

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie



جامعة أبي بكر بلقايد

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم
في الدراسات الأدبية

تجليات النقد النسقي في ضوء نظرية الأدب – مقارنة من الداخل –

إشراف الأستاذ الدكتور:

*زين الدين مختاري

إعداد الطالبة :

*أسماء لصفر

أعضاء لجنة المناقشة

رئيسا	أستاذ التعليم العالي (جامعة تلمسان)	أ.د عبد الحفيظ بورديم
مشرفا ومقررا	أستاذ التعليم العالي (جامعة تلمسان)	أ.د زين الدين مختاري
عضوا	أستاذ التعليم العالي (المركز الجامعي مغنية)	أ.د أحمد دواح
عضوا	أستاذ محاضر - أ- (المركز الجامعي مغنية)	د . عبد القادر لصهب
عضوا	أستاذ محاضر - أ- (المركز الجامعي النعامة)	د . محمد الصالح بوضياف
عضوا	أستاذة محاضرة- أ- (جامعة تلمسان)	د. لبنى موسى

السنة الجامعية:

2024/2023 م - 1445 / 1446هـ



فهرس الموضوعات

مقدمة

المدخل: العلاقة بين النقد النسقي ونظرية الأدب.....	5
تمهيد.....	5
-الإطار المفاهيمي للنقد النسقي.....	5
أ. الإطار المفاهيمي اللغوي.....	6
ب. الإطار المفاهيمي الإصطلاحي.....	7
ج. الإطار المفاهيمي المعرفي.....	9
الفصل الأول: تجليات النقد البنيوي اللساني في ضوء نظرية الأدب.....	15
المبحث الأول: أسسه الفلسفية والفكرية.....	15
المبحث الثاني: تنظير النقد البنيوي اللساني للأدب.....	36
الفصل الثاني: تجليات النقد الأسلوبي في ضوء نظرية الأدب.....	54
المبحث الأول: أسسه الفلسفية والفكرية.....	54
المبحث الثاني: تنظير النقد الأسلوبي للأدب.....	74
الفصل الثالث: تجليات النقد السيميولوجي في ضوء نظرية الأدب.....	95
المبحث الأول: أسسه الفلسفية والفكرية.....	95
المبحث الثاني: تنظير النقد السيميولوجي للأدب.....	114
الفصل الرابع: تجليات النقد التفكيكي في ضوء نظرية الأدب.....	134
المبحث الأول: أسسه الفلسفية والفكرية.....	134
المبحث الثاني: تنظير النقد التفكيكي للأدب.....	156
الفصل الخامس: تجليات نظرية التلقي في ضوء نظرية الأدب.....	179
المبحث الأول: أسسها الفلسفية والفكرية.....	179
المبحث الثاني: تنظير نظرية التلقي للأدب.....	204
الفصل السادس: تجليات علم النص في ضوء نظرية الأدبي.....	226
المبحث الأول: أسسه الفلسفية والفكرية.....	226
المبحث الثاني: تنظير علم النص للأدب.....	250
الخاتمة.....	273
قائمة المصادر والمراجع.....	275

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة:

الحمد لله الذي يفتح بحمده كلّ رسالة ومقالة، والصلاة والسلام على رسوله الأمين هادي البشرية ومنقذ الإنسانية وعلى آله وصحابته الذين حملوا لواء الدعوة إلى الله.

وبعد، عَجَّ القرن العشرون وما قبله بعدد من النظريات والمناهج، والأفكار، فشكّلت ثورة في الفكر لم يسبق لها مثيل، فأصبحت كلّ مناحي الفكر يُعاد فيها النظر بقراءات نقدية وتطويرية، حملت لواءها أروبا بالدرجة الأولى، ثم سرعان ما انتشرت في مختلف دول الوطن العرب.

والمناهج النقدية الحديثة واحدة من القضايا التي أثارت الجدل في نقدنا العربي شهده تراثنا من نقد عاطفي انطباعي، ساد لفترة طويلة من الزمن، وعلى ما يبدو أنّ حركة الزمن وتسارع الحضارة ولدت سرعة فائقة في الحركة النقدية الحديثة، للانتقال من منهج نقدي إلى آخر لعجز المناهج النقدية القديمة من تقديم فهم جديد للإبداع يراعي خصائص اللغة، التي تصنع نصا يخاطب العمق ويطمح الأديب إلى الوصول إليه وإيصال القارئ إليه أيضا.

وقد تداولت على النقد الأدبي عبر مسيرته التطورية مناهج متعددة، بدأت بالقراءة التذوقية مرورا بالمناهج البلاغية والاجتماعية والنفسية في إطارها السياقي، إلى أن جاء التحوّل النسقي مع ظهور البنيوية وما بعد البنيوية كالسيمائية، ونظرية التلقي والنصانية والتفويضية، والموضوعاتية والتداولية، فكانت أكثر المناهج تأثيرا في مسيرة النقد الأدبي تلك النظريات المنبثقة من اللسانيات الحديثة في القرن العشرين.

وأما نظرية الأدب فكان لفظها يتضمّن التاريخ الفكري، وأخلاقيات الفلسفة ومستقبل التطور الاجتماعي وغيرها لدراسة نشأة الأدب ووظيفته وطبيعته، وأصبح مصطلح نظري يضمّ في طياته العديد من المناهج البحثية المرتبطة بقراءة النصوص، ويعنى بالدراسة المنهجية لطبيعة الأدب وطرق تحليله.

وهذا التداخل بين نظرية الأدب والمناهج النقدية النسقية الحديثة، هو ما حملني على التوجّه إلى هذا الموضوع الموسوم "تجليات النقد النسقي في ضوء نظرية الأدب - دراسة من الداخل -"، الذي يعود الفضل في اختياره لي بهذه الصيغة إلى أستاذي المشرف حفظه الله - الأستاذ الدكتور "زين الدين مختاري".

فقد حثّنتي دوافع ذاتية، وموضوعية على الخوض في هذا الموضوع فأما الذاتية أذكر منها:

- رغبتي في تعميق معرفتي لهذا النوع من النقد، الذي يحمل في طياته مختلف المفاهيم، وعلاقته بنظرية الأدب.
- محاولة استنباط تجليات هذا النسق، من خلال دراسة ظواهر النظرية الأدبية عامة ومن الداخل خاصة.
- الرغبة في توضيح الرؤى إلى أي مدى تحاول القراءة النسقية للنصوص الكشف عن البنى النصية العميقة والمضمرة.
- وتتضاف إلى ذلك بواعث موضوعية منها:
- محاولة إضفاء دراسة جديدة من أجل دعم المكتبة حول العلاقة بين النقد النسقي ونظرية الأدب.
- سيحاول هذا البحث أن يضيف أفكارا أخرى في العملية الاستنباطية أي بين النقد النسقي ونظرية الأدب.
- وانطلاقا من هذا يمكن تحديد إشكالات الموضوع، بالبحث عن علاقاته المختلفة ذلك عن ماهيات المصطلحات الواردة فيه من النقد النسقي، النسق، والإشكالات المطروحة تتجلى في محاولة الإجابة عن الأسئلة الآتية:
- ما معنى النقد النسقي ؟ و هل هناك علاقة تقاطع بين النقد النسقي ونظرية الأدب ؟ وما هي تجليات هذا النقد في ضوء نظرية الأدب؟.
- ومما لا شك فيه أن هناك عددا كبيرا من النقاد ومنظري الأدب الذين اهتموا بدراسة المناهج الحديثة، وكانت لهم مواقف متعددة ومتباينة حول المناهج من جهة وحول الأدب من جهة أخرى، فنجد المحاولات الأولى تتمثل في كتاب بعنوان "ميثولوجيات/أسطوريات" لرايموند ويليامز عام 1958م، بالإضافة إلى الدكتور يوسف علميات دكتور متخصص في الأدب والنقد الذي جاء بكتابين هامين الأول بعنوان "النسق الثقافي" (قراءة ثقافية في أنساق الشعر العربي)، نشره عام 2009م، والكتاب الثاني بعنوان "النقد النسقي" (تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي)، والذي أكد فيهما أن النقد النسقي بدا كحقل معرفي ضمن الدراسات الثقافية أو آخر خمسينات القرن الماضي.
- ونجده أيضا يؤكد في كتابه النقدي الجديد "القراءة النسقية" أن هذه القراءة في النقد العربي المعاصر تتطلب وعيا جديدا في المتصورات النظرية وأبعادها الإبستمولوجية وتمثلا عميقا لجهاز مفاهيمها.
- بيد أنني لم أعثر فيما أعلم على بحوث علمية انفردت مباشرة بمعالجة العلاقة بين النقد النسقي ونظرية الأدب، وأمام هذا الطرح الجديد كان لابد من الاهتمام إلى مقارنة منهجية في العملية الإجرائية على مقارنة وصفية تحليلية تدرس الأدب من

الداخل والإعتماد أيضا على طرائق أخرى منهجية في الإستقراء والإستنباط، والتحليل والتعليل والتقييم.

وتوزع البحث في خطته على مدخل، وستة فصول يتضمن كل واحد منها مبحثين، وخاتمة.

حاول المدخل فك الإشكالات الإصطلاحية بتحديد المفاهيم اللغوية والإصطلاحية، ناهيك عن العلاقة بين النقد النسقي ونظرية الأدب.

أما الفصل الأول فتناول تجليات النقد البنيوي اللساني في ضوء نظرية الأدب، ينطوي تحته مبحثين خصص المبحث الأول منه للحديث عن الأسس الفلسفية والفكرية للنقد البنيوي اللساني، في حين وقف المبحث الثاني لتنظير النقد البنيوي اللساني للأدب.

وتكفل الفصل الثاني بتجليات النقد الأسلوبي في ضوء نظرية الأدب، فكان المبحث الأول منه

لأسس النقد الأسلوبي الفلسفية منها والفكرية، والمبحث الثاني لتنظير النقد الأسلوبي للأدب.

ورصد الفصل الثالث تجليات النقد السيميولوجي في ضوء نظرية الأدب في مبحثين، خصص المبحث الأول منه للأسس الفلسفية والفكرية للنقد السيميولوجي، وحاول المبحث الثاني التنظير للنقد السيميولوجي في ضوء نظرية الأدب.

وأما الفصل الرابع فعالج تجليات النقد التفكيكي في ضوء نظرية الأدب، فوضح المبحث الأول منه أسسه الفلسفية والفكرية، أما المبحث الثاني فوضح تنظير هذا النقد للأدب.

وتناول الفصل الخامس تجليات نظرية التلقي في ضوء نظرية الأدب، فكان المبحث الأول منه لأسسها الفلسفية والفكرية، أما المبحث الثاني لتنظير نظرية التلقي للأدب.

وأما الفصل السادس و الأخير، فنهض بتجليات علم النص في ضوء نظرية الأدب، بالوقوف في المبحث الأول عند أسسه الفلسفية والفكرية، في حين تفرّد المبحث الثاني لتنظير علم النص للأدب.

وصولا إلى الخاتمة التي جمعت أم النتائج العلمية، التي توضح تجليات النقد النسقي في ضوء نظرية الأدب.

وللبحث مكتبة متنوعة بأهم المصادر والمراجع، أذكر منها على سبيل المثال: كتاب "محاضرات في نظرية الأدب" لعزيز شكري الماضي، وكتاب "الأسلوب والأسلوبية" ل عبد السلام المسدي، وكتاب "مناهج النقد الأدبي" ليوسف

وغليسي، وكتاب "مناهج النّقد المعاصر" لصلاح فضل، وكتاب "النّقد النّسقي" لـ يوسف محمود عليّات، وغيرها من المصادر والمراجع التي أنارت دربي. وفي الأخير، ما كان لهذه المذكرة أن ترى النّور لولا الرّعاية الكريمة لأستاذي المشرف، وتوجيهاته السّديدة وتقويماته الصّحيحة، وقراءاته المستنيرة، ولهذا سألني مدينة لفضله ما حبيت، له منّي جزيل الشّكر وعظيم الامتنان، وفائق التّقدير والإحترام.

مدخل: في العلاقة بين النقد النسقي ونظرية الأدب

تمهيد:

إنّ النقد الأدبي يواجه مطلباً ملحاً، مفاده البحث عن منهج قادر على استنتاج النصوص الأدبية، وتفكيكها وفق خطوات إجرائية تتوخى بيان الأنساق التي تحتكم إليها، فتحيط بالنص مناهج تهتمّ بداخله وخارجه، بحثاً عن الآليات التي يستند إليها، وإماما بخصوصية تشكيله، والسعي لكشف أنساق انتظامه وإظهار أبنيته المجردة. والعمل الأدبي هو موضوع النقد، فالحديث عنه هو المقدمة الطبيعية للحديث عن النقد.

إنّ انبثاق المناهج النقدية إلى تراث ثري من التراكمات الثقافية، والتّيارات الفكرية المختلفة، والتي كان سبباً في إثرائها تقاطع العديد من المعارف، والآداب العالمية لشعوب وحضارات مختلفة، ولقد كان لهذه المناهج أثرها في الدراسات العربية.

والحق أنّ المنهج أيّاً كان نوعه، واسمه يتبنّى طريقة في التحليل وليس ثمة منهج دون أدوات إجرائية يعمل عليها، والعلاقة بين التحليل و المنهج لا تسمح بعزل احدهما عن الآخر، فهي علاقة تداخل تتطافر كلّها من أجل تحصيل الخطاب، ولقد تبلورت المناهج النقدية واتّخذت مسارين وقسمها الدارسون إلى قسمين سياقية تنطلق من النص إلى خارجه، ونسقية أو نصية و هي تغلق الباب في وجه السياقية باقتحامها النص من داخله وجعله قائماً، ومكتفياً بذاته.

وتكشف المناهج الداخلية أو النصية أبنية النص الأدبي مظهرة أنساقه وطرق قيامها بوظائفها بغية إنتاج الدلالة الكلية، وتقتضي فاعلية هذه المناهج بيان مكونات الصورة النهائية المكونة لفرادة التشكيل وفضاء العلاقات الموجودة بين عناصر النص الأدبي.

والهدف المبتغى من هذه المناهج هو بيان آليات الإنبناء ، التي تلعب دوراً فعّالاً في صياغة النسيج النصي، وتتعامل هذه المناهج مع النص تعاملًا داخليًا ومعنى هذا مقاربة النصوص انطلاقاً من معطياتها الذاتية ،و يكون درس هذه المعطيات بعيداً عن أيّ عنصر خارج عنها، فيمكن القول هنا أنّ مجال اتجاه هذه المناهج يركز على قطبين أساسيين هما عالم المعاني أو بمعنى آخر مضمون النص و عالم المباني أو الأسلوب المعتمد في تأدية غرض النص.

-الإطار المفاهيمي للنقد النسقي:

أ-الإطار المفاهيمي اللغوي:

تدلّ كلمة نسق في معناها العامّ على النظام، و التّلاؤم، و التّتابع فقد جاء في معجم "لسان العرب" مادة ن.س.ق .

نسق: النّسق من كلّ شيء ما كان على طريقة نظام واحد عامّ في الأشياء وقد نسقه تنسيقاً¹.

نسق، ينسق، نسقا، ونسّقه نظّمه على السّواء .
وانتسق هو، وتناسق ،و الاسم النّسق، و قد إنتسقت هذه الأشياء. بعضها إلى بعض أي تنسّقت² .

وناسقوا بين الحجّ والعمرة فقبل ناسقوا تابعوا ،و يقال ناسق بين الأمرين أي تابع بينهما .

ونسق الأسنان انتظامها في النّبتة وحسن تركيبها³ .
والنّسق العطف على الأوّل .

التّنسيق التّنظيم، وقيل امتدّ الحبل مستويّا على هذا النّسق أي على هذا الطّوار.
أنسق فلان إذا تكلم سجعا، ويقال رأيت نسقا من الرّجال، و المتاع أي بعضهم إلى جنب⁴ .

وورد في معجم "القاموس المحيط" للفيروز أبادي في مادة ن. س. ق.

نسق الكلام عطف بعضه على بعض .
وأنسق تكلم سجعا، و التّنسيق التّنظيم .
وناسق بينهما تابع وتناسقت الأشياء، وانتسقت وتنسّقت بعضها إلى بعض بمعنى⁵ .

والنّسق محرّكة ما جاء من الكلام على نظام واحد، ومن الثّغور المستويّة والنّسقان كوكبان يبتدئان من قرب الفكة أحدهما يمان، و الآخر شام⁶ .
وقد أخذ مجمع اللّغة مفهوم النّسق من مادة ن. س. ق. .

نسق : فلان تكلم سجعا

نسّق الشّيء نظّمه يقال نسّق كتبه، والكلام عطف بعضه على بعض⁷ .

تناسق بين الأمرين تابع بينهما ولازم .

إنتسقت الأشياء انتظم بعضها إلى بعض يقال نسقها فانتسقت .

نسق ما كان على نظام واحد من كلّ شيء، يقال جاء القوم نسقا، وزرعت الأشجار نسقا، وشعرّ نسق أي حسن التّركيب.

1 - أبو الفضل جمال الدّين ابن منظور، لسان العرب، المطبعة الميريّة ببولاق، مصر العربيّة، ط1، ص330.

2 - المرجع نفسه، ص330.

3 - أبو الفضل جمال الدّين ابن منظور، لسان العرب، ص330.

4 - المرجع نفسه، ص330.

5 - مجد الدّين الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، مصر، (د.ط)، 2008، ص1206-1207.

6 - المرجع نفسه، ص1206-1207.

7 - مجمع اللّغة، المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّوليّة، مصر، ط4، 2004، ص918-918.

ويقال: هذا نسق على هذا عطف عليه، وكلام نسق متلائم¹. وما يلاحظ أنّ هذه المعاجم قد اشتركت في معنى لغوي واحد للنسق. وهو أنه نظام واحد ولم تخرج عليه، ورغم أنها ربطت معناه هنا بالجانب المادي الملموس إلا أنها اتفقت في أغلبها على نفس المعنى. ومن هذا المنطلق نستخلص من هذه المدلولات المعجمية، أنّ مصطلح نسق وارد عند ابن منظور، و الفيروز أبادي، و مجمع اللغة، و من دلالاته النظام، التلاؤم، التتابع، العطف، وهذه كلّها قرائن تشي ببعض المفاهيم الاصطلاحية لمصطلح (نسق).

ب-الإطار المفاهيمي الإصطلاحي :

جاء مصطلح النسق بمعاني مصطلحات أخرى عند العديد من النقاد كما هو الحال عند محمد عناني نجده يقول: "نظام، نسق، مذهب، بناء، يتلون معنى هذا المصطلح، و يتفاوت في المناقشات النظرية الجارية وربما كان أدق معنى له هو الذي نصادفه في علم اللغويات البنائية، فاللغة هنا نظام من العلاقات على أساس اختلاف، وذو قدرة على توليد المعاني"².

وآخرون تناولوه من جانب فلسفي فنجد "لالاند" يعرفه قيقول: "النسق بنحو خاص، مجموعة أفكار علمية، وفلسفية مترابطة منطقياً، لكن من حيث النظر إلى تماسكها بدلاً من النظر إلى حقيقتها (ليس النسق شيئاً آخر سوى ترتيب مختلف أجزاء فن، أو علم في راتوب تتأزر فيه كلّها تآزراً متبادلاً، وحيث تفسر الأجزاء الأخيرة بالأجزاء الأولى)"³.

في حين نجد مفهوم النسق يختلف عند سعيد علوش في معجمه، حيث يقول: "النسق عند "م.فوكو" علاقات تستمر وتتحوّل بمعزل عن الأشياء التي تربط بينها، ويعمل النسق على بلورة منطق التفكير الأدبي في النص كما يحدّد النسق الأبعاد، والخلفيات التي تعتمد عليها الرؤية"⁴. ولقد اشتركت هذه التعريفات جميعها في وجود صفة الترابط بين مجموعة من العناصر فيما بينها بعيداً عن مؤثرات أخرى.

و المقصود هنا بمجموعة العناصر أبنية النص الأدبي، والتي تلتزم وجود مناهج تحتكم إليها، وطرق لتوضيح قيامها بوظائفها من أجل إنتاج الدلالة الكلية. والمناهج المقصودة هنا المناهج الداخلية، و النصية التي تحاول بلوغ الأفق الدلالية التي تتضمنها طبقات البنية، و هكذا تقرأ هذه المناهج النص قراءة داخلية انطلاقاً من كونه تشكيلاً لغوياً يهدف إلى اكتشاف الطريقة التي تنتظم بها العناصر

1 - المرجع السابق، ص 918-919.

2 - محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة معجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط3، 2003، ص 113.

3 - أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2001، ص 141.

4 - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 211.

النّصيّة، وإظهار النّظام الّذي تأتلف به وتتفاعل في سياقه، وإظهار الأنساق المتحكمة في هذه البنى النّصيّة الّتي يتكوّن منها النّص الأدبي . وما نجده أنّ مفاهيم النّقد الداخلي تتعدّد حسب تعدّد رؤية المهتمّين به، والمنطلقات المنهجية الّتي يصدرّون عنها في تشكيل الرؤية فالمناهج الداخليّة : "هي المناهج الّتي تقارب النّصوص مقارنة محايدة دون الخوض في المرجعيّات الخارجيّة مع التّركيز على النّص بوصفه بنية لغويّة، وجماليّة مكتفيّة بذاتها، وهي دعوة إلى فتح النّص على نفسه، وغلقه أمام المرجعيّات ومنها النّقد الشّكلاني الرّوسّي، والنّقد الجديد وإلى حدّ ما الاتّجاهات الأسلوبية"¹.

والمناهج الداخليّة " تدرس النّصوص الأدبيّة من داخلها، وتسعى إلى الكشف عن العلاقات الداخليّة الّتي تحتكم فيها، والمناهج الّتي تقع ضمن هذا الاتّجاه تسمّى المناهج النّصيّة لأنّها تدرس النّصوص الأدبيّة بمعزل عن ظروف نشأتها، وتاريخ مبدعيها، والسيّاقات الخارجيّة الّتي تحيط بها، وأبرز المناهج النّصيّة هي المنهج الشّكلاني الّذي قام في روسيا، وما يسمّى مدرسة النّقد الجديد في الولايات المتّحدة، والمنهج البنائي، والمنهج التّفكيكي"².

إنّ هذه التعاريف تمسّ مناهج نقدية دون أخرى، لذلك عمد البعض إلى تقسيمها إلى قسمين مناهج اهتمّت بالنّص، ومناهج أعطت القارئ مكانة مهمّة في التّحليل على النّص، والّتي تعرف بنظريّات التّلقي وإستقبال، وراح البعض الآخر يربط القراءة بالنّسقيّة فصارت " قراءة نسقيّة "، وهي تعني : "رصد الظواهر البارزة في النّص إضافة إلى تحديد

مستويات القراءة وفكّ المغاليق الّتي تحول دون اتّصالها بالمتلقي ..."³. من هذا كلّه تتّضح العلاقة بين المفهومين اللّغوي، والاصطلاحي للنّسق والنّقد النّسقي على مستوى إيجاد وكشف روابط وعلاقات داخلية بشكل منتظم بين العناصر النّصيّة فالنّسق هو نظام وتلاءم بين هذه الأخيرة، و النّقد النّسقي هو الّذي يعمل على بيان ورصد الظواهر البارزة الّتي تربط أفكار النّص، وأجزائه بفضل مناهج نقدية داخلية تقرأ النّص وتحاول إظهار نظام النّص السّائر والمنهج عليه . ومن التعاريف السابقة للنّقد النّسقي نلمس العلاقة بينه وبين نظرية الأدب في أنّ كليهما يهتمّ بالنّص من جهة، وبالقارئ من جهة أخرى فمناهج النّقد النّسقي عمد البعض إلى تقسيمها إلى قسمين مناهج اهتمّت بالنّص ومناهج أعطت القارئ مكانة

1 - بسّام قطّوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص22.

2 - الرّويدي مرشد، مفهوم البناء الفنّي للقصيدة في النّقد العربي الحديث، مجلّة الاقلام، العدد الثّامن، ص108-109.

3 - حسين خمري، سرديات النّقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، دار الزّمان، الرباط، المغرب، ط1، 2011، ص77.

مهمّة في تحليل النّص والتي تعرف بنظريّات التّلقي والاستقبال، وهذا الحال بالنّسبة لنظريّة الأدب

التي ضمّت مجموعة من النظريّات حاولت كلّ نظريّة البحث في طبيعة الأدب من خلال بيان جوهر الأعمال الأدبيّة أي خصائصها، وسماتها العامّة، وخلاصة القول هي أنّ مهامّ نظريّة الأدب تتداخل مع مهامّ النّقد النسقي.

ج-الإطار المفاهيمي المعرفي:

إنّ مناهج النّقد النسقي، تعالين وحدة النّسق بطريقة ترفع من قيمة المنظومة النّصيّة على العناصر التي تأتلف منها وتقارب النّص باعتباره تشكيلا لغويّا يبنى على أساليب منتظمة، وتكشف هذه المناهج المرايا السيميائيّة المهيمنة على البنى الدلاليّة.

ويمكن أن يطلق على هذه المناهج الداخليّة مايسمّى " بالنّقد الجمالي"، الذي يركز أساسا على تفسير، وتحليل الأعمال الأدبيّة ذاتها، و أدواته في ذلك دراسة الأوزان، و الأساليب، والصّور، والإستعارات، والرّموز، والأساطير¹.

ومن هذا المنطلق، فإنّ إتجاه النّقد النسقي " يجتذب القارئ إلى داخل العمل الأدبي أي نحو مركزه، وثقله الفكري فهو يحاول في هذا الإتجاه أن يتصاعد مع الألفاظ، ويربط بينها ويستكشف دلالاتها، وذلك لكي يصل إلى المعنى الذي يختفي وراء الألفاظ"².

يقصد هنا أن النّقد النسقي يهتمّ ببيان العلاقة الوطيدة بين القارئ، والعمل الأدبي باعتبار القارئ هو المنتج الفعلي للمعنى المختفي وراء الألفاظ، والدلالات بعد ربطها، وكشف دلالاتها، ويمكن القول أنّ عقل القارئ يعمل كوسيط لإنتاج مركّب جديد كان مختلفيّا وراء تلك الألفاظ والعبارات .

والحقّ أنّ بداية المناهج النّسقيّة ترجع إلى الشّكلانيّين الرّوس الذين "...طالبوا بمقاربة النّص الأدبي مقاربة محايدة بوصفه بنية فنيّة مغلقة مكتفيّة بذاتها لا تحيل على وقائع خارجة عنها ممّا يتجاوز لغتها ،ويتّصل بالذّات المنتجة أو بسياق إنتاجها بل تحيل على إنشغالها الداخلي فقط"³ .

ومن هذا المنطلق لا تتمّ العلاقة بين النّص الأدبي، والوقائع الخارجيّة التي قد يصطدم بها الكاتب أو الأديب إنّما بين البنية الداخليّة للنّص باعتباره بنية فنيّة مغلقة قائمة بذاتها فلا يعدّ عمل المؤلّف انعكاسا للعالم الخارجي، وبعيدا عن سياقات إنتاجه وإنّما يبنى النّص على اللّغة السليمة، وما توحى دلالاته وعباراته

1 - ياسين السيد، التحليل الاجتماعي للأدب، مركز الدراسات السياسيّة والإستراتيجيّة، القاهرة، (د.ط)، 1991، ص22-23.

2 - نبيلة إبراهيم، نقد الرواية (من وجهة نظر الدراسات اللّغويّة الحديثة)، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ط)، 1998، ص3.

3 - بسّام قطّوس، دليل النظريّة النّقدية، مكتبة دار العروبة للنشر و التوزيع، الكويت، ط1، 2004، ص77.

بعد انسجامها أو تفكيكها، وإعادة تركيبها، ومنه نستشف أن النقد النسقي يبدأ باليقين على وجود علاقات حيوية بين العمل الأدبي، ومؤلفه وأن إنتاج النص الأدبي هو تداخل البنية الذهنية، والبنية الكلية له .

إضافة إلى النقد الجديد، الذي كان له الفضل الكبير في التفريق بين أسس القراءة النسقية إنطلاقاً من إهتمامه بالأبعاد الداخلية للنص بعيداً عن خارجه، ومطالبة النقد باكتشاف ما يخفيه العمل الفني¹ .

ولقد ارتسمت دعائمها بظهور المناهج النقدية التي جاءت بعد هذين المدرستين، وكانت تتويجا لجهودهما، ويعود الفضل هنا للعالم اللغوي فرديناند دي سوسير الذي كان شغله الشاغل هو النسق في مجال اللسانيات اللغوية².

وكانت البنيوية هي أول المناهج النسقية ظهوراً عند الغرب فقد "مثّلت البنيوية الإنعطافة البارزة في الخطّ المنهجي السائد الذي كانت عليه المناهج السياقية.... فقد أفادت مناهج "ما قبل البنيوية" من العلوم الإنسانية المتباينة كالتاريخ، والاجتماع، وعلم النفس لتأتي البنيوية معلنة ولاءها "لعلم اللغة"، والإنطلاق منه في محاضن إجرائية ترى أن المقاربة النقدية لا يمكن أن تنتكر لها بوصف الأدب ظاهرة لغوية قبل كلّ شيء"³.

وبالتالي فقد "انطلق البنيويون على أساس رفض أحكام القيمة الخارجية، وإحلال حكم آخر محلها هو حكم الواقع.... يتمثل في الدرجة الأولى في النص ذاته، والواقع هو النص الأدبي ذاته ما ينبثق من النص، وما يتجلى فيه، وما يتمثل فيه من كفاءة شعرية ومستوى أدبي....."⁴.

من هنا فإنه ليس هناك قيمة للعوامل الخارجية دور في بناء النص الأدبي، وإنما الدور الكبير هو دور الواقع الذي يمثل النص نفسه منه، وإليه وفيه، وما يتمثل فيه من قدرات الكاتب الشعرية، ومستواه الفكري، والفني التي تبدو واضحة عند القراءة النسقية، وما توحى إليه وتخفيه العبارات والدلالات في ثناياها.

فالبنيوية تبنت شعرية النص الأدبي، واهتمت بداخله بعيداً عن خارجه فمن النص الانطلاق، وإليه الوصول، ولا يفهم الأدب من خارجه لأن النص وحدة مغلقة يحب دراستها من الداخل، وتحليل معطياتها الخاصة، والبحث على قوانينها وعمل أبنيتها.

1 - أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية وهم المحاينة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2007، ص151.

2 - المرجع نفسه، ص148.

3 - بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص18-19.

4 - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الأفق العربية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص96.

ولا يأتي فهم البنيوية إلا بتحديد مفهوم البنية structure، وهي مشتقة من الفعل اللاتيني stuere أي بنى ويعني الشكل، والهيئة والتركيبية التي يوجد عليها الشيء أمّا في العربية فبنية الشيء تعني ما هو أصيل فيه وجوهري¹، ومن منطلق هذا التعريف للبنيوية فإن البنية تكتفي بذاتها، ولا يتطلب إدراكها اللجوء إلى أي عنصر من العناصر الغريبة عنها، وعن طبيعتها ومنه فالنص هو بنية تتألف من عناصر مركبة بفضل قوانين تشدّ أجزاء كيان النص الأدبي.

والبنية في حدّ ذاتها نسق من التحوّلات، وهي تحمل طابع النسق أو النظام وهي ترابط داخلي بين الوحدات التي تشكّل منظومة لغوية تعزل الظاهرة الأدبية عن العناصر الخارجية، وتبحث عن مكوناتها الداخلية، وفي الأدب لا تنصّ على عملية بناء الشيء، ولا على موادّ بناءه وإنّما على كيفية تجميع وتركيب وتألف هذه المواد لتكوين الشيء وخلقه لأغراض ووظائف معينة.

وبناء على هذا فإنّ البنية هي تصوّر، وخلق ذهني وليست خاصية للشيء وهي أنموذج يقيمه المحلّ عقلياً ليفهم الشيء المدروس بطريقة أفضل، وأوضح ويكون وصول الباحث لهذا النموذج بالدراسة المستفيضة، والتحليل وتتبع الاحتمالات المنبثقة من الشيء نفسه.

وجاءت التفكيكية وقامت على أنقاض البنيوية، وهي ترتبط أساساً بقراءة النصوص الأدبية، وفهمها وتفكيكها لتحللها وتكشف عن معانيها ومواطن القلق والتناقض فيها، وتتطلب قراءة مزدوجة فهو من ناحية يكشف عن حقيقة النص التي عليها وفي الوقت نفسه يكشف ويستخرج مكوناته البلاغية، ومحسناته البديعية ليلفت النظر إلى لغة النص المعتمدة².

فإنّ حقيقة التفكيك "..... أنّه تجاوز للمدلولات الثابتة عن طريق الخلطة واللعب الحرّ للكلمات لأنّها تقوّض النصّ بالبحث في داخله على ما لم يقله بشكل صريح واضح أي "المسكوت عنه"، وهي تعارض منطق النصّ الواضح المعلن وإدعاءاته الظاهرة بالمنطق الكامل في النصّ"³.

ومن هذا المنطلق فالتفكيكية جاءت ردّة فعل للميل الفكري البنائي، وهدفها تحليل النصوص وتبسيط معانيها لتكون في متناول فهم العامة، واقتراح مفاهيم سهلة بدل المفاهيم البالغة التعقيد، والمبهمة الغير واضحة، وذلك عن طريق زحزحة الكلمات، والتفتيش عن خباياه عن ما يعارض منطقها الواضح.

1 - بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، والنظريات الشعرية، دراسة في الاصول و المفاهيم، عالم الكتب الحديث، (د.ط)، 2010، ص201.

2 - يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الامين للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص48.

3 - بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة و النظريات الشعرية، ص201.

وجاءت الأسلوبية كنظرية أدبية من علم اللغة " تقوم بالبحث عما يتميز به الكلام الفني عن غيره من أصناف الخطاب، وهذا التميز غالبا ما يتحقق عن طريق خرق القواعد المعروفة للنظام اللغوي العادي سواء في مستواه الصوتي أو الصرفي أو التركيبي أو الدلالي"¹.

فحقيقة الأسلوبية هي طريقة موضوعية يسلكها الباحث في تتبع ظاهرة ما أو استقصاء خبايا مشكلة ما لمعرفة حقيقتها، وأبعادها ليسهل التعرف على أسبابها وتفسير العلاقات التي تربط بين أجزاءها، ومراحلها وصلتها بغيرها من القضايا، والهدف من وراء ذلك هو الوصول إلى نتائج محددة يمكن تطبيقها، وتعميمها في شكل أحكام أو ضوابط، وقوانين للإفادة منها فكريا وفنيا. فالأسلوبية تهتم بالبحث عن نوعية العلاقة الرابطة بين حدث التعبير ومدلول صياغته.

وظهر المنهج السيميولوجي الذي استطاع " أن يربط بين الإشارات الدالة في النظم الأدبية، والفنية الجديدة وبين مرجعيتها في الإطار الثقافي العام..."². فالسيميولوجيا تنطلق في تحليلها للنص الأدبي "من اعتبار النص يحتوي بنية ظاهرة، وبنية عميقة يجب تحليلها وبيان ما بينهما من علائق"³، " والقارئ في نظر السيميائيون هو المبدع بفضل قراءته التحليلية فيصبح هنا المتلقي هو صانع النص بعيدا عن أي قيد معجمي، وبالتالي يصير للنص فعالية قرائية إبداعية". والمنهج السيميائي يتجاوز حدود البنية، ويرتكز على الاعتناء بكل أنظمة التواصل بين إشارات، وعلامات النص الخارجية.

كل ذلك يجعل النص "لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية بل هو فضاء دلالي، وإمكان تأويلي ولذا فهو لا ينفصل عن قارئه ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ فكل قراءة تحقق إمكانا دلاليا لم يتحقق من قبل وكل قراءة هي اكتشاف جديد"⁴.

والنص هنا ينطلق من الحاضر إلى الغائب وهذا هو المبدأ الأساس من أسس النقد السيميائي الذي يطالب بالتعمق في النص، واتخاذ السمات الشكلية كمؤشرات للتحويل والتأويل، فالعنوان مثلا في نظرهم هو تجميع مكثف لدلالات النص فهو المحور لينطلق النص بفضل الجمل المترابطة والعلاقة الموجودة بين العنوان الرئيسي والجمل التي تعتبر مقاطع ليست علاقة عشوائية، وإنما هي طبيعية منطقية وواقعية تنتمي بديهيّا إلى الحقل الدلالي الرئيسي ألا وهو العنوان.

1 - بشير تاويرت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، ط2006، ص156.

2 - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص123-124.

3 - غريب اسكندر، الاتجاه السيميولوجي في نقد الشعر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، (د.ط)، 2002، ص44.

4 - علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1995، ص9.

فالفضاء الأوسع للسيمائية هو حقل اللغة، والأدب وترتبط بهما ترابطاً منهجياً وطيداً وكلّما تعدّدت القراءات من متلقّي إلى آخر تعدّدت الآراء فلكلّ قارئ نظرة معيّنة للنص، وفهم خاصّ به يحاول من خلاله تحليل النصوص والتعمّق فيها لمعرفة جوهره، واكتشاف ما هو جديد مع كلّ قراءة.

وفي حين أهملت البنيوية دور القارئ وفعاليّته في اكتشاف مكامن النص، ظهر التلقّي الدّي "... نشأ موازياً للبنيوية وليس منبثقاً عنها وتوحّي في الدّرجة الأولى تغطيّة الجوانب التي أهملتها البنيوية باعتمادها على "المحايدة النصّية" وتجاهلها المعتمد للسيّاقات الخارجة عن حدود النصّ..."¹.

لهذا ارتكزت نظريّة الاستقبال على الطّريقة التي تتمّ من خلالها عمليّة تلقّي العمل الأدبي من قبل القراء، فهي تفحص السّبل التي يمكن للقارئ أو القارئة من خلالها المشاركة في الأدب، وقد لا يكون القراء مدرّكين لهذه الحقيقة لكنّ في عمليّة القراءة يقوم القراء باستمرار بتقديم فرضيّات حول معنى ما يقرؤونه². وبهذا يكون للقارئ دور مهمّ في تحقيق أهداف كثيرة من خلال القراءة المتمعّنة، والإسهام في الأدب من خلال فهم النصوص، وتقديم فرضيّات تثبت فهمه لما يقرأه.

وتبعاً لما سبق نستشفّ أنّ العمل الأدبي ليست له دلالات واضحة، وجاهزة تظهر بمجرد القراءة الأولى السّطحيّة، وإنّما القراءة المتعمّقة والتي يستنهل منها عدّة دلالات وفق بداهة القارئ وقدراته في التّعامل مع النصّ، وبالتالي يكتسب النصّ العديد من الدّلالات الجديدة مع كلّ قراءة جديدة ومتكرّرة.

وأما علم النصّ فهو انزيّاح نظريّة الأدب من حيث أنّها مفهوم، وممارسة عن الحقل الأدبي بفضل تطوّر اللّسانيّات، وعلوم اللّغة و السيمائيّات حيث أعطت اللّسانيّات بأرضيّتها الخصبة للخطاب النّقدي إمكانيّة فعّالة لمراجعة أدواته وطروحاته في التّعامل مع الخطاب الأدبي.

وأيضاً يمكن القول أنّ علم النصّ هو خروج اللّغة من نطاق الدّراسات اللّسانية إلى حقل أوسع وأكثر شموليّة بفضل الدّات المتكلّمة، التي تنتج نصوصاً وليس مجرد كلمات متلاحمة ومتراصة في شكل جمل منفصلة محدودة، فعلم النصّ يعمل جاهدًا على دراسة النصوص، وتحليلها لغرض البحث عن نماذج أكثر شموليّة لكل النصوص المنتجة في شتّى مجالات الحياة الإنسانيّة وتحديد قوانين وآليات بناءها.

1 - صلاح فضل، مناهج النّقد الأدبي المعاصر، ص139.

2 - ديفيد كارتر، النّظرية الأدبيّة، تر: باسل سلامة، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، ط1، 2010، ص91.

وبناءً على هذا " فمهمة علم النصّ ستتمثّل في وصف العلاقات الدّاخلية والخارجية للأبنية النصّية بمستوياتها المختلفة "¹، سواءا كانت نصوصاً أدبية أم غير أدبية.

ويصف علم النصّ الأبنية المتحكّمة في إنتاج كلّ النّصوص، لذلك يكتسي طابع الشمولية ويتقاطع مع العديد من الحقول المعرفية المختلفة كعلم النفس المعرفي والتاريخ واللّسانيّات والعلم الأكثر تقاطعاً معه السّيميائيّات التي أسّست لهذا الحقل واهتمّت كثيراً بالنّص وجعلته من أولويّات انشغالاتها وعلى الخصوص نمذجة النّصوص وعليه " تكمن إحدى مشكلات السّيميائيّات في تعويض الرّؤية البلاغية العتيقة لأنواع بنمذجة للنّصوص أي بصيغة أخرى تحديد خصوصية التّنظيمات النصية المختلفة عبر موقعها في النصّ العامّ الذي تنتمي إليه وينتمي بدوره إليها"²

¹ - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، الشركة المصرية للنشر لوجمان، ط1، 1996، ص319.

² - جوليا كريستيفا، علم النصّ، تر: فريد الزّاهي، الدّار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1997، ص2، ص21.

الفصل الأول: تجليات النقد البنيوي اللساني في ضوء نظرية الأدب

المبحث الأول: أسسه الفلسفية و الفكرية:

تمهيد:

شغل موضوع البنيوية اهتمام العديد من العلماء والباحثين، وأحدثت نقاشاً وحواراً واسعاً بين هذا المنهج أو المذهب الجديد، فظهرت في نواح عديدة من نواحي الحياة، فالمدرسة البنيوية أو المنهج البنيوي لم يظهر في الساحة النقدية اللغوية إلا في منتصف القرن العشرين¹، وتحديداً في فرنسا في عقد الستينيات من القرن العشرين، وتأثر بها العديد من النقاد أمثال: رولان بارت، جيرار جنييت، وأ.ج. جريماس، ورومان جاكبسون، وتزفيتان تودوروف، الذي قام بترجمة أعمال الشكلايين الروس إلى اللغة الفرنسية في كتاب بعنوان "نظرية الأدب، نصوص الشكلايين الروس"²، فاعتبر البنيوية هي أساس تأسيس نظرية الأدب.

وتعتبر البنيوية امتداداً للتفكير النقدي الأوروبي، الذي لم يتوقف منذ بداية القرن العشرين، والتي سرعان ما تحولت لحركة نقدية أخرى عرفت بـ "مابعد البنيوية".

البنيوية أصلها من البنية، و البنية مشتقة من الفعل الثلاثي بنى، يبني، بناء، و بناية.

وكلمة البنية تعني الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء أو ذاك³. ونجدها في لسان العرب لابن منظور تتيح لنا الدلالات التالية: البني: نقيض الهدم، "بنى البناء بنيًا وبناءً وبنى مقصور، وبنياً وبنية وبنائية وابتناه وبناه، والبناء المبني، والجمع أبنية، وأبنيات جمع الجمع...."، "والبنية ما بنيته، وهو البنى و البنى...."، "يقال بنية: وهي مثل رشوة ورشا كأن البنية الهيئة التي بنى عليها....."⁴.

وأما في اللغات الأوروبية فإن كلمة "بنية" Structure تشتق من الأصل اللاتيني Structur التي تعني البناء أو الطريقة التي يقوم عليها بناء ما، ثم امتد مفهوم ومعنى الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة فنية لما يؤدي إليه من جمال⁵.

1 - ينظر، حسين الواد، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، سرائر للنشر، تونس، (د.ط)، 1985، ص45.

2 - ينظر، محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، ص13.

3 - ينظر، لخضر العرابي، المدارس النقدية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د.ط)، 2007، ص74.

4 - أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، "لسان العرب"، مادة (بنى)، ص160-161.

5 - ينظر، صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الأفق الجديدة للنشر، بيروت لبنان، ط2، 1980، ص175.

وللبنية معنى أيضا في اللغة العربيّة، أنّها بنية الشّيء لكل ما هو أصل فيه وجوهري وثابت لا يتغيّر بتغيّر الأوضاع والكيفيّات¹.

أمّا المعنى الاصطلاحي للبنية هي نسق من التحوّلات له قوانينه الخاصّة، فالبنية تحمل طابع النّسق أو النّظام، وتتألّف من عناصر يكون من شأن أيّ تحوّل بعض منها تحوّلا في باقي العناصر الأخرى².

انصبّ معنى البنية كلّهُ حول ثبوت وحداتها رغم التحوّلات التي قد تطرأ عليها وعدم خضوعها لعوامل خارجيّة، إذ أنّنا نجد "جان بياجيه" يعرّفها بقوله "وتبدو البنية بتقدير أولي مجموعات تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى تعتني بلعبة التحوّلات نفسها، دون أن تتعدّى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجيّة"³.

ومن هذا يتبيّن أنّ تحوّلات البنية تكون داخلية لا تقود الى أبعد الحدود وأنّما تولد دائما عناصر تنتمي الى البنية نفسها وعلى الرّغم من انغلاقها هذا لا يعني أن تندرج ضمن بنية أخرى أوسع منها دون أن تفقد خواصّها الذاتيّة.

تشتقّ البنيويّة وجودها الفكري والمنهجي من مفهوم البنية باعتبارها طريقة وصفية في قراءة النّص الأدبي استنادا الى خطوتين هما التّفكيك، والترتيب واهمالها للمضمون المباشر، بل تركز على شكل المضمون وعناصره وبناءه التي تشكّل نسقيّة النّص في اختلافاته وتآلفاته⁴.

فالبنيويّة لم تنبثق كنظريّة أو كمنهج بطريقة تلقائيّة، بل لها جذور عميقة في المذاهب الفكرية أو الفلسفيّة السّابقة، وكانت شائعة في كثير من كتابات القرن التّاسع عشر، ومنهم ماركس، وفرويد، والعالم اللّغوي السّوسيري دي سوسير⁵، الذي يعدّ رائد البنيويّة اللّغويّة عند ما طبّق المنهج البنيوي في دراسة اللّغة، واكتشاف مفهوم البنية في علم اللّغة دفع بارت وتودوروف الى الكشف عن عناصر النّظام في الأدب⁶.

فسوسير يرى أنّ موضوع اللّغة الصّحيح والوحيد هو اللّغة في ذاتها ومن أجل ذاتها، وقد فرّق بين اللّغة والأقوال المنطوقة والمكتوبة، فاللّغة أصوات دالّة متعارف عليها في مجتمع معيّن وإن لم توجد كواقع منطوق لدى أيّ فرد من أفرادها أمّا الأقوال فكلّ الحالات المتحقّقة من

¹ - ينظر، مصطفى السّعدني، المدخل اللّغوي في نقد الشّعْر، دار المعارف، الاسكندرية للنّشر، مصر، (د.ط)، 1987، ص11.

² - ينظر، زكرياء ابراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص42.

³ - جان بياجيه، البنيويّة، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عبيدات، بيروت، باريس، لبنان، فرنسا، 4، 1985، ص08.

⁴ - ينظر، ابراهيم عبد العزيز، اتّجاهات النّقد الأدبي العربي في القرن 20، دار الآفاق العربيّة، (د.ط)، (د.ت)، ص187.

⁵ - ينظر، أحمد أبوزيد، المدخل إلى البنيائيّة، المركز القومي للبحوث الاجتماعيّة الجنائيّة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1995، ص02.

⁶ - ينظر، شكري عزيز الماضي، في نظريّة الأدب، دار الحديث، بيروت، ط1، 1986، ص190.

استعمالات اللّغة، ولا يكون واحد منها بل ولا يلزم أن تكون جميعها ممثلة للّغة في كمالها ونقائها المثاليين¹.

تمثّل اللّغة عبر مسارها المتجدّد وتلازمها الوظيفي مع اللّحظة التاريخيّة صورة الأنباء كأحسن ما يكون التّصوير فإنّ المعرفة اللّسانية قد استوعبت فكرة البنيويّة فتنبّت ملامحها ووضعت مفاهيمها، وبهذا تعتبر اللّغة الرّحم الأوّل لنشأة المعيار البنيوي².

ويرى ليونارد جاكسن " أنّ البنيويّة هي القيّام بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات، والعقول، واللّغات، والأساطير، بوصف كلّ منها نظاماً تامّاً، أو كلاً مترابطاً بوصفها بنيات فتتمّ دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخليّة لا من حيث هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة ولا من حيث تعاقبها التاريخي³."

كما عبّر ميشال فوكو عن البنيويّة قائلاً: " إنّنا نحدّد اللفظة بنيويّة مجموعة من الاختصاصات، والشّواغل وعددا معيّناً من التّحليل لها في الواقع موضوعاً واحداً نعم أنّي أحدّد البنيويّة والبنيويّات المختلفة بوحدة الموضوع، وأن يبدو ذلك مفارقة غريبة فالبنيويّة هي حالياً مجموعة المحاولات التي نقوم بواسطتها بتحليل ما يمكن تسميته (الرّكام الثّقافي) أي مجموعة العلاقات والأثار، والاشارات التي تركتها الانسانيّة في الماضي والتي مازالت تكوّنها يومياً وبعدد متزايد حولها"⁴.

وقد تأثر العرب أيضاً بمنطق البنيويّة الذي يحلّل الوحدات وهي منتظمة، وفي علاقة مع بعضها البعض، دون دراسة وتحليل كلّ وحدة على حدة، فنجد سمير سعيد حجازي يعرفها بقوله " أنّها منهج فلسفي وفكري ونقدي، ونظريّة للمعرفة تتميز بالحرص الشّديد على التزام حدود المنطق والعقلانيّة، ويتأسّس هذا المنهج على فكرة جوهرية مؤاها أنّ الارتباط العام لفكرة أو لعدّة أفكار مرتبطة بعضها البعض على أساس العناصر المكوّنة لها، أمّا تلك العناصر فلا يعني بها ذلك المنهج إلّا من حيث ارتباطها وتأثرها بعضها ببعض في نظام منطقي مركّب وفي النّقد تعني محاولة التّوحد بين لغة الأثر الأدبي، والأثر الأدبي نفسه باعتباره نسق يتألّف من جملة عناصر من الدّلالات الشّكليّة"⁵.

1 - ينظر، جان بياجيه، البنيويّة، ص64.

2 - ينظر، عبد السلام المسدي، قضية البنيويّة، المطبعة العربيّة، بن عروس، تونس، ط1، 1991، ص23.

3 - عزّ الدين المناصرة، علم الشّعريّات (قراءة مونتاجيّة في أدبيّة الأدب)، دار مجلاوي، عمان، ط1، 2007، ص475-476.

4 - ميشال فوكو، البنيويّة والتّحليل الأدبي، تر: محمد الخماسي، مركز الانماء القومي، بيروت، باريس، (د.ط)، 1988، ص15-16.

5 - سمير سعيد حجازي، اشكاليّة المنهج في النّقد العربي المعاصر، دار طيبة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004، ص213.

وترى نبيلة ابراهيم أنّ البنيويّة " تعتمد في دراسة الأدب على النّظر في العمل الأدبي في حدّ ذاته بوصفه بناءا متكاملا بعيدا عن أيّة عوامل أخرى ¹ .

وأما عبد الله محمّد الغدامي فيرى أنّ " البنيويّة مد مباشر من الألسنة (علم اللّغة Linguistique)، وذلك منذ أن أخذ بتعريف اللّغة على أنّها نظام من الاشارات Singns، وهذه الاشارات هي أصوات تصدر من الانسان ولا تكون بذات قيمة الا إذا كان صدورها للتعبير عن فكرة أو لتوصيلها ² .

ومما يبدو ممّا سبق تعدّد التعاريف واختلافها لمصطلح البنيويّة من ناقد لآخر، حيث يرى الدّارس أنّ غيَاب تعريف موحد للمصطلح هو غياب ترجمة موحّدة للمصطلح نفسه، اضافة الى اختلاف وتفاوت المجال الفكري، والعلمي لكلّ ناقد أثناء ترجمة لمصطلح البنيويّة، فهذه الأخيرة تسعى إلى توحيد العلوم وتفسير الظواهر الانسانية تفسيراً علمياً دقيقاً، وشعارها بدراسة الظاهرة كبنية منعزلة عن مسبباتها الخارجية .

فالبنيويّة قامت على أنقاض الاتجاه، والتّفكير الذّي يدعو الى التّجزئة والتّفكيّت، أو ما يسمّى بالتّفكير الذّرّي، أو الفلسفة الذّرّيّة التي قالت أنّ العالم يتكوّن من ذرّات منفصلة، فالاتّجاه العام للبنيويّة هو النّظرة الجامعة و الكليّة التي تنظر الى الظواهر مجتمعة لا منفصلة ومتفرّقة وتفسّر لنا علاقاتها ببعضها البعض .

إنّ البنيويّة لها مصادر ممّهدة وروافد أولى مهّدت لها وجعلت منها قوّة باهرة و مكانة مرموقة في وسط النّقد الأدبي و هذه المصادر تمثّلت في:

أ-مدرسة جنيف :

وأعلام هذه المدرسة هم تلامذة " دي سوسير " و كان لهم الفضل في جمع دروسه ونظرياته واخراجها للانسانية، ومن أبرز أعلامها " شارل بالي " و " سيشهاي "، وكان لهما الفضل الكبير في جمع محاضرات سوسير ونشرها بعد وفاته في كتاب بعنوان "محاضرات في اللّسانيّات العامّة " فتعتبر هذه المدرسة هي الشّراكة الأولى للبنيويّة بصفة خاصّة و الفكر الألسني بصفة عامّة ³ .

¹ - نبيلة ابراهيم، نقد الرّواية من وجهة نظر الدّراسات اللّغويّة الحديثة، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ط)، ص44.

² - عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتّفكير من البنيويّة إلى التّشريحيّة (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، ط4، 1998، ص31.

³ - ينظر، يوسف و غليسي، النّقد الجزائري المعاصر من الأسوئيّة إلى الألسنيّة، اصدارات رابطة ايداع الثّقافة، الجزائر، (د.ط)، 2002، ص117.

وقد أدت دراسات سوسير إلى العديد من المفاهيم التي أصبحت فيما بعد أساسيات الدراسة الأدبية وتمثلت أفكاره في مسائل ثنائيات منها:

أ-1- اللغة و الكلام:

فقد فرّق دي سوسير بين ثلاثة مصطلحات أساسية في الدرس اللساني، وهي اللغة وهي ظاهرة انسانية لها أشكال كثيرة تنتج الملكة اللغوية، واللسان هو جزء معين متحقق من اللغة بمعناها الإنساني الواسع، وهو اجتماعي مكتسب أما الكلام هو شيء فردي ينتمي إلى اللسان¹. فاللغة قوامها الشكل أي أشكال موجودة في الذهن و أما الكلام قوامه المادة أي شيء ملموس قابل للملاحظة، رغم أن اللغة لا تصل إلينا إلا عن طريق الكلام.

فالكلام إذن هو جزء من هذه اللغة ويقول صلاح فضل في هذا الصدد "اللغة بالنسبة له (أي سوسير)، لا ينبغي أن تختلط بالكلام فليست اللغة سوى جزء من الكلام وإن كانت أساسه الجوهرية، وفي نفس الوقت الذي تعدّ فيه حصيلة إجتماعية لملكة فردية هي ملكة الكلام، فإنها مجموعة من المصطلحات الضرورية التي تتخذها هيئة المجتمع بأكمله لإتاحة الفرصة أمام الأفراد لممارسة ملكاتهم"².

لكن هناك نقد لهذا الرأي حيث أن اللغة شيء ثابت يمكن للكتابة التعبير به في شكل صور مختلفة بفضل علوم الصرف و الصوت و النحو وغيرها، في حين أن الكلام غير ثابت وقد يكون عشوائياً متاثراً هنا وهناك، والكلام له صفة الفردية ويختص كل فرد بطريقة خاصة له في إلقاء كلامه، في حين اللغة جماعية فهي منتج جماعي يعبر به الكل العام و الخاص، لكن كل منهما يكمل الآخر فاللغة دون الكلام فاقدة لفائدتها وغايتها وحيويتها، والكلام دون اللغة فاقد لمعناه ومرجعه، و اللغة تعتبر أداة تواصل و الكلام يعتبر تطبيقاً لهذه اللغة بفضل التخاطب و الحوار بين أفراد المجتمع.

أ-2- التعاقبية و التزامنية:

فقد ميّز دي سوسير بين علم اللغة التزامني وعلم اللغة التعاقبي، فعلم اللغة التزامني هو علم اللغة الوصفي الذي يتعلّق بالجانب الثابت أي دراسة اللغة في فترة زمنية معينة، أما التعاقبي يدرس اللغة في مرحلة التطور أي عبر أزمنة متعددة.

1 - ينظر، أحمد قنور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، أفق معرفة جديدة، دمشق، 2007، ص23.

2 - صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص25.

ولا يفهم التّعاقب إلا في ظلّ التزامن، فالتّعاقب يتتبع دراسة سير اللّغات عبر العالم، والتّعاقب في ضوء البنيويّة يعني استمرار البنية عند هدم أحد عناصرها، فالتّعاقب ليس تطوّراً لها أو ارتقاؤها، كون أنّ البنية التي يعالجها لا تتغيّر ككلّ، فالتّعاقب ليس زمن تغيّرها الكلي¹.

وأما التزامن فهو حركة عناصر البنية عبر زمن إنتظامها الثّابت يعني في الآن نفسه الدّي يشكّل حالها النّهائي المكتمل، فالتزامنيّة تعتبر محورا أفقيّاً تقوم فيه العلاقات بين الأشياء الكائنة بشكل ثابت في حين التّعاقبيّة تمثّل محورا عموديّاً تقوم فيه العلاقات بين الأشياء المتتابعة على أساس التّغيّر الزّمني أو التّاريخي².

فالتزامن إذن هو دراسة اللّغة بشكل وصفي فقط أمّا التّعاقب دراسة اللّغة و تتبّع مسارها عبر الزّمن من وجهة تاريخيّة، فنجد ميشال زكرياء فصل التزامنيّة عن الدّراسة التّعاقبيّة للّغة لإعتباره أنّ اللّغة علم مستقلّ و قائم بذاته لا بدّ معرفة حقيقته وواقعه قبل تطوّره عبر الزّمن³.

أ-3- الدّالّ و المدلول :

استعمل دي سوسير مصطلح، أي رمز وعلاقة للدّالّ على علاقة بين الدّالّ و المدلول، والرمز اللّغوي له وجهان لا ينفصل أحدهما عن الآخر هما الدّالّ، هة الصّورة الصّوتيّة و المدلول وهو الصّورة المفهوميّة التي تعبّر عن المتصوّر الدّهني الدّي يجلبنا اليه الدّالّ، وتتمّ الدّلالة باقتران الصّوتيّة والدّهنيّة وبحصولها يتمّ الفهم⁴.

إنّ العلاقة بين الدّالّ و المدلول اعتباطيّة لا تحكمها أيّة قوانين أو التزامات، و ماتحدّد به علاقة الدّالّ بمدلوله عند سوسير هي الاختلاف أي اختلاف كلّ علامة عن أختها، فالواقع لا يحتوي على العلاقات و إنّما يحتوي على اختلاف بين العلامات، ففي الطّبيعة لا يوجد علاقات، و إنّما توجد علاقة إعتباطيّة بين الدّالّ و المدلول⁵.

و الدّلالة هي علاقة تتحقّق بارتباط الدّالّ بمدلوله، ومثال هذا القطعة النّقديّة ذات وجهين، فالوجه الأوّل الدّالّ و الوجه الثّاني المدلول، فمن غير الممكن أن يستغني الوجه الأوّل عن الوجه الثّاني. وكذا الأمر مع اللّغة عند سوسير لمّا أكّد على عدم القدرة على عزل الفكر عن الصّوت والعكس صحيح فيقول نحو هذا " لا نستطيع عزل الصّوت عن الفكر ولا

1 - ينظر، يمني العيد، في معرفة النّص، منشورات دار الافاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985، ص27.

2 - ينظر، عبد الرّحمن الحاج صالح، اللّسانيّات، معهد العلوم اللّسانيّة والصّوتيّة، الجزائر مجلد2، (د.ط)، 1972، ص45.

3 - ينظر، ميشال زكريا، الأسنّيّة علم اللّغة الحديث، المبادئ والاعلام، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط2، 1985، ص277.

4 - ينظر، بوقرة نعمان، محاضرات في المدارس اللّسانيّة المعاصرة، منشورات باجي مختار، عّابة، (د.ط)، 2006، ص90.

5 - ينظر، زكريا ابراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيويّة، مكتبة مصر، (د.ط)، 2005، ص57.

عزل الفكر عن الصّوت، ولَكُنّا نقوم بذلك بعملية تجريد ذهنية من شأنها أن تقضي الى معالجة الموضوع من وجهة علم النفس البحث أو علم الفونولوجيا البحث¹.

أ-4- علم اللغة الداخلي و الخارجي:

ميّز سوسير بين العناصر المشاركة في اللغة أثناء دراسته لها فالعناصر الداخليّة له هي نظامه في حدّ ذاته أمّا الخارجيّة فهي تكتسبها من علاقاتها الخارجيّة المؤثّرة فيها كالحضارة، والعوامل الخارجيّة من ظروف نفسيّة وتاريخيّة و غيرها، فشبه قيمة العلاقة بين عناصر اللغة بقيمة قطع لعبة الشطرنج، حيث أنّه كلّ قطعة تأخذ قيمتها حسب الموقع الذي تحتله على رقعة الشطرنج أثناء اللعب بها و تحريكها مقابل القطع الأخرى، وتأخذ كلّ قطعة منه قيمتها حسب مكانها في حدّ ذاتها، وليس حسب المادّة المصنوعة منها، أي قيمة كلّ قطعة داخل اللعبة وليس خارجها، وهكذا الأمر بالنسبة للغة فهي تأخذ مكانها وقيمتها داخل نظامها في حدّ ذاتها وليس خارجها، يقول سوسير في هذا الصّدّد " كون اللغة قد انتقلت من بلاد الفرس الى أروبا واقعة ذات طبيعة حارجيّة، في حين أنّ ما يتعلّق بنظام اللعبة و قواعدها إنّما يمثّل واقعة ذات طبيعة داخليّة، ولو أنّي عمدت إلى أن أستعيز عن قطع الشطرنج الخشبيّة بقطع عاديّة لما كان لهذا التّغيير أثر على اللعبة نفسها، أمّا إذا عمدت إلى زيادة عدد القطع أو نقصانها، فلا بدّ أن يكون من شأن هذا التّغيير المساس بنظام اللعبة و قواعدها في الصّميم²، فاللغة في نظامها الداخلي تأخذ بقواعدها التي تتحكّم في هيكل نسقها و علاقاتها، أمّا في نظامها الخارجي تتغيّر حسب العوامل الخاضعة لها مع التّنظيم و السّرد من أجل الوضوح و الجلاء³.

أ-5- تأسيس علم العلامة (علم السيميولوجيا):

بما أنّ الفنّ وليد الحياة الاجتماعيّة، فما من شكّ أنّ اللغة ظاهرة اجتماعيّة تستمدّ غذائها من الجماعة، يتّخذها الفنّان وسيلة للخلق و الإبداع ليحقّق نجاحه الكامل، وبيد أنّ العمل الفنّي خلقا فالفنّان ليس انسانا عاديا يلتزم بقواعد اللغة و مدلولاتها المتداولة بين أفراد مجتمعه كأنّها نقلا حرفيا، فهو رغم التزامه بقواعدها إلّا أنّه حرّا كونه خالقا. واللغة أيضا خلقا في حدّ ذاتها لأنّ الفنّ لا يكون خلقا أصيلا إلّا إذا خرج عن الإطار العمّ الذي يستعمل فيه كلّ متكلم هذه اللغة، حتّى لا يعتبر العمل الفنّي تقليدا

1 - المرجع نفسه، ص 49.

2 - رشوان محمد، مدخل إلى الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1992، ص 38.

3 - ينظر، صلاح فضل النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 34.

لأنّ قدرلة الفنّان الخاصّة تجعله ينتج شكلا فنياً جديداً يبهر به القراء ويلفت الانتباه إلى عبقريته في استعمال اللّغة¹.

