عبد الرؤوف بابكر السيد

النص الأدبي

الإستلاب والفاعلية

جامعة التحدي

عبدالرؤوف بابكر السيد

النص الأدبي

الاستلاب والفاعلية

منشورات
جامعة التحدى – سرت
2008

النص الأدبي

عبد الرؤوف بابكر السيد

الطبعة الأولى

السنة 1376 و.ر 2008 مسيحي

جامعة التحدي – سرت – ليبيا

رقم الإيداع المحلي : 2008/52

رقم الإيداع الدولي : ISBN 978-9959-50-042-7

الناشر : جامعة التحدي – سرت

هاتف : 054-60363

فاكس : 05460361

كل الحقوق محفوظة

الإهداء

إلى فاعلية النص فيّ

إلى فاعلية النصوص في قراءة الآخرين

وإلى النص المفتوح صاحب التحليل الفاعلي ..

رؤوف

المحتويات

الإهداء ..... ب
المقدمة 1
تمهيد حول النص 9
تعريف النص 14
بين العمل والنص 18
الأدبية و الشعرية 22
إشكالية القراءة 30
المناهج النقدية التاريخية 42
المناهج النقدية المعاصرة 56
النظرية الأدبية العربية التراثية 80
النظرية الأدبية العربية المعاصرة 101
ـ التحليل الفاعلي 101
ـ النص والفاعلية 117
قراءات (ممارسة نقدية) 129
المسحراتي ظهرا 130
المسحراتي ظهرا وفاعلية القراءة 132
هتاف العتمة قبل افتضاح أمرها 151
هتاف العتمة من منظور بنيوي 157
هتاف العتمة قراءة أسلوبية 175

هتاف العتمة سيميولوجيا 185
فاعلية هتاف العتمة 192
الخاتمة 202
ملاحق : 205
ـ التعريف بالأعلام 207
ـ التعريف بالمصطلحات 235
المصادر والمراجع 267

المقدمة

شكل مفهوم النص واحدا من أبرز إشكالات النقد المعاصر بعد أن أصبح مرتكزا علي الإبداع والتلقي ، كما فجرّ التلقيّ إشكالية القراءة كيفية ومفهوما ، تماما كما خاضت أدبية الأدب وشاعريته وشعريته معترك الحوار على تعاقب الحقب بين النقاد . ولا بدّ لأيّ دارس للنقد المعاصر من الإلمام بالمصطلحات والمفاهيم والتعريفات التي برزت جرّاء الرؤى الفكرية والفلسفية والمرتكزات المعرفية التي ينطلق منها كل ناقد في هذا المجال إسهاما منه في إثراء المناهج النقدية التي تولدت نتيجة بروز الوعي والعلمية التي أخضعتها للتساؤل المستمر ولازالت .

وكنت أحسب أننا قد تجاوزنا الحساسية حول ما يطلق عليه فكر وأدب وثقافة عربية مقابل فكر وأدب وثقافة غربية وعالمية حيث تعمل المثاقفة دورها والتأثير والتأثر فعله.. وحيث ندرك أن الثقافة الغربية ليست هي نتاج وحدة جغرافية ولا تاريخية ولا لغوية واحدة.. وندرك كذلك حركية الحضارة العربية الإسلامية المزيج التأليفي من جاهلية وإسلام – أصلا وتراثا– وفرس ويونان وهنود – اقتباسا وتفاعلا – حيث ((أكدت الفاعلية الإبداعية العربية على أن ثقافة شعب ما، لا تقوم بذاتها ولذاتها في معزل عن ثقافات الشعوب الأخرى، وإنما هي تأثير وتأثر، أخذٌ وعطاء وأكدت في الوقت نفسه أن الشرط الأول لهذه الحركة من التفاعل أن تتسم بالإبداعية والخصوصية معاً وهذا المزيج الإبداعي الخصوصي هو ما نقلته الفاعلية العربية الإسلامية في ذروة نضجه إلى الغرب عبر الأندلس)).[1]

(1) أدونيس : الشعرية العربية ، دار الآداب بيروت ط2 ، 1989 صـ 97 – .

كنت أحسب أن الأمر قد استقام وأن علينا أن نأخذ وأن نعطي حتى التقيت بالمحاولات الجادّة والجهد المقدّر الذي قام به د. عبد العزيز حمودة – في مراياه المحدّبة والمقعرة وسعيه الحثيث للخروج من التيه النقدي – من مساءلة شديدة الحساسية للمناهج النقدية المعاصرة. وعطائه العلمي الذي سعى منه إلى وصل ما انقطع محاولة منه لإنصاف البلاغة العربية والعقل العربي ورأب الصدع وانطلاقا من الإحساس المؤلم الذي نعيشه بالانشطار والتمزق ورفضه أن يظل علامة ثقافية هائمة تسبح حسبما يقذفها التيار ويطلب منها أن تستقر في نهاية المطاف فوق شاطئ سوسير وشتراوس وياكبسون وبارت ودريدا بل حتى هوسرل وهايدجر بينما شطآن الجاحظ وقدامة بن جعفر و بن طباطبا العلوي وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني قريبة أقرب مما يتصور الكثيرون من العقل والقلب كما يقول.[1]

إلا أن هذا الجهد فوق إثباته العلمية العربية المتناثرة في هذا المجال والتي لا ينكر أحد أهميتها لكنها أثبتت في الوقت نفسه القطيعة التي تمت بين الثقافة العربية المعاصرة والتراث العلمي الذي بقى دون تنقيب ردحاً من الزمن بحكم الموات والعزل الذي فرضته ظروف استعمارية باعدت بين العصر وجهود السابقين لغة وتفكيرا ومصطلحا وممارسة . إضافة إلى أنه وفي بحثه عن (الأنا) أبرز لنا(أنا) عربية ناقلة في الحالتين من التراث أو من الحداثة بمعني أنه لم يقدم لنا نظرية تتجاوز ما لدى العصر بل سعى ليجدل ضفيرتين لها معترفا بأنه يتحدث ((عن مجموعة من الافتراضات والآراء التي تكون في مجموعها نظرية أو مجموعة من المبادئ التي تقيم الحالات الفردية في ضوئها)).[2]

---

(1) د. عبد العزيز حموده : المرايا المقعرة ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد 272 ، أغسطس 2001 ، صـ14ـ.

(2) المرجع السابق صـ 198 ـ .

وهو ما يثيره أدونيس مشيرا للتبعية المزدوجة ، للماضي حيث يعوضّ العربي بالاستفادة والتذكر عن الممارسة الخلاقة والغرب الأوربي ــ الأمريكي، يعوض بالاقتباس فكريا و تقنيا عن غياب إبداعه.. فالثقافة العربية السائدة تجيئ في معظم جوانبها النظرية من الماضي، وتجيئ في معظم جوانبها التقنية من الغرب "وفي الحالين امّحاء للشخصية. في الحالين عقل مستعار وحياة مستعارة"[1] ما الذي قدمه حمودة في بحثه عن(الأنا)؟ ما هو إسهامه هو في طرح نظرية عربية معاصرة ؟

و في ذات الوقت أكسبتني رفقتي لزميلي الشيخ محمد الشيخ صاحب (التحليل الفاعلي نحو نظرية حول الإنسان) ووجوده معي بنفس الجامعة أن اعتمد منهجه (التحليل الفاعلي) من بين المناهج النقدية المعاصرة خاصة بعد إعداده لكتابه الثالث (التحليل الفاعلي والأدب) إضافة إلى محاضراته القيمة وحواراتى المتصلة معه ، ثقة بأن المثاقفة تولد الإبداع حقا .. مما شجعني لاستخدام هذا المنهج الذي أرى فيه بعدا حيويا يربط بين فاعلية الإنسان (مبدعا) و(متلقيا) بفاعلية النص (إنتاجا) من خلال علاقات الفاعلية اللغوية و (تصديرا) لها من خلال تنازر بنيات العقل لدى المتلقي ..

وأحسب أن هذا المنهج (التحليل الفاعلي) لو قيّض له أن يترجم إلى اللغات الأوربية لأحدث تغيرا وتحولا كبيرا في مجالات الدراسات النقدية خاصة بعد تركيزه على مأزق بنية الثقافة الغربية ، إنه حوار عربي مع ثقافة غربية وإسهام عربي معاصر يصب في الثقافة العالمية ويبرز (الأنا) في تفاعله وحواره وإبداعه..

لذا كان عليّ أن أعرّف بالنص وأدبيته وبالمناهج التي استلبته وفاعليته وكيفية تلمسها والوعي بها . وهذا ما دفعني إلى تحديد مفهوم النص وشعريته و

---

(1) أدونيس : الشعرية العربية صـ 85 ــ .

إشكالية القراءة عبر المناهج الحديثة والمعاصرة رافداً العرض النظري بالممارسة النقدية قراءة في ضوء المناهج المعاصرة لإبراز الفروق بينها وحتى تكون عونا لطلابنا في الدراسات العليا والذين نعول عليهم كثيرا في مواصلة الحوار والتواصل مع الآخر..

هناك أسباب عديدة دفعتني لإعداد هذه الدراسة يعود أهمها إلى التشتت الذهني الذي يلم بطلابنا في دراستهم للمناهج النقدية المعاصرة التي تفجرت في القرن الماضي بشكل لم يسبق له مثيل ، وهو تشتت فرضته العلمية المنهجية والمساءلة النقدية والرؤية الفكرية في المرتكزات الفلسفية ولا زالت تتعدد النظريات وتتراكم المناهج الناجمة عن تنازع بنية الثقافة الغربية .. وفرضته كذلك أن طلابنا خلال دراستهم الجامعية حصرتهم المناهج في تراثهم العربي والنقد العربي القديم ولم تمس المعاصرة إلا في وعاء زمني ضيق ، ومن ثم عزلتهم عن المواكبة لمستجدات هذه المناهج وفوق هذا وذاك لم يتح لهم الزمن الإلمام بالجانب النظري لتلك المناهج كاملا ناهيك عن الجانب التطبيقي ..

من ناحية أخرى فقد احتدت الساحة النقدية العربية المعاصرة بالصراع بين المثاقفة والتعصب، بين النقل من الغرب والنقل من التراث، فكانت أن فرضت حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ودراسة الإطار الاجتماعي ـــ الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية أن تتم عملية النقل أو المثاقفة لهذا الانفتاح الفكري والثقافي بعد أن بدأت تتصدع بنية المجتمع العربي المعاصر الذي لم يواكب العصر كاملا و لم ينكفئ على ماضيه تماما ..

لقد شكل الهدف الأساس لهذه الدراسة ليس عرض هذه المناهج الحديثة والمعاصرة فقط ونظرتها للنص الأدبي ــ وكلها ذو منشئ غربي ــ بل مساءلة هذه المناهج والمآخذ عليها وتلمس قصورها وعرض النظرية الأدبية العربية التراثية

ونظرية التحليل الفاعلي المعاصرة، منطلق كل ذلك النص الأدبي بين استلابه وفاعليته ..

لقد عرضنا إلى مفهوم النص وماهيته وأدبيته وكيفية قراءته وإشكالية القراءة ، وموقف المناهج النقدية منه ذات الإحالة الخارجية أو تلك التي تعتمده فقط و تقول بموت المؤلف أو تلك التي تجعل منتج النص القارئ وليس المبدع حيث ذهبت إلى قراءة المعنى ومعنى المعنى من منطلق (الميتا لغة) . كما قمنا بتلخيص لجدائل النظرية الأدبية العربية التراثية كما عرضها (د. عبد العزيز حمودة) في مراياه المقعرة في حماس لم يخرجه عن العلمية ولكنه دخل مجال البحث والتنقيب في التراث بأفكار مسبقة فرضتها عليه (مراياه المحدبة) تلك التي هاجم فيها بشدة كل المناهج النقدية العربية التي أخذت عن الغرب فحوصر بالبديل . وكان لا بد له من أن يجد البديل . لم يعثر على نظرية نقدية عربية معاصرة ولا تراثية متكاملة ولكن وباعترافه أنه نقب بحثا عن جدائل يمكن أن يضفر منها نظرية عربية لغوية وأخرى أدبية ..

كما قمنا بتلخيص وعرض لنظرية عربية معاصرة قدمها (الشيخ محمد الشيخ) في التحليل الفاعلي والأدب مرتكزا فيها على نظريته حول الإنسان وبنيات العقل وآليات التعقل والضبط والمهام والأغراض لكل بنية. ومن ثم استطاع أن يقارب بين الفاعلية الواقعية والفاعلية اللغوية التخيلية، واعتبر أن الأخيرة أشمل وأوسع. وأن مهمة النص بث الفاعلية يجعل من حراك بنيات العقل لدى المتلقي هدفه وغايته .. ذلك بعد تحليله لأزمة الثقافة الغربية التي ظلت منذ قرون يراوح فكرها وفلسفتها ومناهجها على مرتكزات المثالية والمادية والشكية موضحا أن الأزمة بمجملها تنحصر في أن الفكر الغربي اعتمد بمجمله على بدهية غير مفكر فيها وهي أن بنية العقل لدى الإنسان هي بنية واحدة هلامية ، ولم يخطر ببالهم أن كل عقل يتكون من ثلاث بنيات (تناسلية ، برجوازية ، خلاقة) وأن هذه البنيات في

حالة حراك تسيطر إحداها فتسخر البنيتين الأخريين لصالحها و أحيانا ينتقل المنفلت إلى فضائها أو إلى بنية أخرى إذا امتلك مشروعا استطاع أن يصمد أمام اعتقال البنية وضوابطها وعقوباتها فيفك أسر اعتقالها أما إذا كان رافضا دون امتلاكه لأي مشروع فإن البنية السائدة في المجتمع تمارس ضده القمع بآليات ضبطها من شأنها تهميشه أو أن تسمه بالجنون أو حتى تصفيته كما هو الشأن أحيانا في البنية التناسلية و البرجوازية ..

لقد قدم (صاحب التحليل الفاعلي) نماذج لقراءة كل من روايات (عرس الزين) و(موسم الهجرة إلى الشمال) للكاتب السوداني القدير(الطيب صالح) .. وحتى في عرضه لنظرية الأدب الجديدة اهتم بخصائص وسمات قراءة الرواية .. إلا أننا ومن خلال مجال الممارسة النقدية قمنا بقراءة قصة قصيرة(المسحراتي ظهرا) لـــ (معمر القذافي) و(هتاف العتمة قبل افتضاح أمرها) للشاعر الأردني (طاهر رياض) ..

وما حاولت إبرازه من خلال هذه القراءات هو أنني عمدت إلى اختلافها في ضوء مناهج متعددة بنيوية وأسلوبية وسيميولوجية وفاعلية، هدفت منها إلى إبراز منظور كل منهج وآليات استخدامه وكيفية قراءته للنص عسى أن تضئ الجانب النظري لهذه المناهج ..

فالنص بين أن يكون رسالة أو أن يكون بنية لغوية أو أن يكون مفتوحا أو عملا مغلقا أو أن يكون بنية فاعلية لغوية تخيلية مهمته بث الفاعلية .. بين أن يرتبط بالفضاء الواقعي أو يسبح في الفضاء التخيلي الشامل .. بين أن يحمل معنى أو أن يؤول إلى معان أو يبث فاعلية . كان محور هذه الدراسة التي لا أدعي كمالها بقدر ما أعتبره جهدا متواضعا أقرن فيه بين المناهج والنص الأدبي في قراءاتها المستلبة لهويته وقراءة الفاعلية فيه ..

وما أقترحه على أقسام اللغة العربية بجامعاتنا في مختلف أنحاء الوطن العربي أن تنظر في تحديث المناهج الأدبية والنقدية المعاصرة وخاصة من حيث الوعاء الزمني لجعل طلابنا يدرسون ويعايشون العصر بأزماته وحداثته في مجالات الأدب المتعددة حتى لا يصبحوا أسرى التراث بل عليهم أن يواكبوا العصر وأن تتم المثاقفة بشكل يمكنهم من أن تكون لهم نظرتهم ورؤيتهم .. خروجا من التلقي إلى الحوارية وابتغاء الجديد فوق ما هو مطروح وكسر محورية المركز الأوروبي أو الغربي فما طرحناه من أزمة الثقافة الغربية وفق تحليل (الشيخ محمد الشيخ) وعرضنا لنظريته في الإنسان والأدب يملؤنا ثقة بأن العبقرية العربية يمكن أن تتجلى وتسهم في مجال الثقافة والفكر العالمي ولم يفتني أن أذيل هذه الدراسة بتعريف للأعلام التي وردت في هذه الدراسة خاصة أن غالبيتهم إن لم نقل العظمى منهم من الغرب. وكذلك ذيلنا الدراسة بتعريف للمصطلحات النقدية التي تعددت وتكاثرت وتراكمت وأصبحت عبئا على دارس النقد وقضاياه خاصة وأن كل منهج من هذه المناهج له مصطلحاته الخاصة وكل ناقد له استخداماته الخاصة للمصطلحات بما في ذلك تجديد اللغة عن طريق النحت أو الترجمة أو التعريب ..

إنها معالجة لمختلف التقنيات والمقاربات النقدية حاولت من خلالها تقديم عرض مبسط يشكل لطلاب الدراسات العليا بقسم اللغة العربية منطلقا لدراسة هذه المناهج بتوسع أكبر حيث لا يحتمله حيز هذه الدراسة. آملا أن أكون قد أسهمت بهذا الجهد ولو بفتح النوافذ والتعريف بالمناهج الغربية الحديثة والمعاصرة والعربية التراثية والمعاصرة ، وفي مجال التطبيق على بعض النصوص .

ويبقى عليّ دين لا بد أن أفي به فأتقدم بفائق تقديري إلى أسرتي العلمية المتمثلة في صديقي (أ . الشيخ محمد الشيخ) صاحب التحليل الفاعلي و (د. مقداد عبود) و (أ. ندى عبد السميع) و (د. صادق رحمة) و (د. عاشور الطويبي)

لحواراتنا المتصلة حول عدد من القضايا الأدبية والنقدية والفكرية إضافة إلى طلاب الدراسات العليا بقسم اللغة العربية جامعة التحدي ، و تحيـــة لأبنـــائي (مـــازن) و (محمد) لإسهامهم في طباعة هذه الدراسة على الحاسب الآلي ..

أتمنى أن أكون قد وفقت فيما ذهبت إليه ، وما قدمته ..

عبد الرؤوف بابكر السيد

الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية

جامعة التحدي ـــ سرت

شتاء 2003 ف

تمهيد

حول النص:

بين الإبداع والتلقّي يتمحور النص ، يتخلق من معاناة بين الجماليات والمعنى حاملا لجيناته الوراثية وشفراته المضمرة مبرزا شخصيته من خلال حواره مع الآخر وجماليات روحه ، والمرتكز في كل ذلك اللغة اللسانية واللغة الخطاب، الشفرة المتحكمة والقصدية المبتغاة، التصدير والتأثير. وعصب كل ذلك الإنسان بتركيبته ذات الأبعاد الثلاثة عقلا ووجدانا وجسدا متداخلا مع طبيعته الاجتماعية متأثرا ببيئته الطبيعية، متماهيا مع مرتكزاته الثقافية وأرضيته المعرفية محتكما إلى الزمن ومعطياته ..

هذا الكم الهائل من التداخلات جعل كل العلوم الإنسانية تدلي بدلوها في طبيعة الأدب ومحايثة الإبداع ووظيفته ودوره، لذا كان للفلسفة دورها في التفسير والنقد، ولعلم النفس رؤيته وللاجتماع نظرته وللأيدلوجيات تفسيرها، وللسانيات منظورها. وتفجرت تساؤلات ومحاكمات لكل نظرة ومنهج وتعددت الإجابات تعدد منظورات الرؤى الأحادية الجانب، وانشطر النقد بين ذاتي وموضوعي، بين قديم وحديث، حديث ومعاصر، معاصر وحداثي، حداثي وما بعد الحداثة، بنيوي وما بعده .. وتراكمت لدينا المناهج من مستوى النظرية إلى المنهج والمصطلح، وتعددت المناهج من كلاسيكية إلى تاريخية إلى اجتماعية إلى النفسي أنثروبولوجية إلى سسيولوجية ، إلى توليدية إلى بنيوية وأسلوبية وسيميلوجية

وتفكيكية وتأويلية ونصية وفاعلية ، ولكل موقفه خلقيا كان أم شكليا وفق تقسيمات غراهام هو(*).

وإذا كانت العلوم الإنسانية في تصديها لظاهرة الإبداع قد تناولته كل من زاوية رؤيته ، تارة في طبيعة المرسل .. حالته النفسية ، مخيلته معاناته .. بيئته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، وتارة في طبيعة المتلقي باعتباره القصدية الأساسية للمرسل ، فإن النقد المعاصر قد تعامل مع النص مغلقا بنيويا و سيميولوجيا وأسلوبيا وتفكيكيا ونصيا ..

والنص الأدبي بثرائه وتجلياته وعمقه وما يحمل من أبعاد يحتاج لمنهج يتمتع بمعرفة تامة بالإنسان محور النص مبدعا ومتلقيا . لذا فإن انحسار منظومة المناهج التاريخية ومحاكمة البنيوية والمناهج المؤسسة عليها ــ أي ما بعدها ــ لم يكن سوى ناتج الأرضية الفكرية المؤسسة للمعرفة الغربية قوام هذه المناهج التي تراوح بين المثالية و المادية و الشكلية .. بين الأخلاقية والشكلية واللاأدرية .. وهو مأزق كما يعالجه (الشيخ محمد الشيخ) مبني على بدهية غير مفكر فيها تعتمد أن

(*) غراهام هو ــ مقالة في النقد، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، صـ 13 ــ 46 ــ، حيث أدرج في النظرية الخلقية محاكاة (أفلاطون) ورؤيته بأن فائدة الأدب في تهذيب الحواس، وتطهير (أرسطو) أو المحاكاة المتخيلة ليس لما هو كائن بل لما يمكن أن يكون وتحليله البنية المناسبة لعقدة المأساة، و (شيلي) الذي يعزو للأدب جزءا مجيدا من انبعاث الإنسانية. و (تين) الذي يرى أن الأدب ناتج عن العرف والبيئة واللحظة، و(سانت بيف) الذي يري أن الأدب لا ينفصل عن سائر فعاليات الإنسان والتنظيم الذي ينتمي إليه. والماركسية التي ترى أن الأدب انعكاس للقاعدة الاقتصادية والاجتماعية.. أما النظرة الشكلية فقد نظرت إلى العمل الأدبي على أنه بنية من الإشارات اللفظية على أن لا يتعدّى النقد ذلك، ف(باومجارتن) يرى أن الأدب تغاير كوني يخلق عالما آخر له قوانينه ذات الاتساق الذاتي و(كانط) يرى أن الأدب يبدي هدفية دون هدف، كما أنه موضوع تأمل خالص منزه عن المصلحة، و(برادلي) يرى أن قيمة الأدب الشعرية منفصلة تماما عن أية قيمة من قيم أدواته و(نورثروب فراي) الذي يقول بأن الأدب بنية أسطورية تحتوي ذاتها بذاتها.

عقل الإنسان ذو بنية واحدة ، ومن ثم سعى لتأسيس نظريته حول الإنسان لفهمه وإدراك فاعليته ونتاجه ودوره ، حيث يرى أن الركون إلى هذه البدهيه تجعل المعرفة وهى ناتج علاقة العقل بالوجود دالة في متغير واحد كما أوضحها في عدد من محاضراته وكتبه .[1] في وقت يزعم فيه عبد العزيز حمودة أن ليس من حق مفكر أو مثقف من خارج الشبكة المعقدة من السياقات التاريخية والفلسفية والحضارية والثقافية الغربية أن يفرض حلا أو حلولا لا ينبع من هذه السياقات ذاتها.. وفات عليه أن الفكر الإنساني ملك للبشرية، وأن الأمر المعاصر من التشابك بحيث لايمكن الحد من أن يعرف الآخرون شعاب مكة.

وخروجا من هذه الدائرة التي تراوح بين الأخلاقية والشكلية والتفككية.. بين القراءة الأسقاطية ذات الإحالة الخارجية، والداخلية ذات البنى اللغوية، وحتى التفكيكية ذات المراكز المختلفة للنص يطرح التحليل الفاعلي منهجه الباحث عن علاقات الفاعلية محور وهوية الإنسان بوصفه فاعلية، مصدرا أو متلقيا أو نصا متمتعا ببنية الفاعلية اللغوية، والذي من خلاله تتنازر (تتآزر وتتنازع) بنيات العقل وتتداخل علاقات الفاعلية جوهرا إبداعيا كبنية تخيلية.. فالنص الأدبي "لا يصدر معنى محددا ــ وليس هو مطالبا بذلك ــ بقدر ما يصدر فاعلية، وهي فاعلية تتحقق أكثر ما تتحقق من خلال تعدد وتنوع التشكيلات الدلالية ، من خلال تعدد وتنوع الشحن العاطفية ومن خلال تعدد وتنوع القراءات" .[2]

يعرف (الشيخ) التحليل الفاعلي بأنه " منهج يعنى بعلاقات الفاعلية: يعنى بالبحث في ديناميات نمو وتفاعل بنيات العقل من خلال الاستجابة لتحديات الوجود

---

(1) الشيخ محمد الشيخ (التحليل الفاعلي نحو نظرية حول الإنسان) و (التحليل الفاعلي والأدب) الذي تناول فيه مأزق الثقافة الغربية، وعدد من المحاضرات التي ألقاها خلال البرنامج الثقافي العام بجامعة التحدي ــ سرت.

(2) الشيخ محمد الشيخ ــ مقدمة التحليل الفاعلي والأدب.. تحت الطبع ..

الاجتماعي والحضاري ، ويمكن أيضا تعريفه بأنه تحليل انطلوجي ــ ابستمولوجي تتاميّ وفقا لشروط ابتناء الفاعلية ، بمعنى أنه حينما تتدنّى فاعلية الظاهرة الإنسانية يتسنى تفسيرها ومعالجتها انطلاقا من شروط الحياة الماديَة (العالم) ، أما إذا ارتقت فاعليتها عندها يتجلى الدور التأسيسي للوعي ويتسنّى انخراط الذات في صناعة الحقيقة والتاريخ "[1].

وفي حين تختلف النظرة إلى طبيعة الأدب وما يميزه اللفظ أم المعنى؟ الصورة أم الإطار الجمالي ؟ الفكرة أم أسلوب العرض ؟ المحاكاة أم المرآة .. مرآة للأشياء أم لعقل الأديب أم لنفسه أم للبيئة والوسط والمحيط والمجتمع ، مرآة مستوية أم محدبة أم مقعرة .. صورة لفعل الشخصية أم صورة لحياة الأديب أم لانفعاله أم صورة من صور التعبير عن الخيال، أم صورة للعلاقات الاجتماعية ؟ هل هو فن لغوي أم لغة الخيال أم كيان لغوي .. جسد لغوي أو مجموعة من الجمل؟ هل هو شكل جمالي خالص أم عمل فني بحت أم نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه؟ هل هو تعبير بالكلمة عن موقف الأديب من العالم أو أنه أداة تعبير طبقية أو أنه صياغة لغوية لتجربة إنسانية عميقة أو أنه استخدام خاص للغة لتحقيق هدف مّا[2].. مع اختلاف النظرة إلى طبيعة الأدب ووظيفته .. ماهيته ودوره ومهمته مما يقع في إطار نظرية الأدب، يشرح (الشيخ محمد الشيخ) طبيعة الأدب مرتكزا لمنهجه بقوله: "يشكل حراك بنيات العقل ما يعرف بفضاء الفاعلية: فضاء نفسي ــ اجتماعي ــ تاريخي تنشأ فيه ظاهرات الفاعلية : الإبداع، تطور المعرفة، الاغتراب، حركة التاريخ .. الخ وهو فضاء واقعي. من ناحية أخرى يؤدي تماهي بنية العقل مع بنية اللغة إلى إمكانية تشكل فضاء فاعلية رمزي أو تخيلي، بحكم رمزية اللغة، يترتب على ذلك انتماء الأدب

---

(1) المرجع السابق تحت الطبع .

(2) شكري عزيز الماضي ــ في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط1 ، 1986 ، صـ 9 ــ10 ــ .

إلى فضاء الفاعلية التخيلي، الأمر الذي يجعل من النص بنية فاعلية لغوية، أي بنية فاعلية تخيلية أو رمزية تجدر الإشارة إلى أن فضاء الفاعلية التخيلي ــ الأدب ــ أشمل من فضاء الفاعلية الواقعي، ويحتوي الأول الثاني كفضاء جزئي أو كمجموعة جزئية"[1] وسنعرض لاحقا لتفصيل أكثر حول نظرته إلى الأدب وحول منهج قراءة الفاعلية أو التحليل الفاعلي للنص الأدبي ..

هذا التراكم المعرفي الذي أحرزته البشرية في مضمار العلوم الإنسانية أو الأساسية يتوازى مع تراكم في مضمار الاستخدام اللغوي خاصة في مجال الأدب متداخلا مع عدد من العوامل التي أثّرت، وأثرت فنّياته ومضامينه من حيث المرتكزات الفكرية على المستوى النظري في إطار نظرية الأدب أو على المستوى النقدي والمناهج التي يسائل بعضها بعضا للوصول إلى الترجمة الحقيقية لاستخدامات اللغة الفنية التي لا ينكر أحد دور المثاقفة فيها ولا أثر العصور المتعاقبة بدءا من بروز الوعي الفلسفي ثم التاريخي ثم اللغوي، وتوجيه دائرة الضوء تارة على الإنسان مبدع النص وما تولدّ عن ذلك من مناهج تهتم بعصره ونشأته وثقافته والمؤثرات فيه بل والغوص في نفسياته وتجاربه وتارة نحو المتلقي وثالثة نحو النص ..

وما دام صراع المناهج النقدية المنطلقة من زوايا مختلفة ورؤى متباينة يدور حول النص الأدبي بحثا عن هويته وفاعليته ودلالاته .. عن واقعيته الحقيقية أو واقعيته التخيلية .. عن فضائه الحقيقي أو الرمزي التخيلي .. التصاقه بمبدعه أو انتشاره في قراءات متلقيه، انفتاحه نصّا أو انغلاقه عملا .. فلا بد لنا من أن نعرض لمفهوم النص وتعريفه ومن ثم أدبيته قبل الدخول في قراءاته ومناهجها.

---

(1) الشيخ محمد الشيخ ــ التحليل الفاعلي والأدب .. تحت الطبع .

تعريف النص

لقد كان التعامل مع النص وفق نظرية التعبير (الرومانسية) على اعتباره رسالة من المرسل ومن ثم يتم التركيز عليه بدراسة كل ما يحيط بالمبدع بدءا من ميلاده ونشأته ودراسته وثقافته ومعاناته وبيئته الاجتماعية و السياسية والاقتصادية باعتباره وليد كل هذه المؤثرات .. وكأن النص وثيقة تعكس تاريخ إنشائها أو نفسية منشئها وفي بعض الأحيان يجعلونها شاهدا على العصر أو معزّزة لشواهد التاريخ .. لذا فقد كان الاهتمام بالكاتب أكثر من الاهتمام بالنص بل إن (نية الكاتب) كانت أساسا لتفسير النص للحد الذي جعل (هيرتش) ــ وهو أحد النقاد المعاصرين البارزين ــ معرفة (نية المؤلف) شرطا للتفسير وقال عن ذلك : إنه "لا يمكننا أن نتكلم عن تفسير قاطع على الإطلاق إلا إذا افترضنا نية للمؤلف لتحكم ذلك التفسير"[1] وهذا ــ كما يقول عبد الله الغذامي ــ ما حدا بـــ (دوبروفسكي) الناقد الشكلي لأن يقول " إن تاريخ الأدب يعني مؤلفين بلا أعمال."[2].

وفي محاولة لإعادة اعتبار النص وإعطائه مكانته وهويته والاحتفاء به وتحقيق قيمته الأدبيه فقد تمت الثورة على تيارات النقد في المنظومة التاريخية والاجتماعية. وبرز النص في مجالات النقد الأدبي خاصة بعد أن أخذت الألسنية مداها منطلقة من الوعي اللغوي الذي ساد القرن الماضي من أولياته وحتى تشكل علما خاصا في العقود الأخيرة منه حيث أضحى النص أكثر قابلية للتحليل والتأويل والقراءة والتشتت والانتشار ..

---

(1) عبد الله الغذامي ــ الخطيئة والتكفير ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ط 4، 1998 صـــ29 ــ نقلا عن Scholes : semiotics and interpratatior .8

(2) المرجع السابق صـ 29 ــ نقلا عن Hawks : op . cit 154

والنص بين أن يكون رسالة أو أن يكون بنية لغوية أو أن يكون بنية فاعلية تخيلية .. بين أن يرتبط بالفضاء الواقعي أو أن يسبح في الفضاء التخيلي .. بين أن يحمل معنى أو يأول إلى معانٍ .. النص في كل ذلك يبحث عن هويته وفاعليته .. عن أدبيته وشاعريته . على الرغم من أنه تتحكم في إنتاجه "عدة عمليات لغوية ونفسية واجتماعية ومعرفية تشكل من الأجزاء وحدة منسجمة قائمة على قواعد تركيبية ودلالية وتداولية معاً، ويؤدي الفصل بين هذه القواعد أو الاكتفاء بقسم منها إلى خلل حتمى في التفسير"[1].

فالنص يشكل إحدى الإشكاليات الأهم في مجال النقد الأدبي المعاصر حيث تعددت تعريفاته بشكل مهول جداً[2]. إلا أن أهمها ما تراه (كريستيفا) J. Kristiva من أن النص أكثر من مجرد خطاب أو قول إذ إنه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة عبر

---

(1) د. سعيد حسن بحيري ــ علم لغة النص ــ مكتبة لبنان ــ الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1997 صـ 105 ــ 106 .

(2) عرفه (قاموس الألسنية) بأنه المجموعة الواحدة من الملفوظات حيث تكون خاضعة للتحليل فهو عينه من السلوك الألسني .. (هيا لمسليف) يطلقه على أي ملفوظ قديما كان أو حديثا، مكتوبا أو محكيا، طويلا أو قصيرا. و (تودروف) يعرف النص على أساس استقلاليته وانغلاقيته وهما الخاصيتان اللتان تميزانه فهو يؤلف نظاما خاصا لا يجوز تسويته مع النظام الذي يتم به تركيب الجمل. والشكلانيون الروس نبهوا إلى أن (النص) منظومة هي تحدد وظيفة الأدوات الأدبية حيث أصبح موضوع الأدب على أيديهم هو الأدبية (د. عدنان بن ذريل ــ النص والأسلوبية/ اتحاد الكتاب العرب دمشق 2000 (في تعريف النص)).

و يحدد (هارتمان) P. hartmann النص بأنه أي قطعة ما ذات دلالة وذات وظيفة وبالتالي هي قطعة مثمرة من الكلام أي أنه (علامة لغوية أصلية، تبرز الجانب الاتصالي والسيميائي. ويرى (درسلر) Dressler أنه (لقول اللغوي المكتفي بذاته والمكتمل دلالته). كما يرى (هارفغ) R. Harweg أنه (ترابط مستمر للاستبدالات السنتيجمية التي تظهر الترابط النحوي في النص) أما (شميت) S. j. Schmidit فقد حده بأنه جزء حدد موضوعيا (محوريا) من خلال حدث اتصالي ذي وظيفة اتصالية (انجازية).

لغوية، بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها. وبهذه الطريقة فإن النص "جهاز عبر لغوي" يعيد توزيع نظام اللغة بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بنيات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها. والنص نتيجة لذلك إنما هو عملية إنتاجية. [1]

و(بارت) الذي يعده الدارسون فارس النص يقول: "النص نشاط وإنتاج .. النص قوة متحولة، تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها، لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم. إن النص ــ وهو يتكون من نقول متضمنة، وإشارات وأصداء لغات أخرى وثقافات عديدة ــ تكتمل فيه خريطة التعدد الدلالي. إن النص مفتوح ينتجه القارئ في عملية مشاركة لا مجرد استهلاك. هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعني اندماجهما في عملية دلالية واحدة، فممارسة القراءة إسهام في التأليف"[2].

ما نسعى لإيضاحه هنا هو أن النص الذي تتداخل عوامل كثيرة وتسهم في إنتاجه تبقى له شخصيته القائمة بذاتها منفصلة عن المبدع انفصال الابن عن والده في كثير من الخصائص وتكوينات الشخصية، ذلك أن هذا الابن لن يبق حبيس منزل والده وجيناته الوراثية وبيئته الداخلية دون أن يخرج إلى الآخر إلى بيئة ثقافية واجتماعية واقتصادية وحضارية وزمن مختلف عن البيئة التي نشأ فيها الأب. وبالتالي فإن النص تصبح له شخصيته وكينونته من خلال اقتحامه بيئة الآخر المتعدد الثقافات والمتباين المرجعيات والمختلف في بنيات وعيه، لهذا تنحصر أبوة النص، ولم تعد تحتل دراسة المبدع وسيرته الحياتية وبيئته المختلفة. بل تلقف المتلقي النص تبناه واحتضنه وفق بنية وعيه وخلفياته الثقافية والمعرفية يتعامل معه كبنية لغوية ذات فاعلية تخيلية بأبعادها المختلفة حسب قراءاته للنص. وبدلا من

---

(1) المرجع السابق صـ 112 ـ.

(2) المرجع السابق صـ 113 ـ .

قراءته من الخارج أضحت قراءته من الداخل أكثر متعة وانصافا له، سواء بمكوناته الفنية أو بتحليل بنيته اللغوية والأسلوبية والسيميائية أو بتجاوز كل ذلك وتفكيكه وإعادة بنائه أو بتلمس فاعليته العائمة في فضائه التخيلي أو التماسه مع فضائه الواقعي ..

النص إذن أصبح المحور الأساسي في العملية النقدية المعاصرة وإن تعددت المناهج التي تقرؤه عملا أدبيا مغلقا أو نصا أدبيا مفتوحا .. جسدا متسقا كبنية لغوية يحمل في ثناياه عددا هائلا من الخلايا المكتنزة بالحيوية الأدبية .. ومستويات القراءة المحكومة بمدى ما للقارئ من رصيد معرفي وأبعاد ثقافية، كما هي محكومة بالسياق .. فيدخل القارئ في عملية احتضان للنص يولد من خلاله نصا معرفيا جديدا. أو حسب رؤية بارت فإن وحدة النص ليست في نقطة البداية، بل في نقطة الوصول، تماما كما النهر ليس ملكا للمنبع بل للمصب.

وفي قراءتها الواقعية أكدت (يمنى العيد)[1] أن النص الأدبي ليس مجموع مراجعه أو واحدا منها وليس معادلا لها أو لواحدٍ منها وترى أن واقعية النص هي التصاق بالمرجع لا المرجع القائم في النص ، بل الذي يحدده النص للنص ، وسنعرض لمجموع القراءات ومناهجها عند مساءلة هذه المناهج لاحقا ..

---

(1) يمنى العيد : في معرفة النص ــ دار الآفاق الجديدة بيروت، ط 3، 1985 ، صـ 56 ـ.

بين العمل والنص

لقد نظر النقد الحديث إلى النص على أنه عمل مغلق ومستقل، وحاول حصر دراسته كعمل في حدود الكلمات المنتشرة على الصفحة "إن كل عمل أدبي عبارة عن لوحة كاملة للحياة، سواء أكان هذا العمل الأدبي سرديا أم دراميا أم يعبر عن حالة عاطفية كاملة، كما هي الحال في القصيدة الشعرية. ولذلك فإن (بيلينسكي) (1811 – 1848) سمى العمل الأدبي عالما منغلقا على ذاته"[1] إلا أن النص كمفهوم مختلف عن (العمل) .

النص عن (بارت) هو "اللاتناهي الدينامي من الشفرات التي يسمح لعبها بإنتاج مجلد لغوي مفتوح على تعددية المعاني"[2] إنه تقاطع إنتاجي للشفرات، والتعدد هو ما يكوّن النص .. النص مفتوح وغير تام ولا كاف.. وهذه ليست خاصية ورائية في أية قطعة كتابية ولكنها فقط طريقة للنظر إلي تلك القطعة أو غيرها من الإشارات المؤلفة .. حتى أن نفس القطعة يمكن النظر إليها على أنها [نص] أو على أنها [عمل] فإن كانت نصّا فإنه يجب أن يفهم على أنه نتاج لشخص أو أشخاص في نقطة معينة في التاريخ البشري، وفي جنس أدبي محدد. ويكتسب النص قيمته من المعطيات التفسيرية التي تختلف باختلاف القراء الذين ينطلقون من ما لديهم من معرفة في الشفرات الثقافية والدلالية النحوية للنص .. والنص هو دائما صدى لنصوص أخر ومن حق الدارس أن يعرض تصوراته .. حول ما دخل إلى النص وما أبعد عنه[3].

---

(1) العمل الأدبي ــ (ابراما فيتش) ترجمة (د. ممدوح ابو الوي)ــ مجلة الآداب الأجنبية، دمشق، العدد 105 شتاء 2001 .

(2) فانسان جوف، رولان بارت (الأدب) ترجمة (محمد سويرتي)، أفريقيا الشرق ط1 ، 1994، صـ44ـ .

(3) عبد الله الغذامي ــ الخطيئة والتكفير، صـ64 ــ ، تصرف عن: Sholes: Semiotics 15-16

إن الانتقال من فكرة العمل الأدبي باعتباره بنية إلى نظرية الأدب بوصفها عملا للغة غير محدود، كان قد تحدد بالتمييز الكريستيفي بين (النص ــ الظاهرة) و(النص ــ التكّون) وقد اقترحت (جوليا كريستيفا) في الواقع إعادة تعريف الإجراء النصي بطريقة دينامية مقسمة على هذا النحو مفهوم النص إلى النص الظاهرة والنص التكّون (سطح وعمق، بنية مدلولية وإنتاجية دالة) وهكذا سيكون النص التكّون هو الصيرورة المولدة للدلالة وهي تعمل داخل اللغة أي النوعية النصية في دينامية تولدها في حين سيكون النص الظاهرة هو النتاج المبنين لهذه العملية ، والترجمة التي صيّرت ظاهرة النص التكّون .[1]

والعمل الأدبي يقدم نفسه على النقيض من ذلك بوصفه تراتبيا لا محدودا من الدوال . " إذا كان ينظر إلى النص حتى الآن كما ينظر إلى أنواع الفاكهة ذات النواة (خوخة مثلا) في حالة كون لحمتها هي الشكل واللوزة هي المضمون ، فبالأحرى النظر إليه الآن كما ينظر إلى أنواع البصل إلى تنظيم تراتبي طبقي للقشرات (لمستويات ـــ لأنساق) لا يحتوي حجمه في النهاية على أي قلب ، إنه نواة ، أي سر ، أي مبدأ لا يمكن بلوغه ، وإلى لا تناهي أغلفتها عينها التي لا تغلف شيئا آخر غير مجموع سطوحها بالذات "[2].

لقد فرق (رولان بارت) بين النص والعمل ــ كما عرض (عبد الله الغذامي)[3] ــ وذلك في معرض هجوم (بارت) على مدرسة النقد الحديث في مقالة كتبها عام 1971 بعنوان (من العمل إلى النص) وقد لخص (ليتش) الأفكار الرئيسية لهذه المقالة فيما يلي :

---

(1) فانسان جوف ، رولان بارت و الأدب صـ 47 ــ .

(2) المرجع السابق صـ 47 ــ .

(3) عبد الله الغذامي ــ الخطيئة والتكفير، صـ 64 ــ 65 ــ نقلا عن : Leith : op . cit 106

(1) يتم التفاعل مع النص في فعالية شاملة من العطاء اللغوي وذلك نقيض العمل الذي هو تقليدي .

(2) النص يتحدى كل الحواجز العقلانية والقرائية وقواعدها وبذلك يتجاوز كل التصنيفات والتطبيقات التقليدية .

(3) يتمثل النص في التحول اللامحدود للمدلولات من خلال التحرك الحر للدال الذي يفلت بطاقة لا تحد، ولذا فهو غير قابل للانغلاق أو التمركز .

(4) يحقق النص حدثا غير قابل للتحجيم من الدلالات الكلية لأنه مبنى من الاقتباسات المتداخلة مع النصوص الأخرى ومن الإرجاعات والأصداء ومن اللغات الثقافية ــ التي هي غامضة الهوية وغير قابلة للرصد ــ ولذا فالنص إنما يستجيب للانتشار فقط (Dissemination) أي أن ينثر في النصوص اللانهائية التي تداخلت معه .

(5) تصدير النص باسم المؤلف لم يعد رمزا لأبوته للنص وليس ذلك يميزه. المؤلف ليس البداية للنص ولا هو غاية له، ولكن المؤلف يستطيع أن يزور النص كضيف عليه فقط .

(6) النص مفتوح، ومطلق للخروج، والقارئ ينتج النص في تفاعل متجاوب لا في تقبل استهلاكي.

(7) النص مهيأ لطوباوية (يوتوبيا) ولحالة اللذة الانتشائية(من متلقيه).

ومن هذا المنظور يقفز النص إلى فضاء تخيلي مفتوح تتعدد فضاءاته يتشظى وينتشر، وما التداعي والتجاوز والإحالة في النص الشعري إلاّ نوع من الإفصاح عن الطاقة الرمزية ومعالقة التأويل متجاوزا بذلك (بلوم) الذي يرى

بسبب حقيقة أن معنى القصيدة ما هو إلا قصيدة أخرى، وأن القصائد سوق قراءات ويتوصل إلى نتيجة تقول (ليست هناك تأويلات بل سوء تأويلات فقط وبـــذا يعـــد النقد كله شعرا نثريا)[1].

(1) مفارقة الحداثة ــ (هالورد بلوم)، ترجمه (خالدة حامد)، مجلة الآداب الأجنبية، دمشق العدد 105، شتاء 2001 .

الأدبية والشعرية

الفنية أو الأدبية أو الشاعرية هي السمة الأهم أو الأساس للـــنص الأدبـــي حيث تشكل الخاصية الأكثر بروزا والفارقة الأوضح بين ما هو نص أدبي وبين ما هو لغة علمية أو مجرد وسيلة لاستخدامات التواصل اليومي. النص فوق توصـــيله المعنى تجعله الشاعرية ضاغطا مؤثرا من خلال استخدام جماليات اللغة بانحرافات لغوية تجعل اللغة كيانا يحتاج القارئ أن ينحت فيه ليفتح كوّة داخلية أو أكثر لأنـــه "يحتمل أكثر مما هو في ظاهره. والموجود من عناصره ليس سوى انعكاس للمفقود منها. وهكذا المفقود هو إمكانات يقترحها النص على القارئ الذي يتولى إتمامها"[1] أما النص غير الأدبي فإن اللغة فيه تمحو نفسها بمجرد إيصال المعنى بينمـــا فـــي الأدبي تصبح هي نفسها شريكا أساسيا في أدبية النص و شاعريته بـــل والشـــريك الأهم والأقوى تأثيرا . إنها المساحة الأوسع من الأسلوبية والبلاغية والبعد الأعمق من الجمالية والفنية والفضاء الفاعلي التخيلي بتأثيراته المناخيـــة المتنوعـــة علـــى الفضاء الواقعي . والفاعلية الرمزية التي تجعل من تنازر بنيات الوعي هدفا لها ..

يحدد (تودروف) مجالات (الشاعرية) في ثلاثة هي :

- تأسيس نظرية ضمنية للأدب .
- تحليل أساليب النصوص .
- استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجـــنس الأدبـــي. ولـــذلك فـــإن الشاعرية تحتل مساحة كبيرة في علم الأدب، ومجالها لا يقتصر على ما هـــو موجود وإنما يتجاوز ذلك إلى إقامة تصور لما يمكن مجيئه. ويقول(تودروف) " إن الشاعرية تتأسس في الأعمال المحتملة أكثر مما تتأسس في الوجود "[2].

---

(1) د. عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، صـــ 24 ــ .

(2) المرجع السابق صـــ 23 ــ نقلا عن Todorov : Encyclobedia Dictionary 78-79

السمة الأدبية للنص إذن هي الأدبية نفسها أو الشاعرية وأولى وظائفها هي في حرف النص عن مساره العادي إلى وظيفته الجمالية ..

ولقد اختلفت النظرة حول الأسس الجمالية منذ القديم حيث ربط الفلاسفة والمفكرون بين الجميل والنافع أو المفيد . فحدد (أفلاطون) ضرورة النفع في الجميل، والميدان الذي يمكن أن نجد فيه الحكم القائم على أساس المنفعة هو الذات أو الأنا .. لأنها تريد وتتطلب غاية ، وتحقيق هذه الغاية يكون نافعا لها ولكنه يكون منافيا للأخلاق. و(هنري هيوم)[1] يقول إن الأشياء لا تظفر منا بحكم من الأحكام دون أن تدخل في مجالنا الحيوي .. أما (أوسكار وايلد) [2] فيؤكد أن النص كله لا نفع فيه والجميل ليس هو المفيد. فالفضة تبدو أجمل من الحديد والفحم ، وإن كانت أقل منهما نفعا. كما أن (رسكن) [3] يذهب إلى أن الشيء إذا صار نافعا فقد ذهب جماله إلاّ أنّ (ليبنتز)[4] فيرى "أن الهدف الرئيسي للشعر ينبغي أن يكون تعليم الحكمة والفضيلة عن طريق الأمثال " في حين يرى (دريدن) [5] "أن المتعة هي الغاية الأولى إن لم تكن الغاية الوحيدة من الشعر".

إذن فالحكم الجمالي القائم على أساس المعرفة أو على الأساس التعليمي حكم شخصي لا ينصب على عناصر ثابتة في الشيء المحكوم عليه وهو بذلك يعد حكما نسبيا .

أما الأدبية من المنظور النقدي التاريخي فإنها تتأثر بعوامل خارجية خاصة بالناقد أحيانا وبالأثر ذاته أحيانا أخرى والأساس الجمالي من المنظور الاجتماعي

---

(1) عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي ــ دار الفكر العربي ــ ط 3، صـ91 ــ 92.

(2) المرجع السابق صـ92ــ .

(3) المرجع السابق صـ92 ــ 93 ــ .

(4) المرجع السابق صـ 94 ــ .

(5) المرجع السابق صـ 94 ــ .

يحتضن أساس المنفعة والأساس التعليمي والأخلاقي. و" يتحدد موقف المجتمع من الأعمال الفنية ويقبل منها ما يتفاعل ورغباته ويرفض منها ما يفصل بينه وبين الحياة .. وهذه الرغبات في العادة مردها إلى المسائل السياسية والاقتصادية والأخلاقية وكل الظواهر المشتركة وفي هذه الحالة يأخذ العمل الفني قيمته من الخارج "[1] أما الأساس النفسي لجمالية الأدب فيهتم بنفسية الفرد مبدعا أو متلقيا . الأفراد هم موضوع الدرس ، وتتلخص القضية في "أن حالة متلقي العمل الفني النفسية تؤثر في إقباله أو نفوره من هذا العمل ـــ وبالتالي تحدد حكمه عليه ـــ إذا انتقل من مجرد التلقي والتذوق إلى مرحلة التقدير والتقويم "[2].

وقد ذهبت (اليزابيث دور) إلى أن " أي تناول للشعر عن طريق علم النفس فاشل منذ اللحظة الأولى .. فعلم النفس يستطيع أن يقدم الكثير فيما يختص بالقوى اللاشعورية التي تعمل خلف مفهوم الفن ولكنه لا يستطيع أن يلمس العمل الفني ذاته.. أو يميز بين الجيد و الرديء "[3]

أما الذين قالوا بأن الجمال ذاتي فقد كان تصورهم هو أننا نحن الذين نعطي الأشياء معانيها وقيمتها " وعلى ذلك فإن الحكم الجمالي الذي مرجعه إلى مشاركتنا الوجدانية أو اتحادنا الفني مع الأثر لا يعد حكما موضوعيا و إنما هو حكم ذاتي"[4].

وقد خلص (عزالدين إسماعيل) إلى[5]:

---

(1) المرجع السابق صـ 106 ـ .

(2) المرجع السابق صـ 107 ـ .

(3) المرجع السابق صـ 108 ـ .

(4) المرجع السابق صـ 113 ـ .

(5) المرجع السابق صـ 116 ـ 117 ـ .

(1) أن النقد الفني القائم على التحليل النفسي والتفسير ليس نقدا جماليا بالمعنى الدقيق أو بالمعنى العام، لأنه لا يأخذ على عاتقه عبء التقويم، أي القول بالجمال والقبح .

(2) أن النقد القائم على أساس الترابط النفسي بصوره المختلفة (الربط ــ المشاركة ــ الاتحاد) ليس نقدا جماليا بالمعنى الدقيق لأنه لا ينصب على الشيء الذي هو موضوع الحكم بقدر ما يصور حالة الناقد الخاصة .

(3) أن النقد القائم على أساس تأثرات الناقد الفسيولوجية والحسية ليس هو النقد الجمالي البحت لأنه يتصل بالصورة الثانية والحكم عليها حكما ذاتيا لا موضوعيا .

إذ إن الموضوعية في النقد والحكم الموضوعي أي البحث في الأساس الجمالي البحت ذلك ما ذهبت إليه المناهج البنيوية وما بعدها حيث تناولت الموضوع مستقلا عن أي شئ خارجه وقد أشار (ديوت . هـ . باركر). إلى أن الانتباه في اللغة العادية يتركز في معناه فقط في حين أن اللغة في الفن تجذب الانتباه إليها في ذاتها لأن فيها تعبيرا مباشرا . ويؤكد أن اللغة في الفن غاية في ذاتها في حين أنها في غيره وسيلة[1].

فعناصر الجمال في العمل الفني لا تستهدف غاية خارجية عنها وإنما كامنة فيها والكشف فيها عن هذه العناصر بطريقة أو بأخرى يحدث هذه المتعة الجمالية البحتة، وقد حاولت نظرية (الفورمالزم) من صوريين وشكلانيين الكشف عن هذه العناصر .. فالصورة الأولى هي توزيع المساحات المكانية أو المسافات الزمانية خالية من كل محتوى. والعناصر الموضوعية لجمال الجميل هي تلك العناصر التي تعتمد عليها الصورة الأولى والتي يسميها (هربرت) (الصورة البحتة) والحكم الذي

---

(1) المرجع السابق صـ 117 ــ .

ينصبّ عليها يكون هو الحكم الجمالي البحت ويعد حكما موضوعيا[1] وقديما قال أرسطو عن العناصر الموضوعية: "إن النظام والتناسق و السيمترية، والتحدّد هي الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال"[2] ويتفق (هربرت) مع (افلوطين) أن عبقرية المؤلف هي التي تبث الروح والقيمة في العناصر المكونة للجمال . كما تربط (الفورمالزم) بين العناصر الموضوعية للجمال وبين الروح فهي ليست عناصر جامدة وإنما هي عناصر حية .. [3]

وترجع العناصر الموضوعية إلى قانونين عامين أساسيين قانون الإيقاع الذي يدرس التناسق والانسجام والنظام وقانون العلاقات الذي يقول بأن الجزء أو المفردة وحدها تكتسب جمالها من علاقتها بما قبلها وما بعدها ... وإدراك هذه العلاقات في الصورة هو كشف في الواقع عن عناصر جمالها [4].

فأدبية النص أو شاعريته تحتوي (الأسلوبية) وتتجاوزها فالأسلوبية هي إحدى مجالات الشاعرية ، والأسلوبية وجود فقط لأن الأسلوبية تقوم على (توصيف الخصائص القولية في النص) وهي تتناول ما هو في لغة النص فقط . ولا يعنيها ما ينشأ في نفسية المتلقي من أثر. [5]

وعلى ذلك فالنص "يأخذ بتوظيف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه . فتتعمق ثنائيات الإشارات وتتحرك من داخله لتقيم لنفسها مجالاً تفرز فيه مخزونها الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاس يؤسس للنص بنية

---

(1) المرجع السابق صـ 118 ـ .
(2) المرجع السابق صـ 120 ـ .
(3) المرجع السابق صـ 121 ـ .
(4) المرجع السابق صـ 125 ـ .
(5) عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير صـ 24 ـ .

داخلية تملك مقومات التفاعل الدائم، من حيث إنها بنية ذات سمة شمولية، قادرة على التحكم الذاتي بالنفس ومؤهلة للتحول فيما بينها لتوليد ما لا يحصى من الأنظمة (الشاعرية) فيها حسب قدرة القارئ على التلقي "[1].

ويعد (إدوارد سابير)[2] الأدبية كامنة حين يكون التعبير ذا دلالة غير اعتيادية " فالأدب يتحرك في اللغة بوصفها وسيلة ، لكن هذه الوسيلة تشتمل على طبقتين هما : المحتوى الكامن في اللغة ــ أي تسجيلنا الحدس للتجربة ــ والتشكيل الخاص باللغة ــ أي الطريقة الخاصة التي نسجل بها التجربة ". [3]

و(تودروف) يؤكد أن الأدب "يتمتع بامتياز فريد بين الفاعليات الإشارية الأخرى. واللغة بالنسبة إليه هي المبدأ والمعاد ،هي نقطة انطلاقه ونقطة وصوله على السواء. اللغة تضفي على الأدب صيغتها المجردة كما تضفي عليها مادتها المحسوسة فهي الوسيط والموسوط في وقت واحد. ومن هنا فإن الأدب ليس مجرد الحقل الأول الذي تمكن دراسته ابتداء من اللغة ، بل إنه الحقل الذي يمكن لمعرفته أن تسلّط ضوءا جديدا على خواص اللغة نفسها. "[4].

ولقد قدم (الغذامي) مفهوم الشاعرية عند (جاكبسون) قائلا إنّ " الشاعرية تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهي: لغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه الإشارات من موحيات لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختبئ في مساربها، وهذا تمييز للشاعرية عن اللغة العادية. ويستعين (جاكبسون) بعلم المنطق الحديث

---

(1) المرجع السابق صـ 24 ــ 25 ــ .

(2) إدوارد سابير ـــ اللغة والأدب ـــ اللغة والخطاب الأدبي ، اختيار وترجمة (سعيد الغانمي) ، المركز الثقافي العربي ط 1 / 1993 صـ 29 ــ .

(3) المرجع السابق صـ 31 ــ .

(4) تزفتان تودروف ــ اللغة والأدب ــ اللغة والخطاب الأدبي ــ المرجع السابق صـ 42 ــ .

ليؤسس التمييز هنا فيقسم اللغة إلى فئتين: لغة الأشياء، وهي ما نمارسه عادة في الحديث عن الحياة وعن الأشياء و الفئة الثانية: ما وراء اللغة، وهي لغة اللغة. عندما تكون اللغة هي موضوع البحث وهذه هي الشاعرية. ولكنها لا تقوم كشيء ذي قيمة إلا بأن تتجاوز ظاهر اللغة فتسبر بواطنها وتستكشف تركيباتها الخفية. ولو اقتصرت على ما في اللغة فقط لكانت كمن فسر الماء بعد الجهد بالماء"[1].

أما الرؤية العربية فقد تحمس لها (د. حموده) في مراياه المقعرة حيث عرض لكلمات الجاحظ التي تهتم بالألفاظ دون المعاني المطروحة في الطريق والتي يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي .. الخ ..

كما حققه (عبد القاهر الجرجاني) في تطويره لنظرية النظم التي وضعت نهاية للفصل بين اللفظ والمعنى بحيث نستطيع ــ كما يقول ــ القول إنه وضع نهاية للفصل الذي رسخه من سبقوه من البلاغيين مثل الجاحظ وابن قتيبة بين اللفظ والمعنى. وهو التوحيد الذي لابد أن يذكرنا بما سيؤكده اللغويون المحدثون من أن العلامة اللغوية بشطريها الدال والمدلول مثل ورقة لا نستطيع فصل وجهها الأمامي عن وجهها الخلفي. [2]

أما إسهام (الشيخ محمد الشيخ)[3] فقد نظر إلى طبيعة الأدب كونه بنية فاعلية لغوية تنتمي إلى فضاء تخيلي ، تسمح بتجاوز واختراق المشكلات المتعلقة

---

(1) عبد الله الغذامي : الخطيئة والتكفير ــ صـ 22 ــ 23 ــ .

(2) عبد العزيز حموده : المرايا المقعرة، صـ277 ــ وقد انصب جهده العلمي على إبراز نظرية لغوية عربية ونظرية أدبية عربية من خلال العودة لعلمائنا مشيرا إلى أن الغرب والدراسات الحديثة لم تأت بجديد وأن كل النظريات الحديثة جذورها كامنة. في تراثنا... ونتسأل: وفي الحالين ماذا بعد .. ؟ لقد كان حريا به أن يثبت جديدا في التراث لم يصل إليه الغرب بعد ..

(3) الشيخ محمد الشيخ : التحليل الفاعلي والأدب .. صـ7 ــ ، تحت الطبع .

بهوية النص الأدبي ومعناه، تسمح بتجاوز الاستقطاب بين وجهة النظر التي تختزل النص الأدبي إلى معنى الحضور في العالم ، ووجهة النظر التي تفرغ النص من معنى الحضور في العالم .

إن النظام اللغوي الداخلي للنص الأدبي ـــ كما يقول ـــ هو في نفس الوقت نظام لعلاقات الفاعلية . بناء عليه تتحقق أدبية النص الأدبي بوصفها ناتج علاقة الاستخدام الفني للغة وعلاقات الفاعلية .. من تنازر لبنيات العقل أو الوعي أو نمو الفاعلية : الاستقلال الذاتي ، الانفلات من بنية العقل السائدة ، الدفاع عن المشروع .. الخ .. وسوف نتعرف علي ذلك في مبحث خاص بالفاعلية عند عرضنا للمناهج ومساءلة بعضها البعض .

إشكالية القراءة

القراءة نشاط متعدد الوجوه .. فهي نشاط عصري وفيزيائي إضافة إلى أنها نشاط معرفي ونشاط عاطفي ونشاط حجاجي ونشاط رمزي، وباعتبار النص دلالات عائمة يقوم المتلقي بقراءتها وفق رؤيته ومرجعيته وخلفيته الثقافية ومنهج قراءاته فقد برز إشكال في مدى تعدد القراءات ونهائيتها أولا نهائيتها فالنص إن كان يجيز لنا قراءات كثيرة " فإنه لا يأذن لنا أن نقرأ كما نشاء وكيفما اتفق حسب أهوائنا. إذ لو جاز لنا أن نقرأ كما نشاء في أي نص نشاء لتساوت النصوص جميعها ولاختفت الحدود بينها " [1].

لقد أشارت (يمنى العيد)[2] إلى أن القراءات المتعددة للنص تنظر إلى النص في مرجعه وقد تقرؤه قراءة سياسية أو قراءة تاريخية أو قراءة سيكولوجية مستهدفة بذلك كشف حضور هذه المراجع في النص أو ربما رؤيا علاقة النص بهذه المراجع، مما يفسره أو يعلله، ومما قد يضئ واقعا خارجه. ولكن هذه القراءات ليست في نظر الشعريين (أي الذين يقولون بقراءة القوانين الداخلية للنص) قراءات أدبية ، لأنها لا تقارب ــ بحسب نظرتهم ــ النص في نظامه الداخلي، الذي غدت فيه هذه المراجع تولد دلالاتها الخاصة أو دلالات ذات وظيفة داخلية في النص ..

وتبقى القراءات المتعددة ــ كما نقول ــ قراءات ممكنة وشرعية لا يقف النقد ضدها إنما ينكر أن تكون واحدة منها هي القراءة الأدبية للنص أو أن يكون

---

(1) د. حسن مصطفى سحلول : نظريات القراءة ــ التأويل الأدبي وقضاياه ــ إتحاد الكتاب العرب ــ دمشق 2001 ــ الفصل 2/1 صـ 3 ــ . www.awuw-dam.org / Book

(2) يمنى العيد ــ في معرفة النص صـ 56 ــ .

النص وتحت غطاء الواقعية واحدا من مراجعه، نعادله به فنفقره أو نختزله أو نغيبه ، كما ينكر أن يكون النص مجموع هذه المراجع فنهمل قوله أو عملية تكونه في شكله الذي يولده مختلفا . وولادة النص في شكله هي حركة حياته وهي بالتالي زمانه الخاص .

ولعل أولى المحاولات الكبرى لتجديد دراسات النصوص في ضوء القراءة هي مدرسة (كونستانس) الألمانية، وكان اهتمام الباحثين قبل ذلك منصبا على كشف الروابط القائمة بين النص ومبدعه، فراح أتباع المدرسة الألمانية ينادون بانتقال البحث من العلاقة بين الكاتب ونصه إلى العلاقة بين القارئ والنص. وقد عرض (د. حسن سحلول) في (نظريات القراءة والتأويل الأدبي) إلى المنهجين الذين تفرعا عن مدرسة تحليل (كونستانس) حيث يعني الأول "بعلم جمال التلقي" وأبرز ممثليه هو (هانز روبت جوس) Hans robet jaus بينما اهتم الثاني بفرضية "القارئ الضمني أو القارئ المستتر" ويقوده (ايزير) W.Iser. فبينما كان (جوس) يستقصي أبعاد التلقي التاريخية كان اهتمام (ايزير) منصبا على تحليل أثر النص الأدبي على الفرد والقارئ وينطلق (ايزير) من أن القارئ هو الغاية الكامنة في نية المؤلف حين يشرع في الكتابة. وعليه فإن واجب النقد الأدبي هو أن يبين كيف ينظم الكتاب المدروس طريقة قراءته ويوجهها بغاية الحصول على الأثر المبتغى ثم عليه أن يظهر ردة فعل الفرد القارئ في ملكاته الإدراكية أمام السبل المختلفة التي يقترحها النص المقروء . [1]

كما أن نموذج التحليل الدلالي الذي اقترحه الإيطالي (أمبيرتو ايكو) umberto eco عام 1979 في كتابه القارئ في النص (Lector in fabule) لا يختلف اختلافاً كبيراً ــ كما يقول سحلول ــ عن النموذج الذي دافع عنه (ايزير)

---

(1) د. حسن سحلول ، نظريات القراءة ، الفصل 2/1 ، صـ 3 ــ 4 ــ .

حيث يقترح تحليلاً لما يسميه "بالقراءة المتعاونة أو المستجيبة" وغاية التحليل كما يراها العالم الإيطالي هي دراسة كيف يبرمج النص شكل تلقيه ودراسة ما يقوم به القارئ وبالأحرى ما ينبغي أن يقوم به القارئ الفطن كي يستجيب على نحو حسن للنداء الكامن في بنية النص .

أما الفرنسي ميشيل بيكار فقد عرض منهجه حول عملية القراءة في كتابين نشر أولاهما عام 1986 بعنوان (القراءة كلعبة) وظهر ثانيهما بعد ثلاث سنوات بعنوان (قراءة الوقت) واقترح القارئ الحقيقي الملموس الذي يدرك النص بذكائه وبرغباته وبثقافته وبقيوده الاجتماعية والتاريخية وكذلك بشخصيته اللاواعية[1].

وقد حدد سارتر [2] أن الخلق الموجه بداية مطلقة هو من ثمرات حرية القارئ في أصفى ما تحمل هذه الحرية من معنى ، وبذا تكون الكتابة دعوة موجهة من الكاتب إلى حرية القارئ لتكون عونا للكاتب على إنتاج عمله ، فالقراءة "عملية مؤلفة من شطرين: الشطر الأول هو الإدراك، أي إدراك الإنتاج الفني أو اكتشافه، وفي هذا الاكتشاف يكون القارئ بالنسبة لما يقرأ في موقف يشبه موقف الكاتب في مرحلة إدراكه للأشياء والمناظر، قبل مرحلة خلقه فنياً لها، فيكون الإنتاج الأدبي بالنسبة له شيئاً حتمياً، أي يفرض نفسه على القارئ على نحو ما تفرض الأشياء والمناظر وجودها على المدرك. وفي القراءة يكتشف القارئ الإنتاج الفني ومؤلفه على أنهما حتميان أي مفروضان، وبعبارة أخرى ينظر إليهما موضوعياً . أما الشطر الثاني من القراءة فهو خلق القارئ لما يقرؤه ، أي إبرازه إلى عالم الوجود

---

(1) المرجع السابق ..صـ 4 ــ 5 ــ .

