الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....
رقم التسجيل : 15/ 05/ DI

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في العلوم

شعبة: الأدب العربي **تخصص:** الأدب العربي

جدلية المرجعية الغربية والخصوصية العربية في الخطاب النقدي العربي المعاصر
دراسة في مشروع كمال أبو ديب

من إعداد: مسعودة ارفيس

تاريخ المناقشة: ...../ ...../ .....

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
1	محمد بوسعيد	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	رئيسا
2	عبد الرحمان بن يطو	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
3	سعيد ضيف الله	أستاذ محاضر أ	المركز الجامعي بريكة	ممتحنا
4	فاطمة الزهراء عطية	أستاذ محاضر أ	المركز الجامعي بريكة	ممتحنا
5	حياة بوخلط	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	ممتحنا
6	بن دومة كرفاوي	أستاذ محاضر أ	جامعة الجلفة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2021/2020

شكر وتقدير

يسعدني في هذه اللحظات أن أتقدم بالشّكر والامتنان للأستاذ الدكتور **عبد الرحمان بن يطو** على ما قدمه لي من توجيهات وإرشادات، وعلى ما أبداه نحوي من رحابة صدر طيلة إنجاز هذه الرسالة، فإليه مني جزيل الشكر والتقدير.

أتقدم بالشكر والامتنان إلى أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم مناقشة هذا البحث فإليهم جميعا فائق التقدير والاحترام

كما لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر والعرفان إلى الدكتور **بلخير ارفيس** على دعمه الدائم وما قدمه لي من نصائح وإرشادات

والشكر موصول أيضا إلى كل من : الدكتور **علي ارفيس** و الدكتور **الدراجي زهروخي** من قسم الفلسفة على ما قدماه لي من توجيهات ونصائح قيمة

وكذلك الدكتور **لخضر بولطيف** من قسم التاريخ على ما قدمه لي من توجيهات

فإليهم جميعا أسمى عبارات التقدير والاحترام .

الإهداء

الى كل من يؤمن بان القطار الحضاري يبدا من محطة بناء الأنسان ،وان صناعة الوعي الحقيقي للوصول إلى التغيير المنشود يبدا من لحظة انبثاق شرارة السؤال والقلق المعرفي.

مقدمة

مقدمة:

نشأ النقد الغربي في بيئة لها مرجعياتها الفكرية والأدبية والفلسفية التي شكلت خصوصيته وتاريخه، فقد كان عصر النهضة إيذانا باستيقاظ الإنسان وإدراكه هويته وذاته وواقعه فأصبح هو المركز، وتحرر من سيطرة العالم الماورائي فصار من الممكن الحديث عن فلسفة عقلية وعلم تجريبي وتحوّل عصر النهضة فاتحة لعلوم عديدة كان النقد من ضمنها، فاستفاد من مناهج هذه العلوم، ولذلك فإن أغلب المدارس الفكرية التي تعاقبت منذ عصر النهضة قامت على النقد عبر التجريبيين والعقلانيين وفلاسفة التنوير.

بالإضافة إلى طروحات النتشوية والوجودية والماركسية والتي كانت بمثابة مدارس قدمت طروحات نقدية، ثم تطور الخطاب النقدي لتشكل كل مرحلة في سيرورته خطابها ومنهجها الذين اتبعتهما في تقديم النصوص وقراءتها وتحليلها ليشهد النقد فيما بعد تحولات كبرى عميقة خاصة في العقود الأخيرة من القرن العشرين التي كانت نتيجة ثمرة الإنجازات العلمية والفلسفية المتلاحقة، فأفرز الخطاب النقدي الغربي عددا من المناهج النقدية التي تقارب النص الأدبي بأدواتها الإجرائية وتحولت القراءة النصية النقدية من قراءة أفقية معيارية سياقية إلى عمودية نسقية تحاول سبر أغوار النص لا غير.

وقد انعكس هذا النتاج الفكري على الساحة النقدية العربية بفعل المثاقفة مع الغرب في محاولة لمواكبة المسار الحضاري المتسارع وتلقي المعارف والعلوم بكل ما تحمله من خلفيات مهما بلغ الاختلاف معها في الرؤى، إلاّ أنّ هذا التلقي للمشروع الحداثي بكل خلفياته الفلسفية والأيديولوجية أثار جدلا واسعا في الساحة النقدية العربية، وطرح عدة ثنائيات جوهرية لا زالت تصنع الجدل الى اليوم كجدلية: الأنا/الآخر، الأصالة/المعاصرة، الحداثة /التراث.

كما أحدث تطبيق هذه المناهج النقدية الغربية أزمة في الخطاب النقدي العربي أضفى الكثير من الغموض وفوضى التفسير اللذين اشتركت بشأنهما أغلب النقاد، وأمام

هذا الانفتاح على الآخر وفي ظل الهيمنة المرجعية الغربية على الخطاب النقدي العربي كان لزاما تحديد طبيعة هذه العلاقة مع الآخر وعلاقتنا بالتراث أيضا، واتخاذ موقف اتجاه هذه الثنائيات الشائكة والعمل على تأسيس نقد عربي من شأنه أن يسهم في تطوير العقل العربي ويحصن الهوية الثقافية العربية ، مما يجعل دراسة واحدة لا تكفي للإحاطة بجميع جوانب هذا الموضوع المتشعب والمشحون بالتساؤل والقلق المعرفي.

ويعد الناقد **كمال أبو ديب** أحد أبرز الوجوه النقدية الحداثية التي تسعى إلى تأسيس نقد عربي له خصوصيته ومعالمه ويستوعب كل الروافد الممكنة والذي بإمكانه المساهمة في المسار الحضاري العالمي، ولا يتأتى ذلك برأي الناقد إلاّ من خلال تبني البنيوية منهجا في معاينة الوجود، وتحول الفكر العربي إلى فكر متسائل مكتنه جدلي شمولي في مقابل إتكائه على التراث النقدي لإضافة الجانب التأصيلي على منهجه والمتمثل في **عبد القاهر الجرجاني** تحديدا على نحو من الحوار والجدل.

بما أن إشكالية الذات والآخر مازالت تفرض نفسها بشكل متكرر ومن خلال علاقة الذات بالتراث من جهة وعلاقتها بالنقد الغربي من جهة ثانية كان اختيار موضوع **:جدلية المرجعية الغربية والخصوصية العربية في الخطاب النقدي العربي المعاصر – دراسة في مشروع كمال أبوديب –** ورغم أننا كنا بصدد دراسة شاملة لمشروع الناقد إلا أنه ونظرا لتوسع أفكار الناقد وتشعبها فقد تم التركيز على كتاب واحد من كتبه النقدية وهو كتاب "**جدلية الخفاء والتجلي**" أنموذجا للدراسة، وذلك للكشف عن بعض جهود النقاد العرب المحدثين و سعيهم لتفعيل حركية النقد العربي ودعمه لمواكبة التطور الحضاري ، وهذا ما دعانا إلى طرح الإشكالية التالية:

– إلى أيّ مدى شكلت الرؤية النقدية عند كمال أبو ديب علاقة الذات بالآخر؟ أو الى أي مدى ساهمت الرؤية النقدية عند كمال أبو ديب في المثاقفة بين الخطاب العربي والخطاب الغربي؟

- كيف يمكن للخطاب النقدي العربي المعاصر ان يحافظ على خصوصية الثقافة العربية في ظل هيمنة المرجعيات الغربية على هذا الخطاب نفسه؟

وتنقسم هذه الإشكالية إلى مجموعة أسئلة:

- ✓ ما هي الخلفيات المعرفية للمناهج النقدية الغربية المطبقة وهل استطاعت فك معالم النص العربي؟
- ✓ ما حدود مطابقة النقد العربي للنقد الغربي وماهي المجالات المفتوحة أمامه لتحقيق التغاير والاختلاف من خلال رؤية كمال أبو ديب النقدية؟
- ✓ ماهي مرجعيات مشروع الناقد وما هي رؤيته النقدية؟
- ✓ ما معالم المنهج البنيوي عند أبي ديب وكيف وظفه الناقد في قراءة النصوص؟
- ✓ كيف قرأ الناقد التراث وكيف وظفه؟

وقد جاء اختيارنا هذا الموضوع نابعا من اهتمامنا بواقعنا النقدي العربي الذي ما يزال يعيش حالة من التأزم تلقي بضلالها على كل المثقفين والمنشغلين في هذا الحقل ،هذه القضية تستحوذ على اهتمامنا على غرار عديد الباحثين في قضايا الفكر النقدي العربي خاصة في علاقة ثقافتنا بالآخر، إضافة الى محاولة الغوص في الأفكار والرؤى التي تحاول أن تجسد الأنا من خلال ما تطرحه من قضايا وما تحمله ممارساتها النقدية من رؤى ذاتية وما تتبناه من آراء غربية حتى نتمكن من محاولة الربط بين ما هو عربي وماهو غربي.

زيادة على ما يثيره اسم **كمال أبو ديب** من جدل وإشكال في الساحة النقدية العربية الى اليوم بسعيه إلى قراءة الشعر العربي القديم قراءة حداثية معاصرة بكل جرأة علمية وعمله الدؤوب على تأصيل نظرية نقدية عربية، وقد توزع البحث وفق خطة مكونة من

مدخل وثلاثة فصول إضافة إلى **مقدمة** تضمنت أهم العناصر و**خاتمة** عرضت فيها أهم النتائج المتوصل اليها.

المدخل وعنوناه ب: **إشكالية التلقي العربي في ضوء المناهج النقدية الغربية** والذي حاولنا فيه أن نلقي الضوء على طبيعة التلقي العربي للحداثة الغربية من خلال المثاقفة والمثاقفة النقدية مع الآخر وإشكالية المنهج التي يعاني منها الخطاب النقدي العربي المعاصر.

ثم **فصل أول** عنوناه ب **المناهج النسقية وخلفياتها المعرفية** وتحدثنا فيه عن السياقات العامة الذي تولدت عنها المناهج النقدية من خلال الحديث عن الصراع بين الكنيسة والعلم، ثم قوام الفكر الفلسفي الحديث الذي يقوم على العقل ويستند الى شواهد الحس والتجربة فكان التعرض للمذهب العقلاني والمذهب التجريبي، ثم التطرق إلى المناهج النسقية: المنهج البنيوي والسيميائي والأسلوبي من خلال الحديث عن الدراسات اللسانية التي أسسها **دي سوسير** والتي أحدثت ثورة لغوية في القرن العشرين، ليتم التطرق إلى الجذور الفلسفية للبنيوية ثم علاقة البنيوية بالماركسية .

وفصل ثان عنوناه ب **المرجعية النقدية عند كمال أبو ديب (حدود التطابق وأبعاد الاختلاف)** تحدثنا فيه عن الخلفيات والمرجعيات النقدية **لكمال أبو ديب** وكذا طرحه النقدي من خلال مشروعه النقدي، وذلك من خلال مقاربة نقدية لأهم كتبه في هذا المجال ثم آراء النقاد في مشروعه .

لتتضح معالم الرؤيا النقدية عند **كمال أبو ديب** في **الفصل الثالث**، والذي عنوناه ب **الخطاب النقدي في كتاب جدلية الخفاء والتجلي** وتحدثنا فيه عن جدل المفاهيم والمصطلحات من خلال التطرق لمفهوم الجدل ثم الجدل عند هيجل والمادية الجدلية ثم جدل البنيوية هل هي فلسفة أم علم ؟ ثم التعمق في منهجه البنيوي من خلال ممارسته

النقدية في كتابه الذي تبناه لدراسة النصوص العربية وحتى الغربية لإيمانه العميق بقدرة البنيوية على الكشف والإضاءة واكتناه جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها، وإيمانه أنّها مشروع حضاري يطمح إلى تجاوز نكسات الفكر العربي المعاصر ويقترحه بديلا نظرا لطبيعته الشمولية، لتكون **الخاتمة** التي جاءت بأهم النتائج التي توصل اليها البحث في جانبيه النظري والتطبيقي.

لعل طبيعة البحث أو الدراسة هي التي تختار منهجها أو مناهجها ولما كان بحثنا ينتمي إلى ما يعرف بنقد النقد، فإن خير منهج هو المنهج التحليلي القائم على تحليل الخطاب واعتماد المقاربة البنيوية المحايثة، كما يحاول استلهام آليات التفكيك من أجل الكشف عن الأنساق المعرفية والفكرية المؤسسة للخطاب النقدي عند **كمال أبو ديب** والمنهج النقدي، فقد كان لا زاما تتبع آراء الناقد بالمناقشة والنقد لفهم أعمق للخطاب النقدي ل**كمال أبو ديب**.

لا تتبنى هذه الدراسة الموضوع أو الطرح تبنيّا كلّيا، فهناك العديد من الدراسات والمقالات التي ناقشت الخطاب النقدي **لكمال أبو ديب** نذكر على سبيل المثال الرسائل الجامعية مثل: أطروحة دكتوراه بعنوان **تجليات المثاقفة الغربية في الخطاب النقدي العربي المعاصر كمال أبو ديب أنموذجا** من إعداد الطالب **احمد عبد القوي** جامعة وهران سنة 2017 ، ورسالة ماجستير بعنوان **خطاب الحداثة وما بعد الحداثة من خلال جدلية الخفاء والتجلي لكمال أبو ديب والنقد الثقافي لعبد الله الغذامي** من إعداد الطالب **فتحي منصورية** جامعة سطيف2 سنة 2014، ورسالة ماجستير أخرى **بعنوان تجربة النقد البنيوي عند كمال أبو ديب من خلال جدلية الخفاء والتجلي** من إعداد الطالبة **ميادة بن خالد** جامعة المسيلة سنة 2014.

إضافة إلى الدراسات النقدية لبعض النقاد مثل **أحمد يوسف** في كتابه **القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة** حيث تناول أهم قضايا كتاب "جدلية الخفاء

والتجلي" بالتحليل والنقد ، **وصبري حافظ** في كتابه **(أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية)** والذي تناول في جزئه الثاني قراءات تطبيقية لقضايا النقد وقضايا أخرى، ومن بين هذه القضايا كتاب" الرؤى المقنعة" **لكمال أبو ديب** حيث ركز فيه على الأخطاء المنهجية والمثالب التي وقع فيها الناقد مغفلا الجوانب الإيجابية والإضافات النقدية التي قدمها، **وعبد الرحمان التمارة** في كتابه **نقد النقد بين التصور النظري والإنجاز** النصي الذي اشتغل على كتاب "في الشعرية" بشكل معمق ومفصل.

إضافة الى بعض اللفتات العابرة في بعض الدراسات **كمحمد عزام** في كتابه "**تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية**" والذي عرض قضايا الكتاب بصورة عابرة وسريعة دون أبسط نقد أو تحليل، و **عبد العزيز حمودة** في كتابه "**المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**" عندما تحدث عن الحداثة في نسختها العربية و طبيعة الخطاب النقدي الحداثي لدى طائفة من النقاد العرب، مستعرضا بعض النماذج التي حملت في رأيه غموضا في تحليلاتها وعجزا في فهمها مثل تحليل **كمال أبو ديب** لقصيدة "أمرؤ القيس" مبينا إخفاق المنهج البنيوي في الوصول إلى معنى النص.

وتكمن أهمية البحث في كونه عبارة عن مواصلة للدراسات السابقة التي تعرضت لأعمال الناقد رغم أن أغلب هذه الدراسات لم تتناول مشروع **كمال أبو ديب** برؤية شمولية بل جاءت دراسة لكتاب أو كتابين من كتب الناقد أو إشارات عابرة فقط، إضافة إلى إهمال قضايا مهمة تستحق التحليل المعمق والمناقشة طرحها الناقد كقضية الأنساق الثلاثية وميل الفكر البشري الى تشكلها، وهي قضايا تحتاج بالفعل دراسات جادة بعد أن طرحها في كتابه "جدلية الخفاء والتجلي".

وقد اعتمد البحث على المراجع السابقة وغيرها بالإضافة إلى أغلب مصادر الناقد، وعددا من الكتب والمجلات التي أثرت البحث وأغنت مضامينه.

أما الصعوبات التي واجهتني في البحث فهي قلة الدراسات التي تتناول بالتحليل والنقد بعض القضايا التي أشرنا إليها سابقا وإن وجدت فهي سطحية وغير معمقة، إضافة

إلى صعوبة لغة الناقد أحيانا إذ تحتاج من الباحث قراءتها مرات حتى يستطيع استيعابها إلا أنّ هذا لا يزيد الباحث إلا إصرارا على المضي في البحث والقراءة.

في الأخير لا يفوتني أن اشكر الدكتور المشرف **عبد الرحمان بن يطو** الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته وآرائه والشكر موصول لأعضاء اللجنة المناقشة على تجشمهم عناء قراءة هذا البحث ومناقشته، وعلى قول العماد الأصفهاني: «إني رأيت أنه ما كتب أحدهم في يومه كتابا إلا قال في غده لو غير هذا لكان أحسن ولو زيد هذا لكان يستحسن ولو قدم هذا لكان أفضل ولو ترك ذاك لكان أجمل وهذا أعظم العبر وهو دليل استيلاء النقص على جملة البشر».

مدخل: إشكالية التلقي في ضوء المناهج النقدية الغربية

أولا: المثاقفة والمثاقفة النقدية

ثانيا: إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي المعاصر

أولا: المثاقفة والمثاقفة النقدية

العنوان يحيل القارئ مباشرة للمعنى الإيجابي لمصطلح المثاقفة باعتبارها من المفردات الاصطلاحية التي تعبّر عن التبادل الثقافي المبني على الأخذ والعطاء بين الحضارات الإنسانية، فهي تعد رافدا من روافد الانفتاح والاستفادة من المنجزات الإنسانية تسعى من خلاله الأنا (تخوم الأنا هنا هي المنظومة الثقافية العربية) إلى معرفة الآخر (الوافد الغربي) واستثمار ما لديه من منجزات مع المحافظة على الهوية والثوابت، مثاقفة تقوم على أساس الشراكة والتلاقح الذي من شأنه أن يرتقي بالإنسانية جمعاء.

كما أن الوعي بأهمية المثاقفة والاستفادة من إنجازات الآخر–القائمة على أساس الشراكة والندية والاحترام الثقافي والاعتراف بخصوصية الآخر واختلافه بعيدا عن التبعية والانجراف غير الرشيد–من شأنه أن يساهم في تقدم الأمة والتمكين لها ضمن مسار الحراك الحضاري الإنساني، فكل أمة لها الحق في طريقة الاستفادة من الميراث الإنساني شرط أن تمتلك وعيا حضاريا كافيا يحقق لها الفاعلية والوجود، لكن السؤال المطروح هو: هل العلاقة بين الأنا والآخر مبنية على ما سبق ذكره؟

بمعنى هل يوجد فعلا تبادل حوار ثقافي مبني على استثمار القيم والمعطيات الحضارية لكلا الطرفين؟ وهل استطاعت الثقافة العربية ومن خلالها النقد العربي الاستفادة من المنجزات الغربية مع المحافظة على الخصوصية العربية؟ أم أن مفهوم المثاقفة أصبح غزوا ثقافيا يحمل في طياته محو الهوية وفرض التبعية على الأنا لإلحاقها بالآخر؟

1. المثاقفة مع الآخر:

يرى أغلب الباحثين أن حقيقة العلاقة بين الأنا والآخر تتسم بالسلبية والتبعية وهي ليست علاقة حوار وتبادل، يقول **حسين حنفي** أن: «التي يوهم الغرب بأنها تعني الحوار الثقافي والتبادل الثقافي هي في الحقيقة تعني القضاء على الثقافات المحلية من أجل انتشار الثقافة الغربية خارج حدودها وهيمنتها على غيرها واعتبار الغرب النمط

الأوحد لكل تقدم حضاري ولا نمط سواه وعلى كل الشعوب تقليده والسير على منواله، وقد أدى ذلك الى إلغاء خصوصيات الشعوب وتجاربها المستقلة واحتكار الغرب وحده حق إبداع التجارب الجديدة والأنماط الأخرى للتقدم »[1]، فالحاصل اليوم أنّ هذه الشعوب تتلقى جوانب كثيرة من الثقافة الغربية تحت مسميات مختلفة ظاهرها حوار حضاري وتبادل ثقافي وباطنها هيمنة وسيطرة ، مما جعل هذه المجتمعات عرضة لمزيد من التأثيرات غير المراعية خصوصية ثقافاتها خاصة في الجانب المفاهيمي.

فقد أصبح هناك فرض مفاهيمي تتعرض له الأمة الإسلامية بصفة خاصة، وهو إلزام الأمة بمفاهيم معينة ومخصوصة وذلك لإعادة صياغة تفكيرها حتى يسهل السيطرة عليها فكريا، وهذا ما جعلها تواجه تيها فكريا كما يقول **طه عبد الرحمان** متمثلا في فتنة مفهومية كبرى لا تعرف كيف تخرج منها مالم تهتد إلى إبداع مفاهيمها الخاصة أو إعادة إبداع مفاهيم غيرها حتى كأنها من إبداعها إبتداء، «فالتغير في الثقافة هو مايراهن عليه النظام العالمي الجديد المعروف بالعولمة والذي اعلنه الرئيس الأمريكي بوش الاب اثناء حرب الخليج الثانية سنة1991»[2].

ولعل «البعد الأعمق الذي يضيفه **حسن حنفي** لتحديد طبيعة ثقافة الآخر هو أنها ليست مجرد وسيلة للسيطرة أو أحد عواملها المساعدة بل إنّ السيطرة هي جوهر الثقافة الغربية، السيطرة على الطبيعة وعلى الإنسان»[3]، الأمر الذي قلب فكرة حوار الحضارات التي جاءت رد فعل على مقولة الأمريكي **صمويل هنتنغتون** " صدام الحضارات " والتي نزعت الأضواء عن المقولة التي تسيدت العالم " نهاية التاريخ " لصاحبها **فرانسيس فوكو ياما** إلى صراع.

---

[1] حسن حنفي، مقدمة في علم الاستغراب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، مصر ، 1991، ص 36.

[2] محمد جودي، تجليات الصراع مع الاخر الاسرائيلي في الادب العربي المعاصر من الصراع والصدام الى ثقافة الاحتواء، دراسة في النقد الثقافي، دكتوراه، جامعة المسيلة، الجزائر، 2019، ص18.

[3] أحمد عبد الحليم عطية ، جدل الأنا والآخر قراءات نقدية في فكر حسن حنفي في عيد ميلاده الستين ، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة ، ط1، 1997، ص 228.

وقد جاءت نظرية **صمويل** معبرة عن التوجه الجديد لليبيراليين الجدد في أمريكا، وهي من أخطر النظريات لما تحمله من عنصرية وكراهية ، حيث تعلي من شأن العنف وتجعل منه أسلوبا شرعيا ،فهي تدعو صراحة للدفاع عن النموذج الأمريكي وترى أن الخطر القادم إسلامي في أغلبه، **فهنتغتون** يؤمن أن الصراع لن يكون أيديولوجيا أو اقتصاديا بل سيكون حضاريا وعلى وجه التحديد بين الحضارة الغربية والإسلامية والصيني، ولهذا على الغرب أن يضمن تفوقه في كل المجالات وأن يعمل على تهميش هذه الحضارات ، فما يشهده العالم من نزاعات يراها **هنتغنتون** تعود للتمايز الثقافي يقول: « في هذا العالم الجديد لن تكون الصراعات المهمة والملحة والخطيرة بين الطبقات الاجتماعية أو بين الغني أو الفقير أو بين أي جماعات أخرى محددة إقتصاديا ، الصراعات ستكون بين شعوب تنتمي إلى كيانات ثقافية مختلفة»[1]، وبهذا أصبح الحوار حلما بعيد المنال .

إن ما يعرف ب**عقدة المركزية الغربية** التي يتبناها بعض المفكرين العرب و«التي صاغت الفكر الغربي الحديث صوغا يوافق مقولات التفوق العرقي والثقافي والديني، وتطورت نزعة التمركز فطرحت مفهوما متصلا بفرضية التمركز نفسها وهو مفهوم العولمة»[2]، هو ما جعل البعض يستصعب قيام حوار حضاري بين الشعوب، ووفق المعطيات الموجودة اليوم والتي تظهر سعي الغرب إلى تحقيق هيمنته السياسية والعسكرية والاقتصادية والثقافية من أجل إفقاد الشعوب النامية ثقتها بنفسها وجعلها محاكاة للنموذج الغربي (نمذجة الشعوب غير غربية في القيم والمناهج) فهو الأمثل والقادر على قيادة الأمم الأخرى.

---

[1] صامويل هنتنغتون ، صدام الحضارات إعادة صنع النظام العالمي ، ترجمة : طلعت الشايب، دار سطور للنشر والتوزيع ، بغداد ، ط2، 1999، ص 46

[2] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، ص10.

مما أدى إلى مزيد من التأزم والصدام حيث اكتشف العالم الثالث على وجه العموم والعالم الإسلامي والعربي على وجه الخصوص أن العولمة الغربية ليست إلا قناعا للنزعة المركزية الغربية، وأن شعار التعايش الثقافي والحوار ما هو إلاّ ذرُ للرماد في العيون، ولذا فإن ثقافتنا المحكومة بالآخر لا يمكنها التحرر منه إلا ب « التعامل معه نقديا أي الدخول مع ثقافته –التي تزداد عالمية –في حوار نقدي وذلك بقراءاتها في تاريخيتها وفهم مقولاتها ومفاهيمها، وكذلك التعرف على أسس تقدمها ويقصد بتلك العقلانية الروح النقدية»[1].

كل ما سبق ذكره توازيه أيضا أسباب أخرى ذاتية تعاني منها الشعوب الإسلامية التي تعرضت للاستعمار، هذا الأخير الذي خلق فكرة ما يسمى **بقابلية الاستعمار** عندها وهو مصطلح طرحه المفكر **مالك بن نبي سنة 1948** في كتابه" شروط النهضة "، فالشعوب الإسلامية برأيه استقالت من التاريخ بعد زوال دولة الموحدين في المغرب، ولهذا نادى بإيجاد علم جديد يبحث في الهوة الشاسعة التي أمتدت بين الحضارتين الإسلامية والغربية سماه علم اجتماع الشعوب التي لا تزال خارج إطار الحضارة المعاصرة.

غير أن **مالك بن نبي** نادى بضرورة أن ينخرط المسلم في عالم اليوم ويقدم خطابه للآخر شرط أن يتسلح بالوسائل والآليات التي تمكنه من ذلك، وبهذا يتحقق الإقلاع الحضاري –كما يسميه – ولهذا كان **مالك بن نبي** يدعوّ إلى الحوار مع الغرب دون عقدة نقص، ولعل دراسته ومعايشته للغرب هو ما جعله من المؤيدين لذلك ،فنادى بضرورة التواصل والتعايش الفكري مع الغرب وطرح ذلك بكل موضوعية دون الذوبان فيه أو التغاضي عن سلبياته ومآخذه التي درسها وحللها بعمق وكشف الوجه الاستعماري لها ، إلا أن ذلك لم يثنه عن إنصافه في جوانب عدة.

---

[1] محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر ، مركز دراسات الوحدة العربية ، لبنان ،ط2، 1990، ص44.

لذلك لم ير عائقا في التفاهم معه في إطار الشراكة والتفاهم يقول: «إن العالم الإسلامي لا يمكنه أن يعيش في عزلة بينما العالم يتجه في سعيه إلى التوحد، فليس المراد أن يقطع علاقاته بحضارة تمثل ولا شك إحدى التجارب الإنسانية الكبرى بل المهم أن ينظم هذه العلاقات معها» [1]، فاهتم في مشروعه بعنصر الثقافة لأنها هي العامل الأساس في تفعيل الحوار، وهي ثقافة إنسانية شاملة مستمدة من عالمية الدين الإسلامي.

من جهة أخرى يتحدث **عبد الله إبراهيم** في كتابه "الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة "عن سبب تعقد مسار تطور الثقافة العربية الحديثة، ويرجع ذلك الى تضارب التصورات والرؤى والمناهج والمفاهيم والمرجعيات مؤكدا على أن هذا التضارب لا يأخذ شكل تفاعل وحوار بل يتمثل في معادلة الإقصاء والاستبعاد من جهة والاستحواذ السلبي والاستئثار من جهة ثانية، فقد أفضى تعارض الأنساق الثقافية فيها إلى نتيجة خطيرة وهي أن الثقافة العربية الحديثة أصبحت ثقافة مطابقة وليست ثقافة اختلاف[2].

مما جعل الثقافة العربية تعيش أزمة هوية وأزمة تأسيس عكس واقعا هشا مرهونا دائما بما ينتجه الآخر ويضعها أمام تحديات كثيرة تفرض عليها التعامل بوعي مع هذا الإنتاج في ظل الواقع السياسي الراهن الذي خلف شرخا واضحا في البنية الفكرية العربية، هذا الأمر «أدى الى تمزق النسيج الداخلي للثقافة العربية الحديثة إلى درجة أصبحت فيها التناقضات ظاهرة لا تختفي فتتجلي بصورة النبذ والإقصاء والاستبعاد المتبادل بين الممارسات الفكرية التي تستثمر هذه المرجعية أو تلك ضد الأخرى»[3].

إن هذا التمزق سببه كما يقول بعض المفكرين عقدة مركزية العقل الغربي الذي سبق ذكره، ذلك أن الغرب رتب العالم حول مركز شكّل هو جوهره وكل من يبتعد عن المدار المتصل بذلك المركز يهوى الى الحضيض لأنه يفقد اتصاله بالمركز المانح

---

[1] مالك بن نبي ، وجهة العالم الإسلامي ، ترجمة عبد الصبور شاهين ،دار الفكر ،سوريا ،1954، ص138.

[2] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، ص9.

[3] المرجع نفسه، ص 9.

للأشياء أهميتها، فالبحث في شأن الآخر وجودا وثقافة تحول بالنسبة للمركزية الغربية إلى نوع من البحث عن صدى تلك المركزية في الآخر، ولذا فدراسة الآخر هي في الحقيقة إعادة إنتاج لمركزية الغرب[1]، مما جعل المثقف العربي يعيش توجسا للدخول في حداثة تسعى لتدمير الجانب المشرق للحضارات الأخرى وفرض منطقها بالقوة .

بهذه الرؤية يتضح كما يقول **عبد الله إبراهيم** فهم الاستشراق ودوافع المستشرقين وطبيعة الموجه الذي يوجه أبحاثهم وماهية الرؤية التي من خلالها ينظرون الى الشرق، والتي يؤكدون من خلالها أن العرب بطبيعتهم لم يخلقوا للتفكير الأصيل المبتكر، ليصبح الاستشراق « ممارسة عقلية غربية تكشف مظهرا من مظاهر العقل الغربي في إعادة صوغ الآخر وفق رؤية محددة وعبر منظور خاص لأن للاستشراق فلسفته التي يستمدها من البنية الثقافية الغربية التي ترتب الأمور أو تعيد ترتيبها بما يوافق منظور العقل الغربي ويطابق البنية الثقافية الغربية التي تشكلت عبر مراحل تاريخية متعاقبة»[2].

وقد حلل المفكر والباحث الفلسطيني الأمريكي **إدوارد سعيد** –وهو من الرواد الذين فتحوا ملف الاستشراق في كتابه "الاستشراق"(1978) والذي يعد من أهم الكتب في قراءة الفكر الغربي اتجاه الشرق وبطريقة تختلف عن الدراسات الاستشراقية التقليدية –طرح العديد من القضايا النقدية والرؤى بمناهج حديثة آنذاك –ذلك أن دراسته للاستشراق هي «دراسة لخطاب استعماري، خطاب تلتحم فيه القوى السياسية المهيمنة بالمعرفة والإنتاج الثقافي»[3] « فقد تنبه إدوارد سعيد الى تسويق مقولة الأمركة الثقافية في بحثه عن الاستشراق وعلاقته بالإمبريالية والمقاومة[4]».

---

[1] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 185.

[2] المرجع نفسه، ص 175.

[3] ميجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص 158.

[4] محمد جودي، تجليات الصراع مع الآخر الإسرائيلي في الأدب العربي المعاصر، ص19.

ولهذا تعد مدونته المحاولة الأكثر شمولية ونضجًا من وجهة النظر العربية الشرقية التي حفرت ونقبت في جذور الاستشراق، بل إنّ هناك من يذهب إلى أنّ **إدوارد سعيد** في هذه المدونة، يكون قد اقتفى أثر حفريات **ميشال فوكو** ونقل عدتها إلى ميدان الاستشراق، فقد أراد أن يوضح كيف أنّه–أي الاستشراق–يقوم على نفي الغرب للآخر المهمش، ومن جهة ثانية يقوم الغرب من خلال الإستشراق بإنتاج ذاته عبر تصوراته[1]، بهذا يعد الاستشراق وسيلة من وسائل الهيمنة الغربية ومقياسا لنظرتها للآخر.

تعود هذه النظرة (نظرة الغرب للآخر) إلى أسباب تاريخية فهي ضاربة بجذورها في التاريخ الإغريقي القديم ،عندما قسم اليونانيون العالم إلى إغريق وبرابرة أو أحرار بالطبيعة وعبيد بالطبيعة ، ويعود هذا التقسيم الى أرسطو وهو يكشف عن نوع من التعصب العرقي ، حيث ظلت هذه الثنائية تمارس إلى غاية القرون الوسطى لتصبح (مؤمنين/ وكفار)، والتي قامت على أساس ديني بحت خاصة خلال الحروب الصليبية حيث أعلن البابا "**إيربان**" عام 1095عن الحروب المقدسة لنجدة مسيحيي الشرق حسبه ، وبهذا أعطى الطابع المقدس لهذه الحرب بهدف إخفاء الأزمة الداخلية للكنيسة[2].

وقد بقيت هذه الثنائية تحصد آلاف المسلمين ولسنوات طويلة لتأتي فيما بعد ثنائية (التحضر / التخلف) في العصر الحديث، فرتبت العالم حول مركز غربي متحضر وعالم آخر متخلف، فمنذ عصر النهضة تداخلت صور الشرق في المخيال الغربي على نحو شديد التعقيد، فظهر الشرق العربي الإسلامي موطنا للسحر والخرافة يمثل الإنسانية في طفولتها الأولى لتكتمل ملامحها في الغرب وتتكلس روح الشرق في الوعي الأوروبي، وتتحول الى صورة من صنعه سهل عليه فيما بعد تحويلها إلى شعوب يحتلها وموارد أولية ينهبها[3].

---

[1] خيري منصور، الاستشراق والوعي السالب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،2001، ص 19 –20.

[2] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 180.

[3] المرجع نفسه، ص 180 –181.

هذه النظرة المتعصبة فكريا وثقافيا وقع أسيرها كثير من المفكرين والفلاسفة البارزين **كهيجل وماكس** وغيرهم، الذين نظروا للشرق نظرة عبودية، وأصبحت هي مقياس الرؤية الغربية للآخر فلا موقع لهذا الأخير في خارطة التفكير الغربي، الأمر الذي كان سببا في احتلال الدول الغربية لكثير من البلدان والاستيلاء على مقدراتها.

يطرح **عبد الله إبراهيم** في كتابه سؤالا عن إمكانية استمرار طريقة التفكير اليونانية الرومانية القديمة والتي قسمت العالم الى برابرة وأحرار في التفكير الغربي إلى اليوم الى درجة عدم تقبلها لأي قيم خارج مدارها الثقافي الخاص؟ وهو سؤال لا يحتاج إلى كثير من التفكير ليعرف السائل الإجابة عنه دون عناء البحث، فما نراه اليوم من ثورات وأزمات تعيشها الدول الإسلامية والعربية على وجه الخصوص ما هو إلا دليل آخر على استمرار تلك الرؤية في التفكير الغربي وتمكّنها منه.

أمام هذه النظرة والتي ظهرت منذ عهد الإغريق الى يومنا هذا تصبح المثاقفة في رأي الكثيرين طريقا في غاية الصعوبة مالم تتغير هذه الرؤية العنصرية، فالمثاقفة العربية مع الغرب تبدو منذ أول أمرها تتسم بالطابع السلبي، ولطالما مثلت جدلية الأنا والآخر إشكالية كبيرة مادام الغرب ينظر للشرق بصفة عامة على أنه نقيض الغرب فهو المهيمن والإيجابي متناسيا الفضائل التي جاءت بها الحضارة الإسلامية من العلم والرقي عندما كانت أوروبا تقبع في الظلام، وينظر الشرق للغرب على أنه عدو متسلط.

وأمام هذه النظرة المريبة لكلا الطرفين كان لا بد من وسيلة تحقق الصورة الإيجابية لعملية التثاقف، هذه الوسيلة اقترحها **حسن حنفي** وهي **الاستغراب**، وهو نقيض الاستشراق ليواجه التغريب الذي امتد أثره إلى الحياة الثقافية وتصورنا للعالم وهدد استقلالنا الحضاري بل امتد حتى إلى أساليب الحياة اليومية.

إذا كان الاستشراق هو رؤية الأنا من خلال الآخر «يهدف علم الاستغراب إذن الى فك العقدة التاريخية المزدوجة بين الأنا ومركب العظمة عند الآخر»[1]، فالاستشراق القديم في دراسته لعلاقة ذات الدارس بالموضوع المدروس قد نتج عنه نشوء مركب عظمة لدى الأنا الأوروبي من كونه ذاتا دارسة، كما نشأ لدى الآخر الأوروبي مركب نقص من كونه موضوعا مدروسا ،ولهذا جاء الاستغراب ليقلب الموازين ويبدل الأدوار فتصبح الأنا الأوروبي هي الموضوع المدروس والآخر الأوروبي هو الذات الدارس اليوم، وبالتالي تحول جدل الأنا والآخر من جدل الغرب واللاغرب إلى جدل اللاغرب والغرب، وبهذا تصبح مهمة علم الاستغراب هي فك عقدة النقص التاريخية في علاقة الأنا والآخر والقضاء على مركب العظمة لدى الآخر الغربي ومركب النقص لدى اللاغربي[2]، وذلك بخلق أدوات لتحريك وجودنا الثقافي وتعزيز الانتماء الوطني والاندماج في الهوية العربية لحماية الوجود الذاتي والوقوف أمام التشكيك الذي يسعى الآخر لغرسه في نفوس أبناء الوطن العربي والإسلامي.

يوضح **حنفي** كل هذا من خلال عدة فروق بين الاستشراق والاستغراب ليصوغ شرعية هذا الأخير ومن بينها أن الاستشراق ظهر محملا بأيديولوجية مناهج البحث العلمي أو المذاهب السياسية التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر وبخاصة الفلسفات الوضعية والتاريخية، في حين ظهر الاستغراب في عصر سادت فيه مناهج مختلفة مثل مناهج اللغة وتحليل التجارب المعيشة وإيديولوجيات التحرر الوطنية، كما أن الاستشراق غذي بحمولات الوعي الغربي في حين يتصف الاستغراب بالحياد والموضوعية لأنه يهدف إلى التحرر من آثار الآخر[3].

---

[1] حسن حنفي، مقدمة في الاستغراب، ص29.

[2] المرجع نفسه، ص 29.

[3] المرجع نفسه، ص 30،31.

وبعد سرد هذه الفروقات تصبح مهمة الاستغراب في رأيه هي «القضاء على المركزية الغربية الأوروبية ...ورد ثقافة الغرب إلى حدودها الطبيعية بعد أن انتشرت خارج حدودها إبان عنفوانه الاستعماري .... والقضاء على أسطورة الثقافة العالمية التي يتوحد بها الغرب ويجعلها مرادفة لثقافته، وهي الثقافة التي على كل شعب أن يتبناها حتى ينتقل من التقليد إلى الحداثة»[1].

ومن ثم إعادة التوازن للثقافة الإنسانية بدل هذه الكفة الراجحة للوعي الأوروبي وتصحيح المفاهيم المستقرة التي تكشف عن المركزية الغربية من أجل إعادة كتابة تاريخ العالم من منظور أكثر موضوعية، كما يقوض الاستغراب أسطورة ان تاريخ العالم هو تاريخ الغرب وتاريخ الفلسفة هو تاريخ الفلسفة الغربية ، كل هذا يقود إلى إفساح المجال للإبداع الذاتي للشعوب الأخرى والقضاء على عقدة النقص لديها وإعادة كتابة التاريخ بما يحقق المساواة بين الشعوب ثم تأسيس فلسفة جديدة للتاريخ مما يقود إلى مزيد من المثاقفة بين الحضارات الإنسانية إستنادا إلى التكافؤ والتفاعل لا لإلغاء أو التبعية[2].

فتعميق أي حوار حضاري لا يكون إلاّ بالتفاعل الثقافي بدلا من الهيمنة والاعتراف بالتعددية والقضاء على ذهنية الازدراء والتقسيم التي تجعل من الشرق عالما متخلفا وموردا للمواد الأولية وسوقا لكل ما ينتجه الغرب فقط.

2. المثاقفة النقدية:

تُعدُّ المثاقفة النقدية « بابا من أبواب المثاقفة بشكلها العام لما يعيشه النقد العربي من انفتاح ومثاقفة واسعة على النقد الغربي بكافة تحولاته, فقد استطاع الانفجار النقدي الحداثي في خلال العقود الثلاثة الأخيرة أن يقلب الكثير من المفاهيم والمناهج التي سادت

---

[1] حسن حنفي، مقدمة في الاستغراب، ص 31.

[2] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 189، 190.

خلال القرن التاسع ومطلع القرن العشرين، وأن يعيد صياغة الرؤية النقدية على ضوء جديد بفضل الكشوفات التي حققتها الدراسات الألسنية والسيميولوجية والأسلوبية في مجال النقد الأدبي، والتي تمثلت في اتجاهات متعددة منها البنيوية والتفكيكية واتجاه نقد القراءة والتلقي والنقد السيسيولوجي الجديد والنقد النسائي وما إلى ذلك»[1].

غير أن الجدل المتجدد دائما وفي كل محطة من محطات الخطاب النقدي العربي حول إشكالية التلقي العربي للمناهج والتي لا نزال نشهد حتى الأن رفضا لتطبيقها يقودنا بشكل آلي إلى إشكالية أكبر هي إشكالية التلقي العربي للحداثة الغربية والتي مازال الجدل حولها قائما إلى اليوم، وهي ترتبط أساسا بطبيعة التعامل مع الآخر والتي تحدثنا عنها سابقا.

إن الحديث عن التلقي العربي للحداثة الغربية يقودنا مباشرة برأي الجابري إلى الحديث عن الاتجاهات المتداخلة التي تحركت ضمنها الذهنية العربية، والتي أفرزت ثنائيات عدة تعبر عن الصراع القائم مثل: الجديد /القديم، الأصالة /المعاصرة، التقليد /التجديد، الداخل /الخارج، وغيرها من الثنائيات التي وجدت منذ عصر النهضة ومازالت الى اليوم في الخطاب العربي، والتي أفرزت برأيه ثلاثة تيارات أو مواقف لا تعبر في الحقيقة عن الواقع تعبيرا دقيقا.

يقول : «وواضح أن الأمر لا يتعلق بثلاثة مواقف يفصل بينها حدود واضحة بل بثلاثة أصناف من المواقف يضم كل صنف منها إتجاهات متعددة تتلون في الغالب بلون الإيديولوجيات السائدة، وهكذا نجد بين دعاة المعاصرة من يحملون إيديولوجيا ذات مضامين ليبيرالية وآخرون يبشرون بإيديولوجيا اشتراكية تطورية أو ماركسية لينينية، كما نجد عندهم صاحب النزعة القطرية الضيقة وداعية القومية العربية، أما التوفيقيون فهم

[1] رواء نعاس محمد، المثاقفة والمثاقفة النقدية في الفكر النقدي العربي، القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العراق، العددان (3-4)، 2008، ص 174.

أكثر تشعبا فمنهم السلفي ذو الميول الليبيرالية ومنهم الليبيرالي والاشتراكي القومي والسلفي العروبي والعروبي العلماني ذو الميول السلفية والعلماني العروبي ذو الميول الليبيرالية أو الماركسية إلى غير ذلك من التركيبات المزجية التي يمكن صياغتها من الألقاب المنتشرة في الساحة السياسية والفكرية»[1].

فتياران يتفقان في الهدف (التطور) ويفترقان في الأسلوب: تيار يتمسك بالأصالة (التراث) ويرى ضرورة العودة الى التراث وقراءته من جديد لأنه يحوي إسهامات الأجداد وإبداعهم في مجال الحضارة والثقافة والعلوم .... وهو رد فعل للاحتماء من الغزو الثقافي المفروض الذي ينطوي تحت مسميات مختلفة من شأنها أن تهدد الهوية والثقافة الوطنية واتخاذ التراث درعا وحصنا، هذا التيار قوبل بالنقد من قبل الكثيرين لاقتصاره على الانتصار العاطفي للموروث وبالتالي الابتعاد عن الفعل الحضاري، وعن «معطيات اللحظة الراهنة وما تفرضه من تحديات وإشكالات فكرية وثقافية وغيرها[2]».

وتيار ثان ينشد الحداثة والمعاصرة ويقطع الصلة بالماضي فلا سبيل إلى الحداثة في مجتمعات تقيم في الماضي، وهو يسعى للارتباط بالحاضر الأوروبي الذي أنتج المعرفة ولذا كان لزاما أن تلج الثقافة النقدية العربية الى عصر الحداثة، والتي تجاوزها الغرب الى ما بعد الحداثة وقد قوبل هذا التيار أيضا بالنقد من قبل الكثيرين ف « هذا الانفتاح الذي لم يتقيد بشروط ، والذي كان أشبه بالارتماء في أحضان هذا الآخر دونما تفكير فيما يحويه إنتاجه المعرفي والنقدي من خصال التربة التي نشأ فيها أدى الى نفور المتلقي من المقاربات النقدية المعاصرة للنصوص الأدبية، بل أصبح النص الإبداعي غريبا عن متلقيه نظرا لما أحاط به من غموض نتج عن المقاربات النقدية له »[3].

---

[1] محمد عابد الجابري، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ص 16.

[2] زهيرة بارش، التراث السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر سعيد يقطين أنموذجا دكتوراه، جامعة المسيلة، 2016، ص23.

[3] فاطمة سعدون، المناهج النقدية إشكالية التطبيق والوعي بالأصول، جسور المعرفة، الجزائر ، العدد 7، 2016، ص 71.

ذلك أن النصوص العربية « تستدرج الى مناطق نقدية لا تتيح لها التفتح إنما تصبح موضوعا لتأكيد صحة فرضيات جهزتها نصوص مختلفة في النوع والسياق الثقافي ويعود ذلك إلى غياب الرؤية أو اضطرابها فيباح اللجوء إلى دمج المتناقضات وتركيب خلطة نقدية تنقطع عن أصولها وليس لها صلة بالموضوع الذي تستخدم لتحليله وتبدأ رحلة التنقيب عن الإشارات والإيماءات لتأكيد مضمون المقولات النقدية فتنتهك النصوص وتنزع من حواضنها وتقلب وتفكك لتظهر قدرتها على احتواء كافة الاحتمالات التي تقوم بها المناهج المستعارة »[1]، ولذا يذهب **حسن حنفي** إلى أن الباحث العربي بدل أن« يرى الآخر في ذهنه رأى صورته في ذهن الآخر، بدل أن يرى الآخر في مرآة الأنا رأى الأنا في مرآة الآخر ولما كان الآخر متعدد المرايا ظهر الأنا متعدد الأوجه »[2].

وهو الأمر الذي يفسر برأيه الأوجه المتعددة: لمندور من المنهج التاريخي الى المنهج الإيديولوجي وبعد ذلك كمال **أبو ديب** و**مفتاح** و**يقطين** وغيرهم في وجوه متعددة: بنيوية، شكلانية سيميوطيقية، لسانية، تداولية، تكوينية وهو أمر لا يمكن تفسيره إلا بالإخلاص للآخر والتعبير عن إشكالياته المعرفية وليس توظيف كشوفاته توظيفا خلاّقا في الممارسة النقدية الذاتية[3].

وتيار ثالث يحاول رأب الصدع بين التيارين السابقين فيرى بضرورة التفاعل والتعامل مع ثقافة الآخر والتي تحتمها صيرورة المسار الحضاري الإنساني القائمة على المثاقفة الواعية والجادة، وفي الآن ذاته الاستفادة من التراث الفكري الذي خلفه الأجداد «وذلك بالاعتماد على الية التفاعل الإيجابي المفضية الى الإنتاج النوعي بدل الاستهلاك

---

[1] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 67.

[2] حسن حنفي، مقدمة في علم الاستغراب، ص 73.

[3] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 92.

العقيم [1]». ضمن مساءلة نقدية قائمة هي الأخرى على المنهجية العلمية الواضحة والابتعاد عن القدسية التي يتعامل بها البعض مع التراث.

لكن السؤال الذي يطرح هو: لم كل هذا التخوف من الحداثة الغربية؟ إذا ما علمنا أن تراثنا الفكري قد قام هو الآخر على الاستفادة من الأمم الأخرى : الفرس والهند واليونان، وبالرغم من وجود ذات الإشكالية التي نعاني منها اليوم إلا أنّ العقل العربي لم يقف أمام هذا الإنفتاح موقف المتعصب أو المتزمت مما زاد من توسع المعارف والعلوم ليصلنا هذا الزخم الفكري، والذي ما زال تعاملنا معه الى اليوم لا يخرج برأي الكثيرين عن ثنائية التقديس/الازدراء بدل إعادة قراءته من جديد وفق رؤية علمية تخدم الفكر العربي كما جرى مع الوعي الأوروبي الذي« تمت معالجته بهذا الشكل بالفعل من قبل أبنائه بهذه الكيفية المنهجية »[2]، فالعقل الغربي يعيش فعلا تواصليا مع تراثه بعيون ناقدة ومحللة لا منبهرة[3].

وإن كان لا زاما أن ننوه هنا إلى أن الساحة النقدية العربية قد عرفت في سنوات الستينات والسبعينات عموما نقادا نهلوا من المناهج الغربية فتعاملوا مع التراث من منطلق المساءلة والمجادلة بغية تغيير مسلماته وإخضاعها لأدوات إجرائية جديدة متحررين بذلك من القراءات السابقة، فكانت لهم رؤيتهم النقدية الخاصة للثقافة العربية والتراث العربي فأثاروا الجدل والنقاش وأضحت كتاباتهم بمثابة مدارس لها مؤيدون وخصوم **كالجابري وإدوارد سعيد وأدونيس وطه حسين** وغيرهم.

وخرجوا بذلك عن القاعدة النقدية السائدة في ذلك الوقت **طارحين** إشكالات كبرى تتصل بالثقافة والتاريخ والمجتمع، في مقابل جهود أخرى لمفكرين كانت لهم رؤية مخالفة في تناولهم التراث ووسائل تجديده ودراسته **كطه عبد الرحمان** وغيره، لكنها تبقى كلها

---

[1] زهيرة رباش، التراث السردى في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 9.

[2] احمد عبد الحليم عطية ، جدل الأنا والآخر، ص 201.

[3] زهيرة رباش، التراث السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 15.

جهود لم تتبلور كمشروع متكامل الأركان والجوانب قائم على مناهج بحث من صميم العقل العربي من شأنه أن يحقق قفزة حضارية للفكر العربي.

أمام هذه الإشكالية–التراث والحداثة –والتي أسالت الحبر لعقود طويلة لا يمكننا ان نطرح هنا آراء جميع الباحثين والنقاد، لكننا سنحاول عرض مواقف بعضهم اتجاه هذه القضية بشكل سريع فلسنا هنا بصدد تقديم معالجة نظرية متكاملة عن مسألة الحداثة، فهذا مطلب خارج حدود بحثنا إنما نسعى فقط للتوقف عند بعض آراء بعض الباحثين والذين تفاوتت خطاباتهم وجرأة طرحهم وعمق فهمهم لفكر العربي والفكر الأوروبي وقيم هذا الأخير الفلسفية والاجتماعية ودرجة تجاوبهم معه وهم: **محمد عابد الجابري وزكي نجيب محمود وطه عبد الرحمان.**

يناقش **الجابري** هذه الإشكالية ضمن مشروعه النقدي الذي كرسه لقراءة التراث والعقل العربي واختراق ما كان يمثل حصنا وحكرا ضمن الأوساط السلفية (حصن التراث)، فقد تصدى لما أسماه السائد من القراءات وهي القراءة السلفية والقراءة الأورباوية الليبيرالية والسلفية الماركسية، وهي جميعها برأيه قراءات سلفية تعاني من غياب النظرة التاريخية والموضوعية[1]، فالتيار السلفي يعرفه **الجابري** بأنه تيار انشغل بالتراث وإحيائه في إطار قراءة ايديولوجية أساسها إسقاط المستقبل المنشود على الماضي، ثم البرهنة على أن ما تم في الماضي يمكن تحقيقه في المستقبل ، مما أنتج برأي **الجابري** نوعا واحدا من الفهم للتراث هو الفهم التراثي للتراث والذي يصدر في قراءته من منظور ديني للتاريخ.

أما التيار الليبيرالي وهو تيار يراه **الجابري** ينظر للتراث من الحاضر حاضر الغرب الأوروبي فيقرؤه قراءة أورباوية النزعة، أي قراءة إستشراقية تلتزم الحياد والموضوعية فيأخذ من المستشرقين منهجهم العلمي ولكنه ينسى أو يتناسى أنه أخذ الرؤية

[1] محمد عابد الجابري، نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط6، 1993، ص 13.

(الأيديولوجيا) مع المنهج لأنه لا يمكن أن يفصل بينهما، وبهذا فمهمة القراءة عنده برأي **الجابري** «تنحصر في رد التراث إلى أصوله اليهودية أو الفارسية أو المسيحية»[1].

في حين نجد التيار الثالث وهو التيار اليساري الذي يراه **الجابري** يقرأ التراث بمنهج جدلي، فالتراث عنده يجب أن يكون إنعكاسا للصراع الطبقي من جهة وبين المادية والمثالية من جهة ثانية، ومهمة قراءة هذا التيار عند **الجابري** هي تعيين الأطراف وتحديد المواقع في هذا الصراع[2].

هذه التيارات الثلاثة أفرزتها ثلاثة أسئلة طرحها الجابري وهي:

كيف نستعيد حضارتنا؟ كيف نحي تراثنا؟ (التيار السلفي)

كيف نعيش عصرنا؟ كيف نتعامل مع تراثنا؟ (التيار الليبيرالي)

كيف نحقق ثورتنا؟ كيف نعيد بناء تراثنا؟ (التيار الماركسي) [3].

أمام هذه القراءات وبعد قراءة **الجابري** للتراث الذي وجده يرتكز على نهج قياسي فقهي ثابت هو قياس **الغائب على الشاهد** (الشاهد هو الشق الأول من كل سؤال من الأسئلة الثلاثة والغائب هو المستقبل) كان على **الجابري** البحث عن رؤية جديدة تخلصنا برأيه من إشكالات الرؤى التي كانت سائدة رؤية واعية شاملة لها منهجها وآلياتها، ولذلك وجب تجاوز هذه الفكرة القياسية والعمل على تحرير العقل من المرجعية التراثية والمرجعية الأوروبية في الوقت ذاته ، وبهذا يتم الاستقلال التاريخي للتراث ويتم ذلك من خلال التراث نفسه بالاستناد الى جانبه العقلاني كما هو الحال عند **ابن رشد وابن خلدون**[4].

---

[1] محمد عابد الجابري، نحن والتراث ، ص 14.

[2] المرجع نفسه ، ص 15.

[3] المرجع نفسه، ص 12، 14، 15

[4] بشير ابرير ، مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث ، علامات ، المغرب ، ج49، م13، 2003، ص 597

يـرى **الجـابري** أن نقـد العقـل العربـي هـو القاعـدة المعرفيـة لكـل قـراءة ، ذلـك أن المسألة الأساسية هي«نقد العقل لا استخدام العقل بهذه الطريقة أو تلك»[1]، ولهذا جعله مجـالا لدراسته كإجراء نقدي علمـي لدراسـة التراث، وقد انجـز عملـه عبـر ثـلاث مراحـل :**المرحلة الأولى** : من خلال مدونته " **الخطاب العربي المعاصر** " شخّص فيه الأعراض كما يقول ، أما **المرحلة الثانيـة** : فكانت من خـلال مدونته " **تكوين العقل العربـي** " وهـي مدونتـه الأولـى واتجـه فيهـا إلـى البحـث عـن الخصـائص التـي لا حظهـا علـى الخطـاب والبحث عن الجذور في تاريخ الثقافة العربية الإسلامية، والتي وجدها في مكونات العقل العربـي الثلاثـة المتصـارعة وهـي البيـان*، العرفـان*، البرهـان*، متتبعـا تـاريخ كل نسـق أمـا **المرحلـة الثالثـة** : فهـي مدونتـه " **بنيـة العقـل العربـي** " فحص فيـه **الجـابري** آليـات النظم المعرفية الثلاثة وفحص آلياتها ومفاهيمها.

يتحـدث الجـابري فـي كتابـه "**الخطـاب العربـي المعاصـر**" عـن إشـكالية الأصـالة والمعاصـرة مـن زاويـة طبيعـة وخصـائص خطـاب لتحـديث العقـل العربـي لا مـن حيـث مضمونه واتجاهاته، ويرى أنه وأمام غياب نقد العقل فإن الحديث عن «الطريقة أو الكيفية

---

[1] محمد عابد الجابري، نحن والتراث، ص 20

* **البيان:** يشمل كافة الأساليب والوسائل التي تساهم ليس فقط في تكوين ظاهرة البلاغة، بل أيضا في كل ما به يتحقق **التبليغ:** تبليغ المتكلم مراده إلى السامع، بل يعني اسم البيان في اصطلاح رواد الدراسات البيانية: إسم جامع ليس فقط لكل مابه تتحقق عملية الإفهام أو التبليغ بل أيضا لكل ما به تتم عملية الفهم والتلقي وبكيفية عامة " التبيُن " (ينظر محمد عابد الجابري ، بنية العقل العربي دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط9، 2009، ص 13، 14).

* **العرفان:** ظهرت هذه الكلمة عند المتصوفة الإسلاميين لتدل عندهم على نوع أسمى من المعرفة –المعرفة ثلاث: برهانية، بيانية، عرفانية –يلقى في القلب على صورة كشف أو إلهام، وقد ميز المتصوفة بين معرفة تكتسب بالحس أو بالعقل أو بهما معا وبين معرفة تحصل بالكشف والعيان (ينظر المرجع نفسه، ص 241).

* **البرهان:** في المعنى الضيق يقصد به: العمليات الذهنية التي تقرر صدق قضية ما بواسطة الاستنتاج أي يربطها ربطا ضروريا بقضايا أخرى بديهية أو سبقت البرهنة على صحتها، أما في المعنى العام فالبرهان كل عملية ذهنية تقرر صدق قضية ما)ينظر المرجع نفسه، ص 383).

التي تمكن من النهوض بهذا العقل هو حديث متواصل منذ بدء النهضة العربية الحديثة إلى اليوم، الى درجة القول بأن الخطاب النهضوي العربي هو أساسا خطاب في تحديث العقل العربي فالأمر يتعلق بخطاب يكرر نفسه ويطرح ذات المشكلة ويدور حول محور ظل قطباه (التراث والحداثة) (الأصالة المعاصرة)» [1].

ومن هنا كانت الاتجاهات التي يمكن للمرء رصدها والمقارنة بينها في هذا الخطاب لا تختلف في مضمونها وهمومها ولغتها إلا باختلاف موقعها على ذلك المحور، هذا إذا نظرنا من زاوية طبيعة الخطاب كخطاب في تحديث العقل صادر عن هذا العقل ذاته، فإن مجال تلك النسبية يضيق إلى درجة يصبح معها التصنيف مسألة كلية تماما مسألة تفرضها طريقة العرض لا الموضوع المعروض [2].

يعود **الجابري** إلى التصنيف الشائع أي التيار السلفي والتيار الليبيرالي ليتساءل عن العقل الذي ينوه به الخطاب السلفي ويدعو إلى الاحتكام إليه؟ ليجيب بأنه العقل المشتق من (عقلت البعير إذا جمعت قوائمه) ومنعته من الحركة (النهوض)، وبالرجوع إلى الأساس الأخلاقي الديني سمي العقل عقلا لأنه يعقل صاحبه عن التورط في المهالك أي يحبسه، والعقل بهذا المعنى يتدبر في أسرار الكون في حدود الحقائق الثابتة، والعقل الذي حدده الغزالي عندما وصفه بأنه عقل يدل على صدق النبي عليه الصلاة والسلام ثم يعزل نفسه ولهذا فهو عقل مكبوح [3].

يقول **الجابري** أنه مردود الشطط لا ينتج العلم إنه عقل الماضي الذي ردع وكبح مسيرة نهضة الماضي التي شيدها عقل المعتزلة والفلاسفة والعلماء، ويخلص **الجابري** إلى أن تحرير العقل في المنظور السلفي لا يعني الخروج به من الدائرة التي كان يتحرك بها

---

[1] محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية، مركز الدراسات للوحدة، بيروت، ط5، 1994، ص 38.

[2] المرجع نفسه، ص 38،39.

[3] المرجع نفسه، ص 39.

في عصر الإنحطاط ما قبل النهضة، بل إعادة تموضعه داخل هذه الدائرة نفسها ، وينتقد **الجابري** مفاهيم : التقليد، طريقة السلف، الينابيع الأولى بأنها مفاهيم كان من المفروض أن تنطلق النهضة من كسرها وتشييد أخرى مكانها، ولذا فتفكير المصلح السلفي في الإصلاح والتحرير قائم بعقل ينتمي إلى الماضي ويتحرك ضمن إشكاليته.

أما الإتجاه الليبيرالي الذي بشر بنهضة تقوم على مركبات ذهنية التقطها من فولتير وماركس وفرويد و...أقطاب الفكر الأوروبي ويسكت عن الماضي العربي ولا يهتم به فالنهضة عنده إما أن تكون أوروبية الطابع والمقومات أو لا تكون ولا يمكن لأمة أن تتقدم إذا كانت تعيش ثقافة قديمة، ولذا فالقرّاء العرب يحتاجون إلى التنوير الغربي لعقولهم الشرقية إلى المبادئ الأوروبية وليس القيم الماضية، فالمركبات الذهنية التي التقطها الليبيرالي هي في رأي **الجابري** مفككة مقطوعة الصلة بموطنها غريبة يتيمة في الفضاء الذي تنقل اليه، ولذا فالليبيرالي برأيه لا تاريخ له لأنه يفكر ويحلم بمركبات ذهنية خارج تاريخه فقط ويرفض العودة إلى القدماء[1].

يخلص **الجابري** في الأخير إلى أن كلا التيارين رأى النهضة في القفز على التاريخ لا في صنعه فالأول رآها في العودة الى سلف الأمة والثاني رآها في العودة إلى المبادئ الأوروبية [2]، ذات الإشكالية تحدث عنها المفكر **زكي نجيب محمود** في مدونته المعروفة " **تجديد الفكر العربي**" عندما أراد البحث عن استراتيجية لتجديد الفكر العربي «تهدف إلى تحديد معالم الهوية الثقافية بإزاء تحديين كبيرين أولهما ما انحدر إلينا من الماضي وثانيهما ما وفد إلينا من الغرب» [3].

ثنائية شغلت فكر **زكي نجيب محمود** فرأى أن مشكلة المشكلات في حياتنا الثقافية الراهنة ليست ما أخذنا من ثقافات الغرب وكم ينبغي لنا ان نزيد ، فلو كان الأمر

---

[1] محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية، ص 40-41.

[2] المرجع نفسه، ص 42.

[3] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 153.

كذلك لضاعفنا عدد المطابع والمترجمين ...إنما المشكلة هي كيف نلائم بين ذلك الفكر الوافد الذي بغيره يفلت منا عصرنا أو نفلت منه ،وبين تراثنا الذي بدونه تفلت منا عروبتنا أو نفلت منها ؟[1]، ويعترف **زكي نجيب** أن هذا السؤال ألحّ عليه طويلا وظل هاجسا يؤرقه طيلة سنوات، وهو السؤال الخاص بالبحث عن طريق للفكر العربي المعاصر يضمن له أن يكون عربيا حقا ومعاصرا حقا، رغم أن هذا السؤال قد طرح على المفكر العربي منذ أوائل القرن الماضي ولم يجد له جوابا يقطع الشك باليقين ويرسم الطريق الواضح.

ويرى **زكي نجيب** أنه من الوهلة الأولى يبدو أن هناك تناقضا في هذا السؤال لأنه اذا كان عربيا صميما اقتضى ذلك أن يغوص في التراث واذا كان معاصرا كان عليه ان يغرق في هذا العصر، هذا التناقض بين العربية والمعاصرة يجعل السؤال الذي يلتمس طريقا يجمع الطرفين في مركب واحد أشبه باجتماع جذوة نار مع الماء، ويصبح من الصعب الخروج بتركيبة عضوية يمتزج فيها تراثنا مع عناصر العصر الراهن فنكون عربا ومعاصرين في آن واحد، ثم ما لذي نأخذه وما الذي نتركه من القيم التي خلفها الأقدمون أو من الثقافة الجديدة لنخرج بنسج عربي معاصر؟[2].

الإجابة عن هذا تطلبت وقتا من **زكي نجيب** وتخبطا تأرجح فيه بين الأمل واليأس حتى وصل به الأمر إلى درجة شكك فيها في مشروعية البحث عن جدوى تجديد الفكر العربي من البداية واعتبر السؤال الذي طرحه غير منطقي لأنه أشبه بمن يطلب أن تصبح الدائرة مثلثا أو شكلا آخر، إلا أنه استطاع في النهاية أن يجد مفتاح الموقف كله كما قال في عبارة قراها **لهربرت ريد** عندما قال :« إني لعلى علم بان هنالك شيئا اسمه

---

[1] زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، دار الشروق، القاهرة، ط9، 1993، ص 5، 6.

[2] المرجع نفسه، ص10.

التراث ولكن قيمته عندي هي من كونه مجموعة وسائل تقنية يمكن أن نأخذها عن السلف لنستخدمها اليوم ونحن آمنون بالنسبة الى ما استحدثناه من طرائق جديدة »[1].

ويبدو أنّ هذه هي الاستراتيجية التي سعى من خلالها **زكي نجيب محمود** إلى تجديد الفكر العربي وهي أن نأخذ من فكر الأقدمين ما نستطيع تطبيقه عمليا فيضاف إلى الطرائق الجديدة المستحدثة، أي أنّ السبيل إلى دمج التراث في حياتنا المعاصرة لتكون لنا حياة عربية ومعاصرة في الوقت ذاته هو أن نبحث عن طرائق السلوك التي يمكن نقلها عن الأسلاف العرب بحيث لا تتعارض مع طرائق السلوك التي استلزمها العلم المعاصر والمشكلات المعاصرة [2].

بينما يتناول المفكر **طه عبد الرحمان** مفهوم الحداثة من منظور مختلف عن بعض المفكرين العرب الذين تحدثوا عن الحداثة **كالجابري** و**عبد الله العروي ومحمد سبيلا**، فهو ينتقد الآراء السائدة عن الحداثة في الوطن العربي، ويعمل على بلورة رؤية مغايرة فقد عرف **المفكر طه عبد الرحمان** بطرحه لقضايا فكرية مازالت تثير جدلا في أوساط المفكرين والمثقفين إلى اليوم.

تقوم الحداثة عند **طه عبد الرحمان** على ثنائية بين واقع متمثل في تطبيقاتها وروح متمثلة في قيمها ومبادئها، هذه الحداثة ليست هدفا يُنال من تقليد الغرب فالحداثة الغربية هي مجرد ترجمة لما سماه " روح الحداثة " التي هي تجريد لأسس ومبادئ عامة ينبغي تطبيقها للنهوض بالحضارة الإنسانية أيا كان الزمان والمكان، وهي حداثة تتغير بين الثقافات الأوربية ذاتها والحقول المعرفية أي ليست حداثة واحدة (حداثة ألمانية، حداثة فرنسية، ...حداثة اجتماعية، حداثة سياسية ...).

ويؤسس **طه عبد الرحمان** لحداثة معنوية بديلة عن الحداثة المادية التي عرفها الفكر الغربي ف «كما أن هناك حداثة غير إسلامية فكذلك ينبغي أن تكون هناك حداثة

---

[1] زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص20.

إسلامية» [1]، فمن غير المنطقي أن تكون الحداثة تأتي بالخيرات والمنافع للبشرية ولا يكون هذا الجزء النافع متضمنا في الحقيقة الإسلامية.

وكما للحداثة أشكالا مختلفة ينبغي برأيه أن يكون للحداثة الإسلامية أشكالا مختلفة أيضا، ولذلك يرى مقاربته للحداثة الإسلامية هي« مقاربة لواحد من الأشكال التي يجوز أن تتخذها الحداثة الإسلامية»[2]، وقد حدد ثلاث مبادئ تقوم عليها روح الحداثة هي : **مبدأ الرشد** أي إنهاء التبعية الفكرية للغير وانتهاج الإبداع ، و**مبدأ النقد** أي الانتقال من حال الاعتقاد بغير دليل إلى حال الانتقاد (ممارسة التعقيل في كل شيء من شؤون الحياة)، و**مبدأ الشمول** أي الإخراج من حال الخصوص إلى حال الشمول بمعنى التوسع في السلوك الحداثي بما يتجاوز محدودية المجال والمجتمع، وبهذا تصبح خصائص الروح الحداثية هي «روح راشدة وناقدة وشاملة»[3].

ويمكن لأي أمة أن تخلق بهذه المبادئ الثلاث حداثتها الخاصة التي قد تلتقي في نقاط مع حداثات أخرى وتختلف في نقاط أخرى، أي خلق حداثة من الداخل وليس إنزالها من الخارج.

يقسّم طه **عبد الرحمان** –في حديثه عن فتنة المفاهيم والتيه الفكري الذي يتعرض له المجتمع المسلم –الذين يدّعون برأيه انهم استطاعوا أن يهتدوا في هذا التيه والذين يسميهم بالمقلدين إلى نوعين: نوع يضم الذين يقلدون المتقدمين من المسلمين سماهم **مقلدة المتقدمين** ونوع آخر يضم الذين يقلدون المتأخرين من غير المسلمين وسماهم **مقلدة المتأخرين.**

---

[1] طه عبد الرحمان، روح الحداثة المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص 17.

[2] المرجع نفسه، ص 18.

[3] المرجع نفسه، ص 29.

فأما مقلدة المتقدمين فيسقطون برأيه المفاهيم الإسلامية على المفاهيم الغربية الحديثة كأن يسقطوا مثلا مفهوم الشورى على مفهوم الديمقراطية ومفهوم الأمة على مفهوم الدولة، وهم بهذا «يتوسلون خطابا تكون له صبغة عملية توجيهية، لكنهم يقعون من حيث لا يشعرون في شرك الوعظ المباشر، وهكذا يصيرون على التدريج الى رد المفاهيم المنقولة إلى المفاهيم المأصولة فينتهون بمحو خصوصية المفاهيم المنقولة»[1].

وأما مقلدة المتأخرين فيتعاوطون إسقاط المفاهيم الغربية المنقولة على المفاهيم الإسلامية المأصولة كأن يسقطوا مفهوم العلمانية على مفهوم العلم بالدنيا* ومفهوم الحرب الدينية على مفهوم الفتح، وهم بذلك «يتوسلون خطابا تكون له صبغة عقلية استدلالية لكنهم يتعثرون أيضا في القيام بشروطها، وهكذا يصيرون بالتدريج الى رد المفاهيم المأصولة الى المفاهيم المنقولة فينتهون بمحو خوصية المفاهيم المأصولة»[2].

وبهذا فكلا النوعين برأي **طه عبد الرحمان** لا إبداع عنده فمقلدة المتقدمين يتبعون ما أبدعه السلف من غير تحصيل الأسباب التي جعلتهم يبدعون ما أبدعوه ،ومقلدة المتأخرين يتبعون ما أبدعه الغرب من غير تحصيل الأسباب التي جعلتهم يبدعون ما ابدعوه (يبرر **طه عبد الرحمان** استخدامه لمصطلح "المنقول" بأنه لفظ محايد في دلالته فلا يُشعر بالتحيز الذي يثيره المصطلحات " الوافد" و "المستورد" ، فالأول يحمل إشارة المدح لأن الغالب في "الوافد" أن يكون مرغوبا فيه ومرحبا به والثاني يحمل إشارة القدح لأن الغالب في "المستورد" أن يكون مرغوبا عنه ومكرها عليه، أما مصطلح "المأصول" فقد آثره على مرادفه "الأصيل" تجنبا للابتذال الذي وقع فيه هذا الأخير وحفاظا على صيغة "مفعول" والتي تزيد في إبراز التقابل بين "مأصول" و"منقول")، وقد اعتمد **طه عبد الرحمان** على قاعدتين منهجيتين نقديتين في وضع مفاهيمه وصوغ أحكامه هما: كل أمر

---

[1] طه عبد الرحمان، روح الحداثة، ص 11،12.

* بناء على الحديث الشريف الذي رواه مسلم من حديث عائشة وأنس قالا: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "انتم اعلم بأمور دنياكم. **رواه مسلم**

[2] طه عبد الرحمان، روح الحداثة، ص 11، 12.

منقول معترض عليه حتى تثبت بالدليل صحته، وكل أمر مأصول مسلم به حتى يثبت بالدليل فساده [1].

وأمام هذا التيه الفكري أراد **طه عبد الرحمان** أن يقف أمام علاقتنا الحتمية بالتراث مؤسسا لقراءة تكاملية مبنية على آليات التداخل المعرفي (الداخلي والخارجي) والتقريب التداولي ويقصد بالتداخل المعرفي الداخلي التداخل الذي حصل بين المعرف والعلوم في الممارسة التراثية فقد «أدى ذلك إلى أن يتجه العلم والتكوين والتأليف جميعا الى الأخذ بالموسوعية»[2] وقد أعطى مثالا على هذا التداخل وهو **الشاطبي** موضحا كيف تداخل في انتاج هذا المجدد علمان إسلاميان هما علم **أصول الفقه** وعلم **الأخلاق**.

أما التداخل الخارجي فقد صاغ له قانون هو «أيا كان العلمان إن كان أحدهما أصليا والأخر منقولا فإن دمج العلم الأصلي في العلم المنقول من شأنه أن يبعد عن مجال التداول الأصلي بينما دمج العلم المنقول في العلم الأصلي من شأنه أن يقرب إلى هذا المجال»[3] ومثال ذلك دمج **ابن رشد** لعلم إسلامي في نطاق الفلسفة الأرسطية، أما التقريب التداولي فيقصد «وصل المعرفة المنقولة بباقي المعارف الأصلية»[4].

كما نقد الخطابات التجزيئية والتفاضلية في قراءة التراث التي طغت على التقويمات المعاصرة للتراث وذلك بسبب «وقوفها عند مضامين النصوص والنظر فيها بوسائل تجريدية وتسييسية منقولة »[5] ولا ينظر البتة في الوسائل اللغوية والمنطقية التي أُنشئت وبُلغت بها هذه المضامين ذلك أن هناك مقدمة مسلم بها يسميها هو" مقدمة التركيب المزدوج للنص "وهي أن نسلم بأن «كل نص حامل لمضمون مخصوص وان كل

---

[1] طه عبد الرحمان، روح الحداثة، ص 13- 14.

[2] طه عبد الرحمان، تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط2، (دت) ، ص90.

[3] المرجع نفسه، ص 126.

[4] المرجع نفسه، ص 237.

[5] المرجع نفسه، ص 81.

مضمون مبني بوسائل معينة ومصوغ على كيفيات محددة بحيث لا يتأتى استيعاب المستويات المضمونية القريبة والبعيدة للنص إلا إذا أحيط علما بالوسائل والكيفيات العامة والخاصة التي تدخل في بناء هذه المستويات المضمونية»[1].

ويسمي هذه الوسائل والكيفيات اللغوية ب"الآليات الإنتاجية" أو "الآليات الأصلية " وقد أعطى نموذجا عن هذه التقويمات التجزيئية وهو مشروع **الجابري** الذي يراه اشتغل على المضامين وحدها مما قاده الى اتخاذ الموقف التجزيئ ومبطلا استخدامه للوسائل المنقولة التي تجعل القارئ برأيه يتحفظ على النتائج التي توصل إليها بوسائله تلك فبرأيه أن **الجابري** استخدم آليات غربية مختلفة كفقه العلم العقلاني (لالاند وباشلار) والبنيوية وفلسفة التاريخ الهيجلية والماركسية، وهي صنفين: وسائل عقلانية كآلية القطيعة المعرفية وآلية التأسيس وإعادة التأسيس وآلية التأزيم (اصطناع أزمة الأسس) وآلية التفكيك وآلية إسناد القيم إلى الأنساق المعرفية ووسائل فكرانية مثل آلية التبرير (السياسي والتاريخي والمادي) وآلية الإحياء (استعادة ما هو حي في هذا القطاع أو ذاك من التراث)[2].

بينما تقوم نظرته هو على النظرة التكاملية للتراث مزحزحا بذلك هذا التقليد المعاصر في تقويم التراث والخروج عنه وذلك « باستخراج الآليات المنتجة المختلفة التي تكونت وتطورت بها مضامين النصوص التراثية ثم استفراغ الوسع في التوسل بهذه الآليات المستخرجة عند النظر في قيمة هذه المضامين بدل التوسل بغيرها مما لم تتكون وتتطور به هذه المضامين»[3]، **وطه عبد الرحمان** بدعوته الى الإبداع وإنتاج المعرفة لا يرفض الحداثة والتجديد والقطيعة مع الوافد ولا ينتمي في ذات الوقت الى الحداثة العربية التي رأى فيها تقليدا للغرب سواء على مستوى الموضوع والتي غلب عليها التعاطي التجزيئي أو المنهج الذي استند الى وسائل منقولة وأساليب أقل ما يقال عنها تعسفية.

---

(1) طه عبد الرحمان، روح الحداثة، ص 23.

(2) المرجع نفسه، ص 23، 24.

(3) المرجع نفسه، ص 81.

وبالتالي نقيض لروح الحداثة القائمة على الإبداع ولذا كان لزاما عليه البحث عن منهجية تناسب خصوصية التراث فجاءت قراءته للنص التراثي قائمة على مطالبة النص بالتدليل على وسائله أو مضامينه.

ومن بين هذه الوسائل ما يسميه ب " المناظرة العقلانية أو "العقلانية الحوارية " انطلاقا من أن الأصل في الكلام الحوار وهي ليست وسيلة فقط لتصحيح المعرفة بل وسيلة لتحصيلها، وقد اشتغل بها لنقد الأعمال التي تولت تقويم التراث بمنهجية غير حوارية قائمة على تجزئة التراث[1]، كما قيد الاستفادة من المناهج المعاصرة بأن تكون لها جذور في التراث وتتفق مع طبيعة الموضوع التراثي المراد دراسته.

كما دعا الى ضرورة الى أحياء القيم الصالحة للمجتمع لان ما يمكن أن يعاد من الماضي هو روح التراث المتمثلة في هذه القيم الإنسانية والأحكام الشرعية القطعية التي تخدم الإنسانية ، وهو بذلك يزاوج بين التراث والحداثة داعيا الى الأخذ بروح الحداثة المتمثلة في القيم التي يجب ان نبحث عنها أي حداثة إبداع وليس تقليد فيكون الإنسان بذلك مبدعا في زمانه لا زمان غيره ،لا يرفض **طه عبد الرحمان** التجديد ونقد التراث لكنه يشترط وسائل وآليات من مجالنا التداولي الإسلامي وليس قراءات مقلدة كما يصف بها القراءة الحداثية للتراث .

في الأخير يمكن القول أن الجدل المتجدد في كل محطة من محطات الخطاب النقدي العربي هو محصلة إشكالية كبرى في مشروعنا النقدي العربي نتيجة غياب الممارسة النقدية الخلاقة والنابعة من صميم الخصوصية العربية تستند الى خلفيات فلسفية ذات رؤية عربية على غرار ما كان عند الجرجاني والآمدي وغيرهم رغم انفتاحهم آنذاك على الآداب العالمية، مما جعل كثير من المفكرين و النقاد يسعون لتأصيل نقد عربي «يحمل في داخله بعدا ثقافيا ونفسيا للقارئ والمثقف العربي سواء أكان ناقدا أم غيره لأنه

[1] طه عبد الرحمان، روح الحداثة، ص 21.

يميز التراث العربي من ناحية ويمنح المشروعية لما يقوم به المثقف العربي المعاصر من ناحية أخرى وذلك في سياق المثاقفة النقدية مع الآخر»[1].

ثانيا: إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي المعاصر

شهدت الحركة النقدية المعاصرة الكثير من المناهج والتيارات، خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين، كانت نتاج إنجازات علمية وفلسفية متلاحقة مما أدى إلى تهافت كبير لاستيراد هذه المناهج والنظريات والمذاهب من قبل النقاد العرب دون الاطلاع الكافي على البيئة الثقافية الغربية المنتجة لهذه المناهج ، والظروف التاريخية والمعرفية التي أنتجتها والملابسات التي خلفتها ودون مراعاة لخصوصية النص الأدبي العربي، مما جعل المتتبع للحركة النقدية المعاصرة يجد شبه إجماع لدى الكثير من النقاد العرب على ما يعانيه الخطاب النقدي العربي من أزمات: أزمة منهج وأزمة مصطلح و أزمة تأسيس–بالدرجة الأولى– لكسب شرعية الوجود كأي مشروع فكري.

فمنذ أن ارتدى الخطاب النقدي العربي لبوس الحداثة الغربية أصبح يتسم بالغموض والفوضى والاضطراب والقلق، مما جعل الكثير من النقاد يرفضون ويقصون كل ما هو آت من الآخر(الغرب) من نظريات ومصطلحات فقد بنوا رفضهم للحداثة الغربية على أساس غرابتها عن البيئة العربية والتفكير العربي فنجد شكري **عزيز** يقول: «لم نبتكر هذه الوسائل العلمية بل جاءتنا من الخارج فهي لم تتبع من سياق اجتماعي تاريخي حضاري مثله مثل الأدوات التي جاءتنا من الخارج ولم تتبع من سياق أدبي نقدي تاريخي محلي»[2].

---

[1] رواء نعاس محمد، المثاقفة والمثاقفة النقدية، ص 178.

[2] شكري عزيز الماضي، من إشكاليات النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ص46.

فحتى إن وكانت «الحداثة الأوروبية هذا اليوم حداثة عالمية فإن مجرد انتظامها في التاريخ الثقافي الأوروبي ولو على شكل التمرد عليه يجعلها حداثة لا تستطيع الدخول في حوار نقدي تمردي مع معطيات الثقافة العربية لكونها لا تنتظم في تاريخها»[1].

