الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور– خنشلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

البنيوية منهجًا نقديًا
قراءة في كتاب
"جدلية الخفاء والتجلي ـدراسات بنيوية في الشعرـ"
لـ(كمال أبو ديب)

إعداد الطالبة:
رحمة مدرق نارو

إشراف:
د/ نبيل قواس

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
عبد القادر نويوة	أستاذ محاضر –أ–	جامعة عباس لغرور –خنشلة	رئـيـسـا
نبيل قواس	أستاذ محاضر –أ–	جامعة عباس لغرور –خنشلة	مشرفا ومقررا
نصيرة مسعودي	أستاذ محاضر –أ–	جامعة عباس لغرور –خنشلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1444 ـ 1445 هـ /2023 ـ 2024 م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

إنّه لمن الواجب في هذا المقام؛أن أتقدم بجزيل الشكر،وخالص الامتنان،إلى الأستاذ المشرف، الدكتور " **نبيل قواس**" الذي رافقني في إنجاز هذا البحث من بدايته إلى نهايته.

ولا يفوتني أن أتقدم بأسمى عبارات الشكر و العرفان إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة، على ما سيقدمونه من توجيهات وتصويبات تُثري البحث، ليكون في صورة أفضل مما هو عليه.

كما أتقدّم بالشكر الجزيل لكافة أساتذتي في مختلف المراحل التعليمية؛ من الابتدائي إلى الدراسات العليا، فلولا فضلهم بعد الله عز وجلّ لما وصلت لهذه المرحلة المهمة في حياتي.

رحمة مدرق نارو

إهداء

من قال أنا لها : نالها

وأنا لها وإن أبت رغما عنها أتيت بها

الحمد لله حبا وشكرا وامتنانا على البدء والختام

(وآخر دعواهم أن الحمد لله رب العالمين)

أهدي تخرّجي إلى سندي في هذه الحياة ومصدر الأمان

إلى من أرشدني إلى طريقي

إلى من أتعب كاهله من أجلي

إلى والدي

إلى أمي الحبيبة

أهديك ما وصلت إليه من نجاح يا عزمي حين أثقلتني الحياة

ويا يقيني وإصراري إلى من كانت سبب فرحتي وشمعة دربي

إلى من علّمتني معنى الوفاء وعلّمتني الصبر مدى الحياة

إلى زوجي ورفيق دربي

إلى أوّل من انتظر هذه اللّحظة ليفتخر بي

إلى سندي وشريكي في الحياة

إلى ضلعي الثّابت الذي لا يميل

شكرا لكل من كان معي وساندني في هذه المرحلة فلولا الله ثم وجودكم

ما تغنّت الأمجاد بتخرجي

إليكم إخواني وأخواتي

البنيوية " ليست فلسفةً، لكنها طريقة في الرؤية ومنهجٌ في معاينة الوجود ولأنها كذلك فهي تثويرٌ جذريٌ للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه في اللغة، لا تغيّرُ البنيوية اللغة، وفي المجتمع لا تغيّرُ البنيوية المجتمع، وفي الشعر لا تغيّرُ البنيوية الشعر، لكنها بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمّق، والإدراك مُتعدّد الأبعاد، والغوص على المكوّنات الفعلية للشيء، والعلاقات التي تنشأُ بين هذه المكوّنات، تُغيّر الفكر المعايش للغة والمجتمع والشّعر وتُحوّله إلى فكرٍ متُسائِلٍ، قلقٍ، مُتثَوِّبٍ، مُكتنهٍ، مُتَقصٍّ فكر جدليّ شموليّ في رهافةِ الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التّصوّر والإبداع"

كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتّجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ص 07.

مقدمـــــــة

مقدمة

أفرزت التحوّلات المعرفية والفلسفية الغربية كثيرًا من التيارات والمناهج النقدية، وسرعان ما انعكست على الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر بشكلٍ جليٍّ، ولم ينأَ هذا الأخير عن تلك الإفرازات والتحوّلات، وإنّما حاول الإفادة منها فخاض غمارَها، ونهل من مشاربها، فكانت نتيجة ذلك انتشار الكمّ الهائل من المصطلحات والمناهج النقدية الوافدة.

والمتتبّع للكتابات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة، يجدُ تلك الجهود التي حاولت النهوض بالخطاب النقدي والوقوف على مختلف إشكالياته وقضاياه. وربّما يتساءل سائلٌ: كيف استطاع النّقّاد والدارسون العرب المعاصرون بلورة هذه المناهج وتكييفها مع بيئتهم وثقافتهم؟ وهل تمكّنوا من استقرائها وبلورتها بما يتناسبُ والعصرَ؟ وأيّ الطّرق سلكوها لتلقّي هذه المناهج ؟

إنّ من أبرز مظاهر التّلقّي، هو حضور المشروع البنيوي، الذي أثارَ كثيرًا من المطارحات الفكرية والمساءلات النقدية سواءً على مستوى التنظير أو على مستوى الممارسة، الأمر الذي جعل بعض النقّاد العرب المحدثين والمعاصرين يستثمرون في هذا المشروع كمنهجٍ نقديٍّ حداثيٍّ، وذلك إمّا بالعودة إلى التّراث بغية إعادة قراءته وتفعيله، أو الاحتكاك بالآخر ونقل تجربته والخضوع لثقافته ومنهجه كما هو. ولعلّ هذه الجدلية جعلت الناقد "كمال أبو ديب" يخوض في تفاصيل المنهج البنيوي، وبخاصة من المنظور الممارساتي الإجرائي في محاولات نقدية تطبيقية سعى فيها إلى تأصيل هذا المنهج من خلال تتبّع آلياته وإجراءاته، وساعيًا إلى تأسيس منهج بنيوي عربيّ، خلافًا لما ذهب إليه غيره في الجوانب النظرية لهذا المنهج، وتأسيسًا على هذا وعلى الإشكاليات التي حدثت حول هذا الناقد، يأتي بحثنا هذا موسومًا بـــ "**البنيوية منهجًا نقديًا، قراءةٌ في كتاب جدلية الخفاء والتجلّي – دراساتٌ بنيوية في الشعر – لـــــ (كمال أبو ديب)**".

وتسعى هذه الدراسة للوقوف على جهود **(كمال أبو ديب)** في مدوّنته المذكورة سلفا، وهو كتابٌ تطبيقي بَحْتٌ. كما تهدف الدراسة من زاوية أخرى إلى استنطاق جملةٍ من الخطابات النقدية البنيوية التطبيقية للناقد من خلال تلك المقاربات التي قام بها على الشعر العربي القديم والحديث. وقد كان لزامًا الاعتماد على المنهج الاستقرائيّ في تتبّع الخطابات النّقدية وعلى نشاط نقد النقد، هذا النشاطُ الذي نسعى فيه إلى الكشف عن الأهمية التي تمارسها القراءة أو المقاربة البنيوية في النصوص الشعرية.

ويتأسّس هذا البحث على جملةٍ من الأسباب التي يمكنُ أن تكون قابلةً للمقاربة والتحليل، وهي أسبابٌ ذاتيةٌ وأخرى موضوعية.

فأما الذاتية منها:

- تلك الرغبة الشديدة في خوض غمار البنيوية كمشروع أو كمنهج نقدي له آلياته وإجراءاته، ثمّ تلك النزعة أو الميل إلى نقد النقد، الذي يفتح الآفاق للتعرف على التراث وإعادة قراءته قراءةً ثانيةً.
- التّعرفُ على المنهج البنيوي، ومحاولة فهم واستيعاب المشارب والمناهل التي استقى منها مختلف المبادئ والأسس التي قام عليها.

وأمّا الموضوعية:

- يتأسسُ البحث على قراءة المشروع النقدي البنيوي عند كمال أبو ديب، للوقوف على بعض القضايا الممارساتية التي اعتمدها الناقد في مدوّنته.
- قناعتي الراسخة أنّ معظم الكتابات النقدية البنيوية بما فيها كتاب (أبو ديب)، لا تزالُ تحتاجُ إلى قراءة فاحصةٍ يمكنُ من خلالها النّفاذُ إلى البنية العميقة للنص الأدبي.

وبناءً على هذه الأسباب، انبنى البحثُ على تساؤلات يمكن طرحُها كالآتي:

- ما مدى تأثير البنيوية الغربية على الخطاب النقدي العربي عامة، وعلى خطاب أبو ديب خاصّة؟
- هل وُفّقَ كمال أبو ديب في تطبيق المنهج البنيوي على الشعر؟
- ما هي الوسائل والإجراءات التي تتبّعها أبو ديب لمقاربة الشعر مقاربةً بنيوية؟
- هل استطاع أبو ديب تأسيس بنيوية عربية خالصة يمكن الاعتماد عليها كمرجع لمقاربة الشعر؟

ولقد كان لزامًا بعد اعتماد المنهج في البحث، أن يتّكئَ هذا الأخير على هيكل منتظم وفق مقدّمة ومدخل وفصلين ثمّ خاتمة، وعليه أخذ الشكل الآتي:

المدخل: "تصوّراتٌ وإضاءاتٌ في حقل البنيوية"، وفيه حديث عن البنيوية من المنظورين النقدي والفلسفي .

الفصل الأول: الموسوم "قراءة في الإسهامات التنظيرية للبنيوية عند كمال أبو ديب" وتمّ فيه التطرّق إلى: إسهامات النقاد العرب المعاصرين في حقل البنيوية، ثمّ وقفَ عند قراءة الصورة الشعرية في تصوّرات **(أبو ديب)**، وكان ختامه حول البنية الإيقاعية عنده.

الفصل الثاني: المعنون بـ "قراءةٌ في الجهود البنيوية الممارساتية عند كمال أبو ديب"، وفيه تمّت قراءةُ التحليل البنيويّ عند **(كمال أبو ديب)** في بعض القصائد الشعرية العربية قديمًا وحديثًا.

وخاتمة، وفيها رصدٌ لأهمّ النتائج التي خلُص إليها البحث.

كما استثمرت الدراسة في جملة من المراجع أهمّها:

- يمنى العيد، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي
- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك
- الزواوي بغورة، المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات

- يمنى العيد، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي
- ميشال فوكو، نظام الخطاب وإرادة المعرفة، تر: أحمد السناني وعبد السلام بن عبد العالي

وككلّ البحوث الأكاديمية، لا بدّ من صعوباتٍ تواجه الباحث أثناء مسيرة كتابة البحث، فقد جابهتني صعوبة قراءة وفهم الكتاب كونه تطبيقيًا بحتًا، يعتمدُ فيه المؤلف في مقاربته البنيوية على الرموز والجداول والنّسب والإحصاء، ما أخرج المقاربة عن المألوف، وجعلها مجرّدة من الجمال والفن، وكذلك ندرة المراجع التي وقفت على هذا الكتاب.

ولا بدّ –في الأخير– من كلمة حقّ في امتناني الخالص لأستاذي المشرف الدكتور نبيل قواس الذي حاول تسهيلَ الصّعب، وتلقيني الحرية المسؤولة في البحث، فله منّي جزيلُ الشّكر.

كما لا يفوتني أن أشكر اللجنة الموقرة في تكبّدهم عناء قراءة هذا البحث، فلهم مني أرقى عبارات الشكر والثناء، وإلى جامعة خنشلة، وبخاصة كلية الآداب واللغات، والشكر موصول كذلك إلى كلّ من ساندني من قريب أو بعيد.

وفي الأخير، لا أدّعي أنّني بلغتُ الكمالَ في جوانب هذا البحث، وإنّما هي محاولةٌ كسائر المحاولات، وأرجو أنّني قد وُفّقتُ بفضل الله ثم برعاية المشرف.

رحمة مدرق نارو
خنشلة في: 2024/06/03م

مدخل

تصوّراتٌ وإضاءاتٌ في حقل البنيوية

تمهيد

يسْعى هذا الطرحُ إلى تجاوز تلك النّمطية المعهودة لدى الباحثين في كتابة البحوث والمذكرات من تعريف للمصطلحات والمفاهيم، وتلك التكرارات التي لا تُغني البحث من أهمية، ولا تمنحُ العمل غايةً، لألجَ – وبشكل مباشر– إلى الذي يعنينا وهو تلك التصوّرات التي أوردها النقّاد والدّارسون حول موضوع البنيوية.

يبدو أن أوّل تساؤل يمكن طرحهُ في هذا الصّدد هو تلك الجدلية القائمة حول مشروع البنيوية بين المنظور الفلسفي والمنظور النقدي، وذلك لإيضاح الفكرة وإزالة اللّبس عن هذا الموضوع، فالبنيوية مذهبٌ فلسفيّ بامتياز ولا أحد يُنكر ذلك، إذ تتلاقى مع الفلسفة في كثير من الاتجاهات، ولا مناصَ أن نوردَ بعض التصوّرات التي أسهمت في توضيح هذه العلاقة (البنيوية والفلسفة).

1-البنيوية من منظور فلسفي

يُقرّ "**ميشال فوكو**" **(Michel Foucault)** أنّ البنيوية ليست فلسفةً واضحةً، وإنّما هي نتاج فلسفات مختلفة، أي أنّ زوايا الباحثين والدارسين تتباين من باحثٍ إلى آخر، فهذا "**ليفيشتراوس**"**(C. Lévi-Strauss)** يربطها بالفلسفة المادية، بينما تتعلقُ عند "**بييرجيرو**" **(P.Giraud)** بالفلسفة المثالية، في حين يستخدم "**ألتوسير**" **(Louis Althusser)** مفاهيم الإجراءات البنيوية في الفلسفة الماركسية.

ولم تتوقف آراء الباحثين عند تعدّد أصول البنيوية، بل تجاوزت هذه الفلسفات إلى الفلسفة الظاهراتية ثم الوجودية، وقد أقرّ البعض أنّ البنيوية هي الوريثُ الشرعي للوجودية؛ يقول "غارودي" **(Garaudy)**: "لقد مثّلت الوجودية شكلًا متطرّفًا من النزعة الفردية، فقد شدّدت اللهجة على الذاتية وعلى مسؤولية الإنسان، وقلق الاختيار الإنساني، وفي المقابل ضحّت الوجودية بالعقلانيّ والموضوعي والصّرامة العلمية، لذلك تقلّص نفوذ

الوجودية عندما طرحت مسألة البنية"[1]، ولعلّ هذا التّصوّر يُشيرُ إلى جعل البنيوية بديلًا للوجودية .

إذن، لا يُنكرُ أحدٌ ذلك الصراع الفكري القائم في البنيوية بين الفلسفة والنقد ، إذْ لا تزال تلك الجدلية قائمة حدّ الساعة، وإنّ الذي يعنينا ليس المنظور الفلسفي، ذلك أنّ طبيعة بحثنا لا تروم ذلك، وإنّما الذي يهمّنا هو المنظورُ النقديُ لهذا المشروع (البنيوية).

2-البنيوية من منظور نقدي

إنّ الحديثَ عن مشروع البنيوية من الزاوية النقدية يستدعي الوقوف على أهمّ التّصوّرات التي جاء بها روادها غربًا وشرقًا، ويحتاجُ كذلكَ إلى تفاصيل كثيرةٍ لوعي وفهم هذا المشروع، ولكنّ طبيعة البحث تجعلنا نقف عند بعض الآراء والتصوّرات النقدية التي يمكنُ من خلالها النفاذُ إلى مميّزات هذا المنهج ومقولاته الأساسية.

وإذا كان الحديثُ لا بدّ منه في حقل البنيوية، فإنّه يستوجبُ منّا الوقوف عند مقولة اللغة، كونها أداة ومادّة تعتمدها البنيوية في تشريح الأعمال الأدبية، غير أنّ التّصوّر القائم أنّ البنيوية كمنهج نقديّ لا تنظر إلى اللغة كأداة للتواصل والتبليغ، وإنّما كغاية في حدّ ذاتها تشتغل على نظام اللغة الداخلي كنسقٍ من العلامات والرموز الناتجة للدلالة من خلال العلاقات القائمة بين عناصرها.

ويبدو جليًا أنّ تركيز البنيوية كمشروع نقديّ على نظام اللغة ما هو إلّا تأثّر بالدراسات اللسانية الحديثة التي أرسى دعائمها العالم السويسري "**فرديناند دي سوسير**"، وبخاصة مبدأ الثنائيات (التعاقبية والتزامنية، الدال والمدلول، لغة وكلام، .....)، وما كان هذا إلاّ انعطافاً أو تحوّلا جذريًا للدراسات اللغوية، ثم نقلها إلى الدراسات الأدبية والنقدية مركّزين في ذلك على فكرة موت المؤلّف، ودراسة النص الأدبي دراسةً مُحايثةً؛ أي في

[1]- الزواوي بغورة، المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001م، ص54.