فإنّه ثمة علاقة بين العمل الفنّي، واللّغة المعبّرة فمادام الفنّان يعبر ويصوّر أحداث مجتمعه، وهذا ما جعل دي سوسير يدعو إلى قيام علم يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعيّة سمّاه علم السّيميولوجيا واللّغة هي عماده، كون علم اللّغة هو أكثر العلوم شمولاً وتعقيداً ضمن سائر أنظمة العلامات².

تنبأ سوسير بتأثير السّيميولوجيا على دراسة الأدب وعلى سائر العلوم الأخرى المهتمة بالوقائع الإنسانيّة، وإستفاد منه العديد من النّقاد والعلماء للتوسّع في مجال اللّغة بدراسة العلامات وارتباطها بالمعنى مقابلاً لعلامات أخرى. فنجدّه يقول في هذا الصّدّد "بوسعنا أن نتصوّر علماً يتّخذ موضوعاً له دراسة الرّموز في رحاب الحياة الاجتماعيّة، ويصبح هذا العلم جزءاً من علم النّفس الاجتماعي، و بالتّالي من علم النّفس العام ونحن نطلق عليه "السّيميولوجيا" أو علم العلامات وندرس فيه كيفيّة تكوّن الرّموز والقوانين التي تحكمها، ولمّا كان هذا العلم غير موجود حتّى الآن فلا يمكننا أن نقول كيف يصبح، لكننا نوّكد أنّ من حقّه أن يوجد وأنّ مكانه محفوظ له مسبقاً، وليس علم اللّغة إلّا جزءاً من هذا العلم العامّ، والقوانين التي سيكتشفها علم العلامات هذا يمكن تطبيقها على علم اللّغة، وبهذا يحتلّ مكانه المحدّد في مجموعة العلوم التي تدرس الوقائع الإنسانيّة المختلفة"³.

أ-6- العلاقات التركيبيّة والعلاقات الإستبداليّة:

إنّ معرفة دي سوسير حقيقة أنّ العلامة اللّغويّة لوحدها ومنعزلة حاول شرح الكيفيّة التي يتمّ بها الكلام، وهذا ما جعله يدرك وجود محورين أو نوعين من العلاقات التي تتّمسّ بين العلامات وهما:

أ-6-1 العلاقات التركيبيّة:

تتميّز هذه العلاقات بترابط الوحدات بعضها مع بعض لتشكيل جملة، أثناء السّلسلة الكلاميّة، ولا تكتسب هذه العلاقات قيمتها أثناء تقابل أيّ عبارة مع ما يسبقها أو ما يليها أو الإثنين معاً، وإنّما هذه الوحدات اللّغويّة لا تظهر قيمتها إلّا عندما تكون مجاورة لوحداث أخرى، وتسمّى أيضاً بالعلاقات الخطيّة حين تتشكّل اللّغة من جملة من العلاقات المتتابعة لتحقيق المعنى فمثلاً قولنا يشرح الأستاذ الدّرس فمن الواضح أنّ كلّ لفظة

1 - ينظر، محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربيّة للطباعة والنّشر، بيروت، 1980، ص39-40.

2 - ينظر، الزواوي بغورة، المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتّطبيقات، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د.ط)، 2001، ص40.

3 - صلاح فضل، نظريّة البنائيّة، ص44.

من تركيب هذه الجملة يدخل مع غيره في علاقة على مستوى خطّي، و هذا ما ينتج المعنى و يحقق الدلالة، وتسمّى أيضا العلاقات السّيّاقية فهي تحدّد الوحدات المتواجدة داخل ملفوظ معيّن واحد، فهي إذن تتعلّق بتركيب الوحدات السّيّاقية التي يختارها المتكلّم بوصفها نظاما معيّنًا¹.

أ-6-2 العلاقات الإستبدالية:

وهي إستبدال علامة لغويّة بعلامة أخرى غير موجودة تعكس علامة أخرى موجودة في أذهاننا²، فقولنا مثلا الأستاذ يشرح الدّرس يمكن تغيير لفظة يشرح في عقل المتلقّي بلفظة تنتمي إلى نفس منحى الكلام مثل قدّم (الأستاذ يقدم الدّرس).

فالعلاقات الإستبدالية هي علاقات تتعلّق بتركيب الوحدات اللّسانية التي اختارها المتكلّم، فمعنى الإستبدال هو تنظيم العلاقات في أذهان المتكلّم، فكلّ لفظة يمكن أن تعوّض بلفظة أخرى تؤدّي نفس المعنى، فالعلاقات الإستبدالية هي علاقات تتعلّق بتركيب الوحدات اللّسانية التي إختارها المتكلّم تحت ما يسمّى بمحور الإختيار.

ب- الشّكلانية الروسية :

تعدّ الرّافد الثّاني للبنىويّة و التي ظهرت في روسيا ما بين عامي (1915-1930) حيث ارتبطت بها ارتباطا وطيدا وتطلق تسمية الشّكلانيين الرّوس على ائتلاف تجمّعين علميين شهيرين هما حلقة موسكو اللّغويّة وجماعة الأبويان (جمعية دراسة اللّغة الشّعريّة) .

ويرى صلاح فضل أنّها "الرّافد الثّاني من روافد البنائيّة الكبرى بعد أن وضع سوسير حجرها الأساس"³.

رفضت الشّكلانية الرّوسية نهائيا اعتبار الأدب عكسا لحياة المؤلّف، وهذا ما أقرّه **ايجيلتون** في قوله أنّ "ليس الأدب دينا زائفا أو سيكولوجيّة زائفة أو سوسيولوجيّة زائفة، بل تنظيما خاصا للغة، له قوانينه وبنياته وأدواته النّوعيّة التي يجب أن تدرس في ذاتها بدل أن تختزل إلى شئ آخر، فالعمل الأدبيّ ليس مركبة لنقل الأفكار، و لا إنعكاسا للواقع الإجتماعي، إنّهُ حقيقة مادّيّة ويمكن تحليل أدائه مثلما للمرء أن يفحص ماكنة، أنّه مكوّن من كلمات وليس من موضوعات أو مشاعر ومن الخطأ اعتباره أنّه تعبي عن عقل مؤلّف ما"⁴.

1 - ينظر، نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي، الازرابطيّة، الاسكندرية، (د.ط)، 2000، ص23.

2 - ينظر، أحمد مومن، اللّسانيّات النّشأة والتّطور، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د.ط)، 2002، ص 130-131.

3 - صلاح فضل، نظريّة البنائيّة في النّقد الادبي، ص45.

4 - تيري انجلتون، مقدّمة في نظريّة الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامّة لقصر الثقافة، (سلسلة كتابات نقدية رقم 11)، القاهرة، (د.ط)، سبتمبر 1991، ص13.

وهذا يعني أن الشّكلانيّة الروسيّة تدعو إلى دراسة الادب دراسة علميّة تحليليّة.

ويؤكد **تودوروف** على أنّه هناك تداخا بين البنيويّة و المنهج الشّكلانيّ، إذ صرّح هذا بقوله "إنّ المنهج الشّكلاني يوجد في أصل اللّسانيّات البنيويّة أو على الأقل في أحد اتّجاهاتها التي مثّلتها حلقة براغ اللّسانيّة، و اليوم فإنّ النّتائج المنهجيّة للبنيويّة قد مسّت عددا من المجالات، هكذا نجد أفكار الشّكلانيّين حاضرة في الفكر العلمي"¹.

ب1- حلقة موسكو: (1915-1920)

تأسّست هذه الحلقة سنة 1915 بجامعة موسكو، على يد **رومان جاكبسون**، وتعتبر هذه الحلقة من أهمّ الحركات النّقديّة المهمّة، التي أعطت كلّ القيمة للشّعرية و اللّسانيّات واهتمّت بالبحث في شؤون الأدبيّة، وحاولت معرفة ماهيّة الشّكل، وقد ساهم في تأسيسها رفقة عالمها **جاكبسون** عدّة نقّاد أمثال: عالم الفلكلور السّلافي "**بيوتر بوغاتريف**" و **العالم اللّغوي "غروغوري فينوكور"** و **منظر الأدب "أوسيب بيرك"** و "**بوريس توما شيفسكي**" و "**ميخائيل باختين**" و "**فلاديمير بروب**" صاحب الأثر الخالد "**مورفولوجيّة الحكاية الشعبيّة**"².

ب2- جماعة الأوبوياز: (1916)

و من أعلام هذه الحركة "**فيكتور شكوفسكي**" (1893-1984)، و "**بوريس ايخنباوم**" (1866-1959)، و "**ليف جاكوبنسكي**"، وتعني هذه التّسمية المختصرة (**جمعيّة دراسة اللّغة الشّعرية**)³، حيث اهتمّوا اتّخذ أعضائها الشّعر موضوعا مهمّا للدراسة، وكانت الشّعرية الحبّ الأوّل لمنطري الأوبوياز وذلك على أنّهم دارسي اللّغة المحترفين، وباحثين في نظريّة الأدب وسرعان ما تحوّل أعضاؤها من الأدب الى حقل اللّسانيّات، وذلك تبعا لحبّهم للشّعرية و الخوض فيها دراسة واهتماما. ومن هذا المنطلق نلمس أهميّة التّشديد على الأثر الأدبي وأجزاءه المكوّنة و الإلحاح على استقلال عالم الأدب في دراسة الأدب عند الشّكلانيّة الروسيّة بعد ما كان حقا من غير مالك، فرسّمت لنفسها حدودا حاولت من خلالها دراسة الأدب، ومحاولة توضيح والتّركيز على موضوع البحث⁴.

1 - تودوروف، نظريّة المنهج الشّكلي، نصوص الشّكلانيّين الرّوس، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط1، 1982، ص15.

2 - ينظر، يوسف و غليسي، مناهج النّقد الأدبي، جسور للنشر، الجزائر، ط1، 2007، ص66.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص66-67.

4 - ينظر، المرجع السّابق، ص67.

وقد اهتمّ الشكلائيون بإبراز حقيقة عدم الاستقرار في الأشكال الأدبية، فضرورة دراسة هذه الأخيرة والتّمييز بين حقيقة العمل الأدبي التاريخيّة وبين حرية تأويله تبعاً للأفاق والتطلّعات المعاصرة¹.

ودعت الشكلائيّة الى ضرورة التّركيز على العلاقات الداخليّة للنّص، وقالت بأنّ موضوع الدّراسة التاريخيّة ينبغي أن ينحصر فيما أسماه **جاكبسون** " أدبيّة الأدب " وسميّت بالأدبيّة لأنّها تتكوّن عامّة من الخصائص التي تميّز كلّ أدب عن غيره من أساليب و أدوات، وغيرها².

وجاءت البنيويّة لتطوّر وتؤكد صحّة هذه الفروض، والمعطيات التي خرجت بها الشكلائيّة الرّوسيّة على كلا الصّعديّين النّظري و التّطبيقي³.

ويهدف الشكلائيون الرّوس الى خلق علم أدب مستقل بوضع أسس منهجيّة جديدة في دراسة اللّغة والأدب في الوقت نفسه انطلاقاً من جوهر الأدب و بعيداً عن التّدخلات النفسيّة والاجتماعيّة، وتصدّوا لمبدأ ثنائيّة الشّكل و المضمون في الأثر الأدبي، وأكّدوا على اختلاف النّص الأدبي عن غيره ببروز الشّكل عكس ماكانت تدعو اليه النّظريّات النّقديّة القديمة ومن تمّ جاءت تسميّتهم الشّكليّين⁴، عكس البنيويّة التي لم تفصل بين الشّكل والمضمون، فالبنية عند ليفي ستروس حاضرة في الموضوع لكنّها متخفيّة، ولكشفها يقتضي تركيب نماذج تفصح عن بنية الموضوع، فغاية النّماذج هي الإفصاح عن البنية و إظهارها⁵. وكذا التلقّي الفنّي له صلة بالشّكل، مع إمكانيّة الشّعور بأشياء أخرى غيره⁶.

ج- حركة براغ (1926-1948):

تعدّ مدرسة براغ أفضل مايمثّل الاتجاه الوظيفي في دراسة اللّغة حيث يقوم منهج الدّراسة اللّغويّة، من خلالها بالاهتمام بدراسة نظام اللّغة الكلّي بمستوياته المختلفة الصّوتيّة التركيبيّة الصّرفيّة و الدّلاليّة دراسة وظيفيّة محظّة، وقد نشأت في أحضان نادي براغ اللّساني، الذي أنشأه العالم التشيكي "**فيلم ماتيسوس**" وبعض معاونيه كأمثال **هافرانيك**، **تروكا فاشيك**، **موكاروفسكي** مع العلم أنّ رونيّه **وينك** الذي اعتبر من أفضل روّادها و**جاكبسون** وغيرهم سنة 1926م، اشتهرت باسم المدرسة الوظيفيّة أو الفونيميّة⁷.

1 - ينظر محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النّقديّة الحديثة، ص 42.

2 - ينظر، شكري عزيز الماضي، في نظريّة الأدب، ص188.

3 - ينظر، محمد ولد بوعليّة، النّقد الغربي والنّقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص 58-60.

4 - ينظر، محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النّقديّة الحديثة، ص 68.

5 - ينظر، الزواوي بّعورة، البنية منهج أم محتوى؟، مجلّة عالم الفكر، ع4، م30، ابريل، يونيو، 2002، ص49.

6 - ينظر، صلاح فضل، النظريّة البنائيّة، ص5.

7 - ينظر، أحمد مومن، اللّسانيّات النّشأة والتّطوّر، ص136.

ونجحت حركة براغ من خلال مجهوداتها، ودراستها المكثفة من التّخلّص من مبدأ الشّكل المحض، وأبدت اهتمامها الكبير الى المجالات النفسية والفلسفية والاجتماعية، دون اهمالها للغة كنموذج لهذه الدّراسات، ومن أهمّ مكاسبها دعوتها الى التّطوير من فكرة تعدّد الوظائف للوحدات البنيويّة، وتركيزها على بعض العناصر الرّياضيّة في دراستها، وتحليلاتها وعدم اقتصارها على ما يلاحظ في الواقع مباشرة¹.

وهذا يدلّ على الشّغف الكبير الذي أبدته البنيويّة لروح الرّياضيّات لما تتوفّر عليه من خصوبة في المنهج، وطرح مغاير لمفهوم الواقع الذي شكّل موضوع العقلانيّة المعاصرة، وأخصب هذه الدّروس هو الدّرس الابستمولوجي الحديث الذي كان له الدور الكبير في اكتساء البنيويّة بحلّة المذهب لإقترانها بالمنهجية العلميّة للرّياضيّات، حيث أنّ البنيويّة تعتبر الحدّ الأقصى للمنهجية العلميّة الرّياضيّة التي يستحيل عليها أن تكون فلسفة أو مذهباً أو عقيدة².

واعتبر رولان بارت البنيويّة لغة شارحة للحضارة الغنسانيّة تحمل نزعة علميّة لها صلة بالرّياضيّات، وما جعل العلوم الإنسانيّة تتّجه للبنيويّة هو صرامتها و اتّسام منطلقاتها العلميّة، لأنّ الفكر البنيوي أثبت وفاءه للنظرية الثّابتة التي تقود البنيويّة الى إقامة العلميّة في كلّ أصناف العلوم الإنسانيّة، فالبنيويّة من هذا المنطلق تؤكّد على ضرورة النّظر إلى الظّواهر التي تحلّلها من منظور وصفيّ تماماً، ومن ثمّ تجعل التّحليل غاية في ذاته ولذاته³.

عرّف جاكبسون البنيويّة في ظلّ حركة براغ بقوله "إن كن علينا أن نحدّد الفكرة التي تقود العلم الحالي، بتجليّاته الأشدّ تنوّعا، فمن الصّعب أن نقع على خيار أنسب من البنيويّة. فالعلم المعاصر لا يعالج أيّة مجموعة من الظّواهر التي يتفحصها بوصفها كتلة ميكانيكيّة، وإنّما باعتبارها كلاً بنيوياً أو نظاماً تتمثّل المهمّة الأساسيّة فيه بالكشف عن قوانينه الداخليّة سواء كانت سكونيّة أم تطوريّة، ويبدو أنّ الالمنبّه الخارجي لم يعدّ بؤرة الإهتمامات العلميّة، بل الأسس الداخليّة للتّطوّر، فالتصوّر الميكانيكي للسّيرورات أو العمليّات يُخلى الطّريق للسّؤال المتعلّق بوظيفة هذه السّيرورات"⁴.

1 - ينظر، محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النّقدية، ص 46.

2 - ينظر، محمد الزّايد، المعنى والعدم، بحث فلسفة المعنى، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1980، ص42.

3 - ينظر، وائل سيّد عبد الرّحيم، تلقّي البنيويّة في النّقد العربي، نقد التّردّيات نموذجاً، دار العلم والايّمان للنّشر، ط1، 2009، ص37.

4 - المرجع نفسه، ص 48.

ومعنى هذا القول أنّ المنهج البنيوي قد شدّد على القوانين الداخليّة للعمل الأدبي بعيدا عن أيّة عوامل خارجيّة، إضافة إلى أهمّ مبادئ المنهج البنيوي كما هو واضح في قول جاكبسون.

استطاعت حركة براغ استدراك نقائص تصوّرات الشّكلانيّة الرّوسيّة بتعديل بعض مبادئ البنيويّة كتغيير تركيز الشّكلانيّة على الجانب اللّغوي للأدب دون الآخر بإعتبار الجوانب المحيطة به، فأضافت حركة براغ بعض العناصر الخارجيّة للأدب لإضفاء اللّمسة الجماليّة فيه، كون هذه الأخيرة عبارة عن رموز وعلامات، فتوطيد هذه العلاقة بين الأدب و المجتمع هي إحدى المميّزات الأساسيّة لحركة براغ ضمن ما نادى إليه موكاروفسكي إلى "ضرورة دراسة مشاكل الرّمز و العلامة ودلالة كلّ منهما، إذ أنّ دلّالتها تتعدّى حدود الوعي الفردي وتصبح علامة في اللحظة التي تصلح فيها للتّوصيل"¹.

د-جماعة تيل كيل (1960):

أخذت هذه النظريّة أسسها وتوجهها من الشّاعر الفرنسي "بول فاليري" الذي نشر

عملا بهذا العنوان عام 1941 (الجزء الأوّل)، و عام 1943 (الجزء الثاني)، ويؤكد فيهما حتميّة العمل بأولويّة الشّكل.

فجماعة تيل كيل اهتمّت بحقول فكريّة شتّى كالتّحليل النّفسي، والماركسيّة، واللّسانيّات وقد دعت الى نظريّات جديدة في مجال الكتابة من أجل توضيح التحوّل من "البنيويّة" الى "مابعد البنيويّة"².

وتقوم النظريّة البنيويّة كغيرها من المناهج النّقديّة الأخرى على جملة من الأسس الفكريّة، والفلسفيّة التي تميّزها عن المناهج الأخرى فنجد البنيويّة تميل الى النّزوع الى الشّكلانيّة، التي تعتبر مذهب أدبي ظهر في الماضي وتطوّر مع مرور الزّمن وتكثّف الدّراسات، وبدورها قامت بتأسيس حركة نقديّة جديدة سمّيت النّقد الجديد، والذي مثّله مناهج نقديّة كمدرسة الشّكلانيين الرّوس ومدرسة النّقد الحديث في الغرب، والنّقد الأسني، ومثّله الأسلوبيّة، والبنيويّة، والتّفكيكيّة، ونظريّة التّلقي، ونظريّة النصّ³.

والشّكلانيّة من حيث أنّها تأييد للشّكليّات، فهي تعتبر شكل من الأشكال القديمة في الكتابات الانسانيّة، وهذا ما لوحظ في كتابات النّقد العربي القديم

1 - صلاح فضل، البنيويّة في النّقد الأدبي، ص125.

2 - ينظر، يوسف و غليسي، مناهج النّقد الأدبي، ص69.

3 - ينظر، وليد قصاب، مناهج النّقد الأدبي الحديث (رؤية اسلاميّة)، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص89.

وخاصّة ما يتحدّث عن "ديباجة البحتري" التي لم تكن إلا شكلا جديدا للكتابة التي تنهض على جماليّة اللفظ قبل كلّ شيء أي شكلا لا مضمونا، وكأنّ هذه الفكرة انطلقت من السلوك الذهني انتقالا الى السلوك الخيالي¹.

ورفضت البنيويّة المؤلّف، وقالت بموته أي غيابه دوره في العمل الأدبي وتعوّد هذه

الفكرة الى جدور فلسفيّة قديمة جدّا، فحينها أعلن النّاقّد "نيتشه" مقولاته الشهيرة "موت الإله"، ولاقت هذه الفكرة صدرا رحبا في الأوساط الأدبيّة والفكريّة لأنّها كانت أنداك تعبيراً عن اللّحظة التّاريخيّة التي تمرّ بها أوروبا².

وانّ توجّهات النّقد الجديد "ألغت كون المؤلّف منشأ للنّص أو مصدرا له، كما لم يعد هو الصّوت المنفرد الذي يعطي النّص مميّزاته فهذه التّوجّهات جرّدت المؤلّف من كلّ ما كان يتمتّع به في السّابق من امتيازات كاحتكار معناه الخاص، وتحكمه في قصده الدّاتي وعبقريّته التي تفضي به دون سواء الى حقائق قارّة أو أمور لم ينتبه لها غيره"³.

كما أنّ البنيويّة ترفض تدخّل المجتمع والجانب الاجتماعي في الدّراسة الأدبيّة والابداعيّة، وتنفي نفيا باتّا تأثير الجانب الاجتماعي في المبدع وعمله الابداعي على عكس الماركسيّة بينما أسهمت نظريّة الانعكاس التي طوّرتها الواقعيّة في تعزيز هذا التّوجّه لدراسة الأدب، والمشكلة الأولى التي واجهت الدّراسات هو فرضيّة تطوّر وازدهار الأدب وفقا لتطوّر وازدهار نظم المجتمع السّيّاسيّة، والاقتصاديّة، والثّقافيّة⁴.

وحين جاءت البنيويّة "لم تأتي شيئا غير التعلّق المفرط بنزعة الأشكال، فعدّت الكتابة شكلا من التّعبير أو أدواته وهي لا تحمل أيّ معنى، والمدلول عبرها مندمج في الدّال ومن أجل ذلك رفضت مضمون اللّغة، ومن ثمّ مضمون الكتابة وعدّتها مجرد شكل"⁵.

وقد راجت النّزعة الاجتماعيّة عند المفكّر الفرنسي هيبوليت تين اعتقاداً منه أنّ العمل الأدبي والفنّي يجب أن تتحكّم فيه العوامل المحيطة به من العرق أي أصل الكاتب، والوسط أو المحيط الجغرافي أو

1 - ينظر، عبد المالك مرتاض، في نظريّة النّقد لمتابعة لأهمّ المدارس النّقدية المعاصرة ورصد لنظريّاتها، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 2002، ص 210.

2 - ينظر، عبد الحميد ابراهيم، الأدب المقارن من منظور الأدب العربي (مقدّمة وتطبيق)، دار الشّروق، القاهرة، بيروت، مصر، لبنان، ط1، 1997، ص100.

3 - ميجان الزّويلى وسعد البازغي، دليل النّاقّد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص71.

4 - ينظر، صلاح فضل، في النّقد الأدبي (دراسة)، اتحاد كتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2007، ص27.

5 - عبد المالك مرتاض، في نظريّة النّقد، ص 210.

الاجتماعي له، و الزّمن أي التطوّر التاريخي لعمل الكاتب حين كتابة ابداعه .

فجاءت البنيويّة رافضة لهذه النّزعة التي أفلست مع المد البنيوي ونجد ذلك في قول عبد المالك مرتاض "فانّ البنيويّة على ثوريتها وتمردّها على كثير من القيم المثلى ومنها التاريخ تطلّ من وجهة نظرنا معتدلة الى حدّها، في تمثّلها للأشياء ورفضها للتّايخ لم يكن الثّمرة من ثمرات خيبة الأمل على الضّعفاء واستغلال الأغنياء على الفقراء ..."¹ .

ولا تعلّى البنيويّة من دور المعنى بالدرجة الأولى بقدر ماتعلي من دور أليّات انتاج النصّ الأدبي، وخلقه ف " البنيويّة تتطلق من نقطة وجود المعنى كأمر مسلم به مفروغ منه، ومن ثمّ تتحوّل عن دراسة المعنى الى أليّات خلق المعنى حسب قواعد علميّة، وهذا ما أشرنا اليه باعتبارّه تجاهلا تامّا للمعنى "² .

وأما أهمّ مصدر للبنيويّة هو زيوع صيت علم اللّسانيّات الحديث، والذي يتقاطع مع المدرسة الشّكلانيّة الروسيّة، ويعتبر فرديناند دي سوسيرراند هذه المدرسة النقديّة الذي إشتهر بالسّنيّة بفضل محاضراته (دروس في الألسنيّة العامّة)، التي نشرها تلامذته عام 1916 بعد وفاته.

ونلمس أنّه من الرّغم من عدم استعمال سوسيرراند كلمة " بنية " إلا أنّ الإتّجاهات البنيويّة كلّها انبثقت من ألسنيّة، وهو من مهّد لاستقلال ووحدة النصّ الأدبي بوصفه نظاما لغويّا خاصّا و قائما بذاته كما فرّق بين اللّغة والكلام، فاللّغة حسب مفهومه هي نتاج المجتمع للملكة الكلاميّة، بينما الكلام هو حدث فردي متّصل بالأداء والقدرة الذاتيّة الشّخصيّة الخاصّة للمتكلّم³ .

تؤمن البنيويّة بمبدأ أن " الأدب نصّ مادّي تام منغلق على نفسه"⁴، وتعطي كلّ القيمة لذات الأعمال الأدبيّة بعيدا عن النّظر المحيط الذي أنتجت فيه، فالنصّ الأدبي منغلق في وجه كلّ التّأويلات غير البريئة التي تمده أبعادا اجتماعيّة أو نفسيّة أو حتّى تاريخيّة.

وجاءت البنيويّة كردّة فعل ضدّ اللاّعقلانيّة الرّومانيّة ضدّ التّحليلات التي تربط الأدب بمحيطه الاجتماعي، وكما هو معروف أنّ التّجديد و التّطوير أمر طبيعي، نشأ المنهج البنيوي في مجال النّقد الأدبي مواكبة لمتطلّبات العصر وثقافته و ما توصّل اليه العلم آنذاك فيقول ديتش في هذا

1 - المرجع نفسه، ص214.

2 - عبد العزيز حمّودة، الخروج من اللّثي، دراسة في سلطة النصّ، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 2003، ص 92.

3 - ينظر، محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقديّة الحديثة، ص13.

4 - حسين الواد، قراءات في مناهج الدّراسات الأدبيّة، ص45.

الصّدّد : " أدّت الثّورة ضدّ المجمال الأدبي مع استعمال للتّاريخ و السّيرة استعمالاً غير محدّد، الى ثورة من نحو ما على التّاريخ و السّيرة أو أقلّ : أدّت الى القول بأنّ هذين أداتان لا حاجة للنّاقد بهما، فالمهمّة الأولى للنّاقد هي أن يصف الآثار الأدبيّة بدقّة مستقصيّة، وأن يجد قيمتها على أساس من ذلك الوصف، فتركّز الاهتمام على الأثر الأدبي مغزولاً عن أيّة قرينة، بدلاً من الاجمال التّاريخي لعصر من العصور ¹."

وحسب رأي النّاقد " كانط " فإنّ الظّواهر الحسيّة التي تبنى على الوقائع التجريبيّة، هي الأساس الفكري و العقدي عند البنيويّة، و هذا ما جاء به في فلسفته الشّهيرة ، مع تأكّيده أنّ البنيويّة تؤمن بالظاهرة كبنية منعزلة عن أسبابها وعللها ، وعن كلّ ما يحيط بها، و هي بدورها تسعى الى تحليل البنية، و تفكيكها الى عناصر أوليّة من أجل فهمها و استيعابها .

و بالتّالي فإنّ ذيوع فلسفة كانط وترسّخها في عقول و أذهان روّاد البنيويّة، يعتبر من أهم عوامل نشوء و تطوّر البنيويّة في النّقد الأدبي.

فالغاية من البنيويّة عند روّادها و القائلين بها هو دراسة أبنية النّصّ الأدبي و الكشف عن العلاقات الموجودة، والتي تربط هذه الأبنية بعضها ببعض الآخر و الكشف عن طرائق أدائها و لمس وظائفها الجماليّة، و معرفة مدى تماسك لغة الكتابة الأدبيّة، وسماتها ورصد تنظيمها وتسلسلها وترابطها المنطقي والرّمزي، ومحاولة اثبات قوّتها أو ضعفها بعيداً عن الحقيقة التي تعكسها ومحاولة اضعاف الطّابع العلمي الموضوعي على عمليّة الاشتغال على النّصّ الأدبي، وتجاوز الأحكام الأيديولوجيّة التي قد تشوّه عمليّة ممارستهم النّقديّة البنيويّة .

وتستمدّ البنيويّة وجودها ومفهومها من مفهوم "البنية" ومن هذا المنطلق فإنّ الجزء لا قيمة له مطلقاً إلا في سياق الكلّ الذي يشكّله، ومن المنظور البنيوي فإنّ مفهوم الكينونة ليس له أصل عند البنيويّون وأنّما الإيمان كلّّه بالعلاقة، وأسبقيّة هذه الأخيرة عن الكينونة وألويّة الكلّ عن الجزء، فلا معنى للجزء أو العنصر و أنّما المعنى الحقيقي للعلاقة التي تربطه مع بعضه الآخر .

وبالتّالي تغيب في المنهج البنيوي الخصوصيّة الفنيّة للنّصّ في فرادته وتميّزه، بحضور الكلّيات، وهنا يمكننا تشبيه النّاقد البنيوي بأنّه يرى الغابة بعد تكوّنها من مجموعة الأشجار ككل دون رؤيته للأشجار منفردة وكلّ جزء منها على حدة².

¹ - ديفيد دويتش، مناهج النّقد الأدبي بين النّظريّة والتّطبيق، تر: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط1، 1967، ص500.

² - ينظر، يوسف و غليسي، مناهج النّقد الأدبي، ص71.

وإذا ما نظرنا الى مفهوم مصطلح البنيويّة في المعاجم اللّغويّة يتّضح لنا أنّها مستخرجة من الفعل **بنى**، **يبني**، **بناء**، فهي اذن الهيئة التي يبني عليها شئ ما وكيفية بناءه وتركيبه، و المعنى هنا لا يقصد به عمليّة البناء في حدّ ذاتها، أو الموادّ التي تمّت من خلالها عمليّة البناء هذه، وأنّما المعنى الصّحيح الذي تهدف اليه البنيويّة هو كيفية تجميع هذه الموادّ وتراسّها لخلق وتكوين شئ ما، هدفه تأديّة وظائف و أغراض معيّنة ومختلفة، هذا من ناحية الصّعيد اللّغوي، أمّا من على الصّعيد الاصطلاحي فالبنيويّة هي النّظر في البناء الداخلي للأعمال الأدبيّة وما يحتويه من عناصر رئيسيّة تتضمّن الكثير من الرّموز، والدّلالات بحيث يتبع كلّ عنصر عنصر اخر يكمله للخروج بالكلّ المتراسّ والمنسجم المتكامل .

و البنيويّة كعلم فهو يؤكّد " أنّ تحليل أيّ عنصر من عناصر اللّغة لا يمكن أن يتمّ بمعزل عن بقية العناصر اللّغويّة الأخرى، ومن ناحية أخرى نظريّة لغويّة تطبق المنهج الوصفي في فحص اللّغة ودراستها، وتؤمن بأنّ اللّغة عبارة عن نظام من العلاقات تربط فيما بينها علاقات عضويّة"¹. ومعنى هذا أنّ التحليل البنيوي لعناصر اللّغة لا يتمّ بتحليل كلّ عنصر من عناصره على حدى وأنّما يحلّل كعناصر منسّقة فيما بينها ، كما أنّه يعتمد على المنهج الوصفي في دراسته اللّغة و تدرس بعيدا عن أيّ ظروف خارجيّة .

واللسانيّات البنيويّة عند **همسلاف** "هي مجموعة من البحوث التي تقوم على فرضيّة يكون من المشروط علميّاً طبقاً لها أن توصف اللّغة باعتبارها جوهرية كيان مستقل من العلامات الدّاخلية أو أقل في كلمة لها بنية"².

ومن هذا فإنّ اللّسانيّات البنيويّة تعتمد على اللّغة في المرتبة الأولى باعتبارها أيّها جوهرها أساسيّاً في دراستها، وتكمن تلك اللّغة في الجانب الدّهني الدّاخل الذي يخرج في آخر المطاف بكلمة لها بنية. فالبنيويّة تدرس اللّغة على أنّها نظام ووحدات ، وعناصر هذا النّظام لا تكون و لا تحدّد الأ من خلال قيّام علاقة بعضها ببعضها الأخر، وبهذا فإنّ ما يحدّد صدق الظّاهرة اللّغويّة القائمة هنا لا يكمن في واقعها الفيزيائي و إنّما دورها الأساسي يتجلّى في الدور الذي يقوم داخل النّظام

1 - حلمي خليل، العربيّة وعلم اللّغة البنيوي، دراسة في الفكر اللّغوي العربي الحديث، دار المعرفة الجامعيّة، الاسكندريّة، (د.ط)، 1996، ص7.

2 - نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي، ص303.

اللغوي ويتحدّد من خلال تفاعل العناصر فيما بينها، ولا دخل للجانب المادي في تحديدها¹.

ويؤكد بعض الباحثين أنّ "الأصول الأولى للمقاربة اللسانية البنيوية تعود الى الأفكار و التّصورات التي عبّر عنها بكيفية غير مباشرة كلّ من "بودوان دي كورتناي"، و"وليام ويتني" و "فردينان دي سوسير" الذين يعدّون مجدّدين و مؤسّسين لفكر لساني جديد ظهرت بفضلهم ملامحه النّظريّة، والمنهجية من خلال دروس ومحاضرات أقيمت ونشرت هنا وهناك، ويرجع الفضل العظيم الى هؤلاء العلماء من الانتقال بالبحث اللغوي من المرحلة التّاريخية الى مرحلة جديدة هي المرحلة الوصفية التي اهتمّت بالكشف عن الطّبيعة الحقيقية للغة البشرية وفق طرائق تحليل مغايرة كلياً، ومناهج تصوّرية رسمت المنحنى الداخلي للسانيات².

وميّزت اللسانيات البنيوية بين نوعين من الدّراسة الأنّية والتّاريخية، فأما الأنّية تعني بدراسة اللغة في زمن معيّن وهي دراسة تزامنية، أمّا التّاريخية تدرس اللغة حسب تطوّرها عبر الأزمنة³.

ومن هنا فإنّ الدور و الفضل الكبير في تأسيس البنيوية كنظرية لغوية جديدة، يعود لهؤلاء العلماء اللغويين الثلاثة و نادوا الى أنّ الدّراسة اللغوية لا تقوم الاّ على المنهج الوصفي لا المنهج التّاريخي، لأنّ المنهج الوصفي يهتمّ بالبحث في سمات النّظام اللغوي من أجل الكشف عن وظيفة العناصر الدّاخلية.

ورغم هذه الجهود المبذولة من هؤلاء اللسانيين للإتيان بفكر جديد، وطرائق متنوّعة في تحليل اللغة الاّ أنّ اللسانيات لم تظهر كعلم مستقلّ الاّ بعد ارتباطها بالبنيوية التي فتحت أفاقاً واسعة للدراسات اللغوية.

فأسس البنيوية ارتباطت أساساً بفكر دي سوسير الذي يظهر عنده بشكل كبير عند ربطه للغة بالجانب التّزامني الذي يهتمّ بدراسة ومعالجة اللغة في زمن معيّن، ووصف عناصرها بعيداً عن أيّ تدخّلات وتأثيرات خارجيّة، كما شهدت اللغة اتّجاهات لغوية ربطت اللغة بالجانب الدّخلي الذّهني، وبالتالي فتجسيد اللغة ذهنيّاً وليس مادّيّاً.

ويؤكد سوسير على أنّ موضوع اللغة هو دراسة اللغة في ذاتها ولأجل ذاتها، وهي موضوع اللسانيات حيث يدرس اللغة كبنية مغلقة بحدّ ذاتها بعيداً عمّا يحيط بأيّ شكل من الأشكال⁴.

1 - ينظر، المرجع نفسه، ص303.

2 - ينظر، مصطفى غلفان، اللسانيات البنيوية منهجيات واتّجاهات، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، ليبيا، ط1، 2013، ص15.

3 - ينظر، نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة، ومناهج البحث اللغوي، ص303.

4 - ينظر، محمد حسن عبد العزيز، سوسير رائد علم اللغة الحديث، دار الفكر الغربي، القاهرة، (دط)، (دبت)، ص 14.

فالمنهج الوصفي البنيوي يهمل الجوانب غير اللغوية ويركّز على وصف جوهر اللغة وشكلها وبهذا فإن الهدف الأساس للبنيوية عند دراسة اللغة، هو الكشف عن قوانينها وأصولها مهملاً العوامل السيّاسيّة والحضاريّة والثّقافيّة معتمداً في هذا على الجانب الباطني الداخلي¹.

المبحث الثاني: تنظير النّقد البنيوي اللّساني للأدب :

إنّ التّأثيرات التي تركتها كتابات النّقاد حول البنيويّة أنشأت تيّارا أدّي الى بذل الجهد الكبير في دراسة النصّ حيث عرّفت البنيويّة على أنّها علم الأدب، و أخذوا بعد ذلك يطمحوا الى تأسيس علم أدب يكتفي بذاته لا الى تحليل النصّ الأدبي تحليلاً داخلياً فقد نصّت البنيويّة بعد ذلك على أنّ:

-النصّ الأدبي هو الموضوع الجوهرى للنّقد .

-النصّ نتاج لغوي قبل كلّ شيء، ولا ينبغي دراسته إلا من هذه النّاحيّة.

-النصّ وحدة مغلقة يجب دراستها من الدّاخل وتحديد معطياتها الخاصّة، والبحث عن قوانينها.

-دراسة النصّ بوصفه شبكة معقّدة من العلاقات ذات الدّلالة التي تقوم بينها².

يركّز المهتمّ بالدراسات البنيويّة على البنية الدّاخلية للنصّ الأدبي، أي الإهتمام باللّغة و الجوانب الفنيّة و الجماليّة بعيداً عن المؤثرات الخارجيّة، وقد بدأ المنهج البنيوي في منتصف العقد العشرين مع عالم اللّغة فرديناند دي سوسير الذي اكتشف علماً جديداً يهتمّ باللّغة و هو علم اللّسانيّات، فبهذا المنهج الجديد قطع العلاقة مع المناهج التّقليديّة التي تشغل على اللّغة واهتمّ بدراسة اللّغة في ذاتها ولذاتها ابتعاداً عن نشأتها وعلاقتها بالعوامل الخارجيّة المؤثّرة فيها وقبل سوسير هناك دعوات أخرى بدأت مع الشّكلانيّين الرّوس وازدهرت مع تودوروف و جاكبسون الذي أكّد على الإهتمام بأدبيّة النصّ الأدبي أي ما يجعل من العمل الأدبي أدباً.

فالبنيويّة تنطلق أوّل الأمر من ضرورة التّركيز على الجوهر الدّخلي للنصّ الأدبي، وضرورة الابتعاد عن أيّة عوامل وتأثيرات خارجيّة كيفما كان نوعها، لأنّ العمل الأدبي له كيانه، وعالمه الخاصّ به، وله بنيته الخاصّة به تحتيّة، أو عميقة، أو خفيّة التي تمثّلها مجموعة من العلاقات التي تجمع بينها لتشكّل علاقات أخرى منها .

1 - ينظر، شفيقة علوي، محاضرات في المدارس اللّسانية المعاصرة، أبحاث التّرجمة والنّشر والتّوزيع، لبنان، ط1، 2004، ص9-10.

2 - ينظر، محمد بلوحي، الخطاب النّقدي المعاصر من السّيقا على النّسق، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، ط1، 2002، ص88-89.

أنّ هذه البنية العميقة هي التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبيّاً، وتسمّى هنا هذه الظاهرة أدبيّة الأدب، وهذا مانادى به **جاكبسون** عام 1919، ورأى أنّ موضوع علم الأدب ليس الأدب وأنّما الأدبيّة أي ما يجعل من أيّ عمل عملاً أدبيّاً.

وذهب **تودوروف** حول هذا الرّأي بتعريفه للأدبيّة في كتابته "الشّعريّة" إلى أنّه ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشّعريّة، فما تستنتقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وبالتالي فإنّه كيفما كان العمل لا يعتبر إلاّ تجلياً لبنية معيّنة و محدّدة عامّة، وهنا يعتبر هذا العمل ليس بالعمل الأدبي الحقيقي وأنّما العمل الأدبي الممكن.

ولاشكّ أنّ الشّكليّة الرّوسيّة كانت من وراء جملة من الأراء النّقديّة التي أحدثت أثراً كبيراً في مسار الدّراسات الأدبيّة، فكان لها الدور الكبير في قيام "نظريّة الأدب" من خلال دعوتها إلى الطّريقة التي يدرس بها الأدب، والمنطلقة في الأساس من كون "الأدب منتج له خصوصيّة المستقلّة"¹.

وقد ذهب **تودوروف** المذهب فيرى أنّ الشّكلانيّة هي صاحبة الفضل في تأسيس نظريّة الأدب.

ويحدّد **جاكبسون** الغاية من الشّكلانيّة المتمثّلة في مقاربة الأثر الأدبي في ذاته، ونلمح هذا في قوله "أنّ هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومته، أي تلك العناصر المحدّدة التي تجعل منه عملاً أدبيّاً"².

وقد رفضت الشّكلانيّة الرّأي القائل أنّ الأدب انعكاساً لحياة الأديب، أو علاقته بالعوامل الخارجيّة، ومنها أساساً التّاريخيّة أو مدّة زمنيّة معيّنة، ونجد هذا الرّأي فيه تماس مع رأي سوسير القائل أنّ دراسة اللّغة في حدّ ذاتها وليس في حركة التّطوّر التي تلحق بها وهذا مانلمسه في قول **ايجليتون** "ليس الأدب ديناً زائفاً أو سيكولوجياً زائفاً، أو سوسيوجيا زائفاً، بل تنظيماً خاصّاً للّغة، له قوانينه وبنياته، وأدواته النّوعيّة التي يجب أن تدرس في ذاتها، بدل أن تختزل إلى شيء آخر، فالعمل الأدبي ليس مركبة لنقل الأفكار، ولا انعكاساً للواقع الاجتماعي أنّه حقيقة ماديّة، ويمكن تحليل أدائه مثلما يمكن للمرء أن يفحص ماكينة، أنّه مكوّن من

1 - وائل سيّد عبد الرّحيم، تلقّي البنيويّة في النّقد العربي، ص37.

2 - الزواوي بغورة، المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتّطبيقات، ص40.

كلمات وليس من موضوعات أو مشاعر، ومن الخطأ اعتباره أنه تعبير عن عقل مؤلف ما¹.

ومعنى هذا أن تميّز الأدب يبدو واضحاً في أنه تنظيماً له قوانينه وبنياته وأدواته النوعية القائمة بذاتها التي تجعل دراسته في ذاته، والتمييز أيضاً في كونه حقيقة مادية وهو مكوّن من كلمات يمكن تحليلها مثلما بفحص المرء ماكنة بعيدة عن عقل أيّ مؤلف ما .

وفي رأي النقاد أن هناك تقارب بين الشكلائية، وما دعى إليه "سوسير" والفرق بين أرائهما، يتجسّد في اختلاف نوع دراسة اللغة، والأدب فمدرسة "جنيف" دعت الى دراسة اللغة دراسة علمية بينما الشكلائية تدعو الى دراسة الأدب دراسة علمية تحليلية، وقد تأثرت الشكلائية في مبدئها هذا بمحاضرات "سوسير" .

ومن هذا المنطلق فإن اللسانيات البنيوية تعالج الألفاظ على أنها عناصر مستقلة بذاتها لا ينظر إليها في ذاتها، وإنما في إطار العلاقات المتبادلة بينها، فالدراسة البنيوية هنا تنتقل من الجانب الواعي الى الجانب الغير واعي، ومعنى هذا أنها تنتقل من الاطار الظاهري الى الباطني، أي بعد دراسة الكلمات والألفاظ وتحليلها تنتقل من شكلها الظاهر الى ما تخفيه خلفها بعد ارتباطها مع بعضها البعض للخروج بنتيجة قيمة العمل الأدبي بشكل عام، وهذا الذي نسميه الجانب الباطني.

وتعتمد البنيوية على تحديد الكيفية التي تنشأ بها العلاقات بين عناصر المجموع من أجل الكشف عن قيمة وضعها ضمن هذا الكل المنظم، ما يتيح في نهاية المطاف امكانية دراسة هذه المجموعات في أوضاعها الدالة تحت قيد جملة من الخصائص، هي خصائص البنية ذاتها.

فالتحليل البنيوي للنص الأدبي هو تحليل ينبثق من النص نفسه ويتم ذلك عن طريق التأمل الجيد لعناصر النص، وطرق أدائه لوظائفه والعلاقات التي تحكمه دون تجاوز لحدود النص، وبالتالي يصبح النص عبارة عن جملة واحدة كبيرة، واللغة هي الوسيلة الوحيدة في تكوينه، وفي هذا الصدد يشير "رولان بارت" الى النص أنه يعدّ نصاً متعدداً أو جامعاً، تتعدّد فيه القراءة، ورمزية اللغة واختلافها هي التي تضمن للنص تجددّه، وتركيزه على اللغة في التحليل البنيوي للنص أدى به الى قوله "يعدّ النصّ جملة لغوية كبرى يتمّ تحليلها شأنها شأن الجمل العادية مادامت

1 - تيري إيجيلتون، مقدّمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، ص 13.

عبارة عن نظام من العلامات المنفصلة صوتيًا وتركيبيًا، ومعجميًا ودلاليًا¹.

وبهذا يقوم المحلل البنيوي بتحليل أصل النصّ وتفكيكه ثمّ القيام باعادة بناءه، وتركيبه مرّة أخرى لاكتشاف والتعرّف على العلاقات التي تحكمه، وهذا الشئ ليس بالهين وأنما أمر مهم من أجل الفهم بعد التفكيك، واعادة تركيبه من أجل معرفة قيمة وقوّة النصّ، وبالتالي استقلاليته وبعده عن العوامل الخارجية، وشخصيّة المؤلّف.

وهذا يدلّ على تركيز البنيويّة على النصّ والتأكيد على استقلاليته بدل المؤلّف، وهذا ما تبناه الناقد "رولان بارت" وأكّده في كتابه "نقد وحقيقة" في مقال "موت المؤلّف" بقوله "أنّها تهدف النصّ علّا القارئ بما أنّ القارئ هدف أولي للنصّ، وتزيح المؤلّف مؤقتا الى أن يمتلئ النصّ بقارئه والقارئ بالنصّ ثمّ يصار بعد ذلك الى استدعاء المؤلّف ليحضر حفلة زفاف النصّ الى قارئه ليبارك هذه العلاقة الجديدة"².

وهذا يعني أنّ البنيويّة تعزل المؤلّف مؤقتا ولا تلغيه تماما، وذلك لاهتمامها الكلّي بالعمل الأدبي وحده واهمالها لمرجعيتّه التاريخيّة، وتركّز على النصّ وتنطلق منه وفيه باعتقادها أنّ المؤلّف قد يقوم ويقول كذا، ويهمل ولا يقول كذا، بالتّالي تفوز في آخر المطاف من خلال تحليلها وتفكيكها واعادة تركيبها بالحقيقة الأبداعية الناتجة بين القارئ و النصّ.

والهدف الأساس للنظريّة اللسانية البنيويّة عند سوسير هو دراسة اللّغة، فاللساني هو الذي يهتمّ بالنّظام الدّخلي للّغة ليكشف عن قوانينه وأصوله، بعيدا عن العوامل الخارجيّة السّياسيّة منها والحضاريّة والثقافيّة، لأنّ المنهج الوصفي يركّز على جوهر اللّغة، وشكلها ويهمل الجوانب الغير لغويّة³.

وألغت البنيويّة المؤلّف لتركيزها على الدّالّ والمدلول، و تنازلت عن المرجع كيفما كان من عوامل وظروف خارجيّة، وألغت المؤلّف كونه يصدر كلاما أو عبارات تعتبرها البنيويّة أنّها فارغة في مضمونها، ويمكننا تأديّة دورها حتّى وهي بعيدة عن قائلها، فالمؤلّف في نظر البنيويّة ما هو إلّا قائلًا و مردّدا لتلك العبارات و الكلمات، وهذا الشئ نفسه بالنّسبة للّغة التي تؤمن بالفاعل ولا تعطي أيّ قيمة للشّخص أو القائل، هذا الفاعل الذي تعتبره اللّغة فارغا من داخله خارج عمليّة القول التي تحدّدها،

1 - بشير ابرير، رحلة البحث عن النصّ في الدّراسات اللسانية الغربيّة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2009، ص213.

2 - رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، الاسكندرية، ط1، 1994، ص 10.

3 - ينظر، شفيقة علوي، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، ص9-10.

فهو منقّد لها لا أقلّ ولا أكثر¹ يقول بارت عن المؤلّف في هذا الموضع " هو الإنسان الوحيد الذي يذيب ذات بناءه وبناء العالم في بناء اللّغة"²، ويقول أيضا أحمد يوسف في نفس الصّدّد " إنّ اللّغة تعرف الفاعل ولا شأن لها بالشّخص"³.

و البنيويّة أخذت رأيين من طرف النّقاد في تحليلها البنائي للنصوص، فقسم منهم من نظر إليها أنّها تجمع بين عنصري التّحليل القائم على إستخراج عناصر مختلفة من مجموعات مختلفة، وبين التّأليف القائم على تكوين مجموعة من العناصر الجديدة اللّامتناسية بحيث لا يعود أيّ عنصر من هذه العناصر سواء تحليلاً أو تأليفاً إلى وظيفته الأصليّة، فهدف البنيويّة الوحيد هو التّفكيك وإعادة التّركيب من جديد⁴.

ويرى عمر مهييل أنّ التّحليل البنيوي يهدف إلى إبراز البنيات الثّابتة في الظّواهر المتغيّرة حيث يهتمّ بكلّ ما هو حقيقي وثابت ويهمل ما هو متغيّر وزائل، فمعرفة ماهيّة الأشياء وجوهرها يكمن في معرفة الأصل منها منذ القدم⁵.

يسعى التّحليل البنيوي إلى الوصول إلى العلميّة و الدّقّة أثناء تحليل الظّواهر ومحاولة الوصول إلى ما هو خفيّ فيها، واستندت في هذا على اللّسانيّات لتحقيق هدفها الأساسي هو وصولها إلى النّسق أو النّظام وعلاقاته، فهي تتعامل مع اللّغة و الخطاب بدراستها للّسان لذاته و في ذاته ولا تتعامل مع الإنسان المستعمل لهذه اللّغة، وتضع لنفسها كيانه مستقلاً من العلاقات لبنائها الدّاخلي⁶، فنجد الجليلي حلام يقول نحو هذا " إنّ البنيويّة تشكّل الظّواهر الكونيّة و الموجودات المختلفة في بنية من الأجزاء و العناصر المترابطة بحكم نظام متكامل من العلاقات لأداء وظائفها الدّلاليّة، ويشمل هذا التّحديد دراسة كلّ الظّواهر الإنسانيّة من وجهة معرفيّة كاللّغة و الإنسان و المجتمع و الأجهزة وغيرها، والّسان أحد هذه الظّواهر التي تخضع لنظام مخصوص"⁷.

إنّ مهمّة النّاقد البنيوي هو الكشف عن الوحدات والعلاقات الموجودة في النّصّ، فالتّحليل البنيوي ركّز على دراسة الخصائص التركيبيّة والدّلاليّة للأثر الأدبي بغية إدراك نظام العمل الأدبي في إطار مبدأ الكلّيّة،

1 - ينظر، ت.أ. ساخاروف، من فلسفة الوجود إلى البنيويّة، دار المسيرة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1984، ص167.

2 - عزيز يوسف المطلي، من المقالات النّقديّة لرولان بارت، مجلّة التّواصل، دار جامعة عدنان للطباعة والنّشر، العدد 08، يوليو 2002، ص173.

3 - أحمد يوسف، القراءة النّسقيّة ومقولاتها النّقديّة، سلطة البنية و وهم المحابطة، ص173.

4 - ينظر، عناد غزوان اسماعيل، التّحليل النّقدي والجمالي للأدب، دار دجلة، عمّان، ط1، 2011، ص105.

5 - ينظر، عمر مهييل، البنيويّة في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص18.

6 - ينظر، عبد القادر عيسوي، القراءة البنيويّة، مكتبة الرّشاد للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2011، ص08.

7 - أحلام الجليلي، المناهج النّقديّة المعاصرة، من البنيويّة إلى النّظميّة، الموقف الأدبي، عدد404، دمشق، 2004، ص24.

ومن هنا طمح البنيويون إلى تأسيس علم الأدب يكتفي بنفسه ويعترف بلغته بعيدا عن كل السياقات الخارجية¹، وهذا ما دفع الشكلانيين الروس إلى الإهتمام بمستويات النص أثناء الدراسة التحليلية الداخلية له سواء كان شعرا أو نثرا ومهما اختلفت مستوياته من إيقاعية و صوتية وغيرها.

ويؤكد هذا دي سوسير الذي فرّق بين التزامنية والتعاقبية فالتزامنية تحاول كشف القوانين الداخلية للنص من خلال إكتشاف بنيته، وهذا ما جعلها تدرسه دراسة داخلية بعيدا عن أي سياق له وتخليصه من أي عامل خارجي و اعتباره مجرد وثيقة يحدّد طبيعتها المنهج النقدي، و لهذا السبب تحوّلت الدراسة النقدية إلى دراسة محايدة للظاهرة الأدبية تستند على اللغة التي اعتبرتها نسقا من العلامات الإعتباطية التي تعرف من خلال نظامها الداخلي الخاص².

إنّ البنيوية لا تؤمن بالتفريق بين الشكل و المضمون أثناء التحليل، لأنّ الشكل ماهو إلاّ بنيات متألّفة توضح فكرة المحتوى، والمضمون يكسب مضمونيته من البنية. وهذا السبب ينبثق التحليل البنيوي من النصّ نفسه بفضل تأمل الناقد لعناصر النصّ وطرق أدائها ووظائفها وعلاقاتها بعضها ببعض دون الخروج عن نطاق النص³.

نظرت البنيوية إلى النصّ منظورا معرفيا إتجاهه وإتجاه كينونته و إتجاه متلقّيه وناقده على أنّه من زاوية هيكلية مجموعة من الأنساق المضبوطة تتمتع باستقلالية تجعل الدّارس له تابعا لمادّته سجيّنا لصياغتها، وركّزت البنيوية في آليّة تحليلها للنصّ على دراسة البنى اللّغوية، وإبراز العلاقات التركيبية بين عناصر الجملة دون الإهتمام بالبعد الدّلالي الناتج عن تغيّر التراكيب⁴.

إنّ الباحث في كفيّة الدراسة البنيوية يبحث في طبيعة النّسيج العلائقي الذي يحكم لغة العمل الأدبي، و أنّها تهتمّ بالكيفية التي يتحقّق بها النصّ الأدبي لا بمضمونه في ذاته، وإنّما بالكيفية التي تبلور عبرها هذا المضمون وهذا ما أقرّه زكريّا إبراهيم من خلال قوله "إنّ البنيوية نظريّة علميّة تقول بسيطرة النظام اللّغوي على عناصره وتهدف إلى استخلاص طابعه النّسقي من خلال العلاقات القائمة بين عناصره، وتحرص على إبراز الطّابع العضوي لشتّى التّغيّرات التي يخضع لها اللّغة"⁵.

1 - ينظر، محمد بلّوحي، الخطاب النقدي المعاصر من السّيق إلى النّسق (الاسس والآليات)، ص90.

2 - المرجع السّابق، ص81.

3 - ينظر، صلاح فضل، نظريّة البنائيّة، ص203.

4 - ينظر، فرحان بدري الحربي، الاسلوبية في النّقد العربي الحديث، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر، ط1، 2003، ص34.

5 - زكريّا إبراهيم، مشكلة البنية، أو أضواء على البنيوية، ص07.

تعتمد البنيويّة أثناء دراستها للنصّ الأدبي على التفكيك و التركيب، ودليل هذا هو أنّه أثناء محاولة إكتشاف البنية الذّهنيّة التي تكشف العناصر الجزئيّة للملّة في تموقعها ضمن البنية يجب تفكيك أجزاء مادّة موضوع البحث ثمّ إعادة تركيبها بشكل جديد، ممّا يوضّح أيضا شبكة من العلاقات المتحقّقة عبر اشتغال هذه العناصر في إطار نسق البنية، ولا تكون عمليّة التركيب واحدة فقط وإنّما قد تتعدّد وتتّنوّع لتحقيق هندسات معماريّة جديدة للظاهرة الأدبيّة المدروسة، حيث يثبت المنهج البنيوي في كلّ مرّة إثمار نظام نسقي إذا تركت الأجزاء وفق ثنائيات محدّدة بحيث يمثّل هذا النظام النّسقي إحدى الصّور المنعكسة على مرآة البنية¹.

ونفس الشّيء أقرّه ليفي ستروس حين ربط البنيويّة بالعلوم الطّبيعيّة ليكسب المنهج البنيوي صفة العلميّة و الدقّة مع باقي العلوم الأخرى فيقول نحو هذا " إنّ البنيويّة تريد أن تكون منهجا علميا دقيقا تماثل المناهج المتّبعة في العلوم الدّقيقة، يدرس العلاقات القائمة بين عناصر أجزاء كلّ بنية، وذلك بتحليل هذه الأخيرة و الكشف عن إرتباطاتها الموضوعيّة، ثمّ إعادة تركيبها في منظومة كلّيّة جديدة أسمى من بنياتها الأولى، تتيح لنا تبين بنياتها الخفيّة"².

يساند المسديّ زكريّا إبراهيم حول طبيعة النّسيج العلائقي الذي يحكم عناصر بناء النصّ، وما يترتّب عليه من علاقات نسقيّة، وهذا يدلّ على أنّ البنيويّة في نظر المسديّ منهج يؤسّس لمعقوليّة العلاقة على حساب معقوليّة البنى والمضمون، فالبنيويّة عنده إذن هي طريقة جديدة تحتّ على النصّ في ذاته ولأجل ذاته فنجدّه يقول حول البنيويّة " أنّها ليست علما و لا فنّا معرفيّا، وإنّما هي فرضيّة منهجيّة قصارى ما تصدر عليه أنّ هويّة الظواهر تتحدّد بعلاقة المكوّنات وشبكة الرّوابط أكثر ممّا تتحدّد بماهيّة الأشياء ، ولما كان النصّ مقصدا من مقاصد البنيويّة و كانت البنيويّة منبعا خصبا للرؤى الموعّلة في التجريد الشّكلي إلى حدّ التوسّل بأساليب المنطق الصّوري أحيانا، فقد كانت بعض المناهج في النّقد العربي تمارس الخط البنيوي وتستوحي اللّغة في بناها الشّكليّة فامتزج الصّوري بالأسلوبي واشتبه الأمر على كثيرين"³.

وترى يمينى العيد أنّ التّحليل البنيوي هو أساسا تحليلا ألسنيا يجري على لغة النصّ لذلك يجب على النّاقّد البنيوي أثناء تحليله للبنية أن يكون

1 - ينظر، عبد السلام المسديّ، قضيّة البنيويّة، ص23.

2 - الرّواوي بغرة، البنيويّة منهج أم محتوى، ص48.

3 - عبد السلام المسديّ، الأسلوب والأسلوبيّة، الدّار العربيّة للكتاب، بيروت، ط1، 1984، ص06.

مسألًا بمختلف العلوم التي تخصّ موضوعه وخاصّة علم اللسانيّات ويختصّ التحليل البنيوي من هذا المطاف بدراسة الرّمز والصّورة و الموسيقى بالنّظر إلى العلاقات اللّغويّة وفي أنساقها، كما يجب النّظر إلى البنية العميقة للنصّ، وأشكال التّكرار فيه وأنساق تركيب الصّورة الشّعريّة التي يوضّحها المحور الأفقي والعمودي للبنية كأن ندرس المستوى اللّغوي للصّورة الشّعريّة مع الكشف عن دلالات المحور الأفقي التي تتعلّق بالجزر التركيبي ثمّ المحور العمودي للدلالات التي تتعلّق بالتّداييعات والإيحاءات، وهذا كله بعد عزل النصّ عن مجاله الخارجيّ¹.

يحب على المحلّل البنيوي أن يراعي أثناء دراسة الظّاهرة الأدبيّة المحور الأفقي والاستبدالي، ففي النّثر فإنّ الوحدة تبدأ من الفقرة إنتقالاً إلى الفصل وصولاً إلى الكتاب بصورة كليّة، أمّا في الشّعر فتقسيمه يقام على هيكل النّظم وتوزيعه مع رصد الرّوابط النّحويّة بين وحدات النصّ وخاصّة الأجزاء السّابقة منه هذا بالنّسبة للمحور الأفقي، أمّا بالنّسبة للمحور الإستبدالي، فالتّحليل ضمنه يبدأ بالإختيّار الأوّل للجنس الأدبي المدروس وجملّة الإختيّارات الفنيّة والأسلوبيّة الأخرى هو الذي يؤدي إلى إكتشاف مجمل القواعد الدّلاليّة التّوليديّة، ممّا يعرّفنا على كيفيّة إنتقال المؤلّف من أفكار مجرّدة لها علاقة بالقيمة الأخلاقيّة والجماليّة إلى الأدبيّة وماتقتضيه من تحولات وإنتقالات².

إنّ البنيويين لا يعترفون بالبعد التاريخي أو التّطوّري للأدب، لأنّه في نظرهم نظام من الرّموز والدّلالات التي تولد في النصّ وتعيش فيه ولا صلة لها بخارجه لذلك يعتبرون أنّ أيّة دراسة ذات منظور تطوّري أو تعاقبي معوّقة لجهود النّاقّد الرّاغب في أكتشاف الأبنية التي ينطوي عليها العمل الأدبي، كما نشير إلى أنّ البنيويّة لا تُعني بالمعنى بالدرّجة الأولى بقدر ما تُعني بآليات خلق المعنى حسب قواعد علميّة، وهذا هو دليل تجاهل البنيويّة للمعنى³، لكن في المرمى نفسه نجد رولان بارت يرى أنّ اللّغة أساس العمل الأدبي وعنصر نجاح كلّ إبداع وأنّ مهمّة النّاقّد تكمن في تقديم معنى للعمل الأدبي⁴.

ويرى جاكسون أنّ دراسة البنيويّة تقوم بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات والعقول واللّغات والأساطير، بوصف كلّ منها نظاماً تامّاً أوكلًا نترابطاً أي بوصفها بنيات فتمّ دراستها من حيث أنساق ترابطها

1 - ينظر، بمنى العيد، في معرفة النصّ، ص 35-36.

2 - ينظر، صلاح فضل، النظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، ص 321-324.

3 - ينظر، عبد العزيز حمّودة، الخروج من الثّيق، دراسة في سلطة النصّ، ص 92.

4 - ينظر، ادبث كريزويل، عصر البنيويّة من ليفي ستراوس إلى فوكو، تر: جابر عصفور، ط1، 1985، ص 190.

الداخلية لا من حيث هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة ولا من حيث تعاقبها التاريخي¹.

إنّ التحليل البنيوي كانت له إرهاصات أولى قويّة في الدّراسات الإنسانية ممّا جعل بعض العناصر الأساسية تؤثر على بعض النّقاد في التحليل البنائي مبكّرا، ومن بينهم رومان انجاردن حين نشر كتابه " العمل الفني الأدبي" عام 1931 كما قدّم أيضا لمحة كاملة على شكل نظريّة حول المستويات الأدبيّة المتمثّلة في :

أ- المستوى الصّوتي : وهو المستوى الأوّل و الأدنى تدرس فيه الحروف ورمزيّتها و تكويناتها الموسيقيّة من نبر وتنغيم وإيقاع ويتمّ معرفته من خلال الصّوتيات، ويتناول من اللّغة و الأصوات فيحرّر صفاتها ومخارجها².