ولعل أزمة الخطاب النقدي العربي تظهر في التقلب بين المناهج والنظريات التي لا تتبع خطا منطقيا ولا تمثل برامج بحث يخطط له الناقد المنظر بحسب المراحل المتلاحقة التي يستجوبها ولكنها تمثل رغبات لارتياد المناهج والتماسها حيث تكون سابقة أو معاصرة تارة أخرى[2]، مما يؤكد على أن « الثقافة العربية الحديثة لم تعرف منهجا اكتسب شرعيته المنهجية إلا وكان قد تأثر بصورة مباشرة أو غير مباشرة بالموجهات والإجراءات التي اتصفت بها الثقافة الغربية في حقل البحث الأدبي ونقده»[3]،أضف إلى ذلك التباين والاختلاف بين النقاد في تبنيهم لهذه المناهج ، فهناك من تمثل المناهج التي وفدت إلينا من الآخر بكل ما تحمله في طياتها من خلفية فكرية وفلسفية بينما انطلق آخرون من مناهج تنبع من تراثنا العربي.

ولعل هذه الإشكالية لم تظهر عند العرب في القديم بسبب اعتمادهم على تراثهم اللغوي والبلاغي في حين كان الانفتاح على الفكر النقدي الغربي وتلقف كل ما أنتجه من فكر والانبهار بالمناهج النقدية والاستفادة منها ومحاولة تطبيقها على النص العربي دون أناة ودون مراعاة لخلفياتها الثقافية والأبستمولوجيا ، هو ما خلق هذا الاضطراب بل تعداه الأمر« إلى التطبيق الآلي لكثير من الرؤى والطرائق التي أنتجتها الثقافة الغربية في ظرف معرفي وتاريخي مغاير مما جعل أمر تطبيقها لا معنى له إلا في كونه ممارسة

---

[1] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص16.

[2] محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب ، الرباط، ط1، (دت)، ص 332.

[3] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 59.

تفتقر في كثير من الأحيان إلى الوعي العميق بأهمية وضع أسس متينة لهذا الضرب من النشاط الفكري والمعرفي»[1].

هذا الغياب والإدراك في الوعي يفقد هذا الانفتاح مشروعيته المعرفية كظاهرة صحية فاعلة في تطوير المعارف وتبادلها بين الشعوب والحضارات ليصبح اختراقا فكريا يطمس هوية الأنا ويكرس تبعيتها للأخر كأخطر مظهر من المظاهر الاستعمال الثقافي الجديد[2]، ولعل هذا ما دفع بالناقد **عبد العزيز حمودة** إلى القول بأنه «إذا كان النقاد الحداثيون الغربيون يقفون فوق واقع حضاري وثقافي يسمح لهم بكل هذا الترف الفكري فان أرض الواقع الحضاري والثقافي العربي ليست مستعدة لتقبل ذلك»[3].

إن جوهر الأزمة في الخطاب النقدي العربي « لا يرجع إلى طبيعة الثقافة العربية وإنما يرجع إلى عيب في منهج الناقد أو الباحث حين يعالج الفكر النقدي الغربي فهو ينقل نظرياته ومصطلحاته دون مراعاة شروط التفاعل والتكيف معها لغويا وثقافيا فضلا عن ضرورة معرفة الخصائص الجوهرية للأدب العربي وإطاره الثقافي والحضاري»[4] ف « معظم نقادنا منذ **حسين المرصفي** قد اتجهوا صوب المستودع الأدبي الأوروبي **(الغربي)** بحثا عن أدوات التحليل والتفسير حتى عندما حاولوا إعادة تقويم روائع التراث العربي وهذا ما ترك في نفوسنا عند قراءة **العقاد والمازني** و**طه حسين** و**هيكل** والانطباع بأنهم يجهدون في إبراز قيمة التراث عن إظهار إمكانية تطبيق المناهج الغربية على جوانبه الهامة حتى لا يكون مختلفا في شيء عن التراثات الأدبية للأمم المتقدمة»[5].

---

(1) عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 59.

(2) بشرير ابرير، مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث ، ص618.

(3) عبد العزيز حمودة المرايا لمقعرة نحو نظرية نقدية عربية ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون ، الكويت ، العدد272، 2001، ص68.

(4) سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق، القاهرة ، ط1، 2007، ص180.

(5) عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، ص 59.

إن تطبيق المنهج بكل أدواته الإجرائية والتي تتلاءم مع طبيعة النص الغربي دون مراعاة خصوصية النص العربي قد غدا « كمعمل تجريبي للمناهج النقدية الحداثية فتحول المنهج من مجرد وسيلة الى غاية يستدل بالنص على مدى كفايته الإجرائية»[1]، ولعل هذا ما أدى إلى ظهور مشكلة الغموض التي يتسم بها خطابنا النقدي خاصة في الجانب الإجرائي لهذه المناهج لاسيما أنّ « مناهج أغلب الباحثين في شرقنا العربي مناهج إما غامضة أو محرفة عن أصولها في الثقافة الغربية»[2]، ف «مختلف الاتجاهات في نقدنا العربي الحديث والمعاصر هي أصداء لتيارات نقدية أوروبية وبالتالي فهي أصداء كذلك لما وراء هذه التيارات من مفاهيم أبستمولوجية وأيديولوجية» ،مما وقف في وجه المتلقي للخطاب النقدي العربي .

وهذا الغموض العربي بشكله العام والذي دخل في متاهة البحث عن إجراءات المنهج وتشبعها للقارئ وللخطاب النقدي بشكل خاص «يلفيه يعج بمصطلحات ومفاهيم كثيرة يجهد الباحث نفسه لفهمها ولعل السبب في هذا كون أغلب المفاهيم مسوغة في صيغة لفظية لم يعهدها القارئ العربي ولا تنتمي إلى ذخيرة مفرداته»[3]، ولهذا أصبح «تحديث الجهاز الإصطلاحي للنقد ضرورة ملحة فلم يعد من الممكن قبول مفاهيم ومصطلحات تشكلت للتعبير عن ضرب معين من التفكير في مجال مغاير وطبقا لحاجات ثقافية مختلفة»[4].

---

(1) عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر مقاربة حوارية في الأصول المعرفية ، الهيئة المصرية للكتاب، مصر ،2005، ص134.

(2) سمير سعيدّ، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلنية، القاهرة،2005، ص06.

(3) بشرير ابرير، مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث، ص611.

(4) عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 59.

كما أن وصول هذه المناهج إلى الساحة النقدية العربية متأخرة نسبيا يعد في حد ذاته إشكالية أخرى في كيفية التعامل معها، فنحن لا نتفاعل معها إلا بعد أن تكون قد استنفدت في محيطها الثقافي الذي ظهرت فيه وبدا يتم تجاوزها[1]، فالمشروع البنيوي مثلا لم يتعاطاه النقاد بشكل فعلي إلا بعد موته وتجاوزه في النقد الغربي ولعل هذا ما أشار إليه الناقد **عبد العزيز حمودة** في قوله:«إن الحديث عن تغلغل المشروع البنيوي في واقعنا الثقافي أمر مؤلم حقا فقد كانت البنيوية في بلاد النشأة قد دفنت ووريت تحت التراب منذ عام 1966على وجه التحديد بعد محاضرة جاك دريدا المشهورة في مؤتمر بجامعة جونز هوبكنز»[2].

ولعل وصول هذه المناهج إلى الساحة العربية في فترات متقاربة (نهاية الستينيات وبداية السبعينيات) هو الذي جعل نقاد العرب لا يتأنون في دراسة المنهج بوعي كامل مما جعل «أغلب الدراسات تفتقد إلى المرونة وكان النقاد في تطبيقهم للمناهج الأوروبية يطبقون مبادئ منطقية محددة ومصطلحات جاهزة ظنا منهم أن الأدب يمكن أن يتحول إلى علم صارم مما أدى إلى التباس الخطاب النقدي لدى المتلقي»[3].

ولعل هذا ما قاد بالناقد الجزائري **عبد الملك مرتاض** إلى محاولة التوفيق بين الأصالة التراثية والحداثة الغربية وإيمانه بفكره اللامنهج في التعامل مع النصوص الأدبية واللامنهج الذي يقصده الناقد هو « الدخول المحايد إلى النص والتجرد من الآليات المنهجية الصارمة لمواجهة النص مواجهة مرنة تتظاهر بأدوات منهجية قابلة للتطويع بما

---

(1) سعيد يقطين وفيصل دراج، آفاق نقد عربي معاصر حوارات لقرن جديد، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1 ،2003، ص29.

(2) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد232، 1998، ص13.

(3) زبيدة القاضي، النقد العربي المعاصر من النسقية إلى الإبداع، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر "، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر 2006م، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص65.

يعمق عطائيته ويتركه فضاء بكرا لممارسة قرائية لاحقة متغايرة»[1]، وبالتالي وجب إخضاع الأدوات والمناهج حسب طبيعة النص ومراعاة لخصوصيته، ورفض الناقد للمنهج راجع لإيمانه بعطائية النص هذ العطائية تتناسب تناسبا طرديا مع مرونة المنهج النقدي المطبق عليه ومدى انفتاحه ودرجة تطويعه لاستيعاب ما ينتجه النص من خصوصية دلالية وجمالية[2].

في الأخير يمكن القول أن المنطلق لنهضتنا كما يقول **أحمد عطية** هو نهاية الريادة للشعور الأوروبي و بداية التحرر لشعوب الشرق بصفة عامة والعربية والإسلامية بصفة خاصة بصور عدة من إصلاح أو إحياء أو نهضة أو إعادة بناء الموروث ، وهي بداية الريادة لشعور الأنا شعورا يبلور وعيا إنسانيا جديدا وناشئا يقوم على التحرر والتنمية لتأكيد الهوية [3] كما أن إرساء أي مشروع نهضوي أمر يحتاج إلى تضافر الجهود والآليات وامتلاك الوسائل وتوحيد الإرادة السياسية قبل كل شيء خاصة مع واقع الأمة الراهن إضافة إلى تجاوز كل الخلافات التي من شأنها أن تقف في وجه هذا الهدف ، فهل يمكن أن تحقق هذه الأمة طموحها في النهضة بمشروع حضاري له خصوصيته وفاعليته ضمن الإطار الحضاري الإنساني وتكتمل جهود بعض النقاد والباحثين في ذلك؟

---

[1] يوسف وغليسي، في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية ، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر، ط1، 2009، ص307.

[2] المرجع نفسه، ص306.

[3] أحمد عبد الحليم عطية، جدل الأنا والاخر، ص 184.

الفصل الأول: المناهج النسقية وخلفياتها المعرفية

أولا: السياقات العامة التي تولدت عنها المناهج النقدية

ثانيا: المنهج البنيوي

ثالثا: المنهج السيميائي

رابعا: المنهج الأسلوبي

عرفت الساحة النقدية العربية العديد من المناهج والتيارات، ومما لا شك فيه أن هذه المناهج هي نتاج ثقافي نقدي تقارب النص الأدبي وتفك شفراته وتتمايز فيما بينها ليأخذ كل منهج خصوصيته واستقلاليته عن المناهج الأخرى، غير أنه لفهم هذه المناهج وآلياتها لا بد من الرجوع الى منابعها الأصلية لمعرفة ما تحمله من خلفيات وفلسفات مختلفة تعذر على القارئ فك رموزها لمعرفة إن كانت تساهم في معالم النص أم تغلقه على ذاته والى أي مدى يمكنها الولوج داخل النص واستكناه جماليته؟

أولا: السياقات العامة التي تولدت عنها المناهج النقدية

إن الإلمام بتاريخ الفلسفة والعلوم أمر صعب ، لكنه جدير بالدراسة فهو يتبع جهود الإنسانية التي سعت إلى فهم حقيقة الكون ونظامه ويعرض الأفكار والنظريات والمفاهيم الفلسفية التي تكونت عبر الزمن، فجميع الحضارات التي تعاقبت بما فيها حضارات ما قبل التاريخ والعصور الوسطى والعصر الحديث والحضارات الشرقية والغربية كانت لها فلسفة خاصة بها، سواء أكانت متوارثة عن طريق السابقين أو قام الآخرون بابتكارها فتشكل هذا التراكم المعرفي الإنساني الضخم، بدءا من الفلسفة اليونانية والرومانية القديمة إلى فلسفة القرون الوسطى التي عرفت فيها الفلسفة الغربية ركودا وضعفا.

ثم الفلسفة في عصر النهضة في القرنين الخامس والسادس عشر، لتليها الفلسفة الديكارتية في القرن السابع عشر ثم فلسفة التنوير في القرن الثامن عشر، ثم الفلسفة الهيغلية في القرن التاسع عشر والفلسفة النيتشوية في آخره ثم فلسفة القرن العشرين على يد **هيدغر وسارتر وفوكو** ...، ولذلك ظلت الفلسفة ملازمة للتطور والتحول المعرفي الإنساني.

يلخص **عبد الرحمان بدوي** في كتابه "**خريف الفكر اليوناني**" خصائص الفلسفة اليونانية التي وصلت أعلى درجاتها مع أرسطو وأفلاطون في أن الفلسفة الطبيعية قد

أقيمت على قواعد ميتافيزيقية* وأصبحت تكون نظرة شاملة في الوجود، والفلسفة الأخلاقية* تكونت وأصبحت ذات أساس ثابت على يد **سقراط** (399.470ق.م) ، فلم تعد الأخلاق مجموعة من الأقوال المتناثرة بل ارتبطت بالسياسة وأخذت نظرية المعرفة وضعها الصحيح ونظر إلى كثير من المشاكل الميتافيزيقية نظرة ثابتة واسعة تقوم على أساس الإدراك العقلي الصرف، بهذا وصلت الفلسفة أعلى درجة قُدر لها أن تبلغها في هذه الحضارة[1].

وأمام سيطرة فلسفة التصورات* –والتي وصلت إلى أعلى درجة مع **أرسطو**(322.384ق.م) جاء الاهتمام بمسألة الأخلاق أي الأخلاق الفردية المتعلقة بتحقيق السعادة للفرد وأسباب الخلاص، ومما زاد من دعم هذا الاتجاه حسبه فقدان اليونانيين لاستقلالهم وحريتهم الفردية ،وبمجيئ **الإسكندر** الذي فتح أبواب الثقافة اليونانية للشرق وأبواب الثقافة الشرقية لليونانيين حدث نوع من التمازج بين الثقافتين أفرز مزيجا جديدا سُمى الحضارة **الهيلينية***، وقد أطلق المؤرخون الأوروبيون على هذه الفترة اسم

---

* **الميتافيزيقا** أو **علم ما وراء الطبيعة** :هو العلم الذي يتأمل الموجودات المحسوسة والماورائية تبحث في الأشياء اللامادية كالوجود ولا سيما الله وتعني أيضا معرفة الأشياء في ذاتها لا معرفة الظواهر التي تتجلى من خلالها من منظور الأزل (ينظر: جلال الدين سعيد، مصطلحات وشواهد فلسفية ، دار الجنوب ، تونس ،2004 ،ص 460).

* **الفلسفة الأخلاقية:** المقصود بالأخلاق معرفة الفضائل وقد تكون علم الأخلاق منذ العصر اليوناني القديم في مقابل الطبيعيات الأيونية ولمعرفة ما يجب على الإنسان فعله لبلوغ السعادة فتحدث الفلاسفة عن طبيعة الوجدان والضمير والواجب...وبنوا جميع المفاهيم الخلقية التي تصوروها على الاسس المستمدة من مبادئهم الفلسفية العامة (ينظر: المرجع نفسه ، ص 23، 24)

[1] عبد الرحمان بدوي، خريف الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ط5، 1979، ص3.

* **فلسفة التصورات:** فعل التصور هو عملية عقلية يقوم بها الذهن لإدراك المعاني المجردة أو تكوينها، ولكل تصور مفهوم ومصادق، فمثلا مفهوم الإنسان صفاته الذاتية المقومة لماهيته وماصدقه: هو مجموع الأفراد الذين هم أناس، والتصورية نظرية في الفلسفة المدرسية القروسطية ينكر أصحابها ان تكون الكليات أي المعاني الكلية موجودة في الواقع. (ينظر: جلال الدين سعيد، مصطلحات وشواهد فلسفية ،ص 107، 108.)

* **الحضارة الهيلينية:** مستمدة من كلمة هيلين وهي الاسم العرقي الذي يطلقه اليونانيون على أنفسهم وهي تسمية أطلقها المؤرخون الغربيون عموما على هذه الحضارة التي خرجت الى الوجود في اواخر العصر الالفي الثاني قبل الميلاد واحتفظت بشخصيتها حتى القرن السابع من العصر المسيحي ، ظهرت على جانبي البحر الايجي وانتشت الى ماحول البحر الاسود والبحر المتوسط لتتوغل الى اسيا الوسطى والهند وغربا شمال افريقيا واوروبا المطلة على المحيط

حضارة العصر الكلاسيكي، والتي امتدت من 4ق.م إلى 5 ق.م، ومع تقابل حضارة يونانية بلغت أوجها مع حضارة شرقية انحلت منذ زمن حدث فساد وانحطاط للحضارة اليونانية فتحولت النظرة من الوجود ومن الفكر إلى السلوك والعمل فلم يعد المفكر ينشد إدراك مظاهر الوجود وأن يفسر ما تخضع له الطبيعة من قوانين، بل أصبح همه أن يوجد لنفسه قواعد للسلوك أي سلوك الفرد بإزاء نفسه وانعكافه على ذاته، فبعد فقدان الحرية في العالم الخارجي أصبح المفكر ينشد الحرية في العالم الباطن وبفقدانه للاستقلال السياسي أصبح يفرق بين السياسة والأخلاق واتضح هذا الاتجاه في التفكير في المذاهب الفلسفية التي جاءت بعد أرسطو من **الأبيقورية*** **والرواقية*** **والشكّية***[1] .

ليتجه الفكر بعدها إلى العقل فجاء كتاب **كانط** "نقد العقل الخالص" شاهدا على دور التحولات العلمية في دفع التفكير الفلسفي إلى أن يعيد تنظيم نفسه، فرغم إعجاب **كانط** بنجاح المنهج العلمي والثورة العلمية **لنيقولا كوبرنيك** وفشل الميتافيزيقا إلا أنه حاول إ ضفاء الشرعية العلمية لهذه الأخيرة والبحث لها عن أساس جديد في العلم المعاصر، أي الانطلاق من العلم ومن نجاحه لتسجيل فشل الفلسفة والعودة للعلم بحثا فيه عما يصلح لرد الاعتبار لها[2].

الأطلنطي (ينظر: ارنولد توينبي، تاريخ الحضارة الهيلينية ، ترجمة : رمزي جرجس، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، 2003، ص 19).

* **الفلسفة الأبيقورية:** هي مذهب أبيقور يقوم في مجال المعرفة على نزعة تجريبية تجعل من الإحساس المعيار الأول للحقيقة وتقوم الحكمة الابيقورية على إسعاد الذات عن طريق القضاء على كل الألم في الجسم (ينظر: جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية ،ص 14).

* **الفلسفة الرواقية:** مدرسة فلسفية من تأسيس زينون الستيومي ظهرت تحت تأثير الأفكار التي تدعو إلى المواطنة العالية والأفكار ذات النزعة الفردة والأفكار المطورة للتقنية التي فرضها التوسع ف المعرفة الرياضية (ينظر: المرجع نفسه، ص 222).

* **الفلسفة الشكية:** مذهب يرفض الإثبات أو النفي وبالتالي الحكم على الأشياء ويكتفي بمعاينة الأمور دون إصدار الحكم ظهرت كرد فعل على الفلسفات المتناقضة في تفسيرها للعالم الحسي وتأويلها للطبيعة، (ينظر: المرجع نفسه، ص 259).

[1] عبد الرحمان بدوي، خريف الفكر اليوناني، ص 6- 7.

[2] سالم يفوت، العقلانية المعاصرة بين النقد والحقيقة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1989، ص20.

هذا هو المسار الذي حدد حركة العقلانية الكانطية، فـ**كانط** يرى أن جوهر ما يقوم به العلماء مثل **غاليليو** و**طوريشلي** ليس الملاحظة والتجربة فحسب، فهما لا يقدمان العلم وحدهما، بل افتراض مبدأ عقلي يمكن من اكتشاف قانون الظواهر فعندما عمل غاليليو على اسقاط كراته على سطح مائل تبعا لسرعة بعينها اختارها وعندما افترض طوريشلي للهواء وزنا كان يعرف أنه مساو لعمود من الماء و....إن هؤلاء العلماء فاهمون أن العقل لا يدرك إلا يعينه هو بذاته تبعا لتصميماته الخاصة.

لقد احتوى **كانط** فلسفيا هذه الحقيقة العلمية فقد درج الفلاسفة بتأثر من الفلسفة التجريبية على افتراض ان الفكر تابع للأشياء لا يصل الى حكم مؤكد بصدد موضوعات لا تمثل في التجربة بل أثبت **كانط** العكس، أي أن الموضوعات هي التي تسير تبعا للفكر العارف وبالتالي يصبح هذا الأخير حائزا على أحكلم قبلية بصدد موضوعات التجربة [1].

1. صراع الكنيسة والعلم (المرجعية الدينية):

شكلت العلاقة بين الكنيسة الرومانية الكاثوليكية التي مارست هيمنتها على الفكر البشري واحتكارها للعلم والعلوم موضوع صراع وجدل على نطاق واسع، وهو من أعقد وأعمق المشكلات في التاريخ الفكري الأوروبي، فقد كان رجال الدين يحتكرون الحياة العقلية و« كان أصحاب الميول الفلسفية في الدول الرومية سواء من رجال الكنيسة أو من المسيحيين العاديين متأثرين بتراثهم من الفكر الإغريقي في ميادين العلم والفلسفة لا سيما آراء **أرسطو وبطليموس**، وقد بذلوا جهودهم في التوفيق بين معتقداتهم الدينية وآرائهم الفلسفية، ونشأ عن ذلك فلسفة مركبة تسمى الفلسفة المسيحية وهي خليط بين نظريات

[1] سالم يفوت، العقلانية المعاصرة بين النقد والحقيقة، ص20، 21، 22.

الإغريق وظواهر التوراة والأناجيل وأقوال القديسين القدامى»[1]، وبهذا «عاش العالم الغربي فترة ظلام دامس عرفت بالقرون الوسطى [2]».

ولم يبدأ عصر النهضة* في الظهور حتى كانت آراء **أرسطو** في الفلسفة والطب ونظرية **بطليموس(150.87م)** في أن الأرض مركز الكون، وما أضاف إلى ذلك القديس **اوغسطين(440.354ق.م) وكليمان الإسكندري(215.150م) وتوما الإكويني(1274.1225م)** أصولا من أصول الدين المسيحي وعقائد مقدسة لا يصح أن يتطرق إليها الشك[3]، واستنادا إلى قضايا تاريخية خلافية دخلت الكنسية الكاثوليكية في صراع مع العلم فضيقت على العلماء والبحوث العلمية، وفي منتصف القرن السادس عشر – وهي الفترة التي نشطت فيها الحركة العلمية –شلّت الكنيسة حركة العلم، ولم يتوقف ذلك إلا عند بداية النهضة العلمية والثورة العلمية والانقلاب على الكنيسة .

فمع اكتشاف **كوربنيكوس** (كوبرنيق)(**1543.1473**) عام **1543** دوران الأرض حول نفسها، وأن الشمس هي مركز الكون خلافا لما كان سائدا (الأرض هي المركز لان عيسى عليه السلام تجسد فيها والخلاص يتم عليها، ومن ثم فالقول بحركتها يتعارض مع ما تقرره الكنيسة فتقديسها لمركزية الأرض نابع من تقديسها للمسيح والقول خلاف ذلك يفقد الكنيسة مصداقيتها)، وقفت الكنيسة موقف العداء والرفض اتجاه هذه النتائج فطالبت بقتله وحرق كتبه، كما تجلى الاضطهاد في محاكمة **غاليليو غاليلي(1642.1564)** الذي أثبت صحة كشوفات **كوربنيكوس** وغيره من العلماء .

---

[1] سفر بن عبد الرحمان الحوالي، العلمانية نشأتها وتطورها وآثارها في الحياة الإسلامية المعاصرة، دار الهجرة للنشر والتوزيع، السعودية، (دت)، ص 147، 148.

[2] لامية مراكشي، بنية الخطاب الشعري من منظور النقد العربي يوسف الخال أنموذجا، دكتوراه، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزاير،2018، ص 13.

*__عصر النهضة:__ يمثل حركة فكرية ظهرت في إيطاليا أولا في القرن الرابع عشر تهتم بالأدب والفن والنشاط العلمي والفردي امتدت حتى نهاية القرن السادس عشر وازدرت فيها الأنشطة الفكرية (ينظر: إبراهيم مصطفى، الفلسفة الحديثة من ديكارت الى هيوم، دار الوفاء، مصر، 2001، ص 45).

[3] سفر بن عبد الرحمان الحوالي، العلمانية نشأتها وتطورها وآثارها في الحياة الإسلامية المعاصرة، ص 148.

لم تتوقف الكنيسة عند هذا الحد من الظلم والاضطهاد فقامت بمحاكم تفتيش وشن هجوم شرس على العلماء وحرق كتبهم وتحريم قراءتها لمخالفتها آراء الكنيسة، فرجالها يعتبرون أنفسهم وسطاء بين الإله وخلقه حتى في قرار الغفران من عدمه في حالة ارتكاب الذنب، كما كانت تعتبر أن قمة الضلال هي البحث عن الحقيقة خارج الكتاب المقدس ف «المصدر الوحيد للمعرفة هو الكتاب المقدس»[1].

وأمام هذا الظلم والاضطهاد رسخ في أذهان العلماء والفلاسفة **كديكارت وفولتير** أن لا أمل في طلب العلم إلا بهدم سلطان الكنيسة، ف «في القرن السابع عشر تبلور النزاع واتخذ شكلا جديدا، فقد أصبح النزاع بين مرقب **غاليلو** وحجج الكنيسة الواهية نزاعا بين النص الذي تعتمد عليه أدلتها وبين العقل والنظر الذي استند إليه أصحاب النظريات الجديدة، وكان مذهب **ديكارت** أبرز المذاهب الفلسفية في هذا العصر وقد دعا إلى تطبيق المنهج العقلي في الفكر والحياة»[2]، ليأتي **فرنسيس بيكون** بمنهجه التجريبي و**سبينوزا** الذي طبق المنهج العقلي على الكتاب المقدس ثم **جون لوك** الذي طالب بإخضاع الوحي للعقل، وقد تعرضت كتبهم للحرق والمصادرة والمضايقة التي مارستها الكنيسة ضدهم.

كما حاربت عالم الفيزياء **إسحاق نيوتن** الذي ارتبط اسمه بقانون الجاذبية العام وقوانين الحركة، والذي اتخذه العلماء سلاحا قويا حيث أمكن تفسير الكون كله بهذا القانون الخارق، كما تأكدت صحة نظرية **كوبرنيق وغاليلو** مما أدى إلى اهتزاز موقف الكنيسة وتداعي حججها الواهية، إضافة إلى تأثيرها على الحياة الأوروبية فهي التي وضعت أساس الفكر المادي الغربي وإليها يعزى الفضل في نجاح المذهب العقلي والمذهب الطبيعي [3].

---

[1] زيغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب أثر الحضارة العربية في أووربة، ترجمة: فاروق بيضون وكمال دسوقي، دار الجيل، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط8، 1993، ص 370.

[2] سفر بن عبد الرحمان الحوالي، العلمانية نشأتها وتطورها وأثارها في الحياة الإسلامية المعاصرة، ص 152، 153.

[3] المرجع نفسه، ص 156.

وبهذا أرسى حقيقة ركن إليها العلماء وهو أن الكون يعمل وفق مبادئ رياضية وميكانيكية يمكن فهمها ودحض فكرة أن الكون معقد ومغلق –رغم إيمان نيوتن بوجود إرادة أقوى تضمن سلامة واطراد حركة الكون – بهذا أصبح القرن السابع عشر قرن الانتفاضة على الكنيسة رغم محاكم التفتيش التي كانت تقوم بها الكنيسة، كما أسهمت التأثيرات والإيحاءات الفلسفية لنظريات **نيوتن** في إيجاد فكر لاديني (إلحادي) منظم مندفع في مهاجمة الكنيسة ومعتقداتها.

ويرى أن الكون كله مربوط بالأسباب والمسببات دون تدخل خارجي، وهو إنكار لوجود الذات الإلهية و تفسير مخالف للتفسير اللاهوتي* وصار العلم التجريبي هو الكفيل بالبرهنة وفق المنهج العلمي و«أصبح المفتاح السحري الذي يخلص من سجن الكنيسة وأغلالها هو مفتاح العلم والتجربة»[1]،ورغم أنّ نظرية المادية الميكانيكية سادت قرابة الثلاثة قرون إلا أنها تعرضت للنقد والتجريح من فئات مختلفة، فرآها البعض نظرية ملحدة متشائمة ، كما جاء نقدها تحت اسم المادية الديالكتيية ،حيث جاء هذا النقد في أعمال **ماركس** و**انجلز** ومجموعة من المفكرين المنتمين إلى هذه المدرسة الفكرية الثورية[2].

2. المذهب العقلاني:

لا تعتبر العقلانية مذهبا متجانسا يضم فريقا من الأنصار كالوجودية والماركسية بل هي نزعة ومنهج في التفكير، وتعتبر العقلانية ركيزة قام عليها الخطاب الحداثي الغربي «ومكون أساسي له، وضابط معرفي هام تأسست عليه جميع مذاهب الفكر المعاصر فيما بعد، هذا لأن نظام الحداثة الغربية نظر إلى العقلانية باعتبارها تنقيبا

---

* **اللاهوت:** هو العلم الذي يبحث في الله وصفاته وعلاقته بالعالم والإنسان، تطور علم اللاهوت في القرون الوسطى المسيحية واحتل البرامج التعليمية، عرقل حركة الفكر والروح الفلسفية والعلم .(ينظر: جلال الدين سعيد ، مصطلحات وشواهد فلسفية ، ص 303)

[1] سفر عبد الرحمان، العلمانية وأثارها في الحياة الإسلامية المعاصرة ،ص 157.

[2] صادق جلال العظم، نقد الفكر الديني، دار الطليعة للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط2، 1970، ص 216، 217.

متواصلا عن منظومة من الأسس والمعايير التي يستند إليها في البرهنة على سلامة الفعاليات النقدية التي من شأنها تحسين نشاط الفرد الإنساني داخل نسقية المجتمع الحديث» [1].

وإذا كان **ديكارت** قد جعل مبدأ **الكوجيتو*** أساسا للحقيقة واليقين، فإن **لايبنتز** هو أول من أسس الحداثة الفلسفية على مبدأ العقلانية ونقصد به المبدأ القائل لكل شيء سبب معقول [2].

انطلاقا من هذا يتبين أنّ النزعة العقلية هي «إقرار بأولية العقل وبأن المعرفة تنشا في المبادئ العقلية والضرورية لا عن التجارب الحسية .... باعتبار أن قوانين العقل مطابقة لقوانين الأشياء وأن كل موجود معقول وكل معقول موجود» [3]، وبإعلاء العقلانيين دور العقل في المعرفة، فهم يعزلونه عن التجربة الحسية.

بهذا أضحى العقل هو المصدر الوحيد للحقائق أي: لا سبيل إلى المعرفة بدون العقل وما يحتويه من أفكار ومبادئ أولية خاصة بعد أن أثبتت النزعة الإنسانية أن الإنسان مركز الكون، وقد انبثقت العقلانية الحديثة مع **رينيه ديكارت** وذلك بسبب الثورة التي أحدثها بفلسفته الجديدة المغايرة لفلسفة **أرسطو** و**أفلاطون** اللتين سادتا التفكير الفلسفي في أوروبا في العصر الوسيط، والتي كانت ترى العقل لا يمكن أن يدرك الحقيقة الجازمة.

---

[1] فتحي منصورية، خطاب الحداثة ومابعد الحداثة من خلال جدلية الخفاء والتجلي كمال أبو ديب والنقد الثقافي لعبد الله الغذامي ، ماجستير، جامعة سطيف، الجزائر ، 2014، ص 42.

* **الكوجيتو**: لفظ لاتيني معناه "أنا أفكر" ويشار بهذا الفظ إلى قول ديكارت " أنا أفكر إذا أنا موجود " ومعنى هذا القول إثبات وجود النفس من حيث هي موجود مفكر والبرهنة على وجودها بفعلها الذي هو الفكر، فالإنسان عند ديكارت ذات وبدن، وحتى يحقق الإنسان مأرب الوصول إلى الحقيقة /المعنى عليه ان يفصل الذات عن البدن (ينظر: جلال الدين سعيد، المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص384 ، ونور الدين صدار، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة ، عالم الكتب الحديثة ، الأردن ، ط1، 2018، ص 10)

[2] محمد الشيخ وياسر الطائري ، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة حوارات منتقاة من الفكر الالماني المعاصر ، دار الطليعة للنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1، 1996، ص 13.

[3] جلال الدين سعد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص 291.

ولهذا جاء إيمانه بأن العقل من شمول الفطرة (النور الفطري) وهو جوهر متميز عن الجسم (الجوهر يعني الشيء أو الكيان، فالعقل هو المعيار الذي يمكنّنا من الوصول إلى الحقائق الأبدية، وقد طوّر **ديكارت** منهجه من فكرة الشك، فهو «شك منهجي من أجل الوصول الى اليقين ...وقد بدأ بالشك في المعرفة الحسية ثم في المعارف العقلية وأخيرا شك في كل شيء» [1] وبطرحه للشك هو يريد الوصول الى اليقين.

أطلق **ديكارت** عبارته الشهيرة:"**أنا أفكر أنا موجود**" والتي أصبحت تعرف **بالكوجيتو**، وعلى أساس هذا المعطى يصبح الفكر هو شرط الوجود، أي «وجود الإنسان في ماهيته وجود فكري» [2]، ومن ثم تتأسس هذه الذات الحاملة للفكر كونها مبدأ أول لتحصيل المعرفة وليس الله، أي أنه ينفي التفسير الميتافيزيقي (ماوراء الطبيعة)، وبهذا قلب **ديكارت** المعرفة.

فقد سعى إلى إثبات الذات المفكرة أولا ثم إثبات الله ثم إثبات العالم، ولذا تعتبر الذات المفكرة نقطة ارتكاز العقلانية الديكارتية، فالعقل هو المعيار الذي يمكننا من الوصول إلى الحقائق ف «الحجة العقلية إذا كانت يقينية جليّة أمكن أن نعرضها على الآخرين فتقنعهم إقناعا عقليا» [3].

وقد تطورت العقلانية بشكل ملحوظ مع **سبينوزا** في القرن السابع عشر ومع **كانط** في القرن الثامن عشر، إلا أن عقلانية **كانط** اختلفت عن عقلانية **ديكارت وذلك** «بتحويل العقل المشرع من خزّان الأفكار الفطرية إلى قدرة مؤطرة تقوم بإضفاء الطابع التركيبي على المعرفة، وبهذا يتخذ العقل طابعا إيجابيا ديناميكا فعالا غير ذلك الطابع السلبي القائم على حدس الطابع البسيط مثلما هو الشأن في العقلانية الديكارتية» [4].

---

[1] ابراهيم مصطفى ابراهيم ، الفلسفة الحديثة من ديكارت الى هيوم، ص 84.

[2] المرجع نفسه، ص87.

[3] رينيه ديكارت ، حديث الطريقة ، ترجمة: عمر الشارني ، مركز الدراسات العربية ، بيروت ، ط1، 2008، ص41.

[4] سالم يفوت، العقلانية المعاصرة بين النقد والحقيقة ، ص66.

أي أن العقل عند **كانط** يتسم بالنشاط والفاعلية ولذا «لم تبق وظيفة العقل مجرد وظيفة منطقية تقوم على تصنيف **(أرسطو)** أي أن العقل لم يعد مجرد قوانين منطقية، بل تعقدت بنيته تعقيدا كبيرا وأضحى متضمنا لقواعد وأنماط تركيب مُنوّعة غاية التنويع» [1].

وبهذا أضفى **كانط** «انعطافة جديدة على فكرة أن العقل كامن في العالم بل يخرجه من عملياته الاعتباطية التي لا هدف لها إلا التنوير التدريجي الذي تهدينا من خلاله الطبيعة إلى هدف طبيعة إنسانية عقلية تماما» [2]، ولعل هذا ما ذهب اليه **هيجل** حين قال إن الذات الإنسانية لا تقبل الا العقلي، ولذا قال: «وأن غير العقلي على المدى الطويل لا يستطيع أن يسود فما هو عقلي واقعي وماهوا واقعي عقلي» [3]، ولذا يمكن القول إن العقلانية فلسفة متجددة ومتطورة باستمرار وقد شكلت بمختلف تفريعاتها أهم مقولات الحداثة الغربية.

3. المذهب التجريبي:

يقوم المذهب التجريبي على أساس أن التجربة هي المصدر النهائي لكل معرفة، وأن الحواس هي باب المعرفة، كما ينكر التجريبيون أن يولد العقل بأفكار قبلية **(فطرية)** ف «إذا كانت المعرفة العقلية معرفة قبلية بشكل ما من الأشكال فإن المعرفة التجريبية معرفية بعدية تعتمد على العلم الطبيعي وما يصاحبه من ملاحظات وتجارب تعد مصدراً أساسياً من مصادر المعرفة ومكوناً أساسياً من مكونات هذه المصادر» [4].

والمعرفة عند **جون لوك** تكون يقينية باعتمادها على أساسين وهما الحدس والبرهان [5]، غير أن حدس **لوك** يختلف عن حدس "**ديكارت**" فعند "**لوك**" هو «علاقة بين بعض

---

[1] سالم يفوت، العقلانية المعاصرة بين النقد والحقيقة، ص66.

[2] فتحي منصورية، مذكرة خطاب الحداثة ومابعد الحداثة، ص46.

[3] محمد جواد مغنية، مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، دار مكتبة الهلال، دار الجواد، بيروت، (دت)، ص152.

[4] المرجع نفسه، ص250.

[5] ج ف ليبنتز، أبحاث جديدة في الفهم الإنساني نظرية المعرفة، ترجمة: أحمد فؤاد كامل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، 1983، ص54.

معطيات الإحساس والإدراك المنعكس أي بين الأفكار المركبة مستمداً أصلا من هذه المعطيات وباختصار معرفتنا محدودة بالتجربة وحينما لا يكون لدينا أفكار لن يكون لدينا معرفة» [1]، ويفترض **لوك** أنّ العقل صفحة بيضاء خالية من أي فكرة فطرية أي أن المعرفة مكتسبة واكتسابها يأتي عن طريق الخبرة الحسية [2].

أما **دافييد هيوم** فقد رد المعرفة الإنسانية إلى مصدرين مهمّين هما: «الإحساس sesation والأفكار ideas ونعني بالإحساس ما نطلق عليه الآثار الحسية للحواس أو الانطباعات impressions »[3]، فإذا كان **لوك** قد جعل مهمة العقل الربط بين معطيات التجربة فإن **دافييد هيوم** سحب البساط من تحت أقدام العقل ليضعه أمام المدركات الحسية فجعلها هي المصدر الوحيد للمعارف وقد قسم هذه المدركات إلى قسمين: انطباعات حسية و مدركات حسية تتمتع بالقوة والحيوية والأفكار عبارة عن مدركات حسية خافتة تفتقر إلى القوة والحيوية[4]، لا ينكر **هيوم** « وجود العقل وقيمته وأهميته في نظرية المعرفة ولكنه يضعه في سياق نظريته الحسية بحيث لا شيء إلاّ يخضع للملاحظة والتجربة حتى العقل ذاته»[5]، وقد سار على ضوء فلسفته هذه كل من " **جون ستيوارت ميل** " و " **هربرت سبنسر**" وهما من كبار فلاسفة الإنجليز في القرن التاسع عشر.

---

[1] ج ف ليبنتز، أبحاث جديدة في الفهم الإنساني نظرية المعرفة، ص 55.

[2] ابراهيم مصطفى، الفلسفة الحديثة من ديكارت الى هيوم، ص 261.

[3] المرجع نفسه، ص326.

[4] دافييد هيوم، مبحث في الفاهمة البشرية، ترجمة: موسى وهبة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008، ص12.

[5] ابراهيم مصطفى ابراهيم، الفلسفة الحديثة من ديكارت إلى هيوم، 332.

ثانيا: المنهج البنيوي

1. الـــــبنيوية عند الغرب:

البنيوية (structurale) منهج فكري وعلمي وآلية لتحليل الظواهر تقوم على فكرة الكلية والمجموع المنتظم، واهتمت البنيوية بجميع نواحي المعرفة الإنسانية وإن كان إسهامها يظهر بشكل أكبر في مجال علم اللغة والنقد الأدبي [1]، حيث تعد الدراسات اللغوية التي قام بها **فرديناند دي سوسور** اللبنة الأولى للبنيوية اللغوية فقد كانت أفكاره التي ضمّنها محاضراته في الألسنية العامة (cours de Linguistique Generale) بمثابة البداية المنهجية للفكر البنيوي في اللغة وحجر الزاوية.

وهي التي نشرت فيما بعد في كتاب بعد وفاته من طرف تلامذته سنة 1916 لتتبناه البنيوية في فرنسا في منتصف الستينات من القرن نفسه، إضافة إلى «ترجمة **تودروف** لأعمال الشكلانيين الروس إلى الفرنسية والتي أصبحت أحد مصادر البنيوية»[2].

ورغم أنّ البنيوية من تأسيس **دي سوسور** إلا أنها لم تعرف بهذه التسمية، فهو لم يستخدم مصطلح البنيوية بل كان يستخدم مصطلح النسق (النظام) وأول من استخدم لفظ البنية هو الروسي **تيتانيوف**، أما أول من أطلق مصطلح البنيوية فهو الروسي **رومان جاكبسون** سنة 1929 [2]، ولذا يرى البعض أنّ المدرسة الشكلية الروسية هي التي تمثل ما يمكن أن يطلق عليه بالبنيوية المبكرة، ليحمل أيضا راية هذا الفكر في المجال الأدبي في فرنسا الناقد **رولان بارت**.

كما لعبت المحاضرات التي كان يلقيها **جاكبسون** في الولايات المتحدة الأمريكية دورا هاما في مرحلة البنيوية الفرنسية، والتي كان رائدها **ليفي شتراوس** الذي نقل المنهج

---

[1] M.Foucaut: les mots et les choses,Ed.Gallimard,paris,p362.

[2] محمد عزام، تحليل الخطاب النقدي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003، ص 13.

البنيوي إلى مجال **الأنثروبولوجيا** ويعتقد البعض« أنه من غير **جاكبسون** ما كان **لليفي شتراوس** أن يصير بنيويا أبدا ومن غير **ليفي شتراوس** لعل الفرنسيين ما كانوا ليسمعوا بهذه الفكرة مطلقا»[1]، وقد بين **شتراوس** أن مفهوم البنية يتطلب فهم النشاط اللاشعوري للواقعة خلف كل نظام وكل تقليد حتى نصل إلى تفسير سليم للأنظمة والتقاليد والعادات بشرط أن نمضي في التحليل إلى مدى بعيد[2].

واعتبر شتراوس العلاقات الاجتماعية المادة الأساسية لبناء نماذج تعكس حقيقة البنية الاجتماعية[3]، وأمام النجاح الذي حققه انتقال المنهج البنيوي من اللغويات إلى الأنثروبولوجيا على يد **شتراوس** تتابع انتقال البنيوية إلى ميادين وعلوم أخرى، فكان **جان لاكان** رائدا للبنيوية في التحليل النفسي **ورولان بارت** في النقد الأدبي وغيرها حتى في الميدان السياسي، مما جعل البنيوية تفرض نفسها وبقوة على مدار سنوات إلى غاية انهيارها عام 1967 بعد موجة من الانتقادات التي وجهت لها من طرف مفكرين ك**جاك دريدا وجوليا كريستيفا** وغيرهما.

وبما أن **دي سوسير** كان الأب الحقيقي للبنيوية فقد خرجت كل الاتجاهات البنيوية من ألسنيته التي أحدثت ثورة في الدراسات اللغوية، بل حتى على مستوى التفكير النقدي أيضا حيث أغنى الدرس اللغوي بثنائيات جديدة، والتي يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية **كالدال والمدلول، اللغة والكلام، الآنية والزمانية**، وغيرها من الرؤى الألسنية التي شكلت المهد الفكري للمنهج البنيوي، فبعد أن كانت اللغات تدرس دراسة تاريخية مقارنة في شكلها المعروف بالنحو المقارن تحولت إلى دراسة وصفية آنية المنكفئة على النسق اللغوي الآني.

---

[1] ليونارد جاكبسون، بؤس البنيوية الأدب والنظرية البنيوية ،ترجمة : ثائر ديب ، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ، ط2، 2008، ، ص112، 113.

[2] C.L.Strauss:Anthropologie Structurelle ll, Ed.plon ,1973,p8

[3] ليونارد جاكبسون، بؤس البنيوية ، ص306.

وبما أنّ اللغة عند **دي سوسير** هي قواعد صوتية ونحوية وصرفية وتركيبية فقد ميز بين الكلام واللغة، فهذه الأخيرة هي نتاج مجتمع بينما الكلام إنجاز فردي، حيث يتساءل **دوسوسير** «ما للغة (Langue)؟ ينبغي أن نميز بينها وبين اللسان البشري(Language) فاللغة جزء محدد باللسان مع أنه جزء جوهري –لا شك – واللغة نتاج اجتماعي لملكة الإنسان ومجموعة من التقاليد الضرورية التي يتبناها مجتمع ما ليساعد أفراده على ممارسة هذه الملكة»[1].

فعلى رأي **دي سوسير**« اللغة ضرورة إذا أريد للكلام أن يكون مفهومه يحقق الغاية المتوخاة منه ثم أن الكلام ضرورة لتثبيت أركان اللغة»[2] وبهذا اللغة نتاج مجتمع للملكة اللغوية، أما الكلام فهو حدث فردي متصل بالآداء وبالقدرة الذاتية للمتكلم، وبالتالي هناك فصل بين اللغة والكلام وهذا يعني« الفصل بين ما هو اجتماعي وما هو فردي»[3]، هذه الثنائية كان لها الأثر في تحديد توجه الفكر اللغوي البنيوي، وهي التي أقامها للتمييز بين محورين هما: تاريخي تطوري، تزامني وصفي، وقد« شدد **دي سوسور** على دراسة اللغة دراسة وصفية داخلية وعلى كونها نظاما خاصا من العلامات أو الإشارات المعبرة عن الأفكار»[4].

كما كان من الأسس التي أقام عليها **دي سوسور** منهجه البنيوي ثنائية الدال(sgnifiant) والمدلول (signifié) وقد انتقد الرأي الذي يرى أن اللغة عملية لتسمية الأشياء ، وقدم تعريفا بديلا يرى فيه أن الإشارة اللغوية تربط بين الفكرة والصورة الصوتية، فالكلمة عنده هي إشارة أي كل مركب يربط بين الصورة السمعية والمفهوم، فالدال هو الصورة السمعية والمدلول هو المفهوم ،معنى ذلك أنّ اللغة ليست نظاما مستقرا بل هي

---

[1] فرديناند دي سوسور، علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار أفاق عربية، بغداد، 1985، ص27.

[2] المرجع نفسه، ص 37، 38.

[3] المرجع نفسه، ص 32.

[4] محمد عزام، تحليل الخطاب النقدي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 14.

من الأشكال غير المستقرة، يقول **فرديناند دي سوسور** عن ذلك: « لبيان أن اللغة لا يمكن إلا أن تكون منظومة من قيم مجردة يكفي في الحسبان اعتبار العنصرين اللذين يشاركان في وظيفتهما وهما: الأفكار والأصوات .... فكل شيء إنما يتم بين الصورة السمعية والتصور وذلك ضمن حدود الكلمة مقدرة كمجال مغلق موجود في ذاته» [1].

أما الرابط الجامع بين الدال والمدلول فهو اعتباطي مما يمنح الدوال مدلولات لا نهائية أي تعتمد على التواطؤ العرفي، ورفض البنيوية للتاريخ الذي يقوم على مفهوم الزمن (التاريخ يتغير ولهذا يهدم بينما النسق ثابت) قد سجن الإنسان /المعنى داخل نسق اللغة، ولهذا عُدّت البنيوية فلسفة موت الإنسان فاختزلته داخل بنية تجريدية مثالية كانطية ولغوية سوسورية، وبهذا جعلته مجرد بنية محكومة بنظام لا قيمة للجزء فيه إلا بانتظامه داخل الكل.

يشبه الفيلسوف الفرنسي **روجيه غارودي** في كتابه **البنيوية فلسفة موت الإنسان** عندما شبه الإنسان في مفهوم البنيوية ب «قاراكوز يتحرك على خشبة المسرح بحبال البنى»[2]، وهذا ما تراه الفلسفة العقلية (العقل هو وحده المتحكم في إنتاج المعنى ولا وجود له خارجه)، أي تحول الأنا (الإنسان) إلى سلطة البنية فالبنيوية كما قال **عبد العزيز حمودة** هروب من الذات إن لم تكن نقيضا لها.

فالذات التي تحددها الثنائية "الذات /الموضوع " هي الذات الديكارتية العليا القادرة على تحقيق المعرفة عندما تفشل الحواس ولا تحتاج إلى أدوات المنهج التجريبي لإثبات صحتها، والذات التي ترفضها البنيوية هي الذات الفردية بمعنى الكيان الواعي الشخصي المحفز والذي يعرف نفسه على أنه كيان على اتصال بحقيقة يمكن الكشف عنها

---

[1] محمد بن عبد بن صالح بلعفير، البنيوية النشأة والمفهوم عرض ونقد، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية ،اليمن ، العدد 15، 2017، ص 235.

[2] روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت، ط3 ، 1985،ص 116.

واكتشافها من خلال عملية ذهنية، هذه الذات هي التي أجمع البنيويون على كبتها أو الهروب منها أو تفتيتها [1].

هذا الموقف لم ينشأ برأي **عبد العزيز حمودة** من فراغ فقد اجتمعت تركيبة فريدة من العوامل الفلسفية واللغوية والنقدية بل السياسية أدّت إلى عدم اتفاق الذات المستقلة مع الأفكار البنيوية الجديدة، وإذا كان هناك وجود للذات في المشروع البنيوي فهي الذات التي تكونها اللغة وتشكلها وليست ذات **كانط** أو **ديكارت**.

خلاصة القول: أن «فكرة النظام الكلي الذي يسبق في وجوده الإبداعات الفردية لغويا وأدبيا وهو جوهر المشروع البنيوي تتنافى مع الذات بالمفهومين المثالي والوجودي» [2]، كما تحدث **دي سوسور** عن ثنائية أخرى هي ثنائية التزامن والتعاقب (**Diachronie/Synchronie**) ف «التزامنية تمثل محورا أفقيا تقوم فيه العلاقات بين الأشياء المتواجدة على أساس ثابت ليس للزمان فيه أي دخل، في حين نجد أن التعاقبية تمثل محورا رأسيا تقوم فيه العلاقات بين الأشياء المتعاقبة على أساس التغيير الزمني أو التاريخي» [3]، ويعلل **زكريا إبراهيم** بأن الأولى – فيما يتعلق بعلوم اللسان – هي وجهة نظر وصفية تقتصر على النظر إلى حالات اللغة في حين أن وجهة النظر الثانية هي وجهة نظر تاريخية تحرص على وصف تطور اللغات [4]، لكن **دي سوسير** يهتم بكل ما هو تزامني آني لأن هذه الأخيرة تدرس اللغة بمنظور وصفي.

البنيوية في مجملها هي ذلك النظام والكل المنظم والشامل لمجموعة من العلاقات بين العناصر والتي تتحدد طبقا لعلاقاتها داخل الكل، وهي بهذا المفهوم تتقاطع مع المفهوم الماركسي للإنسان الذي يرى أن الفرد هو مجموع علاقاته الاجتماعية لا غيا

---

[1] عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة، ص 185، 186.

[2] المرجع نفسه، ص 187.

[3] زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية مشكلة البنية او اضواء على البنيوية ، مكتبة مصر للطباعة ، مصر ، (دت)، ص48.

[4] المرجع نفسه، ص49.

بذلك دور الإنسان، ولعل من أهم أسباب فشلها هو عزلها للنصوص عن مؤلفها بشكل قطعي ونهائي وذلك برفع شعار موت المؤلف.

كما يعيب الناقد **عبد العزيز حمودة** على البنيوية «تطبيق المنهج العلمي واستخدام أدوات التجريب والقياس وإعمال قوانين المنطق لتحقيق درجة مقاربة موضوعية للنص الأدبي تماثل موضوعية التعامل مع النص في الفيزياء والكيمياء» [1]، مما ما زاد من تعقيد النص وغموضه، فقد حولته إلى مجموعة رسوم وبيانات وإحصائيات أفقدت النص جماليته، وقد «هاجم ميشال ريفاتير البنيوية بسبب غموضها وخص بالذكر الدراسة التي قام بها كل من شتراوس وجاكبسون حول قصيدة القطط لبودلير حيث توصلت الى توصيف قوانين بنيوية يستعصي فهمها لا على القارئ العادي بل على القارئ المثقف[2]».

إضافة إلى تبني النموذج اللغوي ومحاولة تطبيقه أساسا لتحليل النصوص الأدبية ليجد البنيويون أنفسهم في الأخير سجناء اللغة، كما يقول الناقد وأن «النموذج اللغوي لا ينطبق بالضرورة على الأنساق أو الأنظمة غير اللغوية» [3]، وهذا ما جعل الكثير من نقاد البنيوية يتحولون إلى ما بعد البنيوية التي رفضت رفضا قاطعا المغالاة في استخدام النموذج اللغوي العلمي في مقاربة النصوص الأدبية، «والذي كان دون مبالغة مقتل المشروع البنيوي الأخير [4]».

2. الجذور الفلسفية للبنيوية:

الحديث عن المناهج النقدية والتي تعد البنيوية إحداها، يحيلنا حتما إلى التراث الفلسفي الغربي والذي يعد الجذر الرئيس الذي يغذي منظومة هذه المناهج، وبالتالي لا

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 251.

[2] حيزية عويشات، المشروع النقدي عند عبد العزيز حمودة، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2018، ص 10.

[3] المرجع نفسه، ص 7.

[4] حيزية عويشات، المشروع النقدي عند عبد العزيز خمودة، ص 9.

يمكن التعامل مع هذه المناهج بمعزل عن خلفياتها الفلسفية، فالفلسفة هي صلب كل بناء أو تفكير معرفي ولذلك لفهم هذه المناهج ومعرفة آلياتها لا بد من وعي مسبق بهذه الخلفيات التي نشأت فيها.

فقد اعتمدت هذه المناهج في الكثير من مقولاتها على الترابط بين مجالات معرفية كثيرة من فلسفة وعلم نفس ولغويات، وهي كلها تعود إلى الفلسفة الغربية، والدارس للبنيوية يدرك جيدا أنها لم تنشأ من فراغ، بل ارتبطت هي الأخرى بخلفيات فلسفية ولغوية كبرى ف «من الخطأ الاعتقاد بأنها نبعت كنظرية أو منهج بطريقة تلقائية أو مفاجئة أو أنها تفتقر إلى جذور عميقة ضاربة في الماضي وفي المذاهب الفكرية والفلسفية السابقة على هذا القرن» [1].

وكغيرها من المناهج فقد قامت البنيوية على تراكم فلسفي وزخم فكري من الصعب الوقوف عند جميع محطاته، فقد عاش المجتمع الغربي تحت سيطرة الوجودية **لسارتر** والظاهراتية التي تعتمد الذات خلفية والماركسية التي ألغت وجود الفرد وأعلت من الجماعة، إضافة إلى التطور المادي الذي أغفل« الإجابة عن كثير من التساؤلات التي تطرحها الأديان والمدارس الفلسفية القديمة، الأمر الذي جعل الفكر الغربي يبحث عن بديل لحل هذه الأزمة فظهرت البنيوية التي سيطرت على كافة المجالات في المجتمع الغربي في محاولة لوضع حلول لهذه الأزمة، لأن البنيوية لم تطرح نفسها سياسيا لكن تأثيرها الثقافي الكبير لا يقل عن تأثيرها السياسي»[2].

لذا يقول أحد المعاصرين «البنيوية هي سيدة العلم والفلسفة رقم واحد بلا منازع ابتداء من سنة 1966إلى يومنا هذا» [3].

---

[1] أحمد أبو زيد، المدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، 1995، ص2.

[2] محمد بن عبد بن صالح بلعفير، البنيوية النشأة والمفهوم، ص 230.

[3] عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكوه، دار المعارف، مصر، 1989، ص 1.

قد يرجع العديد من النقاد أصول البنيوية إلى **دي سوسور** ومحاضراته في الدراسات اللغوية أو إلى **فرويد وماركس** أو بعض الفلسفات الغربية فقط، وعلى الرغم من أن علم اللغة من أهم مصادر البنيوية وهذا باعتراف البنيويين أنفسهم فلا يوجد بناء بالمعنى الصحيح إلا لما هو لغوي وجميع المجالات المعروفة لا يصبح لها بناء إلا حين تتخذ طابعا لغويا، إلا أن هذه الرؤية الاختزالية غير كافية للوقوف على الجذور الفلسفية والمعرفية للبنيوية.

ذلك أن« الاهتمام باللغة كظاهرة اجتماعية ونفسية لا يمكن فصله عن تطورات الفلسفة الغربية منذ أرسطو وانتهاء بالظاهراتية* والهيرميوطيقية* إذ ان نظريتنا إلى اللغة كانت دائما ترتكز على مفهومنا للعلاقة بين الداخل والخارج أو على العلاقة بين ما نسميه اليوم الدال والمدلول »[1]، هذه الثنائية التقليدية التي لازمت الفلسفة الغربية والمدارس النقدية منذ منتصف القرن السابع عشر وهي تلقي الضوء على كثير من جوانب الغموض في البنيوية[2]، ولهذا فلفهم المنهج البنيوي لا بد من نظرة شاملة على محطات الفكر الغربي بدءا من **أفلاطون وأرسطو** وصولا إلى **كانط وهيجل** وغيرهما.

يناقش **نور الدين صدار** في كتابه الأخير "البنيوية التكوينية" الأسس الفلسفية للبنيوية التكوينية والتي تعود إلى الفلسفة المثالية، ففي البنيوية آثار لفلسفات مثالية كانطية وهيغلية ولنزعات علمية يقول **بول ريكور**:«الفلسفة البنيوية محكوم عليها كما تبدو أن تتأرجح بين عدد من المشاريع الفلسفية وقد نقول أحيانا أنها كانتية من غير ذات متعالية،

---

* **الفلسفة الظاهراتية:** مذهب يرى ان الذهن لا يدرك إلا الظواهر وان سلم أحيانا بوجود الشيء في ذاته (ينظر : مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة ، 2007 ،ص 400)

* **الفلسفة الهيرميطيقية: الهيرميوطيقا** لفظ افرنجي مرادف للتأويل لكنه أصبح علما في عصر النهضة والإصلاح الديني لمواجهة السلطة الدينية التي تزعم ان لها الحق وحدها في فهم النصوص المقدسة ولهذا تبنى المصلحون البروتستانت مبدأ الكفاية الذاتية للنص المقدس (ينظر: المرجع نفسه، ص 665).

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 160.

[2] المرجع نفسه، ص156.

لا بل إنها شكلانية مطلقة تؤسس التلازم نفسه للطبيعة والثقافة»[1]، وبما أن الفلسفة المثالية الأفلاطونية هي « الفكرة الأولى التي قالت بالمكون الباني»[2]، وبتعبير آخر «العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل والأفكار الخالصة لذلك فهو ناقص ومزيف وزائل»[3]، وبما أن الإبداع عند **أفلاطون** قائم على التقليد (المحاكاة) فهذا يعني أنّ «عالم المثل يشكل الماقبل، وهذه الفلسفة تقربنا من البنيوية التكوينية التي ترى بوجود تماثل بين بنية الدلالة العميقة وبين الواقع التاريخي والسياسي والاجتماعي»[4] .

اللوغوس عند **أفلاطون وأرسطو** هو الكلام والخطاب الذي يوجه الإنسان إلى الحقيقة التي توجد داخل العقل، هذا يقودنا إلى الحديث عن الذات عند **ديكارت** هي اللوغوس التكويني الذي يختفي وراء البدن، و مقولته "**أنا أفكر أنا موجود**" تختزل رؤية البنية العميقة الدالة (المكون الباني)، وأما المدلول فهو السطح الذي أنتجته البنية العميقة الدالة ومن هنا تأتي فكرة الداخل والخارج[5]، أما الفلسفة الكانطية فانتصرت للعقل وأعطته السلطة الإبداعية –بعد تهميشه من طرف النزعة التجريبية – ف « العقل يملك من القدرة على إدراك الحقيقة / المعنى مالم تحللها التجربة والملاحظة»[6].

يتحدث **فؤاد زكريا** في كتابه " آفاق الفلسفة" عن جنوح البنيوية إلى الاتجاه العقلي المعادي للنزعة التجريبية، فيرى أن أهم السمات عند البنائيين هو «سعيهم إلى تفسير التجربة من خلال مبادئ عقلية بدلا من إرجاع مبادئ العقل إلى مكتسبات تجريبية»[7]، فمثلا نجد ليفي شتراوس يؤكد على أن ما هو مشترك بين الثقافات لا يُهتدى إليه بوضوح

---

(1) بول ريكور، صراع التأويلات دراسات هيرمينوطقية، ترجمة: منذر عياشي ، دار الكتاب الجديدة ، لبنان ، ط1، 2005، ص 87.

(2) نور الدين صدار، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، ص8.

(3) شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986، ص 18، 19

(4) نور الدين صدار، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، ص9.

(5) المرجع نفسه، ص 10.

(6) المرجع نفسه، ص 11.

(7) فؤاد زكريا، آفاق الفلسفة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ،1988، ص287.

على مستوى الملاحظة وإنما على مستوى البناء العقلي فهو الذي يشكل بحسبه العنصر الكلي الشامل في الثقافة البشرية، لكن هذا البناء خفي لا يوجد على السطح الخارجي للظواهر أبدا وإنما يُكشف عقليا ويقول: «إننا لا ندعي بيان الطريقة التي يفكر بها الناس في الأساطير وإنما يبين كيف تفكر الأساطير في ذاتها من خلال الناس ودون وعي منهم»[1].

هذا التصور في امتلاك العقل بنى قبلية نجده عند **كانط** عندما تحدث عن عقل ينقد ذاته بذاته ووضع الشروط القبلية التي تجعل التجربة ممكنة، وذلك في كتابه" نقد العقل المحض" يقول:« ومن حيث ينبغي أن يكون في هذه العلوم عقل يجب أن نعرف قبليا شيئا فيها ويمكن لمعرفة العقل أن تكون على صلة بموضوعه بطريقتين فإما أن نقتصر على تعيين الموضوع و أفهمه وإما أن نحققه فعلا فالأولى هي معرفة العقل النظرية والثانية هي معرفته العملية والجزء المحض من المعرفتين أعني ذلك الجزء الذي فيه يعين العقل موضوعه بصورة قبلية تماما مهما كثرت مضامينه أو قلت يجب أن يعرض مسبقا على حدة ويجب ألا يخلط بما هو من مصادر أخرى»[2].

والبنيوية تتشابه وفلسفة **كانط** في هذا فهي «تبحث عن الأساس الشامل، اللازماني الذي ترتكز عليه مظاهر التجربة وتؤكد وجود نسق أساس ترتكز عليه كل المظاهر الخارجية للتاريخ، وهذا النسق سابق على الأنظمة البشرية بحيث تستند إليه تلك الأنظمة زمانيا ومكانيا، أي أن هذا النسق قبلي بمعنى مشابه لما نجده عند **كانط**، ولقد ظهر لدى البنائيين على اختلاف اتجاهات تخصصاتهم ميل واضح إلى فكرة النسق الشامل ووضع أطر أو قوالب أساسية تندرج ضمنها الكثرة الموجودة في الواقع، بل أن هذه الأطر والقوالب لها عندهم طبيعة عقلية» [3].

---

[1] المرجع نفسه، ص287.

[2] عمانوئيل كانط ، نقد العقل المحض، ترجمة: موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت ، (دت)، ص32.

[3] المرجع نفسه، ص 220.

كما نجد توجه البنيوية يبدو جليا فالبنيوية «تستهدف أن تجعل من الإنسان موضوعا لعلم دقيق وتحاول ان تهدي الى السير الذي جعل العلوم الأخرى تسير في طريق العلم الراسخ لكي تطبقه على العلوم الإنسانية والاجتماعية» [1].

مع تطورات الفكر الفلسفي الغربي عبر ثلاثة قرون والتحولات المعرفية التي صاحبت ذلك التطور ظهرت الدراسات اللغوية كعلم مستقل يستخدم أدوات المنهج التجريبي بعلمية لا تقل عن علمية الدراسات النفسية التي كانت قد أكدت وجودها [2]، ثم جاءت النجاحات المذهلة للتطبيقات العلمية في القرن العشرين لتضع نهاية سيادة العقل في مثالية **كانط** والذات في وجودية **ديكارت** فعاد الإنسان إلى أحضان التجريبية التي أصبحت وسيلة الدراسات اللغوية ثم الأدبية لتحقيق درجة من العلمية [3].

وبهذا أصبح «المذهب التجريبي الذي تبنته الدراسات اللغوية الجسر الذي عبره النقد الأدبي ليحقق علمية النقد»[4]، يقول **بول ريكور** بهذا الخصوص: «إن الفتح من منظور البنيوية بكل تأكيد هو فتح علمي واللسانيات إذا أنزلت موضوعها منزلا مستقلا فقد كونت نفسها بوصفها علما»[5]، وانتصار البنيوية للعلم على حساب الإنسان والتاريخ والفلسفة لا يمكن استيعابه إلا بمحاولة إخضاع العلوم الإنسانية للصرامة العلمية.

كما تمتد أصول البنيوية التكوينية إلى الفلسفة الوضعية في القرن السادس عشر حين كانت الكنيسة والفكر اللاهوتي يقهران الفكر المتحرر الذي انحاز إلى العقل والعلم ويصادران كل منتوج فكري فجاءت تلك الفلسفة ثورة على الثورة الميتافيزيقية وتعود أصول هذه الفلسفة «إلى المذهب الوضعي الذي يرى أن المعرفة اليقيينية هي معرفة الظواهر

---

[1] فؤاد زكريا ، آفاق الفلسفة ، ص 220.

[2] عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة، ص 161.

[3] المرجع نفسه، ص186.

[4] المرجع نفسه، ص158.

[5] بول ريكور، صراع التأويلات، ص 121.

التي تقوم على الوقائع التجريبية، وينطوي هذا المذهب على وجود معرفة تتجاوز التجربة الحسية» [1].

ويعد **أوجست كونت** المؤسس الفعلي لهذه الفلسفة، حيث حاول أن يطبق المنهج العلمي في الظواهر الاجتماعية مبينا أن هذه الظواهر تخضع لمجموعة من القوانين الفيزيائية التي لا تتغير، والفلسفة الوضعية التي يؤمن بها **أوجست كونت** تريد للظواهر الاجتماعية أن تكون دقيقة ويقينية ومهمة عالم الاجتماع في نظره هي الكشف عن القوانين التي تحكم الظواهر الاجتماعية بدقة متناهية وبالموضوعية اللازمة بالاعتماد على الملاحظة والتجربة والمقارنة [2].

كما نادى أن تحتذي العلوم الإنسانية بالعلوم الطبيعية في منهج البحث، وقد كان لهذه الفلسفة أثر كبير على الفن والأدب كما كان لها حضور في النقد الأدبي أيضا، الأمر الذي دفع بالنقاد الذين امتصوا هذه الفلسفة إلى أن يسنّوا للأدب قوانين تماثل قوانين العلوم الطبيعية والتجريبية ك**سانت بيف** الذي دعا إلى دراسة الأدباء من حيث الخصائص الجنسية وحياتهم العقلية والمادية، إضافة إلى **هيبوليت تين** الذي حاول تفسير الأدب من خلال معادلة لها مؤشرات الجنس والبيئة والعصر، كما كان لها تأثير في البنيوية الشكلية (منهج المابعد) لأنه يقوم بقراءة ما هو ظاهر وسطحي من البنى فغاية البنيوية السعي للكشف عن العلاقات والقوانين التي تربط عناصر البنية بعضها ببعض فلا تنصرف للبحث عن اللوغوس التكويني أو عن الأسباب الباطنة للأشياء [3].

لتأتي فيما بعد فلسفة الجدل **لهيجل** حيث قال بمبدإ مركزية الذات الإنسانية في إدراك الحقيقة وقد مكنه مبدأ الجدل من تحقيق حرية الذات التي سجنت داخل النسق (العقل)، ولذا فالمبدأ المثالي في فلسفة **هيجل** يتجلى في الوجود الذهني للحقيقة، والذي

---

[1] نور الدين صدار، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، ص 12.

[2] Auguste comte:cours de philosophie positive,Ed.Hatier,1982,p75

[3] نور الدين صدار ، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة ، ص 14.

يعد المكون الباني الذي يتحقق عن طريق الشكل الذي تختاره الحقيقة لنفسها، وهنا يتجسد " الما بعد "، كما يرفض **هيجل** أن تكون المحاكاة مجرد نقل حرفي للواقع أو انعكاس له لأنها بهذا المفهوم تحرم الفن حريته، وبالتالي فالمحاكاة عنده ليست هي هدف الفن [1].

يقول **هيجل:** «**حين** يزعمون أن المحاكاة تمثل هدفا وأن الفن يقوم بالتالي على تقليد أمين لما هو موجود ألا فإنما يضعون الذاكرة في أساس الإنتاج الفني وهذا معناه حرمانه من قدرته على التعبير عن الجمال» [2]، وبالتالي ف «**المحاكاة** في التصور الهيجلي تعد الآلية بين الماقبل والمابعد والعلاقة بينهما تناظرية فالمقابل هو الفاعل الذي يظهر المابعد وهو القابل أو الشكل التعبيري والمحاكاة تقوم بدور التجسيد للمكون الباني دون أن يكون ذلك انعكاسا حرفيا أو آليا» [3].

يبدو أن الثنائية الضدية (الماقبل والمابعد) «تعبر عن صراع دائم بين الميتافيزيقي والتجريبي، ولذا يمكن اعتبار البنيوية التكوينية الابن الشرعي لثنائية الداخل والخارج التي جسدتها الفلسفة المثالية (الماقبل) والفلسفة الوضعية (المابعد)، فركزت على الماقبل باعتباره اللوغوس التكويني وعلى النسق اللغوي باعتباره تجسيدا ل(المابعد) أي اليقين الموضوعي» [4]، كما تأثرت البنيوية بالنزعة التاريخية التي سادت القرن التاسع عشر والتي ارتبطت بالفيلسوف الألماني **هردر**، وقد نادت بتفسير كل الظواهر من خلال التاريخ، فالسابق هو الذي يتحكم دائما في اللاحق، وقد كانت لها امتدادات في القرن العشرين من خلال تأكيد وجود استمرار واتصال تاريخي بين الظواهر، وجاءت البنيوية لتعلن معارضتها لهذه النزعة.

---

[1] نور الدين صدار، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، ص 11.

[2] فريديريك هيجل، المدخل إلى علم الجمال، ترجمة : جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ،ط3، 1988، ص 40.

[3] نور الدين صدار، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة ، ص 12.

[4] المرجع نفسه، ص 12.

فالتقدم الذي تعترف به البنائية هو ذلك الذي يرى أن طريق المستقبل يمر بالماضي وأن الوصول إلى الغد يتم من خلال مراجعة ما تم بالأمس، فالبذور القديمة موجودة دائما وكل ما نفعل هو أننا ننميها بطريقة جديدة، بمعنى أن البنيوية تؤكد مفهوم التوازي بين التصورات القديمة والجديدة وليس المسار الخطي الصاعد لأن العقل الإنساني لا يسير بطريقة جيولوجية (أي لا يضيف طبقة من المعرفة فوق أخرى)، وإنما يسير بطريقة عضوية يعيد فيها تمثل القديم بطريقة أصعب وأعقد يحتفظ فيها ببنائه القديم [1]، ولهذا فهم ضد التاريخ لأن «التاريخ يهدم أما النسق فيتصف بالثبات»[2].

من هذا المنطلق سعت البنيوية لكشف عناصر الثبات فكان ميدانها الأول اللغويات، فميز فرديناند دي سوسور بين محورين: محور تزامني ومحور التعاقب، وقد كان اهتمامه بالمحور الأول أكثر أي البحث في الثوابت اللغوية التي تعبر عن بناءات لا يؤثر عليها التطور[3]، إلا أن البنيوية راجعت فيما بعد بعض أفكارها الرافضة للتاريخ، وهو ما أدى إلى صلح فكري قام بأعبائه **غولدمان** في المجال الفكري والنقدي و**شتراوس** في الميدان الأنثروبولوجي و**ألتوسير** في الحقل المعرفي والسوسيولوجي[4].

أما الفلسفة الوجودية التي كانت سائدة في أوروبا ورائدها **جون بول سارتر** وما كان يقدمه من طروحات فلسفية حول حرية الفرد والشعوب فقد انحصرت في فرنسا بعد ما حققته عقب الحرب العالمية الثانية« بسبب ترنيمها لأناشيد الشعوب المحتلة وبسبب ما أحدثته من نشوة لدى الراغبين في التمتع بسراب الحرية فالوجود يسبق الماهية ولا تحديد لطبيعة إنسانية مخافة أن تتعثر أمامها حرية الفرد»[5].

---

[1] فؤاد زكريا، أفاق الفلسفة، ص 231-233.

[2] عبد الوهاب جعفر ، البنيوية بين العلم والفلسفة، ص 12.

[3] فؤاد زكريا، أفاق الفلسفة، ص 235.

[4] أحمد يوسف ،القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر، لبنان ، ط1، 2007، ص 64.

[5] فؤاد زكريا، أفاق الفلسفة، ص 252.

وباتهام **سارتر** ل**شتراوس** بالنزعة التعالمية التي تفرض على الظواهر نموذجا علميا خارجا عنه، وبذلك تعجز عن فهم حقيقتها الباطنة يوجه **شتراوس** اتهاما مماثلا **لسارتر** وهو أن التجربة المعيشة ليست الطريق الموصل إلى ما هو كامن وأصيل في الإنسان، بل لا تعدو ان تكون سطحا خارجيا تكمن من ورائه قواعد بنائية أساسية هي تلك القواعد التي تتحكم في العلاقة بين الأنا والآخر[1].

كما ذهب بعض النقاد إلى ربط البنيوية بفلسفة الشك لنيتشه الذي كانت بعض أفكاره مهدا لأهم مبادئ البنيوية مثل دعوته إلى موت الإله ومعنى لإله هو المفهوم الحقيقي المقابل لمفاهيم قام عليها الفكر الغربي وهو "العقل" أو"اللوغوس*"، الحقيقة والميتافيزيقا (عالم المثل) وبدعوته هذه مهد لفلسفة موت الإنسان التي انتقلت إلى النقد على يد فوكو وبارت ودريدا [2].

بناء على ما سبق ذكره يتبين لنا أن أفكار البنيويين في أغلبها هي أفكار فلسفية بدرجة أولى، فقد استندت إلى المثالية في رؤية أن الحقيقة أو المعنى ينتجه العقل المغلق على نفسه، كما يعد قولها بموت المؤلف إعادة لأفكار نيتشه عندما قال بموت الإله كما اتكأت على المنهج التجريبي في إجراءاتها وآلياتها في مقاربة النصوص سعيا منها للوصول إلى اليقين إلا أن ذلك لا ينفي أن البنيوية قد نشأت لرغبة منهجية علمية خالصة.

---

[1] فؤاد زكريا، أفاق الفلسفة ، ص 253.

* **اللوغوس:** له معاني عدة المعنى الأول انه لفظ يوناني مستق من légein أي يقول ولهذا فاللوغوس قول وهذا القول قد يكون كلمة أو عبارة وهو عند أرسطو يدرك الكلي الذي هو موضوع العلم أما هرقليطس فهو العقل الكوني الذي يحكم الكون أما المعنى الثاني ففي فلسفة فيلون يعني تارة الوسيط الذي خلق الله العالم به ونعرف الله به وتارة ملاك الله المذكور في التوراة وتارة قانن العالم الذي يقول بع هرقليطس أما المهنى الثالث فهو الحجة (ينظر: مراد وهبة، المعجم الفلسفي ، ص 543، 544).

[2] عبد الغني بارة ، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر ، ص 39.

3. البنيوية والماركسية:

نشأت البنيوية التكوينية **في** أحضان الفكر الماركسي **الجدلي**، حيث بث **غولدمان** (أول من ابتكر ما يسمى بالسيسيولوجيا الجدلية للأدب أو" البنيوية التكوينية) روح التوفيق بين طموحات البنيوية في صيغتها الشكلانية وأسس الفكر الماركسي أو الجدلي (في تركيزه على التفسير المادي الواقعي للفكر والثقافة عموما)، يقول **غولدمان** :«البنائية هي فلسفة مجتمع يُيسر لأفراده أحسن الظروف المعيشية غير أنه يتدرج في إعفائهم من جميع المسؤوليات»[1]، وقد جاء منهجه بعد قراءاته الواعية للأبحاث والدراسات كالفكر الكانطي والهيجلي والجدلية الماركسية.

فهو الذي أرسى دعائم هذا المنهج حين اعتمد على مقولات **جورج لوكاتش** وطورها، خاصة وأنهما ينتميان معا إلى المدرسة الماركسية **فلوكاتش** (يعتبر المؤسس الحقيقي ومن أبرز منظري النقد الماركسي لما يسمى بالماركسية الغربية).

حاول **لوكاتش** تجديد الفكر الماركسي وكان غرضه الأساسي في مجمل كتاباته إعادة تأسيس وتطوير القاعدة الفلسفية للتوجه السياسي اللينيني وإعادة الاعتبار للذات، وقد ظهر تأثير الفلسفتين المثالية والوضعية في كتابات البنيويين وعلى رأسهم **لوكاتش**، ففي كتابه "الروح والأشكال" تظهر الثنائية الفلسفية الماقبل والمابعد، كما رسخ **لوكاتش** فكرة أساسية وهي أن القيم بصفة عامة – وهنا يظهر تأثير الفلسفة المثالية – تعتمد على الأشكال وهذا مجال الفلسفة الوضعية [2].

كما يؤكد في أبحاثه أنه «ليست أولوية الدوافع الاقتصادية في تفسير التاريخ هي التي تميز بطريقة حاسمة الماركسية عن العلم البرجوازي بل وجهة النظر الكلية، مقولة

---

[1] عبد الوهاب جعفر ، البنيوية بين الفلسفة والعلم، ص 17.

[2] نور الدين صدار، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، ص 18.

الكلية والأولوية الشاملة والحاسمة لكل الأجزاء هي التي تشكل بالذات جوهر النهج الذي أخذه عن هيجل.... إن أهمية مقولة الكلية هي حامل المبدأ الثورى في العلم» [1].

وكل من يعرف **غولدمان** يعرف الأثر الذي تركه في منهجه المفكر **لوكاتش** و« يتبين أن **غولدمان** قد انطلق من النظرة الشمولية في فكره وبعدها بدأت تتشكل علامات منهجه الخاص كما ظهر ارتباطه بالنظرة الهيغلية، إذ يعتبر **هيغل** أن الفن هو التعبير الحسي عن الفكرة وهو المعنى نفسه الذي يشير إليه **غولدمان** في تحديده للقيمة الجمالية والقيمة الأدبية ولأن الحسي مرتبط دوما بالجزئي والعيني فإنه يحاول دراسة هذا الجدل القائم بين الجزئي الكلي والمجرد والعيني من خلال دراسته للبنية الرئيسية في العمل الأدبي التي تفصح عن رؤية العالم»[2]، ف«العلاقة لا تتم أولا بين محتوى الأعمال الأدبية ومحتوى الحياة الواقعية، بل بين البنية الذهنية لمجموعة اجتماعية معينة والبنية الكلية الدالة للعمل الفني أو الأدبي المبدع »[3].

يبدو أن **غولدمان** ومن خلال منهجه يطرح مقولة أساسية وهي «أن هناك تطابقا بين البنية الفنية والبنية الاجتماعية ولا يمكن فهم هذا التطابق إلا من خلال رؤية العالم»[4]، هذه الأخيرة (رؤية العالم) في «علاقتها مع أنواع أخرى من البنى التكوينية الأخرى من أجل فهم أعمق للحقائق الاجتماعية للسلوك الإنساني المشخص ما هي إلا انعكاس للفلسفة المثالية التي اعتبرت عالم المثل هو المكون الباني للعالم الطبيعي الذي يحاكيها»[5].

---

[1] نور الدين صدار، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، ص 19.

[2] علاء الدين العالم، كاتب فكك العلاقات في الصورة باحثا عن الاله الخفي لوسيان غولدمان السوسيولوجيا كأساس في قراءة العالم، صحيفة العرب الأسبوعي اليومية، لندن ، العدد 9871، 2015 ، ص 9.

[3] لوسيان غولدمان، العلوم الإنسانية والفلسفة، ترجمة: يوسف الانطاكي، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، 1996، ص10.

[4] جمال شحيد، في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، بيروت، 1982، ص 71، 72.

[5] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، 1979، ص 23.

حيث «أضحى **غولدمان** يهتم بالبحث عن الرؤية المتوارية خلف الشكل وما هذه الخطوة إلا تجسيدٌ للفلسفة الديكارتية المعروفة أنا أفكر أنا موجود، فالتفكير يتمثل أساسا في المكون الباني في البنية العميقة (الماقبل) والوجود يكمن في الشكل أو السطح (المابعد)» [1].

لقد كان محور اهتمام **غولدمان** هو الفئات الاجتماعية التي تشكل إبداعا ثقافيا متجاوزا الإبداع الإفرادي مركزا على دراسة البنية الفكرية المجتمعية للنص للكشف عن درجة تمثل النصوص الإبداعية لفكر المجموعة الاجتماعية التي ينتهي إليها المبدع ، فقد تميز بدمج البنية بالعلاقات الاقتصادية والاجتماعية، والتي تعتمد بالدرجة الأولى على الجماعة الإنسانية« فالبنيوية التكوينية تسعى إلى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته بدون أن تفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها مع المنهج البنيوي التكويني لا يلغي الفنّي لحساب الأيديولوجي»[2].