ذاته ولذاته، وبعيدًا عن كلّ السياقات الخارجية التي تُسيّجُ النّصّ. وعليه أصبحت البنيوية "معلمًا من المعالم الأساسية في تطور مناهج العلوم الإنسانية والاجتماعية، وذلك لدورها المعرفيّ في رفع مستوى العلوم الإنسانية إلى مستوى العلوم الطبيعية، ذلك الدّور المتميّزُ بالصّرامة والموضوعية والعلمية ودراسة البنى والأنساق"[1].

إنّ القارئ لكتابات الباحثين والنّقاد البنيويين يجد نظرتهم تجاه النّص الأدبي على أنه نظام أو بنية لغوية منغلقة، ولا يمكن أن يشغل نفسه بالواقع أو التاريخ أو المجتمع. وسرعان ما نادوا بضرورة التركيز على العلاقات بين العناصر الداخلية للنص، داعين إلى التركيز على موضوع الدراسة فيه، وهو "أدبية الأدب"، وبالتالي التركيز على نظام النص الداخلي وما يربطه من العلاقات الموجودة في النّص، وعليه فإنّ "فكرة النظام الذي يتحكّمُ بعناصر النّص مجتمعةً، والذي يمكنُ الوصول إليه من خلال إظهار شبكة العلاقات العميقة بين المستويات النحوية والأسلوبية والإيقاعية، مستمدّة من فكرة العلاقات اللغوية التي تُعدّ أساسًا من أسس نظرية دي سوسير. والتي وضّحها حين قالَ بأنّ اللغة ليست مفردات محدّدة المعاني، ولكنها مجموعة علاقات،، فمعنى الكلمة لا يتحدّد إلّا بعلاقتها مع عدد من الكلمات"[2].

إنّ البنيوية أهملت كلّ السياقات الخارجية، واعتمدت في تصوّراتها وطروحاتها على الموضوعية والعلمية، وهي لمْ تفعلْ هذا من أجل الانتماء إلى حقل العلوم التجريبية، وإنّما "تسعى للتخفيف من سطوة علم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ على مجال النقد، في محاولة لتحقيق التوازن، وهو أن تطبّق منهجًا علميًا على مجالٍ غير علميّ (العلوم

[1]– الزاوي بغورة، المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، ص168.

[2]– شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 2013م، ص175.

الإنسانية) حتى تتخلّص من المفاهيم النقدية القيميّة التي أرهقت كاهل النقد، وجعلتهُ مجرّد مخبرٍ لتجارب هذه العلوم"[1].

وإذا ما حاولنا الوقوف عند هذا التصوّر، فإنّه يتراءى أنّ البنيوية تسعى لتجاوز "كثير من الدراسات السابقة التي تعتمد الملابسات أو الظروف الخارجية في تفسير الظواهر ومنها الأدبية لا بدّ من الاعتراف أنّها خطوة تسعى للجديد، للانزياح عمّا هو مألوفٌ، ولا سيما تراجع الفلسفة الوجودية لسارتر التي عاشت حينًا من الدّهرِ داعيةً إلى الحرية الفردية أو الذاتية، وكذا الفلسفة الماركسية التي نادت إلى تحرير الإنسان"[2].

إنّ فكرة موت المؤلف –لا شكّ– مستنبطة من الفلسفة المثالية في موت الذات العارفة والمتعالية، وربّما تعودُ تحديدًا إلى فلسفة "**نيتشه**" في قضية موت الإله، ومن منظور نقدي ولادة النص يعني موت المؤلف. ولذا دعا التصور النقدي البنيوي إلى "حبس النظام أو النسق منعزلًا عن كلّ السياقات الخارجية، وعليه انصبّ اهتمامها على اللغة، لغة النسق، والمتلقي أو القارئ في هذا التصوّر، حتمًا سيكون أداةً لكي يستجيبَ للأنساق أو الأنظمة الداخلية التي من المفروض أن تتّسم بالثبات، وبالتالي يكونُ هنا سجينًا للغة النّسق"[3]. وفي الوقت نفسه لا يمكن تصوّر نصّ من دون مؤلّف، فالنّص مهما يكن هو ولادة صاحبه، وحَقَّ لـ"فوكو" أن يقول: "إنّ من العبثِ أن نُنكر وجود الكاتب أو المبدع"[4].

---

[1]– عبد الغني بارة، المسارات الإبستمولوجية للبنيوية، قراءة في الأصول المعرفية، مجلة فصول، مصر، ع64، 2004م، ص63.

[2]– نبيل قواس، البنيوية من التجذير الفلسفيّ إلى التنوير النقديّ، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج13، ع1، 2021م، جامعة حمة لخضر، الوادي، الجزائر، ص238.

[3]– المرجع نفسه، ص239.

[4]– ميشال فوكو، نظام الخطاب وإرادة المعرفة، تر: أحمد السناني وعبد السلام بن عبد العالي، دار النشر المغربية، (د.ط)، 1985م، ص19.

ولما بالغت البنيوية في إعطائها السلطة للنص، وأفرطت في اعتمادها على العلاقات الداخلية للنسق مع تركيزها في مقاربتها على هذا النسق في ذاته ولذاته، ظهرت البنيوية التكوينية لغولدمان التي نادت بمقولة التفسير، الأمر الذي جعلها تخرج في الدراسة إلى خارج النّصّ ثم العودة إليه، ثم سرعان ما أَفِلَ نجمُ المشروع البنيوي وخارت قواه، "ولم تبقَ في الساحة النقدية إلّا مدّة قصيرة، وقد تعرّضت للشّرخ من قبل أهلها فوكو وبارت وغيرهما، أضف إلى ذلك فإنّ مبالغتها في إعطاء النص السلطة في إنتاج الدلالة جعل أنصار التفكيك ونظرية التلقي ينادون بضرورة إشراك القارئ في إنتاج الدلالة"[1].

إذن، لا مناص من الاعتراف في الأخير أنّ البنيوية نهلت من منهل اللسانيات وغرفت من بحرها، استمدّت مبادئها منها، كما لا يمكن نكران ما للفكر الفلسفي من دورٍ في إماطة اللثام على هذا المشروع، ومدى إسهامه في توضيح الكثير من المميزات والسّمات التي استعصت على الباحثين والنّقّاد، وعليه يمكن القول: إنّ البنيوية وليدة فكرين أو حقلين كبيرين هما: الفلسفة واللسانيات.

[1]– عبد الغني بارة، المسارات الإبستمولوجية للبنيوية، ص66.

الفصل الأول

قراءة في الإسهامات التنظيرية للبنيوية عند كمال أبو ديب

الفصل الأول

قراءة في الإسهامات التنظيرية للبنيوية عند (كمال أبو ديب)

1 – البنيوية في الكتابات العربية

2 – الصورة الشعرية/ قراءةٌ في تصوّرات (كمال أبو ديب)

3– البنية الإيقاعية عند (كمال أبو ديب)

1- البنيوية في الكتابات العربية

إنّ المتتبّع للكتابات العربية يجدُ كثيرًا من الإسهامات البنيوية في مؤلفاتهم، وربّما يتساءل قائلٌ: كيف وصلت إلينا هذه الإسهامات، وهل هناك إشارات في فكرنا العربي القديم إليها؟

إنّ المشروع البنيوي جاءنا عن طريق التلقي، أي استقبال الآخر، والتهليل له، وذلك عن طريق الاحتكاك والترجمة والنقل، وشأن هذا المشروع في التلقي كشأن ظاهرة تلقي المصطلح، فالمنهج البنيوي وُلِدَ في بيئة غربيّة ونمَا في تُربتها، وسرعان ما تلقّفته الأقلام العربية أمثال عبد السلام المسدي، صلاح فضل، عبد الملك مرتاض، يمنى العيد، حميد لحمداني، كمال أبو ديب، وغيرهم... ولعلّ أولى الدراسات في هذا الحقل تعودُ للدكتور عبد السلام المسدي في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" الصادر عام 1977م. حيث جاء في مقدمة هذا الكتاب حديثُهُ عن البنيوية بوصفها "ممارسة نصّية تستهدفُ دلالات البنية من حيثُ هي شكلٌ يقوم على مجموعة من الروابط والعلاقات الخفية، وإن بَدَا عبد السلام المسدّي قد احتفى كثيرًا بالأسلوبية والأسلوب في كتابه، بَيْدَ أنّ الإطار العام يدعمُ أفكار المسدّي هو إطارٌ بنيويّ بَحْتْ"[1].

ومن منظور آخر، لا بدّ من الاعتراف بحقيقة مفادها أنّ الباحثين والنّقّاد العرب لمّا ارتحلوا إلى أوربا كانت النية في بدايتها هي محاولة الإسهام في دفع عجلة تطوّر اللغويات العربية، لكن مؤسفٌ حقًّا بعد عودتهم أن يكونوا قد تأثّروا بالفكر الغربي ومبادئه ومرجعياته أيّما تأثير، وبالتالي لم يفعلوا ما سَعُوا إليه أو ما هو مطلوب، الأمر الذي جعل "الناقد العربيّ الذي يحاول أن يتفاعل مع البنيوية ونظرًا لطبيعتها الخاصة في اعتمادها

[1]- بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، إربد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م، ص71.

على أصول (الألسنية) و(علم اللغة)، مفتقدًا لرصيد هام من تطبيقات (الألسنية) و(علم اللغة) في اللغة العربية ذاتها، وهو ما كان له تأثيرٌ سلبيٌّ من ناحيتين على تلقي البنيوية:

أوّلا: على الناقد أن يحاول تفادي هذا النّقص، وعليه الاستفادة من الألسنية في تحليل لغويات النصوص التي سيُقدّمُها دون وجود مساعدة من علماء لغة وألسنيين عرب، وذلك وحدهُ ألقى من الثّقل على النّقّاد ما ألقاهُ.

ثانيًا: توجّه النقاد إلى قارئ عربيّ ليس له أدنى فكرة عن الألسنية وعلم اللغة، فكيف يُمكن لهذا القارئ أن يتواصل مع طرح العربي للبنيوية وهو لم يَرَ للألسنية إنجازات في مجال اللغة ذاتها، وكيف له أن يفهم حلم العلمية والمنهجية الكامن في البنيوية، وهو لم يرَ ذلك يتحقّق على مستوى البحث اللغوي الذي تستعيرُ البنيوية أصولها منه"[1].

إنّ الذي يرمي إليه هذا التّصوّر هو أنّ تلقّي البنيوية لم يكن كما أُريد، ثمّ لابدّ من الإفادة من علم اللسان لأنّ البنيوية تمخّضت من رحمها وخرجت من عباءتها، كما يجب الوعي بالمنهج بمرجعياته المختلفة المعرفية المتنوّعة حتى يتمكّن القارئ العربي من فهم الوافد قبل نقله أو ترجمته .

ومن أبرز الجهود التي أسهمت في حقل البنيوية في العالم العربي يمنى العيد، وبخاصة في كتابها "في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي"، والذي فصّلت فيه الناقدة بشكل مُسهب في كثيرٍ من قضايا البنيوية من مثل بنية الشعر واللغة والموسيقى والإيقاع والصورة الشعرية، لتختم مجموع القضايا بقضية النقد البنيوي والبنيوية التكوينية في مناقشة ومحاورة ما ذهب إليه "محمد بنّيس" في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب[2].

---

[1]– وائل سيد عبد الرحيم سليمان، تلقي البنيوية في النقد العربي، نقد السرديات نموذجًا، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كلية الأدب، جامعة حلوان، ط1، 2008م، ص142.

[2]– ينظر، يمنى العيد، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص89، 132.

كما فصّلت يمنى العيد في كتابها في الفصلين الأخيرين وكانا تطبيقيين بامتياز، حيث تطرّقت إلى محاور البنية ومكوناتها في الرواية، وزمن السرد الروائي، وبذلك حاولت إرساء دعائم المنهج البنيوي التكويني في الوطن العربي، ساعيةً في ذلك إلى "النظر في العلاقات الداخلية في النص دون عزله أو إغلاقه على نفسه"[1]، متأثرة في ذلك بتصورات "غولدمان".

ولا يخفى أنّ الناقدة ألّفتْ مجموعة من الكتب في حقل البنيوية رابطةًهذه الأخيرة بمرجعيات معرفية واجتماعية، لكل ككلّ الأعمال النقدية، وُجّهت للناقدة بعض الانتقادات حول دراساتها كدراسة "تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي" ومن هذه الانتقادات ما ذهب إليه بشير تاوريريت في بيان "أنّ مقاربتها لهذه النصوص جاءت مفتقرة إلى الرؤية الواضحة لأنّ استيعاب يمنى العيد للبنيوية التكوينية لم يكنْ شاملًا ومعمّقًا، هذا ناهيك عن عدم التزامها الكامل بجميع خطوات هذه المنهجية النقدية في أسسها النظرية والتي تشكّل منظومة نقدية كان بإمكان يمنى العيد تفجير الطاقة الشعرية الكامنة في تلك النصوص الشعرية التي قاربتها"[2].

إنّ طبيعة المنهج البنيوي عند يمنى العيد حسب كتاباتها، تبدأ بتجديد البنية ثم النظر إلى موضوع الدراسة كنظام مستقل عن المرجع، مع ضرورة التسلّح بأدوات وإجراءات ذات صلة بالبنيوية، بشرط أن يكون الناقد بارعًا وعلى قدر كبير من المعرفة التي تخصّ موضوعه ولا سيما اللسانيات، لأنّ التحليل البنيوي "هو تحليل ألسني بالأساس يجري على اللغة التي يبني منها النص ويستهدفُ التحليل البنيوي كشف عناصر البنية التي تكمن في دراسة الرمز والصورة والموسيقى، وذلك من خلال النظر في نسيج

[1]– المرجع السابق،ص12.

[2]– بشير تاوريريت، نظرية التحليل البنيوي للنص الشعري في كتابات النقاد العربي المعاصرين، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص22.

العلاقات اللغوية وفي أنساقها، ويجبُ النظر في البنية العميقة للنص وأشكال التكرار فيه، وكذلك أنساق التركيب للصورة الشعرية التي يوضّحها محور بنية الدلالات اللغوية"[1].

يبدو أنّ البنيوية وليدة علم اللسان، متأثّرة بشكل واضح بمبادئها، وبخاصة في تحليل النص الأدبي، من الداخل ودراسة العلاقات الموجودة بين العناصر، ثمّ التركيز على النص ذاته ولأجل ذاته، وكلّ ذلك لا يتأتّى إلا بالاعتماد على اللغة، التي هي محور الدراسة سواءً في البنيوية أو اللسانيات.

ولخّصت الباحثة البنيوية في أربعة مفاهيم، مفهوم النسق، ومفهوم التزامن، ومفهوم التعاقب، ومفهوم الطابع اللاواعي للظواهر، وجعلتها أُسُسًا ومنطلقات التحليل البنيوي لمن يريدُ خوض هذا المنهج[2].

إسهامات محمد بنيس في البنيوية:

يُعدّ محمد بنيس من النّقّاد المغاربة للبنيوية والبنيوية التكوينية، وذلك من خلال كتاباته في هذين الحقلين، وفي حديثه عن الدراسات البنيوية للنصوص يرى أنّ البنيوية باتجاهاتها المتباينة والمختلفة "تعامل النّصّ تعامُلًا ذريًّا مغلقًا عن نفسه، وموجود بذاته فتدخل تبعًا لهذا المفهوم في مغامرة الكشف عن لعبة الدلالات"[3].

يشرح محمد بنيس التحليل البنيوي من خلال كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية" شرحًا مفصّلًا، فيبدأ بتجليات البنية السطحية للمتن، وفي ذلك بحثٌ عن قوانين الزمان والمكان، ثمّ بنية القافية والإيقاع من خلال الأوزان، وبعدها ينتقلُ إلى البنية الخارجية متمثلةً في المجال الثقافي تظهرُ فيها بنية السقوط والانتظار

[1]– المرجع السابق، ص22.

[2]– ينظر، يمنى العيد، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، ص32. وعبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1998م، ع232، ص226.

[3]– محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ط1، 1979م، ص329.

أيضًا متمثلةً في اعتماد الشعراء على قانون الامتصاص بالنسبة للنص الغائب بالتقديس والرهبة ويفتقدون المبادرة في الخروج عن حدود هذا النص، ليختم في الأخير بحديثه عن البنية الداخلية والبنية الخارجية الثقافية الشعرية وأدخلها ضمن بنية أكثر شمولية وهي البنية الاجتماعية والتاريخية[1].