ب- المستوى التركيبي: مباحثه نحويّة ويسمّى أيضا علم النّظم، يهتمّ ببناء الجملة و الانمط التي تتّخذها العبارة في اللّغة، ويبحث في حروف المعاني التي تربط أجزاء الكلام بعضها ببعض³.

ج- المستوى الدّلالي: هو أحد أهمّ عناصر الدّراسة كونه يكمل دراسة المستوى الصّوتي، والمستوى التركيبي، لأنّ الدّلالة هي أهمّ شيء يسعى المتكلّم لتحقيقها من كلامه بإرتباط الألفاظ بعضها مع بعض لإيصال المعنى، لذلك يهتمّ المستوى الدّلالي بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة والصّور المتّصلة بالأنظمة الخارجة عن حدود اللّغة وتربطها بعلوم النّفس و الإجتماع وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب و الشعر.

د- المستوى الصّرفي: يدرس الوحدات الصّرفيّة ووظيفتها في التّكوين اللّغوي و الأدبي نفسه.

هـ- المستوى المعجمي: يدرس الكلمات لمعرفة خصائصها الحسيّة التجريدية و الحيويّة و المستوى الأسلوبي لها.

و- المستوى الرّمزي: الذي تقوم فيه المستويات السّابقة بدور الدّال الجديد الذي ينتج

مدلولا أدبيّا جديدا يقود بدوره إلى المعنى الثّاني أو مايسمّى باللّغة داخل اللّغة⁴.

1 - ينظر، عزّ الدين المناصرة، علم الشّعريّات (قراءة مونتاجيّة في أدبيّة الادب)، ص70.

2 - ينظر، صلاح فضل، النّظرية البنائيّة في النّقد الأدبي، ص319.

3 - ينظر، صالح بلعيد، في قضايا فقه اللّغة العربيّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، السّاحة المركزيّة، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص18.

4 - ينظر، صلاح فضل، النّظرية البنائيّة في النّقد الأدبي، ص322.

يجب على الدّارس البنيوي أثناء تحليله للنصّ أن يبحث عن وضع قيمة العناصر المتّحدة في مجموع منظمّ بشرط أن يكون تحليله هذا تحليلًا شموليًا وعدم اعتبار العناصر التي يتكوّن منها وحدات مستقلة لأنّ البنية هي كلّ شامل تحكمه علاقات داخلية وفق المبدأ الذي يفضّل الكلّ عن الجزء، وليست مجرد عناصر متآزرة فيما بينها¹.

فالناقد البنيوي يركّز على تحديد الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا، وبمعنى آخر تجعل مثلا القصة و الرواية أو القصيدة نصّا أدبيّا، ولتحقيق هذا يجب دراسة علاقات الوحدات و البنى الصّغيرة بعضها ببعض داخل النصّ، و بالتّالي محاولة تحقيق الوصول إلى تحديد النظام أو البناء الكلّي للنصّ الذي يتيح فرصة الدّراسة الأدبيّة له، حيث يفترض النّاقّد وجوده ويحاول تطبيق خصائص النظام الكلّي عليه بكلّ حريّة مع البنى الصّغرى للنصّ ووحداته، وبهذا كلّه نستشفّ أن جوهر البنيويّة الأدبيّة هو التّركيز على أدبيّة الأدب وليس على وظيفته أو معنى النصّ².

توسّع مفهوم البنية عند ليفي سترأوس ليشمل جميع فروع المعرفة البشريّة والكون بأسره، وهذا ما جعله يقوم بتأسيس البنائيّة الأنثروبولوجيّة وسانده رومان جاكبسون في البحث عن سيكولوجيّة المعرفة من رؤيته الشّاملة للبنيويّة التي تدرس كافّة العلوم الإنسانيّة في علم النّفس و علم الاجتماع، و اللّغة و الأدب و التّاريخ، واعتمد على دراسته الاجتماعيّة فهي أساس فكره البنيوي، باعتباره كلّ ما يسود المجتمع هو إبداع اللّغة، ومنه فإثر قواعد بنائيّة ليفي سترأوس الأنثروبولوجيّة التي تعدّ البنية

مجموعة العلاقات الباطنيّة المكوّنة لأيّ موضوع من الموضوعات، فبنية المجتمع مثلا هي مجموعة علاقات تجمع بين الأفراد والجماعات كالقراية و الزّواج والصّداقة وغيرها، فهي تخضع لعلاقات يمكن من خلالها الإستدلال على تلك العلاقات بين الأفراد و الجماعات التي ذكرناها، فالمجتمع بذلك وحسب رأيه يحتوي على مجموعة من الرّموز أو العبارات

اللّغويّة التي يتمّ التّعريف عليها من خلال الشّكل العامّ والكلّي للمجتمع³. وهناك ثلاثة مبادئ من هذا الثّرات لها صلة خاصّة طوّرت أفكار ليفي سترأوس، أولها اللّغة نفسها التي يجب أن تُدرس قبل أن تُدرس علاقاتها بالنّظم الأخرى أيّا كان نوعها سواء نفسيّة أو تاريخيّة أو

1 - ينظر، المرجع نفسه، ص42.

2 - ينظر، عبد العزيز حمّودة، البنى المحدّبة من البنيويّة إلى التّفكيك، سلسلة عالم المعرفة، العدد 232، الكويت، 1998، ص120-123.

3 - ينظر، فؤاد زكريّا، الجذور الفلسفيّة للبنائيّة، دار قرطبة للطباعة والنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص14-15.

إجتماعيّة، وهذا دليل على أنّ الأولويّة للبنية الداخليّة قبل كلّ شيء خارجي وثاني هذه المباديء هو الكلام ويمثّل الشّكل المسموع من اللّغة، ويجب تحليله إلى عدد محدود من العناصر البسيطة كالفونيمات على المستوى الفونولوجي، وأمّا المبدأ الثالث والأخير وهو تحديد عناصر اللّغة بناءً على أساس علاقاتها المختلفة والمتبادلة و المتمثّلة في نوعين جدوليّة وتركيبية بين عناصر يمكن ان ترتبط معا، وقد حوّل ليفي سترافوس هذه المباديء حتّى تتلاءم مع أغراضه الأنثروبولوجيّة¹.

ويُفهم الإتّجاه البنيويّ عند ليفي سترافوس من خلال جدليّته ما بين ماهو عقلاني وما هو تجريبي وهذا طبقا للضوابط الداخليّة في الدّهن البشري. وهذا عندما هيمنت التجريبيّة تحت شعار السلوكيّة على العلوم الاجتماعيّة والنّفسيّة في علم النّفس وبإسم النّسبة الثقافيّة في الأنثروبولوجيا، وقد إستخدم ليفي سترافوس كلمة البنيويّة ليشير إلى أيّ ناحية من نواحي عمله، فاهتمامه مثلاً بالأساطير ونواحي اختلافها المنظّمة له وجه شبه مع ما هو بنيوي².

واهتمّ ليفي سترافوس بالأسطورة حيث تعدّى تفسيره لها حدود قيمتها الرّمزيّة إلى نظامها الداخلي فحاول تفسيرها من الدّاخل، وكذا معرفة القوانين الدّهنيّة التي تنشأ بها الأسطورة، والتي تدلّنا عليها العناصر البسيطة ويربطها من علاقات باعتبار الإمساك بها خطوة أساسيّة في البحث الأنثروبولوجي فقال سترافوس " إنّ الأسطورة يوجد فيها من البنية أكثر ممّا فيها من الأحداث"³، وهذا ما دفعه لاعتبارها الجنس الأدبي الأوّل في المنهج البنيوي .

وربط ميشال فوكو دراسة التّاريخ ونظريّة المعرفة بالمنهج البنيوي كون البنيويّة مجموعة العلاقات الثّابتة بين عناصر متغيّرة، ورفض إنغلاق الخطاب واستقلاليّته وتحديدّه بالمستوى الإبستمولوجي الثقافي الضيّق، وأقرّ أنّه بنية إدراكيّة ذات طابع فكري خالص تنمو وتتطوّر وفق نظام داخلي خاص تتبنّاه مجموعة أفراد يمثلون نسيجاً اجتماعيّاً وثقافيّاً متميّزاً داخل المجتمع الإنساني في لحظة تاريخيّة محدّدة⁴.

إنّ الفنّ في ضوء البنيويّة التّكوينيّة له وظيفتان تتمثّل الوظيفة الأولى في الوظيفة الاجتماعيّة، وأمّا الوظيفة الثّانية فالوظيفة الفنّيّة الأليّة وتبقى القيمة الفنّيّة الجماليّة للادب هي المعيار الأساسي في نظر لوسيمان

1 - ينظر، جون ستروك، البنيويّة وما بعدها من ليفي سترافوس الى دريدا، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1978، ص58.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص59.

3 - وائل سيّد عبد الرّحمن، تلقّي البنيويّة في النّقد العربي، ص59.

4 - ينظر، ادب كريسويل، عصر البنيويّة من ليفي سترافوس الى فوكو، ص290.

غولدمان مؤسس هذا النوع من البنيويّة التي ترة أنّ الادب تعبير عن هذا الواقع ورفضت النظرة للنصّ على أنّه بنية منعزلة ومستقلّة عن الواقع التي أنتجت فيه، كما أهملت مؤلف العمل الأدبي وعدم إعطائه أيّة أهميّة وقيمة فعليّه أثناء عمليّة التحليل مع تعويض مكانته بربط العمل الأدبي بالمجتمع ومختلف حالاته المختلفة الذي نشأ وأخرج منه، وهذا ما اتفقت فيه البنيويّة التكوينيّة مع البنيويّة الشكليّة.

والفنّ في ضوء البنيويّة الشكليّة هو اكتفاء بذاته ولذاته، ولا يأخذ القاريء عندهم بعين الاعتبار كونه شخصيّة مشكّلة من قراءات سابقة أعطته ردود أفعال وتقييمات يعتمد عليها في كلّ قراءة جديدة ومع كلّ عمل جديد، وهذا ما نادت إليه البنيويّة الأدبيّة أثناء دراستها للأدب بعيداً عن كلّ الظروف والعوامل الخارجيّة، فمثلاً حين يقرأ المتلقّي حياة ناقد ما أو موضوع ما في ظلّ الرواية مثلاً يستطيع استرجاع ما قرأه سابقاً وتقديمه بطريقة أخرى مغايرة لهذه الشخصيّة أو هذا الموضوع¹.

ودعا جاكبسون إلى تنميّة الإتّجاه البنيوي في مجال دراسة الصّوتيات بالقيّام على منهج متكامل غير منعزل حيث أنّه لكلّ حدث صوتي معالج وحدة صوتيّة لها وحدات أخرى من مستويات أخرى يجب أن تنتظم معها، أكّد على أنّ العلاقة المتبادلة بين مقوّمات العمل الشعري مثلاً تشكّل بنيته الديناميّة التي تشتمل على التقارب والتّباعّد، وتشكّل كلّاً فنيّاً لا يمكن تفكيكه، كون أنّ كلّ مقوّمات هذا العمل الشعري لها قيمة تمتلكها من خلال علاقتها المستمدّة من هذه الكليّة²، وإذا تحدّثنا هنا من منظور النصّ الشعري فنجد جاكبسون قد ميّزها عن باقي النصوص الأدبيّة في ظلّ البنيويّة بإقتراحه معياراً لغويّاً تجريبيّاً لتعريف الوظيفة الشعريّة التي تقذف محوّر الاختيار إلى محوّر الضمّ في مبدأ التّكافؤ الذي يرتفع من أداة الأداة المتكوّنة لمستوى أعلى وهو السياق³.

تعالج البنيويّة علاقات حائق التاريخ بالظّروف اللاّشعوريّة للظواهر الثقافيّة، وتطوّر المعرفة عندها يتميّز بالقطيّعات أو اللاّاستمراريّة، حيث أنّ كلّ مرحلة تاريخيّة تحمل في طيّاتها شكلاً من الوجود يختلف عن غيره يقود تلك المعرفة خلال حقبة تاريخيّة معيّنة، لذلك أعاد التحليل البنيوي النّظر في مسألة الزّمن والوقت كون الإنسان ليس مالكا للمعاني وإنّما هو صانعها عبر الزّمن، فالنّموذج البنيوي لا يعطي الإنسان مكتنة خاصّة في

1 - ينظر، عبد العزيز حمّودة، المرايا المحدثّة من البنيويّة الى التّفكيك، ص 103.

2 - ينظر، أن جفرسون وديفيد روبي، النظريّة الأدبيّة الحديثة، تر: سمير مسعود، وزارة الثقافة، دمشق، 1992، ص 78.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص 87.

العالم الإجتماعي كونه ليس شيئاً من أشياء هذا الوجود وإنما نشاط تحكمه بنى لا تدرك كمعاني يستحوذ عليها الإنسان وإنما تدرك من خلال العلاقة التي تجمعها مع بعض¹.

حاول **جولدمان** دمج البنية بالعلاقات الإقتصادية و الإجتماعية التي تعتبر الجماعة هي المحرك الأساسي لها، والتي عزلت البنية تماماً عن الإنسان وما حوله خارجياً، ويتم هذا في إطار البنيوية الدلالية التركيبية التكوينية التي تقيم توازناً بين الفاعل و الفعل أو بين الأشخاص والأشياء كونها تمثل بنية ترتبط بالأعمال والتصرفات الإنسانية وفهما لا يتم إلا عن طريق إعطاء جواب مقنع عن وضع إنساني أو إجتماعي معين. فالتكوينية هنا تعني التوليدية أو الدلالية وليست النشأة²، وقد أخذ **جولدمان** مبادئه حول التعامل مع الأدب على أنه يستمد أدواته ومفاهيمه من اللسانيات واعتباره كيانه مغلقاً من البنيوية الشكلانية.

واعتمد **جولدمان** في تحليله للنصوص الأدبية في البنيوية التكوينية على الفهم والتفسير فالفهم عنده هو التركيز على النص في ذاته دون إضافة أي شيء من شرحنا أو تأويلنا وأما التفسير فهو الذي يعطيه فرصة فهم البنية بأكثر إنسجاماً مع مجموعة النصوص المدروسة، مع الاعتماد على العوامل الخارجية لإضاءة البنية الدالة، وفي إطار نظرية السوسولوجية الجدلية للأدب التي تقول بصلة الأدب بالمجموعة الإجتماعية، وليس الفرد لوحده، كما أعطى قيمة للكاتب في تفسير النص باعتباره واسطة لتأصيل الأثر الأدبي بربط المضمون بالوعي الجماعي³.

ويعتبر **جولدمان** أن البنية الدالة هي التي تمكّنا من فهم طبيعة الأعمال الأدبية ودلالاتها، والحكم على قيمتها الفلسفية و الأدبية والجمالية، هذه القيم التي يأخذها من العالم على أحد المستويين إما مستوى المفاهيم، وإما مستوى الصور الكلامية أو الحسية كونها لا تستطيع فهم وتفسير هذه الأعمال الأدبية تفسيراً موضوعياً بقدر ما نستطيع إبراز الرؤية التي تعبّر عنها. فالبنية الدالة هنا هي المعين الوحيد الذي يدلّنا على الفهم الصحيح للنص الأدبي ووضوحه و التعرف على رؤية المبدع للعالم من خلال رؤيته الجماعية والمقولاتية ولا يتمتع جميع الأفراد بهذه البنية الدلالية، وإنما يتمتع بها أصحاب الفكر العلمي أو الفلسفي أو في العمل

1 - ينظر، عزّي عبد الرحمن، ما بعد البنيوية والمعالم الثقافية، مجلة المستقبل العربي، العدد 4243، صادرة عن مركز دراسات الوحدة العربية، (د.ت)، ص43.

2 - ينظر، جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، بيروت، (د.ط)، 1982، ص77.

3 - ينظر، محمد خشفة، تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الانماء الحضاري، ط1، 1997، ص15.

الجماعي أو الفني الذي تقوم به مجموعة من المتميزون أمثال كانط و بيير نابليون و راسين¹.

وهذا شكري عزيز الماضي يقرّ أنّ التحليل البنيوي هو الكشف عن البنية العميقة في الأعمال الأدبية، هذه البنية التي تعتبر شبكة من العلاقات المعقدة التي تجعل من العمل الأدبي أدبا، وبالتالي التعرف على قوانين التعبير الأدبي فيه، وهذا مايجعل التحليل البنيوي متميّزا عن غيره من المناهج بقدرته على إكتشاف أدبيّة الأدب وخصائص أثره، مع إعتبار أنّ الأدب هو أدب نفسه كونه كيان لغوي مستقلّ فهو نظام من الرموز و الدلالات التي تولد في النصّ وتعيش فيه أي بمعنى آخر من النصّ وإلى النصّ².

واهتمّ حميد لحميداني بالبنيويّة فكان له تصوّر منهجي لها يقترب من الروح العلميّة بهدف تحديد طبيعة العلاقة بين الإبداع و الواقع الإنساني، وهذا معناه أنّه أراد أن يبرز المكوّن البنائي من خلال الظاهر المعلوم و المتمثّل في البنية السطحيّة المكوّنة من مكوّنين متناقضين أولهما يمثل المصالحة مع الواقع، والثاني يمثّل نقده للواقع، وفرّق حميد لحميداني بينهما فالمكوّن الأوّل يمثّل وعي ممكن بالنسبة للطبقة الاجتماعيّة لتحقيق التّوازن بين الفئات و ظروف الواقع في حين المكوّن الثاني فهو أكثر إيجابيّة لأنّ الوعي يساهم في تغيير الحركة التاريخيّة³.

ظلّ المعنى في ظلّ التحليل البنيوي قضية ثانويّة أمام العقل الذي يسعى الباحث العثور عليه ليفهم على إثره الموضوع المدروس، وهذا ما قادنا إلى غاية وهدف المنهج البنيوي الأساسي حسب إيكو أمبرتو وهو أنّ أوّل شيء يمكن للعمل الفني أن يقوله هو ما يقوله من خلال كنيّة تركيبه و بنائه نفسه⁴. ومن هذا المنبر نجد رامن سلدن يستخلص عدم اهتمام ليفي سترافوس حول المعنى في الأسطورة فيقول " ولا يهتمّ ليفي سترافوس بمساق القصّ بل بالنموذج البنيوي الذي يمنح الأسطورة معناها، فهو يبحث عن البنية الفونيميّة للأسطورة، ويؤمن أنّ تطبيق نموذج التحليل اللغوي سوف يفضي إلى الكشف عن البنية الأساسيّة للعقل الإنساني، أي البنية التي تحكم الطريقة التي يشكّل بها البشر مؤسّساتهم ومصنوعاتهم وأشكال معرفتهم⁵".

1 - ينظر، جمال شحيد، في البنيويّة التكوينيّة، ص80.

2 - ينظر، شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظريّة الادب، ص137.

3 - ينظر، حميد لحميداني، الرّواية المغربيّة ورؤية الواقع الاجتماعي، مقارنة بنيويّة تكويينيّة، الدّار البيضاء، (د.ط)، (د.ت)، ص24.

4 - ينظر، صلاح فضل، النظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، ص296.

5 - وائل سيّد عبد الرّحيم، تلقّي البنيويّة في النّقد العربي، ص63.

ومن هذا نستشف أنّ المعنى ظلّ غائباً في عمليّة التحليل البنيوي، وكلّما ظهرت ملامحه أثناء استنطاق العلاقات بين العناصر المشكّلة لبنية العمل، غلّا وتتوارى خلف ضبابيّة تعدّد وجوه المعنى، وتضيق في سيّاقات الرّؤى المختلفة بحجّة أنّ الأثر الأدبي نفسه خالد لا بمعنى يفرض رؤية وحيدة على أجيال عديدة، وإنّما لأنّه يوحي بمعاني متعدّدة لنفس الإنسان في أوقات متعدّدة لا يفتأ يقترح على الإنسان الذي ينشرح له¹. فيقول دريدا نحو هذا " أنّ النصّ لعبة لا تنتهي، فلا صوت ينبثق منه ولا صورة تقف وراءه بل كلّ ما هناك يحدّد ألا عيب يستمتع بها المرء، أن هو شارك فيها وإنصاع لقوانينها"².

إنّ العمل الأدبي يُدرس في البنيويّة في معزل عن سيّاقاته كون أنّ الأدب نفسه موضوع للأدب، يقول جاكبسون في هذا الصّدّد " إنّ هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وإنّما أدبيّته أي تلك العناصر المحدّدة التي تجعل منه عملاً أدبيّاً"³. وهذا في نظر الشّكلانيّين الرّوس للأدب والفنّ أثناء عمليّة التحليل للنصوص الأدبيّة، إضافة لقضيّة الشّكل التي نسب إسمهم إليها في ميدان التّنظير للأدب ولغته حين حاولوا إلغاء ثنائيّة الشّكل والمضمون، حيث مثّل الشّكل قالباً تتحدّد فيه أبعاد المضمون واللّغة هنا هي التي تتسخر لتجسّد هذا المضمون، وإستبدالها بثنائيّة المادّة والإجراء، فكانت النتيجة من هذا كلّه حول العمل الشعري من ناحية الشّكل، هو أنّ العمل الشعري هو تصرف في اللّغة لا تمثيل للواقع⁴.

يوكّد جاكبسون على دراسة الوحدات الصّوتيّة في ظلّ الإتّجاه البنائي الذي يقتضي الإلمام بكلّ التغيّرات والعلاقات المحتملة بين سائر الوحدات في النّظام الكلّي، حيث أنّ كلّ الوحدات الصّوتيّة تتأثّر بمجرّد حدوث تغيير صوتي ما في وحدة من هذه الوحدات من مستوى صرفي ونحوي ودلالي وإيقاعي. فجاكبسون حاول تنميّة الإتّجاه البنائي من خلال دراسة الصّوتيات كونه منهج متكامل غير منعزل، فكلّ وحدة جزئية منه تعالج بُعد إنتظامها مع وحدات أخرى في المستويات التي ذكرناها أعلاه⁵.

إقترحت البنيويّة طرحاً جديداً تمثّل في المعرفة في مجال العلوم الإنسانيّة بفضل ما تقدّمه من قوانين وضوابط تحقّق الدّراسة العلميّة للظواهر الإنسانيّة دراسة علميّة دقيقة لا تختلف عن طريق دراسة العلوم

1 - ينظر، صلاح فضل، النظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، ص 299.

2 - محمد خير البقاعي، "رولان بارت" في الخطاب العربي النّقدّي واللّساني والترجمي، كتابه لذة النصّ نموذجاً، مجلّة عالم الفكر، م 27، 18 يوليو/سبتمبر، 1998، ص 50.

3 - صلاح فضل، النظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، ص 60.

4 - ينظر، المرجع السّابق، ص 57.

5 - ينظر، صلاح فضل، النظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، ص 116.

الأخرى، منطلقها في ذلك الوعي بجملى المقولات المحددة للعلاقة بين الدال والمدلول كما أقرها سوسير، ومن هذا المنطلق رأى المسدي أنه ما مهد البنيوية للريادة وجعل منها مذهباً رائجاً في الأوساط البحثية هو أنها تراءت وكأنها تقديم بديلاً شاملاً يستوعب ضمن فرضياته كل أصناف المعرفة البشرية¹. ولكن لو قدّمنا نقداً لهذا الطرح الذي قدّمه المسدي نجد أنّ البديل الشامل ينبغي أن يفهم في سياق يُبنى على أنّ العلوم جميعها تحتكم إلى نظام له قوانينه التي تتحدّد بموجبها العلاقات فيما بين الوحدات المكوّنة للبناء .

إنّ قيمة الأشياء ضمن البنيوية لا علاقة لها بالمضمون الذي نطمح لمعرفته، وإنّما القيمة كلّها تكمن فيما سيوصلنا إلى هذا المضمون، وهذا نفس الشيء بالنسبة لمعرفةنا لقيمة الأشياء التي تكمن في ذاتها، وإنّما قيمتها المحضة في كلّ ما يدلّنا على هذه الأشياء²، كما ابتكرت البنيوية في نظر المسدي نمطاً جديداً عُرف عنده بالتفسير السببي الذي يقوم على تفسير الحاضر بالحاضر، بعدما كان يقوم على التفسير الجدلي أي تفسير الحاضر بالغائب³.

جعل المسدي من الإنسان محورا أساسياً في التفكير البنيوي والذي منحته البنيوية دوراً مهماً فيها هو سلطة البحث عن أسرار الأبنية في منظورها المنهجي، في حين عزلته عن أجزاء الأشياء وتفاعلها وعلاقاتها مع بعضها، وبما أنّها جعلت من الإنسان حكماً لإستنباط بُناها جعلت أكثر حقول التحليل البنائي أهميّة هو الحقل المهتمّ بالكائن البشري وذلك بدءاً باللغة وعلم النفس مروراً بالأدب و الفن بعيداً عن العلوم الإجتماعيّة البشرية⁴.

ولا يتحقّق إقرار النصّ في منظور البنيوية إلّا إذا إستوعب القاريء أو المتلقّي هذا النصّ، فيتقبّله باديء الأمر على أنّه نص أدبي له خصوصيّة الأدبيّة الواضحة فيه، وجاءت البنيوية التي أنزلت من منزلته التي تمنحه القيمة الجديدة التي تنسب إليه من شخصيّة كاتبه وصنعت له، ولما فيه من إبتكار وإبداع ولكنّها أنسبته إلى المتلقّي، ومن هذا المنظور جاءت البنيوية لعدّة مصطلحات للنصّ من فنذ وخطاب وغيرها، الذي أسقط النصّ الأدبي على نظام العلامة اللغويّة المتكوّنة من مرسل

1 - ينظر، عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دراسة ونماذج، ص22.

2 - ينظر، المرجع السابق، ص62.

3 - ينظر، عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دراسة ونماذج، ص30.

4 - ينظر، المرجع نفسه، ص35.

(المؤلف) ورسالة (النص _ الفن _ الخطاب) و المرسل إليه (المتلقي أو القارئ)¹.

إنّ النصّ سواء كان نثرا أم شعرا في ظلّ البنيويّة تمّ التفريق بينه وبين أدبيّته، فإن كان النصّ هو الرّسالة الموجهة للقارئ من الأديب متوجّهة بالأدوات التي في جعبته من خبرة أدائيّة ولغة سليمة، فإنّ أدبيّة النصّ هي الإقرار أو الحكم الذي يصدره القارئ إتجاه النصّ وبالتالي إتجاه كاتبه، ويتمّ هذا من خلال عمليّة القراءة لإكتشاف وإدراك أبعاد النصّ بفضل خبرته السّابقة المستلهمّة من قراءاته المتعدّدة مفرّقا بين النصّ وأدبيّة النصّ، وهذا ما قال به المسديّ " النصّ ثمرة علاقة خارجيّة لأنّه مرتبط بصاحبه، وأدبيّة النصّ ثمرة علاقة موضوعيّة بينه وبين متلقّيه "².

إنّ وظيفة النّاقّد في المنظور البنيوي هي كيفيّة إقحامه النصّ الأدبي و الوصول إلى أغواره، طامحا إلى الوصول إلى نفس المتلقّي من خلال إكتشاف لغة الإحياء من لغة النصّ لإثارة الإحساس في نفس هذا المتلقّي، وهنا تبدو وظيفة النّقد الأدبي واضحة كلّ الوضوح، وتتمثّل في البحث عن الخصائص والعناصر التي أضفت على النصّ صفة الأدبيّة بعيدا عن سعيه (النّقد الأدبي) إلى فهم الأثر الأدبي، وقد حاول المسديّ من هذا المنطلق التّمييز بين مؤرّخ الأدب وبين ناقدّه قائلا " إنّ ربط النصّ بصاحبه إذا قام به النّاقّد فإنّه قد إضطلع بوظيفة مؤرّخ الأدب، ويكون مبتغاه البحث في تولّد الحدث الأدبي، أمّا النّظر في الأدب من زاويّة علاقة النصّ بمتلقّيه فإنّه يرمي إلى تعليل حصول الوقع الأدبي وتفسير إنبثاق الإحساس بأنّ اللّغة قد إستحالت أداة للفنّ القوليّ "³، فالبنيويّة من هذا قد اقترحت للنّاقّد وظيفة مغايرة عن السّابق الذي كان يعتبر مخاطبا القارئ لأجل الفهم ومخاطبا الأديب لأجل التّوجيه أصبح يخاطب ناقدًا يقاسمه مهمّة البحث في مكان الأدبيّة في العمل الأدبي، ومنحت البنيويّة النّاقّد مهمّة مع ذاته من أجل إقامة الموضوعيّة.

وإذا عدنا للشّعر الجاهلي نجد ابن قتيبة من خلال تحليله للقصيدة الجاهليّة قد خدم فكرة التّأصيل للبنيويّة من جهة الدّقة والموضوعيّة في النّقد العربي، وذلك أنّ تحليله سار مسار البنيويّة في عدم الاشتغال على جزء فقط من كلام ابن قتيبة، وإنّما دراسته كانت بنيويّة لأنّها تعالين بنية

1 - ينظر، عبد السلام المسدي، قضيّة البنيويّة، دراسة ونماذج، ص 62.

2 - عبد السلام المسدي، قضيّة البنيويّة، ص 69.

3 - المرجع نفسه، ص 71.

القصيدة المفردة لا في عزلة عن بل في إطار علاقتها ببنى قصائد أخرى من التراث¹، فلعلّ تعدّد المنطلقات في تناول الشعر الجاهلي من موضوعاتيّة وتوظيف المنهج الأسطوري في التحليل والإرتكاز على البنية الطلّية وما تشكّله من مرتكز في بنية القصيدة القديمة كلّها جهود لا يمكن الاستغناء عنها، والتّنحّي عن قيمتها في التّعامل مع القصيدة الجاهليّة وما يتناسب مع البنيويّة.

اكتسبت البنيويّة صفة الموضوعيّة و الدقّة مقابل المعياريّة و الإنطباعيّة التي ظلّت مهيمنة على دراسة الظواهر الإنسانيّة بفضل تركيزها على تجديد مواقع العناصر ضمن البنية واهتمامها الكبير بعنصر العلاقة في موضوع البحث، وكذا اهتمامها بما هو أنيّا وحاضرا على حساب العناصر الغائيّة وما يتعلّق بالظروف التاريخيّة هو ما منحها شرعيّة الرّيادة، فاكتست بلباس النّاطق الفريد بإسم المنهج العلمي بين غيرها من العلوم والمناهج الأخرى، وما زادها سيّادة هو إعطائها الأولويّة لدراسة ما غاب من الخصائص عند دراسة الظواهر لا يقلّ عن إعطائها أولويّة لدراسة ما حضر من تلك الخصائص².

لقد اختلف العديد من النّقاد حول إعطاء البنيويّة صفة النظرية أو المنهج في دراسة ظاهرة إنسانيّة، وخرجوا في الأخير بنتيجة كون أنّ النظرية تعبير عن الحقيقة والمنهج هي الممارسة الإنسانيّة الهادفة، فلبيان نظرية ما لا بدّ من منهج مناسب لتلك النظرية والمنهج معتبرا النظرية متكاملة فهي مغلقة في حين المنهج هو حالة بحث عن العناصر الثابتة، فبالآلي هو مفتوح³، مؤكّدا هذا بقوله " أنّ العلاقة بين المنهج والنظرية قائمة مع إختلاف في الطّبيعة المعرفيّة لكلّ واحد منهما، فإن كانت النظرية تعبيراً عن نظام من الأفكار لشرح وفهم قضية معيّنة، فإنّ المنهج أداة للبحث وإذا كانت النظرية مغلقة وتتعلّق بموضوع معيّن، فإنّ المنهج متفتح وقابل للتّطبيق في مجالات مختلفة⁴."

ولكن تأسيسا على ماسبق فإنّ البنيويّة منهج و نظرية في الآن نفسه، فهي نظرية لأنّ البنية مغلقة على نفسها لا تقبل عنصرا إضافيا من الخارج، يقتحم نسيج العلاقات فيها وتعتبر منها كونه الأداة المفتوحة على مختلف الظواهر الإنسانيّة، للبحث عن طبيعة البنية المنطقيّة التي تشغل بموجبها شبكة علاقات عناصرها الجزئية المشكلة لطبيعة نسقها.

1 - ينظر، كمال أبو ذيب، الرّؤى المقنعة نحو منهج لدراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط5، 1986، ص46.

2 - ينظر، صلاح فضل، نظرية البنائيّة في النّقد الأدبي، ص305.

3 - ينظر، الزّواوي بغّورة، البنيويّة منهج أو محتوى، ص46.

4 - المرجع نفسه، ص46.

إنّ البنيويّة حسب زكريّا إبراهيم تؤيّد الموقف العقلي من الموضوع على غرار العوامل الأخرى للظفر بخيوط اللّامرئي في النصّ على ما هو مرئي، حيث أنّ النّسق هو أهمّ محدّدات اللّامرئي في العمل الذي يسعى العقل دائماً إلى الإحاطة به من أجل فهمه باعتباره هو نتاج البنية المضمرة، وهذا ماجعل زكريّا إبراهيم يرجع رواج مصطلح البنيويّة في الدّراسات الأدبيّة إلى شعور الإنسان المعاصر بحاجته إلى الإمساك بالواقع الذي كاد التعقّد أن يلغيه مؤكّداً هذا بقوله " إنّ لفظ البنى يحمل في تضاعيفه تحقيق حلم العقل البشري الذي طالما حاول أن يضع اليد في الموضوع من أجل احتباسه في شبّاك نظامه العقلي، وكأنّ البنية نفسها هي تلك الوحدة الجديدة التي تضمن للعقل فهم الواقع و التأكّد من السيطرة عليه من جهة، وإشباع حنينه إلى النّظام المفقود من جهة أخرى... بل هي أيضاً تعبير عن ضرورة النّظر إلى الموضوع على أنّه نظام أو نسق حتّى يكون في الإمكان إدراكه أو التوصل إلى معرفته"¹.

وخلاصة القول أنّ البنيويّة في مجال النّقد العربي تمثّلت في أساسين هما البنية وموت الكاتب، أي دراسة النصّ من الدّاخل وعدم الإهتمام بشخصيّة الكاتب ولا بالظّروف المحيطة به، وقد استفادت البنيويّة من علوم أخرى كاللّسانيّات و الأنثروبولوجيا و علم النّفس لكنّها ظلّت أداة للنّظر و تحليل النّصوص ولم تتطوّر إلى علم قائم بذاته، ولعلّ من أهمّ النّتائج التي حقّقتها البنيويّة في النّقد العربي أثناء تعاملها مع النصّ الأدبي العربي، هي كشفها لهشاشة الطّرح الذي يستعين بحمولات الحياة الاجتماعيّة و النّفسية للكاتب لتفسير ما يكتب من منطلق ما يفرضه من سلطة على نصّه، وإثباتها لأصالة النّموذج اللّغوي في العمليّة الإبداعية ومقدرة اللّغة على تأكيد صفة الأدبيّة في المنجز الأدبي من عدمها.

فالفضل للبنيويّة يعود إلى التّركيز على طبيعة بنية اللّغة العربيّة، والوقوف على مدى

أستجابتها لحمل الشّحنة الفنيّة عبر الإمكانات التي تسخّر بها العلامة في تحقيق الدّلالة، فدراسة البنيويّة في النّقد العربي تُعدّ مرحلة أساسية يتوقّف عليها فهمنا لمرحلة ما بعدها، لما تشكّله لدراسة ما بعد الحداثة.

الفصل الثّاني : تجلّيات النّقد الأسلوبي في ضوء نظريّة الأدب

المبحث الأوّل : الأسس الفلسفيّة والفكريّة للأسلوبية :

1 - زكريّا إبراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيويّة، ص08.

تمهيد :

تعتبر الأسلوبية من القضايا النقدية التي تعرّض لها النقاد القدامى، و المحدثين عند دراستهم لبعض القضايا النقدية، فهي فرع ألسني جديد يبحث من خلال جميع أبحاثه و دراساته على ايجاد مبررات فلسفية لموضوعه " الأسلوب" بجميع آلياته و تقنياته الإجرائية، و الجمالية ورؤيا تطبيقها على النص الأدبي الذي يتوسل الأسلوب في ظلّ فاعليته الإنتاجية.

وقد تعرّض العديد من الدارسين لدراسة الأسلوبية، حيث تعددت مفاهيمها في النقد و عند اللغويين الغرب و حاول كلّ منهم تقديم مفهوم لهذا المصطلح من وجهة نظر تختلف عن وجهات النظر الأخرى .

إنّ المتنبّع للبحوث و التنظيرات الأسلوبية العربية يجد كمّا هائلا من المقولات النقدية، التي قدّمت تعريفات شتى لكلمة أسلوب ولكن قبل الخوض في تحديد ماهيته المختلفة نلمس جدره اللغوي أولا.

فبالأسلوبية مأخوذة من مادة "سلب"، و يُقال للسّطر من النّخيل: أسلوب و كلّ طريق ممتدّ فهو أسلوب قال: و الأسلوب ؛ الطريق، و الوجه، و المذهب. يُقال: أنتم في أسلوب سوء، و يجمع أساليب الطّريق تأخذ فيه، و الأسلوب: بالضمّ: الفنّ: يُقال أخذ فلان في أساليب من القول ، أي أفانين¹.

الأسلوب **Style** في الإنجليزية صورة كتابية مأخوذة من الصّورة المكبرة لكلمة **Style** المنحدرة من الفرنسية القديمة، و هي في اللاتينية **Stilus** مأخوذة من **Stylus**: بمعنى أداة للكتابة على اللّوح و يتّصل بذلك المعنى الفعل **Stylize** بمعنى أخضع أسلوبه لنمط أو طراز معيّن مأخوذ من الفعل الألماني **Stilisieren**².

اشتقت كلمة أسلوب من الأصل اللاتيني **Stilus**، وهو يعني الريشة ثمّ انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلّق كلّها بطريقة الكتابة، واستخدم في العصر الروماني بمعنى صفات اللّغة المستعملة مقابلا لكلمة **Style**، ويرى البعض الباحثين أنّ اشتقاق الكلمة من أصل لاتيني و ليس اغريقي³.

تعني الأسلوبية شكلا من أشكال التحليل اللغوي لبنية النص، وعليه فلقد عُرفت بأنّها فرع من اللسانيات الحديثة تخصّص بالتحليلات التفصيلية للأساليب الأدبية أو بالاختيارات اللغوية التي يقوم بها المتحدثون و الكتابة في السياقات البيئات الأدبية و غير الأدبية⁴.

¹ - ابو الفضل جمال الدين ابن منظور، "لسان العرب"، مادة (س.ل.ب)، ص314.

- ينظر، فريد عوض، شعر أبو القاسم الشابي، دراسة مكتبة زهراء الشرق للنشر، القاهرة، 2002، ص5.

- ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1988، ص93.

- ينظر، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية و التطبيق، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007، ص35.

و الأسلوبية هي أحد مجالات نقد الأدب اعتمادا على بنية اللغوية دون ما عداها من مؤثرات إجتماعية أو سياسية أو فكرية و غير ذلك، أي أن الأسلوبية تعني دراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير.¹

برزت الأسلوبية **Stylistics** حديثا في ميدان دراسة النص الأدبي من خلال تنبئها منهاجا في تناوله يعتمد اللغة كأساس للتحليل و الدراسة، و تُعرف الأسلوبية ببساطة بأنها دراسة الأسلوب وبما أن الأسلوب خيارات لغوية قواعدية نحوية و لفظية معنوية بشكل رئيسي ينتقيها المؤلف من مخزون اللغة العام المتوقّر لديه، مفضّلا أيّاها عمّا سواها من الخيارات الموجودة في هذا المخزون فالأسلوبية دراسة اللغة من المنظور.²

فالأسلوبية نوع من النقد يعتمد في دراسة النص على لغته التي يتشكّل منها و ينصرف

عمّا عداها من جوانب تتّصل بحياة الكاتب و ظروفه النفسية و الإجتماعية، وواقع مجتمعه الذي يعيش فيه.³

و عرفت الأسلوبية على أنّها علم يعني بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، و هي كذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارّة في إرساء علم الأسلوب، و هي تنطلق من اعتبارات الأثر الأدبي.

تعتبر الأسلوبية في منظور كلّ مدرسة علما يدرس اللغة في ميدان محدّد ووفق أدوات نظرية منهجية محدّدة، و أوّل من استخدم مصطلح الأسلوبية هو **نوفاليس**، و الأسلوبية بالنسبة إليه تختلط ذاتها. مع البلاغة.⁴ و معنى هذا أنّه لا يميّز بين البلاغة و الأسلوبية أو يعتبر الأسلوبية هي البلاغة في حدّ

و الأسلوبية عند "**جيرو**" تُعني بدراسة طريقة التعبير عن الأفكار المختلفة للشعراء و الكتاب من خلال اللغة، و بعدها الحكم على الأساليب الخاصة بكل كاتب أو شاعر. و نجد هذا في قوله عن الأسلوبية أنّها " علم التعبير و نقد الأساليب الفردية ".⁵

وحسب **دولاس** "تعرف الأسلوبية بأنّها منهج لساني"⁶. ومعنى هذا أن الأسلوبية تعتمد في تحليلها ودراستها للنص الأدبي عن آلية لسانية.

و يُعرّف **بيار جيرو** أيضا الأسلوبية أنّها : " البعد اللساني لظاهرة الأسلوب، طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النّقاد إليه إلا عبر صياغته الإبداعية".⁷

- ينظر، فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، مكتبة الآداب، مصر. 2004، ص 7.

²- ينظر، حسن غزالة، مقالات في الترجمة و الأسلوب. دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 2004، ص 141.

- ينظر، فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري، ص 34.

⁴- ينظر، بيار جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، ط 2، دمشق، 1994، ص 09.

⁵- حسن ناضم، البنى الأسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياح، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2002، ص 25.

- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 41.

- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النقد الغربي، ج 1، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 1997، ص 20.

وهذا يعني أنّ الأسلوبية تُعنى بدراسة العبارة اللسانية و لا يمكن الغوص و الكشف عن ماهية العمل الأدبي والفني إلاّ بوساطة الأسلوب.

تعتبر الأسلوبية فرعاً من الدراسات اللسانية إذ مهّد لظهورها **فرديناند دي سوسير** حينما فرّق بين اللغة كنظام و بين مستوى الكلام الذي يقوم به المتحدث، و بذلك فإنّ لسانيات **دي سوسير** هي من أنجبت أسلوبية **بالي**.

فيعتبر بعض مؤرّخي الأسلوبية إلى أنّ **بالي** هو من أصل لهذا العلم و أسس قواعده حين نشر كتابه " بحث في علم الأسلوب الفرنسي " و اتّبعه بعدّة دراسات نظرية وتطبيقية، و بهذا نُعت أنّه أوّل مؤسّس للأسلوبية¹. حيث اتّسمت أسلوبية بسمة وصفية من خلال تحليلاتها التي تستند إلى اللغة للكشف عن العلاقات القائمة بين شكل التعبير و الفكر. فهي تبحث في هذه اللغة عن ذلك المضمون الوجداني². و انتقل مصطلح **Stylistique** إلى العربية بتسميات قليلة متقاربة يهيمن عليها المقابل الشائع "أسلوبية" الذي تفوق تداوليته غيرها في سائر البدائل الاصطلاحية.

ولقد ورد أيضاً في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ل**سعيد علّوش** أنّ الأسلوبية تعتبر درساً مشلولاً³. و تعني كلمة مشلولاً هنا أنّ الأسلوبية تتوزّع بين الحقول المختلفة كاللسانيات و الشعرية و السردية.

و تعتبر الأسلوبية علم قائم بذاته يقف بديلاً عن البلاغة⁴. وهذا حسب رأي **عبد السلام المسدي** الذي يُعتبر السّباق إلى نقل مصطلح الأسلوبية و ترويجه بين الباحثين العرب، حيث أنّه أكّد على أنّ الأسلوبية علم مستقلّ له أدواته و قواعده الخاصة به، و مبادئه التي يركز عليها فكان الذّيع الحقيقي للأسلوبية يوم تطوّرت البلاغة فحلّت محلّها.

و قد ورد في معجم الأسلوبية ل**والزكاكي** أنّ كلمة الأسلوبية تسمى أحياناً الأسلوبية الأدبية أو الأسلوبية اللسانية، فهي تسمى بالأسلوبية الأدبية لأنّها تعمل بتشدد على النّصوص الأدبية، بينما تسمى الأسلوبية اللسانية لأنّ جُلّ نماذجها مستقاة من اللسانيات⁵.

و هذا يعني أنّها في الحين الذي تسمى فيه أسلوبية أدبية تعمل على الكشف عن الجماليات و مزايا النصّ الأدبي، في حين أنّه يُطلق عليها أسلوبية لسانية لأنّها تعتمد في إكتشاف هذه الجماليات و في جميع تحليلاتها على أسس و قواعد مأخوذة كلّها من اللسانيات.

- ينظر، بسام قطوس. المدخل الى مناهج النقد المعاصر، ص109.

- ينظر، حسن ناظم، البنى الاسلوبية، ص32.

- المرجع السابق، ص243.

4 - فرحان بدري الحربي، الاسلوبية في النقد العربي الحديث، ص70.

5 - ينظر، حسن ناظم، البنى الاسلوبية، ص22-23.

انصبَّ معنى الأسلوبية كلّهُ حول الدّراسة العلميّة للأسلوب، حتّى أنّها سميت بعلم الأسلوب البديل العربي الذي يقابل في اللّغة الفرنسيّة **Science deStyle**، و يعود الفضل في انبعائها إلى شارل بالي، إذ أنّها اقتحمت النّقد الأدبي بكلّ ثقة، و هي تهدف إلى "دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي، و تحديد كيفيّة تشكيله، و إبراز العلاقات التّركيبية لعناصره اللّغويّة"¹.

ومن هذا يتبيّن أنّ الأسلوبية هي الدّراسة العلميّة للخطاب الأدبي من أجل ابراز و توضيح العلاقات القائمة بين مكوّنات لغته التي تتميّز عن غير

- نور الدين السد، الاسلوبية و تحليل الخطاب، ص239. ¹

و الأسلوبية أو الأسلوبيات كما سمّاها بعض الدارسين علم يهدف إلى تخليص النص الأدبي من الأحكام و القيود المعيارية و الذوقية ، كما يهدف أيضا إلى علمنة الظاهرة الأدبية و النزوع بالأحكام و المعايير النقدية ما أمكن عن الانطباع غير المعلّل، و اقتحام عالم الذوق و هتك الحجب دونه، و كشف السر وراء نسج النصوص الأدبية و درب الانفعال التي يتركها و يخلقها الأثر الأدبي في المستقبل (المتلقّي)¹.

و يؤكّد ميشال ريفاتير هذا بقوله حول الأسلوبية " بأنها علم يُعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية، وهي لذلك تعنى بالبحث عن الأسس القارّة في إرساء علم الأسلوب. وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي، بنية السُّنّية تتحاور مع السياق المضموني تحاورا خاصّا، أي دراسة النص في ذاته و لذاته، و تفحص أدواته و أنواع تشكّلاته الفنية، و تمكين القارئ من ادراك انتظام خصائص الأسلوب الفني ادراكا نقديّا مع الوعي لما تحقّقه تلك الخصائص من غايات و وظائفية"².

و معنى هذا أنّ الأسلوبية هي القدرة على إرساء قواعد علم الأسلوب من أجل دراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية في حدّ ذاتها، و التي لها دور كبير في فهم المتلقّي للنصوص الأدبية من خلال ادراك أسلوب النص و خصائصه لما تشكّله من غايات و وظائف، بعد تفحص أدوات النص المختلفة التي تشكّل بدورها أسلوب النص الفني.

و نجده أيضا يركّز على عنصرين من العملية التواصلية، و هما الخطاب أو النص الأدبي الذي يجب دراسته دراسة موضوعية كونه كلاً متكاملًا، و المتلقّي أو المُخاطب باعتباره عنصرا من الوظائف التأثيرية التي يحقّقها الخطاب فيه (أي أثر العمل الأدبي و أسلوبه في القارئ). فالأسلوبية هنا و من هذا المفهوم تُعنى بدراسة النص في دائرة مغلقة أي دراسة الخطاب لأجله و لذاته أي مِنْهُ و فِيهِ وَلَهُ و هذا ما يُسمّى بالأسلوبية البنيوية.

و انطلاقا من هذه الأخيرة فالأسلوبية تُعنى بدراسة مجال التّصرّف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللّغة داخل كلّ خطاب، و تسعى

- ينظر، رابح بوحوش، الاسلوبيات و تحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص 02 .¹
- فرحان بدوي الحربي، الاسلوبية في النّقد الغربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، ص 15.²

إلى تحديد الخصائص اللغوية التي بفضلها يتحوّل الخطاب من سيّاقة الإبلاغي إلى وظيفته التأثيرية الجمالية. التي تلفت انتباه المتلقّي.

و بما أنّ للخصائص التعبيرية دور هامّ في النصوص الأدبية و التي تسمّى بالأسلوب الفنّي أو بمعنى آخر هي من تشكّله ليميّز نصّا عن آخر، و هي التي تكسب الخطاب الأدبي مميّزاتها الخاصّة به، و في هذا الصّدّد نجد عدنان بن ذريل يقول في تعريف له للأسلوبية " أنّها علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي أو الأدبي خصائصه التعبيرية الشعريّة، فتميّزه عن غيره أنّها تتقوّى الظّاهرة الأسلوبية بالمنهجية العلمية اللغوية و تعتبر الأسلوب ظاهرة هي في الأساس لغوية، تدرسها في نصوصها وسيّاقاتها"¹، و يقصد أيضا من خلال قوله أنّ الأسلوبية حديثة النّشأة ، همّها الوحيد البحث في خصائص اللغوية التي تجعل أيّ خطاب عاديا أو أدبي متميّز عن غيره.

و لدينا أيضا الناقد نور الدين السّد الذي يؤكّد على أنّ الأسلوبية علم يدرس مكوّنات الخطاب وتحليله و من أجل هذا قال : " أنّها علم وصفي تحليلي ، تهدف إلى دراسة مكوّنات الخطاب الأدبي و تحليلها كما أنّها قابلة لاستثمار المعارف المتّصلة بدراسة اللّغة و الخطاب الأدبي على الخصوص ذلك لأنّها مناهج متعدّدة و متداخلة الاختصاصات"².

فالهدف من تحليل الخطاب الأدبي هو اكتشاف المعارف المختلفة المتّصلة ببعضها داخل النّصوص و سيّاقاتها لكون المناهج تختلف و تتعدّد و تتداخل في ما بينها ، داخل الخطاب الواحد.

و بمعنى أكثر دقّة فإنّ الأسلوبية حسب جوزيف ميشال شريم هي " تحليل لغوي موضوعه الأسلوب و شرطه الموضوعيّة، و ركيزته الألسنية"³، ومعنى هذا أنّها الوجه الجمالي للألسنة، تبحث في الخصائص التعبيرية و الشعريّة التي يتوسّلها الخطاب الأدبي، فتمتطي بذلك طابعها و نمطا علميا دقيقا تقريريا في وصفها للوقائع و تصنيفها بشكل موضوعي و منهجي.

- عدنان بن ذريل، اللغة و الأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط)، 1980، ص 140.¹

- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 33.²

- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، ط 11، 1984، ص 37-38.³

و معرفة الأسلوبية عند جاكبسون هي "المبحث لمعرفة ما يُميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب الأدبي أولاً و عن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانياً"¹.

وهذا يعني أن جاكبسون يميز بين أسلوبية النص الأدبي الفني كما هو محدد في تعريفه، و بين باقي الفنون الإنسانية المختلفة الأخرى، و تعدّ الأسلوبية ظاهرة لغوية في الأساس تدرسها ضمن نصوصها .

و لدينا أيضا الفيلسوف ديفيدي روبي الذي يذهب إلى أن " الأسلوبية هي الدراسة التي تركز على الأشكال الأدبية للنص"².

و حدّد ميشال أريفاي الطرق التي تتبّعها الأسلوبية في دراسة ووصف النص الأدبي، فيقول عن الأسلوبية هي " وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات"³.

فحسب قوله فإنّ الأسلوبية نوع من اللسانيات العامة تستقي طرق تحليلها للنصوص الأدبية، انطلاقاً من القواعد التي أرساها العالم اللغوي سوسير، و مهما يكن من اختلاف في المفاهيم و غيرها من النقاط الأخرى، فإنّ نقطة الالتقاء تكمن في اعتبار الأسلوبية طرفاً موضوعياً للنصوص الأدبية ، يستهدف تتبّع الظاهرة الأسلوبية للعمل الإبداعي.

فمن خلال هذه التعريفات فإنّ الأسلوبية منهج حديث كباقي المناهج النقدية الأخرى تهتمّ بدراسة النصوص الأدبية فتقوم بتحليل الظواهر اللغوية و السمات من أجل الكشف عن الظواهر الجمالية و الأنماط التعبيرية و التركيبية للنصوص.

و يؤكّد هذا شارل بالي بقوله عن الأسلوبية " أنّها دراسة قضايا التعبير عن قضايا الإحساس و تبادل التأثير بين هذا الأخير والكلام و الأسلوبية كفرع من اللسانيات العامة تتمثل في جرد الإمكانيات والطّاقات التعبيرية للغة بالمفهوم السوسيري"⁴.

ولدينا أيضا الناقد ستيفين أولمان الذي استقرّت معه الأسلوبية على أنّها علماً لسانياً نقدياً قائماً بذاته وله الفضل على النقد و اللسانيات معاً، حيث قال " أنّ الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على

- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 37 .¹

- عدنان بن دريل، النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط)، 2000، ص 36.²

- حاتم الصكر، ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر (د. ط)، 1998، ص 94.³

4 - نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، ص 16.

ما يعترى غائيات هذا العلم الوليد و مناهج و مصطلحاته من تردد، و لنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي و اللسانيات معا".¹

و بهذا فالأسلوبية جاءت من أجل " البحث في الأسرار التي مكنت الخطاب من توصيل رؤيته.. و الكشف عن القوانين الداخلية و الخارجية في نظام الخطاب الأدبي، وفهم عناصره.. و إدراك دلالاته"². و أكثر تدقيقا فالأسلوبية جاءت من أجل دراسة الخصائص اللغوية و الكشف عن الخبايا التي تمكّن الخطاب الأدبي من توصيل أفكاره و نظراته للمتلقّي، و فهم هذا الأخير لعناصرها و دلالاتها المختلفة و كيفية التأثير فيه، و بالتالي تتحوّل وظيفة الخطاب من سيّاقية إخبارية إلى وظيفته التأثيرية و الجمالية.

وبما أننا تحدثنا هنا عن العملية التأثيرية و الجمالية للأسلوبية فإننا نحدّد بذلك عملية الابداع التي يقوم بها الكاتب أو الشاعر في عمله الأدبي، الذي يميّزه عن باقي الكتاب و يميّز عمله الفني عن باقي الأعمال الأخرى و للتمييز لابدّ من العملية التحليلية التي من خلالها يتمّ اعطاء لمحة وصورا لعملية الإبداع في النصوص المدروسة.

و في هذا الصدد نجد الهادي الطرابلسي يعرّف الأسلوبية فيقول "أنّها ممارسة قبل أن تكون علما أو منهجا أساسها البحث في طرافة الإبداع و تميّز النصوص و طابع الشخصية الأدبية لكلّ مؤلّف مدروس، و لابدّ من فحص للنصوص و تمثّل لجوهرها و إجراء التحليل في نماذج بيانيّة تختار منها، على قواعد ثابتة لتكون للدّارس صورة كلية عن النصوص المدروسة و مسالك الإبداع فيه"³.

و هناك العديد من النقاد من جعل منها مناهضة للمنهج التاريخي ولكن نجد أمبرت يرى أنّ "الأسلوبية ليست مناهضة للتاريخية فهي تحتضن الجميع، حياة الكاتب، بيئته و أفكاره، لكنّ بؤرة الإهتمام هي طاقة الكاتب ماذا يصنع بكلّ ما يدخل فيها و غاية المنهج أن يكعب لغته هي وسيلة التعبير"⁴.

- عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص 24.

- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص 80-81.

- محمّد الهادي الطرابلسي، تحاليل الأسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، (د. ط)، 1992، ص 09.

- عبد السلام المسدي، الأسلوبية، ص 48.

شغل موضوع اللّغة اهتمام العديد من العلماء و الباحثين، فقد دُرِس هذا الموضوع في إطار مفهوم الأسلوبية، و دراسته من أصعب الدّراسات النّقدية لما تتسم به اللّغة من إبداع و يصعب الدّخول في أعماقها و فهم عمليّاتها لأنّها هي الطّريقة الوحيدة التي يدرس بها كفيّة التعبير و الأسلوب الذي يستعمله الكاتب أو النّاقذ و يختلف من ناقد لآخر، وتتميّز لغة النّقاد أيضا من ناقد لآخر.

و نجد صلاح فضل يعرف الأسلوبية بقوله " أنّها دراسة طريقة التعبير عن الفكر من خلال اللّغة"¹، فمن خلال تعريفه هذا نجده قد تأثّر بأسلوبية شارل بالي التي تُعنى بدراسة كفيّة التعبير عن الآراء بواسطة اللّغة و التّركيز على الوسائل اللفظية مثل الإيقاع، التي تعن المتكلّم على التعبير عن أفكار معيّنة، و يرى صلاح فضل الأسلوبية أنّها جزء من علم اللّغة.

ويرى منذر عياشي أنّ الأسلوبية "علم يدرس اللّغة ضمن نظام الخطاب وهي علم يدرس الخطاب موزّعا على هويّة الأجناس الأدبية"²، ومعنى هذا أنّ الأسلوبية في نظر منذر عياشي علم يدرس اللّغة باعتبار أنّ اللّغة الوسيلة المعروفة لتحليل النصّ الأدبي وفق أسس لغويّة.

والأسلوبية في نظر عبد السّلام المسدي تتركّب من جزأين و هي متعلّقة بذاتية الإنسان و يقول أيضا " أنّها علم لساني يعني بدراسة مجال التّصرّف في حدود القواعد البنيويّة لانتظام جهاز اللّغة"³، فحاول المسدي ربط الأسلوبية مع اللّسانيّات كون تحديد الأسلوبية له بُعد لساني محض يستند على ثنائيات الدّال والمدلول، وهدفها هنا لا يكون للإبلاغ فقط، وإنّما يتعدّى ذلك إلى الإثارة، فالأسلوبية تتحدّد بدراسة الخصائص اللّغويّة التي بها يتحوّل الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفة التّأثيريّة والجماليّة⁴.

فالأسلوبية أثناء عملية دراسة النصوص الأدبية تركّز على مدى سيطرة الفنّان على اللّغة، باعتبارها المادّة الأولى التي تتحوّل إلى رموز فقد تكون أصواتا أو ألوانا أو ألفاظا، لتصوّر حالة الأديب الباطنيّة، و تجربة الإنفعاليّة مع إضافته لمسة جماليّة من خياله الواسع، الذي يؤثّر في

- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ص37 .¹

- منذر عياشي، مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990، ص35 .²

: يوسف و غليسي، مناهج النقد الأدبي، 2007، ص86 .³

4 - ينظر، عبد السّلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، ص20.

المتلقي أو المستمع، فالعمل الفني ثمرة الفنان ووسيلة نضجها اللغة، فالأسلوبية لا تتمثل في شكل العمل الفني و هيكله الخارجي و إنما في الملامح التأثيرية و الجمالية للعمل الأدبي التي نتجت عن العلاقة بين اللغة و دلالاتها بفضل عمل الفنان.

و نجد شارل بالي قد ربط مفهوم الأسلوبية بالجانب العاطفي للغة. فالأسلوبية عنده "هي العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفيين أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية".¹، إذن فالأسلوبية ذات صيغة عاطفية جمالية تؤثر على المتلقي إضافة إلى أنها علم يدرس و يُعنى بدراسة النصوص اللغوية.

و هنا من خلال قول بالي نجده يميز بين وظيفتين أساسيتين في اللغة هي أن اللغة تعبر عن أفكارنا و عن كل ما يصدر عنا من ملاحظات و أوصاف للعالم الخارجي، و أن اللغة وظيفة عاطفية و هي التعبير بالكلام عن أحاسيسنا و ميولنا من إعجاب و إشمئزاز ، فالشحنة العاطفية حاضرة في التعبير مهما بدا فكرياً و موضوعياً.²

فالأسلوبية تجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة و الغاية و يؤدي ما يؤديه الكلام عادة، وهو إبلاغ الرسالة الدلالية مع خلق تأثير يحصل جرّاء الرسالة المبلّغة فينفع به المتلقي انفعالا ما، و أيّا كان نوع هذا الإنفعال فعلى المتلقي إزاء كلام ما أن يُبدي ردّة فعل تبرز تأثيره بذلك السلوب في الكلام.

و نادى أيضا بيارجيرو بالازدواجية الوظيفية بين المدى الأسلوبي و التفكير البلاغي، و كلاهما يتقاطعان فوق مساحة التركيب و الكلام و النص الأدبي، و الذي نجده قد مال حول الجانب الوجداني للغة و المفهوم الجمالي، و من هذه الزاوية أسس علاقة تكاملية مع البلاغة و النقد.³ و انتهت الأسلوبية في نهاية المطاف إلى أنها تعنى بالتحليل اللغوي لبنية النص، و من ثم فهي فرع من اللسانيات الحديثة التي تطوّرت في حوضه. لكن افرقت في المفاهيم التي حاول كل باحث من خلالها أن يقدّمه من زاوية معينة و من وجهة نظره الخاصة فمنهم من ربطها

- حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص 31.

- ينظر الهادي جلطاي، مدخل الى الأسلوبية (تنظير و تطبيق)، عيون، الدار البيضاء، ط2، 1992، ص452

- ينظر، نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث) ، ص 17.

بالبلاغة، و منهم من جعلها تعبيراً عن الفكر عن طريق اللّغة، و البعض الآخر اشترط في الدّراسة أن تكون ضمن النّظام الكلّي للخطاب الأدبي، في حين يشترط البعض الآخر أن تكون تلك الدّراسة وفق منهج وصفي تحليلي، للكشف عن الإنزيمات اللّغويّة للعمل الأدبي، و منهم من ربطها بالجانب العاطفي للكاتب أو الشّاعر و الأثر الجمالي الذي تتركه في المتلقّي في حين رفض البعض و منهم بالي رفضاً كلياً أن تلتصق الوقائع مهما كانت بالمؤلف أيّ كان، فهو يُقصي كلّ ما يرتبط بالمؤلف و حياته الشخصية.

فمعيار الجودة في النّص المدروس من قبل الأسلوبية ما يتركه من مشاعر و آثار مختلفة لدى المتلقّين، و منهم من ربطها بالبنويّة رغم الاختلافات الواضحة في الآليات والإجراءات إلّا أنّ بينهما علاقة تفاعل تتمثّل في الغوص في عالم النّص والكشف عن خفاياه، و منهم من ربطها بالترجمة للانفتاح على الفكر العالمي عامّة والغربي خاصّة.

وقد استعمل العرب أيضاً مصطلح الأسلوبية بكثرة فهذا ابن قتيبة يعرف الأسلوب بقوله " إنّما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتّسع علمه وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب"¹، فعنده لكلّ مقام مقال، ولربط الأسلوب وطرقه بالمعنى فتعدّد الأساليب في كلّ نصّ مبني على قدرات الكاتب، وإمكانيّاته الثّقافيّة واللّغويّة من أفنان القول والتّصرّف فيه، وخاصّة المعرفة الواسعة بالبلاغة كالإطناب والإيجاز والحذف والإيضاح... وكيفية التّمييز بين الأجناس الأدبيّة كالخطابة والشّعر وغيرها، فكلّ فنّان له خصوصيّة الفنيّة.

وربط الجرجاني ماهيّة الأسلوب بالنّظم، ويقصد هنا نظم المعاني وتقنيّة ترتيبها وكيفية التّصرّف فيها من خلال الإعتداد على النّحو في ذلك²، وشرط الأسلوب عنده هو حسن التّركيب والتنّظيم لتحقيق نسق معيّن وفق أسلوب معيّن ومميّز خاصّ بكلّ مبدع، ويمكن لمبدع مثله أن يحتذي بأسلوبه وهذا ليس راجع لفقدان شخصيّة أو شيء من هذا وإنّما تعلّمه كيفية تركيب المعاني من مبدع سابق.