(2) جان بول سارتر ــ ما الأدب ــ ترجمة محمد غنيمي هلال ــ دار العودة بيروت ط 1984 صـ 56 ــ .

بتقويمه أو إخراجه في صورة من الصور بناء على ما يدركه منه حين يفهم مواطن إيحائه"[1]

لقد بدأت نظرية التلقي منذ الثلاثينيات ووصلت ذروتها في الثمانينيات، وكان من أبرز الدراسات في التلقي كتاب (روبرت هولاب) Robery Holeb نظرية التلقي (1984) Reception theory من وجهة النظر الأنجليزية ، و كتاب (سيتيفن ميلوكس) Steven mailloux تقاليد التفسير Interprelive conventions (1982) . الذي يقدم وجهة النظر الأمريكية. وأبرز معطيات النظرية كما يقدمه (آرت بيرمان) هو " أن كل من المعنى والبناء في العمل الأدبي ينتجان عن التفاعل مع نص القارئ، الذي يجيئ إلى العمل بتوقعات مستمدة من أنه قد تعلم وظائف وأهداف وعمليات الأدب بالإضافة إلى عدد من الميول والمعتقدات التي يشترك فيها مع الأعضاء الآخرين في المجتمع. المعنى والبناء إذا ليسا خصائص مقتصرة على النص ، خصائص يقوم القارئ باكتشافها، فالقارئ هو وحده إلى حد ما المبدع المشارك، لا للنص نفسه بل لمعناه وأهميته وقيمته[2] ويؤكد (عبد العزيز حمودة) أن محور نظرية التلقي الذي لا يختلف عليه أي من أقطاب النظرية منذ ظهوره في الثلاثينيات حتى الثمانينيات هو (أفق توقع) القارئ في تعامله مع النص قد تختلف المسميات ولكنها تشير إلى شيئ واحد ، ماذا يتوقع القارئ أن يقرأ في النص ؟ وهذا التوقع، وهو المقصود تحدده ثقافة القارئ وتعليمه وقراءاته السابقة أو تربيته الأدبية والفنية، لهذا أكد (ريتشاردز) في مرحلة لاحقة من حياته العلمية في كتابيه .. وعيه بأن عملية القراءة مركبة وأن (السياق) يلعب دورا مهما في قراءة النص وتفسيره. والسياق عنده يعني كل ما يجيئ به القارئ

---

(1) المرجع السابق ــ هامش صـ 49 ــ .

(2) عبد العزيز حموده ــ المرايا المحدبة ــ سلسلة عالم المعرفة / الكويت 232 أبريل 1998 صـ 323 ــ .

إلى النص ويحدد استراتيجيات القراءة مقدما قبل تعامله مع النص أي تعليم القارئ[1].

وفي دراسته المطولة الحقيقة والمنهج Truth and method والذي نشر بالألمانية عام 1960 وترجم إلى الإنجليزية عام 1975 يؤكد (جادامر) أن معنى النص يحدده الأفق بصورة مسبقة . لكن دور السياق في تحديد المعنى يؤدي إلى القول بأنه لا توجد قراءة صحيحة أو نهائية ما دام الأفق متغيرا وغير مغلق تماما كالثقافة التي تنتجه .. فالتاريخ والثقافة والسياق والأفق كلها في حالة حركة .. وفي نفس الوقت فإن معنى النص وهولا نهائي مفتوح يرتبط بالزمن والتاريخ ولا يمكن وصفه بالثبات Time less لأن تفسير النص وتحديد المعنى يقررهما أفق المتلقي القارئ للنص الأفق الذي يحدده سياق تاريخي زماني [2].

وفي نقده الحاد الذي وجهه (د. حمودة) في مراياه المحدبة لنقد الحداثة وما بعدها التي أصبحت النظرية الأدبية فيها أكثر من أي شيئ آخر إشكالية قراءة يقول " إن دراسة عملية القراءة تعني إثارة عدد من الأسئلة الصعبة المثيرة للاهتمام . فنحن نريد أن نعرف قبل أي شيئ آخر كيف نقرأ ؟ هل نستطيع صياغة نموذج للقراءة يوضح كيف نقرأ دون أن تعبّر ، كما يحدث دائما ، على ما نتمسك به حول كيف تكون القراءة ؟ كيف يؤثر النص والقارئ كل في الأخر ؟ (هل هناك نص أصلا ؟) ما هو الغرض من القراءة ؟ كيف نهضم ونمتلك ثم نستخدم ما نقرأه ؟ كيف تغيرنا قراءتنا ؟ في نهاية المطاف فإن الأسئلة حول القراءة تقودنا إلى التساؤل عن ذواتنا وعلاقتها بالعالم من حولها "[3] .

---

(1) المرجع السابق ــ صـ 323 ــ .

(2) المرجع السابق ــ صـ 325 ــ .

(3) المرجع السابق ــ صـ 104 ــ 105 ــ.

ويمضي ناقدا وحاملا بشدة على الحداثة وما بعد الحداثة والقراءة وكل منتجاتهما في إطار مشروع من التساؤلات التي تسمح بها العلمية فيقول: "إن القراءة في الحداثة وما بعد الحداثة تكتسب أهمية لم تكتسبها في تاريخ النقد كله، صحيح أن القراءة اللصيقة بالنص تحتل موقفا أساسيا عند النقاد الجدد لكن قراءة الحداثة تكتسب أبعادا تصل المبالغة فيها عند التفكيكيين على وجه التحديد إلى إلغاء المؤلف ثم النص في نهاية المطاف. فإلى جانب المقولة الجديدة بأنه لا يوجد معنى ، وأن كل قراءة إساءة قراءة، سوف ينكر الحداثيون وجود المؤلف باعتبار أن التسليم بوجوده يعني التسليم بوجود معنى قصد المؤلف توصيله ، وأن وظيفة الناقد تحديد المعنى على أساس القصدية. خلاصة الأمر: "أن الاعتراف بوجود المؤلف يمثل قيدا على تفسير النص يتمثل في وجود معنى نهائي والتسليم بوجود معنى نهائي. بالنسبة لـ (رولان بارت) البنيوي الذي مهد الطريق للتفكيك هو التسليم بوجود حقيقة أو حقائق مسبقة وثابتة . ومن ثم فإن موت المؤلف كما يقول (بارت) مرة أخرى يعني رفض فكرة وجود معنى نهائي أو سري للنص"[1].

نخلص إلى أن القراءة للنص الأدبي هل هي تفسير النص في ضوء قصدية المبدع أو في ضوء آفاق المتلقي ؟.. هي التماهي مع أفق المتلقي .. أو هي كسر أفق توقعه ؟.. هي سبر غور النص في ضوء القصدية .. أم هو حضور ما ليس في النص ؟.. هي استنطاق للخطاب المعتم وتأويلاته أم فتح نوافذه في ضوء السياق ؟ هي إضاءة النص من خلال علاقاته اللغوية الداخلية أم هي حضور ثقافة القارئ لتوجيه النص بل وإبداع نص جديد ؟.. هي اللعب الحر بإزاحة المركز وتفكيك البناء النصي وإعادة تركيبه أم هو لا نهائيات المعنى ؟.. هل هي الحوار الديالكتيكي بين القارئ والنص أم أن النص هو الذي يوجه حركة القراءة ؟. الإشكالات تترى، كل يرى القراءة من منظوره الفكري أو يقرأ من موقفه الفلسفي.

---

(1) المرجع السابق ــ صـ 105 ــ .

فمن يقرأ النص قراءة إسقاطية من خلال إسناده إلى مركز إحالة خـــارجي ومن يعزل النص عن معنى الحضور في العالم ويكتفي بالمشهد اللغوي ومن يلعب بأبعاده ودلالاته في ضوء رؤيته لمركز النص للوصول إلى لانهائية المعنى .

لقد قدم (تودروف) ثلاثة أنواع من القراءة هي :

(1) قراءة إسقاطية، وهي أن نقرأ من خلال النص متجهـــين نحـــو المؤلـــف أو المجتمع أو أي موضوع آخر يهتم به الناقد، وعلى ذلك يـــأتي النقـــد النفســـي والاجتماعي للأدب .

(2) قراءة شرح، وفيها يظل القارئ داخل حدود النص على عكس القراءة الســـابقة (التي تقوم على عبور النص إلى ما سواه). وقراءة الشرح هـــذه تقـــوم علـــى ظاهر النص. وقد لا تتجاوز إعادة كتابة النص بكلمات مماثلة في معناها لمـــا ورد في الأصل.

(3) القراءة الشاعرية، وهي قراءة تبحث عن المبادئ العامة التي تتجلى في أعمال معينة. ولكل أن يختار ما يرضيه من أساليب القراءة. ولكن من يطلب فعاليـــة نقدية فليس له إلا النوع الثالث من تلك القراءات، لأن الأولتين ليستا من النقـــد الأدبي في شيئ. وهذا واضح في الأولى لأن هدفها غير الأدب، مثلما الثانيـــة ليست أدبا لسذاجتها وقصورها عن بلوغ أي مطمح عزيز. [1]

وعلى مستوى البحث في طرق القراءة من حيث شكلها فقد قسمت أحيانـــاً إلى ثلاث طرق هي :

- طريقة القراءة الظاهراتية : وترصد أفعال الشخصيات واستنساخها للأحـــداث الروائية ، كما تتجلى في النص دونما تقويم نقدي .

---

(1) عبد الله الغذامي ــ الخطيئة والتكفير ــ صـــ 132 ــ .

- طريقة القراءة المتماهية : وتتسم بالتأييد أو الشجب لمواقف الشخصيات .
- طريقة القراءة التحليلية : وتتسم ببحثها في العلاقات السببية بين الأحداث بغية تفسير مواقف الشخصيات دون تأييد أو شجب .

أما البحث في أنماط القراء وتصنيف فئاتهم ، فقد بدا أنها تتوزع على ثلاث فئات هي:

- القارئ العادي ، الذي يكتفي باستهلاك العمل .
- القارئ الناقد ، الذي يتخذ من العمل مادة للتحليل و التأمل .
- القارئ الكاتب نفسه الذي يعد عمله بمثابة فسيفساء من النصوص التي سبق أن قرأها. [1]

لقد أكد (روبرت شولز) من خلال توجهه السيمائي الذي يدعو إليه ، عدم إمكانية ترك القارئ حراً في التأويل بل إن ذلك يعد أمرا مستحيلاً "لأن القارئ الحر هو أيضاً واقع تحت رحمة الشفرات الثقافية التي تشكل كل شخص بوصفه قارئاً وتحت رحمة الملامح المناورة للنص"[2] وتحت رحمة "سياق القراءة كلها"[3].

ويستمد النص معناه ــ عند (شولز) ـــ "من الإيماءات التأويلية لأفراد القراء الذين يستعملون الشفرات النحوية والدلالية والثقافية المتاحة لهم"[4] ويمضي (عبد الرحمن العقود) بعد عرضة لرأي (شولز) إلى أن سياق القراءة التي يقع القارئ تحت رحمتها كما يذهب (شولز) " تذكرنا بواحد ممن تنصب عليه

---

(1) د. صالح هويدي ـــ الناقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه ـــ منشورات جامعة السابع من أبريل ط ا / 1426 ميلادية، صـــ 125 ــ.

(2) د. عبد الرحمن محمد العقود، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة 279 ، مارس 2002 ، ــ 316 نقلا عن احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر عالم المعرفة 1978 .

(3) المرجع السابق ــ صـــ 316 ــ .

(4) المرجع السابق ــ صـــ 316 ــ .

اهتمامات (ريفاتير) وهو ذلك الضغط الذي يمارسه النص على القارئ فهو يرى أن القارئ يتعرض لضغوط النص نفسه حال قراءته. و (ريفاتير) يمنح القارئ دورا وضحا في التأويل لكن هذا القارئ عنده، ليس حرا تماما في تعويم مرجعيات النص واللعب بدواله كما يذهب (بارت) و(دريدا). إنه مطالب بأن يوظف هذه المرجعيات وهذه الدوال في عملية التأويل، وهذا الضغط الذي يمارسه النص على القارئ عند (ريفاتير)، هو عند (ايفلتون) قيود يقيد بها النص تأويلات قرّائه . ذلك أن معنى النص (ماكث) فيه إلى حد ما "[1].

ويرى (عبد الرحمن العقود) [2] أن القراءة التأويلية صالحة لقراءة شعر الحداثة لأن النص فيه متشابك المسالك معقدها كأنه متاهة (حسب تشبيه ايكو) يصعب الاهتداء فيها .. فشعر الحداثة تساؤل والقراءة التأويلية تساؤل أي أن التساؤل سمة مشتركة بينهما وهو نفسه أداة إبداعية مع المبدع وأداة تأويلية مع المتلقي حيث تضع القراءة باستمرار علامات الاستفهام وكأن هناك علاقة جدل وتفاعل بين التساؤل والتأويل. ويصل إلى "أن ما يتحقق أثناء القراءة هو حوار بين النص والقارئ، وبعبارة أوضح، بين أفق النص وأفق القارئ. أي أن هذه المعوّمات التي يظن المؤول أنه عوّمها بحريته المطلقة بعيدا عن سلطة النص. إنما هي إشارات تتحرك بأمر منه ومن النص معا ، أي بأمر من تفاعلهما. ليس من حرية مطلقة إذاً للمؤول، فالنص يلاحقه بعلاماته وإن ظنّ خلاصه من هذه الملاحقة. لكن التأويل سيكون أكثر ثراء وأقوى فاعلية إذا جاء توظيف هذه العلامات من خلال عمل إجرائي واع "[3] .

---

(1) المرجع السابق ــ صـ 316 ــ .

(2) المرجع السابق ــ صـ 296 ــ .

(3) المرجع السابق ــ صـ 318 ــ .

إذن فالقراءة التأويلية قراءة تفاعلية محكومة بالسياق بفك شفرات النص وفقا لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة، لأن الفجوات واللاتحديدات في النص هي المحرض الأول للتفاعل، وهي العلامات المميزة للنصوص الأدبية وإذا ما خلت منها لا تحرك القارئ ولا تحرضه ولا تدفعه إلى التفاعل .

ورغم إيراد (د. عبد العزيز حمودة) نصا أو مجموعة نصوص متعمدا إخفاء مصادرها وعدم توثيقها ــ حول القراءة ــ موجها نقده لها باعتبارها خلط وتداخل، إلا أننا نورد النص باعتباره مفسرا ومسلطا الضوء على فعل القراءة في عمومه لدى عدد من الدارسين دون التوغل معه في مناقشة دلالاته، جاء فيه :

"فعل القراءة أو التلقي كتابة جديدة، كتابة تتجدد بتجدد القارئ، وذلك لأن النص الشعري مفتوح قابل لكل كتابة جديدة / يعيش حالة بحث دائمة عن اكتمال اللامحدود وهو بذلك ناقص الكتابة، والقارئ هو الذي يتمم هذا النقص، ويضمن إمكان إعادة كتابة النص بشكل دائم / نخلص مما سبق إلى أن فاعلية التلقي في الاتجاه البنيوي اللغوي إما أن تتمثل في الكشف عن أنساق النص الشعري، لاكتشاف عالمه والقوانين التي تحكمه، وبذلك تتحدد مهمة القراءة النقدية بتتبع إنتاج الدلالة الشعرية وعوامل تولدها / فيسد المتلقي الفجوة مسافة التوتر في النص الشعري، والفجوة ــ مسافة التوتر بينه وبين النص / وإما أن تتمثل في استحضار أو استدعاء المدلول الغائب مقابل الدال الحاضر، أي في عملية الاستجابة لشفرات النص، وبذلك يتمكن القارئ من ملء الفراغات في النص الشعري، فيتحقق التفاعل بينه وبين هذا النص / ولا يختلف الأمر في دراسات الاتجاه البنيوي التوليدي عن دراسات الاتجاه البنيوي اللغوي إلا في أمرين أولهما: ربط الدلالة التي ينتجها القارئ ــ الناقد بالسياقين التاريخي والاجتماعي. فتحقق بذلك القراءة التوليدية انفتاح النص الذي يقبل تفسيرات تتعدد بتعدد القراءة، وثانيهما كون التلقي معادلا لكتابة جديدة للنص الشعري / فللقراء والقراءة وجود فعلي، حتى في دراسات

الاتجاه البنيوي الذي أكد استقلال الأعمال الأدبية، وعدم أهمية تجاوبات القراء، وذلك لأن القراء ــ النقاد أنفسهم يقرءون الكتب ويتجاوبون معها ."[1] .

ويدعو (الشيخ محمد الشيخ) في منهجه إلى قراءة الفاعلية التي ترى " أن النص الأدبي كبنية أو كنسق خلاّق قادر على توليد تشكيلات دلالية وشحن إنفعالية ــ أي فاعلية ــ من الأرجح أن لا تتكشف هويته في فضاء ثقافي ينطوي على وعي القصور"[2]. ومن ثم يرى أن النظام اللغوي الداخلي للنص الأدبي هو في نفس الوقت نظام لعلاقات فاعلية " وهي علاقات فاعلية ليست بالضرورة انعكاسا للواقع . بناء عليه تتحقق أدبية النص بوصفها ناتج علاقة الاستخدام الفني للغة وعلاقات الفاعلية "[3].

ويقصد (الشيخ) في منهجه بقراءة وعلاقات الفاعلية كما يحددها:

- تنازر بنيات العقل أو الوعي ، أي تآزرها أو تنازعها .
- نمو الفاعلية : الاستقلال الذاتي ، الانفلات من بنية العقل السائدة ، الدفاع عن المشروع .. الخ ..
- التنوع والاختلاف، إنتاج للفاعلية وهما مصدرها .

لذا فإننا ــ كما يقول ــ حينما نقارب النص الأدبي، الرواية على سبيل المثال، لن نسعى إلى إرجاع النص إلى مركز إحالة خارجي، نفسي، اجتماعي، أيديولوجي .. الخ ..، بل ينصب البحث في علاقات الفاعلية داخل النص، وهذا يغني البحث عن مركز إحالة خارجي لأن علاقات الفاعلية بطبيعة الحال ذات أبعاد نفسية، اجتماعية، .. أيديولوجية ... الخ، بيد أنها أبعاد تحكمها تيبلوجيا فضاء

---

(1) د.عبد العزيز حموده ، المرايا المقعرة ــ صـ 138 ــ .

(2) الشيخ محمد الشيخ ـــ التحليل الفاعلي والأدب ــ صـ 3 ــ ، تحت الطبع.

(3) المرجع السابق ــ صـ 3 ــ .

تخيلي للفاعلية .. هذا يعني أن الأدب مستقل عن عالم الحياة الواقعية من ناحية ويرتبط بهذا العالم من ناحية أخرى من خلال الفاعلية ــ كون أن الفضاءين فضاءان للفاعلية .

ويخلص صاحب التحليل الفاعلي إلى أنه يترتب على ذلك أن النص لا يصدر معنى محددا ــ وليس هو مطالب بذلك ــ بقدر ما يصدر فاعلية، وهي فاعلية تتحقق أكثر ما تتحقق من خلال تعدد وتنوع التشكيلات الدلالية، من خلال تعدد وتنوع الشحن العاطفية، ومن خلال تعدد وتنوع القراءات. يقصد بعلاقة الفاعلية ــ في حالة الرواية ــ البحث في :

- فاعلية بنية الحدث : تعدد و تنوع تنازر بنيات الوعي .
- فاعلية بنية الشخصية : آلية نمو الفاعلية .
- فاعلية بنية السرد : تعدد وتنوع أنماط التبئير والأصوات .

وفي العموم تفعيل البيئة الداخلية للنص بما تحتوي من علاقات زمان ومكان وسببية ...الخ . [1]

وسنعرض لآلية قراءة الفاعلية من خلال عرضنا لمنهج التحليل الفاعلي .. فاعلية النص الأدبي ، فاعلية المبدع ، وفاعلية المتلقي ..

---

(1) المرجع السابق ــ صـ 6 ــ .

المناهج النقدية التاريخية

– 1 –

منذ بروز الوعي التاريخي بنموذجيه الدوري التعاقبي أو الخطي باعتباره حلقة من التطور الدائم[1] والفكر الإنساني يتفاعل لاستيعابه الوعي بالتاريخ ودوره والحضارات وتقدمها الدائم والمجتمعات وتفاعلها المستمر.. حيث تشكلت رؤية جديدة للحياة والإنسان .. ومن ثم شهد الفكر الأوربي الحديث ظاهرة جديدة في تاريخ الفكر الفني وذلك منذ منتصف القرن الثامن عشر بحثا عن ماهية الفن ومهمته وأدواته في ضوء التحول في الأسس والرؤى الفكرية نحو ماهية الإنسان ودوره في هذه الحياة . وكانت الرومانسية بوعيها التاريخي الذي ربط الأدب بالواقع الاجتماعي والثقافي وألقى عليه وظيفة تغير هذا الواقع وحمله مهمة قطع العلاقة مع الماضي والاهتمام بالإنسان نحو المعرفة. ولذا تمت محاكمة الكلاسيكية لما تحمل من خصائص عامة تمجد العقل وتعتبره عنصر الخلود في الأدب والمهيمن على الخيال والانفعال. وتم التمرد على تقليد القدماء والخضوع للقواعد التي رسموها .. فالتحولات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية في أوربا أفرزت اتجاهات فكرية وثقافية وحضارية وفنية جديدة قوامها الذات وتقدير الفرد واحترام الإنسان والإشادة بفعله وإبداعه وخلقه .. بديلا عن ما كان سائدا في المجتمع الإقطاعي الذي ألغى ذاتية الفرد واهتم في نظرية المحاكاة بفعل الشخصية لا الشخصية بحد ذاتها .

---

(1) التعاقبي لدى أبن خلدون وشبنجلر وتوينبي وسروكن ، والخطى لدى هيجل وماركس و اوجست كونت وهاربرت سبنسر..

أما مبادئ الرومانتيكية فقد قامت على خلفية اعتمدت علاقة المادة بالوعي وعلاقة الوعي بالعالم الموضوعي .. ورفض الرومانتيكيون الميكانيكية في هاتين العلاقتين وتم تأسيس النظرة الدينامية، كما تم الكشف من المثالية الموضوعية عند (هيجل) عن النظرة الديالكتيكية (الجدلية) بمحتواها المثالي وقد أثر هذا الفكر في العلاقتين وخاصة في علاقة الذات العارفة بالموضوع المعروف ، أي أن هذه المثالية قد جعلت الوجود الأولى للذات ، أو للوعي الإنساني وجعلت العالم الموضوعي من خلق هذه الذات[1] ومن شأن ذلك أن يجعل من الذاتي خالقا للموضوعي ، ومن العالم الداخلي للذات العارفة أساسا لصورة العالم الخارجي لديها، وأن يقدم الشعور والعيان والعاطفة على العقل والخبرة والتجربة، والفن في هذا السياق تعبير عن الصورة الخاصة للعالم. وهي الصورة التي خلقتها الذات معتمدة الشعور والوعي العاطفي .. وقدرة التعبير هنا هي قدرة الفن على تصوير خلق الذات لعالمها الخاص. فإذا كان الأمر في الأساس الاجتماعي الإعلاء من الفردية والذاتية وتقديم الفرد على المجتمع فإنه في الأساسين الفكري والجمالي تقديم العاطفة على العقل والقلب على الدماغ والشعور على المنطق والوجدان على الاتزان والموهبة على الصنعة والإلهام على المهارة والتلقائية على القانون الفني والعفوية على القاعدة [2].

ولا يعد انقلاب الرومانتيكية على الكلاسيكية مساءلة نقدية بقدر ما هو ثورة شاملة "إذ كانت تعكس التفاعل الحيوي الساخن للإبداع الأدبي مع الواقع الاجتماعي

---

(1) رامز الحوراني ــ نشوء النقد الأدبي وتطوره. 22 ــ جامعة سبها ــ ط 1 ، 1996 ، صـ29 ــ 30 ــ .

(2) المرجع السابق صـ 30 ــ وأنظر (د. محمد تليمة . مقدمة في نظرية الأدب : 188 ، وأنظر كذلك في نظرية الأدب) (د. شكري عزيز ماضي) .

الخارجي، بمعنى إحلال منظومة من المثل الاجتماعية والثقافية والأدبية، مخالفة للمنظومات السائدة ." [1].

وبمقارنة سريعة بين نظرية المحاكاة الكلاسيكية ، ونظرية التعبير الرومانتيكية يتضح أنها جاءت كرد فعل عنيف[2].

- نظرية المحاكاة تصنع قواعد وقوانين وتعليمات لابد من اتباعها، نظرية التعبير تمثل التمرد على كل القواعد والقوانين والنظم .
- نظرية المحاكاة ترى أن القيمة للعقل والمنطق (ضرورة ضبط العواطف وصقلها) نظرية التعبير ترى القيمة بل كل القيمة في العواطف والانفعالات .
- نظرية المحاكاة ترى الطبيعة مزيفة ومشوهة (أفلاطون) ومأساة رديئة ناقصة (أرسطو) .
- نظرية التعبير ترى أن للطبيعية قيمة كبرى إذ يعتبرها (كوليردج) أعظم الشعراء جميعا .
- نظرية المحاكاة ترى أن الأدب موضوعي لأنه محاكاة للعالم . نظرية التعبير ترى أن الأدب ذاتي وفردي بالدرجة الأولى .
- نظرية المحاكاة ترى أن الأديب أو الشاعر هو الأقدر على المحاكاة ، نظرية التعبير تقول بأنه الأقدر على التعبير .
- نظرية المحاكاة ترى أن الذي يولد الأدب هو الإلهام (أفلاطون) أو غريزة المحاكاة (أرسطو) نظرية التعبير ترى أن الذي يولده هو التعبير والانفعال (وردزورث) والخيال (كوليردج) .

ثم جاءت نظرية الخلق أواخر القرن التاسع عشر كرد فعل على تحول الفن إلى سلعة في العالم الرأسمالي حيث نادت بالفن الخالص ورفضت أن يوظف الأدب

---

(1) د. صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر. دار الآفاق العربية ، ط1 ، 1997 ، صـ26 ـ .

(2) د. شكري عزيز الماضي : في نظرية الأدب ، صـ 63 ـ 64 ـ .

والفن في خدمة أهداف نفعية .. مستندة في أسسها الفكرية والفلسفية إلـــى المثاليـــة الذاتية بل المغرقة في الذاتية . فقد انتهى (كانط) إلى مثالي ذاتي متطرف فصل بين الجميل والمفيد بل وضع تناقضا بينهما .. والجمال لديه هو الشكل بعد تجريده من أي مضمون أو غاية واقتران الجمال بالخير يجعل الجميل غير خالص لجماله .

وبمقارنة سريعة بين أسس نظرية الخلق ونظرية التعبير يتضح الآتي :

- إن الحياة تملك الحقيقة ولا ترضى الخيال أما الشعر فإنه يرضى الخيـــال ولا يمتلك الحقيقة الكاملة ، لذا فالشعر ليس هوالحياة بل هما ظاهرتان متوازيتـــان لاتلتقيان ..
- لا قيمة للموضوع والفكرة والمحتوى والمضمون في نظرية الخلق والذي يهم هو كيف استطاع هذا الموضوع أن يتحول من مجرد موضوع خارجي إلـــى عمل فني .. فالموضوعات يكفيها علماء السياسة والاقتصاد والزراعـــة ومـــا يكتبون ..
- الأدب ليس تعبيرا عن الانفعال ــ كما تزعم نظرية التعبير ــ وإنما القيمة لقوة الابتكار والخلق الأدبي التي تتمثل في جعل اللغة قادرة على الإيحاء وامـــتلاك قوة التأثير .
- العمل الأدبي كائن خلقه الفنان الشاعر من ذاته واللغة مادة الأدب أمـــا معنـــى الخلق الفني فهو سيطرة الأديب على اللغة بما يضيفه عليها من ذاته وروحه .. والذي يحدد قيمة العمل الأدبي هو العلاقة التي تنشـــأ بـــين اللغـــة والتجربـــة الشعورية والفروق الدقيقة التي نشأت من هذه العلاقة ..
- ليس الشعر تعبيرا عن المشاعر والعواطف والانفعالات بل هروب من المشاعر والانفعالات وليس الشعر تعبيرا عن الذات أو الشخصية بل هروب منهـــا، إن الشعر خلق .. بهذه المقولات قدّم لنا (ت . س . إليوت) مفاهيم جديـــدة لمـــا يسميه (الفن الموضوعي) ومن ثم (النقد الموضوعي) مؤكدا أن الشـــعر خلـــق

حيث يرى أنه يتم خلق المعادل الموضوعي للانفعال بانفصال الأديب عن ذاته. فكأن للأديب شخصيتين واحدة تنفعل وأخرى تخلق، والأديب لا يبلغ درجة النضج في الخلق الفني إلا إذا ازداد انفصاله عن ذاته المنفعلة. ذلك أن انفصال الأديب عن ذاته دليل تمكنه وبلوغه حظا موفورا من المقدرة الفنية أو ما يسمى بالتكنيك. هذه المقدرة هي التي تنقل الفنان من محيط الذاتية إلى محيط الموضوعية أي تستطيع أن تجعل الأثر الفني ينتقل من مجرد التعبير عن الذات إلى مرحلة أنضج هي مرحلة الخلق والابتكار التي تحتاج إلى مقدرة خاصة ليست في متناول كل من يكتب أدبا. ويرى (إليوت) أن كل ذلك يتم عن طريق عقل الفنان الذي يقوم بدور الوسيط في المعادلات الكيميائية. أي أن العواطف والأفكار والتجارب تتحول بواسطة العقل إلى مركب جديد يختلف تماما عن الأصل بينما يظل العقل هو هو. فدور العقل يشبه دور النار في المعادلات الكيميائية، فهي تساهم في خلق مركب كيميائي جديد لكنها تظل هي هي بعد خلق ذلك المركب. وحتى يتحقق هذا أيضا ينبغي على الشاعر أن ينأى بشخصيته عن عقله أي أن يفصلها ويبعدها عنه حتى يستطيع هذا العقل الخالق أن يتفهم مواد هذا الموقف الفني من عاطفة وإحساس وتجربة وأفكار وأن يتمكن من تحويلها إلى خلق جديد يختلف عنها هو القصيدة .. ومعيار التمكن الفني هو أن ينأى الشاعر بذاتيته عن مادته وأن يترك هذه المادة لعمل عقله الخالق .. فبهذا وحده ينجو العمل الأدبي من الذاتية وتتحقق له الموضوعية ..

ثم يحاول (إليوت) أن يضع أسسا جديدة لما يسميه بالنقد الموضوعي، فيرى أن الشعر خلق جديد له قوانينه الخاصة وحقائقه، ومقياس نقده ينبغي ألا يكون من خارجه بل لا بد أن يلتزم بتلك القوانين والحقائق ، وهي قوانين وحقائق لغوية وجمالية خالصة ..

وقد خلص (د. شكري عزيز ماضي)[1] إلى أن نظرية الخلق قد ساهمت في التأكيد على النص الأدبي وصياغته وسموّه الفني ولفتت الأنظار إلى ضرورة التركيز على علاقات النص الداخلية وعلى عدم استخدام معايير غير فنية.

وخلافا للنظريات الثلاثة (المحاكاة ــ التعبير ــ الخلق) ظهرت نظرية الانعكاس مستندة في تفسير الأدب نشأة وماهية ووظيفة إلى الفلسفة الواقعية المادية هذه الفلسفة التي ترى أن الوجود الاجتماعي أسبق في الظهور من وجود الوعي .. بل إنّ أشكال الوجود الاجتماعي هي التي تحدد أشكال الوعي .. والفلسفة الواقعية المادية ترى أن الواقع المادي أي علاقات الإنتاج وقوى الإنتاج (وهي ما تسميه بالبناء التحتي) تولد وعياً محدداً هذا الوعي يضم الثقافة والفلسفة والقوانين والدساتير والفكر والفن (وهو ما تسميه بالبناء الفوقي) وترى أن أي تغيّر في البناء التحتي يستتبع تغيراً في البناء الفوقي. غير أن العلاقة بين البنائين علاقة جدلية بمعنى أن الوعي أو البناء الفوقي يعود فيؤثر في البناء التحتي من خلال تثبيته أو تحويره أو تعديله أو تغييره .

وتتميز نظرية الانعكاس بكونها لم تركز على جانب واحد من جوانب الظاهرة الأدبية (فالمحاكاة ركزت على زاوية المتلقي ــ واهتمت نظرية التعبير بزاوية المبدع ــ ونظرية الخلق بزاوية العمل أو النص الأدبي) وإنما تناولتها من كافة جوانبها[2] كذلك ذهبت نظرية الفاعلية إلى التتامّ ، مرتكزة على النص، تبحث في فاعلية المبدع وفاعلية النص وفاعلية المتلقي إلا أنها تعطي اهتماماً أكبر لما يصدره النص من فاعلية وما يخلقه في القارئ من تنازر لبنيات وعيه..

---

(1) المرجع السابق صـ 79 ــ .

(2) المرجع السابق صـ85 ــ .

لم تحفل منظومة المناهج التاريخية بقراءة النص من داخله ، بل سعت إلى قراءته قراءة إسقاطية أو تفسيرية لا تتركز على النص بقدر ما تتجه نحو المؤلف وتستعين لتفسير النص بإضاءته من الخارج تاريخياً ونفسياً واجتماعياً وثقافياً ، وكأنما النص كما يقول تودروف[1] "مجرد وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية والقارئ أو الناقد يلعب دور المدعي العام الذي يحاول إثبات التهمة " .

وهذا يعد أكبر مأخذ على هذه المناهج التقليدية التي اتجهت نحو مبدع النص واستعانت بعلوم أخرى لمعرفة قصدية المؤلف أو للوصول إلى المعنى الذي يسعى المبدع لإرساله .. ولقد كان منذ البدء اهتمامها بالمبدع هو مأخذها الرئيسي على الكلاسيكية التي كما يقولون قد سعت إلى تجميد الإبداع وجعلته مغلولاً . والأديب مقهوراً على أمره محتبس الصوت ، وقامت بتصنيف الأدب الكلاسيكي على أنه فاقد للحرية وهو يفتقد للمبادرة كذلك فإذا بها وقد قيدت النص بصاحبه وجعلته خادماً وتابعاً لعلوم أخرى .

لقد ترتب على الوعي التاريخي [2] :

- تمثل الإنتاج الأدبي في جملته عاكساً لحركة الحياة والمجتمع وتطوراتهما .
- وضع الأقدميين في موضعهم الطبيعي في سلم التطور البشري .
- التفاعل الحيوي للإبداع الأدبي مع الواقع الاجتماعي والخارجي .
- إحلال منظومة من المثل الاجتماعية والثقافية مخالفة للمنظومات السائدة .
- تمثل المكان باعتباره إطاراً آخر تنتظم فيه علاقات الإبداع .
- نمو حركة البحث العلمي الأكاديمي في الأوساط الثقافية والبيئات الجامعية وذلك بمحاولة رصد أكبر عدد من البيانات عن العصور السابقة والترجمة العملية للنزعة التاريخية في دراسة الأدب ونقده ، وضرورة الاهتمام بالتوثيق

---

(1) عبد الله الغذامي ــ الخطيئة والتكفير ، صـ 77 ــ .

(2) د.صلاح فضل ـــ مناهج النقد المعاصر ، صـ 26 ــ .

وعدم قبول الأشياء كمسلمات والاعتماد على العقل والبرهان والتعامل مع النصوص من منطلق :

- تحديد درجة نسبتها إلى أصحابها وتوثيقها .
- دراسة المصادر الأدبية وعلاقة التأثير والتأثر بين الأدباء .
- علاقة الآداب المحلية بالآداب العالمية ..

لقد احتوى الوعي التاريخي المنهج العلمي في النقد الطبيعي عند (سانت بيف) (1804 ــ 1869) حيث اعتمد التاريخ الطبيعي للأدب ودعا لدراسة الأدباء حسب أحوالهم الطبيعية دراسة عضوية نفسية اجتماعية وتدعى نظريته في النقد بالنقد الطبيعي حيث يترتب على الدارس :

- دراسة الأديب فكريا: وذلك بالاطلاع على جميع مؤلفاته .
- دراسته نفسيا: للإطلاع على معاناته وهمومه وانشغالاته العاطفية .
- دراسته جنسيا: وذلك من خلال العودة إلى أصله وأسرته .
- دراسته بيئيا واجتماعيا وأثر ذلك على سلوكه .
- دراسته ثقافيا وتأثره بأساتذته وقراءاته ..

فأين النص من كل ذلك ؟ إنه انصراف عن النص وهويته وشخصيته بل استعان بعلم النفس والاجتماع والتاريخ لإضاءة شخصية المبدع أو لتدعيم هذه العلوم بتقديم وثائق تثبت صحة ما ذهبت إليه .. وتلك أكبر جناية على النص الأدبي.. حتى (تين) (1893 ــ 1928) الذي ذهب إلى وضع القوانين الجبرية في الأدب وقال بأن الأدب كيمياء وميكانيك، فإذا عرفنا جنس الأديب ووسطه والجو الذي نما فيه والنسق الذي تغذى به فإنه يمكننا هندسيا بناء فكره وعواطفه فقد أخذ عليه من الوجه الفكرية كما يقول (د. صلاح فضل)[1]. عدم إفساحه مكانا ملائما

---

(1) المرجع السابق ، صـ 34 ــ .

للعبقرية الشخصية فالمؤثرات الخارجية يخضع لها الكثير ولكن النتـــاج الإبـــداعي يتفاوت .

وقد أدى الاستخدام الآلي لمنظومة المنهج التاريخي في تحليل الأدب إلى[1]:

- تقليدية النموذج الذي ساد في تاريخ الأدب .
- تبعية الأدب بشـــكل مباشـــر وارتباطـــه بـــالأحوال السياســـية والاقتصـــادية والاجتماعية والثقافية .
- كما أن على دارس الأدب أن يبدأ من خارج منطقة الأدب ليصل إلى الظاهرة الأدبية .

وبهذا تمت مساءلة المنهج التاريخي وتكشفت عيوبه في أنه :

يتكئ على مجالات معرفية وعلمية لا يملك الباحث في الأدب الأدوات التي تمكنـــه من البحث فيها سياسةً واقتصاداً واجتماعاً وتاريخاً ، وبالتالي اعتماده علـــى مـــادة سابقة التجهيز ، ثم إنه بدلاً من أن يكشف الناقد القيمة النوعيـــة لمســـتوى الـــنص الأدبي وجمالياته .. يميل إلى استخراج مجرد الشواهد على حقـــائق أشـــار إليهـــا سياسية وتاريخية واقتصادية واجتماعية .

"هذا الكشف عن القيمة النوعية لا تفلح الأدوات المستعارة من المجـــالات المعرفية الأخرى في تحقيقه عند مقاربة نص إبداعي .. وذلك لسبب بسيط هو أنه نتيجة للمنهج الذي يستخدمه الدارس فإنه يميل إلى التركيز على تلك النصوص التي تخدم الإشارات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي ركـــز عليهـــا ، وتصـــبح الأعمال الأدبية مجرد شواهد على هذه الحقائق ، مما أدى إلى جعل الدراسة الأدبية مجالا للتعتيم على المستويات الأدبية ومجالا لإضعاف قدرة الباحث علـــى قـــراءة

---

(1) المرجع السابق ، صـــ 38 ـــ .

النصوص وتحليلها واكتشاف المعايير الجمالية والنقدية الصالحة لهذه القراءات الكاشفة عن قيمة العمل الأدبي "[1].

وعندما تحول الوعي التاريخي تجاه الوعي الاجتماعي عبر محور الزمان والمكان نظر إلى النصوص الأدبية على أن لكل نص زمانه ومن ثم حقبته التاريخية ومكانه وارتباطه بالتحولات والتغيير الاجتماعي وبدأ يتبلور الوعي الطبقي ، عليه برز المنهج الاجتماعي لدراسة النصوص في ضوء تاريخية الأدب وفق اختلاف البيئة والظرف والعصر .. " ولقد أسهمت نظرية الانعكاس التي طورتها الواقعية في تعزيز هذا التوجه الاجتماعي لدراسة الأدب ، لكن المشكلة الأولى التي واجهت الدراسات التي تربط بين الأدب والمجتمع كانت تتمثل في فرضية مؤداها ، أنه كلما أزدهر المجتمع في نظمه السياسية والاقتصادية وفي ثقافته وإنتاجه الحضاري نشب نوع من التوقع بأن هذا لا بد أن يصحبه ـــ أو من طبيعي أن يصحبه ـــ ازدهار أدبي . غير أن مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات المختلفة أثبتت أن هذا التلازم ليس صحيحاً ، فكثير من الفترات التاريخية التي كانت تعاني فيها المجتمعات من تفكك سياسي ، وتدهور اقتصادي ، وترد اجتماعي شهدت ازدهارا وتوهجا أدبيا وفنيا "[2] .

ظهر بعد ذلك أو نتيجة لعمل الماركسية والواقعية الغربية قبل منتصف القرن العشرين (علم اجتماع الأدب) أو سوسيولوجيا الأدب بتياره الإمبيريقي[3] الذي تزعمه الفرنسي (سكاربيه) والذي اغفل بدوره الطابع النوعي للأعمال الأدبية

---

(1) المرجع السابق ، صـ 40 ـ .

(2) المرجع السابق ، صـ 45 ـ .

(3) وهو تيار تجريبي يستفيد من التقنيات التحليلية التي انتظمت في مناهج الدراسات الاجتماعية مثل الاحصائيات والبيانات وتحليل المعلومات وتفسير الظواهر انطلاقا من قاعدة معلومات محددة يبينها الدارس طبقا لمناهج دقيقة ويستخلص منها النتائج التي تسفر عنها.

حيث إنه لا يمتلك أسس الحكم بالقيمة ولا إمكانية الحكم بالكيف . وبتياره الثاني الذي قادته (مارينا استاغ)[1] الذي اتصل بالجانب الجمالي والنوعي للأعمال الإبداعية وأدى إلى " ربط التطور الحضاري لمجتمع من المجتمعات بالتطور الإبداعي لكتابه وأن قياس مستوياته يكون بمدى هامش حرية ضيق أو واسع في نشر أعمالهم "[2]. وقد أخذ على هذا المنهج "أنه غير قادر على الكشف عن الخواص النوعية للأعمال الأدبية فهو يكتفي برصد الظواهر ولا يتعمق في إمكانية تفسيرها وربطها ربطاً عميقاً بل ويقيم التوازي بين ظواهر غير متجانسة لأن الأدب إنتاج تخيلي إبداعي يغاير نوعياً طبيعة الحياة الخارجية الأمر الذي يجعل نتائج عملها في نهاية المطاف مجرد إضافة لمجموعة من البيانات والمعلومات التي تخدم علماء الاجتماع ودارسيه أكثر مما تخدم نقاد الأدب والمتخصصين فيه "[3].

أما سوسيولوجيا الأجناس الأدبية والتي قادها في النصف الأول من القرن العشرين (جورج لوكاش) فقد ربطت بين نشأة الجنس الأدبي وازدهاره وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع من المجتمعات . جاء بعده (لوسيان جولدمان) مقدما (علم اجتماع الإبداع الأدبي)[4] الذي يهتم بالجانب الكيفي وليس الكمي حيث يرى أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد وإنما عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة بمعنى أن الأديب وإن كان فرداً لكنه يختزل فيه ضمير الجماعة التي ينتمي إليها ورؤيتها .. ويطلق (جولدمان) مصطلح (رؤية العالم) على نقطة الاتصال بين البنية الدلالية والوعي الجماعي الطبقي. وهو ما اعتبره

---

(1) هي باحثة سويدية أجرت دراسة تطبيقية في كتابها " حدود حرية التعبير " من منطلق أن درجة حرية التعبير ذات علاقة وثيقة بالقيمة النوعية للأعمال الإبداعية .

(2) صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، صـ52 ـ .

(3) المرجع السابق صـ 54 ـ .

(4) يطلق على هذا المنهج في مشرق الوطن العربي " المنهج التوليدي " وفي مغربه " المنهج التكويني ".

(د. صلاح فضل)[1] إضافة حقيقية حيث إنه لم يغفل الجانب الكيفي في دراسته للأعمال الأدبية وجعل مستوى الأديب يتمثل في قدرته على صياغة رؤية العالم وهي التي تعبر عن الوعي الجمالي المتحقق والممكن . " أما إشكالية هذا المنهج الأساسية فهي أنه يقيم تناظراً بين ظواهر غير متجانسة .. الحياة الاجتماعية الخارجية من ناحية والأعمال الأدبية التحليلية اللغوية من ناحية ثانية .

أما علم اجتماع النص فقد قاده (بيير زيما) في كتابه (النقد الاجتماعي) وهو تيار جديد في سوسيولوجيا الأدب يختلف عن التيار الكمي والتيار الكيفي أفاد من معطيات علم جديد هو (علم النص) والذي يمثل بدوره الحلقة الأخيرة التي أفادت من تطور المناهج النقدية المحدثة للوصول إلى العلاقة بين الأدب والمجتمع.

– 2 –

وليس من قبيل الصدفة أن يتزامن نشوء التحليل النفسي مع ولادة الألسنية كما أسسها (سوسير) رغم أن هذين المذهبين مختلفان في الأهداف فهما يشتركان في معالجة الكلام الإنساني ... إن الحلم مبني مثل اللغة التي تكشف دائماً عن خطاب الآخر فينا وأن اللاوعي الخاضع للتحليل يعيد للإنسان الكلام الأصيل " إن اكتشاف اللاوعي يعيد طرح مسألة المعرفة التي نملكها حول النفسية الإنسانية ، تلك المعرفة التي نعيشها في كل لحظة ... يعمل التحليل النفسي على مستوى اللغة كونه عاملاً في الحقيقة وفي الاستلاب ضمن العلاقات بين الأشخاص وحتى داخل الشخص الواحد ." [2]

---

(1) مناهج النقد المعاصر ، صـ 58 – .

(2) جان بلامان نويل: التحليل النفسي والأدب تعريب د. عبد الوهاب ترّو ، منشورات عويدات ، بيروت، لبنان ط1 / 1996 ، صـ 16 – .

ثم جاءت اتجاهات (يونج) ونظرياته والجمع بين منهجي علم النفس والانثروبولوجيا ومدرسة (أولر) الرمزية .. إلى أن ربط العالم النفسي الفرنسي (لاكان) المؤسس لعلم النفس البنيوي حيث قدم نقلة نوعية تتمثل " في اعتباره اللاشعور مبنيا بطريقة لغوية بمعنى أن البنية التي تحكم اللاوعي هي بنية لغوية في صلبها تعتمد على التداعي وعلى غير ذلك من قوانين اللغة التي أسسها (سوسير) في بداية القرن "[1].

تشعبت بعد ذلك دراسات علم النفس لتشمل دراسات (الذكاء الاصطناعي) حيث أصبحت الدراسات النفسية لا تقتصر على الإبداع ولا تتوقف عند بعض مظاهر النص وإنما تشمل أيضا عمليات التلقي والاستجابة والفهم وبناء المتخيل ، وذلك بعد تجاوز هذه الدراسات للمنظور النفسي واستخدامها بعض آليات التفكيك التي ترتبت على البنيوية وبعض آليات التأويل التي جاءت بعدها ..

يقول (وليام . ك ويمزات) "حين يتوجه فرويد إلى الموضوع مباشرة فإن تعليله للفن بسيط بشكل مخيب للآمال : إذ يرد متعة الفن إلى ذلك (الإشباع البديل) وفرويد يجمع الفنان والعصابي معا في انقلابهما إلى التوهم . فالفن يمثل إشباعا بديلا للرغبات التي ينكرها الواقع على الفنان. ولكن الفنان يختلف عن العصابي بطرق متعددة شديدة الأهمية "[2] ويؤخذ على هذا المنهج: أن الناقد من خلال المنهج النفسي يبحث "عن الأصول الأولية لعاطفة الكاتب في داخل العمل وذلك من خلال تركيزه على التعبير ذاته. يعطي الأسبقية لدراسة اللاوعي وهذا يعني أنه يهتم أولا بشهوات الكاتب المكبوتة ومحاولة اكتشاف شخصيته اللاواعية عن طريق اكتشاف التراكمات النفسية اللاشعورية التي يعاني منها الكاتب دون أن يستطيع تحديدها.. أي تهدف القراءة إلى تعرية الكبت وتحديد أسبابه وصولا إلى تحديد شهوة الكاتب .. كما يقوم

---

(1) صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، صـ 75 ـ .

(2) ويليام . ك ويمزاث و كلينث بروكس ـ تاريخ موجز النقد الحديث ، ت: د. حسام الخطيب ، محي الدين، ج4 ، مطبعة جامعة دمشق 1976 ـ صـ 85 ـ .

الناقد بتوضيح الدور الذي يلعبه النص بالفعل أي أنه يوضح الرسالة الاجتماعية للأدب "[1].

نخلص من هذا العرض لمنظومة المناهج التاريخية إلى أنها جميعا سعت لقراءة النص قراءة إسقاطية بإحالات خارجية وقراءة نفعية توظيفية لأثر النص في الحياة والمجتمع وقراءة تفسيرية بإحلال كلمات مكان أخرى ، وهذا ما شكل تشويها كبيرا للنص الأدبي الباحث عن هويته المستقلة وشخصيته الأدبية الشاعرية ..

حتى المنهج النفسي الانثروبولوجي مارس نفس الدور وانطلق ابتداء من العناية بالمرسل للربط بين انتاجه من ناحية وتاريخه الشخصي من ناحية أخرى باعتبار أن المبدع محكوم بجملة تجاربه الطفولية تلك التي تمثل الجذر الأساس لإبداعه والمرجعية لما يستخدمه من رموز وقد أخذ عليه " أن بؤرة الاهتمام في هذه الدراسات تتركز حول حقائق النفس الإنسانية ، وأن الإبداع والأدب يوصفان كأمثلة ، ونماذج للكشف عن هذه الحقائق ... [ثم إن] ــ أدوات التحليل والإجراءات التي تستخدم المنظور النفسي غالبا ما تنجح في إضاءة قطع متناثرة ، وأجزاء يسيرة من النص الأدبي ، هي تلك القطع والأجزاء التي تتجلى فيها عمليات الإسقاط، أو الإشارات للحالات النفسية المتعددة أو بعض الرموز المرتبطة بالتاريخ الباطني لشخصية المبدع، مما لا يمثل في جملته إلا نسبة ضئيلة من العمل الأدبي ذاته.. أما النتيجة الأخيرة المرتبطة بقصور منهج التحليل النفسي تتمثل في عدم إمكانية عقد علاقة سببية بين العامل النفسي من ناحية والإبداع ذاته من ناحية أخرى...[كما أنه لا] يمدنا بأدوات تعيننا في تمثل قيمتها الموضوعية والجمالية "[2].

فبؤرة التركيز في الدراسات النفسية لا تتمثل في النص وإنما في المرسل وعلاقة النص به وهو ما يعتبر إجحافا بالنص .

---

(1) الشيخ محمد الشيخ : التحليل الفاعلي والأدب ، صـ 16 ــ ، تحت الطبع.

(2) د. صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، صـ 70 ــ 72 ــ .

المناهج النقدية المعاصرة

البنيوية

منذ بدء بروز الوعي اللغوي والدراسات الأدبية والنقدية تنحو نحوا آخر يعد ثورة على منظومة المناهج التاريخية تماما كتلك الثورة التي قادها الوعي التاريخي في مجال النقد على الكلاسيكية نظرية ومنهجا نقديا .. وقد أجمع كل الدارسين وعلماء اللغة ومنهم (جاكبسون) و(هلمسليف) و(مارتينيه) و(تشومسكي) على القول بأن (سوسير)[1] كان أول رائد للبنيوية الحديثة وأنه أول من فطن إلى أن اللغة نظام مغلق له قواعده الخاصة ونسق مستقل يتخذ من أفراد اللسان الواحد وسيلة للتواصل. كما أن معظم النظريات اللغوية الحديثة انطلقت من تعاليم دي سوسير الذي كان أول من زود علم اللغة البشرية بأسس نظرية سليمة كما يقول العالم اللغوي الأمريكي (بلومفيلد)[2].

لقد عرف (دي سوسير) اللغة بأنها نظام من الإشارات ، وهذه الإشارات هي أصوات تصدر من الإنسان ولا تكون بذات قيمة إلا إذا كان صدورها للتعبير عن فكرة أو لتوصيلها، لهذا ركز (دي سوسير) على البحث في طبيعة (الإشارة) من حيث هويتها ومن حيث وظيفتها ، وقام جدله على أن الإشارة ذات طبيعة اعتباطية ، وعلى أنها تعتمد على التواطؤ العرفي ، لهذا فإن معرفة الإشارة لا تتم

---

(1) تجمع كل الدراسات الحديثة دون استثناء بأن الأب الحقيقي للحركة البنيوية في العصور الحديثة هو أستاذ اللغويات الكبير بجامعة جنيف السويسري فردينان دي سوسير (1857 ـــ 1913) حيث قام بعض تلامذته بنشر محاضراته في (علم اللغة) عام 1916 أي بعد وفاته بثلاث سنوات بعنوان (محاضرات في اللسانيات العامة) .

(2) د. زكريا ابراهيم .. مشكلة البنية ، مشكلات فلسفية 8 ، مكتبة مصر، ط 1990 ، صـ52 ـ.

من خلال خصائصها الأساسية وإنما من خلال تمايزها باختلافها عن سواها من الإشارات ، فالكلمة والصوت يدلان إذا تميزا واختلفا عن سواهما[1] وهذا ما يجعل (سوسير) على قطبي الإشارة الدال والمدلول اسم المملكتين العائمتين وهي ذات وجهين متحدين إحداهما صورة صوتية وهي الدال، وتمثل ذهني هي المدلول.

والعلامة في اللغة عنصر من عناصرها الداخلية تتحدد قيمته بموقع وجوده في منظومة العلاقات، وفيما يؤديه من وظيفة تنشئها العلاقة فيما بينها وبين سواها من الأصوات والكلمات أو من علاقتها مع محيطها والقارئ هو ركيزة هذا المحيط...

والنزعة (البنيوية اللغوية) لم تظهر إلى حيز الوجود إلا عام 1928 في المؤتمر الدولي لعلوم اللسان الذي انعقد (بلاهاي) بهولنده حيث قدم ثلاثة علماء روس هم (جاكبسون) و (كارشفسكي) و (تروبتسكوي) بحثا علميا تضمن الأصول الأولى لهذه النزعة ثم أصدروا بعد ذلك بيانا أعلنوه في المؤتمر الأول للغويين السلاف الذي انعقد في براغ عام 1929 استخدموا فيه كلمة (بنية) ودعوا فيه إلى اصطناع (المنهج البنيوي) بوصفه " منهجا علميا صالحا لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية وتطورها "[2] .

البنيوية إذن هي منهج من أجل فهم الأعماق الخفية اللاشعورية للرمزية البشرية ومن أجل فضّ شفرات الطبيعة اللاشعورية للظواهر الاجتماعية وكشف الطابع الرمزي للثقافة البشرية في شتى صورها وأشكالها أو هي : من أجل الكشف عن القانون الباطن لأي نسق أو نظام والوقوف على مجموع العلاقات القائمة بين عناصره والكشف عن القانون الذي يحدث أو ينتج هذا النسق فالموضوع الذي

---

(1) عبد الله الغذامي صـ31 ـ32 ـ .

(2) د. زكريا ابراهيم .. مشكلة البنية، صـ 43 ـ 44 ـ .

أخذت البنيوية على عاتقها الاهتمام بالبحث فيه إنما هو اللغة (كل لغـــة) . حيـــث استحالت إلى ميتا لغة للثقافة المعاصرة [1].

ورغم تعدد تعريفات البنية[2] فقد أخذ المنهج البنيوي على عاتقـــه حصـــر عمله النقدي في إطار النص دون أن يتعداه إلى المبدع الذي كانت منظومة المناهج التاريخية تستهدفه قبل تفسير النص .. وأضحى النظر إلى الأدب على أنه نوع من توسيع وممارسة بعض خصائص اللغة .

فهي تربط النص في رباط ممتد من العلاقات المتداخلة " وهذه علاقـــات لا تقتصر على موحيات التلقي . ولكنها مهمة للتحليل البنيوي الذي يتطلـــب فحصـــا لعلاقات الإختبار وما في جوفها من (معارض وظيفي) وفحصا لعلاقات التـــأليف وما فيها من إمكانات التجاوز ، وهذا مكسب نقدي استمدته البنيوية من (الألســـنية)

---

(1) المرجع السابق صـــ11ـــ .

(2) ابسط تعريف للبنية هو (انها نظام أو نسق من المعقولية) أي أنها ليست هي صورة الشئ أو هيكله أو وحدته المادية أو التصميم الكلي الذي يربط أجزاءه فحسب وإنما هي أيضا القانون الـــذي يفســـر تكوين الشئ ومعقوليته وعلاقات عناصره .. وقد عرفها عالم النفس السويسري (بياجيه) بقوله (إن البنية لهي نسق من التحولات ، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا ـــــ في المقابل الخصائص المميـــزة للعناصر ـــــ علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها ، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق ، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه) و (كلود ليفي اشتراوس) يعرفها بأنها (تحمل طابع النسق أو النظام فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحـــولا فـــي باقي العناصر الأخرى) والبنية في نظره نظام (آلي) له (ميكانزماته) الخاصة التي تعمل بطريقة رمزية لا شعورية بحيث قد يصح لنا أن نقول إن كل (بنية) لا بـــــد أن تكـــــون (بنية تحتية) أو (سفلية) لأنها في صميمها (آلية) لا شعورية . تكمن خلف العلاقات المدركة ، وتعمل عملها مـــن وراء الوعي المباشر للأفراد (إن نقل على الرغم منه) وتعريف (لالاند) بمعني إلى أن " البنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة ، يتوقف كل منها على ما عداه . ولا يمكن أن يكون ما هو إلا فضـــل علاقته بما عداه ".

أخذاً بمفهوم (التعارض الثنائيBinary opposition) الذي يرتكز على خصائص الاختلاف بين العناصر فيميز فيما بينها ويؤسس وظيفتها الفنية في حركة ثنائية تتحكم في حركة النص حسب تقاطعات العلاقات فيه"[1].

والتحليل البنيوي لا يتوقف عند حد الوصف والرصد الإحصائي لخصائص النص اللغوي وإنما هو تحليل نقدي يتحرك على أربعة منطلقات يشرحها (ليتش) كما يلي :

(1) تسعى البنيوية إلى استكشاف البنى الداخلية اللاشعورية للظاهرة .

(2) تعالج العناصر بناء على (علاقاتها) وليس على أنها وحدات مستقلة .

(3) تركز البنيوية دائماً على الأنظمة .

(4) تسعى إلى إقامة قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء وذلك لتؤسس الخاصية المطلقة لهذه القواعد ..

وبعد عرض منطلقات (ليتش) يقول (عبد الله الغذامي) [2] "وهذه المنطلقات الأربعة ... تعين على تقبل البنيوية كنهج نقدي ذي فاعلية بناءة في ابتكار (نظرية شاعرية) تساعد على تذوق النص الأدبي تذوقاً مبنياً على تصور نظري نقدي يدعم أحكام القارئ ذي الذوق المدرب" .

أما (د. عبد العزيز حمودة) فيقف على النقيض من المنهج البنيوي الذي أسس شرعيته على مشروع طموح لتحقيق علمية النقد وتبني النموذج اللغوي في حماس شديد . يقول : في (المرايا المحدبة) " لقد كان الهدف من البداية هو إنارة النص ، لكن ذلك ما لم يتحقق . وبدلاً من " مقاربة " النص و " إنارته " حجبت

---

(1) عبد الله الغذامي ــ الخطيئة والتكفير ، صـ 40 ــ .

(2) المرجع السابق صـ 42 ــ 43 ــ .

اللغة النقدية المراوغة والتي تلفت النظر إلى نفسها متذرعة بعملية التفسير للـــنص الأدبي ولم تحقق المعنى "[1] .

وقد أرجع فشل المشروع البنيوي في إنارة النص وتفسيره . وتحقيق معناه إلى سببين :

الأول : هو تلك المحاولة الصوفية لرؤية العالم من خلال حبة فاصوليا واحدة كمـــا يقول نقاد البنيوية لقد طور البنيويون نموذجاً للتحليل على غرار النموذج اللغـــوي يعتمد على التحرك من العناصر إلى الوحدات ثم النسق الأصغر وبعده النظام العام أو النسق الأكبر . وهم في ذلك يتحركون من النماذج أو النصوص الفرديـــة فـــي اتجاه النسق الأكبر أو النظام . ثم إنهم بعد ذلك في مقاربتهم للنصوص يتحركـــون من النسق في اتجاه النص الفردي ، وقد اكتشفوا في نهاية المطاف بعد كل الرفض لكل المدارس السابقة ، وبعد دعاوى علمية النقد أن البديل البنيوي وهـــو النمـــوذج اللغوي ، فشل في تحقيق الدلالة أو المعنى . لقد انشغلوا في حقيقـــة الأمـــر بآليـــة الدلالة ونسوا ماهية الدلالة . انهمكوا في تحديد الأنساق والأنظمة وكيف تعمـــل ، وتجاهلوا الـــ (ماذا يعني النص ؟) .

أما السبب الثاني : فهو اكتشافهم بعد فوات الأوان ، أن النموذج اللغوي لا ينطبـــق بالضرورة على الأنساق أو الأنظمة غير اللغوية . وتحول البنيويون في نهاية الأمر إلى سجناء للغة [2].

---

(1) عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة صـــ 9 ـــ .

(2) المرجع السابق صـــ 9 ـــ 10 ـــ .

الأسلوبية:-

وسعيا وراء الإيغال في شاعرية النص وأدبيته برز المنهج الذي يبحث عن الأسس الموضوعية ويتفحص الأبعاد الألسنية والأدبية لظاهرة الأسلوب من منطق أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغته الإبلاغية .. وهذا المنهج كالبنيوية يقتصر في تحليله على النص في حد ذاته بمعزل عن أية إحالات خارجية نفسية كانت أو تاريخية وذلك لتمكين القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب وما تحققه تلك الخصائص من غايات وظيفية .. فهو مسبار القانون المنظم للعالم الداخلي في النص الأدبي .

لقد عرّف (جاكبسون) الأسلوبية بقوله : " إنها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا ."[1]

وتعد الأسلوبية الوليد العاق للبلاغة حيث إنها تحل نفسها بديلا على اعتبار أن البلاغة علم معياري يرمي إلى تعليم مادته، أما الأسلوبية فطريقة تحليلية تتجنب الأحكام التقييمية وتتبع منهج العلوم الوصفية .. والبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بموجب قوانين وأنماط مسبقة أما الأسلوبية فتسعى إلى تعليل الظاهرة الإبداعية بعد وجودها ، والبلاغة تخضع لتصور ما هوى أو ما هي بموجبه تسبق ماهيات الأشياء وجودها مما يضفي عليها قدسية متعالية ويجعل وظيفتها تطهير اللغة من دنس الاستعمال . أما الأسلوبية فتحدد من خلال وجودها ، لذلك تنحو منحى اختباريا وتعتبر الأثر الفني معبرا عن تجربة معاشة فرديا .

---

(1) محي الدين صبحي ، نظرية النقد العربي ، وتطورها إلى عصرنا ، الدار العربية للكتاب ، ط 1984 ، صـ 194 ـ .

يقول (دي لوفر) " إن جوهر المشكل يكمن في تجاوز الانطباع الذاتي الحاصل لنا إلى كشف العلل الموضوعية التي يقوم عليها هذا الارتسام وهو أمر إذا حققناه غدت قضية (الذاتية) والقضايا المماثلة لها مشاكل زائفة أو بتعبير آخر " إرساء قواعد الموضوعية فيما يدرك بغير الوضعية"[1].

و(سبيتزر) يؤكد أن الأسلوب إنما هو الممارسة العملية المنهجية لأدوات اللغة .

و(غابيلا نتز) يقرر أن الأسلوب ينطوي على تفضيل الإنسان بعض طاقات اللغة على بعضها الآخر في لحظة الاستعمال . ويرى (كراسو) أن قانون الاختيار ليس وقفا على الظاهرة الفنية بل يسري على اللغة الإخبارية أيضا ، فهو عقد واع بين الباث والمتلقي .

و(ستاندال) يشير إلى أن جوهر الأسلوب هو ما يصيغه على الأفكار من تأثير . ويعرف (فلوبير) الأسلوب بأنه سهم يوافق الفكرة ويخز متلقيها ، و(غيرو) يعتبر الأسلوب مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارئ وإمتاعه وشدّ انتباهه وإثارة خياله .

و(دي لوفر) يلح على أن الأسلوب هو سلطان العبارة إذ تستبدّ بنا وقد بلور (ريفاتار) التيار الذي يحدد الأسلوب اعتمادا على أثر الكلام في المتلقي فعرف الأسلوب بأنه : إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوّه النص ، وإذا حلّلها وجد لها دلالات مميزة مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز .. ويمضي (ريفاتار) إلى اعتبار أن البحث الموضوعي يقتضي ألاّ ينطلق المحلل الأسلوبي من النص، وإنما ينطلق من الأحكام

---

(1) المرجع السابق صـ 197 ـ .

التي يبديها القارئ . فيجمعها المحلل على اعتبارها استجابات نتجت عن منبهات كامنة في صلب النص ، ومن واجب المحلل اكتشافها دون أن يكون ملزما بتبرير الأحكام من الوجهة الجمالية ، فاكتشاف المنبهات في النص هو اكتشاف طاقة الشحن في الخطاب ونجاحها في إصابة مكامن الحساسية المتأثرة لدي المتلقي ..

و (كراسو) يرى الأسلوب توترا يتذبذب بين لذة التقبل وخيبة الانتظار . فالأسلوب حصيلة ردود فعل القارئ في استجابته لمنبهات النص .

ويعرف (جاكبسون) المفاجأة الأسلوبية بأنها " تولد اللامنتظر من خلال المنتظر " .

إن إدخال المتلقي ساعد على فصل حبل السّرة الواصل بين الباث والنص وأظهر أن لا نص بلا قارئ وأن المتلقي هو الذي يخرج النص من حيز الوجود بالقوة إلى الفعل .

ويرى (بالي) أن الأسلوب هو استعمال اللغة ، ويحصر مدلول الأسلوب في تفجر الطاقة التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الموجود اللغوي ، فكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر ، من هذه العلاقات الناشئة عن تقاطع الدوال بالمدلولات تتكون البنية النوعية للنص ، وهي ذاتها أسلوبه وقد ولد هذا المفهوم سلسلة من تعريفات الأسلوب منها تعريف الدنماركي (هيا لمسليف) للأسلوب بأنه دال يستند إلى نظام إبلاغي في السياق ومدلوله هو الانفعالات الجمالية التي تصحب إدراك المتلقي الرسالة .. وهذا ما حمل (جاكبسون) على تعريف النص الأدبي بأنه خطاب تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام فتكون ماهية الأسلوب هي " الوظيفة المركزية المنظمة " مما يجعل النص الأدبي خطابا تركب في ذاته ولذاته ..

بهذه الطريقة يغدو العمل الأسلوبي تفكيكا لعناصر النص ، وتتبعا لما يحدث بينها في حالات العزل والضم على نحو اختياري محض .

إن القدرة الإيحائية التي تميز النص الأدبي عن الخطاب العادي إنما تتأتى من شحن اللغة بمقدار غير عادي من الانفعالات . لكن هذا الشحن لا يترك الألفاظ على حالها الأصلي بل يزيحها عن واقعها الأصلي العادي إلى واقع عرضي مؤقت . وقد شكلت هذه الفكرة نقطة انطلاق الأسلوبيين في تعليلهم لظاهرة الأسلوب .