وبهذه المنهجية استطاع بنيس دراسة بنية المجتمع المغربي مقارنًا بين بنيتين هما بنية الشعر وبنية المجتمع أو الواقع المغربي، يقول عبد العزيز السّمري في معرض حديثه عن كتاب محمد بنّيس أنّ هذا الأخير عمل "على تحديد البنيات الدالة، ثم قام بنقل هذه البنيات إلى مستوى أعلى وأدخلها في بنية أكثر اتساعًا، وهي البنية الثقافية، ثم البنية الاجتماعية والتاريخية مُحاولًا الانطلاق من الفهم ليصل إلى التفسير منتهجًا في ذلك مبدأ الملاحظة والاستقراء والموضوعية"[2]. ويبدو من خلال هذا التّصوّر أنّ الناقد قد تأثّر بطروحات غولدمان حول البنيوية التكوينية، التي تحاول ربط الإبداع بالسياق الخارجي به، أي الانطلاق في البنية الدالة من الفهم إلى التفسير ثم العودة إلى الأصل.

تعرّضت إسهامات بنيس للنقد والتشريح، ومنطقيّ جدًّا هذا، لأنّ كلّ عمل نقدي هو من صنع البشر، فيصيبُ ويُخطئُ وبنّيس كغيره من النّقّاد حسب رأي الناقدة يمنى العيد أنّه "استطاع في إفادته من البنيوية التكوينية وفي معارضته للمناهج التقليدية الوصول إلى النّواة أو الرؤية التي تضمّنتها تلك النصوص التي تعملُ على مقاربتها، وفي جهده هذا حاول أن يُمارس بديلًا علميًا معتقدًا، أي تحليلًا ممنهجًا لعناصر النّصّ ولمستوياته منطلقًا من النّص كمادّة لغوية، بيْدَ أنّ هذه الممارسة ورغم ما حققته من أهداف، إلّا أنّها أهملت إمكانية إبراز الخصائص الجمالية للنص"[3].

---

[1]– ينظر، المرجع السابق، ص246، 250.

[2]– إبراهيم عبد العزيز السّمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، (د.ت)، ص233.

[3]– ينظر، يمنى العيد، في معرفة النص، ص126.

ورغم ما وُجّه للناقد محمد بنّيس من انتقادات ونقائص إلّا أنّ أعماله النقدية، وبخاصة في مجال البنيوية التكوينية تبقى رائدة، ومرجعية هامة يُعتمد عليها في حقل التحليل البنيوي في الوطن العربي من خلال الكشف عن البنية الثقافية للمجتمع وربطها بالمتن أو النص.

جهود عبد الملك مرتاض في البنيوية:

إنّ الثقافة الواسعة التي يمتلكها مرتاض جعلته يكون رائدًا من رواد النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، واطّلاعه ثمّ احتكاكه بثقافة الآخر مكّنته من تأليف مجموعة من الكتب في حقل المناهج النقدية المعاصرة، متأثرًا في ذلك بالفكر والنقد الغربي من ناحية، وبالتراث العربي من ناحية أخرى. والمتتبع لكتاباته النقدية وبخاصة في "بنية الخطاب الشعري"، "النص الأدبي، من أين؟ وإلى أين؟"، يجدهُ قد تناول قضايا كثيرة تخصّ البنيوية من حيث المصطلح والمنهج والتلقي وغيرها، كما قام بتحليل مجموعة من النصوص الشعرية تحليلًا بنيويًا، محاولًا في ذلك إعطاء نظرة شمولية لمشروع البنيوية.

إنّ الذي يُلاحَظُ على مؤلفات مرتاض عدم استقراره على منهج واحدٍ في معالجاته وممارساته النقدية، إذ يلجأُ إلى الاستعانة بمناهج نقدية أخرى، اعتقادًا منه أنّ المنهج الواحد لا يفي بالغرض، ولا يصلُ إلى الغاية المنشودة، يقول إبراهيم السّمري: "ولكنه كثيرًا ما يُركّبُ بين عدّة مناهج، وهو بهذا العمل يكادُ يكونُ من بين النّقّاد العرب الذين يميلون دومًا إلى التركيب"[1]، وفي معرض الدّفاع عن رأيه واعتقاده، يتصوّر أنّ "من السذاجة أن نزعم أنّنا نبلغ من النص الذي نودّ قراءة منتهاه إذا وقفنا من حوله مسعانا على منظور نفساني فحسب، أو منظور بنيوي فحسب، مثلًا... من أجل ذلك تجنح التيارات النقدية المعاصرة إلى ما يُطلق عليه في اللغة النقدية الجديدة التركيب المنهجي، وذلك لدى إرادة

[1]– إبراهيم عبد العزيز السّمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، (د.ت)، ص228.

قراءة نص أدبيّ ما، مع الاجتهاد في تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا يقع السقوط في التلفيقية"[1].

صحيحٌ أنّ المزج بين عدّة مناهج نقدية في تفكيك النصوص الأدبية يُنمّ عن الثقافة الواسعة للناقد، ولكنه من زاوية أخرى تتراءىضبابية في فهم المنهج وعدم استيعابه، فمعرفة المنهج تتطلب من الناقد الإحاطة به وبجهازه المصطلحي، ومبادئه وخلفياته وإيديولوجياته، وغيرها. وهذا الذي يراه **محمد سويرتي** مُعلّقًا على بعض النّقّاد، يقول: "هكذا نسيَ هؤلاء النّقّاد أو يتناسون أنّهم إزاء إنجازات تتوسّل المناهج البنيوية باعتبارها مناهج علمية وصفية تنطلقُ من البنية الأساسية اللاواعية التي تحكم البنيات الداخلية للخرافة والنص الروائي، وقد تبدو هذه البنية السطحية في شكل بسيط أو معقّد"[2].

إنّ الذي وُجّه لعبد الملك مرتاض من نقائص أو انتقادات في بعض تصوّراته وأفكاره لا يعني الحطّ من قيمته أو مكانته، وإنّما تبقى أعماله النقدية مرجعية لا بدّ منها وضرورة لا ضرر فيها، ويجبُ في كثيرٍ من الحالات اللجوء إليها والاستعانة بها لفهم ما نخوضه من تصوّرات نقدية، إنّه المرجع الواسع والخلفية الواضحة في النقد الأدبي الجزائري المعاصر.

لقد انتشرت البنيوية في الوطن العربي عامّة انتشارًا واسعًا وتلقّتها أقلامٌ كثيرةٌ، وكتبَ فيها كثيرٌ من النّقّاد والباحثين سواءً على المستوى التنظيري أو المستوى التطبيقي وما على النّقّاد إلّا الأخذُ من هذا المنهج وبخاصة ما يتوافق مع ثقافة الأنا. ولا ننكرُ من زاوية أخرى ما لهذا المنهج من نقائص وانتقادات، الأمرُ الذي جعلَ بعض النّقّاد العرب يرفضون بعض مبادئها لأسباب أو لأخرى، كالناقد شكري عياد، وعلي جواد الطاهر، ومحمد سبيلا، وغيرهم...

[1]– عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر، (د.ط)، 2001م، ص08.

[2]– محمد سويتي، النقد البنيوي والنّص الروائي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ط)، (د.ت)، ص129.

2 – الصورة الشعرية/ قراءةٌ في تصوّرات (كمال أبو ديب)

2 1 – الصورة في الاصطلاح النقدي

تُعدّ قضية الصورة الشعرية من أبرز القضايا التي تمّ تناولها قديمًا وحديثًا، وإنّ محاولة تقديم مفهوم لها ليس بالأمر الهيّن طالما لا تزالُ حديث الساعة بين النّقّاد والباحثين من جهة، ونظرًا لتطوّر الأدب واللغة من جهة ثانية، فالأديب يستطيع نقل تجربته الشعرية من خلال الصورة والخيال الذي يملكه، ثمّ إنّها تجعل الشاعر أو الأديب يتميّز عن غيره ويتفرّد بها وهذا الذي يراه أرسطو بأنّها "الشيء الوحيد الذي لا يمكن تعلّمه من الآخرين، وهي أيضًا من علامة العبقرية"[1].

نعم، إنّ تحديد مفهوم الصورة الشعرية مستعصٍ على كلّ النّقاد كونها من المصطلحات الهلامية الزئبقية لا يمكن الإمساك بها، وعلى الرغم من ذلك إلّا أنّ هناك محاولات جادّة في تحديدها، يرى فرانسوا مورو أنّ "كلمة الصورة **Image** هي واحدة من الكلمات التي ينبغي أن يستعملها عالم الأسلوب بحذر وضبط دقيق، إذ إنّها غامضةٌ وغير دقيقة في الآن نفسه، غامضة لكونها تسمح باستعمالها بمعنى عام مبهم جدّا، وذلك بالنظر إلى هذا الاستعمال من منظور أسلوبي خاص، غير دقيقة لأنّ استعمالها ولو في مجال البلاغة محصور، عائمٌ وغير محدّد"[2].

إنّ الصورة الشعرية هي جوهرُ العمل الشعري الذي يميّز ذات الشاعر عن غيرها، وهي وسيلته لصياغة تجربته. هي قضية ذات أهمية بالغة، الأمر الذي جعل الباحثين والنقاد القدماء والمحدثين يدلون بدلائهم في فهم طبيعتها ووعي كنهها. ولعلّ أبرز النّقّاد

[1]– مصطفى صافي الجويني، البيان فنّ الصورة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د.ط)، 1993م، ص180.

[2]– فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصورة الفنية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د.ط)، 2003م، ص15.

القدامى الذين اشتغلوا على هذه القضية الجاحظ، إذ يرى أنّ "الشعر صياغة وضربٌ من النسيج وجنسٌ من التصوير..."[1].

إنّ الاهتمام بالصورة مَنوطٌ بالنظر إلى الإبداع الأدبي شعره ونثره، ولذلك أدركَ النقاد قيمتها ومنزلتها، فالإبداع الأدبي يعتمدُ الصورة بشكلٍ وافرٍ، وبخاصة في تقديم المعاني والدلالات والانتقال بها من العادي والمألوف إلى الانزياح والتأثير. وعليه، فيمكن القول: إنّها أساسُ البناء الأدبي وقوامه الذي يقوم عليه، ولا شكّ أنّ عنصر الخيال هو المحرّك، أو المنبع الذي يستمدّ منه الشاعر صورهُ بكلّ أبعادها. فهو "العائل الوحيد الذي تتخلّق فيه الصورة الشعرية"[2].

لا ريبَ أنّ الشعر إحساسٌ، فالشاعر في كلّ حين يحاولُ أن يتجاوزَ هذا الإحساس بالخيال، الذي يجعلُ الشاعرَ يُحلّقُ بعيدًا عن الواقع، وثمّةَ تكونُ الصورة هي "أداة الخيال ووسيلتهُ الهامّة التي يمارس بها ومن خلالها فعاليته ونشاطه"[3].

إنّ المألوف عند كثير الأدباء والشعراء أنهم يحاولون نقل صورة شيء وإضفائها على شيء آخر، وهُنا "يظهرُ أنّ الشاعر كان يُحاولُ بواسطة الصّورة أن يؤلّف بين الكائنات الحية من جهة، وبين الطبيعة من جهة أخرى فيحدثُ بذلك نوع من الانسجام بين الأشياء، وهو بهذا يرى الوجود كلّه حيًّا، إذ اهتزّ منه جزءٌ اهتزّت له سائرُ الأجزاء، وصورة تنشأ حين يحدثُ هذا الانسجام، وحين يتّسعُ خيال الشاعر فيشمل كافة الموجودات"[4].

---

[1]– أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط3، 1969م، ج3، ص131.

[2]–عبد الخالق محمود، شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984م، ص105.

[3]– المرجع نفسه، ص105.

[4]– مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، ط1، 1958م، ص30.

ليس الهدف من إيراد هذه المفاهيم للصورة هو التفصيل، وذلك ليس موضوعنا أيضًا، وإنمّا الذي يمكن استخلاصه ممّا سبق، أنّ الصورة نتاج الخيال وأساسه في الفهم أو الفكر النقدي المعاصر، وهو بعيدٌ على الفهم الكلاسيكي القديم.

إنّ الذي نسعى إليه في هذه المرحلة هو التوقّف عند نصوص "**كمال أبو ديب**" لقراءتها ووعيها، واستنتاج أهم ما جاء فيها، فـ "**أبو ديب**" في فصله الأوّل الموسوم "**في الصورة الشعرية الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة، دراسة في البنية**" يحاول تشريح مفهوم الصورة الشعرية انطلاقًا من مقولات النقاد والباحثين القدماء والمحدثين، وما تشريحه وتحليله هذا إلّا لهدفٍ يرجوه ويصبو إليه.

2 2 – الصّورة الشعرية / قراءةٌ في تصوّرات (كمال أبو ديب) من خلال المدوّنة

يفتتحُ **أبو ديب** تحليله للصورة ببيان القصور والهشاشة عند القدماء في تحليلهم للصورة لدرجة أنّ عمل شاعر كأدونيس، لا يزالُ يحتاجُ إلى إعادة نظر، مؤكدًا في ذلك "أنّ الخصّيصة الأكثر جذرية للنقد العربي للصورة في أفضل نماذجه قد تكون في اعتماده المطلق على معطيات النقد الأوربي وقصوره في تنمية آفاق نقدية جديدة..."[1].

وانطلاقًا من هذا التّصوّر يُشيرُ "**أبو ديب**" إلى "**مصطفى ناصف**" في تحليله للصورة الأدبية، على أنّ "**ناصف**" من النّقاد النّاقلين عن الآخر، وإذا كان هذا موقف "**أبو ديب**" من "**ناصف**"، فالحق أنّ كتاب "**ناصف**" يُعدّ من أبرز الكتب التي يُعتمد عليها في دراسة الصورة الأدبية، ثمّ أين العيب في النقل عن الآخر، فلربّما يزيدُ هذا من ثقافة الأنا ويجعلها تنفتح وتتوسّع. ولنا أن نتساءل: ما الذي جاء به "**أبو ديب**" من جديد؟، وهل استطاع أن ينزاح عن نمطية الصورة؟.

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط3، 1984م، ص20.

يعودُ "**أبو ديب**" في تحليله للصورة إلى التراث، وتحديدًا إلى **الجرجاني**، شارحًا تلك النظرة القاصرة للصورة في نقاط عدّة، وربّما تبلغ ذروتها –حسب تقدير أبو ديب– في "تصوّر الجرجاني الناقد الفذّ للخلق الأدبي وللصورة، باعتبارها عنصرًا حيويًا من عناصر التكوين النفسي للتجربة، وتبلورها اللغوي في بنية معقّدة متشابكة لها نموّها الدّاخليّ الفرد، وتفاعلاتها الغنية"[1].

يتراءى من خلال هذا الرأي أنّ "**أبو ديب**" يحاولُ مقاربة الصورة من منظور نفسيّ أو من خلال فاعليتها النفسية وفاعليتها المعنوية، ساعيًا إلى إيجاد فهم جديد للصورة من منظور المنهج النفسي معلنًا "أنّ للصورة مستويين من الفاعلية، هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية، وأنّ حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء وتفجير بعد من الإيحاءات في الذات المتلقية ترتبطان بالاتساق والانسجام اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة"[2]. ويبدو أنّ الصورة في اتّفاق المناهج النقدية الغربية المعاصرة تفعل على مستوى واحد، هو المستوى الدلالي[3].

يبدو جليًا من خلال دراسة "**أبو ديب**" للصورة ذلك التفاعل بين المستويين النفسي والدلالي، ويرمي في ذلك إلى إبراز العلاقة السيكولوجية بين الصورة وذات المبدع كأوّل نقطة انطلاق عند "أبو ديب"، وهو يدرس عمل الجرجاني، إضافة إلى مدى تأثير الصورة وفعلها في ذات المتلقي، منتهيًا في آخر دراسته إلى تلك العلاقة بين الصورة والسياق العام، معتمدًا في ذلك على تصوّرات الجرجاني.

وقبل البدء في إيراد تفاصيل موضوع الصورة الذي يريده "أبو ديب" في عمل الجرجاني، لنا أن نتساءل: عن أيّ منهج يتحدّث أبو ديب؟ وما علاقة هذا المنهج بالصورة؟.

---

[1]– المصدر السابق، ص19.

[2]– المصدر نفسه، ص22.

[3]– ينظر، المصدر نفسه ص21.

وحين نتتبّع ونسْتقرئُ دراسة "أبو ديب"، نجده يجيبنا عن هذا التساؤل معلنًا "أنّ بحثه منوطٌ بتجاوز معطيات المنهج النفسي في تحليل الصورة، من صعيد تحليل منابع الصورة وكشفها لأبعاد شخصية الفنان الخالق وبيئته الحضارية (وهو الصعيد الذي تتحرك فيه الدراسات الأوروبية حتى الآن) إلى مدى جديد، هو صعيد البنية الوجودية للصورة"[1]. وفي هذا دعوة صريحةٌ إلى تجاوز الفكر التقليدي عند النقاد، وتخطّي أيضًا للمنهج النفسي إلى البعد الوجودي للصورة.