¹ - يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق، ص 15

² - ينظر، المرجع السابق، ص 16.

وقد فضّل الإستعارة لتمكّنها من تميّز الأسلوب وخصوصيّة ممّا يؤدي إلى جماليّته، ولم يكتف بها هي فقط وإنّما جعل العديد من الأنماط والعلاقات المختلفة بين الكلمات والجمل في شكل إنزيّحات، كالتمثيل والتشبيه والمجاز... لها دور كبير في تجاوز المألوف في التعبير و بالتّالي تميّز الأسلوب وتفرّده¹.

ويأتي **الجاحظ** ليميّز بين طرق النّظم و أصحابها، ويفرّق أيضا طبقاتهم في مستويات الأداء اللّغوي من كلام جميل وقبيح وحسن ورديء وخفيف وثقيل، كما رأى أنّ هذا الاختلاف في النّظم واضح بشكل كبير وشاسع بين نظم القرآن الكريم الذي هو كلام الله عزّ وجلّ ونظم كلام سائر النّاس، فالنّظم عنده تجلّى في حسن إختيّر وانتقاء الألفاظ إنتقاءً موسيقيّاً أي من النّاحية الفنّية، ومعجميّاً و أثرها في النّفوس، وكذا تناسق وإنسجام الكلمات وتآلفها²، فعلاقة النّظم عند **الجاحظ** بالأسلوب علاقة الجزء بالكلّ ففوّة الأسلوب ومتانته وحسنه مبني على إختيّر المعاني و الألفاظ إختياراً صائباً تاركاً في النّفوس وقعا بعد إدراكها وفهم دلالاتها المضمرة.

ويعرّفه **أحمد الشّايب** " أنّه فنّ من الكلام يكون قصصاً أو حواراً أو تشبيهاً أو مجازاً أو كناية أو تقريراً أو حكماً أو أمثالا³، كما عرّفه على أنّه كفيّة الكتابة والإنشاء وطريقة إختيّر الألفاظ وتأليفه للتّعبير بها عن المعاني قصد الإيضاح و التّأثير.

وربط **بوفون** الأسلوب بصاحبه حين قال " أنّ الأسلوب هو الرّجل نفسه⁴، وعلى إثر هذا المفهوم أورد **يوسف أوغليسي** عدّة عبارات في نفس المفهوم لعدّة نقّاد منها الأسلوب هو الإنسان عينه ل **عبد السّلام المسدي**، والأسلوب هو الإنسان نفسه ل **مجدي وهبة** و **كاظم سعد الدين** و **نور الدّين السّدّ**، والأسلوب هو الرّجل نفسه ل **صلاح فضل** و **محمد العمري** و **عبد المالك مرتاض**⁵.

ومهما يكن من تعدّد في ماهيّة الأسلوب وإختلاف الآراء حوله، إلّا أنّه يبقى محورياً يدور في قالب اللّغة والنّقد الأدبي والبلاغة وهو الذي

1 - ينظر، عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المعرفة للطباعة، بيروت، 1987، ص58.

2 - ينظر، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الزّويّا والتّطبيق، ص11.

3 - أحمد الشّايب، الأسلوب دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة، مكتبة النهضة المصريّة، ط6، 1966، ص40.

4 - محمد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1994، ص222.

5 - ينظر، يوسف وغليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، الدّار العربيّة للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص189-191.

يجمع بين التّصوّر والفكر وطريقة التّعبير عنهما، وذلك بالإعتماد على حسن إنتقاء الألفاظ والعبارات وقوّة الحبك و السّبك والتّأليف بينهما.

ويرى عبد القادر عبد الجليل أنّ الأسلوب يرتكز على ثلاثة مرتكزات هي التّفكير و التّصوير والتّعبير، باعتباره فعل لغويّله علاقة بفكر المبدع ورؤية المتلقّي، ممّا جعله يحمل سمة التّنوّع و التّعّدّد¹.

ويحصر شارل بالي مفهوم الأسلوب في تفجير الطّاقات التّعبيريّة الكامنة في صميم اللّغة، بخروجها من عالمنا الافتراضي إلى حيّز الموجود اللّغوي، فالأسلوب عنده هو الإستعمال ذاته، فكأنّ اللّغة مجموعة من الطّاقات والإمكانات المعزولة، ويجيء الأسلوب ليستخدم الطّاقات في تفاعل وتمازج يكوّن لنا النّهاية العمل الأدبي².

ومعنى هذا أنّ العمل الأدبي لا يكون مطابقا لذات المبع وإنّما دائما يتجاوز ذلك باستقلاليّته عن مبدعه أو متلقّيه بعيدا عن نفسيّتهما وحالاتهما الاجتماعيّة.

وقد تعدّدت وتنوّعت إتجاهات الأسلوبيّة، فأهمّها الاسلوبيّة التّعبيريّة وهي أكثر الإتجاهات شيوعا، لإحتوائها على تعبير لغوي مغمورا بالعواطف و الأحاسيس الواضحة في أساليب الكتاب والمبدعين، وتمثّل هذا الإتجاه عند بالي الذي ربط الأسلوب بالجانب العاطفي لإحتوائه على وحدات لسانية لها وقع كبير في المتلقّين³، ويقوم هذا الغتّجاه التّعبيري عنده على اللّغة المعبرة عن تلك العواطف والمشاعر في جميع ومختلف المواقف من حزن وفرح وترجّي ونهي وغيرها⁴.

ويرى أيضا فرحان بدري الحربي حول هذا الإتّجاه أنّ الأسلوبيّة التّعبيرية لا تخرج عن نطاق اللّغة، ونظامها الذي تتمحور فيه البنى ووظائفها بربط الشّكل مع التّفكير من أجل التّأثير بفضل المعاني والدّلالات في نفس السّامع أو المتلقّي⁵.

وثاني إتجاهات الأسلوبيّة هو الأسلوبيّة التّكوينيّة التي لها ميولا خارجيّا عن النصّ بإخراج النصّ من نظامه الدّاخلي للكشف عن الدّات المبدعة وسميّت أيضا بالأسلوبيّة الدّاتيّة ويعدّ ليوسبتنزر أوّل المهتمّين بها

1 - ينظر، عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبيّة وثلاثيّة الدّوائر البلاغيّة، دار صفاء للنّشر والتّوزيع، ط1، 2000، ص112.

2 - ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبيّة، ص248.

3 - ينظر، حسين ناظم، البنى الأسلوبيّة، ص31.

4 - ينظر، عدنان بن ذريل، اللّغة والأسلوب، ص146.

5 - ينظر، فرحان بدري الحربي، الأسلوبيّة في النّقد العربي الحديث، ص16-17.

لتركيزه على المبدع بعيدا عن عملية الإبداع، وتركيزه على روح المبدع التي يراها روح النصّ، فهدف أسلوبيته هو الكشف عن طريقة بنائها في النصّ إستنادا على شخصية المؤلف، وميزتها العناية بالتكوين لذلك سميت بالتكوينية، مع الأخذ بعين الاعتبار فكرة إنحرافها عن معايير بنى النصّ التي تخرج عن اللغة الإعتيادية من أجل إستقلال النصّ لمعالجة أسلوبيته¹، فالأسلوبية الأدبية أو الذاتية عند سبيتزر تركّز على جودة النصوص الأدبية، وتميّزها بلامح أسلوبية وقيم جمالية، لكنّ العمل الأدبي ليس دائما ابن مؤلفه وإنما يكون أحيانا ابن الجماعة المشاركة في التعبير عن حياة شعوبها وأممها وغير ذلك.

وننتقل إلى المظهر الثّالث من مظاهر الأسلوبية وهو الأسلوبية البنيوية التي تأخذ من إسمها تركيزها على بنية النصّ الداخليّة ومعياره اللّغوي الخاصّ به، وهي أكثر الإتجاهات شيوعا وإمتدادا لأسلوبية بالي الوصفية وسمّيت أيضا بالوظيفية، وهي إمتدادا أيضا لأراء سوسير في تفرقة بين اللّغة والكلام²، وهي تركّز على بنية النصّ في ذاته ولذاته بعيدا عن حالة المؤلّف كيفما كانت، ومن أبرز لروّادها رومان جاكبسون و ريفاتير، فاهتمّ الأوّل بعملية التّواصل بين البشر، سواء كانت لغويّا أو غير لغويّا ويقسم جاكبسون وسائل الإتّصال من ضمائر إلى ضمائر المتكلّم تتمثّل في الوظيفة التّعبيرية ويمثّل الضّمير (أنا)، وضمائر المُخاطب في (أنت) ذو الوظيفة التّأثيرية، والوظيفة الدّهنية المتمثّلة في الضّمير (هو) والمعبرة عن الغائب ويسمّيها بمغيّرات السّرعة وهي ترتبط بميول بعض الأجناس للإستعمال كالملحمة مثلا تركّز على إستعمال ضمير الغائب، في حين الشّعر الغنائي يركّز على ضمير المتكلّم ليمرّ إلى الوظيفة التّعبيرية³.

وهذا حسن ناظم يورد قولاً حول عناصر الإتّصال عند جاكبسون والمرتبطة بوظيفة لسانية معيّنة، فيقول " بيد أنّ ثمة معيارا لسانيا تجريبيّا للوظيفة الشّعريّة، ويتمثّل هذا المعيار بالنّظر إلى محورين أساسيين للممارسة اللّسانية وهما محور الإختيار ومحور التّأليف ... إذ يستند الإختيار إلى التّماثل أو التّشابه أو الإختلاف أي التّرادف و التّحالف، في حين يستند التّأليف إلى ربط الوحدات اللّسانية المنتقاة في متواليّة لسانية،

1 - ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص37.

2 - ينظر، محمد كريم الكوّاز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السّابع من أفريل، الرّواية، ليبيا، (د.ط)، 1997، ص 99.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص101.

بيد أن الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل من محور الاختيار على مبدأ التأليف، ولهذا يبدو التماثل هنا متحوّلاً إلى أداة أو وسيلة تسهم في تأليف المتواليّة اللّسانية¹.

فالرسالة عند جاكبسون أي النصّ ترتبط بالوظيفة الشعرية التي تعتبر الوظيفة المركزية المنظّمة للكلام، لكن يشترط في ذلك وجود محورين أساسيين هما محور الاختيار و التوزيع. ويعتمد ريفاتير على التمييز بين الواقعة اللّسانية و الواقعة الأسلوبية مركّزا في هذا على دور القاريء في عملية التواصل كونه يتلقّى النصّ بكيفية مختلفة عن الطريقة التي يتلقّى بها اللّسانيون النصّ ذاته، وبالتالي فريفاتير ينصب تركيزه كلّ على الكيفية التي يستعملها القاريء في فكّ غموض النصّ².

وبهذا فأسلوبية ريفاتير لها علاقة مع نظرية التلقّي، و الأسلوب عنده يتمثّل في قوله " هو الإبراز الذي يفرض عناصر معينة في سلسلة من الألفاظ إلى إنتباه القاريء بحيث لا يستطيع حذفها دون أن يشوّه النصّ، ولا يستطيع أن يترجم رموزها دون أن يجدها مهمّة و مميزة"³، وتمسّك بالرّؤى الدّاخلية للنصّ بعيدا كلّ البعد عن العوامل الخارجية له، فحاول بذلك أن يضع بؤرة أخرى للتحليل اللّساني الأسلوبي تنظر إلى العوامل المقامية والوظيفية الاتّصالية بوصفها مقرّرين أساسيين لوظيفة الأسلوب وتمثّلت هذه البؤرة بالقاريء⁴.

ونصل إلى الإتّجاه الاخير للأسلوبية، وهو الأسلوبية الإحصائية المعتمدة على الكمّ في تحديد الملمح الأسلوبي للنصّ، وهذا لم يأخذ بعين الاعتبار لدى النّقاد مقارنة بالإتّجاهات السابقة، والسبب في هذا إعتمادهم على عملية الإحصاء أثناء الدّراسة الأسلوبية للنصوص، وتميّز هذا الإتّجاه بالموضوعية الكلية بعيدا عن الدّاتية فدورها إحصاء العناصر اللّغوية في النصّ والمقارنة بين عدد كلمات نص ما مع نصوص أخرى⁵. وإتفق فرحان بدري الحربي مع هذا الإتّجاه فعبر عن ذلك بقوله " على أنّه لابدّ للممارسة الإحصائية في التحليل الأسلوبي من تودّي إلى

1 - حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص70.

2 - ينظر، المرجع السابق، ص73.

3 - يوسف ابو العدوس، الأسلوبية الرّؤية والتّطبيق، ص141.

4 - ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص74.

5 - ينظر، هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، دراسات سال، مطبعة فضالة، الدّار البيضاء، ط1، 1989، ص37.

إجراء توظيفي يساعد في تفحص النصّ و استكناه حقيقته الأدبيّة لتخدم عملية النّقد، وذلك بتجاوز عقم الجداول الرّقميّة فلا تكون هذه الجداول مقصودة لذاتها¹، وأهميّة الإحصاء حسب هذا القول ليست في رسم الجداول و التّعداد وإنّما في محاولة فحص النصّ لبيان حقيقته الأدبيّة ومشاركته في خدمة النّقد.

وقد نهلت الأسلوبيّة من علوم البلاغة قديما حتّى أصبحت وريثة لها، فنجد شكري عياد يقول حول هذا " ولكنني إذ أقدم إليك هذا الكتاب لا أغريك ببضاعة جديدة مستوردة فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا لأنّ أصوله ترجع إلى علوم البلاغة²، فهنا وبشكل مباشر وواضح فإنّ البلاغة هي أمّ الأسلوبيّة.

ويفسّر عبد المطّلب علاقة الأسلوبيّة بالبلاغة على أنّها علاقة تفاعل وتواصل وكلّ منها يكمل الآخر، فالبحت في الأسلوبيّة هو رجوع للبلاغة وتمعنّ فيها وتعميق لمعاييرها، وتجديدها مع عصر ومقام يتلاءم والحدّثة، ويثبت يوسف أبو العدوس هذا بقوله " فالبلاغة لا يمكن الإستغناء عنها والأسلوبيّة لا تستطيع أن تقوم مقام البلاغة، رغم أنّها تستطيع أن تنزل إلى خصوصيّات التّعبير الأدبي، وكانت البلاغة وحدها تعنى بها في التّركيب والدّلالة على السّواء³.

ولكنّ على الرّغم من توضيح هذا كلّه حول العلاقة الوطيدة بين الأسلوبيّة والبلاغة إلّا أنّه هناك إختلاف بينهما في الإهتمام، فالبلاغة لم تكن تهتمّ بالجوانب التي تتناول النصّ الادبي بهدف إيضاح كلّ المناحي الجماليّة، وإنّما إقتصرت على بعض القضايا والمظاهر بالإعتماد على بعض الإستشهادات المعيّنة، بينما الأسلوبيّة تهتمّ بجميع الجوانب وتنظر إلى النصّ نظرة تكاملية ابتداءً من الأصوات وصولاً إلى الدّلالة.

وتأييدا لهذا الرّأي نجد لحمداني الذي رفض علاقة البلاغة بالأسلوبيّة في بعض المواقف كون البلاغة تقوم على تجزئة الخطاب الأدبي، وهذا بالنّسبة له أمر غير مقبول حيث أنّه يقف موقف تساؤل أمامه بأنّه كيف للأسلوبيّة أن تكون صيّغة جديدة للبلاغة بعد تخليص هذه الأخيرة من النظرة التّجزئية لمكوّنات الخطاب، فموقفه عكس هذه النظرة تماما فهو

1 - فرحان بدري الحربي، الأسلوبيّة في النّقد العربي الحديث، ص19.

2 - شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنّشر، الرّياض، ط2، 1992، ص05.

3 - يوسف أبو العدوس، الأسلوبيّة الرّؤيا والتّطبيق، ص62.

يهدف ساعياً إلى تطوير البلاغة بالنظر إليها نظرة تجديد وإعادة بناء لأفكارها وتصوّراتها و بالتّالي الحصول على أسلوبية جديدة تواجه النّصوص الأدبية¹.

فالحميداني حاول تأسيس منهج أسلوبى مغاير، حاول فيه التّفرة بين أسلوب الشّعر الغنائى وأسلوب الرّواية، فأكد على تبيين الفروق الجوهرية، فهو يؤكّد على أنّ القصيدة الغنائية تلتقي خصائص النّوع فيها بالمظهر الفردي، لأنّها تقرّ على مستوى عام بالوحدة الأسلوبية للفرد، أمّا الخاصية الجوهرية المتعلّقة بالرّواية، فتعارض بمستويات مختلفة مع أيّ توجيه أسلوبى أحادي أو فردي مباشر لأنّ الفنّ الرّوائى يقوم بالضرورة على مبدأ التعدّدية الأسلوبية².

ونجد مصطلح الإنزياح في مجال الأسلوبية وقد تعدّدت تسمياته تعدّدا كبيرا وذلك عائد إلى تعدّد إتجاهات الأسلوبية، ولم يكن تعدّده بالترجمة بقدر ما كان بتعدّد آراء المنظرين الغربيين، وتعدّده الكبير هذا دليل على ماخلفه المصطلح في نفوسهم من إغراء ظاهرة الأسلوبية، وعدم القدرة على تجاهلها³، فمن أسماء هذا المصطلح التّجاوز لـ **فاليري**، والانحراف لـ **سبيتزر**، والمخالفة لـ **ايتري**، والانتهاك لـ **كوهن**، واللّحن لـ **تودوروف**، وأمّا **أراجون** فنسبت إليه كلمة الجنون⁴... وغيرها من المصطلحات التي تصبّ في نفس المعنى لمختلف النّقاد الآخرين حيث أطلقوا عليها عائلة الإنزياح والإختلاف في التسمية هو إختلاف في النظرة إلى تطبيقاتها وتحليلاتها⁵.

ويعرّفه **يمنى العيد** بقوله " هو الغنحراف بإتجاه الإختلاف مثلاً تنحرف الإشارات التعبيرية على إختلاف أجناسها عند الموجودات أو الوقائع التي تعبّر عنها وإن كانت تبقى تحيل عليها، أنّ الإشارة اللغوية "حمامة" تنحرف دلاليّاً عن الموجود الذي هو الحمامة لتعبّر عن السّلام، وإن كانت هذه الإشارة " الكلمة" تحيل على الحمامة"⁶.

1 - ينظر، حميد لحميداني، أسلوبية الرّواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سال، دار النّجاح الجديد، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص04-05.

2 - ينظر، المرجع السابق، ص16.

3 - ينظر، مسعود بودوخة، مختار ملاس، حسين تروش، صافية دراجي، الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، بيت الحكمة، ط1، 2015، ص72.

4 - ينظر، أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد، بيروت، ط1، 2005، ص31-32.

5 - ينظر، عدنان بن ذريل، النّقد والأسلوبية، بين النظرية والتّطبيق، ص26.

6 - يمى العيد، تقنيات السرد الرّوائى في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990، ص195.

فالإنزيّاح هو أهمّ ما قامت عليه الأسلوبية من أركان كونه يميّز اللغة الأدبية ويمنحها خصوصيتها وتوجّوها، ويعود ذلك لسببين أولهما أنّ الأسلوب هو وسيلة الفرد الخاصة به للتعبير، فيظلّ دائماً مقترناً بالإنزيّاح. وثانياً أنّ الأسلوبية نفسها كانت قد جعلت الإنزيّاح مقاساً لتحديد الخاصية الأسلوبية عموماً ومعيّار القياس درجة عمقها ونجاحها¹.

فتودوروف نظر إلى الأسلوب على أنّه هو إنزيّاح يخرج عن العادة لأنّه وبشكل واضح الإنزيّاح ظاهرة أسلوبية تخصّ اللغة الفنية والمسؤول عن تشكيل جماليّات النصوص الأدبية فعرفه أنّه "لحن مبرّر ما كان يوجد لو أنّ اللغة الأدبية كانت تطبيقاً للأشكال النحويّة الأولى"²، فهو بهذا كلّّه ظاهرة تميّز الأسلوب الأدبي عن غيره من الأساليب الأخرى.

وقد شاع أيضاً مصطلح العدول بين النقاد ولعلّ أول من لفت الانتباه إليه هو **عبد السلام المسدي** عند حديثه عن الإنزيّاح بقوله ".... على أنّ المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة (التجاوز)، أو أن نحیی له لفظة عربيّة إستعملها البلاغيّون في سياق محدّد وهي عبارة (العدول)...."³، وهذا المصطلح ليس جديداً وأنما كانت له إرصاصات في القديم عند العرب وتسميات مختلفة، وعلاقته بالأسلوبية إنتعشت حديثاً مع **المسدي**.

والهدف من إستعمال العدول هو الخروج عن المألوف لتفادي الملل والسّوم، ويكون هذا بشكل واضح في تحوّل كامل النصّ من حيث المبنى والمعنى، وهذا **حازم القرطاجني** يؤكّد هذا بقوله "لا ينبغي أن يستمرّ في كلام طويل على وصف حالة ساذجة فإنّ التّرامي بالكلام إلى أنحاء شتى... ألدّ وأطيب من الجمود به على حالة واحدة"⁴، فالتّغيير ضروري في التعبير و الأسلوب لتجنّب التكرار والملل من الشّيء نفسه ولجلب إنتباه المتلقّي، وإستمراريّته في معرفة خفايا النصّ وأسراره العميقة والدقيقة بشكل متواصل ومع كلّ قراءة أو تلقّ حتّى تخرجه دائماً قراءته من شيء إلى آخر دون الإبقاء في حالة إنتظار لكلّ ما هو جديد جتّى لا يضجر وتكتسب عمليّة إتصاله قيمتها الفنيّة و الأدبيّة، وحتّى يحصل هذا لا بدّ من

1 - ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص102.

2 - المرجع نفسه، ص102-103.

3 - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص162.

4 - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشارقة، تونس، (د.ط)، 1966، ص348.

العدول للانتقال من ما هو تقليدي إلى ما هو جديد يعكس مجالات الحياة والمجتمع في كل مرة¹.

وهناك تفاعل أيضا بين الأسلوبية و البنيوية وتكمن علاقتها في نقطة التقاءهما في نظام النص ذاته، حيث تتكامل وتتفاعل الإجراءات و الآليات لكل منهما للبحث والكشف عن خبايا النص وأجزائه لإعادة بناءه من جديد، وعلى الرغم من هذا التفاعل إلا أنه هناك فرق بينهما فالأسلوبية تحاول الكشف عن النص بالشرح والتأويل، فهي موضوعية علمية في مقارنة النص الأدبي، في حين البنيوية تمثل طريقة في تحليل النصوص لرصد الظواهر اللغوية بالوصف والتحليل ومن ثم إعادة البناء، فالبنوية تعتمد التجريد الشكلي لتجعل النص مقصدها وتشق طريقها بالتوسل لاساليب المنطق الصوري أي العقلي الطبيعي أحيانا².

ونجد نور الدين السدّ قد اقترح نوعا آخر من الأسلوبية أطلق عليها إسم السيميائية الأسلوبية حاول من خلاله دمج المنهج السيميائي بالمنهج الأسلوبي فيقول " أننا نقترح المنهج السيميائي الأسلوبي وسيلة علمية ومنظومة تحليلية ومعرفية متمكنة من آلياتها الإجرائية لتفكيك مكونات الخطاب"³، وتحليل بناء السطحية والعميقة وتحديد وظائفه وأبعاده ورأه فمن الرغم من اختلافهما في العديد من الإجراءات إلا أن أهم نقطة التقاء لهما هي مبدأ التعامل مع النص منه وإليه، وفكّ شفراته وإستنتاجه بدءاً بالبنى السطحية وصولاً إلى البنى العميقة للوصول إلى وظائفه المتعددة والمختلفة.

وقد إهتمّ شكري عياد بالبحث الأسلوبي لدرجة أنه حاول أن يتعمق بالأسلوبية إنطلاقاً من تصوّرات الغرب وأفكارهم فعمل جاهداً على الترجمة التي حاول من خلال الإنفتاح على علوم الأسلوبية وترجمتها لإيصالها إلى المتلقّي العربي وإنفتاح النقد العربي على الفكر العالمي، فجاء هذا واضحاً في قوله " وغرضنا من ذلك واضح، وهو أن نحطّم الحاجز بين القاريء العربي وحركة الفكر العالمي في الفرع الذي تعالجه، ويزيل الضباب الذي يغلف أكثر ما يصل إلينا من ثقافة الغرب حتّى يراه

1 - ينظر، مسعود بودوخة، مختار ملاس، حسين تروش، صافية دراجي، الأسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، ص77.

2 - ينظر، فرحان بدري الحري، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص70.

3 - نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 42.

القاريء بلرؤية تحقيق وتدقيق، ويستغنى عن تهويلات المهوليين وتمويهات المموهين.¹

فحاول شكري عياد بناء أسلوبية جديدة معاصرة من رحم البلاغة إنطلاقاً من آراء القدامى كالسكاكي و القزويني وغيرهما لإخراج الأساليب في ثوب جديد يقدمه

القاريء، والهدف من هذا هو إرساء السمات العامة لعلم الأسلوب للمقارنة بينه وبين البلاغة وجعلها تنتسب إليه، فقال في هذا الصدد " ومن الطبيعي جداً والبحث يتناول المنهج البلاغي في دراسة الأسلوب أبداً بتحديد منهجي في هذا البحث، إنني أرمي إلى وضع البلاغة العربية على الخريطة العامة للدراسات الأسلوبية كما نعرفها اليوم، ومعنى ذلك أن في ذهني إطاراً عاماً لهذه الدراسات أسهمت في صنعة المقالات التي مرت بها ²، ونفهم من هذه المحاولة لشكري عياد أنه حاول المزج بين الأصالة والمعاصرة إستناداً إلى دخيرته الأدبية والفكرية وثقافته السابقة بأفكار وتصورات الآخرين أي الغرب أمثال دي سوسير و ريفاتير وغيرهما، وكذا بين مكانة البلاغة الكبيرة ووضعها ضمن خريطة علم الأسلوب الحديث والمعاصر.

المبحث الثاني : تنظير النقد الأسلوبي للأدب

إنّ اهتمام الأسلوبية كمدرسة تختلف عن المدارس الأخرى، فهي مدرسة لغوية تعالج النصّ الأدبي من خلال عناصره و مقوماته الفنية و أدواته الإبداعية، متخذة من اللغة و البلاغة جسراً تصف به النصّ الأدبي، و قد تقوم أحيانا بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار و التوزيع مراعية في ذلك الجانب النفسي و الإجتماعي للمرسل و المتلقي، من ثمّ فإنّ المدرسة الأسلوبية عملية نقدية تركز على الظاهرة اللغوية و تبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه.

فعلاقة الأسلوبية بعلم اللغة هي علاقة منشأ و منبث، ووفق ما يرى بعض الباحثين تتخذ الأسلوبية بكونها أحد فروع علم اللغة. إلا أنّ اعتمادها على وجهة نظر خاصة تميّزها عن سائر فروع الدراسات اللغوية،

1 - شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الاسلوبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1996، ص07.

2 - المرجع نفسه، ص17.

فالأقرب إلى المنطق اعتبارها علما مساويا لعلم اللغة، لا يعني بعناصر اللغة من حيث هي بل بإمكانياتها التعبيرية و على هذا الأساس تكون لعلم الأسلوب الأقسام نفسها التي هي لعلم اللغة.

و هذا الارتباط بين الأسلوبية و علم اللغة هو ما أدى ببعض مؤرخي النقد بالوقوع في الخلط، لكن سرعان ما انبرى الدارسون للتفرقة بين العلمين و توجهاتهما فقل مثلا " أن علم اللغة هو الذي يدرس ما يُقال، في حين أن الأسلوبية هي التي تدرس كيفية ما يُقال مستخدمة الوصف و التحليل في آن واحد".¹

و معنى هذا أن علم اللغة يهتم بالكلام الذي يقال، في حين الأسلوبية تُعنى بدراسة الطريقة التي يُقال بها هذا الكلام، و يُقال أيضا " أن اللغة تقتصر على تأمين المادة التي يُعتمد إليها المتكلم أو الكاتب ليفصح بها عن فكرته، أما علم الأسلوب فهو يرشدنا إلى اختيار ما يجب أخذه من هذه المادة للتوصل إلى نوع معين من التأثير في السامع أو القارئ شريطة احترام ما اتفق عليه العلماء من مدلولات لفظية و قواعد صرفية و نحوية و بيانية".²

و المعنى هنا أن علم اللغة يهتم بالمصطلحات أو الكلمات التي يوظفها المتكلم أو الكاتب دون استغراق عناء لأنه يمكننا القول هنا أن الكلام يكون عشوائي ليعبر عما يزيد، أما في حين الأسلوبية تهتم بانتقاء و غربلة المادة معتمدة على القواعد النحوية، و الصرفية و البيانية، و في هذه الحالة الكاتب يستغرق وقتا طويلا لإيجاد المشاعر و الكلمات لتمثل حالته أو الحالة التي يريد أن يصورها فالأسلوبية هنا تعمل على البحث عن معدلات أو أشياء تعادل و تماثل حالة الفنان أو الكاتب لتجسيدها في شكل عمل فني.

فالشاعر أو الكاتب هنا لديه شخصيتين، الأولى تتفعل و تتأثر لكنها لا تُعبر، و الشخصية الثانية هي التي تخلق و تنتقي و تعبر، و الوسيط هنا المعادل الموضوعي الذي يبني عليه الكاتب عمله الفني، و هو الذي يحدد أصالة الشاعر أو الكاتب وهذه الوساطة يلعبها هنا النقد الأسلوبي الذي

- محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص 186.

- حَبّور عبد النور، المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص20-21.

يغربل الكلمات بفضل تقنيّات الكاتب و يتحوّل العمل الأدبي إلى مركّب جديد و فنيّ.

و قولنا أنّ للنصّ أسلوبية هو أنّ لكلّ نصّ خصائص من التشكيل اللّغوي تختلف عن خصائص نصّ آخر على مستوى ذات الكاتب أو المتكلّم في النصّ، و مستوى الصيّغة و عناصر مكوّنة تتّصل فيما بينها بعلاقات لتشكل بنية النصّ، فاختلاف النصوص عن بعضها يكون بامتياز كلّ عمل أدبي عن أخيه في الصّور و الشّعور و المواقف و الرؤية و الإحساس، و عليه فإنّ لكلّ عمل أدبي أسلوبه الخاصّ به، و الذي يميّزه عن باقي النصوص الأخرى¹.

إنّ النصّ الأدبي بنية لغوية و من هذا المنطلق تبدأ الأسلوبية بالإفادة من الإمكانات التعبيرية الموجودة في المادّة الصوتية، التي هي "كلّ ما يحدث إحساسات عضلية سمعية، و الأصوات و ما يتألّف منها، و تعاقب الرّنّات المختلفة للحركات، و الإيقاع و الشدّة و طول الصّوت و التكرار و التّجانس، و غيرها من الإمكانات التعبيرية الصوتية"²، و معنى هذا أنّ الصّوت يتحوّل إلى الكلام بطريقة متناغمة و منسجمة و الأسلوبية هي المسؤولة عن هذا بانتقاء الكلمات التي تُناسب الأصوات الصّادرة من إيقاع وتكرار و تجانس.

و هنا يكمن دور النّاقّد الأسلوبي الذي ينتقل من الأصوات المفردة إلى الكلمة تتكوّن من مجموعة منسجمة من الأصوات اللّغوية التي يستدعيها النصّ و التي ينتجها المبدع عن وعي باختياره مجموعة معيّنة من المفردات اللّغوية و التي "تشكّل رصيда ضخما من الوسائل الأسلوبية التي يتمّ انتقاء الكلمة المناسبة منها، و من المترادفات، و المترادفات الجزئية و المشتركة و اعتباطية دلالة الألفاظ، و التّطوّر الدائم في ذخيرة المفردات و المرونة في اختيار الكلمة و العبارات الجاهزة و الأقوال المأثورة سوى الأساس الذي يعتمد عليه التّوزيع في البناء الأسلوبي"³. كما نجد أيضا المحلّل الأسلوبي يرصد المظاهر التعبيرية التي يستخدمها الكاتب أو المبدع في النصّ من خلال عمليّة التّصوير الفنّي،

1- ينظر، عبد الله حسين محمد البار، في اسلوبية النص (قراءة في قصيدة هوامش يمانية على تعريية ابن زريق البغدادي للشاعر عبد العزيز المقالح)، كلية الآداب، جامعة صنعاء، ط1، 2004، ص8.

: أولريش بيوشل، الاسلوبية اللسانية، مجلة نوافذ، ع13، سبتمبر، النادي الأدبي، جده، ص137.

-المرجع السابق، ص139.

فالتصوّرة الفنيّة أو الأدبيّة ما هي إلا انحرافات دلاليّة لبعض المفردات اللّغويّة، فالإنحراف أو ما يُسمى بالإنزياح هو الذي ينتج عددا من القيم الأسلوبية التي تُسهم في الثراء الدلالي للنصّ الأدبي، و هنا يظهر جليّا المستوى الحقيقي، و المجازي حيث أنّ الأوّل هو الأصل و الثاني انحراف متعمد عنه.¹

فينتج بذلك اختلافا و تنوّعا في الأعمال الفنيّة، لأنّ المستوى المجازي ينتج قيما فنيّة و دلاليّة لا ينتجها المستوى الحقيقي، و قد يكون هذا الاختلاف الحاصل في الأعمال من خلال ما ينتج عن المستوى المجازي هو المنتج الفعلي للمعادل الموضوعي، الملائم للعمل الفنيّ.

و بما أنّ النصّ الأدبي أو العمل الفنيّ يقوم على المستوى المجازي الذي يختلف عن المستوى الحقيقي، و الذي من خلاله يتمّ العثور على مظاهر و سمات أسلوبية جديدة، ويتم ذلك بفضل تصنيفات أخرى يقوم عليها الأسلوب منها العقل والشّعور و الخيال التي جاء بها النّاقّد الإسباني داماس ألونسو²، و الذي يؤكّد أنّه لا شكّ في أنّ الأسلوبية تتعامل مع النصّ الأدبي كبنية لغويّة، و من هذا المنطلق يتمّ تحليل النصّ من الحصة الأولى التي تقع فيها عين النّاقّد الأسلوبية على النصّ.

إنّ الأسلوبية وليدة علم اللّغة الحديث، فهي بذلك مدخل لغوي لفهم النصّ، و يُمكن القول من خلال علاقة الأسلوبية بعلم اللّغة أنّ هناك من يرى أنّ الأسلوبية علم غير مستقلّ عن علم اللّغة و إنّما فرع من فروعها، و بهذا التداخل الموجود بين العلمين أدّى بالعلماء إلى عدم التّمييز بينهما في عمليّة التأثير في السّامع و القارئ، شرط احترام المدلولات اللفظيّة، و القواعد الصّرفيّة و النّحويّة و البيانيّة.

إنّ اهتمام الأسلوبية بالأعمال الأدبيّة يظهر في تأويل النصّ الأدبي و تقيّمه، و التّأويل هو غاية الأسلوبية الأدبيّة القصوى، وتتمثّل في النصّ الأدبي ولغة النصّ هي مصدره و منبعه و مصبّه، و نقطة ارتكازه قبل كلّ شيء و همّها الوحيد التّأويل الذي تعتبره هدفاً أُسمى لدراسة النّصوص مصحوبا بدلائل ملموسة من سياق النصّ و همّها الوحيد التّأويل الذي تعتبره هدفاً أُسمى لدراسة النّصوص مصحوبا بدلائل ملموسة من سياق

- ينظر، شفيح السيد، نظرية الادب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة، دار النص، القاهرة، 1998، (د.ط)، ص 207.¹
- ينظر، مانويل دا سيلفا، الأسلوبية، علم و تاريخ، تر: سليمان العطار، فصول. مج 1، ع 2، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، يناير 1981، ص 104²

النصّ، وليس فقط افتراضات و استنتاجات ليس لها أساس في النصّ المحال و المدروس¹.

و يعتبر المبدع هو المسؤول الأوّل و الأخير في انتقاء الألفاظ، و توظيفها في مكانها المناسب، لأنّه يختارها حسب الموضوع و حسب الموروث اللّغوي الذي يمتلكه، وهنا ما يميّزه عن مبدع آخر، و لغة الأدب هي لغة تنتج من تفاعل المبدع في نصّه مع لغته، فينتقي الألفاظ و الأفكار و يجعلها منسجمة بعلاقات مختلفة يجعل نصّه و عمله الفنّي يختلف عن باقي النصوص و الأعمال الأخرى، و كلّما كان التفاعل سليما و قويا يكون العمل الأدبي أكثر رقيّا يعكس قدرة و مهارة المبدع.² التي تنعكس جماليّتها على القارئ المتلقّي و ينال اعجابه مستوى النصّ.

و الأسلوبية باعتبارها منهجا تعني مجموعة من الإجراءات التي تُقام عليها مجموعة من العمليّات التحليليّة التي ترمي و تهدف إلى دراسة البنى اللّسانية في النصّ الأدبي، و علاقاتها ببعضها البعض للوصول إلى معرفة الطّابع الغالب على النصّ الأدبي، و الذي يميّزه على باقي النصوص الأخرى، و كشف القيم الفنيّة و الجماليّة التي تتخفّى وراء تلك البنى، و من ثمّ فإنّ دور الأسلوبية هو الكشف عن البنى المتميّزة من خلال تحليلها للبنى اللّسانية التي تسمّى البنى الأسلوبية و هي التي تضيف على النصّ الأدبي القيم الفنيّة و الجماليّة.

و على الرّغم من الجهود التي قدّمها بالي لإرساء قواعد و أسس الأسلوبية إلّا أنّه لقي نقدا شديدا جرّاء اهتمامه و ميله للمحتوى العاطفي للّغة، وهذا ما جعله لا يهتمّ بالجوانب الجماليّة بل نجده قد ركّز على اللّغة المنطوقة، وهذا الأخير هو ما جعله ينصرف على الإهتمام باللّغة الأدبيّة³، التي يستخدمها الفنّان و استأصلها من مجال الأسلوبية، و لهذا السّبب لقي المعارضة و المهاجمة لحذفه أدوات التعبير بشكل قطعي في اللّغة من ميدان الدّراسة الأسلوبية.⁴

وذهب ريفاتير مذهباً مغايراً فنّادى إلى عمليّة الإبداع في الدّراسة الأسلوبية خلال دراسة النصوص مع التّركيز على العناصر التي تساعد

- ينظر، حسن غزالي، مقالات في الترجمة و الأسلوب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 2004، ص141.

- ينظر، خليل عودة، المنهج الأسلوبي في دراسة النصّ الأدبي، "مجلة النجاح للأبحاث"، مج2، ع8، 1994، ص103.

- ينظر، يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية و التطبيق، ص45.

- ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص175-176.

على إبراز شخصية الكاتب و ذات المبدع، وحتى يحصل هذا يجب تحليل جميع العناصر الموجودة في النصّ دون انتقاء أو اختيار للكشف و استنباط مقاييس و معايير متنوّعة جديدة للأسلوب المعتمد في النصّ، و هذه المعايير الجديدة تقوم عند ريفاتير على الاستعانة بالمتلقّي الذي يُعدّ عنده هو السبب الرئيسي في فهم طبيعة أسلوب النصّ فهما صحيحاً¹. ويؤكد هذا عبد السلام المسديّ حين رأى أنّ هدف الأسلوبية الحقيقي بعد التحليل و الإستنباط هو الكشف عن العناصر المميزة التي يستطيع من خلالها المؤلف توضيح رؤيته من خلال مراقبته للمتلقّي المستقبل ورصد حرية الإدراك لديه، و التي من خلالها يكون قد فرض المؤلف على القارئ وجهة نظره في فهم النصّ و عناصره، فالأسلوبية حسب وجهة نظره هي علم لغوي يهتم بظاهرة توجيه الدّهن على فهم معيّن و إدراك خاصّ يخدم الكاتب أو المبدع².

وإنّ القيمة الفنيّة للأعمال الأدبيّة في مجال الأسلوبية تظهر في الأثر الذي تتركه الأشكال التعبيرية المتخفية وراء العمل الأدبي في المتلقّين و التي يتمّ الكشف عنها من خلال التحليل الأسلوبي، و التي ترتبط بظروف الكاتب و نابعة عن أفكاره و عاطفته و متجسّدة في أسلوبه، و هذا عبد السلام المسديّ يقول عن وجهته حول التحليل الأسلوبي أنّه يبحث في " الأنماط التعبيرية التي استعملت في ظرف معيّن لأداء ما للفكرة و العاطفة عند المتكلّم " الباتّ " من صبغته الحركيّة كما تتحدّد مهمّة التحليل الأسلوبي في دراسة الأثر الذي يحدث بصفة لدى السّامعين المتقبّلين، و تهدف الأسلوبية إلى كشف الغطاء عن بذور الأسلوب من حيث هي كامنة في أبسط أشكال التعبير"³.

فنجّد شارل بالي قد وضع الطّابع الوجداني كشرط أساسي في عمله المتواصل بين المرسل و المتلقّي ضمن الإطار اللّغوي، و ركّز في أسلوبيته التعبيرية عن دور اللّغة الإبلاغي وهذا من خلال تأليف و انسجام المفردات و التّراكيب اللّغويّة، و ضمّها بعضها إلى بعض بفضل ما يملكه المؤلّف من وجدان و عواطف، و نجد بالي قد حصر أسلوبيته في اللّغة

- ينظر، ابراهيم خليل، في النقد و النقد الاسني، مختارات أردنية، عمان، 2002، ص144.¹
- عبد السلام المسدي، النقد و الحداثة مع دليل بيليوغرافي، دار الطباعة للنشر، لبنان، ط1، 1983، ص52.²
- المرجع السابق، ص46.³

المتداولة اللّغة اليوميّة البسيطة بعيدا عن اللّغة الأدبيّة المُبدعة "، و من هنا كان الأسلوب عند بالي هو تتبّع السّمات و الخصائص داخل اللّغة اليوميّة ثمّ استكشاف الجوانب العاطفيّة و التأثيريّة و الإنفعاليّة التي تميّز أداء عن أداء¹، و من شخص إلى شخص ومن بيئة إلى بيئة، فالعمل الأسلوبي عند بالي يركّز على تتبّع الشّحنات العاطفيّة و الإنفعاليّة في كلام الكاتب، و من ثمّ فإنّ وظيفة الأسلوبيّة تتمثّل في البحث عن الوسائل التّعبيريّة الحاملة لهذه الإنفعالات ودراسة خصائصها و سماتها².

وأيضا تحمل أسلوبيّة بالي سمة الوصفية من خلال طبيعة تحليلها للنصوص، إذ تستند إلى اللّغة في عمليّة التّحليل لاكتشاف ورصد العلاقات بين شكل التّعبير و الفكر ، فهي تتعلّق بكلّ ما يتعلّق باللّغة و تراكيبيها³، فنجدّه يتأرجح بين سلطان العقل و العاطفة من أثر اللّغة في المتلقّي، فيخلص إلى تأكيد سلطان العاطفة في العمليّة اللّغويّة. و يترك سلطان العقل في الخلفيّة مبينا أنّ الإنسان في جوهره عاطفي قبل كلّ شيء، و اللّغة هي الكاشف الرّئيسي عن جوهره و محتواه.

و لدينا أيضا الفيلسوف ليوسبيتر الذي يعتبر الأسلوبيّة مصدرها نفسي، و يُعتبر من رواد الأسلوبيّة النّفسية لاهتمامه بالذّات المبدعة و خصوصيّة أسلوبها، و يركّز على أنّ شخصيّة الكاتب، و ذاته هي المسؤول الرّئيسي في كتاباته و أسلوبه في التّعبير و طريقتّه في التّفكير انطلاقا من تفرّده في الكتابة فنجد هذا في قوله " فالأسلوب خصوصيّة شخصيّة في التّعبير و التي من خلالها تتعرّف على الكاتب، و ذلك من خلال عناصر متعدّدة تعمل على تكوين هاته الشّخصيّة الذاتيّة"⁴.

و نفهم من هذا الطّرح أنّ الأسلوبيّة النّفسية تذهب إلى التأكيد على قدرة علم الأسلوب في إدراك كلّ ما يحمله فعل الكلام من أساليب أصيلة تعود لذات الكاتب أو جدّتها المنبثقة من نفس مبدعة و خلاقة ومن ثمّ قدرته على التّعبير بكلّ حريّة ذاتيّة و بذلك تكون الأسلوبيّة النّفسية أشبه بدراسة سير ذاتيّة للكاتب و المبدعين، و ذلك بعد تحليل النصوص و الإستنباط و الكشف عن دلالات النصّ المختلفة التي تحملها لغته.

- رجاء عيد، البحث الاسلوبي، معاصرة و تراث، دار المعارف. مصر، ط1، 1993، ص31.

- ينظر، عبد القادر شرّال، تحليل الخطاب الادبي و قضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006 (د.ط)، ص39.

- ينظر، حسن ناظم، البنى الاسلوبية، ص32.

- رجاء عيد، البحث الاسلوبي معاصرة و تراث، ص26.

و هذا ميشال ريفاتير الذي يعتبر رائد الأسلوبية البنيوية يؤكد على أنها تقوم على تحليل الخطاب الأدبي، و على أن البحث الأسلوبي البنيوي ينطلق من مدى تناسق و تناغم البنى المشكّلة للأثار الأدبية داخلياً لتكوين النصّ فعنده " ليس النصّ الأدبي نتاجاً بسيطاً من العناصر المكوّنة، بل هو بنية متكاملة تحكم العلاقات بين عناصرها قوانين خاصة بها، تعتمد صفة كلّ عنصر من العناصر على بنية الكلّ و على القوانين التي تحكمه، ولا يمكن أن يكون للعنصر وجود فيزيولوجي أو سيكولوجي قبل أن يوجد الكلّ و على هذا الأساس فإنّه لا يمكن تعريف أيّ عنصر منفصل إلاّ من خلال علاقته التّقابليّة أو الضادّيّة مع العناصر الأخرى في إطار بنية الكلّ"¹.

إنّ طبيعة الخطاب الأدبي تتطلّب من الدّراسة إستعداداً معيّناً حتّى تتمّ عمليّة الإستيعاب والتّفاعل، ويتمثّل هذا الإستعداد في عدّة الدّخول إلى حضرة الخطاب، وأهمّ عدّة للتّعامل مع هذا الاخيلر وتحليله هي التّمكن من كثير من المعارف التي يستعملها الدّارس لتحليل الخطاب وفكّ مغاليقه وتحديد دلالاته لأنّ الخطاب الأدبي إمتداداً لفكر المتلقّي وماهو إلاّ تداخلاً لخطابات أخرى سابقة قد مرّت عليه تمنحه الخصوبة وتمكّنه من التّواصل مع قارئه، فالخطاب شحنة من الخصائص اللّغويّة والنّفسية والنّقائيّة والحضاريّة².

يتطلّب تحليل النصّ الأدبي أليّات إجرائيّة تتضمّن بعض الخلفيّات النّقديّة يجب أن يمتلكها المحلّل الأسلوبي حيث أنّ التّحليل الأسلوبي لا يخرج عن دائرة النّقد الادبي في مرحلته النّصّانيّة، كون الأسلوبية تمثّل إتّجاهاً واحداً لا أكثر من إتّجاهات النّقد الأدبي المعاصر³، وبهذا فالعلاقة بين الأسلوبية والنّقد الادبي علاقة تأثير وتأثر ومركز إلتقائها هو الظّاهرة الادبيّة، فهدف المحلّل الاسلوبي هنا هو توضيح الاثر الجمالي في النصّ الادبي لإصدار أحكام قيّمة.

والملاحظ أنّ إتّجاه النّقد و إتّجاه الأسلوبية واحد وهو الادب وعلاقتهما في تجاذب تارة وإنفصال تارة أخرى، يقول عبد السلام المسدي " ففي النّقد إذن بعض ما في الأسلوبية وزيادة ، وفي الأسلوبية ما

- محمد عزّام، الاسلوبية منهجاً نقدياً، دمشق، وزارة الثقافة السورية، (د.ط)، 1989، ص110.

² - ينظر، نور الدين السّد، الاسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النّقد العربي الحديث، ص12-13.

³ - ينظر، بيار لرتوما، مبادئ الأسلوبيات العامّة، تر: محمد الزّكراوي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط1، 2011، ص10-11.

في النقد إلا بعضه¹، فرغم تقابلهما فهما لا يندمجان معاً، فالنقد دراسة للأساليب ويُستعمل الأسلوب للإجابة على أهم تساؤلات النص، واكتشاف علاقاته المتعددة، فتداخل الأسلوبية مع النقد تنتج عنه أسس متينة لعملية تأويلات النص الأدبي بعد الدراسة².

إن جوهر النص يوجد في روح مؤلفه بعيداً عن ظروفه الخارجية وهو قائم بذاته وفي ذاته، وهو الوحيد من يُنتج معايير التحليل للقاريء، وهذا مايجعل النقاد يبحثون في علاقة النقد بالأسلوبية من ناحية الإتفاق و الإختلاف فيقول فتح الله أحمد سليمان حول الأسلوبية أنها " علم وصفي يبحث في الخصائص والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية، وفي هذه النقطة تتحدّد علاقة الأسلوبية والنقد الأدبي بزوايا التقارب و التباعد ونقاط الإتفاق و الإختلاف"³، ومن هنا يركّز فتح الله على أنه يجب على المحلل الأسلوبي الإلتزام بنموذج يقف وراء أسلوبيته لا يُعنى بنظريات الأدب أو تاريخه أو مرجعيته كون النص الأدبي ليس له صفة أدبية تحكمه في النظر إليه، بل له لغة ذات خصائص نوعية تسلط عليها قواعد النموذج اللساني.

إن الناقد أثناء دراسته للنص الأدبي تتعدّد في مجرى الأسلوبية ويجمع بينها التحليل الأسلوبي، ولهذا الغرض لا يلتزم الناقد بمنهجية أسلوبية واحدة، وإنما يقوم بالدراسة وفقاً لما يقدمه له النص، فأحياناً يتقيد بالتحليل اللساني وأحياناً أخرى يستفيد من مستويات التحليل البلاغي، وأحياناً أخرى يلجأ إلى مستويات الأسلوبية الإحصائية، وفي بعض الأحيان الأخرى يستند على نوع آخر من التحليل وهو التحليل النفسي للكشف عن طبيعة تشكّل الملفوظ الشعري⁴، والملاحظ هنا أن النص الأدبي هو الذي يستدعي منهجه لدراسته وليس العكس، فيصبح هنا النص هو صاحب السّلطة.

ويتّبع المسدّي النموذج الاسلوبي أو مايسمّيه بأسلوبية النماذج في معالجة النص الأدبي الذي يمثل عند البنيويين عملية إتصال بين المؤلف

1 - عبد السلام المسدي، الأسلوبية والاسلوب، ص119.

2 - ينظر، صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص93.

3 - فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية، الدار الفنية، (د.ط)، 1990، ص30.

4 - ينظر، فاضل ثامر، اللغة الثانية (في اشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، (د.ط)، 1994، ص92.

والقاريء التي تحقّقها الخصائص الأسلوبية من خلال غايات وظيفية تكون بمثابة إستلّهام للرّسالة الشعريّة .

فالنّص الادبي يمثّل عملية إتّصال بين المؤلّف والمتلقّي، ويتأكّد هذا بما تحقّقه الخصائص الأسلوبية من غايات وظيفية تكون بمثابة إستلّهام الرّسالة الشعريّة وتتبع في هذا النّموذج الأسلوبي.

حيث يتبنّى المسدّي هنا جملة من المباديء للكشف عن أدبيّة النّصّ المُعالج كالتّظافر والبناء التركيبي وتوظيف الضّمائر وأنواع الجمل، ويفترض أنّه لا يمكن تفسير أيّ إبداعية نصّ أدبي إلّا بالاهتداء إلى النّموذج الأسلوبي المُضمر وراء بنيته الصّيّغية، والذي يُستصغى من خلال مراتب البناء بدءاً بالأصوات والمقاطع والألفاظ وصولاً إلى المضامين الدلالية بعد المرور بالتركيب النّحويّة المتظافرة مع بعضها البعض¹، ولتحقيق هذا يتّخذ المسدّي خطوات إجرائية سمّاها بأسلوبية النّماذج ويقول في هذا الصّدّد ".... وقد بان أنّ مرامنا هو كشف النّموذج الأسلوبي من خلال النّموذج النّصّاني فلنسمّيها أسلوبية النّماذج حيث تقوم معدّلاً تطبيقياً بين أسلوبية الوقائع وأسلوبية الظواهر فتكون بذلك أسلوبية النّص"².

فإذا عدنا إلى ما يُعرّف عند المسدّي بالتّظافر بمختلف أنواعه، فهو نموذج تركيبى يعتمد في التّحليل الأسلوبي فالتّظافر هو مفتاح لإستكشاف خفايا النّصّ الشعري بانتظام عناصره إنتظاماً خاصاً يسمح باستكشافها وفق معايير مختلفة، وهذا ما إستعمله في تحليله لقصيدة أحمد شوقي "ولد الهدى".

وتمثّلت أنواع معيار التّظافر في تظافر المفاصل، التي قصد بها تشابك مواطن الإنتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى، ومعيار المضامين أي إنصهارها وإنذماجها مع بعضها، والنّوع الثّالث المتمثّل في تظافر القنوات ويعني مجاري الاداء الإبلاغي، يستعمله الشّاعر كوسيلة لتحقيق التّواصل حيث لا تواصل، ونوع آخر عُرف بمصطلح الإلتفات في البلاغة العربيّة و تنشأ فيه علاقة وظيفية بين تسخير الأدوات اللّغويّة، وتصريف الطّاقات الإبداعية على منازل القول الشعري مع مراعاة كيفية توظيف

1 - ينظر، المرجع السّابق، ص99.

2 - عبد السلام المسدّي، النّقد والحداثة، ص77.

الضمائر في النصّ الشعري، وتشاكل الاصوات حيث تشكّل الحروف في القصيدة إئتلاف صوتي لتحقيق الإبداعية في القصيدة¹.

وينتقل المسدي في دراسته للنصّ إلى معيار آخر مغاير من التّظافر عُرفَ بإسم السّلك الدّلالي، بعيدا عن الضّمائر والأصوات بالإستناد عن اللّغة التّضمينية المتمثّلة في التّلميح فقط، فتتظافر وتتمازج المكوّنة بعضها مع بعض لتشكّل الطّاقة الإبداعية الكلّية للنصّ الشعري²، كما أنّه خطى نفس خطى الطّرابلسي في إستناده أيضا على الإحصاء للوصول إلى نتائج دقيقة وموضوعية.

وقد رفض الطّرابلسي تعدّد المناهج والتّوفيق بينها أثناء دراسة الظّواهر الأدبية ومنها القصائد، وقد ركّز على منهجين أوّلهما المنهج البنيوي الذي إتبع فيه خطى ريفاتير البنيوية³، كونها تحقّق تلاحم أجزاء النصّ أثناء دراستها الاسلوبية للظّواهر اللّغوية من داخل النصّ، إضافة إلى المنهج الإحصائي الذي ساعده في الحصول على بعض التّنتائج التي يصعب الوصول إليها من خلال المتابعة فقط أو إستخدام الذاكرة كإحصاء القوافي والتّعابير الجميلة ووضعها في جداول و الإعتقاد على النّسب المئويّة للحصول على أدقّ التّنتائج يقول في هذا الصّدّد " فقد أقمنا إحصاءات متعدّدة وضبطنا نسب الإتّجاه على حدة، ونسب النّفس على حدة، وأقمنا جداول في ذلك قابلنا المعطيات بعضها ببعض الآخر ممّا مكّنا من إستخلاص التّنتائج الكاشفة عن إستخدام البحور في شعر أحمد شوقي⁴."

إضافة إلى هذا أيضا إهتمامه بالجزء الذي يكوّن الكلّ وهذا مابدى واضحا في دراسته الاداء والتّعابير على أنّها وحدات صغرى تشكّل البنية الكلّية الكبرى المتمثّلة في النصّ فيقول " التّعبير عندنا هو الوحدة المعنوية الدّنيا التي يحتضنها تركيب ما في الكلام ولا تحدّها بنية خاصّة ونهتدي إليها بتقطيع الكلام بمراعاة تمام المعنى⁵، فالواضح هنا أيضا هو عدم حاجته للعوامل الخارجيّة للنصّ كحياة الشّاعر، كون النصّ قائم بذاته وقادر على إقامة مرتكزاته البنائية في ظلّ المنهج البنيوي.

1 - ينظر، المرجع نفسه، ص78-84.

2 - ينظر، عبد السلام المسدي، النّقد والحداثة، ص85.

3 - ينظر، المختار كريم، الأسلوب والإحصاء، منشورات كليّة العلوم الانسانية والاجتماعية، تونس، (د.ط)، 2006، ص180.

4 - محمد الهادي الطّرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، منشورات الجامعة التّونسية، ط1، 1981، ص21.

5 - المرجع نفسه، ص318.

فما نلّمحه جليًا من دراسة الطّرابلسي للنصوص الأدبيّة هو إعتماده على المنهج الإحصائي حتّى أنّه أنتج أسلوبية إحصائية في رصد الظّاهرة الأسلوبية مرورا برصد ما يُعرّف بالإنزياح وبعده أثر القاريء...، وجعل هذه الوسائل العجرائيّة مسوّغات لمقاربة كلّ عمل إبداعي، مع إتّكتءه في كلّ هذا على أسلوبية ريفاتير التي إعتمدها بشكل كبير في كلّ دراساتها الأسلوبية للظواهر الأدبيّة¹.

ويعتمد محمد الهادي الطّرابلسي في مقاربة النصوص على منطلقات منهجية تتوزّع على المرجعية اللسانية والأسلوبية، والاعتماد على أهمّ المرتكزات كالبلاغة والعروض والنحو، فمنهجه في البحث ينطلق من النصّ ويعود إليه²، ومن هذا يتّضح لنا أنّه اهتمّ بداخل النصّ وإلغاء العوامل الخارجية المحيطة به. ولتحقيق التّعامل مع الظّاهرة الأدبيّة لابدّ من توقّر منهج يدعم دراسته فيقول " ولبلوغ هذه الأهداف يحتاج الدّارس إلى علم يعمل في نطاقه ومنهج يسير على هديه أو على الأقلّ سنّة في البحث يسير في ضوئها"³، فالمنهج المتّبع هنا في الدّراسة يهتمّ بلغة النصّ.

ويرتكز التّحليل الأسلوبي للنصوص عند سبيتنزر على إكتشاف القيمة الإنسانية الكامنة وراء الألفاظ التي تكاد أن تكون حدسا، والبحث فيه لا نهاية له، فبحث سبيتنزر يُعتبر مغامرة لإكتشاف الاسرار الكامنة وراء التّركيبات اللّغوية، وصولا إلى المجرد النّاتج عن المحسوس وإلى الكلّي المُشكّل بالجزء⁴.

وميّز ريفاتير أثناء تحليل الخطاب بين وقائع اللّغة العاديّة والوقائع الأسلوبية، فحاول جاهدا التّخلّص من شبح الدّاتية وفكّ مشكلة إختلاف عصر المؤلّف عن عصر المتلقّي، خاصّة إذا كان النصّ ثرائي قديم، وأمام هذه المشكلات لجأ ريفاتير إلى معيار آخر يقوم على المبادلة بين السّيّاق والمسلك الأسلوبي، يدرس النصّ من داخله كون هذا المسلك الأسلوبي يخرج بالأساليب عكس المألوف للفت إنتباه السّامع أو المتلقّي

1 - ينظر، فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النّقد العربي الحديث، ص102.

2 - ينظر، محمد الهادي الطّرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، ص09.

3 - المرجع السّابق، ص12.

4 - ينظر، شكري محمد عيّاد، اتّجاهات البحث الأسلوبي، ص13-14.

كأن يستعمل المؤلف جملة قصيرة وسط نسق من الجمل الطويلة، فهذا مسلك أسلوبى للتغيير¹.

وتلعب الأسلوبية الإحصائية دورا كبيرا في تحليل الخطاب فتبرز الخصائص الأسلوبية المكونة له، وتدرسه بشكل علمي وموضوعي، سواءً تعلّق الأمر بعدد الكلمات، أو الجمل أو فئات نحوية وتراكيب بنوية معيّنه كان من الممكن تمثيلها عددياً وحتى بيانياً وذلك إنطلاقاً من متوسط معدّل ورودها فيقول **نور الدين السّدّ** في هذا السّياق " الأسلوبية الإحصائية تقوم على الوصف الموضوعي والقياس الكمي الذي يستخدم إجراءات التحليل

الإحصائي والرياضي، ويرى أصحاب هذا الاتجاه أنّ الأسلوب هو المجموع الشّامل للبيانات القابلة للإلتقاط و التّحديد الكمي في بنية النصّ الشّكلين ولقد إتجهت الكثير من البحوث إلى تحليل العلاقات بين المفردات ومعدّلات تكرارها إلى الدّراسة الكميّة لأطول الكلمات والجمل، فيقيس بين بعضهم متوسط طول الجمل ومعدّل الكلمات فيها ومتوسط طول الكلمات ومعدّل المقاطع والحروف المكونة لها..."².

ويرى **سعد مصلوح** أنّ للإحصاء الأسلوبى دور كبير في النّقد وفي تقييم الدّراسات الادبية العربية بدلا من التّقييم حسب الفقرات الزّمنية أو البلدات، حيث يتمكّن الباحث من الرّبط بين مؤشّر إحصائي ما وبعض الاحكام الدّاتية، حيث تتوسّع أهميّته من مجرد تشخيص أسلوبى إلى تنوّع المجالات التي لها أهميّة في نقد الادب، وإستنتاج من هذا كلّه أنّ الإحصاء عمل على إكتشاف العديد من نسبة النّصوص المجهولة المؤلّف أو المشكوك في نسبها لإنعدام الشّواهد التّاريخيّة أو الوثائقيّة³.

ويؤكّد **برند سبلر** هذا بقوله " لقد حقّقت المناهج الغحصائية الرّياضية في التّحليل الأسلوبى نجاحا كبيرا في مجال التّحقّق من شخصيّة المؤلّف، وهذا يعني بيان صاحب العمل الادبي في النّصوص المجهولة المؤلّف، كذلك النّصوص التي يثار خلاف حول مؤلّفها "⁴.

1 - ينظر، المرجع نفسه، ص17.

2 - نور الدين السّدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص112-113.

3 - ينظر، سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 1992، ص47.

4 - نور الدين السّدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص99.

ومن هذا كله نستشف أنّ المحلّ الأسلوبي هدفه الوحيد و الأكبر من دراسته الإحصائية للخطاب هو التعرّف على خصوصيّة النصّ كالمكوّنات النحويّة والتركيبيّة له التي تمثّل أحسن صورة لمؤلف النصّ.

وقد حظي القاريء بالنصيب الأكبر في عمليّة التّوصيل والتّلقّي في حقل الأسلوبية من خلال إتجاهاتها المختلفة وخاصّة البنيويّة منها، وبدأ الإهتمام في النّقد بالناقد على يد إدجار آلان الذي رجّح أثر الأعمال الأدبيّة وقصدها قبل كلّ شيء، ويأتي للشّكل ووسائل التّعبير في المرتبة الثّانية فالمعرفة الأسلوبية الكاملة للقاريء هي التي تميّز القراءة الأسلوبية الجيدة، فلم يعد النصّ واحة للإسترخاء والراحة للمتلقّي وإنّما أصبح شيئاً لصيقاً به لا يجني ثماره إلّا بعد التعب والكّد والجديّة، فأصبح بذلك منتجاً له ومشاركاً فيه بأيّ صورة من الصّور¹، فمن هنا يتمثّل دور القاريء في سدّ الفراغات و الفجوات بإعادة التّركيب المستمدّ من خبرات المتلقّي وتجاربه دون إخضاعه إلى تفسيرات سابقة أو عوامل خارجيّة، فالنصّ بذلك يخضع لعمليّة تفاعل الوحدات البنائية وتصور القاريء، وهنا تلعب الأسلوبية دورها المفيد بتأثيراتها المتمثّلة في التّبادل الجدلي بين الأثار المضمرّة في النصّ وقراءة المتلقّي.