فـ (ويليك) يربط مفهوم الأسلوب بالفروق بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي وغيره من الأنظمة ، وهي فروق تنطوي على انحرافات ومجاذبات بها يحصل الانطباع الجمالي . وقد عرّف (ماروزو) الأسلوب بأنه اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجة الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه .

أما (سبتيزر) فيجعل مدى الانزياح مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية ومسبارا لتقدير كثافة عمقها ودرجة نجاعتها . ويستند (تودروف) إلى مبدأ الانزياح حين يعرف الأسلوب بأنه " لحن مبّرر " ثم يحاول حصر مجال هذا الانزياح فيقرر أن الاستعمال يكرس اللغة في ثلاثة مستويات (النحوي واللانحوي والمرفوض) ويمثل الثاني أريحية اللغة في ما يسع الإنسان أن يتصرف فيه كما يحدد (ريفاتار) الأسلوب بالانزياح ويعرفه بكونه انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه : ويدقق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حينا وحينا آخر يكون لجوءاً إلى ما ندر من الصيغ فالبحث فيه من مقتضيات الألسنية الأسلوبية .

والانزياح ضرب من الاصطلاح يقوم بين الباث والمتلقي ، لكنه اصطلاح لا يطرد فهو تواضع جديد لا يفضي إلى عقد بين المتخاطبين ، فالانزياح احتيال من الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قصوره وقصورها معا لأن الإنسان عاجز

عن الإحاطة باللغة وطرائقها مثلما هي عاجزة عن نقل كل ما في نفسه وتتكون آليات المنهج على أساس المكونات النصية وعلى أساس درجة (الاختيار) وكل جملة جاءت إلى الوجود كتعبير إنما جاءت " نتيجة اختيار لتركيبها .. واختيار لكلماتها .. واختيار لتوجهها . والأسلوبي يسعى لاستكشاف كافة أسباب الاختيار في الجملة المدروسة : لماذا هذه البنية التركيبية ؟ لماذا هذه الكلمة أو تلك ؟ لماذا هذا التركيز ؟ ولن يكون رأس اهتمامه على الأجوبة الدلالية. وبكل تأكيد فإن أسئلته ستفترض أن الأغراض الدلالية [المعنوية] من الممكن تحقيقها بطرق أخرى [غير هذا الأسلوب الاختياري] إن هدفه الذي يسعى إليه هو تفسير كل اختيار لغوي في النص من نواحي الحيل الأسلوبية من نواحي الرموز الضمنية وهلم جرا"[1].

وتركز الأسلوبية على اللغة ذاتها لا لما تحمله من دلالات ، لأن هذه من الممكن إبلاغها بطرق كثيرة غير طرق اللغة الأدبية " والشاعر ليس شاعراً لما فكر فيه أو أحسّه ، ولكنه شاعر لما يقوله من شعر . ليس خلاق أفكار بل كلمات ، فعبقريته تكمن كلها في إبداعه اللغوي . أما الحساسية المفرطة فلا تكفي لتكوين أي شاعر"[2].

كما أن الأسلوبية وجود فقط لأنها تقوم على (توصيف الخصائص القولية في النص) وهي تتناول ما هو في لغة النص فقط ولا يعنيها ما نشأ في نفسية المتلقي من أثر ، الرصد الأسلوبي يقوم على إحصاء شامل لكل أبنية النص النحوية والإبلاغية وكل تركيباته اللغوية على أن لا تكون مجرد بيانات إحصائية لما يتضمنه النص من هذه التراكيب بل نفترض أنها تشرح لنا أسباب الإبداع الفني ..

---

(1) عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، صـ 20 ـ .

(2) المرجع السابق نفسه .

وبالتالي تقدم لنا نهجاً قرائياً يعمد إلى الاستجابة الذاتية التي تبدأ من القارئ وتنتهي بالنص وفق نهج (ريفاتير)[1].

والرصد ليس ميكانيكيا لأن القارئ لا يستجيب فعلياً إلى كل أبنية القصيدة . ولذلك فإنه ليس من الضروري أن ترصد كل بنية شعرية فيها . وأي بنية لا تحدث أثراً في القارئ فهي بنية غير مؤهلة للرصد .

ومن خلال محاولة التمييز بين أبنية النص يستطيع الدارس أن يميز بين ما هو من خصائص الجنس الأدبي عامة وبين ما هو خاصية أسلوبية تنفرد بها هذه القصيدة بالذات ، وبين ما هو خصائص مجتلبة من جنس أدبي آخر مختلف . وذلك لكي نتعرف ليس على القصيدة ولكن على الشعر فيها وننتقل حينئذٍ من الوصف إلى الحكم ..

وعن وقع التنويعات الأسلوبية بين التعبيرية والتجريدية فقد طرح (د. صلاح فضل) [2] فرضية نظرية اقترح بها توزيع الأساليب التعبيرية في الشعر العربي المعاصر وجدولتها طبقاً لدرجات القيم الشعرية في أربعة تنويعات أسلوبية . وقد اختار لها الأسماء الاصطلاحية التالية :

---

(1) يشير عبد السلام المسدي في الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طبعة 3، صـ 83 ـ 84 ، " إلي أن ريفايتر ذهب إلى اعتبار أن البحث الموضوعي يقتضي الا ينطلق المحلل الاسلوبي من النص مباشرة وإنما ينطلق من الاحكام التي يبديها القارئ حوله . ولذلك نادى باعتماد قارئ مخبر يكون بمثابة مصدر للاستقراء الاسلوبي يجمع المحلل كل ما يطلقه من أحكام معياريه معتبرا اياها ضربا من الاستجابات نتجت عن منبهات كامنة في صلب النص ، ولئن كانت تلك الاحكام تقيمية ذاتية فإن ربطها بمسبباتها باعتبار انها لا تكون ابدا عفوية ولا اعتباطية في نشأتها هو عمل موضوعي وهو عمل المحلل الاسلوبي الذي لايهتم البتة بتبرير تلك الاحكام من الوجهة الجمالية " .

(2) د. صالح فضل ، اسليب الشعرية المعاصرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ط أغسطس 1996 ، صـ63 ـ 67 ـ .

(1) الأسلوب الحسي :

وتتحقق فيه نسبياً أعلى درجة في الإيقاع المتصل بالإطار والتكوين كما يتميز بدرجة نموية عالية يقابلها انخفاض ملموس في درجتي الكثافة النوعية والتشتت . ومثل له بالجزء الأكبر من إنتاج (نزار قباني) الذي يتمتع تبعاً لذلك بمعدلات مقروئية عالية ، ويرث هذه الملامح عن بعض شعراء الجيل السابق عليه خاصة (الياس أبوشبكة) ويمضي معه في الاتجاه ذاته ـــ بتنويعات يسيرة ـــ عدد آخر من الشعراء المعاصرين .

(2) الأسلوب الحيوي :

وهو يتركز على حرارة التجربة المباشرة المعيشة ، لكنه يوسع المسافة بين الدال والمدلول نسبيا لتشمل بقية القيم الحيوية . ومع أنه ينمي درجات الإيقاع الداخلي فهو يعمد إلى الكسر اليسير لدرجة النحوية ويطمح إلى بلوغ مستوى جيد من الكثافة والتنويع دون أن يقع في التشتت ، ويستخدم أقنعة تراثية وأسطورية تحتفظ بكل طاقاتها التعبيرية ، وقد يميل إلى الاصطباغ بمسحة ملحمية بارزة ، ويمثل هذا الأسلوب الذي يتمتع بمقروئية عالية متميزة نوعيا شعر (بدر شاكر السياب) في جملته ، وأمل دنقل ، وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهم من الشعراء المعاصرين على اختلاف في درجة الحيوية والفروق المائزة .

(3) الأسلوب الدرامي :

ويتجلى فيه أساسا تعدد الأصوات والمستويات اللغوية ، وترتفع درجة الكثافة نتيجة لغلبة التوتر والحوارية فيه . ومع اجتراحه لمغامرة التجربة الكثيفة إلى جانب التجارب الحيوية المثيرة، إلا أنه يتميز بنسبة تشتت أوضح دون أن يخرج عن الإطار التعبيري ، ويمثله في تقديره شعر (صلاح عبد الصبور) في جملته ، و (محمود درويش) في بعض مراحله وعدد آخر من الشباب المبدعين العرب .

(4) الأسلوب الرؤيوي :

وتنحو فيه التجربة الحسية إلى التوازي خلف طابع الأمثولة الكلية وهـذا يؤدي إلى امتداد الرموز في تجليات عديدة ، ويفتر الإيقاع الخارجي بشكل واضح . ولا تنهض فيه أصوات مضادة بل تأخذ الأقنعة في التعدد ، ويمضي باتجاه مزيـد من الكثافة والتشتت مع التناقض البيّن لدرجة النحوية ، وتنحو شبكة الصور لنسج غلاف يشف عن رؤى كلية بارزة ، ويمثله شعر (عبد الوهاب البياتي) في جملتـه وخليل حاوي ، وجزء مهم من شعر (سـعدي يوسـف) وغيـره مـن الشـعراء المعاصرين ..

ويلاحظ أن توصيف هذه الأساليب كما يقول (صلاح فضل)[1] يحاول أن يقارب الشعر ذاته لأن تجربة كل شاعر تحتمل العبور من منطقـة تعبيريـة إلـى أخرى بنسب متفاوتة ، كما يتجلى ذلك مثلا عند (محمود درويش) الذي انتقل فـي الأعوام الأخيرة فيما يبدو إلى الشعر الرؤيوي بينما كانت بداياته قريبة من عتبـة الحسية المباشرة، كما وجد أن (نزار قباني) بدوره قد شارف الأسلوب الدرامي في بعض قصائده السياسية . وأخذ يقترب من منطقة الرؤيا في إنتاجه الأخيـر . وإن كانت البؤرة المستقطبة لشعره حتى وفاته تقع في المنطقة الحسية .

ولاحظ (صلاح فضل) كذلك أن توزيع درجات الأساليب الشعرية كما في هذه التنويعات التعبيرية لا يتحقق بطريقة آلية فغالبا ما تتضارب المؤشـرات ، الأمـر الذي لا يكشف عنه سوى التحليل التجريبي للنماذج ، أمـا مجموعـة الأسـاليب التجريدية وهي تنبثق ــ في تقديره ــ عند تجاوز الحد الوسط في درجـات السـلم الشعري ابتداء من الإيقاع إلى التجريد ــ فتنقسم مبدئيا إلى نوعين :

---

(1) المرجع السابق نفسه .

(1) التجريد الكوني :

وتتضاءل فيه درجات الإيقاع والنحوية إلى حد كبير ، مع التزايد المدهش لدرجتي الكثافة والتشتت ، ومحاولة استيعاب التجربة الوجودية الكونية باستخدام بعض التقنيات السريالية والصوفية الدنيوية . ويتحطم فيه الموضوع ، وترتفع درجة الصورية اللامعقولة. ويمثله أساسا شعر (أدونيس) في جملته مع كوكبة أخرى من الشعراء المعاصرين بالانتقال إليه مثل (قاسم حداد) أو البدء به مثل بعض شباب الشعراء .

(2) التجريد الإشراقي :

وهو يقع أيضا على عرض الاتجاه السابق بالنسبة لسلم الدرجات الشعرية ، مع التباس أوضح بالنزوع الصوفي الميتافيزيقي والامتزاج بمعالم وجودية تختلط فيها الأصوات المشتبكة والرؤى المبهمة ، مع نزوع روحي مشرقي بارز يعمد إلى التغريب في التراث الفلسفي بدلا من التغريب في التراث العالمي ، ويمثله (عفيفي مطر) و(سعدي يوسف) في مرحلته الأخيرة وغيرهما من الشعراء العرب المعاصرين .

أما تسكين بقية الشعراء المعاصرين في أحد هذه الأساليب التعبيرية أو التجريدية ، خاصة من شعراء قصيدة النثر حيث تقوم غيبة الإيقاع الخارجي بدور مهيمن على بقية مؤشرات السلم الشعري فإن التحليل الأسلوبي التجريبي هو الذي يكشف عمليا عن مدى اتساع هذه التنويعات لهم ، أو ضرورة اقتراح مواقع جديدة تدخل في جملتها في هذا الإطار العام الذي ينبغي أن يتسم بالمرونة وقابلية التعديل ، الأمر الذي يقتضي ـــ كما يرى فضل ـــ إعادة الجدولة عند كل مرحلة بطريقة ديناميكية لا يتصلب فيها نموذج الواقع حيال تحولاته الدائبة .

ولعل أبرز من قدم دراسة حول الأسلوبية والأسلوب د. عبد السلام المسدي الذي استعرض أبرز المنطلقات المبدئية التي تمحور عليها التفكير الأصولي في علم الأسلوب وتاريخ تطور الأسلوبية في القرن العشرين من (بالي) ـــــ إلـــى (دي لوفر) والتمييز بين اللغة كظاهرة لسانية مجردة توجد ضمنياً في كل خطاب بشري والكلام باعتباره ظاهرة مجسدة ساعد على حصر مجال الأسلوبية .. حيث (يعود الالتباس بين اعتبار الأسلوبية من المعارف المختصة بـــذاتها واعتبارهـــا مجـــرد مواصفة لسانية أو منهج في الممارسة النقدية وذلك مـــع كـــل مـــن م. آريفـــــاي (Michel Arrive) ودولاس وريفاتار ،

يقول الأول : " إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حســـب طرائـــق مســـتقاة مـــن اللسانيات " ويقول الثاني " إن الأسلوبية ـــــ تعرف بأنهـــا مـــنهج لســـاني " أمـــا (ريفاتار) فإنه ينطلق من تعريف الأسلوبية بأنها علم يهـــدف إلـــى الكشـــف عـــن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل والتي بها يستطيع أيضاً أن يفرض على المتقبل وجهة نظـــره فـــي الفهـــم والإدراك فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية " لسانيات " تعني بظاهرة حمل الذهن علـــى فهم معين وإدراك مخصوص "[1]

---

(1) عبد السلام المسدي ، الاسلوبية والاسلوب ، الدار العربية للكتاب ، ط3 ، صـــ 48 ــ 49 ــ .

السيميولوجية

السيميولوجيا أو السيميوطيقا أو السيمياء هي منهج يرتكز على النص وعلاماته ورموزه وإشاراته بصدد سبر غوره وكشف بواطنه بدءاً من (سوسير) الذي تنبأ به وعرف اللغة على أنها نظام من الإشارات و (بيرس) الأمريكي الذي اعتمد على تقسيمها إلى ثلاثة حقول هي العلامات والإشارات والرموز إلى (بارت) و(لاكان) وغيرهم من الرواد الذين " أخذوا برفض فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدال والمدلول ، وقدموا جدلهم على أن الإشارات (تعوم) سابحة لتغري المدلولات إليها لتنبثق معها وتصبح جميعا (دوالا) أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة وهذا حرر الكلمة وأطلق عتاقها لتكون (إشارة حرة) وهي تمثل حالة (حضور) لأن الكلمة موجودة أمامنا . ولكن المدلول يمثل حالة (غياب) لأنه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة . وهذه العلاقة لا تنشأ إلا بفعل المتلقي الذي يؤسس هذه العلاقة ويقيمها بين الدال والمدلول وهي ما يسمى بالدلالة . ولأن الصلة ... تقوم بين حاضر هو الدال (الكلمة) وبين غائب هو المدلول (الصورة الذهنية) فإن المدلول يصبح عالة على الدال . ووجوده يعتمد كليا على وجود (الدال) ، ومن الممكن أن نتصور كلمة بلا معنى أي بلا تصور ذهني ، وأي تركيب صوتي اعتباطي يحقق ذلك ، لكنه يستحيل أن تتصور (مدلولا) بلا دال ، فهذا هو العدم الذي معناه اللامتصور ، وكل ما هو محال الإفصاح عنه فهو لا وجود[1] وهذا يؤسس في النفس قيمة الكلمة وخطورتها . كما أنه يجعل الكلمة ذات قيمة ثنائية : حضور وغياب / وجود ونقص / حيث يمثل (الصوت) الحضور والوجود . بينما المدلول هو غياب ونقص . وحدوث التحول الوجودي هنا يتم بفاعلية تصدر من القارئ والمتلقي الذي يجلب الغائب ويكمل الناقص[2].

---

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، صـ 48 ـ، وانظر Todorov :Encyclopedic Dicionary 100

(2) المرجع السابق صـ 48 ـ .

ونود أن نركز هنا على أن الفاعلية تصدر من القارئ والمتلقي تجاه النص وليس العكس أي لا يصدر النص فاعلية إلى القارئ والمتلقي بقدر ما يطوعه القارئ فيجلب الغائب ويكمل الناقص وفق تصوره ووفق بنية فاعليته وذلك ما يعطي مساحة لتشويه النص الذي ينبغي أن يخلق فضاء تخيليا للقارئ يجعل من تنازر بنيات العقل لديه اكتساب فاعلية يتم من خلالها القراءة الفاعلية للنص ..

وقد ذهب لغويّ آخر من الجيل الثاني إلى إيضاح العلاقة بين النص والمرسل والمتلقي من خلال ترسيمته الشهيرة وهو (جاكبسون) حيث اعتمدت هذه الترسيمة " على التمييز بين المرسل والمرسل إليه وقناة الاتصال كخط مقطع بينهما لكن المهم هو بقية أطراف هذه الدائرة حيث نجد فوق قناة الاتصال ، الطرف المتعلق بالسياق ، وحيث نجد تحته قناة الاتصال والشفرات التي يتعين على الأطراف الاحتكام إليها لفهم مضمون الرسالة .

سياق

رسالة

مخاطب .. اتصال .. مخاطب

شفرة

عندنا إذن مرسل ومتلق وسياق وشفرات ثم قناة اتصال بين هذه الأطراف "[1] .

ويرى السيميائيون ــ كما يشير إلى ذلك د. صلاح فضل ــ أن الفهم بأجمعه يعتمد على الشفرات أو السنن. فحينما نستخلص معنى من حدث ما، فذلك لأننا نمتلك نظاما فكريا ، أو شفرة ، تمكننا من القيام بذلك ، فالبرق كان يفهم ذات يوم على أنه

---

(1) د. صلاح فضل .. مناهج النقد المعاصر صـــ 120 ـــ .

علامة يصدرها كائن متسلط يعيش في الجبال أو في السماء، أما الآن فنفهمه على أنه ظاهرة كهربائية . لقد حلت شفرة علمية محل شفرة أسطورية. واللغات الإنسانية هي أكثر وسائل المعرفة تطويرا للتشفير coding ولكن توجد شفرات تحت لغوية (مثل تعبير الوجه) وفوق لغوية (مثل التقاليد الأدبية). ويتضمن تأويل الأقوال الإنسانية المعقدة استعمالا مناسبا لعدد من الشفرات في وقت واحد [1].

والقراءة السيميولوجية للنص تقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرة ، لا تقيدها حدود المعاني المعجمية. ويصير للنص فعالية قرائية إبداعية تعتمد على الطاقة التخيلية للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي ويصير القارئ المدرب هو صانع النص[2] ولذلك شرطان يقترحهما (شولز) هما [3]:

(1) لكي نقرأ النص لا بد أن نعرف تقاليده الجنسية (أي سياقه الفني داخل الجنس الأدبي الذي ينتمي له النص) .

(2) لا بد أن يكون لدينا مهارات ثقافية تمكننا من جلب العناصر الغائبة .

" فالقارئ مطالب بأن يقرأ باطن النص مثلما يقرأ ظاهره ، وذلك كي يتمكن من تخيله ومن ثم تفسيره تفسيرا سيميولوجيا إبداعيا وهذه مهارة فنية يكتسبها القارئ الموهوب بعد طول مران ، والقراءة بذلك تصبح عملا إبداعيا كإنشاء النص، ولا ريب أن النص جنين يتيم يبحث عن أب يتبناه. وما ذلك الأب إلا القارئ المدرب. ومن خلال ذلك يدخل النص مع الإنسان ومع اللغة في مصطرع انفعالي خلاق "[4] .

---

(1) المرجع السابق صـ 122 ـ .

(2) د. عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، صـ 51 ـ .

(3) المرجع السابق صـ51ـ وانظر scholes : semiotics 39

(4) المرجع السابق صـ 51ـ .

التفكيكية

بعد أن أخذت الواقعية مداها من خلال المناهج ذات الإحالة الخارجية وأخذت الشكلانية مداها من خلال المناهج التي تعتمد النص ولا شيئ غيره أي تعمل على الداخل فقط .. لم يعد أمام الفكر الغربي إلا أن يعود إلى التشكيك مرة أخرى .. عودة إلى الشك النيتشوي الذي يرى في الحقائق أوهاما نسى الناس أنها كذلك أو أنها مجازات تآكلت من طول الاستعمال . فالمعرفة " في حد ذاتها كيان متغير ودائم التحول لأن العالم الخارجي الذي يرتبط به الوجود في حالة تحول وتغير مستمرة . لكن تحقيق المعرفة بهذا العالم المتحول والمتغير تفترض فلسفيا وجود مركز ثابت يرى (دريدا) أن له أسماء مختلفة عبر تاريخ المعرفة الإنسانية مثل المركز الثابت ، مركز الوجود ، الجوهر ، الكينونة ، الحقيقة ، الوعي ، الله ، الإنسان . وهي تسميات تشير في رأي (دريدا) إلى " المدلولات العليا " التي تمثل أرضية ثابتة تقف فوقها متغيرات العالم الخارجي الذي يمدنا بالمعرفة ، وهذا المركز الثابت هو ما يفرض المشروع التفكيكي الاعتراف بوجوده "[1] .

لقد فجّر المفكر الإشكالي الشكي (جاك دريدا) التفكيك من خلال قراءاته الحرة للنص وعرض مفارقاته وتناقضاته وتسليط الضوء على ما لم يقله أو يبح به لكنه لا بد فيه ، أي أنه يدفع بالنص إلى مناطق صمته يرصد مقابلات الحضور والغياب فيه .. وعنى بتمزيق بنية النص وتفكيكها وإعادة تركيبها فالمركز عند دريدا خارج النص وداخله في لعبة متواصلة بين المركز والتخوم ، يواجه النص عاريا ..

وممارسة التفكيك عنده لتأسيس قوة التشظي من خارطة النص ولتأمل كيفية إنتاج النصوص للمعاني وما تحمله من تناقض . " إن أهم الأدوار في استراتيجية

---

(1) عبد العزيز حموده : المرايا المحدبة صـ 300 ـ 301ـ .

التفكيك هو دور القارئ ، وليس المؤلف أو العلامة أو النسق ، أو اللغة . القارئ فقط هو الذي يحدث عنده المعنى ويحدثه . ومن دون هذا الدور لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف " [1].

وكما أن (دريدا) توسل بجينالوجيا (نيتشة) نجده مستعينا بفينومينولوجيا (هوسرل) وعدمية (هيدجر) .. فرؤية (هيدجر) الفلسفية التي تأسس عليها التفكيك تقول إننا لا ندرك الوجود ولا تتحقق معرفتنا به إلا من خلال اللغة أو النص . والشعر هو مصدر وأساس اللغة والفن والتاريخ والكينونة والزمن والحقيقة . إنه التأسيس الأول والإنشاء الأول وتحديد المكان الأول والتسمية الأولى . إنه يخلق الوجود وينتج الفكر لا شيئ له وجود خارج الشعر ، وبمعنى دقيق لا وجود " خارج الشعر " بل حتى " اللاشيئ نفسه " لاوجود له خارج الشعر . إن فكرة سجن اللغة التى وصلتنا عن طريق الشعر لا مهرب منها . إن الوجود نص خالص من البداية إلى النهاية . [2]

الوجود إذن يعلن حضوره في اللغة التي تخفيه في علاماتها أي أن النص الشعري يجسد حضور الوجود وغيابه في آن واحد " فلما كان الوجود بالنسبة لهيدجر يمكن معرفته فقط في اللغة ، فإنه يصبح حاضرا في الكلمات ومتخفيا وسطها في نفس الوقت ، في حركة كشف وتخفٍ متزامن "[3] لكن الحضور والغياب ، الكشف والتخفي المتزامن الذي تتيحه اللغة للوجود ليس ممكنا دائما من منظور (هيدجر) فاللغة ومعرفة الوجود في حالة نشوئه وتأسيسه الأولى تصطدم بحائط التقاليد الصلد وهنا يجيء ذلك الهجوم العنيف الذي يشنه (هيجل) ضد التقاليد .[4]

---

(1) المرجع السابق صـ321ـ.

(2)المرجع السابق صـ303 ـ .

(3) المرجع السابق نفسه .

(4) المرجع السابق نفسه .

وغرض (دريدا) من التفكيك هو الكشف داخل الآثار عن حضور الميتافيزيقا ، وقدرة متونها أو عجزها عن تفكيك هذا الحضور أو هدمه، من طريق الإطاحة بالتفاوتات التراتبية التي أقامتها هذه الميتافيزيقيا ودحض مزدوجاتها ومفاهيمها الثنائية (الصحة والخطأ، السبب والنتيجة، الذكر والأنثى، الحياة والموت، الكلام والكتابة، الشعور واللاشعور، الجد والهزل، القبلي والبعدي، الخير والشر، المعقول والمحسوس، الجيد والردئ، الروح والمادة، النقي والمخلوط، الدال والمدلول، الحضور والغياب، القبيح والجميل، الإيجابي والسلبي، الداخل والخارج، الجوهر والمظهر، المركز والهامش، الوجود والمهاية، البداية والنهاية، الغاية والوعي، الإنسان والخالق).

وهو إذ يفعل ذلك يتحاشى الجنوح إلى مغالبة أحد قطبي هذه التراتبية على الأخر أو قلبها التبسيطي لذلك بدا مسعاه في اعتماد ما يقع خارج هذه المزدوجات كلها، تلك التي عملت النصوص على تأكيدها وتثبيت أساسها بواسطة محو تراتبها وتعارضها أي تفكيكها . [1]

وتقوم ضوابط التفكيك على منطلقات متضافرة : أولها : إن النصوص ليست بسيطة أو واحدية المعنى ، بما يعنى عدم التعامل معها كأنساق مغلقة ، بل مفتوحة ، تتضمن قوة متناقضة ومرجعيات متعددة تعرضت لتوجيه صاحبها . وثانيها : إغفال كل ما يعتبر أصلا مسلما به في هذه النصوص . وثالثها : أنها تحمل في طياتها تعارضا بين دلالاتها الظاهرة والمستترة بما يساعد على استنطاقها والوصول بها إلى دلالات جديدة تتجاوز سياقها الأصلي . ورابعها : أن هذا التعارض ليست مسألة عارضة أو حدث عن طريق الخطأ ، وإنما هو سمة مرتبطة بالنص[2].

---

(1) محمد حافظ دياب ، جاك دريدا ومغامرة الاختلاف
Http // 209 . 15 . 166 . 132 / nizwa / volume 23 / p4 -- 50 html
(2) المرجع السابق نفسه .

وإذا كانت البنيوية تقف عند حدود النص ولا تستعين بما هو خارج عنه فإن (دريدا) يتجه إلى ما يمكن أن يكمن وراء النص ، بواسطة ما دعاه "استراتيجية تفكيك النص " وهو ما يبدو في عبارته المشهورة " لا شيئ خارج النص " بمقتضى أن كل شيئ مسطور في النص ، لا بمعنى أهمية التاريخ والمرجع والمعاش ، بل لأن هذا كله مضطلع به داخله فالنص بالنسبة إليه قبل أن يكون نسخا للكلام هو أثر انطولوجي لا بدّ من فك رموزه . ولتحقيق استراتيجية في التفكيك تقوم هذه الممارسة لديه على مفردة " الاختلاف " تنظم اشتغاله في قراءة النص [1].

لقد وصلت التفكيكية إلى أمريكا لتجذب إليها الكثير من النقاد مثل (جيفري هارتمان) الذي يجادل شأنه شأن (دريدا) بأن الأصول خادعة كما أن النصوص تجيئ متأخرة بالنسبة للتقاليد . ويرى (هارتمان) " أن المخرج الوحيد هو أن يتخلص الناقد من مركب النقص " ويدخل بصدق وإخلاص متبجحاً مثل (نيتشة) ضمن رقصة المعنى[2]

وإذا كان (هارتمان) يمثل التفكيكية من جانبها الحر فإن (بول ديمان) يمثل جانبها الذي يقوم على الجدل والتعنت الشديد مع المفهوم[3]

إن الأرضية الفلسفية التي يقف فوقها التفكيك هي أرضية تقوم على الشك المطلق والشامل في كل شيئ ، بما في ذلك الذات . إن البديل الذي تقدمه استراتيجية التفكيك ليس هو إعادة الذات إلى محور الوجود بل حرية كل قارئ في

---

(1)المرجع السابق نفسه .

(2)كريستوفر نوريس ، التفكيكية النظرية والممارسة ، ت : صبري محمد حسن ، دار المريخ ، الرياض، ط 1989 ، صـ 198 ـ 199 ـ .

(3) المرجع السابق صـ 213 ـ .

تقديم نصه هو ، في إعادة كتابة النص ــ أي تفسيره ــ بالطريقة التي يراهـا ... ويمضي التفكيك إلى اعتبار كل قراءة إساءة قراءة ، وكل قراءة تفكيك للقـراءات السابقة وتدمير للقراءات التقليدية السابقة إلى أن نصل إلى أصل الإنشـاء ، إلـى النموذج الأول الذي تتحقق فيه حيوية اللغة كاملة[1].

وقد عرض (حمودة) نقلا عن (عز الدين إسماعيل) نقاط الارتكاز الأساسية للاستراتيجية النقدية للحداثة منبها إلى أنها تجمع بين البنيويـة والتفكيـك و كأننـا نتحدث عنهما كمشروع نقدي واحد وليس مشروعين متناقضين يفترقان في الكثير .

أ- العلاقة المفترضة بين العمل و منشئه تنقطع نهائيا بينهما بمجرد ظهور العمل إلى الوجود [نقد جديد ــ بنيوية ــ تفكيك] .

ب- منشئ النص ليس له وجود سابق على هذا النص ، و إنما هو يولد معه أثناء كتابته . ويتوارى نهائيا (يموت) بعد كتابته [بنيوية ــ تفكيك] .

ج- النص بعد ذلك يوجد بقارئه ، الذي يحل محل الكاتب في كل قراءة ويتعـدد بتعدد قرائه [تفكيك فقط] .

د- هذا النص إما أن يكون قرائيا ، تستهلكه القراءة فلا يعاد تحققه معهما ، وأما أن يكون كتابيا بمعنى أن القارئ يكتبه مرة أخرى في كـل قـراءة [تفكيـك وبارت التفكيكي بالتحديد] .

ه- ليس للنص معنى محدد ، فليست هناك بؤرة مركزية يتمحور حولهـا هـذا المعنى ، ولكن هناك دائما لعب للدوال واندياح للمعنى نتيجة لذلك إلى غيـر نهاية وبلا حدود . ومن ثم تنتفي قابليته للتفسير النهائي [صلب التفكيك] .

و- انتفاء العلاقة بين هذا التفسير وقصدية منشئ العمل ، والإرجـاء اللانهـائي للدال [بنيوية في جزئية ــ تفكيك بصفة عامة] .

---

(1) عبد العزيز حموده ، المرايا المحدبة ، صـ 308 ـــــ .

ز- وحدة النص لا تمثل في مصدره ، بل في الغاية التي يتجه إليها (انتهاء المرجعيات) [نقد جديد ــ بنيوية ــ تفكيك] .[1]

أما انتفاء قصدية المؤلف ، فللقارئ حرية دخول النص من أي زاوية يشاء . النص ليس نصا بل بينص . موت المؤلف . القراء أحرار في فتح وإغلاق التدليل . الدال مراوغ أبدا يتحاشى قبضة المدلول . تلك هي أسس تفكيكية بارت ... وهي عناصر التفكيك في جوهرها . [2]

لقد أضحت سمات التفكيكية البارزة أو الموضوعات التي تفجرها .. الكتابة كفضاء للاختلاف ، الأثر (تلك القيمة الجمالية وراءها كل النصوص) ، التشكيل الناتج عن الكتابة ، والمعنى والعلامة . والتكرارية التي تقوم على مبدأ الاقتباس ومن ثم تداخل النصوص والنص بين المؤلف والقارئ .. واللغة والمعنى بين الدال والمدلول ، واللغة الشارحة (الميتالغة) والتناص . و الاختلاف ــ التأجيل والحضور والغياب ولانهائية الدالة والمعنى اللانهائي ..

---

(1) المرجع السابق صـ 334 ــ .

(2) المرجع السابق صـ 336 ــ .

النظرية الأدبية العربية التراثية

عرضنا للمناهج النقدية الحديثة والمعاصرة ، ولا حظنا أنها بمجملهـا ذات منشأ غربي ، وقد اتفقنا منذ البدء على أن عملية المثاقفة هي الطابع الأساسي لأي إبداع . ورغم المآخذ على وضعيتنا العربية المعاصرة الناقلة من المعاصرة والناقلة من التراث .. نعرض للجهد العلمي المقدر والمحاولة الجادة التي قام بها (د. عبـد العزيز حمودة) لاستنباط نظرية لغوية عربية ونظرية أدبية عربية مما تركـه لنـا تراثنا الأدبي واللغوي .. وحماس (حمودة) المنقطع النظير لم يخرجه عن العلمية . فقط مأخذنا على النقل دون تأسيس نظرية تتجاوز ما لدى الغرب لا نظرية توضح أننا توصلنا في السابق إلى ما توصل إليه الآخرون الآن . وإذا كنا كذلك . فلماذا لم نبنِ عليها أعني أين هي النظرية العربية المعاصرة في الأدب ؟

ورغم ذلك فإننا نعرض للنظرية الأدبية العربية إثباتا للجهد الذي بذلـه د. حمودة وتوثيقا لها من بين النظريات والمناهج . نتجاوز ما سعى إلى التباهي به من " أن ما أنتجه العقل العربي عن الطبيعة الإبداعية للأدب ، وبرغم كل ذلك الانشغال الواضح بالفكر اليوناني في الشعر والخطابة والمنطق ، تخطى بمراحل كثيرة كـل ما كتبه أرسطو حول الطبيعة الإبداعية للمحاكاة وبصورة تجعل من الظلـم البـين إرجاع إنجازات البلاغة العربية إلى التأثير الأرسطي " [1].

وبإيجاز سنسلكه في العرض لما طرحه (حمودة) نأمل أن لا نخل بالصورة والفكرة كما أرادتها المرايا المقعرة نستعرض أركان هذه النظرية المتمثلة في:

---

(1) د. عبد العزيز حموده ــ المرايا المقعرة صـ305 ـــ .

- المحاكاة والإبداع .
- الإبداع باللغة .
- الصدق والكذب .
- السرقات الأدبية / التناص .
- الموهبة والتقليد .

وفي الركن الأول أثبت حمودة أن عبد القاهر الجرجاني استوعب جيدا ما قرأه من أرسطو ، لكنه حينما ألف في البلاغة العربية جاء ما كتبه في المجاز والاستعارة والكناية والتشبيه ونظرية النظم التي تقوم على إعمال أحكام النحو، اعتمد على التراث النحوي العربي، وجاء إنتاجه تطويرا لجهود النحاة العرب منذ (سيبويه) ..

وابتداء من آراء (قدامة بن جعفر) في تعريف الشعر الذي يمثل العمود الفقري للتعريفات التالية حتى نهاية العصر الذهبي تناوله ثنائية اللفظ والمعنى باعتبار الشعر كالتصور ، صناعة تغير من صورة المادة الأولى الهيولي حيث نقل نصا عن (قدامة) في نقد الشعر يقول :

"ومما يجب تقدمته وتوطيده مثل ما أريد أن أتكلم فيه أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحبّ وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه ، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيئ موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة ، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة ، والرفث والنزاهة ، والبذخ والقناعة ، وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك الغاية المطلوبة " (نقد الشعر ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، صـ4)

وتوقف حمودة في هذا النص عند نقطتين أساسيتين : الأولى أن المعاني كلها بالنسبة لقدامة معروضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحبّ وآثر دون أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه . وهذا ــ كما يقول ــ مبدأ نقدي عصري بكل ما تحمل العصرنة من معنى " إذ إن قدامة هنا يسبق الرومانسية والنقاد الجدد حينما يرفض القول بوجود " موضوعات شعرية" تصلح أغراضا للشعر وأخرى غير شعرية لاتصلح مادة للإبداع الأدبى ، وهو بذلك وفى وعى كامل تؤكده النقطة الثانية يؤسس الحكم النقدي على التجربة الشعرية أو الأدبية ، لأنها هي معيار الحكم القيمي الوحيد ، على الإبداع في نهاية الأمر "[1] .

والنقطة الثانية توفر الشرعية للنقطة الأولى ، فحينما يؤكد قدامة أهمية "الصناعة" و "التجويد" فإنه يشير بطريقة غير مباشرة إلى التحول الذي تمر به المادة الخام قبل أن تصبح صورة شعرية في القصيدة. وللتقريب يحيل (قدامة بن جعفر) إلى أكثر المقارنات شيوعا في البلاغة العربية وهى ما يحدث للخشب قبل أن يتحول إلى باب أو الفضة قبل أن تتحول إلى خاتم " فالبابية " كما يشير (عصفور) أي الصنعة التي تجعل الباب بابا و" الخاتمية " أي ما يجعل الخاتم خاتما ، ليستا صفتين موجودتين في الخشب أو الفضة ، لكنهما صفتان ينجح الصانع في فرضهما على الخشب والفضة فيحول الأول إلي الباب والثانية إلي خاتم .

وما أكثر المواضع التي يتوقف فيها (عبد القاهر الجرجانى) في دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة عند الصناعة مستخدما مفردات (قدامة بن جعفر) نفسها ومقارنا بين الصناعات الحسية اليدوية والإبداع الشعري . وموقف (عبد القاهر) من علاقة الصورة بالمادة الأولى ومن اللفظ بالمعنى ليس فقط أكثر تحيدا وإلحاحا من مواقف البلاغيين العرب السابقين عليه، ولكنه يكتسب قوة من موقفة المبدئي القائم

---

(1) المرجع السابق صـ359ـ.

على رفض اللفظيين القائلين بوجود المعنى في اللفظ وتطـويره لنظريـة الـنظم المحورية التي ترى أنّ المعنى يتحقق فقط داخل سياق أو نسق لغـوى أو شـبكة علاقات تحدد علاقاتها أحكام النحو وقواعده . هذه العناصر مجتمعـة أو مجمعـة تؤكد الابتداع أو الإبداع في الشعر ...

ثم يحيلنا (حمودة) إلي نص لـ (عبد القاهر) في دلائل الإعجاز يحدد نوع العلاقة التي يقصدها (الجرجانى) بين المادة والصورة .

" ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبر عن سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ منه كالفضة والذهب يصاغ منها خاتم أوسوار ، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم وفـى جـودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيـه العمل وتلك الصنعة " ـ عبد القاهر ـ دلائل الإعجاز صـ 196- 197

و(عبد القاهر) في حديثه عن المعنى يقترب كثيرا من موقف الجاحظ الذي اعتبره كبير اللفظيين بسبب مقولته المشهورة " والمعاني ملقاة في الطريـق " إذ إن عبد القاهر حينما يقول " كذلك إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه أن لا يكـون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام " يضع نفسه عند أقرب نقطـة مـن مقولـة الجاحظ، فالحكم الذي ينتهي إليه الجرجانى يصبح ممكنا فقط إذا سلمنا بأن المعاني ملقاة أو مطروحة في الطريق ..

أما رأى عبد القاهر في الطبيعة الابتداعية أو الإبداعية للمحاكاة الشـعرية وما يضيفه إلى رأى قدامة يضعه في قلب تيار النقد الحديث في القـرن العشـرين ـ كما يؤكد حمودة ـ .

إن ما يقوله الجرجانى يعنى أن واجب الناقد أن يتعامل مع الصورة النهائية مع القصيدة باعتبارها قصيدة شعر بالدرجة الأولى ، وإن المعاني والتجارب الذاتية أو الحياتية التي انطلق منها الشاعر قد تحولت أثناء عملية المحاكاة والتخييل إلى تجارب جديدة لا وجود لها إلا داخل القصيدة ومن ثم يجب أن لا نرجعها إلى مكوناتها الهيولانية الأولى ..

ويعلق حمودة بعد قراءته لنص الجرجاني قائلا " ما المسافة الحقيقية بين ما يقوله نص عبد القاهر وما تقوله المذاهب النقدية في القرن العشرين بصيغ تختلف في ظاهرها وتلتقي في جوهرها عن دراسة العمل من داخله أو كما هو "as in itself it really is" وفى النقد الجديد أو النص المغلق closed text الذي يؤمن به شريحة من البنيويين الذين يتعاملون مع النص الأدبي باعتباره أنساقا لغوية مغلقة أو، أخيرا، عند نقاد التلقي والتفكيك الذين يرفضون وجود أي سلطة خارج النسق اللغوي؟

بل إنّ عبد القاهر يتحدث في موقع آخر من دلائل الإعجاز عن الطبيعة الإبداعية للمحاكاة والتخييل في كلمات أكثر تحديدا من الكلمات السابقة مؤكدا أهمية خلق " تناسبات" و" علاقات" جديدة تحقق ما توقف عنده طويلا النقاد المحدثون ، ابتداء من الشكليين الروس ، ونعنى به جعل المألوف غير مألوف أو كسر الألفة " defamiliarization"[1] .

ينتقل (حمودة) بعد ذلك إلى (حازم القرطاجي) ووقفته عند ثنائية المحاكاة والإبداع حيث توقف أكثر من غيره عند طبيعة المادة المحاكاة في انقسامها إلى " الممكن " و " الممتع" و " المستحيل " كما توقف عند التخييل والقوى الفكرية التي تحكم تحققها مثل " القوة الحافظة " و " القوة المائزة" ثم قوة " التخييل " بالطبع ،

---

(1) المرجع السابق صـ363ـ.

وعند درجة الوعي واللاوعي في أثناء عملية التخييل أو الإبداع الأدبي، ثم التجربة الفنية النهائية أو الصورة وعلاقتها بالمادة أو العلة الأولى وهل هي علاقة نقل حرفي أم توازٍ، علاقة تطابق أم مشابهة. وأدى انشغال حازم ــ كما يرى حمودة ــ بثنائية المحاكاة والإبداع بصفة جوهرية إلى عدم توقفه طويلا عند ثنائيات أخرى لا تقل أهمية مثل ثنائية اللفظ والمعنى التي تعامل معها القرطاجي ، حينما تعامل ، من مدخل ثنائيته المحورية المحاكاة والإبداع . وفي هذا كله تصب آراء حازم القرطاجي وأفكاره في قلب نظرية أدبية تمتد ، برغم قرون التراجع وحواجز القطيعة إلى قلب القرن العشرين الميلادي ..

وبعد عرضه لأبرز ما قاله حازم القرطاجي عن المعنى أو المادة الخام التي تتحول إلى صورة شعرية ، وطبيعة هذه المادة ، طرح ــ حمودة ــ تساؤلا ــ ما القوى التي تتعامل مع هذه المادة حتى تحولها في نهاية الأمر إلى قصيدة أو صورة شعرية ؟ وبعبارة أخرى كيف تتم عملية الإبداع أولا في ذهن المبدع ثم معبرا عنها في نص لغوي ؟ ثم يجيب أن حازم القرطاجي يحصر عشرة قوى تمثل في رأيه جميع الأنشطة الذهنية التي يمارسها العقل أثناء عملية التخيل ، بعضها أنشطة مدركة واعية والبعض الآخر تتم ممارستها بصورة غير مدركة. أبرز هذه القوى أو الملكات : قوة التخيل والقوة الحافظة والقوة المائزة ثم القوة الصانعة . يقول حازم :

" كل شيئ له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق ما أدرك منه ، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك ، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة في أفهام السامعين وأذهانهم ، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ . فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ لمن لم يتهيأ له سمعها من المتلفظ بها ، صارت رسوم الخط تقيم في الإفهام هيئات الألفاظ ، فتقوم بها في الأذهان صور المعاني . فيكون لها

أيضا وجود من جهة دلالة الخط على الألفاظ الدالة عليه" (مناهج البلغاء بيروت 1981 ص 18 ـ 19) .

ويعقب حمودة بأن حازم يتحدث عن مستويين لتحقيق الدلالة داخل دائرته المغلقة وهما مستوى التلفظ أو الكلام ومستوى الكتابة الخطية وناقش المستوى الأول بأن المرحلة الأولى بالطبع هي مرحلة إدراك وجود الأشياء ، وهو إدراك يحدث عن طريق الذهن وداخله دون أن يربط بين المدركات الحسية . وهذه المرحلة هي ما سوف يسميه الفيلسوف الواقعي (جون لوك) بعد ذلك بقرون الانطباعات الحسية التي تخلقها أو تحدث الأشياء داخل العقل impressions . ماذا يحدث لهذه الانطباعات أو المدركات ؟ هنا يجيئ دور القوة الحافظة التي تتولى حفظ نشاط عقلي يمارسه البشر الأسوياء جميعا . إذا أراد الإنسان العادي أن يوصل إدراكه بهذه الأشياء إلى وعي أو عقل إنسان آخر فسوف يترجم تلك المدركات ــ وحسب دائرة حازم المغلقة ــ عن طريق مواضعة لغوية بسيطة ومباشرة ، دون زيادة أو نقصان، وهكذا يمكن أن يقول إنه شاهد وردة حمراء، وقد يصف خد الصبية بأنه أحمر. أما إذا قال في وصف الفتاة " إنها وردة " فلم يعد رجلا عاديا بل أصبح شاعرا. وعند هذه النقطة يكون ذلك الشاعر قد مارس بالفعل جميع القوى التي حددها حازم القرطاجي . لقد مارس بالفعل قوة التخيل بمعناها الحديث ومارس أيضا القوة المائزة القائمة على اختيار اللفظ / الصورة التي تلائم المعنى وهو وصف الصبية بالجمال والنضارة والشباب، كما مارس القوة الصانعة التي تعتمد على كل القوى السابقة من حفظ واسترجاع وتميز ليربط بين متباعدين عن طريق الضم والنظم. وبهذا قدم علاقة لا وجود لها في المادة أو الواقع خارج القصيدة. لقد أدخل جزئيات أو انطباعات استدعاها خياله من مخزون الذاكرة وأدخلها في علاقات جديدة تماما. لقد قدم شيئا جديداً لقد حقق فعل الإبداع ، والإبداع يعتمد على خلق علاقات جديدة وإن كانت محتملة .

هذا موقف العقل العربي من قضية المحاكاة والإبداع وبصرف النظر عن تأثر البلاغة والبيان العربيين بالفلسفة اليونانية عامة وبكتاب الشعر خاصة بل على الرغم من ذلك التأثير – يقول حمودة – استطاع العقل العربى أن يحدد موقفا خاصا به، معتمدا فى ذلك على" الاستعارات " التي لا يمكن إغفالها وعلى خاصية الثقافة العربية وأغراض الشعر العربي الخاصة ومن هنا استطاع أن يطور موقفا أصيلا من ناحية ومعاصراً لا نجد كثير عناء في وضعه داخل تيار النقد العالمي في القرن العشرين من ناحية أخرى .

الإبداع باللغة

أما عن الركن الثاني من أركان النظرية الأدبية العربية وهو الإبداع باللغة أو استخدامها على المجاز فمرة أخرى يرتكز حمودة على نص لعبد القاهر يقول فيه : " إن ما يقتضي كون الشيء على الذكر ، وثبوت صورته في النفس أن يكثر دورانه على العيون ، ويدوم تردده في مواقع الإبصار وأن تدركه الحواس في كل وقت أو أغلب الأوقات . وبالعكس وهو أن من سبب بعد ذلك الشيء عن أن يقع ذكره بالخاطر ، وتعرض صورته في النفس قلة برؤيته، وإنه ممّا يحس بالفينة بعد الفينة ، وفي الفرط بعد الفرط وعلى طريق الندرة ، وذلك أن العيون هي التي تحفظ صور الأشياء على النفوس وتجدد عهدها بها ، وتحرسها من أن تدثر وتمنعها أن تزول ، ولذلك قالوا " من غاب عن العين غاب عن القلب " . "ـ أسرار البلاغة ، ط 6 ، القاهرة ، 1959 ، صـ 123 ـ.

توقف (حمودة) عند المبادئ الثلاثة التي حددها نص (عبد القاهر)

أولاً : إن بناء الشيء وثبوت صورته في النفس يعتمد على " دورانه على العيون" ودوام " تردده في مواقع الأبصار" أي تجسيده حسياً ..

ثانياً : يحدث العكس ، فيبعد الشيء عن الخاطر ، ويندر الإحساس به ، إلا في الفرط بعد الفرط إذا قلت رؤيته .

ثالثاً : إن العيون ، والتجربة الحسية هي التي تحفظ صورة الأشياء في النفوس وتحفظها من الاندثار والزوال . ولتأكيد ذلك يؤسس (عبد القاهر) للمبدأ النقدي كاملاً " ليس الخبر كالمعاينة " . ثم يعقب على ذلك بتساؤل : هل تختلف آراء (عبد القاهر الجرجاني) هنا عن آراء (ت . س . أليوت) ، عمدة التحليليين ، حول التجسيد الذي سك له مصطلحاً نقدياً هو " المعادل الموضوعي " The objective correlative " ؟ والمعادل الموضوعي كما

قدمه (إليوت) هو الأداة البلاغية الإبداعية التي يستخدمها الشاعر حتى لا يقع في فخ التقرير أو الأخبار أو التعبير المباشر عن العاطفة. وبدلاً من المباشرة يبحث الشاعر عن صورة حسية تجسد العاطفة وتعبر عنها ، أي تعادلها. وحينما يتلقى القارئ أو المستمع هذه الصورة الحسية ذلك المعادل الموضوعي للعاطفة فإنها تثير فيه العاطفة التي يجسدها المعادل الموضوعي أو الصورة الحسية. ويتساءل كذلك، هل أضاف (اليوت)، حقيقة، جديداً، أي جديد. لما سبقه إليه (عبد القاهر الجرجاني) البلاغي العربي بقرون طويلة ؟

كما أن (عبد القاهر) الذي حدد وظيفة المجاز أو استخدام اللغة على المجاز في النص الأدبي وضع يده على الكثير من القضايا التي انشغل بها النقد في القرن العشرين الميلادي مثل: المباشرة والتجسيد والتقرير والتصوير، ومراوغة المدلول للدال وتعدد الدلالة. فهو يقارن بين معنيين: المعنى المباشر الذي تحققه المواضعة اللغوية أو استخدام اللغة على الحقيقة والمعنى غير المباشر الذي يعتمد على تحوير اللغة وتحريفها عما وضعت له، أي استخدامها على المجاز .

فالمعنى الذي تحققه المواضعة اللغوية أو استخدام اللغة على الحقيقة، وحيث إن القارئ لا يحتاج في إدراكه إلى " طلب واجتهاد "معنى عديم الفائدة ــ أما المعنى الذي يتحقق عند استخدام اللغة على المجاز فهو المعنى الذي يجهد القارئ نفسه للوصول إليه. لأنه معنى محتجب يحتاج النظرة الثاقبة القادرة على خرق الحجب، وهو الدر في قاع البحر يحتاج لغواص ماهر ليخرجه، إن ما يتحدث عنه (عبد القاهر) هو اللامباشرة والتجسيد اللذين يحققهما استخدام اللغة على المجاز ولكنه يتحدث أيضاً عن المراوغة دون أن يستخدم المصطلح النقدي الحداثي البراق. كما يتحدث عن تعدد الدلالة الذي يشغل حيزاً لا بأس به في البلاغة العربية تحت مظلة المعنى ومعنى المعنى أحياناً والمعاني الأول والمعاني الثواني أحياناً أخرى ــ لكن صور الحجب التي تحتاج لمن يشقها والأصداف التي تحتاج لمن يفتحها

وصور الغوص والحفر جميعها تعني أن تحقق الدلالة يمثل عملية كشف مستمرة لطبقات جديدة من المعنى تحت ووراء المعنى الظاهر على السطح .

إن أفكار البلاغيين العرب عن المعنى ومعنى المعنى أو المعاني الأول والمعاني الثواني لا تختلف في جوهرها ــ كما يرى حمودة ــ عن تعدد الدلالة بالمعنى الحديث. خاصة عند النقاد الجدد بل إن البعض يذهب إلى أن تحديد المعاني الثواني أو معنى المعنى يتطلب درجة واضحة من مشاركة القارئ أو المتلقي في إنتاج الدلالة، تماماً كما يقول أصحاب نظرية التلقي واستراتيجية التفكيك، وأن الفارق بين القديم والحديث هنا أكثر من فارق درجي، ولم يترك (عبد القاهر الجرجاني) فرصة سواء في دلائل الإعجاز أو أسرار البلاغة دون أن يؤكد خطأ التوقف عند الدلالة الظاهرة للّفظ وضرورة الحفر عند جذور اللغة للوصول إلى ما وراء المعنى الظاهر أو ما تحته . كما توقف (حازم القرطاجني) أيضاً وفي إطالة عند المعاني الأول والمعاني الثواني إلى أن المفهومين لا يلتقيان إلا في استخدام المصطلح نفسه ..

أما من الذي يفك شفرة الصورة اللغوية المجازية ليصل على معنى معناه الظاهري أو المعنى الثاني الذي يمكن أو يحتجب خلف القراءة السطحية ؟ لا جدال في أنه القارئ أو المتلقي في عملية " قلب " للعملية التي تم بها تشفير المعنى فتقترب مع البلاغة العربية القديمة من جوهر نظرية التلقي وهي مساهمة المتلقي أو القارئ في إنتاج الدلالة ؟

وفي الوقت نفسه فإن الحديث عن معنى المعنى كما حدّده عبد القاهر الجرجاني يفرض تساؤلا آخر لا بد منه. وفي النقد العربي المعاصر أو النقد الحداثي وما بعد الحداثي العربي يظهر أنه لم يحظ مصطلحان نقديان غربيان بالاهتمام الذي حظى به مصطلحا " الحضور " و " الغياب " اللذان ارتبطا بما اسماه

(دريدا) بـــ " ميتا فيزيقا الحضور" و لا شك ـــــ كما يقول حمـــودة ـــــــ أن لمفردات مثل " ميتا فيزيقا " و" حضور " و " غياب " بريقا خاصا أعمى المنبهرين عن رؤية الحقيقة الواضحة : إن ما قاله عبد القاهر الجرجاني ، قبل دريدا بثمانيـــة قرون، لا يختلف كثيرا عن مفهوم الناقد التفكيكي فقد وضع الأساس الأول لجوهر " ميتا فيزيقا الحضور "ولمفهومي" الحضور" و"الغياب" دون أن يستخدم المصـــطلح الفلسفي الجذاب أو المصطلح النقدي الباهر .

ويمضي حمودة إلى إثبات أن البلاغة العربية ، خاصة بلاغة عبد القـــاهر تربط بين القدرة على الإيحاء الذي تحققه أنواع المجاز اللغوي ، ومن ثم ما نحمله نحن لهذه القدرة الإيحائية من مفاهيم معاصرة مثل تعدد الدلالة ومراوغة المـــدلول للدال ، ثم الحضور والغياب وبين عدد من الشروط المحددة : مثل تباعد العلاقـــة عند نقطة البداية بين المتشابهين ثم معقولية العلاقة التـــي يقيمهـــا الشـــاعر بـــين المتباعدات وعدم تكلف الغموض من أجل الغموض ، ثـــم ضـــرورة أن يســـتحق المعنى عناء البحث عنه والحفر عند جذور اللغة من أجله .

الصدق والكذب

كان (قدامة بن جعفر) أول بلاغي عربي حاول أن يقنّن لنقد الشعر بكتابه المهم ، نقد الشعر . وفي محاولة التقنين المبكر تلك انتهى إلى رفض استعارة أحكام غريبة على طبيعة الشعر لتطبيقها عليه ومن ثم رفض تطبيق الأحكام الأخلاقية بالصدق والكذب على الإبداع . وأكد المبدأ الجوهري في نظرية الجمال الحديثة كما قدمها الفيلسوف والمفكر الإيطالي (بنديتو كروتشة) وهو العلاقة بين الكل الأدبي وأجزائه ، فالمبدأ الجمالي الحديث يقوم على أساس أن قيمة الكل هي التي تحدد قيمة الجزء أو الأجزاء فالكلمة خارج "الكل " أو النسق الشعري ، قد تثير فينا إحساسا بالقبح أو الجمال لكنها حينما تخرج من سياق الواقع وتصبح جزءا من كل جديد تكتسب جمالها أو قبحها من جمال أو قبح النسق الجديد وهو الإبداع . وهذا على وجه الدقة هو ما عبر عنه (جابرعصفور) ، في عرضه الموجز لأفكار قدامة بن جعفر : " إن أي موضوع من الموضوعات ... مادام قد صيغ صياغة شعرية يتجاوز أي معيار خارجي يرتبط بعلم الأخلاق أو غيره " لأنه داخل الصياغة الشعرية يدخل مجالا خاصا ويندرج في مجموعة من العلاقات " الجديدة " . ومعنى ذلك ، أن نحكم على المعنى " لا باعتباره معنى أخلاقيا بل باعتباره معنى شعريا ".

والواقع ــ كما يقول حمودة ــ أن كروتشة يذهب إلى تأسيس مبدأ جمالي سبقه إليه البلاغيون العرب بقرون طويلة ، وهو أن اللفظ أو المعنى خارج " النظم " الشعري أو السياق اللغوي ليس جميلا أو قبيحا في حد ذاته . لأن هاتين صفتان يحددهما الكل ، الجديد الشعري. لكن أهم ما يؤكده ذلك الموقف البلاغي المبكر هو أنه لا حجر على الشاعر في اختيار مادته أو معانيه ،فليس هناك معان تصلح وأخرى لا تصلح مادة للشعر . كل المعاني بما في ذلك المعاني الأخلاقية ، تقع داخل دائرة اختيار الشاعر لمادته . المهم أن نتعامل مع هذه المعاني ، داخل

القصيدة ، باعتبارها معاني شعرية . فالقصيدة قصيدة وليست موعظة أخلاقية تخضع لمعايير الصدق والكذب . ذلك هو الموقف الوسط والذي يدخل البلاغة العربية ، من هذا المنظور إلى مدارس النقد الحديث والحداثة من أوسع أبوابها . إن قدامة يصل في نهاية الأمر إلى تأكيد واضح لرفض تعليق قيمة الشعر والمعاني على صدقها أو كذبها الأخلاقي .

وبعد عرضه لمواقف (القاضي الجرجاني) و (حازم القرطاجني) و (ابن سينا) في سياق الصدق والكذب وقف (حمودة) عند (عبد القاهر الجرجاني) الذي لا يختلف في جوهره عن موقف (ابن سينا) من قبله و (حازم) من بعده . حيث إنه أفرد مساحة لا بأس بها من الجزء المبكر من دلائل الإعجاز للدفاع عن الشعر ضد اتهامات معاصريه له . فرفض ربط عجلة الشعر بعجلة التصديق والتكذيب . حيث يرى أننا يجب ألا نأخذ على الشاعر تعامله مع الأمور أو قضايا تبرم أو تنقض أي تحتمل الصدق و الكذب ، إذ إنّ ما يعتد به هو الصدق أو الكذب داخل التخييل أو النسق أو النظم الشعري ، ومحاولة إثبات صدق أو كذب ما ورد فيه القول الشعري خارج نطاق الحجج العقلية المنطقية . أما سياق النظم فيعني عدم الرجوع إلى ما يرد القول الشعري فيه خارج التخييل . أي العودة إلى الواقع المادي الخارجي واختبار صحة القول أو كذبه على أساسه . وفي سطور تالية ـــــ كما يؤكد (حمودة) ـ يقدم (عبد القاهر الجرجاني) تعريفاً أكثر دقة وأقل تشوشاً ليؤكد أن مفهوم الكذب لا يعني المقارنة بين واقع من جاء القول فيه وصورته داخل التخييل الشعري ، وبهذا يمكن للكذب التخيلي أن يكون صدقاً .

فالتأسيس العربي الواضح لأسس علم الجمال الأدبي تجسدت في موقف (عبد القاهر) حيث يتحدث عن الانقلابات التي يحدثها التخيل في مادة الشعر . وما يقوله (حازم القرطاجني) حينما ينقل عن (ابن سينا) ويتفق معه فيما يلخصه " ومن التذاذ النفوس بالتخييل أن الصور القبيحة المستبشعة عندما تكون صورها المنقوشة

والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له ، فيكون موقعها من النفوس مستلذاً لا لأنها حسنة في أنفسها بل إنها حسنة المحاكـــاة لما حوكى بها عند مقايستها به "ـ منهاج البلغاء صـــ116 ـــ .

لقد سبق (حازم) ـــ كما يـــــرى(حمودة) ـــ أساطين علم الجمـــال مثـــل: (بوزانكيه) و(كروتشة) حين رسخ مبدأ تحول القبيح في الواقع إلى جميل في الفن. وأن مكمن الجمال في حالة تصوير مادة قبيحة، قد يعتمد بالدرجة الأولـــى علـــى محاكاة القبح ذاته ، أي أن جمال الصورة في هذه الحالة يعتمد في قبحها.

السرقات الأدبية / التناص

لقد تمحور الحديث عن السرقات الشعرية وشرط تحققها أو انتفائها حول محور المعاني والألفاظ ، أو المادة والصورة ، فهناك اتفاق واضح على أن السرقات لا تكون في المعاني في حد ذاتها لسببين :

الأول : أن المعاني ليست ملكاً خاصاً بشاعر دون آخر ، وأن التداعي بين المعاني والاشتراك فيها كان أمراً طبيعياً ومتوقعاً ولا نستطيع اعتباره سرقة .

أما السبب الثاني : فيرجع إلى أنّ الشاعر الجديد توجه له النصائح بقراءة أشعار السابقين وتأملها وإطالة النظر إليها " لتعلق معانيها بفهمه وترسخ أصولها في قلبه".

فالاتفاق في الغرض لا يعتبر سرقة إلا إذا تعمد الشاعر الناقل نقل المعنى وقصد إلى ذلك .

فإذا كانت (النصية) تعني أن النص الأدبي منتجٌ مغلق ، وهو نسق نهائي يمكن تحليله وتفسيره في ضوء علاقات وحداته داخل نسقه الأصغر (النص) بعضها ببعض . وفي ضوء علاقاته كنسق بالنسق الأكبر أو نظام النوع الذي ينتمي إليه ويحدد قواعد تشكيله. و(البينصية) ترى أن النص ليس تشكيلاً مغلقاً أو نهائياً ، لكنه كيان مفتوح يحمل آثار نصوص سابقة ومحمل بآثار تلك النصوص ، كما أن القارئ هو الآخر يجيئه بأفق توقعات تشكله ، في جزء منه على الأقل النصوص التي قرأها فمعنى ذلك في حقيقة الأمر ــ كما يؤكد(حمودة) ــ أنه لا يوجد نص . الموجود هو " بين ــ نص " فقط .

ويصبح التناص ــ كما يرى ــ هو الصياغة ما بعد الحداثية البرّاقة للسرقات الأدبية المقننة والتي عرفها (عبد القاهر الجرجاني) بـ (الاحتذاء) . قضية السرقات الشعرية في البلاغة العربية انتهت إلى حتمية الاحتذاء في المعاني وفي الألفاظ ، بل حتى في التراكيب والصور المجازية ذات الطبيعة المشتركة . والتناص ، هو الآخر ، يرى أن الاتفاق في المعاني تناص .

الموهبة والتقاليد

تؤكد البلاغة العربية ـــ كما يرى(حمودة) ـــ ريادتها المطلقة في تطوير وعي مبكر بهذا الركن من أركان النظرية الأدبية . ومفهوما الموهبة والتقاليد ، كما نعرفهما اليوم ، توافر لهما اتفاق بين البلاغيين العرب يقترب من الإجماع من (الجاحظ) إلى (حازم القرطاجني) .

فابن طباطبا يطالب الشاعر بإدامة النظر في الأشعار لتلتصق معانيها بفمه وترسخ أصولها في قلبه وتصير مواد لطبعه ويذوب لسانه بألفاظها . فالتقاليد لديه يصفها " بالأدوات " اللازمة لفعل الإبداع . " للشعر " فهو يدعو الشاعر إلى الاتصال الجيد بكل ما يتصل بالعملية الإبداعية نفسها وبالعلوم المختلفة التي تمده بمعانيه ، ولكنه يؤكد في الوقت نفسه على أهمية الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر . كيف يكتب الشعر هو جوهر تقاليد الشعر .

وقد تبنى (الآمدي) تعريفاً مختلفاً لمصطلحي " الطبع " و "الصنعة " في موازنته بين شعر(أبى تمام) و(البحتري) . أما (حازم القرطاجني) فهو الأقرب إلى مفهومنا المعاصر عن الموهبة الفردية والتقاليد وأكثرهم تشدداً في ضرورة وجودهما معاً .

وعن علاقة الشاعر بالشعر فقد بين حازم أهمية ملازمة الشاعر المبتدئ للشاعر الفحل والشعراء الفحول كوسيلة لاكتساب الوعي الضروري بالتقاليد الفنية ، والربط بين الموهبة والتقاليد عند (حازم) ليس مجرد تلازم حتمي بل توحد كامل تتحول معه التقاليد والقواعد والقوانين إلى جزء لا يتجزأ من الطبع أو الموهبة ، فالموهبة وحدها لا تكفي لإنتاج شعر جيد وهو ما أكده (إليوت) في القرن العشرين حينما قال : إن الحس التاريخي ضروري بالنسبة لمن يريد الاستمرار في الكتابة بعد سن الخامسة والعشرين .

والتقاليد وحدها أي القوانين التي تحكم الإبداع لا يمكن أن تنتج شعراً جيداً من دون موهبة . إنها تنتج صنعة وتكلفاً فقط وحينما يطالب (حازم القرطاجنّي) بأن تصبح التقاليد والقواعد التي تحكم فعل الإبداع " كالطبع الذي لا تكلف معه " يكون كما يرى(حمودة) ــ كمن يتحدث بلسان (إليوت) في رأيه عــن درجتــي الــوعي واللاوعي اللتين يتطلبهما فعل الإبداع .

الشكل و المضمون

لقد تعددت مواقف البلاغيين العرب ، تماماً كما تعددت مواقف النقاد المحدثين في القرن العشرين ، من العلاقة بين الشكل والمضمون ، فمنهم من تحمس للشكل على حساب المضمون أو الصورة على حساب المعنى ومنهم من حاول إمساك العصا من منتصفها بين هذا وذاك ، ومنهم من قال إننا لا نستطيع أن نتجاهل المضمون في تقويمنا للشعر ومنهم من تبنى موقفاً بالغ النضج قائلاً بأن الشكل والمضمون وجهان لعملة واحدة ولا يمكن مناقشة جانب بمعزل عن الآخر .

كان الجاحظ من البلاغيين العرب الأول الذين وقعوا في فخ الفصل بين الشكل والمضمون بعبارتيه المشهورتين .. والمقولتان لا يمكن الفصل بينهما لأن كل واحدة تحدد معنى الأخرى ودلالتها ، المقولة الأولى " فالمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي .. الخ " والثانية " وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ .. و سهولة المخرج ، وصحة الطبع .. وجودة السبك .. وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير . "

و(ابن طباطبا) يقول بأهمية المعنى داخل الصياغة الشعرية وخارجها ومن ثم فإن ذلك المعنى يقبل الحكم القيمي بمفرده وهذا الفصل الصريح بين المعنى والقصيدة ، بين الشكل والمضمون يتعارض مثلاً مع مقولة (ابن طباطبا) المعروفة " والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه " . ممّا يعني استحالة الفصل بين الشكل والمضمون .