إذا المبدع هو الجماعة وهي تمثل الفضاء الذي يبدع في إطاره الفرد ومن هنا ينطلق البنيويون التكوينيون ففاعل الإبداع هو الزمرة التي يعبر عنها المبدع، من جانب آخر نجد الفيلسوف البنائي **ألتوسير** الذي حاول تفسير الماركسية تفسيرا علميا بنيويا دون الرجوع إلى مفاهيم الإنسان والتاريخ والاغتراب.

حيث يعتبر من الذين أسسوا البنيوية الماركسية القائمة على المادية الجدلية (التاريخية)، فقد «جعل نوعا من التلاقي بين الماركسية والبنيوية في نزعة مضادة للإنسانية فض تفسير التاريخ بالاستناد إلى مفهوم الإنسان أو الذات»[3]، واصفا نفسه بأنه « مجرد باحث ماركسي يحاول أن يكشف عن ما تنطوي عليه الماركسية من نزعة علمية

---

[1] نور الدين صدار، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، ص 16.

[2] لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط2، 1986، ص7.

[3] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص37.

مستندا في ذلك إلى الدور الابستمولوجي الذي لعبته فكرة البنية في تفكير ماركس العلمي خلال المرحلة الأخيرة من مراحل تطوره العقلي»[1]، محاولا بذلك وضع «دعائم بنيوية ماركسية ذات طابع علمي لا إيدولوجي تمنح الماركسية النظرية الإبستمولوجية التي كانت تفتقر إليها»[2].

حاول **ألتوسير** تحرير الجدل الماركسي من براثن الجدل الهيغلي وصبغ الماركسية بصبغة بنيوية معاصرة رافضا تسمية فلسفته بالبنيوية الماركسية، خوفا من أن توحي هذه التسمية بأنه يدخل إيديولوجيا جديدة على الماركسية، فالرأي الشائع هو أن **ماركس** قد اقتبس الجدل الهيجلي على ما هو عليه وإن كان جعله يعتدل بعد أن كان مقلوبا فجعله يسير على قدميه بدل رأسه، مستخدما إياه في فهم الواقع المادي بعد أن كان يستخدم في تحديد مسار حركة الفكر [3].

كما أن حرص **ألتوسير** على طرد شبح **هيجل** من الفلسفة الماركسية «ليس سوى مجرد محاولة لتحرير المادية الجدلية من كل آثار الأيديولوجيا الألمانية خصوصا في صورتها المثالية الهيجلية» [4]،

كما سعى **ألتوسير** إلى إعادة الماركسية إلى صلابة النزعة العلمية وعودة إلى تأكيد مقولاتها المادية بعدما قام **روجيه جارودي** بكسر جمود الماركسية التقليدية بعد اتهامها بإنكار النزعة الإنسانية والتحجر الفكري فظهرت تفسيرات تؤكد الجوانب الإنسانية للماركسية، وكان حامل هذا اللواء **روجيه جارودي** الذي قدم للماركسية تفسيرا إنسانيا بل أرجع الماركسية إلى أصولها المثالية، بمعنى أن **ألتوسير** قد أعاد الماركسية إلى المنبع

---

[1] زكريا إبراهيم ،مشكلة البنية، ص 191.

[2] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي ، ص37.

[3] زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص 191.

[4] المرجع نفسه، ص 201.

ونبذ التحريفات وذلك بالعودة إلى تأكيد مقولاتها المادية المستمدة من كتب مثل " رأس المال "و" الأيديولوجية الألمانية"[1].

وهو بهذا يعود إلى الأصول مزودا بكل إنجازات الفكر والعلم المعاصر، مستخدما في تحليله للنصوص أدوات التحليل الفكري كعلم اللغويات المرتكز على فكرة البناء والتحليل النفسي الجديد المتأثر بهذه الفكرة نفسها، ومؤكدا على منهج يتيح معرفة الواقع بطريقة علمية، فالماركسية علم يصوغ بحسبه قوانين من شأنها أن تتصدى للمشكلات التي تواجه الإنسان المعاصر[2].

4. البنيوية عند العرب:

كانت سنوات الستينات من القرن الماضي هي فترة نشوء البنيوية في فرنسا، حيث كتب فيها الكثير من البنيويين بدءا بالألسنية مرورا بالأنثروبولوجيا وعلم النفس والماركسية والأبستمولوجيا وانتهاء بالنقد الأدبي، ثم انتشرت بعد ذلك في بلدان العالم لتصل إلى الوطن العربي في سنوات السبعينات بفضل الإسهامات التي قدمها النقاد العرب فيما كانت سنوات الستينات تمهيدا لذلك، فنجد **حسين الواد** (البنية القصصية في رسالة الغفران) **وصلاح فضل** (نظرية البنائية) سنة 1978و**كمال أبو ديب** (جدلية الخفاء والتجلي) سنة 1979 وبعض البنيويين التكوينيين **كيمنى العيد ومحمد بنيس ومحمد برادة** وغيرهم.

كما يعد **زكريا إبراهيم** من أوائل الذين كتبوا في البنيوية (مشكلة البنية) سنة 1976، ولعل هؤلاء النقاد هم مؤسسو ومنظرو المنهج البنيوي في الوطن العربي تنظيرا خالصا ك**صلاح فضل** أو تطبيقا خالصا ككمال **أبو ديب** أو جمعا بينهما ك**عبد الله الغذامي** [3].

---

[1] فؤاد زكريا، آفاق الفلسفة، ص 269، 270

[2] المرجع نفسه، ص269، 270.

[3] محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، 77،76.

ولعل الثورة اللسانية والنقدية التي شهدتها أوروبا خلال الستينات أدت إلى تدفق المئات من المصطلحات الجديدة إلى المعجم النقدي العربي، مما أدى بالباحثين قبل القراء إلى بذل جهد في فهمها وضبطها فهي مسوقة في صيغة لفظية لا تنتمي إلى ذخيرة مفردات القارئ، والأزمة هنا كما يشير **عبد العزيز حمودة** ليست أزمة مصطلح بقدر ماهي أزمة الثقافات التي أفرزت هذا المصطلح، أي أزمة اختلاف حضاري وثقافي قبل كل شيء مما أدى إلى وجود عثرة حقيقية أمام المتلقي للنقد الحداثي.

وهذا نظرا للكم الهائل في ترجمة المصطلحات النقدية، كما أن قلة التواصل وعدم إطلاع الناقد في بعض الأحيان على ما يقوم به النقاد الآخرون في بقية الأقطار شكل عائقا آخر إضافة إلى تعدد مشاربهم وأخذهم عن النقد الغربي (إنجليزية، فرنسية، ..).

طبعا هذه الأزمة في المصطلح لا ينفي وجودها في الخطاب الغربي أيضا، وهذا ما يؤكده **عبد العزيز حمودة** بقوله «إن فوضى الدلالة ليست أمرا خاصا باللغة العربية أو مقصورة عليها فهي في حقيقة الأمر في موقع القلب من الفكر الحداثي الغربي نفسه الذي يعاني نسبية الدلالة والاختلاف» [1]، وبالعودة لمصطلحنا "**البنيوية**" نجد أن ترجمته العربية قد قاربت العشرين ترجمة فقد أحصاها الناقد **يوسف وغليسي** فوجدها تسعة عشر (البنيوية، البناوية، البنيانية، الهيكلية ....) وإذا كانت البنيوية (بكسر الباء) هي أكثر الترجمات تواترا وانتشارا.

في الأخير يمكن القول إن البنيوية نشأت في البداية في مجال اللغة مع **فرديناند دي سوسور** ثم توسعت تطبيقاتها لتضم مجالات عدة في الظواهر الاجتماعية والسياسية وغيرها، وهي منهج نقدي تحليلي يهدف لاكتشاف نظام البنية أي مقاربة النصوص مقاربة آنية محايثة فهي تطمح في الأساس إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر ثم اقتناص

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص97.

شبكة العلاقات التي تحكم عناصرها والدلالات التي تتبع منها بعيدا عن كل ما هو خارجي.

وهي بدعوتها إلى قطع الصلة بين النص ومؤلفه (موت المؤلف) والتركيز على البنية ألغت التاريخ بوصفه محتكرا للمعنى وغيبت خصوصية النص في تميزه وفرادته لانشغالها بالكليات، وأعلت من شأن النص على حساب الذات المبدعة والوعي سواء وعي الكاتب أو وعي القارئ.

ثالثا: المنهج السيميائي

تعد السيمياء مشروعا ل**دي سوسور** الذي اهتم بدراسة العلامة وحياتها داخل المجتمع، حيث تجمع أغلب الكتب والمعاجم اللغوية والسيمائية بأنها ذلك العلم الذي يعنى بدراسة العلامات، وبهذا عرفها كل من **دي سوسور** و**جورج مونان وتزفيتان تودوروف وجوليان غريماص ورولان بارت،** علم يهدف إلى استكشاف نظام البناء والعلاقات في مختلف أشكال التواصل.

نشأ هذا العلم بين نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، بإسهام أوروبي على يد العالم السويسري، **فرديناند دي سوسور** {1857، 1913}، وإسهام أمريكي على يد **شارلز سندرس بيرس** {1839-1914م}، الذي استعار المصطلح من التسمية التي أطلقها **جون لوك** على علم خاص بالعلامات ينبثق عن المنطق، وقد كانت أعمالهما الركيزة التي انطلقت منها الجهود لتأسيس هذا العلم الذي يقوم على دراسة أنظمة التواصل البشري، ورغم أن بيرس لم يلتق أو يقرأ لدي سوسور كما أجمع على ذلك النقاد، إلا انهما أسسا لعلم نقدي لغوي شامل وهو علم السيمياء، وقد كان **دي سوسور** أول من حاول تحديد السيمياء بقوله:« العلم الذي يدرس حياة العلامات، من داخل الحياة الاجتماعية»[1].

[1] فرديناند دي سوسور ، علم اللغة العام ، ص 17.

أما الأمريكي **بيرس** فقد ربط هذا العلم بالمنطق فهو ليس إلا اسما آخر للسيميوطيقا، وبالتالي فالسيمائيات عند كل الغربيين هي: العلم الذي يدرس أنواع العلامات اللسانية وغير اللسانية وبهذا عرّفها كل من **تودوروف وغريماس** وغيرهم، أما العرب، فيعرف **صلاح فضل** السيمائيات بقوله: «هي العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية، في كل الإشارات الدالة، وكيفيةلاهذه الدلالة»[1]، وهي عند **سعيد علوش:** «دراسة لكل مظاهر الثقافة، كما لو كانت أنظمة للعلامة، اعتمادا على افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع»[2].

1. السيمياء عند العرب:

يعتقد الكثيرون أن النقد العربي الحديث والمعاصر قد عرف المنهج السيميائي نتيجة الاحتكاك بالغرب،غير أنه باستقراء التراث العربي نجد أن العرب قد عرفوا هذا العلم ومارسوه في حياتهم ،فقد اقترن مصطلح السيمياء بحركة التأليف المبكرة عند العرب واقترن بعديد العلماء **كالجاحظ وابن حيان التوحيدي** وغيرهما، فأفردوا له بحوثا وكتبا غير أن هذا المفهوم ارتبط في عديد المرات بعلوم أخرى كالتصوف والنحو حتى ربطه البعض بالسحر والطلاسم والشعوذة .

ففي مجال الدراسات العلمية الجادة قدّم **الجاحظ** دليلا باهرا على عبقريته المشهود لها ،حيث عرّف البيان بقوله:« اسم جامع لكل شيء، كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير حتى يفضي السامع الى حقيقته ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان ومن أي جنس كان الدليل لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل

---

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون ، الجزائر ، بيروت، ط1، 2010، ص 18.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ط1 ،1985، ص 118.

والسامع إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضع »[1].

فالبيان عند **الجاحظ** هو الإفهام والإبلاغ أي مرادف للدلالة وفي موضع آخر يتحدث عن العلامة كأداة يوضح بها الإنسان عن أفكاره وخوالج نفسه شارحا أنواع العلامات فيقول: « المعاني القائمة في صدور العباد المتصورة في أذهانهم المختلقة في نفوسهم المتصلة بخواطرهم والحادثة عن فكرهم مستورة خفية بعيدة وحشية ....وإنما تحيا تلك المعاني بذكرهم لها وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها، وهذه هي الخصال التي تقريها من الفهم وتجليها للعقل»[2].

وإذا كان **الجاحظ** في قوله السابق لم يوضح الفرق بين العلامة اللغوية وغير لغوية بشكل فاصل، فهو في موضع آخر في كتابه" البيان والتبيين" يفصل أكثر فيقول: «جميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ ثم الإشارة ثم العقد ثم الخط ثم الحال التي تسمى نصبة» [3]، فالعلامة عند الجاحظ هي كل الوسائل التعبيرية اللغوية وغير اللغوية، وهو ما أضحى يعرف بعلم الرموز Sémiologie.

وقد عدّ الجاحظ خمسة أصناف من العلامات، هي: اللفظ و الإشارة والعقد والخط و الحال أو النصبة، فاللفظ والإشارة شريكان وهذه الأخيرة نعم العون والترجمان للفظ وتنوب عنه كالإشارة باليد والحاجب والعين أو رفع السيف أو السوط للزجر والردع والتحذير[4]، كما تحدث **عبد القاهر الجرجاني** صاحب **نظرية النظم** عن اللفظة التي لا

---

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ)، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ط 5، (د.ت) ، ج1، ص76.

[2] الجاحظ، البيان والتبيين، ص 75.

[3] المرجع نفسه، ص 76.

[4] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 33، 34.

تفهم إلا من خلال السياق أو التركيب الذي ترد فيه، فهي تقوم بوظيفة تبليغية يقول: «لا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه »[1].

كما يمكن اعتبار حديثه عن إمكانية استبدال لفظة مكان أخرى للدلالة على المعنى نفسه إشارة منه على اعتباطية العلامة التي أتى بها **دي سوسير** في العصر الحديث« فألفاظ اللغة عنده ليست إلا مجرد علامات وسمات دالة على المعاني فيمكننا أن نستبدل علامة بعلامة للدلالة على المعنى نفسه»[2].

كما ميز بين مستويين من الكلام ضرب يفهم غرضه من دلالة اللفظ وحده، وضرب لا يكفي اللفظ وحده لتحديد معناه بل تجد لذلك المعنى دلالة تصل بها إلى الغرض كالاستعارة والكناية و...فالدلالة لا تأتي من الجانب المكتوب فقط بل يلعب السياق أيضا دورا في الكشف عن المعاني الخفية .

كما تحدث عن مصطلح التحول الدلالي (يقابله مصطلح معنى المعنى عند الحداثيين)، والذي لم يقله **الجرجاني** صراحة لكنه أشار إليه في حديثه عن أصناف الكلام وخاصية العلامة اللغوية، حيث يمكن للعلامة أن تتحول في سياق معين إلى علامة ذات دلالة مركبة يتحول مدلولها إلى دال باحث عن مدلول آخر وذلك تحت ما يعرف بالمجاز والتضاد[3].

القارئ لكتابات الفلاسفة المسلمين يصادف الكثير من بوادر التفكير السيميائي خاصة **ابن سينا** و**أبي حامد الغزالي** و**الرازي** وغيرهم وعلى سبيل المثال لا الحصر نستعرض بعض آراء أهم الفلاسفة، حيث يؤكد **أبو حامد الغزالي** على أن «للأشياء وجودا في الأعيان ووجودا في اللسان ووجودا في الأذهان ،أما الوجود في الأعيان فهو الوجود الأصلي الحقيقي والوجود في الأذهان هو الوجود العلمي الصوري، والوجود في اللسان هو

---

(1) أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني للنشر، جدة ، (دت) ، ص 376.

(2) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 33.

(3) المرجع نفسه، ص 34.

الوجود اللفظي الدليلي» [1]، ونفهم من قوله ب «الوجود في الأعيان أنه يشير للأشياء الخارجية التي تسمى اليوم المرجع عند **دي سوسور** والموضوع عند **بيرس**، أما الوجود في الأذهان فهو ما يقابل اليوم المدلول عند **سوسور** وبالمؤول عند **بورس**، أما الوجود في اللسان فهو الدال بلغة **دي سوسور** والممثل بلغة **بورس** ،هذه المراتب هي مكونات الدلالة التي يصر عليها كل السيميولوجيين المحدثين»[2].

ويشرح الناقد **عبد الله الغذامي** كلام **أبي حامد** الذي سبق شرحه للإشارة –برأي الغذامي– عصر علم السيميولوجيا بقرون، بل لم يأت حسبه بشرح اكثر من شرح **أبي حامد** فالعلامة تتحرك وفق أربعة محاور **لأبي حامد** ،وهي : الوجود العيني والذهني واللفظي والكتابي، ف « الشيء له وجوده العيني كالشجرة نابتة في الأرض، ثم يكون لها وجود ذهني وهو أن ينشأ لها في ذهن الإنسان صورة تقوم في الذاكرة ويأتي الوجود اللفظي وهو كلمة (شجرة)، وهذه لا تشير إلى الوجود العيني و إنما تشير إلى الوجود الذهني لأن نطقنا لهذه الكلمة لا يحضر الشجرة التي على الأرض وإنما يثير صورتها في الذهن، فالدال هنا يثير دالا آخر واللفظ يجلب الصورة ثم يتحول الوجود اللفظي إلى كتابة والكتابة تثير فينا اللفظ لأن أول ما نفعل إذا صادفنا المكتوب هو أن نقوم بنطقه، وهذا النطق يجلب في الذهن صورة ذلك المنطوق وهذه هي حركة الإشارة شرحها الغزالي دون أن يسميها إشارة» [3].

كما يوجد في مخطوطة تُنسب **لابن سينا**، تحت عنوان (كتاب الدر النظيم في أحوال علوم التعليم)، فصل تحت عنوان "علم السيمياء"، يقول فيه: «علم السيمياء، علم يقصد فيه كيفية تمزيج القوى التي هي جواهر العالم الأرضي، ليحدث عنها قوة يصدر عنها فعل غريب، وهو أيضا أنواع، فمنه ما هو مرتب على الحيل الروحانية والآلات

---

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 37.

[2] المرجع نفسه، ص 37.

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص 47.

المصنوعة على ضرورة عدم الخلاء، ومنه ما هو مرتب على خفة اليد وسرعة الحركة، والأول من هذه الأنواع هو السيمياء بالحقيقة، والثاني من فروع الهندسة والثالث هو الشعبذة» [1].

كذلك نجد أن **ابن خلدون** هو الآخر كان قد خصص فصلا من مقدمته لعلم أسرار الحروف، هو كما يقول: «المُسمى بالسيمياء نقل وضعه من الطلسمات إليه في اصطلاح أهل التصوف من غلاة المتصوفة، فاستعمل استعمالا في الخاص، وظهر عن غلاة المتصوفة عند جنوحهم، إلى كشف حجاب الحس، وظهور الخوارق على أيديهم، والتصرفات في عالم العناصر وتدوين الكتب والاصطلاحات، ومزاعمهم في تنزل الوجود عن الواحد، ...فحدث بذلك علم أسرار الحروف، وهو من تفاريع السيمياء، لا يوقف على موضوعه ولا تحاط بالعدد مسائله، وتعددت فيه تآليف **البوني وابن العربي**، ومن فروع السيمياء عندهم، استخراج الأجوبة من الأسئلة بارتباطات بين الكلمات حرفية، يوهمون أنها أصل في المعرفة» [2].

ويرى عادل **فاخوري** أن: العرب تأثروا بالمدرستين الرواقية والمشائية، في مجال علم الدلالة، {الفرابي وابن سينا} ... فالدلالة عند العرب القدامى، تتناول: اللفظة والأثر النفسي، أي ما يسمى بالصورة الذهنية والأمر الخارجي، وابن سينا لا يستثني الأمر الخارجي {المرجع {referent من العلامة اللفظية، مع هذا نجد يحي العلوي، يقترب من موقف دي سوسير، في قوله إن الحقيقة في وضع الألفاظ، إنما هي الدلالة على المعاني الذهنية دون الموجودات الخارجية [3].

---

[1] ميشال آريفيه وآخرون ، السيميائية أصولها وقواعدها ، ترجمة: رشيد بن مالك ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2002، ص23

[2] عبد الرحمان بن محمد بن خلدون، المقدمة، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ط1، 2004، ج1 ، ص 556.

[3] بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 113.

كما أنّ:« المساهمة التي قدمها المناطقة والأصوليون والبلاغيون العرب، مساهمة مهمة في علم الدلالة، انطلاقا من المفاهيم اليونانية، وقد كانت محصورة ضمن إطار الدلالة اللفظية، وتوصل العرب إلى تعميم مجال أبحاث الدلالة، على كل أصناف العلامات ،ومن الواضح أنّهم اعتمدوا اللفظية نموذجا أساسيا كذلك، فأقسام العلامة عند العرب، قريبة من تقسيم بيرس وتبقى أبحاثهم التي تتناول تعيين نوعية دلالة الألفاظ المركبة، أو بوجه عام العلامات المركبة وتحليل الدلالة، المؤلفة من تسلسل عدّة توابع دلالية، مدخلا جديدا ذا منفعة قصوى للسيمياء المعاصرة »[1].

هذه نبذة قصيرة عن أهم إسهامات العرب القدامى في هذا المجال وممارستهم هذ العلم وتحديد أنواعه المختلفة، وتبين ارتباطاته بعلوم أخرى مثل الطب والسحر والطلاسم والفلك وهذا دليل على سبق العرب لدوسوسير بقرون طويلة هذا عند العرب القدامى، أما عن ظهور السيميولوجيا في العالم العربي، فقد انتقلت متأخرة نسبيا عن طريق الترجمة والمثاقفة والاطلاع على الإنتاجات الغربية والتتلمذ على أساتذة السيميولوجيا في جامعات الغرب وتُرجم بعلم الرموز أو علم الدلالة أو علم الإشارة .....

كما «تأرجح الخطاب النقدي العربي، بين التسميتين (السيميولوجيا والسيميوطيقا)، تبعا للمرجعية المعرفية التي ينطلق منها الناقد في بنيانه لجهازه المفهوماتي خلال إجراءاته النقدية» [2].

فألفت الدراسات وأسّست جمعيات كجمعية (رابطة السيميائيين الجزائريين) وأنشئت لها المجلات وخصصت لها القواميس وقد بدأت السيميولوجيا في دول المغرب العربي أولا، ثم في الأقطار العربية الأخرى لاحقا، عبر بعض محاضرات الأساتذة منذ الثمانينات عن طريق نشر كتب ودراسات ومقالات تعريفية بالسيميولوجيا، **{مبارك حنون، محمد السرغيني، سمير المرزوقي، جميل شاكر، عواد علي، صلاح فضل، جميل حمداوي**

---

[1] ميشال اريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، ص 25.

[2] وائل بركات، السيميولوجيا بقراءة رولان بارث، مجلة جامعة دمشق ، سوريا ، العدد 2 ، 2002، ص 58.

...الخ}، أو عن طريق الترجمة {محمد **البكري**، **أنطوان أبي زيد**، **عبد الرحمان بوعلي**، **سعيد بنكراد** ...الخ}.

أو مقالات {مجلة "علامات ودراسات أدبية لسانية سيميولوجية" بالمغرب ومجلة "عالم الفكر" الكويتية و"علامات في النقد" السعودية ومجلة" فصول المصرية" ....}، أو ملتقيات علمية في مختلف الجامعات العربية، وصارت منهجا ينتهجه عدد كبير من النقاد **كمحمد مفتاح، وصلاح فضل وسعيد بوطاجين**...الخ[1] غير أن البعض يرى أن« الممارسات السيميائية في وطننا العربي لا تزال بعيدة عن السيمائيات في مهدها الأوروبي إذ لم تعالج مجموعة من الميادين ولم تنطلق من أرضية علمية ومعرفة شمولية عن الظاهرة الأدبية»[2].

2. السيمياء عند الغرب:

رغم أن الانطلاقة الفعلية للسيمائيات كانت مع **دي سوسور** و**بيرس** أي بدايات القرن العشرين إلا أن جذورها ضاربة في أعماق الماضي السحيق أيام الفكر اليوناني القديم مع **أفلاطون وأرسطو**، وكأي علم فالسيمائيات المعاصرة تستمد جل مبادئها من منابع معرفية متعددة كالفلسفة واللغويات والمنطق وعلم النفس والأنثروبولوجيا ، وقد تحدث **تووردوف** بشكل مسهب عن ولادة السيمياء الغربية في كتابه" **نظريات في الرموز** " مبينا امتدادها الزمني ومعطياتها المتشابكة وطرحها الفلسفي، وسنحاول في هذا البحث أن نستعرض باختصار أهم المحطات التاريخية لهذا العلم.

يرى **فيصل الأحمر**أن «أول تأمل للعلامة بشكل منظم هي المدرسة الشكية septicism وتعني باليونانية البحث، قام قائدها بتنظيم وضم كل المبادئ البحثية في عشر صيغ وهي مستقاة من تحليل العلامات منطلقة من أن العلامات ليست ظاهرة

---

[1] عبيدة صبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا ، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر،ط1، 2009 ، ص10.

[2] بشير تاوريت ،عبد الله حمادي، السيميائية في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة علامات، المغرب ، ج57، 2005، ص 220.

متجلية بالضرورة فلو لم تكن مستترة أحيانا لظهرت جلية للجميع»[1]، حيث استخدم **أفلاطون** لفظ السيميولوجيا للدلالة على فن الإقناع وأكد أن للأشياء جوهرا ثابتا وأن الكلمة أداة توصيل وبذلك يكون بين الكلمة ومعناها تلاؤم طبيعي بين الدال والمدلول [2].

أما الرواقيون (عمال أجانب في أثينا وأصلهم من الكنعانيين الفينيقيين القادمين من أرض كنعان وشمال أفريقيا) فيعتبرون أول من ميز بين الدال والمدلول والشيء، واكتشفوا الاختلاف في أصوات اللغات وحروفها أي شكلها الخارجي (الدال) بحسب **أمبرتو إيكو** [3].

كما كانت أفكار القديس **سانت أوغسطين** في تفسير النصوص الدينية مرحلة جديدة في التعامل مع العلامة وكان أول من طرح السؤال: ماذا نعني أن نفسر ونؤول؟ كما أكد على أهمية الاتصال والتواصل في دراسته للعلامة إذ ميز بين العلامات الطبيعية والعلامات التواضعية وكذلك بين وظيفة العلامات عند الحيوانات وعند البشر [4].

وبالمرور الفيلسوف **رينيه ديكارت** المثالي العقلي الذي« دعا إلى ربط جميع العلوم عبر قواعد هندسية »[5]،وقد استفاد منه **بورس** كثيرا في آرائه، أما الفيلسوف **لايبنتز** الذي يرى أن« لكل العلوم أصولا جوهرية مشتركة وعندما يتمكن الإنسان من تشكيل علامات تدل على هذه الأصول يكون بذلك قد أتم موسوعة العلوم»[6].

فمعرفة الوجود تتطلب معرفة العلامات التي تشكل هذا الوجود فالأفكار يمكن التعبير عنها بواسطة العلامات، كذلك جهود الفيلسوف **جون لوك** الذي يعد أول من أثار تسمية السيميولوجيا أو السيمائيات من جديد ووصفها بأنها فرع من فروع الفلسفة فهي«

---

(1) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 220.

(2) عبيدة صبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، ص9.

(3) ميشال آريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، ص 23.

(4) المرجع نفسه، ص 29.

(5) المرجع نفسه، ص 25.

(6) المرجع نفسه، ص25.

العلم الذي يهتم بدراسة الطرق والوسائط التي يحصل من خلالها على معرفة نظام الفلسفة والأخلاق وتوصيل معرفتهما، ويكمن هدف هذا العلم في الاهتمام بطبيعة الدلائل التي يستعملها العقل بغية فهم الأشياء أو نقل معرفته إلى الآخرين»[1].

أما الفيلسوف الألماني **هورسل** فقد «ألف دراسة كبيرة بعنوان سيمائيات» [2]، ليأتي القرن العشرين حيث انصب الاهتمام على مشكلة اللغة خاصة مع **برتراند راسل وكاسيرير** الذي تحدث عن فلسفة الأشكال باعتبارها العلاقة التوسطية بين الإنسان وعالمه الخارجي[3].

يبدو أن السيمائيات بقيت مختلطة المفاهيم ومبعثرة الأفكار غير محددة سواء قديما عند الإغريق أو العرب أو حتى الأوروبيين حتى مجيء كل من **دي سوسور** الذي بنى السيميولوجيا من وجهة لغوية و**بيرس** الذي بناها على المنطق والرياضيات، هذه المرحلة التي يتفق أغلب الباحثين على أنها المرحلة الفعلية والحاسمة للسيماء بصفتها علما محددا له منهجه الخاص وحقوله المحددة، لتتضافر فيما بعد جهود كل من **هيلم سليف وبنفست وجورج مونان وكريستيفا وغريماس** مشكلة تيارات سيمائيات متمايزة ومتعايشة ضمن إمبراطورية العلامة.

---

[1] مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة، ترجمة : لحميد حميداني وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب ، 1987، ص3.

[2] ميشال اريفيه وآخرون، السيميائيات أصولها وقواعدها، ص23.

[3] المرجع نفسه، ص26.

رابعا: المنهج الأسلوبي

تعد الأسلوبية من المناهج التي تبنت الطرح النسقي للظاهرة الأدبية فحررت النقد الأدبي من عبادة المناهج السياقية التي تقارب الظاهرة الأدبية من الخارج، ويعد الشكلانيون الروس أول من اهتموا بالشكل الأدبي وما يتعلق به من سمات «على الرغم من أن عمل الشكلانيين يسبق الثورة التنظيرية الحديثة فإن اتجاههم نحو دراسة الأدب دراسة تقنية يرتبط بالدراسات التي حاولت أن تخرج على الأورذودوكسيات التقليدية بعد فترة الستينات، وهي نفس الفترة التي بدأ فيها عمل الشكلانين في الظهور ليصبح معروفا في المجال الأدبي»[1].

1. الأسلوبية عند الغرب:

إهتم النقاد الغربيون بموضوع الأسلوبية اهتماما بالغا واتجهت جهودهم إلى السعي لوضع أطر ومعالم لهذا العلم الحديث رغم اختلافهم الذي زاد الدراسات الحديثة إثراءً بهذا النوع من البحث الموضوعي، والمعروف أنّ عمل الشكلانيين الروس الذين طالبوا بمقاربة النص الأدبي على أنه بنية مغلقة ومكتفية بذاتها كان من خلال مدرستين هما: مدرسة موسكو عام 1915 وجماعة الأبوياز (جمعية دراسة اللغة الشعرية) وانطلاقا من أن الأدب رسائل ومضامين وليس أشكالا تعبيرية فقط.

فقد قامت الدراسات الأسلوبية بتحليل الأعمال الأدبية انطلاقا من شكلها اللغوي، فالفكرة الأساسية التي تنطلق منه الشكلانية الروسية في تعاملها مع النصوص هي «آليات الدلالة في تجاهل واضح لماهية الدلالة، سواء كان ذلك من منطلق الاعتقاد بأنّ القول بوجود معنى للنص أمر مفروغ منه أو مسلم به، أو من منطلق أنّ ذلك المعنى قد تحول إلى شكل»[2].

---

[1] يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، ط1،1994، ص15.

[2] عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، العدد298، 2003، ص78

وبذلك تكون الأسلوبية بمفهومها النقدي هي «العلم الذي يكشف عن القيم الجمالية في الخطابات الأدبية انطلاقا من تحليل الظواهر البلاغية واللغوية للخطاب الأدبي، وترتكز الأسلوبية على دراسة الخصائص اللغوية والتي بواسطتها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفة تأثير جمالية، فالأسلوبية تبحث فيما يتميز به الكلام الفني عن باقي مستويات الخطاب الأدبي، أي أنه تدرس الخطابات الأدبية الراقية»[1].

وتعتبر الشكلانية الروسية أول منعرج نقدي فتح الأبواب للنقد ليتحرر من سيطرة المناهج السياقية التي كانت تستند إلى الملابسات الخارجية المتعلقة بالمؤلف وظروفه لتتجه هي (الشكلانية) إلى الداخل النصي، فقد كان الهاجس« هو وضع العمل الأدبي في مركز اهتمامهم رافضين المقاربات السيكولوجية أو الفلسفية أو السوسيولوجية التي كانت في ذلك الوقت تسير النقد الأدبي الروسي»[2]، وبتوجيهها العلمي في مقارباتها للنصوص الأدبية كان لها فضل السبق في التأسيس لما يسمى بالنزعة العلمية للنقد، ووصلت إلى أوجها مع البنيوية فيما بعد والمتتبع للتطور التاريخي لمصطلح الأسلوب، يجده موجودا منذ عهد **أرسطو** وله صلة وثيقة بمصطلح البلاغة، كما «تكلم لونجانيوس في كتابه الأسلوب الرفيع عن تأثير اختيار الألفاظ والكلمات النافذة في حسن الأسلوب والتأثير في المتلقي [3]»،وتوقف «كونتليان في القرن الأول الميلادي إزاء مسائل تتعلق بالأسلوب منها الوضوح، الفصاحة، الملاءمة [4]».

فهذه الأخيرة كانت بمعنى القول الرفيع، تتحدد في شكل قواعد نظرية عامة خاصة في كتب أرسطو عن الشعر والخطابة، حيث تحدث في كتابه "الخطابة "عن الأسلوب،

---

(1) خلف الله بن علي، الأسلوبية في النقد الجزائري قراءات تحليلية في المنجز النظري التطبيقي، حوليات الآداب واللغات، الجزائر، العدد 10، 2018، ص 276، 277

(2) نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، لبنان، ط1982،1، ص16.

(3) صليحة قصابي، خطاب الحداثة في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، ماجستير، جامعة المسيلة. الجزائر، 2009، ص22.

(4) المرجع نفسه، ص 22.

وفرق بين الجميل والقبيح، هذه القواعد كانت تحتاج إلى قواعد أخرى تصنيفية تسهل تقسيم الكلام وكان يتكفل بها الأسلوب، ومن هنا عرف البلاغيون في العصور الوسطى تقسيم الأسلوب إلى بسيط ومتوسط وسام[1].

يرى جلّ الباحثين أن الفضل الأول في ظهور الأسلوبية يعود إلى العالم اللغوي **دي سوسور** حينما فرق بين اللغة، هذه المعادلة التي أحدثت ثورة في ميدان النقد الأدبي، فاللغة عند **دي سوسور** هي قواعد صوتية ونحوية وصرفية وتركيبية أما الكلام فإنه تطبيق واستعمال للوسائل والأدوات الصوتية، هذه النقلة النوعية في التعامل مع النصوص والتي جاءت والنقد النسقي تجلّت بوضوح في كل المناهج النقدية المعاصرة.

لكن الفضل الأكبر كان لتلميذه **شارل بالي** (1856-1947) وهو باحث لساني ومؤسس علم الأسلوب في المدرسة الفرنسية حيث نشر في عام 1902 كتابه الأول " بحث في علم الأسلوب الفرنسي" ثم اتبعه بدراسات أخرى، يعرف **بالي** الأسلوب بأنه: «العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية» [2].

وقد اهتم **بالي** ب «الطابع العاطفي للغة وارتباطه بفكرتي القيمة والتوصيل فكان يرى أن الاحتكاك بالحياة الواقعية يجعل الأفكار التي تبدو موضوعية في الظاهر مفعمة بالتيار العاطفي فالمتحدث الفردي يحاول دون كلل أن يترجم ذاتية تفكيره ثم يتولى الاستعمال الشائع تكريس هذه الفئات التعبيرية فتصير اللغة مثل نسج بينولوبي التي تنقض ما تغزله» [3].

ابتداء من هذا التاريخ بدأ الاهتمام بالدراسات الأسلوبية يتزايد شيئا فشيئا ويتقاطع مع حدود علمية أخرى كالبلاغة والنقد الأدبي وعلم العلامات، فقد ربط بيير جيرو

---

[1] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 17.

[2] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 18.

[3] المرجع نفسه، ص 18.

الأسلوبية بالبلاغة فيرى أن الأسلوبية هي بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف ، إنها علم التعبير[1] كما ظهرت بعد **بالي** مجموعة من الأسلوبيين شقّوا لأنفسهم إتجاهات ضمن هذا العلم، فأثروا البحث الأسلوبي برؤى معرفية جديدة كمدرسة الشكلانيين الروس التي تعد من أهم روافد الدرس اللغوي والأسلوبي (حلقة موسكو سنة 1915)، وقد عبر **ماروزو** عام 1941عن أزمة الدراسات الأسلوبية التي كانت تتذبذب بين موضوعية اللسانيات ونسبية الاستقراءات، فنادى بحق الأسلوبية في شرعية الوجود ضمن الشجرة اللسانية العامة.

وفي سنة 1960 انعقدت ندوة عالمية حضرها أبرز اللسانيين ونقاد الأدب وعلماء النفس والاجتماع كان محورها الأسلوب، حيث «ألقى **رومان جاكسون** محاضرته حول اللسانيات والإنشائية فبشر يومها بسلامة بناء الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب»[2]، كما كانت ترجمة **تودورف** لأعمال الشكلانيين الروس إلى الفرنسية نقطة انطلاق للبحوث الأسلوبية لتعمر نحو ستين عاما بعدما كانت مرحلة الخمسينيات أزهى سنين الأسلوبية ليعلن بعدها موتها سنة 1969.

وقد جاءت الأسلوبية للبحث عن الخصائص الفنية والجمالية التي تميّز نصا عن آخر أو كاتبا عن آخر، فهي منهج يقرأ النص من خلال لغته فتتجاوز حدود الجملة إلى تحليل مجموع الخطاب الأدبي تحليلا موضوعيا يرتكز على وصف الظواهر النصية [3]، أي الوقائع الأسلوبية وكيفية تشكيلها ثم تأويلها بما يتلاءم وطبيعة النص.

كما تكشف عن القوانين الداخلية و الخارجية في نظام الخطاب الأدبي ومحاولة فهم عناصره ومكوناته البنيوية وإدراك دلالاته، وذلك بتحليل بنياته السطحية والعميقة، كذلك دراسة الخصائص اللغوية، التي يتحول بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى

---

[1] بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط2، 1994، ص 27.

[2] عبد السلام المسدي الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا ، ط3، (دت) ، ص22 –23.

[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر، 1997، ج2، ص 35.

وظيفته التأثيرية والجمالية اكتشاف شعرية النص، ثم« تعليل وجودها عبر قرائن النسيج اللغوي»[1]، إضافة إلى أن الأسلوبية تترصد مكامن الجمال والفن في الآثار الأدبية، وما تحدثه من تأثيرات شتى في نفس القارئ لما تسمو هذه الآثار عن اللغة النفعية المباشرة إلى لغة إبداعية غير مباشرة فنية وأكثر إيحاءا وتلميحا.

كما تسعى الأسلوبية كمنهج نسقي دوماً إلى محاولة مدارسة أساليب الكتاب اللغوية ومدى تمايزها من خلال قدرة كل كاتب على التمايز في توظيفه معجمه الفني من جهة ومدى استطاعته التأثير في المتلقي عبر اللغة من جهة ثانية وبالتالي يمكن القول أن: الأسلوبية مجال درسها الأسلوب بوصفه ظاهرةً لغوية تسعى إلى الوقوف على الاختلاف بين الكتاب، فهي منهج نقدي غايته مقاربة النصوص ومدى تأثيرها على القراء.

2. الأسلوبية عند العرب:

الأسلوب سابق عن الأسلوبية في الظهور، فالأسلوب ارتبط منذ القديم بالبلاغة وكان لصيقا بالدراسات البلاغية على عكس الأسلوبية التي كانت وليدة القرن العشرين لأنها انبثقت مع ثورة لسانيات **دو سوسور** في مجال الدرس اللغوي، وقد احتفى الدرس العربي منذ القرن الثاني الهجري بدراسة الأسلوب في مباحث الأسلوب القرآني، فقد« كان البحث عن سرّ الإعجاز القرآني يقف وراء الكثير من الدراسات البلاغية ويكاد يكون محور الدراسات العربية كلها»[2]، ثم ألفت الكتب حول البيان وبحوثه فتحدث **الفخر الرازي** في الأسلوب واعتبره خاصية تمثل مُنشئها، فالقرآن له أسلوبه والشعر له أسلوبه الخاص[3].

---

[1]نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، ص 35.

[2] احمد درويش، دراسة الأسلوب بين الأصالة والمعاصرة ص89.

[3] محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، منشورات مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية لونجمان ، بيروت، مصر ، ط1، 1994، ص11-15.

كما تكلم **قدامة بن جعفر** عن سرّ الجمال وأسباب القبح في الشعر وعناصره اللفظ والوزن والقافية والمعنى [1]، أما **الجاحظ** فقد «تكلم عن النظم إلا أنه لم يقدم تفسيرا واضحا، حيث ربطه بحسن اختيار اللفظة المفردة اختيارا موسيقيا يقوم على سلامة جرسها واختيارا معجميا يقوم على الفتها واختيارا إيحائيا يقوم على الظلال التي يمكن أن يتركها استعمال الكلمة في النفس، وكذلك حسن التناسق بين الكلمات المتجاورة تآلفا وتناسبا» [2].

وجاء **عبد القاهر الجرجاني** صاحب كتاب "أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز" وصاحب نظرية النظم ليقول إنّ الجمال ليس في اللفظ ولا في المعنى، وإنما في نظم الكلام أي في الأسلوب، ثم درس الجملة بالتفصيل منفردة وليبين جمال الأسلوب [3]، أما **ابن خلدون** فتناول الأسلوب من حيث فضلٌ صناعة الشعر وتعلمه، حيث أعطى للأسلوب مفهوما ذهنيا خالصا باعتباره صورة تملأ النفس وتطبع الذوق، وأرجع هذا إلى ذخيرة الأديب اللغوية.

كما ربط بين الأسلوب والقدرة اللغوية، أي قدرة الفرد على التعبير عما يريد بجمل جديدة في المناسبات المختلفة، إضافة إلى ربطه الأسلوب والفن (النوع الأدبي) مبرزا الفروق اللفظية والنحوية بين المنظوم والمنثور، ثم ربط بين هذه الفروق بخصائص تعود إلى علوم النحو والصرف والعروض والبلاغة، فالشعر له خصائص، والنثر له خصائص، من حيث التشكيل اللغوي والبناء العروضي، كما تحدث عن المخاطب والمخاطب ومقتضى الحال الذي يتصل بهما: من أطناب أو إيجاز أو إشارة أو كناية وكلها أمور تختص بطريقة أداء المعنى على حسب مقتضى الحال ...[4].

---

[1] عبد المنعم خفاجي وآخران، الأسلوبية والبيان العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1992، ص28.

[2] أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص90، 91.

[3] عبد المنعم خفاجي وآخران، الأسلوبية والبيان العربي، ص 36، 37.

[4] ابن خلدون، المقدمة، ص470.

هذا عند العرب القدامى، أما حديثا فقد انتقلت الأسلوبية كغيرها من المناهج متأخرة نسبيا (سنوات السبعينيات) وذلك بحكم احتكاك الثقافات العربية بالغربية، فكانت هناك أسماء عربية ساهمت في الأسلوبية كـ **عبد السلام المسدي، وشكري عياد، وعدنان بن ذريل، وصلاح فضل، ومنذر عياش، عبد الملك مرتاض، ونور الدين السد ورابح بوحوش** وغيرهم، وقد« اقترن الأسلوب بالأسلوبية التي صارت عنوانا لما لا يقل عن ثلاثة كتب عربية أو معربة كان أولها كتاب الدكتور **غراهام هوج** الموسوم بـ (الأسلوب والأسلوبية) سنة 1969 الذي نقل إلى العربية عام 1985، ثم الكتاب العربي الرائد "الأسلوبية والأسلوب " عام 1977 للدكتور **عبد السلام المسدي**،وقد أغرت هذه الصيغة **منذر عياشي** فراح يتجاوز الأصل، لينقل كتاب **بيير غيرو** إلى "الأسلوب والأسلوبية»[1].

وقد انتقل مصطلح sylistique إلى العربية بتسميات مختلفة وقليلة كالأسلوبيات الذي اصطنعه **سعد مصلوح**، أو علم الأسلوب أو علم الأساليب، وقد هيمن عليها المصطلح الشائع " أسلوبية "، ولعل أعمق المباحث العربية تلك التي بسطها **المسدي** في كتابه " الأسلوبية والأسلوب، إذ وقف عند الفروق الجوهرية بينها وبين ما يجاورها من علوم ومعارف، (اللسانيات، البلاغة، فقه اللغة، النحو...)[2].

حيث وقف عند طبيعة العلاقة بين الأسلوبية والبلاغة، وقد احتفظ الأسلوبيون العرب بالتقسيمات الأسلوبية الغربية، حيث قسّمها عدنان **بن ذريل** إلى ثلاثة اتجاهات كبرى: أسلوبية التعبير والتي عنيت بالتعبير اللغوي والأسلوبية التكوينية وعنيت بظروف الكتابة، والأسلوبية البنيوية التي عنيت بالنص الأدبي وجهازه اللغوي، كما قسمها **محمد عزام** إلى ثلاثة أقسام مماثلة هي: الأسلوبية التعبيرية والأسلوبية الفردية، (أسلوبية الكاتب) والأسلوبية البنيوية...أما **عبد الملك مرتاض** فقد أومأ إلى عدة أصناف من الأسلوبية، لكنه اكتفى بصنفين هما الأسلوبية التاريخية التي يجعلها مقابلا للمصطلح

---

(1) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2010، ص 83، 84.

(2) المرجع نفسه،88

الأجنبيS.GÉNÉTIQUE وجعل موضوعها الجواب عن السؤال: لماذا الكاتب؟ ثم الأسلوبية الوصفية، التي تجيب عن سؤال آخر هو: كيف يكتب الكاتب؟ [1].

في الأخير يمكننا القول أن المناهج النقدية أثارت الكثير من الجدل في نقدنا العربي ومع تسارع نبض الحضارة جعل المتتبع للحركة النقدية الحديثة يلاحظ تلك السرعة الكبيرة في الانتقال من منهج نقدي الى آخر، كما أن تربتها الغربية المنطلقة من فلسفات وتراث فكري ونقدي يختلف كل الاختلاف عن التراث والفكر العربي عمّق من أزمة الخطاب النقدي العربي وأوقع النقاد العرب في اضطراب كبير، فالمتأمل في بعض الكتابات النقدية يلحظ ذلك الاضطراب والقلق الذي تتسم به تطبيقاهم كما يلحظ ذلك التباين والاختلاف بين النقاد العرب في تمثلهم لتلك المناهج.

[1] المرجع نفسه، ص88-90.

الفصل الثاني: المرجعية النقدية

عند كمال أبو ديب

(حدود التطابق وأبعاد الاختلاف)

أولا: الخلفيات والمرجعيات النقدية لكمال أبو ديب

ثانيا: الطرح النقدي عند كمال أبو ديب

ثالثا: بنيوية كمال أبو ديب

رابعا: كمال أبو ديب في ميزان النقد

تعددت الكتابات النقدية التي جعلت من النص العربي موضوعا لدراستها، والتي لا يمكن إنكارها أو تجاهلها ممارسة وتنظيرا، ويعد الناقد **كمال أبو ديب** أحد أبرز النقاد الذين سعوا إلى تأسيس نقد عربي له رؤيته ومناهجه من خلال تقديمه لمشروعه النقدي، والذي يسعى عن طريقه الى تطوير الفكر العربي من خلال طرح البنيوية بديلا وجعلها منهجا في معاينة الوجود والثقافة والمجتمع، وسنتعرف من خلال هذا الفصل على مرجعيات الناقد وثقافته وكذلك آليات مشروعه النقدي.

أولا: الخلفيات والمرجعيات النقدية لكمال أبو ديب

تمثل المرجعيات أصلا ثابتا وأرضية صلبة ينطلق منها الناقد في بناء أفكاره، فهي «الإطار الكلي والمنهجي والركيزة الجوهرية في أي خطاب أو ملة أو مذهب أو دستور أو نظام، وهي المصدر النهائي الذي ترد إليه الأمور وتنسب»[1]، وتعد المرجعيات الثقافية للنقد الأدبي «الخلفيات المعرفية والمنابع الفلسفية التي يصدر عنها النقاد العرب المعاصرون في خطاباتهم النقدية، فلا يمكن لأي باحث أو ناقد أن ينطلق من العدم أو الفراغ ، بل لابد من تراكم معرفي وأصول فكرية يستند إليها»[2]، ولهذا لا يمكن إغفال تأثير الحمولات المعرفية والفلسفية لهذه المرجعيات في تبني أي ناقد لمنهج معين في دراسته للظاهرة الأدبية، وهذا ما نجده عند الناقد **كمال أبوديب.**

تنوعت المرجعيات الفلسفية والتأثيرات الغربية في خطاب الناقد **كمال أبو ديب** النقدي، كعلم الأنثروبولوجيا واللسانيات والسيميائيات، ففي دراسته "**في الشعرية** " أراد خلق شعرية جديدة من خلال تصريحه بالمرجعية البنيوية لشعريته ،حيث يلحظ المتتبع لآرائه في الشعرية تأكيده المستمر على أن شعريته لا تخرج عن كونها بنيوية ، لأنه لا يمكن البحث في الشعرية عن طريق دراسة الظواهر اللغوية مجزأة دون البحث عن

---

[1] حنان محمد سعيد الحلاق ،المرجعيات الثقافية لمصطلح الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين نماذج مختارة ، ماجستير ،جامعة قطر ، قطر ، 2014 ص25.

[2] بشير ابرير ، مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث ، ص 598.

العلاقات الناتجة عن التفاعل بين تلك الجزئيات ،ولذلك هو يحدد شعريته بأنها« خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات ، التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات ...يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشرا على وجودها»[1].

مما يؤكد أن المنطلق عند الناقد منطلق بنيوي لا يهتم بالجزئيات بقدر اهتمامه بالبنية الكلية الناتجة عن تعالق الأجزاء فيما بينها، فمنها تخلق الشعرية، هذه الشعرية التي تقوم على مجموعة من المفاهيم تتمثل في: العلائقية، الكلية، التحولات، الإقحام، الانتظام. والتي إذا استطاعت أن تحقق بدورها مفهوم الفجوة –مسافة التوتر –لدى المتلقي كان النص شعريا، وإلا فإنّ النص برأي الناقد يكون غير شعري، ولذلك هو يسعى إلى «الغور في الأبعاد المكونة للشعرية في تجلياتها البنيوية» [2].

إن الملاحظ يرى أن الناقد يبني نظريته على أساس لساني أي تنطلق من اللسانيات في دعوتها الى تبني العلمية وسيلة في التعامل مع النصوص (التركيز على البنيوية اللغوية) لكن تأثره بالنظريات الغربية لم يتوقف عند **دي سوسير** بل يظهر تأثره أيضا **بجان كوهن** في تأصيله لمفهوم الشعرية في النقد العربي، فالآلية التي تتكون من خلالها الفجوة: مسافة التوتر*تجمع بين مكونات في أصلها غير منسجمة، أي أنّ

---

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص14

* **الفجوة: مسافة التوتر** :مصطلح الفجوة هو مصطلح جاء به الناقد ويقصد به الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود أو للغة او لأي عناصر تنتمي الى ما يسميه ياكبسون نظام الترميز في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين فهي : أ–علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعة والألفة لكنها ب– علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية اي ان العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس ، هذا المفهوم يراه الناقد أساسي في التجربة الإنسانية كلها وليست فاعليته تقتصر على الشعرية (ينظر: كمال ابو ديب ، في الشعرية ، ص20، 21).

«العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس»[1].

أي أن المكونات متنافرة في شكلها المتفرد، لكن يعاد تركيبها لتنسجم وتحقق الشعرية، وبذلك يتحول التنافر إلى اتساق وتآلف، وهذا ما يحيلنا إلى شعرية **كوهن** التي تقوم على التنافر الناتج عن تكسر مسار اللغة كمرحلة أولى ،ثم التوافق والتآلف من خلال إعادة التركيب داخل بنية القصيدة، فعلى المستوى التطبيقي يرى **كوهن** «أن الكلمات الشعرية تخلق صدى محيطا بها يشع ويصل إلى القارئ عن طريق ذبذبات ويدعوه إلى التفاعل معها»[2]،أما **كمال أبو ديب** فالشعرية تخلخل بنية التوقعات، وتخرق السياق الطبيعي المتوقع وتلغي الاختيار الطبيعي على المستوى المنسقي، وتقوم باختيار آخر على هذا المحور ليخلق الفجوة :مسافة التوتر[3].

يبسط الناقد مفهوم الفجوة:مسافة التوتر من زاوية فلسفية، لأن جزءا من تصوره البنيوي يقوم على مفهوم الجدل ذي الأصول الفلسفية ، حيث يعد النص الشعري شبكة من العلاقات الجدلية بين الحضور والغياب، وبهذا يعد الطرح الجدلي الهيجلي في هذا السياق مرجعية معرفية اعتمدها الناقد لبلورة مفهوم الفجوة[4]، وتتجلى هذه الخلفية الهيجلية برأي **عبد الرحمان التمارة** من خلال عدة منطلقات منها أولا: « النظر إلى النص الشعري باعتباره بنية لغوية محكومة بعلاقة تنظم عناصر هذه البنية، مما يكشف قدرة النص على الانتظام الذاتي بحكم العلاقات الناشئة بين مكوناته، وهذا ما يذهب اليه **هيجل** الذي يرى أن الشيء الوحيد الحقيقي تماما إنما هو الكل الذي يشمل كافة الأشياء في شبكة من العلاقات في نظام، وثانيا: رهن دينامية النص الشعري وكينونته الشعرية بالتجسيد الأسمى

---

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص، 21، 22.

[2] حنان محمد سعيد الحلاق، المرجعيات الثقافية لمصطلح الشعرية، ص 88.

[3] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 31.

[4] عبد الرحمان التمارة ، نقد النقد بين التصور المنهجي والإنجاز النصي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، المغرب ، ط1، 2017، ص 143.

لخلق الثنائيات الضدية، وذلك يتماشى والنظرة الهيجلية إلى الحقيقة حيث في باطن كل شيء ينتج الصراع بين المتضادات، الذي يؤدي بدوره إلى تحول الشيء إلى شيء جديد ، والذي بدوره تنمو فيه نواح متناقضة وتسير إلى الأمام »[1]، وهذا ما اشتغل عليه الناقد في كتابه "جدلية الخفاء والتجلي" حيث اعتمد بشكل كلي على رصد الثنائيات الضدية للوصول الى البنية العميقة للنص.

كما يظهر تأثره الواضح **برومان جاكسبون** عند حديثه عن المحورين التراصفي (الأدنى أو المقابل المعتاد أو المألوف) ،والمنسقي (الرأسي أو المحور الاختبار والتأليف) ، وقد « افترض الناقد هذه المحاور سعيا منه إلى التأكيد على شعريته البنيوية التي تتمحور حول مكونات اللغة، فالمحور المنسقي يتيح اختيار عدد لا محدود من الخيارات في تكوين النص، أما المحور التراصفي فوظيفته إعادة تشكيل تلك الخيارات وفق قواعد البناء النصية ، فالمكونات اللغوية تكون من ناحية منسجمة ومتآلفة من وجهة نظر تركيبية ، لكنها في الوقت ذاته يجب أن تكون متنافرة دلاليا حتى تحدث الفجوة »[2].

من هنا ف «البنيوية شكلت منطلقا منهجيا متنوعا في خلفياته المعرفية ، ولعل تبني هذا المنهج نابع من قناعة فكرية مفادها أن الفكر البنيوي ما يزال نهجا رائعا من أنماط التكوين المعرفي والفكر التحليلي، وماتزال مقولات أساسية فيه مفتاحا مثيرا لاكتساب المعرفة وتحليل الظواهر»[3]، ورغم أنّ المنهج البنيوي قد « أثبت قدرته على كشف مالم يكن معروفا من خصائص الشكل والظاهر، واستطاع أن يصل إلى العام والمشترك والى ما هو علمي والى ما هو منطق »[4]، إلا أنه لم يصمد طويلا فقد أفل نجمه سريعا وتحول بعض منظريه الى ما بعد البنيوية.

---

[1] عبد الرحمان التمارة ، نقد النقد ، ص 143.

[2] حنان محمد سعيد الحلاق ، المرجعيات الثقافية لمصطلح الشعرية ، ص 89.

[3] عبد الرحمان التمارة ، نقد النقد، ص 144.

[4] يمنى العيد ، في معرفة النص، منشورات دار الأفاق الجديدة ، بيروت ، ط3 ،1985 ، ص 37.

لقد تمكن **كمال أبو ديب** من خلال المنهج البنيوي« أن يتجاوز الاعتماد على المنزع اللساني للنص لإدراك ميزته الأدبية الشعرية ، وبالتالي تجاوز فهم **ياكبسون** الذي يعتبر علم الأدب ليس هو الأدب ،بل الأدبية أي ما يجعل من عمل معطى عملا أدبيا نحو فهم شمولي ومنهج يجعل الفجوة: مسافة التوتر باعتبارها خصيصة مميزة للتجربة الشعرية تتحقق على مستويين : المستوى الرؤيوي الذي يتناول البنيات الشعورية أو التصورية أو الإيديولوجية ،إنه يتناول اختصارا كل ما يشكل رؤية العالم والمستوى اللساني الصرف الذي يتناول البنيات اللغوية »[1]، أي أنه ينزع نحو الفكر الماركسي الذي يهتم باكتناه العلاقة بين النص الأدبي والبنى الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية أو الفكرية.

نجده أيضا عندما يذكر أن «الفجوة:مسافة التوتر ليست لعبة لغوية بسيطة بل تجسيد عميق للعالم (...)، رؤية ترى بين الإنسان والعالم تواشجا عميقا متبادلا» [2]، أي أنه أحال كل فجوة:مسافة التوتر إلى المواقف الفكرية التي يتبناها الشاعر، وبالتالي كل مكونات الشعرية إلى التصور أو الرؤية و«يوسع دائرتها وينقلها من دائرة اللغة إلى خارج اللغة» [3].

إضافة الى أنه في نصوص أخرى ينفي أن تقتصر الشعرية على اللغة وحدها، بل يمكن أن تتكون من وجود تناقض بين موقفين من الوجود الإنساني يمثلان « ثنائية ضدية يبدو معها الإنسان عالقا في شبكة لا يستطيع الإفلات منها، تصنعها المفارقة بين واقعة حتمية مصيره وبين سلوكه اليومي وعماه عن هذه الحتمية »[4]، أي أن «الفجوة هنا تتنامى بين واقعين ، بين رؤيين للشرط الإنساني هما رؤية الإنسان لنفسه ورؤية الشاعر

---

[1] عبد الرحمان التمارة ، نقد النقد، ص 144.

[2] كمال أبو ديب ، في الشعرية، ص 32.

[3] حنان محمد سعيد الحلاق، المرجعيات الثقافية لمصطلح الشعرية ، ص 90.

[4] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 44.

له، الإدراك الفردي الحاد للتناقض بين وجود الإنسان ووعيه، والغفلة المطلقة الجماعية عن هذا التناقض والاستسلام لوعي جزئي للوجود الإنساني»[1].

إن تصريحه بأن للأبعاد غير اللغوية تأثيرا في شعرية النصوص هو بهذا يتراجع عن موقفه الأول عندما قال أن الشعرية تقتصر على اللغة وحدها يقول : « فكما يمكن أن تكون عناصر لغوية يمكن كذلك أن تكون مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو بالتجربة أو بالبنية العقائدية أو برؤية العالم »[2]،هذا التناقض في موقف الناقد هو ما تحدث عنه **عبد العزيز حمودة** في كتابه "المرايا المحدبة" عندما قال أن المأزق الذي يجد البنيويون الماركسيون أنفسهم فيه هو تبنيهم للبنيوية اللغوية السورسورية من جهة ، وولاؤهم للماركسية التي ترى الأنساق الفكرية نتاجا إجتماعيا من جهة أخرى ، وهذا ما سنراه فيما بعد في تحليلات الناقد في كتابه "جدلية الخفاء والتجلي".

من جهة أخرى يؤكد **محمد جاسم جبارة** في كتابه "مسائل النقد في الشعرية" العربية أن شعرية **كمال أبو ديب** تتحكم فيها القناعة الأيديولوجية، وذلك بتركيزه على «رصد المتناقضات والثنائيات الضدية والظواهر الشعرية والنقدية المفارقة للأدب والرتابة التقليدية، كما يحاول توظيف الأدب لخدمة أهداف سياسية وأيديولوجية» [3]، ولعل هذا ما يفسر ميل الناقد إلى الأشعار الثورية الرافضة للواقع كأشعار **أدونيس وأبو نواس،** فالشعرية ليست موقف قبول واطمئنان بل موقف تغير وزعزعة وعالم جديد، ومن هنا كان الشعر الحق تخريبيًا ثوريًا [4].

ولعل هذا ما تحدث عنه **طه عبد الرحمان** في كتابه " تجديد المنهج في تقويم التراث " حيث انتقد لممارسة بعض النقاد والباحثين المعاصرين التقويم التجزيئي –كما

---

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية ،ص 44.

[2] المصدر نفسه ، ص 22.

[3] محمد جاسم جبارة ، مسائل الشعرية في النقد العربي دراسة في نقد النقد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ،2013 ، ص117.

[4] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 70.

يسميه–للتراث، ويرى أن هذه الممارسة تلزم التوسل بآليات (مفاهيم أو قواعد اومناهج) مستمدة من مجالات ثقافية أخرى غير المجال التداولي الإسلامي العربي، ويسميها الآليات الاستهلاكية أو الفوقية ويرى ان هذه الآليات لا تخرج عن أحد الصنفين: صنف العقلانية وصنف الآليات الفكرانية (الأيديولوجية).

هذا الأخير الذي يستند على مبدأ التسييس، أي أن «تقويم هذا النص يكون موجها أساسا بهموم نضالية صريحة ومشاغل سياسية ظاهرة مثل التحرر والتقدم والتوحد والتطور، بل والتثور وغيرها» [1]، ولعل **كمال أبو ديب** قد اتخذ شكل الاشتراكية التي هي أحد أشكال طرق الفكرانية التي تحدث عنها **طه عبد الرحمان** والتي «يبالغ أصحابها في البحث عن النصوص التي تحمل معاني التوجه التحرري والثوري» [2].

غير أن الناقد لم يصرح بموافقته أفكار **أدونيس** وأشعاره الرافضة للواقع، لكنه يؤكد على أن شعره ما يزال ينتظر من يحلله تحليلا معمقا، هذا التوجه، كما يستفيد الناقد من فكرة الثنائيات الضدية البنيوية لكنها « ليست لغوية بل ثورية بين عالم الشاعر الداخلي وعالمه الخارجي، حيث يجب أن تناقض رؤية الشاعر الخاصة الرؤية السائدة، غير أن الناقد يتدارك موقفه ويعلن أن اللغة يجب أن تكون مسهمة في في إبراز هذا الموقف الثائر، فالموقف الثوري لا يتكون من جراء نفسه وإنما من خلال تعاضده مع اللغة، التي تتحول من كونها حاملة للمضامين إلى كونها مسهمة في فعل التثوير»[3]، فمن خلال بعض تحليلاته نجده يربط بين الرؤية الثورية وبين اللغة الثائرة المنزاحة عن قوانين اللغة.

وهذا يدل على أن مرجعية **كمال أبو ديب** تتنامى في بيئة **هيجل** الجدلية، وتبتعد كثيرا عن الموقف البنيوي من اللغة، فعلى الرغم من ان شعرية **كمال أبو ديب** تعاين عبر

---

[1] طه عبد الرحمان، تجديد المنهج في تقويم التراث، ص 26

[2] المرجع نفسه، ص 27.

[3] حنان محمد سعيد الحلاق، المرجعيات الثقافية لمصطلح الشعرية، ص 93.

لغة النص نفسه إلا أن البنيات التي تتعلق برؤية العالم تعد زيادات نصية غير لغوية، مما أوقع **الناقد** في تناقض محير بين اجتزائية مخلة بمفهوم الشعرية وشمولية لهث وراءها ولم يطلها، مما خلق تباينا بين ما صدح به وبين الواقع الذي قدمه [1].

أما في كتابه "**الرؤى المقنعة**" فقد حدد الناقد مرجعياته البنيوية من خلال خمسة مصادر أساسية هي: التحليل البنيوي للأسطورة كما طوره **كلود ليفي شتراوس** في الأنثروبولوجيا البنيوية، التحليل الشكلي للحكاية كما طوره **فلاديمير بروب** في دراسته للتركيب التشكيلي(مورفولوجيا) لحكاية الحوريات ،مناهج تحليل الأدب المتشكلة في إطار معطيات التحليل اللغوي والدراسات اللسانية والسيميائية عند كل من **جاكبسون** والبنيويين الفرنسيين ك**جيرارجينيت ورولان بارت** و**تودوروف**، المنهج النابع من معطيات أساسية في الفكر الماركسي، والذي أولى عناية خاصة لاكتناه العلاقة بين بنية العمل الأدبي وبين البنى الاجتماعية(الاقتصادية والسياسية والفكرية)، ولعل **لوسيان غولدمان** أبرز النقاد الذين أسهموا في تطوير هذا التناول، تحليل عملية التأليف الشفهي في الشعر السردي ودور الصيغة في آلية الخلق كما طوره **ميلمان باري** عن الإلياذة والأوديسة **وألبرت لورد** الذي استكمل عمل أستاذه وصاحب نظرية الصياغة الشفوية التي تتعلق بالتراث الشفهي من حيث الجمع والتعامل[2].

وبالرغم من أن الناقد يرى نفسه أنه سبق في بنيويته الدراسات الفرنسية وأنه أفاد كثيرا من الأسس النظرية لدراسات **ليفي شتراوس** من أجل تطوير منهج جديد في النقد الأدبي بشكل عام وفي دراسة الشعر الجاهلي بشكل خاص، ثم مرت سنوات من التأمل والتطوير البطئ الصعب أدت في سنة 1970الى بلورة صيغة أولية للمنهج الذي رسمته

---

[1] حنان محمد سعيد الحلاق، المرجعيات الثقافية لمصطلح الشعرية، ص 93.

[2] كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1986، ص 6.

دراسته لمعلقتي لبيد وأمرؤ القيس، وأن أمثال **تودوروف وجرار جنيت وبارت** لم تكن أسماء مألوفة في المجال الذي يعمل فيه.

إلا أنه يرى دراساته البنيوية قد تمت بحسبه «في عزلة مطلقة عن الدراسات الفرنسية التي اتضح لي فيما بعد أنها كانت قد بدأت (في الوقت نفسه الذي كنت أعمل فيه على تطوير المنهج) وبدأت باتخاذ مسار محدد لها في الدراسة البنيوية، أعلن **ليفي شتراوس** فيما بعد تبرؤه منه نهائيا واعتبر منطلقه النظري نقيصا للمنطلقات النظرية لعمله البنيوي» [1].

يبرر الناقد أسبقية دراسته بأنه يركز على أولية التجربة الإنسانية للوجود في النهاية (الرؤية) والمعنى، يقول:« أبحاثي كلها تركز على أولية الرؤيا والمعنى ، أما الفرنسيون فإنهم لا يولون المعنى والرؤية مكانة هامة أي لا يولونها اهتماما ، فالبنيوية الفرنسية عامة إشكالية أي أنها تركز على الأشكال أو التشكيل، أما عملي فيذهب إلى أبعد من ذلك بكثير، والفرق الآخر هو أن الفرنسيين ركزوا عامة على السرد وعملي يركز على الشعر، وقدد بدأ ليفي شتراوس وياكبسون بدراسة الشعر في قصيدة **بودلير** "القطط"، لكن من أخذوا البنيوية لم يتبعوا نهجه ومن الدال أنه تبرأ من البنيويين الفرنسيين ، وقد علّق علي هذا الفرق في حديث شخصي أحد رواد الكتابة عن البنيوية في العالم عام 1975وقال: أنت الوحيد الذي ينقذ البنيوية من أزمة كونها شكلية خالصة لأنك تفتح أبواب الرؤيا والمعنى، وكان ذلك بعد أول بحث لي نشر باللغة الإنجليزية عن التحليل البنيوي للشعر الجاهلي»[2] ، وهذا ما جعله ينفي أن البنيوية هي ما انجزه الفرنسيون.

كما أشار الناقد **عبد العزيز حمودة** الى أن تطبيق الناقد للمنهج البنيوي والذي إعتمد على الدراسة المورفولوجية التي قام بها **فلاديمير بروب** عن الوحدات البنائية

---

[1] كمال أبو ديب ، الرؤى المقنعة، ص 9.

[2] كمال أبو ديب ، محادثة في المسنجر ، 1مارس 2021، الساعة : 19:55.

المكونة للحكايات، ومفردات **ليفي شتراوس** في تحليله للأسطورة هو «يناقض قوله بأنه يقدم منهجا بنيويا جديدا يسبق به الأوروبيين» [1].

ورغم أنّ الناقد حداثي إلا أن خلفياته الفكرية ارتبطت أيضا بالتراث النقدي العربي، ففي كتاب "جدلية الخفاء والتجلي" يظهر الناقد إعجابه الشديد بعبقرية **عبد القاهر الجرجاني** في تحليله الصورة الشعرية التي بلغت أوجها في «تصور الناقد الفذ للخلق الأدبي وللصورة باعتبارها عنصرا حيويا من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية»[2]،معتمدا على تحليلات **عبد القاهر** في دراسته ليؤكد أسبقية الفكر العربي، فلا تكاد تخلو دراسة له من إشارة إلى **عبد القاهر الجرجاني** ولهذا« ليس غريبا أن يضعه الدكتور **كمال أبو ديب** في كتابه "في الشعرية" جنبا إلى جنب مع **لوتمان** و**ياكبسون** و**لومنسوف** وآخرين من أصحاب الدراسات النقدية المعاصرة»[3].

وباطلاعه على إنجازات النقاد العرب القدامى حاول **كمال أبو ديب** الإمساك بطرف هذا الخيط، ليقود به تيارا معاكسا لهجمة التغريب والنقل عن الآخرين، فقد آثر أن ينقل إلى العرب، وأن يبدأ الخطوات الأولى في تأسيس بنيوية عربية وأن يغري غيره من الباحثين العرب بإقامة ألسنية عربية، بدأت معالمها تتضح مع جهود بعض النقاد العرب في المغرب العربي **كعبد الملك مرتاض وعبد السلام المسدي** [4].

فالناقد **كمال أبو ديب** «لم يرفض التواصل النظري والفكري مع الغرب، لكنه رأى أن يقيم في الوقت نفسه مثل هذا التواصل مع الفكر النقدي العربي القديم، وأن يخرج بشروط ومعطيات نابعة من هذا التصادم أو التلاقي تمكن الناقد العربي المعاصر من

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 38.

[2] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984، ص19.

[3] عبد العزيز المقالح ، ثلاثيات نقدية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 ،2000، ص 144.

[4] المرجع نفسه، ص 138.

تأسيس فكر نقدي جاد قائم على نظرية نقدية شاملة» [1]، وقد ساعده في كل هذا سعة اطلاعه على النقد الغربي بحكم تلقيه لدراساته الأكاديمية في لندن، إضافة إلى تعمقه في التراث النقدي العربي خاصة مؤلفات **عبد القاهر الجرجاني**.

لتأسيس نقد عربي والوقوف بالندية أمام الفكر النقدي الغربي وإجباره على الإطلاع على منجزات الفكر النقدي العربي، كان لابد على الناقد من الانطلاق من التراث ومن عمل **عبد القاهر الجرجاني** تحديدا، والإدراك بأن هناك نقادا عربا سبقوا **دوسوسور** وغيره في مقولاتهم اللغوية، ومناهجهم النقدية بمدة ليست بالهينة (أكثر من عشرة قرون) ويبدو أن هذا ما وعاه الناقد فحاول «أن يطور في معزل عن الأطروحات اللسانية منهجا نقديا من عمل **عبد القاهر الجرجاني**» [2]، يختلف عن نمط الدراسات الفرنسية.

يقول في هذا: «... قد يكون الإنجاز الرئيسي لهذا النمط من العمل هو التركيز المطلق على التجربة الإنسانية، على الرؤية الإنسانية في النهاية، فأنا لا أدرس نصا بالطريقة التي يحلل بها **رولان بارت** مثلا وإذا كان ثمة تشابه على أصعدة معينة بين نمطي الدراسة، بل أدرس نصا باحثا عن التجربة الإنسانية، عن الرؤية الإنسانية التي تسكنه وإنني إذ أفعل ذلك فإنني في النهاية أحاول أن أطور المنهج النقدي الذي يستطيع أن يكشف علاقة النص المدروس والتجربة مع العالم الخارجي ... من هذا المنظور يبدو لي أن محاولة الربط بين العملين يلغي الحكم الذي يصدر عن التصور المسبق أن البنيوية هي ما أنجزه الفرنسيون» [3].

ولفهم وجهة النظر هذه وتأكيدها يورد **المقالح** نصا طويلا **لكمال أبو ديب** يقول فيه:« نستطيع أن نقول أن هناك تيارا نقديا واحدا يمكن أن يكون له الصفة نفسها التي تمتلكها النصوص الإبداعية العربية ، فهو تيار يتعامل مع الكتابات النقدية العربية القديمة

---

[1] عبد العزيز المقالح ، ثلاثيات نقدية ، ص 138.

[2] المرجع نفسه، ص143.

[3] المرجع نفسه ، ص144.

بإدراك عميق لموقعها من الفكر النقدي في العالم، ومن خلال هذا التعامل استطاع أن يطور معطيات مرتبطة بالاثنين فهي مرتبطة من جهة بالكتابات النقدية القديمة ومرتبطة من جهة بالفكر النقدي الحديث وأرجوا أن لا يؤخذ علي أن أسمي عملي الشخصي مثالا على ذلك ، وهذا قليل في الكتابات النقدية العربية لأن عملي أنا شخصيا نبع فعلا من لحظة الالتقاء الحاسمة في تطوري بين النتاج النقدي العربي، الذي كان ذروته **عبد القاهر الجرجاني** وبين الفكر النقدي الغربي المعاصر من خلال عمل طويل على فكر **عبد القاهر الجرجاني** في إطار النظريات النقدية الغربية، وأنا أعتقد أن هذا أقرب شيء الآن لأن يمثل تيارا مشابها قليلا لما حدث في النصوص الإبداعية ،فهو مرتبط بشروط تكوين عربية ، لكنه عميق الصلة بالتيارات النقدية الأوربية في الأسس النظرية التي تقدمها، وبعد ذلك يتجاوز هذه المرحلة ... وأنا شخصيا لا أرى كثيرا من الدراسات النقدية الغربية البنيوية التي تعاملت مع النص الأدبي كما تعاملت معه في عدد من دراساتي، وأرى فروقا واضحة بينهما وأرى أن هناك أسسا نظرية جديدة تظهر في الدراسات التي قدمتها، صحيح أنها مستندة إلى نظريات غربية لكنني تجاوزتها كثيرا، بينما ما تزال النظريات الغربية واقفة عند نقطة معينة»[1].

ولعل هذا ما حاول الناقد إثباته في دراسته جدلية الخفاء والتجلي بتقديمه للطرح الجديد للصورة الشعرية مستندا فيها بشكل كامل على آراء **الجرجاني**، وذلك في إطار المنهج النفسي ومبرزا توقف دراسات غربية مثل دراسة الناقدة الفرنسية **ادفيك كونراد** والتي وصفها بالقصور على الوصول الى اكتناه البنية المتشابكة للصورة ، كما أنه اعتكف على قراءة **عبد القاهر** وقدم أطروحته عنه، مركزا فيها على «ضرورة أن يصدر النقد العربي عن روح اللغة العربية وتراثها، وأن يهتم النقاد العرب بالتحليل اللغوي وبالبنية الأسلوبية للنص، التي من أهم ما يتميز به شاعر عن شاعر وكاتب عن كاتب، وأن يهجروا مؤقتا

[1] عبد العزيز المقالح ، ثلاثيات ، ص138- 139.

أو نهائيا هذا النمط النقدي الذي انتهى إلى مجموعة من المقولات الجاهزة قيلت وتكررت على مدى نصف قرن دون تغيير أو تبديل»[1].

وأخيرا فإن **كمال أبو ديب** بقدر تنوع مرجعياته النقدية المتعددة، وهي دليل الانفتاح وسعة أفق الناقد، إلا أن جمعها في دراسة واحدة تحت مظلة واحدة جعلت البعض يرى ذلك خلطا وافتقادا للمنهجية الواضحة، كما أنه على الرغم من هذا التعدد والتنوع للمرجعيات إلا أنه« قد صاغها جميعا في توجهه الاشتراكي الماركسي، وبقدر تنوع البنيويات في دراسته اللسانية والسيميائية والتوليدية وحتى بعض مبادئ التفكيك فإنه قد صاغها جميعا في المنهج البنيوي، دون أن ينسبه إلى أحد فروعه ولم يخلصه من براثن الأيديولوجية الماركسية، بل ظل مخلصا لها في جميع أهدافه وغاياته»[2].

إضافة إلى أنه عند ذكره لتلك المرجعيات الغربية يحاول إثبات السبق لنفسه في تطوير المنهج البنيوي –خاصة في مجال الشعر–وليس اعترافا لأصحابها بالفضل فهو يرى نفسه أحد مؤسسي هذا المنهج في منابته الغربية وليس العربية فقط مستخدما مصطلحات تجعل القارئ يقف منبهرا أمام لغته النقدية، ولعل هذا ماجعله يتعرض لانتقادات قوية من طرف بعض الباحثين والنقاد.

---

[1] عبد العزيز المقالح ، ص 140.

[2] احمد عبد القوي ، تجليات المثاقفة الغربية في الخطاب النقدي العربي المعاصر كمال أبو ديب أنموذجا ،أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ،جامعة وهران1–أحمد بن بلة ، الجزائر ،2017– 2018 ، ص 257.

ثانيا: الـــــطـــرح النـــــقدي عند كمال أبو ديب

يعد **كمال أبو ديب** أحد أبرز النقاد العرب تأثيرا في الساحة النقدية العربية وأعمقهم في الدراسات النقدية، وهو من المتحمسين للمنهج البنيوي والمعلنين عنه صراحة بأنه اتخذه منهجا نقديا لتحليل النصوص ودراسة الظواهر الفنية، كما يعتبره **عبد العزيز المقالح** «أكثر الشعراء النقاد إثارة للتساؤل والحيرة وذلك بسبب وحيد وهو طغيان شهرته كناقد أكثر من شاعر، بالرغم أن ما قدمه في الشعر يضعه بين القليل من الشعراء ذوي الدور الفعال في البحث عن القصيدة العربية المعاصرة من خلال التحديد المستمر» [1].

جاء انفتاح النقد العربي على المشروع البنيوي واستلهام مقولاته وأدواته الإجرائية في تحليل النصوص الأدبية لحاجة ملحة في البحث عن بديل إجرائي جديد، بعد عجز المناهج السابقة عن تحقيق الفهم والتحليل للظاهرة الأدبية وعن بناء أنموذج نقدي عربي مخصوص، ويعد مشروع الناقد الحداثي **كمال أبو ديب** من أبرز النماذج العربية، التي حاولت التأصيل للمنهج البنيوي وتطبيقه في النقد العربي، ساعيا لتأسيس منهج جديد تنظيرا وتطبيقا في التحليل فهو الأكثر قدرة على إضاءة بنية القصيدة من المناهج الأخرى.

وقد «جسد في دراساته البنيوية رؤيته في توظيف المنهج البنيوي وهي رؤية تأتلف من معطيات نقدية تضرب جذورها في التراث العربي: نقده وشعره، وتمر عبر ذوقه وفهمه المدرب وتمتد إلى معطيات ثقافية شتى ليس أهمها البنيوية،وقد أبرز في تحليلاته ثنائية التناقضات والتعارضات من مثل السكون / الحركة، الحياة / الموت، الجدب / الخصب، الظلام / النور ...الخ وهي الثنائيات التي أصل لها **دوسوسور** في علم اللغة مضافا إليها

[1] عبد العزيز المقالح، ثلاثيات نقدية، ص 135.

لمسات الناقد المدرب والمنهج والذي يتجاوز المنهج أحيانا بسبب من قدرات خاصة»[1]، فجاء كتابه "جدلية الخفاء والتجلي" عام 1979، ثم "الرؤى المقنعة "عام 1986.

1. كتاب "الرؤى المقنعة":

يعتبر من أبرز كتبه النقدية، وقد كتبه حسب الناقد **عبد العزيز المقالح** « في إطار حركته النقدية المعاكسة نحو العرب ، متوجها به إلى الأوروبيين اللذين كان لابد أن يقتربوا من بعض الشرائح المتميزة للمعطيات التاريخية للغة العربية في دورتها الأولى، ولم يكن هذا الجهد المنهجي الفريد يجيء استجابة لحالة من حالات التفاخر الفارغ والبليد، وإنما جاء تعبيرا عن إثبات الذات إزاء الآخر، الذي يرى أنه قد استطاع عزل الشعوب غير الأوروبية عن ثقافتها وهويتها الوطنية وأبعدها عن تمثل إيجابيات التراث في جوانبه الإبداعية والعلمية والاجتماعية ، ومن بين هذه الشعوب المستهدفة الشعب العربي و الذي كان بالأمس البعيد يمتلك إلى جانب التراث الإبداعي المتطور تراثا نقديا متطورا »[2].

يمتد الكتاب إلى أكثر من سبعمئة صفحة توزعت في أحد عشر فصلا ومقدمة وتمهيد، يتحدث في مقدمة كتابه عن أهدافه التي يسعى إلى تحقيقها من خلال توظيفه المنهج البنيوي أداةً إجرائية لاكتناه بنية النص الجاهلي، ساعيا إلى تقديم دعامة للتأصيل والتحديث في المنهجيات الحديثة في قراءة النص التراثي، مؤكدا على أن بحثه يحاول أن يموضع دراسة الشعر الجاهلي على مستوى من التحليل يرتفع عن المستويات التاريخية والتعليقية و التوثيقية واللغوية والبلاغية والانطباعية التي تتم عليها معظم الدراسات له الآن سواء العربية أو الاستشراقية.