وتحدّدت مستويات التّحليل الأسلوبي في:

أ-المستوى الصّوتي: يهتمّ بدراسة رمزيّة الحروف وتكويناتها الموسيقية.

ب-المستوى الصّرفي: ويدرس وظيفة الواردات الصّرفيّة في التّكوين اللّغوي والأدبي خاصّة.

ج-المستوى النّحوي: ويهتمّ بدراسة تأليف وتركيب الجمل وطرق تكوينها وخصائصها الجماليّة والدّلاليّة.

د-المستوى المعجمي: يهتمّ بمعرفة خصائص الكلمات الحسيّة والجماليّة والدّلاليّة.

هـ-المستوى الدّلالي: يدرس الصّور المتّصلة بالأنماط الخارجة عن حدود اللّغة التي تُربط بعلوم النفس و الإجتماع وتمارس وظيفتها على درجات

¹ - ينظر، فوزي عيسى، النصّ الشّعري واليات القراءة، منشأة المعارف بالاسكندرية، مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص09.

في الأدب والشعر، والكشف عن جماليّاتها بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة¹.

إنّ تحليل النصوص الأدبيّة يركّز على محورين أساسيين هما الاستبدال والتركيب، وعُرف هذين المعيارين على أنّهما نوعان من الإنزياحات حيث إختصّ الأوّل الاستبدالي بالخروج عن قواعد الإختيار للرّموز اللّغويّة، مثل وضع الفرد مكان الجمع أو الصّفة مكان الغسم أو اللّفظ الغريب بدل المألوف²، وعرّفه جان كوهن " أنّه خرق لقانون اللّغة أي إنزياح لغوي يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة صورة بلاغيّة، وهو الذي يزود الشّعريّة بموضوعها الحقيقي"³.

ويُعرف أيضاً الاستبدال بالإختيار الذي يعني وجود تعبيرين أو كلمتين لهما نفس المعنى⁴، يمكن لإحدهما أن تنوب عن الأخرى بشرط أن تكونا مترادفتان على مستوى إفتراضي، وهذا الاستبدال راجع إلى كفاءة ومهارة المتكلّم، ويستعمل ما يناسبه ومايليق بمقام الكلمة أو التّعبير المستبدل، وتهدف هذه العمليّة أي الغستبدال إلى تشكيل النّسق أو السّيّاق بفضل عمليّة التركيب أكثر من هدف إختيار الكلمات والألفاظ من المعجم وغيره، وأكثر الأشكال تمثيلاً له الإستعارة والمجاز وهما عمادا هذا النوع لما لهما من تأثير في النفوس من دهشة وصدق خيالي.

وأما المحور الثاني المحور الافقي أو الإنزياح التركيبي وهو التّنسيق بين موادّ البناء ليحقّق

الشّكل الفنّي بفضل التّقارب بين العناصر المتجاورة مع وحدات النّسق الأخرى حتّى تتقارب الأنساق كلّها، ويقوم في أساسه على النّحو الذي يحقّق التّوافق بين المعاني النّفسيّة المُراد التّعبير عنها، وطريقة الأداء اللّغوي أثناء التّعبير خلال تأليف العبارة حتّى يصل إلى بناء السّيّاق الكلّي⁵.

وبهذا فإنّ الإنزياح التركيبي هو خروج عن النّظام النّحوي المألوف لأنّ شغريّة النصّ تنشأ من خلال خرق الشّكل المعروف من التركيب من أجل التعمّق، فتركيب العبارة الأدبيّة بشكل عام والعبارة الشّعريّة بشكل

1 - ينظر، صلاح فضل، النّظريّة البنائيّة، ص214.

2 - ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادئه وأجراءاته، ص212.

3 - أحمد محمد ويس، الإنزياح من منظور الدّراسات الأسلوبية، ص125.

4 - ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص56.

5 - ينظر، أماني سليمان داود، الأسلوبية والصّوفيّة، دراسة شعر الحسين بن منصور الحلاج، عمّان، الاردن، ط1، 2002، ص30.

خاصّ تختلف عن تركيب العبارة في الكلام العادي أو الكلام المنشور العلمي، ولهذا السبب يخلو هذا النوعان من الكلام عموماً من القيمة الجمالية، والمبدع الماهر هو المسؤول عن تجاوز المؤلف لتشكيل القيمة الجمالية للغة¹، يقول محمد زكي العشماوي عن الإنزياح التركيبي أنه " يعمل على تحطيم الارتباطات العامة للألفاظ التي يخلعها المجتمع، وأن يخرج عن السياق المؤلف إلى سياق لغوي مليء بالإحياءات الجديدة، عندئذ نستطيع أن نسمي مثل هذا الأديب أديباً، ونستطيع أن نسمي أدبه حلقة ذلك لأنه بدأ بتحطيم الشكل المؤلف العادي وبنى على أنقاضه شكلاً آخر، شكلاً من صنعه هو يعتمد على علاقات وتراكيب لغوية جديدة وحيّة"²، وهذا كله من أجل تحقيق سمات جديدة للنص الأدبي، وتمثّلت أساليبه في الحذف والإلتفات والتقديم والتأخير، وغيرها .

يوجد بين النص والسياق علاقة عكسيّة حيث أنه يعتمد كلّ واحد منهما على

الأخر بشكل كبير، حيث أنّ السياق هو المسؤول عن إعطاء تفسيرات للتعبير التي توجد فيه، فالألفاظ تكسب معناها من السياق الموجودة فيه حيث تتعدّد الدلالات بتعدّد السياقات وتهتمّ الأسلوبية بالسياق كثيراً للإحاطة بالدلالة، فالسياق هو المسؤول عن معرفتنا باحتمال الأخذ بعين الاعتبار الكلمة على أنها تعبير موضوعي صرف أو تعبير عن العواطف والإنفعالات، ويظهر هذا جلياً في الكلمات التي لها صدى عاطفي ومضامين مضمرة تدلّ على معاني كثيرة لها³.

ويتشكّل السياق بعدّة أساليب وتعبير و علم ممّا يجعله ثرياً وخصباً أمام المتلقّي فبلاغة المتكلم هي كلامه المطابق لما يقتضيه الحال من فصاحة الألفاظ و التراكيب وما يحتويه من علوم البيان والمعاني، فأما علوم البيان فيتمثّل في الصّور الأدبيّة التي يبدعها المتكلم للتعبير عن المعنى الواحد بطرق عديدة ومختلفة يكون تأثيرها في النفوس على قدر إبداعها من أجل إقناع الآخرين، فالبيان بذلك هو المنطق الذي فضّل به الإنسان عن الحيوان كما هو واضح عند بن عيسى باطاهر⁴.

1 - ينظر، أحمد محمد ويس، الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 120.

2 - محمد زكي العشماوي، قضايا النّقد الأدبي والبلاغة، دار النهضة العربيّة، بيروت، (د.ط)، 1979، ص16.

3 - ينظر، أحمد حساني، مباحث في اللسانيّات، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د.ط)، 1994، ص156.

4 - ينظر، بن عيسى باطاهر، البلاغة العربيّة، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، ليبيا ط1، 2008، ص 211-212.

وأما بالنسبة لعلم المعاني فهو كيفية تركيب الكلام وتأليفه وفق قواعد النحو، ووضعه حسب ما يناسبه من مقام، عرّفه **عاطف فضل** أنّه "العلم الذي يقوم على الألفاظ والعبارات وعلى أسلوب معين"¹، ليصيب بها الغرض المعنوي الذي يجب أن يكون على إختلاف الظروف والأحوال. وأما علم البديع فهو تحسين الكلام من خلال الألفاظ ووضوح الدلالة على نحو يُكسب التعبير ميزة طريفة تُؤثر في النفوس بوقعها المختلف²، ويكون على شكلين الشكل الأوّل يتمثّل في تحسين المعنى ليليه تحسين اللفظ، وهذا ما يُعرّف بالمحسنات البديعية ومنها محسنات لفظية من طباق وجناس ومقابلة وغيرها.

فأما علم المعاني يكون فيه اللفظ إمّا كلاما يحتمل الصدق أو الكذب³، وهو الخبر الذي يمثّل أسلوبا من أساليب الكلام ضمن السياق الواحد، والحكم عليه لصدقه أو كذبه يكون إستنادا للواقع دون النظر لبنية القائل أو شخصيته أو ظروفه وغيرها، مع مراعاة حالة متلقّي الخبر من أجل تعريفه على فائدة الكلام وتقديم المعرفة إليه، والتأثير في النفس كالسخرية والمدح وإظهار الفرح والمدح وغيرها من الأغراض الإخبارية، وعلى الرّغم من أنّ الأسلوب الخبري متعدّد الأغراض التي تصبّ في قالب الأخبار من أجل الفائدة والمعرفة إلّا أنّ الدارسون في مجالات الأسلوبية قد تخطّو دراسته على أساس أنّه يتّسم بثبات الدلالة وجفافها.

وكذا الأسلوب الإنشائي فهو يتّسم بحركة الدلالة وحيويتها داخل السياق وله وقع أكبر من الأخبار في نفوس المتلقّين لتنوّعه وإثراء العملية الإبداعية لتلّون أسلوب النصّ، فيلبسه ثوب الجدة والحيوية من أجل لفت الانتباه، وهو أسلوب لا يحتمل الصّق أو الكذب لأنّه ليس تعبيراً عن حكاية خارج النصّ كيفما كانت، ويعرّفه **طالب محمد إسماعيل** "الإنشاء لا يحتمل صدقا أو كذبا أو هو كلام لا يحلّ مضمونه ولا يتحقّق إلّا إذا تلفّظنا به"⁴.

ونجد الأسلوب الإنشائي ينقسم إلى قسمين أسلوب إنشائي طلبّي وإنشائي غير طلبّي، فأما الأسلوب الإنشائي الطلّبي يدخل ضمن دائرة علم

1 - عاطف فضل، البلاغة العربية للطالب الجامعي، دار الرّازي، عجمان، ط1، 2006، ص182.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص245.

3 - ينظر، بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، بيروت، ج1، ط1، 1979، ص53.

4 - طالب محمد إسماعيل، علوم البلاغة التطبيقية، كنوز المعرفة العلمية، عمان، ط1، 2012، ص92.

المعاني، يعرفه السيد أحمد الهاشمي " أنه هو الذي يستدعي مطلوب غير حاصل في اعتماد المتكلم وقت الطلب، ويكون بخمسة أشياء: الأمر، النهي، الإستفهام، التمني، النداء"¹.

وقد إهتمّ البلاغيون بهذا النوع الطلبي لما فيه من مزايا ولطائف، وهو يخدم السّياق داخليًا وخارجيًا من أجل عملية إتصال ناجحة من أجل تفاعل المتلقّي معه، ويؤكد محمد الهادي الطرابلسي على مشاركة هذه الأساليب في حيوية اللغة بفضل أربعة عوامل متمثلة في العامل الصّوتي، والعامل التّحوي، والعامل المعنوي، والعامل النّفسي، حتّى تتلّون معانيها ودلالاتها².

ف نجد في هذا الموقع أنّ أساليب النّصوص الأدبيّة تختلف من نصّ لآخر وأنّه لكلّ نظام فنّي خاص به يتبع المؤشّر الأسلوبي المكوّن له، ممّا يجعل المتلقّي يدرك كيفية أدائه وفكّ شفراته³، فتحقّق إبداعيّة بغرباط الشّكل بالمضمون أي إرتباط المؤشّرات الأسلوبية المتنوّعة بالدّلالة، ومن أهمّ هذه المؤشّرات لدينا أسلوب الأمر الذي يمتاز بمواصفات تساعد في إنتاج الدّلالة وفق شروط تُبعده عن باقي البنى التي يمكن أن تتداخل معه، ويكمن مراده في صناعته اللفظيّة بعيدا عن مطلق دلالاته النّفسيّة، وتتمثّل صيغة الأمر في فعل الأمر، والمضارع المقرون بلا أمر، والمصدر النّائب عن فعل الامر، وإسم فعل الأمر، وهنا يخرج الامر إلى أغراض بلاغيّة أخرى من أجل أغراض مجازيّة أخرى كالحثّ والتّحريض والرّجاء و الإستعطاف والإلتماس والنّصح والإرشاد والتّعليل والتّقنيع وغيرها.

والأسلوب في الادب يقوم على أساس إيقاع خاصّ يتميّز به له صورة خاصّة وبصمة خاصّة في تركيب النصّ الأدبي، وبناء جملة والعلاقات الخاصّة بها وإشاراتها الدّلاليّة والإيقاعيّة والنّفسيّة في المتلقّي، فيفرز الأسلوب إيقاعا معيّنا كأسلوب الإستفهام الذي يثير في النّفس حركة ويدعو المخاطب إلى أن يشارك السّائل فيما يحسّ ويشعر به⁴.

1 - أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تدقيق يوسف الصّملي، المكتبة العصريّة، بيروت، (د.ط)، 1999، ص55.

2 - ينظر، محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، ص349-350.

3 - ينظر، صلاح فضل، إنتاج الدّلالة الادبيّة، مؤسسة مختار للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص257.

4 - ينظر، عبد العليم السيّد فودة، أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، مؤسسة دار الشّعب، مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص296.

وبما أنّ ريفاتير إعتبر النصّ الأدبي فريد من نوعه، فهذا ما يُكسب أسلوبيّته ويُضفي عليه عمقا يُبعده عن سطحيّة التعبير، والإستفهام في بعض المواقع في الشّعْر قد يكون بغرض الإستخبار على حدّ تعبير محمد الطّرابلسي¹.

فأسلوب الإستفهام يُساهم في إتّساق النصّ الادبي، ويربط السيّاق بالمعنى فيجعل المتلقّي مُشاركاً في عمليّة الإبداع.

ومن الأساليب الطّليّبة أيضاً التي تُساهم في تناسق النّصوص وترابطها وزيادة إثارتها في المتلقّين أسلوب النّداء الذي يُمثّل طلب المُنادي بأحد حروف النّداء (يا، أيا، هيّا، أي، الهمزة)، فتختصّ (أيا وهيا) لنداء البعيد، و (أي والهمزة) للقريب، أمّا حرف (يا) فهي لكلاهما بعيداً كان أو قريباً، وقد تتغيّر منازل النّداء بتبادل بعضها مع بعض حسب متطلّبات التعبير والأداء الفنّي في الكلام²، وتقريباً وفي أغلب الأحيان نلاحظ أنّ أسلوب النّداء يُستهلّ به الكلام أو القصيدة، وذلك من أجل لفت الإنتباه لدى المتلقّين لإستعدادهم النّفسي والذهني بعد النّداء، وقد يفيد في مواضع أخرى معان مختلفة كالّتحسّر و الإغراء والنّدبة والإستغاثة و الإختصاص و التّعجّب وغيرها.

وإضافة لهذه الأساليب الثلاثة المهمّة في التعبير نجد أيضاً أسلوب النّهي والتمنّي، فالأوّل وهو الكفّ عن عمل على وجه الإستعلاء ويُستعمل لأغراض متعدّدة وقد يتنازل على معناه الحقيقي إلى معان أخرى حسب السيّاق كالّدعاء و الإلتماس، والتّهديد والسّخرية وغيرها، وكلّ هذه الاغراض لفهم الكلام ومحاولة توصيل الفكرة للمتلقّين، وأمّا التّمنّي فيُستعمل لإبراز التّمنّي المستحيل وإظهاره في صورة الممكن القريب وأداته الاصلية (ليت) لإفادة معنى الحسرة، وكلّ هذه الاساليب من أجل جماليّة النصّ الفنيّة، وتغيير روتين النصّ من أجل جلب إنتباه المتلقّين ومُتعتهم.

ومن هذا فإنّ الأساليب الإنشائيّة الطّليّبة منها تمثّل عناصر إبداعيّة على مستوى النصّ لكثافة الدّلالة وحيويّتها، وعلى مستوى المتلقّي فتمثّل محطات تنبيه وإثارة من أجل عمليّة الإتّصال، ليظلّ المتلقّي على علاقة

¹ - ينظر، محمد الهادي الطّرابلسي، خصائص الاسلوب في الشّوقيّات، ص350.

² - ينظر، أبو يعقوب المغربي، مواهب الفتّاح في شرح تلخيص المفتاح، ج2، دار الكتب العلميّة، القاهرة، ط1، (د.ت)، ص334.

دائمة ومستمرة مع النصّ، وتلعب دور الترفيه عن نفس المتلقّي حتّى لا يملّ من طوله.

وإضافة إلى الأساليب الإنشائية الطليّبة هناك أساليب إنشائية غير طليّبة، وهي الأساليب التي لا تستلزم مطلوبا ليس حاصلًا وقت الطلب¹، ويتمثّل في الذمّ والمدح بفعل (نعم وبئس)، وصيغ التعجب الذي يمثّل إنفعالا نفسيّا، وصيغ الرّجاء وأساليب العقود كأساليب عقود الزّواج وقرارات التّعيين وغيرها، وأساليب القسم تكون بأساليب كثيرة كالقسم بالله، وغيرها من الأساليب التي تعمل على تقوية المعنى وزيادة إثارته في المتلقّين.

ويمكن لأسلوب الإنشاء أن يتّحد في نفس السيّاق مع الأسلوب الخبري، فإذا كانت عمليّة الإخبار علّة الحدث الألسني أساسا فإنّ غاية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتي الأسلوبية لتحديد في هذا المقام دراسة الخصائص اللّغويّة التي يتحوّل بها الخطاب عن سيّاقه الإخباري إلى وظيفته التّأثيريّة و الجماليّة.

فالأسلوبية مجموعة من الإجراءات الأدائيّة تُمارس بها مجموعة من العمليّات التّحليليّة التي ترمي إلى دراسة البنى اللّسانية في النصّ الشعري وعلاقاتها، بغية إدراك الطّابع المتميّز للغة النصّ نفسه ومعرفة قيمته الجماليّة والفنيّة المضمرة وراء تلك البنى، وبالتالي الكشف عن البنى الأسلوبية التي تُضفي على النصّ القيم الجماليّة التي تكون هدف التّحليل الأسلوبي، فالأسلوبية وصف يشمل المناحي الجماليّة².

وتهدف الأسلوبية إلى المعنى الدّلالي الناتج عن حسن الاختيار الأسلوبي ووضع الألفاظ في مواقعها اللّائقة بها، فالأسلوب هو آليّة النّصوص وهو كلّ الاختيارات للأبعاد اللّغويّة المناسبة التي تضعها اللّغة بين يدي كلّ مُستعمل في موقف لغوي، وهو مجموع ما في الكلام من بدائل إختياريّة تأتي على شكل احتمالات تراد فيه، يرتبط إستعمالها بمعايير إجتماعيّة محدّدة لعرض واقعة أو حدث لغوي معيّن³، ومن هذا فإنّ الأسلوب ليس هو اللّغة نفسها، وإنّما ظاهرة ملازمة للّغة أو أنّه القدرة

1 - ينظر، عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية في النّحو العربي، مكتبة الخانجي، مصر، القاهرة، ط5، 2001، ص13.

2 - ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، ص30.

3 - ينظر، فيلي سانديرس، نحو نظريّة أسلوبيّة لسانية، تر: خالد جمعة، دار الفكر، دمشق، (د.ط)، 2003، ص43-45.

الإضافيّة الناتجة عن تأثير استعمال اللّغة، وتستند إلى ما ذكرناه سابقا باسم أليّة الاختيار¹.

فالإختيار ومما ذكرناه سابقا بما أنّه إختيار شكل تعبيرى معيّن من بين عدّة بدائل، فهو مكوّن أساسى من مكوّنات التشكيل الأسلوبى، وترجع إلى معيارين ذاتي وموضوعي يتعلّق المعيار الذاتى بمهارات المؤلّف وطريقة تفكيره وعالمه الداخلى، أمّا المعيار الموضوعى فيمثّل المقام الخاصّ بالمتكلّم، فالأسلوب بذلك نتيجة مجموعة من الإختيارات المقصودة بين عناصر اللّغة المتبادلة، ممّا يجعل تمييزا ووضوحا للفوارق الأسلوبية في نصوص تنتمي لنفس اللّغة، كما يمكن لعملية التوصيل أن تدخل في هذا التّصوّر الأسلوبى، كما يُتيح للنّظام اللّغوى فرصا عديدة للمتكلّم من أجل التّعبير بكلّ حرية حسب إختياراته المحكومة بالظّروف المختلفة أيضا والتي تكون على قدر مستوى أعلى².

ومن كلّ ما ذكرناه نستشفّ أنّ التّحليل الأسلوبى يتعامل مع ثلاثة عناصر، أولها العنصر اللّغوى الذي يؤدّي بنا إلى معالجة نصوص قامت اللّغة من وضع شفراتها، والعنصر النّفعى الذي يفرض علينا أن نأخذ عناصر أخرى غير لغويّة كالمؤلّف والقارئ والموقف وهدف النصّ، والعنصر الأخير الجمالى الادبى وهو الكاشف عن تأثير النصّ على القارئ مع الشّرح والتّفسير ومن تمّ التّقييم، وتكون هذه العناصر كلّها مترابطة مع بعضها البعض ومبنية على بعضها البعض أيضا، مع الأخذ بعين الإعتبار تلقّي القارئ لتأثير النصّ الجمالى باعتباره دعما للعنصر النّفعى، ومن هذا كلّه فإنّ التّحليل الأسلوبى الشّامل لكلّ العناصر الأسلوبية بكلّ بياناته يؤدّي لتفسير الأ والظّاهرة الادبية، والهدف الأساسى للتّحليل الأسلوبى العميق هو الفاعلية الناتجة عن النصّ بفضل تكامل العناصر الثلاثة التي ذكرناها آنفا³.

وصفوة القول هي أنّ الأسلوبية تعتبر علما يدرس و يحلّل جميع الظّواهر اللّغويّة و يكشف عن جماليّات النصّ الأدبى من خلال الصّيّغة (البيان و البديع)، لذلك تُعتبر علما شاملا و تعتمد في تحليلاتها للنصّ الأدبى على ركيزتين أساسيتين هما اللّغة و البلاغة كما تولّى اهتماما

1 - ينظر، المرجع نفسه، ص 64-66.

2 - ينظر، صلاح فضل، علم الاسلوب مبادئه واجراءاته، ص 89.

3 - ينظر، المرجع السابق، ص 100-101.

للجانِب النَّفْسِي و الاجتماعي للمبدع و القارئ أثناء تحليلها للنصّوص الأدبيّة، في حين نجد القَد الأدبي لا يهتمّ باللّغة إلّا قليلا فالنّاقِد من خلاله يقوم بتحليل النصّ بعيدا عن ميولاته و أفكاره أو آرائه و إنّما تحلّله وفقا و تبعا للموضوعيّة لتقييم النصّ و إصدار الأحكام للكشف عن جودة النصّ أو ردايته.

الفصل الثالث: تجلّيات النّقد السّيميولوجي في ضوء نظريّة الأدب

المبحث الأوّل: أسسه الفلسفيّة و الفكريّة:

تمهيد:

تعدّ السّمياء علما خاصّا يهتمّ بالعلامات الهدف منه دراسة المعنى الخفي لكلّ نظام علاماتي، فهي تدرس لغة الإنسان والحيوان وغيرها من العلامات اللّسانية باعتبارها نسقا من العلامات مثل علامات المرور وأساليب العرض في واجهة المحلّات التّجاريّة ورموز الخرائط، والرّسوم البيانيّة و الصّور وغيرها.

فالإشارات و العلامات المحيطة بنا تكاد تتكلّم عن نفسها مشيرة إلى وظيفة ما، قد نعلمها نحن وقد نجهلها، وهذا دليل على أنّ ما يحيط بنا يشي بطريقة أو بأخرى على وصول الحضارة إلى أوجها إذ أنّ " من طبيعة العالم المتحضّر أن يستخدم العلامات أيّا كان نوعها تجنّبا للإطالة، وابتعادا عن الحشو وميلا إلى الإيجاز و الاختصار "¹، فالعالم مليء بالعلامات والدلائل التي استدعت في مجموعها علم له حضوره القويّ ومكانته المرموقة مقارنة مع باقي العلوم في زعزعة نظام الإعتباطيّة، و المعروف بعلم السّمياء ".

فالسّمياء علم يُعنى بدراسة العلامات أو " بنية الإشارات و علائقها في الكون، ويدرّس بالتّالي توزّعها ووظائفها الدّاخلية و الخارجيّة "²، و "علم يهتمّ بكلّ الإشارات الدّالة مهما كان نوعها وأصلها"³، من طقوس ورموز وعادات وكتابة ولغة....

1 - بلقاسم دقة، علم السّمياء والعنوان في النّصّ الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل في السّمياء والنّصّ الأدبي، 7-8 نوفمبر 2000، قسم الأدب العربي، منشورات جامعة يسكرة، ص33.

2 - مازن الوعر، علم الإشارة: السّيميولوجيا لبير جيرو، تر: منذر عيّاشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنّشر، ط1، 1988، ص09.

3 - المرجع نفسه، ص09.

إذن هي مصطلح يلجأ إليه الناقد للإشارة إلى وجود علاقة بين شيئين لهما صلة مع بعضهما البعض ليشكلا دلالة ينحصر معناها في نوعية تلك العلاقة، أو هي قابلة للإدراك ليس لها معنى في حد ذاتها، وهذا الإدراك يكون عند عدم ارتباطها بالعنصر القابل للإدراك وهو الدال ولهذا يعرّفها إمبرتو إيكو على أنها "كلّ كيان يملك مدلولاً"¹.

وظهرت السّمائية خلال النّصف الأوّل من القرن العشرين تحت إسم العلم الشّامل لأنّها " تدرس كنيّة اشتغال الأنساق الدّلاليّة التي يستعملها الإنسان و التي تطبع وجوده و فكره "².

كما عرّفها جوزيف كورتيس أنّها " البحث عن المعنى و مسار الدّلالة في سياق أشمل من سياق التّواصل الذي قوامه باتّ ومطلق "³.

ومعنى هذا أنّ السّمياء تهتمّ بجميع السياقات اللّغويّة، وتبحث عن المعاني ودلالاتها ووظائفها، حيث رآها سوسير أنّها ذلك العلم الذي يدرس العلامات داخل الحياة الاجتماعيّة، سواء أكانت هذه العلامات لسانية أو غير لسانية⁴.

فالسّمياء " ليست محض منهج لتحليل النّصوص إنّما تتضمّن نظريّة الإشارات و تحليله، إضافة إلى الشّفرات و الممارسة الدّالة "⁵، فهي " عل الإشارة الدّالة مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني أنّ النّظام الكوني بكلّ ما فيه من إشارات ورموز هو نظام ذو دلالة و السّمياء بدورها تختصّ بدراسة بنية هذه الإشارات وعلاقتها في هذا الكون، وكذا توزيعها ووظائفها الدّاخلية و الخارجيّة "⁶.

فالسّمائية تسعى إلى تحويل العلوم الإنسانيّة خاصّة (اللّغة و الأدب و الفنّ) من مجرد تأملات وانطباعات إلى علوم قائمة بذاتها و بالمعنى الدّقيق للكلمة، ووصفها من

خلال أنساق من العلامات تكشف عن الأبنية العميقة لها، ويمكنها هذا التجرّد من استخلاص القوانين التي تتحكّم في هذه المادّة فنجد

1 - إمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بن كراد، مراجعة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص59.

2 - عبد الواحد مرابط، السّمياء العامّة وسمياء الأدب، مطابع الدار الغربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص10.

3 - محمد القاضي وآخرون، معجم المترجمات، الرابطة الدولية للنّاشرين المستقلين، تونس، ط1، 2010، ص268.

4 - ينظر، نور الهدى لوشن، مباحث في اللّغة ومناهج البحث اللّغوي، ص327.

5 - دانيال تشاندلر، أسس السّمائية، تر: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص448.

6 - قدّور عبد الله ثاني، سيميائية الصّورة، مغامرة سيميائية في أشهر الارسلالات البصريّة في العالم، الوارق، عمّان، الاردن، ط1، 2008، ص48.

س.و.موريس يرى " أنّ السِّيميائية لم تكن مجالاً تخصصياً فحسب، بل أنّها احتلّت فوق ذلك موقعا مركزياً في البحث العلمي بوجه عام، إذ كان عليها مهمّة اكتشاف اللّغة المشتركة في النّظرية العلميّة"¹.

واستمدّت السِّيميائية المعاصرة بعض مبادئها من الأطروحات الوضعيّة في جنوحها للشّكل وميلها نحو العلميّة لأنّ الوضعيّين هم من اعتبروا أنّ اللّغة كلّها رمزا²، نظرا لإشتراكها بين البشر وباعتبارها علامة، والعلامة ركن من أركان التّواصل بين الإنسان و الإنسان، وبين الإنسان والطّبيعة³.

ووردت لفظة سيميائية في معجم لسان العرب لابن منظور بمعنى العلامة، مشتقة من الفعل سَامَ الَّذِي هو مقلوب وَسَمَ، فيقال عنها: السّومة و السّيمة و السّيماء، أي العلامة، وسَوَمَ الفرس: جعل عليه السّيمة⁴. وفي حديث الخوارج: سيماهم التّحليق أي علامتهم، و الأصل فيها الواو فقلبت لكسرة السّين وتُمدّ وتُقصّر، سَوَمَ فلان فرسه إذا أعلم عليه بحريرة أو بشيء يُعرف به.....⁵

ونجد في معجم الوسيط: سَوَمَ فلان اتّخذ سمةً ليُعرَفَ بها، السّومة، السّمة، والعلامة و القيمة.

ويقال : إنّهُ لغالي السّومة (السّيمة) السّومة، السّيماء، العلامة⁶. ونستنتج من هذه التعريفات اللّغويّة أنّ كلمة السِّيميائية تعني العلامة أو الإشارة، وقد وردت في بعض المعاجم العربيّة أنّها تعني العلامة التي يعرف بها الخير و الشرّ، كما أشارت دائرة المعارفة الإسلاميّة إلى هذه الكلمة على أنّها تعني السّمة أو اللّاإشارة أو الإشعار⁷.

أمّا إصطلاحاً فنجد أنّ السِّيميائية هنا علم عُرفَ عند العرب القدامى بعلم الدّلالة، وقد جزم العديد من النّقاد العرب أنّه قد إستفاد من روافد شتّى جعلته يلتقط إهتمام العديد من المشتغلين في حقول شتّى من العلوم، وهذا ما يؤكّده النّاقِد عبد المالك مرتاض في رأيه حول السّمة و السِّيميائية فقال

1 - ميلاكا إفيتش، اتّجاهات البحث اللّساني، تر: سعد عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، (د.ط)، 2000، ص352.

2 - ينظر، سعيد بن كراد، مدخل إلى السِّيميائية السّردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003، ص06.

3 - ينظر، بشير تاويرت، محاضرات في مناهج النّقد الأدبي المعاصر، دراسة في الأصول والملاح والاشكالات النّظرية، ص 110.

4 - أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، "لسان العرب"، ص484.

5 - المرجع نفسه، ص485.

6 - مجمع اللّغة العربيّة، المعجم الوسيط، ص357.

7 - ينظر، محمد سالم سعد الله، مملكة النّص، التّحليل السِّيميائي للنّقد البلاغي، عالم الكتب الحديث، عّان، أربد، ط1، 2007، ص07.

" وكذلك إبتدأت السِّيميائية طبيّة فلسفيّة ثمّ لغويّة خالصة ثمّ تشعّبت إلى أدبيّة مع إحتفاظها بوضعها اللّساني¹ .

وبهذا فإنّ علم السِّيمياء أي علم الدّلالة بدأت نشأته بالمحسوسات، ثمّ تطوّرت إلى الدّلالة المجرّدة بتطوّر العقل الإنساني ورقّيّه، ومعنى هذا أنّه كلّما إرتقى و تطوّر التفكير العقلي جنح إلى إستخراج الدّلالات المجرّدة، وتوليدها واستعمالها والإعتماد عليها². فعلم السِّيمياء وعلم الدّلالة مرتبطان إلى حدّ كبير حيث كلاهما أستفاد ونهل من العلوم الأخرى كالطبّ و الفلسفة و اللّغة و الأدب.

ومصطلح السِّيمياء في أبسط تعريفاته وأكثرها استعمالاً أنّه شبكة من العلامات

التنظيميّة المتسلسلة وفق قواعد لغويّة متّفق عليها في بيئة معيّنة، حيث يستعصي الأمر على كلّ باحث أن يحدّد ماهيّتها، لأنّ هذا المصطلح ذو طبيعة زبنيّة لا يمكن لأيّ باحث أو دارس كان أن يعرف معناه، لأنّه يولد ويزداد قوّة وإشارة في كلّ بحث ودرس.

وشهد مصطلح السِّيميائية اشكاليّات عدّة في النّقد العربي و الغربي، إذ عُرِفَ بمصطلحين يدلّان على نفس العلم، ويصبّان في نفس الكأس الذي يهتّم بالعلامات، وهما السِّيميوطيقا Sémiotics قدّمه شارل بيرس، و السِّيميولوجيا Sémiology، قدّمه دي سوسير وكلاهما مأخوذ من أصل يوناني Simeion أي إشارة، وظلّ المصطلحين مترادفان طويلاً، فالأوّل مستمدّ من الإنجليزيّة و الثّاني من الفرنسيّة، حتّى فُصل بينهما، وكان سبب الاختلاف هو المصدر اللّغوي لكلّ مصطلح، فاختصّ الأوّل سيميوطيقا بالميدان الألسني، بينما السِّيميولوجيا أصبح يشير إلى علم العلامات³، فأصبحا يُعرّفان من خلال المنهل المأخوذ منه فإذا أخذ من الفرنسيّة قيل سيميولوجيا وإذا نُقل من الإنجليزيّة يُشار إليه بالسِّيميائية كما استندت إليه عدّة ترجمات منها علم العلامات، علم الدّلالة، علم الادلّة، وعلم العلامة.

وقد احتلّت السِّيميائية في المجال النّقدي الغربي مكانة مميّزة ومرموقة مع القطبين الغربيين فرديناند دي سوسير و شارل بيرسن

1 - عبد المالك مرتاض، السّمة والسِّيميائية، مجلّة الحداثة، ع2، 1993، ص19.

2 - ينظر، عبد الجليل منقور، علم الدّلالة (أصوله ومباحثه في التّراث العربي)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001، ص16.

3 - ينظر، سامي عابنة، اتّجاهات النّقاد العرب في قراءة النّصّ الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط2، 2009، ص76.

بوصفها ذلك النشاط المعرفي الذي له قواعده و أصوله، وامتداداته، حيث تنهل أصولها ومبادئها من مجموعة من الحقول المعرفية كاللسانيات و المنطق، و التحليل النفسي و الأنثروبولوجي، ومعنى هذا أنه كان لهذه الحقول دور و فضل كبير في تأسيس وتحديد مفاهيمها وطرق تحليلها ودراستها¹.

وإذا كان ظهور مصطلح السيميائية مقابلا للمصطلح الأجنبي Sémiotique، فمهما كان شأن هذا الاختلاف بين المصطلحين فإنه دون نزاع يكون الإجماع كله في إختزاله بتحديد معنى السيميائية من خلال تحديد المجال الذي تقوم عليه وهو العلامة Sing، فإذن السيميائية هي العلم الذي يدرس العلامات أيًا كان مصدرها.

وإذا كان سوسير قد حصر هذا العلم في دراسة العلامات في دلالاتها الاجتماعية، فإن بيرس جاء بعكسه فجعلها تدرس العلامات العامة في إطارها المنطقي حيث أن السيميوطيقا البيرسية لا ينصرف كامل إهتمامها إلى العلامة فقط، بل يتعدى إلى ما تنتجه هذه العلامة مما هو ثانوي و غير أساسي إلى درجة أن يصبح ذا قيمة كذاكر الحافلات و الصّكوك المصرفية، أو ذا شكل إبلاغي كالتعبير عن العواطف و كالتعبير الأدبي....²، وبهذا فقد أجمع الدارسون للسيميولوجيا أنها تتناول الرّموز بقدر ما تتناول الإشارات، والبحث في علاقاتها بالمعاني و الدلالات المختلفة التي يمكن أن تشير إليها في إطار الحياة الاجتماعية.

ومصطلح السيميائية حسب صيغته الأجنبية Sémiotique، أو Sémiotique، يتكوّن من جذرين (Sémio) و (tique)، إذ أن الجذر الأول الوارد في اللاتينية على صورتين هما (Semio) و (Séma) يعني إشارة أو علامة أو مايسمى بالفرنسية (Singe) وبالإنجليزية (Sign) في حين أن الجذر الثاني (tique) يعني علم كما هو معروف³، وإذا قمنا بتركيب هذين الجذرين نتحصّل على المصطلح "علم الإشارات" "علم العلامات".

ربط سوسير مفهوم السيميولوجيا باللغة في قوله "نظام من العلامات System of Signe التي تعبّر عن الأفكار ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام

1 - ينظر، سعيد بن كراد، السيميائية (مفاهيمها وتطبيقاتها)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط3، 2012، ص25.

2 - ينظر، سامي عابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص307-308.

3 - ينظر، فيصل الأحمر، السيميائية الشعرية، جمعية الامتاع والموانسة، ط1، 2005، ص10-11.

الكتابة، أو الألفباء المستخدمة عند فاقد السمع و النطق، أو الطقوس الرّمزيّة أو الصّيع المهدّبة أو العلامات

العسكريّة، أو غيرها من الانظمة، ويمكننا أن نتصوّر علما موضوعه دراسة حياة العلامات في المجتمع مثل هذا العلم يكون جزءا من علم النفس الاجتماعي، وهو بدوره جزءا من علم النفس العامّ، وسأطلق عليه علم العلامات Sémiology¹.

فالسيميائية قامت على أنقاض البنيويّة كمنهج ونظريّة فجاءت " نتيجة عمليّة النّقد الصّارم للنّظريّة البنيويّة في نمطيّة جديدة تهدف إلى القراءة المفتوحة على نقيض البنيويّة التي تدعو إلى تأصيل القراءة وفق قواعد موضوعه سلفا بقراءة فاعلة منفعة².

وجاءت كمشروع جديد موضوعه دراسة حياة العلامات على يد سوسير عند دراسة طبيعة الدّليل اللّغوي حين قال " ينبغي أن يتساءل أصحاب علم الدّلائل عندما ينتظم أمره إذا كانت طرق التّعبير التي تقوم على دلائل طبيعيّة صرفة كالتّعبير بالإشارات هي أشمل من مشمولات علمهم الشرعيّة أم لا، فإذا افترضنا أنّه يشملها فإنّ موضوعه الأساسيّ سيبقى لا محالة مجموع الأنظمة القائمة على إعتباطيّة الدّليل³.

إذن فالسيميائية حسب سوسير "هي علم يدرس أبجديّة الصّم، البكم و الكتابة و الطقوس الرّمزيّة، وغير ذلك، أمّا علم اللّغة (اللّسانيّات) فهو مجرد فرع من هذا العلم العامّ⁴.

ويعرّفها بيار جيرو أنّها " العلم الذي يهتمّ بدراسة أنظمة العلامات، اللّغات والإشارات والتّعليمات....⁵.

وهذا المفهوم يُدخل اللّغة تحت المفهوم الجديد للسّيميائية و المعروف بالسّيميوطيقا، ويعود الفضل إلى الإهتمام باللّغة ودراستها إلى العالم اللّغوي سوسير الذي يقول في هذا الصّدّد في كتابه "محاضرات في علم اللّغة" " أنّها العلم الذي يدرس حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعيّة، ونستطيع إذن أن نتصوّر علما يدرس حياة الرّموز والدّلالات المتداولة في

1 - عبد الله ابراهيم وآخرون، معرفة الآخر(مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1990، ص 73-74.

2 - مولاي علي بوخاتم، الدّرس السّيميائي المغاربي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 2005، ص15.

3 - عبد الله بوخلخال، مصطلح السّيميائية في المبحث اللّساني العربي الحديث، أعمال ملتقى السّيميائية والنّص الأدبي، معهد اللّغة العربيّة وادابها، جامعة عنّابة، الجزائر، 1995، ص74.

4 - عبد الواحد مرابط، السّيميائية العامّة وسيميائية الادب، ص10.

5 - بيار جيرو، السّيميائية، تر: انطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1984، ص50.

الوسط المجتمعي، وهذا العلم يشكّل جزءاً من علم النفس العامّ، ونطلق عليه مصطلح علم الدلالة (السيميولوجيا)، وهو علم يفيدنا موضوعه في الجهة التي تقتنص بها الدلالات والمعاني، ومادام هذا العلم لم يوجد بعد فلا نستطيع أن نتنبأ بمصيره، غير أننا نصرّح بأنّ له الحقّ في الوجود، وقد تحدّد موضوعه بصفة قبلية وليس علم اللسان إلاّ جزءاً من هذا العلم العامّ ويبين لنا هذا العلم ما هو مضمون الإشارات، وأي قوانين تتحكّم فيها"¹.

ومعنى هذا أنّ سوسير قد أحال هذا العلم إلى ملر جيته الإجتماعية إنطلاقاً ممّا يحيط بالإنسان، إذاً السيميولوجيا في نظره جزء من علم النفس الإجتماعي، تدرس دلالية العلامات في صميم الحياة البشرية، واهتماماتها مختلفة تتنوّع بين الأيديولوجيات والإقتصاد والتّحليل النفسي والأدب وغيرها من مجالات الحياة المختلفة، وبهذا يتوسّع مجالها إلى أقصى حدّ وربّما تحرم نفسها من التّخصّص بموضوع هو مادّتها الأساسية، فكما هو واضح العلامة منتشرة في كلّ مكان وفي كلّ مجال من مجالات الحياة. والعلامة نوعان لساني مجاله في اللّغة، وغير لساني يظهر في الشّم، والدّوق واللمس والإيماء والصّوت والطّعام واللبّاس وإشارات المرور والطّرق وأحوال الطّقس والأنظمة العسكرية وغيرها، ومن هذا فإنّ علم العلامات هو سيميولوجيا تهتمّ بكلّ ما يحيط بالإنسان². وبإقرار من سوسير يثبت حقيقة أنّ اللّغة لا تُفهم خارج المجتمع، ويجب أن ندرس حياتها أي دراسة استخدام العلامات من طرف المجتمع، وتتبع تطوّر دلالات هذه العلامات، ودليل هذا قوله عن السيميولوجيا أنّها " علم يدرس الدلائل في صلب الحياة الإجتماعية"³.

ويؤكّد سعيد بن كراد ماقاله سوسير وهو يصنّف السيمياء في قوله " بأنّها دراسة حياة العلامات داخل الحياة الإجتماعية، ويؤكّد بأنّها في حقيقتها كشف واكتشاف علاقات دلالية غير مرتّبة من خلال التجلي المباشر للواقع كما أنّها تدريب للعين على التّقاط الضّمني والمتوازي و الممتنع"⁴.

1 - المرجع السابق، ص50.

2 - بنظر، وائل بركات، السيميولوجيا بقراءة رولان بارت، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد 18، ع2، 2002، ص57.

3 - فرديناند دي سوسير، محاضرات في الاسنّة العامة، تعريب صالح القرماضي وآخرون، الدّار العربيّة للكتاب، (د.ط)، 1985، ص37.

4 - رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصّورة بين النّظرية والتّطبيق، دار قرطبة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2002، ص11.

وأعطى صلاح فضل أيضا مفهوما للسيميولوجيا بقوله " أنها العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كلّ الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة"¹، في حين قال الدكتور سعيد علّوش في تعريف له عنها " هي دراسة لكلّ مظاهر الثقافة، كما لو كانت أنظمة للعلامة، اعتمادا على إفتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع "².

وورد تعريف السيميولوجيا في موسوعة علم الإنسان بأنه " علم العلامات، أو السلوك المستخدم للعلامة، ينطوي على دراسة كلّ من الإتصال اللغوي، وغير لغوي، كما يدرس كيف تخلق عملية تنميط السلوك الثقافي البشري صور الدلالة التي يتم تفسيرها وفقا لمبادئ عامة مشتركة وعادة ما يتم ذلك بمناظرتها بالسلوك اللغوي "³. وهذا محمد السرغيني يؤكّد الطرح نفسه إذ يرى أنّ السّمياء هي " ذلك العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات أيّا كان مصدرها لغويّا أو نسبيا أو مؤشّريا وحسب مدلول الجذر اللغوي للكلمة فهي تعني علم العلاقات و الأنظمة الدالة "⁴.

ومعنى هذا أنّ للسّمياء قدرة على تدريب العين على التقاط كلّ العلامات و الدلالات العشوائية وإكتشافها عند تصادم العين بالواقع. والسّمياء من هذا المنطلق إهتمّت بموضوعين الأوّل رئيسي وجوهري ينصبّ على دراسة الدلائل الإعتباطيّة والثاني ثانوي أهتمّ بدراسة الدلائل الطّبيعيّة، فأهميّة الأوّل تنطلق من كون معظم الدلائل الإنسانيّة تتّصف بالإعتباطيّة باستثناء بعض العلامات التي تكون فيها العلامة بين الدالّ والمدلول

طبيعيّة، بمعنى أنّ أصوات الدالّ تتناسب مع طبيعة المدلول. وهذا عمّار شلّواي أيضا يشير إلى السيميولوجيا، وقد عدّه من العلوم الحديثة وثمره من ثمار القرن العشرين، يدرس العلامات في صميم الحياة الإجتماعيّة ويمنح لنفسه أحقيّة القدرة على دراسة الإنسان دراسة متكاملة

1 - صلاح فضل، النظرية البنائية في النّقد الأدبي، ص297.

2 - سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص118.

3 - شارلوت سيمور سميث، موسوعة علم الإنسان، تر: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، اشراف محمد الجوهري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط1، (د.ط)، ص433.

4 - حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص71.

من خلال العلامات المبتدعة من قبله لإدراك واقعه في آن واحد، فهو علم الإشارات الدالة مهما كان نوعها¹.

ويعدّ عبد المالك مرتاض قطبا من أقطاب السيميائية في الوطن العربي، والذي سجّل لنفسه حضورا مميّزا في الساحة النقديّة الجزائرية، حيث نجده يقول " أنّ مفهوم السيميائية آت كما هو معلوم من تركيب (سَمَ وَ مَ) الذي يعني، فيما يعني (العلامة) التي يعلم بها شيء ما كالثوب و إنسان ما كالوشم، أو حيوان ما كإسم القبائل العربية التي كانت تسمّى بها إبلها. ومن هذه المادة جاء لفظ "السيما" بالقصر و "السيمياء" بالمدّ و "السمياء" ².

ويتّضح من طرح مرتاض أنّه قد اصطنع لنفسه مصطلحا خاصا به من الواقع ففي نظره الثوب علامة، والوشم علامة تميّز صاحبها عن غيره، ونجده يعتمد على الجانب النحوي لإثبات مصداقية مصطلحه المستعمل وذلك لرجوعه إلى المعاجم العربية كلسان العرب.

و العلامات عند سوسير كيانا ثنائيّ المبنى يتكوّن من وجهين يشبهان وجهي العملة النقديّة، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، الوجه الأوّل أي الصّورة الذهنيّة أو الصّورة المرتسمة للمسمّى على المستوى الذهني. والعلاقة التي تربط الدالّ بمدلوله في رأي سوسير هي علاقة إعتباطيّة في معظم الأحيان³، باستثناء العلامات اللّغويّة المحاكية التي يكون فيها الدالّ يحاكي المدلول كمؤاء القطّ و خرير الماء⁴.

وإذا كان سوسير قد وصل إلى أنّ العلامة تربط بين الدالّ والمدلول فإنّ المناطق العرب ميّزوا بين ثلاثة أنواع من النسب طبيعيّة وعقليّة ووضعيّة، فالدلالة الطّبيعيّة تنتج عن إيجاد العقل بين الدالّ و المدلول علاقة طبيعيّة، وينتقل لأجلها منه إليه هدفها إحداث طبيعة من الطّبائع سواء من ناحيّة اللّفظ أو المعنى، فمثلا أحداث بعض الأصوات للإنسان أو الحيوان فهي لها معنى بشكل طبيعي أي بين الدالّ والمدلول من علاقة ذاتيّة ينتقل العقل لأجلها منه إليه، هدفها استلزام تحقّق الدالّ في نفس الأمر تحقّق المدلول فيها بشكل مطلق، سواء كان إستلزام المعلول للعلّة كإستلزام

1 - ينظر، عبد الفتاح حمّوز، سيميائية التّواصل والتّفاهم في التّراث العربي القديم، دار جرير للنّشر والتّوزيع، ط1، 2011، ص 66.

2 - عبد المالك مرتاض، نظريّة النصّ الأدبي، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2010، ص 157.

3 - ينظر، محمد الصّغير بناني، المدارس اللّسانية في التّراث العربي وفي الدّراسات الحديثة، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2001، ص62.

4 - ينظر، عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقديّة الحديثة، ص76.

الدَّخَانُ لِلنَّارِ، أو العكس كإستلزام النَّار للحرارة أو إستلزام أحد المعلولين للآخر كإستلزام الدَّخَان للحرارة، وأمَّا النَّوع الثالث المتمثل في الدلالة الوضعية وهي الإتفاقيّة المتعارف عليها بمعنى جعل شيء بإزاء شيء آخر بحيث إذا فهمَ الأوّل فهمَ الثاني.

كما حاول سوسير العلاقة بين اللسانيّات و السّيميولوجيا بأنّ المصطلح الأوّل فرع من الثاني " إذ إعتبر السّيميولوجيا محتويةً للسانيّات من زاوية أنّ اللّغة نظام إشاري يمتاز بالأفضليّة، والإتساع أكثر من الأنظمة الأخرى، ولذا كانت دراسته حولها ولم يمنع هذا من إعطاء تعريف شامل للسّيميولوجيا رابطاً إياها بالمجتمع¹. ومعنى هذا أنّه مادام أنّ اللسانيّات جزء من السّيميولوجيا فإنّ القوانين التي سيكتشف عنها علم العلامات

(السّيميولوجيا) سيكون تطبيقها على اللسانيّات ممكناً. وإنّ القول بالسّيميائيّة مستمدّ من اللسانيّات العامّة دليله حديث سوسير عن التّصوّر السّيميائي أثناء تطرّقه للسانيّات وكان هذا أثناء ضبطه وتحديد مفهوم اللّغة، حيث تنبأ بعلم السّيميولوجيا مع ذكر علاقته باللّغة و الذي كانت نتيجته هي أنّ اللسانيّات بمعناها العامّ العادي أنّها هي دراسة اللّغة اللّإنسانيّة، وماهي إلّا جزءاً من هذا العلم الذي يختصّ ويشمل دراسة جميع أنظمة العلامات اللّسانيّة وغير اللّسانيّة حيث أنّ ماتتوصّل إليه السّيميولوجيا من قوانين هي صالحة وقابلة لتطبيقها على اللّغة نفسها². وجاء رولان بارت يلمّح أنّ السّيميولوجيا هي العلم الذي يمكن أن تحدّده رسمياً بأنّه علم الدلائل (العلامات) قد استمدّت مفاهيمه الإجرائيّة من اللسانيّات³.

ونجد أيضاً بريتو جورج مونان وغيرهم ممّن ربطوا بين السّيميائيّات العلم الذي يدرس أنساق العلامات الدّالة، وبين وظيفتها التّواصلية لأنّ التّواصل يُعدّ عصب وظيفه اللّسان، وزاد درافيل بلفيلار الذي أعلى من شأنها على " أنّها لا تصلح لكلّ المجتمعات وأنّ بداية ميلادها كانت في البلاد المتقدّمة مقابل النّقص وملء نقص⁴."

¹ - فيصل الاحمر، معجم السّيميائيّات، ص17.

² - ينظر، زبير دراقي، محاضرات في اللسانيّات التّاريخيّة العامّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، السّاحة المركزيّة، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص115.

³ - ينظر، رولان بارت، درس السّيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986، ص20.

⁴ - عبد الفتّاح حمّوز، التّواصل والتّفاهم في التّراث العربي القديم، ص64.

ولتحديد مبادئ المنهج السيميائي لابدّ من مراعاة ثلاثة خصائص ضرورية بدءاً من خاصية المحايثة التي من شأنها التحكم في المنهج كون السيمياء منهج داخلي محايت، ويعني ذلك أنّه يركّز على داخل الرّسم أو الصّور، وعلاقته المحيطه الخارجي ويتوسّع في سياق ثقافي وحضاري " بمعنى أنّ التحليل المحايت يتطلّب الإستقرار الدّخلي للوظائف النصّية (الرّسم) التي تسهم في توليد الدّلالة¹. بمعزل عن العلاقات الخارجيّة سواء كانت تاريخيّة أو إقتصاديّة تشهد لأعمال المبدعين .

وثاني هذه الخصائص التّبيين وهو لفظ آت من المنهج البنيوي لأنّه المنهج الوحيد القادر على خلخلة الدوالّ و الرّموز داخل النصّ الأدبي أو الرّسم على حدّسواء.

وأخر هذه الخصائص الكلّية وسمّيت كذلك لأنّها تدرس الكلّيات العامّة وتعمل على تنظيمها " تنبع من طبيعة الموضوع الذي تدرسه السيميائيّات²، وبعبارة أخرى أنّها تسيّر مع المنهج السيميائي جنباً إلى جنب.

في حين نجد شارل بيرس تناول السيميولوجيا على أنّها مذهب الطّبيعة الجوهرية و التّوّعات الأساسيّة للدّلالة الممكنة³، وقد عُرف عنده علم العلامات بمصطلح السيميوطيقا التي تقوم على المنطق والرّياضيّات و الظّاهراتيّة، وهي نظام رمزي لا يستقيم إلّا بواسطة التّواصل.

وبالتّالي لم تصبح السيميائيّة علماً قائماً بذاته إلّا بالعمل و الرّؤية التي قام بها بيرس وجعل السيميائيّة تضمّ العلوم الإنسانيّة والطّبيعيّة كما إعتبرها مرادفة للمنطق⁴.

وعرّفها كلّ من بيرس وموريس وأمبرتو إيكو " أنّها نظريّة عامّة تدرس أنظمة العلامات⁵، فالسيميوطيقا تهتمّ بكلّ علامة دالّة تكون اللّغة جزء من هذه العلامة الدالّة.

وحسب ما توصّل إليه المتخصّصون في هذا المجال منذ بداية القرن العشرين، أنّ أصل كلمة سيميوطيقا أو سيميولوجيا يعود إلى الكلمة

1 - محمد بلاسم، الفنّ التّشكيلي، دار مجلاوي، عمّان، الاردن، ط1، 2008، ص23.

2 - أفنّور عبد الله الثّاني، سيميائيّة الصّورة، ص151.

3 - ينظر، عادل فاخوري، السيمياء عند بيرس، مجلّة الدّراسات العربيّة، العدد6، 6أفريل 1986، ص115.

4 - ينظر، عبد الله ابراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النّقدية، ص75.

5 - فيصل الاحمر، السيميائيّة الشّعريّة، ص280.

اليونانية القديمة Sémeion ، التي تحيل على سمة مميزة Marque ، Disinctive ، أثر Trace ، قرينة Indice ، علامة منذرة Signe Précurseur ، دليل Preuve ، علامة منقوشة أو مكتوبة Signe Gravé ou écrit ، بصمة Empreinte ، تمثيل تشكيلي Figuration.....¹

ونجد بيرس أثناء بحثه طمح إلى إنجاز تصوّر خاصّ به، فانطلق من أسس إبستيمولوجيّة، مغايرة حتّى خرج بالعلم الذي أطلق عليه اسم سميوطيقا (Sémiotiques)، فهي عنده لا تنفصل من جهة عن المنطق باعتباره القواعد الأساسيّة للتّفكير و الحصول على الدّلالات المتنوّعة، ولا تنفصل من جهة ثانية عن الفينومينولوجيا باعتباره منطلقا صلبا لتحديد الإدراك وسيروراتهِ ولحظاته².

وبذلك يمكن القول أنّ السّيميوطيقا عند بيرس قد إرتبطت بالمنطق على نطاق أوسع، وهو يؤكّد الرّأي بتعريفه لها بقوله " ... ليس المنطق بمفهومه العامّ إلّا إسماً آخر للسّيميوطيقا، فالسّيميوطيقا نظريّة شبه ضروريّة أو نظريّة شكلية للعلامة"³.

ومعنى هذا الطّرح أنّ المنطق يتجلّى في العلامة من خلال العلاقة بين الدّالّ و المدلول، وهذا ماضٍ في قوله (نظريّة ضروريّة)، أي هناك شيء يأمر بفعل شيء، إذن السّيميوطيقا في نظر بيرس يمكن تسميتها منطق العلامة أو المنطق الذي يدرس العلامة.

ثمّ جاء جون لوك الذي استخدم مصطلح السّيميوطيقا في كتاب له بعنوان "مقال حول الفهم البشري" عام 1960، ويعني بالسّيميوطيقا ذلك العلم الذي يهتمّ بدراسة الطّرق والوسائط التي يحصل من خلالها على معرفة نظام الفلسفة و الأخلاق وتوصيل معرفتها، وظهرت أيضا أعمال كلّ من فيكو و لابينتز حيث عدّت سيميائية هذا الأخير إلتقاء مصطلحي التّعبير و التّواصل⁴.

فمن خلال تطرّقنا لكلّ من المصطلحين سيميولوجيا و سيميوطيقا تعرّفنا على أنّهما مترادفان في المعجم الموسوعي لعلم اللّسان فكلمة

1 - ينظر، يوسف و غليسي، مناهج النّقد الأدبي، ص 93.

2 - ينظر، سعيد بن كراد، السّيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، ص 87.

3 - فيصل الاحمر، معجم السّيميائيات، ص 17.

4 - ينظر، ميشال أرفيه و آخرون، السّيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص 25.

سيميوولوجيا Sémiotique تعود مرجعيتها إلى اللسانيات، بينما مصطلح سيميوطيقا Sémiotique تعود مرجعيتها إلى المنطق، وهي مرادفتها وموضوعها هو دراسة الأنظمة العلامية المختلفة، اللغوية منها وغير اللغوية، فنظرة سوسير مبنية على تصوّر ثنائي (دال، مدلول)، أمّا بيرس فتصوّره ذو بعد ثلاثي (دال، مدلول، مرجع خارجي).

وبهذا تكون السيميوطيقا في رأيه نظرية شاملة موسّعة، تتعدّى حدودها اللغة، ليصبح العالم كلّهُ علامات تحدّد علامات. وفي هذا يقول بيرس " ليس بإستطاعتي أن أدرس أيّ شيء في هذا الكون كالرياضيات و الأخلاق و الميتافيزياء، والجاذبية الأرضية و الديناميكية الحرارية، و علم التشريح المقارن، و علم الفلك، و علم النفس، و علم الأصوات، و علم الإقتصاد، و تاريخ العلم، و الكلام و السكوت،...أنّه نظام سيميولوجي"¹.

فالسيميوطيقا في نظر بيرس مدخل ضروري للمنطق وقد تتجاوز ذلك ليصبح المنطق ذاته رديفا لها، كونه علم القوانين الضرورية للفكر، فهو علم شامل لا يضاهيه في الشمول إلا السيميوطيقا التي تبحث عن التّأويلات الموجودة في قلب العلامات المتمظهرة على مستوى النصّ، بل وكلّ العلامات التي تملأ العالم المحيط في شتّى المجالات.

وقد أغفل سوسير بعض المؤشّرات الضرورية باعتباره جعل العلامة ثنائية قائمة على دال ومدلول في التّدايل كالرّمز و الإشارة و الأيقون، وذلك لإهتمامه بالعلامة اللغوية في

ذاتها. في حين نجد بيرس له وجهة نظر عقلية محضة، فقد توصّل بتقسيمه الثلاثي للعلامات إلى الأيقونة Icon ، الشّاهد Index ، الرّمز Symbol² ، وهو تقسيم يقوم على حقيقة العلاقة بين المصوّرة (الدالّ)، والموضوع ، والتّقسيم كالآتي:

أ-الأيقونة: وتقوم على علاقة التّشابه بين المصوّرة و المشار إليه (الموضوع)، ومبدأ التّشابه هذا من العمومية بحيث يفترض معه أنّ أيّ نوع من التّشابه بين العلامة والشّيء الذي تشير إليه³، يكفي ليقم علاقة

1 - مازن الوع، علم الإشارة السيميولوجيا لبيرس جبر، ص11.

2 - ينظر، عادل فاخوري، علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص13.

3 - ينظر، عبد الله ابراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل الى المناهج النّقدية الحديثة، ص81.

أيقونيّة كالصّور الفوتوغرافيّة، والخرائط، فإنّها تحيل مباشرة على الشّيء الذي تشير إليه علاقة التشابه.

ب- المؤشّر: ويسمّى الشّاهد أو العلامة المؤشّريّة أو الإشاريّة، وفيه تكون العلاقة بين المصوّرة و المشار إليه (الموضوع) بسببيّة منطقيّة¹، حيث يحيل المشار إليه إلى حالة أو فكرة ما ساعة ثبوت إشارة من الموضوع، كارتباط الدّخان بالنّار، أو إحمرار الوجه كالخجل.

ج- الرّمز: إذا كانت الأيقونة تقوم على علاقة التشابه والمؤشّر على السببيّة، فإنّ العلاقة التي تربط المصوّرة بالمشار إليه فهي الرّمز، وهي علاقة محض معرفيّة، وغير معلّلة فلا يوجد بينهما علاقة تشابه أو صلة أو علاقة تجاوز². وإنّما الأمر كان قد ارتسم في مخيّلّة العامّة، بأنّ شيئا كهذا يستحيل إلى نتيجة كهذه كارتباط الحمامة بالسّلام، والشمس بالحرّيّة، أي أنّ الرّمز يدلّ على شيء معيّن معروف في كلّ مجتمع³.

ومما سبق فإنّ سيميوطيقا بيرس تقوم أساسا على المنطق والظواهر الفلسفيّة، وبهذا فوظيفتها منطقيّة فلسفيّة، ولم يتوقّف بيرس عند هذه الأنواع الثلاثة من العلامات بل استمرّ في تصنيفها وتقسيمها حتّى توصّل في النّهاية إلى ستّة وستّون نوعا من العلامات⁴، إلّا أنّ هذه الأنواع الثلاثة هي التي اشتهرت في الدّوائر السّيميائيّة دون غيرها من العلامات.

وبعد تطرّقنا لسيميولوجيا سوسير وسيميوطيقا بيرس نجد أنفسنا أمام عدّة إتجاهات

أخرى لهذا العلم بحسب فهم الدّارسين الغرب لها والعرب بصفة خاصّة، الذي يرجع إلى الفهم الإنساني واختلاف الأيديولوجيّات والأسس المنطقيّة و الثقافيّة وبذلك يمكن تقسيمها إلى سيميولوجيا التّواصل، وسيميولوجيا الدّلالة، وسيميولوجيا الثقافة⁵.

1- سيميولوجيا التّواصل:

1 - ينظر، سيزا قاسم، القارئ والنصّ (من السّيميوطيقا إلى الهيرومينوطيقا)، مجلّة الفكر، مج23، ع4، يناير، مارس، إبريل، يونيو، الكويت، 1995، ص31.

2 - ينظر، المرجع السابق، ص34.

3 - ينظر، عبد الله إبراهيم وآخرون، ص82.

4 - ينظر، المرجع نفسه، ص82.

5 - ينظر، حنون مبارك، دروس في السّيميائيّات، ص83.