ويفصّل "أبو ديب" تحليله هذا معتمدًا على مجموعة من الأبيات الشعرية التي انتقاها من الشعر العربي القديم والحديث، والشعر الغربي نافيًا في ذلك اعتماد المنهج الإجرائي، فالهدف حسب تقديره هو محاولة "تأسيس منهج نظريّ، لا تقديم دراسة في النقد التطبيقي"[2].

وتأسيسًا على ما سبق، يحاولُ "أبو ديب" وبشكل موضوعي تقديم أولى فرضياته أو الخطوات التي اعتمدها في تحليل الصورة، مُعترفًا بأنّ "عبد القاهر الجرجاني الناقد الأول الذي اكتنه هذه الطبيعة البنيوية للصورة، أي على مستوى وظيفتها النفسية ووظيفتها المعنوية"[3].

وهكذا يُفصّل "أبو ديب" في دراسته للصورة معتمدًا في ذلك –كما ذكر سلفًا– على مجموعة من الأبيات الشعرية لابن المعتز، وذلك كله كشفًا عن الانسجام الحاصل بين مستويي الصورة. وبعد التفصيل في مناقشة هذه الأبيات يخلصُ "أبو ديب" إلى وجود مستوى آخر نابع من الذات هو (المستوى النفسي)، الذي يُنبئُ عن الحالة الوجودية للشاعر ولرغباته النفسية التي قد تكون لاواعية في ذاته[4]. وبشيء من الدّقة يلحظ القارئ

[1]– كمال أبو ديب،جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، ص21.

[2]– المصدر نفسه، ص22.

[3]– المصدر نفسه، ص22.

[4]– يُنظر، المصدر نفسه، ص ص26، 27، 28.

ذلك الترابط الموجود بين الجانب النفسي والصورة والذات المبدعة عند "أبو ديب"، وكذلك إشارته إلى التحليل النفسي وموضوع اللاوعي أو اللاشعور عند "فرويد".

كان هذا من منظور الانسجام الحاصل في الصورة، أمّا من منظور اللانسجام، فيتراءى حسب "أبو ديب" من خلال ذلك التناقض الحاصل بين مستويي الصورة، وهو يقوم بتحليل بيت النابغة، متسائلًا عن منشأ اللاتناسق بين وظيفتي الصورة.

وبعد تحليل الناقد للبيت الشعري بدا ما يصبو إليه، وهو ذلك التعارض أو التناقض الموجود في طيات البيت، والذي لم يحقق الانسجام، وعليه لم تعد الصورة "قادرة على تحقيق فاعليتها الفنية والشعورية في سياق القصيدة المأساوي"[1]. ومعنى هذا، عدم تحقيق الانسجام هو عدم وجود الفاعلية الفنية والشعورية.

وهكذا، يتابعُ "أبو ديب" دراسته للصورة من خلال مجموعة من الأبيات الشعرية الحديثة في الشعر العربي والغربي، ليصل إلى نتيجة مفادها أنّ الصّورة الشعرية تمرّ بمراحل لتحقيقها، بدءًا من محور الصورة وعلاقتها بالذات إلى فعلها في ذات المتلقي منتهيةً عند علاقتها بالسياق العام للتجربة الشعرية بمنظور سيكولوجي محض[2].

وممّا سبق، خَلَصَ "حُسين خمري" إلى نتيجة مفادها أنّ النّشاط النقدي الذي قام به "أبو ديب" يتحرّك على مستويات لغوية واضحة، وهي[3]:

-المستوى الأوّل: هو النصوص الإبداعية (نثرية أو شعرية) التي جاءت مبثوثةٌ في كُتب الجرجاني، والتي استعملها كشواهد لتطبيق الأدوات النقدية التي اقترحها، وتُشكّل هذه النصوص أو الأجزاء نظامًا خطابيًا خاصًّا.

---

[1]- المصدر السابق، ص ص29، 30.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص 32، 60.

[3]- ينظر، حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية -الحضور والغياب-، اتحاد الكتّاب العرب، -دمشق، (د.ط)، 2001م، ص ص190، 191.

-المستوى الثاني: هو النصوص النقدية التي كتبها الجرجاني حول نصوص المستوى الأول وتشكّل نظامًا نقديًا يتمتع بخصائصه البنيوية ويحاولُ القبض على دلالة المستوى الأول وإعادة تشكيله من جديد عن طريق التحليل والاستنتاج.

-المستوى الثالث: هو الخطاب النقدي الذي كتبه "أبو ديب" حول نظرية الجرجاني مُعلّلًا ومستنتِجًا، وبالتالي نجد المستويات الأولى تتحاورُ، ويؤكّدُ بعضها بعضٍ، وذلك لإعطاء بناءٍ جديدٍ للنصوص التي تحرّكت بين المجالين الأوّلين.

3-البنية الإيقاعية عند (كمال أبو ديب)

3 1 - الإيقاع/ قراءةٌ في المصطلح والمفهوم

قبل الولوج في تفاصيل قضية الإيقاع عند "أبو ديب" لا ضرَرَ أن نعودَ إلى بعض المفاهيم النقدية لهذه القضية، التي لا تزال حدّ السّاعة حديث النّقاد والباحثين العرب والغرب. ولعلّ أهمّ المحاولات في هذا الحقل إسهامات المستشرقين للعروض العربي، "فمنذ القرن التاسع عشر تقريبًا بدأ **إيوَالْد(Ewald)** مراجعته للعروض العربي بهدف إدراكه في ضوء العروض الروماني والإغريقي، وبعد ذلك جاءت محاولة **جُويَار(Juillard)** (نظرية جديدة في العروض العربي)، التي تقوم على إدراك العروض إدراكًا موسيقيًا، وبعدها محاولة **فَايْلْ(Weil)**، والتي كانت تُحاولُ أن تدرك العروض إدراكًا نَبريًّا"[1].

أمّا في العالم العربي، فتباينت التعريفات واختلفت المفاهيم حول قضية الإيقاع والوزن بحسب الزوايا التي ينطلق منها كلّ ناقد، فـ"محمد كراكبي" يرى أنّ الإيقاع "تكرار وحدات صوتية منطوقة متساوية، أو متجانسة تحقّق انسجامًا وتلاؤمًا وتأثيرًا سمعيًا"[2]، بينما يراه "ابن طباطبا" فيقول: "وللشعر الموزون إيقاعٌ يطربُ الفهم لصوابه ويرد عليه من

[1]- سيّد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1993م، ص06.

[2]- محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني -دراسة صوتية تركيبية، دار هومه، الجزائر، (د.ط)، 2009م، ص46.

حسن تركيبه، واعتدال أجزائه"[1]، كما تتجلى محاولات أخرى للنقاد العرب المحدثين أمثال: كتاب الأصوات اللغوية وموسيقى الشعر العربي لإبراهيم أنيس، وكتاب موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية لشكري عياد، ولعلّ أبرز محاولة هي لدراسة "كمال أبو ديب" في كتابه (في البنية الإيقاعية، نحو بديل جذري مقدمة في علم الإيقاع المقارن)، الذي أعيدت طباعته عام 1981م، وتتضح أهمية هذا الكتاب في أنّه "يُعالجُ موضوعات قليلة هي الدراسات التي خاضت فيه، وهو مبحثُ الإيقاع، إذ غلبَ على الدراسات النقدية الحديثة اهتمامها الكبير بقضايا البلاغة والصورة أساسًا، وتهميشًا للجانب الإيقاعي"[2].

إنّ المتتبع للدراسات العربية في قضية الإيقاع، يجد معظمها تدور في فلكٍ واحد، أو بالأحرى متشابهة، يقول: "يجمعها قاسم مشترك هو التشابه والتكرار والسطحية، فالقراءة السريعة للدراسة الإيقاعية التي تعنى بالخصوص بإيقاع الشعر الحديث تؤكّد على أنّها تُعيد نفسها، فلا تعدو إلا أن تكون تفسيرًا أو تبسيطًا أو إعادة صياغة لما هو موجود، فهي سطحية لأنّها لا تعكس فكرًا ولا رغبة النظر في الأصول، وإنما تكتفي بالظواهر يتجلى ذلك في صياغتها بشكل أو بآخر للعروض القديم ولا جديد في ذلك"[3].

3 2 – الإيقاع عند كمال أبو ديب

إنّ القارئ لموضوع الإيقاع عند "أبو ديب" في كتابه "في البنية الإيقاعية"، يجده مختلفًا نوعًا ما عن غيره في تحديده لهذا المصطلح، فهو يعتبرهُ "الفاعلية التي تنقلُ إلى المتلقي ذي الحساسة المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية، تمنحُ

[1]– ابن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، منشورات محمد علي بيضون–دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط2، 2005م، ص21.

[2]– خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، دار الجوار للنشر، ط1، 2005م، ص82.

[3]– المرجع نفسه، ص82.

التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعًا لعوامل معقدة"[1].

يُعلّق "**سعد مصلوح**" حول هذا التعريف الذي جاء به "أبو ديب" واصفًا إياه بالغموض والالتباس، متسائلًا في ذلك: هل صاحبُ الحقّ في الحكم على الإيقاع هو المتلقي عامّة، أم صنفٌ من المتلقين، ونعني المتلقي ذا الحساسية المرهفة؟ مُضيفًا "أنّى لنا من المعايير المنضبطة ما نُميّزُ به المتلقي ذا الحساسية المرهفة من المتلقي الغليظ الإحساس؟ وإذا كان الإيقاع أمرًا ذاتيًا كامنًا في نوع الإدراك فكيف يكون نقلُ هذه الفعالية إلى المتلقي؟ أمن خلال القراءة أم السماع؟ أهو منوطٌ بالصنعة الشعرية نفسها؟"[2].

وإذا كان "**أبو ديب**" قد عارض أو نَقَدَ سابقيه في هذا الموضوع فلنا أن نتساءل: ما الذي جاء به أبو ديب؟ وما هي الإسهامات التي قدّمها كبديل؟ لأنّ الناظر في تعريفه للإيقاع يجدُ تلك اللغة الإنشائية، التي ربما زادت التعريف غموضًا ولبسًا، ولكن من زاوية أخرى نجد حديثه عن موضوع أو قضية النّبر ربّما تعدّ الفكرة الأساسية والجوهرية التي يمكن أن تكون بديلًا عن سابقيه، ولتفضيل ذلك نورد آراءه فيما يخصّ هذه القضية حتّى يتّضح المقام .

3 3 – قضية النّبر عند كمال أبو ديب:

لا يهمنا في هذا المبحث إيراد مقولات النقاد القدامى أو المحدثين حول قضية النّبر، وإنّما الذي يعنينا هو الوقوف على التصورات الجديدة التي جاء بها "أبو ديب" في هذا المجال، محاولين وضع اليد على ما هو أهمّ. فمقولة النّبر عند الناقد تنطلق من سؤال

[1]– كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974م، ص ص230، 231.

[2]– سعد عبد العزيز مصلوح، في النقد اللساني، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2004م، ص90.

محوريّ حول طبيعتها، فيجيبُ قائلًا: "النبر فاعلية فيزيولوجية تتّخذُ ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتي مُعيّن في كلمات اللغة"[1].

إنّ الأمر المحيّر في تصوّرات "أبو ديب" حول قضية النبر هو مقارنته الشعر العربي بالإنجليزي، تصوّر هذا لمّا أكّد أنّ الشعر العربي في الأصل شعرٌ منبورٌ، لكن الحقيقة أنّنا "لا ندري أيّ مسوّغ نظري أباح له قياس الشعر العربي على الإنجليزي؟ فهل العربية والإنجليزية من عائلة لغوية واحدة؟ ليصبح قياس الواحدة على الأخرى؟ مُضيفًا إلى أنّ هذا الاستدلال على نقل الشعر العربي بين النبرية إلى الكمية عبر الشعر الإنجليزي لأمرٌ ينطوي على قياس فاسد، ومصادرات ضمنية"[2].

إنّ تحديد موقع النّبر في الشعر عسيرٌ جدًّا ومُعقّد، ذلك أن لا وجودَ لأمر أو شيء يُشيرُ صراحةً إلى موقعه، وعليه فإنّه من الممكن "أن يردَ النّبرُ في بداية التّجمّع الإيقاعي أو نهايته، ويمكن أن يضمّ التّجمّعُ أكثر من غير واحدٍ"[3].

لقد تأثّر "**أو ديب**" بشكلٍ مباشر بتصورات "**فايل**" وبخاصة في نظرية النبر اللغوي، ونهج في ذلك منهجه على الرغم من الاختلاف الموجود بين اللغتين العربية والإنجليزية، وذلك التباين أيضًا على مستوى الأصوات، وفي ذلك يُعلنُ صراحةً أنّ "النبر اللغوي لم يلعب في الشعر العربي المنتَج حتى الآن دورًا تأسيسيًا جذريًا، ولم يُطوّر ليُشكّلَ نظامًا إيقاعيًا كاملًا لهذا الشعر"[4].

ولمّا ننتقلُ إلى مؤلّف أبو ديب (جدلية الخفاء والتجلي) وتحديدًا في فصله الثالث الموسوم "نحو قوانين بنيوية لتطوّر الإيقاع الشعري: ظواهر في الشعر الحديث. نجده

[1]– كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص220.

[2]– خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ص99.

[3]– المرجع نفسه، ص104.

[4]– كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص09.

يطرحُ تصوّرًا –حسب رأيه– جديدًا يطمح إلى "اكتناه البنية الإيقاعية، والعلاقات المتشابكة التي تنشأ بين مكوناتها، من خلال ظاهرة الإبدال (فعولن: فاعلن) الموصوفة هنا"[1].

يستهلّ الناقد فصله هذا ببيان إسهاماته السابقة في موضوع البنية الإيقاعية للشعر العربي، فيشير إلى أبحاثه في الشعر الجاهلي والشعر الحر، وما وجد فيهما من ملاحظات تستحق التوقف والدراسة، ثم يُقرّ بعدها ويؤكّد على مبدأ التركيز وعلاقته بالفاعلية الشعرية ليخلص إلى إظهار انطباق قانون البنية الإيقاعية على الشعر العربي الحديث من خلال دراسة التحولات الطارئة على البحور الشعرية الخاضعة للقوانين الفراهيدية التي أدّت إلى تغيير في البحور الصافية وتطويرها.

لإيضاح ما سبق انتقى "أبو ديب" مجموعة من القصائد الشعرية جاء فيها دراسة البنية الإيقاعية، وهي على التوالي: قصيدة "الدهشة الأسيرة" لأدونيس، وقصيدة "وتمرّ المدنية برقًا" لممدوح عدوان، وقصيدة "التحديق في المجهور اللولبي" لعلي الجندي.

يحاول في هذه النماذج دراسة ظاهرة الإبدال، وحركة الانتقال –خاصة في شعر (عدوان) من فاعلن إلى فعولن، ثم يوضّح مدى تفاعل هذه الحركة مع القصيدة كلها التي أنتجت إيقاعًا جديدًا بفضل هذا التحوّل أو الحركة: مع بيان ذلك التشابك اللحّمي بين فاعلن وفعولن[2].

يتابع أبو ديب مقاربته للبنية الإيقاعية في قصيدة "علي الجندي"، فيُبدي رأيه منتقدًا العروض الخليلي، ومعارضًا عددًا من الدارسين في مبدأ الانتقال من فاعلن إلى فعولن في بحر المتدارك، مُحتجًا في ذلك بقوله: "لكن منهج البحث العلمي يرفضُ هذا الحكم النابع من أسس تقليدية. ويدفع إلى القيام بمحاولة لتفسير هذه الظاهرة بعد رصدها بدقة

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص95.

[2]– ينظر، المصدر نفسه، ص97.

من خلال العلاقات العميقة المتشابكة التي تتكون ضمن البنية الإيقاعية للشعر العربي"[1].

ولدعم رأيه هذا، حاول تلخيص ملاحظاته الجوهرية في تفسير هذه الظاهرة كالآتي[2]:

أ–أنّ (فعولن) لا تردّ حتى مرّة واحدة في تركيب المتدارك، حين يكون له الشكل (الذي يُسمّى الخَبَبُ): فعلن فعلن فعلن فعلن.

ب–أنّ (فعولن) تردُ في المتدارك من الشكل" فاعلن فاعلن فاعلن.