---

[1] بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، دار فضاءات للنشر والتوزيع ، عمان ، الاردن ، ط1 ، 2016، ص 116.

[2] عبد العزيز المقالح، ثلاثيات نقدية، ص 143.

والتي كانت ضمن معطيات تقليدية، فجاءت دراسته في إطار منجزات الدراسات المعاصرة في مجالات متعددة أبرزها الانثروبولوجيا واللسانيات والسيميائيات والنقد الأدبي وغيرها وليكون منهجه أكثر قدرة على إضاءة بنية القصيدة من المناهج الأخرى.

معتبرا أنه من السذاجة أن تتم الدراسة بالمعرفة التي امتلكها **ابن قتيبة** في القرن الثالث هجري أو **طه حسين وشوقي ضيف** في القرن الرابع عشر، ومن السذاجة أيضا ألا نطور مناهجنا كما فعلت الأمم الأخرى التي لها تراثات تداوم على دراستها وتطور من أجلها مناهج التحليل، كما يعتبر أن دراسته البنيوية لمعلقة امرؤى القيس وكتاب **جونتان كلر** (الشعرية البنيوية) هما اللذان لعبا دورا هاما في جعل النقد البنيوي مألوفا للقارئ باللغة الإنجليزية في وقت واحد ، أما بالعربية فينفي أن يكون هناك دراسات من هذا النمط ولم يكن المنهج مألوفا للباحثين في مجال الدراسات النقدية واللغوية، ولهذا يعتبر نفسه سبّاقا إلى تطوير المنهج البنيوي في أوروبا في دراساته التطبيقية عن الشعر إلى جانب **جوناتان**.

كما أنه يرى أن عمله تزامن مع مجموعة باحثين غربيين في مجال تطوير المنهج البنيوي وكانا يتمان في خطين متوازيين دون الاحتكاك بينهما، فدراسته لمعلقة امرؤى القيس نشرت في وقت مبكر عن الدراسات الغربية بما فيها أعمال **بارت وتودوروف وجينيت** الذين لم تعرف أعمالهم وتترجم إلى الإنجليزية إلا في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات و يرى الناقد أن هذه المرجعيات لم يكن لها السبق في تطوير المنهج البنيوي في دراسة الشعر لأنها لم تكن قد دخلت بشكل جاد مجال الشعر بل كانت تتعامل دائما مع النثر، وكانت الدراسة المألوفة هي دراسة **ليفي شتراوس وياكبسون** لقصيدة "القطط" لبودلير[1].

[1] كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص9، 10.

يعترف الناقد أن مجال الشعر كان صعبا في ظل تطوير منهج ضخم دونما تراث يستند إليه، لكن النتائج التي كانت تتجلى بجانبيها النظري والتطبيقي أغرته بمواصلة البحث فأتيح لأجزاء من بحثه أن تنشر وتلقى عناية في عدد من الجامعات العربية والغربية، واستطاعت أن تكشف مكونات وملامح الشعر الجاهلي، إلاّ أنه يرى أن عمله مازال محدودا وأمامه شوط كبير ليكتمل تطوير رؤية نقدية جديدة متكاملة للشعر الجاهلي وللتجربة الإنسانية التي يجسدها، كما ينفي أنه قدّم إجابات نهائية لما تثيره من إشكالات لكنه طوّر منهجا جديدا بآليات جديدة لاكتشاف مكونات الشعر الجاهلي وللرؤى المتعارضة ضمنه.

إن هدف الناقد هو« تطوير منهج تناول لهذا الشعر يغذيه وعي نظري عميق بالأسس التحليلية التي تطرحها الدراسات المعاصرة »[1]، ولذا ف «عمله ليس تطبيقا لمناهج جاهزة، أو نقلا لها من المجالات التي استخدمت فيها أولا إلى مجالات جديدة، إنما هو عمل يتم في إطار الوعي النظري الدقيق لهذه المناهج ، بما تثيره من إشكالات وما تحققه من إنجازات ....»[2]، مؤكدا على أن «استفادته من هذه المناهج بدرجات متفاوتة، وان كان عمل **ليفي شتراوس** هو الألصق بالمشروع الذي ينميه إضافة إلى مشروع **بروب** باعتباره لعب دورا متميزا في تطوير عمل ليفي ستراوس للأسطورة»[3]، ويبدو أن« توجها بهذا الحجم لمجموعة من المناهج قد تلتقي في أشياء وتتدابر في أشياء أمر يبدو في غاية الصعوبة .... وهي حقول معرفية كبيرة ومتعددة المشارب الفلسفية والمعرفية» [4].

---

[1] كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص5.

[2] المصدر نفسه، ص 6.

[3] المصدر نفسه، ص 6.

[4] بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 116.

تناول الناقد مجموعة كبيرة من القصائد بلغت مئة وخمسين قصيدة جاهلية، وذلك بهدف وضع بنية للقصيدة من منظور جديد مستفيدا بشكل خاص من منهج التحليل البنيوي للأسطورة كما استخدمه **ليفي شتراوس**، حيث أنه يتبنى بعض مبادئه وحتى بعض مصطلحاته مثلما يصرح مع تعديل خفيف، فلم يعامل القصيدة كما عامل شتراوس الأسطورة لأن هويتهما ليست متحدة حتى بنيويا، فهو يعتقد أن عددا كبيرا من القصائد يمتلك وحدة خبيئة تبقى لتدرك عبر عمليات تحليل تختلف درجات عمقها على عكس **شتراوس** الذي يعتقد أنه ليس ثمة من نهاية حقيقية للتحليل الأسطوري.

أي ليس ثمة من وحدة خبيئة تبقى لتدرك بعد اكتمال عملية تحليل الأسطورة إلى مركباتها، إذ يمكن للخطوط المضمونية أن تقسم إلى أجزاء أصغر فأصغر إلى ما لانهائية [1]، وبتحليله تلك القصائد صاغ الناقد نظرية حول بنية القصيدة الجاهلية وهي وجود تيارين من التجارب الجذرية يشكلان ثنائية ضدية، التيار الأول وحيد البعد ينبع من الذات في مسار يتجسد على صعيد التجربة في سيطرة نبض واحد وحالة انفعالية مفردة هما خصيصتان مميزتان لأنماط شعرية مثل: الهجاء وشعر الحب وبعض قصائد الخمر والمرثيات.

وتيار متعدد الأبعاد أي نقطة التقاء ومصب لروافد متعددة تتفاعل وتتواشج يمثل نمطا ثانيا أكثر جذرية وعمقا في دلالته الوجودية من النمط الأول يسميه مستوى الكينونة على شفار السيف التي عاناها الإنسان الجاهلي، ويشكل هذا التوتر السياق الكلي الذي تنمو فيه القصيدة وفيه يتواشج الاحتفاء بالحياة ويلتحم مع إحساس مأساوي بحتمية الموت والطبيعة اللانهائي للحياة نفسها والعكس بالعكس، ويسمي الناقد هذه الازدواجية زمن التوتر الأبدي[2].

---

[1] كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص 47.

[2] المصدر نفسه، ص 48.

غير أن انتقاء الناقد لهذه القصائد لم ينبن على معايير منهجية، ويصرح الناقد بهذا عندما قال – عند اختياره معلقة لبيد بن ربيعة التي سماها القصيدة المفتاح– «وقد يبدو هذا الاختيار عشوائيا وهو في الواقع كذلك إلى حد بعيد، لكنه ليس عشوائيا مطلقا ذلك أن اختيار القصيدة ينبع من حدس عميق بأن رؤياها الأساسية للوجود تحتل مكانا مركزيا في الشعر الجاهلي كله»[1].

تبرير قائم على إيمانه بحدسه فقط ويبدو أنه قد مكنه من كشف رؤية القصيدة الأساسية للوجود تحتل مكانا مركزيا في الشعر الجاهلي، مضيفا «كونها على الأقل بنيويا إحدى أكثر القصائد التراث تشابكا وتعقيدا وغنى، وهكذا فإنها تفرض على الباحث أن يطرح عددا من الأسئلة أكثر تنوعا وشمولية»[2].

لكن السؤال المطروح هو لماذا وقع اختيار الناقد على هذه القصيدة بالذات دون غيرها؟ ثم ألا توجد قصائد أخرى في الشعر الجاهلي كله متشابكة ومعقدة، وتطرح أيضا أسئلة أكثر تنوعا وشمولية؟ ولذا يبدو تبرير الناقد غير كاف فهو بصدد تقديم نتائج ينبني عليها منهج جديد يسبق به الأوربيين، والذي برهن على حد قوله «على غنى إمكاناته وطاقاته في دراسة ظاهرة أخرى عميقة الغنى والتعقيد هي الأسطورة»[3].

لا ينكر أحد أن هذه الدراسة وبالرغم من المآخذ والغموض الذي يكتنفها، إلا أنها من أسبق الدراسات في هذا الجانب، فقد سعى الناقد الخروج بمنهج خاص به يدرس من خلاله الشعر الجاهلي، كما «أبان الناقد عن جهد نقدي ضخم، خاصة في المنحى الإجرائي الذي يكشف عن ثقافة نقدية وشعرية وإبداعية لا يشك فيها، تنتمي إلى قراءاته

---

[1] كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص 47.

[2] المصدر نفسه، ص 47.

[3] المصدر نفسه، ص 47.

الأولى في التراث وتضرب بجذورها في النقد العربي الذي توجه بقراءته لنظرية النظم عند الجرجاني»[1].

إلاّ أننا نتساءل إن كان الناقد استطاع فعلا تقديم منهج جديد يسبق به الأوربيين مثلما قال في مقدمته؟، خاصة أن الناقد مزج بين أكثر من منهج وهذا من شأنه أن يعطينا صورة عن الاضطراب الذي يعاني منه خطابنا النقدي المعاصر؟ فهذا التنوع في المناهج والذي يمثل ركائز الخطاب النقدي الحداثي في الساحة النقدية العربية من شأنه أن يثير الإشكالية الآتية: هل تطبيق أكثر من منهج في دراسة النص الأدبي يساهم في فك معالم النص أم يغلق النص على ذاته؟ ثم ما مدى التزام الناقد بالأدوات الإجرائية لكل منهج؟ .

وقد أثيرت هذه الإشكالية أيضا حول دراسات الناقد الجزائري **عبد الملك مرتاض** خاصة كتابه" شعرية القصيدة قصيدة القراءة تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية لعبد العزيز المقالح" حيث تراوح المنهج المطبق عليها بين المنهج السيميائي مطعما بالمنهج الأسلوبي من زاوية الانزياح والمنهج البنيوي من زاوية الحيز، وقد جاءت هذه الدراسة بعد دراسته الأولى للقصيدة نفسها موسومة ب "بنية الخطاب الشعري" إيمانا منه بأنه يعيد طرح إشكالية القراءة التي تمارس على النص برؤى متعددة.

2. كتاب "في البنية الإيقاعية":

يسعي الناقد لتأسيس نظرية بنيوية عربية جديدة للإيقاع الشعري، في مؤلفه" في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن" الصادر عن دار العلم للملايين بيروت عام 1974 ، والذي أراد به نقد ما جاء به الخليل وتكوين نظرية أوسع تكون قادرة على احتواء الشعر العربي قديمه وحديثه، معتمدا على الأساس النبري في دراسته متأثرا بذلك بمجموعة من الباحثين العرب

[1] بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، ص 116.

والمستشرقين ، ومن المعلوم أن الناقد **كمال أبو ديب** لم يكن السباق في تجديده ومحاولة إيجاد بديل لعروض الخليل ، بل سبقه بعض الباحثين أمثال **محمد النويهي** و**محمد طارق الكاتب** ومقالة **محمد مندور** عن الشعر العربي، **وإبراهيم أنيس** (الأصوات اللغوية) و(موسيقى الشعر العربي) **وشكري عياد** (موسيقى الشعر العربي: مشروع دراسة علمية) وغيرهم.

وقد ذكر الناقد في مقدمة كتابه (في البنية الإيقاعية) أنه اطلع على كتاب "موسيقى الشعر العربي" لشكري **عياد**، الذي أثار إعجاب الناقد بمنهجيته وجديته حتى أنه يقرّ أنه أبرز له «بعضا من أهم الطاقات الكامنة للنظام الجديد الذي كنت اقترحته في الدراسة المنشورة» [1]، ويبدو أن الناقد قد تأثر بالنويهي بشكل أو بآخر واصفا دراسته بالممتعة والمضيئة، لكنه يبرز الجانب السلبي لها وذلك أن النويهي يتصور النبر «فاعلية إضافية لا تأسيسية من حيث دوره في الإيقاع» [2].

وقد طبق النويهي فكرتين نادى بهما **إليوت** وهي عدم ابتعاد موسيقى الشعر عن لغة الحياة اليومية، وضرورة تحطيم الأشكال وإعادة بنائها من جديد مؤمنا **كنازك الملائكة** بتطور أشكال الشعر وهو يرى أن النبر هو قاعدة شعر المستقبل [3]، كما يبدو تأثره الواضح أيضا **بمحمد طارق الكاتب** واصفا دراسته "موازين الشعر العربي " بروح الجدية والإخلاص العلمي والتقصي المطلق، وذلك لما جاء به من أفكار وآراء جديدة أراد بها أن ييسّر للقارئ استيعاب علم العروض [4].

---

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص 8.

[2] المصدر نفسه، ص9.

[3] يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1995، ص285.

[4] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص13.

إلا أن الناقد يرى أن هذه الدراسة لا تغدو أن تكون تسجيلا علميا أمينا لكل ما قاله الخليل، فهي قاصرة عن دراسة الإيقاع بوصفه فاعليةً حيويةً وحركة في الشعر، بل تزداد تعقيدا أكثر عندما لا تمنح القارئ دربة تعينه على تحسس الإيقاع وأبعاده التعبيرية، بل تحيله دائما إلى جداول حسابية لا تؤدي وظيفة أبعد من كشف اسم البحر وتركيبه [1]، وقد اتهم الناقد في كتابه "في البنية الإيقاعية " **الخليل الفراهيدي** بأنه يفرض آراءه مسبقا على التراث بفرض مفهومه الذهني.

ذلك أن الناقد يرى أن التراث الذي نفهمه الآن هو تراث **بديل**، أي تراث منعكس عن مفاهيم ذهنية معينة امتلكتها الأجيال السابقة ثم ورثتها الأجيال فيما بعد، وهو ما يسميه فاعلية الإطار الذهني وبرأيه هو أكثر خطورة بينما وجب أن يكون التراث هو **لحظة الوجود الفعلي للحقيقة التاريخية** (الوجود الفيزيائي للمكونات وعناصر محددة) [2].

يعطي الناقد مثالا ب**الخليل الفراهيدي** الذي حدد أبعادا تحيله للواقع الشعري بمفهوم ذهني مسبق، وهو أن القصيدة العربية حركة متكررة لتشكل وزن مثالي قد يحدث في بيت من أبياتها وقد لا يحدث، وعندما وجد بعض القصائد شذّت عن قواعده تلك لم يفكر في أن يغير المفهوم الذهني نفسه فيبحث عن قواعد مختلفة لتلك القصائد، بل أخضعها لتحليل يبلور مفهومه الذهني الأصيل بأن صاغ مبدأ نظري شمولي الانطباق مفضلا بذلك عدم التخلي عن مفهومه الذهني مسبق التصور.

ليخلص الناقد في الأخير إلى نتيجة وهي أنّ التراث في وجوده الفعلي شيء والتراث في ذهن المفكر شيء آخر، وبالتالي الحقيقة التاريخية ذاتها ليست الفاعلية الأساسية في تشكيل صورة التراث، وإنما الفاعلية هي المفاهيم الذهنية التي تتشكل عند المفكرين [3].

---

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص30.

[3] المصدر نفسه، ص 31.

أمام هذا التبرير جاء بحثه –كما يقول –ليكون ثورة على تلك المفاهيم للأجيال التي شكلت التراث البديل بحسبه وعودة للتراث الفعلي لاكتشافه حتى يتشكل في إطار مفاهيم ذهنية جديدة بعيدة عن المفاهيم المسبقة، والتي هي انعكاس للوجود الفعلي للحقيقة التاريخية ذاتها، أي ليست ثورة على التراث بقدر ماهي ثورة على الطريقة والمنهج .

تبرير نراه غامضا ومتناقضا في الآن ذاته فهو يقول أن ثورته ليست على التراث بقدر ماهي ثورة على المنهج والطريقة التي شكلت تراثا بديلا حسب قوله، أي رفض كل ما خلفه الأجداد من جهود علمية ومعرفية وفنية لأنها جاءت نتيجة طريقتهم ومناهجهم الناجمة عن تصورات مسبقة، ثم ألا يعد ذلك مبالغة في ازدراء جهود الأقدمين؟

كما أن الناقد أعطى **الخليل** مثالا فقط بمعنى أنّ هناك غيره ممن يرفض الناقد طريقة تفكيرهم وتصوراتهم التي شكلت تراثنا، مما يجعلنا نتساءل هل **الجرجاني** يشذ عن هؤلاء باعتبار أن الناقد وضعه مع كبار النقاد الغربيين، بل ويراه سباقا الى كثير من النظريات من الغربين أنفسهم؟ أم أن **الجرجاني** لم يبن أفكاره على تصورات ذهنية مسبقة؟

قد نعتبر أن ما يدعو إليه الناقد يدخل في إطار مساءلة التراث بعيدا عن التقديس وهو جهد يحسب له على غرار كثير من النقاد والمفكرين الذين ساروا في هذا الطريق، لكن هذا لا يتم إلا في إطار الوعي بقضايا التراث الفكرية والنقدية وإخضاعها لوسائل إجرائية علمية فماهي الوسائل والآليات التي امتلكها الناقد ليعزز نظريته هذه؟

يسمي **طه عبد الرحمان** هذا الموقف من التراث "النزعة التجزيئية"، والتي تقوم «بتقسيم المضامين التراثية إلى قطاعات متمايزة فيما بينها وفي تفضيل بعضها على بعض، فيكون من هذه القطاعات ما يعد بحسب هذه النزعة مقبولا يستحق الدرس بحجة أنه حي يحتمل أن نربط أسباب الحياة فيه بالحاضر وأن نتوجه بها إلى المستقبل، ومنها

ما يعد على العكس من ذلك مردودا لا يستحق الدرس بحجة أنه ميّت ينبغي قطع صلاته بالحاضر حتى لا يضر بآفاقه المستقبلية» [1].

من جهة أخرى يرى **أحمد سليمان ياقوت** أن اتهام الناقد للخليل باطل والخليل «بريئ منه البراءة كلها، فالخليل كما نعلم قد قام بعملية استقراء واسعة لما قيل في عصره ولما قيل قبل عصره من شعر، حتى استطاع أن يضع القواعد العروضية التي ندرسها الآن»[2]، ويبدو أن سبب الاتهام برأي **أحمد سليمان ياقوت** هو أن هناك قصيدة أو اثنتين لا تخضعان لقواعد الخليل، وكان يجب عليه عند وضع القواعد أن تنطبق هذه الأخيرة عليها، غير أن هذا ليس من المنهج العلمي السوي، فطالما أن الشعر كله –غير هذه القصائد–ينضوي تحت قاعدة واحدة فلا يمكن أن نهمل كل الشعر ونعطي الاعتبار لهذه القصائد[3].

3. كتاب في الشعــرية:

يهدف الناقد من خلال كتابه " في الشعرية " الصادر عن مؤسسة الأبحاث العربية سنة 1987 إلى «صياغة نظرية مكثفة لأطروحات ودراسات تطبيقية تنامت عبر سنوات عديدة من الاكتناه الدائب لطبيعة الشعر في أبعاده المختلفة، بدءا من الهاجس الإيقاعي ..وانتهاء بالرؤية التي ينبع منها ويفيض بها والهواجس الأساسية التي يجلوها في موقف الإنسان من العالم والمجتمع والطبيعة والماوراء»[4]، متجاوزا بذلك الصياغات المطروحة الآن في هذا المجال فهمه الأول هو« التأسيس النظري لأن النمو التفريعي نظريا وتطبيقيا يظل محالا قبل أن يتبلور العمل النظري في صيغة مكثفة متناسقة وبهذا المعنى يشكل البحث نواة العمل التطبيقي»[5].

---

[1] طه عبد الرحمان، تجديد المنهج في تقويم التراث ، ص 24.

[2] أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمى الخليل، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1999، ص195.

[3] المرجع نفسه، ص 196.

[4] كمال أبو ديب ، في الشعرية ، ص 7.

[5] المصدر نفسه ، ص 7.

ولذا يعد كتابه "في الشعرية "«مقاربة نقدية متطورة للشعرية تنظيرا وتطبيقا، لأنه يحمل في طياته ملامح تحليل نقدي عميق للأنساق النقدية النظرية، والنصوص الشعرية غربية كانت أم عربية ويخلخل الثابت النقدي العربي في مجال نقد الشعر»[1]، حيث تعامل الناقد **كمال أبو ديب** مع مصطلح الشعرية من« زاوية الوعي به وبسياقه وبماهيته داخل استراتيجية نقدية تروم تجاوزه، أو على الأقل استبداله بما يوافق المرجعية الأبستمولوجية المؤطرة لتلك الاستراتيجية»[2]، ويعد الناقد **كمال أبو ديب** «خير نموذج لهذا التفاعل البناء مع الشعرية، لأنه خرج من شرنقة استهلاك المصطلحات النقدية التراثية أو الغربية إلى دائرة إنتاج المفاهيم الولود والمنتج فالناقد يؤمن بالتشظي والتفجير والثورة »[3].

ولذا لا يمكنه إلا أن يكتب حسب عبد الرحمان التمارة نصا نقديا متمردا على البناءات الهيكلية المألوفة أكاديميا وغير أكاديمي، فالكتاب يبدو «نصا نقديا متشظيا إلى فصول متفاوته الكم والكيف، بعضها معنون والأخر غفل من العنونة، بيد أن جميعها مرقمة وأحياناً يكون فصل واحد متفرقا إلى فصول فرعية تتبني هي الأخرى على معيار الترقيم» [4].

يفتتح الناقد كتابه بأن أي تحديد عميق وشامل للشعرية لا بد أن يتم «ضمن معطيات العلائقية أو مفهوم أنظمة العلاقات ذلك أن الظواهر المعزولة كما أظهرت الدراسات اللسانية والبنيوية ابتداء من **عبد القاهر الجرجاني وفرديناند دي سوسور** وانتهاء **برولان بارت وجورجي لوتمان** وأعمال **شتراوس ورومان ياكبسون**، لاتعني وإنما

---

[1] عبد الرحمان التمارة، نقد النقد، ص 150.

[2] المرجع نفسه، ص130.

[3] المرجع نفسه، ص 130.

[4] المرجع نفسه، ص131.

تعني نظم العلاقات التي تندرج فيها هذه الظاهرة» [1]، هذه الظواهر المعزولة لا يمكن أن تشكل برأيه خصائص مميزة تصلح لأن تكون معايير لفاعليات إنسانية معقدة مثل الشعر. وبهذا لا يمكن للشعرية بحال من الأحوال أن تحدد «على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال أو الموقف الفكري أو العقائدي. الخ، إذ أيا من هذه العناصر في وجوده النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى، ولا يؤدي مثل هذا الدور إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية» [2].

وبهذا تصبح الشعرية «خصيصة علائقية أي أنها تشكل في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها» [3].

بهذه الرؤية والتصور تطمح دراسة الناقد تطمح إلى الغور في الأبعاد المكونة للشعرية في تجلياتها البنيوية، أي في وجودها المتجسد ضمن نظام من العلاقات بين مكونات النص فتحدث بين هذه المكونات شرارة علاقة أو تفاعل كيميائي، وبهذه المقارنة تصبح الشعرية برأي الناقد فاعلية **لكيمياء اللغة** [4]، لكن الناقد ينفي أن تكون محاولته هذه إدعاء الأسبقية التاريخية في تأسيس هذا المنظور، فلقد سبقتها محاولات كثيرة يذكر منها دراسات **عبد القاهر الجرجاني** في النظم ودراسات **آي. أي .ريتشاردز** وأصحاب النقد الجديد الكلاسيكية الآن.

---

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية ، ص 13.

[2] المصدر نفسه، ص 13.

[3] المصدر نفسه، ص 14.

[4] المصدر نفسه، ص 14.

إضافة إلى محاولات أخرى يراها الناقد تقوم على أسس بنيوية فعلية مثل دراسة **تودوروف** " في الشعرية " ودراسة **جورجي لوتمان** "بنية النص الأدبي" ودراسة **ريفاتير** " في سيميائيات الشعر " ودراسة **ياكبسون** " الوظيفة الشعرية، ومعظم هذه الدراسات تنتمي أصلا إلى الدراسة الرائدة التي قدمها **موكاروفسكي** للغة الشعرية عام 1940.

وبهذا فإنّ من السذاجة برأيه أن تكون دراسته حلا لمشكلة الشعرية أو تقديم فهم نهائي لأبعادها، فقد شغلت هذه المشكلة برأيه الفكر النقدي منذ **أرسطو**، ذلك أن الناقد ينفي من البداية أن تكون دراسته تهدف إلى اكتناه البعد الخفي للشعرية الذي ينبع من أغوار عميقة في الذات الإنسانية أو اكتناهها في مرحلة ما قبل النص prétexte،كما أن المنهج الذي يقترحه الناقد في دراسته والذي يستقي برأيه مادته من تحليل المتكون الفعلي في بنية النص هو تفادى الانزلاق في أحد المزالق الأكثر خطورة في دراسة الشعرية : من منظور الاختلاف ، أي من حيث هي شيء ليس هذا أو ذاك ومن منظور الفرق بين الشعر والنثر، فهو لا يصل إلى درجة تحديد الشعرية في إطار الانحراف عن اللغة العادية.

وهو بهذا المفهوم يرى نفسه يلتقي مع **تودوروف** في نقده لعمل **جان كوهن** " بنية اللغة الشعرية " في نظره للشعر من وجهة نظر شيء آخر لا في ذاته وأنه يأخذ الشعر بما يختلف فيه عن النثر لا من حيث هو ظاهرة متكاملة، رغم أن الناقد ينفي قراءته عمل هذا الأخير ويقرّ بأنّ معرفته به تنحصر في الإشارات إليه وإلى بعض معطياته في عدد من مراجع بحثه هذا.

بهذا يميل الناقد برأي **عبد الرحمان التمارة** إلى تشييد خطاب نقدي يروم الاقتراب أكثر من المفهوم الشعري، خطاب يكتسي طابعا أبستمولوجيا لأنه يميل نحو إنتاج نسق نقدي للشعرية العربية، ولهذا فبحثه عن الشعرية انصب برأيه على عدة زوايا من بينها «زاوية التعريف فالناقد يتخذ هنا طابعا معرفيا يميل نحو الدقة المفاهيمية والوضوح المنهجي، مما أفضى إلى تنوع التعاريف ونقدها غير أن جميعها يصب في اعتبار

الشعرية خصيصة نصية لاميتافيزيقية، ولأنها كذلك فهي قابلة للإكتناه والتحليل والتقصي والوصف» [1].

وبهذا تغدو الشعرية كما يراها **أبو ديب** «كل النظريات الداخلية للأدب»[2]، الزاوية الثانية هي زاوية التجديد، ويقصد بذلك « لجوء الناقد اللى الاشتغال على الشعرية باعتبارها خصيصة نصية قابلة للتطور والنحو»[3]، مما ساهم في رأيه في تحول مفهوم الشعرية عند **كمال أبو ديب** إلى الفجوة –مسافة توتر– وغدت الشعرية عنده «إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر»[4]، وخضوع الشعرية عند **كمال أبو ديب** لصيرورة تطورية أفرزت مفهوما جديدا، وهو برأيه كشفٌ نوعيٌ لمصطلح نقدي بديل منسجم إلا أن هذا المفهوم (الفجوة: مسافة التوتر) برأي الناقد لا تقتصر فاعليته على الشعرية بل هو أساسي وفي التجربة الإنسانية كلها، وهو شرط ضروري للتجربة الفنية (الرؤية الشعرية) بوصفها شيئا متمايزا عن الرؤية العادية اليومية.

الزاوية الثالثة التي انصب عليها بحث **كمال أبو ديب** هي زاوية التصنيف، فالبحث في الفجوة كمسافة التوتر قد اتخذ برأي **عبد الرحمان التمارة** من سياق التدرج المنهجي بعدا تصنيفيا، فبعد التعريف تصنف الفجوة إلى أنماط متنوعة، ثم يتم تحليلها لكشف مكوناتها ومستويات تعالقها وترابطها، حيث يقول: «ولعل أبرز أنماط الفجوة كمسافة التوتر أن تكون الأنماط التالية: الإيقاعية، التركيبية، الدلالية، التصويرية، الموقفية» [5].

الزاوية الأخرى هي زاوية التحقيب ويتعلق الأمر هنا برصد التصورات النقدية بشأن الشعرية ومكوناتها في السيرورة التاريخية للنقد الأدبي، يفحص الشعرية ويبرز إطارها

---

(1) عبد الرحمان التمارة ، نقد النقد ، ص 131.

(2) كمال ابوديب ، في الشعرية ، ص20.

(3) ، عبد الرحمان التمارة ، نقد النقد ص132.

(4) كمال أبو ديب ، في الشعرية، ص20.

(5) عبد الرحمان التمارة ، نقد النقد ، ص133.

النظري والمنهجي، كما تبلور في أزمنة تاريخية مختلفة [1]، فالشعرية قد شغلت «الدارسين في العالم لقرون طويلة وعلى مساحات ثقافية شاسعة، وهي ما تزال تشغلهم اليوم» [2]، وهكذا «امتد البحث إلى التقاط التصورات النقدية لكل من **عبد القاهر الجرجاني** و**سوسير** و**بارت** و**ياكبسون** و**شتراوس** و**ريفاتير** و**تودوروف** ...الخ» [3].

الزاوية الخامسة والأخيرة التي يذكرها **عبد الرحمان** هي زاوية التعالق، و تكشف هذه الزاوية بداية عن «حركية أنماط الفجوة و تعالقها في انتظام نسقي، فيساهم هذا المبدأ في تدعيم كينونة النص الشعري، القائم على ثنائية الحضور والغياب»[4] ، ذلك أن النص بمفهوم الناقد هو في آن واحد تجسّد لغوي لكائن وانفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب، فما هو **حضور** هو علاقة بين مكونات لا سبيل إلى تأملها أو الاستجابة لها إلاّ في تجسدها اللغوي الذي ليس عصيّا على التحليل الى الدرجة التي افترضتها ميتافيزيقا الشعر، إلاّ أن تحليله مشروط بتطوير مناهج نقدية ووسائل تناول على درجة عالية من الرهافة والقدرة على النفوذ إلى البنية أو البنى العميقة للنص.

أما ما هو **غياب** فإنه ينتمي إلى البعد الخفي أي إلى علاقات النص بآخر خارج النص أطلقت عليه تسميات عدّة لكنه مازال عصيّا على التحليل إلا من دراسات مثل دراسة غولدمان " رؤيا العالم " وجوليا كريستيفا " عبر النصية " او " التداخل النصي " و لوكاتش " البنية الفوقية والبنية التحتية [5].

بيد أن التعالق الذي تحدث عنه **عبد الرحمان التمارة** بين المكونات النصية والسياقية كما تكتشفها الأنماط الخمسة للفجوة «يتحكم فيه معيار الهيمنة، هيمنة مكون

---

[1] عبد الرحمان التمارةّ ، نقد النقد ، ص133.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص7.

[3] عبد الرحمان التمارة، نقد النقد، ص133.

[4] المرجع نفسه ، ص134.

[5] كمال أبو ديب ، في الشعرية ، ص 18.

على آخر في التكوين الشعري لأن الهيمنة تتحدد باعتبارها فنا لغويا وتراتبية للقيم الشعرية التي تتغير أسبابها» [1].

يؤكد **عبد الرحمان التمارة** أن مبدأ التعالق يؤكد الوظيفة العلائقية والحركية لمكونات العمل الأدبي الشعري، دونما تراتبية تفاضلية بينها مما يجعل الشعرية «ليست خصيصة في الأشياء ذاتها، بل في تموضع الأشياء في فضاء العلاقات» [2]، ويصبح مبدأ التعالق هاماً في جعل الفجوة بارزة في علاقات مكونات النص الأدبي الشعري الداخلية سواء التركيبية أو الإيقاعية أو الدلالية والخارجية كالمتلقي والسياق والموقف والرؤية.

وبالتالي فالفجوة تتجاوز مفهوم العلاقة الأحادية سواء أكانت بين عنصر وآخر أم بين مجموعة من العناصر مع مجموعة أخرى، لتدخل في إطار العلاقة الكلية التي يندرج النص في إطارها [3].

هذا من الجانب النظري ليأتي الجانب التطبيقي مؤيدا للنظري، حيث يحلل كمال **أبو ديب** مجموعة كبيرة من النصوص الشعرية باعتماد تحليل عميق تتداخل فيه سلطة القراءة العميقة والتأويل السياقي، علاوة على الاستنباط المعرفي ... مما يجعل الفعل النقدي عند كمال **أبو ديب** أكثر من قراءة، لأنه ليس تفسيراً للنص أو تأويلاً وحسب، ولكنه معرفة أو هو ابتكار معرفة جديدة انطلاقا من النص واستنادا إليه [4].

---

[1] عبد الرحمان التمارة ، في نقد النقد ، ص 134.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص58.

[3] عبد الرحمان التمارة ، نقد النقد ص134.

[4] المرجع نفسه ، ص 135.

يطمح الناقد – كما يقول –من خلال بحثه في الشعرية إلى تحقيق عدة أهداف، منها ما هو منهجي كـ «اكتناه بنيوي للشعرية» [1]، ورصد الشعرية في تجسيداتها في النص [2]، ومنها ما هو معروف مفاهيمي أفرزه تحليل عدة تحققات نصية لإبراز تجليات الفجوة –مسافة التوتر–بمختلف أنماطها، فمثلا ثنائية الحضور /الغياب التي تحكم النص الشعري فتولد الفجوة فيه تبدو محكومة بثنائية غائية، وهي منح الشعر علاقته باللغة العادية من جهة وتفرده من جهة أخرى [3].

أما المنهج فيبدو أن الناقد «لم يصرح بالمنهج النقدي الذي اعتمده في مقاربة الفجوة –مسافة التوتر – إلا أن المتأمل في كتابه يجد الكثير من المعطيات النظرية والعمليات التحليلية التي تفصح في عمق عن تبني منهج نقدي معين»[4]، فالناقد يقول بأن دراسته تطمح إلى « تقديم اكتناه للشعرية عبر مادة وجودها وتجسدها من خلال معطيات التحليل البنيوي والسيميائي وبشكل خاص مفهوم العلائقية والكلية»[5]، وقوله « أن الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية»[6]، كما أن « مسافة التوتر خصيصة بنيوية مميزة للشعرية»[7].

هذه العبارات تهجس بأن «البنيوية هي الإطار المنهجي الذي يقارب في ضوئه الناقد الشعرية» [8]، فالبنيوية باعتبارها أداة هامة لاكتناه بنية النص الشعري والغوص في أعماقه الدلالية والفكرية ،ومن هذا المنظور «يعتبر النص نسقا مفتوحا، لكنه يضبط ذاته

---

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص 18.

[3] عبد الرحمان تمارة ، نقد النقد، ص138.

[4] المرجع نفسه، ص 138.

[5] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص07.

[6] المصدر نفسه، ص 67.

[7] المصدر نفسه، ص 126، 127.

[8] عبد الرحمان التمارة ، نقد النقد ، ص139.

بنفسه على اعتبار أن تحقيق شعريته يتم ضمن معطيات العلائقية أو مفهوم أنظمة العلاقات» [1].

وبهذا التصور يتم تجاوز النظرة السكونية لمكونات النص الشعرية نحو النظرية التي ترى البنية النصية نسقا حركيا تتعالق عناصره بقوة [2]، ذلك أن كل عنصر «يكتسب قيمته داخل البنية وفي علاقته ببقية العناصر، أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنظم العناصر وبها تنهض البنية فتنتج نسقها» [3].

كما نجد تمثل البنيوية في معالجة الناقد للشعرية واعتماده القوي على المكونات اللغوية للنص لإستخلاص المكونات التصورية، فيناقش الفجوة باعتبارها خصيصة نصية ورؤية ماورائية ثورية[4]، والتي تتحقق على «مستوى الموقف الفكري والرؤية الكلية أو الهاجس الوجودي الذي يشكل منابعه العميقة»[5]، بهذا المفهوم تقدم نظرية الشعرية كما فهمها **تودوروف** منطلقا أساسيا ليطور الناقد فهمه للفجوة- مسافة التوتر -وذلك من منطلق أن العمل الأدبي عند **تودوروف** تعبير عن شيء ما، وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا الشيء عبر القانون الشعري وقصدية التعبير عن شيء ما والتي « قال **تودوروف** أنها تحوي خلفها مواقف فكرية متنوعة المرجعية فنية واجتماعية واقتصادية»[6].

مما يجعل بنية القصيدة تجسيدا لبنية الرؤية الوجودية، بنية الثقافة والبنى الطبقية والبنى الاقتصادية والبنى الفكرـ نفسية في الثقافة [7]، وهنا يتجاوز **كمال أبو ديب** برأي

---

[1] عبد الرحمان التمارة ، نقد النقد ، ص139 -140.

[2] المرجع نفسه، ص 140.

[3] يمنى العيد، في معرفة النص، ص32.

[4] عبد الرحمان التمارة ، نقد النقد ص 140.

[5] كمال ابو ديب ، في الشعرية، ص 69.

[6] عبد الرحمان التمارة ، نقد النقد ، ص140 -141.

[7] كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء ولبتجلي، ص 141.

عبد الرحمان التمارة التصور البنيوي الشكلي الذي ينظر إلى النص الشعري باعتباره نسقا مغلقا، نحو تبني رؤية بنيوية تستقطب العوامل الخارجية المحيطة بالعمل الإبداعي الشعري [1].

كما حلل **أبو ديب** مفهوم الشعرية من زاوية منهجية لسانية–خاصة اللسانيات التوليدية والتحويلية–عند ربط الشعرية بالبنية العميقة والبنية السطحية باعتبارها وظيفة من وظائف العلاقة بينهما، ويبدو أن الناقد قد استفاد من الإطار النظري العام لنظرية **تشومسكي** حول البنية السطحية والبنية العميقة، غير أنه يتجاوز هذا الإطار بالاشتغال في بنية لغوية تفوق الجملة (= النص) كله بنية سطحية متحولة عن بنية عميقة لمكوناته التركيبية والدلالية [2].

كما يطعم الناقد بنيويته الشعرية ببعض طروحات نظرية التلقي في وصفه للفجوة، فيظل تشكل الفجوة عنده مرهونا بعامل مركزي يمكن أن يحدد بأنه بنية التوقعات التي يشكلها القارئ أثناء عملية التلقي للعنصر اللغوي المفرد أولا، ثم للبنية اللغوية الكاملة مرورا بالعناصر المكونة للنص جميعها [3].

وعلى أساس هذا التصور تتبني الشعرية عند الناقد على عنصرين أساسيين ومتواترين: النص الشعري عمل فني يخل البنية النصية السائدة في كل مستوياتها الداخلية والخارجية فيمتلك القدرة على دمج ما لا يندمج من الأشياء على الجمع بين المتنافرات، المتلقي يعمل على تأليف بين المتنافرات عبر تأويل مناسب يمكن من تجاوز النظام المتخلخل[4]، ولذا فالشعرية تتجلى «حينما تحس بالكلمة كلمة وليست مجرد بديل لشيء ما أو كانفجار لانفعال، وكذلك عندما لا تكون الكلمات بتركيبها ودلالتها وصيغها

---

[1] كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، ص 141.

[2] عبد الرحمان التمارة ، نقد النقد، ص 141.

[3] المرجع نفسه، ص142.

[4] المرجع نفسه، ص142.

الخارجية والداخلية، علامات مطابقة للحقيقة بل إشارات تكتسب وزنها وقيمتها الخاصتين»[1] .

درس الناقد **عبد الرحمن التمارة** الممارسة النقدية للناقد في هذا الكتاب والتي جاءت خاضعة لعدة مبادئ نقدية من بينها:

أ. **مبدأ تحديد مفاهيمي:** وفيه يعمل الناقد على تأطير عدة مفاهيم نقدية داخل تعاريف تميل إلى الشرح والتفسير والتوجيه .... الخ-(تفسير الفجوة، سياق، الانتظام، النص الشعري ....)[2].

ب. **مبدأ النحت المصطلحي:** ويكشف عن البعد الإنتاجي في التفاعل مع المقولات الشعرية الغربية منها والعربية.[3] ويتضح هذا في قول الناقد مثلا: « الشعرية في التصور الذي أحاول أن أنميه هنا وظيفة من وظائف ما سأسميه الفجوة أو مسافة التوتر»[4]، وهنا نحت المصطلح تتجاذبه رؤية نقدية تجنح نحو تطوير بعض الطروحات النقدية حول الشعرية وتنميتها ، لهذا يعتقد الناقد أن نحت مصطلح الفجوة: مسافة التوتر سيتعزز بأفق شاسع من الإنتاج المفاهيمي، وهكذا ينحت الناقد عدة مصطلحات مثل: الانتصاص وقصد به الدخول إلى النص وتشكيله، الفجوة اللهجوية ويقصد بها أحد أنماط الفجوة مسافة التوتر باعتبارها أبرز أنماطها حدوثا في الشعر[5].

---

[1] عبد الرحمان التمارة ، نقد النقد ، ص 142.

[2] المرجع نفسه ، ص147.

[3] المرجع نفسه ، ص147.

[4] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص20.

[5] عبد الرحمان التمارة ، نقد النقد، ص147- 148.

ج. مبدأ التنظير المنهجي: وهو مبدأ مؤطر براية توجيهية للقارئ حيث يؤسس الناقد ممارسته النقدية على تصور منهجي دقيق هدفه التحليل العميق للشعرية [1]، وهذا المبدأ يتخذ عدة أنواع عند الناقد منها: التنظير التاريخي وذلك بصياغة مفهوم الفجوة ورصد تجلياته النصية بناء على مسألة حضورها في تاريخ الممارسة النقدية الشعرية العربية والغربية والتنظير السجالي، ينتقل فيه الناقد إلى الحوار النقدي العميق المؤطر برؤية خاصة للشعرية [2].

متجاوزا بذلك الطروحات التقليدية الخاضعة «لطغيان المفاهيم الجامدة على الشعر» [3]، ويساجل فيها كل من **يوري لوتمان** و**دافيد لودج وبول ريكور** ليؤسس فهمه الخاص للشعرية، ثم يفحص كل مكوناتها البنائية قصد بناء صياغة جديدة ليكتسب بذلك التنظير السجالي عند الناقد بعداً بنائيا وإنتاجياً وليس مجرد جدل نقدي عقيم [4].

والتنظير المقارن ويتمثل في التشريح النقدي للمفاهيم المرتبطة بالفجوة –مسافة التوتر–كما تداولها أكثر من ناقد مع اختلاف المقاربة والمرجعية والمنهجية [5]، التنظير الابستيمي وتتحكم في صياغته النظرة الشمولية التي يحاول من خلالها الناقد أن يقرأ النص في سياق بنية معرفية معقدة التركيب مختلطة المكونات، متشكلة في الثقافة والمجتمع ولدى المبدع الفرد للنص، ويتجلى هذا ب الابستمولوجي في فتح الفجوة –مسافة التوتر –على الأسطورة والتجربة الصوفية والخيال [6].

---

[1] عبد الرحمان التمارة ، نقد النقد ، ص 148.

[2] المرجع نفسه، ص148.

[3] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص90.

[4] عبد الرحمان التمارة ، نقد النقد، ص 148.

[5] المرجع نفسه، ص149.

[6] المرجع نفسه، ص149.

د. مبدأ التحليل النسقي: ويدعم أهمية العلائقية في تحديد الفجوة مسافة التوتر، لأن مكوناتها تنتظم في نسق دقيق على اعتبار النسق مكونا من مجموعة العناصر ولهذا وجد الناقد تحليله نحو مختلف أنماط الفجوة، [1] والتي «تتبع من التموجات التركيبية والدلالية والإيقاعية والوزنية وتلك النابعة من الصورة الشعرية واللهجة والموقف الفكري» [2].

4. المقاربة النقدية في كتاب جدلية الخفاء والتجلي:

جاء اهتمامنا بكتاب "جدلية الخفاء والتجلي" لقيمته النقدية في المشهد النقدي العربي، فهو من أبرز المدونات النقدية التطبيقية للمنهج البنيوي سعى من خلاله الناقد إلى إضفاء الطابع الشمولي لمنهجه، معتمدا البنيوية طريقة في الرؤية ومنهجا في معاينة الوجود واستكناه النصوص الشعرية بالأدوات البنيوية القائمة على استفزاز القارئ، كما «طرح أجنة ممارساته النقدية التي تبنى فيها كشوف المدرسة البنيوية الفرنسية، خاصة استخدامها لطرح تصور نقدي وممارسات تحليلية للشعر العربي» [3].

وقد جاء الكتاب متضمنا مقدمة وستة فصول عنونها كالآتي: **في الصورة الشعرية** (الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة، دراسة في البنية)، **في الفضاء الشعري** (البنية والتصورات المتخللة دراسات في فضاء القصيدة) ، **نحو قوانين بنيوية لتطور الإيقاع الشعري ظواهر في الشعر الحديث، الإنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي، نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر** (دراسات بنيوية في شعر أبي نواس وأبي تمام)، **الآلهة الخفية**(نحو نظرية بنيوية لمضمون الشعري هاجس النزوع).

---

[1] عبد الرحمان التمارة ، نقد النقد ، ص149.

[2] كمال أبو ديب ، في الشعرية، ص 25.

[3] صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1، 1996، ص 235.

وقد قدم الناقد كتابه الذي يصل عدد صفحاته إلى أكثر من ثلاث مئة صفحة لمنهجه البنيوي في النقد الأدبي، فهو يردد دائما بأنه يطمح إلى «تأسيس نظرية نقدية بنيوية محورها الأساسي اكتناه علاقات التجسيد بين الرؤية التي ينبع منها النص الأدبي والبنية اللغوية التي تتجلى عبر هذه الرؤية»[1].

أ. الغايات:

أ. 1. عنوان الكتاب:

العنوان هو «مكون نصي لا يقل أهمية عن المكونات النصية الأخرى، إنه سلطة النص وواجهته الإعلامية» [2]، ويرى أصحاب جمالية التلقي أن العنوان «يفتح أفق الانتظار أي أنه يهيئ القارئ إلى ممارسة قرائية محددة» [3]، وقد جاء عنوان الكتاب في صيغة جملة إسمية تقريرية «جدلية الخفاء والتجلي» ببند عريض وأسود غامق، وهي تبدو مقولة لا عنوانا فحسب الهدف منها توليد رؤية نقدية قوامها فعل الاكتناه، أما الجزء الثاني من العنوان "دراسات بنيوية في الشعر" فجاء ببند أقل عرضا وسوادا ليعبر عن رأي الناقد ووجهة نظره ورؤيته.

كما كان لا بد على الناقد أن يضيف العنوان الفرعي حتى يزيل الغموض عن العنوان الرئيس الذي يقف عنده القارئ مستفسرا وباحثا عن المغزى، فالناقد يصرح بأنه يهدف إلى «اكتناه جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها .... ثم إلى اقتناص شبكة العلاقات التي تشع منها وإليها والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات، ثم إلى البحث عن التحولات الجوهرية للبنية التي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة لا يمكن أن

---

[1] كمال أبو ديب ، دراسة في بنية القصيدة الحديثة، مجلة تجليات الحداثة ، الجزائر ، العدد 4، 1996، ص67.

[2] آراء عابد الجرماني ، اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، دار الأمان، منشورات الاختلاف، لبنان ، الجزائر ،ط1، 2012، ص

[3] حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون ، منشورات الاختلاف، لبنان الجزائر ، ط1، 2007، ص 378.

تفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وإعادتها إليها من خلال وعي حاد لنمطي البنية السطحية والبنية العميقة» [1].

أ. 2. المنهج:

يتسم كتاب "جدلية الخفاء والتجلي" بوضوح خطابه النقدي ودقته، وذلك لقدرة الناقد على تمثل المنهج البنيوي وآلياته في معالجته النصوص المحللة، واكتناه بنياتها العميقة وعدم إطلاق الأحكام المسبقة إلا في بعض المواقف، وبهذا استطاع الكتاب أن يحقق قفزة نوعية في الدراسة النقدية العربية، ذلك أن نقد النقد ينحاز «إلى تفكيك النقد الذي يتبع النص الأدبي وذلك ابتغاء التعرف إلى المكونات الأساسية ويقيس نقد النقد مدى قدرة الناقد على الإمساك بأدوات المنهج الذي اقترحه وهل حقق الغايات التي طمح إليها». [2]

يفتتح الناقد كتابه بمقدمة عن رؤيته الخاصة للبنيوية معللا سبب اتخاذها منهجا إجرائيا في تحليلاته، واصفا إياها بأنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود، وهي عنده ثالث ثلاث حركات في تاريخ الفكر الحديث، ولذلك فهي ثورة جذرية في الفكر والشعر معا معللا بأنها أكثر صرامة في الاكتناه والإدراك والغوص في المكونات الفعلية للنصوص، بل يذهب إلى أبعد من ذلك فهي عنده مشروعا أكثر منه منهجا نقديا، لأجل هذا وأسباب أخرى جاء تأليفه لهذا الكتاب وبحثه في بنية القصائد التي يراها تجسيدا لبنية الرؤية الوجودية (بنية ثقافية ، البنى الاقتصادية والبنى الفكر نفسية في الثقافة) .

وهو لا يختلف برأيه عن بنية أي مشروع آخر فهو يؤسس منهجا في الاكتناه ، كما يعلل إهماله للجانب النظري– إلا في بعض الأحيان – بينما تحليله لقصائد معروفة كان لأجل الهوة العميقة بين هذا المنهج وبين غيره من المناهج، وامتيازه عليها وبهذا يستطيع القارئ استيعاب المقومات الجوهرية للبنيوية، وتعد رؤيته المنهجية انتصارا للرؤية الحداثية وذلك لانتصاره لمناهج النقد الحداثي، والتي تعتبر البنيوية إحداها فهي القادرة

[1] كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي، ص8.

[2] آراء عابد الجرماني، اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، ص98.

على اكتناه أسرار البنية العميقة وتحولاتها، إضافة إلى المنهج البنيوي نستشف استعانة الناقد بالمنهج النفسي في تحليله للجانب السيكولوجي للصورة الشعرية (اللاوعي عند شعراء مختلفين أمثال النابغة والشريف الرضي وأدونيس ولوركا وخوان أنتونيز، والمنهج الماركسي "الوعي" (البنية العميقة والبنية السطحية) كما يطعم بنيويته بنظرية القراءة عند حديثه عن بنية التوقعات لدى القارئ .

أ. 3. المصطلحات والمفاهيم:

يعد المصطلح المفتاح الرئيس لكل منهج فهو «علامة دالة على منهج الكاتب ومدى تمكنه من مادته العلمية، وإحصاء المصطلحات مدخل للتعرف إلى المصطلحات الأكثر حضورا أثناء الممارسة النقدية حيث يكشف عن رؤية الناقد»[1]، كما أن القراءة النقدية لهذه المصطلحات تسمح «بالتحكم في ضبط الأسس المنهجية وفي المعرفة التي يراد إيصالها وتبليغها، وهذا الأمر يجعل من المصطلح رديفا للمنهج المتبع في أي دراسة أو مقارنة كانت ويحيل إلى مرجعيات فلسفية وفكرية ونقدية»[2]، وبعدما رأينا المنهج الذي اعتمده الناقد كان لابد من الكشف عن بعض المفاهيم ذات الطابع الإجرائي، والتي استعان بها الناقد للغوص في البنية العميقة واكتناه يتجاوز الشكل إلى الدلالات الخفية.

يلاحظ القارئ سيادة بعض المصطلحات عن سواها في هذا الكتاب وذلك لاتصالها أكثر بالموضوع، وقد اشتغل الناقد في كتابه على مفهوم مركزي وعميق من بداية كتابه إلى نهايته بدءا بعنوان الكتاب وهو مفهوم **الثنائيات**، حيث تتضح الصرامة المنهجية وقد استخدمه في أغلب تحليلاته، ولمعرفة هذا المفهوم نورد تعريف جميل صليبا في معجمه الفلسفي حيث يعتقد أن« الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين و الثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون كثنائية الأضداد و تعاقبها أو ثنائية الواحد و المادة

---

[1] آراء عابد ي، اتجاهات النقد العربي السيميائي للرواية، ص98.

[2] عمر عيلان، النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر ، ط1، 2000، ص43.

–من جهة ما هي مبدأ التعيين – أو ثنائية الواحد غير المتناهي عند الفيثاغوريين أو ثنائية عالم المثل وعالم المحسوسات عند أفلاطون و الثنائية مرادفة للاثنينية و هي كون الطبيعة ذات مبدأين و يقابلها كون الطبيعة ذات مبدا واحد أو عدة مبادئ »[1].

يعتمد الفكر في نشاطه بصفة عامة على الثنائيات الضدية، وهو ما يسمى بالفلسفة الجديدة (الديالكتيك) فتجتمع في نفس الإنسان ثنائيات ضدية كامنة في أغوار النفس كالحياة / الموت، المقدس / المدنس، الظاهر / الخفي، الحق / الباطل... وتقوم الثنائية بوصفها فكرة فلسفية على أن ثمة قدرة على الربط بين الظواهر التي يبدو أنها منفصلة فالتضاد مثل التماثل والتناقض رابطة لأنه يعني نفي النقيض فوجود النور ينفي وجود الظلام لذا يدخل الظلام والنور في علاقة تناقض.

ويشكل مفهوم الثنائيات الضدية عصب المدرسة البنيوية في النقد والتحليل البنيوي بوصفة مفهوما بنيويا من دراسات ليفي شتراوس حول الأساطير، ثم إن هذه الثنائيات قد قامت أولا على علاقة الإنسان باللاهوت والماورائيات لتفسير الظواهر الدينية والمعتقدات الميتافيزيقية، والإنسان بكل نوازعه حسي حسب شتراوس «نتيجة ثنائية تناظرية ومتوازنة من بعض الفئات الاجتماعية ومظاهر العالم المادي والصفات المعنوية أو الميتافيزيقية»[2].

من أهم العلاقات التي تربط بين أطراف الثنائيات المختلفة والتي يوردها الناقد «علاقات نفي سلبي وتضاد مطلق كما هي في قصيدة **أبي تمام** "في فتح عمورية " أو في خمريات أبي **نواس** المدروسة هنا وقد تكون علاقات توسط يهدف إلى إعادة الخلق عبر التحول والتحويل كما هي في قصيدة **أدونيس** "كيمياء النرجس، حلم" .

---

(1) جميل صليبا، المعجم الفلسفي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1982، ج1،ص 379 ،380.

(2) كلود ليفي شتروس، البنية الأنثروبولوجية ترجمة: مصطفى صالح ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص 169.

وقد تكون علاقات تكامل وتناغم وإغناء وإخصاب كما هي بشكل طاغ في قصيدة أبي تمام الرائية في مدح المعتصم والربيع»[1]، إلا أن الناقد اشتغل على علاقة (التضاد) بشكل واسع جدا حتى يبدو في الكثير من التحليلات وكأنه يستنطق النص استنطاقا خانقا من خلال إسقاطها على أغلب الأمثلة الشعرية.

وفق هذا الطرح يدعو الناقد إلى الارتقاء بالفكر العربي «إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر... ثم اقتناص الشبكة التي تشع منها وإليها» [2]، وبهذا تصبح كل المكونات الثقافية الإنسانية موضوعا لمعاينة بنيوية (في الاقتصاد والسياسة والأدب ...) بل تغوص «إلى البنية العميقة للعلاقات بين الثنائيات الضدية الأساسية في الثقافة كلها وهي ثنائيات الأنا /الآخر، الداخل /الخارج، التحت/الفوق، الواحد/المتعدد» [3].

كما استخدم الناقد مفاهيم أخرى كالنسق والبنية والاكتناه –الذي استخدمه بكثرة لاتصاله بلب الموضوع–وكلها مفاهيم بنيوية نظرا لطبيعة الموضوع والمنهج المتبع، إضافة إلى مصطلح رؤية العالم (البنيوية التكوينية) ومصطلح المتلقي والقارئ، وهي مرتبطة بنظرية القراءة، هذه المفاهيم لها رؤية مرجعية لأنها ترتبط بمفاهيم المناهج الحداثية، فالخلفيات التأسيسية للمناهج النقدية الغربية هي جزء من مرجعيات المصطلح النقدي العربي، وهي مرجعيات لها بعد تاريخي أيديولوجي تتبلور من خلاله المفاهيم والمصطلحات.

أ. 4. المصادر والمراجع:

تشكّل المصادر والمراجع التي يعتمد عليها الناقد «عتبة نقدية تعريفية من موقع مغاير للعنوان، فهي ستحيل القارئ إلى مدى اطلاع الناقد على الكتب المجدية في المنهج

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص9، 10.

[2] المصدر نفسه ، ص 8.

[3] المصدر نفسه ، ص 14.

الذي استند إليه، وفي التعرف على الثقافة العلمية التي جعلها مرجعيته في إجراءاته» [1]، وقد غلبت على مراجع الناقد الكتب الأجنبية في لغتها الأصلية مثل: **جوثان كولر وستيفن أولمان كولريدج وكريستين بروك روز وكلود ليفي ستروس وياكبسون**.

أما الكتب العربية فتنوعت بين كتب تراثية ك «أسرار البلاغة» **لعبد القاهر الجرجاني** ودواوين شعرية قديمة مثل ديوان **النابغة** و**ابن المعتز** و**أبي نواس**، وحديثة مثل ديوان «الأعمال الكاملة **لأدونيس** و«بيادر الجوع» **لخليل حاوي**، و«أقبل الزمن المستحيل» **لممدوح عدوان**، وكتب نقدية حديثة ككتاب «دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي» **لمروة حسين**. .... ومؤلفه «في البنية الإيقاعية» و«نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي».

هذا التنوع في المصادر دلالة على تنوع مشارب الناقد الثقافية والفكرية وتعددها، وقد جعل الناقد الهوامش آخر كل فصل ولعل ذلك يعود إلى رغبته في جعل كل فصل مستقلا عن الآخر، بحيث «يقرأ القارئ المادة العلمية ويتعرف إلى مصادرها وربما من حسنات هذه الطريقة قدرتها على تحديد مصادر كل فصل دون التداخل في تشابكات مصادر الفصول الأخرى ومراجعها» [2].

إلا أن هذه المراجع والمصادر قليلة وذلك لغياب الجانب النظري في الكتاب والذي يكون عادة غنياّ بالمراجع، ويرى البعض أن ابتعاده عن الجانب النظري كان من أجل إخفاء المراجع وهي موجودة في كثير من أعمال الناقد.

---

[1] آراء عابد الجرماني، اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، ص98.

[2] المرجع نفسه، ص109.

ثالثا: بنيوية كمال أبو ديب

ينطلق فهم كمال أبو ديب للبنيوية من كونها بعيدة عن الفلسفة كنظرية بل «طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود»[1]، بهذا الاستهلال الذي افتتح به الناقد كتابه "جدلية الخفاء والتجلي" يتضح رفض الناقد لاعتبار البنيوية فلسفة ،وهو في هذا يشترك مع كثير من النقاد كلي**في شتروس** مما يجعلنا نتساءل عن سبب نفي الناقد لطابع الفلسفة عنها؟، فالطرح البنيوي الذي يجعل الإنسان مجرد بنية محكومة بنظام لا قيمة للجزء إلا في وجود الكل هو أطروحة فلسفية، كما أن «اللسانيات البنيوية بوجه خاص شكل من أشكال عودة اللغة ومنعطف أساسيٌ في الفلسفة المعاصرة»[2].

ثم ألا يعد قوله: طريقة في الرؤية وتثوير جذري للفكر: فلسفة؟ كيف استصاغ عبارته: البنيوية ليست فلسفة؟ سؤال يطرحه **أحمد يوسف**، مضيفا أن الناقد لم يكلف نفسه تقديم مفهومه للفلسفة والمنهج حتى لا يساء فهمه [3]، كما نجد الناقد بتبريره لعدم تخصيصه قسما نظريا للبنيوية هو «قيام البنيوية على تراث فكري فلسفي ولغوي يعود إلى أوائل القرن الحاضر، وكونها استقرارا لتطورات فكرية وفلسفية تضرب جذورها في أغوار التراث الأوربي ممتدة إلى هيجل على الأقل ومفاهيمه الجدلية وإلى فرويد والتحليل النفسي» [4]، يقدم اعترافا بأن البنيوية فلسفة أو تنطوي على الأقل على جانب فلسفي باعتبار أنها قامت على تراث فلسفي بامتياز.

كما أن البنيوية قد أدرجت في تاريخ الفكر الحديث على أنها: «تراث فلسفي ظهر ضمن أسيقة فكرية وشروط تاريخية معينة وإن كان هذا التراث الفكري لم يجرؤ على أن يطرح نفسه بديلا للفلسفات التي سبقته سواء من واقع أن البنيوية لم تحظى بالانتشار

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 7.

[2] الزواوي بغورة، فلسفة اللغة نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، ط1، 2005، ص129.

[3] حمد يوسف، القراءة النسقية، ص 439.

[4] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 10، 11.

الواسع كالفلسفة الماركسية أو الفلسفة الوجودية فلم يكتب لها الشيوع إلا داخل النخب المثقفة» [1].

وإذا كان **أبو ديب** يرى أن البنيوية طريقة في الرؤية وتثوير جذري للفكر ومعاينة في الوجود، فإن تاريخ الفكر قد عرف «العديد من طرق الرؤية ومناهج معاينة الوجود، فلم تكن إلا تجميدا وجرا للوراء وتعطيلا، ومن جهة أخرى فإن الوشائج متباينة جدا بين الفلسفة وبين طريقة الرؤية ومنهج معاينة الوجود، خاصة حين يترافق ذلك مع لغة اصطلاحية دقيقة ومنظومة ما من المفاهيم الشمولية المجردة» [2].

وبما أنها تثوير للفكر وعلاقته بالعالم فهي تتجاوز حدود النص الأدبي لتصبح البنيوية «ثالث حركات ثلاثة في تاريخ الفكر الحديث يستحيل بعدها أن نرى العلم ونعاينه كما كان الفكر السابق علينا يرى العالم ويعاينه» [3]، خاصة مع وجود مفاهيم مثل التزامن والثنائيات الضدية والإصرار على العلاقات بين العلامات لا على العلامات نفسها، مفاهيم من شأنها أن تغير النظر إلى الإنسان والكون والفن.

كما أن دراسة الناقد لم تحدد المبادئ الأساسية للبنيوية فقد جاءت تطبيقية بحتة ولم يسبقها تمهيد نظري لمصطلح البنية مبينة أهم الأسباب والتي من بينها قيام البنيوية على تراث فكري فلسفي ولغوي يعود إلى أوائل القرن العشرين.

يرى البعض أن البنيوية ليست فكرا بل نجمت عن مناخات فكرية متعددة نتيجة مخاض فكري غربي، حدّد الناقد بدايته بالقرن العشرين وما دعوة الناقد إلى إعادتها إلى حيز الفكر برأي كثيرين إلا محاولة لخلق مناخ فكري يتمخض عنه منهج بنيوي بسياقاته الفكرية والاجتماعية والأدبية الغربية، أي أنه يدعو إلى الدخول إلى جدلية المعاصرة للغوص في النصوص العربية وما تنطوي عليه من تجليات ، ذلك أن الفكر العربي

---

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

[2] نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1983، ص56.

[3] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 7.

قاصر بأدواته عن بناء فكر شمولي مكتنه للظواهر الشعرية ،ما جعل الناقد يواجه موجة من الرفض لأفكاره (دراسة النص العربي بأسلوب غربي) .

فإذا كانت البنيوية قد قامت على الصرامة المنهجية في اكتناه عمق الظاهرة الإنسانية وهذا ما كان يسعى إليه فلاسفة القرن السابع والثامن عشر وعلى رأسهم **كانط**، حيث توجه إلى البحث عما «يجعل الميتافيزيقيا وفق مرتكزاتها التقليدية بسبب عجز العقل البشري عن تجاوز عالم الظواهر، العالم الذي ندركه عن طريق الحواس» [1]، فلم ينفي الناقد صفة الفلسفة عنها؟ كما أن فلسفة موت الإنسان ونفي التاريخ من المبادئ التي تنتصر لها البنيوية هي من صميم الفلسفة حيث أن «الفلسفة التطورية التي طرحت الإنسان بما هو كائن بيولوجي يخضع للتطور كباقي الكائنات الحية الأخرى، ساعده إلى حد كبير في إزاحة بعض الهالة الميتافيزيقية السابقة، إلى جانب مفاهيم العلمانية المساوقة لها، وجاءت البنيوية أخيرا لا لتجعل من الإنسان موضوعا من بين مواضيع أخرى إنما لتزيحه من مجال المعرفة ولتعاين وفاته في النهاية» [2].

كما أن إصرار الناقد على الجانب الإجرائي للبنيوية هو الذي جعله ينفي عنها الطابع الفلسفي، فالهدف من منهجه هو «قراءة نسقية تنهج الاكتناه المتعمق والإدراك المتعدد الأبعاد»[3]،وإعطاء الطابع النسقي اللغوي بالإصرار على «العلاقات بين العلامات»[4]، لكن اعتبار البنيوية منهجا لا ينفي علاقتها بالعلم أو الفلسفة أو الأيديولوجيا بل في التمييز بين اشتغالها منهجا وبين إفادتها من هذه الحقول لتظل منهجا

---

[1] عمر مهيبل، من النسق إلى الذات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص22.

[3] أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص440.

[4] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص7.

يمتلك خطواته الإجرائية الخاصة لاستغوار آفاقا علمية معينة انطلاقا من أسس منهجية شاملة قابلة للتعميم بوصفه نموذجا للاختبار وحتى للمقايسة أحيانا[1].

وقد سعى الناقد إلى جعل البنيوية منهجا فاعلا يتمكن من خلاله اكتناه جدلية الخفاء والتجلي في النصوص التراثية أو الظواهر الشعرية والوجود معا، بل يطمح إلى أكثر من ذلك إلى إظهار قدرة المنهج البنوي على اكتناه بنى أكثر شمولية وخفاء من بنية نص شعري محدد عبر وعي طبيعة المكونات الفعلية لهذه البنى في الثقافة الإنسانية والعلاقات الجدلية التي تتكون منها من حيث هي أطراف لثنائيات ضدية عميقة التجذر في الثقافة والفكر الإنساني[2]، ومنه« تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والإنسان والشعر، إلى نقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية، إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة المتقصية الموضوعية الشمولية الجذرية في آن واحد»[3].

وهدفه من هذا أن «يقدم مشروعا نقديا نهضويا متسما بالرؤية العميقة الكلية المعقدة في محاولة الخروج من الأزمة النقدية التي تعنى بمعاينة الظواهر بصورة مبتسرة مجزأة موضعية، وبمعنى آخر يريد تغيير الفكر العربي الذي وجده قائما على النظرة الفردية أو الشخصانية ليكون فكرا بنيويا»[4]،وهو مشروع يخرج بالفكر العربي من النظرة الفردية إلى التفكير البنيوي، ذلك أن« الوعي النقدي الجديد الذي يرسم معالم قراءة **كمال أبو ديب** البنوية يطمح الى اكتناه أنساق القصيدة وتجديد رؤاها عن طريق تقديم فهم مغاير للعالم ولعلاقات الوعي الثقافي ومكوناته»[5].

---

(1) فاضل ثامر ، اللغة الثانية في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط1، 1994، ص237.

(2) كمال ابو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، ص 12.

(3) المصدر نفسه، ص8.

(4) أحمد علي محمد، التطبيقات البنيوية في ميزان النقد، http/www.startimes.com

(5) أحمد يوسف ، القراءة النسقية ، ص 444.

إن هدف طموحه «ثوري تأسيسي»[1]، ثورة على الفكر العربي المتخبط الترقيعي العاجز عن« إدراك الجدلية التي تشد المكونات الأساسية للثقافة والمجتمع والتي تجعل بنية القصيدة تجسيدا لبنية الرؤية الوجودية، بنية الثقافة والبنى الطبقية والبنى الاقتصاد–سية والبنى الفكر–نفسية في الثقافة ، ولأن الفكر العربي ما يزال عاجزا عن التصور الكلي المعقد لحركة الإنسان في المجتمع ولقوانين التطور الفني والاقتصادي والسياسي والاجتماعي والنفسي فيه ،ولأن الفكر العربي أخيرا ما يزال عاجزا عن أن يبلور تصورا بنيويا لمشروع سياسي أو اقتصادي أو لدراسة قصيدة أو رواية أو لإنشاء جامعة أو مؤسسة تجارية أو عسكرية»[2].

ولهذا فمشروعه الذي يتحدث عنه« يمكن أن يكشف العلاقات الجزئية التي تجسدت بصورة مقنعة في هيكلة القصيدة في محاولة لإنهاء مرحلة التخلف والعزلة والتيه»[3]،أمام هذا الواقع المتأزم للفكر العربي –والذي يشغل فكر الناقد– يطرح الناقد مشروعا من شأنه أن يساهم في إيجاد الحلول –وهو جهد يحسب له – والذي يبدو انه يتمثل في تبني المنهج البنيوي لتتغير طريقة التفكير العربي في نظرته للوجود ،بيد أن السؤال المطروح هو هل استطاع فعلا المنهج البنيوي وهو منهج غربي أفل نجمه في تربته سريعا أن يحل مشاكل الفكر الغربي ليتم استيراده الى الثقافة العربية مع ما نعرفه من اختلاف بين الثقافتين ؟

كما أن هذا التغيير الذي يدعو إليه يستلهم آلياته ومفاهيمه من تربة مختلفة تماما عن التربة العربية رغم اتكاء الناقد على جزء من التراث والمتمثل في الجرجاني ،ولو افترضنا أنّ لا خلاف فيما يتصل بموضوع التغيير فإن« الخلاف يظهر في طبيعة التغيير المقصود، وفي الوسائل التي قصد أن يتبعها **أبو ديب** وإذا عاينا رؤيته في ضوء

---

(1) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص8.

(2) المصدر نفسه ، ص9.

(3) أحمد علي محمد، التطبيقات البنيوية في ميزان النقد.

شبكة المفاهيم التي أفرزتها المركزية الغربية لوجدناها متطابقة معها تمام المطابقة في كل ما يتعلق بنظرة الآخر غير الغربي للوجود بمكوناته الإنسانية والثقافية والطبيعية ، ومن ثم فليس أمامه سوى اللجوء إلى إجراءات منهجية تناسب تللك الرؤية لتحقيق الهدف الذي انتدب نفسه لتحقيقه »[1].

وأمام صعوبة طبيعة المنهج البنيوي وخصائصه كان لا بد من تقديم المنهج من خلال تجليه في نصوص مألوفة لدى القارئ العربي ، فإنه فيما يرجى سيتيح له الفرصة لإدراك الهوة العميقة بينه وبين المناهج الأخرى السائدة في الدراسات العربية وامتيازه عليها، وسيكون القارئ بذلك في وضع يسمح له باستيعاب المقومات الجوهرية للبنيوية وقدرتها الفذة على إضاءة العالم –الثقافة والشعر والإنسان[2]، ولذا جعل **أبو ديب** « النصوص الأدبية العربية وسيلة لتوضيح المقولات المنهجية الغربية وأصبح تحليل النص دليلا على الإجراء وفي ضوء ذلك تتكشف قدرة البنيوية في إضاءة العالم»[3].

هذا التعليل في النزوع إلى الجانب الإجرائي جاء خلافا لمايراه بعض النقاد من ضرورة الإحاطة بالخلفيات المرجعية للمناهج وفي مقدمتها المنهج البنيوي وذلك لتعقدها وصعوبة فهمها واستيعابها من طرف القارئ مما يستوجب امتلاكه خلفية فكرية صلبة تمكنه من فهم المستجدات المعرفية بشكل كاف ولهذا يرى **أحمد يوسف** أنه لا بد من العودة إلى التراث الفلسفي والفكري واللغوي الذي قامت عليه البنيوية حتى يتم استيعابها، ذلك ان الثقافة العربية تكاسلت عن تطعيم بنيتها بمثل هذه السيولة الفكرية المستجدة.

إن مشروع الناقد من خلال كتابه هو محاولة لتأسيس نظرية جديدة لبنية الموضوع الشعري بنية «لا تختلف جوهريا عن بنية مشروع اقتصادي يستوي تنفيذه أو مشروع وحدة سياسية بين قطرين عربيين أو مشروع تأليف قاموس لغوي أو مشروع دراسة جامعية للفكر

---

(1) عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 66.

(2) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 11.

(3) عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 66.

الديني والأسطورة مثلا في التراث العربي»[1]، أي هو «منهج في الاكتناه يرى البنية كما هي كآلية للدلالة وديناميكية لتجسيد الدلالة في سلسلة من المكونات الجذرية والعمليات المتصلة وفي شبكة من التفاعلات التي تتكامل لتحول اللغة إلى نسبة معقدة تجسد البنية الدلالية تجسيدا مطلقا في اكتماله»[2].

فالبنيوية عند **كمال أبو ديب** ليس تغيير بنية اللغة أو المجتمع ولكنها «ممارسة إجرائية الغرض منها البحث الصارم عن المكونات الأساسية للشى أو العلاقات التي تترتب عنها هذه المكونات هي قراءة نسقية تنهج الاكتناه المتعمق والإدراك المتعدد الأبعاد ولهذا فهي قراءة جذرية وبديلة لما سبقها من قراءات كانت في معظمها سياقية وأحادية تنتهي الى الحكم الثابت والوثوقية اليقينية» [3].

إن وصف الناقد كتابه بأنه «رفضي نقضي» يعني ممارسة قطيعة معرفية معتبرا أن الزمن «لم يعد زمن قبول الرقع الصغيرة التي أسميناها خلال مائة عام منجزات عصر النهضة العربية» [4] وهي في اعتقادنا نظرة تقزيم لمنجزات العقل العربي في عصر النهضة العربية –كما أسماه–وحكم إقصائي، وهو بهذا يحقق توجهه الحداثي.

ويبدو أن هذا هو مفهومه للقطيعة المعرفية« وهي من أخطر الأسباب التي أدت إلى عزلة العقل العربي ولها عدة أشكال منها القطيعة مع التراث والقطيعة مع الحداثة، القطيعة مع الأجيال المتعاقبة أو بين أبناء الجيل الواحد، هذه الأخيرة التي تعد أحد مظاهر العقل العربي وسببا من أخطر أسبابه التي تتحقق فيها الذاتية بأنانيتها وغرورها وتتنافى معها الرؤية الجمعية التي تتفاعل فيها العقول وكأنها وحدات عضوية في بنية عقلية واحدة» [5].

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص 9.

[3] أحمد يوسف ، القراءة النسقية ، ص 440.

[4] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي ص8.

[5] عيد بلبع ، خداع المرايا قبل النظرية ، إيترك للنشر والتوزريع ، مصر الجديدة ، 2001 ، ص27.

هذه القطيعة التي دعا إليها الكثير من النقاد الحداثيين على غرار **كمال أبو ديب** والتي كانت شعارهم مختصرين الطريق إلى الحداثة، حداثة يراها **محمد علي الجابري** «لا تستطيع الدخول في حوار نقدي تمردي مع معطيات الثقافة العربية لكونها لا تنتظم في تاريخها» [1]، القطيعة المعرفية بمفهومها الإيجابي –وليس السلبي الإقصائي –هي إعادة قراءة التراث وفهمه قراءة «لا تقف عند حدود اكتشاف الدلالات في سياقها التاريخي الثقافي والفكري بل يتعدى ذلك إلى محاولة الوصول إلى المغزى المعاصر للنص التراثي»[2].

وهذا لا يتحقق إلا بجعلها «يتحقق في الحاضر بكل ما تعنيه الكلمة من وجود ثقافي تاريخي ومن أفق معرفي وخبرة محددين ومعنى ذلك أن أي قراءة لا تبدأ فراغ بل هي قراءة تبدأ من طرح أسئلة تبحث عن إجابات» [3].

وهذا يدفعنا إلى أن نتساءل إن كان قد مارس قراءة تبدأ من طرح أسئلة لمنجزات عصر النهضة للفكر العربي زمن الرقع الصغيرة –كما يقول–أم أن الناقد أطلق أحكاما متحيزة وإذا لم يكن الاستشكال هو المحرك الأول للمعرفة فكيف تأتي المعرفة؟ ثم أين أسئلة الناقد المطروحة حتى يصف كتابه بأنه ثوري؟ فالقراءة هي طرح أسئلة كما يرى **ناصر حامد أبو زيد**.

قد نتفق مع الناقد لو أنه دعا إلى إعادة قراءة منجزات عصر النهضة قراءة تجديدية تساهم في تصحيح بعض المفاهيم والرؤى التي كرستها منظومات معينة في الثقافة العربية وبذلك يكون كتابه تجديديا وليس نقضيا وهذا ما تحدث عنه **الجابري** في كتابه "**تكوين العقل العربي** " عندما أرجع سبب تعثر النهضة العربية الحديثة إلى عدم نقد العقل العربي الذي هو أساس كل مشروع نهضة وغياب مراجعة شاملة له، ويتساءل إن

---

[1] محمد عابد الجابري، التراث والحداثة ، ص16.

[2] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، بيروت، ط1، 2014، ص6.

[3] المرجع نفسه، ص6.

كان بالإمكان بناء نهضة بعقل لم يقم بمراجعة شاملة لآلياته ومفاهيمه وتصوراته ورؤاه؟ فلو كانت هناك أعمال سابقة على كتابه" تكوين العقل العربي" لكان كتابه استفاد منها واجتهد في إضافة لبنة إلى صرحها ولم يكن الكتاب مجرد حلقة في سلسلة طويلة من الكتب والأبحاث على مدار مئة عام.

غير أن الواقع عكس ما كان يجب أن يكون، والنتيجة هي أننا بالإضافة إلى غياب محاولات رائدة وأخرى متابعة ومدققة نعاني آثار هذا الغياب وانعكاساته على الموضوع ذاته، فقد تم خلال مئة عام الماضية تكريس تصورات وأراء ونظريات حول الثقافة العربية بمختلف فروعها ،مما رسَم قراءات معينة لتاريخ هذه الثقافة وهي قراءات استشراقية سلفية أو قومية أو يسراوية توجهها نماذج سابقة أو شواغل أيديولوجية ظرفية جامحة مما يجعلها لا تهتم إلا بما تكتشفه أو تبرهن عليه [1]، لعل هذه الرؤية الأخيرة قد أثرت بشكل أو بآخر على فكر الناقد **كمال أبو ديب** الذي رأى إنجازات النهضة العربية رقعا لا ترقى إلى المساهمة في بناء حضاري عالمي .

في جانب آخر يبرر الناقد عدم تقديمه للجانب النظري للمنهج البنيوي بقوله «غير ذي جدوى أن تقدم البنيوية على مستوى نظري صرف، لأن طبيعة المنهج وخصائصه ستظل عصية الفهم على القارئ العربي، الذي سيخفق لذلك في إدراك القيمة الثورية للبنيوية» [2]، أي صعوبة استيعاب القارئ العربي لطبيعة هذا المنهج القائم على كم هائل من التراث الفكري والفلسفي واللغوي منذ عقود تعود إلى **هيجل وفرويد**.

هذا التبرير والتعليل من الناقد يجعلانا نتساءل: إن كان فهم القارئ العربي قاصرا عن فهم البنيوية وإدراك مفاهيمها النظرية فكيف بالجانب التطبيقي الذي يراه الناقد أيسر عند القارئ العربي؟ فإذا كانت الثقافة العربية–حسب الناقد –ستخفق بكل تأكيد في إدراك القيمة الثورية للبنيوية، فهل هذا حكم ضمني للقارئ بالقصور والعجز من طرف الناقد أم

---

[1] محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، ص 5.

[2] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 11.

تقرير لواقع الثقافة العربية والتي تعاني فعلا صعوبة في استيعاب هذه المناهج بكل خلفياتها الأبستمولوجيا والأيديولوجية وهو عمق الأزمة النقدية العربية؟ .

فالمشكلة أعمق هي مشكلة حضارية ثقافية لأن كل ثقافة إنما تنتج مفاهيمها المركوزة في بنيتها الخطابية، فقراءة ثقافة ما بثقافة أخرى يولد تصادما بين مفاهيم كلا الثقافتين مما يجعل الثقافة العربية تعيش تيها على حد تعبير **حمودة** ، ولعل هذا ما يدركه الناقد **كمال أبو ديب** جيدا حينما قال« ومن الجلي أن الثقافة العربية المعاصرة لم تستطع لحد الآن أن تتمثل هذا التراث الفكري والفلسفي تمثلا جيدا، أو أن التراث اللغوي النابع من **فرديناند دوسوسير** ما يزال غريبا عليها غرابة شبه مطلقة، وإن كانت اهم أسسه النظرية جزءا من التراث اللغوي العربي كما يتبلور في عمل ناقد فذ هو **عبد القاهر الجرجاني**»[1].

[1] كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، ص 11.

رابعا: كمال أبو ديب في ميزان النقد

جاء مشروع الناقد **كمال أبو ديب** في سياق «البحث عن أفق نقدي بديل يحكمه هاجس التجديد ويستشرف الانخراط في خطاب نقدي حداثي، هكذا يتحول سؤال النقد البنيوي العربي للشعر إلى طرح يسائل الهوية النقدية المحلية ويدفع بها إلى التجذر في تربة نقدية مفتوحة على الآخر ومحافظة على خصوصية الذات، خاصة وأن الممارسة النقدية العربية الحديثة يسندها تراث نقدي ضخم يمكنه أن يساهم في إنتاج نقد عربي معاصر متميز في خصوصياته المنهجية والمفاهيمية ويتمرد على سلطة التغريب التي تدعم خطاب النقد المركزي والهامشي» [1].

وهو بهذا يسعى إلى التغيير بمفهومه الشمولي يقول: «أربط مشروعي النقدي بمفهوم التغيير الكلي بتغيير العالم وتغيير الذات» [2]، كما أنه يسعى من خلال كتابه «في الشعرية» إلى «تحقيق أهداف نوعية في ضوء التفاعل النقدي مع الفجوة:مسافة التوتر عبر تخليص الفعل النقدي العربي المعاصر من فقره وضعفه، أي تجاوز كل خطاب نقدي يفتقر للعمق المنهجي والمعرفي» [3].