ويركّز هذا الإتجاه على الوظيفة التّواصلية في أيّ علامة دلالية، فالعلامة أداة تواصل و أيّ كانت ماهيتها لسانية أو غير لسانية تنقسم إلى ثلاثة عناصر (دال ومدلول و القصد)، ولكلّ علامة إمتدادها بين هذه العناصر ويمكن أن تُفهم عن طريق وسائط مختلفة¹، مع هدف الإبلاغ و التأثير في المتلقّي أو المرسل إليه، والتي تشمل أنماطا مختلفة كاللغة مثلا أو الصّوت أو الرّائحة أو غيرهما....، فمثلا نستطيع أن نتعرّف إلى نوع من الورد إمّا بذكر إسمه أو من خلال رائحته المميّزة أو بتقديم صورته أو برسمه أو غير ذلك من الأشكال الدلالية لها، فهنا تصبح العلامة المذكورة تتكوّن من دال ومدلول ووظيفة قصديّة². ولسمياء التّواصل محوران هما:

أ-محور التّواصل: وينقسم إلى تواصل لساني بين البشر بواسطة الفعل الكلامي، يشترط تحقّق دائرة الكلام كما قال سوسير، كما يقوم على استخدام أنظمة خاصّة بعلامات تواصلية بين الأفراد، وكذلك الطّريقة التي يُنقل بها ذلك الكلام عن طريق اللّغة، وتواصل إبلاغي غير لساني ويصنّفه بويسنس كلغات غير معتادة كالإشهارات التّجارية وإشارات المرور، ولغة الصّمّ والبكم

ب-محور العلامة: وينطلق من توافق الدال والمدلول ويصنّف العلامة إلى إشارة مثل أعراض المرض والبصمات، ومؤشّر كعلامة إصطناعية وأيقون كرسالة أيقونية بين الشّيء وأيقونه و الرّمز كعلامة للعلامة³. ومثّل هذا الإتجاه كلّ من مونان، بريطون بويسنس، غرايس، وتنظر سيمياء التّواصل إلى الوظيفة التّواصلية على أنّها لا تختصّ بالرسالة اللّسانية فحسب، بل تتعدّها إلى البيانات السّيميائية التي تشكّل منها الحقول غير اللّسانية الأخرى⁴.

2-سيمولوجيا الدلالة:

تبنّى هذا الإتجاه رولان بارت الذي عُرف عنده البحث السّيميولوجي هو دراسة الأنظمة و الأنساق الدالّة فجميع الوقائع و الأشكال الرّمزية والأنظمة اللّغوية تدلّ، فهناك من يدلّ باللّغة، وهناك من يدلّ بدون اللّغة

1 - ينظر، جميل حمداوي، الاتّجاهات السّيميوطيقية (التّيارات والمدارس السّيميوطيقية في النّفاة الغربيّة)، مكتبة المثقّف، (د.ط)، 2015، ص 08.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص44.

3 - ينظر، عبد الله ابراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل الى المناهج النّقدية الحديثة، ص84-95.

4 - ينظر، جوليا كريستيفا، علم النّص، ص15.

المعروفة، بيد أن لها لغة خاصّة، ومادامت الأنساق و الوقائع كلّها دالّة، فلا عيب في تطبيق المقاييس اللّسانية على الوقائع غير اللفظيّة.
وهذا الإتّجاه يرسّخ ثرات سوسير وخاصة العلامة اللّغويّة التي تتكوّن من وجهين الدّالّ والمدلول (الصّورة الصّوتيّة والصّورة المفهوميّة)، يقول سوسير " أن العلامة اللّسانية لا تربط شيئاً بإسم وإنما تصوّر بصورة سمعيّة"¹، ونلاحظ من هذا أنّه في مفهوم العلامة اللّغويّة عند سوسير غياب المرجع أي بمعنى عدم العودة إلى الواقع لأنّنا لا نستطيع إستحضاره في كلّ

علامة بل بمقدور أن نستحضر ذهنيّاً الصّورة أو المفهوم الذي ترمز إليه العلامة في أيّ وقت.

وتتوزّع عناصر الإتّجاه السّيميائي الدّلالي على أربع ثنائيات مستقاة من الالسنّيّة البنيويّة وهي: اللّغة والكلام، الدّال والمدلول، المركّب والنّظامن التّقرير والإيحاء²، ولا يتمّ فيها التّمييز بين اللّغة والكلام، ولا تُفهم فيها طبيعة العلامات اللّسانية و السّيميائيّة، إلّا ببعضها البعض، كما تنمو فيها العلاقات اللفظيّة على المستويين الدّهني و التّحليلي وفق نظام يتكوّن مخطّط مضمونة من نظام دلالي، أو بعبارة أخرى سيميائيّة داخل سيميائيّة أخرى³.

وبناءً على هذا إستقلّت الدّلاليّة عن مختلف العلوم التي تهتمّ بدراسة العلامة وبخاصّة السّيمياء واللّسانيّات، واختصّت بدراسة معنى الكلمات انطلاقاً من الكلمة لأنّ الكلام وسيلة إتّصال واللّغة أداة لتنقل الأفكار و تداولها، ولا يعني هذا أنّها استغنت عن مختلف العلوم التي تهتمّ بالعلامة الدّالّة (السّيمياء، المنطق، اللّسانيّات، علم النّفس وعلم الإجتماع)، لأنّ نقل هذه العلامة يشترط حضور الدّال عليها و الصّورة الدّهنيّة للشيء المدلول عند كلّ من المرسل و المرسل إليه⁴.

3- سيميولوجيا الثّقافة:

فقد انبثقت بشكل رئيسي من الفلسفة الماركسيّة، وعن الاعمال المنهجية لجماعة (موسكو تارتو 1962) التي ضمّت يوري لوتمان،

1 - جميل حمداوي، الإتّجاهات السّيميوطيقية، ص06.

2 - ينظر، عبد الله ابراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة، ص96-99.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص99-106.

4 - ينظر، بيار جيرو، علم الدّلالة، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، (د.ط)، 1986، ص06.

إيفانوف، بوريس، تودوروف، لاندي...¹، وتتعلق موضوعات هذا الاتجاه من عدّ الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساق دلالية، وما الثقافة في نظر أصحاب هذا الاتجاه إلا إسناد وظيفة للأشياء الطبيعية وتسميتها، وهي بذلك تكون مجال تواصلنا تنظيماً للاخبار في المجتمع الإنساني².

ويرى أصحاب هذا الاتجاه أنّ العلامة تتكوّن من بناء ثلاثي (الدال و المدلول والمرجع)، وهو تصوّر يختلف عن بناء بارت الثنائي، ويتفق إلى حدّ ما مع بناء بيرس الثلاثي (المصورة، المفسرة، الموضوع)، وتبعاً لذلك إستخدم أصحاب هذا الاتجاه مصطلح السيميوطيقا البيرسي بدلاً من مصطلح السيميولوجيا السوسيري.

وتوضّح جوليا كريستيفا موضوع السيميولوجيا في قولها " دراسة الانظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات، إنّ هذا هو ما يشكّل موضوع علم أخذ يتكوّن، وهو السيميوطيقا (من الكلمة اليونانية Sémeion) أي العلامة"³، ومعنى هذا أنّ موضوع السيميولوجيا كلّه يدور حول العلامة و الإهتمام الكلّي بها.

إعتبر رولان بارت أنّ السيميولوجيا فرع من اللسانيات بعدما قام بالتحليل السيميولوجي، وجاء رأيه هذا ضدّ رأي سوسير الذي جعل أنّ اللسانيات هي التي تعتبر فرعاً من السيميولوجيا، وإعتبر رولان بارت أنّها فرع من اللسانيات بوصفها أكمل الانظمة العلاميّة هي الاصل، فإذن تبقى اللسانيات في نظره هي الاصل، وأمّا السيميولوجيا أرجعها فرعاً منها⁴.

وبعد كلّ ماتناولناه عن السيميولوجيا و السيميوطيقا لابدّ ان نجد عدّة إنتقادات كون أنّه من الطبيعي لا يخلو أيّ منهج من المناهج أو اتّجاه من الإتجاهات من النّقد فهذا مارسيلو داسكال الذي رأى أنّ السيميولوجيا لا تزال في مرحلة ما قبل الأنموذج من

1 - ينظر، رولان بارت، مبادئ علم الدلالة، تر: محمد البكري، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، (د.ط)، 1986، ص50-66.

2 - ينظر، مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحميداني، محمد العمري، عبد الرحمن طنكول، محمد الولي، مبارك حنون، سلسلة البحث السيميائي، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ط)، 1987، ص 7-8.

3 - مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مراجعة منصف الشنّوفي، عالم المعرفة، العدد 221، الكويت، 1997، ص211.

4 - ينظر، ميجان الزويلي، سعد البازغي، دليل النّاقّد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2002، ص107.

تطوّر ها كعلم¹.

وكما تمّ نقدها من الناحية النظرية تلقت أيضا نقدا من الناحية التطبيقية لمفهومها، فنجد بنفسه الذي وافق مفاهيم السيميولوجيا من كلّ جوانبها إلا أنّه إنتقد سوسير في اعتبار العلاقة بين الدالّ و المدلول إعتباطية ف بنفسه جاء برأي آخر يقول فيه أنّ علاقة الإعتباط تقع بين العلامة و الشيء الذي تعنيه، وليس بين الدالّ و المدلول، كما إنتقد بارت مقولة سوسير اللّغة التي رآها جزءا من علم العلامات العامّ، وأعطى رأيا مغايراً يقول أنّ العلم فرعا من علم اللّغة العامّ².

وقدّم رمان سلدن إنتقادا أيضا حول نظرية سوسير القائلة أنّ لكلّ دال مدلوله الخاصّ به، ويرى رؤية أخرى أنّه ليس لكلّ دال مدلول واحد فقط وإنّما مجموعة مدلولات فيقول سلدن " أننا إذا فتحنا معجما ما فسوف نجد فيه لكلّ دالّ مجموعة من المدلولات ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل يتحوّل كلّ واحد من المدلولات إلى دالّ يمكن تتبّعه بدوره في مجموعة مدلولاته في المعجم.... وتمضي هذه العملية إلى مالا نهاية كما لو كان كلّ دالّ يتحوّل إلى نوع من الحرباء التي تبدّل ألوانها مع كلّ سياق جديد..."³. ولم تتلقّى سيميولوجية سوسير النّقد فقط وإنّما سيميوطيقا بيرس أيضا لقيت إنتقادات من عدّة جوانب ومن نفس نقاد السيميولوجيا، فهذا بنفسه إنتقد بيرس حين حوّل كلّ شيء إلى علامات وجعل العلامة أساس العالم بأكمله فيقول في مقال له بعنوان "سيميولوجيا اللّغة"، "أنّ بيرس ينطلق من مفهوم العلامة لتعريف جميع عناصر العالم سواء كانت هذه العناصر عناصر حسّية ملموسة، أو عناصر مجردة، وسواء كانت عناصر مفردة أو عناصر متشابكة، حتّى الإنسان في نظر بيرس علامة، وكذلك مشاعره، وأفكاره، ومن اللافت للنظر أنّ كلّ هذه العلامات في نهاية الأمر لا تحيل إلى شيء سوى علامات أخرى، فكيف أن نخرج عن نطاق عالم العلامات المغلق نفسه ؟ هل نستطيع في نظام بيرس أن نجد نقطة خارج هذا السيّاج ترسي فيه علاقة تربط بين العلامة، وشيء آخر غير نفسها"⁴.

1 - ينظر، عصام خلف كامل، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، (د.ط)، 2003، ص39.

2 - ينظر، الولي محمد، الصّورة الشعريّة في الخطاب البلاغي والنّقد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص189-191.

3 - عصام الدّين أبو العلا، مدخل إلى علم العلامات في اللّغة والمسرح، مكتبة الشّباب، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، ط1، 1996، ص33.

4 - عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة، ص83.

وهذا **مصطفى ناصف** ينتقد تقسيم بيرس للعلامة فيقول " إنَّ بيرس لم يعرّب عن شيء محدّد يوضّح تميّز اللّغة من سائر العلامات، وبعبارة أخرى لم يأبه بيرس بالطّريقة التي تؤدّي بها وظيفتها، فاللّغة عند بيرس لا تتعدّى كونها كلمات، والكلمات هي مع الاسف مجرددات علامات، ولم يبيّن لنا بيرس الفئة الخاصّة التي تنتمي إليها الكلمات، والدليل على ذلك أنّ بيرس يُدخل أسماء الإشارة في دائرة الإيماء، ولم يلتفت بيرس إلى الاختلاف بينهما، والحقيقة أنّ ما بذله بيرس في تحديد مفهوم العلامة الصّفة والعلامة المفردة والعلامة النّمط يبدو غير مُجدد، بل أنّ هذا الجهد قد صرفه عن مشكلة تحديد مكانة اللّغة بين نظام العلامات، ولقد وقع بيرس في مأزق حين رأى أن يكون الغنسان علامة، وفكره علامة، ومشاعره علامة، وبيان ذلك أنّ العلامات في نهاية المطاف تحيل إلى علامات أخرى، وتناسى بيرس أهميّة التّساءل عن إحالة العلامات إلى أشياء ليست في حدّ ذاتها علامة، وقد أدرك أوجدن و ريتشاردز منذ وقت طويل أهميّة هذا الاختلاف بين العلامة و المدلول عليه حتّى لا يلغى مفهوم العلامة نفسه في عمليّة تكاثر لا نهاية لها، كذلك ميّز ريتشاردز بين العلامة و الدّالة وبحث في كميّة إيجاد علاقة بينهما، وبعبارة أخرى كان ريتشاردز في كتاباته المبكّرة يدرك يقينا أنّ سوسير لم يكن واضح الفائدة حين إكتفى بقوله أنّ اللّغة نظام من العلامات تعبّر عن أفكار لاحظ من خلالها ريتشاردز أنّ سوسير نفسه لم يكن واضحا في مسألة العلاقة بين علم اللّغة و علم أنظمة العلامات، وبعبارة أخرى كان علم الدّلالة علما يعوّض النّقص الذي يمكن أن يصيب علم العلامات...."¹.

وفي الأخير فإنّ السّيميائية تهتمّ بدراسة العلامات اللّسانية وغير اللّسانية، حيث تطوّرت من خلال جهود سوسير الذي اعتبر السّيمياء مهتمّة بدراسة العلامات داخل المنظومة الاجتماعيّة، والعلامة كيان ثنائي من دال ومدلول، والعلاقة بينهما إعتباطيّة، بالإضافة إلى جهود بيرس الذي يُرجع أساس السّيمياء إلى المنطق والفلسفة كذلك نستنتج أنّ السّيميائية تقوم على مقوّمات نموذجيّة تعمل على هيكلية المفاهيم المترامية للعلامة. والملاحظ أيضا أنّه من خلال جميع الإعرافات والمفهومات، فإنّ أغلب العلماء اتّفقوا على نقطة واحدة هي أنّ ركيزة السّيميولوجيا الأساسيّة

1 - مصطفى ناصف، خصام مع النّقاد، كُتاب النّادي الادبي النّقّافي بجدة، دار البلاد، جدة، (د.ط)، 1991، ص328.

هي العلامة، التي تدور في المجتمعات، ولا تتحقق إلا بفعل التواصل، وبالرغم من كافة الانتقادات التي وجهت لسيميولوجيا سوسير، وسيميوطيقا بيرس إلا أنها تعدّ الأكثر شيوعاً وإقتراباً من تحليل النصوص وأخذت نصيباً وافراً في النقد العربي.

المبحث الثاني: تنظير النقد السيميولوجي للأدب

إنّ السيميولوجيا أو ما يُعرف بعلم العلامات، أو السيرورات التأويلية، هي من إحدى علوم اللغة التي تدرس الإشارات، أو العلامات وفق نظام منهجي خاص، يبرز ويحدّد الإشارة أو العلامة اللغوية أو التصويرية في النصوص الأدبية، وفي الحياة الاجتماعية¹، فالسيميائية كمنهج نقدي هو منهج يهتم بدراسة حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، ويحيلنا إلى معرفة هذه الدلائل، وعلنها وكيونتها، ومجل القوانين التي تحكمها².

فقد دعا دي سوسير إلى الإهتمام بالعلامة لمنطلقات لغوية من خلال مفهومه للغة بوصفها منظومة من العلامات تعبّر عن فكرها مع تركيز دائم على العلاقات التي تربط بين الوحدات والعناصر اللغوية كما قرّر سوسير إعتباطية العلامة اللغوية بينما تقول السيميائية بإعتباطية العلامة ممّا يمنح الدّوال مدلولات لا نهائية.

ونجد البعض له وجهة أخرى مغايرة حول العلاقة الإعتباطية أنّها ليست بإعتباطية، وإنّما ضرورية، وأنّ الدالّ هو تلك الصّورة الصّوتية و المدلول هو تأثيره هذه الأخيرة في ذهن المتلقّي.

وذهب سوسير باللغة في سيميولوجيته مذهبا إجتماعيا، وهذا ما تجلّى في تصريحه في كتابه (محاضرات في الألسنية العامة)، حيث يقول " ...إنّ اللغة مؤسّسة إجتماعية، ولكنّها تتميّز عمّا سواها من المؤسّسات السّياسية و القانونية وغيرها بعدة سمات، ولكن لفهم طبيعتها الخاصّة ينبغي أن ندرج في هذا السّياق ظواهر من صعيد آخر"³.

ومن هذا المنطلق فإنّ سوسير منذ الوهلة الأولى يقوم بوصف اللغة وتحديدّها، حيث يعتبرها مؤسّسة إجتماعية فاللغة أداة تعبير و تواصل، وهي غير المؤسّسات الأخرى، فاللغة تنقل أفكار الإنسان ولا يمكن

1 - ينظر، منذ عيّاشي، العلاماتية وعلم النصّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 2004، ص13.
2 - ينظر، سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، دار الافاق العربية، القاهرة، ط1، 2001، ص120.
3 - فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص37.

الإستغناء عنها على عكس مؤسّسات أخرى (السياسيّة و القانونيّة)، التي تستخدم اللّغة ويمكن أن تستغني عنها.

فاللّغة بمثابة الكائن الحيّ تحيا كما يحيا الإنسان وتموت كما يموت، وهي الوعاء الذي يحتوي على ثقافة وحضارة المجتمعات ويختزل عقليّاتهم، وإذا لم يتمّ تداولها بين الأفراد أصيبت بالأكسدة و التّحجّر وعليها أن تواكب العصر مع محافظتها على مكوّناتها.

ومدام سوسير ذهب بها مذهباً إجتماعيّاً فلا شكّ أنّ ثمة علاقة بين العمل الأدبي والفنّي، واللّغة المعبّرة، مادام الفنّان يعبّر ويصوّر أحداث مجتمعه، لذلك لا يمكنه إستعمال لغة لا يفهما الجمهور، وإنّما يستعمل لغة الجماعة التي تكسبه البراعة ويكون الفنّ وليد الحياة الإجتماعيّة، وكسب قلب الجمهور، كما يجب إستعمال مدلولات مستوحاة من الوسط الجماعي، وتحويلها بخياله إلى لغة فنّيّة إجتماعيّة¹، و اللّغة هنا قد تكون براعة صيّغة المعادل السيميولوجي.

فاللّغة أو العلامات اللّغويّة هي أهمّ من العلامات الغير لغويّة لأنّها أرقى وأسمى وأشرف حقل تفسّر غيرها من الحقول الأخرى، وأيضاً الإشارات محدودة في حين اللّغة نطاقها واسع ولها القدرة على التّوليد حيث تستطيع أن تنتج بفضل عدد محدود من الحروف عدداً غير متناهي من الكلمات و الافكار، التي تفيد بها الادب والعمل الادبي وتزيد من ثروته وبالتالي تخدمه، ونلمس هذا في قول سوسير " أنّ اللّغة نظام من الدلائل يعبّر عمّا للإنسان من أفكار السلوك، وبالإشارات الحربيّة وغيرها غلاً أنّ اللّغة أهمّ هذه الانظمة جميعاً"².

ومن هذا القول يتبيّن لنا أنّ سوسير حدّد وصفه للّغة خلال مكوّناتها، لأنّه كما نعلم أنّه كما توجد علامات لغويّة غير محدودة يتميّز بها الإنسان يعبّر بها عن كلّ شيء يريده هناك علامات غير لغويّة تنحصر في صور أداب السلوك، الطّقوس والغشارات الحربيّة، وهنا

يوجد رابط بين هذه الصّور والطّقوس و الغشارات تربط بين المؤدّي وبين عمله الفنّي والرّابط هنا هو مهارته في إستنباط المعادلات والمدلولات السيميائيّة أو السيميولوجيّة من الطّبيعة الغنسانيّة والتّعبير عنها بهذه

¹ - ينظر، محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص39.

² - فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنيّة العامّة، ص27.

العلامات الغير لغويّة، وكذلك لغة الصمّ والبكم، اللّغة الخاصّة بفئة محدودة من النّاس، والإشارات قد تحمل معنى واحدا تعبّر به عن صورة واحدة من الفكرة في حين اللّغة تعبّر عن فكرة واحدة بعدّة صور ومعاني مختلفة، وذلك حسب ما ذكرناه بإستنباط دلائل وعلامات تمثّل معادلات سيميولوجيّة فيستبدل هنا الحافز الفردي الذي قد يفهمه فئة قليلة ومحدّدة بالحافز الجماعي الذي قد يفهمه عدد هائل من المتلقّين بفضل اللّغة، فاللّغة هنا هي الدّاعم الأكبر للادب و المجتمع من كلمات وصور ومعاني مختلفة تؤدّي إلى نفس المعنى المراد فهمه وتوصيله إلى عدّة فئات من النّاس.

ونجد صلاح فضل في تقديم كتابه عن السّيميائيّة وضع جانبا للحديث عن علاقة السّيميولوجيا بعلم اللّغة، فكانت أعماله حافزا قويا ومنبعا ينهل منه النّقاد الجّد الذين يُريدون الغوص في دراسة هذه النظريّة للإستفادة من مفاهيمها، ومحاولة تطبيق أليّاتها الإجرائيّة أثناء إقبالهم على دراسة النّصوص الأدبيّة للخروج بكلّ ما هو جديد يتعلّق بتطبيق المنهج السّيميولوجي.

إنّ البعد السّيميولوجي عند دي سوسير ينطلق من ثنائياته الألسنيّة، ويتعامل مع النصّ كدليل أدبي، وبالتالي ينطبق عليه نفس ما ينطبق على الدّليل الأدبي فالسّيميولوجيا عنده ذات بُعد ألسني محض، ولذلك لمّا ندرس نصّا أدبيّا سواء كان شعرا أم نثرا فإنّنا نبحت عن الخبايا ومن ثمة المعايير الجماليّة الكامنة فيه، فهو وحدة سيميولوجيّة كبرى تتضمّن وحدات سيميولوجيّة صغرى بدءاً من الحروف مرورا للكلمة، وصولاً إلى الجملة ولذلك نستطيع من خلال هذه الثلاثيّة أن نشرح نصّا ونعرف بعده السّيميولوجي.

وبما أنّ سوسير ربط السّيميولوجيا أو ما يُعرف بعلم العلامات بالحياة الاجتماعيّة، فإنّ للفنّ تداخل مع هذه الأخيرة وتغلغل في صميمها، حيث يصبح الفنّ مبدأ الحياة ومبدأ الفنّ الحياة نفسها، نجد جوبو يقول حول علاقة الحياة بالفنّ والجمال " الحياة مبدأ الفنّ، ويمكن أن يُعرّف الجمال بأنّه إدراك أو فعل يُنعش الحياة في صورها الثلاث العاطفة والعقل والإرادة، وما لدّة الجمال إلّا شعورا بهذا الإنتعاش العامّ، فالإنفعال الفنّي هو الذي يملك كيانه كلّ في لحظة التّدوّق، ولا يتمّ تذوّق هذا الجمال إلّا

في نطاق شعورنا بالحرية¹، وهكذا يبدو جلياً علاقة العلامات بالمجتمع والحياة والفن والجمال، فكلّ ما يتعلّق بالسّيمولوجيا من ثنائيات وعلامات وإشارات هي بمثابة جسر رابط بين الفنّ والحياة الاجتماعيّة. فجمال الفنّ لا يمكنه أن يكون في ذاته بدليل أنّ أهميّة الفنّ في المجتمع تتمثّل في خلق روح التضامن بين أفرادهِ من خلال الإعجاب بالأثار الفنّية، وشيوعه بينهم ممّا يؤديّ إلى تقويّة الرّوابط بين الفرد و المجتمع، لما يمكننا إعتباره أداة للتّعارف والتّفاهم العالمي من خلال تنوّع الأعمال الفنّية الأدبيّة، وانتشارها عالمياً بعددٍ عن الفوارق السّياسيّة والإقتصاديّة فيمكن القول هنا أنّه يقوم بدور الرّابط الذي يصل بين المجتمعات، إضافة إلى أنّه يُستخدَم في المناسبات الاجتماعيّة كوسيلة للتّسلية و التّرويح عن النّفس من ضجر الحياة، فهو يؤديّ إلى التّماسك الاجتماعيّ وهنا تدخل العلامات الغير لغويّة أيضاً من طقوس رمزيّة وإشارات

حربيّة وصور وغيرها للتّواصل الاجتماعيّ في المناسبات الاجتماعيّة. ومن طبيعة الفنّان الميل إلى إنتاج ما هو جميل فيخلق ما يعجبه ويرضيه، وذلك حسب ثقافته وبيئته، فيصعب تحديد معنى الجمال للأعمال الفنّية، من فنّان لآخر تبعاً للبيئة المحيطة به، وتبعاً لإختلاف العلامات والدلائل التي يستعملها كلّ فنّان في فنّه مُستخرجا إيّاها من الطّبيعة والمجتمع والحياة وطريقة توظيفها وخدمته لنصّه الأدبي، لأنّ الفنّان بإمكانه أن يرى ما لا يراه غيره جميلاً ويحقّق به عملاً فنّياً رائعاً، فيصبح نصّه الأدبي يضمّ وحدات سيميولوجيّة متنوّعة من الحياة واستناداً على إبداعه وخياله الذي يُعدّل الطّبيعة ويزيّنها ليرينا الحياة بما فيها أشدّ تأثيراً ممّا نراه في الواقع، ومن هنا كان الإحساس بالحياة والكشف عن أسرار الطّبيعة ثمرة إبداع الشّعراء و الفنّانين بفضل الدّلالات والعلامات التي يستخرجها منها ويوظّفها في عمله الفنّي لأنّها تثيره وتحتّه على ذلك².

وبما أنّ الفنّ وليد الحياة الاجتماعيّة واللّغة ظاهرة اجتماعيّة فهي تستمدّ غذائها من الجماعة يتّخذها الفنّان وسيلة للخلق و الإبداع ليحقّق نجاحه الكامل وبيد أنّ العمل الفنّي خلقاً، فالفنّان ليس إنساناً عادياً يلتزم

1 - محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعيّة، الاسكندريّة، ط10، 1994، ص199.
2 - ينظر، أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1998، ص5-7.

بقواعد اللّغة ومدلولاتها المتداولة بين أفراد مجتمعه كأنّها نقلا حرفيّاً، فهو رغم التزامه بقواعدها إلّا أنّه حرّاً، كونه خالقاً واللّغة أيضاً خلقاً في حدّ ذاتها، ويجب أن يكون العمل الفنّي تقليداً لأنّ قدرة الفنّان الخالصة تجعله ينتج شكلاً فنّيّاً جديداً كون اللّغة منظومة من العلامات تعبّر عن أفكاره وإبداعه يُبهر به القراء ويلفت الانتباه إلى عبقريّته في إستعمال اللّغة¹، لأنّ لها القدرة على توليد ما هو جديد من كلمات وجمل، فاللّغة هنا المنتج الحيوي للمعادلات والوحدات السيميولوجيّة فالفنّ إبداع وخلق أدواته اللّغة.

إنّ الدّالّ والمدلول عند سوسير يشكّلان كيانا سيكولوجيّاً يسمّى عنده بالعلامة فيقول " العلامة اللّسانية وحدة نفسيّة ذات وجهين وهذان العنصران مرتبطان ارتباطاً وثيقاً ويتطلّب أحدهما الآخر، وتُطلق على التّأليف بين الصّورة السّمعيّة و العلامة "2، فالعلامة تمثّل المجموع وتعويض الصّور بالمدلول Signifie، والصّورة السّمعيّة بالدّالّ Signifiant، ويقصد بالمدلول أو التّصوّر التّمثيل الذّهني للشيء و بالدّالّ أو الصّورة السّمعيّة الإنطباع النّفسي للصّوت وعليه فإنّ العلامة لا تقوم على المُشابهة أو المناسبة بل تقوم على الإعتباط.

وبما أنّ الفنّان يُعبّر عن أحاسيسه ومشاعره المستمدّة من واقعه فإنّ الواقع أو المجتمع هو الذي يشكّل العمل الفنّي، لأنّ المجتمع جزء من الوجود، فالفنّان يدرك حقيقة الوجود بعد الإنسجام و التّلاحم من خلال الصّور التي يلتقطها سواء سمعيّة أو بصريّة، فالصّورة السّمعيّة وهي الدّالّ تحدث عنده إنطباعاً نفسياً للصّوت المسموع، فيحدث في ذهنه تصوّراً أي تمثيلاً ذهنيّاً للشيء المستوعب أو ما يسمّى بالمدلول من وقائع وأحداث مجتمعه، فيفسّر ظواهره التي يكتشفها من خلال تصوّراته الذّهنيّة المختلفة، وبالتالي يُبدع ليشكّل علامات لسانيّة مُستعملا اللّغة كأداة تواصل بينه وبين المتلقّين، فالفنّان المتميّز يمزج بين ذاته و التّجارب الغجتماعيّة، فيصوّر ما يعيشه بطريقته الحرّة و الخاصّة ليستطيع خلق شيء جديد، أو لإيجاد حلول أو أيّ موضوع يهدف إليه، وعبّر ت.س. إليوت عن هذا

¹ - ينظر، محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص39-41.

² - فرديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق، (د.ط)، 1987، ص 87-90.

بقوله " إنَّ عقل الكاتب ليس إلّا وسيطا تمتزج فيه المشاعر و التّجارب
إمتزاجا خاصّا"¹.

إنَّ العمل الفنّي سواء كان تعبيراً أو خلقاً أو إدراكاً ماهو إلّا إنعكاساً
لصور الوجود

المختلفة التي تمثّل دلائل على ذات الفنّان، فيحدث وقّعها في ذهنه على
شكل تصوّرات مختلفة ومتنوّعة، فمن تمّ إدراكه للحقيقة التي تعتبر
إنصهاراً للموجودات والصّور الخارجيّة عن طريق وجدانه وشعوره
ليخرج بمدلولات، فالفنّ بذلك ليس إدراكاً عقلياً أو احساساً ظاهرياً، وإنّما
حدسا تتحد فيه الذات بالموضوع، أي إتّحاد العالم الخارجي والعام الباطني
للفنّان، فالفنّ أو العمل الادبيّ أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة، لأنّ
الفنّان بذلك قادر على التّوفيق بين الذات والموضوع بواسطة الخيال من
خلال تمثيله الدّهني للشيء بعدما يحدث عنده إنطباع نفسي للصّوت أو
الصّورة التي يتلقّاها، فينتج عملاً جديداً لم يكن موجوداً²، وهذه الصّور
الخارجيّة هي المُعين في إستنباط علامات لسانيّة سيميولوجيّة في شكل
عمل فنّي حدسي.

ويؤكّد إليوت أنّ الخلق الادبي ليس تعبيراً عمّا في ذواتنا فحسب،
وليس نسخاً للواقع، وإنّما خلق تجربة جديدة حتّى ولم تحدث له لخدمة
مجتمعه وحلّ مشاكله، يقول إليوت " فالعقل الخالق كالمؤثّر الكيميائي
تُدخله تجارب الفنّان في الحياة فتتحوّل إلى مادّة جديدة تختلف عمّا كانت
عليه من قبل أمّا هو فيظلّ محايداً "³، فالخلق الأدبي هنا يكون بعد تلقّي
الفنّان للصّور المختلفة، وإلتقاطها بطريقته الخاصّة، فتحدث إنطباعات نفسية
و بالتّالي تمثيلاً ذهنيّاً يُجسّده في عمله الفنّي بكل جديد يحدث في المتلقّين
أثراً فنّيّاً بعيداً عن ذاته وشخصيّته.

فالعلامة عند سوسير كما ذكرنا سابقاً ثنائيّة وحصرها في حلقة الكلام
بينما هي ثلاثيّة عند بيرس وخرج بها عن الكلام، فكلّ علامة عنده
مرتبطة بثلاثة أشياء تُعدّ في نظر

1 - محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص45-46.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص32-34.

3 - محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص46.

بيرس ضرورية تُعرف بالمصورة تُقابل الدالّ عند سوسير، وهي الصورة الصوتية الحسية التي تُطلق على المُسمّى انطلاقاً من سلسلة الأصوات بمعنى أنّها "تخلق في عقل المتلقّي علامة معادلة أو علامة أكثر تطوّراً، وهذه العلامة التي تخلفها تسمّى مفسّرة للعلامة الأولى"¹، وهي ثاني أضلاع مبنى العلامة عند بيرس وتقابل المدلول عند سوسير، وهي ركيزة المعنى، وكان يعتبرها علامة جديدة تنجم عن الأثر الذي يتركه الموضوع في ذهن المتلقّي.

وأما الزاوية الثالثة في مثلث العلامة فهو الموضوع ولم ينتبه إليه سوسير لذلك لم يكن له مقابلاً عنده في تقسيمه لأركان العلامة، بينما عدّه بيرس جزءاً من العلامة وليس شيئاً من أشياء عالم الموجودات مع تمييزه بين نوعين من الموضوعات²، الأوّل هو الموضوع الديناميكي وهو الشّيء في عالم الموجودات الذي تحيل عليه العلامة³، كالشجرة والبيت في العالم المحسوس، والثاني هو الموضوع المباشر، وهو جزء من أجزاء العلامة فإذا كان الموضوع الديناميكي هو شيء ممثّل في العالم المحسوس فإنّ الموضوع المباشر هو الكليّات المجردة، والعلامة لا تنوب عن الموجودات الواقعيّة ولكنها تنوب عن الكليّات المجردة⁴. ودون أن ننسى أنّ سوسير ركّز على الوظيفة الاجتماعيّة للعلامة بينما ركّز بيرس على الوظيفة المنطقيّة⁵.

فالمحاكاة بوجه عام هي ما يقابل الموضوع عند بيرس، وهي التقليد و المشابهة فهي القول أو الفعل وغيرهما، لأنّها تتمثّل في محاكاة الأشياء الموجودة حول الإنسان كأن يجعل شيئاً من مادّة في متناوله يشبه أو يحاكي شيئاً من الطّبيعة مستخدماً براعته حتّى يكون عمله فنّاً، فأهمّ شيء في الفنّ هو المشابهة أو المماثلة⁶، ومن أجل هذا المستوى من المشابهة و النّقل الحرفي عن الواقع وفي هذا الصّد يدري ليوناردو دافنشي "أنّ أعظم تصوير هو الأقرب شبهاً إلى لبشّيء المصوّر"⁷، ويقول أيضاً "

1 - ميشال أريفييه وآخرون، السيميائية (أصولها وقواعدها)، ص26.

2 - ينظر، سيزا قاسم، القارئ والنصّ (من السيميوطيقا إلى الهيرومينوطيقا)، ص 28.

3 - ينظر، عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقديّة الحديثة، ص78.

4 - ينظر، سيزا قاسم، القارئ والنصّ (من السيميوطيقا إلى الهيرومينوطيقا)، ص26.

5 - ينظر، بيار جيرو، علم الإشارة، السيميوطيقا، تر: منذر عيّاشي، دار طلاس، دمشق، ط1، 1988، ص25.

6 - ينظر، وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال، قضايا تاريخيّة ومعاصرة، مكتبة غريب، (د.ط)، (د.ت)، ص52.

7 - المرجع نفسه، ص93.

التصوير هو المحاكي الوحيد لكل الأعمال المرئية في الطبيعة¹، وهذا ما دعا إليه بيرس من خلال مفهومه للعلامة و تقسيمها إلى ثلاث أجزاء فالفنان يصوّر الواقع ويفسّره للمتلقين على شكل موضوع له قيمة فنيّة تترك أثرا فيهم.

وكون الناس دائمي البحث عن الحياة الواقعيّة في الفن فقد لاقى هذا المستوى من المحاكاة صدى وانتشارا واسعين عبر التاريخ، وهذه الحياة هي التي ينهل منها الفنان علاماته ومعادلاته المختلفة لتظهر في أعماله الفنيّة فيعجب بها الناس لتجسيد الحياة الواقعيّة فيها.

غير أنّ هذا المستوى من المحاكاة فيه جانبا من السلبية في نظر بعض النقاد، فإن كان الفن نقلا حرفيّا للواقع فهو مشوّها، لأنّ الفن كما تقول وفاء محمّد إبراهيم " تعميق للواقع وإثراء له وإخصاب لعون من الفن ليبث في إهابه الجمال المفقود "².

وهذا ما يسمّى عند أفلاطون محاكاة المحاكاة أو صورة لصورة لأنّ الفنان لا يقدّم صورة حقيقيّة طبق الأصل عن الطبيعة بل يضيف إليها من مشاعره وعواطفه وخياله الواسع لخلق علامة معادلة أو أكثر تطوّرا في عقل المتلقّي وفي هذا السياق يقول زكي نجيب محمود " فهو لم يلحظ ما للفن من خلق، ولم ير أنّ الفنان لا يقتصر على تقليد الطبيعة، بل يكملها ويسبغ عليها شيئا من شعوره وطموحه "³، فالصوّر هنا هي العلامات و الدلائل المستوحاة من الواقع والعالم الخارجي، والتي تعكس في الأعمال الأدبيّة لدى الفنانين والشعراء، وهي ليست الفكرة أو الصّورة الحقيقيّة وإنّما الشّيء الذي يمثّل وينوب عن الصّورة أو الفكرة الحقيقيّة.

فالفنّ عند أرسطو ليس تقيّد بما يتضمّنه المنظر أو الشّيء المراد تصويره، فالفنان حسبه إذا أراد نقل شيء أو فكرة ما فلا يجب أن يتقيّد بما يتضمّنه ذلك الشّيء، بل يُعطي أجمل منه، فالتصوير هنا لا يكون حرفيّا ومرآويّا لأنّ الفنّ يكمل ما ينقص الطبيعة، فهو في نظر أرسطو " ليس هو أن تحاكي الطبيعة محاكاة الصّدى وتمثّلها تمثيل المرأة وتنقلها نقل الآلة

1 - جيروم ستولنيز، النقد الفنّي، دراسة جماليّة وفلسفيّة، تر: فؤاد زكريّا، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981، ص 157.

2 - وفاء محمّد إبراهيم، علم الجمال قضايا تاريخيّة ومعاصرة، ص94.

3 - كريب رمضان، بذور الاتجاه الجمالي، في النقد العربي القديم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، (دط)، 2004، ص27.

تلك هي النتيجة التي تنفي الذكاء و العبودية التي تسلب القوة، وإنما عظمة الفن أن يفوق الطبيعة¹.

إن المحاكاة عند أرسطو ليس فعلا ألياً، بل هي إلهام خلاق بواسطتها يمكن للشاعر أن ينتج شيئاً جديداً في ذهن المتلقي مستخدماً في ذلك ظواهر الحياة وأعمال البشر في إطار لغوي جميل، وهكذا يكون الفنان هو يحاكي الطبيعة ويصنع ما هو أجمل منها، ولفنّ هنا عند أرسطو وظيفة مزدوجة فهو يقدّم الطبيعة وذلك يخلق علامة معادلة في عقل المتلقي أو يتسامى عنها كأن يخلق علامة أكثر تطوراً²، وبالتالي يكون قد إستلهم معادلاته وعلاماته المختلفة من البيئة المراد تصويرها مع إضفاء مواهبه وقدراته في هذا التصوير.

ويرى أفلاطون أن الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر، فالدائرة الأولى هي دائرة المثل والمدرجات العقلية، وهي دائرة الحقائق الخالصة، والدائرة الثانية هي دائرة العالم المحسوس والطبيعة والواقع الذي نعيشه، أما الدائرة الثالثة هي دائرة الفنون، والعلاقة التي تربط بين هذه الدوائر الثلاث هي علاقة محاكاة وتقليد³، كما عبّر إحسان عباس عن هذه الدوائر بقوله "الأولى عالم المثل، والثانية عالم الحسن وهو صورة للعالم الأول، والثانية عالم الظلال و

الصّور و الأعمال الفنية"⁴، ومن هنا يمكننا تقريب فكرة ما سمّاه بيرس بالموضوع الديناميكي الذي يمثّل الشّيء الممثّل في العالم المحسوس بفضل العلامة وهذا ما يُقابل العالم المحسوس الطبيعي المادي عند أفلاطون الذي يتضمّن الموجودات و الذي هو ظلّ لعالم المثل، ومعنى هذا أن العالم الطبيعي هو عالم مشابه ومماثل لعالم المثل فهو محاكاة له، وذلك ما سمّاه أفلاطون التقليد الأول أي صورة المثل في الواقع⁵.

وتعتبر السيميائيات هي من حرّرت الأدب من سيطرة البنيوية و إنتهاء بالتفكيك الذي طوّر السيميائية إلى أفاق جديدة في البحث عمّا هو مغيب في النصّ الأدبي، وبما أن السيميائية علم يعرّفنا على وظيفة الدّلال

1 - المرجع نفسه، ص29.

2 - محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص20-21.

3 - ينظر، شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1962، ص15.

4 - إحسان عباس، فنّ الشّعر، دار صادر، بيروت، دار الشّروق، عمّان، ط1، 1996، ص17.

5 - ينظر، عطية عامر، النّقد المسرحي عند اليونان، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، (دط)، 1964، ص84.

داخل الحياة الإجتماعية والقوانين التي تتحكم فيها، فالسيميولوجيا من هذا المنطلق ممارسة إستقرائية إستنتاجية¹، تنطلق في تحليلاتها للنص الأدبي من إعتبار النصّ يحتوي على بنية ظاهرة وبنية عميقة يجب تحليلها وبيان ما بينهما من علائق. وتقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرة لا تقيدّها حدود المعاني المعجمية ويصير للنصّ فعالية قرائية إبداعية تعتمد على الطاقة التخيلية للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي، ويصير القارئ المدرب هو صانع النص².

وهناك العديد من النقاد الغرب الذين اهتموا بالنصّ الأدبي انطلاقاً من هذا المنهج السيميائي، أهمهم رولان بارت و امبرتو ايكو و جوليا كريستيفا التي أعطت للنصّ الأدبي مفهوماً في ظلّ السيميولوجيا، وأخرجته من الدائرة الضيقة التي حصرته فيها البنيوية، فهي ترى " أن النصّ أكثر من مجرد خطاب أو قول إذ أنّه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي تقيد بها على أساس أنّها ظاهرة غير لغوية، بمعنى أنّها مكوّنة بفضل اللغة

لكنّها غير قابلة للإنحصار في مقولاتها"³.

ومعنى هذا أنّ النصّ الأدبي له قابلية للإحتمالات المنهجية التي يمكنها أن تستنطقه وتخرج دلالاته، ومن بين هذه الإحتمالات السيميائية هذه الأخيرة التي جعلت اللغة في النصّ الأدبي في حالة انتاج للدلالات بشكل لا نهائي.

كما تضيف جوليا كريستيفا خاصية أخرى لمفهوم النصّ الأدبي بأنّه وحدة ايديولوجية، انطلاقاً من تضمّن النصّ لنصوص أخرى سابقة عليه أو معاصرة له، تحدّد سياق النصّ التاريخي والاجتماعي، وهذه الوظيفة الأيديولوجية حسب رأيها هي "وظيفة التناصّ التي يمكن قراءتها مجسّدة في مستويات مختلفة ملائمة لبنية كلّ نصّ، وممتدّة على مداره ممّا يجعلها تشكّل سياقه التاريخي والاجتماعي"⁴، وبهذا تكون جوليا كريستيفا قد أولت أهمية كبيرة للتناصّ ففتح مفهومها هذا مجالا كبيرا لعلاقة النصّ مع النصوص الأخرى، وكذا مع المرجعيّات فكلّ هذه العلاقات هي من يجعل

1 - ينظر، ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل النّاقّد الأدبي، ص179.

2 - عصام خلف كامل، الإتّجاه السيميولوجي ونقد الشّعر، ص47-48.

3 - صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النصّ، ص269.

4 - المرجع نفسه، ص270.

النصّ الشعري متشابكاً تتداخل فيه العديد من الخطابات التي تفتح باب القراءة على مصراعيه، وهكذا يتمّ خلق فضاء نصّي متعدّد حول المدلول الشعري... وهذا الفضاء النصّي الذي سنسمّيه فضاءاً متداخلاً نصّياً.

فالتحليلات السيميائية تركز إلى خطوات محدّدة يبسطها المحلّل ويعرّف قارئه بما قبل الشروع بالتحليل وهذا العمل يقوم على:

أ- **التحليل المحيث:** الذي يبحث عمّا يكون الدلالة من شروط داخلية وأبعاد كلّ ما يُعدّ خارجياً، أي البحث عن العلاقات الرابطة بين العناصر التي تنتج المعنى.

ب- **التحليل البنيوي:** لإدراك المعنى لا بدّ من وجود نظام من العلاقات تربط بين عناصر النصّ، ولذا فإنّ الإهتمام ينبغي أن يوجّه إلى مكان داخلاً في نظام الاختلاف الذي يسمّى شكل المضمون وهو التحليل البنيوي.

ج- **تحليل الخطاب:** يُعدّ الخطاب في مقدّمة إهتمامات التحليل السيميائي الذي يهتمّ بالقدرة الخطابية، وهي القدرة على بناء نظام لإنتاج الأقوال على عكس اللسانيات البنيوية التي تهتمّ بالجملة¹.

إنّ السيميائية تحلّل النصّ وفق بناء ضمني وبناء ظاهر مع إبراز العلاقة بينهما، أمّا البناء الضمني فيقع الإهتمام فيه بالبناء الوظيفي وإبراز العلاقات بين الفاعلين، أمّا البناء الظاهري فيقع الإهتمام فيه بالمستوى اللغوي للنصّ كالتشاكل والأسلوب مع ال ملاحظة أنّ النفاذ إلى البناء الضمني لا يتمّ إلاّ بوجود اللغة².

إنّ النصّ الأدبي نصّ مخاتل لا يفصح إلاّ بقدر ما يبطن، ولا يظهر إلاّ بقدر ما يخفي، والنقد السيميائي يقول بمبدأ التّداخي و التّقاطع بين العلامات والنصوص، ويقول كذلك بسيميائية الفراغ والتّجاور، كما يقول بسيميائية النفي و النّقض³، لذلك يُطرح في تحليل النصوص الادبية جملة من الادوات و المفاتيح كدراسة الحوار الخارجي بين النصوص أو ما يُعرف بالتّناسّ ومادام النصّ وسيلة للتّواصل، فلا تواصل دون اختلاف والاختلاف ليس التّناقض وإنّما الحضور.

1 - ينظر، محمد السّريغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدّار البيضاء، ط1، 1987، ص55.

2 - ينظر، خلدون شمع، النّقد والحريّة، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، (د.ط)، 1995، ص17.

3 - ينظر، علي حرب، نقد الحقيقة، ص01

فوراء إنتظام النصّ علاقات يبنى عليها هذا الإنتظام كالنّقابل و التّشاكل و التّمائل و التّقاصي، كما أنّ النصّ يعمل على التّجميع و النصّ من هنا فإنّه يعتمد على أنساق بلاغيّة كالإستعارات و التّشبيهات والمقاييسات.

إنّ الشّاعر المبدع يعيش الحدث مخاضاً وتجربة، ويختلط عنده الحلم بالوعي والخيال بالواقع واللامرئي بالمرئي، فتستحيل عنده اللّغة لعباً بالكلمات فيتحرّر الدّال من مدلولهفي تشكّل عفوي يرمي إلى تمثيل عالم قيد البناء، وتنقلب الكلمة إلى شفيرة جماليّة، يقول بيار جيرو " الأنسق الجماليّة تضطلع بوظيفة مضاعفة فبعضها عبارة عن تمثيل للمجهول، وتقع خارج نطاق الشّفيرات المنطقيّة وهي أدوات للإمساك باللامرئي، والفائق الوصف واللامعقول وهي تمسّك بشكل عام بالتّجربة النّفسية المجردة عبر التّجربة العمليّة للحواس¹".

ومن هنا فالشّاعر يحاول عفويّاً أن يزاوج بين رؤاه التّصوريّة وأدواته التّعبيريّة في توأمة يخترق بها سنن التّأليف الشّعري المعروف، حتّى أنّه يعيش حالة إنبهار عجيب أمام ما أبدع لأنّه كان في غربة وجدانيّة تحتكم إلى اللاّشعور الفنّي كما سمّاه ريتشاردن.

فإذا كان الشّاعر لا يقصد ما يكتب فإنّ القاريء لا يقف عند حدود الكتابة، وهنا تقوم القراءة الموائية لحظّ النصّ عبر تفكيك بنيتها السّطحيّة بعناصرها المتعدّدة الصّوتيّة و الإيقاعيّة والتّركيبية و الدّلالية للولوج إلى فضائه الدّاخلي وإستبطان علّاقه وأنساقه.

إنّ النّقد السّيميولوجي هو معنى ثان للعمل الأدبي يرتبط بالمعنى الأوّل عن طريق العلامات، أو بمعنى آخر المعنى الثاني يكون علامة للمعنى الأوّل أو مشابه له، أو العكس فبارت يرى أنّ العلاقة التي تحكم النّقد بالعمل الأدبي هي علاقة المعنى بالشّكل، فالمعنى هنا يمثّله النّقد، أمّا الشّكل فهو النصّ، ومن هذا فإنّ النّقد معنى ثان للعمل الادبي وعلامة له، فالناقد يجب عليه أن يشوّه الموضوع حتّى يمكن له أن يعبر عن ذاته، ولا يسعى أن يجعله يحمل شخصيّة بل يعيد صياغته من جديد و بطريقة

¹ - بيار جيرو، علم السّيميولوجيا، ص116.

أخرى بفضل العلامات معتبرا إياه علامة منفصلة ومتنوعة هي علامة الأعمال الأدبية ذاتها¹.

ومن هذا يتبين لنا أنّ النّقد حتّى وإن كان ذاتيا فهو قراءة ثانية للعمل الأدبي، وإضافة له تعكس الموروث الثقافي المكتسب للنّاقِد، وبالتالي مزج الذاتي بالموضوعي مزجا متناسقا وحينها تكون هذه الإضافة النّقدية هي علامة العمل الأدبي ذاته، فالنّقد عند بارت ليس العلم وليس بمعارضة الموضوع بالذّات بل بما له من مواصفات².

ومن هذا فإنّ النّقد الأدبي ليس تقويما للعمل الأدبي بل قراءة ثانية له، وإضافة معاني إليها، فلا عيب لو زاد النّاقِد كلاما آخر للنصّ الأدبي، وبالتالي زيادة في المعنى، فالترابط المنطقي للعلامات.

فنجِد بارت يقول في هذا الصّدّد " إنّ النّقد هو قراءة عميقة جانبية إذ يكشف في العمل الأدبي أمرا معقولا، وهو بذلك يكشف عن تأويل ويُسهِم فيه غير أنّ ما يظهره هذا النّقد لا يمكن أن يكون مدلولا (إذ لا يزال يتراجع هذا المدلول حتّى يصل إلى فراغ الذّات)، بل سلاسل من الرّموز ومشابهات في العلاقات فالمعنى الذي يهيئه النّقد للعمل الأدبي ليس في النهاية إلّا إزدهارا جديدا للرّموز التي تصنع هذا العمل"³.

أي أنّ النّقد في حالة تجدد دائمة للمعنى الذي يطرحه النصّ الأدبي من ناحية وحسب ثقافة النّقاد من ناحية أخرى، ولا يرتكز هذا المفهوم حول المدلول، حسب مفهوم سوسير، وإنّما يظلّ في حالة تجدد و تطوّر حتّى يصل إلى تلاشي المعنى الذاتي وتتولّد منه معاني أخرى متجدّدة في كلّ مرّة، تطرحها الرّموز الأولى للعمل الأدبي.

فالمعنى عند بارت ليس بحقيقة يكتشفها من النصّ وإنّما صورة جديدة تكون غائبة في عمق النصّ، وهو لا يحاول تقصّي عمق النصّ لأنّه نفسه ذات المؤلّف ولا يحاول إكتشاف مجازات النصّ وإرجاعه إلى الواضح المحض، والنّقد ليس ترجمة لما جاء به المؤلّف وإنّما ثورة عليه ورؤية أخرى جديدة وزيادة معاني أخرى بفضل علامات أخرى، وليس محاولة إكتشاف أسرارهِ وإنّما يحاول إضافة الجديد لأنّه قام بكلّ ما ذكرناه فهو

1 - ينظر، رولان بارت، النّقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988، ص28.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص79.

3 - رولان بارت، النّقد البنيوي للحكاية، ص81.

بالتالي قد ترجم النصّ فقط وهذا عمل عقيم بالنسبة لبارت، ولا يمكنه بالتالي أن يضيف شيئاً له¹.

ومن هذا فإنّ النقد السيميولوجي حسب بارت هو معنى ثانٍ وآخر يظلّ في حالة تجدد أثناء نقد أيّ عمل أدبي، فتنسلخ الصورة و تتجدّد كأوراق الشجر من بعضها البعض، ولا يوجد أيّ معنى مركزي أو جوهري يسعى الناقد للكشف عنه، وإنما العمل الأدبي يظلّ دائماً نتاج العملية الإبداعية وثمرّة الذات المبدعة والناقدة في الحاضر والمستقبل

فمفهومه هذا يتوقّف مع الفلسفة الوجودية التي إنطلق منها التي تميل إلى تحليل المعنى وعدم مركزيّته وتناسله الدائم، وحسب هذا فإنّ الناقد يتّجه إلى وحدات النصّ وتحليلها من خلال وحدات النصّ حيث تمثّل علامة ونقد هذه الوحدات المكوّنة للعلامات دون أن تختزلها بل يتركها في حالة تجدد وتكاثر مستمرّ.

إنّ العمل الأدبي حسب مفهوم بارت في حالة تجدد مستمر حيث إرتبط النصّ عنده بالدالّ والمدلول، فالمدلول لا يقف عند معنى بعينه، لكنّه يمتدّ إلى ما لا نهاية فيصبح النصّ متمدداً ومتحلاً إلى جزئيات دقيقة ويتشكّل هذا التمدد اللانهائي من الدالّ الذي لا يقف عند المعنى الأوّل بل يشكّل معاني عديدة من خلال المدّ والجزر وفق الحركة المتداخلة، وحالات التغيّر التي تسيطر وتؤثر على النصّ من خلال التداخيات النفسية والشعورية للمؤلف أو الناقد، والتداخي بحرية المعاني والتجاوز الدلالي والغحالة الصوتية و التركيبية والسياقية التي تؤدّي بدورها إلى تعدّد وتنوّع العلامات النصّية، وهذا كلّ ناتج عن تأثر بارت بثنائيات الدالّ والمدلول لسوسير ويرى أنّ " العلامة وحدة ذات وجهين دال ومدلول أو شكل ومادّة فالشكل هو ما تحاول اللسانيات وصفه بينما تُعنى المادّة بالعالم اللألغوي².

ومن خلال هذه الثنائية حاول أن يضع مفهومه للنصّ اعتماداً على الفلسفة الوجودية من حيث التحليل اللانهائي للدالّ والمدلول من ناحية، وعلى تأثره بثنائية سوسير من ناحية أخرى.

¹ - ينظر، المرجع نفسه، ص 81.

² - محمد جرّام، النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، وزارة الثقافة السوريّة، دمشق، (د.ط)، 1996، ص 47.

فالنصّ عند بارت لا يقف عند تعدّد المعاني المتتابعة في النصّ بل يتجاوزها ويتعدّها إلى التعدّد الكلّي للنصّ وبمعنى آخر لا يقف التعدّد عند جزئيات النصّ بل يتعدّها إلى كليّات النصّ، ويظهر هذا من خلال التفجير الدلالي للنصّ، الذي بدوره يؤدّي إلى تفجير المعنى الدلالي للنصّ، وبالتالي تناثره وتعدّده فتعدّد العلامات في النصّ وتناسب هذه التعدّدية مع دلائل النصّ ومعانيه.

وتختلف زاوية النّظر إلى النصّ من منهج إلى آخر فمن المنظور السيميولوجي فالسيميولوجيا لا يهتمّها موضوع النصّ، ولا من قاله بل ما يهتمّها هو كيف قال النصّ ماقاله، أي أنّ السيميوطيقا لا يهتمّها المضمون ولا بيوغرافية المبدع بقدر ما يهتمّها شكل المضمون. وينطلق تحليل النصّ سيميولوجيا من اعتبار النصّ يتكوّن من بنية ظاهرة وأخرى

عميقة، يجب تحليلهما وإكتشاف العلاقات الموجودة بينهما، لأنّ إنسجام النصّ محكوم بإحكام وتركيب بنيته العميقة وهذا ما خلّص السيميائية من ثنائية الشكل والمضمون، لأنّه لا يوجد تركيب إعتباطي وإنّما كلّ تصوّر وكلّ قاعدة تركيبية ودلالية في نفس الوقت.

وتنقسم البنية حسب إنقسام السيميولوجيين إلى قسمين أولهما رأى أنّ البنية الظاهرة تتركّب من الصّيّغة التعبيريّة، فيحلّل الدّارس في هذه الحالة خصائص الشكل الأدبي والخصائص الأسلوبية، ومن هنا يمكن تحليل علاقة اللّغة بالسياق الخارجي وأمّا البنية العميقة فتشتمل على القوانين التي يخضع لها العالم السردّي، فيقع الإهتمام خاصّة على البناء الوظيفي، وتحليل العلاقات بين الفاعلين على المستوى الأفقي والعمودي¹.

وأما القسم الثّاني فتشتمل عنده البنية الظاهرة على البنى اللّغوية الخاضعة للقواعد التركيبية والإبلاغيّة، في حين تتركّب البنية العميقة من العوامل الخارجية التي تسهم في خلق النصّ ال؟ أدبي سواء كانت إجتماعية أم ثقافية أم نفسية، ويهدف هذا الإتّجاه إلى التعمّق في المنهج الإجتماعي الذي إشتهرت جوليا كريستيفا في تأسيسه².

¹ - ينظر، محمد عزّام، النّقد والدّلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، ص39.

² - ينظر، المرجع نفسه، ص39.

وقد أدّى إزدهار النظريّات التي إعتبرت ما بعد البنيويّة إلى تغيير نظرة البنيويّة التي إهتمّت بملفوظات النصّ ورفض الإنفتاح على ماسواه في العمليّة التحليليّة إلى نظرة أخرى حسب كلّ نظريّة ومنهج فنبد الإنغلاق النصّي وإعادة القاريء إلى مكانة مرموقة وتأييد عمليّة القراءة والتأويل الذاتي، فتعدّ القراءة في النّقد السّيميولوجي عمليّة واعية تتطلّب تدخل عنصر الوعي كمبدأ أوّل لتترجم العنصر الماديّ إلى عنصر معنوي، وأهمّ شيء في التحليل السّيميولوجي هو أنّه الهدف من التحليل ليس الوصول إلى المعنى الحقيقي للنصّ، وإنّما كيفة كتابة النصّ التي تتطلّب مستوى السّطح و مستوى العمق¹.

فإذا كان هدف السّيميولوجيا إكتشاف هدف النصّ ودراسته في منطلقات البنية، فيجب التّيقّن من أنّ القراءة السّيميولوجيّة للنصّ تقوم على إطلاق الإشارات كدوّال حرة لا تقيدّها حدود المعاني المعجميّة ويصير للنصّ فعاليّة قرائيّة إبداعيّة تعتمد على الطّاقة التّخيليّة للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقّي ويصير القاريء هو منتج النصّ، فيصبح القاريء مُطالباً بقراءة باطن النصّ كظاهرة، حتّى تتسنى له مهمّة التّخيّل، وبالتالي تفسيره تفسيراً سيميولوجياً إبداعياً، وهذه موهبة يكتسبها القاريء مع الزّمن بتعدّد القراءات، وهذا يدلّنا ويؤكد لنا أنّ القراءة لا يجب أن تكون إستهلاكاً وإنّما إبداعاً وخلقاً².

وبما أنّ القصيدة ليست وحدات منعزلة وإجتمعت، وإنّما هي نصّ والشعر بوصفه تعبيراً وتصويراً معاً للعالم إلّا أنّه يكتشف ويبتكر العالم في آن واحد، فالشعر هو الفنّ اللّغوي الذي يتميّز ويعتدّ بوسائل الإنحراف كالإستعارة و المجاز وغيرها، فالشاعر هو الوحيد من له الحرية في إستعمال الخيالات كما يفضلها هو أن تكون حتّى يعيد تركيب العالم كما يريد في الوقت الذي يكشف فيه عنه³.

ميّز رومان إنجاردن بين طريقتين في قراءة العمل الأدبي تمثّلت الأولى في القراءة السّلبية وسماها بالعاديّة أو البريئة، في حين سمّى الثّاني بالقراءة الفاعلة، وإعتبر القراءة فعل واعٍ ومُدرك من القاريء وليس

1 - ينظر، سيزا قاسم، القارئ والنصّ (من السّيميوطيقا إلى الهيرومينوطيقا)، ص254.

2 - ينظر، جون كوين، اللّغة العليا (النظرية الشعريّة)، تر: أحمد درويش، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2، 2000، ص203.

3 - ينظر، وليد منير، جدليّة اللّغة والحدث في الدراما الشعريّة العربيّة الحديثة، الهيئة العامّة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1997، ص21.

فعلا عشوائيا أو تلقى شيئا فقط بطريقة عادية وكفى، وهنا يتم الاختلاف بين القراءة البريئة و القراءة الفاعلة، فالأولى لا يحاول فيها القارئ أن يفهم الجمل، أما الثانية تتطلب من القارئ معرفة ماذا يقرأ، وبالتالي فالقراءة السلبية ليس لها

تفاعل أو تأثير و اتصال بعالم الخيال، واعتبرت طريقة آلية تستعمل عند كل قراءة، وفي أي وقت عكس القراءة الفاعلية التي يجب فيها أن يعرف القارئ جوهرية النص باستعمال وعيه لفهم جمل النص.

ومعنى هذا هو أن الهدف الرئيسي من القراءة هو الوصول إلى المعنى الأسمى في النص كما يجب على الشاعر أن لا يكون كبقية البشر في استعماله للغة، وإنما يستخدم اللغة بطريقة إبداعية بفضل إلهامه وخيالاته، فاللغة هنا يجب أن تتحول إلى نموذج سيميولوجي بمدنا بالمعاني و المدلولات، لأن لغة النص هي جوهره وجماله في غرابته وهذا ما عبّر عليه الجاحظ بقوله " أن الشيء غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبداع"¹، فكلما كان المعنى غامضا وبعيدا ومضمرا كان له تأثيرا ووقعا كبيرا في النفوس.

فالنص من هذا المنطلق لا يجب أن يخرج عن إطاره اللغوي، فلغة النص هي لغة خيالية ولغة جمالية، وهذا مايجب على القارئ التمييز بينه لكشف جوهر النص و أشكال اللغة المستعملة داخل النص لأن لغة الشعر تختلف عن لغة العامة لقول ريفاتير في هذا الصدد " إن الشعر يعبر عن مفاهيم وأشياء تعبيراً غير مباشر، وباختصار إن القصيدة تقول شيئا وتعني شيئا آخر "²، وهذا يعني بصفة مختصرة أن لغة الشاعر تختلف عن لغة العامة ولغة الشعر تختلف عن لغة النثر.

و اللغة الشعرية تتقدم للمتلقى عبر وسائط فنية كثيرة ومختلفة تحمل الخصائص الجنسية لنصها كان شعرا أو قصا أو غير ذلك، وتتبع الطبيعة والخاصية البنائية لهذا النص ،

فتمتزج هذه الخصائص ولا تتبين خاصية منها إلا بعد جهد تفكيكي تركيبى خاص... وفحص دقيق للنص وكلماته و بنيته للوقوف على الدلائل

1 - الجاحظ، البيان والتبيين، مكتبة الخانجيل للطباعة والنشر والتوزيع، ط7، 1998، ص65.

2 - مايكل ريفاتير، دلالات الشعر، تر: محمد معتصم، مطبعة النجاة الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1977، ص07.

التركيبيّة والبلاغيّة وبالتالي الإستنتاج الصّحيح للمعنى¹، غمن أهمّ مراحل القراءة السّيميولوجيّة هو عمليّة فكّ البناء لغويّاً وتركيبيّاً من أجل إعادة بنائه دلاليّاً.