ج–أنّ المتدارك من الشكل: فاعلن فاعلن (مكررة) يكثر فيه ورود (فعلن).

د–أنّ المتدارك من الشكل فاعلنxم (م= عدد من المرات) تردُ فيه في الشعر الحديث (فاعلُ).

هـ–أنّ (فعولن) حين تردُ في المتدارك ذي التركيب: (فاعلنxم) والذي تردُ فيه فعلن، فإنّها تردُ دائمًا بعد فاعلن لا بعد فعلن، وأنّ فعولن لا ترد بعد (فاعل) كذلك.

يزعم "**أبو ديب**" صحة هذه الملاحظات بعد العودة إلى القصائد المختارة سابقًا، وبخاصة في قصيدة أدونيس، وسرعان ما نجده حائرًا مندهشًا، مما يؤدي إلى طرحه تساؤلات حول هذه الظاهرة، وكيف تنمو في الشعر الحديث بشكل لافت وعفوي وحيوي، ومخالفة –في الآن نفسه– العروض الخليلي الذي هو عمدة هذا العلم؟ يجيبنا قائلًا: "يبدو أنّ العروض التقليدي يعجزُ عن تفسير هذه الظاهرة المدهشة، كما أنّ العروض الحديث الذي يصفُ الإيقاع الشعري العربي على أساس المفاهيم الكمية يحقق أيضا في تفسير الظاهرة..... ويبدو لي أيضًا أنّ أيّ محاولة لتقديم تفسير للظاهرة المدروسة بعزلها

[1]– المصدر السابق، ص98.

[2]– المصدر نفسه، ص98، 99.

واعتبارها ظاهرة محلية ترتبط بتركيب البيت الشعري الواحد ستخفقُ أيضًا في تفسير الظاهرة"[1].

في الأخير، وبعد دراسات معمّقة يجدُ أبو ديب إمكانية باستطاعتها تفسير الظاهرة بنيويا، وذلك "أوّلًا عن طريق رؤيتها من حيثُ هي علاقة بين مجموعة من العلاقات الإيقاعية التي تتمثل في الملاحظات الخمس المذكورة سابقًا. وثانيًا باكتناهها ضمن نطاق البنية الإيقاعية للشعر العربي كلّه"[2].

إذن، هو يحاولُ تفسير هذه الظاهرة من منظور بنيوي محض، وذلك بدراسة تشابك العلاقات الإيقاعية التي تشكّل جسدًا متكاملًا ومتناميًا في الآن نفسه، أي مجموع الأجزاء التي تتعلّق بالكلّ.

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص101.

[2]– المصدر نفسه، ص101.

الفصل الثاني
قراءةٌ في الجهود البنيوية الممارساتية عند(كمال أبو ديب)

الفصل الثاني

قراءةٌ في الجهود البنيوية الممارساتية عند(كمال أبو ديب)

1- قراءة في التحليل البنيوي عند (كمال أبو ديب) في قصيدة أبي نواس

2 – قراءة في التحليل البنيوي عند (كمال أبو ديب) في قصيدة أبي تمام

2- قراءة في التحليل البنيوي لـ(كمال أبو ديب) في قصيدة "هاجس النزوع" لأدونيس

1-قراءة في التحليل البنيوي عند (كمال أبو ديب) في قصيدة أبي نواس

يسعى "أبو ديب" في الفصل الخامس من مؤلّفه النقدي لمقاربة أربعة نصوص شعرية، ثلاثة منها للشاعر أبي نواس وواحدة لأبي تمام، وفي إعلان صريح يحدّد هدفه المرجوّ لتحقيق غرضين، يقول: "الأوّل متابعة تطوير منهج بنيوي في تحليل الشعر كنت قد بدأته في دراستين مطوّلتين للشعر الجاهلي وفي دراسة لقصيدة أدونيس. والثاني إضاءة ملامح من بنية القصيدة عند أبي نواس بتطبيق المنهج البنيوي، كما تتجلى في ثلاثة نصوص لم تختر مسبقًا لبرهنة إمكانيات المنهج، بل التقطت من الديوان بطريقة عابرة لاكتناه إمكانيات المنهج وإضاءتها هي بذاتها"[1].

يبدو واضحًا الهدفُ الذي يسعى إليه أبو ديب في دراسته هذه، وهو محاولة تطوير وإضاءة بعض جوانب المنهج البنيوي في الشعر الذي سبق وأن طبّقه في قصائد أخرى. وسرعان ما يُلفتُ القارئَ إلى اعتباطية اختيار هذه النصوص وأنّها تجربة نقدية تروم إلى التعرّف على إمكانيات المنهج البنيوي والكشف عن بعض الظلال.... وربما في هذا "انحيازٌ إلى المنهج لا إلى النّص"[2].

ارتكزت مقاربة أبو ديب للقصائد الشعرية على منهج بنيوي واضح، والقارئ لهذه النصوص يجد ذلك الالتزام بالمنهج، ذلك أنّه أعلن في بداية هذه المقاربة على تطوير هذا المنهج والكشف عن الجوانب التي أغفل عنها الكثير.

يعترفُ أبو ديب أنّ المنهج البنيوي هو أكثرُ المناهج المعرفية والنقدية قدرةً على التحليل وكفاءة على تفكيك الدراسات الإنسانية عامة والأدبية والشعرية خاصة، وربما مقاربته لقصيدة "صبوح" لأبي نواس تبرهن على ذلك.

---

[1]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص168.

[2]- أحمد علي محمد، التطبيقات البنيوية العربية في ميزان النقد، مجلة الموقف الأدبي، إصدار اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد424، ص13.

يقول أبو نواس:

يـــا اِبنَـــةَ الشَـــيخِ اِصـــبَحينا مـــــا الَّـــــذي تَنتَظِرينـــــا

قَـد جَـرى فـــي عـــودِكِ المـــا ءُ فَـــأَجري الخَمـــرَ فينـــا

إِنَّمـــــا نَشـــــرَبُ مِنهـــــا فَـــــاِعلَمي ذاكَ يَقينـــــا

كُـــلَّ مـــا كـــانَ خِلافـــاً لِشَـــــــرابِ الصـــــالِحينا

وَاِصـــــرِفيها عَـــن بَخيـــلٍ دانَ بِالإمســـــاكِ دينـــــا

طَـــوَّلَ الـــدَهرُ عَلَيـــهِ فَيَـــرى الســـاعَةَ حينـــا

قِـــف بِرَبـــعِ الظاعِنينـــا وَابِـــكِ إِن كُنـــتَ حَزينـــا

وَاِســـأَلِ الـــدارَ مَتـــى فـــا رَقَـــتِ الـــدارُ القَطينـــا

قَـــد سَـــأَلناها وَتَـــأبى أَن تُجيـــبَ الســـائِلينا

وبالعودة إلى مدونة أبي ديب، نجده يعترفُ أنّ مقاربته للقصائد لا تعني الوصول إلى النتيجة المطلقة، وإنّما تحاولُ أن تقدّم منظورًا جديدًا أو تحليلًا مغايرًا يمكن أن يساعد القارئ في وعي المنهج المتوخّى، يقول: "ومع أنّ الدراسة لا تطمح إلى تقديم حلّ نهائيّ لقضايا ذات طبيعة تاريخية، مثل حقيقة موقف أبي نواس من التراث الشعري المتمثّل في الأطلال، ومن التراث الأخلاقي الديني، فإنّ ما ستطرحه من آراء ما قد يعين على بلورة منظور جديد لمعاينة هذا الموقف"[1].

وبالنظر إلى قصيدة "صبوح" يشرع أبو ديب ببيان جوهر العلاقات التي تنشأ بين عناصر أو مكونات البنية الكلية للقصيدة للكشف عن الدلالات العميقة فيها، وذلك من

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص168.

خلال ارتكازه على بنيتين جزئيتين في القصيدة وهما الخمرة والأطلال، وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ البنيات الصغرى في القصيدة لا بدّ أن تتفاعل مع بعضها، ولا يمكن دراسة بنية في معزل عن بنية أخرى، وعليه تفاعل البنيات أو الأجزاء في النص يؤدي إلى تلاحمه وتشكيل البنية الكلية، فالجزء هنا لا بدّ أن يخدم الكلّ، وهذا هو المبدأ الذي نادتْ به البنيوية.

إذن، الخمرة والأطلال هما البنيتان الجزئيتان اللتان انطلق منهما أبو ديب، جاعلًا إياهما حركتين رئيستين في النص الشعري، وتشكّلهما حسب رأيه عبارة عن "كونين وجوديين قائمين بذاتهما، أو حقلين دلاليين لكلّ منهما خصائصه المميزة ووحداته الأولية"[1].

قسّم أبو ديب القصيدة إلى حركتين، تتعلق الأولى بالخمرة والثانية بالأطلال، أمّا الأولى فتحتلّ الجزء الأعظم من القصيدة، وهي تتألف من ستة أبيات، وأمّا الثانية فكان نصيبُها ضئيلًا، وعلى الرغم من انفصالهما –كما يرى أبو ديب– من خلال دراسته لظاهرة التّصريع، إلّا أنّهما يتفاعلان مع بعضٍ لإنتاج دلالة أو دلالات تخدم البنية الكلّ.

يُركّزُ "أبو ديب" في منهجه هذا على الجانب اللغوي، وذاك هو مسعى البنيوية، فيحدّد معالم كلّ حركة (الخمرة والأطلال) بدءًا بالوحدات اللغوية (الكلمات+حروف الجر) معتمدًا في ذلك على تقنية الإحصاء في كلّ حركة.

إنّ اعتماد ظاهرة التصريع في دراسة "أبي ديب" جعلته يخلقُ ثنائيةً ضدية في البنية (القصيدة) ككلّ، ويدعم تحليله هذا ببيان التمايز في البنية اللغوية والعلاقات التركيبية في الحركتين داخل البنية الكلّ، ثم يبدأ في التفصيل من خلال جزئيات تلك التراكيب

[1]– المصدر السابق، ص171.

وعلاقاتها، من أفعال واستفهامات، ومعطوف و... كما أشار إلى ثنائية ضدية من منظور الزمن في الحركتين.

إنّ الذي تغافلَ عنه أبو ديب في حركة هو أنّ "حركة الطلول في القصيدة يمكن أن تغتني من خلال كشفها عن تناص **(intertextualité)**، هذا التناص توحي به الحركة دون تتداخل معه، أيْ أنّه لا يحضرُ إلى النص جزءًا من مكوناته، وإنّما يحضر في إطار الرؤية التي يؤسس لها هذا النص"[1].

كان جديرًا على "أبي ديب" التعمّق في حركة "الطلول" باعتبارها بنية راسخة، وظاهرة مميزة في الشعر العربي القديم، وإذا كان قد أكّد في مقدمة الكتاب هدفًا واضحًا وهو "اكتناه جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحوّلاتها"[2]. فإنّ الدراسة تقتضي الوقوف على بنية الطلول عند الشاعر، "كبنية متحوّلة عن بنية عميقة كامنة في الذهنية الشعرية العربية، وأنّ موقع هذه البنية هو الذي دفع الشاعر كي يحوّل اتجاه هذا الموقع إلى اتجاه آخر كما هو متجسّد في نصّه أم أنّ هذه البنية لا تدخل في مجال الرؤيا المعقدة والمتقصية والشمولية التي يرغب أبو ديب في تعميمها"[3].

ومن زاوية أخرى، يعودُ "أبو ديب" ليُميّزَ بين ثنائيتي الطلول والخمرة، فالأولى تمثّل عالم الجدب والجفاف، والثانية تتعلق بالحياة والاخضرار، أي ثنائية السكون والحركة، ويتّضح في الأخير –حسب تقدير أبو ديب– أنّ هذه العلاقة "علاقة سلبية وأنّ الخمرة والأطلال هما طرفا ثنائية ضدية أساسية، وبتحديد العلاقة بين الطرفين بأنها علاقة سلبية

[1]– يوسف حامد جابر، بنيوية كمال أبو ديب، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج25، ع4، أفريل، 1997م، ص272.

[2]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص05.

[3]– يوسف حامد جابر، بنيوية كمال أبو ديب، ص272.

ندرك أنّ للملامح التي ذكرت سابقًا عن حجم الحيّز الذي تشغله كل من الحركتين دلالات عميقة"[1].

إنّ الذي يؤشر للدلالات العميقة للحركتين، هو مركزية الخمرة التي تحتل الجزء الأكبر من البنية الكلية، والأعمق من هذا، هو تلك "العلاقة الأفقية التي تتكوّن بين الخمرة والأطلال، فالخمرة تشغل الشريحة الأولى من القصيدة أما الأطلال فإنها تشغل الشريحة الثانية"[2].

وبالتعمّق لهذه القضية يشرح أبو ديب كيفية قلب أبي نواس لنظام أو نمط الكون التراثي في صورة جديدة، ليُركّب شبكة جديدة من العلاقات، تحتلّ بنية الخمرة المركز، بينما تمثّل بنية الطلول الهامش.

كانت هذه المقاربة لثنائيتين ضدتين، وكان انقسامهما انقسامًا أفقيًا، بينما يستدرجنا أبو ديب إلى انقسامٍ ثانٍ انقسامٌ شاقوليّ عمودي حسب رأيه، وهو ثنائية الأنا والآخر. فيمثّل الأول الشاعر، بينما يمثّل الثاني المجسّد للقيم الأخلاقية الجماعية، وهي ثنائية يرفض طرفها الأول الطرف الثاني والقيم الأخلاقية، والدينية التي يمثلها[3].

ويعلّل سبب اختيار الشاعر (ابنة الشيخ) ليطلب منها أن تسقيه الخمرة، فيجد "أنّ ابنةَ الشيخ تقعُ في الحيّز الذي يربط الخمرة بالآخر، فهي الساقية وابنة التراث الأخلاقي، فهي تحملُ توتّرًا حادًّا لانتسابها لهذين العالمين النقيضين، وهي لا تشكّل توسّطًا بين الأنا والآخر، بل انتهاكًا من جانب الأنا لقيم الآخر... فابنة الشيخ تشعّ بعنصر مفارقة حادّة

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص175.

[2]– المصدر نفسه، ص175.

[3]– ينظر، المصدر نفسه، ص176.

وبموقف يصلُ في رفضه درجة يريد معها أن يحوّل الذات التي تمثّل هذه القيم إلى مصدر انتهاك القيم ذاتها[1].

إنّ المتتبّع للتحليل البنيوي عند كمال أبو ديب، يجده يلجأ إلى وضع مخططات ورسوم ودوائر زعمًا منه أنّها علةٌ ودافعٌ لتوضيح ما يصبو إليه، ولكن تناسى من ناحية أخرى أنّ هذا النوع من التحليل ربما يُفقد القصيدة بنيتها الجمالية والفنية.

لم يكتفِ أبو ديب في مقاربته لهذه القصيدة على مستوى الثنائيات الضدية، وإنما تجاوز ذلك إلى مستوى آخر، وهو البنية الإيقاعية، وهو بهذا يروم إلى "وصفها أوّلا واكتشاف العلاقات التي تتشكل ضمنها، ثم ربطها بالبنية الدلالية للرؤيا الوجودية التي تأتي القصيدة لتجسّدها"[2]. ثم يتابع كلامه لتوضيح نظام هذه البنية ودراستها "بوصفها تشكّلًا نابعًا من وحدتين إيقاعيتين تتتابعان مشكّلتين أنساقًا في البيت الواحد أحيانًا وفي مجموعة من الأبيات تمثّل وحدات دلالية أوّلية في القصيدة أحيانًا أخرى"[3].

كما يوظّف أبو ديب ظاهرة النّبر، متبعا تحديد مواقعه وهنا يميّز حسب رأيه بين نوعين من النّبر؛ النبر الشعري المجرّد، والنّبر اللغوي، مستعينًا بتقنية الإحصاء، ومستخدمًا الرموز والعلامات والنّسب مازجًا كلّ ذلك بالبنية الدلالية[4].

وعلى الرغم من هذا الإبهام والإضافة إلى مجال التحليل البنيوي الذي قام به أبو ديب، إلّا أنّ القارئ وهو يتتبع هذه المقاربة البنيوية بشغفٍ يلحظُ بعض المغالطات في قصيدة "صبوح" من مثل مقارنته الأبيات الثلاثة الأولى في حركة الخمرة مع الأبيات الثلاثة الأخيرة في حركة الأطلال، ثمّ ذلك التناقض بين ما يجري إعلانه قيام حركة

[1]- ينظر، المصدر السابق، ص177.

[2]- المصدر نفسه، ص181.

[3]- المصدر نفسه، ص181.

[4]- ينظر، المصدر نفسه، ص182-191.