وهذا راجع برأي **كمال أبو ديب** إلى «غياب العملية التحليلية والعقل التحليلي في خضم الانطباعات والشخصانية» [4]، إضافة إلى «إيجاد مخرج معرفي وفنّي للخطاب النقدي الضائع في ثنايا الطرح الأيديولوجي، والذي يتجاوز البحث في المكونات الجمالية للنص إلى التركيز على النوايا والأفكار» [5].

ويرى الناقد **عبد الرحمان التمارة** أن الناقد **كمال أبو ديب** يسعى إلى تأسيس اتجاه نقدي غايته تجديد الخطاب النقدي العربي المعاصر، غير أن قراءته النقدية لمنجزه «في

---

[1] عبد الرحمان التمارة، نقد النقد، ص 150.

[2] المرجع نفسه، ص 136.

[3] المرجع نفسه، ص136.

[4] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 9.

[5] عبد الرحمن التمارة، نقد النقد، ص 136.

الشعرية» قادته إلى وضع مجموعة من الشروط، التي رآها ضرورية لتحقيق **كمال أبو ديب** لهذه الغاية الأساسية والمشروطة بوعي معرفي ومنهجي، مما يتطلب حسبه الالتزام ببعض الشروط منها: **الصرامة النقدية** التي تتجاوز الأهواء الشخصية والأيديولوجية والمقاربات السطحية، والتي يتجه بها نحو التقصي والتساؤل والبحث بغية تحقيق منتوج نقدي عميق يكشف المسكوت عنه، ويكتنه السمات الجمالية والفكرية للعمل الإبداعي [1]، وبالتالي الاستجابة لمبادئ «اتجاه بحثي صارم يصر على الكتابة المتعمقة التحليلية المكتنهة الكاشفة» [2]، أي «تأسيس فكر نقدي تحليلي صارم منهجي متحرر من سيطرة العقائديات والشعارات الخطابية» [3].

الشرط الثاني –بعد الصرامة النقدية – الذي يضعه **عبد الرحمان التمارة** لكي يحقق **كمال أبو ديب** غايته هو **الرؤية التأصيلية**، فالناقد« ينطلق من رؤية نقدية شمولية غايتها بذل جهد معرفي متوازن يمكن من تأصيل الفكر النقدي الجاد في كل مجالات الدراسة، فهذا يؤسس لتجاوز النزعة التغريبية في الممارسة النقدية العربية المعاصرة من جهة، ومن جهة ثانية استبدال العزلة الثقافية ووهم التأسيس النقدي الذاتي وإشكالية الاستهلاك المفاهيمي بمنزع التوفيق النقدي، الذي يحاول تجاوز سطوة الآخر وهيمنته بصياغة برنامج توفيقي يقوم على ربط النقد العربي بجذوره وأصوله المنسية في إطار الخصوصية وفي الوقت ذاته على تحديثه بعناصر ملائمة من النقد الغربي»[4].

أما الشرط الثالث فهو **الاقتحام النقدي** ويقصد به طموح الناقد في كتابه " في الشعرية " إلى «تأسيس تقليد نقدي غايته تجاوز التعامل النقدي الانتقائي مع التحققات النصية الشعرية بناء على بساطتها، أوعلاقة الصداقة والزمالة بمبدعها والوصول إلى

---

(1) عبد الرحمان التمارة ، نقد النقد ، ص 136.

(2) كمال أبو ديب ، في الشعرية، ص 9.

(3) المصدر نفسه، ص 115.

(4) عبد الرحمان التمارة، نقد النقد، ص 137.

قناعة معرفية مفادها ضرورة تناول الظاهرة المدروسة باعتبارها دائما على درجة كبيرة من التعقيد والتشابك، والتداخل مع ظواهر أخرى مختلفة في الفكر واللغة والمجتمع» [1].

هذا الاقتحام النقدي يدفع الناقد إلى ترهين جميع أدواته المنهجية ومرجعياته المعرفية، كما يقتحم النص الأدبي/ الشعري بسند معرفي وعمق منهجي مهما كانت درجة تعقيده وتشابك علاقاته النصية الداخلية أو السياقية الخارجية [2].

إن الالتزام بهذه الشروط من شأنه أن يحقق إنتاجا نقديا قد يتحدى من منظور **كمال أبو ديب** «الخطى المتعثرة على مسار حركة الإبداع الحضاري التي تخوضها قوى واعية في المجتمع العربي» [3]، ولذا فالناقد يهدف من بحثه في الشعرية إلى «تحقيق طموح نقدي يمزج بين وضوح المنهج والتفسير العميق والكاشف لأبعاد دلالية ومعرفية مضمرة» [4]، وذلك عبر «الغور في الأبعاد المكونة للشعرية في تجلياتها البنيوية ...واكتشاف الخصائص المميزة لها (الشعرية) على مستويات تتجسد في اللغة أي في بنية النص» [5].

بينما يذهب **عبد الله إبراهيم** إلى نفي أن تكون الرؤية والمنهج هما ما يوجه **كمال أبو ديب** في بحثه عن الشعرية، إنما المفهوم بالدرجة الأولى هو الموجه، ويقصد بذلك مفهوم الفجوة–مسافة التوتر والذي أكد من خلاله الناقد أن الشعرية وظيفة من وظائفه أو هي إحدى وظائفه [6].

كما أن نفيه الاطلاع على كتاب **كوهن** «بنية اللغة الشعرية» قد غيّر من تصوره عما توصل إليه في هذا الموضوع قبل الاطلاع على **كوهن**، نفى استنادا على **تودوروف**

---

[1] عبد الرحمان التمارة ، نقد النقد، ص 137.

[2] المرجع نفسه، ص 137.

[3] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 10.

[4] عبد الرحمان التمارة، نقد النقد، ص 138.

[5] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 14.

[6] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 69.

أن تكون الشعرية كما تجلت عند **كوهن** توجد في إطار الانحراف عن لغة عادية إلى لغة مختلفة مغايرة لها قواعد نحوها الخاصة ،وعلى الرغم من ذلك فقد تبنى الناقد برأي **عبد الله إبراهيم** المفهوم ذاته الذي جاء به **كوهن** [1] عندما قال: «أن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة –مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها التركيبية وفي صورها الشعرية» [2].

وهذا ذاته ما قرره **كوهن** من كون الشعرية خصيصة تتصل بالانزياح عن معيار هو قانون اللغة الاعتيادية [3]، كما أن العلاقات التي تقصاها **كمال أبو ديب** في المستويات الدلالية والتركيبية والصوتية والإيقاعية هي نفسها التي وقف عليها **كوهن** من قبل وكذلك إشارته إلى أن الشعرية تتجلى في العلاقات بين مكونات النص هو ما كان الشكلانيون والبنييويون قد قرروه من قبل [4].

ينفي **عبد الله إبراهيم** أن يكون هدفه من خلال هذه المقارنة بين **كوهن وكمال أبو ديب** من أجل الرؤية والإجراء والمفهوم، بل أنه «ليست المناهج والرؤى التي أفرزتها المركزية الغربية في حقول البحث الأدبي ونقد النصوص هي وحدها التي وجهت عمل الباحثين والنقاد العرب، إنما المفاهيم أيضا التي أدت دورا خطيرا في صياغة مظاهر مختلفة من التفكير في دلالات متشعبة لا تتصل مباشرة بالحقول المعرفية التي كونتها واشتغلت فيها ولا تتصل أيضا بالمرجعيات التي تشكلت في ظلالها» [5].

---

[1] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، ص 69.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 38.

[3] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 6.

[4] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 69 –70.

[5] المرجع نفسه، ص 70.

واجه المشروع النقدي ل**كمال أبو ديب** الكثير من النقد وصل إلى حد الاستنكار والرفض وأحيانا التجريح والقدح من بعض أطراف البحث الأكاديمي، وهذا أمر متوقع في سياق التبشير بنبوءة منهجية جديدة عبر عنها المنهج البنيوي، وكانت دعوته المنهجية ولغته التحليلية هما أبرز ما هوجم من خلاله الناقد رغم ما قدمه للتراث العربي الشعري (قصائد أبي نواس، وأبي تمام في بحثه عن الثنائيات وتحليله للقصيدة الجاهلية بمعايير بنيوية تكتشف العلاقات لتصل إلى البنية العميقة).

إلا أن الكثيرين أيضا أنصفوه واعتبروا أعماله قفزة نوعية في الدراسات النقدية ، ففي نقد **أحمد يوسف لكمال أبو ديب** يرى أن المقاربة البنيوية في جدلية الخفاء والتجلي «محاولة جريئة في الممارسة التطبيقية إلا أنها لم تهمل المناحي النظرية إهمالا كليا فكانت تنزلق من حين الى آخر إلى مناقشة معضلات نظرية هدفها اكتشاف ظاهرة معينة وتمييزها بدقة مثل البحث عن نظرية جديدة لبنية المضمون الشعري وهو مبحث محفوف بالمخاطر في القراءة النسقية حيث حضي باهتمام الدرس السيميائي الذي ارتكز على لسانيات يامسليف ولكن البنيوية الصورية قلما أفلحت في هذا المسعى»[1] .

من جهة أخرى لم تجد مقارباته البنيوية للظاهرة الإيقاعية «فكاكا من أسر النسق المغلق على الرغم من أنه لم يجنح إلى الصورية كل الجنوح، بل كثيرا ما كانت متصوراته أقرب إلى البنيوية التكوينية منها إلى التطبيقات المحايثة، ولكنه كان يعنت ذهنه في تأكيد كيان البنية في أغلب النصوص الشعرية إن لم يكن كلها من منطلق أنها ذات طبيعة رمزية ولا شعورية» [2]، وهذا ما وقفنا عليه في قراءتنا لكتابه جدلية الخفاء والتجلي.

ولهذا «بدا التكلف واضحا في بعض ممارساته الإجرائية وذلك لتبرير منطلقاته النظرية المحددة في النسق المغلق الذي كان باديا في مقارباته للنص الشعري وبخاصة

---

[1] أحمد يوسف، القراءة النسقية ، ص 451.

[2] المرجع نفسه، ص441.

فيما يتعلق بالبنية الإيقاعية بخلاف دراسته للصورة الشعرية» [1]، ولذلك نرى ان الناقد من الذين «أعنتوا أنفسهم من أجل استكشاف بنية القصيدة الحداثية من منظور بنوي حددته مقولة كلود ليفي ستراوس استكشاف المضامين المتغيرة داخل الأشكال الثابتة» [2].

وفيما يخص التحكم في آليات القراءة النسقية يرى **احمد يوسف** أن الناقد «لم يفلح في تجديد معجمها النقدي ولم تتمكن من تجنيب استعمال اللغة النقدية الموروثة عن القراءات السياقية» [3]، خاصة في مقاربته البنيوية لقصيدة "كيمياء النرجس" من خلال عدم تخلصه من ثنائية الشكل والمضمون.

أما **صلاح فضل** فبدأ نقده بأن **كمال أبو ديب** في كتابه "جدلية الخفاء والتجلي" يقدم «رؤية جديدة للشعر الجاهلي على ضوء المنهج البنائي وهي تعد إنجازا حقيقيا يتقدم بدراسة الأدب العربي خطوات جادة في سبيل التحليل العلمي المثمر»[4]، مضيفا أن هذا الكتاب يعد «أخطر محاولة بنيوية تطبيقية متكاملة تضرب جذور الشعر العربي حتى الآن ، فإنه يحق لنا أن نلقاها بماهي جديرة به من العناية والاهتمام»[5]، ليورد فيما بعد بعض الملاحظات على هذه الدراسة من أهمها أن الناقد قد استعار من الكاتب الفرنسي **موريس بلانشو** عنوانه "الفضاء الشعري" ،الذي عنون فصله الثاني في دراسته مقتطعا برأيه جذاذات من الشعر يتبدى فيها لون من الثنائية بين جانبين محددين.

مضيفا أنه «وبالرغم من أن محور الثنائية أساسي في المنهج البنيوي، إلا أنه ليس وصفة جاهزة تصلح لاكتشاف الخواص المميزة لكل نص شعري، بل يبوح كل نص بمحوره ومركز الثقل فيه بعد أن يتم اختياره بطريقة لا توحي بالقصد إلى إثبات فكرة مسبقة، والاقتصار على المستوى الثنائي المباشر، مصادر قد تمنع الباحث من الاستجابة

---

[1] أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 441.

[2] المرجع نفسه، ص 441.

[3] المرجع نفسه، ص465.

[4] صلاح فضل، نظرية البنائية، ص 8.

[5] المرجع نفسه، ص 8.

الحرة الواعية للنص واكتشاف نظامه الخاص، وقد تحول بينه وبين العثور على البينية الخصبة العميقة الكامنة خلف التكاثر الثنائي أو غيره»[1].

غير أن ما يراه صلاح **فضل** أخطر في هذا الفصل لا يتوقف هنا بل يتمثل في القفز المفاجئ من جزئية صغيرة تتصل بنسق موسيقي صوتي في الشعر، إلى الحديث العام عن بنية الحياة والثقافة والحياة بطريقة لا تراعي الاختلاف الجوهري بين الظواهر المتنوعة، إذ يفترض أن ما يصدق على تصور جزئي بسيط قابل بالضرورة لهذا التعميم، مما يكاد يخرج بنا عن روح المنهج العلمي إلى ما تحاول الثنائية الاقتراب منه[2]، وما يقصده هنا **فضل** هو ظاهرة الإبدال الإيقاعي الموجودة في الشعر العربي الحديث ومحاولة الناقد تعميمها.

وقريبا من هذا –يضيف فضل– المزلق الذي وقع فيه **أبو ديب** عند حديثه عن الأنساق البنيوية ،حيث « التقط عدة نماذج عشوائية أو مختارة عمدا من الشعر والقصة والأسطورة ، بحثا عن بنية بشكل يقودنا إلى الإيمان بها للرقم ثلاثة من قوة سحرية أسطورية تخضع لها كل مظاهر الحياة ، فإذا ما تذكرنا شرط النموذج في التحليل البنيوي السليم باعتباره فرضا علميا يستقيه الباحث من مادته نفسها، ويشرح به جوانبها المختلفة في حركة متذبذبة مثل حركة المكوك –على ما هو معروف عند ليفي **شتراوس** و**جولدمان** مثلا– أدركنا أن الفكرة الثلاثية المسبقة التي تختار الأمثلة المتطابقة معها ليست استقرائية ولا شارحة، وأن هذا المنطلق نفسه تجهد البنيوية لمحاربته لما فيه من تبسيط شديد يلتمس النظام في السطح المباشر»[3].

ويرى **فضل** أنه رغم سلامة منهجه في اختيار النصوص التي درسها في الفصل الخامس من كتابه، إلا أنه كان بوسع **كمال أبو ديب** أن يتابع انتقاء الأمثلة التي تمده

---

(1) صلاح فضل، النظرية البنائية، ص 8.

(2) المرجع نفسه، ص 8، 9.

(3) المرجع نفسه، ص 9.

بفرص أوفر لاختيار مستويات متعددة، يستطيع من خلالها أن يدعم نتائجه عبر شبكة العلاقات الموسيقية والدلالية والرمزية المتفاعلة، إضافة إلى ارتكازه في تحليله على المستوى السياقي الذي يبرر التضاد بين عالمين متجاورين في النصوص.

إلا أنه حاول أن يفيد من إمكانات تقاطع المستوى الاستبدالي على المستوى السياقي وإن لم تشتبك علاقات الغياب في تحليله بعلاقات الحضور لتبرز الطبيعة الاستعارية التصويرية للشعر، وتختبر فعاليتها المجازية ومستواها الفني [1]، معيبا في الآن ذاته تكرار **كمال أبو ديب**« لمقولات لا تتسم بالدقة العلمية الجديرة بمثل هذا البحث الرائد الخطير الذي يظل بالرغم من ذلك أقوى محاولة تطبيقية للبنائية في الأدب العربي حتى الآن» [2].

غير أن **فضل** هنا لا يشير ولا يوضح هذه المقولات غير علمية التي تحدث عنها ليدعم وجهة نظره كما أن هذه الآراء قد ضمنها في مقدمة كتابه " النظرية البنائية " ولم يفرد لها دراسة مفصلة تدعم فكرته.

أما الناقد **عبد العزيز حمودة** فيستهجن كثرة الجداول والرموز التي يستخدمها الناقد **أبو ديب** في كتابه " في الرؤى المقنعة " والتي تجعل القارئ يقف مرتبكا أمامها محاولا فك طلاسمها ويثير أسئلة مقلقة: أين القصيدة في كل هذا؟ وهل إقتربنا حقا من القصيدة؟ وهل تحولت رائعة إمرئ القيس إلى ذلك الطلسم الذي يلفت الانتباه لنفسه أولا وأخيرا [3]، فهو «يجهد نفسه كثيرا في متابعة الجداول الإحصائية التي تعدد التكرار وحدات لغوية، وتلك التي تقدم تحليلا نحويا للقصيدة، لكن ذلك الإجهاد لا يقارن بالحيرة الكاملة والمحاولة المستميتة التي يجب عليه أن يبذلها عندما يواجه بالرسوم التي يفترض أنها توضيحية لبنية النص الشعري، وهي رسوم تدخل القارئ في متاهة إثر متاهة ليخرج منها

---

[1] صلاح فضل، النظرية البنائية، ص9 ،10.

[2] المرجع نفسه، ص 10.

[3] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص39.

نهاية الأمر مجهدا مرهق الفكر، وقد فقد توازنه تماما بعد أن ابتعد أميالا عن النص الشعري» [1].

إضافة إلى رموز رياضية يوردها الناقد تستوجب برأي **عبد العزيز حمودة** وجوب تسلح القارئ بدراسة الجبر «وإن كان من المشكوك فيه أن يكون لذلك كبير فائدة، إذ أن الجبر يخضع لقواعد عامة تحكم معادلاته وتحدد العلاقات بين رموزه، والنتائج التي يجب الوصول إليها وكل ما عداها خاطئ تماما، أما هنا التمسك بالصيغة العلمية في معالجة النص الأدبي يقدم لنا مجموعة من المعادلات التي لا يعرف القواعد التي تحكم حركتها إلا الناقد نفسه، فهذه القواعد موجودة في عقله هو» [2].

ولذا ينبغي القول إن «تأثير المنهج الرياضي في العلوم الإنسانية وفي النقد الأدبي البنوي بخاصة لا يعني تحويل الممارسة النقدية في النص الأدبي الى لغة رياضية وجداول وأرقام وهو ما عيب على بعض المقاربات البنوية التي أساءت فهم اصطناع المنهج الرياضي بوصفه تفكيرا يتسم بالخصوبة والإبداع» [3].

أما **عبد الله إبراهيم** فيرى أن الموارد المنهجية (المناهج) التي أوردها الناقد في كتابه "الرؤى المقنعة" هي :« مناهج متضاربة في أسسها وموضوعاتها وإجراءاتها النقدية، وباستثناء النظرية الشفوية التي طورها "باري" و"لورد " للبحث في تطوير النظم الشفهي للملاحم اليونانية، وانتقالها من حقبة الشفافية إلى الحقبة الكتابية وكل ماله صلة بنسب وأصول النصوص، وليس فحص أبنيتها الدلالي والأسلوبية والتركيبية فإن الموارد الأخرى متصلة بموضوعات لا تكاد تتصل بالفن الشعري، فهي مناهج طورتها الدراسات السردية واللسانية فجرى انتزاعها من حقولها الأصلية إلى منطقة الشعر الجاهلي لتأكيد قدرتها على استكشاف خصائصه الأدبية، وهذا مطمح كل فكر **استعاري** يستأثر جهود متناثرة

---

[1] عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، ص 38.

[2] المرجع نفسه، ص40.

[3] أحمد يوسف ، القراءة النسقية ، ص 55.

من موضوعات متباينة في ثقافات متعددة بدل تطوير أداة بحث مشتقة من صلب الموضوع ولها صلة بسياقه الثقافي» [1]، وهذا ما عبر عنه **طه عبد الرحمان** عندما رأى أن هؤلاء الناقلين لوسائل مغايرة للمجال التداولي العربي «لم يحيطوا بتمام أسرار التقنية فضلا عن القيام بنقلها وتصحيحها قبل إنزالها على التراث» [2].

كما أنه وعد أنه سيعود في كتاب آخر إلى تفصيل حيثيات هذه المناهج وأصولها التاريخية ومقولاتها الأساسية لكن ذلك لم يحدث[3]، غير أن الناقد يصرح أنه لا يستخدم هذه المناهج جاهزة أو ينقلها من المجالات التي استخدمت فيها إلى مجالات جديدة، بل تم الأمر « في إطار من الوعي النظري الدقيق لهذه المناهج بما تثيره من إشكالات وما تحققه من إنجازات ورغم أن العلاقة بين أسس البحث وبين كل من هذه التيارات تتفاوت من حيث طبيعتها ودرجة تأثيرها، فإن هذه التيارات جميعها تظل ذات حضور فعلي على مستوى الوعي النقدي في عملية التحليل التي يؤديها وفيما يبلوره من أطروحات إما بصفة تكوينية إيجابية أو بصفة تعارضية، ويسهم هذا الحضور الدائم في تعميق الوعي بمكونات وخصائص جوهر الشعر الجاهلي، وفي تطوير منظور تحليلي اكثر تشابكا وتعقيدا أو قدرة على الغور و الاكتناه من المنظورات البدائية التي تطغى على الدراسات الحاضرة له»[4].

إلا أن **الناقد عبد الله إبراهيم** يرى خلاف ذلك فالناقد برأيه «لا يسوغ الوعي النظري الدقيق بالموارد المذكورة، ولا يكشف شيئا من ذلك إذ فيما يبدو التعارض جوهريا بين الموارد ذاتها ، وبخاصة في درجة اتصالها بمقولات مهمة ك« التاريخانية» و« النموذج المغلق» و« التوازي بين بنية الأثر وبنية المرجع » و« القوالب الصياغية»[5].

---

[1] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 67.

[2] طه عبد الرحمان ن تجديد المنهج في تقويم التراث ن ص 27.

[3] المرجع نفسه، ص 66.

[4] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 6.

[5] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 68.

مضيفا أن هذا التعارض يبدو أكثر« جوهريا في درجة تطبيق تلك الموارد المنهجية ، رؤية وطريقة على نصوص معينة من الشعر الجاهلي، وكأن الأمر ضرب من التوفيق يقتضيه الارتحال في خارطة المعرفة اللسانية والأدبية الحديثة بدل تحقيق الهدف المركزي الذي انتدب الناقد نفسه له بهدف الوصول إلى مقاربة جديدة لموضوع قديم»[1]، كما يقول أن هذا التعارض بين الأسس بذاتها من ناحية وتطبيقاتها من ناحية ثانية يكشف ملمح تناقض في الركائز التي يقوم عليها الكتاب، وهذا برأيه أمر يتصل بالتوجيه الخارجي الذي فرض حضوره في الرؤية التي أخذ بها **أبو ديب**، وفي الإجراءات المنهجية التي أطرت بحثه ورافقت تحليله لنماذج منتخبة من الشعر العربي القديم[2].

يعرض الناقد **صبري حافظ** في كتابه "**أفق الخطاب النقدي**" كتاب الناقد **كمال أبو ديب** "الرؤى المقنعة" بالتحليل الدقيق، مبرزا أهم الأخطاء المنهجية والمثالب التي وقع فيها الناقد، فهو ينطوي في رأيه على مزاعم خطيرة، إضافة إلى أهمية القضايا التي يطرحها وسنحاول عرض أهم المثالب التي تحدث **حافظ** عنها، فقد اتهم في البداية الناقد بعدم اعترافه بالفضل لأصحاب الدراسات التي أعتمدها الناقد في دراسته واستقائه منها الإطار النظري لعمله، والتي ذكرها في مقدمة كتابه.

بل يراه حريصا في أكثر من موضع بالكتاب على نسبة السبق فيما توصلوا إليه لنفسه، معللا ذلك بتعود الناقد على مثل هذا، فقد سبق وأن ادعى اكتشافه مفهوما فريدا للاستعارة قبل الاطلاع على **عبد القاهر**، ثم فوجئ بأن **عبد القاهر الجرجاني** قد اكتشفه قبله بقرون واصفا الأمر بالجعجعة المنهجية التي تتوخى برأيه إرهاب القارئ، وإحداث أكبر قدر من الصخب والضجيج، وإبهاره بحشد الأسماء والمصطلحات [3].

---

[1] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 68.

[2] المرجع نفسه، ص 68.

[3] صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع ،القاهرة ،ط1، 1996، ص236.

منتقدا من جهة أخرى عدم عرض الناقد لمخططه المنهجي في دراسته والطريقة التي استطاع بها التأليف بين منجزات هذه المصادر المعرفية، مفترضا جهل القارئ العربي بحقيقة مصادره المنهجية وعدم اكتشافه للتناقض بينها، مما حذى بالناقد **كمال أبو ديب** برأيه إلى عدم تحديد طبيعة التعديلات التي يحتاج إلى إدخالها على هذه المقتربات المنهجية لتتكامل، ولا ماهية التغيرات التي أجراها عليها نتيجة تجربته إياها على حصاد متميز هو الشعر الجاهلي [1].

كما يرى أن عرض الناقد لكشوف **بروب** النقدية جاءت مرتبكة ومعقدة مما يجعلنا نشكك في فهمه **لبروب** وغيره من النقاد، ناهيك عن «خلطه المعيب بين الشكلية والإشكالية التي يصف بها المدرسة التي ينتمي إليها بروب أكثر من مرة، وفي ترجماته الخاطئة للكثير من المصطلحات النقدية التي يتعامل معها، والتي زادتها ركاكة لغته غموضا وارتباكا، كما يدعي لنفسه الاختلاف **لشتراوس** والإضافة إليه وتميز عمله عنه بنوع من الريادة والمبادرة، بينما يلتزم بمنهجه التزاما حرفيا استنساخيا جر على دراسته كل ما عيب على دراسات **ليفي شتراوس** من أخطاء ومبالغات» [2]، غير أن الناقد **حافظ** لا يدعم آراءه بأمثلة وشرح مفصل لبعض هذه المثالب الكثيرة والتي تحتاج توضيحا أكثر.

يستمر **حافظ** بتتبع هفوات الناقد بدءا من الفصل الأول لدراسته والمعنون ب"أبعاد أولى للتحليل البنيوي"، وذلك لأنه ألغى كل الاجتهادات النقدية التي تناولت الشعر الجاهلي في العصر الحديث بجرة قلم، وهذا برأيه ينطوي على قدر كبير من الجهل بإنجازات الدراسات النقدية الحديثة في هذا المجال، فهو يعيب عليه تجاهله لأبسط قواعد المنهج عندما ادعى التحديد المنهجي في دراسته، وهو عدم معرفة ما كتب في الحقل

---

[1] صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص 236.

[2] المرجع نفسه، ص 237.

الذي يعمل فيه ، مستغربا أن يعي الناقد ما يدور في الدراسات الغربية من تجديدات نقدية ومنهجية، في حين يجهل ما يحدث في الدراسات العربية[1].

ورغم هذه الذاتية المبالغ فيها برأي **حافظ** –والتي يغرق فيها برأيه إلى درجة الغرور– إلا أن هذا يتناقض برأيه مع إقرار الكاتب عن حق أنّ« المنهج المطور هنا يمثل صياغة أولى ويحتاج دون شك إلى تقنية وتشذيب وصقل كما قد يحتاج إلى تعديل»[2] متهما الناقد مرة أخرى بأنه لم يبذل جهدا كافيا في تحويل كتابه من مجموعة مقالات لا تربطها رابطة بنائية عضوية إلى كتاب، كما استغرب أن يخلط الناقد بين الرؤية وهي التصور أو المفهوم والرؤيا وهي الحلم والنبوءة في معرض حديثه عن أطروحته الأساسية التي بلورها.

وهذا ما جعله يتساءل : كيف لناقد مثل **كمال أبو ديب** ان يقع في مثل هذا الخلط ؟ وتفترض هذه الأطروحة احتمال تشكيل المعلقات لبنية واحدة تتمثل فيها الرؤية المركزية للثقافة في استجابات مختلفة من نص إلى نص للأسئلة الأساس في الوجود الجاهلي وتقع خارجها رؤية الثقافة المضادة [3].

ويبدو أن **حافظ** لم يكتف بكل ما سبق من مثالب ليرى أن الفصل السادس والمعنون بـ"تأملات في المنابع التصورية" من دراسة الناقد «لم يقدم لنا ما يعد به عنوانه بأي حال من الأحوال ولكنه يعاني كالكتاب كله من ارتفاع الصوت واتساع الفجوة المستمرة بين ضخامة الادعاءات وضآلة الكشوف فليس في هذا الفصل أي جديد على صعيد التحليل والرؤية»[4]، إضافة إلى الفصل الثامن والمعنون بـ« البنى التوليدية ومفهوم التحولات» والذي يعدنا بإزالة التعارض الوهمي بين مفهومي البنية والتاريخ ولكنه يخفق

---

[1] صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي ، ص 237.

[2] كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص51.

[3] صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص 239.

[4] المرجع نفسه، ص239، 240.

حتى في الاقتراب من جوهر المشكلة ويكتفي بتحليل سريع للنصوص و يترك البعض الآخر دون تحليل، ويبدو أن هذا ما نجده في الفصل التاسع والعاشر والحادي عشر.

أما الفصل الأخير فيراه **حافظ** أكثر الفصول اضطرابا ونقصا وارتباكا، فلا يجد بعض النصوص المدروسة لأنها توجد في الملاحق، ولا نعثر على الجداول التي يشير إلى أنه ألفها أو إلى تلك الذي نظمها طلابه وأدرج في الكتاب بعضها والتي تتنافى مع المبادئ الأولية لأي بحث، ويبدو أن الميزة الإيجابية التي يراها **حافظ** هي أن« المصادرة الأساسية التي ينطلق منها هذا المشروع النقدي مصادرة صحيحة إلى حد كبير لأنها تنطوي على يقين شائع بين عدد قليل من المتخصصين والدارسين للشعر الجاهلي منهم خاصة»[1] .

ذلك أن الشعر الجاهلي برأيه ينطوي على مجموعة من الرؤى العميقة ليرى أن سلامة المصادرات الأساسية لا تكفي وحدها لإنجاز عمل نقدي كبير فمن الضروري أن تترجم الدراسة تلك المصادرات المنطقية إلى بنيان فكري ينبثق عن التحليل التفصيلي المقنع لعيون قصائد هذا الشعر العظيم[2].

كما يثني على الناقد بأنه بذل جهدا واضحا لاستجلاء رؤية الشاعر الجاهلي للعالم كما بذل جهدا مثمرا في التعرف على ملامح تصور الشاعر **لبيد** الفلسفي للكون وللوجود الإنساني فيه ، كما أن النزعة التعميمية (إطلاق أحكام عمومية) التي وقع فيها **أبو ديب** برأيه هي التي أوقعت دراسته في كثير من التناقضات وهي التي جنت على كثير من اجتهاداتها التي كان باستطاعتها أن تكسب قدرا من الإقناع لو طامنت من غرورها قليلا ولو اعترفت بفضل الدراسات السابقة في هذا المجال [3].

---

[1] صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص 240.

[2] المرجع نفسه ص 241.

[3] المرجع نفسه، ص241.

ويرى أنه« كلما توغلنا في الدراسة كلما ازداد التحليل تبسيطا لا عمقا وأثقله التكرار والإحالات المركبة إلى دراسات حقيقية أو وهمية وإلى مشروعات ليست إلا محض أحلام وإلى رؤى أو أضغاث رؤى لا تزيد الأمر وضوحا بل التباسا وإذا ما أضفنا إلى هذا كله أن **كمال أبو ديب** مولع بالاختصارات واستخدام الرموز التي يتوهم أنها تضفي على البحث مسحة علمية وأنه في استسلامه لغيّ هذا الولع ينسى أن يحدد دلالات بعض اختصاراته فتظهر في البحث دون تحديد دلالاتها فلا تحقق بذلك سوى البلبلة والخلط أدركنا مدى افتقار الكتاب لأولويات البحث ومبادئه»[1].

بعد كل هذه المثالب التي يرى **حافظ** أن الناقد قد وقع فيها، يورد أخطاء أخرى تتعلق بترجمته الخاطئة لبعض المصطلحات وإغفاله لترجمة البعض الآخر واصفا اجتهاداته بالمتواضعة وتعمد **كمال أبو ديب** عدم الإشارة إلى تعرض أبحاثه للنقد السلبي الحاد كنقد **سوزان ستيتكيفيتش** له، إضافة إلى افتقار بحثه إلى مبادئ الدراسة المنهجية من حيث الإحالة إلى المراجع أو تحديد المصطلحات أو التمييز بين المختصرات ناهيك عن الأخطاء المطبعية والإملائية والنحوية [2].

وأمام هذا النقد الحاد الذي وصل إلى حد القدح والتجريح الذي قدمه **حافظ صبري** لكتاب "الرؤى المقنعة" لا يسعنا إلا أن نتساءل عن إغفال **حافظ** للجوانب الإيجابية لدراسات **كمال أبو ديب** الأخرى ككتابيه« جدلية الخفاء والتجلي » و« في البنية الإيقاعية » وإذا كانت كل هذه الهفوات والأخطاء التي تجعل القارئ يقف أمامها غير مصدق أن يقع فيها ناقد كبير يشهد له بالتميز والتي لا يقع فيها ناقد مبتدأ –وليس متمرسا في ميدان النقد مثل **كمال أبو ديب**– خاصة الأخطاء المطبعية والنحوية التي أشار إليها، قد وقع فيها في دراسة واحدة فقط فكيف ببقية الدراسات الأخرى؟.

---

[1] صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، ص 243.

[2] المرجع نفسه، ص244.

في الأخير نقول: على الرغم من المثالب التي وقع فيها الناقد **كمال أبو ديب** والتي رآها البعض تصل الى نفي أن يكون قد أتى بشئ جديد سوى إعادة ما قاله كبار النقاد في الغرب، إلا أن البعض الآخر رأى هاجس التجديد يسكن فكر الناقد وأنه يسعى إلى التغيير بمفهومه الشمولي فهو يشتغل على تأسيس نقد عربي يستند إلى الحداثة من خلال تبنيه للمنهج البنيوي والتراث من جهة أخرى والمتمثل بصفة خاصة في **عبد القاهر الجرجاني**.

الفصل الثالث: الخطاب النقدي في كتاب جدلية الخفاء والتجلي

أولا: جدل المفاهيم والمصطلحات

ثانيا: جدل البنيـــويـــــــة

ثالثا: الممارسة النقدية في كتاب جدلية الخفاء والتجلي.

رابعا: عود على بدء

تعد الممارسة النقدية من أصعب أنماط الكتابة، فهي تحتاج إلى دراية ودربة بمجال النقد وآلياته للتعامل بمرونة مع النصوص، وهي تكشف مدى قدرة الناقد على التعامل مع تلك الآليات وتطويعها، وتختلف هذه الممارسة باختلاف الناقد واختلاف ثقافته كما تختلف باختلاف النص، ومن خلال هذا الفصل سنتعرف على منهج الناقد **كمال أبو ديب** وآلياته التي اشتغل عليها في قراءته للنص من خلال كتابه "جدلية الخفاء والتجلي".

أولا: جدل المفاهيم والمصطلحات

1. مفهوم الجدل:Dialectique

يعد مصطلح الجدل من أعقد المفاهيم وأكثرها إشكالا واختلافا ، فقد ارتبط **بهيجل وكارل ماركس** وقبلهما **أفلاطون وأرسطو**، و« حملت هذه الكلمة أنواعا من المعاني الكثيرة لدرجة أنها لم تعد قابلة للاستعمال استعمالا مجديا، إلا إذا جرى توضيح المعنى الذي تستعمل فيه »[1]، فقد كان للفظ "الجدل" في العهود الغابرة معنى مغايرا لمعناه اليوم حيث « كان فلاسفة اليونان القديمة يعنون بالجدل الحوار، النقاش الذي تتضح من خلاله الحقيقة للعيان في معترك اختلاف الآراء، أما اليوم فالمقصد بالجدل منهج فلسفي يدرس الواقع في صيرورته الدائمة في حركته»[2]، كما وردت كلمة جدل في معجم لسان العرب بمعنى« اللدد في الخصومة والقدرة عليها وقد جادله مجادلة وجدالا .....الجدل مقابلة الحجة بالحجة والمجادلة المناظرة والمخاصمة »[3].

---

[1] أندريه لا لاند، موسوعة لا لاند الفلسفية ، تعريب: خليل احمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2 ، 2001، المجلد A-G ، ص 272.

[2] فاسيلي بودوستنيك واوفيشي ياخوت ، ألف باء المادية الجدلية، ترجمة :جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1 ، 1979، ص 13.

[3] ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي (ابن منظور)، لسان العرب ، در المعارف ، القاهرة ، (دت)، ج6، ص 571.

أما في معجم **لا لاند** نجد أن المفهوم تطور تاريخيا بدءا من القديم حيث تعني «المساجلة والمحاورة، كما يعتبر استعمال **أفلاطون** هو أصل استخدام كلمة جدل وتقال عنده للتمييز الحق بين الأنواع والأجناس والتفسير الصحيح للأشياء بالأفكار، كما يرى **أفلاطون** أن ما يترتب على الجدلية هو الانتقال من مفاهيم إلى مفاهيم ومن قضايا إلى قضايا ، وصولا إلى الكليات الأعم والمبادئ الأولى التي ترتدي في نظره قيمة وجودية، وقد جرى استعمال الكلمة لدى النقاد المحدثين في مجرى كلامهم على مذهبه للدلالة بنحو عام على حركة الفكر الذي ينتقل من الحسيات إلى الأفكار، ومن الجمال العيني إلى مبدا الجمال، ومن الغايات الفردية إلى العدل الكلي .....وفي العصر الوسيط صارت تدل على المنطق الصوري وتقابل البيان.....حين استرجع **هيغل** كلمة جدل بمعنى استحساني إنما حدّدها بأنها التطبيق العلمي للتقيد بالقوانين الملازم لطبيعة الفكر.....من هنا جاء الاستعمال الواسع ل"**جدل** " بعد هيغل بداية في ألمانيا ثم في فرنسا حديثا للدلالة على كل الترابطات الفكرية التي يتدرب الفكر على سلاسلها وأنساقها رويدا رويدا دون أن يستطيع التوقف عند شيء مرض قبل المرحلة الأخيرة ....وعلى نحو أشمل الجدل هو :كل متوالية فكرية أو حتى كل متوالية لظواهر يرتبط منطقيا بعضها بالبعض الآخر»[1].

أما في معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية فتعني كلمة الجدلية «حركة الفكر التي تثبت المسألة أو القضية وتنقضها ثم تتجاوز الإثبات والنقض إلى تأليف يخدمهما ويتعداهما (من اليونانية Diaبمعنى خلال و lektonبمعنى الحديث أو التفكير) وفي اصطلاح المنطقيين هي: القياس المؤلف من مقدمات مشهورة أو مسلمة والغرض منه هو إلزام الخصم وإفحام من هو قاصر عن إدراك مقدمات البرهان» [2].

وفي الفلسفة الحديثة تطلق الجدلية على «الفكر الذي لا يقنع بالوقوف عند حد معين، ولقد أصبحت هذه العبارة تطلق على معنيين مختلفين، معنى مدحي يشير إلى

---

[1] أندريه لالاند، موسوعة لا لاند الفلسفية ، ص 272-273-274.

[2] جلال الدين سعيد ،معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص 131.

المنطق الصارم لتفكير ما، ومعنى استقصائي يشير إلى المبالغة في التدقيقات والتمييزات العقيمة» [1].

2. الجدل الهيجلي:

في الفلسفة القديمة كان الجدل والمادية يختلفان في دروبهما، فقد لبثت المادية ميتافيزيقية منافية للجدل، بينما راح الجدل يتطور في إطار مثالي وبخاصة في مذهب **هيجل** [2] الذي يقوم على أن الروح أو الفكر المطلق هما الأصل السابق على وجود المادة، فهي متأخرة لأنها انعكاس له –على عكس قول **ماركس** بأن المادة هي الأصل والكل في الكل –أي أن الفكر والروح هما وحدهما اللذان يتطوران وينتقلان من حالة إلى أخرى.

أما الطبيعة فكان يعدها واحدة من مراحل تطور الفكرة، ولذا فالجدلية عنده هي «التطور الذي يوجب إئتلاف القضيتين المتناقضتين واجتماعهما في قضية ثالثة أو بعبارة أخرى هي انتقال من الفكرة إلى النقيض لتكوين التركيب» [3]، وقد اشتهر **هيجل** بقوله إن ما هو واقعي هو عملي، وما هو عقلي هو واقعي، أي أن كل واقعة ملموسة هي داخلة في صميم الفكر والعقل، وكل حقيقة عقلية هي واقعية ولها معنى مقبول وإن لم يكن ملموسا [4].

كما «استمد مذهب **هيجل** قيمته من كونه يتضمن فكرة التطور والارتقاء: الجدل» [5]، لكن ما يعاب على مذهب **هيجل** هو خضوعه التام للمثالية، وترتب عن ذلك أنّ الجدل لم يكن مطبقا إلا على تطور الفكرة (الوعي).

---

[1] جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية ، ص 133.

[2] فاسيلي بودوستنيك، اوفيشي ياخوت، ألف باء المادية الجدلية، ص20.

[3] جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص 132.

[4] محمد جواد مغنية، مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، ص 151–152.

[5] فاسيلي بودوستنيك، اوفيشي ياخوت، ألف باء المادية الجدلية، ص15.

3. المادية الجدلية:

تقدم الفلسفة بشكل عام منهجا للمعرفة تستطيع كل العلوم أن تستخدمه –إضافة إلى مناهجها الخاصة –وقد قدمت الفلسفة عبر تاريخها منهجين لدراسة الظواهر أحدهما يقضي بالنظر إلى الأشياء كافة والظواهر جميعا من خلال تغيراتها المتصلة، من خلال تطورها، هذا المنهج يسمى **جدليا**، والآخر يقضي بالنظر إلى الأشياء والظواهر بصفتها ثابتة ساكنة وهو المنهج **الميتافيزيقي**، غير أن المنهج الأكثر علمية هو المنهج الجدلي [1]، فهو «مطابق للواقع بالذات ويؤكد صحته بالعلم التجربة فالحياة ليست ساكنة وإنما تتغير وتتطور» [2].

4. نشأة المادية الجدلية:

مع تطور العلوم في نهاية القرن الثامن عشر والاكتشافات الجديدة وعلى رأسها اكتشاف الخلية ونظرية داروين حول أصل الأنواع، تم نسف المنهج الميتافيزيقي ودحضه والنظر إلى الطبيعة من وجهة نظر جديدة، فهي لم تعد ساكنة كما كان ينظر لها بل متحركة متغيرة، حتى المجتمع ليس ساكنا بطبقاته المتصارعة، وبذلك أصبحت الحاجة ملحة إلى تصور جدلي جديد، تمثل في ثورة **كارل ماركس وانجلز في** العلم والفلسفة والاقتصاد وسائر ميادين المعرفة، فأبدعا علما ثوريا جديدا اسمه **الماركسية (المادية الجدلية)** ينظر للعالم برؤية جديدة [3].

ولذا حاول **كارل ماركس** أن يكشف عن حقيقة العالم وطبيعة الإنسان، فانطلقت فلسفته من المادة على أنّها هي الموجود الوحيد والواقع الأزلي الأبدي وأن ما عداها هو من آثارها وانعكاس لها، وأن كل ما في الطبيعة من حركة ونظام هو من صنع المادة،

---

[1] فاسيلي بودوستنيك، اوفيشي ياخوت، ألف باء المادية الجدلية، ص 12،13.

[2] المرجع نفسه، ص13.

[3] المرجع نفسه، ص16، 17.

ولذا يجب تفسير الكون وما فيه تفسيرا ماديا لا تفسيرا عقليا ولا دينيا أي أن المادة هي المدرك والمدرَك [1].

ولإنشاء المادية الجدلية كان لا بد من نقد نواقض المادية القديمة وتجاوزها مع المحافظة على أساس الفلسفة القديمة (التصور المادي للطبيعة)، أي: إكمال بناء المادية وسحبها على الحياة الاجتماعية، وإعطاء الإنسانية تصورا علميا للتاريخ أي مذهب لتغيّر كامل بقدر الإمكان ودمج المادية بالجدل في مذهب واحد متلاحم –المادية الجدلية – وتطبيقها على المجتمع [2].

وبما أن الجدل تمثل في وجهه الأكثر تطورا في مذهب **هيجل** –الذي خضع للمثالية بشكل تام–فقد اقتضى الأمر التغلب على هذا الخلل واكتشاف ما هو تقدمي فيه والحفاظ عليه (التأكيد على أن كل ما في العالم يتبدل ويتطور)، وأن أصل هذا التطور يكمن في التناقضات الباطنة، يعني: إعادة النظر في جدل **هيجل** بشكل كامل وتحويله إلى جدل مادي وإعطاءَه شكلا علميا حديثا بالارتكاز إلى منجزات الممارسة الثورية والعلم، ولهذا يقول **ماركس** انه أوقف الجدل الهيغلي على قدميه بدل رأسه، فالرأس هو المادة (الأصل) والقدمان هما الفكر، وبهذا ابتدعت المادية الجدلية تصورا للعالم الثوري الجديد الصحيح وحده دون غيره والمستجيب لمصالح وأهداف نضال الشغيلة في سبيل انعتاقهم [3].

وبهذا أصبحت الجدلية عند الماركسيين هي «التوفيق بين مثالية **هيجل** ومادية **ماركس** لأن التطور الجدلي عند **هيجل** هو تطور الفكرة أما عند **ماركس وأنجلز** فهي تطور المادة»[4].

---

[1] محمد جواد مغنية، مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات ، ص 150.

[2] فاسيلي بودوستنيك ، اوفيشي ياخوت، ألف باء المادية الجدلية، ص20.

[3] المرجع نفسه، ص21.

[4] جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص 132.

ثانيا: جدل البنيوية

1. البنيوية فلسفة أم منهج؟

يطرح **عبد الوهاب جعفر** في كتابه "البنيوية بين العلم والفلسفة" سؤالا مهما: **هل أصبحت البنيوية مذهبا في الفلسفة أم بقيت منهجا في العلم؟**، ويطرحه **زكريا إبراهيم** بصيغة أخرى وهي: إذا **كانت البنيوية فكرا بلا مفكرين، فهل لنا ان نستنتج من ذلك أنها علم لا فلسفة؟ وإذا كانت البنيوية علما –حركة علمية – فما الذي حفّز الفلاسفة (أو المنشغلين بالدراسات الفلسفية) إلى الاهتمام بها كل هذا الاهتمام؟ ، أليس من العجيب أن تلقى حركة علمية بحتة كل هذه العناية من قبل أرباب الفلسفة؟**

نقاش يراه البعض «صورة جديدة من صور التفلسف في حد ذاته» [1]، فالحوار بين أقطاب البنيوية وبين الفلاسفة وعلى رأسهم **سارتر** قد أسفر عن موضوعات فلسفية من الدرجة الأولى، فأصبح التقدم في نظر البنائيين خداعا بصريا، والمبادرة التاريخية محض سراب، والفكر ليس سوى سهم خاطف يخترق الإنسان كومضة البرق دون أن يعرف له بديلا (أصلا) أو نهاية، باختصار: أصبح الإنسان مفعولا به لا فاعلا [2].

يذهب **زكريا إبراهيم** إلى أن البنيوية «سيّدة العلم والفلسفة رقم واحد بلا منازع ابتداء من سنة 1966 حتى اليوم، وربما في المستقبل القريب أو البعيد أيضا» [3]، ويعلل **عبد الوهاب جعفر** سبب اختيار **زكريا إبراهيم** لهذا التاريخ تحديدا هو صدور كتاب "الكلمات والأشياء" ل**ميشال فوكوه،** فقد كان هذا الكتاب أول تطبيق للاتجاه البنيوي في مجال البحث الابستمولوجي وبه أصبحت البنيوية سيّدة البحث الفلسفي [4].

---

[1] عبد الوهاب جعفر ، البنيوية بين العلم والفلسفة، ص11 .

[2] المرجع نفسه، ص 11.

[3] زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص 7 .

[4] عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة ، ص 1.

وأصبحت كلمة "بنية" موضة يتغنى بها الجميع فلم تعد مجرد مفهوم علمي أو فلسفي يستعمله علماء اللغة وأهل الأنثروبولوجيا وأصحاب التحليل النفسي أو المهتمون بتاريخ الثقافة، بل أصبحت المفتاح العمومي الذي يستخدمه كل من رجل الأعمال وعالم الاقتصاد والمربي والناقد الأدبي والمخرج السينيمائي ورجل الإعلام ...لأن كلمة بنية تعني كل شيء [1].

ويجمع أغلب الباحثين على أن البنيوية ليست مذهبا فلسفيا ينبثق عن مدرسة فكرية واحدة كالمذاهب الوجودية أو الماركسية ، يقول **جان لا كروا** : « ليس ثمة مذهب بنائي بل هناك – وهذا أمر له مغزى أعمق ودلالة أكبر – لقاء ذهني بصفة عامة ومنهجيٌ بصفة خاصة بين مفكرين متباينين يعيشون معا عصرا واحدا بعينه ألا وهو عصر انتهاء الأيديوجيات، وربما أيضا عصر انتهاء النزعة الإنسانية ...والحق أن كل ما يجمع بين **ليفي شتراوس** و**فوكو** و**لاكان** و**ألتوسير** وهم فرسان البنائية الأربعة، إنما هو ذلك المشروع العلمي الذي أراد تطبيقه على معرفتنا بالإنسان »[2].

هذا يعني أن البنيوية هي منهج في العلم وليست فلسفة، فهي «ليست مدرسة فلسفية جديدة على غرار الهيغلية الجديدة أو الكانينة الجديدة البرغسونية، الوجودية كما أنها ليست موضة جديدة أو نزوة مؤقتة بل منهجا في المعرفة العلمية سببه التطور الثقافي في النصف الثاني من القرن العشرين» [3]، كما يعلن شيخ البنائيين–كما يسميه زكريا إبراهيم – **ليفي شتراوس** أنّ «البنيوية ليست بأي حال من الأحوال فلسفة وإنما هي مجرد منهج للبحث العلمي» [4].

---

[1] زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية ، ص 7.

[2] عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة، ص 13.

[3] ت. أ ساخاروفا، من فلسفة الوجود إلى البنيوية دراسات نقدية للاتجاهات الرئيسية، ترجمة : احمد برقاوي ، دار دمشق ، لبنان ، ط1، 1984، ص166.

[4] زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص 21.

وقد عدّها الناقد **رولان بارت** في مقال له عام 1967 بعنوان "النشاط البنائي" حركة منهجية بعدما قال في مقال قبله سنة 1962 أنها ليست مدرسة ولا حتى حركة، وعلّل ذلك بأن معظم البنائيّين لا يشعرون بأن ثمة شيئا من وحدة المذهب أو الالتزام يربط بينهم [1].

أما **إدموند ليتش** وهو انثروبولوجي فيراها مجرد موضة ذهنية أو طريقة للنظر إلى الأشياء وليست منهجا أو نظرية [2]، في حين نجد **جان بياجيه** في كتابه "البنيوية" يقول: «...إذا كان تاريخ البنيوية طويلا بعض الشيء فالدرس الذي يجب أن نستخلصه من هذا التاريخ هو أن البنيوية لا يمكن أن تشكل موضوعا لعقيدة أو فلسفة وإلا لأمكن تجاوزها بسرعة بل تشكل بالضرورة طريقة مع كل ما تنطوي عليه هذه اللفظة من التقنية ومن الالتزامات والشرف الفكري ومن التطور في التقريبات المتتالية» [3].

بينما يقول **جون ستروك:** «إن البنيوية ليست مذهبا بل هي منهج إذ لا يمكن للمرء إلا أن يصبح بنيويا بالطريقة التي كان يمكن له أن يصبح بها وجوديا، فليس ثمة نواد ليلية بنيوية على الجانب الأيسر من النهر وليس ثمة ملابس بنيوية ترتدي أو أسلوب حياة يتبع لأن البنيوية ماهي إلا منهج بحث، طريقة معينة يتناول بها الباحث المعطيات التي تنتمي إلى حقل معين من حقول المعرفة بحيث تخضع هذه المعطيات – فيما يقول البنيويون – إلى المعايير العقلية» [4].

لكن حتى لو سلمنا –كما يقول زكريا إبراهيم–بأن البنيوية منهج في العلم لا فلسفة، فإننا سرعان ما نجد مفكرين وباحثين آخرين يشكّون حتى في إمكانية قيام منهج بنيوي ... **كفرنسوا شاتليه** – وهو من المتحمسين للبنيوية–يقول: «أنه ليس ثمة مذهب بنيوي بل

---

[1] أحمد أبو زيد، مدخل إلى البنائية، ص 11.

[2] المرجع نفسه، ص 12.

[3] جان بياجيه ، البنيوية، ترجمة : عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات ، بيروت، ط4 ، 1985.

[4] جون ستروك، البنيوية ومابعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، العدد 206، 1996، ص 07.

ربما كان في استطاعتي أن أذهب إلى حد أبعد من ذلك فأقول إنه ليس ثمّة منهج بنيوي» [1]، في حين نجد **جان بول سارتر** يعتبر البنيوية إيديولوجيا جديدة وآخر سلاح ضد **ماركس** ترفعه البرجوازية [2].

على صعيد السياق النقدي العربي نجد كلاّ من **زكريا إبراهيم** (مشكلة البنية) ، **شكري عيّاد** (الفلسفة والنقد) ، **عبد السلام المسدي** (قضية البنيوية) ، **فؤاد زكريا** (آفاق فلسفية) ، **عبد العزيز حمودة** (المرايا المحدبة) وغيرهم قد أشاروا إلى أن النقد هو في حد ذاته ممارسة فلسفية ، فكتب **زكريا إبراهيم** عن مشكلة البنية فلسفيا، مؤكدا أن القول بأنّ البنيوية رسالة علمية هو قول ناقص ويعتبر نصف حقيقة ، معللا ذلك بأن البنيوية تنطوي على منظور فكري خاص يحمل في طياته انقلابا فلسفيا حقيقيا وثورة كوبرنيقية جديدة ، فحينما صدر كتابا" الألفاظ والأشياء" **لميشال فوكوه** عام 1966 و " كتابات " **للاكان** تسببا في انزلاق البنيوية من مجال المنهجية العلمية إلى مجال الأيديولوجيا.

وبالرغم من أن البنيوية قد ظهرت تعبيرا عن حاجة الإنسان المعاصر إلى نظرية في العلم، إلا أن معارضة البنيويين للفلسفة هي في حد ذاتها صورة من صور التفلسف كما يقول زكريا إبراهيم، كما أن البنيوية لم تعد حركة منهجية علمية تبين أهمية مفهوم البنية، بل صارت المحور الذي تدور حوله المشكلة الجذرية التي تواجه العصر بأكمله، وهي: من يكون البشر اليوم إزاء أنظمتهم؟ وما الذي أصبح في وسعهم أن يفعلوه لمواجهة تلك الأنظمة؟، مؤكدا على أن هناك مناخا فكريّا يجمع بين كل من **فوكوه وألتوسير ودريدا** في إطار فلسفي موحد [3].

---

[1] زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، ص 21.

[2] ت. أ ساخاروفا، من فلسفة الوجود إلى البنيوية، ص 166.

[3] زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية، ص 23-26.

أما **فؤاد زكريا** فيشير إلى أن البحث لتأكيد البنيوية يكون من حيث هي منهج قديم العهد، أما من حيث هي مذهب فكري شامل فهي ظاهرة حديثة، ولهذا «كان من الشائع بين أوساط المثقفين أن ينظر إليها على أنها مذهب فلسفي، ومن سمات المذهب الفلسفي – أيّا كان – أنه يسعى بقدر إمكانه إلى الشمول ويستهدف تقديم تفسير موحد لمجموعة كبيرة من المشكلات الفكرية، ويضم مجالات معرفية متعددة في إطار نظرة واحدة إلى العالم وإلى طبيعة الأشياء، وبالفعل وصل المد البنائي – في فترة الذروة هذه – إلى ميادين شديدة التنوع» [1].

لكنها في أساسها «نظرية في العلم تؤكد أهمية النموذج أو البناء في كل معرفة علمية وتجعل للعلاقات الداخلية والنسق الباطن قيمة كبرى في اكتساب أي علم» [2]، ويبدو أن الحماسة التي أثارتها البنيوية في فترة ما هي ما أدّى برأيه بالبعض إلى أن يتعاملوا معها كما لو كانت انقلابا فلسفيا شاملا [3].

أما **صلاح فضل** فيرى أنها ليست مدرسة مذهبية ولا حركة فكرية ولا ينبغي حصرها في مجرد نزعة علمية بحتة إنما هي نشاط قبل أي شيء آخر، تتابع منتظم لعدد من العمليات العقلية الدقيقة[4]، في حين يرى **أحمد أبو زيد** في كتابه "مدخل إلى البنائية" البنيوية « أسلوبا ومنهجا للتفكير والبحث[5]» ،معللا أن عميد البنائين **شتراوس** قد اتخذ هذا الموقف، ومؤكدا أيضا أن البنيوية قد تختفي كنظرية أو حركة فكرية، لكنها ستستقر كمنهج في الدراسة والتحليل وهذا هو سر قوتها برأيه[6]، أما **كمال أبو ديب** فيعتبر البنيوية

---

[1] فؤاد زكريا، آفاق الفلسفة، ص 217.

[2] المرجع نفسه، ص 222.

[3] المرجع نفسه، 222.

[4] صلاح فضل، نظرية البنائية، ص 139.

[5] أحمد أبو زيد، المدخل إلى البنائية ، ص13.

[6] المرجع نفسه، ص 15.

بعيدة عن الفلسفة و هي أقرب إلى العلمية التجريبية أي أنّها طريقة في الرؤية والمنهج[1].

من خلال ما تقدم؛ يتبين أن هناك اختلافا في الرؤى للبنيوية حول إن كانت منهجا في العلم أو فلسفة كغيرها من الفلسفات، ولعل هذا الاختلاف بين الباحثين راجع إلى اختلاف منابعهم ومشاربهم الفكرية والأيديولوجية، وهذا يؤكد أن هناك علاقة جدلية قائمة بين الأيديولوجيا والنقد الأدبي، فرغم المحاولات الجادة لتخليص النقد من خفايا الإيديولوجيا إلا أنه مرتبط بها بطريقة أو بأخرى وسواء عن وعي أم لا.

وانطلاقا من أن الخطاب النقدي هو نشاط فكري أو بعبارة أخرى ممارسة فلسفية وموقف من قضية ما على خلفية ما، فإن المناهج النقدية تنطلق من خلفيات وجذور فلسفية إيديولوجية، والبنيوية هي أحد هذه المناهج له آلياته وملامحه التي تفاعلت بشكل أو بآخر مع نظريات وعلوم وفلسفات كعلم النفس والأنثروبولوجيا....

2. البنيوية مشروع حضاري عند كمال أبو ديب:

يتحدث الناقد كمال أبو ديب في كتابه "جدلية الخفاء والتجلي "عن ضرورة تغيير طبيعة الفكر العربي ودفعه لمواكبة المسار الحضاري من خلال مشروع نهضوي واعد وشامل يتجاوز به زمن الرقع الصغيرة (منجزات عصر النهضة) كما أسماه نظرا لفقر الكتابات النقدية المعاصرة للعقل التحليلي والعملية التحليلية نتيجة غرقها في ثنايا الطرح الإيديولوجي والشخصانية والانطباعية، وهو مشروع سبقته عدة مشاريع نهضوية أخرى لمفكرين آخرين وإن اختلفت أساليبهم وطروحاتهم إلا أن الهدف كان بعث المشروع الحضاري العربي من جديد .

حلم ظل يراود كل المثقفين والمفكرين العرب منذ أكثر من قرن من الزمن وتجدد بعد سنة 1967، حيث حاول البعض أمثال **مالك بن نبي** و**زكي نجيب محمود** و**محمد**

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 7.

عابد الجابري وحسن حنفي وغيرهم تأسيس مشاريع تحقق نهضة الأمة، فأراد **زكي نجيب** أن يجمع بين الجانب الروحي والجانب التجريبي فقال بضرورة «تركيبة عضوية يمتزج فيها تراثنا مع عناصر العصر الراهن الذي نعيش فيه لنكون بهذه التركيبة العضوية عربا ومعاصرين» [1].

كما حاول أن يخضع التراث للعقل ودعا إلى تجديد الفكر العربي فنأخذ من الأقدمين ما نستطيع تطبيقه اليوم عمليا يقول:« كانت وجهة النظر التي أريد إصطناعها إزاء مأثورات الأقدمين هي أن نحاسبهم بأداة العقل فما ساير العقل من مأثورهم أخذناه ومالم يسايره جعلناه موضوعا للتذوق والتسلية فلا نأخذه مأخذ الجد»[2]، وهو بهذا جمع بين الأصالة والمعاصرة، كما بحث عن جوهر الثقافة العربية الإسلامية فوجده في« ثنائية الأرض والسماء، العقل والقلب، العلم والإيمان إلى غير ذلك من الثنائيات التي كان يغلب فيها أحيانا الجانب الوجداني على الجانب العقلي، وهنا تبرز دعوته إلى التوفيق بين الأصالة والمعاصرة»[3].

كما نادى بضرورة تجديد اللغة وتطويرها لتحقق المجتمعات العربية الحضارة التي تنشدها، وذلك بتحقيق شرطين: «أن يحافظ على عبقريتها الأدبية أولا وأن تكون أداة للتوصيل لا مجرد وسيلة لترنم المترنمين ثانيا» [4]، إضافة إلى ضرورة الانتقال من حضارة اللفظ إلى حضارة العمل.

أما المفكر **مالك بن نبي** فرأى أن المشكلة حضارية ولذلك لا بد من تركيب ثلاثة عناصر لتحقيق الحضارة: **الإنسان** وهو العنصر الأهم ولا بد من تغيير نفسه لتغيير

---

[1] زكي نجيب محمود ، تجديد الفكر العربي ،دار الشروق ، القاهرة ، ط9، 1993 ، ص 14.

[2] زكي نجيب محمود ، المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري ، دار الشروق ، بيروت ، (دت)، ص 384.

[3] محمود أمين العالم ، مواقف نقدية من التراث ، دار قضايا فكرية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1997، ص 168، 169.

[4] زكي نجيب محمود ، تجديد الفكر العربي ، 1971 ، ص 207.

التاريخ، يقول: «غيّر نفسك تغيّر التاريخ» [1]، و**التراب** «من حيث قيمته الاجتماعية وهذه القيمة الاجتماعية للتراب مستمدة من قيمة مالكيه فحينما تكون قيمة الأمة مرتفعة وحضارتها متقدمة يكون التراب غالي القيمة وحيث تكون الأمة متخلفة يكون التراب على قدرها من الانحطاط» [2].

و**الوقت** الذي لم نعرف معناه بعد «فنحن في العالم الإسلامي نعرف شيئا يسمى الوقت ولكنه الوقت الذي ينتهي إلى عدم لأننا لا ندرك معناه ولا تجزئته الفنية لأننا لا ندرك قيمة أجزائه من ساعة ودقيقة وثانية ولسنا نعرف إلى الآن فكرة الزمن الذي يتصل اتصالا وثيقا بالتاريخ» [3]، ولذلك فهو أغنى من المال لأنه لا يمكن استرجاعه إذا ضاع ، كما تحدث أيضا عن الفكرة الدينية في تكوين الحضارة والدورة الحضارية وغيرهما من الأسس التي بها تتحقق الحضارة.

أما **الجابري** فقد أسس مشروعه حول نقد العقل العربي من خلال كتبه الأربع **(**تكوين العقل العربي، بنية العقل العربي، العقل السياسي العربي، العقل الأخلاقي العربي**)** وهو يقصد بهذا المفهوم «النقد الإبستمولوجي للتراث العربي في مستويين: تكويني تاريخي ونسقي بنيوي، وفي حقول ثلاثة هي: المعرفة والسياسة والأخلاق والهدف من المشروع هو تأسيس عصر تدوين جديد» [4].

في حين رأى **حسن حنفي** ضرورة تجديد التراث أي إعادة قراءته طبقا لحاجات العصر، فالتجديد هو الوسيلة «الكفيلة بإعادة بناء الإنسان في البلاد النامية عن طريق اكتشافه لبعده التاريخي وإعطائه أسسا نظرية للتغيير وتفجير طاقاته المخزونة وخلق ثقافته الوطنية وتحريك الجماهير السلبية وإنزالها بكل ثقلها إلى ميدان التطور والتنمية»

---

[1] مالك بن نبي، شروط النهضة، ترجمة : عمر كامل مسقاوي وعبد الصبور شاهين ، دار الفكر ، دمشق ، 1986، ص32.

[2] المرجع نفسه، ص131.

[3] المرجع نفسه، ص 140.

[4] السيد ولد أباه، أعلام الفكر العربي، الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، بيروت ، ط1، 2010، ص 162.

[1]، ويرى أن مشروع التراث والتجديد «يتكون من ثلاث: موقفنا من جبهة التراث القديم، موقفنا من التراث الغربي، موقفنا من الواقع (نظرية التفسير) ولكل جبهة بيان نظري» [2].

أمام هذه المشاريع النهضوية التي جاء بها بعض المفكرين العرب والتي عكست آمالهم في تحقيق نهضة شاملة تتطلع إلى المعاصرة والحداثة دون أن تفقد هويتها نتساءل عن مشروع الناقد وماهي آلياته؟ وهل يمكن فعلا أن يحقق للأمة نهضة حقيقية في ظل واقعها الحالي سواء على المستوى الفكري أو الاجتماعي أو الثقافي أو حتى السياسي؟ خاصة مع اختلاف الرؤى حول قضايا أساسية ومحورية باتت اليوم تصنع الخلاف بدل الائتلاف؟

إنّ مشروع الناقد لا يختلف عن مشاريع سابقيه من حيث الهدف والرؤية وهو تغيير الفكر العربي واللغة والتجديد إلاّ أنّ الآليات والوسائل تختلف، فهو يتبنى البنيوية كمنهج للتغيير حيث يفتتح كتابه بأن البنيوية هي طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود، وهي ثالث الحركات الثلاثة في تاريخ الفكر الحديث (بعد نظرية ماركس في الجدلية والصراع الطبقي وثورة **بيكاسو** في الفن التشكيلي)، تغيّر الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر، وتحوله إلى فكر متسائل قلق متوثب مكتنه متقص جدلي شمولي [3].

ولهذا أصبح من المحال معاينة الوجود بما في ذلك الإنسان والثقافة والطبيعة، كما كان يعاينه الذين سبقوا الحقبة البنيوية ولذا اتخذها الناقد منهجا في دراسته، مؤكدا على أنه «بهذا التصور والإصرار عليه يكون هذا الكتاب طموحا لا إلى فهم عدد من النصوص أو الظواهر في الشعر أو الوجود، بل إلى أبعد من ذلك بكثير، إلى تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والإنسان والشعر» [4].

---

[1] حسن حنفي ، التجديد والتراث ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط4، 1992، ص 49.

[2] حسن حنفي ، مقدمة في علم الاستغراب ، ص 9.

[3] كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، 7.

[4] المصدر نفسه، ص8.

هذه الرؤية الشاملة التي تجعل البنيوية في نظر الناقد مشروعا حضاريا أكثر منه منهجا نقديا قد جاءت بعد طول بحث واطلاع على الإنجازات العربية والغربية، وأمام عجز الفكر العربي المتخبط المنتكس عن إدراك الجدلية التي تشد المكونات الأساسية للمجتمع والثقافة برأيه وبالتالي إخفاقه في مجال النهضة جاء مشروعه ليطرح الحلول ويبعث النهضة ويتجاوز كل الانتكاسات التي عرفها العالم العربي.

الذي ورغم انتكاسه وتخلفه والغارق في الشخصانية وثنايا الطرح الإيديولوجي ما يزال هناك« قبس يتألق في ظلمة الانحطاط الثقافي والفكري والسياسي الذي ما يزال يلف الوطن العربي حتى اليوم فإنه يتمثل في تبلور اتجاه بحثي صارم يصر على الكتابة المتعمقة التحليلية المكتنهة الكاشفة، ويجهد لتأصيل الفكر النقدي الجاد في كل مجالات الدراسة ، ويتناول الظاهرة المدروسة باعتبارها دائما على درجة كبيرة من التعقيد والتشابك والتداخل مع ظواهر أخرى مختلفة في اللغة والفكر والمجتمع في السياسة والاقتصاد والثقافة أي بوصفها دائما مكونا في بنية كلية تتموضع هي بدورها ضمن مجموعة من البنى الكلية الأخرى»[1].

هذا الاتجاه يراه الناقد مازال يحبو في سياق تطغى عليه درجة ضخمة من الرخاوة الفكرية والتجزيئية الغارقة في خضم الإيمان بالشعارات الذي يحمل في جوهره كل ما في الشعاراتية من غوغائية وسلطوية وشهوة لممارسة القمع والاضطهاد باسم الحقيقة العقائدية، لكنه برأيه يظل فكرا ملتزما بعمق بقضايا هذه الثقافة والمجتمع ومصيرهما.

الباحث بجهد وجدية لا تهادن منطلقا من تأسيس منهجي وعلم صارم ومن رؤية تنصر فيها قيم الحرية الفكرية المطلقة والبحث الدائب بوعي عميق في الطبيعة الجدلية للعلاقة بين المكونات الأساسية للبنى الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية [2].

---

[1] كمال أبو ديب ، في الشعرية ، ص 9.

[2] المصدر نفسه، ص 9.

إن التأسيس لمثل هذا النهج في البحث –والذي يعتبر الناقد نفسه أحد مؤسسيه– لايقل خطورة برأي الناقد عن تأسيس البحث في ظاهرة أخرى كالصراع الوجودي مع إسرائيل أو الصراع الطبقي في المجتمع العربي أو العلاقة بين الأدب والمجتمع أو طبيعة السلطة السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية في الحياة العربية.

من جهة أخرى يسارع الناقد إلى التأكيد والتطمين على أن مشروعه ناجح، فهو يطمح إلى «تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم لكنه في اللغة لا يغير اللغة وفي المجتمع لا يغير المجتمع، وفي الشعر لا تغير البنيوية الشعر، لكنها تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر» [1].

هذا المشروع الواعد والشامل والجدلي و.و. والذي وعد به الناقد الفكر والذي يسعى ليتجاوز به زمن الرقع الصغيرة هو مشروع تكون فيه «بنية القصيدة وحدها لا تختلف جوهريا عن بنية مشروع اقتصادي ينوي تنفيذه، أو مشروع وحدة سياسية بين قطريين عربيين، أو مشروع تأليف قاموس لغوي أو مشروع دراسة جامعية للفكر الديني والأسطورة ...» [2].

ولذا فمعاينة بنية قصيدة مثل معاينة أي مشروع آخر لأن دراسة القصيدة تكون في إطار الكل الموحد الذي يتبناه المنهج البنيوي للوصول الى البينية العميقة للقصيدة وليس دراستها دراسة مجزأة، ولأن الفكر العربي يتسم بالسطحية والجزئية فالناقد متأكد أنه سيتناول الظواهر بوجودها المجرد والمعزول ويستدل الناقد على ذلك بدراسته ظاهرة الإبدال الإيقاعي –في الفصل الثالث من الكتاب – والتي يراها الكثيرون مخالفة لقوانين الخليل، فالناقد متأكد أن هذه الظاهرة ستتم دراستها معزولة عن البنية الإيقاعية الكلية ، ولهذا جاءت دراسته التي تتبنى المنهج البنيوي لتكتنه هذه الظاهرة ضمن بنية الإيقاع ككل.

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 7.

[2] المصدر نفسه، ص9.

ولذا فالمنهج البنيوي يصلح برأي الناقد منهجا للرؤية لأنه يدرس الظواهر الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في الحياة العربية في كل مراحلها باعتبارها بنية متكاملة تتفاعل فيما بينها ويرفض التفكير الجزئي، وبهذا يمكن إيجاد الحلول ما دمنا نمتلك الرؤية الكلية التي تمنحنا دراسة شمولية وليست جزئية والغوص في العلاقات بين الثنائيات عبر التاريخ العربي، والتي تساهم في فهم ظاهرة ما و« بهذه الرؤية البنيوية يصبح فهم القصيدة مثلا لفهم العالم ويصبح وعي العلاقات التي تنشأ بين مكونات الثقافة وعيا للعلاقات التي تنشأ بين مكونات البنية الاقتصادية والنفسية والاجتماعية ».

ينفي الناقد الطابع الفلسفي لمشروعه الذي يحجب النظر عن منطق الأشياء ووضوح الأفكار وحقيقتها، فهو مشروع «لا يستعجل الوصول إلى نهاية، بل يسعى إلى تطوير وسائل التحليل وزيادتها رهافة ودقة وكفاءة »[1]،مضيفا «أن مشروعه ينطلق بأناة متجنبا إطلاق الشعارات الجاهزة والزائفة ، وفي يقيني أن العمل المتأني الدقيق الذي يسعى إلى بلورة إشكاليات قائمة ويحاول أن يقدم حلولا جذرية لها، قبل أن ينتقل إلى إشكاليات أخرى تستند أصلا إلى الأولى هو العمل الوحيد الذي يمكن أن يؤدي في نهاية المطاف إلى تحقيق فهم أكثر شمولية ودقة في آن واحد للبنى الفكرية والاجتماعية والاقتصادية والأدبية السائدة في ثقافة معينة، ولتحقيق مثل هذا الفهم يطمح البحث الحالي فيما أنجزه الآن فيما يظل متضمنا فيه مشروع قابلٌ للإنجاز»[2].

وهذا يجعلنا نتساءل هل استطاع **كمال أبو ديب** فعلا أن يجسد مشروعه الحضاري على جميع المستويات (السياسية والاقتصادية...) على غرار المستوى الفكري كما أمل؟ أم أنه لم يتجاوز الجانب الأكاديمي الضيق على غرار مشاريع نقاد آخرين؟ وهل فعلا تصلح البنيوية لأن تكون مشروعا متكاملا لحل مشكلات الفكر العربي الحديث رغم أنها كغيرها من المناهج النقدية قد وصلت إلى الساحة النقدية العربية متأخرة وبالتالي فنحن

---

[1] كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة ، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص 13.

«لا تتفاعل معها إلا بعد أن تكون قد استنفدت في محيطها الثقافي الذي ظهرت فيه وبدأ يتم تجاوزها» [1]، ووريت التراب منذ عام 1966؟ إضافة إلى أنّ مشروعا بهذه الرؤية يحتاج إلى تظافر جهود جماعية متكاملة وعلى عدة مستويات.

ثالثا: الممارسة النقدية في كتاب جدلية الخفاء والتجلي

مما لا شك فيه أن أي نص إبداعي يحمل بين جوانبه رؤية أو مضمونا ما حول الوجود، فهو تجسيد لتأويل الكاتب للعالم، وطبعا وسيلته في هذا اللغة، والتي تجاوزت في الدراسات الحداثية وظيفتها الإبلاغية التواصلية إلى الخرق والتجاوز والانزياح، وبهذا انتقلت من وسيلة إلى هدف بحد ذاته، هذا القول ينطبق أيضا على النصوص النقدية في محاورتها للنصوص الأدبية، والتي تستند إلى منهجية واضحة ومنظمة في مقاربتها النقدية التي انتقلت لغتها من لغة تحلل ما جاء في النص بناء على سياقه الخارجي.

والذي ساهم في تشكيل مضامين النص وإبداعه أي ما سُمي بالمقاربة الخارجية –وهذا ما مثلته المناهج السياقية كالمنهج التاريخي والمنهج النفسي و.–إلى لغة نقدية إبداعية متجددة في مدلولاتها، تبحث في العلاقات التي تربط اتساق النص وانسجامه الداخلي أو ما يسمى المقاربة الداخلية للنصوص، وهذا ما مثلته المناهج النسقية وعلى رأسهم المنهج البنيوي، ف «النقد يشطر المعاني ويأتي بلغة ثانية فيجعلها تحوم فوق لغة العمل الأدبي» [2].

أي أنّ البحث أصبح اليوم حول ما قاله النص، وبالتالي يحدث الانتقال من قراءة أفقية معيارية سياقية إلى قراءة عمودية متسائلة تحاول سبر أغوار النص لا غير ، مبتعدة عن مقارباته من خلال السياقات التي أحاطت به يوم إنتاجه فأصبحت المعالم النصية (البنى) للمادة الحقل الأساسي للقراءة ، ويمكن فهم هذه الممارسة النقدية بوصفها « حوارا

---

[1] سعيد يقطين، آفاق نقد عربي معاصر ، ص 29.

[2] رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1994، ص102.

مع النصوص الأدبية، ويأخذ مصطلح الحوار دلالته من كونه نقطة تلتقي فيها مقاصد الناقد بالمقاصد المضمرة للنصوص ضمن سياق ثقافي معين ، بما يفضي إلى ضرب من التفاعل يصطلح عليه في الأدبيات النقدية بالقراءة، وهي استراتيجية تعويم المقاصد المضمرة في النصوص الأدبية استنادا إلى حيثيات منهجية منظمة يتوفر عليها الناقد وهو يقارب العالم المتخيل لتلك النصوص»[1].

ويرى **عبد الله إبراهيم** ان أي قراءة نقدية لا بد أن تتوفر على ركيزتين أساسيتين هما «الرؤية التي يصدر عنها الناقد، والمنهج الذي يتبعه لتحقيق الأهداف التي يتوخاها من قراءته، فالرؤية هي خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية، أما المنهج فسلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد، وهو يباشر وصف النصوص الأدبية وتنشيطها واستنطاقها، شرط أن يكون المنهج مستخلصا من آفاق تلك الرؤية» [2].

وهذا ما يبدو أنّ الناقد يسعى إليه من خلال الاشتغال على تأسيس نظرية نقدية بنيوية محورها كما قال إكتناه علاقات التجسيد بين الرؤية التي تنبع من النص والبنية اللغوية التي تتجلى عبر هذه الرؤية، ونحن في هذا البحث نحاول قراءة كتاب "**جدلية الخفاء والتجلي**"، والتي تندرج ضمن إطار نقد النقد –بما أن الكتاب يدخل ضمن ميدان النقد الأدبي–وبالتالي يمكن القول إننا بصدد تقديم قراءة على قراءة أخرى.

يقول **عبد الملك مرتاض** «وأما نقد النقد وهو المظهر الثالث في المعرفة النقدية الجديدة فيمكن أن يمثل في التعقيب أو التعليق على نقد كتب من قبل حول ظاهرة أدبية ما أو نظرية معرفية ما، فالمظهر الأول نقد critique، والمظهر الثاني نقد النقد meta critique» [3].

---

[1] عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 57.

[2] المرجع نفسه، ص 57.

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2007، ص 68.

يفتح كتاب الناقد أمامنا أفق التساؤل والبحث، وذلك بالوقوف على الأدوات والآليات النقدية التي سعى من خلالها الناقد لتأسيس بنيوية عربية خالصة، إضافة إلى سعيه في إثبات المنهج البنيوي في استكناه النصوص الأدبية، ولا يتأتى ذلك إلا من خلال تفكيك مفاهيمه الإجرائية وآلياته النقدية التي اعتمدها لإثبات نجاعة منهجه البنيوي في استكناه النصوص، وقدرتها على تحليلها واستنطاقها، وقد جاءت تطبيقات الناقد ذات طابع منهجي إجرائي في أغلب فصول كتابه.

ورغم أن المنهج البنيوي قد «استنفذ في محيطه الثقافي الذي ظهر فيه» [1]، إلا أن الناقد سعى لإثبات المنهج وذلك بالتركيز على طبيعة التلقي العربي لها، وهذا ما دافع عنه الدكتور **عز الدين إسماعيل** عندما رأى أن المهم ليس في تجاوز الغرب لهذه المناهج فهذه قضيتهم، بل في البحث في استيعاب العرب لهذه المناهج وهضمها وماذا أخذوا منها واكتشاف جوانب القصور فيها، والتحرك لاستكمال التصور الذي يشغل هذا الجانب من القصور حتى يتم استخلاص رؤية خاصة مجاوزة لها [2].

1. الاكتناه وآليات التفسير:

الاكتناه في اللغة من كنه كل شيء: قدره ونهايته وغايته يقال: أعرفه كنه المعرفة وفي بعض المعاني كنه كل شيء ووقته ووجهه، تقول بلغت كنه هذا الأمر أي غايته وفعلت كذا في غير كنه .... الكنه جوهر الشيء .... والكنه نهاية الشيء وحقيقته [3].

من خلال التعريف اللغوي ندرك غاية الناقد من هذه الدراسة، وقد صرح ذلك في مقدمة كتابه وهي اكتناه جدلية الخفاء والتجلي وأسرار البنية العميقة وتحولاتها، قائلا: «ذلك أن ما يؤسس هنا هو منهج في الاكتناه، يرى البنية بما هي آلية للدلالة وديناميكية لتجسيد الدلالة في سلسلة من المكونات الجذرية والعمليات المتصلة وفي شبكة من

---

[1] سعيد يقطين، آفاق نقد عربي معاصر، ص 29.

[2] عبد العزيز المقالح، ثلاثيات نقدية، ص 141-142.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ج12، ص174.

التفاعلات، التي تتكامل لتحول اللغة إلى بنية معقدة تجسد البنية الدلالية تجسيدا مطلقا في اكتماله .... وتختفي تحت هذه التفاعلية جدلية عميقة هي التي تؤسس المعنى» [1].

يسعى الناقد من خلال دراسته هذه إلى أبعد من فهم مجموعة من النصوص، فهو يطمح إلى نقل الفكر العربي من الجزئية والسطحية والشخصانية وهو العاجز عن إدراك الجدلية التي تشد المكونات الأساسية للثقافة والمجتمع ، إلى فكر متقص موضوعي شمولي جذري، أي فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة ، بل إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر في الثقافة والمجتمع والشعر، ثم اقتناص شبكة العلاقات والتحولات الجوهرية للبنية من خلال الوعي الحاد لنمطي البنيتين : السطحية والعميقة، والنظر إلى بنية القصيدة كتجسيد لبنية الرؤية الوجودية التي لا تختلف جوهريا عن أي مشروع اقتصادي أو سياسي أو مشروع تأليف قاموس لغوي ...[2].