ونعني بقراءة النصّ هنا هو دراسته من داخله، وتحليل أدواته لكشف خبايا طيّاته، وتأويله يكون على أقصى ما يمثّل من القراءة الفنيّة والجماليّة الممكنة، ونعني بتحليل أدواته أي تحليل بنياته والعميقة منها وليس الشّكل، لأنّ مفتاح النصّ يتمثّل في داخله لا في خارجه، ويعني هذا أنّ النصّ لا يكون مرجعاً إلّا لنفسه بدون إرتباط خارجي، أي مرجعيّته تكمن في نفسه في لغته أساساً. ويتبيّن لنا ممّا قلناه أنّ القراءة السّيميولوجيّة رغم اعتمادها على مبدأ الإشارة الحرّة إلّا أنّها أكثر القراءات إنضباطاً وتعرّف صاحبها بخطواتها المحدّدة حتّى قبل الشّروع في التّحليل.

وهذه القراءة قد يقوم بها الناقد والقارئ حيث أنّهما ليسا شخصاً واحداً، ومهمّة واحدة، فهما يختلفان في العديد من النّواحي فالقارئ هو من يقف عند المعنى الأوّل للنصّ، أمّا الناقد فهو قارئ آخر يأخذ دور المستقبل فقط دون المشاركة في إنتاج النصّ مرّة أخرى، لكنّه يكشف عن المعنى نفسه نفس القارئ الحقيقي، ويتّصف بالقارئ الممتاز كمياً لا كيفيّاً، فقد شبّه الناقد بالغائص الباحث عن الدّرر في قاع البحار²، والقارئ له شروط للقراءة أولها معرفته الكاملة لسياقه الفنّي داخل الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النصّ، ويتمثّل الشرط الثّاني في حمله لمهارات ثقافيّة تمكّنه من جلب واكتشاف العناصر

الغائيّة، وقد رفض بارت مقولة موت المؤلّف لأنّ موت المؤلّف تجعل القارئ مستهلكاً مقيداً بنفس معنى النصّ، وتضع جسراً بينه وبين اللّعب في النصّ كالحاجز يصيبه بغشاوة تمنعه من القراءة الإنتاجيّة المطلوبة التي يتقرّب من خلالها بين القراءة والكتابة.

فمن هذه النّقطة نستشف أنّ المنهج السّيميائي قد إكتسب خصوصيّة وأهمّته، لأنّه ينبثق من النصّ نفسه ويتوقّع فيه بوصفه شكلاً من أشكال التّواصل، يرتبط بعلاقة تفاعل بين النصّ والقارئ لأنّ القارئ ينشط

1 - ينظر، محمد فكري الجزار، لسانيّات الاختلاف، سلسلة كتابات نقدية رقم 43، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، سبتمبر، 1995، ص 67.

2 - ينظر، جابر عصفور، آفاق العصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مكتبة الأسرة، (د.ط)، 1997، ص 193.

على مستوى إستنتاج الدالّ في النصّ، ممّا يجعله يتفاعل مؤثرا في النصّ أو متأثرا به، أي أن يقيم القاريء علاقة نقدية مؤسّسة بنيه وبين النصّ¹. فالناقد السيميائي وهو صوّب إستنتاج النصّ الأدبي، يعتمد على عدّة آليات إجرائية فنية جمالية مرتبطة كالآتي: سيمياء العنوان، سلّم الاختيار والتأليف، سيمياء التّضاد، سيمياء التّركيب، سيمياء الإيقاع، ومهما كان نوع التّحليل والعمل الأدبي فهذه الآليات تبقى آليات إجتهد القاريء وذكاؤه ومهارته ورؤية حدائيه في تحليل النصوص الأدبية وفق المناهج النقدية النّصانية بوجه عام، والمنهج السيميائي بوجه خاص، ويتمّ ذلك اعتمادا على الآليات العديدة و المتنوّعة التي تساهم في تفكيك النصّ، فتأويله بشرط تقيّد المؤولّ بقدرة منهجية معرفية وإصطلاحية متميّزة في عملية التّأويل الموضوعي.

ولم يسلم المنهج السيميائي كغيره من الإنتقادات من خلال عدّة جوانب أولها الاسم الذي كان فيه تباين بين المصطلحات التي أعطت للسيمياء، وهذا ما يحجب الرؤية الصّحيحة والعميقة عن ذهن المتلقّي ممّا ينتج عنه قطيعة بين القاريء العربي و النظرية

السيميائية، ولكنّ مهما تعدّدت المصطلحات تبقى السيميائية أصيلة في تضمين مفهوم واحد للمنهج سواء على المستوى النظري أو الإجرائي، فعلى صعيد الدلالة المصطلحية لا فرق بين مصطلح السيميائية و السيميولوجية فهما مصطلحان مترادفان².

فمن الناحية النظرية فالسيميائيون أنفسهم يعترفون بقصور السيميائية وضاحتها كون الحديث في السيميائية يجري في إتجاهات مختلفة وبلا تميّز، فمنهم من صرّح وجعلها مجرد موضوعة يمكن أن يتلاشى الحديث عنها يوما ما، وبهذا فالمنهج السيميائي لا يعدو أن يكون مجرد إقتراحات لا أكثر³.

وأما من الناحية التطبيقية فقد تلقى المنهج السيميائي الإجرائي إنتقادات لعدم وجود آلية واحدة ثابتة متّفق عليها قديما في نقد النصّ الأدبي، حيث أنّه حتّى لو تقارب مناهج تحليل النصوص إلّا أنّها تتباين

1 - ينظر، علي زغينة، مناهج التّحليل السيميائي، محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنصّ الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7-8 نوفمبر، 2000، ص135.

2 - ينظر، بشير تاويرت، أجدبيات في فهم النّقد السيميائي، محاضرات الملتقى الوطني الثّاني السيمياء والنصّ الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 15-16 أفريل، 2002، ص207.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص207.

فيما بينها حسب مهارة وإجتهاد الناقد أو القاريء، ناهيك عن المستوى الثقافي لكلّ منهما، وهنا يعود الخلل إلى تعدّد التّنظير وتعدّد المفاهيم المترجمة للمصطلحات الغربيّة وتعريبها مباشرة دون إخضاعها لمعايير نقدية ممّا يزيد في غموض المصطلحات النظريّة التي تبقى صعبة أمام مهمّة الناقد أو القاريء على حدّسواء إضافة إلى تفاوت كميّة تطبيق تلك المصطلحات على النّصوص دون تمييز، ومن هنا نجد إندماج بين المنهجين الغربي والعربي، وفي هذه الحالة تكون هذه المناهج قابلة للفاعليّة المتفرّدة على أن يكون النصّ الإبداعي الأوّل هو المنوط به تحديد المنهج القرائي وفي ما تقع عليه شفراته مع تجاوز تقنيّة الإحالات في كلّ منهج على حدة وإعتبار الأصل القرائي الأوّل هو فكّ الدوالّ عن مدلولاتها¹.

وشمل إنتقاد السيميائيّة مبدأها القائل أنّ رؤية النصّ تكون داخليّة دون تدخّل أيّ عوامل خارجيّة، فحسب ما جاء به النّقاد حول هذا أنّهم أجمعوا على أنّه ينبغي على القاريء ألاّ يتفوّق في إطار السيميائيّة إذ لا بدّ من الإنتشار خارجه لضرورة إشباع النصّ، ولاسيما أنّ مفهوم العلامة يستقطب العالم وأشياءه ومعانيه، فهو من هذه الزاويّة يشمل جميع حقول المعرفة، ذلك ما يجعل الإنتشار واجب الوجود في كلّ قراءة سيميائيّة، لأنّ التّفوّق داخل الإطار الضيّق يقضي ابتداءً على طموح القراءة السيميائيّة ويحيلها إلى شيء ميكانيكي كثيرا ما عانت منه البنيويّة الشّكلانيّة قبل تطعيمها بالإجتماعيّة، ومن هنا جاء التّأكيد على ضرورة وجود قراءة جماعيّة تعدّديّة، ومعنى هذا أنّه من الممكن أن يكون نصّا واحدا قادرا على منحنا عددا لا نهائيا من القراءات لنصوص ما، لأنّ الدّات القارئ في جماعيّة القراءة تُعتبر ذات متحرّرة تخوض النصّ وهي مؤمنة بوجوب التّوسّع والتّعمّق واستنطاق القول واللامقول فيه، وبالتالي تفجير عطائيّة النصّ بين يديه، وبهذا تتنوّع القراءات فهذه قراءة نحويّة وتلك قراءة لغويّة، وأخرى أسلوبية.... وغيرها، ومن الممكن أن يكون التعدّد داخل القراءة الواحدة²، ومن هنا يكون للسيميائيّة تداخل مع المناهج الأخرى فلا

1 - ينظر، عزّت محمد جاد، نظريّة المصطلح النّقدية، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، ط1، 2002، ص312.

2 - ينظر، عبد المالك مرتاض، التّحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناسيل ابنة الحلبي، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005، ص06.

البنويّة ولا الأسلوبية ولا النفسية تستطيع إحداهنّ أن تنشأ من عدم أو منعزلة عن غيرها فكلّ واحدة منها قائم على بعضه الآخر.

وخلاصة القول أنّ المقاربة السيميائية إنتقلت بالنصّ من حدود الإبلاغ والإخبار و الإعادة إلى الإنتاج الدّالي، وتميّزت بحرصها الشّديد على فهم العلاقة الأدبية في مستوى العلاقة الأدبية في مستوى العلاقة الجدلية بين النصّ الأدبي والمجالات الثقافية الأخرى، وتتمثّل مادّتها الأساسية في العلاقات بين الأنظمة المتعدّدة وتتمركز حول قضية جوهرية هي

موضع اللّغة بين أنظمة العلامات، وتلعب العلامة دوراً مهماً هو إستدعاء الشّيء لتحلّ محلّه بوصفها بديلاً عنه، وتتّسم الأنظمة بشكليها الدّلالية والإعلامية بسمة أساسية تتمثّل في قدرتها على خلق الدّلالات و غنشاءها، كونها الأساس الفعلي الذي يجعلها تنتمي إلى المبدأ السيميائي، وقد أدّى إختلاف النّقاد والباحثين وتباين وجهات نظرهم إلى ظهور مدارس نقدية كثيرة وإتجاهات متعدّدة كان لها الأثر الإيجابي على الأسلوب والدراسات. وقد حرّرت السيميائية الدّوال من قيد المعجم، وحوّلت العلاقة بين القاريء والنصّ إلى فعالية إبداعية تعتمد أساساً على كفاءة القاريء في إنتاج نصّ قرائي يساوي أو يفوق النصّ المقروء فهي قراءة إنتاجية تعيد إنتاج النصّ مع كلّ قراءة.

الفصل الرابع: تجلّيات النّقد التّفكيكي في ضوء نظرية الأدب

المبحث الأوّل: أسسه الفلسفية والفكرية

تمهيد:

شهد الفكر الإنساني وعلى مرّ العصور عدّة تحولات فكرية وعلمية، ويعتبر المنهج التّفكيكي أحد تلك المباحث التي تعبّر عن تلك التّحوّلات

التي لاقت إهتماما بالغاً من طرف المشتغلين بالذال الفكري والعلمي فالإنسان باعتباره كائناً عاقلاً تفرض عليه طبيعته العاقلة تعقّل الأشياء والموجودات والبحث في ماهيّتها، وكذا أسباب حدوثها ونتائجها ومحاولة إكتشاف الرّابط الذي يشملها وسُبل تطويرها باعتبار أنّ المعرفة مفهوم شامل وعام لكلّ ما يحيط بالإنسان من مفاهيم ومعتقدات وتصوّرات في مختلف الميادين الإنسانيّة.

إنّ التّفكيكيّة مشروع قراءة جديد تمرّد على كلّ ما هو مألوف من تقاليد فكريّة وعلى هذا الأساس فالتّفكيكيّة وبتصريح من أحد مؤسسيها جاك دريدا ليست نظريّة ولا منهجاً، بل إستراتيجية قراءة خاصّة ومميّزة للخطاب بمختلف أنواعه ويتمّ ذلك بتدمير النصوص الإبداعية من الدّاخل للوصول إلى البؤرة الكامنة في عمقها¹.

جاء لفظ فكّ في لسان العرب يُقال: فكّك الشيء خلّصته². وجاء في المعجم الوسيط فكّ تعني فكّك رقبتك بمعنى أطلقه وحرّره وفكّ الرّهن خلّصه من يد المرهن، وفكّ الشيء فكّاً فصل أجزائه ويُقال: فكّ الآلة، وفكّ النقود إستبدل قطعة كبيرة بقطعة صغيرة، ويُقال: فكّ العقدة³.

ويدلّ التّفكيك في البداية على التّهجم والتّخريب وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء الماديّة المرنّية لكنّه في مستواه الدّلالي العميق يدلّ على تفكيك الخطابات والنّظم الفكريّة، والإستغراق وصولاً إلى الإلمام بالبؤر الأساسيّة المطمورة فيها⁴.

إذ أخذ التّفكيك مظاهراً عديدة، فمرة يبدو موقفاً فلسفياً وتارة يكون إستراتيجية أساسيّة أو فكريّة ومرة ثالثة يبدو طريقة في القراءة⁵.

والتّفكيكيّة قراءة تهدف إلى إيجاد شرح بين ما يُطرح به النصّ وما يخفيه، فمشروع القراءة التّفكيكيّة يقلب كلّ ما كان سائداً في الفلسفة الماورائيّة⁶.

1 - ينظر، بسّام قطّوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، ص143.

2 - أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، "اللسان العرب"، مادة (ف،ك،ك)، ص225.

3 - مجمع اللّغة العربيّة، المعجم الوسيط، ص698.

4 - ينظر، عادل عبد الله، التّفكيكيّة إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الكلمة للنشر والتّوزيع والطّباعة، سوريا، ط1، 2000، ص45.

5 - ينظر، ميشيل رايان وآخرون، مدخل إلى التّفكيك، تر: حسام نايل، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008، ص147.

6 - ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل النّاقّد الأدبي، ص108.

ارتبطت التفكيرية كمصطلح نقدي وفلسفي بالفيلسوف والناقد جاك دريدا الذي عُرف بتعدد معارفه وخصب إهتماماته، إذ نجده يقول "إنّ التفكيرية حركة بنيانية وضدّ بنيانية في الآن نفسه، فنحن نفكّ بناءً أو حادثاً مصطنعاً لنبرز بنيانه وأضلاعه وهيكله، ولكن نفكّ في آن معا البنية التي تفسّر شيئاً فهي ليست مركزاً ولا مبدئاً ولا قوّة، فالتفكير هو طريقة حصر أو تحليل يذهب أبعد من القرار النقدي"¹.

ويقول دريدا أيضاً حول مصطلح التفكير "إنّ كلمة التفكير شأن كلّ كلمة أخرى، لا تستمدّ قيمتها إلّا من إندراجها في سلسلة من البدائل الممكنة فيما يسمّيه البعض ببالح الهدوء سيّاقاً مثل الكتابة والإختلاف...."².

أنّ تفكيرية جاك دريدا قائمة على سلوك الهدم والبناء، فهي تقوم على القراءة الحفرية التي تعمل على نبش النصّ وإرجاعه وتشنّته فهي قراءة لا مركزية، ترفض القراءة التقليديّة الكلاسيكية التي تقوم على الأحاديّة والثبات، كما أنّه إتخذ منها سلاحاً لمهاجمة الفكر الميتافيزيقي الغربي.

فالقراءة التفكيرية قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النصّ مهما كان بإثبات المعايينة الصّريحة، ثمّ تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما يحمله النصّ من معاني تتناقض مع ما يصرّح به، كما أنّ القراءة التفكيرية تسمح بإبراز الجانب الآخر من العقل ألا وهو اللامعقول كبنية معرفيّة بقيت حبيسة سلطة العقل³.

كما يحيل مصطلح التفكير إلى " إستراتيجية التّجاوز للمدلولات الثّابتة عن طريق اللّغة واللّعب الحرّ بالكلمات، كما أنّه يبحث في اللّقطة التي يتجاوز فيها النصّ القوانين

والمعايير التي وضعها لنفسه ، فهو عمليّة تعريّة للنصّ وكشف كلّ أسرارهِ وتقطيع أوصاله"⁴.

فمصطلح التفكير يحيل إلى إستراتيجية في القراءة تتجاوز " منطق الخطاب إلى مايسكت عنه ولا يقوله إلى ما يستبعده ويتناساه أنّه نبش

1 - ينظر، جاك دريدا، الكتابة والإختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص57.

2 - المرجع نفسه، ص 62.

3 - ينظر، عبد الغني بارة، فلسفة التّأويل (الأصول والمقولات)، منشورات الاختلاف، ط1، 2008، ص 44.

4 - حسن حنفي، ما العولمة ؟، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1999، ص279.

للأصول وتعرية للأسس وفضح للبدايات، من هنا يشكّل التفكيك إستراتيجية الذين يريدون التحرر من سلطة النصوص وإمبرالية المعنى أو ديكتاتورية الحقيقة¹.

وعلى هذا الأساس يُعرّف علي حرب التفكيك بقوله " التفكيك قراءة في محنة المعنى وفضائحه للكشف عن نقائص العقل أو أنقاض الواقع، أو عن حطام المشاريع في أرض المعاشات الوجودية ولا يعني هذا إحلال طرف من الثنائية محلّ طرف أو تغليب نقض على أجزائه يعني أنّ لا مجال للقبض على المعنى الذي هو دوماً مثار الاختلاف والتعدد أو الإنتهاك والخروج أو الغلباس أو التعارض"².

فالتفكيكية حركة نقدية إتسمت بالثورة والتّمرد والخروج عن المألوف، لأنّها ترفض القراءة الواحدة للنصّ، وتسعى إلى تجاوز المدلولات عن طريق اللعب الحرّ بالعلامة، فهي "منهج كمنهج ديكرت يفكّ الكلّ إلى أجزائه البسيطة، فالتفكيك ليس بالتحليل وليس بالمنهج حتّى، بل هو بالقرار النقدي"³.

وللتفكيكية معنى فلسفي ورد في قاموس مصطلحات التحليل السيميائي لرشيد بن مالك أنّها " التهديم والتّخريب والتّشريح وهي أشياء تقترب بالأشياء المادية المرتبة"⁴.

فالتفكيكية تنظر إلى النصّ أنّه كتلة غامضة لا بدّ من تفجّرها من الدّاحل لنكشف عن جوهرها الكامن في مركزها، ولذا سمّيت تفكيكية، والتي تعني المصطلح الأجنبي Deconstruction، وهي مناقضة لمصطلح Construction، وهو مصطلح يدلّ من ناحية على الهدم و التّشريح وهي دلالات تقترن بالجانب الماديّ أو المرئي، كما أنّه يدلّ من ناحية أخرى على تفكيك الخطاب بعمق وإعادة النّظر إليه من زوايا مختلفة⁵.

وعملية التفكيك هي بمثابة حفر وخلخلة للخطاب، تثبت إن كان الخطاب صامداً أم هشّاً، وبهذا فلا تصمد إلاّ النّصوص القويّة، فالتفكيكية

1 - علي حرب، الممنوع والممتنع، نقد الذات المفكّرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2، (د.ت)، ص22.

2 - علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، دار فارس، عمّان، ط1، 2005، ص26-27.

3 - بسام قطّوس، مدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، ص137.

4 - رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، (د.ط)، 2000، ص23.

5 - ينظر، عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص114.

هي " بحث أبدي في النسق الداخلي للنص، وخلخلة وتفكيك لكل المعاني التي تستمد منشأها من اللوغوس وبالخصوص معنى الحقيقة"¹.

ومعنى هذا أن التفكيكية لا تبحث عن النصوص الظاهرة الصريحة المباشرة التي تعتمد على المنطق وإنما تبحث عما يوجد بها من تجاوزات ومن تمّ تبحث عن القوانين والمعايير التي وضعت في النص منذ البداية أي تبحث عن المسكوت عنه.

ولا تكتفي التفكيكية بهتك النص وتفتيشه، بل تعيد إنتاجه في خطاب جديد وبرؤية مغايرة، وهذا الإنتاج بدوره قابل للتفكيك مرة أخرى، إذ أن " التفكيكية باختصار هي عملية تعريّة للنص وكشف وهتك لكل أسرارهِ وتقطيع أوصاله وصولاً إلى أساسه الذي

يستند إليه"². ومنه فالتفكيك عملية قراءة لا تحافظ على أصول النص بل تعتمد إلى هدمها لتُبْنَى من جديد وفق وجهة نظر جديدة قد تكون مغايرة لوجهة نظر الصاحب الأصلي للنص الأدبي.

تعود بداية ظهور التفكيكية بالتحديد مع جاك دريدا كمشروع إعادة نظر في الفلسفة الغربية، وقد تشكّل هذا المشروع على أرضية معرفية تأسست تاريخياً من مراجعات الفكر الغربي، وقد كان دريدا يدعو إلى هدم المؤلف وعدم التقيد بالقوالب القديمة البعيدة عن زمن الإنسان المعاصر وكان ذلك ثورة على فلسفة العقل والحضور والبنويّة التي سيطرت بمقولات لعقود طويلة جاعلة من النصوص الإبداعية كيانا بلا روح³.

وهذا عزّت محمد جاد يرى أن التفكيكية هي إنحراف أكبر في مداخلات النقد الجديد، وفكّ الدّوال عن المدلولات، فالقراءة التفكيكية هي قراءة متناقضة مع نفسها حيث أنها بعدما تكشف وتثبت معنى النصّ المقروء من جهة تنقضه من جهة أخرى، لتدخل في مجال الفلسفة من هذا المنظور حيث بعد إثباتها أنّ المعنى مثلاً هامشيّ تثبته أنّه مركزي من منظور آخر، فالتفكيكية بهذا المعنى تنزع معنى الحقيقة من مركز الصدارة وتنزل من قيمتها لدى الفلاسفة والنقاد⁴، فالقراءة التفكيكية تعتبر قراءة مزدوجة بين الإثبات والنقض بين ما يصرّح به النص وما يخفيه.

1 - سارة كوفمان، روجي لابورث، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا (تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر)، تر: ادريس كثير، عزّ الدين الخطابي، افريقيا الشرق، ط2، 1994، ص13.

2 - بشير تاوريرت وسامية راجح، فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2009، ص10.

3 - ينظر، عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، ص316.

4 - ينظر، علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، ص10.

وبالتالي فإنّ التّفكيكيّة قد قامت على مجموعة من الإرهاصات الفلسفيّة واللّسانيّة، ضد الميتافيزيقيا الغربيّة، فكانت ثورة على العقل والمنطق وهدفها الحقيق الوصول إلى جوهر الحقيقة المحضة، وهذا ما فتح المجال أمام الإبداع والابتكار والتّفنّن كما تتطلّب الفلسفة الحديثة وضع حدّ لوعي الإنسان للقضاء على تلك الميتافيزيقيا باعتبار هذا الوعي يجعل من نفسه مركزا أساسيا للكون¹.

ويجد دريدا نفسه مدين للنّاقد الألماني **كانط** أب الفلسفة الحديثة وأول مفكّك للعقل الغربي لأجل بيان تناقضاته ونقائصه ومشكلاته، فتبعه دريدا في ذلك وجعل من هذا العقل الغربي أسطورة عالميّة معروفة، بعد ردّه إلى مكوّناته الأصليّة الخرافيّة والأيدولوجيّة والإقليميّة والعرقية، وهذا ما جعل دريدا يتأثّر ب**كانط** من أجل تفكيك المجتمع الأوروبي المتكوّن من خليط أيديولوجي واقليمي وكلاهما متجانس مع الآخر.

ونجد البعض يفضّل استخدام لفظة التّقويض بدلا من التّفكيك وهو يدلّ على القراءة النّقديّة المزدوجة التي إتبعها دريدا، باعتبار أنّ التّقويض لا يلتبس بفهوم ديكرت وكذلك مفهوم التّقويض يتناسب مع الإستعارة التي يستخدمها دريدا في وصفه للفكر الماورائي الغربي، إذ يصفه باستمرار بأنّه صرح أو معمار يجب تقويضه، بحيث يهدف هذا الأخير إلى إيجاد شرح بين ما يصرّح به النصّ وما يخفيه².

ولقد تأسّست إستراتيجية التّفكيك على رفض الميتافيزيقية الغربيّة التي هي في نظر دريدا أيديولوجيا، قصد تقويض التّصوّر الذهني الذي أرسّته الفلسفة الغربيّة والقائم على تكريس المقابلات الفكرية مثل (الحضور/الغياب)، (الكلام/الكتابة)، (الحلم/الواقع)...، ومن تمّ إخراج مفاهيم جديدة مثل (الاختلاف) الذي يعني المغايرة والتّأجيل ونقص التّمرّكز حول العقل³.

إنّ التّفكيكيّة ليست طريقة في معاينة النصّ بقدر ما هي نزعة أو نزوع نقد أساس النصّ والقراءة في هذه الحالة تعمد إلى قراءة أو تأويل النّصوص " بحيث تحدّد منطق اشتغال النصّ "4، فما يريده دريدا من

1 - ينظر، عبد العزيز عرفة، التّفكيك والاختلاف، المرجأ، مجلّة الفكر العربي المعاصر، الكويت، 1988، ص71-72.

2 - ينظر، ميجان الزويلي وسعد البازغي، دليل النّاقد الأدبي، ص107-108.

3 - ينظر، بسام قطّوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، ص145.

4 - كولر جونتان، مدخل إلى النّظرية الأدبيّة، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص27.

القراءة ألا تكون قراءة شكلانية محايدة للنص، إذ يظلّ شيء ما ناقصاً، وإنما التّموّض داخل الظّاهرة للكشف عن أبعاد تتجاوز ما قد ينظر إليه على أنّه مركزي وجوهري، وإحلال ما بدا هامشيّاً مكانه، أي باختصار تقديم كلّ ما من شأنه أن يحلّ مركزيّة النصّ ليضعفها ويعمل على تشويشها¹.

إنّ مجال إشتغال التّفكيك هو الخطابات اللّغويّة إشتغالا يهدف إلى " فكّ الارتباط أو حتّى تفكيك الارتباطات المفترضة بين اللّغة وكلّ ما يقع خارجها، أي إنكار قدرة اللّغة على أن تحيلنا إلى أيّ شيء أو أيّ ظاهرة إحالة موثوق بها"².

فالتّفكيك ليس منهجاً ولا يمكن تحويله إلى منهج كما أنّه ليس نظريّة في الأدب، كما

يرى خوسيه ماريّا إيفا نوّكس أنّ التّفكيكيّة ليست نظريّة عن اللّغة الادبيّة إنّما هي

طريقة لقراءة (أو إعدة قراءة) الفلسفة وخطابات العلوم الإنسانيّة³. كما عبّر النّاقّد ديفيد بشبندر عن رأيه حول التّفكيكيّة بأنّها مقاربة فلسفيّة للنّصوص أكثر ممّا هي أدبيّة، وأنّها نظريّة بعد البنيويّة، وهذا لا يعني أنّ التّفكيك يحلّ محلّ البنيويّة باعتباره نظريّة أحدث زمنياً، ولكنّها تدلّ بالأحرى على أنّه يعتمد على البنيويّة كنظام تحليلي سابق⁴، وهو أيضاً " نظريّة تهدف إلى إنتاج تغييرات لنصوص خاصّة أقلّ ممّا تهدف إلى فحص الطّريقة التي يقرأ بها القراء هذه النّصوص "⁵.

وعرّفها إمبرتو إيكو أنّها " تأسيس ممارسة فلسفيّة أكثر منها نقديّة، تتحدّى تلك النّصوص التي تبدو وكأنّها مرتّبة بمدلول محدّد ونهائي وصريح "⁶، كما أشار مصطلح التّفكيك إلى " ما يُسكّت عمه إلى ما يستبعده ويتناساه أنّه نبش للأصول وتعريّة الأسس وفضح للبداهات، من

1 - ينظر، جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص 51.

2 - محمد عناني، المصطلحات الادبيّة الحديثة، دراسة ومعجم عربي انجليزي، ص 131.

3 - يوسف وغليسي، مناهج النّقّد الأدبي، ص 174.

4 - ديفيد بشبندر، نظريّة الأدب المعاصر وقراءة الشّعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 1996، ص 75.

5 - المرجع نفسه، ص 75.

6 - امبرنو إيكو، التّأويل بين السّيميائيّات والتّفكيكيّة، تر: سعيد بن كراد، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، (د.ط)، 2000، ص 124.

هنا يشكّل التفكيك إستراتيجية الذين يريدون التحرّر من سلطة النصوص وإمبريالية المعنى أو ديكتاتورية الحقيقة¹.

ومعنى هذا أنّ التفكيكية تحاول البحث داخل النصّ عمّا لم يقله شكل صريح وواضح أو ما يُشار إليه في الثقافة العربية بالمسكوت عنه، فهي تُعارض منطق النصّ المُعلن، كما أنّها تبحث عن النقطة التي يتجاوز فيها النصّ القوانين والمعايير التي وضعها لنفسه، فهي عملية أشبه بتعريّة النصّ وفضح أسرارهِ.

ويفسّر كريس بلديك القراءة التفكيكية أنّها تتوضّح وتبيّن من خلال التأويل بعد إستعاب المعاني الموجودة في النصّ، وبالتالي إختزال المباديء المترتبة عن القراءة التفكيكية، في حين يرى جيران جنجومبر أنّ القراءة التفكيكية هدفها الوحيد هو تفجير النصّ إنطلاقاً من مبدأ اللاتماسك، وبالتالي جعل النصّ يلعب ضدّ ذاته لإستخراج ما وراءه من معاني

مختلفة، ونجد البعض الآخر يرى أنّ القراءة التفكيكية تُعطي احتمالات المعنى المتناقض للنصّ بشكل لا نهائي حيث أنّ النصّ القابل للإحتمالات يستدعي عدّة قراءات وتختلف قراءاته بتعدّد وإختلاف مستوياته والعكس صحيح².

وهذا ما يسعى إليه دريدا من خلال مفهومه للتفكيك إلى نقض نسج النصّ الأصلي، وكشف الإحتمالات من خلال اللعب بالنصّ للوقوف على أصوله ومقوماته التي قام ونسج عليها حتّى يتمكّن من تفكيك مركزياته وإعادة بناءها من جديد.

وعملية التفكيك ليست سهلة وهذا بتصريح من دريدانفسه إذ يعتبر التّبسيط والإختزال عدوّ المنهجيات الحديثة، ولهذا يتّسم نقد دريدا بأنّه حفري غامض وقد عبّر عن التفكيك "بأنّه غيّاب ما هو خاصّ و اللّاإنتماء، أي مطلب الإقتلاع وتأكيد الحقيقة المرتحلة..."³.

ف نجد دريدا قد بنى أفكاره على هدم ما هو موجود وحاضر والبحث عمّا هو غائب وغير مُتاح، كما إنبنت أفكاره على الغموض الذي سيطر

1 - كريستوفر نوريس، التفكيكية النظرية والتطبيق، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992، ص10.

2 - ينظر، علي حرب، نقد النصّ، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط4، 2005، ص20.

3 - مجموعة من الباحثين، لقاء الرّباط مع جاك دريدا (لغات وتفكيكات في الثقافة العربية)، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص93.

على طريقة تعبيره عن وجهة نظره في قراءة الخطاب الأدبي، وهذا الغموض قد يجعلنا نظنّ أنّ وراءه ذكاء مُفرط قد يفوق ذكاء كلّ القراء المعاصرين.

إنّ مصطلح التفكيك لم ينحصر في دائرة نقاد الغرب فحسب، بل تعرّض إليه العديد من النقاد العرب وتناولوه في الكثير من مؤلفاتهم، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر **عبد الله محمد الغدامي** أحد النقاد العرب الذين رَوّجوا للتفكيكية و نظّروا لها ولاسيما في كتابه **المُعنّون بال"الخطيئة والتفكير"**، فنجدّه يعرف التفكيكية قائلا " إحترت في تعريب هذا

المصطلح، ولمأر أحدا من العرب تعرّض إليه من قبل وفكّرت له بكلمات مثل : النّقص والفكّ ، ولكن وجدتهما دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة، ثمّ فكّرت باستخدام كلمة التحليليّة من مصدر (الحل) أي النّقص، ولكنني خشيت أن تلتبس مع (حلل) أي درس بالتفصيل، واستقرّ هذا أخيرا على التّشريحيّة أو تشريح النصّ، والمقصود بهذا الإتجاه هو تفكّك النصّ من أجل إعادة بنائه، وهذه وسيلة لفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النصّ ¹، فالطّريق إلى لبّ النصّ حسب **الغدامي** هو التّشريح الذي بإمكانه بالمعنى الصّحيح أن يفكّ النصّ ويُدرك حقيقته من خلال إعادة بنائه والوصول إلى درجة الإبداع المطلوبة.

ولدينا أيضا من النقاد العرب **عبد المالك مرتاض** الذي إهتم بالتفكيكية، فهو يدعو إلى تحليل النصّ كلّ جزء وكلّ فكرة على حدى حتّى يتمكّن الأديب من اللّعب فيه كما يريد حتّى الوصول إلى بناء مختلف وصحيح فيقول " تقوم التفكيكية على تقويض لغة النصّ أجزاء أجزاء وأفكارا أفكارا... لتبيّن مركز النصّ والإهداء إلى سرّ اللّعب فيه، ثمّ يُعاد بناؤه، أو تركيب لغته على ضوء نتائج التقويض ².

وأما النّاقدة **نبيلة إبراهيم** فهي تُرجع مفهوم التفكيكية إلى أصوله الثّوريّة على أساس نظري فترى " أنّ الثّقافة الغربيّة في مسارها التّاريخي تعدّ نصّا كاملا وممتدّا حتّى الزّمن الجديّ، وقد أصبح هذا النصّ في حاجة إلى قراءة جديدة تتجاوز فيها المقولات المألوفة إلى ما هو أعمق يهدف

1 - عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التّشريحيّة، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص64.

2 - عبد المالك مرتاض، مدخل في قراءة الحداثة، دار البيان الكويتيّة، (د.ط)، 1996، ص13.

الكشف عما قد يبدو متناقضا وغير مؤتلف في جسم الثقافة الأروبية، وبهذا يكشف القاريء حقائق أخرى مغايرة لتلك الحقائق الراسخة دهورا¹، فيتضح لنا أنّ القراءة الجديدة أي التفكيكية لها أهمية كبيرة في إنشاء نص جيد وراقي، فبدت فكرة نبيلة إبراهيم الأساسية واضحة في أنّ هدف القراءة هو الكشف عن المتناقضات و الأفكار العربية للنصّ ومن تمّ إستنباط حقائق أخرى مختلفة للنصّ أكثر رقيًا وجدة تختلف عن الأفكار القديمة المبتذلة المألوفة.

وعلى حدّ تعبير عبد العزيز حمّودة أنّ عملية إبداع النصّ الأدبي المتميّز، يكون إنطلاقا من إنهيّار بناء النصّ من أساسه، وإعادة نسجه نسجا جديدا مُحكّما يغيّر مسار ومركز النصّ الأوّل، فيتخلّى النصّ بحلّة جديدة يكتشفها القاريء المتمكّن الجديد وعبر عن هذا بقوله " تبحث عن البنية القلقة غير المستقرّة وتحركها حتّى ينهار البنيان من أساسه، ويُعاد تركيبه من جديد وفي كلّ عملية هدم وإعادة بناء يتغيّر مركز النصّ، وتكتسب العناصر المقهورة أهميّة جديدة يحدّدها بالطّبع أفق القاريء الجديد، وهكذا يصبح ما هو هامشيّا مركزيا، وما هو غير جوهري جوهريا²."

فالتفكيكية كمنهج نقدي معاصر " ترتبط أساسا بقراءة النصوص وتأمّل كيفية إنتاجها للمعاني، وماتحملة بعد ذلك من تناقض، فهي تعتمد على حتميّة النصّ وتفكيكه، ومن ثمّ فإنّ مقارنة لها لا يمكن أن تكون عن طريق قراءة نص النّقد فحسب وإنّما باستعراض بعض المشاهد الأساسية في آليات التفكيكية والتعليق عليها³."

تسعى التفكيكية للوصول إلى البؤر المغمورة في النصّ، وهذا من خلال عملية الهدم والبناء والقراءة المتعدّدة للنصّ، وذلك للوقوف على لغته والوصول إلى أبعاده ورموزه واستعاراته اللّغويّة، وتراكيبه، فالقراءة التفكيكية جعلت القاريء حرّا في التوجّه نحو المدلول كما أنّها تحدّد إتجاهاته سواء أكانت فلسفيّة أم معرفيّة أم ثقافيّة أو حتّى إبداعيّة، فهي ترأّ بأنّ تلك النصوص تخضع لعمليات غامضة وشبه مُبهمّة

1 - نبيلة إبراهيم، النّقد البنوي في إطار النّقد الثقافي ضمن النّقد الأدبي على مشارق القرن، أعمال المؤتمر التّولي الثاني للنّقد الأدبي، مطابع المنار العربي، القاهرة، (د.ط)، 2003، ص273.

2 - عبد العزيز حمّودة، المرايا المقعّرة نحو نظريّة عربيّة، عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، (د.ط)، 2001، ص388.

3 - صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، ص106.

ناتجة عن تداخل علاقات النصوص بعضها ببعض، فهي تعمل دائما على قصاء القراءة الأحادية للنص، والانفتاح اللامتناهي للدلالة واللعب الحر بالعلامة وهذا ما عمل به جاك دريدا في تأسيسه لإستراتيجية التفكير.

ويبقى مفهوم مصطلح التفكير من المصطلحات التي يعترها الغموض والضبابية، فهو زئبقي ومراوغ في دلالاته إذ يصعب على أي دارس أو ناقد فهمه سواء من حيث منهجه أو من حيث أهدافه وفي مقابل ذلك فهو مصطلح مليء بالدلالات الفكرية، حيث يتجاوز فكرة الهدم والضياع والتشتت والبعثرة.

ونظرية التفكير تهدف إلى إيجاد تفسيرات لنصوص خاصة من خلال قارئ ذو قرارات عالية، لأن هذا النقد يقوم على الشك الفلسفي القائم على رفض الثوابت والتقاليد والتفكير بهذا المعنى تفكير لكل خطاب جاهز وأحداث فرجة في حديث النص تسمح بخلخلته وكشف جذوره.

قام دريدا برفض ودحض فلسفة الميتافيزيقا الغربية التي كانت تمجد العقل باعتباره مصدر الحقيقة المصفاة¹ فاشتغل على الميتافيزيقا الغربية والتي قامت على التفكيرية بالثورة عليها في تمجيدها للعقل والمنطق وفتح المجال أمام إمكانية الإبداع أو الإنطلاق والتحرر، إلا أن ما تقره الفلسفة الحديثة هو أن القضاء على الميتافيزيقا تتطلب وضع حدّ لوعي الإنسان في الأنا ضمير الحضور.

ومعنى هذا أن الفلسفة الغربية الحديثة رفضت التمرّكز حول العقل والقضاء عليه ووضع حدّله، واعتبار أن الإنسان حراً واعياً ومبدعاً، كما عارضت منطق الثبات ورفضته، وهو الأمر الذي جعل جاك دريدا يأتي بمقولة فلسفة الآخر أو فلسفة الغياب، ويتفق مع مارتن هيدغر في مسألة الحضور والغياب التي تعدّ لبّ إستراتيجية التفكير.

تأثرت التفكيرية بعدة فلسفات من أجل تقوية أوضاعها ومن بين وأهم هذه الفلسفات الظواهرية ل أدوموند هوسرل، فهذا الأخير قام أيضا برفض الميتافيزيقا الغربية، والواقع أنه "تطرق إلى نقد الميتافيزيقا التي ثارت عليها إستراتيجية التفكير نظرا لتمرّكز التفكير والوعي الإنساني حول هذه المركزية"². إضافة إلى تأثرها بالفلاسفة المثاليين والوجوديين أمثال:

¹ - عبد العزيز بن عرفة، التفكير والاختلاف، ص 71-72.

² - بشير تاويريرت وسامية راجح، فلسفة النقد التفكيرية في الكتابات النقدية المعاصرة، ص 12.

هيدغر، نيتشه، جون بول سارتر، كانط وغيرهم من الذين قاموا برفض المباديء والأسس والمعايير التي قامت عليها الفلسفة القديمة معتمدين في ذلك على مبدأ الشك وعدم الوثوق في المباديء القديمة¹.

فإذن كان لظاهرية هوسرل الفضل في التمهيد للطريق الشرعي للتفكيكية لأن هوسرل أرسى قواعد الظاهراتية لغرض العزل بين الخبرة والاحكام التي يمكن الشك بها، لأنه آمن بأن الأساس الوحيد للمعرفة هو الغستناد على سلوك لا يقبل الوثوق بأي شيء، ويرفض كل الأفكار والإفتراضات التي يمكن أن تكون نتاجا للتضليل، ورأى هوسرل أن الطلاق بين المعرفة والتفكير كان يشكل نقطة خلاف يهدد مجمل الفكر الغربي، ولهذا عمل على استنباط نظم جديدة للمنطق كون فلسفته ناكرة ورافضة تماما للذاتية².

وتأثر دريدا بهوسرل كثيرا بعدما استنتج دريدا أن نصوص هوسرل ومعظمها تتقبل قراءة تفكيكية، وهي بمعنى صحيح عرضة لهذه الأخيرة، فإصراره على تفويض المشروع الفكري الغربي هو ما جعل دريدا يشق طريق التفكيكية من الداخل وتعمل على تفكيك النصوص وفق مباديء تأخذها من الفلسفة نفسها³، وهذه الرؤية نحو نصوص هوسرل كانت لسبب إحتفاظ هذا الأخير بالقدرة التعبيرية المقنعة، وبالمنطق المحض رغم أن اللغة المحكية بناء شديد التعقيد وتضم دائما أطوارا إشارية فإن من الصعب التعرف على حدودها، وهذا ما جعل دريدا يرى أن البنيوية والظاهراتية أولها تبحث عن المعرفة والخبرة والعقل لمعرفة كيفية إنشاء حقائقه والثانية تتجنب هذا المنهج.

والتفكيك عند هيدغر قائم على مفهوم الوجود والوعي في الفكر الأوروبي، وعالج مسألة مهمة أسهمت في ميلاد التيار التفكيكي ألا وهي مراجعة مفهوم اللوغوس حيث رأى " أن استخدام اليونانيين للوغوس يشير إلى أن الغنسان والوعي الإنساني كانا لم يوضعا بعد في تجاور مع الوجود الموجود، بل كانا يوجدان في داخله وكان كلاهما وجودا "4.

1 - ينظر، المرجع نفسه، ص14.

2 - ينظر، كريستوفر نوريس، التفكيكية النظرية والتطبيق، ص74.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص85.

4 - مونييس بخضرة، تاريخ الوعي، مقاربات تاريخية حول جدلية ارتقاء الوعي بالواقع، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، الجزائر، ط1، 2009، ص31.

استمدت التفكيرية مجمل منطلقاتها من المشروع الهيدجيري، حيث كان السعي هنا كله للخروج من فلسفة الذات وبراعماتية الوعي إلى التفكير في اللغة والغنسان والوجود والفهم والتأويل وغيرها، وبهذا يكون مفهوم التفكير قد أخذ مفهومه الحقيقي كمفهوم مركزي نجده في جميع الخطابات مابعد الحداثة، فالتقى دريدا مع هيدغر في نفس الفكرة وهي هدم الميتافيزيقا ومحاولة القضاء عليها في التفكير والقولب اللغوية التي تحضر فيه مقولة الحضور باعتبارها جوهر الميتافيزيقا الكلاسيكية، وتمثلت نقطة التقاء الفيلسوفين هي نقطة رفض التراث الميتافيزيقي الذي سيطر على الفكر الغربي منذ عصر أفلاطون، فاختلافهما كان نحو طريق اشتغالهما فـهيدغر كان شغله الشاغل هو تأسيس أطروحته حول نفي الوجود من التاريخ الفلسفي، في حين دريدا رغم أنه كان له نفس ميول هيدغر إلا أنه سلك الطريق نحو التفكيرية وهي طريق أبعد من طريق هيدغر، فالتفكيرية من هذا المنطلق لا يمكن الحديث عنها إلا من خلال لغة الميتافيزيقا وتصورها لمفهوم الكتابة¹، ومن هذا فإن دريدا في الحقيقة لم يكن همّه الوحيد الكشف عن حقيقة الوجود مثل هيدغر، وإنما هدفه أعمق وهو أعمق من مصطلحات هوسرل كالتعالي وحب الذات والإختزال ومصطلحات هيدغر التي تخصّ التفويض إلى مصطلح أعمق وصعب لفلسفة دريدا ألا وهو مصطلح التفكير كما عرّفناه سابقاً.

وأما الفيلسوف نيتشه فاهتمّ إهتماماً بالغاً بتأسيس إستراتيجية لفلسفة التفكير، فهو يدعو إلى إعتمادها على مبدأ الشكّ في جميع الأفكار المستعصية، ويرى أنّ هذه الأخيرة تبحث عن الحقيقة كما أنّها عملت على تحرير الفكر، فطريق معالجة جميع الشكوك خاصّة فيما يخصّ الوعي الذاتي يعتمد على إستراتيجية فلسفة التفكير². ففلسفة نيتشه ثارت على الفلسفة الميتافيزيقية القديمة، وشكّكت في أسسها وغايتها، وكان الإتفاق بين نيتشه و دريدا حول المنحى العامّ الذي إلّزم به نيتشه في كتاباته الفلسفية القائمة على الشك³.

وبالتالي ففلسفة نيتشه مهّدت الطريق للتوجّه التفكيرية حديثاً حيث دعت إلى تفكير الإنسان في حدّ ذاته وكيونته باعتبارها ثابتة مستقلة في

1 - ينظر، بشير ربّوح، من الكينونة إلى الأثر، هيدغر في مناظرة عصره، دار ابن النديم، ط1، 2013، ص 176.
2 - ينظر، سارة كوفمان وروجي لابورث، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا، تفكير الميتافيزيقيا واستحضار الأثر، ص 31.
3 - ينظر، بشير تاوريرت وسامية راجح، فلسفة النقد التفكيرية في الكتابات النقدية المعاصرة، ص 16.

عالم الطبيعة المتغيرة، وجعلها بلا حدود ولا مركزية وهذا ما جعل دريدا يقطع صلته مع الذات والتقاليد الغربية الميتافيزيقية وهذا ما جعل أسسا فلسفية للتفكيكية¹.

فتأثير نيتشه على دريدا لم يكن في تحرير الدال من تبعيته ونقد الميتافيزيقية الغربية، وهذا ما أدى إلى جعل الكتابة الفلسفية قائمة على الشك فيما يخص البحث عن الحقيقة من أجل تحرير الفكر من راديكالية المفاهيم الميتافيزيقية الغربية، الذي أدى إلى تمركز الفكر حول اللغوس واللغة مرتبطة بسلسلة لا متناهية من العلاقات والاختلافات، وهذا ما يظل الحقيقة وكيفية البحث عنها، وهذا ما أراد دريدا توصيله حول التفكيك من زاوي الاختلافات واللعب الحر بالدوال².

فالفكر الإنساني حسب نيتشه لم ينفصل عن اللغة ولا يمكن رفضها في الوقت نفسه، ويرى أيضا أن الخطاب في الأدب القديمة كان خطابا مصنوعا لا فطريا لأنه شفهي بعكس الخطاب المعاصر الذي يتمثل في الكتابة، وهذا معناه أن نيتشه يعطي الأهمية للكتابة بعد أن همّشها الفكر الميتافيزيقي الغربي وهذا ما نجده عند جاك دريدا³.

وكان للوجودية نفس الرأي في رفض الميتافيزيقية الغربية برفضها للثبات الموجود فيها، لأنها في الأصل " حركة تغيير تمس جوهر الكون في علاقته بالإنسان، فهو يبدل الإنسان من متغير بالفعل إلى صانع لكل شيء فيه"⁴.

وإنفق الفيلسوف سارتر مع دريدا على قيمة واحدة، وهي قيمة الحرية وهي التي بنى عليها مشروعه النقدي الذي ارتبط عند دريدا بسلطة القاريء باعتباره هو الوحيد القادر على معرفة النص واكتشاف أسراره وفك ثغراته ورموزه واستخراج الخفي منه.

ولقد وضع جاك دريدا بعض المنطلقات التي أكدت وجود التفكيكية كونه مؤسسها الأول عام 1966، وكتن يدعو إلى هدم المؤلف ورفض التقيد بالقوالب القديمة التقليدية

1 - ينظر، محمد سالم سعد الله، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار، سوريا، (د.ط)، 2007، ص188.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص188.

3 - فريديريك نيتشه، أفول الأصنام، تر: حسان بورقية ومحمد الناجي، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1996، ص27.

4 - حبيب الشاروني، فلسفة جون بول سارتر، منشأة المعارف المصرية، القاهرة، ط1، 1996، ص244.

البعيدة عن أفكار الإنسان المعاصر، وجاءت أراءه ثورة على فلسفة العقل والحضور والبنويّة التي سيطرت بمقولاتها عقوداً طويلة ممّا جعل النصوص الإبداعية كيّانا بلا روح¹، ومن بين المنطلقات التي حاول من خلالها إرساء قواعد التفكيكية مايلي:

أ- رفض سلطة العقل:

حاول دريدا أن يكشف سرّ التّمرّكز الغربي، فانتقد الميتافيزيقا التي وجّهت الفكر الغربي وأثّرت في كلّ ما ألفه الفلاسفة والمفكرين ليصل إلى نقاط هدمها أو تفكيكها²، لأنّه رأى أنّ كلّ ما كان يُؤلّف مُقيّد وموجّه من قبل ميتافيزيقا الحضور وسلطة العقل الغربي، وهذا ماسمّاه بالمركزيّة الغربيّة أو التّمرّكز حول العقل³.

فمفهوم تفكيك العقل لدى دريدا ليس معناه اللاّ عقل وإنّما يعني رفض ما كان متداولاً من أفكار سيطر عليها العقل والفلسفة لفترة طويلة في أوّلية المضمون المحدّد، ونظام سوسير الذي قدّس الثنائيات، ليعطي مجالا للباحث كي يبحث عن الدّلالات بحريّة حيث يقوم عمله على مبدأ الشكّ في كلّ شيء وعدم التّسليم بأبسط الأمور، أي أن يقوم القاريء بإعادة البناء في كلّ ما يتعلّق بالبنى العميقة للنصّ، إذن فدريدا يريد إبعاد سلطة العقل وتعويضها بسلطة الذات⁴.

يوكّد دريدا أنّ التّمرّكز حول العقل هو المعيار الحاسم لتقويم أهميّة كلّ شيء وأصالته في الفلسفة الغربيّة، وهذا ما جعله يرفض هذه المقولة وقدّم نقدا حولها كون أنّ العقل ليس هو المركز لأنّه يرى أنّه ليس هناك فاصل زمني أو مكاني بين حضور المتكلّم والمستمع، فالمتكلّم يستمع في الوقت الذي يتكلّم فيه وفعل الكلام له قوّة خاصّة كون أنّنا نعرف معنى الكلمة أثناء نطقها، بينما الكتابة هي التي تكتسب أهمّيّتها من خلال التّمرّكز حول العقل لذلك عدّت نشاطاً من الدّرجة الثّانية⁵.

فدريدا يرى أنّ أكثر ما نهض عليه التّمرّكز حول العقل هو إهتمامه بالكلام على حساب الكتابة وهو يرى أنّه في حقيقة الأمر تمرّكز حول

1 - ينظر، عبد الله ابراهيم وآخرون، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النّقدية الحديثة)، ص316.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص316.

3 - ينظر، عبد الله ابراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص123.

4 - ينظر، بسّام قطّوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، ص145.

5 - ينظر، عبد الله ابراهيم، معرفة الآخر، ص124.

الصّوت وليس حول العقل، فتقويض دريدا للتمركز أدّى به إلى تفكيك جميع المراكز و أنظمتها حيث إتجه حول مبدأ يُعدّ العلامات في حركة مستمرة لا نهائية وبالتالي متحرّرة عن مركزها¹.

ركّز دريدا على النّصوص المختلفة التي تركّز على إستكشاف مركزيّة الكلمة الغربيّة وميتافيزيقا الحضور، فقال " هو تحديد الوجود بوصفه حضوراً بكلّ معاني هذه الكلمة الغربيّة، ومن الممكن أن نبيّن أنّ كلّ الكلمات المتّصلة بالأساسيّات والمبديّات أو بالمركز قد ظلّت تسمّى باستمرار ثابت الحضور سواء أكان إسمه جوهر، وجود، مادّة، ذات، أو كان التّعالّي أو الوعي أو الضّمير أو الله²."

وساند دريدا سوسير في أفكاره حول العلامة بين الدّال والمدلول وفي أنّ النصّ بنية معزولة عن الوسائط الخارجيّة و يتحقّق معناه بحريّة العلامة اللّغويّة، يقول سوسير " ويمكن القول أنّ العلامات اللّغويّة التي تتميّز بالإعتباطيّة المطلقة تحقّق أكثر من غيرها العمليّة السّيميولوجيّة³، فاعتبار العلاقة بين الدّال والمدلول إعتباطيّة هو ما جعل التّفكيكيّة ترفض المركزيّة، وهذا ما جعل اللّعب حرّاً للعلامة وفي يد القاريّ، فأصبح القاريّ يستقبل الكلمة على أنّها موسوعيّة تتضمّن عدّة معاني وتوقّعات يتمّ اختيّارها من طرف النصّ⁴، ومن هنا قد أعطى دريدا أهميّة بالغة للغة كونها تدلّ على الحضور لربطها بين الدّوال والمدلولات إعتباطيّاً، ويبرز ذلك في جعل الكتابة في خدمة الكبمة المنطوقة فكسرت التّفكيكيّة الثّنائيّات الميتافيزيقيّة لأنّها لم تعد تحقّق المعنى بقدر ما يحقّقه الاختلاف الذي تعتمد عليه اللّغة⁵.

ب- رفض مقولة الحضور وإرساء مقولة الغياب:

إنّ فلسفة الحضور تقتضي حضور الشّيء، فالإنسان يُدرك ما هو حاضر وموجود، وهذا مرتبط بالعقل والوعي، لكن دريدا حاول نقض هذا المفهوم لأنّ البحث لا يكون فيما هو حاضر وواضح، وإنّما فيما هو غائب ومستعص عن الوضوح، فدريدا يؤسّس لفلسفة الغياب.

1 - ينظر، المرجع السابق، ص 07.

2 - جون ستروك، البنيويّة وما بعدها، تر: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، (د.ط)، 1978، ص 187.

3 - سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السّيميوطيقا (مقالات مترجمة وتحليلات)، دار إلياس العصريّة، القاهرة، ط1، 1991، ص 176.

4 - ينظر، عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتّكفير من البنيويّة إلى التّشريحية، ص 69.

5 - ينظر، كريستوفر نوريس، التّفكيكيّة بين النظريّة والتّطبيق، ص 39.

فلسفة الحضور حسبه نبداً مع أفلاطون وصولاً إلى هيجل وفيها تختزل الذات داخل الوعي باعتباره المركز، ومنطلق هيجل هو إمتداد لمن سبقوه من فلاسفة، وهو في عمومهِ يعبر عن فلسفة الحضور¹، فدريدا تأثر بهيجل الذي دعا إلى الاختلاف لبناء الآخر الغائب المغاير الذي عجز العقل عن إدراكه وفهمه، وهذا ما جعل دريدا يرفض كلّ ما يرتبط بالعقل مباشرة ومعرفة الحقائق ببساطة وبطريقة سهلة، ولا ما هو موجود وظاهر وواضح وإنّما هدف دريدا كان متمركزاً من خلال تفكيكته بما هو مضمّر ومتخفي وغائب بدليل منه أنّ الأشياء من المستحيل أن يكون وجودها دون أسباب سابقة.

وهذا ما جعل العديد من النقاد يعتبر دراسات دريدا حول التفكيك صعباً وغامضاً، ومليئاً بالتلميحات والإتعارات وهناك من وصل درجة أنّ أعاب على طريقته في التعبير

أمثال منى طلبة و أنور مغيث، من خلال ملاحظتهم عليه أنّه كثير اللّعب بالكلمات والعبارات وأنّه يريد محاولاً بيان أنّ الأعمال الإبداعية يطغو عليها نوعاً من الغموض الذي يطمح من خلال تفكيكية توضيح كلّ ما هو متخفي و غامض².

وهذا ما جعل دريدا يربط ثنائية الحضور والغياب بـ "العلامة"، لكن ليست بالمعنى الذي أراده دي سوسير في بيان إعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، ولكن العلامة التي أرادها هي حضور الدال وتغييب المدلول، وهذا معناه أنّ النصّ الأدبي هو شبكة من الدوال والمدلولات العائمة، فكلّ دال يحيل إلى مدلول، وكلّ مدلول يحيل إلى مدلول آخر خارج تماسك النصّ، ومعنى المدلول الأخير هو موجود في نصّ آخر من هنا كانت فكرة تداخل النصوص.

وتعدّد القراءات وانتقال السّلطة من القراءة الوصفية للنصّ إلى سلطة القاري، فأصبح منتجاً آخر للنصّ، وبالتالي هو يبحث عن الحقيقة الخالصة المضمرة³.

1 - ينظر، بشير تاوريرت وسامية راجح، فلسفة النّقد التفكيكي في الكتابات النّقدية المعاصرة، ص41.

2 - ينظر، حميد لحميداني، الفكر النّقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف)، مطبعة أنفويرانت، فاس، المغرب، ط3، 2004، ص198-199.

3 - ينظر، عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التّشريحية، ص76.

إنّ فكرة الحضور والغياب في النصّ الأدبي تجمع بين عدّة أليّات تفكيكيّة كالإختلاف و الأثر وتعدّد القراءات وهذا ما أراده الغدامي في التّفكيكيّة من خلال تفكيك النصّ الأدبي وإعادة بناءه ليصبح القاريء منتجا ثان للنصّ، فيقول في هذا الصّدّد " في كلّ مرّة يحسّ الإنسان بالإرهاق من الواقع ومن الحقيقة يلجأ إلى الفنّ ليتحرّر فيه من كلّ قيوده، فهو بذلك هروب الإنسان من نفسه ومن عالمه، هروب الحضور إلى الغياب، ومن العقل إلى الخيال ... فالشّاعر يأخذ الكلمة ليحرّرها من قيود السّنين التي علقت بها جيلا بعد جيل من الإستعمال المتواتر..."¹.

ج- التمرّد على البنيويّة:

إنّ التّحليل البنيوي هو من يجعل النّصوص الإبداعية قوالب متشابهة، وهذا ما جعل التّفكيكيّة تثور ضدّ أليّات التّحليل البنيوي ولعدم اهتمامها بالجوانب الجماليّة للنصّ الأدبي، واعتمادها على أنّ الجزء هو من يبني الكلّ ويميّزه بمميّزات الكلّ واعتبار الجزء وحدة مصغّرة للكلّ².
فالتّفكيكيّة ترى أنّ النّقد البنيوي قيّد الخيال، وأيدّ فلسفة الحضور بقوة، ولم يصل إلى عمق الخطاب بسبب تحليله السّطحي، لذلك عوّضت التّفكيكيّة فلسفة الحضور بفلسفة الغياب، وبهذا ترفض التّفكيكيّة البنيويّة وأليّاتها لقضائها على جماليّة النصّ التي تغيب فيها الطّاقة الإبداعية الكامنة في أعماق النصّ، وبالتالي رفض البنية لارتباطها بالمركز لعدم وجود مركزيّة في نظر التّفكيكيّة³.

فبالنّسبة إلى كان تأثّر التّفكيكيّة بالبنيويّة ورفضها لكلّ قواعدها وأليّاتها الفلسفيّة التي اعتقدها البنيويّون خاصّة ما يتعلّق بالنصّ، فإذا كان هذا الأخير في نظر البنيويّة ثابت ومغلق ونهائي، فالنصّ في نظر واعتقاد التّفكيكيّة مفتوح لا نهاية له، فالأولى (البنيويّة) أعطت كلّ الحقّ والنّفوذ للنصّ ورأته منبع لنفسه وهو نصّ في حدّ ذاته، أمّا الثّانية (التّفكيكيّة) قد ألغت النصّ وصاحبه وعملت على إحياء القاريء وإعطائه كامل السّلطة، وأعطت قيمة كبرى لمصطلحات أخرى كالكتابة والإختلاف والتّناصّ بدل الدّالّ والمدلول اللّذان نفت وجودهما.

1 - المرجع نفسه، ص241.

2 - ينظر، بشير تاوريرت وسامية راجح، فلسفة النّقد التّفكيكي في الكتابات النّقدية المعاصرة، ص48.

3 - ينظر، جاك دريدا، الكتابة والإختلاف، ص26.

فالدّراسة البنيويّة في نظر التّفكيكيّة دراسة صمّاء لا اهتمامها بالوصف السّطحي

الذي يخدم أساليب الكلام واللّغة وإهماله للفكر وأغواره. لكنّ رغم كلّ هذا الانتقاد للبنيويّة إلّا أنّ دريدا أكّد على أنّ البنيويّة مثّلت مرحلة تمهيد ضروري إلى لتّفكيكيّة كونها تسعى إلى الأوامر وهذا ما جعل دريدا يعتبر أنّ الكتابة في معناها الاعتيادي أكثر أهميّة من القول الملفوظ (الكلام)، وهذا ما جاء به أيضا سوسير في إعطاءه الهيبة للنصوص المكتوبة وتفضيلها بشكل كبير في الثّقافة الغربيّة، وكان تفضيل دريدا للكتابة على التّلّفظ كون أنّه من غير الممكن أن يتهم المرء ويحاكي في الوقت نفسه¹.

إنّ التّفكيك عند دريدا أخذ عدّة مصطلحات ودراسات في التّفكيك عنده في إحدى الجوانب هو الممارسة ارنثولوجيّة و جينالوجيّة في إطار القراءة حيث ميّز أسلوبين في هذه الدّراسة الأوّل تمثّل في الإغراء الاشاري واللاتاريخي ظاهريّا وأمّا الأسلوب الثّاني فتتمثّل في التذكير بالأحداث الماضيّة، وكان اعتماده عليه الأكبر في عمليّة قراءاته للنصوص فيؤدّي الأسلوب الأوّل إلى اختزال بنائيّة البنية وتقع في الحضور الكامل بعيدا عن اللّعب والاختلاف بغرض إظهار المفارقات وبعيدا كلّ البعد عن كلّ ما يبيّن الأصل والتّاريخ².

وبما أنّ التّكرار يسلم زمام أمره إلى وضعيّة تلك المفارقات المنطقيّة الصّوريّة وتنوّع الدّلالات وتغيّرها، فإنّ التّفكيك خطاب تكراري بهذا المعنى، فينقلب التّكرار في نهاية المطاف ليتحوّل إلى أسلوب انقلابي قوامه الحيلة، الذّكاء، البراعة، وكلّ هذا موجود في اللّغة والخطاب والذي اعتبره دريدا تكرارا لأصول مهيمنة بواسطة مفاهيم عديدة³، والمتأمّل هنا لمعنى التّكرار يجده يشير إلى الماضي وهو يسكن الحاضر من أجل الإستمراريّة والتّجدّد،

فالتّكرار له علاقة بالفضاء اللّغوي ولا يكون داخليّا وهذا ما يؤدّي به إلى الاختلاف والغنراف، وحتىّ يكون التّكرار تفكيكا يجب أن لا يعني النصّ

1 - ينظر، كريستوفر نوريس، التّفكيكيّة النّظريّة والتّطبيق، ص45.

2 - ينظر، سامي عبد العالي محمد، هذا المسمّى بالتّفكيك، أوراق فلسفيّة، (د.ط)، (د.ت)، ص54-60.

3 - ينظر، المرجع السابق، ص61.

ما يقوله ويقول ما لا يعنيه من خلال تحليل عميق وصعب لمتاهته حتّى يتعرّف الناقد على مفهوم من مفهوم ومن فكرة إلى فكرة من خلال ما قلنا عليه تكراراً، وهذا ما يؤدّي بنا إلى رؤية الاختلاف.