ثم يطور العقل العربي موقفاً مكتمل النضج يقوم على الربط الذي لا انفصام له بين الشكل والمضمون ، خاصة بعد أن فصل بين قيمة الشعر كشعر ووظيفته الأخلاقية بصورة واضحة .

فيقدم (قدامة بن جعفر) نظرية جمالية ونقدية كاملة في سطور قليلة حيث يؤكد في المكون الأول حرية المبدع في الكتابة في أي موضوعات يشاء " من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه " . ومن الواضح أنه ينطلق من موقف رفض تقييم الشعر في ضوء " أخلاقية " أو " لا أخلاقية " معانيه .

والمكون الثاني هو أن محك القيمة في التعامل مع الشعر هو " البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة " وهو تجويد صناعة الصورة .

أمّا المكون الثالث فهو أن هناك ارتباط بالمضمون والمضمون بالشكل بصورة لا يمكن معها الفصل بينهما . فلا وجود للشكل من دون مضمون ولا وجود للمضمون دون شكل .

أمّا (عبد القاهر الجرجاني) فيتحدث عن النظم ويقارنه بالنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير . وأهمية النظم لا تنسخ أو تلغي أهمية المعنى عنده . وما يفعله الشاعر حقيقة أثناء فعل الإبداع أنه يرتب ــ ينظم ــ ألفاظه على حسب ترتيب المعاني في العقل ويذكر ــ (حمودة) في نهاية عرضه للنظرية الأدبية العربية ــ بدائرة التوصيل التي حددها (عبد القاهر) والتي لا تختلف ــ في رأيه ــ عن الدائرة السويسرية المغلقة ، فعملية التوصيل تبدأ من داخل الفعل ، من الصور والمعاني العقلية والتي يقوم المرسل بترجمتها إلىٰ كلام منطوق ، قد ينقشه أو يخطه، والرسالة الصوتية هي ما يتلقاه المستقبل ليحوله إلى الصور والمعاني العقلية التي بدأ بها ومنها المرسل.

ذلك ملخص النظرية الأدبية العربية كما عرضه (د. حمودة) في مراياه المقعرة نأمل أن لا يكون الإيجاز مُخلاً .

ولقد سبق (حمودة) عدد كبير من الباحثين حول النظرية النقدية العربية نخص منهم (محي الدين صبحي) [1] الذي عرض لخلاصة الفكر العربي النقدي في قضية الإبداع الفني وما يتفرع عنها من صدق وكذب ومبالغة وإفراط وتخييل ومحاكاة . كما عرض لنظرية الخلق الفني وتأثيرها على دور الشعر مستعرضاً رؤية الجاحظ (ـ 255) وابن قتيبة (ـ 276) وابن سلام (ـ 232) وقدامة بن جعفر(ـ 326) وابن طباطبا (ـ 372) والآمدي (ـ 370) والفارابي (ـ 339) وابن سينا (ـ 428) وعبد القاهر الجرجاني (ـ 471) وابن رشيق (ـ 456) وحازم القرطاجني(ـ 684) .

كما تناول النظرية النقدية العربية التراثية (جابر عصفور) [2] في "ماهية الشعر " مستعرضاً آراء كل من ابن طباطبا وقدامة بن جعفر وحازم القرطاجنّي .

---

(1) محي الدين صبحي ـ نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا ص ـ 119 ـ 139 ـ .

(2) جابر عصفور ـ ماهية الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط 5 ، 1995 .

النظرية الأدبية العربية المعاصرة

التحليل الفاعلي

–1 –

إذا كنا قد عرضنا في المباحث السابقة لأبرز المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة إثر بروز الوعي التاريخي والوعي اللغوي فإننا أشرنا كذلك إلى الخلفيات الثقافية والأرضية الفكرية الفلسفية التي انطلقت منها تلك المناهج فجعلتها منذ بدء الحداثة وحتى الآن تراوح بين المثالية والمادية والشكية .. وهي أزمة برزت بوضوح وتلمسها المفكرون دون أن يصلوا إلى حقيقة الإشكال ، فقد " عمل الغرب منذ فلسفة الأنوار إلى الآن على الجمع بين مستويين اثنين من مكوناته .. إنتاج ذاته وعناصر هويته من جهة ، ونقد هذه الذات وتحولات تلك الهوية من جهة ثانية .. تارة يتم هذا النقد باسم العقل وتارة أخرى يتخذ هذا النقد شكل سلب جذري لما هو كائن ، وتارة ثالثة باسم اللاعقل وإعادة الاعتبار للمتخيل .. الخ . وهكذا نحت تاريخ الأفكار الغربية طرقا وأساليب متعددة جعلت منه تاريخا يجمع بين مقاربات و حساسيات متصارعة ومتباينة تصل أحيانا إلى درجة التنابذ والإلغاء المتبادل " [1].

ففي محاولته لوضع يده على مكمن الأزمة أعطى (كانط) في نقده للعقل الخالص(المخيلة) أهمية مختلفة تماما عن تهميش (ديكارت) لها في فلسفته . فقد حدد (كانط) المخيلة في موقع وسط بين الإدراك والفهم ووساطتها هذه يصعب الإمساك بها في عملية التحويل من الحساسية إلى الفهم . ذلك أنه لا يرى في

---

(1) محمد نور الدين أفاية ــ المتخيل والتواصل ــ دار المنتخب العربي ــ بيروت، ط1، 2993 ، صـ13 ــ.

المخيلة مصدرا للمعرفة بقدر ما يعتبرها إطارا موحدا لمصدري المعرفة ، الإدراك والفهم ... فالصورة عند (سارتر) مثلا هي " التنظيم التركيبي الكلي للوعي" باعتبار أن الوعي ذو طبيعة راهنة وعينية، يوجد في ذاته ولذاته ويمكنه أن يعطي للتفكير بدون وساطة. ومن ثم فالصورة تغدو تعبيرا عن علاقة الوعي بالموضوع أن تدرك وأن تفهم وأن تتخيل. هذه هي النماذج الثلاثة التي من خلالها يمكن للموضوع نفسه أن يعطي لنا "[1] في حين يقيم هيجل صلة وثيقة بين ترقي الوعي من جهة وتزايد شعور الأفراد بالحرية من جهة أخرى وذلك ذكر في معرض الحديث عن ترقي الوعي البشري عبر التاريخ بأن " كل ما يعرفه الشرقيون أن ثمة إنسانا واحدا هو وحده الموجود الحر . ولكن هذه الحرية نفسها لا تزيد عن كونها حرية تعسفية بربرية تكشف عن انحطاط العقل وتدهوره تحت تأثير نزوات العاطفة وأهوائها"[2].

في ذات الوقت يقول (ديران) " بالنسبة إلينا نحن الغربيين فإن " اللجوء إلى الشرق " ومثول أنظمة ومجموعات الصور المصاغة من خلال فن الشرق ، أو فن الحضارات الأخرى غير حضارتنا ، يشكل وسيلة ، أو بالأحرى الوسيلة الوحيدة لإعادة التوازن الإنساني "[3] .

ويعتبر (ديران) أن الثقافة العقلانية في الغرب خلقت إنسانا آخر له خصائص تميزه عما يسميه بـ (الإنسان التقليدي) .. فهناك اختلاف عنده بين (الإنسان الحديث) نتاج العقلانية والحداثة الغربية وبين " الإنسان التقليدي " الذي بقى يتحرك

---

(1) المرجع السابق صـ15 ـ 17 ـ .

(2) د. زكريا ابراهيم ـ مشكلة الفلسفة ـ مشكلة الفلسفة ـ مكتبة مصر ـ سلسلة مشكلات فلسفية 4 ، صـ 258 ـ .

(3) محمد نور الدين أفاية ـ المتخيل والتواصل صـ 35 ـ ، نقلا عن :

Gilbert Durand : L,imagination symbolique , op . cit .p . 120 .

ضمن الأطر الفكرية والتحليلية الكبرى للإنسانية وقد لخص هذه الخصائص المختلفة فيما يلي : [1]

(1) البنية الفصامية الكبرى في الوعي الغربي مرتبطة دائما بالنزعات الكليانية وأيديولوجية غير متسامحة ، أحادية واحتكارية تفرق بدافع الموضوعية بين " الأنا المفكرة " والأشياء " المفكر فيها " بينما الإنسان التقليدي لا يفرق بين الأنا واللاأنا .

(2) معرفة الإنسان التقليدي معرفة واحدة وموحدة ووعيه منظم ضمن نسق محدد بينما معرفة الثقافة الغربية معرفة ممزقة بسبب اهتمامها بما هو خارج عن الذات . إن وحدة المعرفة مثلت دائما مشكلة بالنسبة للوعي الغربي ، المجزأ بسبب تقديسه للواقع الموضوعي . من هنا سبب التعارض الدائم بين " المنهج " و" المنطق " أو بالأحرى بين " العقل " ومضامين المعرفة .

(3) بالنسبة للفكر التقليدي يعيش الإنسان ذاته كتعدد وتنوع بينما الثقافة الغربية المشدودة إلى الميتا فيزيقا الإغريقية للكائن وللتراث اليهودي ــ المسيحي تسلم بوحدة الذات تجاه التعدد الميؤوس منه للعالم. ومن ثم ترى أنه يتعين أنه توحيد العالم . على غرار النموذج التوحيدي للكوجيتو .

(4) الفلسفة الغربية تنظر إلى المكان والزمان وإلى سببيتهما كأنها أشكال أو مقولات فارغة للفهم. أو باعتبارها الوحدة الفارغة للأشكال القبلية للحساسية . في مقابل هذه الإرادة الذاتية للتوحيد الصوري ، يتعامل الإنسان التقليدي مع العالم المفكر فيه من خلال أسلوب رمزي . أي : إن الأشياء المفكر فيها في الكون ــ لها معنى. وتتضمن قيمة مخفية يصعب استخراجها بالفكر المباشر " الإدراكي أو المعقلن " الذهني. أي أن الفكر التقليدي غنوصي عرفاني في حين أن الفكر الحديث لم يستطع الانفلات من ثنائيته .

---

(1) لمرجع السابق صـــ 37 ــ 39 ـــ .

(5) الإنسان الفلسفي متأزم. إنه يعيش " التمزق " الأبستمولوجي بين الوحدة العامة والتجربة المتعددة. بل يمكن القول بأن الفيلسوف الغربي مستلب بطرفي أسلوبه الفكري. من جهة يحافظ على وحدة . ولكنها فارغة من كل حياة ، ومن الجهة الأخرى يحصل على معرفة ولكنها موزعة وجسورة. على العكس من ذلك فإن الإنسان التقليدي كائن يتمثل بذل المجهود عنده في فردنة الأنا على النمـــوذج الرمزي للطبيعة العارية : وأخلاقـــه تصاغ بلغة تفتح الحياة وليس بلغـــــــة إرادة القوة .

(6) الطابع الأسطوري والانطولوجي الذي يفرق إنسان الحضارة عن إنسان التقليد. فالحياة بالنسبة للفيلسوف هي عبارة عن نفي وغربة. أما عند الإنسان التقليدي " فإنها هجرة وعود دائم " .

قدم (ديران) هذه الخصائص الاختلافية التي تميز فكر كل مـــن الإنســـان الغربي الحديث والإنسان الشرقي التقليدي. ويبدو ــ كما يقول أفاية ــ أن الأمر لا يتعلق بخصائص فقط بل بإطارين مرجعيين مختلفين تماما إن لم نقل ببنيتين لهمـــا مقوماتهما ونظرتهما للإنسان والطبيعة واللغة والفكر .

ــ 2 ــ

ولئن كان (ديران) في عرضه للخصائص التي تفرق بين رؤيـــة الغـــرب ورؤية الشرق (التقليدي) ــ كما يرى ــ فإن الأزمة تظل قائمة حيث تدور الثقافة الغربية في حلقة مغلقة مفرزة الثنائيات: التمركز حول العقل أو الذات، والتمركـــز حول المادة أو الموضوع. ثم رفض كل ذلك واتخاذ موقف شكي لا أدري. ويرى (الشيخ محمد الشيخ) أن الحداثوية البعدية ترى أن التمركز العقلـــي وخلافـــه مـــن المرجعيات الأحادية ينبثق من انطولوجيا جوهرا نية وهي ترى أن الحل يكمن في تجاوز هذه المراكز، العقل، الواقع الموضوعي، الذات ... الخ أو إلغائها، كما ينبغي إلغاء مبدأ الهوية الذي يؤدي إلى التماثل ، ليفسح المجال أمام مبدأ الاختلاف وفكر

الاختلاف. عليه فإن فكر الاختلاف ــ كما يرى ــ سوف لن يتحقق في فضاء الثقافة الغربية إلا إذا تمت التضحية بالعقل والعلم ومبدأ الهوية ومن ثم الوقوع في أحضان العدمية والعبث واللامعقول .

كما أنه يذهب إلى أن مأزق الثقافة الغربية يتمثل في وجود بدهية لا مفكر فيها هي بدهية أحادية بنية العقل . والتحليل الفاعلي في تصديه لهذه المشكلات ينطلق من المرتكزات (أو الفروض) التالية :

(1) تحدد طبيعة الإنسان ووجوده بفضاء الفاعلية .

(2) العقل البشري مركب يتكون من ثلاث بنيات في حالة تنازر .

(3) المعرفة ناتج علاقة تركيب العقل بالوجود (العالم) .

إن مفهوم الفاعلية ــ قدرة الإنسان على إنتاج وإثراء الحياة الإنسانية جمعاء ــ هو مصدر التنوع والاختلاف وناتجه في نفس الوقت . ذلك أن الفاعلية تعني ضمن ما تعني فردية الإنسان وتفرده الخلاق فيتمتع الأفراد بالتنوع والاختلاف في فضاء الفاعلية. علاوة على ذلك تتحقق فاعلية الإنسان من خلال جميع أبعاده العاطفية والجسدية والعقلية .. الخ الأمر الذي يجعل المفهوم قادرا على النظرة الكلية للإنسان دونما اختزال أو تجزئة .

هذا بالنسبة للفرضية الأولى أما الثانية فهي استبدال للبديهة اللامفكر فيها المولدة لنسق الثقافة الغربية بمسلمة تعتمد للعقل البشري ثلاث بنيات. والثالثة تنبع من أنها تؤسس مع الثانية لنظرية في المعرفة يمكن القول إنها تنطلق من انطولوجيا تتامية ... لذا فإن تجاوز أزمة بنية الثقافة الغربية وما تنوء به من ثنائيات قاصمة لظهرها لن يتأتى إلا من تتامية المادي والمثالي وهو الأساس الأنطلوجي للتنوع والاختلاف أساس الفاعلية .

ومفهوم الفاعلية يتمثل في اعتبارها النشاط الذي ينتج ويثرى الحياة الإنسانية جمعاء ، وذلك يعني تخطي وتجاوز عوامل الفناء على المستوى العضوي الاجتماعي والنفسي والبيئي " إن وعينا للطبيعة الإنسانية بوصفها فاعلية يقتضي حل مشكلتين أساسيتين : المشكلة الأولى: ما هي نظرتنا للكون أو طبيعة الوجود التي تستوجب الطبيعة الفاعلة للإنسان ؟ بمعنى هل الانطلاق من وجهة نظر مادية أو مثالية لا يحقق فاعلية الإنسان ؟ فإذا كانت الإجابة نعم فما هو البديل ؟ .

أما المشكلة الثانية فتتعلق بالفضاء الذي ينبغي أن نجد فيه ظاهرة الإنسان ، أي الفضاء الذي يشترط تركيب العقل ويحدد منحى سلوك الظاهرة الإنسانية "[1] .

وفضاء الفاعلية فحواه أن للعقل البشري تركيباً أو مورفولوجيا محددة وليس بنية أو كتلة هلامية واحدة تتشكل وفقا لمقتضيات الواقع كما تذهب إلى ذلك المدارس المادية أو تشكل الواقع وفقا لجوهرها كما تذهب المدارس المثالية ، بل يتركب العقل من ثلاث بنيات تتآزر تارة وتتناحر تارة أخرى ، أي أنها في حالة تواصل وتفاعل .

أما تركيب العقل ــ والذي سنستعرضه بإيجاز وفق طرح صاحب (التحليل الفاعلي) الذي يرى أنه ــ لم يجد اهتماما وتطويرا موازيا لما وجده الاهتمام بالعقل كأداة ومحاولة تعريفه من خلال وظائفه . لقد ظلت النظرة دوما إلى العقل على أنه كتلة واحدة ، بنية واحدة هلامية . وكانت محاولة (فرويد) أول محاولة رائدة لتقسيم وتمفصل هذه الكتلة إلى شعور ولاشعور، ثم استعان فيما بعد (ليفي اشتراوس) بنفس التقسيم رغم اختلاف تعريفه للاشعور بالقياس إلى تعريف فرويد . لذا اعتبر (الشيخ محمد الشيخ) أن ما قام به فرويد هو أول محاولة علمية للكشف عن تركيب العقل " غير أن ما يؤخذ على هذه المحاولة كونها تمت في إطار نفس الفهم

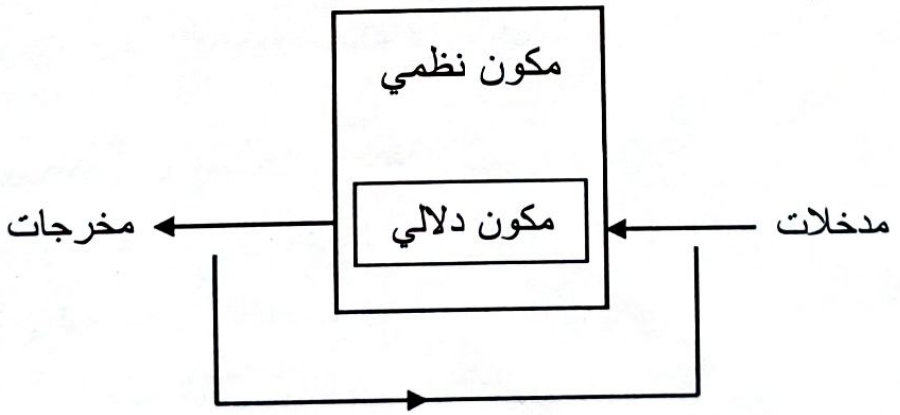
---

(1) المرجع السابق صـ 54 ــ .

الكلاسيكي (الخطي) للعقل باعتباره بنية واحدة عليه يمكن مجازا اعتبار (فرويد) أنه تمكن من كشف التركيب الرأسي للعقل كونه يحتوي على بنية سطحية (الشعور) وبنية عميقة (اللاشعور) لذا يصبح من الضروري توضيح التركيب الأفقي للعقل حيث نجد أن هناك أكثر من بنية واحدة نجد ثلاث بنيات: بنية العقل التناسلي، بنية العقل البرجوازي، بنية العقل الخلاق، تتحلى كل بنية من هذه البنيات بأن لها لاشعوروشعور(وعي) . "[1]

والتحليل الفاعلي لا يعدو عن كونه محاولة للكشف عن آليات نمو وتفاعل هذه البنيات " إن عملية إنتاج المعرفة والسلوك (الوعي) أي عملية التعقل. هي عملية إنتاج نظام، إنتاج دلالة . لذا يمكننا أن نعرف العقل بأنه مولد دلالة. تتم عملية التعقل علي مستوى اللاشعور كما تتم علي مستوي الوعي وفقا لآلية مولد الدلالة التي تختلف من بنية إلى أخرى بناء علي المكون الدلالي لكل بنية عقل ".[2]

و يستعين صاحب التحليل الفاعلي بوضع نموذج مبسط لآلية التعقل من خلال نموذج النحو التوليدي (لشومسكي) بمدخلاته ومكونه النظمي والدلالي ومخرجاته كما يلي :



(1) الشيخ محمد الشيخ ــ التحليل الفاعلي ـــ مركز الدراسات السودانية ، القاهرة ط1 / 2000 ، صـــ66 ـــ .

(2) المرجع السابق صـــ 66 ـــ .

فالمدخلات هي معطيات الخبرة والواقع على أن تفهم الخبرة بمعناها الواسع كما عند (بياجيه). والمكون النظمي ويعني به قواعد المنطق . أما المكون الدلالي فهو الذي يحدد الدلالة بماله من قواعد دلالية علاوة على أنه يشترط ويحدد الأبستيمة ووعي السببية. أما المخرجات وهي البنية السطحية أي بنية الوعي ، جملة تشكيلات الخطاب التي تأسس فضاء الدلالة لبنية العقل المعينة . هذا يعني أن هناك فضاء دلالة تناسلي وآخر برجوازي وثالث خلاق . وتتأثر عملية التعقل بواسطة مكون الدلالة أكثر من تأثرها بالمكون النظمي ويرجع السبب إلى أن المكون النظمي (المنطق) لا يختلف من بنية إلى أخرى بينما يختلف المكون الدلالي من بنية إلى أخرى ، ويترتب على ذلك اختلاف مفهوم السببية وطبيعة الأبستيمة العاملة . ذلك أن أهم خاصية تميز كل من بنية العقل التناسلي والبرجوازي أنهما بنيتا قصور. على العكس من بنية الوعي الخلاق التي هي بنية وعي فاعلية . ويترتب على وعي القصور جعل مرجعيته السببية خارج الذات وأحيانا كثيرة بالنسبة لبنية العقل التناسلي خارج الكون .. أما بالنسبة لبنية العقل البرجوازي فإن مرجعيته السببية تكون خارج الذات ، ولكن ليست خارج الكون . ومن ثم فإن الأبستيمة مادية . أما بالنسبة لبنية العقل الخلاق فالذات هي مصدر المبادأة ومصدر الفاعلية السببية . عليه فإن الأبستيمة هي الفاعلية .

يشترط مكون الدلالة الأبستيمة والسببية حسب نمو فاعلية الفرد ، حيث توجد ثلاث مستويات لفاعلية الفرد:

- استدماج بنية العقل السائدة .
- الانفلات من بنية العقل السائدة .
- الانفلات من بنية العقل السائدة ومن فضائها الدلالي ..

حين يستدمج الفرد بنية العقل السائدة ، في هذه الحالة يصبح الفرد مجرد عنصر في بنية تعيد إنتاج نفسها من خلاله وتصدق عليه جميع مقولات البنيوية

الخطية، أي أن وعيه يكون محكوما بالنسق، ومن ثم فهو لا يكون في وضع يؤهله من إنتاج أو إبداع خطاب جديد أو بديل، إلا في حدود بسيطة تسمح له بالمزيد من التواؤم مع النسق ــ بنية العقل السائدة .

أما إذا زادت فاعلية المبدع ــ بحيث إنه انفلت من بنية العقل السائدة واحتاز بينة عقل خلاق . فربما كان في وسعه تفعيل أبستيمة بنية العقل السائدة فينتج أو يبدع خطابا ينتمي إلى الفضاء الدلالي للبنية السائدة . وإذا زادت فاعلية المبدع بحيث إنه انفلت من بنية العقل السائدة ومن جاذبية فضائها الدلالي فإن مكون الدلالة في وسعه في هذه الحالة أن يفعل أبستيمة بنية عقل أخرى خلاف السائدة .

تجدر الإشارة ــ كما يرى صاحب التحليل الفاعلي ــ إلى أن نموذج آلية التعقل قائم على ما يعرف بالتغذية المرتدة (أوالمسترجعة) حيث الاستفادة من المخرجات ـــ الوعي أو البنية السطحية . للإسهام في المدخلات ومن ثم التأثير والتعديل في عملية التعقل . ويتضح أيضا أن المخرجات (الوعي أو المعرفة) تعتمد على متغيرين : معطيات الخبرة ومكون الدلالة (تركيب العقل) . وتتركب بنية الوعي من المكونات التالية :

(1) مكون اجتماعي يحدد طبيعة النظام الاجتماعي الذي يمكن أن يبلوره الأفراد المعنيون وينتمون إليه .
(2) مكون نفسي يحدد فكرة الإنسان عن نفسه وطبيعة سيكولوجيته .
(3) مكون معرفي (ابستمولوجي) يحدد طبيعة الأبستيمة العاملة .
(4) مكون قيمي يحدد مرجعية نظام القيم عند الفرد .

هذه المكونات الأربعة التي تتشكل منها بنية الوعي لا تتجمع بصورة اعتباطية عشوائية وإنما تتحدد خصائصها وتتمفصل وفقا لطبيعة بنية العقل . بمعنى

إذا كانت بنية العقل تناسلية فإن بنية الوعي المرافقة تكون بالضرورة تناسلية ومن ثم أيضا المكون الدلالي في آلية التعقل تناسليا . ويترتب على ذلك أن تأتلف مكونات بنية الوعي من أجل تحقيق أغراض ومهام بنية العقل التناسلي . فيتأسس البناء الاجتماعي على نظام القرابة ويعي الفرد ذاته كائنا تناسليا وتكون الأبستيمة ذات طبيعة غيبية ، ويكون نظام القيم ذا مرجعية تناسلية ، بمعنى أن يرتبط مفهوم الشرف والحياة والإنسانية بالجنس والتناسل .

ينطبق نفس هذا المثال على كل من بنية الوعي البرجوازي حيث تأتلف المكونات الأربعة لتحقيق مآرب بنية العقل البرجوازي . كما تأتلف أيضا لتشكيل بنية هدفها الحب والإبداع والعطاء الشامل هي بنية الوعي الخلاق ..

وكل فرد من أفراد المجتمع يحتاز بنيات العقل الثلاث لكن بما أن الإنسان يوجد في وسط اجتماعي طبيعي (بيولوجي) في حالة تحول وتغير تنجم عنه من وقت لآخر تحديات ومعوقات للوجود الاجتماعي والحضاري للإنسان في هذه الحالة تنمو وتتشكل بنية العقل الأكثر استجابة لتجاوز التحديات التي يفرضها المعوق الأساسي للوجود الاجتماعي . ويقصد بنمو وتشكل بنية العقل أن تستدمجها الغالبية المطلقة من أفراد المجتمع . تعمل وفقا لبرامجها . كما أن سيادة بنية عقل بعينها لا يعني بالضرورة أن كل أفراد المجتمع يستدمجون نفس البنية ، ولا تعني كذلك أن الفرد المستدمج لبنية معينة أنه سيظل محكوما بها بصورة مطلقة طوال حياته . ذلك أنه يوجد حراك لبنيات العقل ، وأن استدماج فرد معين لبنية محددة يعني فقط أنها تحدد سلوكه وأسلوبه في الحياة أكثر من البنيتين الأخريين .

من خلال نموها تستعين بنية العقل المعينة وتوظف قدر المستطاع ببنيتي العقل الأخريين من أجل تحقيق مهامها وأغراضها . وبذا يمكن القول بأن بنيات العقل تتآزر . ولكن في العادة تعمل تحت هيمنة وسيادة احداها، من هنا تتجلى

فاعلية الإنسان . إذ إن كل بنية عقل بحكم خصائصها التكوينية إنما تنشأ كقوة مصادمة ومتصدية لحل المشكلات التي تعوق بقاء حياة الإنسان وصيرورتها الاجتماعية .

وبنيات العقل أيضا تتناحر وتتنازع وذلك حينما تتصدع بنية العقل السائدة أي البنية التي تستدمجها الغالبية من أفراد المجتمع . ويقصد بذلك أن تفشل البنية السائدة في توفير الأمن والحماية لبعض أو لغالبية أفراد المجتمع فتبدأ بنية عقل بديلة في النمو والتشكل بصدد إزالة الخطر وتوفير الأمن والحماية . فتدخل في علاقة تناحرية وتنافس مع بنية العقل السائدة . ويؤدي ذلك إلى ما يعرف بالصراع الاجتماعي . تجدر الملاحظة إلى أن بنية العقل السائدة بناء نفسي اجتماعي . وإذا كان التطور الاجتماعي التاريخي ينجم عن الانتقال من بنية عقل سائدة إلى أخرى فمن الواضح أن هذا الانتقال أو الحركة تتم في فضاء الفاعلية ..

بنية العقل التناسلي

الخصائص التكوينية لبنية العقل التناسلي على الصعيد السيكولوجي أن المستدمج لها يعي ذاته ككائن تناسلي وظيفته ودوره في الحياة هو التناسل وعلى الصعيد الاجتماعي إن نظام القرابة وصلات النسب تكون هي عصب البناء الاجتماعي . أما على الصعيد المعرفي فإن مرجعية الفاعلية السببية خارج الذات بل خارج الكون . وعلى مستوى نظام القيم فإن بنية العقل التناسلي تحدد معنى الحياة ، الموت ، الإنسانية ، الشرف ، العقل ، الانتصار والهزيمة على النحو الذي يحفز كل فرد من أفراد المجتمع أن ينجب أكبر عدد من الأطفال .

والهدف النهائي من الحياة بالنسبة للكائن التناسلي هو أن يكون أسرة ، أن ينتج أطفالا ، ويكون ولاؤه للأسرة أكبر من ولائه للوطن وأكبر من ولائه للعقيدة ، ويكون بذلك الزواج غاية الحياة وليس وسيلتها . والشرف عنده هو شرفه الجنسي وليس شرف الوطن أو العمل أو العقيدة .

أما برامج عطاء هذه البنية فينحصر على الفرد والأسرة وربما العشيرة لذا فهي بنية مغلقة أي أن برنامجها للعطاء مغلق أو محدود ، ويخول استغلاق بنية العقل ــ وهو ناجم عن تدني الفاعلية ــ استغلال واضطهاد واحتقار خارج الحدود الجغرافية لبرامج عطاء بنية العقل المستغلقة ، ويتم ذلك عادة ــ كما يقول صاحب التحليل الفاعلي ــ بحجة التفوق الديني أو العرقي أو الحضاري . فمتى ما وجدنا شخصا يدعي أن دينه أفضل من دين شخص آخر أو أن عرقه أفضل من عرق شخص آخر ، يكون ذلك دلالة على استغلاق بنية عقله ويكون ادعاؤه مسوغا له لسحب بساط العدل والمساواة من تحت الآخر بغية استغلاله أو اضطهاده وبذلك يخلص (الشيخ) إلى نتيجة يراها هامة مفادها أن المصدر الأساسي للشر في العالم هو استغلاق بنية العقل . وبما أن كلا من بنيتي العقل التناسلي والبرجوازي

مستغلقة فإن البشرية ستعاني طالما ظلت رازحة تحت هيمنة وسيادة نظام التعقل التناسلي أو البرجوازي .

أما آلية ضبط هذه البنية – رغم أن بعض الشرائح في هذه المجتمعات لم تعد متقبلة لكل هذه الإجراءات :

أ – إعداد المرأة : لابد من إعداد المرأة حتى تقبل بأن دورها الوحيد في الحياة هو الإنجاب ، ويتم ذلك بتبخيس عقلها وتقديس أنوثتها . بل إنّ غشاء البكارة يحمل دون عناء شرف قبيلة بأسرها .

ب – يعد الرجل بحيث يتطابق مفهوم الرجولة مع الفحولة .

ج – تحريم الحب والجنس قبل وخارج الزواج وربما كان الكبت والحرمان الجنسي في ظل السلطة الأبوية شبه المطلقة من أنجع الوسائل التي تتخذها بنية العقل التناسلي في هذه المجتمعات من أجل ترويض الشباب والشابات وإرغامهم على القبول من أن الهدف من الحياة هو تكوين الأسرة .

د – جعل يوم الفرح الأساسي وربما الوحيد في حياة المرء يوم العرس وإذا كان لابد من يوم ثان للفرح فهو يوم الختان .

ويؤكد (صاحب التحليل الفاعلي) أن آلية الضبط لا تقتصر على هذه الإجراءات بل إنّ هناك عقوبات وجزاءات قانونية واجتماعية ونفسية تطال كل من يتطاول بالخروج عن برامج البنية ومهامها .

بنية العقل البرجوازي

تنشأ حينما يحقق المجتمع درجة من التطور والسيطرة على البيئة فيـزداد تعداد السكان وتكتظ المدن بالبشر ، فيتقلص هاجس الانقراض ، وينشأ هاجس جديد هو تحقيق الأمن الغذائي لملايين الأفواه الجائعة . عندها تبدأ في النمـو والتشـكل فيعي الإنسان ذاته ككائن اقتصادي وظيفته ودوره في الحيـاة يتمثـل فـي إنتـاج واستحواذ الخيرات المادية . وذلك بعد أن تستنفذ بنيـة العقـل التناسـلي مهمتهـا الحضارية فتوفر البشر كميا .. ولكن سيادة بنية الوعي البرجوازي لا تعني إلغـاء التناسل ولكنها يمكن أن تسلع الجنس .

أما خصائصها التكوينية فعلى الصعيد السيكولوجي يعي البرجوازي ذاتـه بوصفه كائنا اقتصاديا وظيفته ودوره في الحياة جمـع المـال . وعلـى الصـعيد الاجتماعي نجد أن علاقات الإنتاج هي التي تشكل نسيج البناء الاجتمـاعي . أمـا على الصعيد المعرفي فنجد أن مفهوم المادة كأبستيمة قد ساعد في طرح فـروض مادية حينما يسائل البرجوازي الواقع ، وهي فروض بطبيعة الحال قابلة للمحاكمـة التجريبية ، فتمكنت هذه البنية من إنتاج العلم والتكنولوجيا ، وعلى صعيد نظـام القيم انتقلت مرجعية نظام القيم من الجنس والتناسل إلى المال والاقتصـاد بحكـم سيطرتها على البنيتين الأخريين . فأصبح الشخص المقدر والمحترم اجتماعيا هـو الثري وليس العالم أو الفحل فينبع إحساسه بعظمته وقيمته كإنسان من خلال الأشياء وليس من إنسانيته ..

وأما برامج عطاء هذه البنية فهو محدود بحكم استغلاقها ، فـلا يسـتطيع البرجوازي أن يحب كل الناس بل في مقدوره أن يعتدي ويستغل ويقتل، وطبيعـة نظام التعقل السائد هي الاستحواذ وليس العطاء ، أما آلية ضبطها بعد توفر شروط التراكم الابتدائي لرأس المال والتطور التقني فهي خلق احتياجـات وهميـة بغيـة

تلبيتها. إضافة آليات ضبط متعددة منها الخشن مثل السجن والمصحة العقلية ومنها المعرفي الناعم المتمثل في آلية التعقل التي تستبعد كل إحالة للبشر بوصفهم القــوة الفاعلة المحركة للصيرورة الاجتماعية . وتقف دعوى موت الإنسان الخلاق ونهاية التاريخ شاهدا على أن الرقابة أصبحت مستدمجة ضمن آلية التفكير ..

بنية العقل الخلاق

وهي البنية التي يعي الإنسان من خلالها ذاته بوصفه كائنا خلاقا نشطا ووظيفته ودوره في الحياة هي الفاعلية : الحب والإبداع والعطاء الشامل، بث الحياة ، ويؤكد (صاحب التحليل الفاعلي) أن هذه البنية لم تسد عبر تاريخ البشرية لكن تم الاستعانة بها في فترة النهضة الحضارية بالنسبة للحضارات المختلفة . بل إنّ ممثلي هذه البنية موجودون من حولنا ، أقلية ولكنهم موجودون . من مصلحين اجتماعيين وفنانين وأدباء وعلماء ومفكرين وحتى أناس عاديين .. يجمع بينهم مبدأ بسيط هو أن أخلاقهم أخلاق عطاء وليس استحواذ ، أي : قادرون على الحب ، قادرون أن يحبوا لغيرهم ما يحبون لأنفسهم .

أما خصائصها التكوينية فهي بنية وعي الفاعلية . وعي الإنسان بوصفه كائنا خلاقا نشطا . لذا فإن مفهوم الفاعلية يشكل الأبستيمة التي يعمل على ضوئها مكون الدلالة الخلاق . فينعكس ذلك بدوره على بنية الوعي فنتوقع على الصعيد النفسي أن يعي الإنسان ذاته ككائن خلاق وعلى الصعيد الاجتماعي أن تكن المصلحة العامة هي عصب نسيج العلاقات الاجتماعية بمعنى عدم التناقض بين خلاص الفرد وخلاص المجتمع . وعلى الصعيد القيمي أن يشكل الحب والعطاء مرجعية نظام القيم بدلا من التناسل والمال . أما على الصعيد المعرفي فنتوقع أن يشكل مفهوم الفاعلية نموذجا إرشاديا للعلوم الإنسانية .

أما برامج عطائها فهي تتحلى ببرامج مفتوحة بمعنى أن الإنسان الخلاق هو شخص قادر على فعل الخير وغير قادر على الاعتداء على الآخرين وظلمهم . فأينما كان هناك حب وإبداع وعطاء شامل فمن المؤكد أننا إزاء إنسان خلاق ..

النص والفاعلية

القراءة الأبلغ أم الكتابة ؟ اللغة الطبيعة أم الثانوية المولدة ؟ المدلولات أم الدّالات أم الدلالات والقراءات ؟ ثم من يكتب من ؟ ومن يكتب لمن ؟ ومن يقرأ من؟ ومحور القراءة يقوم به الإنسان لجماليات اللسان من جهة ولتألق المعنى المكتوب في النفس، المنقوش عبر الحرف المقروء من خلال الوعي والبنية المعرفية للملتقى بل البنية التي يستدمجها القارئ .. فما يجيش من كتابة في دواخل النفس البشرية وما يقبض عليه الحدس ويعيه العقل في أي بنية من بنياته وينطلق به الخطاب عبر اللسان شاعرية وجماليات أداء أو ينطلق به تسجيلاً عبر الكتابة حيث تتمدد الدلالات وتتفاعل علاقتها ويتسع الأفق عبر تنازر بنيات العقل حصراً من عبثية إلى مفهوم وفاعلية، ثم تأتي القراءة والتأويل سحائب تجتاز أفق الوعي لدى الإنسان فتخلق في فضاءاته وتدفع به لتفعيل بنية وعيه أو التمرد عليها ..

وقراءة الفاعلية هي ــ كما أزعم ــ أحدث منهج نقدي يتجاوز الشتات النقدي ويملك آلية للقراءة ، للإنسان وفعله .

بعد عرضنا للتحليل الفاعلي كما طرحه (الشيخ محمد الشيخ) في كتابه (التحليل الفاعلي نحو نظرية حول الإنسان) ليصبح نموذجاً إرشادياً نتعرف من خلاله على هذا المنهج وآلياته في مجال تحليل النص الأدبي .. نسعى الآن للتعرف على رؤية التحليل الفاعلي للأدب، وهل يرقى إلى مستوى نظرية في الأدب أو نموذج قراءة يتجاوز المناهج الغربية والنظرية الأدبية العربية التراثية بما يؤهله للإسهام في هذا المجال كمنهج اتكأ على مساءلة المناهج المعاصرة وعلى التحليل الفاعلي ..

في فصل بعنوان " بنية الفاعلية اللغوية " من كتابه " التحليل الفاعلي والأدب " ينظر (الشيخ محمد الشيخ) إلى الأدب وبقية الفنون في إطار التحليل الفاعلي بوصفه نشاطاً خلاقاً أي شكلاً من أشكال الفاعلية حيث يتم إثراء الحياة الإنسانية جمعاء بما يتأتى للنص الأدبي من قدرة على بث الحب والإبداع والعطاء الشامل ..

فعلى الرغم من أن الأدب نتاج لفاعلية الأديب التي تتحقق في فضاء الفاعلية الواقعي ، إلا أنه بدوره قادر بذاته على توليد فضاء جديد للفاعليَة ، وهو بالضرورة ــ كما يقول ــ فضاء رمزي أو تخيلي بحكم رمزية اللغة كونها نظاماً للرموز .

وبذلك يعرف الأدب بأنه بنية فاعلية لغوية تنتمي إلى فضاء فاعلية رمزي أو تخيلي كمقابل وكامتداد لفضاء الفاعلية الواقعي .. يتساءل: كيف يتأتى للنص الأدبي أن يشكل بنية للفاعلية أو فضاء تخيلياً للفاعلية ؟ ويجيب بأن القول ببنية فاعلية لغوية يتطلب وجود تماهي بين بنية العقل، وبنية النص الأدبي فيكون في مقدور النص الأدبي توليد دلالة وفاعلية ، كما هو متاح بالنسبة لبنية العقل .

إن الاستخدام الفني للغة الأدب ــ كما يرى ــ يخلق مرونة دلالية تسمح للعلاقة أن تشير إلى أكثر من مشار إليه واحد ، وتسمح للمدلول أن يتحول إلى دال.. الخ . يترتب على ذلك أن تغتني العبارة بالتشكيلات الدلالية ويصبح النص قادراً على توليد طبقات من المعنى، أي يتحول إلى مولد دلالة ، كما هو الحال بالنسبة لبنية العقل .. وتستوفي عملية القراءة التي تعني تفاعل أو تلاقح القارئ بأفق توقعاته مع النص ، ذات الشروط ، وتكون النتيجة توليد طائفة من المعاني المتعددة التي ينطوي عليها النص بحكم مرونته الدلالية .

وبما أن تعريف النص لدى (صاحب التحليل الفاعلي) هو بنية فاعلية لغوية، فإن آليات التحليل تبدأ من :

ـ تحليل البنية الجمالية اللغوية، حيث يتم تحليل علاقـــات الفاعلية داخـل النص الأدبي. ومن ثم تصبح أدبية النص الأدبي هي قدرته على بث الفاعلية ، والنظـام اللغوي الداخلي للنص هو في الوقت نفسه نظام لعلاقات الفاعلية ..

فما يوحد بنية المجتمع وبنية النص الأدبي أنهما بنيتان للفاعليـة ، ويـأتي الاختلاف من أنه بينما بنية المجتمع بنية فاعلية واقعية ، تكون بنية فاعلية الـنص الأدبي تخيلية ، وبذلك يشكل مفهوم الفاعلية ـ كما يرى ـ الأرضية الانطلوجيـة الرابطة بين بنية المجتمع ، بنية الحياة الواقعية من ناحية وبنية النص الأدبي مـن ناحية أخرى .

ويمضي (الشيخ) موضحاً " في هذا الإطار يصبح من الضروري التأكيـد على اختلاف خواص حقل الجاذبية ـ نسيج علاقات السلطة ـ في كـل فضـاء. فبينما يخضع الأشخاص الواقعيون في فضاء الفاعلية الـواقعي لعلاقـات سـببية وشروط مكانية ـ زمانية محددة ، علاوة على علاقات سلطة متباينـة : دينيـة ، اجتماعية ، عائلية ... الخ ، وفي إطار هذه السلطات عادة يسلك الفاعل الاجتماعي على نحو محدد ومرسوم سلفا ، وأن عملية التجاوز والفكاك لا تتم إلا من خـلال الكشف عن علاقات السببّية الكامنة ومن ثم توظيف هذه المعرفة من أجل التجاوز ، أي يتم التجاوز من خلال وعي الضرورة . " [1].

أما قدرة الأدب على بث الفاعلية فتأتي ـ كما يرى ـ من وجود مرونة في حقل جاذبية فضاء الفاعلية التخيلي تسمح للفاعلين ـ الشخوص الروائية ـ أن يأتوا بما هو فوق طاقة البشر العاديين فتتلاقح الأسطورة مع الواقع والخرافة مع العلـم ويكون الأدب بذلك قد قام على مستوى الخيال بتوسيع وتمديـد فضـاء الفاعليـة الواقعي . إن أدبية الأدب تتجلى في خلقه لواقع افتراضي يتمكن من خلاله الفاعلون

---

(1) الشيخ محمد الشيخ : التحليل الفاعلي والأدب ، صـــ 105 ـــ .

ممارسة فاعليتهم على نحو منفلت يتجاوز المألوف، يجسدون أنماطاً لعلاقات الفاعلية أكثر وأغنى مما هو متاح للمألوف .

وإذا كان النص الأدبي ــ وفق رؤية(الشيخ) ــ متعدد ومتنوع المعاني ــ تنوع وتعدد تشكيلاته الدلالية ــ فإن ذلك يشكل السمة الأساسية من سمات قدرته على بث الفاعلية .. وفي حين يقارب التحليل الفاعلي النص الأدبي فإن الاهتمام ينصب في علاقات الفاعلية داخل النص أن يكون محور الاهتمام هو تفجير فاعلية النص وليس البحث في معناه أو قصد المؤلف .

يهتم التحليل الفاعلي في البحث في قوة فاعلية النص أو ضعفها وهو أمر يتحدد بقدر ما يتحول النص إلى فضاء تنوع واختلاف أما علاقات الفاعلية فربما تباينت من جنس أدبي إلى آخر ، ويقصد بها :

- تنازر بنيات العقل أو الوعي .
- نمو الفاعلية ، وهو يخضع لآلية نمو الفاعلية " ويقصد بنمو الفاعلية تجاوز مهام وأغراض بنيتي العقل التناسلي والبرجوازي واحتياز بنية العقل الخلاق ... وآلية نمو الفاعلية تطور الفرد أو المجتمع " [1].
- التنوع والاختلاف .

والبحث في علاقات الفاعلية يطلب ــ كما يرى ــ إعادة تعريف كل من بنية الحدث وبنية الشخصية وبنية السرد بدلالة عنصرِ أو عناصر الفاعلية فيها ومن ثم البحث في انبناء الفاعلية في البنية المعينة وفي مجملها تشكل نسيجاً عضوياً هو نسيج علاقات الفاعلية .

ففي فاعلية بنية الحدث نجد أن البنية تغتني بالتشكيلات الدرامية بقدر ما تتنوع وتتعدد فيها مستويات تنازر بنيات الوعي أي بقدر ما تتنوع وتتعدد

---

(1) الشيخ محمد الشيخ : التحليل الفاعلي صـ 91 ـــ .

مستويات الصراع النفسي ، الاقتصادي ، الاجتماعي ، والوجودي .. الخ لذا يمكن اعتبار تنازر بنيات الوعي هو عنصر الفاعلية الذي يؤدي تنوعه وتعدده إلى فاعلية بنية الحدث أو إلى انبناء الفاعلية من بنية الحدث .

أما فاعلية بنية الشخصية فإنما تتأتى من خلال آلية نمو الفاعلية . لذا فإن نمو الفاعلية في بنية الشخصية ينشأ من خلال الاستجابة للتحديات التي يفرضها الواقع المعاش (الافتراضي) حينما تتصدع بنية العقل السائدة ، ولا تحقق الحماية المطلوبة للشخصية المعينة ربما من الطفولة المبكرة ، فيتم الانفلات بمشروع ثم الدفاع عن المشروع ، كما تتطلب فاعلية بنية الشخصية تتماهى الشخصية الروائية مع بنية عقلها المستدمجة مدافعة عن مشروعها ضد جميع السلطات الخارجية : اجتماعية ، سياسية ، دينية .. الخ لذا فإن تبنى المشاريع والدفاع عنها لا يتم جزافاً ــ حسب هوى الكاتب أو الراوي ــ بل تمليه ضرورات آلية نمو الفاعلية .

أما فاعلية بنية السرد فيتعلق بما إذا كانت البيئة الداخلية للنص تشكل فضاء للتنوع والاختلاف أم لا ؟ أي تشكل فضاء للفاعلية أم لا ؟ عليه تتحقق فاعلية بنية السرد بقدر ما تتنوع وتتعدد الأزمنة ، الأمكنة ، الرواة ، الأصوات .. الخ أما إذا كانت البيئة الداخلية للنص صحراء جرداء لا تنجب إلا صوتاً واحداً ، وراو واحداً، ومكاناً ساكناً ميتاً ، وزماناً أحادياً خطياً عندئذ ـــ وكما يقول صاحب النظرية ، إن النص ضعيف الفاعلية .

واستعان (الشيخ محمد الشيخ) بمفهوم التبئير لتوضيح كيفية انبناء الفاعلية في هيئة القص ، أي الكيفية التي يرى بها الراوي ما يرى ، باعتبار ذلك شكلاً من أشكال انبناء الفاعلية في بنية السرد . فالتبئير " يعمل على تضييق حيز الشمولية والأحادية ومن ثم إتاحة الفرصة لحرية وفاعلية رواة آخرين ، وجهات نظر أخرى في النص "[1].

---

(1) أ . الشيخ محمد الشيخ ، التحليل الفاعلي والأدب . تحت الطبع

ويعرف (الشيخ) فاعلية هيئة السرد بوساطة تعدد وتنوع أنماط التبئير ، حيث توجد خمسة أنماط :

- تبئير في درجة الصفر ، في هذه الحالة يعرف السارد أكثر مما هو متاح للشخصية.
- تبئير داخلي ثابت ، هنا يتم عرض كل شيء من خلال وعي شخصية واحدة بعينها لدرجة تصبح معها الشخصيات الأخرى مسطحة .
- تبئير داخلي متنوع ، هنا يتبوأر النص حول أكثر من سارد .
- تبئير داخلي متعدد ، هنا يتم عرض الحدث الواحد مرات عديدة من وجهة نظر شخصيات مختلفة .
- تبئير خارجي : هنا تكون الرؤية من الخارج ، حيث يكون السارد أقل معرفة من الشخصية .

ويخلص (صاحب التحليل الفاعلي) إلى أن انبناء الفاعلية في بنية السرد يتطلب أموراً عديدة منها :

- تعدد وتنوع أنماط التبئير .
- تعدد وتنوع الأصوات الحوارية .
- تفعيل الزمان والمكان وعلاقات السببية .
- جعل القارئ مشاركاً في إنتاج النص .

كان هذا عرضاً لرؤية التحليل الفاعلي حاولنا جاهدين تلخيصه دون إخلال بمضمونه ونود هنا أن نؤكد أن صاحب النظرية الذي قدّم مقاربة للرواية لم يتعرض للشعر وآلية تحليله فاعلياً لكننا نلمسه مضمناً من خلال التحليل الفاعلي وبنية العقل المنتجة والمتلقية ، وفي الغالب يصلح التحليل الفاعلي في الشعر بشكل أكثر وضوحاً إذا علمنا أن الفن بشكل عام ليس إلا تمرداً على البنية الواقعية فـ " التمرد لا يستحوذ على معناه كاملاً إلا في حال قيام ثوابت يتم التمرد عليها ، ولذا

فإن وجود الفن (بوصفه أداة تمرد) وقف على قيام تلك الثوابت . هكذا يصبح الفن " حرب عصابات داخلية تشن على الأعراف والتقاليد والإتفاقات العارضة والمبتذلة (روبرتومتي) ، وهكذا ينتج التمرد الذي يمارسه الفنان ـــ نتيجة لضغوط الأزمات التي تمارس عليها ـ تقويضاً لدعائم ثوابت العقل توطئة للاستعاضة عنها بدعائم لا مناص من أن يأتي دور تقويضها " [1].

وما ثوابت العقل إلا سيادة إحدى البنيات وفق نظرية التحليل الفاعلي ..

أما القراءة فالعديد من النقاد ومنهم (ميشيل بيكار) الذي عرض منهجه حول عملية القراءة في كتابين نشر أولهما عام 1986 بعنوان القراءة كلعبة وظهر ثانيهما بعد ثلاث سنوات بعنوان قراءة الوقت كما أشرنا سابقاً فقد اقترح القارئ الحقيقي الملموس الذي يدرك النص ـ وهذا هو المهم ـ بذكائه وبرغباته وبثقافته وبقيوده الاجتماعية والتاريخية وكذلك بشخصيته اللاواعية، وهذا ما يدعم رؤية التحليل الفاعلي من أن القارئ يدرك النص من خلال البنية التي يحتازها، قد تتنازر البنيات لدى القارئ فيشكل النص فاعلية أولا فيقرؤه قراءة منسجمة مع البنية التي يحتازها.

ومما يؤكد ويدعم التحليل الفاعلي للنص من خلال القراءة ما ذهب إليه (د. حسن سحلول) من أن " كل قراءة تؤثر وتتأثر معا بالثقافة وبالبنية السائدة في عصر ما وفي بيئة ما . وسيان أنكرت القراءة النماذج الفكرية المهيمنة في الخيال الجماعي أو عززت من مواقعها فإنها تؤثر بها ، فتؤكد بذلك بعدها الرمزي ، ويكتسب المعنى الذي ترتديه قراءة ما في وسط ما أهمية بالنسبة لبقية أشياء العالم التي يألفها القارئ في ذلك الوسط . ويثبت هذا المعنى في خيال ذلك القارئ . وبما أن هذا القارئ ينتمي بالضرورة إلى مجموعة بشرية وإلى خيال جماعي تتميز به هذه الجماعة عن غيرها من الأقوام فإن المعنى الذي ثبت في خياله يرفد كذلك

---

(1) د. نجيب الحصادي ـــ ليس بالعقل وحده ، الدار الجماهيرية للنشر ط1 ، 1992 ، صـ 17 ـ .

الخيال الجماعي ، وهكذا فإن القراءة الفردية تظهر هنا كجزء لا يتجزأ من ثقافة جماعية " [1] وهذا ماعناه (الشيخ محمد الشيخ) من القراءة المسترجعة التي تقوم بالتغذية المسترجعة ..

ومما يدعم رؤيته كذلك تحويل القارئ من مستهلك إلى منتج ،ما ذهب إليه (رو لان بارت) من أنه " ينبغي للذات القارئة أن تتمكن من إعادة توزيع النص وفق جسدها وحسب رغبتها . وهذا مقياس جمالي أساسي يتجاوز بشكل واسع حدود الأدب "[2] كما أن ناقدا مثل (ماكس ايستمان) يعتبر الشعر جهدا خالصا لتصعيد الوعي[3] أي الانتقال إلى فضاء البنية أو الخروج إلى بنية وعي أخرى حسب ما يرى الشيخ .

كذلك يلتقي التحليل الفاعلي خاصة في التنويع والاختلاف والبنية الخاصة بمنطقها وخصائصها مع رؤية (رولان بارت) من " أن الممارستين الأساسيتين (التنويع والتنظيم) اللتين تجدان اكتمالهما الجيد في الشكل المقطع لا تبنيان النص بالصدفة ، بل وفق منطق جد دقيق . ويتعلق الأمر .. بمنطق رمزي ، فالأدب ينبثق عن علم الإنسان .. وفي هذا السياق يقول بارت: " يوجد ثمة منطق خاص بالدال ، إلا أنه لم يعرف بعد معرفة جيدة وليس من السهل بعد ذلك إدراك أية " معرفة " يمكن أن يكون موضوعا لها ، ويمكن مقاربتها على الأقل على النحو الذي يوظف فيها التحليل النفسي والبنيوية أو يعرف المرء على الأقل أنه يستحيل الحديث على الرموز كيفما اتفق ، أو يتوفر المرء على الأقل ــ ولو بشكل مؤقت ــ على بعض النماذج التي تسمح بتفسير وفق أية سلاكات تنهض شبكات الرموز " [4].

---

(1) د. حسن مصطفى سحلول ـــ نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها صـ 3 ــ 4 ــ.

(2) رولان بارت ، فانسان جوف صـ 58 ــ .

(3) ويليام . ك . ويمزات ، النقد الأدبي ، جامعة دمشق 1976 ،ج 4 ، صـ 86 ـــ .

(4) رولان بارت ــ فانسان جوف ــ صـــــ53 ــ 54 ــ .

وأعتقد أن رؤية التحليل الفاعلي قد أجلت الأمر بصورة واضحة ، صحيح أن العمل على النص من خلال اللغة قامت به المناهج التي اعتمدت على الوعي اللغوي إلا أنه ربط بين اللغة وفنياتها وعلاقات الفاعلية اللغوية الداخلية والخارجية إضافة إلا أنه ربط بين الفاعلية التخيلية للنص الأدبي والفاعلية الحقيقية الواقعية وفوق ذلك كله يمكننا التحليل الفاعلي من تفجير فاعلية النص وعلاقاته الداخلية كبنية فاعلية لغوية ومن ثم بث الفاعلية ، وفاعلية المبدع التي أودعها النص بل وفاعلية القارئ ومشاركته في إنتاج النص من خلال تنازر بنيات عقله وحراكها..

وخلاصة مرتكزات نظرية الأدب التي اقترحها (صاحب التحليل الفاعلي)[1] تتمثل في :

(1) الرؤية الفلسفية: يؤدي وعي الفاعلية وتجاوز البدهية اللامفكر فيها إلى فتح أفق معرفي جديد ، يتأسس انطلاقا من تتامّية المادّي والمثالي، هو فضاء الفاعلية، حيث يتسنى حل العديد من المشكلات العصيّة على بنية الثقافة الغربية ... ويؤدي (ذلك) إلى نظرية في المعرفة فحواها أن المعرفة ناتج علاقة تركيب العقل بالوجود ، كما يؤدي إلى تحويل الثنائيات ... في بنية الثقافة الغربية إلى حدود تتامّية تتراكب في فضاء الفاعلية وفقا لشروط ابتناء الفاعلية .. تعني التتامّية أن كل طرف من أطراف الثنائية هو ضروري لوصف الظاهرة، لكنهما لا يتجليان في نفس اللحظة عند الموقف أو التجربة المحددة بل يظهر أحدهما وفقا للشروط المحيطة .. في غياب شرط أو شروط التحقّق التي تكشف عن الدور الذي يلعبه كل طرف من طرفي الثنائية ، عندها يصبح الطرفان متناقضين ..

---

(1) الشيخ محمد الشيخ ــ التحليل الفاعلي والأدب ــ تحت الطبع .

(2) الهوية الإبداعية للنص الأدبي : وهي بدورها تتطلب حلّ ثلاث قضايا : استقلال وارتباط النص الأدبي بالواقع ، نظام النص الأدبي ، هوية أو أدبية النص الأدبي .. يقول (الشيخ) :

علاوة على فضاء الفاعلية الواقعي ... سنشيد أو نعرّف فضاء فاعلية تخيلي بعلاقات تشكيل (تبولوجيا) تختلف عما هو لدى الفضاء الواقعي . وتكون العلاقة بين الفضاءين شبيهة بعلاقة منظومة الأعداد التخيلية ومنظومة الأعداد الحقيقية ، معلوم أن الثانية ــ المنظومة الحقيقية ــ مجموعة جزئية من الأولى. سوف نوضح أن النص الأدبي ينتمي إلى فضاء الفاعلية التخيلي وبذا يكون النص الأدبي مستقلا عن الواقع بحكم استقلال الفضاء التخيلي ، ومرتبط بالواقع بحكم أن الفضاءين فضاءان للفاعلية .

- ينشأ نظام النص الأدبي من أن النظام اللغوي الداخلي للنص الأدبي هو في نفس الوقت نظام لعلاقات الفاعلية ، هذا يعني أن النص الأدبي ليس مجرد لغة ، إنما هو = لغة + إبداع (فاعلية) .

- تنشأ هوية النص الأدبي بوصفها ناتج علاقة الاستخدام الفني للغة وعلاقات الفاعلية ، بمعنى آخر تعرف هوية النص الأدبي بأنها : الصياغة الفنية لعلاقات الفاعلية على النحو الذي يفجّر فاعلية النص ، فيصبح فضاء تنوّع واختلاف .

(3) الهوية الإبداعية للمؤلف : إن الأديب أو الفنان المبدع هو شخص احتاز بنية عقل خلاق ، من ثم يتحقّق من خلال آلية نمو الفاعلية : الانفلات من بنية العقل السائدة بمشروع للعطاء الشامل والدفاع عن المشروع .

(4) الهوية الإبداعية للقارئ : إضافة إلى ما جاء في نظرية التلقي من توضيح لإبداعية القارئ ، يزود التحليل الفاعلي القارئ بالمنهجية التي تساعد القارئ في تفجير فاعلية النص .

لهذا فإننا نعد هذا المنهج متجاوزا لكل شتات المناهج الحديثة والمعاصرة بفتح أفق الفاعلية وبنيات العقل وفضاءات هذه البنيات .. ونضيف إلى ذلك أن النص الأدبي يكشف البنية التي انطلق منها المبدع ، كما يكشف بنية القارئ التي تصدت لقراءة النص ، من هنا تتعدد القراءات ، أما النص فقياسه على مدى بث الفاعلية وحراك بنيات العقل وفتح أفق الفاعلية فقد يكون منطلقا من بنية وعي خلاق ويقرأ من بنية وعي تناسلي أو برجوازي أو العكس وفي كل الأحوال يعمل النص على حراك البنيات لدى المتلقي وإلا فلا يعد نصا يحمل فاعلية .. وأضيف إلى ذلك أن الهوية الإبداعية للمؤلف ليست بالضرورة أن تحيلنا إلى سيرته الذاتية كما تفعل المناهج ذات الإحالة الخارجية للنص بل يمكن دراسته من داخل النص واكتشاف بنية العقل التي كانت وراء إبداعية المؤلف ..

قراءات (ممارسة نقدية)

- المسحراتي ظهرا وفاعلية القراءة .
- " هتاف العتمة " من منظور بنيوي .
- " هتاف العتمة " قراءة أسلوبية .
- " هتاف العتمة " سيميولوجيا .
- فاعلية " هتاف العتمة " .

المسحراتي ظهرا :*

كلنا نعرف المسحراتي .. ونحبه .. حتى الأطفال كانوا يحبون شهر رمضان ، وينتظرونه بفارغ الصبر من أجل المسحراتي وصوته الموقظ للنيام.. وطبله البسيط جميل الإيقاعات الرتيبة المصاحبة لذلك الصوت المألوف كل عام، وفي كل ليلة من ليالي رمضان الكريم .. وكلنا يسمع تلك الدعوات الحسنة المحبوبة وننصت إلى مفرادتها الطيبة .. ويرددها الأطفال مدة طويلة .. ونستخدمها في المناسبات التي تنطبق عليها فنقول " اصحي يا نايم " كلما أردنا حث أحد على النهوض واليقظة . كافأ الله المسحراتي خيرا وجزاه أجرا لجهده المتواضع ونداءاته المتكررة في آخر الليالي المظلمة لإيقاظنا كي نتناول سحورنا ، ونستعد لصيام يوم قد يكون طويلا .

إن المسحراتي شخصية فريدة نادرة ليس مثله كثيرا ، بل إن المسحراتي إنسان منقطع النظير إلى أبعد حد ، وله قدرات لا تتوفر في غالبية الناس .. ومسؤولية المسحراتي مسؤولية أدبية تتعلق بالضمير والسريرة والإلزام الذاتي .. وهو حريص على إيقاظ كل نائم ، ويتجشم المتاعب ويقطع المسافات مشياً على قدميه ، ويتخلل كل الأزقة والخلوات ليوقظ أصحابها .. وكم من عثرة تصادفه .. وكم من كبوة كباها نتيجة ذلك .. ولم ينقلب على عقبيه .. ولم يتعكر مزاجه .. بل يمشي في سبيله مسبحا باسمه تعالى مواصلا مسيره حتى يسمع صوته الجميع .

العظيم أن المسحراتي لا يوقظه أحد .. فهو الذي يوقظ النيام ، فهو ليس مثل عامة الناس الذين يحتاجون إلى طبل ودعاء ودعوات وتكرار حتى يصحوا ..

---

* معمر القذافي : المجموعة القصصية القرية القرية الأرض الأرض وأنتحار رائد الفضاء ، ط2 ، دار الجماهرية للنشر والتوزيع والأعلان ، 1994 ، صـ 127 ـ 129 ـ .

نحن كلنا نستغرب في شخص المسحراتي .. حقا من أيقظه حتى يوقظنا .. ألا ينام المسحراتي .. ؟ طبعاً ينام ... ! المسحراتي بشر مثلنا يتعب ، وينام ، ويمرض أيضاً ، أو على الأقل يحتاج إلى النوم والراحة .. والعجيب أنّ يقظة المسحراتي تكون في وقت النوم ، ويقوم بمهمته المقدسة تلك في أوقات الاستغراق في النوم .. وفي وقت الارتخاء والركون للراحة ، ويمشي في الظلام أي في السحر في ذيول الليل البهيم يتعثر ويستمر .. ويكبوا وينهض . وربما لهذا السبب يكره بعضنا المسحراتي كما يكره مؤذن الفجر .. إلا أن الأذان يتكرر عدة مرات في اليوم وتعودنا عليه .. وليس بنادر فهو يؤذن طيلة اليوم من الصبح إلى العشاء .. المؤذن أصبح يعلن الأذان من مكانه .. بل أصبح المؤذن يؤذن وهو متمدّد على الفراش بواسطة مكبر صوت ، فهو لا يزعج الذين يكرهونه لأنه لا يتحرك ولا يمر أمام أبوابهم ، ولا يتوقف أمامها منبهاً كما يفعل المسحراتي .. ثم إن الأذان يتكون من عبارات محفوظة ومحددة لا إبداع ولا جديد فيها . بينما المسحراتي يتحرك ويبدع . يدق الطبل ويدعو .. ويسبّح ويسبح .. له أن يقول كل ما من شأنه إيقاظ النيام .. وله أن يكرر النداء والدعاء ، ولكن بأسلوب طيب يحبه حتى الأطفال ، ويحاولون حفظ تلك الدعوات لحلاوتها .. ويرددونها حتى ولو لم يفهموا معناها بعد . صوت المسحراتي ساحر كالسحر وكالسحر فهو لا يستعين بمكبرات الصوت المزعجة المنفرة الصاخبة الصامة كتلك التي يستخدمها المؤذنون في مالطا .

على أي حال فالمسحراتي نحبه أو نكرهه .. وحتى الذين يكرهونه لأنه يحرمهم من نوم الهزيع الأخير من الليل .. ويحثهم على الاستعداد ليوم الغد .. يوم الصوم يذكرونه بالخير بعد فوات الأوان .

هذا عن المسحراتي في السحر .. ولكن ماذا عن المسحراتي ظهراً !!؟.

المسحراتي ظهرا وفاعلية القراءة ..

• الدلالة والمختلف

عادة ما يضع الكاتب عنوان النص بعد إنجازه فيعمد إلى الاختيار لأبـرز وحدة تكوينية بنائية حاضرة في النص أو غائبة عنه . وللهندسة الإيقاعية غالبا ما يتطابق العنوان كفاتحة مع خاتمة النص بما يجعله تقديما وتأخيرا مكمـلا الـدورة الإيقاعية والدلالية الممتلئة بالحيوية المشـحونة بالسـياق العـام للـنص فـي (المسحراتي ظهرا) العنوان صيغة تقريرية تحمل الدهشة للقارئ لتعارضـها مـع المفاهيم المسبقة التي يحملها عن طبيعة دور المسحراتي (الدينيـة مـن ناحيـة ، المرتبطة بشهر رمضان) و (الزمنية من ناحية أخرى المرتبطة بالسـحر) . هـذا العنوان نجده هو خاتمة النص [ماذا عن المسحراتي ظهرا ؟] صيغة اسـتفهامية تحمل التساؤل المدهش الذي يفتح للمتلقي آفاق الاحتمـالات ، ويجعلـه يغـوص مستلهما وعيه ليضع الإجابة التي تستهدفه هو نفسه .

وخاتمة النص تبرز هذا الاختلاف بشاعرية واضحة حين قابـل التقريـر بالاستفهام :

هذا ⇩ عن ⇩ المسحراتي ⇩ في السحر ⇩

ماذا ⇩ عن ⇩ المسحراتي ⇩ ظهراً

هاتان الوحدتان البنائيتان تتوافقان في المسحراتي وتختلفان في التقرير (هذا عن)، (ماذا عن) .. ويزداد اختلافهما وتباعدهما في الزمان (في السحر) و (ظهرا) وهذا الاختلاف الزماني هو ما انبنى عليه النص القصصي بكامله . وتتمدد الدلالة وتختلف وفق بنائية النص على عدة مستويات .

- **المستوى الزماني**

يتحدث النص عن الاختلاف بين الليل والنهار ، وهما الآيتان الكونيتان المعيشتان الناتجتان عن حركة دوران الأرض حول نفسها ، والتي تولد عنها الليل والنهار . (وجعلنا الليل سباتا ، وجعلنا النهار معاشا) ، وبالتالي تتضمنان مفردات النوم والراحة والسكون والارتخاء في مقابل إشارات اليقظة والنهوض والحركة والتجدد . ويجدر هنا أن نلاحظ أن مفردة (النوم) قد وردت (11) إحدى عشرة مرة، وتقابلها إشارة (اليقظة) وقد وردت كذلك في النص بعدد مساو تماما لها (11) إحدى عشرة مرة. كما أن مفردات الزمن التي تدل على الليل والظلام والسحر والنوم والنيام والهزيع الأخير من الليل .. الخ وردت (23) ثلاثاً وعشرين مرة تقابلها إشارات اليقظة والصحو والصبح والنهوض والاستعداد والإيقاظ والنهوض والتنبيه والحث والتكرار والظهر والغد الخ ... (23) ثلاثاً وعشرين مرة .