الخمرة في الأبيات الثلاثة الأولى، وبين ما سبق ذكره من اعتبار "صرف الخمرة القائم في البيت الخامس فعلًا مركزيًا في الحركة الأولى"[1].

وإذا نظرنا من منظور تحليله لظاهرة النبر ومواقعها باختلاف القراءة واللفظ والمقارنات العددية التي تجري قراءتها بشكل مفتعل فإنه لا يسعنا "إلا تأكيد أمرين: الأول خاص بالمغالطة الأساسية القائمة في ادّعاء دراسة البنية الإيقاعية، في حين تجري فيه مقارنة الأبيات الثلاثة الأولى بتلك الأخيرة، مع ما في ذلك من امتهان لمفهوم البنية بالذات باعتباره متعلّقًا بالنّصّ ككلّ وليس بأجزاء متقطّعة من مجموعة سياقه، وإذا كان أبو ديب من دعاة المنهج البنيوي يرفضُ هذا التناول الجزئي ويتهمه بالعجز والقصور وهذا ما يجعله مناقضًا لنفسه ولادعاءاته، خاصة وأنّ هذا الإجراء الذي يقوم به الناقد يفتّت الوحدة التعبيرية النحوية القائمة في البيتين (الثالث والرابع)، إلى جانب المقارنة غير المعلّلة بين دراسة البنية الإيقاعية على الأساس العروضي وبين ما سبق مقارنته نبريًا فلا تملك إلا التشكيك بجدوى هذه التعقيدات التي تحرّف البحث البنيوي أكثر ما تلتزم به"[2].

إنّه لمن الضروري الإشارة إلى أنّ دراسة أبو ديب لقصيدة "صبوح" لأبي نواس تعدّ من أهمّ تحليلاته البنيوية مقارنة مع القصيدتين الأُخرَيين (لباب) و(ذهب منسكب).

ولا ضرر أن نشيرَ إلى مجمل ما جاء في مقاربته للقصيدتين، أمّا الأولى، قصيدة (لباب)، سعى فيها أبو ديب إلى إبراز الثنائيات الضدية، إذ لا تزال بنية النص الشعري عند أبي نواس يهجس بثنائية الطلول والخمرة. ولا يزال ناقدنا يشتغل على هذه الثنائية الضدية، فالطلول تُمثّل "كونًا متكاملًا ذا أبعاد متجلية إلى حدّ بعيد في التراث الشعري–

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص179.

[2]– سامي سويدان، في النص الشعري العربي –مقارنات منهجية، دار الآداب، بيروت–لبنان، ط1، 1989م، ص43.

النفسي–الفكري، أما الخمرة فإنها تُجسّد الكون البديل التي تحِنُّ القصيدة إلى بلورته وتأسيسه"[1].

يلجأ أبو ديب بين الفينة والأخرى إلى البنية العميقة في تحليله، إذ يجعل الدلالة تتحوّل من موضوع إلى آخر، وخير مثال على ذلك عندما أخذ في الحديث عن تداخل بنية الطلول مع بنية الخمرة، يقول: "تتداخل جملتا الطلول/الخمرة وتشكلان نسقًا واضحًا يبدأ دائمًا بجملة الطلول ثم يتحوّل إلى جملة الخمرة. في البيت الأول تُستَهَلُّ القصيدة بطلب الغناء بالطلول ثم تنتهي جملة الطلول لتبرز نقيضتها فورًا، وهي جملة الخمرة، ويتكرّرُ هذا الترتيبُ في البيت الأخير أيضًا (دع الذكر للطلول، دارت الكأس)"[2].

ولمّا أراد إضاءة جوانب البنيتين/الحركتين في القصيدة أقرّ أنّ "حركة الخمرة تكتسبُ القدرة على الطغيان على حركة الطلول وإلغائها كلّما ظهرت، وتضيء هذه الخصّيصة البنيوية العلاقة الأساسية بين الطلول والخمرة وموقف القصيدة الجوهرية من الكونين اللذين تمثلانهما"[3].

إنّ تحليل أبو ديب لبعض دلالات الأصوات تجعله يحيدُ عن المنهج البنيوي، ذلك أنّ هذه الدلالات تجعلُ المعاني قريبة من القارئ لا سيما إذا كانت متكررة بشكل لافت، فإذا أخذنا على سبيل التمثيل لا الحصر صوت الباء في قصيدة "لباب"، والذي صَعُب تحديد دلالته عند الناقد. واعتبره صوتًا هامشيًا في تأدية دوره، وهنا لا بدّ من الإقرار بنقيض ما جاء به الناقد، إذ إنّ صوت الباء لا يمثّل الهامش وكأنّ أبو ديب أغفل الجانب اللغوي الذي هو جوهر التحليل البنيوي والأصوات جزءٌ من اللغة وقصوره على تقديم دلالة واضحة لصوت الباء إنما يدلّ على تناسيه أو إغفاله لوظيفة ودلالة الأصوات كصوت الباء، وبالتالي "كيف يستقيم التحليل البنيوي التنويري الحداثي بـ(رؤيوية) مع أخطاء

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص193.

[2]– المصدر نفسه، ص195.

[3]– المصدر نفسه، ص196.

التصور الصحيح لأوضاع اللغة لا بل لبديهيتها، فكلّ دراسة لشعر أبي نواس تستلزم معرفةً بأحوال المعاني الشعرية وتقليب النظر في الظواهر الفنية التي عبّر عنها، لسبب وجيه أنّ الشاعر كان من أصحاب المعاني، وقد شهد له المتقدمون بالتفوق والبروز"[1].

وإذا انتقلنا إلى قصيدة "ذهب منسكبٌ"، والتي يقول في مطلعها:

عفـــا المصـــلّى، وأقـــوت الكُثُـــبُ منًـــــى، فالمربـــــدان فاللّبَـــــبُ[2]

إنّنا نلحظ من تحليله لهذه القصيدة، ما اعتمده في تحليله القصيدة السابقة **(يا اِبنَةَ الشَيخِ اِصبَحينا)**، إذ لا يزال يركّز على الثنائيات الضّدية، ولم يستطع الخروج أو الخلاص من ثنائية الخمرة/الأطلال، إلا ما نلاحظ عن كون هذه الثنائية تتحول دلالتها من قصيدة إلى أخرى، كما اعتمد توظيف الأفعال ودلالاتها، وبين حين وآخر، يقوم بوضع الجداول والرموز والإشارات معتمدًا في ذلك مع الإحصاء والنسب.

2-قراءة في التحليل البنيوي عند (كمال أبو ديب) في قصيدة أبي تمام

قصيدة أبي تمّام:

يقول:

رَقَّـــت حَواشـــي الـــدَهرُ فَهـــيَ تَمَرمَـــرُ وَغَـــدا الثَـــرى فـــي حَلِيـــهِ يَتَكَسَّـــرُ

نَزَلَـــت مُقَدِّمَـــةُ المَصـــيفِ حَميـــدَةً وَيَـــدُ الشِـــتاءِ جَديـــدَةٌ لا تُكفَـــرُ

لَـــولا الَّـــذي غَـــرَسَ الشِـــتاءُ بِكَفِّـــهِ لاقـــى المَصـــيفُ هَشـــائِماً لا تُثمِـــرُ

كَـــم لَيلَـــةٍ آســـى الـــبِلادَ بِنَفسِـــهِ فيهـــا وَيَـــومٍ وَبلُـــهُ مُثعَنجِـــرُ

مَطَـــرٌ يَـــذوبُ الصَـــحوُ مِنـــهُ وَبَعـــدَهُ صَـــحوٌ يَكـــادُ مِـــنَ الغَضـــارَةِ يُمطِـــرُ

---

[1]- أحمد علي محمد، التطبيقات العربية في ميزان النقد، ص11.

[2]- ينظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص218-219.

غَيثـــانِ فَـــالأَنواءُ غَيـــثٌ ظـــاهِرٌ لَـكَ وَجهُـهُ وَالصَـحوُ غَيـثٌ مُضـمَرُ

وَنَـدىً إِذا اِدَّهَنَـت بِـهِ لِمَـمُ الثَـرى خِلـتَ السِـحابَ أَتـاهُ وَهُـوَ مُعَـذِّرُ

أَربعينـا فـي تِسـعَ عَشـرَةَ حِجَّـةً حَقَّـا لَهِنَّـكَ لَلرَبيـعُ الأَزهَـرُ

مـا كانَـتِ الأَيّـامُ تُسـلَب بَهجَـةً لَـو أَنَّ حُسـنَ الـرَوضِ كـانَ يُعَمَّـرُ

أَوَلا تَـرى الأَشـياءَ إِن هِـيَ غُيِّـرَت سـمُجَت وَحُسـنُ الأَرضِ حـينَ تُغَـرُ

يـا صـاحِبَيَّ تَقَصَّـيا نَظَرَيكُمـا تَرَيـا وُجـوهَ الأَرضِ كَيـفَ تَصَـوَّرُ

تَرَيـا نَهـاراً مُشمِسـاً قَـد شـابَهُ زَهـرُ الرُبـا فَكَأَنَّمـا هُـوَ مُقمِـرُ[1]

إنّ القارئ للتحليل البنيوي لهذه القصيدة يجدُ أبو ديب يومئ في بدايته إلى صورة التحوّل، التي تتنامى أو تسيرُ تصاعديًا في ثنايا القصيدة، ولم يخلق هذا التحوّل عبثًا أو اعتباطًا. وإنّما نتجَ عن "سلسلة من الثنائيات الضدية أهمّها: الزمن الماضي/الزمن الحاضر، الانقطاع/الاستمرارية، الأرض/السماء، التربة/الزارع. وتخترق هذه الثنائيات جميعًا ثنائية ضدية جوهرية في رؤيا القصيدة هي: الطبيعة (الربيع)/الإنسان (المعتصم)"[2].

يشرع ناقدنا في تفاصيل هذه الثنائيات، بدءًا من ثنائية الزمن الماضي/الحاضر، فيأخذ في التّعمّق والتفصيل مع بيان تحوّل الأزمنة ودلالاتها، كما تطرّق إلى دلالة الأصوات والحروف المتكررة ثم الجموع بأنواعها، وكلّ ذلك وهو ينتقل من بيت لآخر، ومن بنية لأخرى، وهو بذلك يستعينُ بالمخططات والرموز حتى تكاد مقاربته تكون مقاربة جافة، خالية من الجماليات والفنيات أي يكاد يكون تحليلًا رياضيًا، وهذا الذي يفترضه المنهج البنيوي.

[1]– ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، (د.4)، (د.ت)، ص78.

[2]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص232.

إنّ هذه الثنائيات –حسب تقدير الناقد– وعلى الرغم من تضادّها إلا أنّها تمثّل تكاملًا وتشكّلُ تواشُجًا في ثنايا النص الشعري التّمّاميّ، ومن مثل ذلك: الظاهر/الباطن، الذات/الموضوع، الحضور/الغياب، الداخل/الخارج، الأعلى/الأسفل، ليتأكّد للناقد "تعمّق التوحد بين الأشياء وتقمّص الشيء الواحد إحالات متعددة في صيغة عصب نفسها لأنّ هذه العصب وحدةٌ واحدةٌ تكتسبُ أشكالًا مختلفة متضادة"[1].

ومن خلال المستوى اللغوي للقصيدة يعتبرُ الناقدُ أنّ صيغ الإيهام والتقريب الواردة ابتداءً من البيت الخامس (كأن، خلت، يكاد، كأنما) تحقّق التواشج والتشابك بين حركات القصيدة"[2].

أمّا الذي زاد القصيدة تواشُجًا وارتباطًا كونها بنية كلية، هي تلك الثنائية الأساسية، الربيع (الزمن)/ المعتصم (الإنسان)، يفسّر الناقد ذلك، فيرى: "أنّ التشابك والتواشج بينها عميق عمق التواشج الذي يحتلّ مركز القصيدة، وأنّ للتواشجيين الطبيعة نفسها –أي إنّهما يتعمّقان من خلال التمايز والتضاد. وبهذا التّصوّر يُصبحُ مركز القصيدة حركة لبابية جرثومية وتوسّطية، تنمّي حسّ التداخل والتشابك والتواشج عبر التمايز. وحسّ التوحّد بين أطراف الثنائيات عن طريق فِعْلَي التّشابه والتّضاد، لتؤكّد في الوقت ذاته تمايز هذه الأطوار واستمرارية التغاير بينها، محقّقة انتقالًا رائعًا من صورة الزّمن (الربيع) إلى صورة الإنسان (المعتصم)"[3].

كما يُشيرُ أبو ديب من زاوية أخرى إلى ثنائية الله والوجود المعتصم والرعية معتبرًا ثنائية الزمن/الطبيعة هي الرئيسية، ومجمل هذه الثنائيات تتمحوّر حول التّحوّل وصوره، ويفسّر ذلك بقوله: "ولأنّ القصيدة تَتَمَحْرَقُ حول مفهوم التحوّل يصبحُ بحدّ ذاته دليل القدرة

[1]– المصدر السابق، ص240.

[2]– ينظر، المصدر نفسه، ص242.

[3]– المصدر نفسه، ص243.

الإلهية اللطيفة، إمّا اتجاه التحوّل والتغيّر فليس مكمن الدلالة الأول، ومن هنا تتمركزُ الصورة حول مفهوم التحوّل والتغيّر ذاته"[1].

يرى الناقد في ثنائية الله/الوجود أنّ الله بقدرته ولطافته استطاع تحويل الجفاف إلى خضرة، أمّا في ثنائية المعتصم/الرعية، فيرى أبو ديب أنّ "خُلُقَ الربيع هو خُلُقُ الإمام وقدرة الربيع على تحويل الطبيعة هي القدرة الإمام إضاءةُ الوجود وتحويل البلاد إلى زمن خصب خَيِّر"[2].

إذن، يبدو أنّ مختصر قصيدة أبي تمام – حسب تقدير الناقد– ، يدور حول حركتين بارزتين:

1–حركة التواشج والتداخل التي تبني الثنائيات الضدية.

2–حركة التكامل والتناغم التي تبني علاقة التشابه والتضاد.

يتراءى أنّ هذا التحليل يكادُ يكون هو التحليل نفسه الذي أجراه لقصيدة "صبوح" لأبي نواس، إلا الذي نراه في اعتماده الحقول الدلالية في قصيدة أبي تمام مبرزًا في ذلك طبيعة الحركتين الضدية، لذا فهو يرى أنّ "فضاء الحركة الأولى يتكون حول سلسلة من أفعال التحوّل والتّغيّر والتشابك والتداخل. أمّا فضاء حركة الأخيرة فإنه يتكوّن حول سلسلة من أفعال الثبات والديمومة وقيام الحدود الواضحة بين الأشياء والسكونية"[3].

وتأسيسًا على ما سبق، يمكن القول إنّ التحليل البنيوي عند أبو ديب لا يخرجُ عن إطار الاشتغال على العلاقات الثنائية، من أجل الولوج إلى البنية الدلالية العميقة، ولقد تميّزت مقاربته هذه بنوع من التكرار سواءً على مستوى المصطلح، أو على مستوى الإجراء، ولكن هذا لا يقلّل من جهود الناقد في المجال البنيوي، وهو الذي حمل لواء

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص244.

[2]– المصدر نفسه، ص244.

[3]– المصدر نفسه، ص250.

البنيوية في الوطن العربي، وهو الذي تجشّم عبء هذا المنهج، فكان من السّبّاقين لنقله إلى العالم العربي .

3-قراءة في التحليل البنيوي لـ(كمال أبو ديب) في قصيدة "هاجس النزوع" لأدونيس

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

المرايا تصالحُ بين الظهيرة والليل
خلف المرايا
جسدُ يفتح الطريق
لأقاليمه الجديدة
جسدُ يبدأ الحريق
في ركام العصور
ماحيّا نجمة الطّريق
بين إيقاعه والقصيدة
عابرا آخر الجسور
وقتلت المرايا
ومزجت سراويلها النّرجسية
بالشّموس ابتكرت المرايا
هاجسا يحضن الشموس وأبعادها الكوكبية

تجلّت دراسة أبو ديب لهذه القصيدة في فصله الخامس من المدونة، زاعمًا أنّها دراسة جديدة في بنية المضمون الشّعري معلنًا في البداية عن أهدافه المرجوّة التي تهدف أوّلًا "إلى اكتناه البنية الدّلالية لأحد الهواجس الجذرية في الشعر من أجل اكتناه لحظة

[1]- أدونيس، ديوان المسرح والمرايا، دار الآداب، بيروت، (د.ط)، 1988م، ص213.

التوتّر بين الإنسان والعالم، وهو ما يُسمّيه هاجس النزوع، أمّا الثاني فمن أجل متابعة المنطلقات الأساسية لصياغة نظرية بنيوية للمضمون الشعري"[1].

