يؤكّد لنا الجانب السياقي أنّ ذلك الانسجام لم يكن بصورة عشوائية.

و. يحمل الخطاب الشعري المُنتقى العديد من الصفات النوعية التي تميّزه عن غيره يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

1. تميّز قصيدة «ظل» من حيث البنية الايقاعية المخالفة للعُرفِ الإيقاعي المألوف؛ ذلك أنّ المبدع يرى أنّ كل رؤية شعرية تولّد الإيقاع الخاص بها.

2. تتجلى الجمالية الإيقاعية في نظام توزيع المقاطع والنّبر على مستوى أسطر الإبداع الشعري.

3. الصورة الشعرية للقصيدة كثيفة لدرجة يصعب اختراق كلّ طبقاتها؛ ذلك أنّ العلامات اللسانية المساهمة في البناء الإبداعي تحمل العديد من الإشارات المولدة للكثير من الاحتمالات، وحتى بعد بلوغ البنية الدلالية الكبرى للقصيدة وتفسيرها للعديد من الملاحظات والنتائج النسقية وجدنا أنفسنا نستعين بأنساق خارج المدى اللّغوي.

4. الشاعر يتعمّد أن يجعل من قصيدته بؤرة احتمالات، ويوظّف وحدات البناء الإبداعي بأسلوب مخالف للمألوف؛ بمعنى العلامات التي ينبغي أن تكون ايجابية تصبح حاملة لصفة السلبية كما في كلمة «ظل» والأصوات التي يجدر بها أن تكون مهموسة بحكم عجز الإنسان عن التصريح نجدها مجهورة، والعدول اللغوي الذي يكتنف القصيدة من خلال توزيع العلامات اللسانية على مستوى البنية السطحية بصورة مخالفة للعرف اللغوي.

5. استخدم المبدع كلمات بسيطة، ولكنّ طريقة توظيفها ولّدت لنا نصّا شعريّا مُفْعما بقوة التصوير الإيحائي.

6. أشرك المبدع المتلقي من حيث ملئه لتلك الثغرات التي اكتنفت المنجز الشعري، سواء من ناحية عدم التصريح بهوية الإنسان المعني في القصيدة أو من ناحية حقل الكلمات الخطيرة التي أدّت بصاحبها إلى التهلكة، أو من حيث البياض الفاصل مابين المقطع الأول والثاني من القصيدة.

7. تفرّد المبدع على مستوى بنائه الإبداعي، وأسلوبه اللغوي المشفّر، والصورة الشعرية الكثيفة.

ز. المقاربة النسقية لهذه القصيدة ولّدت لنا بنية دلالية كبرى أُحادية حملت في كنهها عدّة احتمالات أفرزتها عملية البحث على مستوى السياق الإبداعي الذي لجأنا إليه من أجل ايجاد تفسير للتساؤلات التي أفرزتها تلك البنية الدلالية الأحادية، وكلّ احتمال توصّلنا إليه على مستوى المقاربة السياقية يمنح البنية الدلالية الكبرى رؤية دلالية جديدة للإبداع الشعري مما يُثبت لنا أنّه يمكن للقارئ الواحد أن يخرج بدلالات متعدّدة للإبداع الشعري الواحد على مستوى المقاربة السياقية.

ح . النتيجة السابقة تدفعنا إلى طرح السؤال الآتي: هل يمكن لقارئ واحد أن يستخرج عدّة بنى دلالية كبرى لنفس القصيدة على مستوى المقاربة النسقية؟.

ط . إذا كان أدونيس ينسج إبداعه على منوال الرؤية الشعرية المستمدّة من عالمه من خلال رحلة البحث . السؤال، فإن المتلقي يبدأ من حيث انتهى المبدع لينطلق من الإبداع الشعري الذي يعدّ عالما في حدّ ذاته بالنسبة لأدونيس فيغوص المتلقي في بحور الإبداع الشعري عبر رحلة البحث . السؤال لينسج رؤيته النقدية؛ بمعنى المبدع يتعمّد أن ينسج إبداعه بأسلوب يُجبِر المتلقي على ولوج طريق البحث . السؤال الذي سلكه هو في حدّ ذاته.

Summary of the Study

We began to study and identify the principles of complementary vision monetary letter. Also we identified steps of The study in order to facilitate the process of understanding the integrative vision critical discourse, This study combining the structural vision and semiotics and deconstruction, it also draws from some of the leading aesthetic laser Mtsourat reception theory, We have made every visions above the level of discourse integrated opto who made it to the principle of monetary flexibility that ensures Siran process is subject to the requirements of poetic creativity without subjecting the study of the provisions of the standard, So we relied on some scientific data in order to achieve the semantic structure of major poetic letter of, and these data are: observation, description and inclusiveness; the sense of eating the whole poem, not parts of them. As we used some mathematical symbols in order to summarize what we have achieved in the partial coherence grammar and results of this embodiment scheme water the holder of the strange harmony between the engineering plan Opto major infrastructure semantic reached shape.