وهذا التقابل بالتأكيد دون قصد مسبق لكاتب النص لكنها الشفرة المسيطرة عليه ودورها في تشكيل النص وإبرازه ..

هذا المستوى الزماني يشكل دائرتين أساسيتين في الوجود متداخلتين تداخل الزمن الفعلي الحياتي ، ويتداخلان بين زمن محدد هو (شهر رمضان ودور المسحراتي فيه) وزمن آخر هو (أيام السنة جميعها ودور المؤذن في كل يوم من أيامها) ثم يتقاطعان في زمن آخر هو زمن الواقع والحياة والوجود ودور الإنسان فيه .

فإذا كان زمن المسحراتي زمنا دينيا وهو ليالي شهر رمضان ، وزمن المؤذن زمناً دينيا كذلك وهو نهار كل يوم بدءا من الفجر وحتى العشاء (وكلاهما ذو طبيعة دينية) وهو دور يستشرف الدار الآخرة ويعمل من أجلها فماذا عن زمن الواقع والوجود والحياة وعن الحديث الشريف (اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا ،

واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا) فكلاهما عمل وفعل بل قدم العمل للدنيا باعتبارها هي التي تقوم عليها الآخرة ، فالعلاقة تضامنية تلازمية ، الوجود في الدنيا مبـــرر الوجود في الآخرة .

والسؤال الآن ليس عن مؤذن في الظهيرة بل عن مسحراتي في الظهيرة ، لأن طبيعة دور المسحراتي ترتبط بالليل ، ولكن المسحراتي في الظهيرة له زمـــن مختلف وله دور آخر مختلف كذلك ، لا يتعلق بعمل من أجل الجنة أو النار بقدر ما يتعلق بالحياة والوجود تعزيزاً لهذه الحياة .

و(الزمن) الليل بالتالي يسقط على (الزمن) النهـــار فكلاهمـــا حالـــة مـــن الاسترخاء والركون للراحة والنوم .. هنا يصبح التساؤل مشروعا ، وشفرة أساسية لدى مبدع النص ، وبالتالي لدى القارئ رغم الدهشة التي قد تصيبه لأنه قد يكـــون مستغرقا في النوم خالدا للراحة حتى وقت قراءة النص .

زمن المسحراتي ظهرا إذن هو هذا الزمن المستمر ، هو هذا الحاضـــــر (الزمن الليل) الذي استرخى فيه الجميع وراحوا يغطون في نـــوم عميـــق ، لـــم يستيقظوا (ليكون نهارهم معاشا) ليعملوا من أجل الغد [المستقبل] .

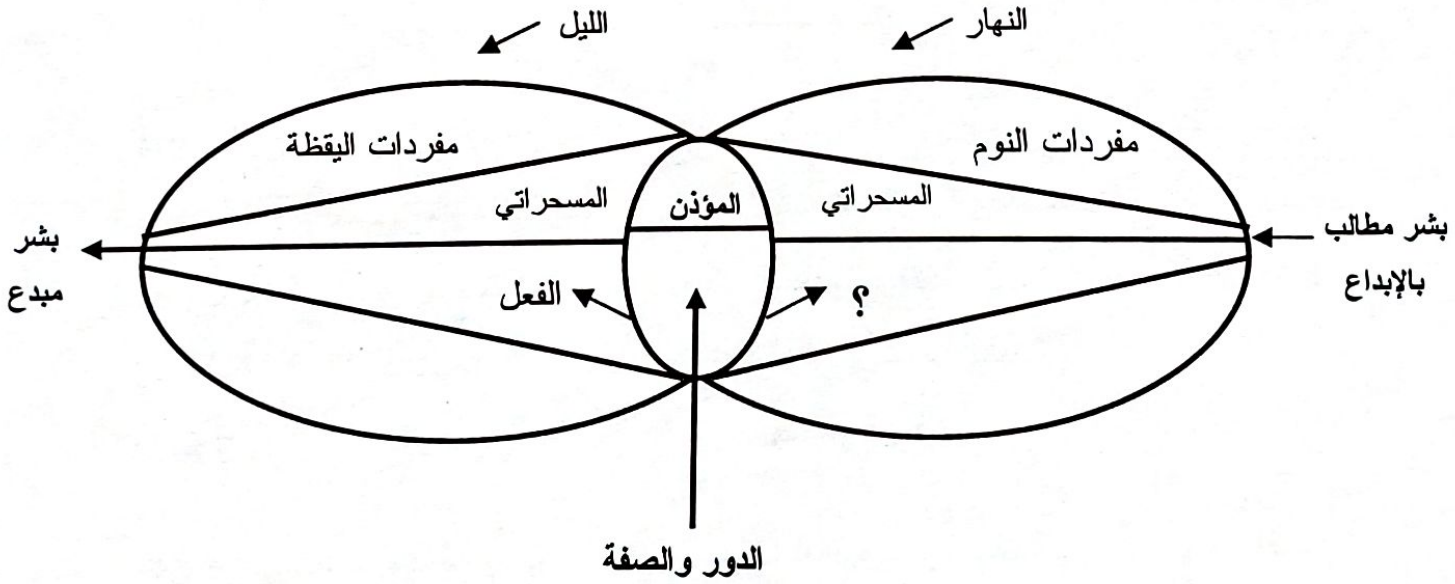
هذا هو الزمن المستهدف . وقد تم إسقاط زمنين آخرين هما الليل في شهر رمضان والنهار طيلة العام من منظور ديني (اعمل لآخرتك) لـــذا عمـــد الـــنص لاختيار المسحراتي والمؤذن وهما يحملان دلالة دينية ليحقق كما ذكرنا مشروعية التساؤل عن (المسحراتي ظهرا) وهو ذو دلالة وجودية حياتية .

وعلى المستوى الزماني كذلك نحصر (81) واحدا وثمـــانين فعـــلا نجـــد الماضي فيها (4) أفعال تتمثل في (كافأ) و(جزاه) وقد وردتا دعـــاء يتحقـــق فـــي المستقبل ومن (أيقظه) حتى يوقظنا وهو ماضٍ ورد استفهاما ودلّ على ماضٍ قريب

لا يتجاوز الأسبقية في اليقظة ، وفعل (تعوّدنا عليه) . الآذان يتكرر عـدة مـرات فتعودنا عليه وهو ماضٍ يدل على استمرارية التعّود ..

كما أن جميع الأفعال في (النص) مضارعة تتركز بين الحال والاسـتقبال واليوم والغد .

وقد وردت كلمة (الغد) مرة واحدة في النص رغم استهدافها ، ولكن مـن المفردات ما يحمل معناها ويحيل إليها كإشارات الأطفال ، الانتظار ، كـل عـام، اليقظة ، الاستعداد ، الصبح ، النهوض .. الخ .



- **على المستوى الدلالي** :

هناك (المؤذن) وهو صوت متكرر غير متجدد لتنبيه الغافلين عن الصلاة ، يقابله (المسحراتي) وهو صوت متكرر لكنه مصحوب بإيقاع متجدد لإيقاظ النـــوّم للاستعداد ليوم الغد .

والتساؤل عن المسحراتي ظهراً هو افتقاد لصوت متكرر متجدد لإيقاظ النوّم نهاراً للاستعداد والعمل من أجل الغد (المستقبل) .

فالمقابلة بين المؤذن والمسحراتي تأخذ الشكل التالي .

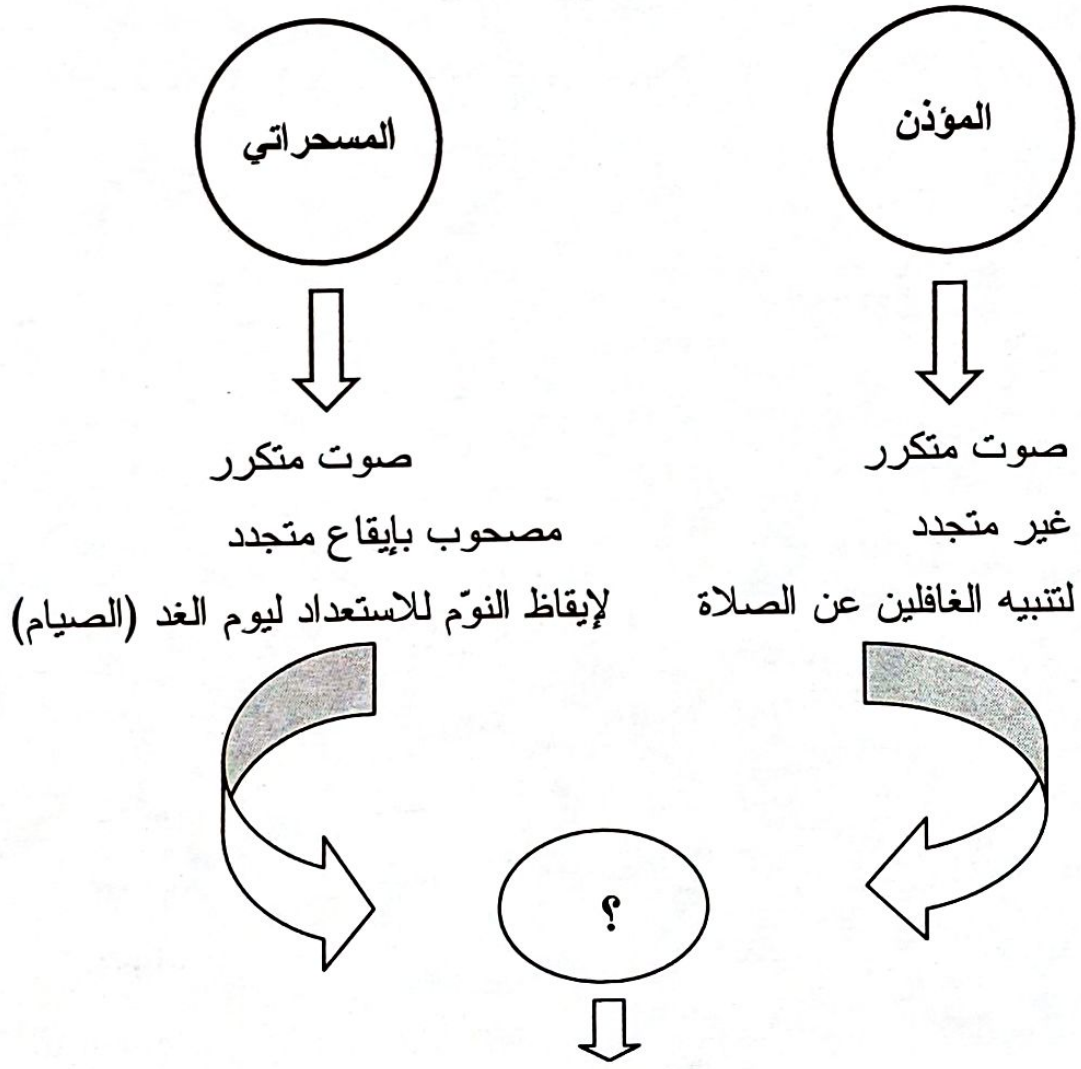
النداءات

يتكرر الأذان كل يوم عدة مرات	يأتي شهر رمضان مرة في كل عام
تعودنا عليه (أصبح مألوفا)	النداءات المتكررة متجددة
عبارات محفوظة ومحددة	مع الحركة والإبداع
لا إبداع فيها ولا جديد	والتكرار بأسلوب طيب يدعو
	للحفظ والترديد

للخروج من هذه المقابلة بصوت يشمل حياتنا ليلاً ونهاراً .. يتكرر كل يوم ولكـــن (بتجددٍ وإبداع وأسلوب طيب) .

وبالتالي فالمسحراتي منبه ، وهذا فيه تجديد محبوب والمؤذن منبه ، وهو مكـــرر ومألوف بل أصبح يستخدم آلة مزعجة وكلاهما يمكن الاستغناء عنهما بآلات منبهة لإيقاظنا أو تحديد زمن الصلاة وميقاتها ما دام الهدف هو تنبيه النوّم أو الغافلين عن أوقات الصلاة .

ولكن المسحراتي في الظهيرة يحمل دلالة أبعد فهو منبه ومحرض للجماهير الغافلة النائمة التي أهملت دنياها والعمل من أجل يومها وغدها ، وهذا المنبه لا يمكن الاستغناء عنه بآلات تكنولوجية حديثة ، عليه أن يستخدم وسائل متعددة وطرق متجددة وبأسلوب طيب ليكون محبوباً يؤخذ عنه ويقتدى به . فالزمن كله ليل ، والجميع نيام ، وبذا يصبح التساؤل (ليس مدهشاً) بل مشروعاً لافتقاد من يحث النوّم على اليقظة والنهوض ويحرضهم على العمل والاستعداد للغد (للمستقبل).



- **الاختلاف في الإشارات**

ينمو التعارض والاختلاف في إشارات النص ويتصاعد ليقود إلـــى التســـاؤل المشروع :

الليل ــ النهار	اليوم ــ الغد
الارتخاء ــ اليقظة	التكرار المألوف ــ التنوع والتجديد
يتعثر ــ يستمر	يكبو ــ ينهض
الصبح ــ العشاء	يتحرك ــ يتوقف
نحب ــ نكره	اليقظة ــ النوم
المؤذن ــ المسحراتي	المسحراتي في السحر ــ المسحراتي في الظهيرة

كما يذخر النص على المستوى الصوتي بتوازي الإشارات الصوتية ممـــا يترك أثراً جمالياً في الإيقاع الداخلي للنص .

يسمع	ننصت	أيقظه	أيقظنا
o/o/	o/o/	o///o/	o///o/
يتجشم	يتخلل	يكبو	ينهض
o/o///	o/o///	o/o/	o/o/
يتحرك	يتوقف	يتكون	
o/o///	o/o///	o/o///	
النداء	الدعاء		
oo//o/	oo//o/		

وهناك مقابلة بين إشارتي (العجيب) و (العظيم) ويمكن الغوص في مدلولات كل منهما وإيقاعهما في الجملة

[العجيب أن يقظة المسحراتي تكون وقت النوم وفي وقت الارتخاء والركون للراحة]

[والعظيم أن المسحراتي لا يوقظه أحد فهو الذي يوقظ النيام]

- **الصوت والأثر والفعل**

نلمس في النص إشارات الصوت المتكررة ـــــ صوتاً أو آلة صوت أو فعـــل صوت ـــ بما يصل إلى (24) مفردة تتمثل في :

النداء ـــ يتكرر ـــ الدعاء ـــ الصوت الموقظ للنيام ، النداءات المتكررة ، الطبل ، الإيقاع ، الدعوات ، المفردات ، الآذان ، التكرار ، مسبّحا ، صوت المســـحراتي ، عبارات ، القول ، مكبر الصوت ، يقول ، يكرر ، يردد ، يحث ، يعلن ، يـــؤذن ، منبها ، النداءات .

- كما نلمس الأثر الذي يحدثه هذا الصوت ـــــ فعلا معنويا ـــــ بما يصل إلى (24) إشارة تتمثل في :

يزعج ، نعرف ، نحب ، يحب ، يكره ، ننتظر، نسمع ، ننصت ، يردد ، يتجشم ، يقطع ، يتخلل ، يوقظ ، ينقلب ، يمشي ، يسمع ، يحتاج ، نستغرب، نكره ، يتعود، يفهم ، يحرم ، يحث ، يذكر .

- ونلمس كذلك الفعل الناجم عن الصوت والأثر بما يصل إلى (24) إشارة تتمثل في : نستخدم ، يستخدم ، نستعد ، يصحو ، يتعب ، ينام ، يمرض ، يمشي ، يتعثر ، يستمر ، يكبو ، ينهض ، يتحرك ، يمر ، يتوقف ، يفعل ، يتكـــون ، يبدع ، يدق ، يدعو ، يسبح ، يسبح ، يحاول ، يستعين .

وهذا التطابق في الإشارات بين الصوت والأثر الناجم عنه ، والفعل الناجم عن كليهما ، يشكل الترابط والتداخل فيهما ، وفي الوقت ذاته يشكل المبتدأ النـــاجم عن الصوت الأساس في الأثر والفعل ، ومن ثم الصوت منبع الصوت ومصدره .

- **حركة النص**

وإذا كان المسحراتي لا يوقظه أحد فهو الذي يوقظ النيام ، فقد يتبادر إلى الذهن أنه ليس طبيعيا أو به شيئ من القداسة ، لذلك نجد لوحة أخرى تنفى عنه ذلك وتوضح أنه بشر .. إنّها لوحة صفات البشر وهو منهم إذن ماهي الميزة التي استحق بها هذه [العظمة] . يتحرك النص صوب لوحة أخرى توضح هذه الميزة ، ثم يتحرك بعد ذلك ليوضح الوسائل التي يستخدمها هذا الشخص الذي يختلف عن الآخرين ، كما تجيب عن : ما الذي يمكن أن يتحمله في سبيل أداء دوره :

{ العظيم } { المسحراتي بشر }
{ أن المسحراتي لا يوقظه أحد } ⇦ { يتعب وينام ويمرض } ⇦
{ فهو الذي يوقظ النيام } { ويحتاج إلى النوم والراحة }

{ المسؤولية الأدبية } { الإرادة ، الالتزام }
{ الحرص ، الإلزام الذاتي } ⇦ { الصوت } ⇦
{ الحث ، التحريض } { المفردة الطيبة المتجدد ة }
{ الطبل والإيقاع }

{ تجشم المتاعب ، قطع المسافات مشيا على الأقدام ، }
{ الأزقة ، الخلوات ، مصادفة العثرات والكبوات }
{ واحتمالها دون تذمر ، المشي في الظلام والاستمرار }

إضافة إلى تمثل الحركة في النص من خلال (81) فعلا منها (67) فعلا للمسحراتي و (15) فعلا للمؤذن وهذه الأفعال الأخيرة للمؤذن منها (5) للمؤذن

و(6) متعلقة بغيره و (4) منفية عنه ، وهي حركية تجسد دور المسحراتي الفاعل الذي يعتمد على الحركة والفعل لأداء دوره . وكما أوضحنا سابقا فكلها أفعال مضارعة تعتمد الحال والاستقبال وهو ما يشغل كاتب النص أكثر من الماضوية التي يكاد النص يخلو منها تماما ..

وكلا النموذجين اللذين أوردهما النص (المسحراتي والمؤذن) يتجهان من صوت يتحقق بعده فعل . والصوت حركة والفعل حركة استجابة لذلك الصوت .

- **البنائية التكوينية للنص**

يزخر فضاء النص بأربعة مستويات قولية تجمعها نسب متساوية تقريبا هي (نحن أونا) ضمير المتكلمين .

و (هم) ضمير الغائبين .

و (هو) ضمير الغائب .

و المستوى الرابع التقريري يوحي بأنه صادر عن (أنا) الـنص نتيجـة منطقية تقريرية ، لما تقره المستويات القولية السابقة .

ويلفت الانتباه أن الوحدات التكوينية للنص تتوزع ـــ كما ذكرنا ـــ على هذه المستويات الأربعة :

مستوى الـ (نحن) أي الحديث بصيغة الجمع ، وهو ما يثبت الاشتراك الجمعي في الرؤية ، ويتجسد في (10) وحدات تكوينية (9) منها تتعلـق بالمسـحراتي و (1) واحدة بالمؤذن ويمكن تحديدها فيما يلي :

(1) كلنا نعرف المسحراتي ونحبه .

(2) كلنا يسمع تلك الدعوات .

(3) ننصت إلى مفرداتها الطيبة .

(4) نستخدمها في المناسبات فنقول (اصحى يا نايم) .

(5) كلما أردنا حث أحد على النهوض واليقظة .

(6) نداءاته لايقاظنا .

(7) كي نتناول سحورنا .

(8) كي نستعد لصيام يوم طويل .

(9) نحن كلنا نستغرب في شخص المسحراتي .

(10) تعودنا على الأذان .

- المستوى الثاني الـــ (هم) ضمير الغائبين وهي صيغة جمعية كذلك وتثبـــت الاشتراك الجمعي في الرؤية ويتجسد كذلك في (10) وحدات تكوينية منهـــا (9) تتعلق بالمسحراتي و(1) واحدة بالمؤذن وتتحدد فيما يلي :

(1) الأطفال يحبون شهر رمضان .

(2) ينتظرونه بفارغ الصبر من أجل المسحراتي .

(3) أسلوب طيب يحبه حتى الأطفال .

(4) يحاولون حفظ تلك الدعوات لحلاوتها .

(5) يرددها الأطفال مدة طويلة .

(6) يرددونها حتى ولو لم يفهموا معناها بعد .

(7) حتى الذين يكرهونه لأنه يحرمهم من لذة نوم الهزيع الأخير من الليل .

(8) يحثهم على الاستعداد ليوم الغد .

(9) يذكرونه بالخير بعد فوات الأوان .

(10) يستخدمها المؤذنون في مالطا ..

- المستوى الثالث الـــ (هو) ويتركز على المقابلة بين المســـحراتي والمـــؤذن.. تتجسد الوحدات التكوينية للمسحراتي في (10) وحدات بينما المؤذن فـــي (3) وحدات كما يلي :

(1) هو حريص على إيقاظ كل نائم .

(2) يتجشم المتاعب ويقطع المسافات مشياً على قدميه .

(3) يتخلل كل الأزقة والخلوات ليوقظ أصحابها .

(4) يقول كل ما من شأنه إيقاظ النيام .

(5) له أن يكرر النداء والدعاء .

(6) كم من عثرة تصادفه ، وكم من كبوة كباها نتيجة ذلك .

(7) لم ينقلب على عقبيه ولم يتعكر مزاجه .

(8) يمشي في سبيله مسبحاً باسمه تعالى مواصلاً مسيره .

(9) يمشي في الظلام ، يتعثر ويستمر ، يكبو وينهض .

(10) هو لا يستعين بمكبرات الصوت المزعجة .

أما وحدات المؤذن فتتمثل في :

(1) هو يؤذن طيلة اليوم .

(2) يعلن الأذان من مكانه بل وهو متمدد على الفراش بواسطة مكبر الصوت .

(3) هو لا يزعج الذين يكرهونه لأنه لا يتحرك ولا يمر أمام أبوابهم ولا يتوقف أمامها .

- أما المحور أو المستوى الأساسي الرابع ، ما يقرره ويؤكده النص مشكلاً رؤيته فيتمثل كذلك في (10) وحدات تكوينية منها (9) تخص المسحراتي وواحدة تخص الأذان ، وتتجسد في الوحدات التالية :

(1) إن المسحراتي شخصية فريدة نادرة (ليس مثله كثيراً) .

(2) إن المسحراتي إنسان منقطع النظير إلى أبعد حد .

(3) للمسحراتي قدرات لا تتوفر في غالبية الناس .

(4) مسؤولية المسحراتي مسؤولية أدبية (تتعلق بالضمير والإلزام الذاتي)

(5) العظيم أن المسحراتي لا يوقظه أحد .

(6) العجيب أن يقظة المسحراتي تكون في وقت النوم (وقت الارتخاء والركون للراحة) .

(7) المسحراتي بشر (مثلنا) يتعب وينام ويمرض أيضاً أو على الأقل يحتاج إلى النوم والراحة .

(8) صوت المسحراتي ساحر كالسّحْرِ و كالسَحَرَ .

(9) المسحراتي يتحرك ويبدع يدق الطبل ويدعو يسبّح و يسبَح .

(10) إن الأذان يتكون من عبارات محفوظة ومحددة لا إبداع ولا جديد فيها.

ونتجاوز المعنى السطحي الذي تدل عليه الإشارات ، والذي قد لا يتفق البعض مع ما تم تقريره من مستوى ضمير المتكلمين ، فمن قال إننا نكره الأذان أو المؤذن ؟ كما قد لا يتفق الكثيرون في حبهم للمسحراتي بل تكاد مهمته لا تظهر إلا في زمن مضى أو في القرى ، ودوره يتقلص شيئاً فشيئاً ، بعد أن حلت الوسائل التقنية الحديثة التي جعلت الناس لا يهجعون ولا ينامون . كما في الماضي بل يسهرون مع وسائل الترفيه المختلفة عبر القنوات الفضائية المتعددة . مما يجعل المسحراتي شخصية تراثية أسوة بالحكواتي .. والمشخصاتي .. وغيره من الشخصيات التي كانت في الماضي تؤدي دوراً هاماً في غياب الوسائل الحديثة للحياة . ومن جهة أخرى لا يتساوى المؤذن والمسحراتي من حيث القيمة الدينية .

إلا أن بنائية النص حكمتها شفرات أساسية وتحكمت فيها :

* فالهاجس لدى مبدع النص يتمثل في التمرد على السائد والمألوف ، ويدعو إلى التجديد والخلق والابتكار وإثبات الذات من خلال الفعل وأداء الدور ذي المردود الجمعي .
* شفرة أخرى هي التنبيه ، والحث ، والتحريض . وهو ما تقوم عليه الفواعل الثلاثة للقصة [المؤذن ـــ المسحراتي في السحر ــ المسحراتي في الظهيرة]
* شفرة ثالثة هي دعوة الجماهير إلى اليقظة والنهوض والفعل والحركة والإبداع وهي لا تتحقق إلا من خلال نماذج ثورية تنكر ذاتها وتتصف بصفات المسحراتي من حيث الإلزام الذاتي والمسؤولية الأدبية تجاه الآخرين .

ودون معرفة كاتب النص يمكن من خلال ما سبق أن يتم استنتاج الشفرات التي ولدت هذا النص والتي تسيطر على كاتبه فهو :

ثائر .. متمرد على المألوف .. محرض .. يحمل مسؤولية أدبية تجاه الآخرين .. يدعو ويحث الآخرين دون كلل من أجل الغد والعمل للمستقبل هاجسه اليقظة

والحركة والفعل والتجديد والجموع والغد ..لذلك كان تساؤله المشروع عن (المسحراتي ظهراً) .

وشفرات النص تنطلق من معادلات تتجسد في :

النوم :/ يعادل الارتخاء لدى الجماهير والركون إلى الراحة

التجديد لدى المسحراتي :/ يعادل الثورة على كل ما هو رتيب ومألوف من قيم سلبية .

الطيبة :/ تعادل (بالتي هي أحسن) .

المسحراتي ظهراً :/

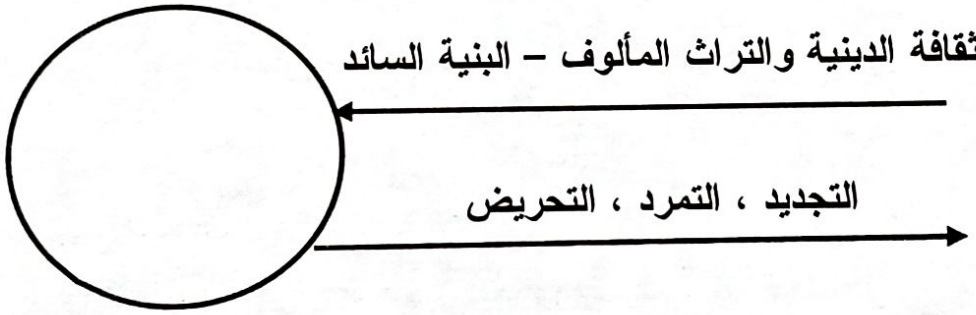
- المحرض لليقظة والفعل من أجل مستقبل أفضل .
- الثوري الشخصية الفريدة النادرة .
- الإنسان منقطع النظير .
- الذي له قدرات لا تتوفر في غالبية الناس .
- الذي يحمل مسؤولية أدبية تجاه الآخرين تتعلق بالضمير والسريرة والإلزام الذاتي .
- الحريص على تنبيه النوّم وإيقاظهم .
- الذي لا ينقلب على عقبيه ولا ييأس رغم المشاق .
- الذي تتعدد وسائله وتتجدد أساليبه حتى يصبح محبوباً يؤخذ عنه ويقتدي به.

بين الداخل والخارج

واضح من خلال ما سبقت قراءته في النص أن هناك تعارض بين ما هو داخل وما هو خارج ...

فالثقافة الدينية والبنية السائدة وأحادية النظرة تجاه الأشياء تشكل خارجاً تمثل في النص وسير آليته متمثلاً في الرموز الدينية الواردة من جهة وفي استخدام ضمير الجماعة تجاه هذه الرموز من ناحية أخرى كلها توجهت نحو بناء النص وسيطرت على النحن والهم والهو .. والمألوف .

وهناك ما هو داخل النص ما هو مختلف مع الداخل إليه من الخارج والذي شكل بنائيته وهو التجديد والتمرد والتحريض :



لقد أخذ التساؤل موقعه في السياق القصصي الذي ورد به ، فالكاتب راوٍ يتحدث بصيغة الجمع ، يسقط الذاتية ويعكس ما تحس به الجماعة تجاه رموز دينية محببة إليهم ، يجسد الفواعل من مسحراتي يحبه حتى الأطفال ، ومؤذن يكرر الآذان خمس مرات في اليوم ، وكلا الرمزين يتجهان بفعلهما إلى المجموع .

ويقوده هذا التجسيد لتساؤله المشروع فيفتح الآفاق وينبه القارئ عبر أسلوب قصصي لم يلجأ إلى الحبكة القصصية التقليدية ، ولم يشأ أن يوهم القارئ بما لا يحس أو يدرك ولا أن يقدّم له معلومة جديدة سوى لفت الانتباه والتساؤل

المشروع .. ولم يتضمن النص سوى سؤالين إحداهما واضح الإجابة في ثنايا القصة ، والثاني هو خاتمة القصة وعنوانها .. وهو ما ينبغي على قارئ النص الإجابة عنه وبالتالي المشاركة في صياغة وتحديد أبعاده ، وفتح آفاق له متجددة ..

علاقات الفاعلية إذن داخل النص تتضح من خلال القراءة اللغوية وبنائها الداخلي وتتماهى مع علاقات الفاعلية مع الشخوص (المسحراتي .. المؤذن ..) و(المسحراتي ظهراً) ، كما تبرز بنية الوعي الخلاق التي أبدعت النص في استخدامها لغة البنية السائدة الدينية والاجتماعية و تكسر أفق توقع القارئ بالمسحراتي في الظهيرة كمعادل في الفعل أحوج ما نكون إليه ..

هتاف القمة

تحت مجهر المناهج النقدية المعاصرة

هتاف العتمة قبل افتضاح أمرها *

— 1 —

ورحمة ربي
لقد كان كهفاً صغيراً
وما كان غيري يخبي

ورحمة ربي ،
أنا الناقش الياسمين المبتّل
في صخره ،
وأنا صيده الفحل
كم خاب رمحي إليه
وعدت جياعاً
أكدر نبع البراءة
حتى المصبّ ..
ورحمة ربي !

— 2 —

أنلني فماً
لو فماً

---

* طاهر رياض ــ حلاج الوقت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن ط1 ، 1993 ــ صـــ 83 ــ 91 ــ .

لأسب الكلام !
أنلني يداً
لو يداً
لأعض رخاوتها
وأزيح بها جلدها المتفسخ
كي لا تلوّح بعد برد السلام

أنلني طريقاً تضيعني
وحبيبا أضيعه
وقنوطاً بحجمهما ..
وقليلاً من الموت بين الزحام !

أتدري !
بي الشاطئ المرتجل عن صهوة البحر
والعشب أزرق ،
بي طعم كل الفصول
وكل الأضاحي ،
وبي رغبة في البكاء
وحج البيوت
وذبح الملائك
وبي أنت ..
أغفر ما قدمته يداك
وما أخرته يداك
وأرفع من عرشك المتهالك ..

تبعثر إذن سيدي !
أنت لست سوى نفخة في القطيعة
لست سوى خلوة في الركام

تبعثر هوىً ماذقاً ، ونساء بأفخاذهن السمينة ،
موسى مثلّمة
وافتضاضاً سريعاً لقدس المسرة

تعرف أن صراخي عليك
صراخ على النوم كي لا ينام !

تبعثر صحارى
ترمم أطفالها بالرمال
وتدفن أطفالها في الرمال
وتحثو على رأسها ما تبقى ..
ولا تتلفت وراءك
فالملح محتدم
والتماثيل منصوبة
والشهور حرام

تريد لتفتح عيني ،
تبصّرني بغيابي عني
وتأخذني ــ مثل طفل كفيف ــ إليّ

وترحمني من شروري ؟

تريد لي الخير ؟ .. ما أطيبك !

أنا لا أريد سوى أن أقولك في السر
أن أكتبك
سوى أن أفتت روحي عليك
وأن أحسبك
وجعاً في الضمير ..

أنلني صراخا يليق بحنجرتي ،
سكتة تتحمل صيحات قلبي ،
مدىً خالصاً لسعار طيوري

وطف بي على كل قبر
وليل ،
إلى أن يكون تراب بلوني
ووهج بلوني
وعري بلوني
وحلم ينوس ينوس ينوس
بلون فجوري

— 3 —

لو أنك أحببتني مرة ،
آه .. لو مرة !

لتوسلت كأسي الصغيرة
بين شتات النفايات
ــ أعني المنافي ــ
وخلصتني من مراعي
ــ أعني خرافي ــ
وأسدلت دون الصحاة الغريبين
ســـتري !

لو أنك أحببتني ،
كنت أخرجتنا صابئين من الوقت
علمتنا كيف نفرح بالموت
مندفعاً دفقة دفقة
من جفان العيون
ويجري

أتدري ؟
لو الأرض دائرة
والسماء محدبة مثل خوفي ،
ولو شاطئاي بعيدان
والماء ملعب جمر ..
إذن شمتني هامة
وتلمست ميلي الخبيث
على كل قبر ..

أنل سيدي أن أقول :
أنا كنت قربي !

أنل جرعة منك دامية
أحتسبها ،
ووسع عباءتك الأزلية
هيئ خزائنك الفارغات لنهبي

أن لن أكونك
ـــ يا خجلي ! ـــ
لن أكون سواي ،
ولكنني جائعا
جائعا
سأكدر نبع البراءة
حتى المصبّ

ورحمة ربي !

هتاف العتمة

(من منظور بنيوي)

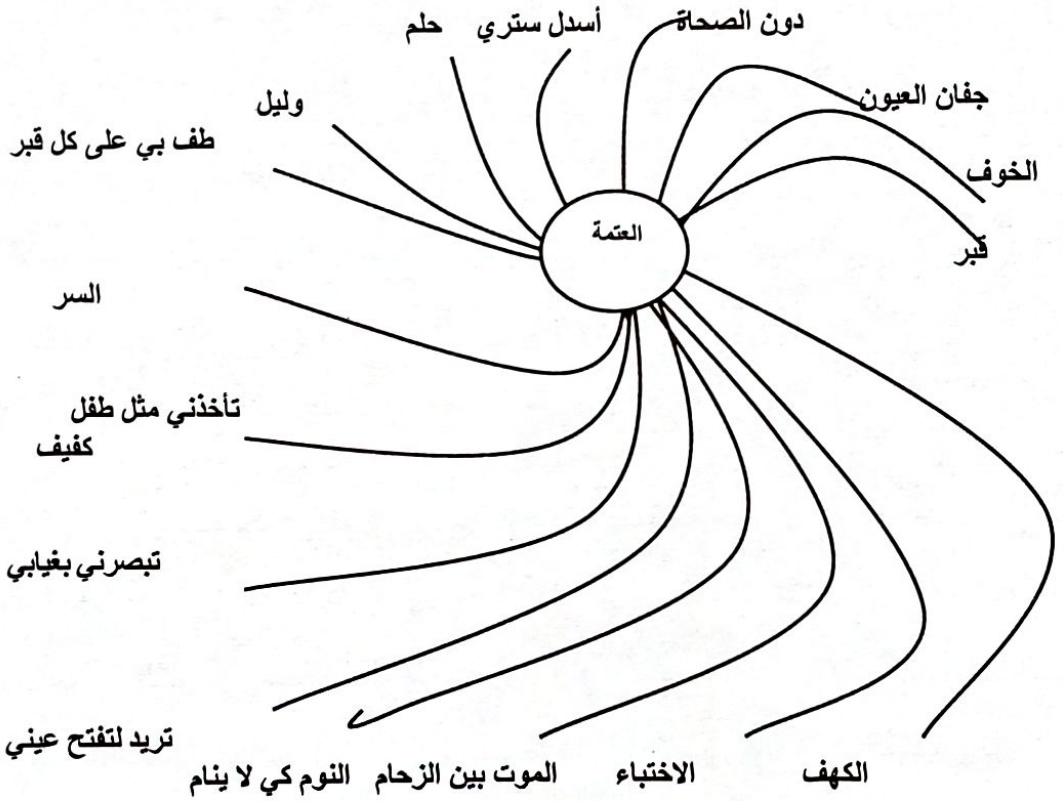
العنوان والانعكاس الداخلي في النص

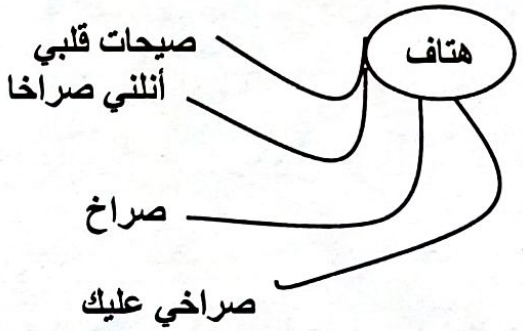
الحديث عن الانحراف في اللغة ، وتعويم الدالات ، وكسر المألوف ، حتى يتم التخلص من الاجترار ، ومحو اللغة نفسها تماماً اكتفاء بالتعييني والصريح والمباشر الذي يفقر الشعر والشعرية .. هذا الحديث قد أخذ مداه بالممارسة الفعلية إدماء لصخرة اللغة أو نتفاً لريشها حتى أصبح التكثيف والإنزياح والانحراف الذي يعزز الوحدات التكوينية للنص من أهم مقومات بلاغة الغموض إثراءً للغة وتجديداً ودفقاً في عروقها .

من هنا جاء عنوان النص (هتاف العتمة قبل افتضاح أمرها) .. ليعطى مساحات وإمكانات هائلة للتأويل والقراءات ، وليحدد منذ البدء لغة النص الرمزي الإيحائي التأويلي فيدفع بك للغوص وولوج عتمة النص أو عتمة النفس أو عتمة الواقع ، عتمة الوقت (الزمن) . نبحث داخل النص فلا نجد العنوان بل نجد العتمة وهتافها خلال الدوال والإشارات التي ملأت فضاء النص عبر الحقول المتداخلة . [هتاف العتمة] وحدة تكوينية انحرفت دلالتها بمقاربة كلتا المفردتين ثم بمقاربتهما مع [افتضاح أمرها] فالهتاف صوت ، والعتمة سكون والافتضاح كشف وتعرية . والتساؤل لماذا لا يكون العنوان (همس العتمة قبل افتضاح أمرها) ؟ فالعتمة ينام فيها حتى الصوت ولا يفضح أمرها سوى الإصباح من جهة ومن جهة ثانية يصبح الصوت هو الوحيد الذي يسري فيها دون بقية الحواس ، وورود العنوان (هتاف العتمة) يوحي بارتفاع الصوت في النص بما لا يعرّيه تماماً .. أو التصريح القولي

بالمعاناة دون كشفها تماماً وهو ما يؤكده الاستهلال بالقسم [ورحمة ربي] ثم تـــدخل الحركة في العتمة الماضوية والعتمة المعاشة .

وهتاف العتمة يسري عبر مفاصل النص وإشاراته كما يتجسد عبر وحداته التكوينية فيبرز الهتاف جزئية لحظية يحملها النص وتتجسد كثافـــة العتمـــة عبـــر إشاراتها المتعددة زمناً وحركة وغياباً ومكاناً كما في الشكل التالي :





الإيقاع وتنوع القوافي

التزم النص بإيقاع تفعيلة المتقارب فعولن (//0/0) مما أكسب النص غنائية واضحة وموسيقى مسترسلة دون انقطاع رغم تعدد الأصوات وحركة القصيدة .. كما تنوع الروى لديه رغم التزام القافية بالمتواتر (ما يفصل بين ساكنيها حركة واحدة) .

فجاء بائي الافتتاح (ربي / يخبيّ / ربي / المصب / ربي)

ثم ميمياً في (لأسب الكلام / برد السلام / بين الزحام)

وجاء كافاً في (الملائك / المتهالك)

ثم ميمياً مرة أخرى (الركام / كي لا ينام / والشهور حرام)

وجاء رائياً في (شروري / الضمير / طيوري / فجوري)

ثم فاءً في (المنافي / خرافي)

ثم رائياً مرة أخرى (ويجري / أتدري / جمر / قبر)

ثم عودة أخرى إلى الباء المفتتح للتساوق مع الختام في (نهبي / المصب / وربي)

وهي في هذا التنوع إنما تنوع في الحركة ، والخطاب نتلمسه في العتمة .. كما أضاف إلى غنائيتها إيقاعاً داخلياً تمثل فيما يزخره النص من الحروف المشددة (56) والمنونة (46) وحروف المد وهاء الضمير مما يشيع جوّاً من الحزن وصوت المأساة وسط العتمة يتمدد (هتافا) ولا ينفجر(صراخاً) .

ويلاحظ كثرة المفردات التي تحمل حرف (السين) 35 مفردة وحرف (الصاد) 18 مفردة إضافة إلى حروف الصفير والهمس مما أكسب النص انسياباً وتموجاً نغمياً متفرداً ، ويسهل رصد مقاربات (الصوتيم) وتناظره واختلافه وتعارضه .

حقول الإشارات ، وبنائية النص

الحقول التي تتناثر عبر فضاء النص بشكل لافت يوحي بثقل المعاناة وتنوع عوالم الإنسان الداخلية ، كما تتمدد هذه الحقول على المدى في المفردات فتحدد أثر الخارج على الداخل ، وحجم الأصفاد التي تعتم وتثقل ما في الأعماق من أن يطفو فتتشكل العتمة كاملة داخل النفس وبالتالي داخل النص . حيث تنتشر الحقول كما يلي :

- حقل الإشارات الصوفية المتمثل في (ورحمة / ربي / المبتّل / أنلني / وبي أنت / البراءة / أغفر / ما قدمته / يداك / ما أخرته يداك / عرشك / سيدي / نفخة / خلوة / القنوط / الطواف / التوسل / الخلاص / الستر / الموت / الفرح بالموت / العباءة / الأزلية .) 23 إشارة .

- حقل الشهوة المادية (الهوى / النساء / الأفخاذ السمينة / الموسى المثلّمة / الماذق / الافتضاض السريع / قدس المسرة) 7 إشارات .

- وهذين الحقلين المتعارضين بين الروحي المتسامي والشهوة المادية ، يتواعمان في بنية تناسلية بحكم مرجعيتها الغيبية التي تتشكل دائما خارج الذات ، وخارج الكون ، وبجمعهما تصل المفردات إلى (30) مفردة .

- حقل مفردات البيئة (الكهف / النقش / الصخر / الصيد / الفحل / الرمح / النبع / المصب / الشاطئ / الصهوة / العشب / الرمال / ترميم / دفن الأطفال / حثو الرمال على الرأس .) (15) مفردة .

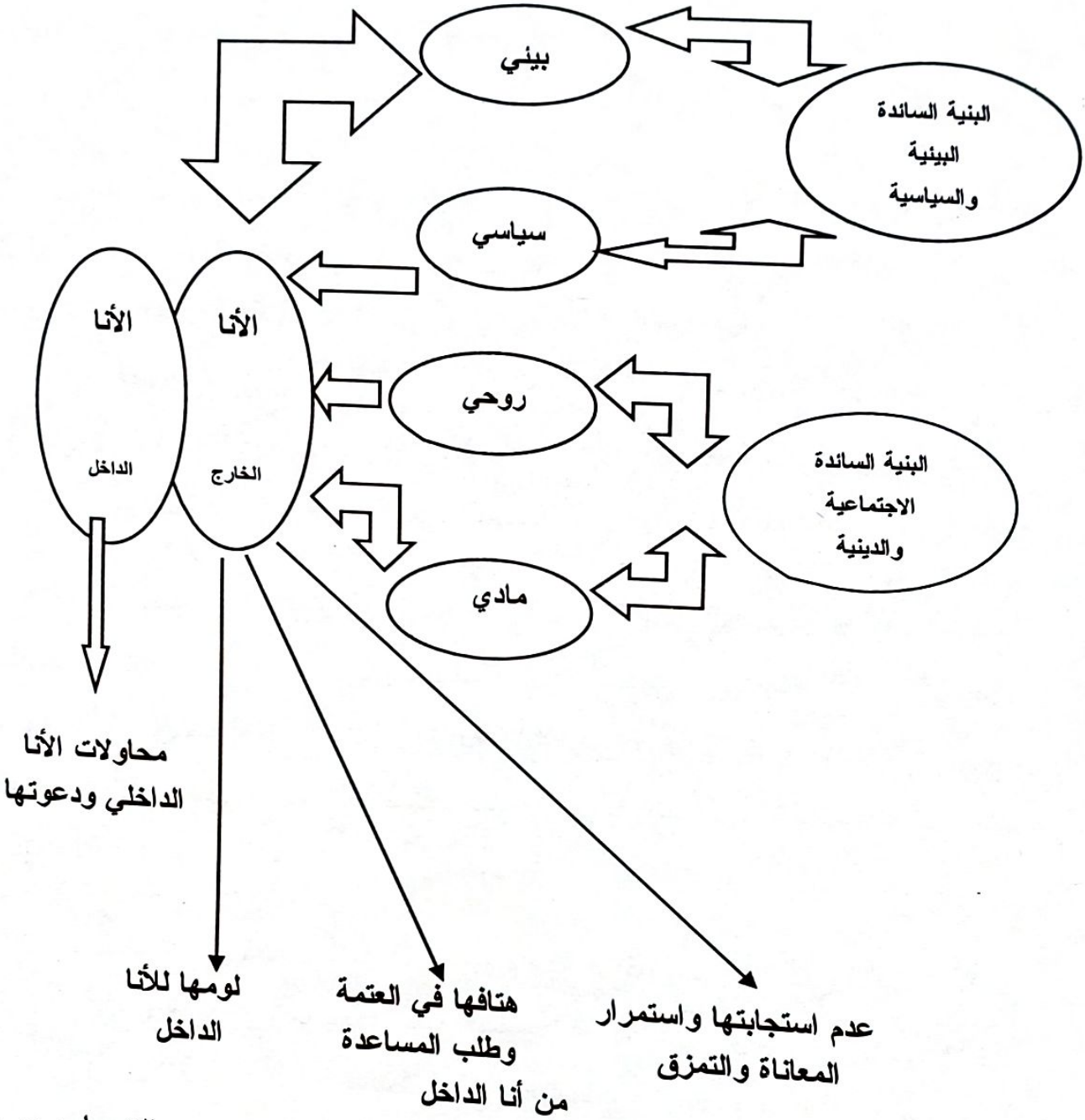
- حقل المفردات السياسية (السلام ـــ حج البيوت ـــ الأضاحي ـــ ذبح الملائك ـــ الملح المحتدم / التماثيل المنصوبة / الشهور حرام / المنافي / الأرض دائرة / السماء محدبة / شاطئاى بعيدان / الماء / ملعب الجمر /

القطيعة / الركام) 15 مفردة .. وبجمع المفردات السياسية مع مفردات البيئة التي يمارس فيها المعجم السياسي فاعليته تصل المفردات إلى 30 مفردة .

- حقل مفردات الذات ، مفردات العتمة ، المعاناة والرغبة (الهتاف / أنا / الافتضاح / سب الكلام / عض رخاوة اليد / إزاحة الجلد المتفسخ / عدم رد السلام / الضياع / القنوط / الموت بين الزحام / الرغبة في البكاء / الصراخ / الجوع / الخيبة / التكدير / الطيبة / التبصر / الشرور / تفتيت الروح / وجع الضمير / الطواف على القبور والليل / التراب / الوهج / العري / الحلم / الفجور / الصابئ / الهامة / الميل الخبيث / الخوف) 30 مفردة .

هذه الحقول من الدوال المعيشة والتي تمثل الداخل إلى النص من الثقافة المكتسبة تتوازى في العدد لتؤثر بمجملها على مساحتين رئيسيتين في النص: مساحة الأنا ، ومساحة الأنا . أنا العلانية وأنا السر ، أنا الجسد وأنا الروح ، أنا الخارج والأنا الداخل ، الأنا المستدمج للبنية ، والأنا الصابئ المنفلت عنها أنا الوقت وأنا الضمير ..

وبحكم هذه الثقافة المكتسبة وسيطرة بنية التفكير السائدة التي خلقت هذا الانفصام داخل الفرد بين ما يمليه عليه الضمير أنا الداخل ، وبين ما هو معيش محكوم ببنية لها قيمها وآليات ضبطها ومرجعياتها . من هنا يتوازى حقل دوال العتمة المعاناة والرغبة ، التي يئن بها النص مع بنية الوعي التناسلي من جهة ومع حقل المفردات السياسية والبيئية من جهة أخرى .



(1) محاولات الأنا الداخلي ودعوتها إلى (فتح العيون ــ التبصر بالغياب عن الذات ــ أخذ الإنسان إلى داخل نفسه ــ رحمته من شروره ــ إرادة الخير للإنسان) .

(2) عدم استجابة الأنا الخارجي (وصف الأنا الداخلي بالطيبة ــ ما أطيبك ــ لا أريد سوى أن أقولك في السر ــ أن أكتبك ــ أن أفتت روحي عليك ــ أن أحسبك وجعا في الضمير ــ أنا لن أكونك

– يا خجلي ـــ لن أكون سواي .

– سأكدر نبع البراءة حتى المصب) .

(3) هتاف الأنا الخارجي في عتمتها وطلبها المساعدة من أنا الداخل :

(أنلني فماً ، أنلني يداً ، أنلني طريقاً وحبيباً وقنوطاً وقليلاً من الموت أنلني صراخاً ، سكتةً ، مدى ، وطف بي ، أنل أن أقول ، أنل جرعة منك، وسع عباءتك ، هيئ خزائنك الفارغات لنهبي).

(4) لوم الأنا الخارجي وعتابها لأنا الداخل :

(لو أنك أحببتني مرة : لتوسلت كأسي في المنافي ، وخلصتني من الرعي مع القطيع ، وأسدلت ستري عليّ

لو أنك أحببتني مرة : لأخرجتنا صابئين من الوقت ، علمتنا كيف نفرح بالموت) .

ونلمس سيطرة الأنا الواقع وكبتها لأنا الداخل بديلاً لما يفترض أن يكون معاكساً لذلك ، ففي الوقت الذي تصف فيه (أنا) الخارج حالتها وحياتها وعتمتها بصورة تقريرية وصفية بأفعال ماضية ومضارعة . (كان ، خاب ، عدت ، أكدر ، أضيع ، أغفر ، أرفع ، تعرف ، أنا لا أريد ، سأكدر)

نجد مخاطبتها لأنا الداخل التي تلح في التوجيه من أجل التوحد ـــــ من واقع سيطرة البنية وقوة نفوذها تسيطر على غالبية النص بالأمر الطلبي :

(أنلني ، أتدري ، تبعثر ، لا تتلفت ، أنلني ، وطف بي ، أنل سيدي ، وسع عباءتك، هيئ خزائنك الفارغات) .

إنها العتمة وهتافها الداخلي مع ذاتها، الضوء غير المتوحد أو ذاتها الداخل، ولو توحدت الأنا لخرجت صابئة مارقة متمردة على هذا الوقت المعتم ..

الزمن وحركة النص

مراوحة الحركة داخل الذات بين مساحتي الأنا الخارج وأنا الداخل تأخذ تناوباً وشكلاً بندولياً في حوارية تنم عن حالة التأزم النفسي التي تملأ الحياة عتمةً كما كانت في الكهف قبل رحلتها الحياتية المعيشة ، فبين ماضوية معتمة في الكهف وواقع معتم معاصر كذلك ، بين فرديتها في منبع البراءة وبين جمعيتها المكدرة للبراءة . بين أنا الخارج بمعاناته وبين أنا الداخل الذي انحسر دوره ليصبح وجعاً في الضمير، بين منبع البراءة و مصبها (نهايتها) . انطلقت حركة النص بالتعريف بالأنا الخارج ، توجه بعده الخطاب لأنا الداخل عبر إشارة (أتدري) .. ثم عاد بخطاب الأمر الطلبي من الداخل وتحديد موقعه من الذات الجمعي عبر إشارة (تبعثر) ، انكفأ بعدها مرة أخرى للتعريف وتبصير الأنا الداخل عبر إشارة (أتدري) مرة أخرى . عاد بعدها للأمر الطلبي (أنلني .. وطف بي) ثم انكفأ من جديد يبصر الأنا الداخل عبر إشارة (أتدري) مرة ثالثة .. وعاد للخطاب بالأمر الطلبي (أنل) . ثم حدد أنا الخارج موقفه الذي بدأ به مقسماً (برحمة ربي) في قنوط ويأس وعتمة لا تنيرها إلا رحمة الرب .

إن زمن النص يستحضر العتمة الماضوية عبر إشارات (كان كهفاً) و (كم خاب رمحي إليه) و (صحارى ترمم أطفالها وتدفن أطفالها وتحثو على رأسها ما تبقى) . كما يستحضر العتمة الحاضرة عبر المعاناة المعيشة والتي لا ينقصها سوى (الصراخ الذي يليق بالحنجرة) و(السكتة التي تتحمل صيحات القلب) وهذه المنافي التي يهرب إليها من جحيم المعاش في الوطن وعدم الخلاص أو الفكاك من قطيع الخراف الذي يهشه الراعي .. أما المستقبل فلا نجده في النص إلا في استمرارية الحال والسين التي لحقت ب (سأكدّر نبع البراءة حتى المصب) في خاتمة النص وليتولانا الله برحمته . ففي العتمة لا يرى الأنا الإصباح .. المستقبل رغم إمكانية تأمل قدومه ولكنها عتمة وليل طويلٌ طويل ، كاد أن يعيد (وما الإصباح منك بأمثل) فالمستقبل لن يكون إلا تكراراً إذا لم تتم محاكمة الماضي والحاضر .

استحضار الغائب

في لغة صوفية مغرقةٍ في التجريد اعتمد النص الضمائر إشارات محورية للغة ، إغراقاً في العتمة من ناحية وتعميةً لعدم الافتضاح من ناحية أخرى، وقد لاحظنا بإحصاءٍ دقيق أن ضمير الأنا (البارز والمستتر وما يلحق به من ياء المتكلم) قد وصل إلى (75) ضميراً . وضمير الأنت (وهو الأنا الداخلي) المخاطب بارزاً أو مستتراً أو كاف المخاطب وصل إلى (50) ضميراً ، وضمير الهو والهي بارزاً أو مستتراً إلى (21) ضميراً ، والنحن أو (نا) الدال على الفاعلين إلى (4) ضمائر .

ومن هذا الزخم الغائب بإشارات الضمائر التي تصل بمجموعها إلى (150) ضميراً ، نلاحظ أن (أنا النص) تستحوذ على النصف تماماً ، يعادلها ضمير المخاطب والغائب ونحن أو (نا) 50 + 21 + 4 (75) ضميراً . وهو ما يوحي بأن أنا النص هي الأنا المشحونة بالتوتر بشكلٍ يعادل ما لدى كل الضمائر الأخرى، بل هي من جهة أخرى تتداخل معها وتتحاور خروجاً من الاختناق أو تنفساً وصرخةً وهتافاً كان نتيجة هذه العتمة التي تئنّ بالمعاناة والتي غرق النص فيها وكاتب النص وذاته المنفصمة ونحن قراء النص بذواتنا المنفصمة كذلك .

وإذا كنا قد حددنا (أنا) النص أو الأنا الخارج لكاتب النص فإن الضمائر الأخرى وخاصةً المستترة تحتاج إلى من تعود إليه . (الأنت) أو (الأنا) الداخل المخاطبة بارزةً كانت أو مستترة أو مخاطبة والتي واجهتنا (50) مرة، وضح لنا أنها أنا الداخل المنفصم عن أنا الخارج .. وهاتان هما المساحتان الرئيسيتان الموغلتان في العتمة ، أما الضمائر المغرقة في الغياب والتي تصدم القارئ وتضع وعيه في اختبارات صعبةٍ لاستحضار الغائب عن النص ، في مجموعةٍ من الجمل التكوينية حاملة الضمائر : [في صخره] [وأنا صيده] [خاب رمحي إليه] [ما كان

غيري يخبي] [كنت أخرجتنا صابئين] [أنل جرعةً منك دامية أحتسبها] [وسع عباءتك الأزلية] [هيئ خزائنك الفارغات لنهبي] [سأكدّر نبع البراءة حتى المصب] .

وهنا يصبح للتأويل الذي تدعمه بعض الإشارات دور ومعنى في القراءة التي ربما اختلفت عن قراءةٍ أخرى أو تلاحمت .. وفك الرمز كثيراً ما يعتمد على ثقافة القارئ وعلى أرضيته المعرفية ، ونظرته التي تحول كل غياب في النص إلى حضور . كالتساؤل حول الكهف الصغير الذي كان وما كان يخبئ غيره . إذا ما اعتمدنا النص مفجراً لمعاناة الإنسان وتمزقه في هذه الحياة فإن أول ما يتبادر إلى الذهن أن يكون هذا الكهف الذي كان يخبئه هو رحم الأم قبل أن تقذف به إلى جحيم هذه الحياة . والكثير من الشعراء الذين ضاقوا ذرعاً بالحياة وعتمتها ومعاناتها وهجيرها اعتبروا وجودهم جناية الآباء عليهم :

هذا جناه أبي علي وما جنيت على أحد

وأنا النص في ذات الديوان (حلاج الوقت) يؤكد ذلك (*) .

وفي تعريفه بذات الأنا الخارجة ينطلق النص بدءاً من المجهول ومن المعمّيات : [أنا الناقش الياسمين المبتّل / في صخره / وأنا صيده الفحل / كم خاب رمحي إليه / وعدت جياعا / أكدّر نبع البراءة حتى المصب].

والياسمين إشارة لورد عطر فواح (وقد ذهب الجوهري كما جاء في لسان العرب إلى أن المرأة المبتلة ــ بتشديد التاء المفتوحة ــ أي تامة الخلق ، والمبتل لا يوصف به الرجل وأنشد بيت ذي الرمة(رخيمات الكلام مبتلات) أي مقطعات له ..

(*) يقول طاهر رياض في قصيدته التي يحمل الديوان عنوانها صـ 15 ـــ :
وأنا حسبي أني ولدتني كل نساء الأرضي
وأن امرأتي لا تلد .

وارتباط إشارة (الياسمين) مع إشارة (المبتل) يحيلنا إلى النساء المبتلات. ومع إحالته إلى إشارة (في صخره) ترتبط مع إشارة النقش والتصوير بما يوحي بالفن يتمتع به (الأنا) وهي ذكورية مرتبطة بمفردة (الفحل) الصيد للنساء غير الصائد لهن .. (كم خاب رمحي إليه) . ولكن عودته جياعا تحيلنا إلى الأنا الجمعية المكبوتة الشهوات ليكدر نبع (البراءة حتى المصب) والإشارة هنا تحمل تكدير الإنسانية في الإنسان وصفائها وبراءتها منذ الطفولة حتى منتهاها بعد أن حدث هذا الانفصام بين رغبة الداخل ومنع الخارج ، بين أعراف المجتمع وتقاليده السائدة وبين رغبته المعاصرة في تجديد الرؤية للحياة .. بين ما تبتغيه الذات وما هو سائد من تفرد الخطاب الثقافي السياسي الاجتماعي وسلفيته أعرافا وقوانين وقيودا واستبدادا . فليس أقل من تكدير الإنسان وصفائه، تكدير نبع البراءة بدءا من طفولته وحتى الكهولة ، ويتجسد التكدير برد الفعل الناجم عن الحقد والضغينة والكره ، ودخول الأطفال المعارك .

و[كنت أخرجتنا صابئين من الوقت] تجسد الرغبة في التوحد مع الذات والمروق والتمرد والعصيان من هذا الزمن الذى احتدم الملح فيه وتجرع الإنسان فيه المرارة والخيبة .. بل [علمتنا كيف نفرح بالموت] والنظر إلى الموت على أنه ولادة جديدة وليس فناء .. ليس خوفا .. بل نفرح به خلودا متدفقا دفقة دفقة من جفان العيون .. ويجري .. [أنل جرعة منك دامية أحتسبها] لك أيها الضمير الذي نام وكاد النوم ينام حوله ، وتتمثل الجرعة الدامية في ما ترسله من تقريع وتأنيب [وسع عباءتك الأزلية] [هيئ خزائنك الفارغات لنهبي] انهش فيّ وقل ما تشاء فأنا لن أكونك .. أقول ذلك وأنا خجل، لن أكون سواي ..

بلاغة الغموض

الغموض الذي اكتنف النص كالعتمة التي احتوته منحه طاقة تخييلية وإمكانات تأويلية تسمح بسبر غوره في قراءات متعددة ، وقد مارسنا هذا التأويل في هذه القراءة (للنص) ولكننا ولمزيد من الإيضاح نلفت الانتباه إلى استخدام (الشاعر) للوحدة التركيبية (عدت جياعا) في المقطع المفتتح و (ولكنني جائعا .. جائعا) في المقطع الختام .

واضح أن الجوع هنا تتركب منه دلالة مخالفة لمعنى المفردة المعجمي المادي ، فالربط بين (عدت) بضمير المفرد المتكلم (أنا النص) مع الحال الجمعي (جياعا) يتحرك بنا أولا إلى الأنا المستدمجة للبنية والمقهورة بضوابطها وآليات قمعها وهي تعني (عدنا جياعا) إقصاء للتفرد الذي تتوق إليه (أنا النص) وإثباتا للحال الذي كان ولا يزال عليه المجموع منذ أن كان المجتمع قبليا ينفذ الفرد ما تمليه عليه القبيلة وهو صاغر فالقوة هنا قوة القيم الجمعية سلبية كانت أم إيجابية وليست الفردية . أما العودة (عدت) باتساع الرؤية والتأويل فيمكنها أن تشير إلى خيبة العرب وعودتهم بعد اتساع رقعة بلادهم التي كانت تغطي رقعة واسعة من العالم القديم ثم بدأت في الانحسار إلى ما هي عليه عبر صحاريها ،وحتى فيما هي عليه الآن وقد أصبحت مطمعا للآخرين .. والجائع هو المنكسر المنهزم ، غير القادر على المقاومة (فالملح محتدم والتماثيل منصوبة والشهور حرام) .. الجوع يأخذ هنا معنى الحالة الناجمة عن الخيبة ، ومن ثم تتقارب مع تكدير (نبع البراءة) الطفولة المقهورة التعسة المهددة ، فكما كنا نقتل أطفالنا خشية الإملاق وندفنهم في الرمال ها نحن نقتل براءة الأطفال بتجريدهم منها كرصيد إنساني إلى دفعهم للقتال وإلقاء مسؤوليات الكبار عليهم ، ودفعهم إلى القتال ولو بالحجارة ، إنها الخيبة الجمعية ..

أما لماذا ختم النص بالخيبة الفردية وحالة الجوع أو الضعف الفردي بعد كل الصراع الذي مارسه ، والذي دفع به إلى الهجرة والتسكع بين المنافي منادما للكؤوس التي قد تخفف عنه هذا الألم الممض الذي كان نتاج القهر والظلم في الوطن فما ذاك إلا لأن الحال قد أصبح تجربة فردية استعصت عليه بحكم رفض البنية للتنوع والتعدد والاختلاف ، وإصرارها على الاستنساخ والحياة مع القطيع وفي هذا الركام من الخراب المادي والمعنوي الذي نعيشه رغم الهزائم المتكررة ، مما يفرض هذا الانفصام بين الأنا الخارج وأنا الداخل المقموع،وسيطرة أنا الخارج وفرض رقابتها علي أنا الداخل في وقت ينبغي أن يكون العكس لهذا وبحسرة قاتلة يقول ــ يا خجلي ــ أنا لن أكونك ــ لن أكون سوى هذا الفرد الضائع وسط القطيع..

كما أنه استخدم (ولكنني جائعا) تأكيدا على أن الجوع هو هذه الحالة الناجمة عن الخيبة وليست خبرا عينيا لـ (لكن) ،إنها الحال المقدرة (ما زلت جائعا) ثم يؤكد بها (جائعا) مرة أخرى .. وليس أمامه سوى تكدير نبع البراءة ، والإسهام مع الحال الجمعي المفروض على الذات العربية المنفصمة ، بين واقعها وطموحها بين قوتها وعجزها .

وفوق هذا الانفصام يعيش النص تمزقا حادا ، يدلل على ذلك أنه يتكلم مع الآخرين غير راغب ، ويرد السلام على مضض ، ويعيش في عتمة الزحام متوحدا مع المجموع غير متحد مع ذاته غير متفرد ، نسخة مكررة وسط القطيع ، لذا يأمل أن يجد الفم الذي يلعن به هذا الكلام المتكرر المعاد الهامشي المألوف الذي يربطه لغواً بالآخرين فيفضّل سبّه والاحتماء بالصمت . كما يتمنى أن يجد اليد التي تمكنه شجاعته وجرأته لعض ضعفها ورخاوتها وإزاحة جلدها المتفسّخ كي لا تتمكن بعدُ بردّ السلام .. إنه يقوم بردّ السلام مع الآخرين .. سلام .. وليس بداخل النص سلام . ، سلام في وسط القطيع لا يحمل معناه أو سلام مع (عدو) لا يستحقه .. فالدّالة عائمة تحمل كل ذلك بدليل هذا الملح المحتدم علي الأفواه ، والمرارة الطاغية والإحباط والهزائم المتكررة في وقت تجد فيه التماثيل المنصوبة الآمرة الناهية في كل ساحاتنا ، وهي عاجزة عن الحركة ، عاجزة عن أن تردّ ضيما أو تسترد حقا .. فالشهور كلها حرام لا يقاتلون فيها بل يقتلون ..

والضمير[الأنا الداخل] في حالة من السكون والنوم ، لم يوقظ أحدا ولم يجعلنا متحدين مع أنفسنا وبالتالي صابئين مارقين متمرّدين من الوقت الليل أو الزمن الحالك . لذا فإن صراخي عليك صراخ على النوم كي لا ينام حتى لا تتكاثف العتمة وتزداد قتامتها ..

هذا الصراع والتمزق مع الذات وقراءة الداخل والوقفة مع النفس الميئوس منها ، الضائعة كضياع أي طريق يسلكها ، كما ضيّعتنا كل الطرق التي سلكناها ، وأضعنا من نحب فليس سوى القنوط وقليلا من الموت بين الزحام .

تبعثر إذن هوىً ماذقاً غير مخلص للود ، وتجاوز صـــفاء الوجـــدان إلـــى الشهوة ، إلى نساء بمقاييسنا الماضوية لجمالية الجسد ، لذا فلتكن هـــوى لتحقيـــق الشهوات ..

وتبعثر صحاري ممتدة من الشاطئ إلى الشاطئ من البحر إلى البحر مـــن الخليج إلى المحيط لا تعرف سوى أن ترمّم أبناءها بالرمال / وأن تدفن أبناءها في الرمال / وأن تحثو ما تبقى على رأسها / بكاء وحزنا وقهرا ، ولا تتلفـــت وراءك فالحال التي تعرف ، الملح محتدم في الأفواه من مرارات الهزائم وعذابات القهر ، والتماثيل منصوبة نعبدها صاغرين والشهور ساكنة كلها أضحى القتال حراما فيها .