2. الصورة الشعرية عند العرب:

تعد الصورة من المفاهيم العصية عن كل تحديد، فهي من المفاهيم النقدية المعقدة والمضطربة وذلك لتشعب دلالتها الفنية، إلا أنها ليست شيئا جديدا فالشعر قائم على الصورة منذ أن وُجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في استخدامه للصورة [3]، وقد تعددت مفاهيم الصورة فهي عند **جابر عصفور**: «الجوهر الثابت والدائم في الشعر فقد تتغير مفاهيم الشعر ونظرياته وبالتالي تتغير مفاهيم الصورة الفنية ونظرياتها ولكن يظل الاهتمام بها قائما» [4].

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص9– 10.

المصدر نفسه، ص 8.

[3] إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة ، بيروت ،ط3 ،(دت) ، ص23.

[4] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط3، 1992، ص7.

أما عند **عزالدين إسماعيل** فهي: «تمثل تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع» [1].

بينما يقول عنها **محمد غنيمي هلال:** «أنها وسيلة ينقل بها الكاتب أفكاره ويصيغ خياله فيما يسوق من عبارات وجمل لأن الأسلوب هو مجال ظهور شخصية الكاتب وفيه يتجلى طابعه الخاص» [2]، فبها يسبر الشاعر أغوار التجربة الشعرية ويكشف العلاقات الخفية للواقع، وهي أداته القادرة على الخلق والابتكار إضافة إلى تعبيرها عن نفسية الشاعر حيث تعمل على الكشف عن المعنى العميق والخفي للقصيدة، وقد ربط بعض النقاد بين الصورة والتجربة الشعرية.

يقول **محمد غنيمي هلال** أنّ «الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية تقوم من الصورة الكلية» [3].

تكمن أهمية الصورة في كونها طريقة من طرق التعبير وفيما تحدثه في المعنى من تأثير ف «الشاعر كشّاف يرود آفاق النفس ويغوص في داخلها لينتشل عواطفها مصورة لأن قوة الشعر تتجلى في عبقرية التصوير الذي يمتلك من الإمكانيات الفنية القادرة على رسم أبعاد التجربة الشعورية والإيحاء بظلالها والتصوير الفني بذلك هو الحياة التي تسري في عروق الشعر» [4].

ولقد ارتبطت الصورة بالخيال باعتباره المدخل المنطقي لدراسة الصورة عند النقاد القدامى إلاّ أنّ ذلك جاء في إشارات ضيقة فقط، فقد قرنوه منذ القديم بالشيطان ونوع من الإلهام ولعل هذه الإشارات التي جعلت الخيال يقف على هامش النقد القديم هو ما قاد

---

[1] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب ، القاهرة ، ط 4، (دت) ، ص58.

[2] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار النهضة، القاهرة ، 1977، ص279.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص417.

[4] عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر ، 2000، ص16.

بعض النقاد إلى نفي معرفة النقد القديم للصورة يقول **جابر عصفور**: «على أن ما بذلته من جهد في هذا السبيل جعلني أقتنع اقتناعا بأن قضية الصورة في الموروث النقدي العربي مشكلة جوهرية لا تحتاج إلى دراسة واحدة فحسب بل إلى العديد من الدراسات الدقيقة المتخصصة» [1].

إضافة إلى أن العرب لم يعرفوا مصطلح الخيال بمفهومه النقدي المعاصر بل كان هناك مصطلح التخييل وهو مصطلح انتقل من «دائرة البحث الفلسفي إلى مجال الدراسة النقدية والبلاغية» [2]، ولعل إساءة الظن بالخيال كانت نتيجة إلحاح الناقد القديم على ضرورة التناسب المنطقي الصارم بين عناصر الصورة ونفوره اللافت من الوثبات الخيالية التي تلغي الفواصل والحدود بين الأشياء [3]، وبما أن الشعر قائم على الصورة منذ القديم فقد تحدث عنها النقاد القدامى كالجاحظ والجرجاني وغيرهما وسنكتفي في بحثنا بهاذين الناقدين فقط.

أول ملمح للصورة نجده في تعريف **الجاحظ** للشعر عندما سمع استحسان أبي عمر الشيباني لبيتين من الشعر مع سوء عبارتيهما فقال: «.... الشعر صناعة وضرب النسج وجنس من التصوير» [4]، فالشعر صناعة وجنس قائم على التصوير **(**تصوير المعاني**)** أي أنّه طرح فكرة الجانب الحسي للشعر وقدرته على إثارة صورة بصرية في ذهن الملتقي.

أما التصوير عند **الجرجاني** فقد كان مختلفا عندما ركز على الصياغة، حيث قال: «ومعلوم ان سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة فيه كاللفظ والذهب يصاغ منها خاتم أو سوار، فكما إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي وجودة العمل ورداءته ان تنظر

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص9.

[2] المرجع نفسه، ص21.

[3] المرجع نفسه، ص 10.

[4] الجاحظ ، الحيوان، تحقيق :عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت ، ط 3، 1969، ج3 ، ص 132.

إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة» [1]، ثم يقول: «وأعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا ....» [2].

يفهم من كلام **الجرجاني** أنه يتحدث عن طريقة صياغة الكلام، وهو ما عرف عنده ب**النظم** الذي به تظهر القيمة الجمالية للصورة؛ فهي الشكل الذي تتشكل فيه المعاني سواء أكانت حقيقية أم مجازية، كما يبدو أن الصورة في النقد القديم كانت عقلية وذلك في إطار نظرته النقاد العقلية، وهذا ما يفسر اهتمامهم للتشبيه وتفضيلهم إياه أكثر من الاستعارة التي تماثل اليوم الصورة الشعرية إلا أن **الجرجاني** أعلى قيمة الاستعارة مما جعله ناقدا وبلاغيا فذّا.

إضافة إلى انطلاقه من ثلاث زوايا :(زاوية المتلقي، زاوية المبدع، زاوية السياق العام للنص) وهي زوايا تحوم حولها الصورة الشعرية، وانطلاقا من هذه الزوايا جاءت دراسة الناقد **أبو ديب** لتحلل طرح **الجرجاني** وتتبناه وتنميه فقد «جاء **الجرجاني** بأسئلة منذ عشرة قرون لم تخطر للنقد الحديث إلا في العقود القليلة الأخيرة» [3].

هذا عن الصورة في النقد القديم أما عند النقاد المحدثين فقد اهتموا بها اهتماما بالغا فأفردوا لها الكتب والبحوث رغم اختلاف مشاربهم ومنطلقاتهم الفكرية، فظهر العديد من الأسماء البارزة **كمصطفى ناصف** في كتابه «الصورة الأدبية»، **وجابر عصفور** في كتابه " **الصورة الفنية في التراث البلاغي النقدي** "معرفا الصورة بأنها: مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات الغرب ولكن المشكلات والقضايا التي يطرحها هذا المصطلح موجودة في الموروث وان اختلفت طريقة العرض والتناول [4].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة : محمود شاكر، مكتبة الخاذجي، القاهرة، ط5، 2004، ص254-255.

[2] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 508.

[3] المصدر نفسه، ص 35.

[4] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص07.

و**على البطل** في دراسته الموسومة ب «الصورة **في الشعر العربي** «**حيث** يؤكد على أن الصورة – إضافة إلى أنها تشكيل لغوي – هي صور بلاغية من تشبيه ومجاز .... لكنه في موضع قبل هذا ينتقد النقد القديم في أن فهمه للصورة «يقف عند حدود الصور البلاغية والتشبيه والمجاز» [1].

أما عند الناقد **عزالدين إسماعيل** فالصورة عنده لا تختلف في مفهومها عمن سبقه من النقاد المحدثين إلا أنه تناولها بفلسفة نفسية أكثر وهو يلتقي معهم في أنها تمثيل للتجربة الشعورية.

3. الوظيفة النفسية والوظيفة الدلالية للصورة الشعرية:

بما أن الذات الإنسانية تمتلك خاصية فعل القراءة لاكتناه المضامين الخطابية فهي تضيف قراءة أخرى للعالم ف «الإنسان ليس مشروعا جاهزا مصمما من قبل ولكنه مشروع في حالة تخلق، إنه يفهم نفسه بطريق غير مباشر، إنه يقوم بجولة هرمنبوطيقية (تأويلية) من خلال التعبيرات الثابتة التي تنتمي للماضي» [2].

هذه الخاصية التي تميز الذات الإنسانية (خاصية التأويل) هي ذات مبدعة تصوغ العالم بطرق مختلفة من شأنها أن تفتح مجالا وعينا أمام فهم المعاني الحقيقية للوجود، فالشعراء والأدباء هم أكثر من يساهم في جعل الناس أكثر وعيا فالشاعر باستطاعته التعبير على لسان كل واحد منا، لكن يبقى تفرده عن الآخرين وعن بقية الشعراء في تجاوزه نقل الصورة الشعرية عبر معانيها المألوفة، ف «الشعر فاعلية إنسانية تتجاوز الشروط الزمانية للفرد واللغة» [3].

---

[1] علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها ، دار الأندلس، لبنان ، ط2 ، 1983 ، ص 15.

[2] نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص28.

[3] كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي، ص 13.

ولما كانت الصورة علامة تميز الشاعر وتفرده فهي:« الشيء الوحيد الذي لا يمكن تعلمه من الآخرين وهي أيضا علامة العبقرية»[1]، فالصورة تحمل في مدلولها وظيفتها المعنوية الكامنة فيها، لهذا هي ليست بحاجة إلى نقلها بمعانيها وإعادة رسمها، وهذا ما عبر عنه الناقد **كمال أبو ديب** ب**الفعالية النفسية** للصورة الشعرية ،وهي وظيفة ليست من عمل الصورة بل من صميم عمل المشاعر، هذه الوظيفة النفسية للصورة الشعرية لم يعرفها النقاد القدامى على رأي بعض النقاد وعلى رأسهم الناقد **مصطفى ناصف** الذي يقول: «أن النقد العربي القديم لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الصور»[2].

رأي خالفه الناقد **جابر عصفور قائلا** بأن «الدراسة الوحيدة التي خصصها الدكتور **مصطفى ناصف** لدراسة الصورة الأدبية رغم أهمية بعض ما حققته لم تبذل جهدها في تأمل المفاهيم النقدية القديمة للصورة ومناقشتها، فتركت معالجة نظرية الخيال في التراث بحجة أن النقد العربي لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الصور ثم تخلصت من النقد القديم في فصلين عن المعنى الأدبي والتشبيه والمؤثرات الروحية في بحث الاستعارة ليتفرغ إلى دراسة الصورة الأدبية في النقد المعاصر» [3].

ينطلق الناقد **أبو ديب** في دراسته من التراث العربي مع **عبد القاهر الجرجاني الذي** تميز نتاجه النقدي ب «القدرة على التفكيك والتحليل والإمساك بالجزئيات وتركيبها ضمن بنية كلية موحدة وهو عمل مدهش لم يقترب إليه أحد إلا **عبد القاهر الجرجاني،** كذلك من حيث الإتقان التحليلي والتقصي والقدرة على الربط بين أبعاد العملية الأدبية في

---

[1] مصطفى الصاوي الجويني، البيان في الصورة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ، 1993، ص 180.

[2] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت، (دت) ، ص 51.

[3] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، ص9.

بنيتها الإيقاعية، والمستويات الدلالية والعلاقة بين الرؤية التي يجسدها النص الأدبي وبين المكونات هذه» [1].

والذي خرج عن النظرة القاصرة للصورة التي سادت التراث الأوربي «منذ أرسطو حتى كورلديج» [2]، فقد ركزت الدراسات البلاغية في تلك الحقبة على الطبيعة الزخرفية للصورة على عكس العرب أين بلغت الصورة عندهم أوجها في «تصور عبد **القاهر الجرجاني** الناقد الفذ للخلق الأدبي وللصورة باعتبارها عنصرا حيويا من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية وتبلورها اللغوي في بنية معقدة متشابكة لها نموها الداخلي الفرد وتفاعلاتها الغنية» [3].

إلا أن النقد الغربي الحديث استطاع التخلص من التصور التقليدي الذي كان سائدا فقد« تناول النقاد الأوربيون طبيعة الصورة الشعرية بالتحليل المتقصي وقد أضاء عدد منهم دورها البنيوي في الرواية والقصة والمسرح ،أما في الشعر فقد بلغت دراسة الصورة درجة من التعقد والقدرة والذكاء»[4]، وذلك انطلاقا من الأساس الفني للصورة لأبرز مدرستين – يضيف الناقد –في الشعر الأوربي الحديث هما الصورية والرمزية على عكس النقد العربي الحديث الذي ما يزال تحليل الصورة هشا ذوقيا جزئيا وقاصرا لديه، ولا أدل على ذلك بحسب الناقد من «كون عمل شاعر مثل **أدونيس** الذي تبلغ الصورة عنده درجة من التعقيد والكثافة والإضاءة الداخلية تذكر بالصورة في أكثر نماذج الشعر الغربي عمقا ما يزال ينتظر من يحلله تحليلا نقديا متعمقا»[5].

مضيفا أن أمة لا تقدر أن تسهم في إغناء الفكر العالمي المعاصر لن يتاح لها أن ترتقي إلى المعاصرة الحضارية، ويبرر ذلك أن النقد العربي الحديث اعتمد على معطيات

---

[1] عبد العزيز المقالح، ثلاثيات نقدية، ص 140.

[2] كمال أبو ديب، جلية الخفاء والتجلي، ص 19.

[3] المصدر نفسه، ص 19.

[4] المصدر نفسه، ص20.

[5] المصدر نفسه، ص 20.

النقد الأوروبي و قصوره عن تنمية أفاق نقدية جديدة وهو يشير بقصده هنا في هامش كتابه إلى دراسة **مصطفى ناصف** "الصورة الأدبية " مثالا واضحا على ذلك، حكم نراه قاسيا نوعا ما ، خاصة وأن الناقد قد شمل بحكمه مجالات الفكر كذلك وليس مجال النقد فقط ، وهذا ما يجعلنا نتساءل ان كان الناقد قد اطلع على جميع منجزات الفكر العربي كاملة حتى يقدم هذه النظرة المتأزمة له، متناسيا دراسات أخرى رائدة ومتميزة ومستدلا بشاعر واحد فقط هو أدونيس في إطلاقه لهذا الحكم.

صحيح أن الخطاب النقدي العربي مازال –رغم إنجازاته– يعاني إشكاليات متعددة تكاد تصل إلى أزمة وعلى رأسها إشكالية المنهج والمصطلح ، وهي امتداد لإشكالية أكبر لا زال الجدال فيها قائما إلى اليوم ،وهي إشكالية الحداثة التي ينقسم فيها العرب بين مؤيد بشكل مطلق ومتخوف حد التزمت وموفق بينهما ، مما يجعل النقد العربي مثلما قال قاصرا عن تنمية آفاق نقدية جديدة ،إلا أن هذا لا يعني أنّ الفكر العربي لم يستطع أن يضيف للفكر العالمي إسهامات متعددة في مجالات أخرى تزيد من تفعيل المثاقفة بين الحضارتين ، والتي قد يراها البعض لا ترقى إلى حد المشاركة ربما ،إلا أنها تبقى إسهامات لها قيمتها الفكرية ككتابات **الجابري وادوارد سعيد ومالك بن نبي** وغيرهم من المفكرين والباحثين.

4. الانسجام والانسجام:

يحاول الناقد في كتابة تجاوز الوظيفة الدلالية للصورة الشعرية –وهي نظرة تقليدية تتفق فيها كل المناهج النقدية–والعمل على تقديم تحليل بنيوي جديد، حيث يتناول بنية الصورة بوصفها بنية علاقات «تنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده، كما أنه يضاء بأبعاد هذا العمل» [1]، والغرض من ذلك أن يظهر أن للصورة مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي، أو الوظيفة النفسية والوظيفة

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 21.

المعنوية، وأن حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء .... ترتبطان بالاتساق والانسجام اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة [1].

يفترض الناقد مبدئيا أن الذي توصل لاستكناه الطبيعة البنيوية للصورة هو الناقد الفذ **عبد القاهر الجرجاني**، ولذا ففقر الفكر العربي فقر معاصر، يصل إلى درجة المهزلة في أن ينقل جزءا من تراثه الذي يجهله من الفكر الغربي [2]، مما يجعلنا نتساءل لمعرفة جديد الناقد وهل استطاع أن يضيف شيئا جديدا للفكر العربي بعيدا عن النقل الذي وصف به غيره؟ رؤية الناقد النقدية التي يسعى لتقديمها من خلال دراسته هي رؤية ترتكز برأيه على البحث والغوص في إنجازات التراث العربي الأصيل، متمثلة في آراء **عبد القاهر الجرجاني** وبحث طويل في التجارب الغربية ليخرج بنظرية نقدية عربية مؤسسة تساهم في إثراء الفكر الإنساني، وهو طريق سلكه كثير من النقاد أيضا **كعبد الملك مرتاض وعبد العزيز حمودة** وغيرهما ممن اعتمدوا على رافدي التراث والمناهج الغربية لتأسيس نظرية نقدية عربية.

يدعم الناقد رؤيته بعدة أمثلة من الشعر اختارها من القديم والحديث والشعر الغربي بعضها بسيط وبعضها معقد، مبينا أن المنهج التطبيقي غير وارد، فالغرض هو «تأسيس منهج نظري لا تقديم دراسة في النقد العملي» [3]، فالناقد يعمل على إظهار المستوى النفسي للصورة على غرار الدلالة التي يمكن أن تكون سطحية مباشرة أو تضمينا، وذلك لأجل تبيان العلاقة النفسية بين ذات المبدع والصورة، هو يسعى بهذا إلى تأسيس نظرية نقدية بنيوية تحلل الصورة الشعرية عن طريق الجمع بين هذين المستويين من الفاعلية.

ولتوضيح رؤيته النقدية للوظيفة النفسية والوظيفة الدلالية –التي اتكأ فيها على رافدين عربي هو عبد القاهر الجرجاني، وغربي بما توصلت إليه الدراسات الغربية عن

---

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

[2] المصدر نفسه ، ص 22.

[3] المصدر نفسه، ص 22.

الصورة درجة من التعقد والقدرة والذكاء–يورد الناقد مثالا قول الشاعر: «**القمرُ وجهٌ مستديرٌ**» ومرة أخرى يقول «**القمرُ رغيفُ خبز**»، محللا بأن كلا الصورتين تشتركان في صفة استدارة القمر والرغيف وبالتالي فهما على الصعيد الدلالي – الوظيفة الدلالية– تنقلان معنى واحدا فهما تقولان إن القمر مستدير وأن الوجه ورغيف الخبز مستديران [1].

لكن لو أخذنا الصورتين من وجهة مغايرة نجد ان الناقد يكتنه الصورة بشكل أعمق، فالصورة الأولى يعاين الشاعر فيها القمر معاينة جمالية من حيث حسنه، وهي برأي الناقد علاقة تقليدية معروفة شائعة بين الوجه الجميل والقمر، أما الصورة الثانية فيحلل الناقد فيها الصورة الشعرية بأن هناك فاعلية نفسية في ذات المشاعر تنطلق من لاوعيه، فالشاعر لم ينو أن يفصح بأنه جائع أو يحتاج مساعدة إلا أن صورته قد جلت حالته الوجودية كلها[2]، وهذا ما يطلق عليه الناقد» **المستوى النفسي**[3]»، مما جعل الصورة الثانية أكثر جمالية.

ينتقل الناقد بعدها إلى مناقشة صورة القمر عند **ابن المعتز** في قوله[4]:

إنْقَضَتْ دَوْلَةُ الصيَام وَقَدْ بَشَّرَ سُقْمُ الهلاَل بالعيد
يَتْلُو الثُرَيـا كَفَاغر شَره يَفْتَحُ فَاهُ لأَكْل عُنْقُود

يرى الناقد أن الصورة الماثلة في شعر الشاعر تركز على الخصائص الحسية للأشياء، فالتحليل التقليدي يقر البيتان على انتهاء شهر رمضان وأن ظهور القمر هلالا هو بشرى لقدوم العيد، ثم يقارن القمر في علاقته المكانية بالثريا فاتحا فمه لالتهام عنقود العنب، وهذا برأي الناقد تركيز على الأبعاد الحسية الهندسية [5].

---

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

[2] المصدر نفسه، ص 23.

[3] المصدر نفسه ، ص 23.

[4] المصدر نفسه ، ص 23

[5] المصدر نفسه ، ص 24.

الصورة على هذا النحو تبدو فقيرة فنيا – بحسب الناقد – أي أنّها مجرد فعل للوهم –حسب مصطلحات **كولريدج**–وليست خلقا للخيال الشعري الجذري الفاعلية [1]، ليتساءل الناقد عن إمكانية مناقشة هذه الصورة من وجهة نظر أخرى وضمن معطيات فكرية مختلفة كل الاختلاف، فعلى المستوى النفسي يحلل الناقد رغبات يراها تسكن لا وعي الشاعر، هذا الأخير كان على ما يبدو مجبرا على الصيام بسبب ضغط قد يكون السلطة (دولة الصيام) هي السبب فيه أو ضغط الواقع الاجتماعي.

والصيام يعني حرمانه من الملذات وعلى رأسها لذة الشرب ،فهو ينتظر النهار كاملا ليفطر على مائدة مليئة بالطعام والخمرة، وبشرى نهاية شهر الصيام وحلول العيد تعني الحرية المطلقة في الشراب والأكل وليس عيد الرجل التقي المؤمن ،أي أن الدافع مختلف، فالشاعر لم يكن تقيا ورعا لأنه عرف بامتلاء شعره وامتلاء وجوده بشرب الخمر والتمتع بالأطعمة، وهنا يصل الناقد إلى« إثبات زندقة الشاعر وربطه الصيام بأجهزة الدولة وليست كقضية اقتناع و إيمان»[2] ، وبذلك تحقق الانسجام والاتساق بين وظيفتي الصورة في جانبها النفسي والدلالي.

يرى بعض الباحثين أن الناقد هنا استند إلى مؤثرات خارج النص وهذا تناقض واضح مع البنيوية التي ترى أن النص بنية مغلقة، وذلك في معرض حديثه عن أنّ ابن المعتز لم يكن متدينا ورعا بل صاحب خمر ومتعة، إضافة إلى خوفه من السلطة أو المجتمع، وهو باتكائه على هذه المؤثرات الخارجية يحاول إثبات الجانب النفسي للشاعر، غير أن هذه النقطة تعود بنا إلى إشكالية جوهرية هي ثنائية الداخل والخارج التي وجد البنيويون الماركسيون –والذي يعد الناقد منهم–أنفسهم في مأزق من خلال تبنيهم الكامل للبنيوية اللغوية.

---

[1] كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي، ص 24.

[2] حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص187.

فهم من جهة تبنوا الأنموذج البنيوي اللغوي الذي يقوم على تأكيد استقلالية بنية النص، وفي الوقت ذاته كان التزامهم الماركسي يفرض عليهم تأكيد العلاقة بين النص كنسق والأنساق الأخرى غير أدبية التي تؤثر في تشكيل الثقافة، لأن وظيفة الناقد هي أنّ يقارن بين البنية الثقافية والبنية الأدبية النظيرة (النظر إلى بنية النص الأدبي باعتبارها بنية مناظرة لبنية خارجية هي البنية الفكرية والثقافية للشريحة الاجتماعية التي أفرزت العمل الأدبي) [1].

ولذا كان لابد من البحث عن مخرج يتمثل في إيجاد جسر بين طرفي هذه الثنائية، والتي تبقى برأي حمودة «دون جسر مقنع أو علاقة مرضية مولدة تناقضات في تناقضات بين البنيويين الماركسيين أنفسهم، وبين البنيويين حسب المفهوم السويسري»[2]، هذا الجسر من شأنه أن يفتح الباب على مصراعيه أمام الثنائية المركبة: هل النص بنية مغلقة مستقلة أم بنية نظيرة لأنساق عامة أخرى ليست أدبية؟[3].

يعود الناقد إلى شكل القمر ويصفه بالاعتلال، ويعلل ذلك بأنه انعكاس اعتلال الشاعر نفسه، لكنه في الوقت ذاته بشرى بقدوم العيد ليستخلص من خلال ذلك الثنائية الضدية: **الاعتلال / البشرى**، فالاعتلال فيزيائيا نذير وهو نقيض البشرى لكنه وعد بالخصب والخير بالنسبة للشاعر لأنه يعني الحرية المطلقة في الأكل والشرب والخمر، خلاف ما يتجسد عند رجل تقي ورع، أي أنّ الشاعر حوّل الاعتلال إلى بشرى، وتلك هي سمة الحالة النفسية للشاعر.

وبهذا يرى الناقد أنّ وعي الشاعر يحوَل المعطيات الفيزيائية للوجود والتي تحمل خصائص واقعية لا تنفصل عنها في العالم الخارجي، إلى مكونات لعالمه النفسي لها

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 180- 181

[2] المرجع نفسه، ص 185.

[3] المرجع نفسه، ص182.

أبعاد هي نقيضة أبعادها في الخارج[1]، وقد اقتصر الناقد على الضدية في (الاعتلال/ البشرى) ليستخلص من خلال هذه الثنائية، بعدا جماليا في الشعر و«الذي يصبح برأيه خلقا وتحويلا وإعادة صياغة الوجود بطراوة وهشاشة تفيضان من الذات الخلاقة»[2].

لكن السؤال الذي يطرح هو: لماذا اشتغل الناقد على هذه الثنائية بالذات وأغفل الثنائيات الأخرى مثل ثنائية (الصيام /العيد) (السقم / العيد) ؟ ، إضافة إلى أن تركيزه على هذه الثنائية برأي بعض الباحثين يهدم التشبيه الموجود في الصورة، فالأصل أن وجه الشبه هو زوال الاعتلال، فكما أن القمر ينبعث ليعود مستديرا مع شهر شوال (العيد) بعد ما كان هلالا مقعرا لانقضاء أيامه (شهر الصيام) فاتحا فمه أمام حبات الثريا، فكذلك الأمر بالنسبة للشاعر الذي كان نحيفا جائعا في شهر الصيام فيعود صحيحا ممتلئا بقدوم شهر العيد للاستمتاع بالملذات من أكل وشرب[3].

يواصل الناقد تحليله للجانب النفسي مرة أخرى عندما تتجمد الصورة على **مسافة الوعد**، فالعيد لم يحل بعد وبالتالي فالفم المنفتح الشره هو فم فارغ والوعد أمامه، وهو مالم ينله بعد، فالصورة إذن لا تتحدد بالخبر الذي يود الشاعر أن يقرره وإنما بالرغبات النفسية – التي قد تكون لا واعية – في ذات الشاعر.... ويمثل هذا الجانب للصورة مستواها النفسي الذي يرى الناقد أن إهماله والتركيز على التحليل النمطي المعروف (شرح المعنى) هو وأد للصورة من حيث هي فعل خلاق وتحويلها إلى فعل للوهم لا خلق فيه [4].

إذا هناك انسجام وتناسق – حسب الناقد – بين وظيفتي الصورة في البيتين، لكن ذلك لا يتحقق دائما في الشعر على رأي الناقد، وكثيرا ما تفعل الوظيفتان باتجاهين متضادين، و« تنتج صورة تخفق في أن تشعر بأنها فعل خيال خلاق» [5]، ولإظهار هذا

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 25.

[2] المصدر نفسه، ص 25.

[3] أحمد عبد القوي ، تجليات المثاقفة الغربية في الخطاب النقدي العربي المعاصر ، ص 165.

[4] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 26.

[5] المصدر نفسه ، ص 26.

التناقض عمد الناقد إلى تحليل ثلاثة أمثلة لكننا سنركز على مثال واحد فقط هو بيت **للنابغة الذبياني** يقول فيه [1]:

كَأَنَّ مَجَرَّ الرَامسَات ذُيُولُهَا عَلَيْه قَضيمٌ نَمَّقَتْهُ الصَّوَانعُ

يقول الناقد أن الشاعر يود أن يقرر أن الأطلال انمحت بفعل الرياح التي حولت سطح المكان ناعما دقيق النسّق، وهذا برأيه **هو: «مخطط الأبعاد الهندسية للمنظر»** [2]، فهو يضيء المنظر بالصورة الشعرية، فيخلق صورة الحصير المنمق الذي جدلته يد فنان فجعلته ناعم الملمس وشبّه الأطلال (مكان) بالحصير المنسق بفعل الرياح.

على المستوى الدلالي تنجح الصورة –برأي الناقد –في رسم الأبعاد الهندسية للمشهد، كما يقرر أن النظر إلى الصورة بوصفها وحدةً قائمةً بذاتها لا يجدي في النقد البنيوي إلا ضمن « غرض ينبع من الموقف الشعري المتكامل»[3]، فلا تُحلَلُ إلا في إطاره ، فهي جزء حيوي في عملية الخلق الفني ولذا لا يوجد انسجام برأيه ، ذلك أن فعل الأطلال في النفس برأيه يعكس حالة شعورية مليئة بالحزن لافتقاد الأحبة و هي النقيض المباشر للحالة الثانية التي يشير لها الحضور أمام حصير أنيق وناعم يعبق باللذة الجمالية والترف الذوقي وبالتالي الانسجام بين المستوى الدلالي والمستوى النفسي واضح، ولهذا لم تعد الصورة في رأي الناقد «قادرة على تحقيق فاعليتها الفنية والشعورية في سياق القصيدة المأساوي»[4].

لكن الناقد يستدرك أنه يمكن لهذا التناقض أن يكتسب دلالة جديدة في حالة واحدة فقط وهي أن **النابغة** أمام الأطلال لم يجرب الحزن والأسى وأنه حاول خلق الحياة والحيوية فيها ليتغلب على الفناء، أي أن« نؤمن بجدلية التجربة الشعرية الجاهلية»[5]، إلا

---

(1) محمد ابو الفضل ابراهيم ، ديوان النابغة الذبياني ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2، (دت) ، ص 67.

(2) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي ، ص 29.

(3)المصدر نفسه، ص 29.

(4) المصدر نفسه، ص 30.

(5) المصدر نفسه ، ص 30.

أن هذا التفسير بحسب الناقد لم يثبت بشكل قاطع حتى الآن، ليشير إلى دراستين له قام بهما لتحليل بعد تجربة الإنسان الجاهلي مع الموت (جدلية التجربة الجاهلية)، ويمكن للصورة أن توحد بين نمطين من التفاعل عبر ما يمكن أن يسمى بفاعلية التضاد، هذه « الفاعلية التي تحول الصورة إلى عالم **فريد** من الكثافة والغموض ومن الضوء والكشف في آن واحد»[1].

لكن يظل الحكم على الصورة مرتبطا – برأي الناقد – بفهم الموقف الشعري كله فالسياق الكلي للشعور المسيطر على القصيدة ككل هو الفاعل الأول للتحليل الفني للصورة وهذا طبعا ما تنادي به البنيوية، كما يصل الناقد في مثال آخر وهو بيتٌ شعريٌ للشاعر **شريف الرضي** إلى نتيجة وجود خصلة شائعة في الشعر العربي في عصوره كلها عدا العصور الحديثة وهي تركيز الشاعر على «الأبعاد والمظهر الحسي الفيزيائي وإهماله للانفعالات النفسية» [2].

إذاً السياق الكلي هو الفاعل الأول للتحليل الفني للصورة، بمعنى أن الحكم على الصورة الذي يكون مرتبطاً بفهم الموقف الشعري كله قد طبقه الناقد في تحليلاته، لكن ما نلاحظه في تحليله لبيت آخر للشاعر **شريف الرضي** يناقض ما صرح به، فبالعودة إلى هامش الفصل نجده يقر بأنه لا يجد هذا البيت في ديوان **الرضي** لكنه يبرر بأنه عالق بالذاكرة بوضوح كما يقول' وهذا تناقض في حد ذاته إذ كيف فهم الناقد موقف الشاعر في السياق الكلي للقصيدة وهو يقرُّ أن البيت غير موجود في ديوان الرضي؟ ولماذا اختار الناقد هذا البيت المبتور الذي لا يوجد له مصدر أو مرجع يستند إليه لإثبات فكرته وترسيخ منهجه في الاكتناه؟ في حين كان بإمكانه أن يستند إلى أشعار أخرى أكثر توثيقا مما يجعلنا نتساءل عن المعيار الذي استند إليه الناقد في انتقائه لهذه الأبيات بالذات دون غيرها لتحليلها وإثبات وجهة نظره؟ .

---

[1] كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي، ص 49.

[2] المصدر نفسه، ص32.

5. الطرح الجديد **للصورة الشعرية من منظور كمال أبو ديب:**

جاءت دراسة الناقد لطرح رؤية نقدية جديدة للصورة الشعرية تتكئ على التراث النقدي العربي ممثلا في الناقد **عبد القاهر الجرجاني،** وهذا الطرح له «أهمية كبيرة في اكتشاف الصورة ذاتها وفي طرح مقاييس جديدة لتقييم الدور البنيوي لها في العمل الفني كله» [1]، حيث ينبع إيمان الناقد من أن النظر إلى الصورة الشعرية في إطار المنهج النفسي لا يقود بالضرورة إلى السيرة النفسية واصطياد الرسالة الكامنة.

فإذا كان ناقدان معاصران هما **روني ويليك** و**أوستن ويرين** يؤكدان أن النقاد المحدثين الذين جاؤوا بعد نظريات **فرويد** وعمله يظهرون ميلا واضحا لاعتبار كل صورة شعرية كشفا للاوعي [2]، ويدعوان إلى وضع توازن طيب لتجنب الاهتمام البلاغي الصرف بالصورة من جهة؛ واستقاء السيرة النفسية من الصورة واصطياد الرسالة التي تكمن فيها من جهة أخرى، فإن دراسة الناقد الجديدة تطرح تناولا جديدا في إطار المنهج النفسي مستندة إلى الإشارات المبدعة التي قدمها **عبد القاهر الجرجاني** [3]، وهذا ما يؤكد طريقة تحليله للأمثلة السابقة.

يسوق الناقد رأي الناقد **لويس ماكنيس** يقول فيه : « إنّه من الخطأ أن تنظر إلى صورة الشاعر على أنها زخرفة وحسب ،صحيح أن ثمة صورة تبدو كأنها ألصقت على القصيدة من الخارج زائدة على معناها لكن الصورة في الأغلب كما هي في شعر دانتي توجد في القصيدة لتوضح المعنى أو تثبته في نفس المتلقي بقوة، ثم أنه في قصائد كثيرة تنسج الصورة والمعنى (أو يلحمان) بشكل يستحيل معه فصلهما، وقد جعل الرمزيون هذا مبدأ من مبادئهم[4]» ليناقش عبارة مهمة هي :" **لتوضح المعنى أو تثبته في نفس المتلقي** " فـ**ماكنيس** يقرر أن الصورة تستخدم لتحقيق وظيفة معنوية لكنه لم يوضح

---

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

[2] المصدر نفسه، ص 33.

[3] المصدر نفسه ، ص 33.

[4] المصدر نفسه، ص 34.

الكيفية غير أنه يفرق بين نسقين من الصور: نسق ذهني (ميتافيزقي) ونسق انفعالي عاطفي أو حسي أو حدسي[1].

في سياق دراسته يؤكد الناقد أنه سيناقش هذا الجانب للصورة من وجهة نظر الشاعر الخالق، ليطرح سؤالا حول الخصائص اللامتناهية لموضوعين مقارنين، فمثلا هل يمكن القول إن الحب مثل وردة حمراء كون الحب ذا خصيصة حسية هي الحمرة التي تمتلكها الوردة أيضا، أو هل يمكن القول إن الحب مثل قرص بندورة أو جورب أحمر؟ فمن ناحية المعنى قرص البندورة لا يقل جودة عن الوردة من حيث قدرته على توضيح المعنى ونقل صفة الحمرة إلى المتلقي، ورغم ذلك لا نجد كاتبا أو شاعرا قال مثالا هكذا[2].

يعتقد الناقد أن مثل هذا السؤال هو ما دفع الناقد الفرنسي **ادموند هوغيت** إلى تحليل الصور الشعرية عند **فيكتور هيغو** وهو **حس الشكل** عنده ودفع أيضا الناقدة الإنجليزية **كريستين بروك** روز إلى ملاحظة أن الشاعر الإنجليزي **جون دون** ذو خيال فكري، فاستعاراته عادة وظيفية إذ يقارن شيئا بشيء آخر أو يسميه على أساس ما يفعله الشيء لا على أساس مظهره [3]، ليستخلص أن هذه الدراسات التي تناولت هذا الجانب من جوانب الصورة ما تزال غامضة فهي لم تحلل تحليلا وافيا.

يشير الناقد إلى الدارسة الفرنسية **ادفيك كونراد** التي «قررت أن المقاييس المنطقية (المحكات المنطقية) لا تكفي غالبا، فمثلا: اللحم والكرز كلاهما أحمر ويؤكل لكن أحدهما لا يشبه الآخر، واقترحت **كونراد** على الدارس أن يطور محكات بنيوية أيضا وهي بهذا تعني العلاقة أو حقل العلاقات بين الخصائص التي يمتلكها أي جسم في كلمة في الاستعمال العادي مثل زهرة يمكننا أن نعي كل خصائصها أما في الاستعارة (زهور

---

[1] كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي، ص 34.

[2] المصدر نفسه، ص 34.

[3] المصدر نفسه، ص 35.

خديها) فينبغي علينا أن نقوم بعملية تجريد كاملة أي للعطر واللون والملمس أو التركيب»[1].

يصف الناقد طرح الناقدة بأنه قاصر عن الوصول إلى اكتناه البنية المتشابكة للصورة وطرح الأسئلة الجذرية في تحليلها بالدقة التي طرحها **عبد القاهر الجرجاني** الذي يرى الناقد أنه وصل إلى معطيات نقدية مدهشة في قدرتها، فالناقدة تركز برأيه على الخصائص الموضوعية أو الفيزيائية للأشياء الداخلة في الصورة وتؤكد على ضرورة الاستقصاء والتجريد دون تحليل الأسس التي تقوم عليها عملية التجريد.

أي أن دراستها تنحصر في طرف واحد في عملية الفاعلية الشعرية هو المتلقي على عكس **الجرجاني** الذي تجاوز هذه المعطيات، ف**الجرجاني** والدراسة التي سيقدمها الناقد يركزان على ما بعد عملية التجريد وعلى الدلالات النفسية والشعورية التي تتبع من عملية التجريد[2] ،وإذا كانت دراسة **كونراد** تهتم بالملتقي فإنّ دراسته و**الجرجاني** قد تجاوزتا ذلك إلى« التساؤل عن الفاعلية الشعرية بكونها المطلق باعتبارها أولا عملية خلق في الذات ثم ثانيا عملية انحلال وإيقاظ وكشف وإضاءة على المستوى الآخر المتجسد بالمتلقي»[3]،وهو يشير بذلك إلى طبيعة الصورة الشعرية ودلالتها النفسية وعلاقتها بذات الفنان وفعلها في ذات المتلقي.

يرى الناقد أنّ **الجرجاني** في كتابه "**أسرار البلاغة**" في معرض تحليله للعلاقة بين التمثيل والاستعارة --من حيث وجه الشبه الذي يتقصاه كل منهما- يؤمن بأن عملية التجريد يجب أن تتوفر شرطاً أساساً لفهم الصورة والتفاعل معها وتذوقها، مضيفا أن نقطة انطلاقه هي أن عملية التجريد في الاستعارة مثلا يجب أن تقود إلى صفة أو حقل من الصفات يمكن أن يدرك وجودها في كلا الطرفين المستعار له والمستعار منه، أو يمكن

---

[1] كمال أبو ديب ،جدلية الخفاء والتجلي، ص 35.

[2] المصدر نفسه، ص 36.

[3] المصدر نفسه ، ص 36.

أن يحس هذا الوجود على صعيد المستوى النفسي لكل منهما في ذات المتلقي، أي أن الاستعارة لا تكون ممكنة إلا بوجود وجه الشبه بين الموضوعين سواء عبر السياق الكلي للعمل الفني أو وسيلة أخرى كالتراث الفكري أو الحضاري أو الثقافي يقول الجرجاني[1].

لتأكيد هذا الطرح يحلل الناقد بيتاً للشاعر **النابغة الذبياني**، مستندا على كلام **الجرجاني** يقول فيه الشاعر [2]:

فَإنَّكَ كَاللّيْلِ الذي هُوَ مُدْرِكي وإنْ خِلْتُ أنّ المُنتأَى عَنْكَ واسِعُ.

حيث يشير **الجرجاني** هنا إلى صفة تخصّ الليل وهي قدرته على الوصول إلى أي مكان وهي صفة يشترك فيها بالملك الذي يستحيل على الشاعر أن يهرب منه حتى ولو صار إلى أقصى الأرض لسعة ملكه وطول يده، وهي الدلالة التي برأيه تثبت في نفسية المتلقي [3].

يصر **الجرجاني** على استحالة تحويل الصورة إلى تشبيه بليغ أو استعارة ذلك أن التشبيه البليغ **"فإنك الليل الذي هو مدركي."** تحذف فيه الأداة فيصبح المشبه والمشبه به شيئا واحدا (التوحد بين الليل والملك)، وباختفاء وجه الشبه أيضا (مدركي) تصبح الخصيصة في هذا التشبيه (البليغ) هو السواد والظلمة –كقولنا: الرجل أسد فجعلت الشجاعة خصيصة –وهذا خطأ فهو لا يستقيم مع الموقف الشعري والسياق الثقافي كله لأن مثل هذه الصفات لا يواجه بها الممدوحون ولا تستعار الأسماء الدالة إلا بعد أن تقرن بأضدادها مثل قولهم: أنت الصاب والعسل أو أنت ليلي ونهاري، ولذا لا يمكن تحويل الصورة الى تشبيه بليغ لأنها تخرج عن المعنى المقصود، ويصير القول "أنت ليل" على معنى أنّ سخطك تظلم به الدنيا وتصبح العبارة بالذم أقرب[4].

---

[1] كمال أبو ديب ،جدلية الخفاء والتجلي، ص37.

[2] محمد ابو الفضل ابراهيم ، ديوان النابغة الذبياني ، ص 67.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ، ص244.

[4] المرجع نفسه، ص 253.

أما استحالة تحويلها إلى استعارة فأيضا لا يمكن برأي **الجرجاني** في قوله: "**إن فررت أضلني الليل**" فأولا الفكرة ستنتفي وهي عجز الشاعر عن الهرب إلى أي مكان دون أن يقبض عليه الملك، ويصير المعنى تحول حياة الشاعر إلى ظلام وضلال طريقه بعد هروبه، وهو مالم يقصده الشاعر، كما ستختفي كل الترابطات التي تثير الشعور بقوة الملك وسلطانه وهيبته لأن الشاعر هنا يمدح الملك وان بشكل خفي.

وثانيا أن هذا القول يخالف الثقافة المعروفة فالعرف لم يجر أن يجعل الممدوح ليلا [1] فابتعد الشاعر هنا عما يغشى النفس من الكراهة بإطلاق الصفة التي ليست من الصفات المحبوبة واختار في الشبه وصفا معروفا في الشيء قد جرى العرف بأن يشبه من أجله وتعارف كونه أصلا يقاس عليه مثل: كالطيب في المسك، الحلاوة في العسل وغيرها من الأوصاف التي لكل وصف منها جنس هو أصل فيه وهو أخص ما يوجد به.

من هنا فالسياق الحضاري أو بيئة الشاعر لا تسمح بأن يفهم دلالة الليل على أنّها السواد والظلمة، وإنّما الدلالة التي تفرض نفسها دون غيرها هو ما قصده الشاعر، فوجه الشبه المقصود مثل وجه الشبه الموجود في الحديث: «**ليدخلن هذا الدين ما دخل عليه الليل**»* فالصفة التي يركز عليها الحديث هي قدرة الليل على الوصول لكل مكان وكذلك صورة **النابغة** التي ترتكز على الأساس ذاته[2].

يضيف الناقد رأياً آخر **للجرجاني** وهو أن في صورة **النابغة** « وجه للشبه له دلالة معنوية معينة تستقى من تحليل السياق الشعري والسياق الثقافي كله، لكن هذه الصورة تتحرك في تأثيرها على صعيد آخر ينبع من الترابطات النفسية التي يثيرها الليل في النفس وبذلك تجلو الصورة لنا أبعاد ذات الشاعر نفسه لحظة خلق الصورة»[3]، فالنهار

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص244.

* «**ليدخلن هذا الدين ما دخل عليه الليل**» حديث صحيح ،أخرجه الإمام أحمد بن حنبل في المسند (103/4)،والامام أبو القاسم الطبراني في المعجم الكبير كما في مجمع الزوائد ومنبع الفوائد /(06 /14).

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص254- 255

[3] كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ص 39.

بمنزلة الليل في وصوله إلى كل مكان إلا أن اختيار **النابغة** لليل دون النهار أو الشمس اللذين وإن دلا على بلوغهما كل مكان جاء أيضا لخوف الشاعر (الحالة النفسية) من بطش الملك، فلو استخدم لفظ الشمس بحسب **الجرجاني** – لأخطأ خطأ فاحشا فالنهار أو الشمس يدلان على الأنس والبهجة ، وهو مالم يكن يشعر به الشاعر ولهذا كان التمثيل بالليل أولى[1].

بهذا التحليل يرى الناقد أن **الجرجاني** قد قدم تصورا متميزا للصورة الشعرية التي تشتغل على مستويين مستوى دلالي معنوي ومستوي نفسي ينبع من الترابطات النفسية التي أبانت عن البعد النفسي لذات الشاعر المبدعة لحظة خلقه الصورة، إلا أن هذا الشعور بالخوف من بطش الملك هو في الوقت ذاته شعور سخط من الملك لقدرته على الوصول إليه (أغفله الناقد)، وهو شعور خفي باعتبار ان لفظة واسع التي استخدمها الشاعر ذات دلالة إيجابية في ظاهرها لكنها في باطنها سلبية بحتة.

يؤكد الناقد على الجذور النفسية للصورة الشعرية من خلال تركيزه على عبارتي " **في نفسه** " و" **حالة إدراكه"** اللتين ذكرهما **الجرجاني** عندما قال:« فاختصاصه الليل دليل على أنه قد روي في نفسه فلما علم أن حالة إدراكه .... حالة سخط» [2]، فالعبارتان تطرحان بعدا جديدا للتجربة كما يؤكد الناقد هو (بعد الوعي) أي:« وعي الشاعر بالمكونات المتشابكة لتجربته وبالصورة المثلى لإعطاء هذه الأبعاد تعبيرا شعريا» [3].

وبذلك تتضح الدلالة في نفسية المتلقي، ويؤكد الناقد أن« دور الوعي هنا ليس آليا ذهنيا جافا بل دور خلاق يكثف المستوى النفسي للموقف الشعري في الصورة عن طريق خلق بنية تتداخل فيها العلاقات وتتبادل الفاعلية بفن يستقي من طبيعة طرفي الصورة المضاءين لا من حيث هما ظواهر فيزيائية معزولة وإنما من حيث هما مدركات

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ص 255.

[2] المرجع نفسه، ص255.

[3] كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي، ص 41.

تنفعل بها الذات»[1]، فالصورة هنا لا تخلق لنقل معنى أو تقرير فهو مرفوض عند الناقد وإنما « تخلق جوا ينسرب فيه تيار داخلي مضيئةً جُذوره في الاستجابة الإنسانية للعالم»[2].

ولهذا فاختيار موضوع دون غيره ليس ترفا جماليا برأي الناقد بل فاعلية تتحرك من الذات المبدعة باتجاه العالم تجلو أبعاده لترتبط الدلالة في سياق نفسي ثقافي حضاري محدد، ويبدو من خلال تحليل الناقد تأثره الواضح **بلوسيان غولدمان** حول مفهومه لرؤية العالم.

يضيف الناقد –مستندا إلى كلام الجرجاني دائما – أنّ الوظيفة المعنوية في قول النابغة : "**أنت كالنهار**" تحقق بالدرجة ذاتها ما حقّقه قوله: "**أنت كالليل** "وهو قدرة الملك على الوصول إلى أي مكان، واستحالة هرب الشاعر منه، لكن الصورة في قوله : **أنت كالنهار** تتحرك على مستوى التقرير، وبالتالي فهي لا تجلو الجانب العاطفي والنفسي للشاعر وما يثيره هذا الجانب من استجابات له ردة فعل حيوية تجاه العالم (الوجود) ، إذا الصورتان (**أنت كالليل** ، **أنت كالنهار**) مختلفتان جذريا ومتمايزتين رغم أن كليهما على صعيد الوظيفة المعنوية ينقل المعنى ذاته وبالتالي فالسبب في اختلافهما يعود إلى أن الوظيفة النفسية لكل منهما مختلفة ومغايرة[3].

ولهذا يؤكد الناقد على ضرورة تضافر الوظيفة المعنوية والوظيفة النفسية وتفعيلهما في الذات المبدعة وهذا ما يبرر اختيار الشاعر لصورة (**أنت كالليل**) دون غيرها فتخلق الصورة وحدة كاملة تجلو التفاعل العميق بين عناصر الموقف الشعري، وهي البنية التي

---

(1) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 41.

(2) المصدر نفسه، ص 41.

(3) المصدر نفسه، ص 42.

اكتنه الناقد أبعادها أي أن التجلي الحقيقي للصورة يظهر في قدرة الشاعر على تفعيلها ضمن السياق الشعري [1].

يؤكد الناقد **كمال أبو ديب** –من خلال هذا التحليل الذي تبناه وسعى إلى تنميته – أن **الجرجاني** قد سبق الغربيين منذ قرون، **ككولريدج** الذي أكد على ضرورة توفر الشعور المسيطر كشرط أساسي لفاعلية الخيال الشعري **ولويس ما كنيس** الذي فرق بين نسقين نسق ذهني ونسق عاطفي (حدسي) وغيرهما، وكيف لا والجرجاني قد طرح أسئلة جذرية في تحليل الصورة بدقة لم تخطر للنقد الأدبي الحديث إلا في العقود القليلة الأخيرة.

من خلال ما سبق يتبين لنا أن الناقد يؤمن بفاعلية الصورة النفسية للصورة الشعرية من حيث هي وظيفة جديدة من صميم وعي الذات المبدعة التي تقوم بفهم الواقع وبناء رؤية وجودية من خلال اكتناه المضامين وتولد الأفكار لصياغة العالم من جديد، وهذا ما أشار إليه الناقد عندما أكد على تجاوزه لمعطيات المنهج النفسي المرتكز على تحليل منابع الصورة والبحث في صعيد البنية الوجودية للصورة ، وهي بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي يضئ أبعاد العمل الفني.

ولهذا فالشاعر لا يعيد أفكارا ومعان مألوفةً من خلال نقل الدلالة المعنوية (الدلالية) للصورة والتي يمكن للصورة أن تعبر بنفسها عنها، بل يعيش لحظة صناعة الوعي التي من خلالها تنعكس أبعاد الوجود، لحظةُ « تتمرد فيها الأنا الفاعلة للوعي على طرائقها المعتادة في الإدراك سواء أكان إدراكها لنفسها من حيث هي حضور متعين فاعل في الوجود أم إدراكها لعلاقتها بواقعها من حيث هي حضور مستقل في الوجود» [2]، وهنا نلحظ إطلاع الناقد الواسع على التراث وتبنيه لتحليلات الجرجاني والتي يراها سبقت تحليلات النقاد الغربيين.

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص43.

[2] محمود العشيري ، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة (دليل القارئ) ، ميريثا للنشر والمعلومات القاهرة، ط2، 2003، ص 167.

هذا من جهة ومن جهة أخرى اطلاعه أيضا على ما جاء به هؤلاء النقاد ك**لويس ماكنيس** و**كولريدج** و**كريستين بروك** هاته الأخيرة التي استفادت من المنهج النفسي ليبلور هو في الاخير رؤيته النقدية لمنهجه في التحليل، إلا أن **أبو ديب** قد أغفل عنصرا مهما وهو عنصر الخيال الذي يدخل في سياق بناء الصورة الشعرية بناء متكاملا و هو مصدر الصورة ،فهو «عنصر أساسي في التصوير وتعتبر الصورة معرضا لإظهار مدى قدرة الشاعر على استخدام ملكته التخيلية[1]»، وبالتالي فالشاعر باستخدام ملكة الخيال يعيد تشكيل العالم ، فيتحول هذا الخيال أداةً فاعلةً وحيويةً داخل التجربة الشعرية لتكتسب الصورة كما يقول **أبو ديب** القدرة على الفعل المضيء الكاشف وتصبح عنصرا حيويّا في التجربة الفنية التي حصرها الناقد في انسجام وظيفتي الصورة (المعنوية الدلالية والنفسية) فقط.

يرى الناقد **محمد مفتاح** أن« هذا المفهوم الواسع للخيال أفسح المجال لمركزية الذات ومركزية الذهن فانتقل المركز من الله والواقع إلى الذات الإنسانية أي أن الإنسان صار قادرا على خلق الكينونات» [2]، وهي نقطة عميقة يطرحها **مفتاح** فالخيال قد نقل المركزية إلى الذات الإنسانية بما فيها من تناقضات والتي أصبحت قادرة على الخلق الجديد، وهو بهذا يربط الصورة الشعرية بالذات الإنسانية الراغبة دائما في الانعتاق والتحرر.

6. الصورة الشعرية وعلاقتها بالملتقي:

يتحدث الناقد هنا عن علاقة جديدة هي علاقة الصورة بالمتلقي، الذي يشارك في فعل التحديد النهائي لبنية الصورة وحدودها، معتمدا في طرحه على قول **الجرجاني:**« .... ففرق بين ما يكره من الشبه وما يحب لأن الصفة المحبوبة إذا اتصلت بالغرض من

---

[1] علي أحمد دهان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 2000 ، ص 129.

[2] محمد مفتاح ، مشكاة المفاهيم (النقد المعرفي والمثاقفة) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ،2000، ص26.

التشبيه نالت من العناية بها والمحافظة عليها قريبا مما ناله الغرض نفسه وأما ما ليس بمحبوب فيحسن أن يعرض عنها صفحا ويدع الفكر فيها» [1].

وعلى رأي الناقد دائما فإنّ المتلقي ليس مدعوا إلى الاستجابة فقط، بل إلى الخلق ففاعليته لا تقل عن فاعلية الفنان ذاته من حيث إعطاء الصورة أبعادها النهائية، وهي المشاركة التي يراها الناقد فريدة وسابقة في النقد العربي، مضيفا أن الفنان الذي يعجز عن تحقيق التناغم بين وظيفتي الصورة يرتكب خطأ جذريا–يمكن أن يصححه المتلقي كما توحي دراسة **الجرجاني** – وذلك عن طريق عزل الترابطات التي لا تنمي بنية الصورة في حركتها المتشعبة ضمن القصيدة [2].

إن المتلقي الذي يتحدث عنه **الجرجاني** هو الذي ينتج النص وذلك من خلال مشاركته في هاته العملية، إذ لم يعد ذلك المتلقي السلبي المستهلك فقط للنص، وهذا ما أصبحت تنادي به الدراسات النقدية الحديثة التي تؤكد على أن النص الأدبي يبدأ بالاشتغال لحظة اتصال المتلقي به من خلال فعل القراءة، فالمتلقي يستنفر طاقة تفكيره في استجابة طبيعية لما يشكله النص الذي يبنى على أساس العلاقة بين المؤلف الأول وهو المبدع والمنتج الثاني وهو المتلقي.

لكن هذه القضية ليست قضية جديدة جاء بها **الجرجاني** فقط فالدارس للدرس النقدي القديم يلفيه يتحدث عن هذه القضية خاصة عند الفلسفة المسلمين، أمثال **الفرابي** الذي تحدث عن التخييل وتحددت ماهية الإبداع في ثلاث زوايا: زاوية المبدع (المخيلة التي تبدع) وزاوية علاقة الفن (الإبداع) بالواقع (المحاكاة) وزاوية علاقة الفن بالمتلقي ليصبح التأثير في المتلقي أساس العملية الإبداعية.

يرى **الفرابي**: أنّ «غاية الشعر تتمثل فيما يوحي به من وقفة سلوكية يدفع الشاعر إليها المتلقي لا بأقوال مباشرة وإنما بأقاويل مخيلة يكون بينها وبين السلوك المرتجى

---

[1] عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة، ص 122.

[2] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 43.

علاقة نفسية قوية، بمعنى أن القصيدة تقدم لمخيلة المتلقي مجموعة من الصور تستدعي من ذاكرته طائفة من الخبرات المختزنة تتجانس محتوياتها الشعورية والانفعالية من صور القصيدة من يفرض على المتلقي حالة نفسية خاصة تجعله يقف ضد أو مع موضوع التخيل الشعري، وبالتالي يسلك اتجاهه سلوكا معينا» [1].

وباشتراطه أن يمتلك القارئ قدرة عقلية (يجعل العقل الحكم الأول على الفن أي يحكم عقله في تلقيه)، فهو يسعى إلى أن يمتلك المتلقي قدرة الإدراك، فيتجاوز الاستجابة الأولية للنص ويساهم في إعادة خلقه من جديد، إلا أن دراسة **الجرجاني** تبدو أكثر عمقا من خلال إشراكه المتلقي في رسم الأبعاد النهائية للصورة.

7. الصورة الشعرية وعلاقتها بالسياق العام:

دائما في إطار دراسة علائق الخلق الشعري النابعة من ذات المبدع، يركز الناقد في هذا الجزء على علاقة الصورة بالسياق العام أي العلائق، فيربط الصورة بوعي الشاعر لإبعاد تجربته التي تخلق القصيدة ممثلا مرة أخرى ببيت النعمان، والذي لا يمكن أن يؤكد السياق الجزئي للصورة فقط لأن الصورة جزء من التجربة الإنسانية المتكاملة [2] .... مؤكدا أن **الجرجاني** في طرحه مفهوما جديدا للسياق في النقد العربي إنّما يقصد « لحظة الخلق الفني ذاتها» [3]، فيتحول السياق برأيه من سياق تراكمي إلى سياق اللحظة الحاضرة فيتجاوز فكرة النسق ويركز على علاقة الخلق الشعري والسياقات النفسية حيث تبلغ هذه العلاقة حداً من الكثافة والتوتر في الصورة الشعرية ما يحيل فاعلية الصورة إلى عملية من الفيض والكشف لا حدود لها.

هنا تستحيل برأيه صورة انحلال العالم المألوف للأشياء والتداعيات التي تثيرها في النفس نبعا غريبا لعلاقات جديدة طرية غضة ... فالصورة هكذا« تحيل بفعل الكشف

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 23، 24.

[2] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 44.

[3] المصدر نفسه، ص 45.

والإدهاش ليس موضوعي الصورة فقط وإنما المتلقي ذاته إلى مراكز حساسية لم تعرف ويفاجأ المتلقي بأنه هو في تماس مع الصورة مليء بالحيوية بحاجة إلى إعادة قراءة العمل الفني كله» [1]، وفي الفكرة ذاتها يستثمر الناقد فكرة **الجرجاني** (علاقة الصورة بالسياق) على الشعر المعاصر من خلال شعر **أدونيس وخليل حاوي**.

حيث ينطلق من الكثافة الشعرية لصورتين تنبعان من نقطة واحدة وما تثيره بعض الرموز والترابطات في بيئة جغرافية ووضع ثقافي معين مثل المطر والاخضرار اللذين من دلالاتهما: الحياة والاستقرار والخصب، هذه الدلالات التي بقيت مستمرة كما يقول من العصر الجاهلي إلى الحياة المعاصرة لأنها استمرار لحنين عميق متأصل في اللاوعي الجماعي العام حيث تنطلق هاتان الصورتان» لتعيدا خلق معطيات الوجود وصياغتها في أشكال غضة تصبح في القصيدتين اللتين ترد فيهما الصورتان معطيات لا يمكن ان يكون لها إلا شكلها الجديد» [2].

مثّل الناقد هذا البعد من خلال صورتين: واحدة **لأدونيس** والثانية **لخليل الحاوي** الصورة الأولى في بيت شعري **لأدونيس** يقول فيه [3]:

لأبٍ مَاتَ أخْضَرَ كالسَّحَابَة وَعَلَى وَجْهه شرَاعُ....

يُخرج كمال **أبو ديب** لفظة الأب من سياقها النمطي المألوف إلى سياق جديد لتعيد خلق الأب فيتحول أبا اخضر، وخلق **"أب مات أخضر"** يفجر ترابطات جديدة، وموت الأب يتحول موتا للوعد والأمل والاخضرار أي: موت احتمال الخصب، وهنا يظل خلق الأب "أخضر' برأيه فعلا مدهشا، وباتحاد السحابة بالأب تتحد أيضا والاخضرار فتأخذ أبعادا أكثر كثافة من أبعادها الفيزيائية.

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 45.

[2] المصدر نفسه، ص 46.

[3] علي أحمد سعيد(أدونيس) ، الأعمال الشعرية اغاني مهيار الدمشقي وقصائد اخرى ، دار المدى ، سوريا ، 1996، ص 259.

وتتجلى بوضوح على مستوى الفاعلية النفسية (احتمال المطر) إمكانية الخصب فتتحول السحابة (الوعد بالأمل والإمكانية) مع الأب (الينابة الواعدة بالأمل)، ليست صورة تشبيه الأب بالسحابة أو صورة استعارة صفة الاخضرار وليست أيضا تقريرا عن الأب بل هي صورة « إضاءة لوجودين الأب والسحابة وإعادة خلق لهما كليهما في أشكال جديدة لا نألفها»[1]، وفي موقف شعري ثان، يرى الناقد مرة أخرى أن الرموز نفسها تحيل إلى أبعاد جديدة، فتكتسب الصورة كثافة فريدة وتصبح »نقطة إضاءة في جسد القصيدة كلها» [2].

يقول الناقد أن السياق الكلي للقصيدة يناقض الاستجابات المألوفة، وتتجسد هذه الخصيصة في صورة **خليل حاوي** في " **بيادر الجوع** "[3] حيث يستحيل الاخضرار من رمز الخصب والوعد والأمل إلى خلق الشر وتعميقه وتطويره إلى شر أكبر لعازر، يقول الشاعر:

امْسَحي الخصْبَ الذي يَنْبُتُ

في السُنْبُل أَضْرَاسُ الجَرَاد

امْسَحيه ثَمَرًا منْ سُمْرَة

الشَمْسُ عَلَى طَعْم الرَّمَاد

امْسَحي المَيّتَ الذي مَا بَرِحَتْ

تَخْضَرُّ فيه لحْيَةٌ، فَخذٌ، وأمْعَاءٌ تَطُولُ.

وبرأيه في السياق الكلي للقصيدة ،يتحول كل نحو جديد لعازر إلى عنف أعمق واغتيال أقسى للحياة، فتنقلب الرموز المألوفة ودلالات الأشياء المعروفة (التي كانت في صورة أدونيس) إلى رموز لا تؤلف ودلالات غير معروفة، فيصير النمو المرتبط في

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 47.

[2] المصدر نفسه، ص 48.

[3] المصدر نفسه، ص 48.

الضمير الجماعي بالخصب في صورة **خليل الحاوي** طولا وامتدادا ليد الأخطبوط التي تخنق الحياة وهكذا تتجرد الأشياء من مداليلها وتخسر حقل الاستجابات لها في الضمير الجماعي، ويفقد الاخضرار كل ماله من دلالات ليكتسب دلالتين وحيدتين صاعقتين هما : النحو والطول فقط وكلاهما فيض للرعب ودفق للشر[1].

يخلص الناقد إلى أنّ الصورة على المستوى النفسي لا تشغل الاستجابات الإيجابية وإنّما الاستجابات السلبية أيضا ورغم أن الصورة تركز على أحد النمطين للاستجابة إلا أنها تستطيع أن توحدهما وتشغل التفاعل بينهما عبر ما يمكن تسميته بفاعلية التضاد [2].

يستمر الناقد في التحليل، وهذه المرة مع فاعلية شبكة الترابطات البصرية والنفسية للصورة ويختار أغنية من أغاني الغجر للشاعر الإسباني **لوركا Lorca** بعنوان " **مشاجرة** "[3]، نأخذ منها ما يحتاجه التحليل، يقول الشاعر:

في وَسَط الخَافق الصَّخْريّ

خَنَاجرُ البَسيط

جَميلَةٌ (من) بدَم المُتَنَافسينض

تَلْتَمعُ وَتَرْهُجُ مثْلَ الأَسْمَاك (السمك)

ضَوْءٌ قَاس كَوَرَقَة (منْ وَرَق اللَعب)

يَقْطَعُ عَبْرَ الخُضْرَة الهَشّة (المُرّة)

خُيُولٌ ثَائرَة

وَخُطُوطٌ إطَاريَةٌ لرَاكبينَ (الفرسان)

وَفي كَأْس شَجَرَة زَيْتُون

---

[1] كمال أبو ديب ،جدلية الخفاء والتجلي، ص 49.

[2] المصدر نفسه، ص 49.

[3] خليفة محمد التليسي ، لوركا الديوان الكامل ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، 1992، ص 14.

ثَمّةَ امْرأَتَان هَرمَتَان تَبْكيَان

.....

.....

منْ خَنَاجر البَسيط

خوان أنْتُونيُو منْ مُونْتيا

يَدُورُ ميّتًا، المُنْحَدَر

جَسَدُهُ مُمْتَلئ بالزَنَابق

وَرُمَّانَةٌ في جَبينه (صدغية)

الآنَ يَرْكَبُ صَليبًا منْ نَار

طَريقُ المَوْت الرَّحْب.

ينطلق الناقد في تحليله من قول المترجم الأمريكي للأغاني في مقدمته، حيث تزول غرابة صور لوركا لحظة فهم نظريته الشعرية «فمعظم هذه الصور يعتمد على معطى واقعي من معطيات الإدراك الحسي وتحيرنا الصور لسبب واحد هو أنها غير متوقعة» [1]، يقول الناقد أن تحليل الصورة على هذا الصعيد (المستوى الدلالي) –حيث تتدفق الوظيفة المعنوية والذي يصدق على استخدام هائل من الشعراء للصور–غير كاف وقاصر ولا يشكل كشفا حقيقيا لتعامل **لوركا** مع الصورة بوصفها جزءا حيويا في بنية القصيدة [2].

فالاقتصار على تحليل الصورة بلغة **ماكنيس** (توضيح المعنى) وهي تقصي وجه الشبه بين أشياء تبدو بعيدة فيما بينها (وجه الشبه بين الخناجر والأسماء الذي يجمعها

---

[1] كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، ص50.

[2] المصدر نفسه ، ص 50.

قاسم مشترك هو البريق واللّمعان) يبدو كما يقول الناقد «عملا ذهنيا مجردا يكشف ولوع الشاعر العقلي الصرف بتقصي وجوه الشبه بين أشياء متباعدة» [1].

ولهذا يرى الناقد أن فهم طبيعة الصور للوركا لا يتحقق إلا «بتطبيق منهج التحليل المتبنى في هذا البحث» [2]، وهو بدراسة تفاعل المستويين المعنوي (الدلالي) والنفسي (النظرية البنيوية التي تبناها الناقد آلية في تفسير واكتناه الصورة الشعرية)، فالدراسة على المستوى النفسي ضرورة مطلقة لتكسب –كما يقول الناقد –الصورة قدرتها على الكشف والإثراء ولا يتأتي هذا إلا «بتشابك الترابطات البصرية والنفسية» [3].

ووفق تحليل الناقد فالخناجر عندما تبرق بدم الخصوم تجسد الموت (اغتيال الحياة) ، كذلك الأسماك خارج الماء تلتمع وتموت فتتوحد الخناجر (الموت) مع الأسماك (الموت) ويصير البريق واللمعان رمزا للموت لا الحياة، وبهذا الاكتناه تعطي الصورة كشفا جديدا وبعدا آخر للصورة ، فالأغنية لم تتحدث عن الموت لكن الصورة طرحت كما يقول الناقد شبكة الموت بحدة وإلتماع غريبين مشكلة سياق الأغنية، كما تنبثق الصورة أيضا عن تضاد لا يراه الناقد يقينا مطلقا، هذا التضاد جاء بين الضوء والموت فالضوء رمز للموت لا الحياة كما هو معروف، و بهذا يصبح عنصر نذير و رثاء [4].

الضَّوْءُ قَاس مثْلَ وَرَقَة منْ لَعب

في هذا المقطع يواصل الناقد التحليل على المستوى النفسي متجاوزا الشبه الحسي الذي يربط بين الضوء وورق اللعب ليؤكد أن ورق اللعب دلالة على التوقع والحظ واحتمال الخسارة، هذا التوقع المنتشر في جو الدم والخناجر واصلا إلى الذروة وثمة شيء يأتي قد يكون حياة لكنه بشكل مؤكد تقريبا سيكون موتا ثم نرى الضوء [5].

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص50.

[2] المصدر نفسه، ص 50.

[3] المصدر نفسه، ص 53.

[4] المصدر نفسه، ص54.

[5] المصدر نفسه، ص 54.

يَقْطَعُ عبْر الخُضرَة الهَشّة

الهشاشة هنا يراها الناقد تكثيفا للتوقع لارتباطها باحتمال الموت ثم تزداد الصورة توترا وكثافة من خلال الجياد والراكبين لتنفجر الصورة فجأة عبر أشجار الزيتون (الضوء – الموت – البريق) يتخلل أشجار الزيتون ويتخلل الحس، وبرأي الناقد دائما فإن التوقع والتوتر والنذير يصلون ذروتهم فتتحول النبوءة إلى واقع، وضوء الصورة الشعرية يتخلل هذه البنية كلها [1].

خوان انتونيو من مونتيا

يدور، ميتا، المنحدر

جسده ممتلئ بالزنابق

ورمانة في جبينه

الآن يركب صليبا في النار

طريق الموت الرحب

يؤكد الناقد في هذه المقاطع أن الموت يبقى موجودا عبر زمن الأغنية كلها، لكن هذا الموت ليس طاغيا أو فناء أسود لأن **خوان أنتونيو** جسده ممتلئ بالزنابق (الحلم، الوعد، اليناعة)، وهنا يتساءل الناقد عن سر اتحاد الضوء والموت طيلة الأغنية؟ فكما كان الضوء رمز الفناء لكنه أيضا بريق ولمعان فموت **خوان** ينبع باليناعة، ويواصل الناقد متسائلا ليقول إن إجابة أسئلته تكمن في الإطار النفسي للصورة.

مؤكدا في الأخير أن أغاني الغجر يمكن أن تحلل وفق هذا المنهج لتؤكد أن الصورة الشعرية الرائعة هي الصورة التي تتخلل بنية التجربة الشعرية منتشرة في اتجاهين متناغمين: اتجاه الدلالة المعنوية واتجاه الفاعلية على المستوى النفسي، مستوى الإثارة لما بين أشياء العالم والذات الإنسانية من فعل واستجابة وتنافر وتعاطف [2].

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 55.

[2] المصدر نفسه، ص 56.

بهذا التحليل العميق لقصيدة **لوركا** و**أدونيس وخليل حاوي** يؤكد الناقد مرة أخرى رأيه الذي أورده في بداية دراسته كون الصورة بنية تتشابك فيها العلاقات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي، وكذلك رفض التصور الشائع في كون الصورة عنصرا يحقق فاعليته الدلالية فقط غير أن ما نلاحظه هو عدم إيراد النص الشعري كاملا ل**أدونيس** إذ اكتفى ببيت واحد فقط على عكس قصيدة **لوركا** خاصة وهو يتحدث عن علاقة الصورة بالسياق العام والتجربة الشعرية ككل.

8.الفضاء الشعري (البنية والتصورات المتخللة في بنية القصيدة):

يناقش الناقد مستوى آخر من مستويات بنية القصيدة والذي «يتشكل من تنامي الأنساق الناشئة من مجموعة التصورات والمفاهيم والموجودات ومن علاقات التشابه والتضاد والتوسط التي تنشأ على صعيد التصورات وعلى صعيد اللغة» [1] ويسميه الناقد «المجال الإحساسي والتصوري الذي تسبح في فضائه القصيدة كلها»[2] وقد مثّل لهذا الفضاء بأبيات **لتميم بن مقبل وأبي محجن الثقفي** لكننا سنكتفي بتحليليه لأبيات **تميم بن مقبل** [3] يقول الشاعر:

ومَا الدَّهْرُ إلاَّ تَارتَان فَمنْهُمَا أمُوتُ وأخْرَى ابْتَغي العَيْشَ أكْدَحُ

وكلاَهُما قَدْ خَطَّ لي في صَحيفَتي فَلَلْعَيْشُ أشْهَى لي وَ لَلْمَوْتُ أرُوحُ

إذا مُتُ فانْعيني بمَا أنا أهْلُهُ وذُمّي الحَيَاةَ كُلُ عَيْش مُتَرَّحُ

يقول الناقد أن هذه الأبيات تتحرك في فضاء من التصورات الثنائية وهو مفهوم عميق ومركزي اشتغل عليه الناقد في تحليلاته، فالثنائيات تتجسد في الأبيات السابقة من خلال تقسيم الشاعر الدهر إلى لحظتين فالدهر تارتان إحداهما موت والأخرى درب كدح

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي ، ص 54-55.

[2] المصدر نفسه، ص 65.

[3] ابن مقبل، الديوان، تحقيق: عزة حسن، دار الشرق العربي ، لبنان ، سوريا ، 1995، ص 38- 39.

وكلاهما مأساوي، فالكدح صورة من صور الموت وبين اللحظتين تكمن الرؤيا في القدر المحتوم "**خطا لي في صحيفتي** " فتتوحد هوية الموت وهوية الحياة.

وبهذا يرى الناقد أن الفعل الذي يصفهما **"خط"** يتوحد والسياق المكاني الذي تقوم فيه اللحظتان **"صحيفتي"** بدلا من صحيفة مثلا، هذا التوحد يراه الناقد الذي يولد الصرخة التي تقرب بين الاستجابة للموت والاستجابة للحياة **(فللعيش أشهى لي) (وللموت أروح)** يتحرك ضمن فضاء الازدواج **(كلتاهما، خط /صحيفة، العيش /الموت، أشهى/ أروح)**.

ويعمق هذا الفضاء الرؤية الأساسية للكينونة الإنسانية التي تظل برأي الناقد تصورا ثنائيا بصورة شمولية يتجسد في تصور الشاعر للموت الذي لا ينفصل عن الحياة بل بما هو علاقة مع الحياة ، لتنتهي إلى دعوة إلى اتخاذ موت حين يموت الشاعر لا بإزاء الموت وحده « **فانعيني بما أنا أهله**» و« **ذمي الحياة** » لأن التصور الجوهري الذي تسبح في فضائه القصيدة هو تصور ثنائي بصورة شمولية [1].

ويرى الناقد أن التركيب الضدي للقصيدة يتجلى في شمولية الازدواج والثنائية فيها وفي التركيب الثنائي "**فانعيني... وذمي** " كما يتأكد– يضيف الناقد– في الطبيعة الثنائية للجمل والأفعال التي تشكل لحمة النسيج اللغوي للقصيدة : (فعلان : أموت / أبتغي ، اسمان : العيش ، الموت ، صفتان : أشهى / أروح ، فعلان : انعيني / ذمي ، جملتان تأكيديتان : الدهر تارتان / كل عيش مترح) ، و « بهذا تكون القصيدة قد تحركت بين بدئها ونهايتها في فضاء من الثنائيات إلى درجة أنها شكلت عبارتين بدئية وختامية تتميزان بتضاد حركتيهما تضادا جوهريا[2]».

من خلال ماسبق نستطيع القول أنّ الناقد قد سعى إلى استكناه النص الشعري بمفاهيم إجرائية كالثنائيات الضدية التي تحكم الشعر للوصول إلى ما يخفيه النص (البنية العميقة) وما يظهره (البنية السطحية) والكشف عن علاقات التناغم الجمالي فيه، فالتضاد

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 66، 67.

[2] المصدر نفسه، ص 67.

الفعلي يشكل عالما من جدل الواقع والذات في صراعها مع الحياة، كما إنها دليل انسجام النص وإيقاعاته التي تضفي الحيوية والحركة، فالأنساق المتضادة ذات صلة بالكون الذي تصوره سواء أكان ذلك الأمر بالتضاد أم بالتكامل لذا تجتمع فيه الخصائص الجمالية [1].

فالشعرية تقوم على الأنساق المضمرة التي تتأسس على مبدإ التضاد سواء على مستوى اللغة والموضوع أو على مستوى الصورة، مما يؤدي إلى زيادة التوتر في المسافة بين ما يظهره النص وما يضمره، وبدراسة العلاقات بين الثنائيات يكشف التركيب الضدي للعالم والجدلية التي تتخلله [2].

خاصة وأنّ الناقد يسعى إلى بناء منهج بنيوي شمولي وفاعلي يربط مكونات الثقافة الإنسانية باستخدام الثنائيات، فهو يغوص «إلى البنية العميقة للعلاقة بين الثنائيات الضدية الأساسية في الثقافة كلها وهي ثنائيات الأنا / والآخر، الداخل / الخارج، التحت / الفوق، الواحد / المتعدد» [3].

وضمن المجال الإحساسي والتصوري الذي تحدث عنه الناقد الذي تسبح فيه القصيدة، تتنامى الأنساق الناشئة من مجموع التصورات وعلاقات التشابه والتضاد والتوسط، فالتصور الجوهري هو تصور ثنائي بصورة شمولية، لكن هذا المجال التصوري الذي يبحث فيه الناقد يعتبر خرقا لقوانين البنيوية ذلك ان الإحساس يتعلق بالمتلقي بإثارة صورة ذهنية في مخيلته في حين أن المنهج البنيوي لا يهتم بما هو خارج النص.

9.نحو قوانين بنيوية لتطور الإيقاع الشعر:

تعد قضية التجديد في الشعر العربي من أكثر القضايا التي أثارت جدلا واسعا بين النقاد والشعراء ك**شكري عياد وإبراهيم أنيس** و**محمد مندور** وغيرهم وتعد دراسة **كمال أبو ديب** أبرز هذه الدراسات التي عالجت هذ الجانب.

---

[1] سمر الديوب، الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق، 2009، ص06.

[2] سمر الديوب ، الثنائيات الضدية ، ص07.

[3] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص14.

أ. **مفهوم الإيقاع والوزن:**

ارتبط الإيقاع بالوزن ارتباطا وثيقا حتى عدّهما الكثير من الباحثين مصطلحين مترادفين، إلا أن الوزن لا يحتل إلا جزءا من البنية الإيقاعية كما يميز الشعر عن باقي الأجناس الأدبية، إضافة إلى أن الإيقاع يرتبط أساسا بالموسيقى حيث يعرفه **سيد بحراوي**بأنه: «تتابع الأحداث الصوتية في الزمن أي على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة ومعنى ذلك أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد» [1].

أما **كمال أبو ديب** فيراه :« الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعا لعوامل معقدة »[2]، وهو مفهوم يختلف عن المفاهيم السابقة جعل منه الناقد موضوعا لكتابه، وفي رأيه أن العرب أخفقوا في التمييز بين الوزن والإيقاع فهم « بعد الخليل العقل الفذ أخفقوا في التفريق بين المستويين : الوزن والإيقاع فكان حديثهم عن الأول، وبفعلهم هذا أكدوا أنهم لم يفهموا البعد الحقيقي الجذري لعمل الخليل وحولوا العروض العربي إلى عروض كمي نقي ذي بعد واحد مخفين بذلك بعده الآخر الأصيل : حيوية النبر الذي يعطي للشعر طبيعته المتميزة»[3].

يتفق كل الدارسين على أنّ مفهوم الإيقاع يرتبط بالزمن في ديمومته وهو سابق للغناء والموسيقى والشعر والرقص لا لشيء إلا لأنه مستوحى من الطبيعة ومن حركة الإنسان، ويعتبر الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر واختلاف الدارسين حول مفهومه جاء انطلاقا من أن مفهوم الشعر غير ثابت ويتغير مع الزمن حتى إن **جاكبسون** يصف

---

[1] سيد بحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1993، ص 112.

[2] كمال أبو ديب، في البينية الإيقاعية للشعر العربي ، ص 230- 231.

[3] المصدر نفسه ، ص 230.

لحظة الإيقاع بأنها «ملتبسة إلى حد ما في النقد الغربي بل إنه من أكثر المفاهيم غموضا قديما وحديثا إلى حد أننا لا نجد اليوم تعريفا واضحا له» [1].

وقد ربطه **السجلماسي** بالوزن فقال «الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة» [2]، ويقصد بالموزونة أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر.

ب. الكم والنبر:

يقصد بالنبر: «تلك الشدة التي تضفي على مقطع من مقاطع الكلمة نتيجة لجهد خاص يبذل عند نطق هذا المقطع فيؤدي إلى وضوح نسبي فيه» [3]، ويعرفه **كمال أبو ديب** بأنه «فاعلية فيزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتي معين في كلمات اللغة» [4]، **وقد** أثار النبر جدلا بين المعاصرين حول أهميته وفاعليته في اللغة العربية، فلم تدرك أهميته إلا في العصر الحديث مع الدرس الصوتي، وقد ذهب **محمد مندور** في البداية إلى أن الشعر العربي ارتكازي (مقاطعه تتميز بأنها تحمل ارتكاز ضغط)، إلا أنّه تراجع نسبيا عن هذا الرأي.

فالشعر العربي يجمع بين الكم والارتكاز ولعل هذا سبب تعقده، ويعتقد بعض الباحثين أن تراجع **مندور** دليل على أن فكرة العلاقة بين الكم والنبر لم تتبلور لديه [5]، أما الكم فتحديده يختلف بين النثر والشعر ففي الشعر هو محدد «بكم التفاعيل التي يستغرق

---

[1] مسعود وقاد، النبر وحيوية الإيقاع في الشعر العربي، مجلة الأثر، الجزائر ، العدد 24 ، 2016، ص79.

[2] محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية لأولى جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص14.

[3] مسعود وقاد، النبر وحيوية الإيقاع في الشعر العربي، ص80.

[4] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية، ص 220.

[5] مسعود وقاد، النبر وحيوية الإيقاع في الشعر العربي، ص71.

نطقها زمنا ما» [1]، وفي النثر هو محدد بمقدار «الزمن الذي تستغرقه الجملة في نطقها»[2].