We note at the level of discourse opto integrated that data holder reflective of the recipe consistency at the level of each partial subject to Note, description and side EMI, as it holder relative to the recipe letter of in all partial subject to interpretation or obstetrics and reduction of the principle, which is based mainly on the semantic system of the recipient and the extent of its ability to generate possibilities that inspires all lingual sign in the poem, as based on its ability to reduce these possibilities through the logical connection between those possibilities during the consideration of the linguistic mark in its relationship with other marks on the linear structure of the letter of poetic level.

At the level of critical discourse integrated contextual began in terms of the speech ended opto integrated; the sense that we turned to him in order to answer the questions of key, which sealed their approach systemic was the search level results contextual reflective for a variety of semantic dimensions associated with multiple levels: psychological, historical, social , mythical, mystical; .... In order to control multiple semantic dimensions carried by major poem semantic structure, and show the logical relationship, and overlapping among the most part, we have identified critical discourse subject to three possibilities all likelihood time separates the major semantic structure and makes it clear features, and gives vision New tag. At the conclusion of this study, we can say that we can Nfaal visions between systemic and contextual manner Simulated backgrounds contribute to the production of poetic discourse, and the complex has a reflective nature.

سرد المصادر والمراجع

مسرد المصادر والمراجع

المصادر

. القرءان الكريم برواية ورش

1. أدونيس، أوراق في الريح (1955 . 1960)، منشورات دار الآداب . بيروت، دط، 1988م.
2. أدونيس، أمس المكان الآن، دار الساقي، بيروت، ط1، 1995م، ط2، 2006م

3. أدونيس، ها أنت أيها الوقت (سيرة شعرية ثقافية)، دار الآداب . بيروت، ط1، 1993م.

4. أدونيس، وراق يبيع كتب النجوم، دار الساقي، بيروت . لبنان، ط1، 2008م.

5. أدونيس، المحيط الأسود، دار الساقي، بيروت . لبنان، ط1، 2005م.

6. أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب . بيروت، 1988م، دط.

7. أدونيس، تنبّأ أيها الأعمى، دار الساقي، بيروت . لبنان، ط1، 2003م، ط2، 2005م

8. أحمد خالد توفيق، مقدمة «أسطورة الظلال»، المؤسسة العربية الحديثة، مصر . القاهرة،ط1، دت

9. أبي الفتح عثمان ابن جنّي، سرّ صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق حسن هنداوي،

10. ابن فارس (أحمد)، الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، علّق عليه ووضع حواشيه أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، ط1، 1418هـ/ 1994م

المراجع

1. أدونيس، ، الحورات الكاملة (1960. 1980)، بدايات للنشر والتوزيع، سوريا . دمشق، ط2 2010م، ج1.

2. أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب . بيروت، ط1، 1989م.

3. أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب . بيروت، ط1، 2002م.

4. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة . بيروت، ط1، 1971م، ط2، 1975م، ط3، 1979م.

5. أدونيس، النص القرءاني وآفاق الكتابة، دار الآداب . بيروت، ط1، 1993م.

6. أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت . لبنان، ط3.

7. أدونيس، الثابت والمتحول (بحث في الإبداع و الاتباع عند العرب)، دار الساقي، دط، ج3، ج4.

8. أحمد زرقة، أسرار الحروف، دار الحصاد للنشر والتوزيع . دمشق، ط1، 1993

9. أحمد مصطفى المراغى، علوم البلاغة (البيان والمعاني والبديع)، دار القلم، بيروت . لبنان، دط، دت

10. أحمد سليمان ياقوت، ظاهرة الإعراب في النحو العربي (وتطبيقها في القرآن الكريم)، دار المعرفة الجامعية . الاسكندرية، دط، 1994م.

11. أحمد عكاشة، آفاق في الإبداع الفني (رؤية نفسية)، دار الشروق . القاهرة،ط1، 1422ه/2001م

12. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1 1994م.

13. جمال الدين بوقلي حسن، قضايا فلسفية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1979م.

14. ديزيره سقال، الصرف وعلم الأصوات، دار الصداقة العربية . بيروت، بيروت . لبنان، ط1 1996م

15. هشام علي حافظ، كيف تفقد الشعوب المناعة ضد الاستبداد، رياض الريس للكتب والنشر، ط1 2001م، ط2، 2002م.

16. حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 2009م

17. حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت، ط1، 1416ه.

18. الطيّب البكّوش، التصريف العربي (من خلال علم الأصوات الحديث)، المطبعة العربية . تونس ط3، 1992م.