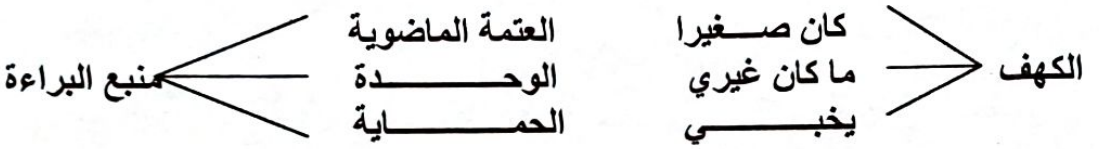
ويأخذ التمزق مداه ، والعتمة حلكتها ، ويتجذر الغياب و الضياع ، والقنوط واليأس . والرأس مثقلة بالكأس بين المنافي ، فلا خلاص والقطيع يقوده الراعـــي حيث يشاء .. لم نجدك أيها الضمير الغائب لتخلصنا ،لتحدث فينا الاختلاف والتعدد والتنوع إثراء للحياة فينا ، ليتجدد فينا الخطاب في قطيعة تامة مع الســـائد ولتأخـــذ المعرفة مساحتها. وأنت نائم لم توقظنا ، ولم تكن فاعلا بدواخلنا ، وجعلتنا نهبـــا لهوى الشهوات شتاتا كما كنا ، ـــ هل يمكنني الانفلات وحدي ـــ ياخجلي ـــ أنا لن أكون سواي، هذا الفرد الضائع / الجائع / القانط اليائس ، ليس أمامنا سوى سيرتنا الأولى بتكدير صفاء براءة الإنسان .

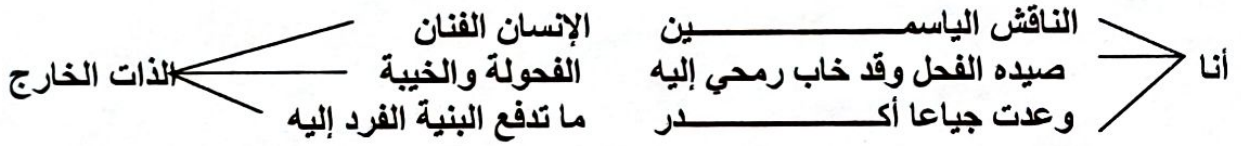
إن العتمة التي نعيشها تهتف معلنة عن نفسها . وهـــاهي قبـــل افتضـــاح أمرها ، تشحن النص بالنداءات والصراخ والصياح عساها تفعل شيئا أو تغير واقعا .. وقبل أن يفتضح هتافها ، فتخنق الأصوات في ليل تطاول وناء بكلكله . فالشاطئ بعيد . ، ولم يعد منفذا وساحة لنا .. لقد ترجل عن صهوة البحر .. وترك البحـــر لقواعد غازية متخذة إياه ملعبا للجمر .. ساحة للقتال تنصب علينا النيران والحمـــم منه ومن كل اتجاه .

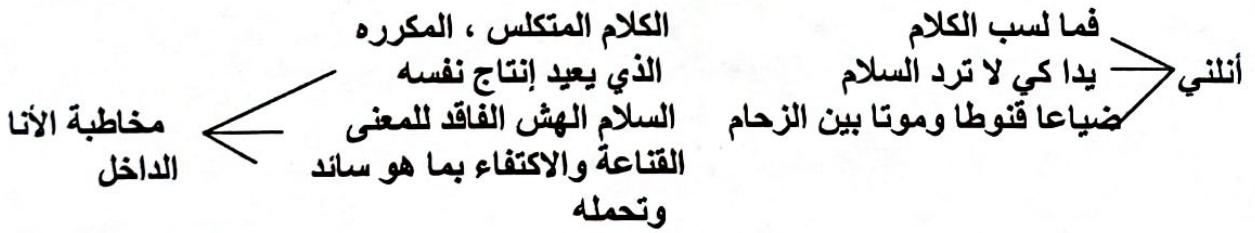
من خلال التجوال الذي سمح به فضاء النص وصلنا إلى تحديد سمات النص وملامحه وإشاراته عبر إحصائنا لحقول مفرداته والضمائر التي اكتنز بها وتشظى بها واستحضارنا للغياب عبرها وتحديد حركة النص وزمانه والمساحات التي تعيش العتمة أنا المجموع وأنا الخارج وأنا الداخل .. نصل إلى هذا الصراع المرير الذي يشكل إبرازه فاعلية تبرز بدورها عدم الرضا والتعرية والهتاف ليس وسط العتمة بل هتاف العتمة ذاتها قبل افتضاح أمرها ..

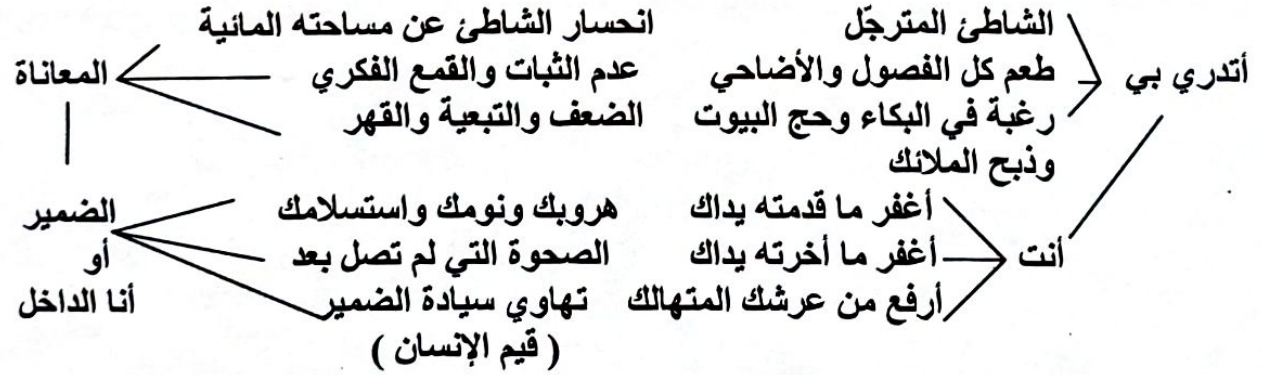
علاقات النص مع الإشارات المحور

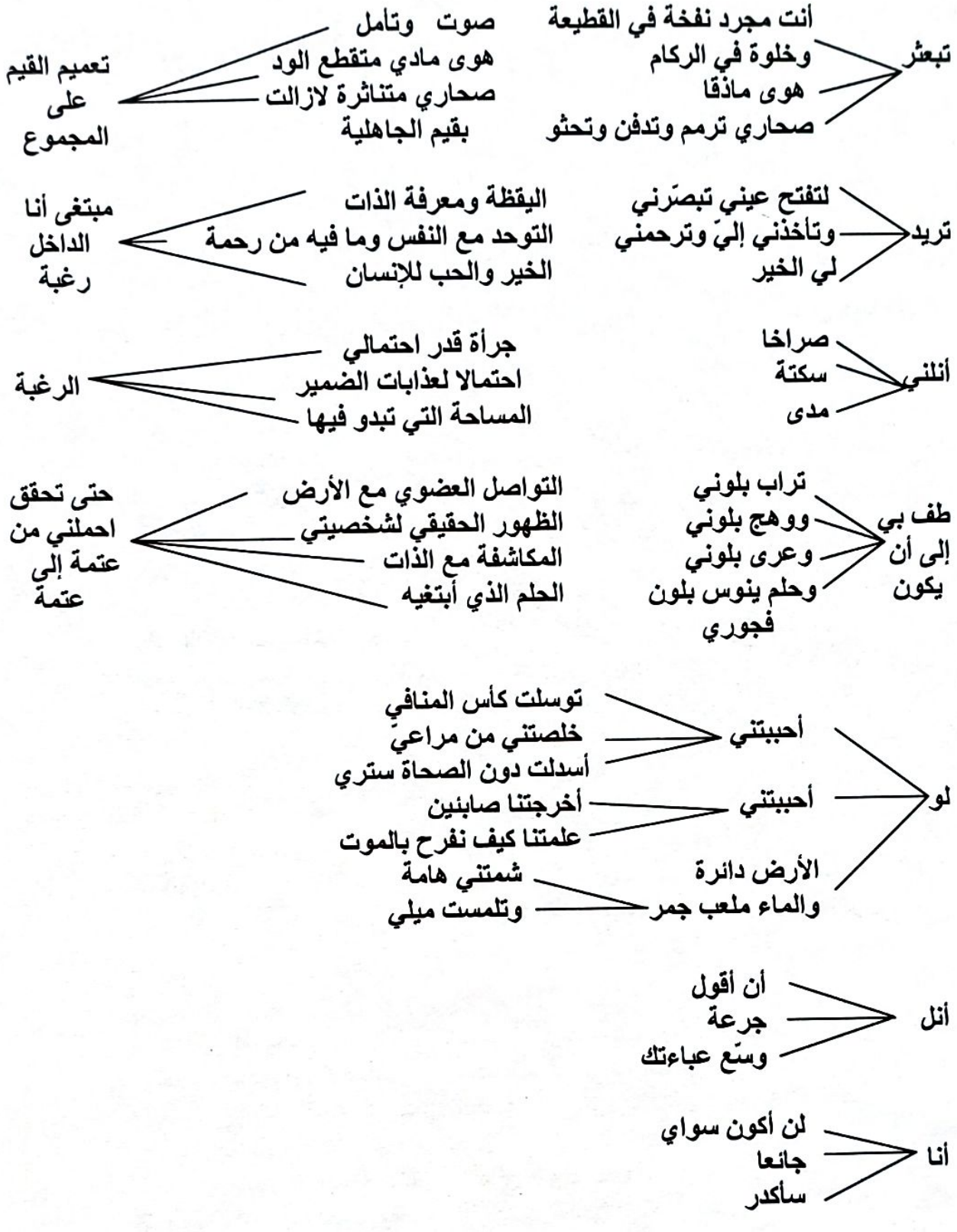
الكلمات أو الإشارات يتمحور حولها النص أو المفردات المركز التي تشع منها الإشارات أو تعود إليها يمكن التقاطها بيسر من مفاصل النص بحيث يتشكل منها السياق العام الذي تدور حوله كل الحقول أو الإشارات الأخرى في النص وتغلفه والذي يختزله العنوان القصيدة بتمدّده في كامل مفاصل النص وهي كما يلي:










تبعثر
أنت مجرد نفخة في القطيعة
وخلوة في الركام
هوى ماذقا
صحاري ترمم وتدفن وتحثو
تريد
لتفتح عيني تبصّرني
وتأخذني إليّ وترحمني
لي الخير
أنلني
صراخا
سكتة
مدى
طف بي إلى أن يكون
تراب بلوني
ووهج بلوني
وعرى بلوني
وحلم ينوس بلون فجوري
لو
أحببتني
توسلت كأس المنافي
خلصتني من مراعيّ
أسدلت دون الصحاة ستري
أحببتني
أخرجتنا صابئين
علمتنا كيف نفرح بالموت
الأرض دائرة
والماء ملعب جمر
شمتني هامة
وتلمست ميلي
أنل
أن أقول
جرعة
وسّع عباءتك
أنا
لن أكون سواي
جائعا
سأكدر
تعميم القيم على المجموع
صوت وتأمل
هوى مادي متقطع الود
صحاري متناثرة لازالت
بقيم الجاهلية
مبتغى أنا الداخل رغبة
اليقظة ومعرفة الذات
التوحد مع النفس وما فيه من رحمة
الخير والحب للإنسان
الرغبة
جرأة قدر احتمالي
احتمالا لعذابات الضمير
المساحة التي تبدو فيها
حتى تحقق احملني من عتمة إلى عتمة
التواصل العضوي مع الأرض
الظهور الحقيقي لشخصيتي
المكاشفة مع الذات
الحلم الذي أبتغيه

هتاف العتمة

(قراءة أسلوبية)

الأسلوبية منهج للقراءة واستنطاق النصوص تعتمد العلاقات والتراكيب والأبنية اللغوية ، وتعمل على اللغة ، وتحدّ نفسها بالنص وانزياحات تراكيبه دون استدعاء لما هو خارجه ، متلمسة الصور ، مستحضرة الغياب متعاملة مع البناء العضوي للنص ووحدته الموضوعية ونحو الأسلوب وسياق النص .

وفي قراءة أسلوبية لـ (هتاف العتمة قبل افتضاح أمرها) نتلمس أسلوب الهتاف في عتمته التي لا تحجب كثافتها الصوت الذي نقرأ به ، ونستكشف به بعضنا رغم الخيبة والهزيمة والانكسار ، محددين التراكيب التي اعتمدها النص، مسجلين الصور التي كثفها وراكبها فوق بعضها سعياً وراء إيضاح أسلوبه ..

واضح أنه عندما يتحدث (أنا النص) عن العتمة ينقل المتلقي إليها ، يحادثه من خلالها مبعداً الصور البصرية ، معتمداً الصور الذهنية بأسلوب رمزي تجريدي يكثف من الصور المشتتة ، ويراكبها عطفاً مباشراً أو ضمنياً في تجلّ يساوق بين الخطاب البشري والوجد الصوفي . وحين تتشظى الأحرف منطوقة أو مقروءة داخل النفس يتدلى عنق النص ذلولاً طيعاً نحتويه ويحتوينا، والسياق يفرض الأسلوب الذي يعتمده النص في نحوه وتراكيبه وصوره ، في رموزه وتجلياته ، في إشاراته ومعجمها الجديد من خلال التراكيب ..

فالحال حال خيبة وقنوط ويأس وعذاب نفسي ، وتوتر داخلي وحسرة على واقع يصعب فيه التشخيص والحصر .

من هنا كانت العتمة ، أما هتافها فصيحة أو صراخ يليق بالحنجرة أو سكتة تتحمل صيحات القلب .

[ورحمة ربّي / لقد كان كهفاً صغيراً / وما كان غيري يخبّي]

الاستهلال بالقسم يذهب إلى التأكيد بصدق القول ومن ثم صدق التجربة التي يسعى الشاعر لإثباتها هروباً من مقولات قديمة التصقت بالشعر من أن (أصدق الشعر أكذبه) ليس هنا مجال للكذب من أجل عذوبة الشعر ولكنها صدق التجربة وحقيقية المعاناة .. ثم إنّ القسم برحمة الرّب وليس باسم الجلالة ، يسبغ على المعاناة حجمها الذي لا مجال لكشفها و إزالتها إلا أن يتغمده الله برحمته ، و(رحمة الله وسعت كل شيء) كما (كتب الله على نفسه الرحمة) من هنا جاءت بلاغة الاستهلال لتأكيد صدق ما يطرح النص .

[لقد كان كهفاً صغيراً / وما كان غيري يخبّي]

واستخدام (الكهف) يحمل من الدلالات (العتمة) و(الاختباء) و (الاحتماء) . واختيار(الاختباء) يدلل على أن الفعل كان بعيداً عن إرادة الإنسان، ما كان يحس بالعتمة فيه ، ولم يكن قد عاش المعاناة بعد ليحتمي به .. وحتى الاختباء لم تقم به الذات ، فالفاعل يعود إلى الكهف الذي احتواه وخبأه دون إرادته . وجاء كهفا نكرة كغيره من الكهوف التي تشكل المنبع لبراءة الإنسان ، ممّا يدلل على أن المعاناة التي يسوقها (النص) معاناة جمعية . ولو جاء (الكهف) معرفاً لحصرها في ذاتية ضيقة كما أن مجيئة نكرة خبراً لـ (كان) فيه تعميق للماضوية . أما نفي الاختباء فلم يأتِ بـ (لم) ولو جاء لأحال الفعل الماضي الناقص إلى مضارع (لم يكن) ولحصر التجربة في الفردية كذلك .

أما الغيرية هنا فتستدعي الآخر الذي مر بنفس التجربة ، أي لقد كانت كهوفاً صغيرة تخبئ كل فرد على حدة ، قبل أن يتشكّل منهم هذا الموج البشري الذي ولّد المعاناة ، وكثف العتمة المعاشة بفعله . والتوازي بين اسم كان الأولى ، واسم كان الثانية وكلاهما ضمير مقدر يوضح عودة الثاني على الكهف الموصوف

بينما ماهية الأول مقدرة غائبة . ويتعالق التشديد في (ربّي) (يخبّي) بما فيه من معنى الاحتماء والتعلق والحنان ، فالرب يتولاه برحمته ، وتتجسد الرحمة في حمايته . والاختباء في هذا الكهف (الرّحم) الذي يوفر له كل سبل الحماية والراحة والحنان والهناءة وعدم انشغال البال .. فالرحم كان جنة إذا ما قورن بهذه العتمة المعاشة في هذه الحياة وكان نبعاً للبراءة إذا ما قورن : بالضغائن والأحقاد والقسوة التي تمور بها نار الحياة .

وتكرار القسم (ورحمة ربّي) في المقطع الثاني أدّى وظيفتين هامتين في البناء الأسلوبي (للنص) . أولهما التأكيد على صدق تعريفه بنفسه، وكما يغلظ الإنسان إيمانه ــ أقسم بالله ثلاثاً ــ للتأكيد القطعي بمصداقية قوله ، كذلك أقسم (أنا النص) برحمة الرب الثلاثة في (المستهل والمفتتح للمقطع الثاني وختامه وفي ختام النص) بما يعطينا يقيناً كاملاً بالمقطع الأول والثاني (وهما مرحلة التعريف بأنا النص السيرة الذاتية في محضر التحقيق مقسماً عليها ثلاثاً) ثم في ختام النص ومحصلة المعاناة والشكوى والتأكيد على أن المحيط هو الذي شكله في وقت كان يمكن للمخاطب (أنا الداخل) أن يسهم في تشكيله ، فلن يستطيع أن يكون سوى ذلك الإنسان الجائع مهضوم الحقوق ، المسهم في تكدير نبع وصفاء الإنسان .

وثانيهما برحمة الرب بما يحيلنا إلى قسوة المعاناة وحجمها واليأس والقنوط من العقل البشري ، فلا منج لنا منها على أن يتولانا الله برحمته .. فما أعسر الحل إذن بما هو فوق مقدرة البشر .

بعد هذا التكرار للقسم شرع أنا النص برسم صورته عبر سيرته الذاتية :

[أنا الناقش الياسمين المبتل في صخره
وأنا صيده الفحل
كم خاب رمحي إليه

وعدت جياعاً
أكدّر نبع البراءة
حتى المصب
ورحمة ربي .]

والانزياح عن الدلالات المعجمية إلى الأبنية اللغوية يفاجئنا منذ بدء المقطع الثاني [أنا الناقش] فاسم الفاعل الناقش ينزاح عن دلالته إلى بناء لغوي مع الياسمين الذي (يغرس) أو(يرسم) أو(يقطف) . ووصف الياسمين بـ (المبتل) يزيحنا إلى بناء آخر وصورة أخرى ، و(في صخره) يبعدنا كثيراً عن المعنى الدلالي للياسمين ثم (للياسمين المبتل) ، وهكذا يمضي بنا النص في انزياحات متتالية بعداً وإغراقاً في ضبابية اللغة بل في عتمة النص المتناغم مع العنوان .

حتى الضمائر تتم الانزياحات فيها بشكل لافت فـ (عدت) ضمير المتكلم ليس (جائعاً) بل (جياعاً) مما يصرفه إلى الجمعية التي يتقمصها (أنا النص) .
/ أنا الناقش الياسمين المبتل في صخره /

والصورة هنا مجازية بهذه الانزياحات المتتالية تربط بين النقش في الصخر والروح الفنانة التي يمتلكها والتي هي الشاعرية المرهفة ، والاستعداد لصنع الحياة. والياسمين المبتل ارتباط بين الياسمين والعطر ومن ثم النساء اللائى يتدفقن حياةً وحياءً وأنوثة، والرمز هنا لخلق الحياة في البيئة، يعود إليها الضمير (في صخره) وهي ليست سوى هذه البيئة الصحراوية الممتدة من المحيط إلى الخليج ، وسمتها المميزة هي الرمال والصخور، والرمال لا تتحمل النقش فجاء في الصخر مدللا على عراقته وحضارته الموغلة في القدم.
/ وأنا صيده الفحل / والفحولة هنا دلالة المجتمع الذكورى . أما محاولات صيد الأنثى خلق الحياة تحقيق الحرية والنماء فـ / كم خاب رمحي إليه / دلالة على الخيبة رغم المحاولات العديدة التي تحيل إليها (كم) وعدم تحقيق الطموح ، ومن ثم

كانت العودة جماعية ، والخيبة جمعية كذلك يستوي في كامل المجتمع الذي كـدّر (نبع البراءة) وظلم الطفولة وقسا عليها ودمّر صفاءها وتخلّى عنها بما تحمله مـن أمل للمستقبل . حمّلها تبعات الكبار ، قتلها وهي طفلة .. دفنها وهي حية ، ودفـع بها قنابل بشرية تقاتل نيابة عنه ، فحرمت من مرحلة البراءة، مرحلـة الطفولـة الصافية . وفي المقطع الذي يليه بدأ الخطاب موجها لآخر (أين يكمن ؟ ومن هو ؟) وذلك بالأمر الطلبي (أنلني فماً / لو فماً / لأسب الكلام) فالغاية من الفم هو سـب الكلام .. وسب الكلام هو كلام كذلك ، فما هو الكلام الذي يرغب في سبه ؟ إنـه الكَلام الخطابي السائد المتكرر أو الفنّي المألوف الذي لم يغير فينا شيئاً فعلا الصدأ أفواهنا من مئات السنين .. التراث الذي استهلكته أفواهنا فاستهلكها .. مـا أنـت مجبر على قوله وما علكته الأفواه من كثرة الترديد .. لا جديد فيه ولا حريـة لـه فاستحق السب واللعن .. وحتى السب واللعن نحتاج لفم جديد قادر على سب الكلام، قادر على التحكم في المنطوق وبالتالي قادر على إعلان الإرادة ..

ليس الكلام بل اليد كذلك (أنلني يداً / لو يداً / لأعض رخاوتها وأزيح بهـا جلدها المتفسخ / كي لا تلوح بعد برد السلام)

هذه اليد التي نملكها هي يد ضعيفة، تفسخ جلـدها مـن كثـرة اختبائهـا وعـدم استخدامها، رخوة يكسوها الجلد المتفسخ .. أحتاج القدرة لعض رخاوة اليد وضعفها الذي لا تقوى به على رد السلام المزعوم أو تقويم المنكر. لقـد تاهـت (الأنـا) وتحتاج لطريق تضيعها كما ضيعتها جميع الطرق والدروب التي سلكتها، ولحبيب تضيعه كما ضيعت كل حبيب، ولقنوط ويأس كامل بحجم الطريق والحبيب، ولقليل من موت الإحساس بين زحام القطيع ..

ولعلّ أضعف الإيمان للأنا كتابة هذا النص وفي معتقدها وتراثها الديني أن من رأى منكراً فليغيره بيده فإن لم يستطع فبلسانه فإن لم يسـتطع فبقلبـه و ذلـك

أضعف الإيمان .. فلا قوة الكلام ولا قوة اليد يمتلكها ، فلا أقل من هـذا القنـوط واليأس الناجم عن الضعف والرخاوة والخيبة ، هذا الهتاف للعتمة المعيشة .

وإذا كانت التعبيرية الصوفية قد أخذت مداها في النص فإن دلالتها الروحية المتسامية تشير إلى الكفر بما هو واقع معاش يصل حد العتمة ويفرض على الذات هروباً أو نزوعاً صوفياً يخفف وطأة وثقل المعاناة الحسية سياسية واجتماعية .. لذا أخذ الأسلوب مركبات إضافية ومركبات وصـفية وتكراريـة وتقابليـة وعطفيـة وصوتية ، تنم عن حالة التوتر التي تعتري النفس وتكثف من الصور التي تعيهـا البصيرة وليس البصر الذي تحجبه العتمة الموغلة في القتامة ..

ويمكننا استخراج هذه المركبات للنص فيما يلي :

- المركبات الوصفية التي تصل إلى (15) وحدة نجدها في:

(كهفاً صغيراً / الياسمين المبتل / صيده الفحـل / جلـدها المتفسـخ / الشـاطئ المترجل / عرشك المتهالك / الهوى الماذق / الإفتضاض السريع / الطفل الكفيف / المدى الخالص / الكأس الصغيرة / الصحاة الغريبين / الجرعة الدامية / العبـاءة الأزلية / الخزائن الفارغة) .

وصلة المركبات الوصفية بالعتمة واضح جليّ ، حيث يعتمد الإبـلاغ علـى الوصف كحالة تتعالق مع الذهن لا مع البصر أو الرؤية البصرية ، فالرؤية الذهنية فرضت نفسها وكأنه يريد أن يحادث قارئه داخل العتمة وليس من سـبيل سـوى التكثيف من الوصف لإعمال الرؤية الذهنية وتجسيد الإشارة .

- المركبات العطفية ، وذات العتمة فرضت استخدام أسلوب المركبات العطفيـة حيث اشتمل النص على 37 سطراً شعرياً معطوفاً بالواو بمـا يعـادل ثلـث الأسطر الشعرية للنص، وفي ذلك دلالة لمزيد من الإيضاح في العتمـة عـن طريق الرؤية الذهنية إضافة إلى حالة العطف الضمني المتمثل في:

[لست سوى نفخة / لست سوى خلوة ــ أنا لا أريد سوى أن أقولك/سوى أن أفتت روحي عليك ــ أنلني صراخا/ سكتة/ مدى/ــ كنت أخرجتنا/علمتنا/ــ وسع/ هيئ].

- أما المركبات التقابلية فنجدها تتجسد في العلاقات التالية :

الفم	←	الكلام	النفخة	←	الخلوة
اليد	←	السلام	أن أقولك	←	أن أكتبك
الصراخ	←	الحنجرة	أن أكتبك	←	أن أحسبك
السكتة	←	القلب	الطريق	←	الضياع
القبر	←	الليل	الحبيب	←	الضياع
ما قدم	←	ما أخر	الموت	←	الزحام .

- ونلمس المركبات الإضافية لمزيد من التعريف في حالة الإبلاغ للرؤية الذهنية فيما يصل إلى إحدى وعشرين إضافة

[رحمة ربي ــ نبع البراءة ــ رد السلام صهوة البحرــ كل الفصول ــ كل الأضاحي ــ حج البيوت ــ ذبح الملائك ... الخ .]

- أما المركبات التكرارية والتي تدعم النص بالمزيد من التأكيد فإنها تتجلى في تكرار حرف (لو) 5 مرات وتكرار كلمة (الفم) مرتين و(اليد) مرتين وجملة (أنلني) خمس مرات وفعل (تبعثر) 3 مرات و(تريد) 3 مرات والجمل الاعتراضية مرتين والجمل:

أنت لست سوى نفخة / لست سوى خلوة

لا أريد سوى أن أقولك / أن أكتبك

سوى أن أفتت روحي عليك / أن أحسبك

ثم جاء التكرار لكلمة (لوني) أربع مرات مرتبطة بالتراب والوهج والعري والحلم مرتبطة بالهوية ..

وتصل الشكوى في العتمة منتهاها بتكرار كلمة (بي) 4 مرات

(بي الشاطئ ــ بي طعم كل الفصول ــ بي رغبة في البكاء ــ وبي أنت) .

- أما المركبات الصوتية فيجسدها تنوع القوافي من جهة وإيقاع فعولن من جهة أخرى ثم التشديد والإضافة لياء المتكلم ، والتنوين الذي بلغ (31) مرة منصوبا و(9) مرفوعا ومجرورا مرتين كما يتميز النص بتكثيف الصور الذهنية عساها تتغلب على كثافة العتمة المحيطة الحاجبة للرؤية البصرية ، وعطف الصور على بعضها تتشظى من نفس متوترة تعتقد أن صورة واحدة أو صورتين لا يصلان البصيرة ولا يحملان ما بالنفس من شحنة الإحباط والقنوط وما ولدته العتمة ، وبإحصائنا للصور نجدها تتوالى عبر الوحدات كما يلي :

الوحدة الأولى (السيرة الذاتية) :

- كهف صغير لا يخبئ غيره كان منطلقه لهذه الحياة .
- نقش الياسمين المبتل في الصخر والرغبة في صنع الحياة .
- صورة الصيد وخيبة الرمح .
- العودة بحالة الجوع وتكدير نبع البراءة .

الوحدة الثانية (القنوط واليأس ورد الفعل) :

- سب الكلام .
- عض رخاوة اليد لضعفها .
- إزاحة الجلد المتفسخ باليد .
- عدم رد السلام .
- الطريق التي تضيّع .
- الحبيب الذي يضيّع .
- الموت بين الزحام (موت الضمير) .

الوحدة الثالثة (المعاناة والرغبة) :

- الشاطئ المترجّل عن صهوة البحر بعد أن كان الشاطئ سيد البحار إذا به ينكفئ للداخل .
- زرقة العشب الذي يقذفه البحر .
- الفصول وطعمها المختلف المتغير (سوقا لمنتجات الغير) .
- طعم كل الأضاحي (تعدد الضحايا) .
- الرغبة في البكاء .
- الرغبة بحج البيوت الدينية والسياسية .
- الرغبة في ذبح الملائك ببراءتها وطهرها .
- انهيار الذات الداخلية وتهالك عرشها بنوم الضمير .

الوحدة الرابعة (بين الأنا الداخل والحال الجمعي) :

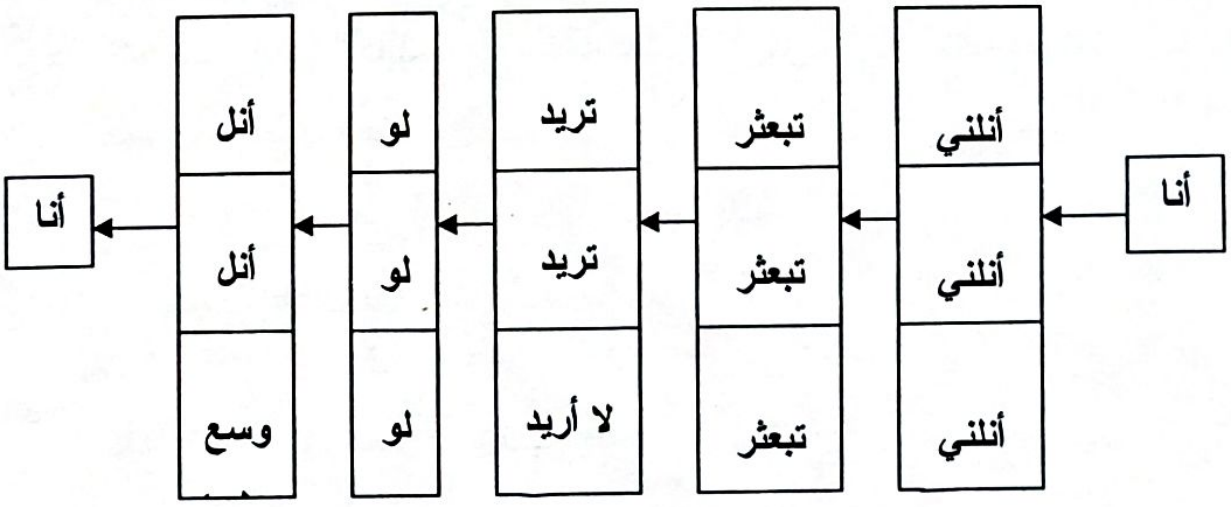
- نفخة القطيعة / خلوة الركام / الهوى الماذق / قدس المسرة / الافتضاض السريع / ترميم الأطفال ودفن الأطفال وحثو التراب على الرأس .
- الملح المحتدم على الأفواه من مرارة القمع والهزيمة والانكسار .
- التماثيل المنصوبة التي تجثم على الصدور .
- الشهور التي أصبحت كلها حراما لا قتال فيها .

الوحدة الخامسة (بين الأنا الخارج والأنا الداخل ، والرغبة في التمرد والانفلات) :

- رفض قياده كطفل كفيف .
- القول عند انحساره في السر والكتابة دون القول والعلانية .
- تفتيت الروح ووجع الضمير .
- الصراخ الذي يليق بالحنجرة .
- السكتة التي تتحمل صيحات القلب .
- المدى الخالص لسعار الطيور .

- الطواف على كل قبر وليل (البقاء في العتمة إلى أن ..) .
- التوسل إلى الكأس الصغيرة في المنافي للرحمة .
- الخلاص من قطيع الخراف .
- إسدال الستر دون يقظة الغرباء .
- الخروج والتمرد والانفلات من الزمن .
- الفرح بالموت مندفعا دفقة دفقة من جفان العيون ويجري .
- السماء المحدبة مثل خوفه .
- بُعد الشاطئين .
- الماء عندما أصبح ملعبا للجمر تمتطيه الأساطيل .
- احتساب الجرعة الدامية من التأنيب .
- توسيع العباءة الأزلية التي تلف الجميع .
- تهيئة الخزائن الفارغة للنهب .

ويتجسد النص ــ أخيرا ــ بأسلوب رمزي إيحائي موغل في الصوفية بمفاصل حوراية بين أنا النص المتمزقة المتوترة المشحونة بالإحباط وبين الأنا الداخل الذي استرخى من جراء ما فرضته الحياة وطوعت به أنا الخارج ووشحته بالخيبة والهزيمة الفردية والجمعية كما يلي :



سيميولوجية (هتاف العتمة)

لم يكن الخروج عن سيمترية الشعر العربي وعموده الموروث ، نوعا من التقليد أو ضربا من عبثية التجديد ، إنما أملته الروح الشاعرة للعصر التي رأت أن تنأى عن التكلف وتتوافق مع النفس وحجم نَفَسِها وحجم معاناتها وصدق تجاربهـا، وهكذا جاء النص متوائما مع روح العصر ملتزما التفعيلة منحازا لنفس الشاعر ..

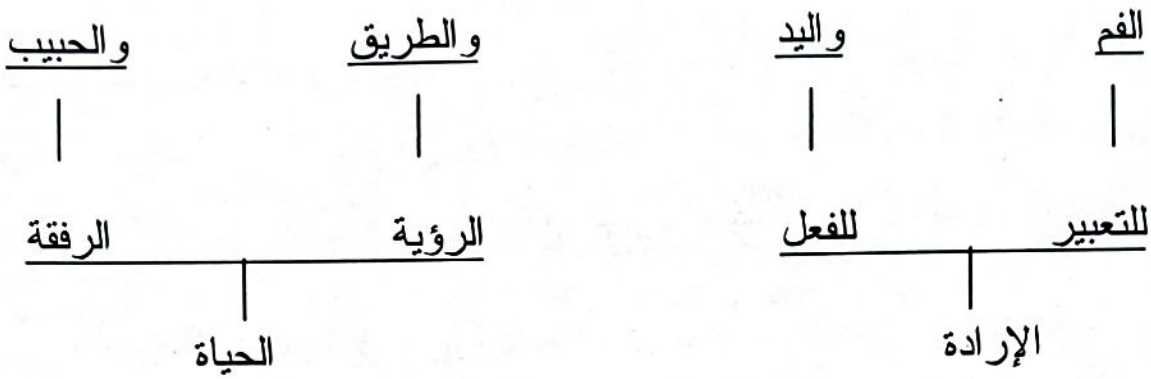
يأتي فوق ذلك ما ازدحم به العصر من كتابة وطباعة وآلات تقنية حديثـة عملت على إبراز العمل الإبداعي بنفس الصورة التي اعتمل بها في دواخل المبدع حاملة علامات دالة على شحنة التوتر، مبرزة صورة المعنى كما تشكل في الـنفس قبل أن يحمله الحرف والمفردة أو كما يتشكل في المتصور والتلقي وفـق ارتسـام صورته الطباعية وبالتالي تصور المقروء أو قراءة المتصور.. حيث يهطـلان ــ شكلا ومضمونا ــ من غيمة واحدة، ويبرزان ثمرة واحدة لا قشرة ونواة بل طبقات تتراكب فوق بعضها ..

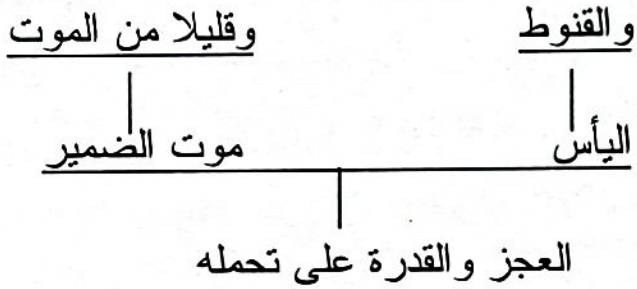
من هنا جاء النص (هتاف العتمة) في هذا السياق الشعري ، يحمل غنائيـة فرضتها طبيعة النص المتشكل من شعريته وبرز طباعيا حاملا علامات لها دلالاتها التي تسهم في تصيد الدلالات سنحاول تتبعها لنرى ما قدمته من إضـافة للعتمـة وهتافها .

أولا : الإشارات اللفظية :

بعد إعلان أنا النص لماهيته وللخيبة التي ألمت به أبرز بعض الإشـارات المركزية أو الإشارات المنطلق التي تمثلت في :

(1) أنلني : إشارة طلبية من عاجز إلى قادر طارحة التساؤل عن هذا القادر على تحقيق الطلب المتمثل في :

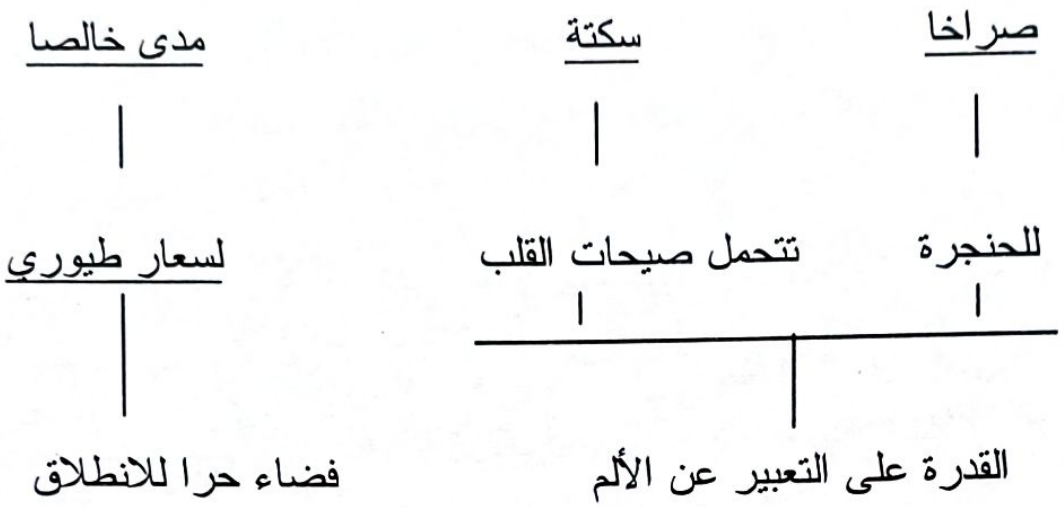




وهي إشارات تحمل مجمل الحياة الإنسانية والعجز عن تحقيقها وفي ذات الوقت تحمل الدعوة إلى يقظة الضمير للحياة بإرادة حرة أو موت الضمير للقدرة على تحمل هذا العجز .

(2) تبعثر : إشارة طلبية للانتشار وإدراك الواقع

(3) أنلني : إشارة طلبية من عاجز إلى قادر



ويظل على امتداد النص التساؤل مطروحا ما الذي يحكمه بهذا العجز يقيده في هـذه الخيبة يلفه بهذه العتمة، ولا يخـلو النص مـن بعـض الإضـاءات (ولا تتلفت وراءك / فالملح محتدم / والتماثيل منصوبة والشهور حرام) .

ثانيا : الوحدات الطباعية :

جاء النص حاملا (3) مقاطع غير متجانسة ، فالترقيم [1 ، 2 ، 3] لـم يكن متناسقا في الطول ولا متجانسا في المدلول ، ونرى ــ إن أحسنّا الظن ــ أنه جاء متعمدا يحمل الخلل لمزيد من دلالة العتمة التي تتجـاوب مـع الصـوت ولا تتواصل مع الكتابة. ومن ثم يوحي لنا بأن الترقيم هنا قد وضع عشوائيا، فإن حمل الرقم (1) مقطعا يحمل ذاته ويشكل وحدة بنائية صغرى شكلا ومضمونا فإن الرقم (2) به أكثر من وحدة بنائية تبرز في تنوع الخطاب ومستوياته وكذا الرقم (3) .

ثالثا : الوجود الطباعي والتراكيب اللغوية :

لقد فرضت العتمة التي كتب فيها النص وكتب بهـا إسـقاط (النقطـة) أو إهمالها وتجاهلها ، فلم يحمل النص بمجمله (نقطة) تنتهي بها جملة أو سطرا شعريا ونحن نعلم أن العلامات الترقيمية على المستوى الكتابي شبيهة في دلالاتها بآنـات الصمت في المستوى الشفاهي والغياب في كل له آثاره على إنتاج اللغة وتشكلاتها .

وعدم الاهتمام بالنقطة في نص العتمة طباعيا إنما يحمل ذات الدلالة التي ينطلق منها النص ، حيث لا يشكل الترقيم المطبوع في روح النص اعتمادا على سماعه في العتمة إضافة جديدة وفوق كل ذلك فإن دلالة النقطة اكتمال للجملة ، والجمل الشعرية في النص إنما هي في تواصل وتعالق دائمين كدوام العتمة وما بالنفس من حزن وقنوط وتوتر .. وتراكم الصور يضاعف من وظيفية علامات الربط اللغوية للاضطلاع بدور نقيض لدور العلامات الترقيمية .

رابعا : التميز الطباعي :

تعمدا لتلوين الصوت وسيلة التواصل الشفاهي ، لجأ الشاعر إلى إبراز التميز الطباعي أو عكس التلوين الصوتي طباعيا ، مستخدما بعض تقنياتها كأسلوب الفراغ (البياض) بين المقاطع والتي استخدمها (21) مرة ، ويقوم الفراغ الطباعي مقام الوقف في القول اللفظي أو الصمت الاستئنافي لتهيئة السامع للاستعداد واليقظة لسماع قول جديد يستحق الانتباه والتركيز . كذا نقل النص خصائص الصوت وسكتاته عبر قصر الأسطر الشعرية ووقفاته أو صمته عبر (البياض) بين المقاطع أو الوحدات التركيبية الصغرى ..، وقدم لنا جملا شعرية تحتاج إلى تعمق وتأمل ، ومن ثم استحق الفصل بينها ، وبين جمل في وحدة أخرى وهكذا تتراوح الوحدات بين سطر شعري واحد أو سطرين أو ثلاثة أو أكثر حسب اكتمال صورتها وتماسك مدلولها الذهني ..

فالسطر الواحد مثل :

تريد لي الخير ؟ .. ما أطيبك .

قبله فراغ وبعده فراغ ..

والسطران كما في :

تعرف أن صراخي عليك

صراخ على النوم كي لا ينام

قبلهما فراغ وبعدهما كذلك ..

كما يميز نهاية كل وحدة بالقافية حسب تنوعها وتعددها ، وكأنما شكلت الوحدة بيت شعر عمودي واحد مكتفيا بذاته مبني ومعني ..

وبتتبعنا للنص الطباعي نلمس ما يلي :

- خلو الأسطر الشعرية الثلاثة الأولى من علامات الترقيم ، وفي ذلك ما يعطي الشحنة دفقتها دون سكتة أو وقف مكتسبة مصداقيتها من القسم برحمة الرب منطلقة بلا تردد قولي ، كما يندفع الكلام من شخص مشحون بالتوتر دون تلكؤ أو ترتيب لقول ..
- المسافة التي بينها وبين المقطع الثاني (البياض) يمثل العودة لترتيب الأفكار حيث جاءت الفاصلة بعد القسم الثاني ، حاملة بعض الهدوء ، بينما جاءت (!) علامة التعجب بعد القسم الثالث نهاية المقطع . وما بينهما عرض لسيرته الذاتية .

كما جاءت الفاصلة الثانية بعد [في صخره] ودلت على سكتة خفيفة خاصة بعد الانزياحات التي حملها النص في السطر الشعري السابق

[أنا ــ الناقش ــ الياسمين ــ المبتل ــ في صخره ،] وجاءت [في صخره] مشكلة سطرا شعريا على حدة للنقلة الكبيرة التي أحدثتها في المعنى بالانزياح نحو البيئة .

- ثم جاء البياض والرقم (2) حاملا انحرافا في الشحنة العاطفية من الحديث والإخبار إلى الطلب ، وممن ؟ لم يتحدد ذلك بعد . لذا جاءت الأسطر الثلاثة [أنلني فما / لو فما / لأسب الكلام !] لا تحمل من علامات الترقيم سوى علامة التعجب بعد الكلام ! الكلام الذي يدعو للعجب أم الطلب في حدّ ذاته ..

- الفراغ (البياض) بعد هذه الأسطرجاء استمرارا للحالة الطلبية وكأنها فترة صمت يبحث بداخله عما يريده كذلك .. جاء الطلب لليد (أنلني يدا) ويلاحظ خلو هذا المقطع بأسطره الخمس من أي علامة ترقيم .
- ثم (أنلني طريقا) بعد الفراغ استمرارا للحالة الطلبية ليختم الأسطر الأربع للمقطع بعلامة التعجب (!) التي كانت خاتمة مقطع (أنلني فما) .

وهكذا يمكن تتبع (21) فراغا كفواصل دلالة بين ما قبل وما بعد الأسطر الشعرية .

إلا أن هناك فقرات أو وحدات بالنص حملت تميزا آخر تفرد عن هذا الفاصل (البياض) رغم دخولها في إطاره ..

هذه الوحدات حملت فراغا متروكا أول السطر منزوية عن بدايات النص المكتوب وهي وحدات :

أتدري بي الشاطئ المترجل و تعرف أن صراخي عليك و
تريد لتفتح عيني و أتدري لو الأرض دائرة .

وهذه المقاطع جاءت من الخصوصية في الخطاب بينه وبين من يخاطب بحيث اقتضى الأمر إفرادها وتمييزها عن بقية النص الشعري ، ومن ثم نستطيع القول بأن النص بنى على القول العام ، ولكنه همس بالقول الخاص بإبرازه بالبياض جانبا ومن أعلى ومن أسفل .. كما نلمس أن القول العام يتميز بطلب الفعل.

أنلني ــ تبعثر ــ وطف بي ــ أنل سيدي ــ أنا لن أكونك . أما الفعل المتميز (بالهمس) أو بالتلوين الصوتي مع أنا الداخل والذي يمثل القول الخاص المنزوي طباعيا عن بدايات الأسطر فيميزه أنه إبلاغي تعريفي مصدر بـ

(أتدري ــ تعرف ــ تريد ــ أتدري) صـــــوت مباشر ذو خصوصية موجهة لأنا الداخل يختلف عن القول العام في النص أو الحوارية المعلنة " إنه يحمل إبلاغ مـــا قد يجهله أنا الداخل لذا احتلت همزة الاستفهام الصدارة في المقطع المنزوي الأول (أتدري) وصيغة الإعلام الإخباري في (تعرف أن صراخي عليك) .

والصيغة الاستفهامية (تريد لتفتح عيني .. وترحمني من شروري ؟) ثـــم المقطع الاستفهامي الذي يليه والإجابة عنه (تريد لي الخير ؟) ثم همزة الاســـتفهام مرة أخرى في (أتدري ؟ لو الأرض دائرة) .

من كل ذلك نخلص إلى اشتمال النص على (22) مقطعا بينهما (21) فراغا تمييزا للقراءة المتصلة عن القراءة المتقطعة حسب الفراغات :

- فرضت دلالات المقاطع وأهمية توصيلها مقطعا مقطعا هذه الفراغات وكأن أنا النص رغب في قولها جرعة جرعة ،.
- حمل إهمال الترقيم وخاصة (النقطة) دلالة اتصالها صورة صورة أو مطلبا مطلبا ، وقد استعيض عنها بالتراكيب العطفية المباشرة أو الضمنية وتكثيف الصور ..
- اهتم النص الطباعي بإبراز علامات التعجب وعلامات الاستفهام والجمـــل الاعتراضية لوضوحها في الصوت مع العتمة أصلا ..

فاعلية (هتاف العتمة)

التحليل الفاعلي منهج يقرأ علاقات الفاعلية في النص وتناميها ، يقرأ النص باعتباره بنية فاعلية لغوية تتشكل من تفجير الطاقات الإبداعية للغة بقدر تباعدها واختلافها عن لغة العادة والمألوف في الكتابة التعبيرية ، وهو أول تمرد على البنية اللغوية السائدة ، وبالتالي يشكل اختلاف الحاضر عن الغائب في النص تلك المساحة الممتدة التي تسعى فاعلية المتلقي لإعمار الفراغ بينهما .

وباعتبار علاقات الفاعلية داخل النص تنشأ من كونه (بنية فاعلية لغوية) فإن تلمسها يأتي من خلال :

(1) تنازر بنيات الوعي .

(2) اغتناء بنية العبارة بالتشكيلات الدلالية والشحنات الانفعالية .

(3) نمو الفاعلية في بنية النص .

(4) بث الفاعلية في المتلقي .

وآلية المنهج بهذا الترتيب ينهج النبع من مبدئه حتى مصبه ، فالنص يصدر من مبدع وليس من فراغ ، هذا المبدع يحتاز على بنية وعي ويعيش بنية وعي أخرى في مجتمعه .. إحساسه ووعيه بالفاعلية يجعله صاحب رسالة أو مشروع ، ولكن هذه الرسالة أو ذاك المشروع تتآزر بنيات الوعي لديه لإنجازه أو تتنازعه تلك البنيات ، ومن خلال هذا (التنازر) يتشكل المشروع عبر البنية اللغوية المجسدة في النص حاملة لجسد وروح هذا المشروع .

وعليه فإن الانطلاق من دراسة الشاعر سواء من خلال سيرته الذاتية وبيئته الاجتماعية أو من خلال ما يحيل إلى تلك السيرة والبنية في النص لا يشكل مركز

إحالة خارجي أو إسقاطا خارجيا بقدر ما يكشف عن تنازر بنيات الوعي داخل النص .. ويلقي الضوء على البنية التي انتجته .

أما بنية التشكيل اللغوي ، بنية العبارة واغتنائها الدلالي والانفعالي فإنه يشكل مساحة للقراءة (البنيوية والأسلوبية والسيميائية) وهي قراءة مبدعة يقوم بها قارئ مبدع يكشف بها عن بنائية النص وأسلوبه وعلاماته اللغوية والكتابية وما تحمله من تشكيل دلالي يؤهل لاحتواء الشحنات الانفعالية التي جسدها الحدس والتعبير ..

ثم ينتقل التحليل الفاعلي إلى تتبع نمو الفاعلية في بنية النص من خلال التنازر للوعي أو التشكيل للغة ليخلص إلى هدف (النص) وهو بث الفاعلية في المتلقي بما يشكل قصدية النص التي قد تختلف عن قصدية المبدع من خلال فعل القراءة الذي ينطلق كذلك من بنية قد تختلف عن بنية صاحب النص .

بذلك يصبح فضاء النص أكثر اتساعاً وغنيً ، كما يصبح النص أكثر تركيبا وتداخلا قابلا لتعدّدية القراءة .. وهدف التحليل الفاعلي المنطلق من الوعي بالفاعلية أن كل نص يصدر فاعلية وفق احتياز المبدع أو المتلقي لبنية من بنى الوعي ، ويتم الكشف عن اتّساع النص أو فاعليته بالنسبة للمتلقي في ضوء كسر أفق التوقعات أو البنية المغلقة أو المفتوحة التي يحتازها .. كذلك اكتشاف جماليات الإبداع في ضوء تمكن القارئ من أبعاد التشكيل اللغوي ..

أما فاعلية المبدع فيمكن النظر إليها في ضوء تمّرده على البنية السائدة لغوية كانت أو اجتماعية أو سياسية أو دينية أو ثقافية ، واحتيازه لبنية بديلة ، مدى ثباته ودفاعه عن مشروعه أو وعيه بالاختلاف ومن ثم اتخاذه التقية باحتمائه بالرمز والقناع وبلاغة الغموض . من هنا يصبح (النص) مشروعا إبداعا وإنشاء وتصديراً وقراءة وفاعلية ..

من خلال قراءتنا للنص ، وبما أن بنية النص متماهية مع بنية العقل فإن (هتاف العتمة) يحيل إلى أن (طاهر رياض) محتاز لبنية مخالفة لبنية الوعي السائدة في مجتمعه العربي ، إلا أنه وفي نفس الوقت مدرك لجبروتها وهيمنتها ، مدرك لما ينبغي أن يكون هو عليه ، ومدرك لصعوبة الانفلات الفردي الذي يشكل انتحارا إزاء السيادة المطلقة لبنية الوعي التناسلي .

وسواء امتلكنا سيرته الذاتية مسترشدين بها أو ما أحالنا النص إليه، يظل واضحا أنه مبدع منفلت رافض لما هو سائد مشكل ضدية للكلام السائد والسلام السائد والزحام القطيع .. ولكن إدراكه بهذه الضدية الفردية وضعته في موقف (التوتر ، والرغبة في البكاء وحاجته للصراخ ملء الحنجرة وللسكتة التي تتحمل صيحات القلب) وهذا الإدراك والوعي باختلافه عما هو سائد جعله يفصل بين هذا (الأنا) السائد ووعي (الأنا) الداخلي المخالف ، ودفع به لأن ينتهج أسلوبا صوفيا يوضح هذا التنازع بين البنيتين ما احتازه وما هو سائد
[أنا كنت قربي] [أنا لن أكونك ــ يا خجلي ــ لن أكون سواي] [تريد لتفتح عيني ــ تبصرني بغيابي عني ــ تريد لي الخير ؟ ما أطيبك !] .

وعي المبدع بفاعليته وبما هو سائد دفعه إلى الاحتماء بالضمائر والإغراق في الأسلوب الصوفي ، لتعرية البنية السائدة ، وفضح العتمة قبل أن تفضح هتافه.. وهي بكل تأكيد لم تشكل له الحماية الكافية ولا الأمن الذي هو بحاجة إليه.. لذا كانت الكأس الصغيرة في شتات المنافي ، والرغبة الكامنة في الخروج من القطيع والتفرد ، واستعصاء الأمر ، ومن ثم الرغبة في البكاء والصراخ واطباق الجوع عليه كالآخرين ..

هناك ثلاث بنيات للوعي تولد عنها نص (هتاف العتمة) وتجسدت فيه، المساحة الأكبر من حقول الدلالة توجهت ناحية البنية السائدة (بنية الوعي التناسلي)

والتي أعلن النص انتصارها في الختام بقوله [أنا لن أكونك ــ يا خجلي ! ـــ لـــن أكون سواي] ..

وتمثلت بنية الوعي البرجوازي من حيث الإشارة فقط في [هيئ خزائنـــك الفارغات لنهبي] وإن جاءت من حيث الدلالة في دائرة الاستعارة . أما بنية الوعي الخلاق فقد كانت الغائب الحاضر في تعرية البنية السائدة وفي مخاطبة الأنا الداخل [تريد لي الخير ؟ ما أطيبك !] وسوف نحاول تتبع تنازر هذه البنيات فـــي دلالـــة النص ..

هناك هتاف مشروع للعتمة أو لمن تحتويه ، وهو مشروع (الأنـــا) الـــذي استوعب أن العتمة تلف البنية السائدة ، تلك التي لم تجد نفعا كل الخطابـــات فـــي استخراجها من هذا الانغلاق ، واخراجها من هـــذا الكهـــف الماضـــوي والعتمـــة السحيقة.. وهو المشروع الذي تشبث به الشاعر عازما على التمرد بدءا من اللغـــة الصوفية المتمردة على الخطاب العادي المألوف الخارجة عن عقلانيته ، المشحونة بالرمز والضمائر والأقنعة ، موغلة في بلاغة الغموض ، مرورا بتعرية المجتمـــع الغارق في بحور الظلمات داخل كهف الماضوية العامل على تكدير نبع البراءة من البدء وحتّى المنتهى ..

والنص في مجال التعرية يضع عددا من الصور كاشفا لها مرتكزا علـــى إشارات تستحضر الغائب فيه .

فسبّ الكلام كفر بما هو سائد من لغو وتكرار ومـــألوف ومعـــاد ، نـــاتج الخوف والقهر والاستسلام .. سب الكلام فعل اللغة ، ما تواطـــأ عليـــه المجتمـــع وتعارف عليه الناس ، ما اعتقلوا أنفسهم فيه واجترّوه عبر السنين .. مـــا صـــدئت معه الحروف ، ما نفر عن الجديد ، ما نقلنا إلى الماضي ولم يقطعنا عنه أو إليه .. سب الكلام كفر بما يحمل من معانٍ تلفها العتمة التي لم نجد منها فكاكا .. والكـــلام

فعل اللغة ، واللغة حاكمة الفكر ، والفكر ماضوي مثلها لا يمت إلى العصر .. فالحضور هنا فعل اللغة وهو الكلام والغياب هو فعل الكلام ، أثره ودلالته .. لذا استحق أن يسب هذا الكلام فهل من فم يقوى على ذلك ؟ وطلب الفم الجديد من أجل القول الجديد ، وإن تعذر ذلك قبل بفم فقط يكون دوره سب هذا الكلام .. وهذا ما أحالت إليه علامة (لو) ..

وطلب اليد حتى لو لم تكن تلك اليد الفاعلة المليئة بالحيوية القادرة على الفعل والتجديد وصنع الحياة (لو يدا) لأعض رخاوتها وأزيح بها ما بها من جلد متفسخ من طول اختبائها [كي لا تلوح بعد ، برد السلام] والسلام (داخل مجتمعه أضحى فارغا من مشاعر الود وتحية جوفاء) و(خارج مجتمعه أضحى ضعفا أغرى الأعداء لفرضه استسلاما وخنوعا) .

إنها هذه اليد الضعيفة الخائرة التي لا تقدّم للحياة شيئا ولا هي بقادرة على رد ضيم حل بنا .. إنها مخبأة من الخوف حتى تفسخ جلدها تعيش عالة على سواعد الآخرين .. ألا تستحق أن تتجدد ..

ثم ألا يعري النص ضعف القول والفعل لدى هذه البنية السائدة ، فلا الفم ولا اليد تقوى ، فإن لم أجد صدق القول وقوة الفعل فالقنوط واليأس والموت بين الزحام .. تستوي كل الطرق حينها ، فلا أقل من موت لهذا المشروع أستطيع أن أكمل به حياتي مع الآخرين المستدمجين لبنية الظلام بنية القطيع الزحام وسط عتمة هذا الكهف الكبير ..

ويهمس أنا النص لأنا الداخل محددا بيئة هذا الكهف وخارطته التي تبتلع أمة بحالها قائلا :

[أتدري ! :

بي الشاطئ المترجل عن صهوة البحر (وترجل الفارس عن جواده دلالة على تركه القتال والدفاع والمقاومة ..)

بي طعم كل الفصول (امتدادا جغرافيا كبيرا ..
وكل الأضاحي (امتدادا اجتماعيا و دينيا ..
وبي رغبة في البكاء (من القهر ..
وحج البيوت (الدينية منها السياسية ..
وذبح الملائك
وبي أنت (أيها الأنا الداخل ، أيها الإله النفخة ..
أيها الروح الأزلي.. أيها الضمير الحي ..
أغفر ما قدمته يداك
وما أخرته يداك
وأرفع من عرشك المتهالك ..).]

ومما يجعل الأمر عصيا على تغلب (أنا الداخل) بنية الوعي الخلاق، هذه السيادة المطلقة لبنية الوعي التناسلي التي تجعل السببية للأشياء خارج الذات وخارج الكون وتؤمن بأن الزمن له اتجاه مسبق وأن المستقبل هبة من الله ، ولذلك فلا مجال لصنع التاريخ الذي يفترض الإيمان بأن المستقبل تصنعه فاعلية الإنسان..

لذا فإن بنية الوعي التناسلي السابقة للنص تستعصي عليه وترى فيه مجرد (نفخة في القطيعة) و (خلوة في الركام) وهو ما دعا النص إلى أن يخلص [أنا لن أكونك ــ يا خجلي ــ لن أكون سواي] .

والزمن في (هتاف العتمة) زمن واحد مستمر غير متجدد ، كهف لا يخرج عنه و(لو أنك أحببتني ، كنت أخرجتنا صابئين من الوقت) ..

فالمتمرد الذي يسعى بالصراخ على النوم كي لا ينام ، ولفاعليّة صناعة التاريخ وصياغة الحياة ما هو إلا صابئ مارق يستحق في قوانين البنية الموت إلا أنه في رؤية بنية الوعي الخلاق موت مفرح لأنه موت لخلق وإبداع، موت لميلاد

جديد ، هدم للبناء ، موت سيندفع دفقة دفقة من جفان العيون ويجـــري .. فتتجـــدد الحياة وتشرق الشمس ، ويولد الإنسان المبدع على هذه الأرض ..

إلا أن (أنا الخارج) يهمس :

تريد لتفتح عيني
تبصرني بغيابي عني
وتأخذني مثل طفل كفيف إليّ
وترحمني من شروري ؟
تريد لي الخير ؟ ما أطيبك
أنا لا أريد سوى أن أقولك في السر
أن أكتبك
سوى أن أفتت روحي عليك
وأن أحسبك
وجعا في الضمير ..

ويتواصل الحوار (التعرية) الذي تحكمه اللغة بين (الأنا) الخـــارج ثابـــت الحضور وبين (أنا) الداخل النموذج ، والصيحات والصراخ والألم والجوع والخيبة والقنوط والعجز والخوف ، كل ذلك يثبت حالة حضور (الأنا) الخارج محور النص ومبدعه حاملة عجزها عن تحقيق تفردها أو توحدها ورغباتها فـــي البكـــاء، فـــي امتلاك القدرة على التعبير باللغة أو التغيير باليد ، في التمرد على هذا الزمن الليل، من أجل الفرح الذي يجري مندفعا دفقة دفقة من جفان العيون ..

ولكن الذي خلق (الأنا) الخارج هو (الأنا) الخارج بجمعيته هو البنية السائدة التي استدمجتها الغالبية ، بلغتها المتكلسة التي سعى (أنا النص) إلى كسرها والتمرد عليها .. لقد مارس التمرد عبر اللغة . والوقت تحكمه لغة جمعت مفرداتهـــا مـــن الصحراء ومجتمع رفض الخروج منها وثقافة جاهلية امتد أثرها في تشكيله ، فأين

الذات الكامنة خلف الركام .. وهل لها أن تعي نفسها خارج اللغة ؟ أم تعي الكون خارج الوعي الذي تكون لها عنه بواسطة المفاهيم التي استوعبها العقل وشكل سجنا لها لا تتجاوزه ولا يسمح لها بتجاوزه ، أم أنها البنية السائدة وسيطرتها وقوة قبضتها وآليات ضبطها وقوانينها ومفاهيمها وقيمها .. وهل (الأنا) المسيج (للأنا) المحاصر لها يمكن أن يكون هو عينه الأنا الداخل ؟ بمعنى هل الخلق (للأنا) محكوم بوعي الأنا الخارج والذي بدوره تشكله اللغة وتحاصره ؟ وهل بالإمكان أن تواجه اللغة نفسها لتسمح لنا بالتعدد والتجدد والتفرد .. فالجوع الفردي في آخر مقاطع النص ، والجوع الجمعي في المقطع الثاني يدخلان الزمن في كهف لا تجدّد فيه وعتمة لا منفذ منها . وبتحنط الزمن وعدم حركته تصبح النتيجة المنطقية أن الإنسان لن يكون سواه رغم تعاقب القرون ومرورالأوقات، وكأنه خارج حركة التاريخ .

هكذا يضع النص (هتاف العتمة) الصورة للأنا الخارج الجمعي ـــ وهو أمر مخجل لها ـ المحكوم بالتقاليد البالية وأعراف الماضي المهجّنة والمهترئة ، ولغة الماضي المتكلسة .. الصورة واحدة لا تجدد فيها فالخروج من الكهف الصغير الذي كان يخبئ الإنسان العربي الفرد ليس للحياة بل إلى كهف مظلم تلفه العتمة وجد الأنا الجمعي نفسه فيه ، لا إرادة ولا فعل ولا حول ولا قوة في كلا الكهفين المعتمين ..

النص إذن يحمل الحديث عن زمن جامد معتم غير متجدد ، فهل يبرر ذلك عتاب (أنا الداخل) التي لو أحبت الأنا الخارج لتوحدت معها ولخرجا سوية لضوء الشمس ولأخرجت الجموع صابئة مارقة من ماضوية في حاضر الوقت .. وهل تحمل العتمة نفس دلالة الظلمة أو الظلام والعمى وانعدام الضوء أو الرؤية ، ضلال البصيرة وانعدام الاستبصار ، إن الظلمة يمكن أن تحيل إلى الظلم بينما العتمة من (عتم على الشيء) أي طمره ، حجبه ، وأخفاه عن عمد ، والنص يحاول إبراز

الجوهر المعتم عليه بتراكم السنين التي حجبت إضاءة الحاضر . والمروق عن هذا الزمن ، التمرد على صدئه وعتمته إنما هو رغبة في التمرد عن ثوابت الماضي وتكلس الخطاب وتحجّر اللغة وربما المعتقد كذلك .. فاستخدام إشارة (صابئين) يعود إلى (الصابئة) المتمردة عن الدين المارقة عن أساسياته ، واللجوء إلى رحمة الرب والقسم به يرد النص إلى حظيرة الإيمان . يخلق هذا الاختلاف التوتر الذي يبدع اللغة أو تبدعه اللغة . ، والاختلاف كذلك بين الفرح والموت و(نفرح بالموت) ثم بين اندفاع هذا الفرح دفقة دفقة من جفان العيون ويجري .. الموت الخلود . أم الموت الفناء والعدم ، موت الماضي لإبداع الحاضر ، انقشاع عتمة الزمن للتمتع بإشراقات الشمس ؟ ما الذي يخلق الفرح ؟ التخلص من الألم القابض على الأنا ؟ الصراخ وصيحات القلب والطواف على عتمة إثر عتمة وعلى قبر إثر ليل ..؟

ثم لماذا اللجوء إلى اللغة الصوفية وجلبها من إشراقاتها وتجلّيها بإثبات الحضور الغيبي (الميتا فيزيقي) في العتمة ؟ هل احتجاجا وسبّا للكلام المألوف العادي الذي يؤازر العتمة ؟ أم لأن هناك ما يصعب الإفصاح عنه أو به؟ أم لأن العتمة استحقت اللغة الرمزية لاعتمادها على الصور الذهنية والتصورات المجردة ؟ وما الذي يريد أن يقوله النص فيما هو خارج هذه الإشارات . بمعنى ما هو المسكوت عنه من خلال المصرّح به وما هي علاقات الفاعلية وكيفية نموها داخل النص من خلال بنائية النص اللغوية وأسلوبه .

أما عن بنائية النص واغتناء بنية العبارة بالتشكيلات الدلالية والشحنات الانفعالية .. فقد سبق أن عرضنا لها خلال تحليلنا له بنيويا وأسلوبيا وسيميولوجيا .

ويبقى من آليات منهج التحليل الفاعلي ما الذي يبثه النص من فاعلية ؟ واضح أن النص يتجاوز البنية السائدة .. يعريها ويفضحها قبل أن تكشفه فتمارس الكبت عليه . إنه دعوة للخروج من الكهف / العتمة / الماضي / القبر / الليل .. بوعي جماعي لا برؤية فردية يسهل القضاء عليها ..

النص يتجاوز البنية اللغوية السائدة متعمدا اللغة الصوفية المتمـردة علـى المألوف بحكم ما تحمل من تجل يرتفع عن المعتاد والمعيش ، كما يتجاوز البنيـة الدينية مستخدما التشكيل اللغوي الديني ومتمردا صـابئا علـى رؤيـة أن الـزمن المستقبل محدد سلفا ولا يد للإنسان فيه ..