لا يزال أبو ديب يعتمد مبدأ الثنائيات الضدية في تحليله البنيوي للشعر، وفي هذه القصيدة يحاول اعتماد ثنائية الآني والآتي "باعتبارهما لحظة ثنائية ضدية أساسية في الثقافة الإنسانية، تنبع من الإحساس بأنّ الآن واقعٌ قلقٌ يفتقرُ إلى مكوّنات حيوية لا يتحقق بدونهما التناغم بين الإنسان وعالمه، والإحساس المرافق بأنّ هذه المكوّنات تكمنُ في زمن آخر، زمن لم يتكوّن بعد، وهاجس النزوع تجسيد لهذا التوتر القلق بين هذين القطبين واكتناه العلاقة القائمة بينهما"[2].

انطلاقًا من هذا التقديم، يسعى أبو ديب إلى توضيح منهجيته في التحليل البنيوي، مركّزًا في ذلك على فكرة "رؤيا العالم"، وهي إحدى المقولات الأساسية في البنيوية التكوينية التي جاء بها "غولدمان". وما تركيزه عليها إلا تعبير عن موقف الذات، "لكن ذلك لا يلغي حقيقة صلته في تحليل قصيدة أدونيس بالألسنية، إذ تمثّل اللغة مرتكَزًا أساسيًا في الدراسة"[3].

يرى أبو ديب أنّ قصيدة "هاجس النزوع"، تتشكَّلُ من ثلاث حركاتٍ أو بنياتٍ صغرى، هي: المرايا، الجسد والأنا، وترتكزُ هذه البنيات على "فكرة التحوّل التي تُعدُّ أعظمَ سمة حديثة، ومن هنا فإنّ علامات القصيدة والحركات التي ارتبطت بها تدور في إطار هذه الفكرة"[4].

---

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص262.

[2]– المصدر نفسه، ص262.

[3]– سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، (د.ط)، 20210م، ص197.

[4]– عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر، 2001م، ص249.

يحاول الناقد تحليل وتشريح هذا التحوّل بشيءٍ من الدّقة والتفصيل، بحيث تنشأُ الحركة الأولى من جملة قصيرة شديدة التركيز (المرايا تصالح بين الظهيرة والليل)، لكن بساطة الصيغة التركيبية تخفي وراءها تعقيدًا دلاليًا عميقًا ينبعُ من غموض العلاقة الأساسية (المرايا) وتعدّد معانيها"[1].

إذن، يعترف أبو ديب بصعوبة المهمة في تحديد المعنى الدقيق وبيانه، إذ يمكنُ "أن تؤدّي دورًا دلاليًا على مستويين مختلفين: المستوى الحرفي الحقيقي (فالمرايا جسمٌ محدّد ذو طبيعة فيزيائية محدّدة، يعكس الضّوء المتّجه إليه من الأجسام الخارجية)، لكن حتى على هذا المستوى تظلّ الجملة غامضة، إذ ينسبُ إلى المرايا فعل المصالحة بين نقيضين هما عالم الضوء وعالم العتمة، على المستوى الثاني، غير الحرفي تتعدد دلالات المرايا"[2].

يعود أبو ديب مرّة أخرى إلى الثنائيات الضدية متّخذًا منها محورًا للتحليل، فهو يتصوّر أنّ "حركة المرايا نسيجٌ من الثنائيات الضدية، الظهيرة/الليل، المرتبة التي ينتمي إليها كلّ منها: مؤنث/مذكر، والحيّز المكاني الذي يشغله كل منهما بالقياس إلى المرايا؛ كلّ إلى جانب من جانبين متقابلين، وتجسيد فاعلية المرايا توسّطًا بين هذه الثنائيات الضدية على مستوى دلالي أولًا (فعل المصالحة نفسه)، ثم على مستوى الحيّز المكاني (وجود المرايا بين الجسمين)، وعلى صعيد المرتبة المرايا مؤنث لا علامة تأنيث فيه، فهي تتوسّط بين الظهيرة (مؤنث بعلامة تأنيث)، والليل (مذكر دون علامة) من جهة أخرى ليس التناقض بين الظهيرة/الليل مُطلقًا، لأنّ كلًّا منهما لغويا معرف بأداة التعريف "ال"، فَثَمَّةَ عامل مشترك بينهما، والمرايا تمتلك هذه الخصّيصة، فهي معرّفة بـ"ال"، ولذلك فإنّ دورها ليس مطلق التضاد مع دور أيّ من طرفيْ الثنائية الضدية (الظهيرة/الليل)، بل إنّ هناك اشتراكًا بين الثلاثة. تنسجم هذه الحقيقة مع دور المرايا الدلالي: التوسط بين نقيضين والمصالحة بينهما في الوقت نفسه. ليست المرايا متوحّدة الهوية بأيّ من طرفي

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص264.

[2]– المصدر نفسه، ص265.

الثنائية الضّدّية، فهي وجودٌ خارجيٌ مستقلٌّ عنهما، وينعكس هذا الافتراق في الوضع اللغوي نفسه: النقيضان مفردان، لكنّ المرايا ذات جمع"[1].

إنّنا نلحظُ في هذا التّصوّر، اعتمادُ الناقد في تحليله البنيوي على المستوى اللغوي الصرفي البحت، فهو يلجأُ إلى ثنائية التذكير والتأنيث تارةً، وتارةً أخرى إلى الجمع والمفرد وما إلى ذلك، وهذا ربّما يدلّ على قدرة الناقد النّافذة والعبقرية لاستجلاء الدلالة المرجوّة، أو الولوج إلى البنية العميقة للمتضادات.

ينتقلُ أبو ديب من المستوى الصّرفي في تحليله لهذه الجملة إلى المستوى التركيبي والنحوي، فهو يرى أنّ "آخر ملامح حركة المرايا هو التركيب النظمي الذي تبرزُ فيه لفظة المرايا في وضع المبتدأ، حيث تنسبُ إلى المرايا فاعلية معينة إيجابية إلى حدّ ما تتجاوز الفعل السلبي للمرايا بطبيعتها الفيزيائية (عكس الموجودات) إلى المصالحة بينهما، لكن محتوى الفاعلية محتوى توسّطي، مستوى قبول للنّقيضين لا رفض ونزوع إلغائهما أو تجاوزهما، وخبر المبتدأ "المرايا" جملة فعلية فعلها مفرد مؤنث تصالح"[2].

يبدو أنّ النّاقد متأثّر بشكل مباشرٍ بآراء "دي سوسير" في فكرة الثنائيات، ولهذا يمكن الإشارة إلى أنّ هذه المنهجية في التحليل البنيوي عند الناقد، تومئ إلى "استفادة كبرى من معطيات اللغة في التحليل ومحاولة المزاوجة بين خصائص اللغة والتركيب، وبين الدلالة المتشكّلة عن النص الشعري، اعتمادًا على الثنائيات الضدية التي ترتكزُ إليها البنيوية بتأثير من آراء (دي سوسير) عن اللغة من كونها تقوم على الفروق كما مرّ، وتكتسبُ الثنائيات الضدية أهمية خاصة في الدراسات البنيوية، لكونها أكثر التراكيب وضوحًا في تشكّلها كنسقٍ"[3].

---

[1]- المصدر السابق، ص265.

[2]- المصدر نفسه، ص265، 266.

[3]- سامي عبابنة،اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص198.

ينتقلُ أبو ديب في تحليله إلى الحركة الثانية في القصيدة والتي تتحدّد في الحيّز المكاني للجسد، والتي منحت عنايةً بالغةً للعلاقات المكانية بين المرايا والجسد لتشكّل ثنائية ضدية، كما تظهر ثنائية أخرى بين الفعلين (يفتح/يغلق)، وبين أطراف أخرى مثل (الحريق، ماحيًا، عابرًا...)، كلّ هذا حسبَ تقديره يشكّل نسيجًا من الثنائيات، ليصل إلى الوحدة أو البنية الأخيرة (عابرًا آخر الجسور) ليكشف للقارئ دلالة تنمّ عن إغلاق عالم قديم، وفتح عالم جديد. إنّها علاقة انفصام واتصال، وعن هذا التصور يرى عدنان حسين قاسم أنّ أبو ديب "لا ينطلق من النص، وإنما يسقط عليه من داخله ولذلك جاءت أفكاره مضطربة ومشوشة، فهو يريد أن يروّج لفكره الحداثي"[1].

إنّ التعليق الذي جاء به حسن قاسم حول ترويج الفكر الحداثي عند أبو ديب، يبدو دعوة واضحة إلى قطع حبال الماضي أو التراث، وتقديس الجسد، الذي يُعدُّ من القضايا الأساسة في الفكر الحداثي، "ولمّا كانت قصيدة (كيمياء النرجس، حلم) قد ركبت تركيبًا حداثيًا حملت دلالات حداثية كذلك، فمقاربتها بدتْ محكومة بتلك الخصوصيات"[2].

ويرى أبو ديب في المقام نفسه أنّ الجسد "يفتحُ الطريق دون أن يقطع الطريق ويصل، ويبدأ الحريق دون أن يكون فعله إحراقًا مطلقًا وترميدًا، وهو يرفض العالم التقديم بنهائية أكمل من هَجْسِهِ بالأقاليم الجديدة، إذ إنّه يرفُض الاستضاءة بنور التراث"[3].

تبدو من خلال هذا النّص بصمات التفكير الحداثي الأسطوري بشكلٍ جليٍّ وواضحٍ، فاستخدام لفظة "ترميد" مشتقة من رماد الفينيق، ثم توظيف لفظة (الإحراق) وهو دلالة على أسطورة الفينيق الذي يحترق فيولد من رماده فينيقٌ جديد، كما أنّ عدم اكتمال فعل (الإحراق) يعود من جانب آخر إلى أنّ "الحداثيين يُعدّون ذروة الكمال في النقص، فمن لم

[1]- عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص250.

[2]- المرجع نفسه، ص251.

[3]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص267.

يطّلع على آرائهم الحداثية يتعذّر عليه أن يُحيط بهذه التحليلات التي قام بها أبو ديب لقصيدة من قصائد أستاذه الذي يُروّجُ لهذا الاتجاه المقاطع"[1].

وبعد بيان وتحليل مستوى الثنائيات الضدية ودلالاتها ينتقل أبو ديب إلى الجانب أو المستوى الإيقاعي للقصيدة، كون "كلّ قصيدة بنية إيقاعية ولغوية تتشكّل على مستوى مجرّد ضمن التراث، مستقيةً وجودها من وجوده. إنّها تشكّلٌ آخر وتحقّقٌ آخر للتراث. فهي إذن وجودٌ موروثٌ، جزء من ركام العصور تامّة مكتملة"[2].

وضمن هذه البنية الإيقاعية في القصيدة، يربط أبو ديب بين ثنائية الذّات والجماعة، وبين ثنائية إيقاع الجسد وإيقاع القصيدة، وكلّ ذلك محاولةٌ في فصل الحداثة عن التراث، يقول: "والجسدُ الذي يتّجهُ إلى أقاليمه الجديدة لا يمكن أن يتقبّل القصيدة التراث، لذلك يؤسّس إيقاعه الفرديّ الخاصّ المتميّز، إيقاعه المبدع الطّريّ الذي يرفضُ أن يكون صورةً للتراث الجماعيّ. وتعكس البنية الإيقاعية لحركة الجسد دوره الدلالي بروعةٍ، ذلك أنّ البحر المستخدم في القصيدة وفي حركة الجسد هو المتدارك، وهو باعتباره موروثًا إيقاعيًا تجسيدٌ للجماعيّ..... في ضوء جديد فردّي متميّز"[3].

ويتابع أبو ديب دراسته لحركة الجسد ليصل في الأخير إلى أنّ العالم "الذي يتّجه إليه الجسد هو عالمٌ هيوليٌّ، تميّزه جدّته وطراوته وفرديته ومناقضته للعالم القديم أكثر ما تميّزه خصائص ذاتية محدّدة، إنّه عالم يرفض التحديد المطلق والتشكّل التام"[4].

يشير أبو ديب في ذات السياق إلى أنّ "غموض العالم الجديد الذي يتّجه إليه الجسد ينعكسُ على صعيدي البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، فيُشيرُ إلى أنّ صيغة الفعل (يفتح الطريق) تمتلكُ لبسًا داخليًا مُشعًا والسببُ في ذلك يعود إلى أنّ زمن الفعل ليس محدّدًا

[1]– عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ص251.

[2]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص268.

[3]– المصدر نفسه، ص268.

[4]– المصدر نفسه، ص269.

بدقّة فقد يرمز إلى الدلالة الآنية أو الدلالة الشمولية أو ربما الدلالة المستقبلية"[1]، والملاحظ في هذا يرى ميزة أو خاصية الغموض وحضورها القويّ في الفكر الحداثي.

وفي ظلّ كل هذه الدلالات تتأسّسُ ثنائية المرايا/الجسد بشكل جليّ، وهي على مستوى أو صعيد آخر تتبدّى بوضوح أكثر، فالمرايا "غير محدّدة الملامح ولا تمتلك أبعادها الخاصة، ويبرز التضادُ على أكثر من صعيد. فالمرايا ترتبط بالمجرّد والجسد يرتبط بالحسّيّ. المرايا لا تقدّر على التكاثر إلا عبر التكرار. والجسد هو الفاعلية الأولى للاستمرار عبر التّجدّد والتّنوّع"[2].

وتتشكّل الحركة الثالثة في القصيدة انطلاقًا من لحظة التوتر والتي تبدأ بالفعل (قتلت)، الذي "يُشعُّ بخصائص جديدة كلّ الجدّة بينها نسبته إلى ضمير المتكلم (الأنا)، وزمنية (الزمن الماضي) بالإضافة إلى عنفه المفاجئ دلاليا (القتل)، والفعل يفضحُ ترابطًا داخليًا وتناميًا للتوتّر...."[3]. وفي خضّم كلّ هذا يصل إلى الناقد إلى نتيجة مفادها أنّ القصيدة "هي قصيدة تحوّلات"[4].

لم يكتفِ أبو ديب في تحليله للقصيدة على المستوى الإيقاعي ومستوى الثنائيات الضدية ودلالاتها فحسب، وإنّما تجاوزُ ذلك إلى المستوى التركيبي، حيث تتألفُ القصيدة من ثلاث وحدات تركيبية[5]:

أ-المرايا تُصالحُ.

ب-الجسدُ يفتحُ الطريق.

ج-الأنا تعيدُ خلق المرايا هاجسًا بالعالم الجديد.

---

[1]- المصدر السابق، ص270.

[2]- المصدر نفسه، ص270.

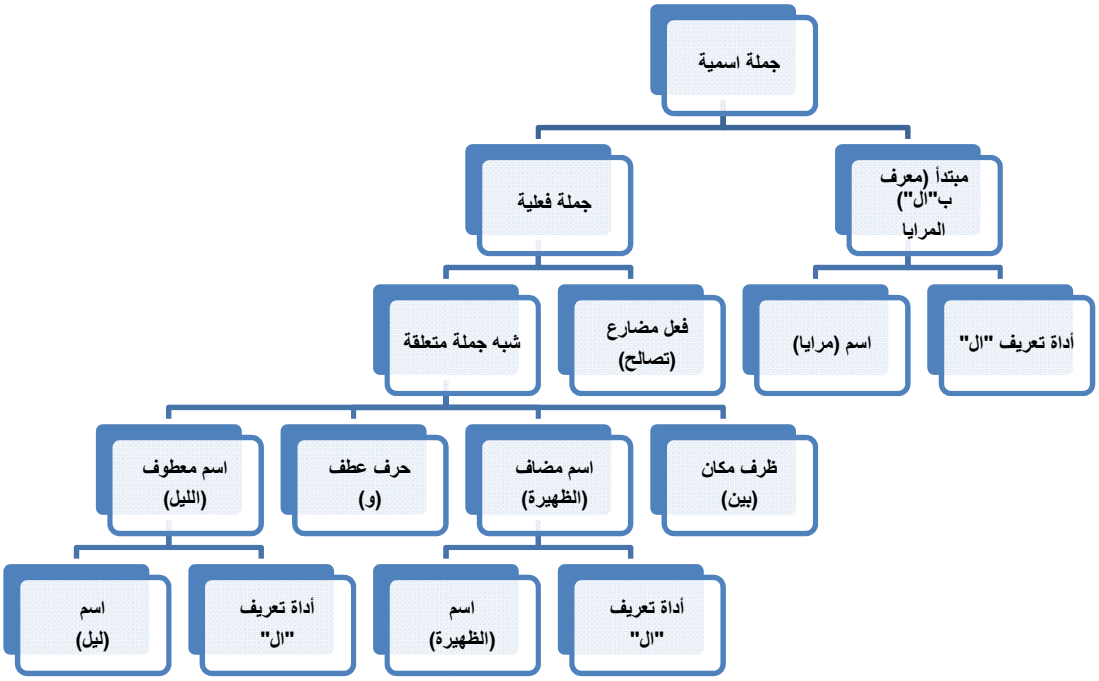
[3]- المصدرنفسه،ص 270، 271.