19. يوسف نور العوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين . القاهرة، ط1، 1414ه/ 1994م

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

21. محمد محمد يونس علي، مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديد المتحدة . بيروت، لبنان، ط1 2004م.

22. محمد نديم خشفة، تأصيل النص (المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان)، مركز الإنماء الحضاري . حلب، ط1، 1997م.

23. محمد علي الخولي، معجم علم الأصوات، مطابع الفرزدق التجارية، ط1، 1406هـ/1986م.

24. منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء . المغرب، ط1 2004م

25. مصطفى حجازي، الإنسان المهدور (دراسة تحليلية نفسية اجتماعية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء . المغرب، ط1، 2005م، ط2، 2005م

26. نبيل صالح سفيان، المختصر في الشخصية والإرشاد النفسي (دليلك لاكتشاف شخصيتك وشخصيات الآخرين)، إيتراك للنشر والتوزيع، مصر . القاهرة، ط1، 2004م.

27. سيد البحراوى، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب . الإسكندرية، دط 1993م

28. سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق . القاهرة، ط8، 1424 هـ/ 2003 م.

29. السعيد شنوقة، مدخل إلى المدارس اللسانية، المكتبة الأزهرية للتراث . القاهرة، ط1، 2008م.

30. سعيد توفيق، في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية مجد للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت، ط1، 1423هـ/2002م.

31. خديجة محمّد الصّافي، نسخ الوظائف النحوية (في الجملة العربية)، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، مصر ـ القاهرة، ط1، 1429هـ/2008م.

32. عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد(متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة. الجزائر، دط، 2010م.

33. عبد المجيد حنون، المدرسة التاريخية في النقد العربي الحديث، دار بهاء الدين للنش والتوزيع . الجزائر، ط1، 2010م.

34. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات . القاهرة، دط، 1999م.

35. صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى . بغداد، ط5، 1397هـ/1977م

36. صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس (الطفولة، الشعر، المنفى)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان . الأردن، ط1، 2000م

المراجع المترجمة

1. أدونيس، الهوية غير المكتملة (الابداع، الدين، السياسة، الجنس)، بالتعاون مع شانتال شواف تعريب: حسن عودة، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2005م.

2. آوستن وآرن، رنيه وليك، نظرية الأدب، تعريب عادل سلامة، دار المريخ . الرياض، دط، 1412 هـ/1992م

3. إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب . القاهرة، دط 1412 هـ/ 1991 م.

4. بيير بار بيريس، بيير مارك دوبيازي، دانييل برجيز، مارسيل ماريني،جيزيل فالانسي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت، مايو.1997

5. برتراند راسل، ما وراء المعنى والحقيقة، تر محمد قدري عمارة، المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة ط1، 2005م

6. جان ايف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة . حلب، ط1، 1994م

7. جان بول سارتر، الكلمات، تر خليل صابات، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1993م

8. جوليا كريسطيفا، علم النص، تر فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء . المغرب، دط، دت.

9. جون ليشته، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا (من البنيوية إلى ما بعد الحداثة)، تر فاتن البستاني المنظمة العربية للترجمة، بيروت . لبنان، ط1، 2008م

10. جون ستروك ، مقدمة «البنيوية وما بعدها (من ليفي شتراوس إلى دريدا)»، تر محمد عصفور عالم المعرفة ،الكويت، دط، 1996م.

11. جيرار دولو دال، السيميائيات أونظرية العلامات، تر عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار . سورية ط1، 2004م

12. جرهارد هلبش، تاريخ علم اللغة الحديث، تر سعيد حسن بحيري، مكتبة زهرة الشرق . القاهرة، ط1، 2003م.

13. زتسيسلاف واورزنيال، مدخل إلى علم النص (مشكلات بناء النص)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1424هـ/2003م.

14. كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص(مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج)، تر سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، 1425هـ/ 2005م.

15. كريستوفر نوريس، التفكيكية النظرية والممارسة، تر صبري محمد حسن، دار المريخ . الرياض دط، 1410هـ / 1989م.

16. ستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر إحسان عباس، محمد يوسف نجم، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، دط، دت، ج1.

17. رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور دار القباء للطباعة والنشر و التوزيع . القاهرة، 1998م.

18. روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر تمام حسان، عالم الكتب . القاهرة، ط1 1418ه/1998م.

19. ريجيس جوليفيه، المذاهب الوجودية، تر فؤاد كامل، دار الآداب . بيروت، ط1، 1988م.

المعاجم والموسوعات

1. خليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين (مرتبا على حروف المعجم)، ترتيب وتحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، ط1، 1424ه/ 2003م.

2. أحمد رضا، معجم متن اللغة (موسوعة لغوية حديثة)، دار مكتبة الحياة . بيروت، دط، 1378ه/ 1959م، مج3.