والنص يتجاوز البنية السياسة التي حاصرها الأعداء وجعلوا شاطئها يترجل عن صهوة البحر وينحسر إلى الداخل حين أصبح الماء ملعبا للجمر بمـا تحمـل سفائنهم العسكرية والحكام تماثيل منصوبة صامتة ساكنة ، والشهور كلهـا لـديهم حرام لا قتال فيها ولا رد للعدوان ولا مقاومة .. ولذا كان احتدام الملح في الأفـواه من الخيبة والهزيمة ..

والنص يتجاوز السلبية باللجوء إلى المنافي ومعاقرة الخمـر احتجاجـا أو الدخول وسط القطيع يسير به في الزحام كيف شاء .

والنص يتجاوز انعدام الصدق في الود غير الصادق من هوى ماذق وجنس غريزي ، كما يتجاوز القيم الجاهلية للصحراء التي أثقلت الكاهل وحدّبت الظهر ..

والنص يتجاوز فوق هذا كله ، الضعف فعلا للغة والضعف رخاوة لليـد ، ويدعو إلى التجديد في القول والقوة في الفعل .

النص يتجاوز الركون والظلمة والماضوية والاسترخاء واليـأس والقنـوط ويدعو إلى الفعل والحرية وصنع الحياة وبناء المستقبل .

إنه صرخة ملء الحنجرة وصيحة للقلب وهتاف في وسط العتمـة .. إنـه فاعلية لغوية جريئة بليغة .

الخاتمة

إذا كانت المعرفة في ضوء التحليل الفاعلي هي ناتج علاقة العقل بالوجود فإن العقل ببنيات وعيه الثلاث في علاقته بالوجود ينتج معارف ذات أبعاد وتنوع واختلاف .. كذا فإن معرفة النص تتمثل في ناتج علاقة هذه البنيات باللغة وتشكيلاتها الدلالية واختلافاتها وعلاقاتها واستخداماتها الفنية " فالكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمي بل هالة من المترادفات والمتجانسات . والكلمات لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط بل تثير معانى كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق ــ أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها "[1] .

عليه فإن هذا التشتت الناجم عن تعريف النص أو ماهيته أو دوره ووظيفته لا يعدو كونه ناتج هذا الاختلاف في الرؤية وفي المرتكز الفلسفي وفي استخدام اللغة والاختلاف الناجم عن بنى العقل المصدرة أو المتلقية للنص .

لقد ظل النص الأدبي مستلبا ماهية وهوية حينما كان يطلب منه معنى قصد إليه المؤلف أو معنى حملته الكلمات المعجمية ، أو نحتا داخليا في لغته أو بحثا لما وراء اللغة فيه ..

وعند إدراكنا أن العقل ليس بنية واحدة ، وأن النص لا يحمل معنى واحدا وأن معرفته ناتج علاقة هذه البنى المختلفة للوعي بالتشكيلات اللغوية والاستخدامات الفنية للنص الأدبي بل ناتج البحث عن علاقات الفاعلية فيه ، وكون أنه بنية قائمة على التنوع والاختلاف إضافة إلى إدراكنا أن الإنسان فاعلية في هذه الحياة ، وضح لنا أن دور النص الأدبي ووظيفته ومهمته الأساسية هي بث الفاعلية أو التحليق في فضائها أو الدفع إلى تنازع بنيات الوعي أو الانتقال بالمتلقي إلى فاعلية بنية أخرى

---

(1) رينيه ويليك ــ نظرية الأدب ، ت : محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط 1987 صـ 181 ــ .

إذا كان مهيئا لذلك . فتنازر بنيات العقل ناجم عن هذه الفاعلية التي يبثهـا الـنص ومتى كان هذا النص غنيا بتشكيلاته الفنية التخيلية ، بتنوعـه واختلافـه ، كانـت فاعليته أكبر وأثره أخطر ..

من هنا يتضح لنا أن قراءة التحليل الفاعلي بعد الوعي بالفاعلية ـــ تكـاد إن لم نقل قد ــ حسمت عددا من قضايا الخلاف سواء في القراءة أو في الإبداع أو في النص ذاته وكل ما يتصل بمعرفة النص من داخله ..

يقول (براده) " إن الحداثة ... تحيلنا إلى تاريخ انتقال المجتمعات الأوربية من العصور الوسطى * إلى قيام المجتمع الرأسمالي البرجوازي * عبر مجموعـة من الصراعات والتوترات والانتاجات الفكرية " ومن ثم فإن الحداثة تؤشـر علـى الجوانب النظرية والممارسات الفنية التي تمت ضمن تاريخ بناء الدولة الرأسـمالية البيروقراطية وبناء الصناعة ، وتخطيط المـدن وتوسـيعها وإغـراق الأسـواق بالبضائع، وتنضيد الناس والأشياء داخل منظومة يضبطها عقل خفي لا مرئـي ، وكلىّ الحضور "[1] وما ذلك العقل الخفي إلا البنية الأخرى [البرجوازية] التي سادت تلك المجتمعات ..

هذا لا يعني أن التحليل الفاعلي الذي قمنا بعرضه قـد قـدم حـلا نهائيـا فالمنهجية العلمية تفتح المجال للتساؤل والبناء والحوار ولكنه وهذا هو المهم يطمح لأن يكون نموذجا إرشاديا لكافة العلوم الإنسانية وهنا فـي هـذه الدراسـة قمنـا باستخدامه في تحليل النص الأدبي بعد أن عرضنا لرؤيته فـي النظريـة الأدبيـة

---

* بنية الوعي التناسلي وفق رؤية التحليل الفاعلي .

* بنية الوعي البرجوازي .

(1) د. عبد الرحمن محمد القعود ــ الإبهام في شعر الحداثة صـ 75 ــ نقلا عن :
محمد براده ــ اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة ــ مجلة فصول م 4 ، ع 3 أبريـل ، مـايو ، يوليو 1948 صـ 14 ــ .

وقراءته للنص الأدبي .. ذلك لا يعني أننا أسقطنا المناهج الأخرى ولكننا طرحناه كمنهج عربي معاصر له رؤيته وحواريته مع المناهج النقدية الغربية المعاصرة وله مرتكزاته العلمية التي تؤسس لنظرية حول الإنسان ورؤية حول نظرية المعرفة .. كما تجلى لنا من خلاله مأزق الثقافة الغربية الذي ظل يراوح عبر قرون ثنائية المثالية والمادية ثم ينتقل إلى الشكية ودوامة العبثية الفكرية ..

نقطة أخرى أود أن أشير إليها في خاتمة هذه الدراسة وهي أن العقل ببنياته الثلاث فوق أن كل بنية لها شعور ولا شعور (سطحية وعميقة) فإنه يعني (العقل الكلي) حيث يشمل الأبعاد الثلاثة للإنسان من عقل ووجدان وجسد وبالتالي فالحديث حول عقل الإنسان أو بنيات وعيه إنما تندرج تحتها الأبعاد الثلاثة . وما يجعل بنية الوعي التناسلي وبنية الوعي البرجوازي بنيتي قصور هو ــ فيما أرى ــ عدم التوازن بين هذه الأبعاد في حين أن بنية الوعي الخلاق توازن بينها .

وكون النص الأدبي يُقرأ من الخارج كما تذهب المناهج النقدية الحديثة بدءاً من بروز الوعي التاريخي . أو يقرأ من الداخل كما تذهب إليه المناهج النقدية المعاصرة بعد بروز الوعي اللغوي . أو يقرأ بما وراءه وما وراء اللغة كما تذهب إلى ذلك التفكيكية . كل هذه المحاولات والنظريات والمناهج التي لا نقلل من شأنها إلا أن بروز الوعي بالفاعلية قد وضعها موضع مساءلة .. بين القصدية ومختلف القراءات .. بين المعنى وبث الفاعلية ، بين استلاب النص وفاعليته .. بين العلاقات اللغوية وعلاقات الفاعلية .. بين الفاعلية الواقعية وتعالقها مع الفاعلية التخيلية ..

وهو أمر مطروح للحوار ، وإسهام مقدر من " صاحب التحليل الفاعلي " نستطيع أن ندخل به مرحلة العطاء والإنتاج بعد أن كنا زمنا ليس باليسير في مرحلة الاستهلاك والتلقي ، والنقل من الغرب أو من التراث ..

ملاحـــــق (*)

- **التعريف بالأعلام .**
- **التعريف بالمصطلحات .**

(*) اعتمدت الأعلام والمصطلحات إلى ما أوردته الموسوعة الفلسفية ، م. روزنتال ، دار الطليعة وإلى عدد من الدارسين ومن أبرزهم جابر عصفور في ترجمته لعصر البنيوية ، وعبد السلام المسدّي في الأسلوب والأسلوبية ومحي الدين صبحي في ترجمته لتشريح النقد ، وصلاح فضل والشيخ محمد الشيخ وعدد من المصادر والمراجع الأخرى .

التعريف بالأعلام

(أ)

- أرسطو (384 ـــ 322 ق م) :

فيلسوف وعالم يوناني ، مؤسس علم المنطق وعدد من الفروع الأخرى للمعرفة ، وهو تلميذ أفلاطون ، ولكنه انتقد نظرية أفلاطون الخاصة بالصور المفارقة (المثل) ولقد ميز أرسطو في الفلسفة بين الجانب النظري الذي يتناول الوجود والجانب العملي الذي يتناول النشاط الإنساني والجانب الشعري الذي يتناول الإبداع، له مؤلفات عديدة أهمها " ما بعد الطبيعة " .

- أفلاطون (428 / 427 ـــ 374 ق م) :

فيلسوف مثالي يوناني وتلميذ لسقراط هو مؤسس المثالية الموضوعية ، ومؤلف أكثر من ثلاثين محاورة فلسفية أهمها الجمهورية ، في مجال نظرية المعرفة يرى أن المعرفة الأصيلة لا تكون ممكنه إلا عن " المثل " ومصدرها التذكر ، أما منهجه في المعرفة " الجدل " .

- أفلوطين (205 ـــ 270 م) :

فيلسوف مثالي يوناني ولد في مصر وعاش في روما ، وهو مؤسس الأفلاطونية الجديدة ،التي ضاعفت من تصوف تعاليم أفلاطون، يعتبر المادة "لا وجود" وموضوع الحياة عنده هوالصعود إلى"الواحد" .

- التوسير ، لويس (1918 ـــ 1986 م) :

فيلسوف فرنسي ولد في الجزائر " بئر الريس مراد " أحد مفكري الماركسية، نادى بنظرية أجهزة الدولة الأيديولوجية ، أقام دعائم " بنيوية ماركسية "

ذات طابع علمي لا أيديولوجي ، ولكنه يرفض أن يصنف على أساس أنـــه مفكـــر بنيوي ، من مؤلفاته " مونتيسكو : بين الفلسفة والتاريخ " 1959 ، " دفاعـــا عـــن ماركس " 1965 ، " قراءة رأس المال " في أربعة أجزاء 1965 ، " لينين والفلسفة " 1972 ، " الرد على جون لويس " 1973 .

- إليوت ، ت . س . (1888 ـــ 1965) :

توماس سترينس إليوت شاعر وناقد أمريكي ، يعتقد أن النقد يخدم قـــارئ الشعر ، فهو يرى أن مهمة النقد هذه مزدوجة : أحـــد طرفيهـــا " توضـــيح الفـــن وتصحيح الذوق ، وطرفها الثاني إعادة الشاعر إلى الحياة " أما أدوات الناقد التـــي يحقق بها هاتين الغايتين فهي " المقارنة والتحليل " وغاية النقد إنشاء مـــوروث أو اتباعية وصلة مستمرة بين أدب الماضي وذوقه وأدب الحاضر وذوقه .

في أول عهده بالنقد 1917 كان همه منصرفا إلى توفير الأسس الجماليـــة في العمل الأدبي . وفي سنة 1928 تحولت نظرته إلى الأثر الفني في مقدمة كتابه " الغابة المقدسة " حيث قرر أن لا استقلالية للفن وأنه لابد أن يمس مسألة الخلـــق والدين والسياسة ، كما حاول أن يؤسس نظرية الفن الموضوعي مركزا على عملية الخلق الفني . كما أن عثوره على " المعادل الموضوعي " قاده إلى تفسير خـــاص للشعر ولعملية الخلق الأدبي . وأهم الموضوعات التي تطورت و أصبحت تكـــون نقد إليوت نظرا وتطبيقا هي : " الاتباعية " ، " النظام " ، " الـــنص علـــى أنـــواع مفضلة من أدب الماضي " ، " الحاجة إلى التفسير والمعرفة التاريخية " ، " المبادئ الأربعة : اللاشخصانية ، اللاتناسب بين الفن والعقيـــدة ، التفرقـــة بـــين العاطفـــة والشعور ، التبادل الموضوعي " .

- باختين ، ميشيل (1895 ـــ 1975) :

باحث سوفيتي ، نشر دراسات عدة تحت أسماء مستعارة ، وعند وفاته تكشّف كواحد من أكبر المنظرين الماركسيين للأدب في القرن العشرين. بحث في اللغة وكشف أسسها المادية الاجتماعية . ناقش معاصريه من اللغويين ونقض الكثير من مفاهيمهم ، كما نقض مفهوم التزامن عند (دي سوسير) ودل على مكمن الضعف فيه . من أهم دراساته ـ الماركسية وفلسفة اللغة 1929 ـ الفرويدية 1927 ـ ديستويفيسكي ، الشعرية والأسلوب 1929 ـ الملحمة والرواية 1965 ـ أعمال فرنسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصور الوسطى وعصر النهضة 1965.

- بارت ، رولان (1915 ـــ 1980 م) :

فرنسي درس الأدب الفرنسي والكلاسيكي في جامعة باريس ، ثم خرج ليدرس الأدب الفرنسي في رومانيا وفي جامعة الإسكندرية في مصر ، ومنها عاد إلى باريس أستاذا في الكلية الفرنسية حتى وفاته ، يعد فارس النص أهم ناقد أوروبي قاد طلائع النقد الأدبي لمدة ربع قرن . من أهم أعماله " عناصر السيميولوجيا " 1964 وفيه يعمد إلى تحليل الكتابة في ضوء علم الإشارات ، و كتابه " S / Z " 1970 وهو قراءة تشريحية لقصة "ساراسين" لبلزاك.. دخل بعدها بارت مع جماعة مجلة "تل كويل" وهي منبر النقد الحديث في باريس. ثم أصدر كتابه "لذة النص"1973 ،وعن نفسه كتاب " رولان بارت " 1975 ، وكتاب " خطاب عاشق " 1977 ، و " الكتابة بدرجة الصفر " 1953 ، " برج إيفل " و " إمبراطورية الإشارة " ، و " أسطوريات " و " حوار مع راسين " 1963 ، " دراسات نقدية " 1964 ، " دراسات نقدية جديدة " 1972 ، " الغرفة المضيئة " 1980 ، وغيرها من الكتب التي أغنت المكتبة الحديثة بعلم وفكر واسعين .

- بالي ، شارلز (1865 ـــ 1947 م) :

لساني سويسري ، ولد بجنيف ومات بها اختص في اليونانية والسنسكريتية وتتلمذ على سوسير فاستهوته وجهة اللسانيات الوصفية ولما تمثل مبادئ النهج البنيوي عكف على دراسة الأسلوب في ضوئه فأرسى قواعد الأسلوبية الأولى في العصر الحديث . من مؤلفاته " مصنف الأسلوبية الفرنسية " ، " اللغة والحياة " ، " اللسانيات العامة واللسانيات الفرنسية " .

- باومجارتن :

ألماني حصل على درجة الدكتوراة عام 1735 ، وقد ظهرت كلمة (استطيقا) للمرة الأولى على وجه التحديد في بحث له بعد ذلك وقد جعلها اسما لعلم خاص ثم تتابع ظهورها في كتاباته .. ولم يخرج باستعماله لهذه الكلمة عن معناها اللغوي الحرفي وهو دراسة المدركات الحسية باستعماله لهذه الكلمة عن معناها اللغوي متمثلا عند (كانط) في الفصل الذي عقده بكتابه (البحث) والذي يناقش فيه زمكانية المدركات الحسية .

- برجسون (1895 ـــ 1941 م) :

فيلسوف فرنسي اعترض على الذهنية الشكلية وعلى الوضعية العلمانية والمادية ، وأحيى مبادئ الروحية ببعث منهج يعتمد معطيات الحدس ، من مؤلفاته " المادة والذاكرة " ، " التطور الخلاق " ، " الديمومة والتواقت " .

- بروبروفيسكي ، يوهانس (1917 ـــ 1965 م) :

ولد في برلين وقضى فترة شبابه في المنطقة الحدودية الواقعة بين ألمانيا وبولندا، وفي برلين بدأ دراسته لتاريخ الفن، وشارك في الحرب العالمية الثانية، وقضى الفترة بين (1945 ــ1949) في الأسر الروسي . وفي النهاية عمل في أحد دور النشر في ألمانيا الديمقراطية، من أعماله " زمن السرامتة (قصائد 1961)" ، " سيول بلد الظلال (قصائد 1962) " ، " طاحونة ليفينز ، أربع وثلاثون جملة عن

جدّي ، رواية " ، " عيد الفئران وقصص أخرى 1965 " ، " بيانو من ليتوانيا ، رواية 1966 " .

- بلومفيليد (1887 ـــ 1949 م) :

لساني أمريكي درس منذ 1909 بجامعة شيكاغو الألمانية ثم اللسانيات العامة . وعنى بعد ذلك باللغات الهند أوربية ولا سيما من حيث وظائف الأصوات ومظاهر الكلم أو الصرفيات . نشر سنة 1914 " مدخل لدراسة اللغة " وفي سنة 1933 أصدر أثره الهام " اللغة " ويعد دستور المدرسة الوصفية السلوكية التي سادت الدراسات اللسانية الأمريكية حتى 1955 . وقد عمل على نقد المذهب الذهني ـ الذاتي بغية إرساء منهج وضعي اختباري .

- بياجيه (1896 ـــ 1980 م) :

عالم نفساني سويسري اختص في علم نفس الأطفال . واهتم أساسا بأصل نشأة الذكاء عند الإنسان . وقد تميزت بحوثه في علم النفس التكويني بالمزج بين تقديرات علم المنطق والعلامية والأصولية. من مؤلفاته " اللغة والفكر عند الطفل "، " سيكولوجية الذكاء " ، " مدخل إلى الأصولية التكوينية " ، أسس مدرسة بنيوية تنسب له ، وقد عمل على كشف خفايا النفس البشرية بأساليب علمية .

(ت)

- تروبتسكوي ، نيقولا (1890 ـــ 1938 م) :

عالم روسي وهو المؤسس الحقيقي " للفونولوجيا " ، صاحب كتاب " مبادئ الفونولوجيا " الذي ظهرت له ترجمة فرنسية سنة 1949 ، وقد بدأ تروبتسكوي حياته العلمية بالإقبال على دراسة الاتنولوجيا والاتنوجرافيا . ثم تخصص في دراسة اللغات ، ولم يلبث بعد ذلك أن توجه نحو دراسة " اللغويات العامة " على اعتبار أنها الفرع الوحيد من العلوم الإنسانية الذي أصبح يملك منهجا علميا وضعيا.

- تودروف (1939 ــ) :

باحث وناقد من أصل روسي يقيم في باريس ويعمل في مركز الأبحاث الوطني للعلوم (C. N. R. S.) وأعد أطروحة الحلقة الثالثة بإشراف (رولان بارت) ثم نشرها بعد تحويرها بعنوان " الأدب والدلالة " وهو الآن باحث في المركز القومي للبحوث العلمية بباريس . ويدرس . " الخطابة والرمزية " بالمدرسة العليا للدراسات التطبيقية بباريس من أهم أعماله نشره لـــ " نظرية الأدب " وتأليفه بالاشتراك مع (ديكرو) " للقاموس الموسوعي في علوم اللسان " كما أنه يدير مع ج . جينات مجلة الشعرية وله كذلك : نظرية الرمز والرمزية والتأويل ، أنواع الخطاب ، نقد النقد ، شعرية النثر ، الشاعرية أو أدبية الكتابة ، مدخل إلى الأدب الفانتازي ، ما هي البنيوية ؟ .

- تين (1828 ـــ 1893 م) :

ناقد فرنسي خلف أستاذه (سانت بيف) وسار على طريقته ثم حولها إلى ضرب من الحتمية الجبرية على نحو ما تتصف به القوانين الطبيعية فإذا كانت الطبيعة لا تعرف الخصائص ولا القوانين الفردية وإنما تعرف القوانين العامة الملزمة ، فكذلك ينبغي أن تكون قوانين الأدب . وللأدب عنده قوانين عامة وأهمها ثلاثة : الجنس ـــ البيئة ـــ الزمان .

(ج)

- الجاحظ أبو عثمان (775 ـــ 868 م) :

أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ 159 ــ 225 هـ عالم عربي موسوعي له (كتاب الحيوان) وهو موسوعة ثقافية تمثل جميع أنواع المعارف التي كانت سائدة في عصره من إنسان وحيوان وطب وصيدلة وطبائع ووراثة ، كما تكلم عن النزعات الفلسفية والكلامية وعن الملل والنحل وعن التيارات الأدبية واللغوية

والنقدية . وعن معلومات تتصل بعلوم القرآن والحديث والفلك والجغرافيا والتاريخ والأجناس والعادات والتقاليد .. وله كذلك (البيان والتبيين) يتحدث فيه عن الألفاظ وفصاحتها وكل ما يتصل بها من منطق النقد والأدب مستعرضا مفهوم البلاغة لدى الأمم المختلفة وعند العرب ، ويتحدث عن الأفكار وأساليب التعبير وعن التناسب بينها وبين الألفاظ كما يتحدث عن بلغاء العرب خطباء وكتابا وشعراء وقصاصا . أما منهجه فيعتمد على احترام العقل ويستخدم الشك العلمي للوصول إلى اليقين ولا يثق دائما بمعطيات الحواس ، وله كذلك " البخلاء " ، " نظم القرآن " ، " رسالة التربيع والتدوير " .

- جاكسبون (1896 ـــ) :

ولد بموسكو واهتم منذ سنواته الأولى باللغة واللهجات والفلكلور فاطلع على أعمال سوسير و هوسرل وفي سنة 1915 أسس بمعية ستة طلبة " النادي اللساني بموسكو " وعنه تولدت مدرسة الشكليين الروس . وفي سنة 1920 انتقل إلى تشيكوسلوفاكيا فأعد الدكتوراة سنة 1930 بعد أن أسهم في تأسيس " النادي اللساني ببراغ " سنة 1920 وهو النادي الذي احتضن مخاض المناهج البنيوية في صلب البحوث الإنشائية والصرفية وفي بحوث وظائف الأصوات وفي خضم هذه الحقبة تبلورت أهم المنطلقات المبدئية في علاقة الدراسة الآنية بالدراسة الزمنية لدى جاكبسون . وفي 1933 انتقل إلى مدينة " برنو" فدرس بجامعة مازاريك ، وبلور نظريته في الخصائص الصوتية الوظائفية وفي 1939 انتقل إلى الدانمارك والنرويج فدرس في كوبنهاجن و أوسلو وقد تميزت هذه المرحلة بأبحاثه في لغة الأطفال وفي عاهات الكلام . وفي 1941 رحل إلى الولايات المتحدة الأمريكية فدرس في نيويورك وتعرف بليفي اشتراوس ثم انتقل إلى جامعة هارفارد والمعهد التكنولوجي بمساشيوستس . وهناك رسخت قدمه في التنظير اللساني حتى غدت أعماله معينا لكل التيارات اللسانية وإن تضاربت . من أبرز مصنّفاته " محاولات

في اللسانيات العامة " ، " المنتخبات " ، إضافة إلى " مسائل في الشعرية " ومن كتبه المنقولة إلى الفرنسية " ثماني مسائل في الشعرية " 1977 و " ثلاثة دروس عن الصوت والمعنى " .

- جانيت ، جيرارد (1930 ـــ) :

ناقد وباحث فرنسي ، مدير الدراسات في المعهد التطبيقي للدراسات العليا في باريس. و مدير مساعد لمجلة " الشعرية " ولمجموعة الكتب التي تصدر تحت هذا الاسم. يوضح جانيت الاتجاه الشكلي بقوله : " لقد نظر النقاد طويلا في الماضي إلى الأدب كرسالة (مضمون) دون لغة ، أو (كود) لدرجة أنه أصبح مشروعاً وضرورياً اليوم أن ننظر إليه ولو للحظة كلغة دون رسالة " ، أي دون مضمون . دون أن يعني ذلك أنه ينكر أهمية المضمون . صدر له كتاب " الوجوه ج1 " 1966 ثم " الوجوه ج2 " 1969 " و " الوجوه ج3 " 1972 . وله أيضا " مدخل إلى معمارية النص " 1979 و " إيمائيات " ويعد من أهم ممثلي التحليل البنيوي ونظرية الأشكال الأدبية .

- الجرجاني ، عبد القاهر (ـــ 471 هـ) :

هو عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني ، فارسي الأصل ، جرجاني الدار ، ذو ثقافة نحوية عميقة وله في النحو مؤلفات ، ولثقافته الواسعة أثر في نظرته إلى النقد والبلاغة ، وهو أكبر متحدث عن الإعجاز حتى القرن الخامس الهجري . وتقوم نظرية " النظم " عند الجرجاني على مبدأ الطاقة الفكرية ـــ النفسية ، التي تعكس سياقا معينا من الألفاظ في حالة فكرية ـــ نفسية معينة ، يصبح من المحال معها الفصل بين اللفظ والمعنى ، أو البحث عن دور للألفاظ بمعزل عن المعنى أو العكس . وقد حاول أن يضع قواعد فنية للبلاغة والجمال الفني في كتابه " دلائل الإعجاز " وقواعد نفسية للبلاغة في كتابه " أسرار البلاغة " ولقد تأثر في منهجه بالفلسفة الإغريقية ولكن على منحى مخالف لمنحى قدامة بن

جعفر . وله كذلك " إعجاز القرآن الكبير والصغير " و " كتاب الجمل " و " كتاب المفتاح " و " كتاب العمدة " ، و " كتاب العروض " .

- الجرجاني ، القاضي (ـــ 392 هـ) :

هو القاضي أبو الحسن على بن عبد العزيز الجرجاني والمعروف بالمتيم ، عمل في القضاء ثم تفرغ للشؤون الأدبية وله عدة مؤلفات في ميدان النقد الأدبي " الانتصار المبني على فضل المتنبي " ، " التنبيه على رذائل المتنبي " ، " كشف عيون المتنبي " ، وهذه الكتب المذكورة لا تزال حتى الآن مفقودة وتعود شهرته إلى كتابه " الوساطة بين المتنبي وخصومه " ، ومقومات الناقد عنده :

- نبذ التعصب الأعمى ، لأنه يمنع صاحبه من رؤية الحقيقة الموضوعية .
- ألا يغير الناقد أحكامه تباعا لتغير أهوائه ونزعاته المتقلبة .
- البعد عن التعميم واللجوء إلى الدقة والحذر في إطلاق الإحكام .
- البعد عن الإدعاء .

(خ)

- ابن خلدون ، أبو زيد (1332 ـــ 1406 م) :

أبو زيد عبد الرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي (732 ـ 808 هـ) له كتاب (العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر .) وقد اشتهر بتاريخ ابن خلدون أما مقدمته فقد غطت المجلد الأول بكامله ولقيت شهرة واسعة تعرض فيها لكثير من القضايا التي تتصل بأسلوب تسجيل التاريخ وقيام المجتمعات وتطور الحضارات ومشاكل التاريخ وطرق تدوينه كما تعرض للدول والحضارات وأسباب نشوئها وعوامل اضمحلالها . وجاء خلال ذلك بآراء ونظريات تتصل بعلم الاجتماع وفلسفة التاريخ محاولا دائما الكشف عن القوانين التي تنظم الظواهر الاجتماعية . وقد عدّه كثير من

المنصفين مؤسسا لعلمين حديثين يزعم كثير من الأوربيين أنهما من المنجزات الفكرية الأوربية وهما (فلسفة التاريخ) و (علم الاجتماع) .

- دريدا ، جاك (1930 ــ) :

فيلسوف فرنسي ولد لعائلة يهودية في حي " الأبيار " بمدينة الجزائر ، وقضى بها سنوات تكوينه الأولى ، عاش مغتربا بين ثقافتين متصارعتين ثقافة الجماعة الجزائرية العربية وثقافة المستعمر الفرنسي رحل إلى فرنسا في التاسعة عشرة من عمره . حصل على شهادتي الليسانس في الفلسفة والليسانس في الآداب عام 1953 من جامعة السوربون وشهادة في الاثنولوجيا إضافة إلى دبلوم الدراسات العليا حول "مشكلة تطور فلسفة هوسرل " . عمل بتدريس الفلسفة ، حصل على منحة في جامعة هارفارد الأمريكية . عاد بعدها إلى الجزائر ثم إلى فرنسا معيدا بجامعة السوربون ودار المعلمين ..

فاز عام 1962 بجائزة (جان كافييه) لترجمته وتقديمه كتاب هوسرل (مدخل إلى دراسة كتاب أصل الهندسة) ، حصل على درجة الدكتوراه الحلقة الثالثة في الفلسفة عام 1967 . قام برحلات عديدة إلى أوروبا وخارجها ، ألقى خلالها العديد من المحاضرات في الجامعات الأمريكية والكندية والجزائرية والبريطانية والسويسرية والألمانية . حول تعليم الفلسفة . ونال شهادة الدكتوراه في الآداب عام 1980 وحصل على درجة الدكتوراه الفخرية من ثلاث عشرة جامعة أجنبية وعام 1987 عهد إليه بإدارة معهد الفلسفة . حاز على ثلاثة أوسمة .. له العديد من الكتب منها " الكتاب والاختلاف " .

- ديران ، جيلبير :

مفكر فرنسي معاصر وظف كل إمكاناته وجهوده لصياغة "نظرية" في المتخيل من خلال مراجعة جسورة لمكونات العقلانية وللأساس الرمزي للثقافة

الغربية . له من الدراسات " الخيـــال الرمـــزي " 1992 ، و " الانثروبولوجيـــا : رموزها وأساطيرها وأنساقها " 1991 .

- ديمان ، بول :

أحد أكبر النقاد الأمريكيين الذين حملوا على عاتقهم نشـــر التفكيكيـــة فـــي أمريكا وذلك من خلال كتابيه " العمى والبصيرة " في أوائل السبعينات و " أمثولات القراءة " في أواخر السبعينات " . حيث يدور الأول منهما حول مفارقة مؤداهـــا أن النقاد لا يصلون إلى البصيرة النقدية إلا خلال نوع من العمى النقدي ، فهم يتبنون منهجا أو نظرية تتضارب تماما مع الاستبصارات التي تؤدي إليهما .

(ر)

- ريفاتير :

أستاذ بجامعة كولومبيا ، أهم جامعات نيويورك بالولايات المتحدة . اختص بالدراسات الأسلوبية منذ مطلع العقد الخامس وأبـــرز مؤلفاتـــه "محـــاولات فـــي الأسلوبية البنيوية " 1971 .

(ز)

- زيما ـــــ بيير :

مثل بيير زيما الحلقة الأخيرة في سيوسيولوجيا الأدب التي أفادت من تطور المناهج النقدية المحدثة ، البنيوية ، والسيميولوجية والنصية لكي تعثر على الواسطة الملائمة التي يمكن عن طريقها الدراسة العلمية الخصبة والجادة للعلاقة بين الأدب والمجتمع .. وله كتاب بعنوان " النقد الاجتماعي " استطاع من خلالـــه أن يبلـــور الاتجاهات التي سبقته ويعرض أهم الصعوبات والانتقادات التي وجهـــت إليهـــا ، ويقترح تصورا أكثر نضجا وتطورا في سوسيولوجيا الأدب .

- سابير ، ادوارد (1884 ـــ 1939)

أبو علم اللغة البنيوي ، ومرسخ الإنثربولوجيا الأمريكية . وتعتمد إضافاته الحقيقية في المجال اللغوي على تأكيده الطابع الشكلي اللاشعوري للغة . والنظرية التي تقدم بها في تطابق النماذج الثقافية والنماذج اللغوية . فقد كان من رأيه أن وظيفة اللغة الأولى لا تقتصر على التوصيل بل تمتد إلى ما خلف النماذج الثقافية . فاللغة هي " الدليل الرمزي لدراسة الثقافة " في مستواها الاجتماعي ، والنماذج الفكرية في مستواها الفردي . " فالفكر ـــ على حد تعبيره ليس سوى لغة تجردت من ثيابها الخارجية " أي أنها لغة مختزلة تؤدي وظيفة تجريدية خالية من الصوت . هذه الفرضية التي عرفت فيما بعد ب " فرضية سابيرووورف " والتي طورها تلاميذه ، ستجد صياغتها النهائية عند الجيل الأحدث من البنيويين أمثال (فوكو) و (شتراوس) . لقد خلف سابير كتاباً واحداً هو " اللغة " وعدداً من المقالات التي جمعها أحد تلاميذه في كتاب عنوانه " اللغة والشخصية والثقافة " .

- سارتر ، جان بول (1905 ـــ 1980) :

فيلسوف وكاتب فرنسي ، وهو داعية لما يسمى " الوجودية الملحدة " تشكلت آراؤه تحت تأثير هوسرل وهيدجر ، كما أن هناك ارتباط بين فلسفته وفلسفة كيركغارد أيضاً كان متأثراً بفرويد في التحليل النفسي وتتميز فلسفته بالنزعة المتمركزة على الإنسان والذاتية ، والنشاط الإنساني الحر ولا يعتمد على القوانين الموضوعية ومثل هذا المفهوم للحرية ، يشتمل على فلسفة الأخلاق السارترية ..

من أبرز مؤلفاته " الوجود والعدم " 1943

" الوجودية نزعة إنسانية " 1947

" نقد العقل الجدلي " 1960 .

- سانت بيف (1804 ـــ 1869) :

ناقد فرنسي دعا إلى دراسة الأدباء حسب أحوال طبيعتهم مبتدئاً بخصائصهم الجسمانية ، ومتعقباً لهم في حياتهم المادية والعقلية والخلقية أي أنه دعا إلى دراستهم دراسة عضوية نفسية اجتماعية .. لقد أصبح النقد عند (سانت بيف) علما يمكن تسميته " التاريخ الطبيعي للأدب " ، ومنذ بداياته الأولى في النقد الأدبي بدا متمردا وأصبح ناقدا لا يدين بمذهب من المذاهب أو ليس له مذهب صارم القوانين ضيّق الحدود . وكان يؤخذ عليه أنه " ناقد ليس له نظرية " وقد رد على من اتهمه بذلك قائلا " هؤلاء الذين تناولوني حسناً ، سرهم أن أكون قاضيا صالحا ، ولكن قاضياً لا يرجع إلى قانون . ويعد من أوائل الذين اتبعوا المنهج التاريخي في النقد الأدبي ثم

تظهر التاريخية جلية في نقد سانت بيف في مقالاته " الأثانين الجديدة " وقد أصدر المجلد الأول منها 1863 .

- سبنسر ، هربرت (1820 ـــ 1903 م)

عالم اجتماع ونفس إنجليزي ، وواحد من مؤسسي المذهب الوضعي ، تأثرت آراؤه الفلسفية تأثرا قويا بهيوم وكانط وميل ، وكانت فكرة "ما لا يقبل المعرفة" تحتل مكانة بارزة في مذهبه ، كان يرى أن العلم عاجز عن أن يسبر غور جوهر الأشياء ، لفكرة التطور مكانة في فلسفته ، فقد مد سبنسر فكرة التطور من الأشياء الحية لتشمل كل الأشياء والظواهر، ويكمن مفهوم سبنسر في التطور في جذور آرائه الاجتماعية ، فيما يسمي النظرية العضوية في المجتمع ، التي حاولت ــ بطريقة غير علمية إطلاقا ــ تحليل الحياة الاجتماعية على أسس بيولوجية .

أبرز مؤلفاته " مذهب الفلسفة التركيبية " 1862 ــ 1896 .

- ستاندال (1783 ـــ 1842 م) :

أديب فرنسي تغنى بحساسية الجمال وحـــرارة العاطفـــة وصـــور عبثيـــة المواصفات الاجتماعية .

- سوسير ــ فرديناند دي (1857 ـــ 1913 م) :

عالم لغوي سويسري درس في جنيف في ليبـــرغ حيـــث أعـــد أطروحـــة موضوعها : حول استعمال " المضاف " المطلق في اللغة السنسكريتيه ، ثم اســـتقر بباريس من سنة 1880 إلى سنة 1891 فدرس بمدرسة الدراســـات العليـــا النحـــو المقارن وأعد رسالة عن نظام الحركات في اللغة الهندو ـــ أوربية ثم اللســـانيات العامة سنة 1907 ودروسه طيلة الفترة الأخيرة من حياته هي التي نشرها بعـــض تلاميذه بعنوان " دروس في اللسانيات العامة " وذلـــك ســـنة 1916 . ويعـــد الأب الحقيقي للحركة البنيوية . حيث كانت محاضراته في علم اللغة فاتحة عهد جديد في مضمار (العلوم اللسانية) بصفة خاصة و"العلوم الإنسانية" بصفة عامة . لقد كانـــت تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي في اللغة وذلك عبر مجموعـــة مـــن الثنائيـــات المتقابلة التي يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية مثل : ثنائية : اللغة والكلام ـــ علم اللغة الداخلي و علم اللغة الخارجي ـــ الدال والمدلول ـــ التـــزامن أو التواقت والتطور أو التعاقب أي(السانكروني) و(الدياكروني) .

- ابن سينا (أبو علي) (980 ـــ 1037 م) :

فيلسوف وطبيب وعالم طبيعي وشاعر بآسيا الوسطى ، عاش في بخـــاري وإيران ورغم إخلاصه للإسلام إلا أنه لعب دورا كبيرا بين العرب في أوربا قـــام من خلاله بنشر التراث الفلسفي والعلمي العام القديم وخاصة تعاليم أرسطو ، قـــام ابن سينا بالكثير لتدعيم التفكير العقلي ونشر العلم الطبيعـــي والرياضـــة ، طـــور

المنطق والفيزياء والميتا فيزيقا عن أرسطو ، وأدرك خلود المادة ، كتابه الرئيسي " كتاب المعرفة " يقدم فيه عرضا موجزا لآرائه في المنطق والفيزياء .

(ش)

- شبنغلر ، أوزفالد (1880 ـــ 1936 م) :

فليسوف مثالي ألماني ، واحد من الممهدين النظريين للفاشية الألمانية ، نشر مؤلفه الرئيسي"انهيار الغرب" 1918 ـ 1922 في مجلدين وفيه يسجل فلسفته في التاريخ ، وهو يعارض بالقدرية عندما ينكر فكرة التقدم التاريخي المنهج المادي التاريخي ، هو من اتباع النسبية التاريخية التي تذهب إلى أن التاريخ "حضارات" مستقلة فريدة لكل منها مصيرها الفردي تمر بفترات النشؤ والازدهار والموت .

ويذهب إلى أن مهمة " فلسفة التاريخ " هي فهم (البناء المورفولوجي) أي (الشكل الخارجي) لكل حضارة تكمن في أساسها "روح الحضارة" . وفي الوقت الحاضر يروّج المؤرخ البريطاني توينبي لـــ "فلسفة للتاريخ" قريبة من فلسفة التاريخ عند شبنغلر .

- شتراوس ، كلود ليفي (1908 ـــ) :

عالم اجتماعي معاصر يعد شيخ البنيويين المعاصرين .. السمة الأساسية الأولى التي تميز ابستمولوجيا ليفي اشتراوس هي أنها تبحث في ما وراء (العلاقات العينية) عن تلك البنية التحتية اللاشعورية .. وقد حمل على النزعة الوظيفية في دراسة الظواهر الاجتماعية لأن نظرتها واقعية صرفة . لا تهتم ببناء فكرة (عقلية) تتكفل بتفسير (البنية) ، وقد قام بدراسة الأساطير وفق المنهج البنيوي . ولد في بروكسل ، درس الحقوق في باريس وتخصص بالفلسفة والأدب ، وهو أستاذ في جامعة (مون د. مارسان) ، وفي ليون من 1932 ـ 1934 ، ثم في جامعة سان باولو من 1935 ـ 939 . ثم في نيويورك من 1942 ـ 1945 ، ومستشار ثقافي

في السفارة الفرنسية في الولايات المتحدة الأمريكية مـن 1946 ـ 1947 . كمـا عمل مديرالدراسات في المعهد التطبيقي للدراسات العليا في باريس منذ عام 1950 حيث شغل كرسي الديانات المقارنة عند الشعوب ذات التعبير الشـفهي ، وأسـتاذ كرسي الأنتربولوجيا الاجتماعية منذ 1959 في الكوليدج دي فرانس . وقـد اهـتم ليفي شتراوس بدراسة سير الفكر البشري ، فقرب الاثنولوجيا من الألسـنية ومـن مشاكل التعبير ، وذلك بهدف تبيان أن الظاهرات الاجتماعية هي وقـائع لغويـة ، وقنوات اتصال قائمة على مستوى الوجود ، انطلاقا من هذا الأساس وضع خطوطا عريضة لنظرية علاقات القرابة والتبادل الاقتصادي والثقافي ولتكوّن الميثولوجيـا والديانات وظهورها . ومن أهم أعماله "البنى الأولية للقرابـة" 1949 ، "الجـنس البشري والتاريخ" 1952 ، "الانتربولوجيا البنيوية" 1958 ، "الفكـر المتـوحش أو الوحشي" 1962 ، "النيئ والمطبوخ" ..

- شولز ، روبرت :

روبرت شولز ناقد أمريكي من أشهر أعماله : البنيوية في الأدب ، عناصر القصة ، السيمياء والتأويل .

- شومسكي (1928 ـــ) :

لساني أمريكي من مواليد فيلادلفيا تتلمذ على هاريس وتـأثر بجاكبسـون واضطلع بالتدريس في المعهد التكنولوجي بماساشيوستش منذ 1954 وفـي السـنة الموالية ناقش أطروحة عنوانها "التحليل التحويلي" في 1956 ثم عملا آخر عنوانه "البنية المنطقية للنظرية اللسانية" وخلاصة هذين العملين صدرا عام 1957 بعنوان "الأبنية النحوية" فكان الكتاب دستور مذهب جديد في اللسانيات هو المذهب التوليدي ، وقد دققه شومسكي في كتابيه "مظاهر النظرية النحوية" و"مقولات نظرية النحـو التوليدي" ثم عمل على كشف المنطلقات الفلسفية في نظرياته فـألف "اللسـانيات الديكارتية" و"اللغة والفكر"،"أشكال نظرية التركيب" 1965 ،"منطق بنيـة الألسـنية

النظرية" 1975 ،"دراسات علم المعاني في القواعد التحويلية"1972 ،"مسائل الشكل والتأويل الألسنية ـــ التحليلية" 1975 .

- الشيخ محمد الشيخ (1946 ـــ) :

عالم سوداني ولد بمدينة الأبيض وتخرج في كلية العلوم قسم الرياضيات 1971 جامعة الخرطوم حصل على الماجستير في العلوم الرياضية . اهتم بموضوع وتطور الكائنات الحية . عمل أيضا على كشف وتطوير التحليل الفاعلي وهو نظرية تعنى بطبيعة الإنسان وتركيب العقل وقد شارك بورقة بحثية حول نظرية الحيوية في المؤتمر الدولي الثالث للأحياء الرياضية بسانتياغو 1987 ـــ صدر له كتاب "الإنسان والتحليل الفاعلي" 1989 ،"التحليل الفاعلي نحو نظرية حول الإنسان" 2000 ، وتحت الطبع "التحليل الفاعلي والأدب" ، ومخطوطة في طور الإعداد للنشر "تنمية الفاعلية، نحو فضاء حضاري جديد". يعمل حاليا بقسم الرياضيات ، كلية العلوم جامعة التحدي ـــ سرت / ليبيا .

(ط)

- طاهر رياض :

شاعر عربي معاصر من الأردن صدرت له :

ـ حلاج الوقت 1993 .

ـ تجوال ـ هرمان هيسة ـ ترجمة ـ 1990 .

ـ العصا العرجاء 1988 .

ـ طقوس الطين 1985 .

ـ شهوة الريح 1983 .

وله تحت الإصدار ـ حرف الحرف ـ انطلولوجيا النثر الصوفي ـ دراسة ومختارات .

- ابن طباطبا العلوي (ـــ 322 هـ) :

أبو الحسن محمد بن أحمد . قدم في كتابه (عيار الشعر) مفهوما للشعر مؤسسا عيارا لهذا الفن محددا الأسباب الموصلة إلى نظمه والقيمة التي ينطوي عليها النظم و الالتزام بقواعد الصنعة .. إنه كتاب نظري يعنى بتحديد أصول الفن وتوضيح قواعده وتحديد معيار للقيمة . ومن أعماله كذلك كما يذكرها ياقوت الحموي ـــ تهذيب الطبع ، كتاب العروض ، وفي المدخل إلى معرفة المعمىّ من الشعر وكتاب في تقريظ الدفاتر .

(غ)

- غراهام هو :

يحمل ماجستير في الفنون ودكتوراه في الآداب .

زميل في كلية داروين وأستاذ اللغة الإنجليزية في جامعة كامبريدج ، من مؤلفاته "آخر الرومانسيين" من رسكين إلى يتيس ، "الشمس السوداء" دراسة في أدب دي . إتش . لورانس ، "الصورة والبحرية" تأملات في الثورة الأدبية ،"الحلم والرسالة" الأدب والأخلاق في الثقافة اليوم .

- غولدمان ، لوسيان (1913 ـــ 1970 م) :

يعتبر نشاط لوسيان غولدمان ــ الفلسفي والنقدي امتدادا فكريا لأعمال جورج لوكاش (1885 ــ 1917). وقد تميزت أعماله بتركيزها على علم اجتماع المعرفة وعلم اجتماع الأدب . وجددت كتاباته النقد الماركسي وأضفت عليه قيمة معاصرة تتجاوز إطاره الدوغمائي. وقد أهله إطلاعه الواسع على الفلسفة الألمانية لابتكار منهجية جديدة في الدراسة الأدبية تدعى "السوسيولوجيا الجدلية للأدب" ولكنه اتباعا للموضة الشائعة أسماها: "البنيوية ــ التكوينية" وقد عرض أفكاره الفلسفية والتطبيق النقدي لها في مؤلفاته التي منها : "الجماعة البشرية والكون عند

كانط" 1945 ، "العلوم الإنسانية والفلسفة" 1952 ، "أبحاث جدلية " 1958 ، " الإله الخفي " 1959 ، " من أجل سوسيولوجيا الرواية " 1964 ، "الماركسية والعلوم الإنسانية" 1970 ، إلى جانب العديد من المقالات والندوات المتفرقة في المجلات الأوربية .

- غيرو :

لساني فرنسي ودكتور في الآداب وهو أستاذ اللسانيات بجامعة نيس وجامعة فانكوفار ألف في معظم فنون اللسانيات بما يعد مداخل لها وهو يغذي بمؤلفاته سلسلة "ماذا أعرف" ومما نشره فيها "الأسلوبية" و "علم الدلالات" و"النحو" و" نحو اللغة الفرنسية " و" علم أصول الكلمات" و" علم العلامات " .

- فاولر ، روجر :

روجر فاولر لغوي إنجليزي من أعماله : فهم اللغة لغة الأدب ، مقدمة في النحو التحويلي .

- فرويد ، سيجموند (1856 ـــ 1939) :

نمساوي طبيب مختص في الأعصاب أسس مدرسة التحليل النفسي وأحدث ثورة في المعرفة الإنسانية عامة بما اكتشفه من عوالم نفسانية ثرية العطاء ، ومن أهم مؤلفاته " تأويل الأحلام " و " علم النفس المرضي في الحياة اليومية " و " ثلاث محاولات في النظرية الجنسية " و " محاولات في علم النفس التحليلي " .

- فلوبير (1821 ـــ 1880) :

كاتب فرنسي حاول وصف النفس البشرية في تقلباتها ، ونظريته في الكتابة تتلخص في اعتباره أن العبارة كلما قاربت الفكرة التصقت بها ، وكلما التصقت بها ازدادت جمالا . من أبرز مؤلفاته " سلامبو " و "السيدة بوفاري" و"التربية العاطفية"

- فوكو (1926 ـــ) :

فيلسوف فرنسي يعد من أعلام البنيوية في ميدان الفلسفة ولا سيما الأصولية منها . أما فلسفته فمحورها الإنسان بوصفه عاملا ناطقا متنزلا في الـزمن . مـن أبرز مؤلفاته "الأسماء والمسميات" و "أثرية المعرفة" .

(ق)

- قدامة بن جعفر (337 هـ) :

يعد كتابه " نقد الشعر " محاولة منهجية للتخلص من فوضى الأحكام النقدية بتأصيل نظري صارم للشعر ، يحدد به معيارا متميزا يهدي عملية التذوق والحكم على السواء ويشد العملية إلى عنصر محدد للقيمة الشعرية مؤكدا المحتوى الإنساني للشعر .

- معمر القذافي (1942 ـــ) :

ولد الأديب معمر القذافي بمدينة سرت (المنطقة الوسطى من الجماهيريـة العظمى) فجّر مع زملائه الأحرار ثورة الفاتح العظيم ، وواصل نضـاله الفكـري والذي بلغ ذروته في إبداع النظرية العالمية الثالثة التي صدرت في الكتاب الأخضر بفصوله الثلاثة "السياسي والاقتصادي والاجتماعي" والتي مازالت موضع اهتمـام الدارسين في جميع الأوساط الفكرية ومراكز البحث و الأكاديميات العلميـة . قلـد المئات من الأوسمة محليا وعربيا وعالميا لاهتماماته الفكرية والسياسية والاجتماعية واعترافا بنضاله من أجل مستقبل الإنسان وحريته . كما منحتـه عـدة مؤسسـات وأكاديميات علمية محلية وعربية وعالمية درجة الدكتوراه الفخرية فـي مجـالات العلوم السياسية والتاريخ والقانون والاجتماع . ومنحته رابطة الأدبـاء والكتـاب بالجماهيرية العضوية الشرفية والبطاقة رقم واحد بالرابطة تقديرا لإبداعه الفكـري

الأدبي المتميز ، من مجموعاته القصصية"القرية القرية ..الأرض الأرض ..وانتحاررائد الفضاء"و"تحيا دولة الحقراء" ..

- القرطاجني ، حازم (684 هـ) :

اطّلع على إنجازات الفلاسفة والنقاد التطبيقيين الذين قدموا إنجازهم منذ النصف الثاني من القرن الرابع ، له من الآثار (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) حيث يقع علم الشعر عنده في إطار دائرة أوسع هي "صناعة البلاغة" أو"علم البلاغة الذي يحتوي" صناعة الشعر والخطابة " فقد عالج علم البلاغة من زاوية الشعر" .. حيث يرى أن الشعر لا يمكن أن يعود إليه ازدهاره بعد وفاة أبي العلاء إلا بتأكيد جانب القيمة ، بمعنى وضع منهاج يهدي عملية التذوق والتحليل والتفسير وبالتالي التقييم على مستوى الإبداع ، فيكشف عن مغزى الشعر وجدواه في حياة الفرد والجماعة . ومعنى ذلك ـــ كما يشير عصفور ـــ أن العملية الشعرية على مستوى الإبداع والتلقي لا يمكن أن تتحرك صوب اتجاهات راقية إلا بقوانين تصحح اختلال الطباع للمتلقين والمبدعين .

(ك)

- كارتشفسكي :

من علماء اللسانيات اشترك مع تربتسكوي وجاكبسون عام 1928 في تقديم أعمال جماعية ناضجة في مضمار الفونولوجيا ، قدمت للمؤتمر الدولي الأول للعلوم اللسانية بلاهاي ، مقترحين برنامجا جديدا أعربوا فيه عن ضرورة التمييز بين دراسة أصوات الكلام ودراسة أصوات اللغة .

- كانط ، ايمانويل (1724 ـــ 1804) :

فيلسوف وعالم ألماني ، مؤسس المثالية الكلاسيكية الألمانية ، ولد وتعلم وعمل في كونجسبرغ حيث عمل محاضرا ثم أستاذا للمنطق والميتافيزيقيا

(1770 ــ 1796) في الجامعة ، وهو مؤسس المثالية "النقدية" أو"المتعالية" . وقد صمم كانط ــ في أعماله الفلسفية وتحت تاثير النزعة التجريبية والشكية عند هيوم ـــ الاختلاف بين الأسس الواقعية و الأسس المنطقية ، بعد ذلك ظهرت أهم كتبه في النقد حيث يعرض فيها بطريقة متماسكة النظرية "النقدية" في المعرفة والأخلاق وعلم الجمال ، وبرهن كانط على استحالة بناء مذهب من الفلسفة التأملية (الميتافيزيقيا) ، فالمعرفة ممكنة فقط بـ "الظواهر" من أبرز مؤلفاته" نقد العقل الخالص" 1781 ،" نقد العقل العملي" 1788 ،" نقد ملكة الحكم" 1790 .

- كروتشة (1866 ـــ 1952) :

إيطالي من أعلام الفلسفة والتاريخ والنقد الأدبي . اقتفى أثر المنهج الهيجلي ، واعتنى بفلسفة الخلق الفني فقال بمبدأ اتحاد الشكل والمضمون بفضل الحدس . كما اعتنى أيضا بنظرية المعرفة . من مؤلفاته "الجمالية كعلم للعبارة" و"علم المنطق كعلم المتصور الخالص" .

- كريستيفا ، جوليا (1941 ـــ) :

بلغارية الأصل والمولد ، تعمل في فرنسا منذ عام 1966 ، أستاذة في السوربون . ناقدة وباحثة في علم الدلالة ، وترتكز إلى العلوم الإنسانية الحديثة كما تهتم بتحليل نفسي للمعرفة ، وتطرح أزمة العقل الغربي أو كما تقول "الموت الذي يهددنا" . من هو الفاعل أو من هو الشخص المتكلم ؟ سؤال تتطرحه كريستيفا ويحيلها إلى البحث في مسألة "القول" ، واللغة عبر نصوص منها الرواية . لها من الأعمال : "النص الروائي" 1970 ، " ثورة اللغة الشعرية" 1974 ، " تعددية الكلمة " 1977 .

- كولريدج (1772 ـــ 1834) :

شاعر وناقد إنجليزي تأثر بالفلسفة المثالية الألمانية ، فلقد بلغت النظرة العضوية إلى العالم غاية بعيدة في فكره الفلسفي والفني وغلفها نزوع روحي أقرب

في نهجه إلى المثالية الذاتية منه إلى المثالية الموضوعية ، لقد كان أقرب إلى الحدس منه إلى التجربة وأقرب إلى التركيب منه إلى التحليل ولهذا يقدم البصيرة على البصر ، أفاد من كانط ومن صديقه (وردزورث) في دراسة الخيال ويعد كتاب كولريدج (السيرة الأدبية) الذي نشر عام 1817 إنجيل النقد الحديث .

(ل)

- لاكان ، جاك (1901 ـــ) :

ولد في باريس واتجه في تعليمه نحو دراسة الطب ، ثم تحول إلى دراسة الطب العقلي وفي عام 1932 استطاع لاكان أن يتقدم برسالة علمية تحت عنوان " ذهان البارانويا في علاقته بالشخصية " ، في عام 1936 شارك لاكان في أحد المؤتمرات العالمية في التحليل النفسي بدراسة هامة تحت عنوان "مرحلة المرآة" ، ومنذ ذلك التاريخ ظل لاكان يتابع أبحاثه العلمية في ميدان الطب العقلي من جهة وميدان التحليل النفسي من جهة أخرى . عام 1966 ظهر له كتاب "كتابات" اعتبره النقاد بمثابة بنيوية جديدة حيث يدعو صاحبها إلى ارتياد عالم "الرمز" ، اعتبر اللاشعور بنية وليس جوهرا . صنف بعد ذلك على أنه مفكر بنيوي ، ولكن الجديد لدى لاكان أنه قد أعطى الصدارة (للبنية)على(الذاتية) في مضمار علمي أصعب ألا وهو مضمار "التحليل النفسي" .

- لوك ، جون (1732 ـــ 1804) :

فيلسوف مادي إنجليزي ، إضافة إلى كونه اقتصادي وكاتب سياسي ، أخرج نظرية التجريبية المادية ، فقد رفض لوك المذهب الديكارتي في الأفكار الفكرية ، ويعتبر لوك أن المعرفة الكلية تتوقف كلية على اللغة . وقد عرّف المعرفة بأنها إدراك التطابق (وعدم التطابق) بين فكرتين . أما أفكاره على الصعيد السياسي فقد وضع نظرية في الدولة كانت محاولة لتكييف النظرية مع الشكل

السياسي للحكومة الذي هو برجوازيا . أثرت فلسفته على أجيال كثيرة من المفكرين مثل بيركلي المثالي وهيوم اللاأدري . من مؤلفاته(مقال في الفهم البشري) 1690 .

- لوكاش ، جورج (1885 ـــ 1971) :

فيلسوف الواقعية الأكبر في النصف الأول من القرن العشرين ، وذلك عندما درس وحلل العلاقة بين الأدب والمجتمع باعتبار الأدب انعكاسا وتمثيلا للحياة . ويعد لوكاش صانع نظرية تتصف بطابعها الفلسفي والميتافيزيقي لأنها تنبثق من تصور أساسي مفهومه أن دراسة الظواهر الأدبية لابد وأن تكون دراسة شاملة لا تقف عند الجزئيات وإنما تدرس الظاهرة في كليتها وشمولها . فالأدب يصبح بذلك هو التعبير الفكري والفلسفي عن حركة المجتمع . من أهم كتبه " نظرية الرواية " 1920 ، "تاريخ وعي الطبقات " 1923 .

- ليبنتز ، غوتفريد قبلهلم (1646 ـــ 1716) :

فيلسوف ألماني ومثالي موضوعي ، كان عالما بالرياضيات (أحد مخترعي حساب التفاضل) والفيزياء ، وكان جيولوجيا وبيولوجيا ومؤرخا ، ويجب النظر إلى فلسفة لايبنتز على أنها محاولة لتحقيق مركب بين أفكار المادية الآلية و المذهب المدرسي الأرسطي ، وهو في تفسيره الواقع سعى إلى توحيد المبدأ الآلي ونظرية الذرات الروحية ، وهو أحد مؤسسي الجدل الألماني المثالي وفلسفته في نظرية المعرفة ضد فلسفة جون لوك حيث هاجم التجربة الحسية كمصدر للكلية المعرفية ، وأن العقل وحده هو الوضوح وانعدام التناقض ، ولهذا حتى يمكن اختبار حقائق العقل يكفي تطبيق منطق أرسطو ، يعتبره رسل مؤسس المنطق الرياضي و من مؤلفاته (كلم الذرات الروحية) 1714 ، (الفلسفة الإلهية) 1710 ، (مقالات جديدة في الفهم الإنساني) 1704 ونشر عام 1765 .

(م)

- ماركس ، كارل (1818 ـــ 1883) :

مؤسس الشيوعية العلمية ، وفلسفة المادية الجدلية والمادية التاريخية والاقتصاد السياسي العلمي ، ولد في ترييف حيث أنهى المدرسة الثانوية عام 1835 وبعد ذلك التحق بجامعة بون ثم جامعة برلين ، في مؤلفه الأول الذي كانت رسالته لنيل درجة الدكتوراه "الاختلاف بين فلسفة ديمقرطيس الطبيعية وفلسفة أبيقور الطبيعية"1841 ، يخرج ماركس من فلسفة هيجل بنتائج جذرية وإلحادية للغاية ، في عام 1842 أصبح ماركس عضوا في هيئة تحرير صحيفة "راينيش تسا يتونغ" ثم أصبح فيما بعد رئيس تحريرها ، وفي عام 1844 كتب مقالين بعنوان " في نقد فلسفة الحقوق عند هيغل" كشف فيها الدور التاريخي للبروليتاريا ، وبعد تعرفه على انجلز صاغا بطريقة منهجية نظرة جديدة للعالم من مؤلفاته : " المخطوطات الاقتصادية والفلسفية" 1844 ،"العائلة المقدسة" 1845 ، " الايديولوجيا الألمانية" 1845 ـــ 1846 ، "اطروحات حول فيورباخ" 1847 يعتبر أول كتاب في الماركسية الناضجة ،"بيان الحزب الشيوعي" 1848 ، فكرة فلسفته الأساسية قائمة على الصراع الطبقي الذي سوف يؤدي إلى دكتاتورية البروليتاريا .

(ن)

- نيتشة ، فريدريش (1844 ـــ 1900) :

فيلسوف مثالي ألماني ورائد للأيديولوجية الفاشية وأستاذ فقه اللغة في جامعة بال بسويسرا ، وفلسفته هي فلسفة الأرادية ، فقد عارض إرادة الفعل ، واعتبر الصراع من أجل الوجود الذي كبر وتضخم فأصبح " إرادة القوة " القوة الدافعة الكلية للتطور،وقد وضع نيتشة أسطورة " العود الأبدي لجميع الأشياء" مقابل النظرية العلمية للتقدم . وأعماله الرئيسية هي "هكذا تكلم زرادشت"1883 ـ 1891، " وفي ما وراء الخير والشر" 1886 ، و"إرادة القوة" 1906 .

- هوسرل ، إدمون (1859 ـــ 1938) :

فيلسوف مثالي ألماني ومؤسس ما يسمى بالمدرسة الظواهرية (الفينومينولوجية) تقوم فلسفته على تعاليم أفلاطون و ليبنتز ، ولقد سعى إلى تحويل فلسفته إلى علم محدد تحديدا محكما ، وإلى خلق منطق صوري للمعرفة العلمية ، آراء هوسرل بصفة عامة متتالية على نحو ذاتي ، حيث إنه يذهب إلى أن موضوع المعرفة لا يوجد خارج وعي الذات المركز عليه . كان له تأثير بالغ على الفلسفة البرجوازية ونجد انعكاسا لعناصر هوسرل المثالية الموضوعية عند هارتمان في كتابه (الأنطولوجيا النقدية) . لعناصر مثاليته الذاتية فقد أصبحت أساس الوجودية . من أبرز مؤلفاته "أزمة العلم الأوروبي والظواهر المتعالية" 1954 ،"الفلسفة الأولى"1956 ـــ 1959 .

- هيا لمسليف (1899 ـــ 1965) :

لساني دنماركي تتلمذ على مايا ي ثم شارك في تأسيس "النادي اللساني بكوبنهاجن" سنة 1931 ـــ وعمل على وضع نظرية بنيوية شمولية للظاهرة اللغوية . من مؤلفاته"مقدمة في النظرية اللغوية" و" مقدمة في اللغة " و"محاولات لسانية" .

- هيدجر ، مارتن (1889 ـــ 1976) :

أحد مؤسسي الوجودية الألمانية ، والداعية الأساسي لها ، كان مساعدا لهوسرل والمقولة الرئيسية في فلسفة هيدجر المثالية هي "الزمانية " وهي زمانية يفهمها على أنها الانفعالات الداخلية للإنسان وفلسفة الظواهر عند هوسرل . إن التشاؤم العميق والعداء الشديد للعلم كامنان في وجودية هيدجر . من أبرز مؤلفاته "الوجود والزمان" 1927 "كانط ومشكلة الميتافيزيقيا" 1929 ، "مدخل إلى الميتافيزيقيا" 1953 .

- هيغل ، جورج فيلهيلم فريدريش (1770 ـــ 1831) :

واحد من الفلاسفة الكلاسيكين الألمان ، مثالي موضوعي ، في بداياته كان راديكاليا رحب بثورة الثامن عشر الفرنسية وتمرّد على النظام الإقطاعي للملكية البروسية ، ولكن بعد سقوط نابليون والرجعية التي حلت أثرت في طريقة تفكيره عام 1818 تولى كرسي الأستاذية في جامعة برلين ، في كتابه (ظواهر الروح) درس هيغل تطور الوعي الإنساني ، كما عرض فيه عرضا استدلاليا وحدة الفكر والوجود ، التي هي نقطة الانطلاق في مذهب هيغل والفكرة المطلقة التي تتطور بذاتها باعتبار أساس وجوهر العالم كله ، في كتابه (دائرة معارف العلوم الفلسفية) أوضح أن كل الظواهر الطبيعية والاجتماعية تقوم على أساس المطلق ، أي الروح والعقل ، أو (الفكرة المطلقة) ، أو(عقل العالم) ، أو (روح العالم) وتتطور الفكرة المطلقة في ثلاث مراحل : " تطور الفكرة في قاعها هي نفسها " و" تطور الفكرة في صورة الوجود الآخر" و"تطور الفكرة في الفكر والتاريخ" . عرض هيغل جدله هذا في كتابه (علم المنطق) في صورة شاملة حيث صاغ قانون التغيرات الكمية التي تؤدي إلى تغيرات كيفية ، وكان لفلسفة هيغل أثر كبير على تطور الفلسفة الماركسية . من مؤلفاته "ظواهر الروح"1807 ، "علم المنطق "1812 ـــ 1821 ،" المبادئ العامة لفلسفة الحق" 1821 ، "محاضرات في تاريخ الفلسفة" 1833 ـــ 1836 ، "محاضرات في علم الجمال" 1835 ـــ 1838 ،"محاضرات في فلسفة التاريخ" 1837 .

(و)

- وردزورث ، ويليام (1970 ـــ 1850) :

تتبع قيمة وردزورث في الشعر من فكرتين : شعر الطبيعة ، الشعر البسيط لذلك كان يوصف بأنه شاعر الطبيعة .. كتب ديوان "غنائيات" بالاشتراك مع صديقه (كولريدج) وظهر هذا الديوان عام 1798 ، وفي طبعته الثانية عام 1800

باسم وردزورث مع مقدمة بقلمه تبين الآراء النقدية التي كتبت على أساسها القصائد. وتعد المقدمة من النصوص النقدية الهامة في تاريخ النقد الأدبي .

(ي)

- يونج ـــ كارل :

هو صاحب مدرسة في"علم النفس الجماعي" وقد كان تلميذا ورفيقا لفرويد لكنه لم يلبث أن استقل عنه وأسس مفاهيمه عن "اللاشعور الجماعي" متجاوزا بذلك الطابع الفردي الذي اقتصرت عليه دراسات "فرويد " فهو يرى أن الشخصية الإنسانية لا تقتصر حدودها على التجربة الفردية وإنما تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة الموغلة في القدم ، وأن هذه الشخصية تحتفظ في قراراتها بالنماذج ، والأنماط العليا التي تختمر في الثقافة الإنسانية عبر الأجيال المختلفة والتي تدخل في تركيب طريقة التخيل الإنساني وطريقة التصور وطريقة الشعور وفي منظومة القيم والفاعلية النفسية للإنسان .

التعريف بالمصطلحات

- **الآخر** **The other**

مفهوم يرجع إلى الفلسفة الهيجلية ، ولكنه يتخذ معنى متميزاً في نظريات (جاك لاكان) ، فيشير إلى مكان افتراضي هو مكان الدال الخالص ، أكثر مما يشير إلى كيان مادي أو مقولة أخلاقية ، ولذلك يقول لاكان "إن الآخر ... هو المكان الذي تتأسس فيه أنا تتكلم مع من يسمعها " .

- **آلية التعقل :** **Reason Mechanism**

مصطلح موجود عند شومسكي عندما اقترح نموذجا للمقدرة اللغوية يكون في وسعه تفسير عملية الأداء اللغوي بعدما أخذ على علم اللسان البنيوي أنه يقتصر على وصف اللغة من دون تفسيرها ، يتمثل هذا النموذج فيما أسماه النحو التوليدي حيث يتكون من ثلاث مكونات : مكون نظمي ، مكون فنولوجي "صوتي" ، مكون دلالي . يأخذ التحليل الفاعلي بهذا النموذج العام لآلية التعقل "توليد الدلالة" على النحو التالي : المدخلات ، المكون النظمي ، المكون الدلالي ، المخرجات . لتكون الآلية التي اقترحها شومسكي آلية عامة لتوليد الدلالة النظام تصبح هي الآلية التي يستخدمها العقل خلال عملية التعقل .