[4]- المصدرنفسه،ص273.

[5]- المصدرنفسه، ص275.

يشرعُ أبو ديب في تحليل هذه الوحدات تركيبيًا انطلاقًا من تساؤلٍ حول طبيعة تركيبها ودلالاتها، فيؤسس لذلك مخطّطًا تشجيريًا لبيان ما يصبو إليه، والمخطط على النحو الآتي:

المخطط التشجيري[1]



إذن، أبو ديب يطرحُ تساؤلًا ينطوي ويتأسّسُ على تصوّر منطقيّ لحيوية وطبيعة التّشكّل اللغوي من ناحية، ومن ناحية أخرى فهو يهدفُ إلى "ضرورة اكتناه التحولات التي تطرأ على الأنساق الأساسية الدالة بالجمل الفرعية بانتقالها من سياق إلى سياق ونتيجة لتفاعلها مع الأنساق الأساسية الدالة للجمل الفرعية الأخرى في القصيدة"[2]، ويبدو من خلال هذا المخطط أنّ الناقد يصبو إلى هدف أسمى من الهدف السابق، وهو إبراز "الأنساق التركيبية والظواهر اللغوية التي يسمح تتبّعها باكتناه العلاقة الوجودية بين البنية

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص276.

[2]– المصدر نفسه، ص275، 276.

اللغوية والبنية الدلالية"[1]. ولعلّ هذا ينمّ عن ذلك التفاعل الناتج عن التراكيب والدلالية أو تلاحم البنيتين التركيبية والدلالية.

يتراءى أنّ (أبو ديب) اعتمد تقنيات النحو التوليدي في وصف مخططه التشجيري للوصول إلى الدلالة، غير أنّ القارئ لما وصل إليه يجدهُ حسب تقدير فضل ثامر "ظلّ قاصرًا محدود الفعالية على مستوى استكناه البنية الدلالية"[2]. ثمّ إنّ الذي يمكنُ استخلاصه من هذا التحليل، هو ما يراه.

أنّ نواة التحليل التركيبي هي "الدلالة"، إذ هي الهدفُ النّهائيّ من دراسة الأنساق اللغوية، وهو مكسبٌ هامٌ جعل النقد العربي يبتعد عن التشكيلة وهذا ما يؤكده تطبيقيا أبو ديب"[3].

وإذا نظرنا إلى تحليل المستوى الإيقاعي الذي اعتمده أبو ديب لوجدنا أنّ البنية الإيقاعية لقصيدة (كيمياء النرجس–حلم) تعتمد على وحدة إيقاعية أساسية هي فاعلن (0//0)، والتحولات التي تطرأ عليها وما يحدثه ذلك في الإيقاع كتحوّل (فاعلن) إلى (فعلن) ونراه في هذا الصّدد، يُقدّم تقسيمًا جديدًا للبنية الإيقاعية إلى وحداتها المكونة التي تتأسّس على ثنائية فعلاتن/فعولن، أو فاعلاتن/متفعلان، وجاء التوزيع كالآتي:

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

[1]– كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص280.

[2]– فضل ثامر، اللغة الثانية –في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1994م، ص209.

[3]– توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث –من خلال بعض نماذجه–، الدار العربية للكتاب، لبنان، (د.ط)، 1984م، ص80.

5-ماحيًا نجمة الطريق فاعلاتن متفعلان

6-بين إيقاعه والقصيدة فاعلاتن فعول

7-عابرًا آخر الجسور فاعلاتن متفعلان

ونتيجةً لهذا التوزيع، نجد أنّ حركة المرايا تصالحُ بين إيقاعين لا يجتمعان في التراث هي (فاعلاتن/فعولن)، أمّا حركة الجسد، فإنّها نسيجٌ معقّدٌ من العلاقات الإيقاعية يتشكّل من تبادل (فعلاتن/متفْعلان) و(فاعلاتن/فعولن) بطريقة مميّزة تنسبُ فيها (فعلاتن متفعلان) إلى فاعلية الجسد، وهو يتجه نحو العالم الأكثر جدّة بينما تنسبُ (فاعلاتن فعولن) إلى العالم القديم وما يماثله"[1].

وممّا سبق، وانطلاقًا من التحليل البنيوي الذي أقامه أبو ديب على قصيدة (كيمياء النرجس-حلم) وعلى أكثر من مستوى تحليلي، يمكن لنا طرح مجموعة من التساؤلات المحورية، من مثل مدى توفيق الناقد في هذا التحليل؟ وهل وصل إلى الهدف المنشود؟ ثمّ هل استطاع تأسيس ملامح منهج بنيوي للمضمون الشعري؟. وانطلاقًا من التساؤل الأخير، يمكن القول إنّنا نلحظ تناقضًا أو إشكالية في القضية، إذْ ليس من مبادئ البنيوية التركيز على المضمون، وإنّما كان تركيزها منصبًّا على الشكل، كونها منهجٌ نقديّ متأثّر تأثرًا مباشرًا باللسانيات والشكلانية، إذن، أليسَ الاهتمامُ بالمضمون من "المباحث الدلالية التي لا توليها الدراسات البنيوية أهمية كبيرة"[2]. ثم إنّ توظيف (أبو ديب) لمصطلح "المضمون يبدو ناشزًا وغريبًا على المقاربة البنيوية التي أنهتْ الإشكال القديم عندما قدّمت البنية بوصفها بديلًا نظريًا لتلك الثنائية مُضيفًا إلى أنّ منهجه التثويريّ قد عجز على إيجاد لغة نقدية جديدة"[3].

---

[1]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص305.

[2]- حاتم السكر، ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1998م، ص91.

[3]- أحمد يوسف، القراءة النسقية -سلطة البنية ووهم المحايثة-، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص446.

إنّنا نجدُ كثيرًا من الجداول والرموز والمخططات في التحليل البنيوي عند (أبو ديب)، وذلك ما أدّى إلى نفور القُرّاء من قراءة هذا النوع من التحليلات، والتي يمكن وصفُها بالجوفاء والجمود، حتى إنّها تُجرّدُ النّص من جمالياته وفنياته، ومن منظور آخر، يتراءى أنّ (أبو ديب) اعتمد وبشكل واضح مبدأ أو فكرة الثنائيات الضدية من أجل الكشف عن الدلالة الكامنة في القصائد، وهذا المبدأ –منفردًا– لا يفي بالغرض أو التحليل البنيوي، لذا يمكن القول إنّه لم يستطع رغم المحاولات التي قام بها تأسيس منهج أو نظرية بنيوية عربية خالصة، ومن زاوية أخرى لا بدّ من إعطاء الناقد حقه في الإسهام والاجتهاد، إذْ تُعدُّ مقارباته النقدية البنيوية بالغة الأهمية مقارنةً بالمحاولات العربية الأخرى.

خاتمة

خاتمة

بعد أن تمّت الإحاطة نسبيا بإشكالية هذا البحث؛ وصلنا إلى جملة من النتائج والخلاصات، لعل أهمها:

- إنّ حاجة النقد العربي إلى نظرية جديدة كان مُلحّا خاصة في فترة السّبعينات، فكان انتقال النموذج اللغوي إلى النقد العربي سبيلاً للخروج عن نمطية المناهج الكلاسيكية.
- إن تلقي المنهج البنيوي في المشهد النقدي العربي فتح آفاقا جديدة للقارئ وجعله يُدرك قيمة التلقّي وبخاصة ما بعد البنيوية.
- التباين في جدلية البنيوية بين الفلسفة والنقد خلق نوعا من الاضطراب بين الباحثين والنّقاد، ما أدّى إلى ضبابية الرؤية في هذه القضية.
- تنوّعت خلفيات ومرجعيّات (أبو ديب) في مقاربته البنيوية للشعر، ولم يلتزم اتجاها واحدا فهو تارة ينغلق على النّص وتارة أخرى يخرج عنه لتبدوَ ملامح الماركسية والتكوينية واضحة في الدّراسة ، وبالتالي استعصى عليه التطبيق.
- عودته إلى التراث العربي في قضية الصّورة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني تُنمّ عن ثقافتة الواسعة، وخطوة هامّة في تفعيل هذا التراث وإعادة إحيائه بمنظور يتناسب والعصرَ.
- محاولة تقديم قراءة جديدة لعروض الخليل لا يُعدّ خرْقا للسُنن، وإنّما هو إعادة لصياغة قوانينه وفق منظور حداثيّ لا غير .
- ظلّت مقاربته البنيوية للشعر القديم والحديث ضيّقة نوعا ما، وبخاصّة في اعتماده فكرة الثنائيات الضّدية ما أوقع الدّراسة في التعميم لعدم توظيف كلّ آليات المنهج البنيويّ
- كانت مقاربته النقدية تطبيقية بحتة، الأمر الذي جعله يتّهم القارئ العربي بالقصور والعجز والنّفور من كلّ ما هو ممارساتيّ
- تراوحَ المصطلح النّقدي عند (أبو ديب) بين اللغة الكلاسيكية واللغة الإنشائية وبين لغة الرياضيات والرّموز ورسم الجداول ما زاد الدّراسة غموضا وإبهاما.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أ-المصدر

1. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط3، 1984م.

ب-المراجع العربية

2. إبراهيم عبد العزيز السّمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، (د.ت).

3. أحمد يوسف، القراءة النسقية -سلطة البنية ووهم المحايثة-، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

4. أدونيس، ديوان المسرح والمرايا، دار الآداب، بيروت، (د.ط)، 1988م.

5. بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، إربد، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م

6. توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث -من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، لبنان، (د.ط)، 1984م.

7. ابن طباطبا، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، منشورات محمد علي بيضون-دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط2، 2005م.

8. الجاحظ، أبو عثمان، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط3، 1969م.

9. حاتم السكر، ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1998م.

10. حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية -الحضور والغياب-، اتحاد الكتّاب العرب، -دمشق، (د.ط)، 2001م.

11. عبد الخالق محمود، شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984م.

12. خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، دار الجوار للنشر، ط1، 2005م.

13. الزواوي بغورة، المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2001م.

14. ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر، (د.4)، (د.ت).

15. سامي سويدان، في النص الشعري العربي –مقارنات منهجية، دار الآداب، بيروت–لبنان، ط1، 1989م.

16. سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، (د.ط)، 2010م.

17. سعد عبد العزيز مصلوح، في النقد اللساني، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2004م.

18. سيّد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1993م.

19. شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 2013م.

20. فضل ثامر، اللغة الثانية –في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1994م.

21. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1998م.

22. عبد الملك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي، الجزائر، (د.ط)، 2001م.

23. عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر، 2001م.

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

25. محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ط1، 1979م.

26. محمد سويتي، النقد البنيوي والنّص الروائي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ط)، (د.ت).

27. محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني –دراسة صوتية تركيبية، دار هومه، الجزائر، (د.ط)، 2009م.

28. مصطفى صافي الجويني، البيان فنّ الصورة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د.ط)، 1993م.

29. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، ط1، 1958م.

30. وائل سيد عبد الرحيم سليمان، تلقي البنيوية في النقد العربي، نقد السرديات نموذجًا، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، كلية الأدب، جامعة حلوان، ط1، 2008م.

31. يمنى العيد، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.

ج–المراجع المترجمة

32. فرانسوا مورو، البلاغة، المدخل لدراسة الصورة الفنية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د.ط)، 2003م.

33. ميشال فوكو، نظام الخطاب وإرادة المعرفة، تر: أحمد السناني وعبد السلام بن عبد العالي، دار النشر المغربية، (د.ط)، 1985م.

د–المقالات والمجلات

34. أحمد علي محمد، التطبيقات البنيوية العربية في ميزان النقد، مجلة الموقف الأدبي، إصدار اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد424.

35. بشير تاوريريت، نظرية التحليل البنيوي للنص الشعري في كتابات النقاد العربي المعاصرين، أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

36. عبد الغني بارة، المسارات الإبستمولوجية للبنيوية، قراءة في الأصول المعرفية، مجلة فصول، مصر، ع64، 2004م.

37. نبيل قواس، البنيوية من التجذير الفلسفيّ إلى التنوير النقديّ، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مج13، ع1، 2021م، جامعة حمة لخضر، الوادي، الجزائر.

38. يوسف حامد جابر، بنيوية كمال أبو ديب، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مج25، ع4، أفريل، 1997م.

فهرس
المحتويات

المحتوى	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ-د
مدخل: تصوّراتٌ وإضاءاتٌ في حقل البنيوية	
تمهيد	**06**
1-البنيوية من منظور فلسفي	**06**
2-البنيوية من منظور نقدي	**07**
الفصل الأول: قراءة في الإسهامات التنظيرية للبنيوية عند(كمال أبوديب)	
1-البنيوية في الكتابات العربية	**13**
إسهامات محمد بنيس في البنيوية	**16**
جهود عبد الملك مرتاض في البنيوية	**18**
2 - الصورة الشعرية/ قراءةٌ في تصوّرات (كمال أبو ديب)	**20**
2 1- الصورة في الاصطلاح النقدي	**20**
2 2-الصّورة الشعرية/قراءةٌ في تصوّرات (كمال أبوديب) من خلال المدوّنة	**22**
3- البنيةالإيقاعيةعند (كمالأبوديب)	**26**
3 1- الإيقاع/ قراءةٌ في المصطلح والمفهوم	**26**
3 2- الإيقاع عند كمال أبو ديب	**27**
3 3- قضية النّبر عند كمال أبوديب	**28**
الفصل الثاني: قراءةٌ في الجهود البنيوية الممارساتية عند (كمال أبو ديب)	
1-قراءة في التحليل البنيوي عند (كمال أبو ديب) في قصيدة أبي نواس	**35**
2-قراءة في التحليل البنيوي عند (كمال أبو ديب) في قصيدة أبي تمام	**43**
3-قراءة في التحليل البنيوي لـ(كمال أبو ديب) في قصيدة "هاجس النزوع" لأدونيس	**47**
خاتمة	**59**
قائمة المصادر والمراجع	**62**
فهرس المحتويات	**67**

ملخص

تسعى هذه الدّراسة إلى رصد وتتبّع التصوّرات النقدية، وكذا الآليات الإجرائية التي استند عليها **(كمال أبو ديب)** في مقاربته البنيوية للنصوص الشعرية العربية القديمة والحديثة، وذلك من خلال مدوّنته النقدية "**جدلية الخفاء والتجلي**" وهو في ذلك يحاول الكشف عن شبكة العلاقات القائمة بين عناصر البنية أو النظام بحثا عن مختلف الدّلالات العميقة التي تظهرها تلك الثنائيات الضّدية.

وقد استند في هذه المقاربة على خلفيات معرفية ومرجعيات نقدية وأحيانا فلسفية للنفاذ إلى بنية النظام العميقة، كعودته مثلاً إلى التراث العربي تارة وإلى الفكر النقدي الأوروبي تارة أخرى. كما سعى إلى تأسيس نظرية نقدية بنيوية عربية لنظام المضمون الشعري من خلال مقولة الثنائيات الضّدية وفكرة الأنساق اللّغوية. وبهذا التأسيس بدتْ ملامح النظرية البنيوية عند (كمال أبو ديب) وكذا معالم تجربته النقدية، فعُدّت من أهمّ وأبرز المقاربات البنيوية للشعر العربي.

ABSTRACT

This studyaims to monitor and trace the critical perceptions, as well as the proceduralmechanismsuponwhich Kamal Abu Deebrelied in his structural approach to ancient and modern Arabicpoetictexts, throughhiscritical blog “The Dialectic of Concealment and Transfiguration,” in whichheattempts to reveal the network of relationshipsexistingbetween the elements of The structure or system in search of the variousdeep connotations thatthesebinary opposites reveal.

In thisapproach, herelied on cognitive backgrounds, criticalreferences, and sometimesphilosophicalreferences to gain access to the deep structure of the system, such as his return, for example, to the Arabheritageat times and to Europeancriticalthoughtatother times. He alsosought to establish an Arab structural criticaltheory of the poetic content system through the notion of dual opposites and the idea of linguistic patterns. Withthisfoundation, the features of Kamal Abu Deeb’s structural theoryappeared, as well as the features of hiscriticalexperience. It wasconsidered one of the most important and prominent structural approaches to Arabicpoetry.