لم يعرف النقد العربي قديما النبر بل عرفه حديثا بفعل الثقافة الغربية، ولذا نلاحظ تأرجح النقاد العرب حديثا بين الدفاع عن ظاهرة النبر والتأكيد من جانب آخر على الكم، فنجد **إبراهيم أنيس** يقر بعدم فاعليته في الألفاظ العربية ذلك أنه «لا تختلف معاني الكلمات العربية ولا استعمالها باختلاف موضع النبر منها» [3]، أما **محمد النويهي** فيرى بأن «إدخال النظام النبري مازال في مستهله وأن الشعر الجديد يتبع نظاما كميا[4]».

في حين يذهب **شكري عيّاد** إلى «أن الإيقاع الشعري يقوم على دعامتين من الكم والنبر والعلاقة بين الوزن والإيقاع تتجسد في حركتين منتظمتين وحدات الأول المقاطع ووحدات الثاني الأنغام» [5] ليعود ويؤكد «أن النبر عامل ثانوي في الوزن» [6]، وقد وصفه **محمد مندور** بأنه «موجود في النثر والشعر لأنه يتولد عن رجوع ظاهرة صوتية أو ترددها على مسافات زمنية متساوية أو متجاوبة أو متقابلة» [7].

وُيعدّ **أبو ديب** من المتحمسين لنظام النبر في الشعر العربي ففي دراسته المعنونة ب"البنية الإيقاعية للشعر العربي" يسعى الناقد إلى إحلال نظام بديل لنظام الخليل ،هذا النظام التقليدي الذي أخفق برأيه في كشف الأسس الجذرية الحقيقية لكون ما، ولهذا جاء رفضه فعل خلق وحيوية ليكون النظام الجديد الذي يبلوره فعل تجلية واعدا –برأيه – بإعطائنا القدرة على استكناه بنى جديدة ، فكل نظام بهذا التحديد يتجاوز إعادة تركيب

---

[1] محمد مندور ، في الميزان الجديد، مؤسسة هنداوي ، القاهرة ، 2020، ص193.

[2] مسعود وقاد، النبر وحيوية الإيقاع في الشعر العربي، ص 74.

[3] أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة ، ط 4، 1999، ص 139.

[4] محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العالية، القاهرة ، 1964، ص 245.

[5] شكري عياد، موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة، القاهرة ، ط1، 1968، ص55.

[6] المرجع نفسه ، ص 83.

[7] مسعود وقاد، النبر و حيوية الإيقاع في شعر العربي ، ص79.

بنية قديمة إلى الإطلال على وجود تضيئه البنية الجديدة ،وجود لم يكن ممكنا الأطلال عليه في غياب النظام الجديد.

هذا النظام الذي يأخذ شرعيته برأيه من قدرته على الكشف وتفسير الظواهر التي استحال إدراكها بمعطيات النظام القديم المرفوض، وبهذا الفهم لمعنى الرفض يصبح من الحتمي برأيه أن يمتحن النظام الجديد في فهم إيقاع الشعر العربي واستكناه جوانبه المجهولة [1].

فيدعو الناقد إلى إلغاء دور الكم في الإيقاع الشعري، ويقول أنه « التصور السليم الذي تدعمه المعطيات الشعرية هو أن نلغي دور الكم من الإيقاع الشعري العربي»[2]، إلا أنه يؤكد من جهة أخرى على ضرورة « أن يدرس دور الكم في إيقاع الشعر العربي دراسة دقيقة وتحدد طبيعة العلاقة بينه وبين النبر بشكل علمي»[3]، وفي معرض حديثه عن النبر اللغوي والنبر الشعري يرى الناقد أن هذا الأخير« ينبع من التركيب النووي للتتابعات بصورتها المجردة ويمكن لذلك أن يسمى النبر المجرد أو النبر القالبي»[4](يقصد بالتتابعات التفعيلات الخليلية)، بل هو« الفاعلية الجذرية في خلق الانتظام والتناسق في إعطاء الوحدات شخصيتها الإيقاعية »[5].

بينما لا يعتد بالنبر اللغوي فهو برأيه «لم يلعب في الشعر العربي المنتج حتى الآن دورا تأسيسيا جذريا ولم يطور ليشكل نظاما إيقاعيا كاملا لهذا الشعر» [6]، فدراسته «لم تصل حدا من الكمال يتيح لنا الاعتماد عليها اعتمادا مطلقا آمنا في محاولة اكتشاف

---

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص229.

[2] المصدر نفسه ، ص211.

[3] المصدر نفسه، ص 283.

[4] المصدر نفسه ، ص 312 .

[5] المصدر نفسه ، ص 312.

[6] المصدر نفسه ، ص 9.

النبر في الشعر في الشعر ودوره في خلق الإيقاع» [1]، إلاّ أن الناقد يعود ليؤكد في أكثر من موضع على أهمية النبر اللغوي لأنّه الأصل ولأن دراسة النبر الشعري تبقى قاصرة مالم يهتم اللغويون بالنبر اللغوي.

ج. ظاهرة الإبدال الإيقاعي:

يسعى الناقد في مؤلفه "جدلية الخفاء والتجلي" إلى استكمال ما بدأه في مؤلفه الأول واستكمال نظامه الجديد الذي طرحه، وهذه المرة بطرح تفسير بنيوي لاتجاهات التغير في البنية الإيقاعية للشعر العربي لاكتناه البنية الإيقاعية والعلاقات المتشابكة التي تنشأ بين مكوناتها من خلال صياغة مبدا للتطور الإيقاعي هو **مبدأ التركيز**، فيقرر أن تركيز الفاعلية الشعرية على نمط واحد هو نمط وحيد الصورة.

حيث ينشأ الإيقاع من تكرار تفعيلة واحدة عددا من المرات ويؤدي إلى تطور جوهري في بنية التشكلات الإيقاعية والتي أحد أغراضها كسر الرتابة (الناشئة من التكرار المطلق) إضافة إلى خلق تنويع إيقاعي غني [2]، (هذا المبدأ ينطبق على الشعر الحر الذي ركز على البحور ذات التفعيلة المتكررة)، ويعد هذا المبدأ من أهم قوانين الناقد من أجل تقديم البديل الجذري.

يرصد الناقد هذا التنويع الإيقاعي من خلال أمثلة لثلاثة شعراء هم **أدونيس وممدوح عدوان وعلي الجندي**، وقد مثل الناقد لهذا التغير تطبيقيا حين اعتبر أن «التغيرات التي يتوقع أن تطرأ على تركيب البحر **المتدارك*** الذي يتألف من تكرار (فا/علن) وحدها عددا من المرات هو إدخال التفعيلة (علن/فا) = (فعولن) في تركيب البحر لأن (علن/ فا) تتألف من النواتين (فا + علن) باتجاه أفقي معاكس ل (فأعلن).

---

[1] كمال أبو ديب ، الخفاء والتجلي، ص 289.

[2] المصدر نفسه، ص93، 94.

* **بحر المتدارك:** من البحور التي تركها الخليل وسمي المحدث لحداثته وضعه في البحور وتداركه من قبل الاخفش تلميذ الخليل وهو بحر يقوم على تفعيلة فأعلن تتكرر بذاتها ثماني مرات، (ينظر: محجوب موسى، الميزان علم العروض كما لم يعرض من قبل، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط1، 1997، ص59).

هكذا يتوقع أن يتشكل المتدارك من **(فاعلن فاعلن فعولن فاعلن)** أو (فاعلن **فعولن فاعلن فاعلن)**» [1]، وبالتالي الانتقال من بحر المتدارك الى بحر المتقارب، وهذا الانتقال يعد خطأ عروضيا حسب قوانين الخليل لأن التفعيلة **فاعلن** تنتهي بوتد مجموع وتبدأ بعدها **فعولن** بوتد مجموع أيضا والخليل الفراهيدي يصر على امتناع تجاور وتدين في أوزان الشعر العربي.

والناقد يسعى الى تفسير ذلك في العلاقات المتشابكة ضمن البنية الايقاعية محاولا تجاوز ماجاء به الخليل ويؤكد الناقد أن هذه الظاهرة (الإبدال) طاغية في الشعر العربي الحديث خصوصا في شعر **أدونيس** غير أنه ينفي أن تكون هذه الظاهرة نابعة من تأثير **أدونيس** على الشعر الحديث، وإنما هي تطور عفوي، مؤكدا على محاولته اكتناه شروط حدوثها وأهميتها وارتباطها البنيوي بالرؤيا الشعرية للقصائد التي تحدث فيها.

ولتحقيق فاعلية بنيوية يرصد الناقد التغيرات في الحركات العروضية من خلال الأمثلة المقدمة فهو يسعى إلى تقديم تفسير بنيوي لظاهرة الإبدال الأساسية (فعولن فاعلن) فالتداخل بين الوحدتين فاعلن وفعولن أصبح مكونا إيقاعيا جذريا من مكونات المتدارك – قد أصبح يعطى تشكلا إيقاعيا متميزا يتبلور أحيانا في تتابع هاتين الوحدتين[2].

وبالعودة إلى طرح الناقد المتمثل في التغير الذي يطرأ على بحر المتدارك والذي يعد شكلا جديدا وخروجا عن القوالب المعروفة يورد الناقد ملاحظات يراها جوهرية لتفسير هذه الظاهرة هي :

1. أن فعولن لا ترد حتى مرة واحدة في تركيب المتدارك حين يكون له الشكل الذي يسمى الخبب: فعلن فعلن فعلن فعلن.
2. أن فعولن ترد في المتدارك من الشكل: فاعلن فاعلن فاعلن

---

[1] كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي ، ص 94.

[2] المصدر نفسه ، ص95.

3. أن المتدارك من الشكل: فاعلن فاعلن (مكررة) يكثر فيه ورود فعلن

4. أن المتدارك من الشكل فاعلن x م (م= عدد من المرات) ترد فيه الشعر الحديث (فاعل).

5. الملاحظة الأخيرة والمهمة هي أن فعولن حين ترد في المتدارك ذي التركيب (فاعلن x م) والذي ترد فيه فعلن فإنها ترد دائما بعد فاعلن لا بعد فعلن وأن فعولن لا ترد بعد (فاعل) كذلك[1].

يتساءل الناقد عن كيفية حدوث ظاهرة إيقاعية في الشعر الحديث بشكل عفوي حيوي وطغيانها هذا الطغيان المدهش مع أنها تخالف أساسا نظريا جذريا للعروض الخليلي الذي اعتبره العرب تجسيدا لإيقاع الشعر العربي خلال عصوره كلها؟[2].

وبخصوص هذه الظاهرة المدهشة كما يصفها الناقد نلفيه يتهم العروض التقليدي بالعجز عن تفسير هذه الظاهرة، وكذلك العروض الحديث الذي يعتمد النظرية الكمية إضافة إلى إخفاق أي محاولة لتقديم تفسير للظاهرة بعزلها واعتبارها ظاهرة محلية ترتبط بتركيب البيت الشعري الواحد، ليقترح إمكانية وحيدة لتفسيرها بنيويا.

وذلك من خلال:« رؤيتها من حيث هي علاقة بين مجموعة من العلاقات الإيقاعية التي تتمثل في الملاحظات الخمس، وثانيا باكتناهها ضمن نطاق البنية الإيقاعية للشعر العربي كله ،ويعني ما يفترض هنا أن الظاهرة الإيقاعية الواحدة تشكل علاقة في جسد متكامل متنام من العلاقات الإيقاعية التي تنبع من التراث الشعري كله ومن البنية الإيقاعية الجوهرية للشعر ضمن الثقافة كلها وأن أي تغير يطرأ على علاقة من علاقات البنية الإيقاعية يرتبط بمجموع العلاقات المكونة ضمن هذه البنية وينبع من شروط تخص البنية الكلية لا العلاقة الجزئية، هكذا يكون الإيقاع الشعري جسدا واحدا أو بنية واحدة من العلاقات الأساسية، وتكون أي ظاهرة ضمنه محكومة بطبيعة هذه

---

[1] كمال أبو ديب ،جدلية الخفاء والتجلي ، ص98– 99.

[2] المصدر نفسه ، ص 100.

العلاقات وفاعله فيها في الوقت نفسه أي أن البنية الإيقاعية تخضع لجدلية أساسية هي التي تمنحها خصائصها وتحكم تطوراتها وتغيراتها والتحولات التي تخضع لها»[1].

وهنا تبرز ظاهرة جوهرية ومهمة حسب الناقد وهي أن التتابع الإيقاعي النووي (– –0–0) لا يحدث في الشعر العربي إلا مسبوقا بالتتابع الإيقاعي النووي (–0– –0) أي أن هناك تركيبا نوويا إيقاعيا مألوفا في الشعر العربي هو (–0– –0– –0–0)، ويرد هذا التركيب جزءا في أكثر من بحر حسب الخليل، فهو يحدث في الرجز والسريع والمضارع والمجتث والمنسرح ..... ثم يطغى هذا التتابع في الشعر الحديث حيث يستخدم الرجز والسريع والمضارع والمجتث (– – 0 – 0) ويورد لذلك الأبيات الآتية:

1. أدونيس:

"تنسج منها راية وجيشا نغزو به سماءك السوداء"

– 0 – – – 0 – 0 (– 0 – – 0 – – 0 – 0)

فا عـــــلـــن فـعـــــولـــــــن

2. خليل الحاوي:

خليتها تروح

– 0 (– 0 – – 0 – – 0 0)

وأنهار قلبي رمة جنازة خرساء لا تنوح.

(– 0 – 0 – – 0 – 0 – 0 – 0 – – 0 – 0– –0– –0– –0)[2].

ليؤكد أن «هذا التتابع الإيقاعي هو جزء من البنية الإيقاعية الكلية وهو يروق للأذن العربية وينبع من المكونات الإيقاعية للغة، مؤكدا على أن تطور الإيقاع فاعلية بنيوية تنبع من شبكة العلاقات المتكونة ضمن البنية وجدليتها ويختفي وراءها التراث

---

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

[2] المصدر نفسه، ص 103.

الشعري في اللغة بتاريخه المعقد الطويل ويستحيل فهمها أو تفسيرها إلا من خلال هذه البنية الكلية» [1].

إلا أننا نجد اعتراضا على ما جاء به الناقد **أبو ديب** من طرف الناقد **محمد بنيس** ذلك أن «التحليل المقدم لإبدال الوحدة الوزنية (علن فا) بحاجة لاستقصاء أكثر بخصوص الأوضاع المتباينة لورود (فاعلن) في الممارسات النصية المتعددة التي يستحوذ عليها بحر المتدارك (الخبب)« [2]، إضافة إلى أن هذه «الخطوة تتطلب قلبا منهجيا يعتمد الخطي بدل السمعي ويميز بين ما هو عروضي وما هو إيقاعي ذلك هو مسارنا الذي يتخلى عن تقديس الرياضي في الإيقاع» [3].

ومع هذا فالدراسة التي قام بها الناقد تتسم بالطموح والدقة والجرأة فهو قدم تفسيرا بنيويا لاتجاهات التغير في البنية الإيقاعية للشعر العربي من خلال مبدأ التركيز وذلك من خلال أنموذج تطبيقي في الشعر الحديث الذي طغت فيه ظاهرة جوهرية ومهمة (ظاهرة الإبدال) في بنية التشكيلات الإيقاعية له، ظاهرة تحتاج الى مزيد من الدراسات الجادة والعميقة ،ونتفق مع رأي الناقد **أحمد يوسف** ب« أن دراسة البنية الإيقاعية من منطلق بنوي في الشعر العربي الحداثي إنما تستكشف عن مظاهر الحداثة فيه وتقدم متصورا جديدا للكون ورؤية العالم مغايرة للرؤية القديمة»[4]، غير أن إصراره على تعميم الظاهرة هو –برأي أحمد يوسف – محاولة منه لإضفاء طابع النسق العام عليها .

10.الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي:

يدرس الناقد في هذا الفصل فكرة النسق في الأنماط الأدبية، فهي تحتل حسب رأيه مكانة هامة في النقد الغربي خاصة النقد البنيوي والنقد التحليلي على عكس الدراسات

---

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

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

[3] المرجع نفسه، ص 133،134.

[4] أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص 460.

العربية التي ما يزال مفهوم النسق ودوره في تشكيل بنية العمل الأدبي شبه غائب فيها برأي الناقد، فللناقد دراسات سابقة في هذا المضمار من خلال دراستين بنيويتين حاول فيهما اكتناه الأنساق في قصيدة قديمة **لأمرئ القيس** وأخرى حديثة **لأدونيس**.

ليعيد في هذا الجزء دراسة النسق في أنماط أدبية مختلفة، في **النثر**: الحكايات الخرافية وحكايات الأطفال والحكاية الشعبية، وفي **الشعر**: نماذج من الشعر الغربي مثيرا –برأيه–قضية عميقة الدلالة هي: «ميل الفكر البشري إلى تشكيل الأنساق في كل إبداع له وطغيان أنساق معينة دون أخرى ثم إمكانية تجسيد هذه الأنساق البارزة لخصائص أصيلة في بنية الفكر الإنساني» [1].

ليؤكد على قضية أغفلها النقد الحديث وهي «ظاهرة **تشكيل النسق وانحلاله**» [2]، مشيرا إلى أن دراسات ياكبسون ركزت على تشكل النسق فقط وتمييز كل نسق يظهر في لغة الشعر خصوصا دون أن تحاول اكتناه دلالات ظهور هذا النسق، ولهذا فقد ظلت وحيدة البعد أي تطرأ على النص والعمل الأدبي بعد اكتماله.

ولعل هذا ما جعل الناقد يسعى في دراسته هذه إلى معاينة النسق من حيث هو «عملية معقدة ثنائية أي أنه في جذوره ينبع من تمايز ظواهر معينة في جسد النص ثم تكرارها عددا من المرات ثم انحلال هذه الظواهر واختفائها وبهذا يكتسب النص طبيعة جدلية» [3]، موضحا أن التكرار ظاهرة لا نهائية لأن لا نهائيته تعني انتهاءه فهي تمنع التمايز والتضاد، وعلى هذا يكون اكتمال النسق وانحلاله برأيه شرطا أساسا لفاعليته.

يؤكد الناقد أن أي نسق يتشكل في أي عمل أدبي لا بد أن ينحل لتنشأ عبر التغاير (الحضور والغياب) بنية تقوم على ثنائية ضدية تنبع من التمايز بين عنصرين هما **التوقع والمفاجأة** هذه الأخيرة تستند أساسا إلى تغذية التوقع وتنميته ثم إخراج البنية

---

[1] كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي، ص108، 109.

[2] المصدر نفسه ، ص 109.

[3] المصدر نفسه ، ص 109.

عن مسارها المتوقع وخلخلة بنية التوقعات المتشكلة في ذهن المتلقي[1]، وكما أسلفنا فالناقد يحاول اكتشاف الأنساق في عدد من النصوص الأدبية نثرية وشعرية (غربية وعربية)، لكننا سنكتفي بعرض بعض النماذج فقط سواء من التراث العربي أو الغربي.

أ. النسق الثلاثي في العمل الجماعي:

أ. 1.القصيدة الإفريقية:

A- في الزمن الذي خلق فيه دنديد جميع الأشياء

B: خلق الشمس
والشمس تولد، وتموت، وتعود ثانية.

C: خلق القمر
والقمر يولد، ويموت، ويعود ثانية.

D: خلق النجوم
والنجوم تولد، وتموت، وتعود ثانية.

L

X: خلق الإنسان
والإنسان يولد، يموت وأبدا لا يعود ثانية.

ينطلق الناقد في تحليله لهذه القصيدة من فكرة أن بنية القصيدة تتشكل من تفاعل ثلاث حركات مكونة هي(x،L،A) حيث تتشكل الحركة الرئيسة من تكرار جملة أساس ثلاث مرات، أي من نسق ثلاثي (D، C ،B) ، والذي يغذي برأي الناقد حس التوقع بإعادته ليتكرر من جديد، لكن النسق لا يمضي في تكراره – يضيف الناقد–بصورة نهائية بل إنه يكتمل بعد الحدوث الثالث له ثم ينحل في الحركة(x) لينشأ من انحلاله تغير أساس في بنية القصيدة.

هذا التغير برأي الناقد يحدث هزة مفاجئة تستقي منها القصيدة دلالتها الجذرية وتتجسد فيها رؤياه العميقة للوجود وللثنائية الضدية التي يشكلها العنصران الإنسان والطبيعة الجامدة، ليكون للزمن دور في تدمير أحد العنصرين دون الآخر ويؤكد الناقد أنه

[1]كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي، ص 110.

لولا هذا التغير لبقيت القصيدة مسطحة تسطيحا كاملا ولفقدت لا قدرتها على المفاجأة والكهربة فحسب بل دلالتها الوجودية أيضا [1].

يواصل الناقد تحليله منطلقا من أن الحركة الأولى (A) تشكل الجملة الأساس التي تمهد لنشوء النسق (تحتوي كل العناصر عن طريق الدلالة الشمولية وهي خلق كل الأشياء) ثم تأتي الجملة الثانية (B) التي تركز على خلق عنصر جزئي محدد ينتمي إلى الأشياء المخلوقة (خلق الشمس – الشمس تولد وتموت وتعود ثانية) لتصبح هذه الجملة (يولد ويموت ويعود ثانية) برأي الناقد هي **النواة المشكلة للنسق.**

فهي تكرر بالصيغة ذاتها ثلاث مرات دون أن يتغير شيء بنيويا، بل بتغيير الذات التي تمثل الفاعل / المبتدأ فقط (الشمس، القمر، النجوم)، وباكتمال النسق يبدأ التغير في الحركة (x) والتي تمثل برأيه دائما توترا بين النسق المكتمل والتغير الطارئ وذلك بإدخال لا النافية على الفعل [2].

ليخلص الناقد إلى أنّ «النسق ثلاثي وأن اكتماله بعد حدوثه للمرة الثالثة يقود إلى بدء انحلاله وحدوث تغيرات جذرية في القصيدة وأن العلاقة بين اكتماله وانحلاله هي مكمن الدلالات الفعلي في القصيدة ولهذا الكشف أهمية جذرية فهو يضئ دور النسق الثلاثي في نمط أدبي معين» [3]، مواصلا تحليله للقصيدة يخرج لنا الناقد بأنساق ثلاثية على مستوى آخر في القصيدة ذاتها، لكنها أنساق ثلاثية داخلية مثلما يسميه يتمثل في تكرار الأفعال المضارعة ثلاث مرات في الجملB, D,C ليبدأ التغير بعد الحدوث الثالث للفعل المضارع.

يعود الناقد ليشتغل على الثنائية الضدية من جديد، فالبنية الدلالية للقصيدة تتمحور حول عنصري الثنائية الضدية (التشابه /التضاد) اللذين يربطان بين عناصر النسق

---

[1] كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي، ص111.

[2] المصدر نفسه، ص 111.

[3] المصدر نفسه ، ص 112.

المكونة فالبيت الأول يخلق ذاتا شمولية (دنديد خلق جميع الأشياء) وتحته تأتي كل الأشياء (الشمس، القمر، الإنسان، النجوم) أي أنه يخلق علاقة تشابه بين الإنسان وكل العناصر الأخرى باعتبارها جميعا أشياء وذلك باستخدام الصيغة ذاتها (خلق، يولد، يموت).

لكن بتسمية الإنسان شيئا يخلق هناك **حس بالتوتر والتضاد،** من جهة نتوقع أن ما يقال عن أي شيء من الأشياء ينطبق على الإنسان ومن جهة ندرك أن الإنسان ليس شيئا، ولذلك نتوقع إلا ينطبق عليه ما يقال عن الأشياء الأخرى وباكتمال النسق يبلغ التوتر ذروته تؤكد القصيدة عنصر التشابه، لكن فجأة تؤكد عنصر التضاد باستخدام لا النافية [1].

ليخلص الناقد إلى حقيقة أن «النسق الثلاثي نسق طاغ أساسي وأنه لا يكتمل إلا بعد أن يرد ثلاث مرات وأن إحلاله يبدأ بعد الحدوث الثالث، وقد تكون هذه الظاهرة ذات أبعاد أسطورية وسحرية ودينية ترتبط بأعماق لم تكتنه بعد للوجود الإنساني والتجربة الإنسانية» [2].

أ. 2. حكايات التراث الشعبي:

أ. 2. 1. التراث الشعبي العربي:

حكاية الشاب الذي خبأ أباه:

تروى هذه الحكاية قصة شاب خبأ أباه في حائط بيته خوفا من بطش ملكهما لأنه يقتل كل رجل يصل سن الشيخوخة، لكن كان للشاب جار يعرف أمر إخفائه لأبيه فيشي به إلى الملك فيستشير هذا الأخير وزيره الذي يشير عليه بإحضار الشاب وطرح أسئلة معجزة عليه، فإن أجاب عليها عرف الملك أن الخبر صحيحا وإن عجز فخبر الجار

---

[1] كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي، ص 113.

[2] المصدر نفسه ، ص 113.

كاذب، يحضر الشاب وتطرح عليه الأسئلة الثلاثة: هل تستطيع أن تحضر إليّ وأنت حافي القدمين ولابس حذاء في الوقت نفسه وراكب وماشي وتأتي معك بعدوك وصديقك؟

يحتار الشاب في أمره، وعندما يصل إلى بيته يخبر أباه عن هذه الأسئلة فيجيبه بكل سهولة: انزع نعلك وألبسه ثم أحضر حمارك الصغير واركب عليه بحيث تمس قدماك الأرض، وخذ معك كلبك وزوجتك واذهب إلى الملك ستصل إليه وأنت حافي القدمين وتلبس حذاءك وأنت راكب وماش وقدماك تمس الأرض، وحين تصل اضرب كلبك ضربة قوية سوف ينبح ويهرب لكنه سيعود إليك فهو صديقك ثم اضرب زوجتك بعصاك وسوف تصيح وتصرخ وتنتقم منك فتشي بأمري إلى الملك فهي عدوتك، يمضي الشاب ويفعل ما أمره به والده فيعفو الملك عنه وعن والده [1].

يحلل الناقد الحكاية بالطريقة ذاتها التي حلل بها القصيدة، حيث يشكل النسق الثلاثي برأيه في هذه الحكاية محور القصة الأساس فالشخصيات ثلاثة: لأبو الشاب والزوجة، وبين الثلاثة علاقات توتر واضحة، والأسئلة التي تطرح على الشاب ثلاثة: هذا إضافة إلى أن الشاب يعتمد على ثلاثة في حل مشكلته عند ذهابه إلى الملك وهم الزوجة والحمار والكلب ويؤدي حل هذه الألغاز إلى انحلال النسق وبدء التنوع ووصول القصة إلى نهايتها.

أ. 2. 2. التراث الشعبي الغربي:

أ. 2. 2. 1. حكايات الأطفال (الحكايات الخرافية):

العنزات الثلاث:

تحكى هذه القصة عن ثلاث عنزات لكل واحدة منهن اسم "إعصار" وفي طريق الذهاب إلى المرعى كان لا بد من المرور على جسر يعيش تحته حيوان مخيف ، تحاول العنزة الأولى المرور على الجسر فيسأل الحيوان عن الذي يمشى فتجيبه أنها

[1] كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي، ص 120.

العنزة "إعصار" وأنّها ذاهبة إلى الهضبة لترعى ، يهددها الحيوان بأنه سيأكلها فتقول له:" لا تضيع وقتك فأنا هزيلة انتظر حتى تأتي العنزة الأخرى فهي أكبر"، يستجيب الحيوان وتأتي العنزة الثانية فتكرر القصة كلها وينتظر الحيوان العنزة الثالثة ليبدأ التنويع في النسق فمشيتها مغايرة وعندما يهدد الحيوان بأكلها تدعوه اليها لتصارعه وتلقي به في النهر.

وهكذا يبدأ النسق بالانحلال بعد اكتماله، ويجلو عنصرا التوقع والمفاجأة لتتغير أيضا لهجة الحكاية واتجاهها فتصور العنزات في المرعى وقد سمنَّ سمنة زائدة ويرد تعليق الراوي–وهو تنويع مهم في الحكاية «إذا لم تكن العنزات الثلاثة قد انفجرت سمنة فقد تكون ما زالت ترعى هناك [1].

يخلص الناقد بعد تحليله إلى أنه يمكن عزل النسق الثلاثي في الحكايات واعتباره جوهرا دلالياّ قد يتشكل في أطر سردية كثيرة ، أي أنّه بنية ثابتة يستخدمها العقل الإنساني في ثقافات أو أعمال فنية متغايرة ، وينسج لها أطرا سردية أو حوارية تعطي للجوهر الدلالي أبعادا زمنية عن طريق الحدث القصصي، فتجعله أكثر قدرة على الانحلال في الذات أو تجسيد اكتناه الإنسان للعالم باعتبار هذا الجوهر الآن فعلا زمنيا حدث في سياق زماني ومكاني محدد، أي أنه يصبح تجربة فعلية ذات أبعاد واقعية، وبهذا فالحكاية تصبح برأي الناقد ذات بنية جدلية تنشأ من علاقات التضاد بين :

اللازمني ⟵ الزمني

اللاشخصي ⟵ الشخصي

الواقعي ⟵ الاختلاقي[2].

يطرح الناقد استنتاجا منطقيا قائم على مجموع فرضيات بدءا بأن امتلاك الحكايات الخرافية والشعبية هذه الجدلية هو تفسير لقدرتها العجيبة على انتشارها عبر التاريخ

---

[1] كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي، ص 119، 120.

[2] المصدر نفسه، ص 124.

الإنساني كله، كما يؤكد على أن هذه البنية الجدلية تمتلك خصيصة أساسية هي **التوتر** الذي ينشأ من علاقات التضاد الموجودة بين الثنائيات السابقة مصيغا فرضية هي أن جاذبية الحكاية وتأثيرها يتناسبان طردا مع درجة هذا التوتر فيما بين هذه الثنائيات الضدية المذكورة ولإثبات صحة هذه الفرضية من خطئها.

يقترح الناقد ضرورة القيام بدراسات إحصائية وتطبيقية على مدى انتشار نوع معين من الحكايات في ثقافة ما ثم في ثقافات أخرى مشيرا في الآن ذاته إلى ظاهرة مبدئية قد تكون ربما جوابا لدراسات مشابهة، وهي انتشار الحكايات الخرافية التي تحوي عناصر خارقة ولا إنسانية (الجن /الحيوانات) بين كل الشعوب واكتسابها أبعادا زمنية حادة في وضوحها (السرد فيها يطول ويتعقد ويتكثف ويتشكل في شرائح زمنية متعددة ويخلخل الزمن) إضافة إلى اعتمادها على شخصية حادة واضحة [1].

يعلل الناقد هذه الظاهرة دلاليا بكون الحكاية الخرافية التي تمتلك هذه الخصائص أعمق قدرة على الجذب والتأثير وإبراز الأبعاد اللازمنية / اللاواقعية / اللاشخصية من الحكايات الشعبية المباشرة التي يكون فيها التوتر أقل حدة بين أطراف الثنائيات، أي أنه كلما زادت حدة التوتر وازدادت المسافة بين الثنائيات نمت قدرة الحكاية على التأثير ونقل الدلالة الحقيقية للأطراف (اللازمنية /اللاواقعية/ اللاشخصية) وإضاءتها وتحويلها إلى معطيات إنسانية خارجة عن الزمني [2] والشخصي والمختلق.

ب. النسق الثلاثي في العمل الفردي:

يعترف الناقد أنه كان يعتقد أن تشكل النسق الثلاثي يحدث في الأنواع الأدبية ذات المنابع الجماعية فقط، وهو في اعتقاده هذا يوافق حسبه رأي **شتراوس** في دراسته للأساطير، إلا أنّ تقصّيه أعمالا فردية تبين أن هذه الظاهرة **جذرية** في كل نشاط سواء كان فرديا أو جماعيا تصدر عن عنصري القصد والوعي مُجددا مرة أخرى أنّ هذه

---

[1] كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي، ص 124.

[2] المصدر نفسه ، ص 124، 125.

الظاهرة ذات دلالات تحتاج إلى دراسة متقصية وتتطلب تطوير وسائل بحث قادرة على اكتناهها تفسيرها [1].

يعلل الناقد اختياره للنماذج اللاحقة بأنه ليس اختيارا مدروسا بل كان عشوائيا، ويبدو تعليل الناقد لعشوائية اختياره دليلا منه لتأكيد نظريته في هذه الظاهرة والتي يراها نابعة بشكل عفوي أي أنّها نشاط إنساني أصيل من الفكر الإنساني على اختلاف ثقافته.

أ. حكاية ملك الحمقى لزكريا تامر:

يسرد الناقد هذه الحكاية باختصار شديد مركزا على تشكل النسق الثلاثي ودوره، وتدور أحداثها حول "**فؤاد**" الذي صمم على أن يكون من أكثر الناس ثقافة ثم ما يحدث أن يأتيه أبناء مدينته لسؤاله عن مشكلاتهم، فيكلف فؤاد مناديا بالطواف في المدينة لينادي قائلا: " ...فليقصده من له سؤال يحيره ولا يعرف جوابه، وليقصده من له مشكلة ولا يجد حلا لها وليقصده من يعذبه هم يلح ويأبي أن يزول ".

يتشكل النسق –بحسب تحليل الناقد–من تكرار الفعل **فليقصده**، كذلك يتشكل نسق من تكرار الأفعال المضارعة في كل جملة (يحيره، يجد، يعذبه) والتي تصف الحيرة والهم، يبدأ التنويع عند اكتمال النسق حين يذهب الناس للقاء فؤاد وكانوا ثلاثة: رجل عجوز/ رجل آخر /أحد الفتية، حين يكتمل النسق مجددا يبدأ التنويع وتعود الحكاية إلى السرد مكتفية " وتكلم رجال ونساء وأطفال " وهذا أيضا نسق ثلاثي وفق تحليل الناقد.

وفي مقطع آخر يستنبط الناقد نسقا ثلاثيا جديدا (غضب فؤاد، وقطب جبينه، وفكر مليا) ويبدأ التنويع مجددا ، يستخلص الناقد أن بنية الحكاية كلها تشكل نسقا ثلاثيا ففؤاد يمر بثلاث تجارب في مواجهته: أهل مدينته وأهل مدينة أخرى ورجل يعترض طريقه، ليكتمل النسق في نهاية الحكاية [2].

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 126.

[2] المصدر نفسه، ص 129.

ج. النسق الثلاثي في فن الشعر:

درس الناقد في هذا الجزء أنماطا مختلفة من الشعر تنتمي إلى ثقافات مختلفة مؤكدا مرة أخرى كون النسق الثلاثي مكونّا جذري الأهمية في الفاعلية الأدبية.

من قانون **الأحوال الشخصية" لفايز خضور** [1].

مُدي (عُريك الصَيفي للضَيْف المُبَاغت)

1. أسْلسي (فَتْح الآزَار القَزّ يا مَمْهُورَةً بالغَنَج)

أعْشَاشُ السُنُونُو أقْفَرتْ.

والثَلجُ يُنْذر بالهَلاَك.

وكُلُ أرْصفَة البلاَء بَكَتْ.

وكَللَهَا الحدَادُ.

2. تفتحي يَا أخْت:

يحلل الناقد المقطع بإبراز تشكل النسق الثلاثي من سلسلة أفعال الأمر، لينكسر النسق بعدها ولتبدأ جملة جديدة هي من حيث المضمون استمرار للنسق الثلاثي لكنها لغويا تمثل خروجا عن النسق حيث يتحول فعل الأمر فعل نهي:

لا تَتَقَنَعي بالله يَا جُوريَةً خَجْلَى[2]

ثم يبدأ نسق جديد بالتشكل: يتألف من أربع جمل تبدأ كل منها بفعل ماض يرتبط بالمخاطب (أنت) كما يلي:

1. **طَلَبتُك (ناهبا جسَد المَسَافة مُثقَلاً بالشَّوْق حَرَّضَني إلى نَاري حَنيني).**
2. **رَحلْتُ إليْك (أشرع زَوْرقًا للسفك.**

أنْتَهكُ النُعاسَ معي سريرُ الريح والتَكْوين والجدَلُ

المُلوَّثُ والخيانَة أقتدي بالحكْمَة الحرباء).

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 147.

[2] المصدر نفسه ، ص 148

3. جَربْتُ (الليُونة والغَرابة والتعاويذَ التَعيسة)

(واحْتميتُ بنكهة الجنْس الجَليلة) [1].

لينكسر بعد الجملة الثالثة النسق الثلاثي، وتبدأ جملة أخرى بفعل جديد تسبقه واو عطف بينما تتكرّر الأفعال الثلاثية تكرارا مباشرا دون عطف.

يأتي نسق ثلاثي في:

وحين خُطفَت لَم تَنْفَع بفكّ الأسْر

كل مُهَابة الوُجهَاء

ولا حُبّي

ولا فزَّاعة الشُهدَاء

لينتهي هنا النسق –برأي الناقد –نهاية كاملة، وتتغير حركة القصيدة لتبدأ الجملة الثالثة والتي تمثل موقفا من الآخر، لكن هذا الآخر ليس الأنثى بل الجماعة.

فيا من تحتمون بجثتي في البرد أو في اللفح أمقتكم

خدعت بعرشكم زمنا

وصحت المجد للفقراء

وأعلنت الصلاة المستحيلة.

وباكتمال النسق يبدأ انكساره لكنه هذه المرة انتهاء فعلي إذ يبدأ المقطع الثاني للقصيدة [2].

يشير الناقد إلى أن النسق في المقطع الأول للقصيدة بنية معقدة يضيء اكتناهها أبعادا أدق للعمل الفني، فالنسق الثلاثي لا يتشكل فقط على صعيد الحركات الأساسية بل يتشكل أيضا على صعيد الحركات الفرعية التي تتكون ضمن كل حركة أساسية، وهذا

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 148.

[2] المصدر نفسه ، ص147 –149.

يؤكد من وجهة نظره سلامة نظريته المطروحة في دور النسق الثلاثي في بنية العمل الفنّي [1].

ولتأكيد هذا الطرح يقوم الناقد بدراسة مفصلة لهذه الحركات الأساس حيث تتشكل حركة فرعية تتولد عن الحركة الأساس التي تنشأ ضمن النسيج الداخلي ، بل يتعدى الناقد ذلك إلى اكتناه النسق الثلاثي حتى في القوافي فمثلا في المقطع الأول يتشكل النسق الثلاثي من القوافي المتغايرة (المسيني / وابتهجي / خجلي) لتأتي قافية رابعة (حنيني) وتغير التغاير وتعود إلى القافية الأولى ثم يبدأ نسق جديد من القوافي ... مثبتا مرة أخرى دور النسق الثلاثي في بنية العمل الفني ويخلص إلى أن النسق الثلاثي يتشكل على صعيد بنية القصيدة كلها فالصرخة (المسيني) وهي الأكثر أهمية في القصيدة تشكل أيضا نسقا ثلاثي:

أسأل ألمسيني (البيت الأول – المقطع الأول)

فأصرخ: المسيني (البيت الخامس –المقطع الخامس)

أهمس: المسيني (البيت الثاني – المقطع السابع) [2].

في نهاية هذا الفصل ومن خلال ما سبق يمكننا القول أن الناقد حاول اكتناه الأنساق الثلاثية بوصفها خصيصة جوهرية ملازمة للتفكير الإنساني ودلالة عميقة لميل الفكر الإنساني إلى تشكيل الأنساق الثلاثية مركزا على قضية أغفلها النقد الحديث هي ظاهرة تشكيل النسق وانحلاله ويخلص إلى أن اكتناه طبيعة هذه الظاهرة المهمة يتطلب تطوير وسائل البحث ومشاركة باحثين في مجالات معرفية أخرى وبمحاولته هذه يمكن القول أنه استطاع إضاءة جانب ما يزال شبه غائب في الدراسات العربية وإضافة دراسة جديدة (تشكيل النسق وانحلاله) أغفلتها الدراسات الغربية.

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 149.

[2] المصدر نفسه، ص 154.

لتأكيد ميل الفكر الإنساني إلى الأنساق الثلاثية يشير الناقد إلى عدد من الأنساق الثلاثية ذات الأهمية في الفكر الإنساني وبعض التصورات الجوهرية مثل:

1. النسق الثلاثي الأول هو نسق الأبعاد الثلاثة في الهندسة الإقليدية (اقليدس وهو عالم رياضيات إغريقي) فهو تصور طغى قرونا طويلة وما يزال (الطول، العرض الارتفاع) رغم إضافة بعد رابع حديثا هو الزمان.
2. النسق الثاني هو نسق الوحدات الثلاثة في المسرح الكلاسيكي (الزمان والمكان والموضوع).
3. النسق الثالث هو نسق الثالوث المسيحي (الأب، الإبن، الروح القدس) وهو معتقد مسيحي يقصد به أن الله ثلاث أقانيم (أقانيم مفردها أقنوم وتعني الجوهر أو الأصل).
4. النسق الثلاثي الرابع هو نسق الثالوث النفسي في مذهب فرويد (الأنا، الأنا الأعلى، الهو).
5. النسق الخامس هو النسق الشائع في تصور البنية الطبقية للمجتمع (عليا، وسطى، دنيا).
6. النسق السادس هو النسق المتضمن في التفسير الجدلي للتاريخ، إذ أن تصور الحركة الجدلية (الديالكتيك) يفترض تصور ثنائية أساسية وبعدا ثالثا ينشأ من العلاقة بين طرفيها وهو التركيب (التركيب في شكليه الهيغلي والماركسي) [1].

يختم الناقد هذا الفصل بطرح سؤال مهم جدا وهو إن كانت الأنساق الثلاثية خصيصة جوهرية ملازمة للفكر الإنساني فهل تكون هذه الأنساق نابعة من هذا الميل الطبيعي في العقل البشري لتصور العالم في منظور أنساق ثلاثية تشكل بناه المختلفة؟، وإن كان الجواب بالإيجاب فهل يفرض ذلك ضرورة تغيير تصوراتنا الآن لطبيعة المذاهب

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 165.

الدينية والفكرية والسياسية و ..... كالمسيحية والماركسية رغم تمتعهما بقداسة روحية أو علمية؟

من هنا تظهر أهمية دراسة الأنساق البنيوية، وإن كان بحثه قد نجح في إثارة الاهتمام – كما يقول – فقد حقق أحد أغراضه الرئيسة.

حقيقة ومن وجهة نظرنا، نرى أن طرح الناقد لهذا السؤال يقودنا إلى مجموعة من النقاط:

1. هذه الدراسة تحتاج فعلا الى مزيد من الدراسات والبحث الجاد، فهي تعتبر كشفا جديدا في الدراسات النقدية ويحسب للناقد جهده في كشفها ومحاولة إماطة اللثام عنها.
2. ليس ضروريا أن نغير تصوراتنا لطبيعة المذاهب الدينية والفكرية والسياسية لمجرد أن العقل البشري يميل الى تصور العالم في منظور انساق ثلاثية وهذا يقودنا الى طرح تساؤل آخر وهو: هل كل عمل إبداعي للفكر البشري يطغى عليه النسق الثلاثي فعلا؟ أم أن الناقد اختار مسبقا نصوصا تخدم فكرته رغم اعترافه أن اختياره كان عشوائيا وعنى به فقط النموذجين اللذين حللهما في العمل الفردي، ثم ما طبيعة التغيير التي يقصدها الناقد بالتحديد؟
3. طرح الناقد لهذا التساؤل يجعلنا نميل إلى الاعتقاد ان الناقد يؤمن مسبقا بهذا الطرح وان لم يصرح بذلك وهو بهذا التساؤل يسعى لتأكيد فكرته ودراسته وتدعيمهما لشحذ همم الباحثين للتعمق فيها أكثر مستقبلا.
4. إذا كان تساؤل الناقد صحيحا، أي أن الفكر البشري يميل إلى تشكيل النسق الثلاثي في بناه المختلفة فربما يقودنا هذا إلى إعادة تصوراتنا للمذاهب الفكرية أو السياسية أو .... بحكم أنها أعمال بشرية لكن ليس الدين ونقصد بذلك الدين الإسلامي (بما أننا مسلمون) والذي لم يذكره الناقد صراحة لغاية قد تكون التخوف من ردة فعل تواجهه أو التعرض لتهمة ما، فالدين ليس من تأليف البشر حتى نسقط عليه تساؤل الناقد، قد يصلح هذا مع الأديان الأخرى لأنها محرفة من طرف البشر كفكرة الثالوث في الدين المسيحي أو اليهودي أو غيرها من الأديان لكن قطعا ليس على الدين الإسلامي.

5. يرى **نبيل سليمان** أن الناقد من خلال تفكيره يقع في «ميكانيكية وتبسيطية لم تقع فيها أكثر الجهود المتمركسة تشنجا وجمودا» [1].

6. يبدو تحليل الناقد لبعض النماذج على رأي **أحمد يوسف** «تطبيقا نحويا خالصا أكثر منها تحليلا نقديا» [2]، وذلك من خلال تركيزه على تكرار الأفعال وتناغمها وانكسارها.

11.نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر:

أ. دراسات بنيوية في شعر أبي نواس:

يسعى الناقد في هذا الفصل إلى تحقيق غرضين: «الأول متابعة تطوير منهج بنيوي في تحليل الشعر والثاني إضاءة ملامح من بنية القصيدة عند **أبي نواس** بتطبيق المنهج البنيوي» [3]، ويصرح الناقد أن اختياره النصوص الثلاث للشاعر كان عشوائيا، أي التقطت من الديوان بطريقة عابرة مما يدل على ان اهتمام الناقد ينصب على المنهج وإمكانية برهنة إمكانياته وليس على النص بمعنى أنه يريد تجريب آداته المنهجية على عينة عشوائية ليبين مهاراته، (لا يراعي خصوصية النص).

ولعل الناقد أراد باعترافه هذا –والذي نراه إجحافا في حق النص وما ينطوي عليه من خصائص فنية تميزه –أن يثبت نجاعة منهجه على أي نص أدبي مما قد ينفي عنه فكرة اختياره المسبق للنصوص التي تخدم فكرته، ولعل تركيزه على المنهج البنيوي جعل دراسته تتميز عن بعض الدراسات في نقد الشعر ب:

1. ارتكازها على منهج في البحث محدد تعلنه وتلتزم به وبهذا تسير على أسس موضوعية.

2. اختيارها للمنهج البنيوي تحديدا، وهو من أكثر المناهج المعرفية كفاءة وملاءمة في الدراسات الإنسانية والأدبية [4].

---

[1] نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد الأدبي، ص 58 .

[2] أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص456.

[3] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 168.

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

كما ينفي أن تكون دراسته تطمح إلى تقديم حل نهائي لقضايا ذات طبيعة تاريخية كموقف **أبي نواس** من التراث الشعري المتمثل في الأطلال ومن التراث الأخلاقي والديني وإنما تطرح آراء قد تعين على بلورة منظور جديد لمعاينة هذا الموقف، فهناك ظواهر معينة في بنية القصائد لا يمكن أن تفصل عن الموقف الكلي للشاعر من التراث [1]، أي أن هدفه إرساء منهج يسهم في فهم النص والذات والثقافة والمجتمع كما أشار في بداية كتابه.

يقول **أبو نواس** في قصيدته " **صبوح**"[2]:

يَا ابْنَةَ الشَّيْخ أصْبحينَا ... مَا الذي تَنْتَظرينَا
قَدْ جَرَى في عُودك المَاءُ ... فَاجْري الخَمْرَ فينَا
إنَّمَا تَشْرَبُ منْهَا ... فاعْلَمي ذَاك يَقينَا
كُلُ مَا كَانَ خلاَفًا ... لشَرَاب الصَّالحينَا
واصْرفيهَا عنْ بَخيل ... دَانَ بالإمْسَاك دينَا
طَوَّلَ الدَّهْرُ عَليْه ... فَيَرَى السَّاعَة حينَا
قفْ برَبْع الظَّاعنينَا ... وأبْك انْ كُنْت حزينَا
وأسْأَل الدَّار متَى فَا ... رَقَتْ النّارُ القَطينَا
قدْ سَأَلْنَاهاَ وتَأبَى ... أنْ تُجيبَ السَّائلينَا

يؤكد الناقد في بداية تحليله لهذه القصيدة على أهمية مبدأ أساس في المنهج البنيوي وهو أن «الظواهر لا تعني وهي معزولة وإنما تعني القصيدة عبر العلاقات التي تنشأ بين هذه الظواهر»[3].

ينطلق الناقد في تحليله القصيدة باكتناهه شبكة العلاقات التي تنشأ بين مكونات القصيدة من خلال الارتكاز على ثنائية ضدية هي **الخمرة والأطلال**، وتشكل هاتان

---

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

[2] محمد واصف، ديوان أبو نواس، المطبعة العمومية، مصر ، ط1، 1898، ص 39.

[3] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص170.

العلامتان بحسب الناقد حقلين دلاليين لكل منهما خصائصه باعتبارهما حركتين تتشكل من تفاعلهما **حزم** من العلاقات، (مصطلح استعارة الناقد من ليفي شتراوس في تحليله للأسطورة بشكل خاص)، حيث تتألف الحركة الأولى (الخمرة) من ستة أبيات (يابنة الشيخ .... حينا).

أما الحركة الثانية (الأطلال) فتتألف من ثلاثة أبيات (قف بربع.... السائلينا)، ولذا فالحركة الأولى برأي الناقد تشغل الحيز الأكبر من القصيدة إضافة إلى أنها تتألف من أربعين وحدة لغوية (كلمات + حروف جر)، بينما تتألف الثانية من نصف هذا العدد أي أنّ الحركة الثانية هي نصف الأولى في كل الحالات [1].

وهذا برأيه دلالة واضحة على سيطرة حركة الخمرة على القصيدة وهيمنتها بديلا عن الأطلال، يستمر الناقد في تحليله وهذه المرة من خلال مؤشر تقني –كما يسميه– واضح وهو **التصريع*** الموجود في الحركة الأولى مطلع القصيدة (أصبحينا، تنتظرينا)، والذي يراه الناقد ظاهرة طبيعية في الشعر العربي لكنها تغدو **ظاهرة نادرة** في الشعر لأنّها تواجدت في الحركة الثانية (الضاغنينا/ حزينا) فالتصريع من ملامح مطلع القصيدة.

ولذا فتكرار التصريع في أثناء القصيدة وفق تحليله أمر فريد في الشعر العربي، وعلى هذا ينبني التضاد في النص (تضاد لغوي) بين مواقع وجود التصريع وخلوه[2]، لكن هذه الظاهرة الفريدة كما يقول الناقد ليست كذلك، أي أنها ليست استثنائية بل عمد اليها الكثير من الشعراء في قصائدهم.

يقول **ابن رشيق:** «وسبب التصريع مبادرة الشاعر إلى القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور ولذلك وقع في أول الشعر، وربما صرع الشاعر في غير الابتداء وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة ومن وصف إلى وصف لشيء آخر

---

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

[2] المصدر نفسه ، ص172.

* **التصريع** في الشعر هو : محسن لفظي لأنه يعتمد على اللفظ وهو اتفاق قافية الشطر الاول مع قافية الشطر الثاني من البيت الاول من القصيدة.

فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه، وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع تصريع، وهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة... »[1].

وبالاعتماد على نص ابن رشيق هذا، لا يمكن اعتبار أبا نواس متفردا بهذه الظاهرة كما يقول الناقد، بل هي ظاهرة معروفة في النقد العربي القديم مما جعل بعض الباحثين يعيبون على الناقد عدم اطلاعه الكافي للمصادر النقدية القديمة.

على صعيد آخر يبحث الناقد عن تمايز (تضاد) أعمق بين هاتين الحركتين وهو تضاد بين "**يا ابنة الشيخ**" و " **قف**" حيث تنشأ ثنائية ضدية على مستويين: **المؤنث/ المذكر، المعرفة/ النكرة، ابنة الشيخ ذات محددة / الضمير في قف غير محدد له دلالة عامة،** أيضا تنشأ ثنائية ضدية زمنية: **أصبحينا/ متى فارقت الدار، زمن محدد للشرب – الصباح/ زمن الفراق أيضا غير محدد** [2].

يتابع الناقد البحث عن سلسلة الثنائيات الضدية بين الحركتين فتبرز ثنائية العلاقة بين **(لفرد/ الجماعة)** وهي علاقة تواصل / **انفصام،** ففي الحركة الأولى تبرز صيغة جماعية (الشاعر وصحبه) في حالة من التناغم والتواصل **(أصبحنا جميعا / نشرب جميعا)،** أما في الحركة الثانية فإنها تبرز في صيغة المفرد بحدة أكبر **(قف/ ابك /اسأل)** وحين تظهر صيغة الجماعة (الضاعنين) فالعلاقة تصبح **انفصاما وتنافراً،** كذلك الثنائية **(الشاعر وصحبه / الفرد الواقف في الأطلال)، (اسأل/ سألناها).**

غير أن هذه الأخيرة تبدو تماثلية برأي **سامي سويدان** وهذا برأيه ما غفل عنه الناقد، لكن **سويدان** لا يشرح هذا التماثل بين الثنائيتين، لكننا نتفق معه على أن الناقد غفل عن العلاقة بين جماعتين (نحن /الظاعنين) كي لا نقول بين الجماعة (نحن) والفرد (أنت) والفرد هي (الدار) كما يفترض بالمنهج البنيوي أن يؤديه، حيث لا يجدر بالفردية

---

[1] الحسن بن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل، بيروت، ط 5، ، 1981، ج1، ص174.

[2] كمال ابو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، ص 172،173 .

أن تقتصر بالضرورة على الشخصية الحية بل يمكن لأي عنصر آخر يدخل في شبكة العلاقات التي تحكم النص أن يتناول بوصفه شخصية فاعلة مثل الشخصية الحية [1].

يظهر التضاد بين التواصل والانفصام على أكثر من مستوى، فحركة ابنة الشيخ باتجاه الشاربين/حركة الظاعنين حركة ابتعاد عن الواقف على الأطلال، أيضا في الحركة الأولى انفصام واحد بين الندماء الذين يشربون شرابهم والصالحين الذين يشربون شرابا آخر وهم كما يقول الناقد «ألصق بعالم الحركة الثانية لأنهم ينتمون إلى التراث الأخلاقي – الديني والأطلال تنتمي إلى التراث الثقافي – الفكري وكلا التراثين يستقي من الجذور ذاتها: فهما رمزيا تراث واحد» [2].

لكن يبدو من خلال هذا التعليل الذي يقدمه الناقد أن هناك « مغالطة قائمة في الخلط بين التراث الأخلاقي الديني كما يقول والتراث الثقافي الفكري حتى أنه يوحد بينهما، فمن الواضح أن الشعر الطللي المتعلق بالتراث الأخير يجعل هذا التراث يمتد إلى ما قبل الإسلام ، بينما يجعل ارتباط الصالحين بالتراث الأول الخاص – على الأرجح – بالدين الإسلامي وأحكامه وكل من هذين التراثين مختلف في طبيعته عن الآخر وفي جوانب عدة مناقض له والادعاء بأنهما تراث واحد مغالطة لا يخفف من فحشها الإطار الرمزي الذي يجعل لهما إذ ليس كل صالح نصيرا ، حكما، للطلل»[3].

ونحن نميل الى هذا، فالناقد لا يبدو أنه يجد إشكالا في جعل التراث الديني الأخلاقي والتراث الفكري تراثا واحدا، ذلك أنه يرى انهما يستقيان من جذور واحدة لكننا نتساءل عن طبيعة هذه الجذور التي جعلت الناقد يقول ذلك، فهو لم يبين ذلك ولم يشرح وجهة نظره هذه.

---

[1] سامي سويدان، في النص الشعري العربي، ص 39.

[2] كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي، ص 173.

[3] سامي سويدان، في النص الشعري العربي، ص40.

كما أننا لا نتفق مع الناقد في استخدامه مصطلح "تراث" في قوله " التراث الديني" إذا كان يقصد أحكام الدين الإسلامي –وهذا ما رجحه **سامي سويدان** – إلا إذا كان يقصد جهود العلماء في فهم النصوص القرآنية والنبوية، لأن مصطلح التراث يعني كل ما له قيمة باقية من عادات وآداب وفنون وعلوم والتي تنتقل من جيل الى آخر، وليس الدين لأن الدين ليس تراثا.

إن ربط الناقد مصطلح التراث بالدين يجعلنا نتساءل إن كان يرفض القيم الأخلاقية ، فالناقد يميل الى التجديد والتحديث وينبذ كل كل ماله صلة بالتراث بما في ذلك الدين الذي يراه تراثا، وما اختياره نماذج **أبي نواس** و**أدونيس** –وكلا الشاعرين معروفان بهاجس التجديد والتمرد إلى حد نقد الدين الإسلامي– إلا دليل على ذلك، ورغم تأكيد الناقد على أن هدفه هو إرساء منهج لفهم النصوص ومن خلالها الذات والمجتمع وليس اتخاذ موقف نهائي اتجاه قضية ما سواء تراثية أو تاريخية وبالتالي نتائجه أثبتها المنهج، إلا أن تحليلاته واستنطاقه النّصوص تعكس أفكاره السابقة، وهذا ما سنراه في باقي تحليلاته لهذه القصيدة.

وما يعزز رأينا هذا هو ما يذكره في مقدمة كتابه " في الشعرية " في معرض حديثه عن تخلف الفكر العربي عموما والنقدي خصوصا وظهور تيار نقدي حر يحبو في سياق يطغى عليه الإيمان بالشعارات الغوغائية السلطوية حيث يقول «تلتقي في هذه الشعاراتية السلطوية فجاجة العقائدية الطفولية بمسلماتية الفكر التقليدي ليغرقا الثقافة العربية اليوم بفكر هلامي التكوين سلطوي» [1]، كما ولابد من «وعي يرفض الاستسلام لمسلمات العقائدية الجامحة ويسعى الى تأسيس البحث الحر الخلاق» [2].

كما أن المغالطة الأكبر برأي **سامي سويدان** « هي ما ينتج بنيويا عن اعتبار الباحث الصالحين ألصق بعالم الحركة الثانية وهو ما يؤكده لاحقا ضاما إليهم البخيل

---

[1] كمال أبو ديب ، في الشعرية ، ص 9.

[2] المصدر نفسه ، ص 9– 10

بعدما أهمل ذكر علاقة الأخير (الفرد) ب (الجماعة نحن) في سياق الثنائية الضدية التي قام بمتابعتها بين الفرد والجماعة فمثل هذا الاعتبار يجعل في الواقع الحركة الثانية تبدأ من البيت الرابع في القصيدة وليس من البيت السابع فتقتصر بذلك الحركة على ثلاث أبيات بينما تستحوذ الحركة الثانية على الأبيات الستة اللاحقة »[1]، غير أن هذه النتيجة تقلب برأي **سويدان** رؤية الناقد البنيوية للنص بأكمله مما يجعل الاستنتاجات الدلالية التي توصل إليها الناقد موضع شك وريبة ف« الرؤية البنيوية السليمة وما يمكن أن تتيحه من استنتاجات على مستويات عدّة لا يمكن أن تتم بناء على إغفال عناصر وإبراز أخرى على القدر نفسه من الأهمية أو اعتماد مقاييس مختلفة بالنسبة للموضوع الواحد دون مبرر أو دون الأخذ بمتضمناتها»[2].

على صعيد أعمق يواصل الناقد تحليله ، حيث مثّل الأطلال بعالم الجدب والجفاف على خلاف الخمر التي مثّلت عالم الرواء والاخضرار **(قد جرى في عودك الماء) ، (فأجرى الخمر فينا)**، كما جسدت الأطلال عالم الصمت وانعدام الاستجابة **(قد سألناها وتأبى أن تجيب السائلينا)** ، أما الخمر فجسدت عالم الحيوية والاستجابة **(أصبحينا** : تعني استجابة الساقية فعلا) ،فالعلاقة بين الثنائية علاقة سلبية برأيه ، كما أنه من الواضح أن الخمرة تشغل الحيز الأكبر في القصيدة ، فهي تمثل كما يقول الناقد عالما **مركزي الأهمية**، بينما تمثل الأطلال –التي تشغل حيز أصغر – عالما **جانبي الأهمية** في رؤيا الشاعر للوجود [3] .

ثنائية أخرى ضدية يضيفها الناقد هي ثنائية **البخيل / شارب الخمر** والبخيل الذي يقصده الناقد هنا هو الممتنع عن الشرب ، تتحرك هذه الثنائية وفق منطق الناقد على صعيد الزمن فالبخيل هو نقيض الذات التي تطلب الخمر، وكما أنّ البخيل المتدين

---

[1] سامي سويدان ،في النص الشعري العربي ، ص40.

[2] المرجع نفسه ، ص41.

[3] كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي، ص 175.

يطلب زمنا آخر هو زمن الآخرة فيضيق بزمن الأرض ويحس ببطئه على عكس شارب الخمر الذي يرى الزمن زمن الانطلاق والنشوة ، أي أن زمن البخيل وزمن الشارب يشكلان ثنائية ضدية جذرية الأهمية ، ويرتبط زمن البخيل بزمن الأطلال لأن الأطلال تجسيد لثقل الزمن وطوله بينما زمن شارب الخمر مجسد للزمن المطلق والنشوة والآنية ، وبهذا تتحرك الثنائية على **صعيد الخمرة / الأطلال** ، كما تتحرك على صعيد **زمن الشارب / زمن البخيل** [1].

ينتقل الناقد إلى نتيجة مهمة في القصيدة وهي موضع حركة الأطلال والتي جاءت في المرتبة الثانية بعد حركة الخمرة، وهذا برأي الناقد قلب جديد لموضع حركة الأطلال التي كانت تشكل الحركة الأساس والأولى في القصائد العربية القديمة لما تجسده من رؤية الشاعر القديم للزمن والموت وبها تتحدد أدور الحركات الأخرى.

وبهذا القلب يخرج الناقد بنتيجة في غاية الأهمية وهي : أن الشاعر بقلبه هذا يرفض الرموز التي تمثلها الأطلال في التراث الشعري فرفضه حادٌ وعميق للعالم الذي ترتبط به الأطلال ولقداسة تركيبه، **فأبو نواس** برأيه يقلب نظام الكون التراثي ويعيد تركيب مكوناته في صورة جديدة وضمن شبكة جديدة من العلاقات تحتل فيها الخمرة مركز الصورة النمطية المتأصلة في أعماق الذات بدلا من الأطلال التي تخلخل موضعها في نظام الأشياء فسقطت إلى موقع هامشي ،أي أن رفض الشاعر للتراث يتجسد في تغييره العلاقات البنيوية التي تتكون منها القصيدة في عزله لحركة الأطلال عن الحركة الأولى المليئة بالحياة ومنحها حيزا مكانيا اصغر [2].

يخرج الناقد بهذا التناول البنيوي إلى أن «الوجود المعزول لظاهرة الأطلال ليس بحد ذاته ذا دلالة، وأن الدلالة تنبع من العلاقات التي تتكون بين الأطلال وبين العلامات المكونة الأخرى في القصيدة، كذلك أن البنية اللغوية لنص أدبي ما ونظامه التركيبي

---

[1] كمال أبو ديب ،جدلية الخفاء والتجلي، ص 174.

[2] المصدر نفسه، ص175.

وطريقة تشكل شرائحه الأساسية هي المنابع الحقيقية الأصيلة للدلالات الغنية التي تبلور الرؤيا العميقة الكامنة في بنية التجربة الشعرية، وهي التجسيد الأكثر كمالا لبنية الرؤية بنية العالم كما تتشكل في معاينة الفنان المبدع» [1].

بعد هذا التحليل الأفقي يسعى الناقد إلى تقصي الثنائية الضدية وفق انقسام شاقولي، وذلك بوضع الشاعر في مواجهة الآخر لتتشكل ثنائية ضدية جديدة طرفاها: **الأنا / الآخر**، حيث يرفض فيها الطرف الأول منها الطرف الآخر والقيم الأخلاقية والدينية التي يمثلها، وبهذا تصبح القصيدة برأي الناقد تجسيدا لرفض حاد لواقع التراث الأخلاقي–الديني والتراث الثقافي الشعري، ويتجسد هذا الرفض في بنية متشابكة العلاقات[2].

هذا الانقسام يراه **سامي سويدان** فذلكة مضطربة والادعاء بأن هذا الانقسام يشكل ثنائية ضدية فيه شطط في أكثر من جانب، باعتبار أنّ البخيل –إذا تركنا الصالحين جانبا –لا يجسد القيم الأخلاقية الجماعية بل على العكس من ذلك تماما، فالكريم هو الذي يمثلها مبدئيا.

مضيفا أن المواجهة القائمة في القصيدة ليست قائمة على الإطلاق بين الأنا والآخر، فالنص بأكمله لا يعتمد على أي ضمير للمتكلم المفرد وإذا كان من وجود ال: "أنا" فهي قائمة في أل: "نحن" التي تشتمل على آخر [3]، وهذا ما يجعلنا نميل مرة أخرى إلى افتراض أن تحليل الناقد يعكس أفكاره وموقفه هو من التراث عموما والقيم الأخلاقية ولسبب ما لا يصرح بذلك.

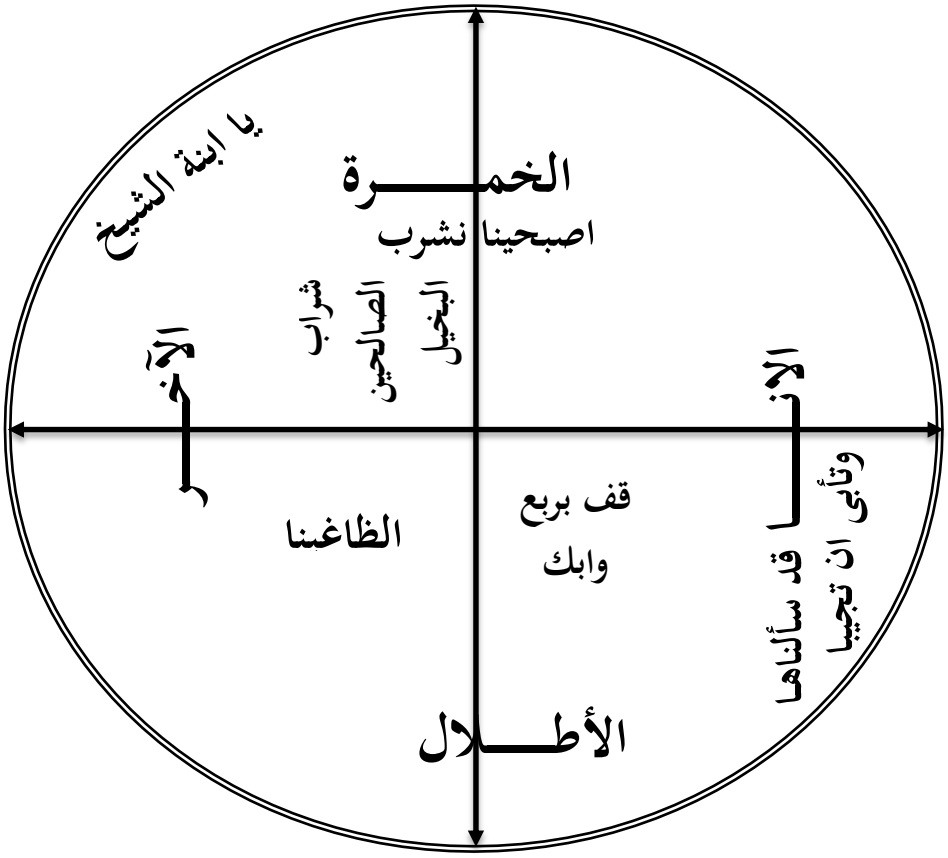
---

[1] كمال أبو ديب ،جدلية الخفاء والتجلي ، ص176.

[2]كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي ، ص 176.

[3] سامي سويدان، في النص الشعري، ص41.

يجسد الناقد النتائج التي توصل إليها في دائرة مقسمة إلى أربعة أجزاء من خلال تقاطع قطرين وفق المخطط الآتي[1]:



على صعيد آخر وخارج نطاق التحليل البنيوي، يفسر الناقد ظاهرة يصفها بالبراءة وهي استخدام الشاعر عبارة: **يابنة الشيخ** متسائلا عن سبب اختيار الشاعر لابنة الشيخ تحديدا لتسقيه الخمر؟ فمهما كانت الظروف التاريخية التي كتبت فيها القصيدة إلا أن العبارة برأيه لا تفقد دلالاتها في بنية القصيدة الكلية.

قبل أن يجيب الناقد عن السؤال يبدي مبدئيا ملاحظة مهمة وهي أن **ابنة الشيخ** تقع في الحيز الذي يربط الخمرة بالآخر، فهي الساقية وهي ابنة التراث الأخلاقي وبالتالي

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 177.

تحمل برأيه توترا حادا لانتسابها إلى هذين العالمين النقيضين، وهي لا تشكل توسطا بين الأنا والآخر بل انتهاكا من جانب الأنا لقيم الآخر[1].

إذا **ابنة الشيخ** برأي الناقد تشع بعنصر مفارقة حادة وبموقف يصل في رفضه القيم درجة يريد معها أن يحول الذات (التي تمثل هذه القيم) إلى مصدر انتهاك القيم ذاتها، فتصبح المواجهة الخارجية بينه وبين القيم خلخلة داخلية ضمن بنية القيم ذاتها ونفياً للذات، وتُحدث القصيدة ذلك عن طريق تحقيق انفصام (الانفصام خصيصة جوهرية في القصيدة) بين الشيخ مجسد التراث الأخلاقي الديني وبين ذات من صلبه (ابنته)، وبهذا تتكثّف دلالة الرفض في القصيدة في أول عبارة منها [2].

من خلال ما سبق يؤكد الناقد من خلال تحليلاته نبذه لكل ما هو متصل بالتراث –والذي يصر دائما على ربطه بالدين –فالأطلال هنا وكل ما يمثل القديم هو عالم من الجدب والقحط لاحياة فيه، ولذا وجب نبذه وإقصاؤه على عكس عالم الخمر (الجديد) الذي يمثل الرواء والحيوية، فالشاعر يرفض عالم التراث ويرفض القيم الأخلاقية التي تخص الآخر تصل الى حد انتهاك هذه القيم وما استخدامه للفظة ابنة الشيخ إلا دليل على ذلك –والذي لا يتسم بالبراءة كما قال الناقد–ويعمل على قلب الكون التراثي وتجديده بكل السبل.

هذه النتائج التي توصل إليها الناقد من خلال تحليلاته هي أفكاره التي يتبناها ويسعى إلى إثباتها كما قلنا سابقا.

يستمر الناقد في تحليله للقصيدة عبر ثنائية جديدة طرفاها : **التشابك/التراكم أو التوزع / التمركز** تنشأ من طغيان **أفعال الأمر** على حركة الخمر والتي تعود وتتكرر في حركة الأطلال ، لكن أفعال الأمر في الحركة الأولى برأيه أكثر عمقا وتشابكا وكثافة ، فهي تتميز بتباين مواقعها وتختلف علاقة كل منها بالأفعال الأخرى، أما أفعال الأمر في

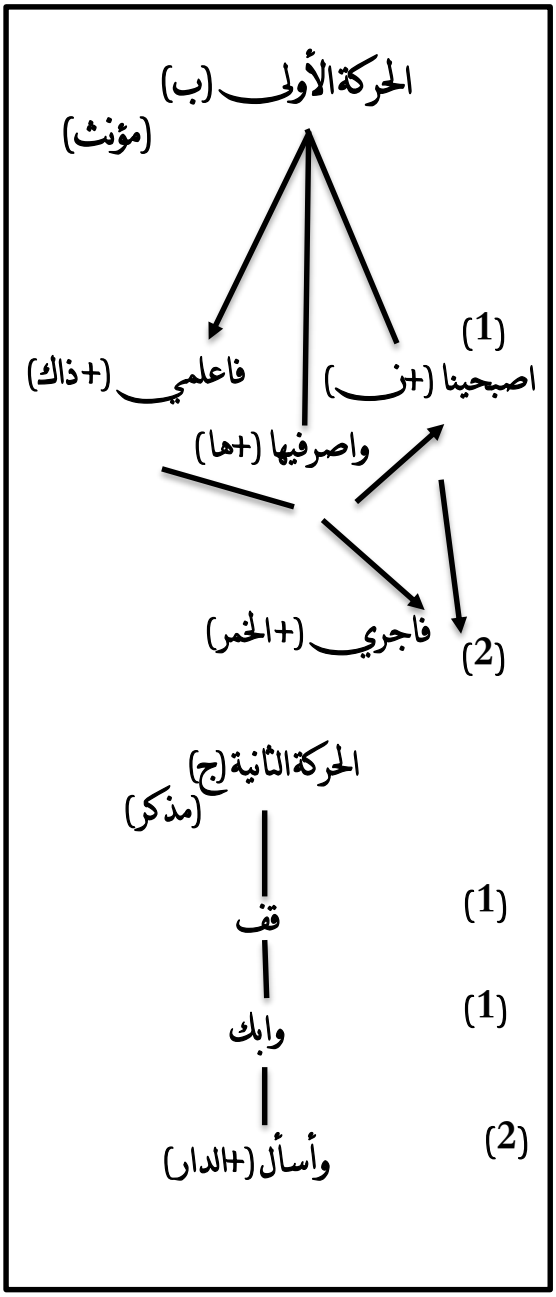
---

[1] كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي، ص 177.

[2] المصدر نفسه، ص 178.

الحركة الثانية فتتمركز في خط أفقي واحد وتترابط بعلاقة واحدة هي علاقة العطف إضافة إلى تشكل ثنائية أخرى على صعيد **المؤنث / المذكر- المرأة / الواقف على الأطلال** ، وعلى صعيد علاقة فاعل كل فعل بمفعوله (**أصبحينا /أبك**)[1].

يجسد الناقد كل ذلك في مخطط تفريعي[2]:



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

[2] المصدر نفسه، ص 179.

سلسلة الأفعال في الحركة (ب) تصل عمقا لا تصله السلسلة في (ج) حيث «تجسد العلاقات الحركية المتشابكة في (ب) طبيعة الحركة الأولى نفسها لما فيها من أفق انفعالي وفكري وتأكيد لموقف محدد ثوري من الوجود ورفض التراث أما في (ج) فإن العلاقة التراكمية تجلو الطبيعة التراكمية للتراث الذي تمثله الأطلال نفسها ولطبيعة الارتباط بها وهو ارتباط آلي خال من الفردية والحيوية والفن ومحصور في صورة انفعالية» [1].

ينتقل الناقد إلى الصيغ التركيبية للقصيدة، فالحركة الأولى تنبض صيغها بالحيوية، حيث تتشابك عناصرها جميعا وتتصهر في موقف الانسجام والتناغم الأساس الذي يصدر عن الحركة بين الفرد والجماعة والساقية والشرب على عكس الحركة الثانية التي تتألف من سلسلة متكررة آلية من أفعال الأمر **(قف، ابك، اسأل)** الغارقة في الرتابة [2].

في مستوى آخر من مستويات التحليل البنيوي، يناقش الناقد مستوى البنية الإيقاعية ليكشف عن شبكة العلاقات ويربطها بالبنية الدلالية للرؤيا الوجودية التي تجسدها القصيدة، مستخدما مفهوم النبر مميزا بين نوعين من النبر: «النبر الشعري المجرد الذي يقع على البيت من الشعر – من حيث هو خط أفقي من الوحدات الإيقاعية – التفعيلات–والنبر اللغوي الذي يقع على الكلمات التي يتألف منها البيت بوصفها وحدات لغوية قاموسية معزولة تتشكل الآن في جملة وتبقى محتفظة بنبرها اللغوي»[3].

وقد مثل للنبر الشعري بالعلامة (X) والنبر اللغوي (8) حيث توضع العلامة فوق العنصر الذي يقع عليه النبر.

لدراسة هذين النبرين وتحديد مواقع النبر اللغوي ومواقع النبر الشعري وعدد النبرات الموجودة في كل بيت يقوم الناقد بعمليات حسابية ومقارنة بين الأبيات كما يقوم بحساب

---

[1] كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي، ص 180.

[2] المصدر نفسه، ص180، 181.

[3] المصدر نفسه، ص 182.

النسب المئوية لمعرفة توزيع الوحدتين **فاعلاتن** و**فعلاتن** وتسطير مخطط رياضي لإظهار النتائج التي يخرج بها.

بعد هذا التحليل البنيوي الذي قدمه الناقد يظهر«أن البنية الإيقاعية تجسد العلاقات الجذرية في البنية الدلالية تجسيدا مدهشا في اكتماله»[1]، ويظهر من خلال نص القصيدة أن **أبا نواس** «يعاين الأطلال بوصفها تجسد عالما هو النقيض المطلق لعالم الخمرة وأن هذه المعانية تتجسد في بنية القصيدة ذاتها إذ أن الأطلال تسقط إلى موضع سفلي في بنية القصيدة وتخلخل عن موضعها العادي في التراث الشعري»[2].

من خلال ما سبق نلاحظ استخدام الناقد الرموز والجداول بشكل مبالغ فيه، مما يجعل القارئ يبذل جهدا لفهم هذه الطلاسم واستيعاب تحليلات الناقد، وهذا ما أعابه عليه كثير من النقاد كعبد **العزيز حمودة** في كثير من النماذج كأنموذج معلقة امرئ القيس إضافة إلى أن تركيز الناقد على هذا أفقد النص جماليته الفنية التي كان بإمكانه دراستها خارج لغة الجداول والحسابات الرياضية.

وكأنه بهذه اللغة الرياضية يستنطق النص استنطاقا، فالنص العربي يزخر بجماليته الأدبية سواء على مستوى الشكل أو المضمون وهي جمالية لا يمكن أن تدرس بجداول ونسب رياضية معقدة تجعل القارئ يشعر وكأنه أمام مسألة رياضية وملاحظات بعيدة كل البعد عن المعنى الذي أجهزت عليه الحسابات ووضعته داخل إطار رياضي جاف.

كما قام الناقد بتحليل نصين آخرين **لأبي نواس**(اللباب، **ذهب منسكب**)، محاولا اكتناه صورتين أُخريين لمعاينة **أبي نواس** للأطلال وعلاقتها بالخمرة، وهذه الأخيرة وعلاقتها بعالم التراث الفكري الأخلاقي الديني آملا في أن يكشف تحليله البنيوي «أغوار الرؤية الوجودية التي تكمن وراءهما والحيوية التصورية التي تتحدد من خلالها العلاقات

---

[1] كمال أبو ديب ،جدلية الخفاء والتجلي، ص 190.

[2] المصدر نفسه، ص 191.

بين المكونات الأساسية لهذه الرؤيا والبنية القصيدة في الوقت نفسه»[1]، وتبين أن الشاعر قد: «نقل الأطلال إلى حيز هامشي يجسد هامشية وجودها في تجربته»[2].

أما النص الآخر **(ذهب منسكب)** ، فقد أظهر أن الشاعر« يبدأ القصيدة بالأطلال (التراث) فعلا لكنه لا يؤكد لا حيوتها ولا رموزها الغنية وقدرتها على استشارة الانفعال، بل تراكميتها واندثارها وانعدام أي تنام للحياة فيها وعجزها عن استشارة الانفعالات الإنسانية، ويمنح للكون الخمري خصائص الحياة والتنامي ويملؤه بغنى الانفعالات الإنسانية العميقة وتراثها»[3]، ويبدو أن الناقد لم يخرج في تحليله للقصيدتين عن نهجه في القصيدة الأولى ، حيث تشكلت بنية قصيدة "**اللباب**" من ثنائية أساسية هي : **الطلول /الخمرة** وثنائيات أخرى (الوجود الخارجي، الوجود الداخلي، عالم الأرض، عالم السماء) ليخلص التحليل البنيوي إلى كون الأطلال تجربة هامشية عرضية ملتبسة ونائية عن كون الشاعر بينما التجربة المركزية هي تجربة الخمرة[4].

لا تخرج دراسته لقصيدة **(ذهب منسكب)** عن الثنائية الأساسية التي شغلت محور اهتمام الناقد: ثنائية **الأطلال / الخمرة**، حيث تظهر القصيدة بوضوح كيفية تعامل **أبي نواس** مع الثنائية بطريقة فذة –كما يرى الناقد –فهو «يبدأ بالكون التراثي لكنه على عكس الآخرين يبدأ به لا مصدرا الرموز ذات ديمومة وإنما تجسيدا للعفاء والزوالية وانقطاع الزمن وتفتته»[5].

من خلال ما سبق يتبين أن الناقد قد وقع في مغالطات ، ففي قصيدته " **صبوح**" يؤكد الناقد **سامي سويدان** على أمرين:«الأول خاص بالمغالطة الأساسية القائمة في ادعاء دراسة البنية الإيقاعية في حين تجري فيه مقارنة الأبيات الثلاثة الأولى بتلك

---

[1] كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي، ص 191.

[2] المصدر نفسه، ص 228.

[3] المصدر نفسه، ص 228.

[4] المصدر نفسه، ص 198.

[5] المصدر نفسه، ص 227.

الأخيرة ، مع ما في ذلك من امتهان لمفهوم البنية بالذات باعتباره متعلقا بالنص ككل وليس بأجزاء متقطعة من مجموعه وسياقه، والقول أن المنهج البنيوي يرفض هذا التفاعل الجزئي ويتهمه بالعجز والقصور هو قول يصدق على ما يقوم به الباحث هنا بقدر ما يتناقض مع ادعاءاته وإذا لاحظنا أن هذا الاجتزاء الذي يقوم به يبتر الوحدة التعبيرية النحوية القائمة في البيتين الثالث والرابع، إلى جانب المقارنة غير المعللة بين دراسة البنية الإيقاعية على الأساس العروضي وبين ما سبق مقارنته نبريا فلا نملك إلا التشكيك بجدوى هذه التعقيدات التي تحرف البحث البنيوي أكثر ما تلتزم به»[1].

كما نجد الاضطراب الذي وقع فيه الناقد في التقاط دلالة الباء التي يراها صعبة في تحديد دلالتها بدقة ذلك أنها هامشية في دورها وسطحية وتشير إلى حيز ضيق في معظم استعمالاتها ويمكن استبدالها ب"عن" مثلا في جملة "غنينا بالطلول لتصبح غنينا عن الطول، ف"عن" أعمق دلالة منها على الاحتواء والشمول والعمق، بينما "الباء" هي أداة اتصال مثل: كتبت بالقلم أو دلالة على العرضية والجانبية مثل: مررت به[2].