- **آلية الضبط :** **Constrain Mechanism**

لكل بنية من بنيات العقل خصائص تتعلق بشروط النشأة ، وخصائص تكوينية تشرطها آلية التعقل ، آلية الضبط ، برامج العطاء . فآلية الضبط هي مجموعة من الإجراءات التي تعتقل البشر في فضاء البنية حتى تحقق البنية السائدة مهامها وأغراضها وآلية الضبط لا تقتصر على هذه الإجراءات بل هناك عقوبات وجزاءات قانونية واجتماعية ونفسية تطال كل من يتطاول بالخروج على برامج البنية .

- **آلية نمو الفاعلية :** **Praxis growth mechanism**

يقصد بها كيفية نمو الفاعلية ، آلية تطـور الفـرد أو المجتمـع تجـاوزا لمحدودية ومهام كل من بنيتي العقل التناسلي والبرجوازي . إنّ عملية التجـاوز لا تعني إلغاء بنية العقل التناسلي أو البرجوازي بل تعني انضواء إحداهما أو كلتيهما تحت لواء مرجعية أشمل .

- **آنية / تعاقب:** **ynchrony / Diachrony**

مصطلحان يشيران إلى إحدى الثنائيات الأساسية عند دي سوسير ، حيـث يقصد بالسينكرونية أو الآنية وصف الظاهرة اللغوية من حيث هي مجموعـة مـن العناصر المترابطة في لحظة بعينها وفي لغة بعينها ، وذلك علـى النقـيض مـن الدياكرونية أو التعاقب الذي يشير إلى تتابع هذه العناصر في حقب مختلفـة مـن تطور لغة واحدة . ولقد انطوى هذا التمييز على عدة نتائج لافتة أهمها تأكيد حقيقة اللغة بوصفها نسقا كاملا متكاملا في كل لحظة من لحظاته ، على نحو تغدو معـه اللغة وجودا كاملا مستقلا عن تاريخه .

- **أبستمولوجيا :** **Epistemology**

هي نظرية المعرفة وهي قسم هام من النظرية الفلسفية حيث هي نظرية في مقدرة الإنسان على معرفة الواقع ومصادر وأشكال ومناهج المعرفة والحقيقـة ووسائل بلوغها .

أبستيم (وحـدة معرفيـة) : **Episteme**

مصطلح أشاعه مشيل فوكو ليدل به على الوحدات الأساسية التي يتشكل من التقائها نسق للمعرفة . وينطوي مفهوم المصطلح على تسـليم مـؤداه أن الشـحنة الدلالية التي تتضمنها الوحدات المعرفية تظل في حالة تغير مع تقـدم المعرفـة ، وعلى نحو يولد أبنية معرفة جديدة .

- **الأبنية المزدوجة :** **Double Structures**

مصطلح خاص برومان جاكبسون تندرج تحته أربع حالات للعلاقة العامة التي تربط بين الرسالة والشفرة . وتقوم اثنتان من هذه الحالات على التدوير بينما تقوم الحالتان الأخريان على التواشج ، فهناك : 1 / الكلام المروي أو الرسائل التي تنقل داخل رسالة "رسالة / رسالة" وتلك هي الحالة العامة للأساليب غير المباشرة ، 2 / أسماء الأعلام ، حيث يدل الاسم على الشخص الذي ينسب إليه الاسم ، وهي حالة يتضح فيها تدوير الشفرة "شفرة / شفرة" حيث كلمة "مازن" تعني شخصا اسمه "مازن" . 3 / الإحالة الذاتية ، كأن نقول إن كلمة " فأر" تتكون من مقطعين " فتتواشج الرسالة مع الشفرة أو تتراكب معها "رسالة / شفرة" . وتنطوي هذه البنية على أهمية خاصة لأنها تشمل "التفسيرات الموضحة" ، من لغة إلى أخرى . 4/ رات التحول "أو المحولات" وهي أهم هذه الأبنية المزدوجة وأكثرها لفتا للانتباه. وأيسر مثال عليها هو الضمائر التي لا تمثل موضوعها إلا بمقتضى قاعدة عرفية تم التواضع عليها والتي لا تشير وجوديا إلا إلى التلفظ "شفرة / رسالة" .

- **إحلال :** **Displacement**

عملية يمكن بها لصورة أن ترمز إلى غيرها من حيث هي بديل مكافئ.

- **استعارة :** **Metaphox**

علاقة بين رمزين ، قد تكون مجرد تجاور "استعارة حرفية" ، أو بيان بلاغي عن التشابه أو التماثل "استعارة وصفية" ، أو تماثل في التقسيم بين أربع مصطلحات استعارة شكلية أو تماهي فرد بطبقته "الكلي المحسوس أو الاستعارة البدئية" أو بيان عن مماهاة افتراضية "الاستعارة الشاملة" .

- **استبدال :** **Substitution**

إحدى وسائل الوقاية النفسية التي يلجأ إليها المرء تجنبا للشعور بالنقص أو الضعة ، فيستبدل بالأهداف العسيرة أهدافاً أيسر يتحكم فيها أو يحقق بها ذاته .

- **إشارة :** **Sign**

رمز من حيث كونه تمثيلا لفظيا لموضوع أو تصور طبيعيين .

- **إشكالية :** **Problematics**

مصطلح أشاعه ألتوسير ، يشير إلى العناصر البانية في مجال أيـديولوجي لمواجهة مشكلات وتساؤلات يطرحها الزمن التاريخي ، على نحو يتكشـف عـن إطار داخلي لبنية توحد كل العناصر .

- **اغتراب :** **Alienation**

حالة نفسية اجتماعية تسيطر على الفرد فتجعله غريبا وبعيدا عـن واقعـه الاجتماعي وينطوي المصطلح على مفاهيم متعددة تعدد الفلاسفة الذين ألحوا علـى استخدامه خصوصا هيغل وفرويد وماركس الذي ربط الاغتراب بتقسـيم العمـل والتوزيع غير المتكافئ للسلطة والأرباح .

- **الانتشار :** **Dissemination**

هو تفجر النص إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة ، إلى حركة مطلقة من المعاني اللانهائية ، تتحرك منتشرة من فوق النص عابرة كل الحواجز .

- **انحراف :** **Deviance**

عدم مسايرة المعايير التي يحددها المجتمع أو التي تتحدد بثقافته السـائدة . وذلك هو الموضوع الأساسي الذي انتهى بمشيل فوكو إلى دراسة " القوة " .

- **انزياح ، إزاحة :** **Displacement**

ملاءمة الأسطورة أو الاستعارة لقوانين التخلق أو المصداقية .

- **أنطولوجيا :** **Ontology**

هي نظرية الوجود بشكل عام ، الوجود بما هو موجود ، مستقلا عن أشكاله الخاصة ، وفي أواخر العصور الوسطى استخدم الفلاسفة الكاثوليك الفكرة الأرسطية في الميتافيزيقا لبناء نظرية في الوجود تصلح كبرهان فلسفي على حقائق الدين .

- **الانفعالي / الطلبي :** **Emotive / Conative**

البعد الانفعالي هو البعد الخاص بالمتكلم في الحدث الكلامي عند جاكبسون، حين تصبح الوظيفة الأساسية للغته وظيفة تعبيرية يعبر بها هذا المتكلم عن مشاعره أو انفعالاته أو استجابته الخاصة بموضوع الحدث الكلامي . أما البعد الطلبي فهو البعد المقابل الذي ينتقل فيه التركيز من المتكلم إلى المخاطب فتتوجه إليه عملية التوصيل مستخدمة صيغا نحوية من قبيل النداء و الأمر . وإذا كان ضمير المتكلم يغلب على البعد الأول فإن ضمير المخاطب يغلب على الثاني ، فالأول بعد تعبيري خاص بأنا المتكلم أو المرسل للرسالة ، والثاني بعد نزوعي يتوجه إلى المخاطب أو مستقبل الرسالة اللغوية ، وكلا البعدين ـــ في النهاية ـــ بمثابة وظيفتين من وظائف ست تؤديها اللغة في نظرية جاكبسون عن "الحدث الكلامي" .

- **أيديولوجيا :** **Ideology**

نسق من الآراء والأفكار التي هي جزء من البناء الفوقي، والتي تعكس ـ بوسائط معقدة ـ العلاقات الاقتصادية في مجتمع من المجتمعات ، وتؤكدها في الوقت نفسه ، مما يجعل منها نوعا من الوعي الزائف يؤكد علاقات إنتاجية .

- **أيقونة (صورة) :** **Icon**

العلامة التي تقوم على علاقة تشابه بين الدال والمدلول كالصورة التي تماثل موضوعها ، أو التمثال الذي يشبه موضوعه .

- **بنية : Structure**

نسق من العلاقات الباطنة (المدركة وفقاً لمبدأ الأولية المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة ، من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي ، على نحو يفضي فيه أي تغير في العلاقات إلى تغير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معه النسق دالا على معنى . ويتضمن هذا التعريف مجموعة من المسلمات . أولها : أن البنية تصور عقلي أقرب إلى التجريد منه إلى التعين (فالبنية هي ما نعقله ـــ بصياغة منطقية ـــ من علاقات الأشياء لا الأشياء ذاتها) وثانيها: أن موضوع هذا التصور يتصف بأنه حقيقة لا شعورية لا تظهر بنفسها بل تدل عليها آثارها أو نتائجها . وثالثها : أن هذه الحقيقة اللاشعورية الباطنة (الكامنة في الموضوعات ، أو الكامنة في عقولنا المدركة لها ـ بمعنى أدق) حقيقة آنية تلفت الانتباه إلى تشكلها في الآن أكثر من تشكلها عبر الزمان وتميل إلى الثبات أكثر مما تميل إلى الحركة . ورابعها : أن هذه الحقيقة الآنية تلفتنا إلى نفسها أكثر مما تلفتنا إلى فاعلها ، وتكشف عن نظامها المحايث أكثر مما تكشف عن الذات الفاعلة في هذا النظام . وبقدر ما تؤدي هذه المسلمات ـــ ضمنا ـــ إلى نفي صفة (التاريخية) عن معنى البنية فإنها تؤكد إزاحة الذات الفاعلة عن مركز البنية ، على نحو يغدو معه بناء البنية نظاما آليا يعمل بطريقة لا واعية تتجاوز إرادة الأفراد .

- **بنية العقل : Mind Structure**

هي النسق أو النواة التوليدية للوعي التي تحدد فكرة الإنسان عن نفسه ومنحى استجابته لتحديات الوجود الاجتماعي والحضاري .

- **بنيوية توليدية : Genetic Structuralism**

منهج جدلي (ماركسي) في دراسة الظواهر الثقافية يرجع إلى المفكر الفرنسي (غولدمان) الذي يرى أن أي تأمل في العلوم الإنسانية لابد أن ينطلق من

داخل المجتمع لا من خارجه ، وأن هذا التأمل لابد أن يغير الحياة الاجتماعية بما يحرزه من تقدم في علاقته الجدلية بها ، وأن الظواهر الثقافية أبنية تتولد عن أبنية أوسع ترجع إلى العلاقات الاجتماعية نفسها وأهم نموذج لتطبيق هذا المنطق هو كتاب غولدمان (الإله الخفي) الذي درس فيه العلاقة بين بنية الرؤيا التراجيدية في مسرح راسين وبنية رؤية العالم في فلسفة باسكال من حيث علاقة كلتا الرؤيتين بالنظرة (الجنسينية) ، إلى العالم وصلتها بتدهور المكانة الاجتماعية للنبالة الشرعية في عهد لويس الثالث عشر .

- **التبئير :** **Focalization**

مصطلح أطلقه (جانيت) وذلك عندما ينطلق السرد من وجهة نظر غير وجهة نظر السارد الذي يعتبر مصدراً لكل خبر سردي ، بما يعني أن هناك تضييقاً في حقل الرؤية بالمقارنة مع المعرفة الكلية للسارد . حيث يعمل التبئير على تضييق حيّز الشمولية والأحادية ومن ثم إتاحة الفرصة لحرية وفاعلية رواة آخرين ، ووجهات نظر آخرى في النص .

- **التحريفية (المراجعة) :** **Rivisionisn**

اتجاه يوصف بالسلب أو الانتهازية من وجهة النظر الماركسية فيقترن بالتراجع عن النظرية وبرنامجها الثوري ، وقد يوصف بالإيجاب من وجهة نظر مغايرة ، فيغدو(مراجعة) تعيد النظر في النظرية لتجاوز جوانب القصور فيها .

- **التخييل :** **Fiction**

الأدب الذي كون أساس التقديم فيه الكلمة المطبوعة أو المكتوبة ، مثل الروايات والمقالات .

- **تراتب :** **Stratification**

الترتيب المتدرج للمراكز والأدوار في النسق الاجتماعي ، وما يتصل بـــه من اختلاف أشكال الامتياز والتأثير والقوة ، على أساس من علاقـــات الطبقـــة أو العمل أو الطائفة .

- **تراتب هرمي :** **Hierarchization**

عملية تتحدد بها المراتب في النظام الاجتماعي .

- **التشخيص :** **Ethos**

السياق الاجتماعي الداخلي لعمل أدبي ويضم التشخيص والبيئة فـــي الأدب التخييلي ، كما يشمل صلة المؤلف بقارئه أو جمهوره بالأدب الجمهوري .

- **التعارض :** **Opposition**

مبدأ من المبادئ اللغوية المرتبطة بمفهوم النسق ، حيث لا تكتسب العلامة معناها داخل النسق إلا بمخالفتها غيرها من العلامات ، ممـــا يفضـــي إلـــى مبـــدأ التعارض الذي نعزو به العناصر الصوتية أو الدلالية التي تتميز بها العلامة مـــن حيث تضادها مع علامة أو علامات أخرى غيرها داخل النسق .

- **تعقل (عقلانية) :** **Rationality**

نمط سلوكي يجدد الوسائل والغايات على أساس فعل واع يقوم على قواعد منطقية ومعرفة تجريبية .

- **التغذية المرتدة (المسترجعة) :** **Feed back**

إن نموذج آلية التعقل في التحليل الفاعلي قائم على التغذية المرتدة بمعنـــى الاستفادة من المخرجات ـــــ الوعي أو البنية السطحية ـــــ للإسهام في المدخلات ومن ثم التأثير والتعديل في عملية التعقل .

- **تفكيك النص / النقد التفكيكي : Deconstructive Criticism**

درج الدارسون استخدام مصطلح التفكيك للنص من أجل إعادة بنائه كوسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص إلا أن عبد الله الغذامي يعربه بـ (التشريحية أو تشريح النص) .

- **التنازر : Conflict and Cooperation**

مصطلح منحوت من كلمتي (تآزر ، تناحر) وهو يكشف عن نمو وتفاعل بنيات العقل ، تفاعل البنيات يعني أنها تتآزر حينما تقدم إحداها استجابة ناجحة للتحدي الأساسي الذي يواجهه المجتمع ولكنها أيضا تتنازع وتتناحر حينما تفشل البنية السائدة في التصدي للمشكلات القائمة . في حالة التآزر يكون البناء الاجتماعي في حالة استقرار ، وحينما تفشل البنية السائدة تبدأ البنيتان الأخريان في المنافسة فيتجلى الصراع والتناحر .

- **التناص (التضمين) : Intertextuality**

يشير المصطلح إلى الفاعلية المتبادلة بين النصوص ، فيؤكد مفهومه عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص ، وذلك على أساس مبدأ مؤداه (أن كل نص يتضمن وفرة من نصوص مغايرة ، يتمثلها ويحولها بقدر ما يتحول ويتحدد بها على مستويات متعددة) . وتعد جوليا كريستيفا أول من صاغ هذا المصطلح ومنحه مدلولا محددا ، مدلولا هو أبعد ما يكون عن فكرة تأثر الكاتب بغيره من الكتاب أو فكرة مصادر العمل الأدبي بمعناهما التقليدي ، وأقرب ما يكون إلى مكونات النسق النصي نفسه ، حيث يغدو التناص بمثابة تحول لنسق أو أكثر من أنساق العلامة إلى نسق أو أنساق أخرى ، وعلى نحو يغدو معه مفهوم المصطلح نفسه بمثابة نقطة تحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية .

- **تيمة (عنصر موضوعي) :** **Theme**

فئة دلالية تقع في نص أو مجموعة من النصوص المتعددة داخل مجال الأدب (مثل تيمة الموت ، أو الحب .... الخ) .

- **الجدل (الديالكتيك) :** **Dialictics**

يشير المعنى العام للمصطلح إلى عملية صراع يتبادل طرفاها المتضادان التأثر والتأثير على نحو يغير من كليهما على السواء ويفضي إلى مركب ثالث يصبح ـــ بدوره ـــ طرفا في عملية صراع جديدة مع طرف يقابله ، على المستوى الفكري أو الاجتماعي ، ومن منظور يغدو معه التناقض بمثابة المبدأ الرئيسي للجدل . وعموما يرتبط هذا المصطلح بواحد من أعقد المفاهيم وأكثرها إشكالا وخلافا في تاريخ الفلسفة والفكر الاجتماعي ولكنه يتصل اتصالا خاصا بفلسفة هيغل وماركس .

- **حدث كلامي :** **Speech event**

مصطلح خاص بعملية التوصيل اللغوي على نحو ما تصورها جاكبسون الذي ذهب إلى أن كل حدث كلامي (تقوم عليه عملية التوصيل) يتكون من ستة عناصر ، هي : المخاطب الذي يرسل الرسالة ، والمخاطب الذي يستقبل الرسالة ، والرسالة التي تدور بينهما والاتصال المادي الذي لا يمكن دونه تبادل الرسالة أو توصيلها ، يضاف إلى ذلك الشفرة التي تتحدد بها علامات الرسالة ، والسياق الذي تتحدد فيه هذه العلامات . ورغم العلاقة المتبادلة بين هذه العناصر إلا أن تركز الحدث اللغوي على أحد هذه العناصر ينتج وظيفة لغوية متميزة على نحو ينتج ست وظائف لغوية هي : الوظيفة الانفعالية التي تركز على مرسل الرسالة ، والوظيفة الطلبية (أو النزوعية) التي تتوجه إلى مستقبل الرسالة ، والوظيفة الإشارية التي تركز على سياق الرسالة والوظيفة الاستهلالية التي تركز على الاتصال وتستهل عملية التوصيل ، والوظيفة ما بعد اللغوية (أو اللغة الشارحة) التي تركز على

الشفرة ، والوظيفة الشعرية التي تركز على الرسالة نفسها . وقد أوضح جاكبسون هذه المفاهيم (التي صارت عنصرا مفهوميا أساسيا في النظرية البنيوية) في بحثه الشهير (الذي نشر عام 1960) بعنوان " بيان ختامي : علم اللغة وعلم الشعر" .

- **حراك :** **Mobilization**

عملية يتحرك بها الفرد أو المجموعة من طبقة اجتماعية (أو مستوى اجتماعي) إلى طبقةٍ أخرى (أو مستوى آخر) .

- **حقل دلالي :** **Semantic Field**

مجال تدور ضمنه مجموعة من الكلمات يصل بينها معنى أساسي.

- **خطاب :** **Discourse**

يشير المصطلح إلى الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاماً متتابعاً تسهم به في نسق كلي متغاير ومتحد الخواص ، وعلى نحو يمكن معه أن تتآلف الجمل في خطابٍ بعينه لتشكل نصاً مفرداً ، أو تتآلف النصوص نفسها في نظامٍ متتابع لتشكل خطاباً أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد . وقد يوصف (الخطاب) بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلامات ، أو يوصف بأنه مساق من العلاقات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض متعينة . وإذا كان (تحليل الخطاب) محوراً مهما من محاور علم اللغة التصنيفي (أوالتوزيعي) عند(ز . هاريس) وتلامذته ، فإن مفهوم (الخطاب) نفسه اكتسب أهمية متميزة ، كأداة للتحليل ، مع إسهام (إيميل بنفنسيت) في كتابه (مشكلات علم اللغة العام) . ولقد كان تعميق مفهوم(الخطاب) بمثابة نقطة من نقاط التحول عند(البنيوية) في آخر المطاف ، أي بمثابة انتقال من مركزية مفهوم(اللغة) إلى مركزية مفهوم (الخطاب) . وإذا كان التركيز على (اللغة) يعني التركيز على الكلام أو الكتابة التي ينظر إليها موضوعياً بوصفها سلسلة الأنساق التي لا تنطوي على ذوات ، فإن

التركيز على (الخطاب) يعني التركيز على اللغة من حيث هي (نطق) أو تلفظ ، مما يعني إدخال الذوات الناطقة في الاعتبار . ومن هنا يتخذ (الخطاب) معنى متميزاً في كتابات تنتمي إلى تشكلٍ واحد ، يتكرر على نحو دال في التاريخ ، بل على نحو يغدو معه(الخطاب) جزءاً من التاريخ ــ جزءاً هو بمثابة وحدة وانقطاع في التاريخ نفسه.

- **الخيالي الرمزي** **Imaginary/ Symbolie**

مصطلحان يستخدمهما (جاك لاكان) لوصف تطور الطفل ، وهما وثيقا الصلة بنظريته الأساسية عن مرحلة المرآة ، أما مصطلح (الخيالي) فيرتبط بالمرحلة السابقة على المرحلة الأوديبية ويتصل بالوضع الذي يبدأ فيه الطفل تعرف نفسه بتعرف جسد أمه(كأنه يتعرف نفسه في مرآة الآخر) ، وتغدو علاقته بالعالم علاقة ثنائية قوامها الاتحاد . ولذلك يغدو البعد الخيالي(بوجهٍ عام) بعداً نفتقد فيه أي مركز محدد للذات ، وتتبادل فيه (الذات) الموضع مع (الموضوعات) تبادلا منغلقاً على نفسه لا يكف عن الحركة ، في مجالٍ من الصور التي لا تنفصل فيها الأطراف الانفصال الحاد . ولكن هذه البنية الثنائية التي تدني بطرفيها إلى حال من الاتحاد سرعان ما تنفصل ، وتقتحم ، وتغدو بنية ثلاثية العناصر(أطرافها المثلث الأوديبي : الطفل / الأم / الأب) ، عندما يدخل الأب قاطعاً الصلة المباشرة بين الطفل والأم ، فيدخل بدخوله القانون والمحرم الاجتماعي ، ويدخل الطفل ــ بدوره ـــ البعد الرمزي الذي يتعرف معه(من خلال شخص الأب) وجود شبكة أوسع من العلاقات هو طرف فيها ، فيغدو الطفل ــ بذلك ــ طرفاً في نظام لغوي هو مفعول له وليس فاعلاً فيه ــ وبقدر ما تنطوي العلاقة بين هذين البعدين على نوع من التعارض(الذي صار أساساً ينطلق منه "تحليل الفصام" بعد (لاكان)) فإنها تشير إلى بعد ثالث ، غامض ، يسميه (لاكان) " البعد الواقعي "وهو بعد ظل يأخذ معانٍ متعددة في دراسات(لاكان) المتعددة ، إلى أن أصبح بمثابة الحبل السري للبعد

الرمزي ،(فيما يقول(آلان شريدان) ، في تقديم ترجمته الإنجليزية لكتابات (لاكان)) . وعلى أي حال فقد خصص (لاكان) حلقة دراسية بأكملها لمناقشة جوانب الاتفاق والاختلاف بين هذه الأبعاد المتغايرة الخواص ، بعنوان"العقدة البرومينية" .

- **دافعية** **Motivation**

يشير هذا المصطلح إلى العملية التي تؤثر بها الاتجاهات النزوعية في السلوك الواعي الإرادي للأفراد ، عند(ثالكوت بارسونز) .

- **دراسة الكتابة** **Grammatology**

يرتبط هذا المصطلح بأفكار (جاك دريدا) التي صارت أساساً لتجاوز البنيوية ومنطلقاً لتأسيس ما بعد البنيوية . ويقوم المفهوم الأساسي الذي يتضمنه المصطلح على التمييز بين اللغة من حيث هي أصوات مسموعة منطوقة ومن حيث هي علامات أو نقوش مرئية مكتوبة . ولكن يتصل هذا التمييز بمجموعة من الأصول النظرية يرجع أهمها إلى ما انتهى إليه دريدا من أن التراث الفكري للحضارة الغربية يقوم على تسليم يضع اللغة المنطوقة في مرتبة أعلى من اللغة المكتوبة ، على نحو صارت معه الأولى هي اللغة بألف لام التعريف ، وصارت الثانية مجرد صورة تابعة كأنها دال ثانوي على دال أصلي يسبقه في الوجود ويعلوه في الرتبة . وبقدر ما ينطوي هذا التسليم على حكم بالقيمة ، فيما يؤكد دريدا ، فإنه ينطوي على نوع من الميتافيزيقا يرتبط بما يسميه نزعة " مركزية اللوجوس" Logocenterism التي سادت الفكر الغربي من بعد إفلاطون إلى دي سوسير . "واللوجوس لفظ يوناني يشير إلى الكلمة التي تعبر عن الفكر الداخلي ، أو الفكر الداخلي نفسه . ويستخدم اللفظ اصطلاحاً ـــ في الفلسفة ـــ للإشارة إلى العقل من حيث هو مبدأ للوجود ، وعلى نحو ما يتجلى في القول ، كما يستخدم اللفظ اصطلاحاً ـــ في الديانة المسيحية ـــ للإشارة إلى كلمة الله ، يسوع ، بوصفه المبدأ الثاني في التثليث " وما يقصد إليه(دريدا) بالكشف عن نزعة

" مركزية اللوجوس " هو تدمير تأثيرها الطاغي ، وتدمير مبـدأ الأصـل الثابـت الواحد ، وما يقترن به من مفهوم الغائية أو العلية ، وتأكيد أهمية الكتابة التي لـن تغدو تابعا بل أصلاً ، والتي لن يسعى درسها إلى البحث عن بنية مركزية تنغلـق على دال مركزي ، بل البحث عن القيم الخلافية التي تتضمنها عناصر الكتابة من حيث هي الأصل الممكن للغة . وتغدو دراسة الكتابة ـــ في النهاية ـــ دراسـة للفاعلية الحرة التي تمارسها الكلمات المنقوشة على الصفحة ـــ الكلمات التي تغدو آثاراً لا تفهم إلا من حيث علاقتها الخلافية بغيرها من الآثار ، والتي لن تنغلق على معنى ثابت بل تنفتح على معانٍ متصارعة تتصل بعملية من اللابناء التـي تـدمر ميتافيزيقا البنية عند البنيويين .

- **درجة صفر الكتابة:** **Writing degree zero**

هذا المفهوم الذي يحمله عنوان الكتاب الأول ل(رولان بارت) كان بمثابـة استجابة سالبة لمفهوم بارت عن "الأدب الملتزم" ، وبمثابة استجابة موجبة لمحاولة (ألبير كامو) خلق لغة محايدة في روايته"الغريب"أي لغة شبه إشارية،شفافة ، بريئة في ظاهرهاهي "الكتابة البيضاء" التي عدها (سارتر) بمثابة رفض للالتزام ، ونظر إليها (رولان بارت) من منظور مخالف ، فكانت هذه الكتابة مستوى مغـايراً مـن الالتزام ، لأنها تقاوم "الأدب" ، أي تقاوم فرضياته القبليـة الثابتـة عـن المعنـى والنظام . وإذا كانت الكتابة ـــ في جانب منها ، عند بارت ـــ مساءلة للأدب أو للأعراف التي تصوغ بها الثقافة عالمنا، فلابد لهذه الكتابة من أن تطرح عن كاهلها أي نظام لغوي محفوظ. و"الكتابة البيضاء" تحقق هذا النوع من التحرر لأنها تخلق لنفسها لغة تتباعد عن لغة الحديث العامة وعن اللغة الأدبية الخاصة فـي الوقـت نفسه، فهي كتابة تنطوي علي"السلب"، وعلي أسلوب من الغياب هو الغياب المثالي للأسلوب، فهي"درجة صفر الكتابة"أو الكتابة المحايدة التي يحافظ بها الفكـر علـي مسؤوليته دون أن يكبل نفسه بقيود شكل ينتمي إلى تاريخ لا يخصه.

- **الدوغمائية** **Dogmatism**

أنظر القطعية.

- **الذات المزاحة عن المركز** **Decentered Subject**

مفهوم يرتبط بالبنيوية تعميما وب(جاك لاكان) تخصيصا،إذ يشير المفهوم – في جانب منه – إلى خروج البنيوية علي التقاليد الفكرية (السابقة) التي تجعل من"الذات" مركزا للوجود ومنطلقا للفعل ، في مقابل البنيوية التي تزيح الذات عن مكانتها المركزية ، وتجعل منها مفعولا أو وظيفة لنظام أو خطاب يتجاوزها بقدر ما يؤسسها ، وبمعنى يتقابل معه قانون"الوجود"(أوالكوجيتو) الديكارتي"أنا أفكر فأنا موجود" مع نقيضه الذي تتضمنه عبارات (جاك لاكان):"أنا أفكرحيث لا أوجد ، وأوجد حيث لا أفكر" .

- **ذهان:** **Psychosis**

حالة عقلية مرضية (تنتج عن عدم قدرة الأنا على كبت الرغبة اللاواعية) تنقطع معها الصلة بين الأنا والعالم الخارجي فيخلق اللاوعي واقعا وهميا بديلا .

- **رمز:** **Symbol**

علامة تنتج عن"قاعدة"عرفية ، أو ترابط معتاد بين الشارة وموضوعها .

- **سرد ، حبكات:** **Mythos**

(1) سرد علم أدبي ، منظورا إليه على أنه نحو الكلمات أو ترتيبها(السردالحرفي) . العقدة أو"المحاجة"(السرد الوصفي) . المحاكاة الثانية للفعل(السردالشكلي) . محاكاة فعل أو طقس نوعي ومعاود(السردالبدئي) . أو محاكاة مجمل فعل قابل للتصور يقوم بها إله أو مجتمع بشري كلي القدرة .

(2) واحد من أربع نماذج بدئية في السرد تصنف على أنها سرد لنمـــوذج بـــدئي: ملهاوي ، رومانسي ، مأساوي ، سخروي .

- **السيريالية** **Surrealism**

اتجاه في الفن الحديث نشأ في فرنسا في أوائل العشـــرينات مـــن القـــرن العشرين تكمن جذوره الفلسفية في النظريات المثالية الذاتية لفرويد ، التي لا تعتبر الفن شيئا سوى نتاج ووظيفة للشبقية الجنسية . وعند السيريالية أن مضمون الفـــن يرتد إلى"حوافز جنسية" وإلى غرائز جنسية وإلى غرائز الخوف من الموت وأيضا من الحياة .

- **سيكولوجيا الأنا** **Ego Psychology**

نهج في التحليل النفسي يهتم بالآليات النفسية التي تتوسط العلاقة بين"الأنا" و"الهو"، وينطلق من فهم"الأنا" بوصفها نسقا عقلانيا واقعيا لوظائف الشخصية ، أو بوصفها وحدة فاعلة تؤلف الفرد وتصوغ تصوره الكلي عن نفسه ، مما يفضي إلى التركيز على العمليات التي تقوم بها الأنا في نمو الشخصية(من مثل إدراك الواقـــع والتعلم الواعي والتحكم الإرادي) . وأعلام هذا النهج هم:(هاينز هارتمان)،أرنيست تريس ، (ر. م. لوفنبشتن)، ويهاجم (جاك لاكان) هذا المنهج مؤكدا انقســـام الأنـــا وليس وحدتها،وتجزئها وليس تلاحمها،وافتقادها لمركز تدور حوله بدل اســـتقلالها بمركز تتأسس حوله .

- **سمولوجيا** **Semiology**

أنظر علم العلامات .

- **شفرة** **Code**

مجموع السنن أو الأعراف التي تخضع لهـــا عمليـــة إنتـــاج الرســـالة أو توصيلها ، فالشفرة نسق من العلامات الذي يتحكم في انتاج رسائل يتحدد مـــدلولها

إلى الرجوع إلى النسق نفسه وإذا كان إنتاج الرسالة هو نوع من"التشفير" فإن تلقي هذه الرسالة وتحويلها إلى مدلول هونوع من"فك الشفرة"عن طريق العودة بالرسالة إلى إطارها المرجعي في النسق الأساسي . ولذلك يتحدث بعض دارسي العلامة عن نوع من التطابق بين "الشفرة"و"اللغة"وبين"الرسائل"و"الكلام" .

- **شكل (صورة)** **Gestalt**

كلمة ألمانية صيغت منها النسبة في"علم نفس الجشطلت"الذي ينحو منحى كليا يركز على الأبنية النفسية ، من حيث هي كليات منظمة تقوم على قوانين ذاتية داخلية .

- **الصوتيم (الفونيم):** **Phoneme**

أصغر الوحدات الصوتية الدالة التي إذا تغيرت تغير معنى الكلمة ، كالجيم والصاد من"جابر"و"صابر" .

- **الظواهرية:** **Phenomenalism**

نظرية في المعرفة تقوم على أساس مسلمة بأن الأحاسيس وحدها هي الموضوع المباشر للمعرفة.وتفضي الظواهرية المتطرفة إلى مثالية مطلقة أو لأدرية ، وتتخذ في الوضعية المعاصرة شكلا لغويا حيث تقول بإمكانية التعبير عن الخبرة في لغة"شيئية"أو"ظواهرية" .

- **عصاب:** **Neurosis**

شكل من الأشكال المتضخمة لردود الفعل إزاء الأحداث الضاغطة، يرتبط بخلل نفسي يعتري الجهاز العصبي نتيجة إحباط أحد الدوافع الغريزية الأساسية .

- **عقدة أوديب:** **Oedipus Complex**

عقدة لا واعية تفسرها نظرية التحليل النفسي بالإشارة إلى أسطورة أوديب ، وتنشأ هذه العقدة لدى الابن بسبب تعلقه"الجنسي"بالأم ، مما يسفر عن شعور بالذنب ومشاعر تحد للأب ، إلى أن تنحل العقدة بتقبل الطفل وضعه داخل المثلث الأوديبي واستياعبه القيم الاجتماعية التي يرمز الأب إلى سطوتها . وقد نظر (جاك لاكان) إلى هذه العقدة من منظور جديد يرتبط بمفاهيمه البنيوية"اللغوية" فأصبحت العقدة الأوديبية أقرب إلى مسرحية يبدأ الصراع بين شخصياتها بتعرف الطفل مصطلحات القرابة ، ولكن يصل الصراع إلى نهايته بتقبل الطفل مكانه الذي حدد له من قبل ، في نسق القرابة الذي يتضمنه نسق الرموز اللغوية للمجتمع . وكأن علاقة الطفل الثنائية بأمه(هذه العلاقة التي تشبه العلاقة بين الدال والمدلول) تمهد السبيل لعالم الخطاب الرمزي الذي يرتبط بلفظ ثالث،هو لفظ"الأب" الذي يتوسط بين الدال والمدلول ، والذي يدخل معه الطفل إلى عالمنا اللغوي الرمزي بتقبل اسم الأب وما يرتبط به من ممنوعات ونواه وأعراف ، وعلى نحو يغدو فيه تقبل اسم"الأب" تقبلا للقانون الاجتماعي ونسق اللغة الذي يصنع الطفل ويصنعنا على السواء .

- **علاقات:** **Relations**

يرتبط مفهوم العلاقات بمفهوم اللغة نفسها عند البنيويين على أساس أن اللغة نظام من العلاقات التي ليس للأجزاء خارجها أي هوية مستقلة،وعلى نحو تصبح معه عناصر البنية بمثابة نقاط التقاء وظيفيّة لشبكة من العلاقات النسقية الآنية . ويتصل بهذا المفهوم فكرة"الهوية العلائقية" التي تتحدد معها الوحدات بوظيفتها داخل العلاقات الآنية للبنية ، وذلك على النقيض من فكرة"الهوية التاريخية" أو "التطورية" .

- **علاقات التتابع/ علاقات الترابط: Syntagmatic/ Paradiagmatic Relations**

علاقات التتابع هي العلاقات التي ترتبط بالحركة الأفقية للكلمات عبر زمن نطق أو قراءة الجملة أو الجمل . والمقصود بذلك أن كل كلمة توجد في علاقة أفقية بغيرها من الكلمات التي تسبقها أو تعقبها في مساق خطي يسهم في تحديد معناها ، بحيث لا يتكشف معنى أي جملة من الجمل إلا بالتتابع الواقع بين الكلمات والذي ينتهي مع الكلمة الأخيرة في الجملة أو الجمل. وإذا كانت هذه العلاقات علاقات حضور لكلمات قائمة بالفعل فإن علاقات الترابط هي علاقات غياب،تقوم علي صلة الكلمات الحاضرة في الجملة بغيرها من الكلمات الغائبة عنها والمترابطة معها ، فنحن لا نرتب الكلمات التي نذكرها في الجملة على أساس من تتابعها المحسوس في زمن النطق أو الكتابة فحسب بل على أساس من عملية اختيار ضمنية ، نستبقي معها بعض الكلمات ونستبعد غيرها من مخزون اللغة التي نستعملها ، بحيث تظل الكلمات الغائبة مؤثرة في الكلمات الحاضرة ، وعلى نحو تسهم فيه الكلمات الغائبة في تحديد معنى الكلمات الحاضرة .

- **علم الأدب (البويطيقا): Poetics**

لفظ البويطيقا في البنيوية ذو صلة بأصله القديم عند أرسطو ، حيث كانت البويطيقا دراسة لقوانين"صناعة الشعر". وليس ذلك بالمعنى البعيد عن البنيوية ، فبويطيقا البنيوية هي الدراسة المنهجية للأنظمة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية ، من حيث هي مجموعة من"اللغات بالمعنى الذي قصد إليه دي سوسير، أو مجموعة من القوانين بالمعنى الذي قصد إليه أرسطو، فالمهم في البنيوية هو اكتشاف الأنساق الكامنة التي تحدد أدبية النصوص في ذاتها،واكتشاف الأنساق الكامنة التي توجه القارئ في العملية التي يتفهم بها أدبية هذه النصوص.وما حدث من فارق هو أن المصطلح القديم الذي كان لغة شارحة للجزء ــ أي الشعر ــ قد صار لغة شارحة للكل ــ أي الأدب ــ يضاف إلى ذلك أن التجريد الذي اتّصف به

القانون عند أرسطو حل محله تجريدآخراتصفت به(اللغة)أو(النسق)أو (البنية)أو(الخطاب) عند البنيويين . ولذلك يقول تودوروف إنّ موضوع البويطيقا لا ينصب على مجموعة من الأعمال الأدبية الموجودة ، بل على الخطاب الأدبي نفسه من حيث هو المبدأ المولد لعدد غير محدود من النصوص ، كما يقول إن كل أنواع"البويطيقا" بنيوية بالضرورة،ما دام موضوعها ليس مجرد حاصل جمع الظواهر التجريبية وإنما هو البنية المجردة التي تنطوي عليها هذه الظواهر"أي الأدب نفسه من حيث هو نسق كلي يتجاوز النصوص المفردة ويستوعبها في آن " .

- **علم التأويل (هرمنيوطيقا)** **Hermeneutics**

مصطلح يوناني الأصل يشير إلى عملية التفسير(ويبدوأن ذلك هو سبب الأسطورة التعليلية التي كانت تصل مسمى العلم بالإله هرمس الذي اكتشف اللغة والكتابة فزود البشر بالوسيلة التي أعانتهم على فهم المعنى وتوصيله) . وقد ارتبط المصطلح بعلم تفسير النصوص الدينية وتأويلها في نشأته ، ثم اتسع مدلوله مع فلسفة الظواهر وأصبح الآن مجالا معرفيا يصل بين علوم متعددة ، تتلاقى فيما بينها حول مشكلات التفسير، من منظور العلاقة التأويلية التي تصل بين النص المفسّر والمفسّر والأنظمة التي تقوم عليها عملية التفسيرأوالتأويل .

- **علم اجتماع المعرفة:** **Sociology of Knowledge**

مجال من مجالات علم الاجتماع ، يركز على الصلة القائمة والمتبادلة بين الحياة الفكرية(أو طرائق المعرفة) والقوى الاجتماعية والسياسية في فترة تاريخية بعينها .

- **علم الدلالة:** **Semantics**

فرع من فروع علم اللغة يدرس العلاقة بين الدال اللغوي ومدلوله، ويدرس معاني الكلمات تاريخيا،وتنوع المعاني،والعلاقات الدلالية بين الكلمات وما يترتب عليها من مجاز.

- **علم العلامات (السميولوجيا) :** **Semiology**

يرجع مصطلح السيمولوجيا إلى تقاليد (دي سوسير) الذي قال: إن من الممكن تصور قيام علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع ، ويغدو جزءا من علم النفس الاجتماعي ومن ثم علم النسق العام وسأسمي هذا العلم باسم السيمولوجيا ، ويكشف هذا العلم عما يكون العلامات وعن القوانين التي تحكمها .

- **العملية الأوديبية :** **Oedipization**

العملية التي تنحل بها عقدة أوديب أو تنتهي عقدة أوديب أو تنهي بها مسرحيته عند (جاك لاكان) والتي تتصل بلحظة تشكل الهوية النفسية،حيث يكتسب الطفل القدرة على استخدام الرموز مع اقتحام اللغة (والمجتمع من خلالها) له واذعانه إليها ، وعلى نحو تغدو معه هذه العملية أقرب إلى"تنشئة اجتماعية" يندمج بها الطفل في نظام اجتماعي متدرج، يغدو اسم الأب فيه بمثابة قمة أولى من قمم التسلط".

- **الفاعلية** **Praxis**

يقصد بها قدرة الإنسان على إنتاج وإثراء الحياة الإنسانية جمعاء، بل الحياة جميعها .

- **الفحص الاستبدالي:** **Commutation test**

وهو أن نقوم بتغيير الدال(الكلمة) بإحلال بدائل عنه من سلسلة الاختيار لنرى أثر ذلك على توجه الجملة من حيث دلالتها أو من حيث إيقاعها .

- **فصام** **Schizophernia**

اضطراب من اضطرابات الشخصية ، يتميز باختلال التفكير والدوافع على نحو يتضمن انفصالا عن الواقع وانكبابا على النفس ، وتصحبه وفرة من الأوهام والهلوسات ، كما لو كان"الهو" يفيض على العقل الواعي ويغمره بترابطات عاطفية

غير منطقية ملغزة . ولكن هذا المعنى المألوف"في علم النفس الفرويدي" يتخذ معنى متميزا في(تحليل الفصام) المضاد لعلم النفس الفرويدي .

- **فضاء الفاعلية:** **Praxis Space**

يحتل مفهوم الفضاء مكانا مرموقا في الرياضيات وعلم الفيزياء وتتبع أهمية الفضاء من أنه وفقا لماله من أبعاد يحدد تركيب الأجسام أو الظاهرات التي تتموضع فيه . ونعلم أن التركيب يحدد بدوره السلوك أو الوظيفة . لذا يصبح من العسير التعرف على سلوك الظاهرة على نحو مكتمل في غياب العلم بخصائص وأبعاد الفضاء الذي تنتمي إليه . يتكون فضاء الفاعلية من خمس أبعاد هي:البعد النفسي،الاجتماعي،التاريخي، البيولوجي،الكيميائي، وبذلك يكون فضاء يسمح بمعالجة كلية لظاهرة الإنسان .

- **الفورمالزم:** **Formalism**

المصطلح يعني الشكلية وهي مدرسة نقدية انتعشت في روسيا بدءا من عام 1915 حتى عام 1930 حيث قضى عليها النظام السياسي هناك وكان مبدؤها يقوم علىأن لغة الأدب ليست أداة نقل أفكار وإنما الشكل فيها هوالجوهر ومن هنا جاءها اسم الشكلية ، وشاعت أفكار هذه المدرسة في فرنسا سنة 1965 حيث ترجم (تودروف) أعمالهم إلى الفرنسية في كتاب بعنوان"نظرية الأدب" وشاعت أفكارها أيضا من خلال رائدها المتنقل (رومان جاكبسون) .

- **فونوطيقا/ فونولوجيا:** **Phonetics / Phonology**

ثنائية تميز ما يمكن أن نسميه الصوتيات التطبيقية والصوتيات النظرية،وترتبط بالتمييز بين"اللغة"و"الكلام" وترجع إلى عالم اللغة الروسي الأصل (تروبتسكوي) الذي أقام تقابلا بين المصطلحين،فوصل الفونوطيقا بأصوات"الكلام"ووصل الفونولوجيا بأصوات"اللغة" .

- **فينومنولوجيا:** **Phinominalism**

انظر الظواهرية .

- **قارئ ــ قراءة** **Reader- Reading**

تدعم البنيوية الدور الذي يلعبه القارئ في إنتاج المعنى ، كما تدعم الطرائق التي يحقق بها النص إثارة بمقاومة توقعات القراء أو انصياعه لها . ولقد استلزم هذا الفهم صياغة نظرية في القراءة ذات صلة بمفهوم " اللغة " عند (دي سوسير) ، ومفهوم"القدرة"عند(شومسكي) فصارت القراءة عملية تفاعل بين أنظمة لا واعية ، تنطوي على"قدرة" القارئ من ناحية و"لغة" النص من ناحية ثانية . ومحور الالتقاء الذي تقوم عليه هذه العملية مرتبط بالأنساق الشفرية التي تصل ما بين النص وقارئه والتي تتجاوز النص وقارئه في الوقت نفسه. وبقدر ما تأكدت أهمية مفهوم القارئ مع هذه النظرة،صار القارئ أقرب إلى مختزن للأعراف الشفرية أو وسيط لاستخدامها.ولذلك لا تتعامل البنيوية مع القارئ بوصفه "شخصاأوذاتا"بل بوصفه"دورا"يجسد الشفرات التي تتيح القراءة ، على نحو تغدو معه الأنا المفردة التي تقترب من النص"جمعا" من نصوص أخرى متعددة أو شفرات كامنة.وبقدر ما تعلي البنيوية من مفهوم"القارئ" في عملية إنتاج المعنى فإنها تهون من مفهوم"المؤلف"،على نحو يقول معه (رولان بارت):" إن ميلاد القارئ يجب أن يكون على حساب موت المؤلف " .

- **قبلي:** **Apriori**

مصطلح يستخدم في الفلسفة لوصف المعرفة التي يتم التوصل إليها قبل التجربة ، أي المعرفة القائمة في الوعي منذ البداية في مقابل المعرفة البعدية .

- **القدرة/ الأداء** **Competence/ Performance**

يوازي هذان المصطلحان الخاصان ب(شومسكي) مصطلحي "اللغة،الكلام"عند (دي سوسير)، فالقدرة تتصل بالنظام الكامن من القواعد أو المعايير التي تتحكم في السلوك اللغوي المتحقق، وتوجيهه،أوالمعرفة المضمنة التي ينطوي عليها المتكلمون داخل النسق اللغوي . أما الأداء فهو التجليات الظاهرة المتولدة عن هذه القدرة والمؤدية إليها في آخر المطاف .

- **القطيعة:** **Dogmatism**

اصطلاح يشير في الفلسفة والعلوم إلى طريقة في التفكير تقوم على أساس مفاهيم وصيغ لا تقبل التغيير،أي تتجاهل مبدأ أن الحقيقة ينبغي أن تكون ملموسة. وترتبط القطعية في الفلسفة المعاصرة بالتصورات التي تنكر قابلية العالم للتغير والتطور .

- **كبت:** **Repression**

عملية نفسية لا شعورية تتم في نطاق اللاوعي ، وتحول دون ظهور الأفكار والرغبات المؤلمة على مستوى الوعي،رغم بقاء تأثيرها على مستوى اللاوعي .

- **الكتابة / القراءة**

بدأ مفهوم"الكتابة / القراءة"مع البنيوية واكتسب بعدا أوسع في تحليلات ما بعد البنيوية. وكان التركيز على المفهوم مرتبطا بانتقال بؤرة الاحتمال من المؤلف(بوصفه المصدر)والعمل(بوصفه الموضوع) إلى شبكة العلاقات المتناصة التي ينطوي عليها النص،فصارت"الكتابة"منظومة من القواعد التي تنطوي عليها تفاعلات نصية منفتحة دائما على التفسير، حمالة لمعان لا تكف عن التولد وعلى نحو يؤكد إسهام القارئ في إنتاج الدلالة ، وصارت"القراءة"قرينة النص المنغلق

الذي ينطوي على معنى ثابت الذي لا تتجلى فيه فاعلية التناص،والذي يبقى على سلبية القارئ وخدره أثناء عملية إنتاج الدلالة.ولكن هذا التعارض بين الكتابة والقراءة اكتسب معنى أكثر خصوصية مع (جاك دريدا) الذي ينطلق من مفهوم "الكتابة" من حيث هي نسق سيمولوجي(بصري ومكاني)لنقش الأحرف على المساحة المنظورة التي تصافحها العين .

- **اللغة/ الكلام: Langue/ Porole**

ثنائية من ثنائيات(دي سوسير)، يقصد بها التمييز بين النسق المجرد الذي هو مجموعة من القواعد والمواصفات التي تتميز بها لغة عن غيرها من ناحية ، والتحقق العيني المادي لهذا النسق في الممارسة الفعلية للأفراد من ناحية ثانية . وإذا كانت اللغة هي النسق المجرد الذي يقع وراء الكلام ، فإن الكلام هو التحقق الفردي لهذا النسق أو الممارسة الفعلية له. وإذا كانت اللغة هي التي تحدد طبيعة الكلام بل تحدد طبيعة كل ظاهرة فردية من ظواهره،فإن هذه اللغة ــ من حيث هي نسق ــ ليس لها وجود إلا في تجلياتها التي يحققها الكلام .

- **اللغة الشارحة (ما بعد اللغة): Metalanguage**

يشير المصطلح إلى استخدام اللغة في الحديث عن اللغة ، كما يحدث عندما نستخدم اللغة العربية مثلا للحديث عن اللغة العربية نفسها ، فتصبح اللغة المتحدث بها لغة شارحة للغة التي نتحدث عنها،أو"ما بعد لغتها". وقد انتقل هذا المصطلح من المنطق الوضعي إلى علم اللغة على يد (جاكبسون)،وارتبط عنده بالوظيفة التي تجنح إليها اللغة عندما يركز الحدث الكلامي على الشفرة، فتصف اللغة نفسها،أو تتأكد من فاعلية نظامها الشفري في عملية التوصيل.وتتضمن اللغة الشارحة عادة الكلمات التي نستخدمها لتحديد عناصر اللغة الموضوع والإشارة إليها ، كما تتضمن المصطلحات التي نستخدمها لوصف العلاقات بين هذه العناصر .

Libido

- **الليبيدو:**

مصطلح مشتق من أصل لاتيني، يعني الاشتهاء أو الرغبة، ويطلق على الرغبة الجنسية على وجه الخصوص. وقد استخدم(فرويد) المصطلح للإشارة إلى الغريزة الجنسية من حيث هي طاقة حيوية تتضمن مجموع الحياة الوجدانية .

Immanence

- **المحايثة:**

مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء"من حيث"هو ذاته وفي ذاته، فالنظرة المحايثة هي النظرة التي تفسر الأشياء في ذاتها ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تتبع من داخلها وليس من خارجها .

Shifters

- **المحولات:**

هي"العلامات الفارغة"التي تخلو من المعنى بذاتها،ولا تكتسب أي معنى إلا بالإشارة إلى المشتركين في المحادثة، كما يحدث في حالة الضمير الشخصي للمتكلم والمخاطب، حيث يشير هذا الضمير ــ على التعاقب ــ إلى كل من الطرفين المشتركين في المحادثة،على حد سواء .

Out Put

- **المخرجات:**

هي البنية السطحية،أي بنية الوعي،جملة تشكيلات الخطاب التي تؤسس فضاء الدلالة لبنية العقل المعنية .

Input

- **المدخلات:**

هي معطيات الخبرة والواقع على أن تفهم الخبرة بمعناها الواسع كما عند(بياجيه).

Mirror- Stage

- **مرحلة المرآة:**

مرحلة نفسية سابقة على المرحلة الأوديبية عند(جاك لاكان)،أو هي المرحلة قبل اللغوية التي تتميز ببعدهاالخيالي.ويمر بها الطفل ابتداءا من الشهر السادس لولادته إلى الشهر الثامن عشر تقريبا. وتقوم على ما يقيمه الطفل من اتحاد خيالي

مع صورته المنعكسة على المرآة ، وما يرتبط بهذا الاتحاد من آثار معرفية تسهم في تطورعالم الطفل، وتؤسس تعرفه بنفسه من حيث هو كائن متميز، وعلى نحو تغدو معه تجربة الاشباع التي تحققها هذه المرحلة موازيا مجازيا لوحدة غير منفصلة بين الداخل والخارج ، بل على نحو تغدو معه علاقة الطفل بصورته في المرآة موازيا أو مماثلا لعلاقته بأمه .

- **المعادل الموضوعي:** **The Objective Correlative**

يتحدد حسب ما يراه(إليوت) مفهوم المعادل الموضوعي ووظيفته من خلال كون هذا المعادل هو السبيل الوحيد للتعبيرعن العاطفة في شكل فني،أي بخلق مجموعة من الأشياء والمواقف أوالأحداث تكون"معادلا"أو قالبا للعواطف. وبهذه الطريقة ينجو الشاعر من التعبير عن عواطفه بشكل مباشر .

- **معتم:** **Sememe**

أصغر الوحدات اللغوية الدالة على معنى، والاسم الأشيع لها هو الموروفيم.

- **مفردة (وحدة قراءة):** **Lexia**

أصغر الوحدات النصية الدالة عند(بارت)،وقد تتضمن بضع كلمات أو تتسع لبضع جمل،وعلى نحو تغدو معه أبعاد المفردة بمثابة وظيفة(أو دالة بالمعنى المستخدم في الرياضيات) لنمط القراءة التي يتعامل بها القارئ مع النص .

- **المكون الدلالي:** **Semantic Component**

عند(شومسكي)المكون الدلالي هو الذي يحدد معنى الجملة وطريقة تفسيرها،أما عند التحليل الفاعلي فالمكون الدلالي هوالذي يحدد الدلالة بما له من قواعد دلالية علاوة على أنه يشرط ويحدد الأبستيمة ووعي السببية .

- **المكون النظمي:** **Syntactic Component**

عند(شومسكي) يشمل قوانين الأساس والقوانين التحويلية إضافة للمعجم وهو العنصر التوليدي الوحيد الذي يولد البنية العميقة والسطحية لأي جملة.في التحليل الفاعلي المكون النظمي في حالة إنتاج الجملة هو النحو أو قواعد اللغة أما في حالة توليد الوعي هو قواعد المنطق، كما يقصد به في حالة توليد البروتين الشفرة الوراثية،هذا عند النظر إلى الخلية بوصفها مولدة نظام .

- **منطوق/ نطق:** **Enonce / Enonciation**

يمكن النظر إلى النتاج اللغوي بوصفه مساقا من الجمل التي تتحدد دون الرجوع إلى ظروف وقوع الكلام،أو بوصفه فعلا تقع به الجمل أو تتحقق بواسطة متحدث بعينه في ظروف زمنية ومكانية معينة.هذا التقابل هو منبع التعارض بين المنطوق والنطق .

- **مورفيم:** **Morpheme**

أصغر وحدة لغوية مجردة ذات معنى ، وهي وحدة أوسع من وحدة المقطع.

- **مؤشر:** **Index**

علامة تقوم على علاقة سببية بين الدال والمدلول،مثل"الدخان" الذي يشير إلى النار من حيث هي علة له،أو"السحاب " الذي يشير إلى المطر من حيث هو سبب له .

- **موضوعي:** **Thematic**

يتعلق هذا المصطلح بالأعمال الأدبية الخالية من الشخصيات وليس فيها سوى الكاتب وجمهوره، كما في معظم الغنائيات والمقالات أو بأعمال أدبية تكون

شخصياتها الداخلية تابعة لمحاجة يسوقها المؤلف كما في الحكايات المجازية وحكايات الأمثال المعاكسة للأدب التخييلي .

- **ميتا لغة** **Metalanguage**

أنظر اللغة الشارحة .

- **النزعة الأنتروبولوجية:** **Anthropologism**

نزعة تؤكد وحدة الأنسان والطبيعة ، في مقابل المفهوم المثالى للإنسان والثنائية التي تفصل بين الجسد والروح .

- **النزعة التاريخية:** **Historicism**

النظر إلى الظواهر في سياقها التاريخي ، وما يرتبط بذلك من تأكيد أن ظواهر الماضي يجب أن تحلل في حدود الماضي فقط وليس في ضوء الحاضر ، وأن الظواهر المعاصرة تشكل أنساقا متماسكة يسيطر على كل منها طابع ثقافي خاص.وقد وجه كارل بوبر أعمق النقد إلى هذه النزعة في كتابه"فقرالنزعة التاريخية"الذي نشره عام 1975 .

- **النزعة الجمالية:** **Aestheticism**

النزعة التي تهتم بالاعتبارات الجمالية بغض النظر عن الاعتبارات الأخلاقية،وشعارها المشهور"الفن للفن" .

- **نسق:** **System**

نظام ينطوي على استقلال ذاتي يشكل كلا موحدا وتقترن كليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها . وكان(دي سوسير) يعني بالنسق شيئا قريبا جدا من مفهوم البنية. ويمكن القول إجمالا إن الاهتمام بمفهوم النسق راجع إلى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم "الذات"أو"الوعي الفردي" من حيث

هما مصدر للمعنى ، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها"الذات"عن المركز،وعلى نحو لا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق التي تنتمي إليه،بل تغدو مجرد أداة أو وسيط من وسائطه أو أدواته . ولذلك يرتبط مفهوم "النسق"ارتباطا وثيقا ـــ في البنيوية ـــ بمفهوم الذات المزاحة عن المركز .

- **نسق اجتماعي:** **Social System**

يستخدم المصطلح ليشير إلى نظام ينطوي على أفراد"فاعلين" تتحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافيا في إطار هذا النسق وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق الاجتماعي أوسع من مفهوم"البناء الاجتماعي" .

- **نص/ عمل:** **Text / Work**

موضوع الدراسة الذي يكشف المحلل عن طابعه البنائي الدال . ولكن يمثل الانتقال من مفهوم"العمل"إلى مفهوم"النص"الحلقة التي تحولت فيها بعض إسهامات"البنيوية"إلى"ما بعد البنيوية"،حيث بلور نوع من التقابل"العمل"و"النص". وصار"العمل"هو"الموضوع المنجز" الذي يتكون من كتابة منغلقة على نفسها،على عكس النص الذي صار مجالا منهجيا لا نعرفه إلا في نشاط القراءة ،أو في نشاط إنتاجنا له . وأصبح الفارق بين الاثنين أقرب إلى الفارق بين"الشيء"و"العملية"،وبين "النتاج"و"الإنتاج"، وبين"المدلول"و"الدال". وإذا كان "العمل" ينطوي على معنى الغائية اللاهوتية التي يشير فيها المصنوع إلى صانعه الأول"المؤلف"، فإن النص يغدو مجالا من النشاط يستفز قارئه المنتج .

Theory of Reflection

- **نظرية الانعكاس:**

النظرة المادية في إدراك الإنسان للواقع ، ونظرية الانعكاس الماركسية تغطي المشكلات المتعلقة بالأساس الطبيعي لنشاط الإنسان الإدراكي ، وأصل وجوهر وعيه وكذلك صفة الانعكاس في الطبيعة غير الحية ... وقد أصبح التطبيق السليم لحل مشكلات الإدراك المعقدة ممكنا بفضل انتشار المادية الجدلية في مجال النشاط الإدراكي . فالجدل المادي ــ في الفلسفة الماركسية ــ هو في الوقت نفسه نظرية المعرفة والمنطق الجدلي . واصطلاحا نظرية الانعكاس ونظرية المعرفة مترادفان في الكتابات الماركسية حين تكون الإشارة إلى جوهرهما أو إلى العديد من المشكلات المتعلقة بالخصائص النوعية للمعرفة الإنسانية .

Lexis

- **النظم (حسب استعمال الجرجاني للمصطلح) :**

النسيج اللفظي أو الجانب البلاغي في العمل الأدبي وهو يشتمل على معنيي المصطلحين"القول الشعري"و"الخيال".

Praxis Growth

- **نمو الفاعلية:**

يقصد بنمو الفاعلية تجاوز مهام وأغراض بنيتي"العقل التناسلي"و"البرجوازي" واحتياز بنية العقل الخلاق .

Hermeneutics

- **هرمينوطيقيا:**

أنظر علم التأويل .

Id

- **الهو:**

تسمية تطلق على الجانب اللاوعي من النفس بوصفه مصدر الطاقة الغريزية .

Constituent Unit

- **وحدة تكوينية:**

أصغر الوحدات الدالة التي يتكون منها نسق البنية والتي لا تكتسب معناها إلا بعلاقتها بغيرها من الوحدات . ويعتمد التحليل البنيوي عموما في جوانبه الإجرائية على اكتشاف أصغر الوحدات الدالة التي تتكون منها شبكة العلاقات المتعددة للنسق ، وذلك في عملية أشبة بالعملية التي يبحث بها اللغوي"البنيوي"عن"الفونيمات"أو"المورفيمات" التي تمثل أصغر الوحدات الصوتية والمعنوية الدالة للنسق في الكلام . والوحدة التكوينية التي تمثل أصغر الوحدات الدالة للأسطورة عند(ليفي اشتراوس) والتي لا تكتسب معناها إلا بعلاقتها بغيرها هي"الميثيم Mytheme" وصيغة الكلمة الإنجليزية بعلاقتها بأصلها وهو Myth ــ أسطورة ــ أشبه بصيغة الفونيم من حيث علاقتها بأصلها الذي يعني الصوت"والوحدة التكوينية التى تمثل أهم الوحدات المعرفية عند(ميشيل فوكو)هي"الأبستيم episteme " (وصيغة الكلمة الفرنسية لصيقة بأصلها اليوناني الذي يعني معرفة) ولكن هناك وحدة تكوينية أخرى يلح عليها في كتابه"أركيولوجيا المعرفة"وهي المنطوق"enonce" التي تشير إلى أهم الوحدات التي يتكون منها الخطاب.أما(رولان بارت)فإنه يلجأ إلى وحدة أخرى،هي ما يسميه"المفردة Lexia" التي يتكون من مجموعها ـــ أو مجموع علاقتها ـــ نسق البنية في قصة(بلزاك)التي درسها في كتابه" S / Z".

- **وضعية:** **Positivism**

تيار فلسفي يرفض تصور الفلسفة بوصفها نظرة شاملة للعالم ويحاول خلق منهج للبحث يتجاوز التناقض بين المادية والمثالية مؤكدا أن مهمة العلم هي الوصف الخالص للوقائع وليس تفسيرها .

المصادر والمراجع

(1) إبراهيم ، زكريا ــ مشكلة البنية ، مكتبة مصر ، مشكلات فلسفية 8 ، دار مصر للطباعة ، بدون تاريخ .

(2) ــ مشكلة الفلسفة ، مكتبة مصر ، سلسلة مشكلات فلسفية 4 ، بدون تاريخ .

(3) أدونيس ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط2 ، 1989 .

(4) إسماعيل ، عزالدين ــ الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي، ط 3 ، 1974 .

(5) أفاية ، محمد نورالدين ــ المتخيل والتواصل ، دار المنتخب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1993 .

(6) بحيري ، سعيد حسن ، علم لغة النص ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، 1997 .

(7) تودروف، تزفيتان ــ اللغة والأدب، اللغة والخطاب الأدبي ــ اختيار وترجمة سعيد الغانميّ ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1993 .

(8) جوف فانسان، رولان بارت ، ت: محمد سويرتي ــ أفريقيا الشرق ، ط1 ، 1994 .

(9) الحصادي، نجيب ــ ليس بالعقل وحده ، الدار الجماهيرية للنشر، ط1 ، 1992 .

(10) حمودة ، عبد العزيز ــ المرايا المقعرة ، سلسلة عالم المعرفة، عدد 272 ، أغسطس 2001 .

(11) ــ المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ، عدد 732، أبريل 1998.

(12) ــ الخروج من التيه، سلسلة عالم المعرفة، الكويت ،عدد 298 ،نوفمبر 2003 .

(13) الحوراني، رامز ــ نشوء النقد الأدبي وتطوره، ج 1/2 ، جامعة سبها، ط1 ، 1996 .

(14) ذريل ، عدنان ــ النص والأسلوبية ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2000 .

(15) روزنتال . م ، و ب . يودين ــ الموسوعة الفلسفية . ت: سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ط6 ، 1987 .

(16) سابير ، إدوارد ــ اللغة والأدب ــ اللغة والخطاب الأدبي ، اختيار وترجمة: سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1993 .

(17) سارتر ، جان بول ، ما الأدب ، ت : محمد غنيمي هلال ، دار العودة ، بيروت ، ط 1984 .

(18) سحلول ، حسن مصطفى ــ نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 .

(19) الشيخ ، الشيخ محمد ــ التحليل الفاعلي نحو نظرية حول الإنسان ، مركز الدراسات السودانية ، القاهرة ، ط1 ، 2000 .

(20) ــ التحليل الفاعلي والأدب ، تحت الطبع .

(21) صبحي ، محي الدين ــ نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ــ تونس ، ط 1984 .

(22) عصفور ، جابر ــ ماهية الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط5 ، 1995 .

(23) العيد ، يمنى ــ في معرفة النص ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط3 ، 1985 .

(24) الغذامي، عبد اللهــ الخطيئة والتكفير ، الهيئة العامة للكتاب ، ط4 ، 1998 .

(25) غراهام هو ــ مقالة في النقد ، ت: محي الدين صبحي ، مطبعة جامعة دمشق .

(26) فراي ، نورثروب ــ تشريح النقد ، ت : محي الدين صبحي ، الدار العربية للكتاب ، ط 1991 .
(27) فضل ، صلاح ــ مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية ، ط1 ، 1997 .
(28) ــ أساليب الشعرية المعاصرة ، كتابات نقدية 54 ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، أغسطس 1996 .
(29) القعود ، عبد الرحمن محمد ــ الإبهام في شعر الحداثة ، سلسلة عالم المعرفة، عدد 279 ، مارس 2002 .
(30) كريزويل ، إديث ــ عصر البنيوية، ت : جابر عصفور، دار سعاد الصباح ، الكويت ط1 ، 1993 .
(31) الماضي ، شكري عزيز ــ في نظرية الأداب ، دار الحداثة ، لبنان ، بيروت، ط1 ، 1986 .
(32) المسدي ، عبد السلام ــ الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، ط 3 ، بدون تاريخ .
(33) نوريس ، كريستوفر ــ التفكيكية النظرية والممارسة ، ت : صبري محمد حسن ، دار المريخ الرياض ، ط ، 1989 .
(34) نويل ، جان بلامان ــ التحليل النفسي والأدب، تعريب د. عبد الوهاب باترو، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1996 .
(35) هويدي ، صالح ــ النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه ، منشورات جامعة السابع من أبريل ، ط1 ، 1996 .
(36) ويمزات ، وليام . ك ، و كلينت بروكس ــ تاريخ موجز النقد الحديث ، ت : د . حسام الخطيب و محي الدين صبحي ، ج4 ، مطبعة دمشق ،1976 .
(37) ويليك ، رينيه ــ نظرية الأدب ، ت : محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط 1987 .

الدوريات :

(1) ابرامانيتش ــ العمل الأدبي ، ت : ممدوح أبو العري ، مجلــة الآداب الأجنبية ، دمشق ، العدد 105 ، شتاء 2001 .

(2) هارولد بلوم ــ مفارقة الحداثة ، ت : خالــدة حامــد ، مجلــة الآداب الأجنبية ، دمشق ، العدد 105 ، شتاء 2001 .

(3) دياب ، محمد حافظ ــ جاك دريدا ومغامرة الاختلاف ،

http//209/15.166.132/nizwa/volume.23/p4 -- 50 html .

جامعة القدس