3. آرثل كورتل، قاموس أساطير العالم، ترجمة سهى الطريحي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع سوريا . دمشق، دط، 1430ه/2010م

4. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب (عن الجاهلية ودلالاتها)، دار الفارابي، . بيروت . لبنان ط1، 1994م، ج1، ج2

5. نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، دار نوبان للطباعة . القاهرة، ط1، 2003م.

6. سعاد الحكيم، المعجم الصوفي (الحكمة في حدود الكلمة)، دندرة للطباعة والنشر، بيروت . لبنان ط1، 1401ه/1981م.

المجلات والحوليات والجرائد

1. احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة . الكويت، 1978م، دط.

2. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك)، عالم المعرفة . الكويت 1998م.

3. فوزي حسن الشايب، ضمير الشّأن والفصل (دراسة ومقاربة لسانية)، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الكويت، الحولية السابعة والعشرون، 1427هـ/2006م.

4. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة . الكويت، 1992م

5. شاكر نوري، «أدونيس..لغتان في لغة واحدة: الشعر والتشكيل»، جريدة الشرق الأوسط، العدد: 12267.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	**7 ـ 13**
مدخل: الرؤية التكاملية للخطاب النقدي	**14**
مبادئ الرؤية التكاملية للخطاب النقدي	**15**
التصور المنهجي للخطاب النقدي المتكامل	**16**
المرحلة اللامرئية للخطاب النقدي المتكامل	**16**
التصور النقدي النسقي التكاملي للإبداع الشعري	**18**
مرحلة اكتشاف البناء الإبداعي	**18**
مرحلة التخطيط والبناء النقدي	**25**
مرحلة التخطيط وبناء المخطط النسقي	**25**
مرحلة البناء النقدي للمخطط النسقي	**26**
التصور النقدي السياقي التكاملي للإبداع الشعري	**26**
الفصل الأول: من البنية السطحية إلى البنية الدلالية: رؤية نسقية لقصيدة «ظل»	**31**
قصيدة «ظل»	**33**
مرحلة اكتشاف البناء الإبداعي لقصيدة «ظل»	**34**
العنوان	**34**
التصنيف الصوتي	**35**
البنية الإيقاعية للقصيدة	**38**
التصنيف النحوي للعلامات الإبداعية	**45**
بنية النص الإبداعي (التماسك النحوي)	**47**
التماسك الدلالي للنص الإبداعي	**51**
تفسير نتائج التصنيف الصوتي والبنية الإيقاعية والتصنيف النحوي والتماسك النحوي في ظلّ البنية الدلالية الكبرى للقصيدة	**58**
مرحلة التخطيط والبناء النقدي لقصيدة «ظل»	**59**
مرحلة التخطيط	**59**
رموز المخطط النسقي	**60**

رموز علاقات الإحالة	**60**
رموز البنى النحوية وفق ترتيبها في الشكل الإبداعي	**60**
رموز أدوات الربط	**61**
إيضاحات	**61**
مخطط البناء النقدي النسقي لقصيدة «ظلّ»	**67**
البناء النقدي للمخطط النسقي	**68**
الرؤية النقدية للإبداع الشعري حسب المعطيات النسقية السالفة	**69**
الرؤية النقدية من زاوية الآخر	**70**
ملخص الأسس التي ارتكزت عليها مرحلتي اكتشاف البناء الابداعي والتخطيط والبناء النقدي	**75**
السؤالين الأساسيين اللّذين خُتمت بهما الرؤية النسقية	**76**
الفصل الثاني: الرؤية النسقية لقصيدة «ظلّ» في ضوء الدراسة السياقية	**78**
مرحلة اكتشاف السياق الابداعي	**79**
لمحات تاريخية	**79**
الرؤية الإبداعية	**85**
ذات المبدع وذات الآخر	**87**
الرؤية النقدية	**88**
الرؤية النفسية	**90**
الرؤية الاجتماعية	**91**
الإبداع الشعري والفكر	**92**
الإبداع الشعري والتشكيل	**93**
قصيدة «ظلّ» في ضوء الرؤية السياقية	**94**
البناء النسقي . السياقي للقصيدة	**96**
المجال الزمني للخطاب النقدي السياقي	**98**
البناء النسقي . السياقي في ظل الاحتمال الأول	**98**
البناء النسقي . السياقي في ظل الاحتمال الثاني	**107**
البناء النسقي . السياقي في ظلّ الاحتمال الثالث	**109**

الرؤية الأسطورية والصوفية لعلامات لسانية من القصيدة (ظلّ/الموت والخلود/كلمات)	**110**
خاتمة الفصل الثاني	**114**
خاتمة/ملخّص الدراسة	**123/117**
مسرد المصادر والمراجع	**124**