والسؤال هو: لم صعب على الناقد تحديد دلالة "الباء" في قول الشاعر (بالطلول) ولما رآها هامشية؟ «فهل يعني ذلك أن الحداثة النقدية المتمثلة بالبنيوية هنا ترفض كل معرفة موضوعية سابقة لمجرد ارتباطها بالتراث؟»[3] ف« ما من أحد يصدق أن **أبا ديب** على علو كعبه في النقد قد أعجزه الرجوع إلى المؤلفات الكثيرة التي شرحت معاني الأدوات كالجني الداني للمرادي أو حتى مغنى اللبيب لابن هشام الذي يدرسه الطلاب في السنوات الجامعية الأولى»[4].

---

[1] سامي سويدان ، في النص الشعري العربي، ص 43.

[2] كمال أبو ديب ، الخفاء والتجلي، ص 197.

[3] رفعت أسوادي عبد، فرحان بدري كاظم الحربي ، نقد البنيوية العربية جدلية الخفاء والتجلي اختيارا ،مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، العراق ، العدد 48 ،2018، ص8.

[4] المرجع نفسه، ص8.

سيما أن نظائرها في القرآن واضحة كقوله تعالى:﴿ **وَلَقَدْ نَصَرَكُمُ اللَّهُ بِبَدْرٍ وَأَنتُمْ أَذِلَّةٌ ۖ فَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ (123)** ﴾**آل عمران**، إذا «كيف يستقيم التحليل البنيوي التنويري الحداثي برؤيوية مع أخطاء التصور الصحيح لأوضاع اللغة لا بل ببديهياتها؟ أليس التحليل البنيوي يستهدف ترسيخ معرفة نصية ومعرفة البنى بمستوياتها اللغوية والفكرية والمعرفية، أقول ما قيمة التحليل إذا كان قد ارتكز على فهم مغلوط لأبسط قواعد اللغة؟» [1].

من جهة أخرى يتساءل يوسف **حامد جابر** قائلا: إذا كانت لبنية الطلول كل هذه العطالة ولبنية الخمرة كل هذا الثراء فكيف يقيم الناقد تحليله كله تقريبا على العلاقة بينهما على أساس أنهما تشكلان ثنائية ضدية؟ [2]، خاصة أن **كمال أبو ديب** في موضع آخر يؤكد على ضرورة عدم هيمنة نسق على حركة النص وطغيانه على بقية الحركات بشكل تام على بقية الأنساق مكتسبا بذلك صفة لا نهائية فيه تعدم التمايز والتضاد بينه وبين الأنساق بشكل لا يسمح بتشكل نسق محدد [3].

من خلال ما سبق، وعلى الرغم من أهمية هذه الدراسة التي قام بها الناقد والتي أبانت عن الحس النقدي **لأبي ديب**، وذلك من خلال إكتناهه البنية الدلالية العميقة للنص الشعري، ورغم أنّ تحليله ارتكز على العلاقات الضدية أكثر وعلى شبكة العلاقات القائمة بينهما إلّا أنه استطاع الوقوف على الدلالات النفسية **لأبي نواس** المعروف بكسره لقالب القصيدة العربية واستبداله المقدمة الطللية بالمقدمة الخمرية، وذلك من خلال موقفه الرافض للأطلال والقيم.

وقد تجسد ذلك من خلال استخدامه ألفاظا انتهك بها القيم التي تجسدها كلفظ ابنة الشيخ، وإشادته بعالم الخمر المليء بالنشوة والحيوية والرواء عكس عالم الأطلال الذي

---

[1] رفعت أسوادي عبد، فرحان بدري كاظم الحربي ، نقد البنيوية العربية جدلية الخفاء والتجلي اختيارا ، ص8.

[2] يوسف حامد جابر، بنيوية كمال أبو ديب ،عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 4، 1997، ص 278.

[3] كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي ص109.

يتميز بالجدب والقحط والصمت، فسيطرة عالم الخمر على القصيدة هو رفض لرموز الأطلال والعالم الذي ترتبط به ليصل الناقد إلى نتيجة مفادها أن **أبا نواس** قلب نظام الكون التراثي وأعاد تركيب مكوناته التي كانت سائدة ووصل إلى الرؤيا الكامنة بنية العالم والوجود، كما تتشكل في معاينة الفنان المبدع ، هذه النتيجة تقودنا الى النقطة ذاتها دائما وهي تأثر الناقد بالبنيوية الماركسية التي ترى أن بنية النص هي بنية مناظرة لبنية خارجية هي البنية الفكرية الثقافية للشريحة الاجتماعية التي أفرزت العمل الأدبي.

12.نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري:

أ. في بنية المضمون الشعري: هاجس النزوع: كيمياء النرجس–حلم [1].

يقول أدونيس في قصيدته:

المَرايَا تُصَالحُ بَيْن الظَّهيرَة واللَّيْل

خَلْفَ المَرايَا

جَسَدٌ يفتَحُ الطَّريقَ

لأَقَاليمه الجَديدَة

جَسَدٌ يبْدأُ الحَريقَ

في رُكَام العُصور

مَاحيًا نَجْمَة الطّريق

بيْن إيقَاعه والقَصيدَة

عَابرًا آخرَ الجُسور

وقُتلَتْ المَرايا

ومُزجَتْ سَراويلُها النّرجسّية

بالشُّمُوس: ابتَكرتْ المَرايا

هَاجسًا يَحضُن الشذُموسَ وأبعَادَها الكَوْكبيَّة

---

[1] أدونيس، المسرح والمرايا، دار الآداب، بيروت ،1988، ص 213.

يحلل الناقد هذه القصيدة بهدف تحقيق غرضين: «الأول اكتناه البنية الدلالية لأحد الهواجس الجذرية في الشعر بما هو فاعلية خلق ورؤيا متأصلة في الذات الإنسانية واكتناه لحظة التوتر بين الإنسان والعالم هو هاجس النزوع، والثاني متابعة تحديد عدد من المنطلقات الأساسية لصياغة نظرية بنيوية للمضمون الشعري»[1]، حيث يتجسد هاجس النزوع برأي الناقد في لحظة توتر بين زمنين هما: الآني والآتي، وهي لحظة ثنائية ضدية أساس في الثقافة الإنسانية وتنطلق القصيدة وفق تحليل الناقد من تشكل ثلاث حركات هي: المرايا، الجسد، الأنا.

تنشأ الحركة الأولى (المرايا) من جملة قصيرة لكنها شديدة التركيز **(المرايا تصالح بين الظهيرة والليل)**، ويشير الناقد إلى أن حركة المرايا تتشكل من الثنائيات الضدية: **الظهيرة /الليل** وما ينتج عنها من ثنائيات أخرى: **مؤنث(الظهيرة) /مذكر (الليل)** والحيز المكاني الذي تشغله كل من الظهيرة والليل بالنسبة للمرايا فهما متقابلان كذلك على صعيد المرتبة فالمرايا مؤنث لا علامة تأنيث فيه وتتوسط بين الظهيرة(مؤنث بعلامة التأنيث والليل مذكر بدون علامة) ، كذلك التركيب النظمي حيث تبرز المرايا في وضع المبتدأ، أين تنسب للمرايا إيجابية تتجاوز الفعل السلبي فهي تتحول إلى المصالحة بدل عكس صور الموجودات بطبيعتها الفيزيائية وخبر المبتدأ جملة فعلية فعلها مفرد مؤنث (تصالح)[2].

يتابع الناقد تحليله للحركة الثانية بتحديد الحيز المكاني للجسد، حيث تبدأ بظرف المكان (خلف) فالجسد يوجد خلف المرايا، وبهذا تتشكل ثنائية ضدية من حيث العلاقات المكانية بين المرايا والجسد كما تتجسد ثنائية ضدية أخرى هي **(يفتح/يغلق)** يصل من خلالها الناقد إلى عبور آخر الجسور هو إغلاق لعالم قديم وفتح لعالم جديد، فهو انفصام واتصال **(عابرا آخر الجسور)**.

---

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

[2] المصدر نفسه، ص 255.

كما يعتبر الجسد حركة إرادية ترتكز على فاعلية انقلابية إيجابية لا تعكس المتناقضات أو تصالح بينها بل تعمق هذه المتناقضات وتتجاوزها خالقة دروبا إلى عوالم جديدة [1] وفي هذا يتحدث **عدنان حسين قاسم** قائلا: «إن **كمال أبو ديب** لا ينطلق من النص وإنما يسقط عليه من داخله ولذلك جاءت أفكاره مضطربة ومشوشة فهو يريد أن يروج لفكره الحداثي»[2].

يستخلص الناقد ان حركة الجسد حركة نزوع وتجاور وإلغاء وفصم، فالجسد كيان مليء بالحركة والحيوية والمغامرة، والتجاوز ينزع إلى أقاليم جديدة ويمحو العلاقات بينه وبين العوالم القديمة، يبدو هنا الناقد وكأنه يقول لنا: لنتجاوز الماضي ونقطع كل علاقة معه وننطلق نحو كل جديد، مليء بالحيوية والمغامرة وبتر كل صلة بالماضي الجامد الميت، وهذا ما يؤكد مرة أخرى ما قلنا سابقا.

وهي دعوة يصرح بها أكثر عندما يقول «الجسد يبدأ الحريق في ركام العصور وموروثاتها ماحيا النجمة التي تمتلك خصيصة الربط بين الجسد والتراث فاتحا الطريق إلى بدء جديد دون موروثات وعابرا الضفاف القديمة مليئا بضفافه الجديدة»[3]، هذا ما يريده الناقد في دعوته الصريحة إلى التجديد والحداثة وقطع كل الصلة بالتراث «ولما كانت قصيدة (كيمياء النرجس–حلم) قد ركبت تركيبا حديثا حملت دلالات حداثية كذلك فمقاربتها بدت محكومة بتلك الخصوصيات»[4].

يواصل في السياق ذاته قائلا: «أن للجسد فاعلية تأسيس وهجس وانطلاق، فالجسد « يفتح الطريق دون أن يقطع الطريق ويصل ويبدأ الحريق دون أن يكون فعله إحراقا مطلقا وهو يرفض العالم القديم بنهائية أكمل من هجسه بالأقاليم الجديدة»[5]، وهنا نلاحظ

---

[1] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي ، ص 267.

[2] عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر ، بيروت ، 2001، ص250.

[3] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 267.

[4] عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، ص251.

[5] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي ص 267.

أن الناقد يستخدم في هذه العبارة مصطلحات حداثية خاصة الأسطورة ككلمة "ترميد" وهي مشتقة من رماد الفينق ولفظ الإحراق يرتبط بأسطورة الفينق الذي يحترق فيولد من رماده فينق جديد، وفي عبارة (...دون أن يكون إحراقا مطلقا) يكمن تفكير الحداثيين الذين« يعدون ذروة الكمال في النقص فمن لم يطلع على آرائهم الحداثية يتعذر عليه أن يحيط بهذه التحليلات التي قام بها **أبو ديب** لقصيدة من قصائد أستاذه الذي يروج لهذا الاتجاه المقاطع»[1].

يواصل الناقد تحليله الحداثي، وذلك باستخراج الثنائية الضدية **(إيقاع الجسد/إيقاع القصيدة)** والتي هي للثنائية الضدية: **الفردي/الجماعي، الخاص/العام، المبدع/الموروث،** فالجسد يرفض الاستضاءة الجماعية بنور التراث، فهو يؤسس لإيقاعه الجديد الرافض للإيقاع التراثي الجماعي الذي كانت تستسقى منه القصيدة وجودها من وجوده(التراث)وتصوغ رؤيتها للوجود[2].

وبرأي الناقد فالجسد الذي يتجه إلى الأقاليم الجديدة لا يمكن أن يتقبل القصيدة التراث ولذلك يؤسس إيقاعه الفردي، حيث تعكس البنية الإيقاعية لحركة الجسد دوره الدلالي، فالبحر المستخدم في القصيدة هو المتدارك وهو يمثل موروثاً إيقاعياً جماعياً، لكن البحر يخرج عن شكله التراثي ويمزق نسيج القصيدة الإيقاعي.

غير أن التمزيق لا يصل إلى درجة مطلقة ليبقى الإيقاع الجماعي الإطار الفعلي الذي يتشكل ضمنه إيقاع الجسد الفردي، هكذا تكون محاولة محو نجمة الطريق محاولة نسبية لا تصل إلى حد إلغاء الموروث والجماعي بل تظل هاجسا بالجديد والفردي لتظل حركة الجسد استقاء من التراث اللغوي وقاموس الجماعة مع أنها تبرز القاموس اللغوي في ظل ضوء جديد ثري مميز[3].

---

[1] عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي، ص251.

[2] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 268.

[3] المصدر نفسه، ص 268.

ويرى الناقد أن العالم الذي يتجه اليه الجسد هو عالم هيولي تميزه جدته وطراوته وفرديته ومناقضته للعالم القديم عالم يرفض التشكل التام ولذا يظل الحلم هاجسا وطاقة نزوع، فالجسد الذي يفتح الطريق لا يغلقه لأنه لا يهدف إلى أن ينغلق من جيد في عالم تام التشكل من هنا دلالة الأفعال المرتبطة بالجسد (يفتح، يبدأ، يمحو، يعبر)[1].

يواصل الناقد تحليله ليؤكد هذه المرة أن صيغة الفعل **(يفتح/الطريق)** تملك لبسا داخليا مشعا لأن زمن الفعل ليس محددا بدقة، فهو قادر على الدلالة الآنية (الجسد الآن يفتح الطريق)، كما أنه قادر على الدلالة الشمولية (الجسد من طبيعته دائما ان يفتح الطريق) أو المستقبلية (الجسد سوف يفتح الطريق) وتزداد حدة الإشعاع اكثر –برأي الناقد– مع اللام التي تربط بين الجسد والأقاليم ، فالجسد يفتح الطريق إلى أقاليم جديدة(مثل جملة فتحت الطريق للقرية أمس) ويفتح الطريق من أجل أن تدخل الأقاليم الجديدة إلى عالم الجسد (مثل جملة فتحت قلبي لحبيبتي)[2].

من جهة أخرى تشكل المرايا والجسد ثنائية: **المرايا غير محددة الملامح ولا تمتلك أبعادها الخاصة /الجسد محدد الملامح يملك أبعاده الخاصة**، كذلك المرايا ترتبط بالمجرد /الجسد يرتبط بالحسي، المرايا لا تقدر على التكاثر إلا عبر التكرار/الجسد هو الفاعلية الأولى للاستمرار عبر التجدد والتنوع[3]، يستخلص الناقد أن القصيدة قد أسست ثنائيتها الضدية بحدة تؤكد التناقضات، وهذا ما يزيدها بروزا بانتهاء حركة الجسد، فالقصيدة تتجه إلى طريق مسدود وثنائية: المرايا/**الجسد** التي تشكل البنية الأساس.

بحيث أن الحركة المنطقية الوحيدة هي نفي أحد الطرفين للآخر نفيا مطلقا يصل إلى إلغائه وتدميره، وهنا تبرز الحركة الثالثة بشكل مفاجئ مبرزة برأي الناقد عملية نفي ديالكتيكية بين المرايا والجسد تنتهي برأيه بخلق تفاعل إيجابي بينهما وذلك عن طريق

---

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

[2] المصدر نفسه، ص 269.

[3] المصدر نفسه، ص 269.

النفي المتبادل وتحويله إلى جسر يربط بين طرف الثنائية وبهذا تصبح عبارة "**آخر الجسور**" ذات دلالة عميقة برأيه ومحور تمفصل بين حركية المرايا والجسد تربط كليهما بالحركة الثالثة[1].

تنفجر الحركة الثالثة بحسب الناقد مجسدة لحظة توتر، فهي تبدأ بالفعل "**قَتَلَتْ**" الذي ينتسب إلى ضمير "**الأنا**" والزمن الماضي إضافة إلى عنفه الدلالي(القتل) وبعيدا عن دلالات الفعل الفورية يجد الناقد أن الفعل «يهجس بأبعاد أسطورية تربط بين القتل والفداء وإعادة الخلق...وتتبلور دلالة القتل الأسطورية في الفعل الثاني من الجملة الجديدة" **مزجت**" وتزيد حدة الإرهاص بمفهوم القتل إعادة التكوين – البعث»[2].

مضيفا أنه سرعان ما«يصبح الإرهاص تقريرا مباشرا في المزج بين المرايا **(سراويلها النرجسية)** والشموس **(رمز الحيوية والخصب والعطاء في العالم الجديد)** ثم في التقرير الواضح **(ابتكرت المرايا)**، هكذا يكتمل فعل القتل ويصبح جزءا من دورة موسمية تربط بين القتل والبعث من الرماد في صورة جديدة بين احتراق الفينق وانبعاثه، وبين موت المسيح وقيامته وبين موت تموز وعودته للحياة»[3].

يبدو أن الناقد قد استمر في طرحه الحداثي واستخدام مصطلحات غامضة يصعب على القارئ فهمها مما يزيد من غموض تحليلاته فضلا على استيعابها، كما يبدو أن الناقد يستنطق النص أكثر مما يحتمل من معان ودلالات، ورغم أن الشعر الحداثي عموما وشعر أدونيس خصوصا يتسم عادة بالغموض والغرابة إلا أنّ تحليله من طرف الناقد زاده غموضا وارتباكا حتى أن القارئ ليقف أمامه عاجزا عن الفهم والوصول إلى المعنى العميق.

---

(1) كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي، ص 270.

(2) المصدر نفسه، ص271.

(3) المصدر نفسه، ص 271.

يواصل الناقد تحليله وذلك بتأكيده على أن الحركة الثالثة تتوسط الموت والحياة، وذلك بصياغة المرايا كهاجس بالأقاليم الجديدة نفسها التي يهاجسها بها الجسد وتصبح المرايا أكثر توحدا بالجسد، فالمرايا تهجس بالشمس وأبعادها الكوكبية والمرايا تحضن الشموس متابعة حركة الجسد، وبهذا فحركة الأنا برأي الناقد تنتهي بتأكيد حركة الجسد **(النزوع)** وبإعادة خلق المرايا جزءا من فاعلية النزوع نفسها التي تتمثل بشكلها المطلق في حركة الجسد[1].

مضيفا أن «القصيدة تقع بين طرفي ثنائية ضدية: المرايا **التي تصالح/ الجسد الذي يتجاوز**، وتشكل الحركة الثالثة حلا للتناقض الحاد .... عن طريق الفعل الجذري المتمثل في قتل الذات المصالحة وعجنها بدم الذات المتجاوز لتشكل منهما ذات جديدة تهدس بعوالم جديدة»[2].

مستخلصا أن القصيدة هي قصيدة تحولات، وبهذا الوصف تضاء القصيدة في رأيه وينجر الغموض الموجود في القصيدة والمتمثل في العلاقة بين العنوان **(مصدر النرجس– حلم)** فالكيمياء هي فاعلية تحويل أساسية والعملية الكيميائية عملية توسيطية يدخل فيها عنصر وسط بين عنصرين ليؤدي عبر تفاعلات يغلب أن يرافقها العنف إلى تحول جذري في خصائص العنصرين وولادة عنصر جديد وبهذا تكون بنية القصيدة بنية مفتوحة متوترة لا نهائية[3].

جانب آخر يناقشه الناقد وهو **السياق الزمني**، فالحركة الأولى والثانية في زمن الحاضر **(تصالح، يفتأ، يبدأ.)** أما الحركة الأخيرة ففي سياق ماضي، وبهذا تنشأ ثنائية ضدية جديدة ونسق جديد، ويعلل الناقد سبب بروز الماضي بأنه ليس عرضا بل تأكيد حاد لعلاقة الحركة الأخيرة بما سبقها عن طريق الضدية، هذا التضاد له دور مهم برأي

---

[1] كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي، ص 272.

[2] المصدر نفسه، ص 272.

[3] المصدر نفسه، ص 273.

الناقد في إضاءة العنوان، ذلك أن القتل والمزج والابتكار في زمن مضى برأيه يجعل الزمن في القصيدة مستحيلا إذا اعتبرت العلاقة بين الحركات علاقة تاريخية لأزمنة متوالية.

كما ينفي أن يكون الماضي لغرض فنّي كالأغراض الفنّية التي يهدف اليها القرآن الكريم مستشهدا بالآية القرآنية "﴿**إِذَا السَّمَاءُ انْشَقَّتْ** (1)﴾**سورة الانشقاق**" فتأتي صيغة الماضي لتأكيد حتمية الحدوث وزيادة الحدة والقدرة على التأثير، ولذا فصيغة الماضي في القصيدة لا دلالة مستقبلية لها بل دلالتها ماضية بحتة وتضاء مع الزمن الحاضر لتأكيد صفة الحلم في القصيدة، فما يحدث لحركة الأنا جزء من حلم تفيق منه الذات الخالقة لتصفه بهذا التشابك اللغوي، هذا التفسير برأيه يعين على حصر دلالة الأفعال **(تصالح، يفتح، يبدأ)** بالآنية ونفي صفة الشمولية والمستقبلية عنها[1].

يرى **عدنان حسين قاسم** أن قصائد **أدونيس** المعنونة بـ **المرايا**"«تنحو منحى صوفي فالمرايا هي برزخ بين عالم الحقيقة والخيال، العالمين الدنيوي والأخروي كما أنه يمزج بين التفكير الصوفي والأسطوري رغم تغلب الأول فالجسد عند **محي الدين بن العربي** يكتسب أبعادا صوفية»[2].

جاءت المقارنة التي عقدها الناقد بين دلالة الماضي وصيغة الماضي في القرآن ليؤكد نفي تحقق الحلم في القصيدة، فصيغة الماضي التي استخدمها الشاعر ذات دلالة ماض بحت ولا دلالة مستقبلية فيها على عكس القرآن الكريم في استخدامه للماضي للدلالة على المستقبل الغرض منه تأكيد وقوع الشيء، ولهذا فاستخدام صيغة الماضي للدلالة على المستقبل يكون أبلغ وأوكد في تحقيق الفعل خاصة إذا كان الفعل المستقبل من الأشياء العظيمة الذي يستعظم وجودها والمحقق الوقوع وذلك باستحضار صورته ، فيكون السامع وكأنه شاهد يشهد الحدث الآن، وقد استخدم الناقد هذه المقارنة لتوضيح

---

[1] كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي ، ص 273- 274.

[2] عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، ص254.

معنى القصيدة ولتأكيد التضاد الذي يبدو أن الناقد مولع ، ، لكننا نتساءل: اذا كان غرض القرآن فنيّا كما يقول ؟!!! فما غرض القصيدة إذن ؟

يواصل أبو ديب مقاربته للقصيدة وفق استراتيجية جديدة وهي **المستوى التركيبي** حيث تتألف القصيدة من ثلاث وحدات تركيبية:

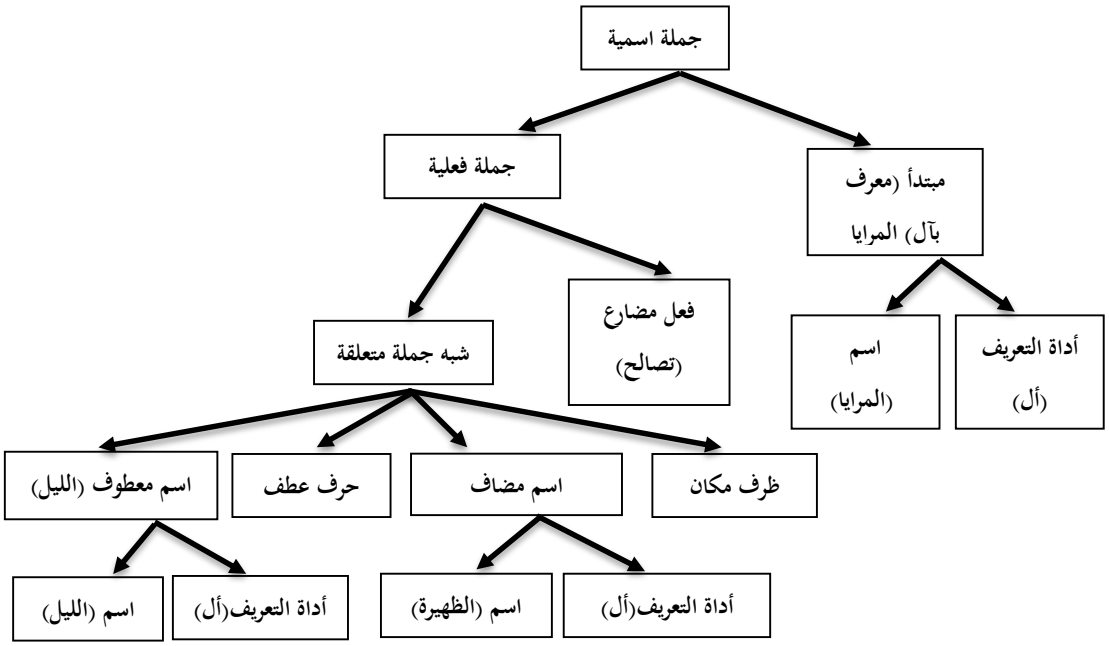
أ. المرايا تصالح.

ب. الجسد يفتح الطريق ويعبر آخر الجسور.

ج. الأنا تعيد خلق المرايا هاجسا بالعالم الجديد.

تتفرع عنها جمل فرعية مكتملة ويورد الناقد مخططات تشجيرية للحركات الثلاثة، نورد المخطط الأول لمعرفة مدى أهمية هذا التحليل الذي اشتغل عليه الناقد.

المخطط التشجيري: الحركة الأولى (المرايا)



يعلل الناقد استخدامه هذه المخططات باكتناه البنية العميقة للقصيدة و«تمييز الأنساق الأساسية الدالة في كل حركة وإدراك التحولات التي تطرأ عليها في سياقات أخرى في القصيدة» [1]، مما يجسد برأيه الرؤية الشعرية للقصيدة التي لم يكتنها النقد الحديث

[1] كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي، ص279.

بحسبه حتى الآن بعمق وشمولية كافيين، ويبدو أن الهدف الأكبر من هذا المخطط هو: «إبراز الأنساق التركيبية والظواهر اللغوية التي يسمح تتبعها باكتناه العلاقة الوجودية بين البنية اللغوية والبنية الدلالية للقصيدة» [1].

ليعمل على تحليل الأنساق تحليلا بنيويا من حيث ورودها في سياق واختفائها أو تكرارها في سياقات أخرى، ومن أمثلة ذلك: أن المرايا وكل ما ينتمي اليها أو إلى العالم الذي تمثله يتخذون شكلا لهم جملة اسمية أو جملة فعلها المتضمن فعل الكون والتغير أي انعدام الحركة من إلى.

في مقابل ذلك يتخذ الجسد شكلا له الجملة الفعلية التي تجسد أفعالها الحركية والزمنية والتغير بينما تتجسد الأنا في جملة فعلية فعلها ماض متحقق ويقترن بعنف داخلي واضح[2]، كما يدرس نسق حرف العطف الذي يفيد علاقة بين نقيضين **(الليل والظهيرة)** وعلاقة تكاملية بين الفعلين **(قتلت ومزجت)** وبحدة نفسه تأكيد لحدة العالم الذي تحلم به الأنا وحدّة الدور الذي تريده الأنا للمرايا بعد قتلها وابتكارها وبهذا يجسّد العطف روح الحركة الثالث، بعد إبراز أهمية دلالة العطف يشير الناقد إلى دلالة غيابه حيث ترد "**ابتكرت**" دون حرف عطف على عكس "**مزجت**" ، ويفسر ذلك بأنها "تتبع من طبيعة الابتكار ، فالابتكار خلق من لا شيء دون بدء وانفصام عما هو كائن.

يواصل الناقد دراسته البنيوية مع نسق آخر هو الجار والمجرور مضيفا أن هناك «أنساقا وظواهر أخرى على قدر كبير من الدلالة لم تذكر بعد» [3]، ويرى أنه من الأفضل أن يعرضها في مخطط بشكل مكثف في نهاية دراسته حتى تكشف البنية العميقة للقصيدة، حيث يعكس هذا المخطط بدقة «المكونات الفعلية لبنية القصدية ويبلور

---

[1] كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي، ص 280.

[2] المصدر نفسه ، 279- 280.

[3] المصدر نفسه ، ص 286.

تفاعلاتها بطريقة تظهر إلى أي مدى تجسد البنية اللغوية للقصيدة البنية الدلالية لها والرؤيا التي تتجلى فيها» [1].

بل يذهب إلى إمكانية جعل هذا المخطط أساسا مقارنا يربط بين قصائد أخرى تجسد هاجس للنزوع وبين "**كيمياء النرجس**" في دراسات مقبلة كما فعل **شتراوس** في دراسة بنية الأسطورة، وكما فعل هو في بحث بنية القصيدة الجاهلية في دراستين منفصلتين، حيث يبرز الناقد من خلال مخططه تضاد المرايا والجسد ثم الخصائص المشتركة بينهما لتلعب المرايا دور التوسط بينهما [2].

يستخلص الناقد بعد التحليل السابق ما يلي:

1. أن هناك قدرة هائلة على تجسيد الرؤية الشعرية لغويا وصوتيا تدل ّدلالة مذهلة على طبيعة الشعر العجيبة وهذا ما قصده **ياكبسون** عندما وصف الشعر بأنه لا يصدق، وإن كانت دراسات هذا الأخير عاجزة عن إظهار هذا البعد العجيب للشعر وسهلة للنقد كما فعل **جوناثان كلر** في نقده لمنهج **ياكبسون** النقدي.

كما أن الناقد يأمل أن تكون دراسته هذه قد أظهرت أن نقد **كلر** لا يلغي أهمية المنهج، وأن دراساته قد أظهرت ردا محدود المجال على نقد ياكيسون نفسه وتطويرا وتنمية لمنهج **ياكبسون**، وبدراسته هذه يكون قد أظهر الميزات الكبيرة والطاقات الجذرية التي يمتلكها المنهج البنيوي شرط أن يطبق تطبيقا واعيا، وظلت نقطة تمركزه البنية الدلالية للعمل الفني بل أنه يركز تركيزا كليا على الأنساق الشكلية لذاتها وعلى البنية اللغوية باعتبارها الهدف النهائي للدراسة والاكتناه [3].

2. بتطبيقه المنهج في هذه الدراسة يصبح كل مستوى من مستويات العمل الفنّي تحولا كليا لمستوى آخر هو المستوى الدلالي أو الرؤية الأساسية والتفاعلات الناشئة عن

---

[1] كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، ص 289.

[2] المصدر نفسه، ص 289.

[3] المصدر نفسه، ص 299.

الثنائيات الضدية، أي أنّه بإمكاننا تحديد الرؤية الأساسية أو المستوى الدلالي بدءا، وهذا ما ترفضه مدرسة Tel quelودريدا وكريستيفا برأيه، غير أن هذا الرفض لا يحرج الناقد ولا يشكل بحسبه برهانا على سلامة نفي حق الناقد في اختيار مركز ايديولوجي للعمل الفني أو برهانا على أن هذا الاختيار ينفي الطبيعة اللامحدودة للنص (كما يؤمن دريدا وكريستيفا).

ويرى أن المشكل الحقيقي هو أنه بإمكاننا أن نعطي النص عددا لا نهائيا من المراكز ونحلله وفقا لطبيعة المركز الذي نختاره، وبإعطائه لأكثر من مركز نوفر لعملية التلقي وللنص شرطا أساسا من شروط الكتابة المبدعة هو لا نهائية احتمالاتها وبهذا تصبح العملية النقدية في جوهرها عملية اكتناه للعلاقات المتشابكة والتفاعلات التي تنشأ من اختيار مركز معين للنص، وبهذا أيضا تصبح العملية النقدية عملية خلق فعّال، عملية قراءة مبدعة له [1].

ولإثبات نجاعة المنهج البنيوي يعمد الناقد مرة أخرى إلى دراسة القصيدة على مستوى آخر هو مستوى البنية الإيقاعية، حيث يرى أن القصيدة تقع بين طرفي الثنائية الإيقاعية الضدية **(فاعلاتن / فعولن)أو (فاعلن / فعولن)** والتحولات التي تطرأ عليها، ليستخلص الناقد أن هناك جانبا مدهشا هو « أن لحركة المرايا دائما طبيعة واضحة ايقاعيا ،بينما تنعقد حركة الجسد إيقاعيا وتمزق نسيج البحر الموروث المستخدم فيها لتشكل إيقاعها الفردي الخاص وتنشأ حركة الأنا حول نموذج المرايا الواضح أولا، ثم تكتسب طبيعة جديدة لا محددة كوكبية دائرية تطغى عليها حدّة مطلقة ليس لها سابق في التراث وغيبوبية إيقاعية تجسد غيبوبية عالم الشموس وأبعادها الكوكبية اللامحدودة»[2].

ولإكمال الاكتناه وباتباع المنهج البنيوي يعتقد الناقد أنه يمكن اكتناه مستويات أخرى للقصيدة كأنساق الصورة الشعرية وتحولاتها وغيرها من الأنساق، مما يعني ان

---

[1] كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي،ص 299-300.

[2] المصدر نفسه، ص 305.

للنص طبيعة لا متناهية والتي تصبح –برأيه– خاصة من خاصيات العملية النقدية نفسها، غير أن« تجسيد هذه الخاصة عمليا مستحيل ولذلك لا بد من اختيار نقطة لقطع هذه السلسلة اللامتناهية وإيقاف طغيان التقصي النقدي »[1]، وهذا ما فعله هو بالتوقف لقطع هذه السلسلة بانتظار عملية الاكتناه التي أشير اليها في مفتتح الدراسة وهي عملية اكتناه البنية العميقة لهاجس النزوع في الشعر.

ويختم دراسته بأن «قصيدة (كيمياء النرجس–حلم) تجسّد أحد التيارات الرئيسة لهاجس النزوع لأنها تمثل الموقف الذي يرفض الواقع مجسدا التوتر العميق بين الآن والآتي أو الهنا والهناك ويحاول صهر هذا الواقع بعالم الحلم ليخلق منهما عالما جديدا يصنعه عبر التجاوز والكشف والتوق والعنف الخلاق»[2].

من خلال ما سبق يبدو تحليل الناقد تحليلا عميقا ومحاولته بالغة الأهمية وباكتناه مستويات أخرى كما قال الناقد سيزداد النص عطائية.

ذكر الناقد أن هدفه من تحليل القصيدة هو تحقيق غرضين: الأول اكتناه البنية الدلالية لأحد الهواجس الجذرية في الشعر (هاجس النزوع) إذ يمكننا القول إن الناقد قد وفق فيه الى حد بعيد، فبتحليله واكتناهه العميق لأكثر من مستوى للقصيدة استطاع ان يبرز لحظة التوتر بين الإنسان والعالم أما الغرض الثاني الذي أراد تحقيقه فهو تحديد عدد من المنطلقات لصياغة نظرية بنيوية للمضمون الشعري، فهل حقق الناقد ذلك؟ أليس المضمون من «المباحث الدلالية التي لا توليها الدراسات البنيوية أهمية كبيرة» [3]؟ يتساءل **حاتم صكر**.

كما يرى الناقد **أحمد يوسف** أن إخفاء المعنى في النص الشعري لا يمكن طلبه في الظاهر أو في العلاقات الحضورية وبخاصة في النص الشعري الحداثي الذي يصبو الى

---

[1] كمال أبو ديب، الخفاء والتجلي ، ص 307.

[2] المصدر نفسه ، ص 308.

[3] حاتم صكر ، ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاص اجراءات ومنهجيات ، الهيئة المصرية للكتاب، مصر ، 1998، ص 91.

إعادة الخلق عبر خصيصة التحول والتحويل كما أبرزته هذه المقاربة التي قام بها الناقد« فاستخلاص المعنى يتجلى في بؤر الرؤى التي تعد محورا للقصيدة وينبغي البحث عنها ضمن علاقات الشبكات اللغوية وكذا الصورة الشعرية وعلى القراءة في هذه الحالة أن يصحبها وعي نقدي قادر على التغلغل الى عمق الظاهرة الفنية وفهم جمالية التضاد وفاعليته وهكذا يرى **كمال أبو ديب** أن الشعري اذا تضمن مثل هذا التركيب الضدي للعالم المتفاعل معنويا ونفسيا أضحى صورة ذات بنية معقدة متنوعة الأبعاد ومتعددة المعاني نتيجة تراوحها بين علاقات التناغم والتنامي وعلاقات النفي والتناقض»[1].

إن استخدام الناقد لمصطلح مضمون «يبدو ناشزا وغريبا على المقاربة البنيوية التي أنهت الإشكال القديم عندما قدمت البنية بوصفها بديلا نظريا لتلك الثنائية مضيفا ان منهجه التثويري قد عجز عن إيجاد لغة نقدية جديدة» [2](يقصد احمد يوسف بالثنائية القديمة ثنائية الشكل والمضمون).

بالإضافة الى أن تحليل الناقد جاء متسما بالغموض الشديد والتعقيد الذي يصل إلى درجة عجز القارئ فك طلاسم أفكاره أحيانا وكعادة الناقد دائما فقد اعتمد في تحليله على الثنائيات الضدية لاكتناه دلالة القصيدة غافلا عن دراسة جوانب أخرى كان بالإمكان الوقوف عليها و«كأن بيت القصيد في المقاربة البنيوية يتمثل في هذه الثنائيات فقط»[3].

---

[1] أحمد يوسف، القراءة النسقية، 443- 444.

[2] المرجع نفسه، 446.

[3] المرجع نفسه، ص 448.

رابعا: عود على بدء

يورد الناقد كلاما مهما في مقدمة كتابه –في الصفحة الرابعة عشرة – نتأكد من خلاله مرة أخرى أن اختيارات الناقد لبعض النماذج سوآءا التراثية أو الحداثية لم تكن عشوائية بقدر ما كانت انتقائية تخدم رؤيته وتوجهه الفكري، ونلمح من خلالها آراء ضمنية لم يصرح بها الناقد قد تكون للسبب ذاته الذي استنتجه في تحليلاته لهذه النماذج.

وهو الخوف من القهر السلطوي الممارس على بعض المثقفين والشعراء والفنانين المعارضين لتوجهات السلطة، وهو استنتاج خرج به الناقد من تحليلاته لنماذج تعمّد أن تكون متفاوتة زمنيا لتأكيد نظرته السابقة على مر التاريخ العربي، كتحليله لأبيات **ابن المعتز** والتي استنتج منها أن صيامه وفرحته بالعيد لم يكونا لورعه وتقواه ، بل كانا لنيل حريته الشخصية في الاستمتاع بالملذات التي قيدتها السلطة التي كان يخاف بطشها، وما استخدامه للفظ دولة الصيام إلا دليل على ذلك، ولهذا فهو لا يعتبر الصيام فرضا الهيّا بل أمرا من السلطة.

ولهذا فقيود السلطة على حرية الأفراد سوآء السياسية أو الدينية أو الاجتماعية والتي يراها الناقد حاضرة في النصوص الأدبية لم تراع حرية الأفراد، وما **ابن المعتز** إلاّ أنموذج لعديد هؤلاء الذين تضطهدهم السلطة فيعمدون إلى التعبير عن آرائهم بطرق غير مباشرة كالشعر والرسم وغيره، وهذا ما يؤكده أيضا في مقدمة كتابه " في الشعرية " الى أن سبب تخلف الفكر العربي هو طغيان الإيمان بالشعارات الذي يحمل في جوهره كل ما في الشعاراتية من غوغائية وسلطوية وشهوة لممارسة القمع والاضطهاد باسم الحقيقة العقائدية دائما.

تلتقي هذه الشعارات السلطوية فجاجة العقائدية الطفولية برأيه بمسلماتية الفكر التقليدي ليغرقا الثقافة العربية بفكر هلامي سلطوي يدافع عن مواقعه المحصنة لأنه يدرك أن مصالحه ترتبط جذريا بالتخلف الفكري الطاغي ، ويرى أن من يستغرب مقدمته هذه – التي ترتبط ببحثه عن الشعرية – هو يعاني من قصور في تقدير الأهمية الحاسمة لتنمية

فكر تحليلي ووعي نقدي ضدي في الثقافة العربية المعاصرة، وعي يرفض الاستسلام لغوغائية الشعارات وسلطوية القمع والمسلمات العقائدية الجامحة ويسعى الى تأسيس البحث الحر الخلاق في جميع مكونات البنى الثقافية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية.

ولعل سعي الناقد لتحليل نماذج **لأدونيس وأبي نواس** هو إلقاء الضوء على بعض الأفكار والتوجهات الثورية ضد الواقع العربي على مر التاريخ ، وما تحليله إلا دعوة إلى الحرية الفكرية التي تساهم في تبني المشروع الحضاري الذي تحدث عنه في البداية ، كما أنّ اختياره لهذه النماذج –التي تضمر مشكلة العنف بين السلطة والأفراد– لدراستها بنيويا لا تكتفي حسبه «بوصف عنف السلطة في علاقتها بالإنسان في شرط تاريخي معين ولا تحاول تفسير هذا العنف بدراسة جزئية للصالح التي تمثلها السلطة، بل تغوص إلى البنية العميقة للعلاقة بين الثنائيات الضدية الأساسية في الثقافة كلها وهي ثنائيات الأنا / الأخر ، الداخل / الخارج ، التحت / الفوق ، الواحد / المتعدد عبر التاريخ العربي، وفي كل شريحة من شرائحه في الوقت نفسه»[1].

ولهذا جاءت دراسته لتصبح–كما يقول «قادرة على فهم ظاهرة العنف باعتباره تحولا –يتخذ شكلا سياسيا الآن–من تحولات البنى الأساسية، وإذ تكمل هذه الرؤية يصبح ممكنا أن يقترح أن الشعارات السياسية السطحية التي تعلن الحرية والديمقراطية مثلا قيمتين أساسيتين في منهج عمل سياسي لسلطة ما أو لحركة ما لا بد أن تظل بالضرورة فارغة من مداليلها الحقيقية، لا لأن السلطة أو الحركة سيئة النية أو لأن الظروف لم تحن بعد أو... بل لسبب جوهري آخر هو أنّ العلاقات الأساسية في بنية الوجود العربي لم تتبدل، ولان السلطة أو الحركة لم تع بعد هده الحقيقة ولم تطرح منهجا ناضجا قادرا على تحويل علاقات النفي السلبي بين أطراف الثنائيات المذكورة سابقا إلى علاقات نفي إيجابي أي إلى علاقات إغناء وإخصاب وكامل وتناغم» [2].

---

[1] كمال ابو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص14.

خاتمة

خاتمة:

بعد إنجاز هذا البحث توصلنا إلى عدة نتائج لا نقول أنّها أحاطت بجميع جوانب الموضوع المتعلق أساسا بالرؤية النقدية عند **كمال أبو ديب**، فنحن أمام نص يضج بالسؤال والتشاكل لكنها تعد خلاصة قراءة من القراءات المتعددة التي لابد منها:

1. اتسمت المثاقفة العربية مع الغرب بالسلبية منذ البداية، وترجع هذه النظرة الى موجهات الاستشراق الذي رسم صورة مغايرة للشرق مبنية على أساس عرقي ديني، وقد وقع كثير من الفلاسفة والمفكرين الغربيين أسرى هذه النظرة فجاءت كتاباتهم عدائية اتجاه الآخر وأصبحت مقياسا للرؤية الغربية.
2. لمواجهة الهيمنة الغربية لثقافة المعرفة وفرض أنموذجها المعرفي الذي تريد والقضاء على احتكارها لأطر إنتاج المنظومة المعرفية وفق ما يخدم مصالحها، لابد من انخراط الثقافة العربية في صناعة الوعي الحضاري الإنساني وعدم الوقوف موقف المدافع عن الخصوصية دائما، وذلك بمواجهة الغرب وإعادة قراءته بأدواته ومناهجه والدخول في حوار نقدي مع ثقافته دون الذوبان فيها.
3. الأزمة التي يعاني منها الخطاب العربي تجسد عمق إشكالية تعامل الأنا مع الآخر وتجسد تخبطها من خلال صراعها في كيفية التعامل مع كل وافد وجديد من جهة والحفاظ على الهوية من جهة أخرى، والناقد في سعيه لإرساء نظرية نقدية عربية يجسد هذه الإشكالية، فهذا الأخير يسعى إلى تبني منهج حداثي وفي الآن ذاته يسعى إلى إثبات الأنا من خلال تبنيه دراسات **عبد القاهر الجرجاني**.
4. ظلت الكنيسة تسيطر على جميع مناحي الحياة الأوروبية وتمارس قمعها على كل ما هو جديد إلى غاية النهضة الحديثة، التي استطاعت أن تبعد الكنيسة (الدين) عن مجال العلم والفكر بعد صراع طويل نتجت عنه مناهج علمية ونقدية ساهمت في تطور الفكر الغربي.

5. قامت المناهج النقدية على أرضية فلسفية وإيديولوجية بامتياز فهي الجذر الرئيس الذي يغذي منظومة هذه المناهج، فالمنهج ليس إجراءات وأدوات فقط يستخدمها الباحث بل يمثل رؤية المنظومة التي أنتجته.
6. ما يزال الجدل حول التلقي العربي للمناهج النقدية قائما إلى اليوم، حيث يجمع أغلب النقاد العرب على أنّ الخطاب النقدي العربي يعاني أزمة منهج وأزمة مصطلح بسبب التمثل المنهجي لكل ما جاءت به الحداثة الغربية من مناهج وتيارات ، هذا التلقي غير المشروط للإنتاج الغربي أدى الى ضبابية الرؤية النقدية العربية و ذلك لما تحمله هذه المناهج من خلفيات فلسفية وأيديولوجية مغايرة لطبيعة الرؤية العربية التي تتلاءم مع النص الغربي بصفة خاصة، أضف الى ذلك محاولة تطويع الناقد العربي للمنهج الغربي وإسقاطه على النص العربي المختلف كل الاختلاف عن النص الغربي من حيث اللغة والبناء الفني ومن ثم محاولة تكييفها وفقه ، وهذا ما لاحظناه في تحليلات الناقد **كمال أبو ديب** بالرغم من إسهاماته النقدية، وللخروج من هذا لابد من التعامل الواعي مع هذه المناهج والسعي إلى طرح مناهج من صميم العقل العربي للمحافظة على خصوصية النص العربي .
7. الممارسة النقدية العربية مرهونة بشكل كبير بنظيرتها الغربية، فما أنتجه النقد الغربي المعاصر من مناهج وتيارات مرتبطة هي الأخرى برؤى وفلسفات عديدة تجعلها توجه الفعل النقدي الغربي، وبالتالي الممارسة النقدية العربية سواء بوعي أو بدون وعي، فالمتابع لحركة النقد العربي يدرك انه مازال يعاني التبعية الثقافية النقدية للغرب والممارسة النقدية العربية مازالت تابعة لنظيرتها الغربية، والثقافة العربية مازالت مرهونة بإشكاليات عديدة أفرزها الجدل حول التلقي العربي للمشروع الحداثي كجدلية: الأنا /الآخر، الأصالة / المعاصرة وغيرهما من الثنائيات التي تحتاج الى قراءة جديدة واعية لها وتحديد موقف منها بما يخدم الواقع العربي الراهن، والسعي إلى تأسيس رؤية نقدية عربية تنتج مناهج عربية خالصة بمفاهيم وآليات تراعي خصوصية النص العربي.

8. للاستفادة من التراث لابد من العودة إلى قراءة التراث قراءة واعية بعيدة عن ثنائية التقديس /الازدراء، والقائمة على المساءلة النقدية بمناهج عربية وليست غربية للخروج بحداثة عربية من شأنها أن تسهم في تطوير الفكر العربي وتعتمد التراكم المعرفي للأجيال بما يضمن الصيرورة المعرفية وليس القطيعة، كما فعل الغرب مع تراثه الإغريقي حيث استطاع تجاوز إشكالاته نحو تأسيس نموذج حضاري مبني على منظومته المعرفية من الداخل والاعتماد على مفاهيمه ومصطلحاته التي وضعها ثم الدفع به داخل المنظومة المعرفية الإنسانية حتى يتمكن من قراءة العالم قراءة اقتصادية اجتماعية سياسية فكرية ثقافية .
9. لا بد من مراجعة شاملة لمنظومة العقل العربي (نقد العقل) وبالتالي مراجعة مفاهيم وآليات ورؤى ساهمت طويلا في عرقلة الفكر العربي، هذه المراجعة من شأنها إعادة النظر في تراثنا العربي والتخلص من بعض الثنائيات التي مازالت تحكم طريقة التفكير كثنائية الازداء والتقديس إضافة إلى قراءة الجديد الوافد قراءة تخدم الفكر العربي.
10. شكلت البنيوية جدلا واسعا بين النقاد المفكرين الغربيين في كونها فلسفة أم منهجا في العلم بل هناك من اعتبرها موضة ذهنية وهناك من اعتبرها ايديولوجيا جديدة رفعتها البرجوازية ضد ماركس، وقد امتد هذا الجدل الذي رآه البعض صورة من صور التفلسف إلى المفكرين والنقاد العرب والذين أجمع أغلبهم على أنّ النقد ممارسة فلسفية في حد ذاته.
11. تعددت مرجعيات الناقد النقدية الحداثية لكنه إتكأ أيضا على التراث، فهو يعتمد على الجرجاني في تحليلاته الصورة الشعرية، ولذا يمكن القول أن الناقد استطاع أن يقدم بعض الأسس لبناء نظرية جديدة.
12. يتميز مشروع الناقد بالإبداع والتفرد اللذين استطاع أن يحقق بهما قفزة نوعية في الدراسات النقدية، فهو يعمل على تأسيس خطاب نقدي يتميز بالجدة والحداثة للانخراط في مسار الخطاب النقدي الحداثي المفتوح على الآخر والواقف على أرضية التراث في

الوقت ذاته، كما استطاع ان يتجاوز المفاهيم المعروفة بإنتاج مفاهيم جديدة تتسم بالدقة المفاهيمية والوضوح المنهجي متجاوزا بذلك المفاهيم الغربية والتراثية على حد سواء مثل مفهوم الفجوة :مسافة التوتر.

13. يسعى الناقد بمنهجه إلى تخليص الفكر العربي من الشخصانية والانطباعية والضياع في ثنايا الطرح الأيديولوجي نتيجة غياب العقل التحليلي في الدراسات النقدية العربية المعاصرة والذي توقف مع عبد القاهر الجرجاني، ولذا جاء بحثه ليكرس العملية التحليلية في الدراسات العربية لكنه يقع هو نفسه في ثنايا الطرح الأيديولوجي إذ جاءت أغلب تحليلاته للنصوص ذات خلفية مسبقة.

14. يرى **كمال أبو ديب** أن البنيوية ليست طريقة في الرؤية ومنهجا في معاينة الوجود فحسب ولكنها مشروع حضاري أكثر منه منهجا نقديا، هي مشروع يخرج به الفكر العربي عموما والنقدي خصوصا من حالة التيه والضياع التي يراها طبعت الفكر العربي المعاصر الذي يفتقر إلى العمق المنهجي والمعرفي والقضاء على الشخصانية والانطباعية التي تميزه نحو العالمية، ولا يتأتى ذلك برأي الناقد إلا بتبني البنيوية منهجا شموليّا يمكن من خلاله تحقيق فهم أعمق لرؤية الوجود، لكن طموح الناقد لم يتحقق فالبنيوية لم تستطع حل مشكلات الفكر الغربي المعاصر فضلا عن مشكلات الفكر العربي، ولذا نقول أن البنيوية لا تعدو أن تكون منهجا نقديا يمكن الاستفادة من بعض آلياته في قراءة النصوص وفق ما يخدم النص العربي، كما أن بنيوية الناقد تميل الى الاتجاه التكويني الذي يتزعمه **لوسيان غولدمان** أكثر من الاتجاه الشكلي، فالناقد لم يستطع التخلص من تأثير الفكر الماركسي على ممارساته النقدية إلا أنه استطاع أن يتجاوز المعطى اللساني للنص لإدراك شعريته إلى فهم شمولي رؤيوي (رؤية العالم).

15. نقد الناقد للتراث نابع من فكرة أنّ تراثنا هو تراث بديل أي تراث منعكس عن مفاهيم ذهنية متوارثة بينما التراث الحقيقي في نظره هو لحظة الوجود الفعلي للحقيقة التاريخية، ولذا يسعى إلى الثورة على تلك المفاهيم ويدعو إلى العودة الى التراث الفعلي لاكتشافه

حتى تتشكل في إطاره مفاهيم جديدة ، أي أنّ ثورته ليست على التراث بقدر ما هي على الطريقة والمنهج، ولذا نراه يتجاوز القراءات النقدية التراثية الجاهزة التي لا تخدم النصوص المعاصرة في نظره إلا فيما يخدم فكرته، غير أن الناقد يقع في تناقض مع نفسه عندما يعتمد على آراء الجرجاني دون أن يراها مفاهيم مسبقة.

16. أبان تحليل الناقد للجانب النفسي للصورة التي تكشف لاوعي الشاعر وحالته الوجودية عن جانب مهم جدا في الصورة وكشف عن ذات الشاعر لحظة خلقه الصورة، كما أبانت تحليلاته عن عمق نظرته النقدية إذ أنّه يقدم طرحا جديدا للصورة وذلك بالنظر إلى طبيعة الصورة باعتبارها عملية خلق في الذات ودلالتها النفسية فيها ثم فعلها في ذات المتلقي وهذا ما ركز عليه في دراسته هو والجرجاني، فالصورة عند الناقد ليست مجرد نقل للمعنى بل هي جو يضئ الاستجابة الإنسانية للعالم وهي رؤية ماركسية.

17. يؤكد الناقد على ضرورة تضافر الوظيفة المعنوية والنفسية للصورة حتى تجلو الرسالة الكامنة لرؤية الشاعر الوجودية، وهذا ما نادى به الجرجاني مما جعله يسبق النقاد الغربيين، كما أن اهتمام الجرجاني بالمتلقي والتأكيد على ضرورة مشاركته في إنتاج الصورة وإعطائها أبعادها النهائية هي مشاركة يراها الناقد سابقة فريدة في النقد العربي.

18. جاءت بعض تحليلات الناقد غامضة وصعبة خاصة في طرحه الحداثي، مما صعب على القارئ استيعاب طرحه وفك طلاسم أفكاره، وهو بهذا يجعل القارئ يميل الى تأويلات عديدة إذ أنّه لا يصرح بآراءه بشكل مباشر بل يترك للقارئ حرية ذلك، هذا ما قاله في رسالة عبر الإميل كانت جوابا لأسئلة كنا طرحناها عليه من قبل، إضافة إلى استخدامه مصطلحات حداثية، زيادة عن غموض القصيدة نفسها مما جعل القارئ عاجزا عن الوصول إلى الفهم العميق للقصيدة.

19. تحمس الناقد لتطبيق منهجه على النصوص وميله إلى إثبات أدواته البحثية خاصة مفهوم الثنائيات الضدية وعلى شبكة العلاقات بين أطرافها للوصول الى البنية العميقة

للنص لإبراز جدل الذات وصراعها مع الحياة جعله يغفل عن كثير من الظواهر الجمالية للنص مما جعل هذا الأخير الخاسر الأول أمام المنهج.

20. استطاع الناقد أن يحقق السبق في تناوله قضايا نقدية مهمة جدا مثل ظاهرة تشكل النسق وانحلاله والتي جاءت من إيمانه بأن مفهوم النسق ودوره في تشكيل بنية العمل الأدبي شبه غائبين في الدراسات العربية، ولذا فقد اضطلع بهذه المهمة وسعى الى اكتناه الأنساق الثلاثية التي يراها طاغية وأساسية بوصفها خصيصة جوهرية ملازمة للتفكير الإنساني وهي ظاهرة مهمة ترتبط بالوجود الإنساني، وبهذا أضاء جانبا مهما في هذه القضية التي مازالت تنتظر دراسات أخرى حولها وتتطلب تطوير وسائل بحث تقوم على اكتناهها.

21. الناقد يميل الى الأشعار الثورية وإن لم يصرح بذلك فالشعرية عنده ليست موقف اطمئنان بل موقف زعزعة ورفض للواقع وثورة بين العالم الداخلي للشاعر وعالمه الخارجي فهي تجسد هاجس النزوع لإبراز لحظة التوتر بين الإنسان والعالم، ولذلك جاء اشتغاله على البنيوية من أجل البحث عن التجربة والرؤى الإنسانية في النهاية التي تسكن الذات والغوص في أعماقها، هذه الذات الباحثة عن الانعتاق والتحرر ثم ربط هذه الرؤية مع العالم الخارجي، وهو بهذا يؤكد اختلاف بنيويته عن بنيوية الفرنسيين.

22. الناقد يميل إلى اختيار أمثلة تخدم فكرته المتمثلة في الدعوة إلى التجديد والتحديث ونبذ كل ما هو تراث وقديم بما في ذلك القيم الإسلامية حتى وإن لم يصرح بذلك، ويؤكد أكثر من مرة أن اختياره الأمثلة لا يقصد به اتخاذ موقف اتجاه قضية ما وأنّ اختياره كان عشوائيا، وأنّ اهتمامه ينصب على إرساء منهج يساهم في فهم النصوص ومن خلالها الذات والمجتمع، إلاّ أنّ اختياره أشعار **أبي نواس وأدونيس** على وجه التحديد (الشاعران معروفان بهوسهما بالتجديد ونبذ كل ماله صلة بالتراث وازدرائه) لتحليلها وإثبات أفكاره جسّد عمق رفضه لكل ما له صلة بالتراث – حتى القيم الأخلاقية الإسلامية.

خاتمة:

في الأخير يمكننا القول أن الناقد **كمال أبو ديب**–رغم الانتقادات الموجهة له –من النقاد الذين استطاعوا أن يحققوا قفزة نوعية في مسار النقد العربي، خطوة تحتاج مزيدا من الخطوات التي من شأنها أن تشكل انطلاقة فعلية لبناء نقد عربي قادر على التواصل الندي مع الآخر، فهل يمكن تحقيق ذلك في ظل التمزق الذي تعيشه الأوطان العربية واستمرار الهيمنة الغربية على مقدراتها؟

الملاحق

ترجمة كمال أبو ديب:

كاتب وناقد وشاعر سوري ولد في مدينة صافيتا في جبال الساحل السوري عام 1942م ، تخرج من جامعة دمشق بتفوق وكان الأول في مجمل السنوات الأربع للإجازة (الليسانس) في اللغة العربية وآدابها ،سافر إلى بريطانيا وقضى سنة يدرس في كيمبردج ثم درس في جامعة أكسفورد حيث نال دكتوراه الفلسفة في الدراسات النقدية العربية والمقارنة ،وفاز خلال سنوات دراسته بعدد من الجوائز، بدأ نشر أبحاثه باللغة الإنجليزية لفتت أنظار الباحثين إليه وهو ما يزال طالبا ، وقد أسبغت على أطروحة الدكتوراه التي كتبها وهي عن نظرية الصورة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني أرفع عبارات التقدير والإعجاب ونشرت بتوصية من اللجنة الفاحصة فنالت من التقدير مثل ذلك عالميا .

اشتغل بالبحث العلمي والتدريس طوال حياته ونال درجة الأستاذية على الأعمال التي أنجزها، عمل أستاذا وأستاذا زائرا في عدد من أفضل الجامعات في العالم مثل: جامعة أكسفورد، جامعة بنسلفانيا، جامعة كاليفورنيا –بيركلي، جامعة كولومبيا، جامعة لندن وغيرها من الجامعات، عمل أستاذا في جامعتي اليرموك وصنعاء وانتخب عام 1992 أستاذا لكرسي الدراسات العربية في جامعة لندن في منافسة عالمية وكان أول عربي يشغل هذا المنصب وما يزال يشغله.

أعطى عشرات المحاضرات في جامعات أوروبا وأمريكا والعالم العربي بدعوات خاصة، كما شارك في عشرات المؤتمرات في بقاع العالم، تم اختياره لإدراج سيرته في عدد من أشهر موسوعات قادة الفكر ومشاهير الشخصيات في العالم، كما أنه يسهم في الكتابة لعدد من أشهر الموسوعات العالمية.

كتبت حول أبحاثه دراسات كثيرة وأطروحات جامعية عديدة بلغات مختلفة كما ترجمت بعض أعماله إلى لغات أخرى.

أهم مؤلفاته:

- ✓ في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، 1974.
- ✓ جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين 1979.
- ✓ رباعيات نظام الدين الأصفهاني نخبة الشارب وعجالة الراكب تحقيق نقدي مع دراسة تفصيلية للنص، دار العلم للملايين، 1982.
- ✓ في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت، 1986.
- ✓ البنا المولدة في الشعر الجاهلي، وزارة الثقافة، ببغداد، 1989.
- ✓ جماليات التجاور وتشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، 1997.
- ✓ بحثا عن الدرة اليتيمة /بحثا عن كمال أبو ديب، منشورات مواقف بيروت ،2000.
- ✓ الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقي واوركس بوكس، لندن –بيروت واوكسفورد، 2006.
- ✓ كما ترجم بعض الكتب الى العربية ككتاب الاستشراق لإدوارد سعيد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1981.
- ✓ الثقافة والإمبريالية لإدوارد سعيد، دار الكتاب، بيروت، 1997.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القران الكريم برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر

الحديث النبوي الشريف

الكتب:

كمال أبو ديب:

1. جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984

2. الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1986

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

4. في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت، ط1 ،1987.

ثانيا: الكتب العربية

1. إبراهيم مصطفى إبراهيم، الفلسفة الحديثة من ديكارت إلى هيوم، دار الوفاء، مصر، 2001.

2. ابن مقبل، الديوان، تحقيق: عزة حسن، دار الشرق العربي، لبنان، سوريا، 1995.

3. أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني للنشر، جدة، (دت).

4. أبو عثمان عمرو بن بحر (الجاحظ)، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 5، (د.ت)، ج1.

5. إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط3، (دت).

6. أحمد أبو زيد، المدخل إلى البنائية، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، 1995.

7. احمد درويش، دراسة الأسلوب بين الأصالة والمعاصرة، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، (دت).

8. أحمد سليمان ياقوت، التسهيل في علمي الخليل، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1999.

9. أحمد عبد الحليم عطية، جدل الأنا والآخر قراءات نقدية في فكر حسن حنفي في عيد ميلاده الستين، مكتبة مدبولي الصغير، القاهرة، ط1، 1997.

10. أحمد يوسف، القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2007.

11. أدونيس، المسرح والمرايا، دار الآداب، بيروت ،1988.

12. إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط2، 1990.

13. آلاء عابد الجرماني، اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، دار الأمان، منشورات الاختلاف، لبنان، الجزائر، ط1، 2012.

14. أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط 4، 1999.

15. بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.

16. بشير تاوريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

17. بنية العقل العربي دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ،ط 9، 2009.

18. تجديد الفكر العربي، دار الشروق، القاهرة، ط9، 1993.

19. تجديد المنهج في تقويم التراث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، (دت).

20. التجديد والتراث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط4، 1992.

21. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

22. الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط 3، 1969، ج3.

23. جمال شحيد، في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، بيروت، 1982.

24. حاتم صكر، ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاص إجراءات ومنهجيات، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998.

25. الحسن بن الرشيق، العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 5، 1981، ج1.

26. الخروج من التيه دراسة في سلطة النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، العدد298 ، 2003.

27. الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية، مركز الدراسات للوحدة، بيروت، ط5، 1994.

28. خليفة محمد التليسي، لوركا الديوان الكامل، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1992.

29. خيري منصور، الاستشراق والوعي السالب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،2001.

30. روح الحداثة المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

31. زبيدة القاضي، النقد العربي المعاصر من النسقية إلى الإبداع، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر "، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر 2006م، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008.

32. زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر للطباعة، مصر، (دت).

33. الزواوي بغورة، فلسفة اللغة نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2005.

34. سالم يفوت، العقلانية المعاصرة بين النقد والحقيقة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1989.

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

36. سعيد يقطين وفيصل دراج، آفاق نقد عربي معاصر حوارات لقرن جديد، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1 ،2003.

37. سفر بن عبد الرحمان الحوالي، العلمانية نشأتها وتطورها وأثارها في الحياة الإسلامية المعاصرة.

38. سمر الديوب، الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009.

39. سمير سعيد حجازي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق، القاهرة، ط1، 2007.

40. سمير سعيدّ، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلنية، القاهرة،2005.

41. سيد بحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

42. السيد ولد أباه، أعلام الفكر العربي، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1.

43. شروط النهضة، ترجمة: عمر كامل مسقاوي وعبد الصبور شاهين، دار الفكر، دمشق، 1986.

44. شكري عزيز الماضي، من إشكاليات النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997.

45. شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط1، 1968.

46. صادق جلال العظم، نقد الفكر الديني، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1970.

47. صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996.

48. صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

49. الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

50. عبد الرحمان التمارة، نقد النقد بين التصور المنهجي والإنجاز النصي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2017.

51. عبد الرحمان بدوي، خريف الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط5، 1979.

52. عبد الرحمان بن محمد بن خلدون، المقدمة، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ط1، 2004، ج1.

53. عبد السلام المسدي الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط3، (دت).

54. عبد العزيز المقالح، ثلاثيات نقدية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 ،2000.

55. عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية للكتاب، مصر ،2005.

56. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة: محمود شاكر، مكتبة الخاذجي، القاهرة، ط5، 2004.

57. عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة. الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، لبنان، الرباط ، ط1، 2010 .

58. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998.

59. عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2007.

60. عبد المنعم خفاجي وآخران، الأسلوبية والبيان العربي.

61. عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشال فوكوه، دار المعارف، مصر، 1989.

62. عبيدة صبطي، نجيب بخوش، مدخل إلى السيميولوجيا، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

63. عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر، بيروت، 2001.

64. عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000.

65. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط 4، (دت).

66. على البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، لبنان، ط2، 1983.

67. علي أحمد دهان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 2000.

68. علي أحمد سعيد (أدونيس)، الأعمال الشعرية أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى، سوريا، 1996.

69. عمر عيلان، النقد العربي الجديد مقاربة في نقد النقد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2000.

70. عمر مهيبل، من النسق إلى الذات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

71. عيد بلبع، خداع المرايا قبل النظرية، إيترك للنشر والتوزريع، مصر الجديدة، 2001.

72. فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

73. فؤاد زكريا، آفاق الفلسفة، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ،1988.

74. في ظلال النصوص تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

75. محمد أبو الفضل إبراهيم، ديوان النابغة الذبياني، دار المعارف، القاهرة، ط2، (دت).

76. محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب، الرباط، ط1، (دت).

77. محمد الشيخ وياسر الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة حوارات منتقاة من الفكر الالماني المعاصر، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996.

78. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العالية، القاهرة، 1964.

79. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، (الشعر المعاصر)، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990.

80. محمد جاسم جبارة، مسائل الشعرية في النقد العربي دراسة في نقد النقد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ،2013.

81. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية لأولى جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

82. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، منشورات مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية لونجمان، بيروت، مصر، ط1، 1994.

83. محمد عزام، تحليل الخطاب النقدي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003.

84. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، 1979.

85. محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم (النقد المعرفي والمثاقفة) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2000.

86. محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2020.

87. محمد واصف، ديوان أبو نواس، المطبعة العمومية، مصر، ط1، 1898.

88. محمود العشيري، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة (دليل القارئ)، ميريثا للنشر والمعلومات القاهرة، ط2، 2003.

89. محمود أمين العالم، مواقف نقدية من التراث، دار قضايا فكرية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

90. المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد232، 1998.

91. المرايا لمقعرة نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، العدد272، 2001.

92. مصطفى الصاوي الجويني، البيان في الصورة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1993.

93. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، (دت).

94. المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، دار الشروق، بيروت، (دت).

95. مقدمة في علم الاستغراب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، مصر، 1991.

96. مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2010.

97. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

98. نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1983.

99. نحن والتراث قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط6، 1993.

100. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، ط1، 2014.

101. نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، لبنان الجزائر، ط1، 2007.

102. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر، 1997، ج2.

103. نور الدين صدار ، البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة ، عالم الكتب الحديثة ، الأردن ، ط1 ، 2018.

104. وجهة العالم الإسلامي، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر، سوريا ،1954.

105. يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3.

106. يوسف حسن نوفل، أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1995.

107. يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، ط1،1994.

ثالثا: الكتب المترجمة

1. آرنولد توينبي، تاريخ الحضارة الهيلينية، ترجمة: رمزي جرجس، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2003.

2. بول ريكور، صراع التأويلات دراسات هيرمينوطقية، ترجمة: منذر عياشي، دار الكتاب الجديدة، لبنان، ط1، 2005.

3. بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط2، 1994.

4. ت. أ ساخاروفا، من فلسفة الوجود إلى البنيوية دراسات نقدية للاتجاهات الرئيسية، ترجمة: احمد برقاوي، دار دمشق، لبنان، ط1، 1984.

5. ج ف ليبنتز، أبحاث جديدة في الفهم الإنساني نظرية المعرفة، ترجمة: أحمد فؤاد كامل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، 1983.

6. جان بياجيه، البنبوية، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط4، 1985.

7. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

8. جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، العدد 206، 1996.

9. دافيد هيوم، مبحث في الفاهمة البشرية، ترجمة: موسى وهبة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008.

10. روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1985.

11. رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1994.

12. رينيه ديكارت، حديث الطريقة، ترجمة: عمر الشارني، مركز الدراسات العربية، بيروت، ط1، 2008.

13. زيغريد هونكه، شمس العرب تسطع على الغرب أثر الحضارة العربية في أوورية، ترجمة: فاروق بيضون وكمال دسوقي، دار الجيل، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط8، 1993.

14. صامويل هنتنغتون، صدام الحضارات إعادة صنع النظام العالمي، ترجمة: طلعت الشايب، دار سطور للنشر والتوزيع، بغداد، ط2، 1999.

15. عمانوئيل كانط، نقد العقل المحض، ترجمة: موسى وهبة، مركز الإنماء القومي، بيروت، (دت).

16. فاسيلي بودوستنيك واوفيشي ياخوت، ألف باء المادية الجدلية، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1979.

17. فاسيلي بودوستنيك، اوفيشي ياخوت، ألف باء المادية الجدلية.

18. فاسيلي بودوستنيك، اوفيشي ياخوت، ألف باء المادية الجدلية.

19. فرديناند دي سوسور، علم اللغة العام، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، 1985.

20. فريديريك هيجل، المدخل إلى علم الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1988.

21. كلود ليفي شتروس، البنية الأنثروبولجية ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.

22. لوسيان غولدمان وآخرون، البنيوية والنقد الأدبي، ترجمة: محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط2، 1986.

23. ليونارد جاكبسون، بؤس البنيوية الأدب والنظرية البنيوية ترجمة: ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2008.

24. مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة، ترجمة: لحميد حميداني وآخرون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

25. ميشال آريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.

26. نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، لبنان، ط1982،1.

خامسا: الكتب الأجنبية

1. Auguste comte،cours de philosophie positive, Ed.Hatier, 1982.

2. C.L.StraussK،nthropologie Structurelle ll, Ed.plon ,1973.

3. M.Foucaut،les mots et les choses, Ed.Gallimard, paris.

رابعا: المعاجم

1. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن علي (ابن منظور):

2. أندريه لا لاند، موسوعة لا لاند الفلسفية، تعريب: خليل احمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، ،2001، المجلد A–G.

3. جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية. دار الجنوب، تونس،2004.

جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ج1.

4. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1 ،1985.

5. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، بيروت، ط1، 2010.

لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، (دت)، ج6، ج12.

6. محمد جواد مغنية، مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، دار مكتبة الهلال، دار الجواد، بيروت، (دت).

7. مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، 2007.

سادسا: المجلات

1. بشير ابرير، مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث، علامات، المغرب، ج49، م13، 2003.

2. خلف الله بن علي، الأسلوبية في النقد الجزائري قراءات تحليلية في المنجز النظري التطبيقي، حوليات الآداب واللغات، الجزائر، العدد 10، 2018.

3. دراسة في بنية القصيدة الحديثة، مجلة تجليات الحداثة، الجزائر، العدد4، 1996.

4. رفعت أسوادي عبد، فرحان بدري كاظم الحربي، نقد البنيوية العربية جدلية الخفاء والتجلي اختيارا، مجلة الكلية الإسلامية الجامعة، العراق، العدد 48 ،2018.

5. رواء نعاس محمد، المثاقفة والمثاقفة النقدية في الفكر النقدي العربي، القادسية في الآداب والعلوم التربوية، العراق، العددان (3-4)، 2008.

6. فاطمة سعدون، المناهج النقدية إشكالية التطبيق والوعي بالأصول، جسور المعرفة، الجزائر، العدد 7، 2016.

7. محمد بن عبد بن صالح بلعفير، البنيوية النشأة والمفهوم عرض ونقد، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، اليمن، العدد 15، 2017.

8. مسعود وقاد، النبر وحيوية الإيقاع في الشعر العربي، مجلة الأثر، الجزائر، العدد 24، 2016.

9. وائل بركات، السيميولوجيا بقراءة رولان بارث، مجلة جامعة دمشق، سوريا، العدد 2، 2002.

10. يوسف حامد جابر، بنيوية كمال أبو ديب، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 4، ،1997.

سابعا: الرسائل الجامعية

1. احمد عبد القوي، تجليات المثاقفة الغربية في الخطاب النقدي العربي المعاصر كمال أبو ديب أنموذجا، دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، 2018.

2. حنان محمد سعيد الحلاق، المرجعيات الثقافية لمصطلح الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين نماذج مختارة، ماجستير، جامعة قطر، قطر، 2014.

3. حيزية عويشات، المشروع النقدي عند عبد العزيز حمودة، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2018.

4. زهيرة بارش، التراث السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر سعيد يقطين أنموذجا دكتوراه، جامعة المسيلة، 2016.

5. صليحة قصابي، خطاب الحداثة في رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، ماجستير، جامعة المسيلة. الجزائر، 2009.

6. فتحي منصورية، خطاب الحداثة ومابعد الحداثة من خلال جدلية الخفاء والتجلي كمال أبو ديب والنقد الثقافي لعبد الله الغذامي، ماجستير، جامعة سطيف، الجزائر، 2014.

7. لامية مراكشي، بنية الخطاب الشعري من منظور النقد العربي يوسف الخال أنموذجا، دكتوراه، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزاير،2018.

8. محمد جودي، تجليات الصراع مع الآخر الإسرائيلي في الأدب العربي المعاصر من الصراع والصدام الى ثقافة الاحتواء، دراسة في النقد الثقافي، دكتوراه، جامعة المسيلة، الجزائر، 2019.

الجرائد:

1. علاء الدين العالم، كاتب فكك العلاقات في الصورة باحثا عن الاله الخفي لوسيان غولدمان السوسيولوجيا كأساس في قراءة العالم، صحيفة العرب الأسبوعي اليومية، لندن، العدد 9871، 2015.

المواقع الإلكتروني:

1. أحمد علي محمد، التطبيقات البنيوية في ميزان النقد، .http/www.startimes.com

2. كمال أبو ديب، محادثة في المسنجر، 1مارس 2021.

فهرس المحتويات

فهرس المحتـــــــــويات

المحتوى	الصفحة
شكر وتقدير	
مقدمة	أ–ز
المدخل: إشكالية التلقي العربي في ضوء المناهج النقدية الغربية	
أولا: المثاقفة والمثاقفة النقدية	9
1.المثاقفة مع الآخر	9
2.المثاقفة النقدية	18
ثانيا: إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي المعاصر.	35
الفصل الأول: المناهج النسقية وخلفياتها المعرفية.	
أولا: السياقات العامة التي تولدت عنها المناهج النقدية	42
1. صراع الكنيسة مع العلم	45
2. المذهب العقلاني	48
3. المذهب التجريبي	51
ثانيا: المنهج البنيوي	53
1. البنيوية عند الغرب	53
2. الجذور الفلسفية للبنيوية	58
3. البنيوية والماركسية	67
4. البنيوية عند العرب	72
ثالثا: المنهج السيميائي	74
1. السيمياء عند العرب	75
2. السيمياء عند الغرب	81
رابعا: المنهج الأسلوبي	84

1. الأسلوبية عند الغرب	84
2. الأسلوبية عند العرب	88
الفصل الثاني: المرجعية النقدية عند كمال أبو ديب (حدود التطابق وأبعاد الاختلاف).	
أولا: الخلفيات والمرجعيات النقدية لكمال أبو ديب	93
ثانيا: الطرح النقدي عند كمال أبو ديب.	106
1. كتاب الرؤى المقنعة	107
2. كتاب في البنية الإيقاعية	112
3. كتاب في الشعرية	116
4. المقاربة النقدية في كتاب جدلية الخفاء والتجلي	128
أ. الغايات:	129
أ. 1.عنوان الكتاب	129
أ. 2.المنهج	130
أ. 3. المصطلحات والمفاهيم	131
أ. 4. المصادر والمراجع	133
ثالثا: بنيوية كمال أبو ديب	135
رابعا: كمال أبو ديب في ميزان النقد.	145
الفصل الثالث: الخطاب النقدي في كتاب جدلية الخفاء والتجلي	
أولا: جدل المفاهيم والمصطلحات	162
1. مفهوم الجدل	162
2. الجدل الهيغلي	164
3. المادية الجدلية	165
4. نشأة المادية الجدلية	165

ثانيا: جدل البنيوية	167
1. البنيوية فلسفة أم منهج؟	167
2. البنيوية مشروع حضاري عند كمال أبو ديب	172
ثالثا: الممارسة النقدية في كتاب جدلية الخفاء والتجلي	179
1. الاكتناه وآليات التفسير	181
2. الصورة الشعرية عند العرب	182
3. الوظيفة النفسية والوظيفة الدلالية للصورة الشعرية	186
4. الانسجام والانسجام	189
5. الطرح الجديد للصورة الشعرية من منظور كمال أبو ديب.	197
6. الصورة الشعرية وعلاقتها بالمتلقي.	205
7. الصورة الشعرية وعلاقتها بالسياق العام	207
8. الفضاء الشعري	214
9. نحو قوانين بنيوية لتطور الإيقاع الشعري	216
10. الأنساق البنيوية في الفكر الإنساني والعمل الأدبي	225
11. نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر	239
12. نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري	256
رابعا: عود على بدء.	270
خاتمة	273
الملاحق	281
قائمة المصادر والمراجع	284

ملخص الدراسة:

أنتج المشروع النقدي الغربي منظومة متكاملة من المناهج النقدية التي تسعى إلى تجديد وعي الإنسان المعاصر وفق رؤى علمية وفلسفية جديدة ، التي تسعى إلى البحث عن مقاربة مختلفة للنص الأدبي بأدوات إجرائية تحاول أن تتجاوز القراءة الأفقية المعيارية –سياقية– إلى قراءة عمودية –نسقية– تستنطق أغوار النص، وهذا بفعل الانفجار المعرفي الذي أحدثته اللسانيات الحديثة أواخر القرن العشرين ، وقد انعكس هذا الإنتاج الفكري على الساحة النقدية العربية نتيجة التجاور والمثاقفة مع الغرب في محاولة لمواكبة التّحوّلات التاريخية والحضارية والثقافية المتسارعة التي يشهدها العالم اليوم.

وفي هذا السياق يأتي الناقد العربي المجدد كمال أبو ديب كأحد الوجوه النقدية الحداثية التي تسعى إلى تأسيس مشروع نقدي عربي له هويته العربية وخصوصيته الثقافية ويتفاعل في نفس الوقت مع كل ما أنتجته العقول الغربية الفاعلة دون أن يلغي خصوصيته العربية المشرقية ليساهم هذا المشروع في الأخير في إثراء المنظومة الفكرية العالمية ، ولا يتأتى ذلك برأي الناقد إلاّ من خلال تبني البنيوية كمنهج في معاينة الوجود في مقابل الاستعانة بالتراث النقدي العربي بحيث تتعايش الأصالة والمعاصرة دون نشاز، وبهذا يكون الخطاب النقدي الحداثي متفتّح على الآخر بثبات .

الكلمات المفتاحية: الخطاب، المنهج النقدي، النص الأدبي، البنيوية، التراث، المقاربة.

Abstract:

The western critical project has produced a complemented system of critical methods looking for renewing the modern human awareness according to new scientific and philosophic visions, which intend to look for a different approach for the literary text with operative tools attempting to surpass the measurable contextual horizontal reading to a vertical consistent one revealing the text deep aspects, due to the knowledge boom caused by the modern linguistics in the late of the 20th century. As a result of neighbouring and acculturation with the West, as an attempt to cope with the accelerated historical, civilisational, and cultural transformations witnessed by the world nowadays, This intellectual production has been reflected on the Arab critical arena.

In this context, the Arab renovator critic Kamel Abou Dib, as one of the modern critics, looks for founding an Arab critical project with its Arab identity and its cultural specificity with interacting, meanwhile, with all what's produced by the Western minds without cancelling its Arab Eastern specificity. Finally, this project contributes in enriching the world intellectual system. According to the critic's perspective, this can be achieved only through adopting structuralism, as a method for viewing the existence with using the Arab critical heritage, so that originality and modernity coexist, and the modern critical discourse remains constantly opened to the other.

Key words: the discourse, the critical method, the literary text, the structuralism, the heritage, the approach.

Résumé :

Le projet critique occidental a produit un système complémentaire de méthodes critiques cherchant à renouveler la conscience humaine moderne selon de nouvelles visions scientifiques et philosophiques, qui ont l'intention de chercher une approche différente pour le texte littéraire avec des outils opérationnels tentant de dépasser la lecture horizontale contextuelle mesurable à une lecture verticale cohérente révélant les aspects profonds du texte, en raison du boom de la connaissance causé par la linguistique moderne à la fin du 20ème siècle. En raison du voisinage et de l'acculturation avec l'Occident, comme une tentative de faire face aux transformations historiques, civilisationnelles et culturelles accélérées dont le monde est témoin de nos jours, cette production intellectuelle s'est reflétée sur l'arène critique arabe.

Dans ce contexte, le critique rénovateur arabe Kamel Abou Dib, en tant que l'un des critiques modernes, cherche à fonder un projet critique arabe avec son identité arabe et sa spécificité culturelle en interagissant, entre-temps, avec tout ce qui est produit par les esprits occidentaux sans annuler sa spécificité arabe orientale. Enfin, ce projet contribue à enrichir le système intellectuel mondial. Selon la perspective du critique, ceci ne peut être réalisé qu'en adoptant le structuralisme, comme méthode de vision de l'existence en utilisant l'héritage critique arabe, de sorte que l'originalité et la modernité coexistent, et que le discours critique moderne reste constamment ouvert à l'autre.

Mots clés : le discours, la méthode critique, le texte littéraire, le structuralisme, l'héritage, l'approche.