ويرى دريدا أيضاً أنّ ما يتمّ الكشف عنه من متناقضات داخل النصّ بالكشف عن كامل بناءه وتفصيله يسمّى بالفوق طفيلي فيتغلغل الناقد داخل النصّ، ويعيد تركيبه حسب البنية التي يختارها له، فالتفكيكية ليس فقط تفكيك و إعادة وبناء وإنّما تهتمّ بالنسق أيضاً والتأسيس والقراءة لكلّ حوافّ النصّ، فيقول دريدا نحو هذا " ليس التفكيك ببساطة عملية فكّ بنية معماريّة أنّه سؤال أيضاً عن التأسيس، السؤال حول العلاقة بين التأسيس وما هو مؤسّس، هو سؤال حول انغلاق البنية عن المعمار الكلّي للفلسفة لا فيما يتعلّق فقط بهذا البناء أو ذاك، لكنّه سؤال جارٍ حول الفكرة المعمارية للنسق، وإذا كنت قلت معمارياً، فإنّني أشير هنا إلى تعريف كانط الذي لا يتقيّد كلّ معاني المعمار على الرّغم من أنّه تعريف يهمني على وجه الخصوص، فالمعمار هو فنّ النسق¹.

وعلى الرّغم من أنّ التفكيك في معناه العامّ يعني الهدم إلّا أنّه يعمل بنقض هذان المبدآن ويسقطها كونه يسعى إلى التّنظيم والتركيب، وهذا لا يعتبر نسقي بالمعنى المتعارف عليه التي تعطيه إياه الفلسفة، فالتفكيك يكون تفكير معيّن حول انفتاح النسق وانغلاقه والعكس صحيح².

لقد اختلفت الآراء حول التفكيكية ومفهومها الدقيق، فنجد مثلاً بيرف الذي أرجع

التفكيكية إلى محاولة توضيح الحقيقة المعروفة حول التّغيير الجذري للفكر أنّه يلاقي صعوبات، وإنّها تعلّق أي شيء في اللّغة والتّواصل الإنساني وبالتالي اعتبرها فلسفة عشوائية هامشيّة، ومن زاويّ أخرى³، ربطها عبد الله إبراهيم بالخطابات الفلسفيّة، والنّظم الفكريّة ولا تكون عمليّة التفكيك تفكيكاً حقيقياً إلّا إذا عادت إلى الفكر وتعرّفت على عناصره وصولاً إلى البؤر المضمرة فيه، وهذا ما يعتبر عملاً فعّالاً بالنّسبة لها، وهذا المفهوم هو ما جاء منافياً للتعريفات اللّغويّة التي تعني التّخريب والتّمير، ويقوم أيضاً على التناقضات داخل النصّ اعتماداً على منهجيّة التّعارض بين

1 - سامي عبد العالي محمد، هذا المسمّى بالتفكيك، ص 64-65.

2 - ينظر، المرجع السابق، ص 69.

3 - ينظر، بيير زيماء، التفكيكية دراسة نقدية، تح: أسامة الحاج، المؤسسة الوطنيّة للطبع والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص 14-17.

مكوّنات النصّ، وبهذا كان ردّ دريدا على ديكارت من خلال قوله بالبداهة والوضوح والتميّز، وكلّ هذا لأجل تفعيل الفعاليّة الأدبيّة على مستوى الكتابة والقراءة، وبهذا المفهوم يعتبر التفكيك الخطاب غير منجز لأجل تفكيكه وهذا ما يضمن له الاستمراريّة دون توقّف حتّى في غياب كاتبه، وهذا ما جعل التفكيكيّة تهتمّ بالكتابة وتهمل الكلام أو الصّت لأنّ صاحب النصّ يظلّ حيّاً وحاضراً في الكتابة حتّى وإن غاب أو مات، وهذا عكس ما يوجد في الكلام الذي يغيب ويندثر بغياب صاحبه أو موته¹.

وتتمثّل غاية التفكيك كلّها في داخله وهذا ما ركّز عليه دريدا في كلّ ما جاء به حول هذه الفلسفة، ويؤكد على أن يكون المفكّ مدفوعاً بروح المقاومة أثناء قيامه بعملية التفكيك ليدافع عن كلّ ما هو أعلى ويسيطر على أشكال الهيمنة بمختلف أنواعها².

يقول كرسنوفر نورس وبصريح العبارة نحو هذا " إنّ التفكيكيّة ليست ببساطة إستراتيجية تقوم على إلغاء التّصنيفات التي تبقى متميّزة وغير متأثرة، إنّها تبحث عن إلغاء

أوامر الأولويّات"³، ويؤكد أيضاً على أنّ التفكيكيّة هي نشاط قراءة دائم الارتباط بالنّصوص وتفسيرها واستنطاقها، ولا يمكن أن يكون نظاماً ما مستقلاً لمفاهيم فاعلة ولا يكون قائماً بذاته.

ورغم كلّ هذه التعاريف فدريدا رأى أنّ التفكيكيّة هي لعبة لا نهاية لها بين نص ونص آخر وليس لها رأي نهائي وليس لها حدودا كون قوّتها وإستمراريتها تكمن في ممارستها الفعلية للنّصوص المختلفة فهذا مطاع صفدي يقول لإثبات هذا " أنّ التفكيك هو الرّهان على قدرة متبقيّة للفلسفة للانزياح من بين فكّي الإحراجات العالقة فيها سواء كانت مذاهب ميتافيزيقية أو منهجيّات معرفيّة"⁴، " فالتفكيك في نظره هو القضاء على آلة هيجل الجدليّة التي هي المؤامرة بحدّ ذاتها، وهي ما يمكن أن تكون

1 - ينظر، عبد الله ابراهيم، المركزية الغربية، اشكالية التكوّن والتّمرّكز حول الذات، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1997، ص 315-316.

2 - ينظر، جاك دريدا، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث ومنى طلبية، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2005، ص46-51.

3 - كريستوفر نوريس، التفكيكيّة النظرية والتّطبيق، ص54-55.

4 - عادل عبد الله، التفكيكيّة ارادة الاختلاف وسلطة العقل، ص155.

الأكثر رعباً في العقل"¹، " والتفكيك هو القضاء على فكرة الأصل التي هي القضاء على مركزية العقل، والدعوة إلى فلسفة بلا مركز "². ويعرّف دريدا التفكيك بعد كلّ ما اكتشفه من دراسات و تناقضات حول مفهومه أنّه " هو قبل كلّ شيء دلالة واحترام وحب "³، وقوله هذا ينفي أنّ التفكيك فلسفة أو مجموعة أطروحات ولا بحث عن الوجود، ولا اختصاصاً ولا منهجاً ولا يمكن في الوقت نفسه تحويله يوماً ما إلى منهج له قواعده الخاصة، ولا إجراءات يمكن تدريسها.

وبالتالي فإنّ التفكيكية قد قامت على مجموعة من الإرهاصات الفلسفية واللسانية، ضدّ الميتافيزيقيا الغربية كما ذكرنا سابقاً فكانت ثورة على العقل والمنطق وهدفها الحقيقي الوصول إلى جوهر الحقيقة المحضة، وهذا ما فتح المجال أمام الإبداع والابتكار والتفتح كما تتطلب الفلسفة الحديثة وضع حدّ لوعي الإنسان للقضاء على تلك الميتافيزيقيا، باعتبار هذا الوعي يجعل من نفسه مركزاً أساسياً للكون⁴.

ويجد دريدا نفسه مدين للناقد الألماني كانط أب الفلسفة الحديثة وأول مفكّك للعقل الغربي لأجل بيان تناقضاته ونقائصه ومشكلاته، فتبعه دريدا في ذلك وجعل من هذا العقل الغربي أسطورة عالميّة معروفة بعد رده إلى مكّوناته الأصليّة الخرافيّة والأيدولوجيّة والإقليميّة والعرقية، وهذا ما جعل دريدا يتأثّر بكانط من أجل تفكيك المجتمع الأوروبي المتكوّن من خليط أيديولوجي وإقليمي وكلاهما متجانس مع الآخر.

وفي الأخير يمكن أن نقول أنّ ماهيّة التفكيكية تقوم على إقصاء كلّ قراءة أحاديّة المرجعيّة والتأويل، وتسعى إلى جعل مدلوليّة النصّ بين يدي المتلقّين يفكّكونه إلى المرجعيّات التي بني عليها، فيقفون على هذه المرجعيّات ويقرؤون النصّ وفقاً لها مهملة ومهدّمة للنسق الذي يقوم عليه النصّ في اعتقاد منها أنّ هذا الأخير تركيب لغوي غير متجانس يعتبر إنعتاق الدالّ عن المعنى المرتبط بالمرجعيّة التقليديّة لحدود التفسير التي حاصرّها الخطاب النقدي التقليدي للمدلول وانفتاحه على التفسير اللامحدود من المرتكزات الأساسيّة للتفكيكية، وهو يقوم على إلغاء مدلول

1 - المرجع نفسه، ص156.

2 - عادل عبد الله، التفكيكية ارادة الاختلاف وسلطة العقل، ص156.

3 - ميشيل فوكو، جاك دريدا، حوارات ونصوص، تر: محمد ميلاد، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 2006، ص157.

4 - عبد العزيز بن عرفة، التفكيك والاختلاف، ص71-72.

ليحلّ محلّه اللّامدلّول، وبذلك خطى الخطاب النّقدي مع التّفكيكيّة خطوة جديدة في مساره تحدّد آخرها بمبادئ الألسنيّة مستثمرا لها في فتح آفاق جديدة للنصّ الأدبي.

فدريدا عمل على المنهج الحفري الذي يطول كلّ التّأويلات والمفاهيم الرّئيسيّة التي بنيت عليها اليقينيّات القديمة، وحاول تأسيس إمكانيّة قيام تأويل جديد للكشف عن عالم مغلق من الإشعارات وتفكيك الجهاز المفاهيمي المثالي الذي ينهض على العقل والحقيقة¹.

المبحث الثّاني: تنظير النّقد التّفكيكي للأدب

إنّ للأدب والفلسفة علاقة هامّة وحيويّة وهذه العلاقة هي من تفتح المجال بين العمل الأدبي وعملية التّفكيك، واعتبر بول دي مان أنّ الأدب أصبح الموضوع الأساسي للفلسفة ونموذجاً لنوع الحقائق التي تطمح الفلسفة لبلوغها، وهذا إسناداً على رأي دريدا أنّ الأدب يمكن اعتباره حركة تفكيك ذاتيّة للنصّ، فالأدب أقرب ما يكون إلى تجسيد مبدأ الاختلاف، فهو بوظيفة الدّلالة وفي الوقت نفسه بحريّة عمل الكلمات في نطاق الطّاقات الإستعاريّة وألوان المجاز والخيال دون الجمع بين المتناقضات وبذلك يستحيل الوصول إلى الوحدة².

وبهذا فإنّ العلاقة القائمة بين التّفكيك والنصّ الأدبي تجعل النّصوص متداخلة ممّا يجعلها تنفتح بعضها على بعض، ولا يجد النصّ منها حدوداً تمنعه من تجاوز ذاته كما هو معروف في النّقد الجديد أنّه نصّ مستقلّ، وتستند النّظريّة هنا أيضاً على ما يعرف بخبرة القاريء من خلال قراءته للنصّ التي تؤدّي في آخر المطاف إلى التّوحيد والتّصالح بين المعاني والكلمات، وتهدئة وتوحيد لبقوى المتصارعة، وإحاطة القاريء والنصّ آخر الأمر إلى الواقع الخارجي، وهذا ما قالته التّفكيكيّة أنّ حقيقة النصّ تُستمدّ من الخارج باعتبارها حقيقة تفوق الواقع اللّغوي³.

ويميّز التّفكيكيّون بين الشّعْر والنثر في كون أنّ الشّعْر يمتاز بحريّة الإحالة، وبالتالي فهو لا يُعاني مثلاً تعاني النّصوص الأخرى من مشكلة الإحالة إلى خارج النصّ، وعبر فيرنون

1 - ينظر، محمد سالم سعد الله، الاسس الفلسفيّة لنقد ما بعد البنيويّة، ص282.

2 - ينظر، محمد عناني، المصطلحات الأدبيّة الحديثة، دراسة معجم انجليزي عربي، ص143-144.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص145-146.

جراس عن هذا بقوله " ترجع أهمية الأدب في ظلّ التفكيكية التقويضية إلى طاقته على توسيع حدوده بهدم أطر الواقع المتعارف عليها، ومن ثمّ فهو يُميط اللّثام عن طبيعتها التاريخية العابرة، فالنصوص الأدبية العظيمة دائماً تفكّ معانيها الظاهرة سواء أكان مؤلفها على وعي بذلك أم لا من خلال ما تقدّمه ممّا يستعصي على الجسم، والأدب أقدر فنون القول على الكشف عن العملية اللّغوية التي تمكّن الإنسان بها من إدراك عالمه مؤقّتا، وهو إدراك لا يمكن أن يكون نهائياً أبداً¹.

يعتبر شعار التفكيكية هو أنّ لا شيء خارج النصّ ومعنى هذا أنّ التفكيكية رفضت التاريخ الأدبي التقليدي ودراسات تقسيم ورصد العصور لأنها تُبعد النّاقِد أو الأديب عن الاختلافات اللّغوية وتبحث في مؤثّرات غير لغوية، والتفكيكية ترغب عكس ذلك كون أنّ الغوص في الدلالات واختلافاتها وتفكيكها وتفاعلها هو أساس العمل التفكيكي وتعتبرها معادلاً للكتابة، فكلّ عصر له حقّ في أن يعيد تحليل وتفسير الماضي ورسم طريق أخرى للمستقبل بناءً عليه، وبناءً على هذا فإنّ التفكيكية رفضت رفضاً قاطعاً القول أنّ اللّغة وظيفة معرفيّة أو عقلانيّة، فأجرت عليها التفكيكية تعديلات عديدة وأصبحت ترصد حركتها من الخارج عن طريق حكايات النصّ وباطنه².

تعتبر التفكيكية مشروع جديد للتحوّلات الأدبية، فهي تسعى إلى تخريب المعنى الثّابت المستقرّ المقدّس لتفتح مجالاً لتبادل الأدوار والمراكز والكلمات والمعاني والدلالات بين الأنا والآخر، وبالتالي إنشاء نصوص جديدة ناتجة عن الدلالات والمعاني الخفية في أعماق النصّ الأوّلي، وهكذا تكون قد كسرت الثنائيات الميتافيزيقية المعروفة من دال ومدلول وغيرها، لأنها ترفض المدلول المحدّد والنّهائي وتقول بالتأويل القائم والنّاتج عن هذا المدلول³.

وبهذا فالتفكيكية تحاول الكشف عن تناقضات النصّ وشرخها، وزلزلة استقرار المعنى المنسجم من خلال فائض المعنى الذي يراه أصحاب النظرية التفكيكية من خلال تفجير الدلالات المتشابكة والمتداخلة داخل النصّ لنقض بنيتها وجذورها للخروج بالجديد في المعنى، كون أنّ النّقد

1 - محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة معجم انجليزي عربي، ص147.

2 - ينظر، ميجان الرويلي، سعد البازغي، ص54.

3 - محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2002، ص119.

التفكيكي ليس هدفه تحليل النصّ وفهم معناه وإعادة تركيبه كما كان، وإنما كشف الخبايا المتضاربة داخله لاستنباط المعاني المتعدّدة داخله، وهدفه الأساسي هو فقدان النصّ حدوده الثابتة وإعطائه صفة السيرورة بفضل اللعب بالدّوال والكلمات، فتختفي الثنائيات والأصول الثابتة للنصّ.

كما نجد أيضا للتفكيكية معنى آخر عند الغدامي عُرف بالتشريحية نقوله " جعلت النهج التشريحي سرّجا يُعينني الثّبات على صهوة النصّ السّابح ويمكنني من السّباحة معه، وبذا تمارس الإشارات حرّيتها وتنطلق في تأسيس شفرتها، ومن هنا تأتي التشريحية كاتّجاه نقدي عظيم القيمة من حيث أنّها تعطي النصّ حياة جديدة مع كلّ قراءة تحدث له ¹."

نفهم من هذا أنّ الطّريق التشريحي كالسرّج يعين الفارس على امتطاء الفرس، حيث يمكنه من التّحرّك والانسجام مع النصّ، ويمكن الرّموز أيضا من التّحرّك بكلّ حرّية ومن ثمّة إنتاج معنى آخر، فمع تعدّد وتنوّع القراءات والتّأويلات تتحدّد حياة النصّ لذلك ترفض القراءة الأحادية وتفضّل تعدّد القراءات، وبهذا " فإنّ كلّ قراءة هي عمليّة تشريح للنصّ، وكلّ تشريح هو محاولة اكتشاف وجود جديد لذلك النصّ، وبذا يكون للنصّ الواحد آلاف من النّصوص يعطي ما لا حصر له من الدّلالات المتفتّحة أبدا ²."

ومن المبادئ التي اعتمدها الغدامي في تشريحه مايلي:

1-مبدأ الاختلاف: أي اختلاف الحاضر عن الغائب واستحضار الغائب يجعل من القاريء منتجا آخر للنصّ، وهذا ما يثري النصّ بجلب دلالات أخرى لا تعدّ ولا تحصى.

2-مبدأ إعادة قراءة النصّ: وهي عمل إبداعي بالنسبة لـ **الغدامي** مادام القاريء يصبح منتجا ومبدعا للنصّ من جهة أخرى، وبالتالي يشمل تقاطع النصّ مع نصوص أخرى وما يعرف بالتّناص الداخلي فإحضار عناصر الغياب إلى النصّ هي الحقيقة محاولة كتابة تاريخ النصّ المدروس ³.
فالقراءة المتعدّدة للنصّ هي المُعينة على إيجاد معادلات متنوّعة يأتي بها القراء تعادل وتوازي فنّيّا ما جاء به مؤلّف النصّ.

1 - عبد الله الغدامي، الخطبة والتّكفير من البنيويّة إلى التّشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ص121.

2 - المرجع نفسه، ص121.

3 - ينظر، عبد الله الغدامي، الخطبة والتّكفير من البنيويّة إلى التّشريحية، ص194.

وفي تشريحية الغدامي مبدأ سمّاه بتفسير الشعر، هذا المبدأ الذي جعله قاعدة لأعماله النقدية، وهو يركز على امتزاج وتداخل كل قصيدة في معناها العام، لأنّ بكل قصيدة معناها العام، وآخر خاص هو ما أبدعه كاتبها، وهذان معنيان يتداخلان ويتقاطعان بشكل دائم ومستمر¹.

تقوم عملية التفكير أثناء تفكيك نصّ ما على حركة إزدواجية تبدأ من الكلّ إنتقالاً إلى الجزئيات لتفكّكها وتعيد تركيبها، لتصل إلى عضو حيّ بمثابة جسد حيّ كما أسماه العرب سابقاً لمعرفة خباياه، ولكنّ هذا الجسد الجديد يختلف عن الكلّ الأولي من حيث أنّه فعّالية وابتكار القاريء من خلال قراءاته، في حين يبقى النصّ الأولي جسداً مفروضاً من طرف مؤلّف معيّن²، واختلفت تشريحية الغدامي عن تشريحية دريدا كون الأولى ليس لها أهمية عند صاحبها في حين الثانية كانت لأجل نقض الفلاسفة وطرحت فكرة النحوية.

إنّ التحليل التشريحي للنصّ يحاول عقد وربط العلاقة بين النصوص المفترض تداخلها، فلا بدّ أن يُكسر النصّ إلى وحدات صغرى، ويقيّمها ليضع صلة بينها وبين مداخلاتها وهذه العملية من الضروري أن تميّز بين وحدة وأخرى من حيث قدرتها على الحركة، ومن البديهي أن تتساوى هذه الوحدات في المبدع، وهي خاصية فنية نادرة³. وكلّ إشارة من هذه النصوص تتوجّه نحو نصّ أو نصوص أخرى حسب قدرة كلّ واحدة على الحركة.

شبهه عبد الله الغدامي القصيدة بالشجرة في أنّها لا تحمل موضوعاً واحداً منذ البداية إلى النهاية، وهنا يكمن وجه الشبه في أنّ الشاعر لا بدّ عليه أن ينقل إلينا عدّة أفكار طوال القصيدة حتّى تصبح على شكل مقال بفضل إبداعه حتّى يحقق لنا حالة فنية في الوجود⁴، وهذا دليل على أنّ للنقد أهمية ودورا كبيرا في صناعة الأدب، ويجعل الكاتب يقدم كتابات مرضية للجمهور ويرضي النقد في حدّ ذاته، والنقد لا يصنع الأدب وإنّما يكشفه ولا يصنع الكتابة وإنّما يطوّر القراءة وينمّيها، ولولا القراءة لمّا كانت الكتابة، فهذا يدلّ على أنّ النقد عملية حيوية في الأدب، ومن خلاله

1 - ينظر، المرجع السابق، ص83.

2 - ينظر، عبد الله الغدامي، الخطبة والتكفير، ص88.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص93.

4 - ينظر، عبد الله الغدامي، الخطبة والتكفير، ص118.

يقوم الكاتب بكتابة عمل فني أدبي ليأتي القاريء ليقوم بعملية القراءة، وبالتالي عملية النقد التي بدورها تستنبط ملاحظات حول هذا العمل وتعطيه حكما بالراقي أو عدمه الذي يطور القراءة التي كانت سببا في إنتاج الكتابة.

ويعتبر هذا النقد هو سبب رواج التفكيكية في الأوساط الغربية بالرغم من كل ما قدّمته له هي أيضا بتعدد القراءات، وكما كان دريدا هو رائدها كان في الوقت نفسه ناقدها فنقدتها من جهة افتقادها إلى معايير الضبط المنهجي بسبب سرعة إعلان غياب ملامحها على المستوى الإجرائي مقارنة بالمناهج الأخرى، بسبب إقرار دريدا مبدأ اللعب الحر للعلامة والذي يتيح لها انفتاحا كبيرا على معاني لا حصر لها¹.

ربط عبد الله الغدامي ممارسته التفكيكية بالصوتيم أثناء عملية إعادة البناء القائمة على الهدم فيقول نحو هذا " ولكي نستكشف نصّا ونسير أغواره لابدّ أن ندخل إليه على أنّه جسد ثمّ ننظر فيه عضوا لنستبين العلاقة ما بين كلّ عضو والآخر ثمّ لننظر أيّها أهمّ وأخطر للنصّ وسيكون هذا هو الصّميم، ونكون بهذا قد أخذنا في تشريح النصّ ولكنّه تشريح من أجل البناء وليس من أجل الهدم "2، وهذا ما ذهب إليه أيضا محمد شوقي الزّين حول فكرة التفكيك أنّها ليست هدمًا وخرابًا وإنما إعادة بناء جديد في تأويلاته التفكيكية للفكر الغربي المعاصر، فيقول هو أيضا في هذا الصّدّد " لا يعني التفكيك الذي يمارسه دريدا مطلقا الهدم، وإنما يتضمّن أيضا فعل البناء، فهو بالأحرى تفكيك وحدة ثابتة إلى عناصرها ووحداتها المؤسّسة لها لمعرفة بنيتها ولمراقبة وظيفتها، فالتفكيك يقتضي التعدّد والتشتّت بازاحة مركزية توزّع المراكز "3، وهذا نقيض ما جاء به دريدا من خلال ممارسته التفكيكية التي تقوم على تصديق الخطاب مهما كان جنسه وتفحص ما تخفيه بنيته من شبكة دلالية، وأنّ التفكيك ثورة على الوصفية البنيوية ومغامرة شاقّة، في أودية الدلالة ليس لها أمان دون معرفة ودليل وضوابط واضحة في عملية استحضار المغيّب، وهذا ما يمهد ويبسط الأرضية للمدلّول حسب تعدّد قراءات الدال⁴.

1 - ينظر، المرجع السابق، ص119.

2 - عبد الله الغدامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح، مصر، الكويت، ط2، 1993، ص103.

3 - محمد شوقي الزّين، تأويلات وتفكيكات، ص207.

4 - ينظر، عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ص113.

وكما كانت لـ **دريدا** أليّات وأسس لنظريّته التّفكيكيّة نجد أيضا لتشريحيّة **عبد الله الغدامي** أدوات وإجراءات خاصّة به تمثّلت في:

1- الحضور والغياب:

تشكّل هذه الثنائيّة مقولة هامّة في استراتيجيّة التّفكيك والفلسفة الغربيّة، وما قدّمه **مارتن هايدغير** و **شلاير ماخر فريد يريك** و **غادامير** وانتقال عمليّة البحث عن المعنى إلى البحث في معنى المعنى، ومن هنا كانت انطلاقا **جاك دريدا** وربطه ثنائيّة الحضور والغياب بالعلامة التي أرادها **دريدا** وهي حضور الدّال وغياب المدلول وليست علامة دي سوسير التي توضّح اعتباطيّة العلاقة بين الدّال والمدلول عنده، وعودة إلى ما نريده لثنائيّة الحضور والغياب للحقيقة الخالصة عند **الغدامي** التي أخذها عن **ليفي سترأوس** تلك الحقيقة الخالصة التي لا تمثّل الظهور وإنّما تُعنى باخفاء نفسها وهذا هو الدّليل على طبيعتها أنّها حقيقة خالصة¹، وهي التي يعني بها **الغدامي** نتاج الغختلاف الدّي يبعث الحياة في النصّ والمتولّد عن القراءة الأدبيّة الموجودة في فراغ بين الحضور والغياب، ويمثّل هنا هذا الحضور حضورا متشكّلا من الوعي الحقيقي للوجود وحضورا يمثّل تحديدا ونتيجة داخل نظام لم يعد يمثّل الحضور، وإنّما للاختلاف المرجأ ولا يسمح للتّعارض بين الإيجابيّة والسّلبيّة بقدر ما لا يسمح به بالتّعارض بين السّبب والنتيجة².

2- الأثر:

يمثّل الأثر دورا هامّا وأساسيا في تشريحيّة **الغدامي** خلال دراسته للنصوص والخطابات الأدبيّة، فيربطه بالفهم النّقدي بالعديد من القواعد اللّغويّة والعلاقات التي تحكمها وتنظّمها، كما يربطه أيضا بالبيان وأثره السّاحر الدّي جاء به الحديث النّبوي الشّريف، وهنا نلاحظ مزجه للحدثاة المتمثّلة في الأثر كما جاء به **دريدا** و الأصالة و الثّرات الإسلامي كما قال به الحديث النّبوي الشّريف وكلّ هذا من أجل تحقيق الفهم، يقول **الغدامي** عن مفهوم الأثر عند **جاك دريدا** " وأهمّ ما نجد عند **دريدا** مفهوم الأثر وهو مفهوم يدخل إلى علم الأدب أهميّة كبيرة كقاعدة للفهم النّقدي تضاهي قواعد الصّوتيم والعلاقة واعتباطيّة الإشارة، بل أنّه مفهوم يعطي هذه

1 - ينظر، عبد الله الغدامي، الخطيئة والتّكفير، ص76.

2 - ينظر، جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص61.

القواعد قيمة مبدئية بأن يجعلها ذات جدوى فنيّة، والأثر هو القيمة الجماليّة التي تجري ورائها كلّ النصوص ويتصيّدها كلّ قراء الأدب وأحسبه (سحر البيان) الذي أشار إليه القول النبوي الشريف¹.

يرى الغدامي أنّ الأثر قد يكون في مواضع عدّة منها وجوده في النصّ في حدّ ذاته، أو يسبق النصّ أو يأتي بعده أيضا ويرتبط أيضا بالعلامة اللغويّة ارتباطا وطيدا، والعلاقة الكامنة بين الدال ومدلوله وهذا نفس الشّيء الذي جاء به دريدا حين حاول نقض ما جاء به دي سوسير حول اعتباريّة العلاقة بين الدال ومدلوله وهي نتيجة حتميّة لأسبقية الكلام عن الكتابة يقول حول هذا " فالأثر هو الأصل لكلّ معنى ولكلّ دلالة ولمّا كان الأثر دون أصل فإنّ المعنى أيضا يفقد كلّ مصدر يعود إليه وبذلك تتلاشى مشكلة الحقيقة والمعرفة والأصل الأوّل ولا يبقى إلاّ عالم بريء صالح للتأويل²، وهذا ما وافقه الغدامي وأخذ به عين الاعتبار كأساس للتفكيك.

وفكرة الحضور والغياب عند الغدامي تجمع بين عدّة أليّات تفكيكيّة كالاختلاف و الأثر وتعدّد القراءات ومراد الغدامي هو تفكيك النصّ قصد بنائه حيث يصبح القاريّ منتجا ثان للنصّ الأدبي، يقول حول قراءة تفكيكيّة قدّمها حول قصيدة حمزة شحاتة بعنوان "يا قلب من ظمأ" "في كلّ مرّة يحسّ الإنسان بالإرهاق من الواقع ومن الحقيقة يلجأ إلى الفنّ ليتحرّر فيه من كلّ قيوده، فهو بذلك هروب الإنسان من نفسه ومن عالمه، هروب الحضور إلى الغياب، ومن العقل إلى الخيال، والشعر تجربة روحيّة وهيام من المحدود إلى المطلق، كما أنّه انعتاق للإنسان فهو كذلك انعتاق اللّغة فالشاعر يأخذ الكلمة ليحرّرها من قيود السّتين التي علّقت لها جيلا بعد جيل من الاستعمار المتواتر، وهو استعمال يشحن الكلمة بإحباط مضاعفة، ويؤطرها بسياقات جارفة وتأتي المعاجم بعد ذلك لتقيّد الكلمة بسلاسل ما تسميّة معانيها، وهي معان استخلصها أصلا من دلالات السياقات التي وردت فيها الكلمات، وهذا عملا لا غبار عليه لو سلم من أن يتحوّل إلى قيد يفرض على الكلمة كي لا يتجاوز فيما يمكن أن ترمز إليه³.

1 - عبد الله الغدامي، الخطبة والتكفير، ص50.

2 - عادل عبد الله، التفكيكيّة ارادة الاختلاف وسلطة العقل، ص37.

3 - عبد الله الغدامي، الخطبة والتكفير، ص241.

ومن هذا نستخلص أنّ ثنائية الحضور والغياب عند الغدامي تمثلت في دورين مهمّين في بناء قصيدة تمثّل الأوّل في القضاء الداخلي، ويعني الحضور في الكلمات والعبارات اللغوية والدلالات الواضحة في السياق الموجودة فيه، وأمّا الدور الثاني وتمثّل في الغياب وهو ظاهر في كلّ الدلالات التي تسبح خارج فضاء القصيدة الداخلي، والمتمثلة في المعاني المختلفة والمتعدّدة التي تحيل إليها الدوال في القصيدة.

كما ربط الغدامي الأثر بالقيمة الجمالية الناتجة عن المعنى الجديد للقراءة التفكيكية، واعتبره علاقة بين الكلام والكتابة، يقول حول هذا " والأثر هو التشكيل الناتج عن الكتابة، وذلك يتمّ عندما تتصدّر الإشارة الجملة وتبرز القيمة الشاعرية للنصّ، ويقوم النصّ بتصدّر الظاهرة اللغوية، فتحوّل الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى هنا فينتج لنا مفهوما جديدا و أساسيا في الفلسفة التفكيكية والنقد التفكيكي خصوصا، وهو الكلام والكتابة وهي من المقولات الأساسية في الفكر التفكيكي الذي جاء به دريدا¹

حيث يحاول الغدامي من خلال قراءته التشرّحية للإشعار والكتابات فكّ شفرات النصّ من أجل البحث في الدلالة والنصّ المضمر، ولأنّها غاية قراءته للنصّ الأدبي وليس من أجل ما يحتويه النصّ من كلام أراد المؤلف توصيله للقاري، فنجدّه من خلال قراءته السميولوجية لقصيدة "إرادة الحياة" لأبي القاسم الشّابي، حاول الغدامي رصد الدوال ومدلولاتها والعلاقات التي تحكم النصّ من أجل اكتشاف الأثر الجمالي الذي تثيره في المتلقّي وهو هدف النصّ الأدبي الذي أراد الغدامي تحقيقه².

3-الاختلاف ونقد المركزية:

يشير الاختلاف عند الغدامي في مقارباته القرائية للنصوص والخطابات إلى جملة الآليات القرائية التي تُعنى بالنظر والتفسير كما هو الحال عند عبد القاهر الجرجاني، وكذا مفهوم دريدا للاختلاف، فغرضه بناء نظرية تمزج بين الثّرات العربي والفكر الغربي، يقول حول الاختلاف "... ولكن الأمر ينتهي بنا إلى القول بمفهوم الاختلاف

¹ - المرجع نفسه، ص50-51.

² - ينظر، عبد الله الغدامي، تشريح النصّ، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص52.

الرجلاني بوصفه أساساً للنظر والتفسير أكثر من مجاراتنا لدريدا في ذلك، بل إنني ربما ملت أكثر من موضع إلى تفسير دريدا تفسيراً يقربه من الرجلاني، وبذا يكون الاختلاف في هذا الكتاب "المشكلة والاختلاف" مصطلحاً رجلاً خالصاً، وإن لم يهمل ولم يغفل دريدا¹.

واقترح عبد الوهاب المسيري مصطلحاً يقابل به التفكيرية ويصفها به، وهو الإنزلاقية الذي رآه الأنسب لاحتواء مفهوم المفردة المضمرة، فيقول عن التفكيرية "كما يمكن ترجمتها بالإنزلاقية وذلك إن أردنا ترجمة المفهوم الكامن وراء الكلمة لا الكلمة ذاتها فقط"، لكنه تعدى مصطلحه هذا إلى نفس مصطلح دريدا لأنه طغى في خطابه.

واقترح أيضاً ميجان الرويلي وسعد البازغي مصطلح التقويض لظنهما أنه الأنسب والأقرب إلى مصطلح دريدا التفكير الذي يحيل إلى الهدم الذي يعني عدم إعادة البناء وهو المفهوم الذي أراده دريدا خلاف التفكير الذي يأتي بمعنى الهدم من أجل البناء، يقول نحو هذا "فالتقويض لا يقبل مثل ما يذهب إليه أهل التفكير في مقولة البناء بعد التفكير كما أن مفهوم التقويض يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها دريدا في وصفه للفكر الماورائي الغربي، إذ يصفه باستمرار بأنه صرح أو معمار يجب تقويضه، ولئن انطوى مفهوم التقويض على انهيار البناء فإن إعادة البناء تتنافى مع مفهوم دريدا للتقويض، إذ يرى في محاولة إعادة البناء فكراً غائباً لا يختلف عن الفكر الذي يسعى دريدا إلى تقويضه"².

ورغم اقتراح ميجان وسعد مصطلح التقويض إلا أنهما يتفقان على أنه لا يفي بالغرض ولا يحمل الدلالة نفسها التي أرادها دريدا. ويبقى التفكير هو المصطلح الرائج في الكتابات النقدية.

وتطغى على العمل الأدبي عوامل الغياب وحضور عاملين فقط هما القاري والنص، وهما المسؤولان في صناعة الأدب، أو ما يُعرف عند ريفاتير بالأدبية، فالنص عنده حضور معلق وعلى القاري كشف العناصر الغائبة ليعدل النص ويحدد قيمته فتكون قيمة واضحة³.

1 - عبد الله الغدامي، المشكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبه المختلف)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص7.

2 - ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ص107-108.

3 - ينظر، عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، ص83.

فالقاريء هو العنصر الرئيسي الذي يكشف الفراغ المُبهم في العمل الأدبي، حتّى يصل إلى المعنى المُراد توصيله له، والبحث عن الحقيقة المختفية والمضمرة في النصّ، فعملية استحضار الغائب تساعد في جعل القاريء منتجا آخر للنصّ، وتثري النصّ بدلالات أخرى متنوّعة ومتعدّدة من ناحية، وجعل القراءة عمل إبداعي بتفسير إشارات النصّ حسب مكتسبات القاريء الخياليّة والثّقافيّة من ناحية أخرى¹.

وهذا ما يجعل القاريء يحسّ أنّه قد امتلك النصّ، يقترح فكرة على اللّغة وتذوّقها الجمالي، ومن هنا تتحدّد مهارة القاريء ويعمل كوسيط بين النصّ الأوّل وبين النصّ الجديد بفضل دلالات أخرى ومعادلات جماليّة وتقنيّة يتحوّل النصّ بفضلها إلى مركّب جديد وفنّي، ومن هذا المنطلق فإنّ التّفكيكيّة عمليّة بناء جديدة وليس هدمًا وتخريبًا كما يعتقد البعض، والقاريء هنا يجب أن يكون قويًا بنجاحه الذي لا يجعله مجرد مقلّد للكاتب، وإنّما يستعمل خياله ومكتسباته الثّقافيّة والخياليّة وإعطاء دلالات ومعادلات تساوي وتناسب وتعادل حالة النصّ بعد اكتشاف الخبايا والحقيقة لخلق عمل جديد.

تأسّست التّفكيكيّة على رفض ميتافيزيقيا التراث الغربي والتي تمثّل في نظر دريدا نزعة عرقيّة أيديولوجيّة، وهذا سبب خروجها عن المناهج السّابقة لها لتضع لنفسها مجموعة من الأليّات والأسس التي تقوم عليها في مقارباتها النّقديّة لتحقيق أهدافها ويمكن حصر هذه الأليّات فيما يلي:

1-موت المؤلّف وإعلاء سلطة القاريء:

كانت النّظرة الكلاسيكيّة العامّة أنّ النصّ ابن مؤلّفه لكن سرعان ما تلاشت هذه النّظريّة بظهور البنيويّة، التي دعت إلى عزل النصّ عن مؤلّفه وكان هذا النقّاش حول موت المؤلّف منذ النّقد الجديد على يد الشّكلانيّين الرّوس، فكان استبعاد هذه الفكرة تماما وتحديدًا مع رولان بارت الذي يقول " إنّ نسبة النصّ إلى مؤلّفه معناه إيقاف النصّ وحصره وإعطاءه مدلولًا نهائيًا"².

¹ - ينظر، المرجع نفسه، ص84.

² - رولان بارت، درس في السّيميولوجيّة، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب، (د.ط)، 1986، ص86.

ويذهب عبد الله الغدامي في آراءه حول مفهوم نظرية موت المؤلف إلى أن هذه الأخيرة لا تعني نهاية المؤلف وإنما إعطاء السلطة والدور الأول والرئيسي للقارئ وإزاحة المؤلف مؤقتاً إلى أن يندمج النص مع القارئ والعكس صحيح، والجديد الذي جاء به بارت هو الفكرة والحد الذي يرى أن القراء أحرار في فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون اعتبار للمدلول، وحرّيتهم أيضاً لحدّ إيجاد لذتهم من النص¹.

وميلاد القارئ وموت المؤلف بعدما كان هو مصدر العبقرية وجوهر الإبداع، أصبح القارئ هو المنتج الفعلي للنص، بعدما كان متفرّجاً عليه ومستهلكاً له²، فيقول بارت في هذا الصدد " لا يمكن أن تنفتح على المستقبل إلاّ بقلب الأسطورة التي تدعمها، فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف"³.

ومن هذا المنظور فالتفكيكية دعت إلى ضرورة قراءة العمل الأدبي معزولاً عن كاتبه،

وجعلت القارئ محور العملية النقدية، فاعتبرت الاهتمام بالقارئ أهمّ معيار ومرتكز اعتمد عليه في تأسيس التفكيكية فأنهت مهمة المؤلف وأسندتها للقارئ، وسيادة المؤلف تنتهي بمجرد انتهاء الكتابة⁴، وبتعبير **ميجان الرويلي** " أن المؤلف قد تعرّض إلى محاولات الإغتيال الأولى"⁵. وجعل بارت الكتابة في درجة الصّفر لأنها مهمة المؤلف الذي رفض نسبة النصّ إليه، وأنها لا تأخذ موقعها الصحيح إلاّ في ضوء القطب الثالث واعتبر القارئ القطب الرئيسي، الذي تفوق ثقافته ثقافة الكاتب أو تساويها، وأرجع المؤلف ضيفاً في النصّ، فيقول يوسف أو غليسي في هذا الصدد حول المؤلف أنه " مجرد ناسخ ينهل من مخزون معجمي موروث، ويتحرّك في فضاء ثقافي مُشاع تحكمه لغة سابقة على وجوده أصلاً"⁶، فالنقد الألسني أطاح بسلطة المؤلف وأعطى كلّ السلطة للقارئ فاتحاً له مجال اكتشاف الجوانب الخفية، وملء الفراغات وسدّ الفجوات، وبالتالي

1 - ينظر، رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، (د.ط)، 1998، ص121.

2 - ينظر، يوسف و غليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، 2008، ص337.

3 - رولان بارت، درس في السيميولوجيا، ص82.

4 - ينظر، بشير تاوريرت وسامية راجح، فلسفة النقد التفكيكي في الكتابات النقدية المعاصرة، ص51.

5 - ميجان الرويلي، قضايا نقدية ما بعد البنيوية، النادي الأدبي، الرياض، (د.ط)، 1996، ص136.

6 - يوسف و غليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي، ص337.

يصبح عنصراً فعالاً في إحياء النصّ، وتحريره من قيود المؤلّف ومرجعياته.

فبارت لم يلغي دور المؤلّف فقط وإنما حذف دور اللّغة والنّسق أيضاً، باعتباره أنّ القاريء هو من يحدث عنه المعنى، فمن غير وجود القاريء ينفي وجود كلّ شيء يتعلّق بالنصّ، وحتىّ النصّ في حدّ ذاته لا وجود له في نظر بارت وإلغاء اللّغة والعلامة وغيره، فعملية التّفكيك إذن تحدث في وجود القاريء وفي غيابه لن يحصل شيئاً أبداً¹.

وفي هذا المنحى قد ميّز بارت بين هاذين الشّخصيتين أي بين الكاتب والقاريء فجعل الأوّل أقلّ مستوى ومتعدّد واللّغة عنده وسيلة لغاية غير لغويّة يريد إيصال معنى واحداً فقط معروف لديه مسبقاً للقاريء، والثاني أعلى مستوى وأكثر أهميّة².

وذهب ملارميه نفس المذهب فتصدّى للمؤلّف وألحّ على ضرورة تغييره باللّغة التي اعتبرها خير معبر، وأنّ النصّ في حدّ ذاته يعبر عن نفسه ولغته تتحدّث عن نفسها في غياب المؤلّف³، فالنقد التّفكيكي لم يعارض هذا وركّز على النصّ باعتباره لغة لأنّ هذه الأخيرة في نظره هي التي تتحدّث في الأدب، لتعدّد دلالاتها، وليس المؤلّف وإذا كانت هناك فجوات أو بؤرات للنصّ فإنّ القاريء هو الذي يكتشفها وليس المؤلّف⁴.

فبارت أعطى الحرية الكاملة للقاريء لينتج مدلولاته كيفما يشاء وفي الاتجاه الذي يريد، ويمكن القول حتّى التّمادي إلى غاية الاندماج مع النصّ ليصبح القاريء بحدّ ذاته نصّاً، فيقول " أنا أقرأ فيها حرفاً حرفاً كلّ تفاصيل الجسد، الحضور وأنني لأظّل كذلك حتّى أتماهى فيها ويغيب عني جسدي حينئذ ترتديني، فأصبح نصّاً "5، فالقاريء يمكنه من خلال القراءة إنتاج مجموعة قراءات متعدّدة فيقول بارت أيضاً حول هذا " أقرأ وأتعدّد و أنّها لتعود بي أيضاً، لتجدّد في دورتها كنت أقرأ، وكانت قراءاتي لي، ثمّ أصبحت قراءاتي لها من خلالي، وهكذا صرت أقرأ... "6.

1 - ينظر، عبد العزيز حمّودة، المرايا المحذبة من البنيويّة إلى التّفكيك، ص280.

2 - ينظر، جون ستروك، البنيويّة وما بعدها من ليفي ستراوس إلى دريدا، ص80.

3 - ينظر، رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1994، ص17.

4 - ينظر، تيري انجلتون، مقدّمة في نظريّة الأدب، 1991، ص167.

5 - رولان بارت، لذّة النصّ، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1992، ص12.

6 - المرجع نفسه، ص12.

وبهذا تصبح القراءة الإبداع الثاني المقابل للنصّ من قبل القاريء أي إعادة إنتاج واقع مشكّل من واقع سابق يتمثّل في النصّ، والقاريء هنا يتعامل مع النصّ في إطار معرفته للغة التي تشكّل منها فيتفاعل مع النصّ انطلاقاً ممّا يملكه من أدوات معرفيّة تؤهّله¹.

2-انفتاح النصّ وتعدّد القراءات والدلالات:

تسعى التّفكيكيّة إلى تحرير النصّ من قيد القراءة الأحاديّة المعلّقة وإحلال النشاط التأويلي اللامحدود فهي ترفض فكرة المعنى الثابت، وتعمل على تشتيته وتعدّده حتّى لا يخرج مصطلح الانفتاح عن معنى التشتّت والاختلاف والتعدّد والالنهائية، ليتقبّأ النصّ في الأخير أكثر من قراءة وأكثر من معنى وأكثر من دلالة، لأنّ هدف القراءة التّفكيكيّة هو البحث عن المعاني الغائبة والمتجذّرة في عمق النصّ عند رولان بارت " مجرّة من المدلولات "²، ويقول أمبرتو إيكو في هذا الصّدّد " ينبغي تأسيس ممارسة فلسفيّة أكثر منها نقديّة تتحدّى تلك النصوص التي تبدو وكأنّها مرتبطة بمدلول محدود نهائي وصريح "³.

والمعنى عند التّفكيكيّة يمثّل الغياب الذي يكشفه القاريء من خلال تعدّد القراءات التي تختلف من قاريء لآخر، فسعى دريدا في قراءاته التّفكيكيّة إلى تهديم المركزية فتصبح فكرة الحضور والغياب التي جاء بها تتعلّق بفكرة المعنى وثباته، خصوصاً أنّ النصوص تتداخل فيها نصوص وكتابات مختلفة تجتمع فيها أكثر من ثقافة وأكثر من أسلوب، وبالتالي تحتمل أكثر من دلالة وأكثر من معنى فيصبح المعنى بهذا شاسعاً وعريضاً من خلال تعدّد التأويلات التي تختلف بين القراء.

وأما تعدّد الدلالات وإنسيابية التأويل في النصوص الإبداعية هي تقنية جديدة في إطار نظريّات القراءة والتلقّي، فالدلالة مرتبطة بالأخر (الغائب) أي العالم الغائب الذي ينفلت دائماً ولا يمكن للنّاقد المعاصر الإمساك به، وهذا ما يحفّز القاريء دوماً على مواصلة البحث عن الدلالة الغائبة، وهذا ما نسمّيه بالاختلاف أي الاختلاف بين القاريء والمؤلّف، وبين القاريء

1 - ينظر، سيزا قاسم، القارئ والنصّ (العلامة والدلالة)، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2002، ص127.

2 - رولان بارت، درس في السيميولوجيّة، ص21.

3 - أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتّفكيكيّة، ص124.

والنصّ أيضا وبين القاريء وآخر، وما يؤدي للاختلاف بين النصّ والقاريء هو وجود لغة غامضة¹.

وقد يكون القاريء نفسه يتعارض مع قراءاته الأولى ويخالفها، فينتج معنى آخر يختلف عن المعنى الصّادر عن القراءة الأولى.

3-الاختلاف:

يعتبر الاختلاف أهمّ المرتكزات المنهجية التفكيكية، فالاختلاف يقوم على تعارض الدلالات لمكونات الكلام والاختلاف بينهما وليس خصائصها الذاتية وبناءا عليه لا يبقى للعلامة حضورا كون الاختلاف ينتهكهما محولا عمليّاتها إلى أثر وليس حضورا ذاتيا فيصبح كلّ معنى ليس نهائيا²، ومن هنا فإنّه لكلّ كلمة في اللغة معنى آخر في النظام الدلالي مع عدم الوقوف عند معنى محدّد ونهائي.

يوكّد دريدا على مقولة الاختلاف حول الحضور والغياب، فالمعاني حسبه تتحقّق بفضل الاختلاف المتواصل في عملية الكتابة والقراءة وتبدأ مستويات الحضور والغياب بالجدل حول أفق الاختلاف الذي يشترط حضور علاقة مرئية توفرها الكتابة لإعطاء العلامات بقوة تكرارية متواصلة عبر الزمن، وهذا كلّ هو المعين في إعطاء وإيجاد معادلات من المدلولات لا نهائية للدال ما يثبت أنّ الدلالة لا نهاية لها، فاختلاف الدوال هنا ينتج عنه إختلاف المدلول وتقديم لغة الكلام على لغة الحديث، فهدف الكلام بصفة عامّة هو ما ينتجه أثر الزّمان في الكتابة وهو الذي يقوم بتقويض الحضور الذاتي وتعديله³.

يقول دريدا حول الاختلاف " نحن نعني بالاختلاف الإزاحة التي تصبح بواسطتها اللغة أي الشّفرة أو أيّ نظام مرجعي عام ذي ميزة تاريخية عبارة عن بنية من الاختلافات"⁴، ومن هنا نعلم أنّ الاختلاف يعني خروج المصطلح من دلالاته المعجمية ليكتسب دلالة اصطلاحية .

ويشترط الاختلاف مبدأ التعدّد والتشّتت، إذ تحدث مفارقة كبيرة بين الدلالات لا تتوقّف فتحدث بذلك ثورة لدى القارئ في البحث عمّا هو أصلح منها، فيستعمل ما يشاء منها ويصرف ما يشاء أيضا، فالقارئ لا

1 - ينظر، بشير تاويرت وسامية راجح، فلسفة النّقد التفكيكي في الكتابات النّقدية المعاصرة، ص59-60.

2 - ينظر، عبد الله ابراهيم، المركزية الغربية، ص392.

3 - ينظر، عبد الله ابراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص120.

4 - المرجع نفسه، ص118.

يستقرّ على حال أو على مدلول حتّى يترك في الأخير المجال مفتوحاً لتعدّد القراءات والدلالات، فالاختلاف يتجسّد من خلال وجود ثنائية الغياب والحضور والتي تتمثّل في أنّ الغياب عكس الحضور، فحين نعجز عن إحضار شيء ما نحضر غيره أو ما يشبهه، ونشير إليه بكلمة، فالكلمة علامة مؤقتة وهي إرجاع الأشياء والمعاني في حالة غياب واللغة تحضرها بشكل مُتخيّل¹.

ويعبّر صلاح فضل عن الاختلاف بقوله " هو تغييب مرجعية القيم وتبديل مفاهيمها بحيث تصبح علاقات الإسناد في اللغة مُلغاة، ولا معنى للربط بين الكلمة والمعنى الذي ترمز أو تشير إليه، فالحضور الذي يرمي إليه الفلاسفة الغربيون يحمل في جوفه معنى آخر غائب عن النصّ ليأتي به القارئ ضمن إمكانات التفسير لتبقى المدلولات الأخرى تنتظر الإشارة ومن يحقق معنى التأجيل والإرجاء "2، ومعنى هذا حسب صلاح فضل أنّ النصّ لا يُعرّف ويستقرّ على معنى ثابت ودائم ونهائي وإنّما هو دائماً في رحلة بحث مستمرة.

فالاختلاف في التفكيكية قسمان حسب اشتقاق الاسم من فعل اختلف، نوع يفيد التّغاير والآخر يفيد الإرجاء، فيمتنّز دريدا الفرصة من خلال معنى الإرجاء ليتخلّص من ثنائية (الدال والمدلول)، التي كرّستها الفلسفة الغربية وأكّد عليها سوسير والاختلاف من العلامات اللّغوية، وهو يؤكّد على أنّ اللّغة قد سكنها الاختلاف، فجعل هذا الأخير لعبة للكلام والكتاب معاً، فالكلمات تتميّز باختلاف كلّ منها عن الكلمة الأخرى وطبقاً لمفهوم اللّغة هذا يكون كلّ معنى موجّلاً بشكل لا نهائي فكلّ كلمة في اللّغة تقودنا إلى أخرى في النظام الدلالي³، يقول دريدا في هذا الصّدّد " إنّ الاختلاف لا يعود ببساطة إلى التّاريخ ولا إلى البنية، فالاختلاف يوجد في اللّغة ليكون أوّل الشّروط لظهور المعنى"⁴.

1 - ينظر، عبد العزيز حمّودة، المرايا المقعّرة نحو نظريّة عربيّة، ص126.

2 - صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، (د.ت)، ص 260.

3 - ينظر، عادل عبد الله، التفكيكية ارادة الاختلاف وسلطة العقل، ص52.

4 - سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، 1985، ص86.

ويمكن مبدأ الاختلاف والإرجاء في أنّ الأوّل مكاني تنبثق فيه العلامة من نسق للاختلافات التي تتنوّع داخل النّسق، أمّا الإرجاء فمفهوم زمني تتعرّض فيه الدّوال إرجاء لا نهائياً للحضور¹.

4- مركزية اللّوغوس:

تعدّدت معاني هذا المصطلح لكنّه في الأصل يقابل مع معنى أنّه خاصيّة الإنسان، التي تميّزه عن سائر المخلوقات باعتباره حيوانا ناطق، وهو المؤهّل الأوّل لاكتشاف اللّغة، وهذا المصطلح مثّل الخاصيّة التي كرّرها سوسير في طرحه الألسني حين ميّز بين مراتب اللّغة الثلاثة².

وذهب جورج بريسكو كبر فيرد إلى أنّ هذه اللفظة هي من التشعّب بحيث لا يمكن حصرها في استخدامات معيّنة فهو في تتبّعه لمعانيها جعل لها عدّة مفاهيم منها المقولة والجدل والحجاج والمحااجة والقول والخطاب، وكلّ مرّة نعتها بإسم إرتباطا ببنية الأشياء، وهذا ماجعلها لفظة غير ثابتة في معنى واحد وذلك لتعدّد استخداماتها³، منطلقة من بداية معيّنة

فوصفها بالبؤرة التي تحيل دائماً إلارجاع الأشياء إلى مرجع خارجي غير لغوي اعتقادا منها على وجود هذا المرجع وجودا حقيقياً من حولنا، فهي بهذا تعتبر المركز الأساسي التي ترجع إليه كلّ كلمة وبمعنى أصح أنّه ليس لها معان عديدة وإنّما استخدامات عديدة ومتنوّعة تعطيها في كلّ مرّة معنى معيّن، لكن تبقى الانطلاقة واحدة ونجد هذه اللفظة مركزية اللّوغوس بهذا الاسم عند دريدا في حين التّمرکز المنطقي عند عبد الله الغدامي.

إذن هو أحد المقاربات المتشعّبة الدّلالات والإيحاءات تعود إلى الموروث اللّغوي الإغريقي، ارتبطت بفلسفة دريدا حول التّمرکز تقوم على التّفويض (التّمرکز المنطقي)، ضدّ التّمرکز الصّوتي، والتّشعّب هنا ليس ناتج عن غموض اللفظ وإنّما في تعدّد استعمالاته في مختلف ميادين الفكر والفلسفة⁴.

يعتبر اللّوغوس أصل الحضور وحضور العقل أو الكلام لا يتوافران إلّا في ظلّ خطاب يحاكي هذا اللّوغوس، وهذا الأخير يجب أن يتوقّف له

1 - ينظر، رمان سلدن، النّظرية الأدبية المعاصرة، ص132.

2 - ينظر، ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل النّاقّد الأدبي، ص219.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص219.

4 - ينظر، ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل النّاقّد الأدبي، ص220.

أصل هذا وإلا سوف يتحوّل إلى كتابة فقط يقول دريدا حوله " إنَّ أصل اللّوغوس هو أبوه حضور أبيه الذي يجيب عنه ومن أجله من دون أبيه لا يعود بالذّات سوى كتابة ... ولئن كان ثمة مجازيّة محض في التعبير أبو اللّوغوس فإنّ المفردة الأولى التي كانت تبدو هي الأكثر ألفة ستتلقّى مع ذلك معناها من المفردة الثّانية أكثر ممّا تعطيها لألفه الأولى دائما علاقة تساكن مع اللّوغوس "1.

فدريدا أقام ثورة على مركزيّة اللّوغوس الغربيّة، وكلّ التّيارات الفلسفيّة والأدبيّة وأوجد ما عُرف عنده بالتّفكيك الذي يقوم على أساس حرية الرّؤيا واستخلاص المعاني من النصّ إمّا جديّاً أو هزلاً وإمّا حقيقة أو تمثيلاً، وتحرير حركيّة الدّهن أيضاً مع النصّ طالما استبعدت فكرة الإحالة إلى اللّوغوس، فإنّ التّمرّكز يمثّل روح التّفكيكيّة².

5- الكتابة:

تعدّ الكتابة من المقولات الأساسيّة التي تقوم عليها فلسفة النّقد التّفكيكي واستعملها دريدا ليكشف من خلالها التّمرّكز حول الكلام، وهي تمثّل سلسلة من الإشارات التي تمارس عملها في غياب المتكلّم وكان دريدا يفضّل ويقول بأسبقيّة الصّوت (الكلام) عن الكتابة، وهو لا يريد أن يقيم علاقة إنفصال بين الكلام والكتابة باعتبار أنّ الكلام في حدّ ذاته كتابة، لكن من نوع خاص، فالكاتب في نظره هو في حدّ ذاته كاتب وقاريء، فهو في فعل الكتابة يقرأ ما كُتب، وبذلك يكون مزدوج الوظيفة (حضوراً أو غياباً) لذلك أصبحت هذه الثّنائيّة لبّ وصلب موضوع النّقد التّفكيكي حيث استمدّ دريدا تصوّره لهذه النظريّة من ثنائيات سوسير في تقريبه بين اللّغة والكلام والصّوت والكتابة³.

والكتابة في نظر التّفكيكيّة تتجاوز عمليّة النّقش والتّدوين لأنّها إمتازت بالدّور المكملّ لكلّ نقص يتركه الصّوت (الكلام)، لتصبح الكتابة هي ذلك الإنحراف الذي تهرب فيه ذواتنا وهي هدم لكلّ صوت وأصل، وهي الفضاء الواسع سواده وبياضه الذي تتيه فيه كلّ هويّة بدءاً من هويّة الجسد الذي يكتب⁴.

1 - جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، تر: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ط)، 1998، ص27.

2 - ينظر، محمد عناني، المصطلحات الأدبيّة الحديثة، دراسة ومعجم انجليزي عربي، ص21.

3 - ينظر، جاك دريدا، في علم الكتابة، ص30.

4 - ينظر، عبد الله محمد الغدامي، تشريح النصّ، ص79.

فالكُتابة عند دريدا مبداء هامّما تقوم عليه النّصوص الإبداعية المعاصرة والنّقد التّفكيكي على وجه الخصوص، وهي لا تفترض متكلّما، فما هو مدوّن على الورق من حركات ورسومات كفيل بإيصال الدّلالة ويؤكّد أنّ الكلام الذي يعتمد على أصوات مشكّلة في الهواء تنتهي بتوقّف المتكلّم عن الكلام، بينما الكُتابة تمتاز بخاصية البقاء، ممّا يفتح مجالا لمعالجتها دلاليّا، فيخلق عالم الاختلاف وتجسيد عالم الغياب الذي يبحث عنه النّقد التّفكيكي¹.

فالكُتابة في النّقد التّفكيكي لا تمثّل الجانب الشكلي للنصّ فحسب بل تجعله إنفتاحا ويصبح متجدّدا باستمرار في إطار سلطة القارئ المتحكّم في آليات القراءة ويؤوّل علامات الكُتابة حسب تصوّره وفهمه فالقارئ هو سرّ الإبداع وحقيقته، فتدخل الكُتابة في محاوره مع اللّغة فتظهر سابقة على اللّغة ومتجاوزة لها².

كما يشير تيري انجلتون إلى أنّ الكُتابة أبلغ من الكلام، وأنّها مولّدة للدلالات بشكل غير مقصود إذ يقول "أمّا في الكُتابة فإنّ معاني تهدّد بالإفلات من سيطرتي، أنّي أعهد بأفكاري إلى وسيط المطبعة اللّاشخصي ولما كان النصّ المطبوع وجود باق، مادّي، فإنّ بالإمكان دوما تعميمه، وإعادة إنتاجه والإستشهاديّة، واستخدامه بطرق لم أتنبأ بها ولم أقصدها أنّ الكُتابة تبدو وكأنّها تبدو وكأنّها تسرق منّي وجودي، أنّها نمط إتيصاد من الدّرجة الثّانية تسجيل شاحب، ميكانيكي للحديث، وبذلك فإنّها على مسافة من وعي على الدوام"³، وهذا معناه أنّ الكُتابة تجاوزت الجانب الشكلي للنصّ والإبداع إلى الجانب الدلالي، فهي تساعد القارئ على إنتاج النصّ مرّة أخرى، بإحلال الغائب محلّ الحاضر واستبدال الدلالات الحاضرة بدلالات غائبة قصد الوصول إلى المعنى الغائب أو المستعصي.

اعتبر تودوروف أنّ للكُتابة معنيين فالمعنى الأوّل اعتبره ضيقا وهي تعني النّظام المنقوش للغة المدوّنة، أمّا المعنى العامّ في كلّ نظام مكاني

1 - عبد الله ابراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص132.

2 - ينظر، بسام قطوس، المدخل إلى مناهج النّقد المعاصر، ص155.

3 - تيري انجلتون، مقدّمة في نظرية الأدب، ص157.

ودلالي مرئي، ويؤكد جوناثان كلر أن الكتابة تقدّم اللّغة بوصفها سلسلة من العلامات المرئية التي تعمل في غياب المتكلّم¹.

فالكتابة لا تشترط حضور المتكلّم مباشرة فالعلامات المكتوبة على الورق تختلف عن الأصوات المشكّلة في الهواء أثناء عمليّة الكلام، وهذا الأخير ينتهي بانتهاء الحديث، وليس له صفة البقاء، وهذا السّبب الذي جعل دريدا يتمسّك بالكتابة بوصفها علامة مكتوبة يمكن تكرارها رغم غياب السياق وصاحبها، ويمكن تحطيم سياقها الحقيقي وإخراج سياقات جديدة منها فتكون فضاء المعاني المختلفة وانتقالها إلى سلسلة جديدة للعلامات ومرجع حاضر آخر، وهذه من سمات الكتابة وليس الكلام².

فبهذا كلّ لا يريد دريدا وضع حواجز بين الكلام والكتابة بل يعتبر الكلام في حدّ ذاته كتابة من نوع خاص أي كتابة أصليّة فالكاتب ليس وحدة منسجمة فهو كاتب وقارئ في نفس الوقت، وبالتالي غيابه أو حضوره لا يفرّق شيئاً بل يعطيه وظيفة مزدوجة، وحاول أيضاً جعل الدّور للدّال والمدلول من أجل لعبة التّجلي والتّخفي في غيابه أو حضوره بإقصاء الصّوت أو الكلام وتحويله بذلك إلى كتابة أصليّة، فيقول نحو هذا " لا وجود لكتابة صوتيّة خالصة"³، وهذا ما جعاه يتجاوز الثنائيّة (كتابة/كلام).

ومعنى التّمرّكز حول الكتابة هو الانتقال من الكلام إلى الكتابة الأكثر أهميّة عند دريدا وهناك العديد من النّقاد في هذا الصّدّد اعتبروا هذا التّمرّكز جاء بانتقال فكرة التّمرّكز حول اللّوغوس إلى التّمرّكز حول الكتابة.

وهذا ما رآه دريدا في حين يراها روسو أنّها تقنيّة مضافة إلى الكلام في حالة عدم إكتفائه بذاته أو في حالة نقص أو غياب له، فالكتابة تكملّه، واعتبرها تكملة للكلام كونه ينطوي على الخصائص التي تنسبها للكتابة من غياب وسوء للفهم، فروسو في اللّحظة

التي اعتبر فيها الكتابة هدماً للحضور واعتلالاً يصيب الكلام فهو يستعيد حضوره ما من خلال الغياب الذي تنطوي عليه الكتابة، وهو الحضور

1 - ينظر، عبد الله ابراهيم وآخرون، معرفة الآخر، ص132.

2 - ينظر، المرجع السابق، ص136.

3 - جاك دريدا، في علم الكتابة، ص28.

الذي كان يفتقده عندما يتكلم، في حين اعتبرها دريدا ناقصة وعلق على هذا الرأي باعتبار كل نقص يستدعي مكمّلات دخيلة، كون كل شيء له نقص أصلي.

وتسبق الكتابة اللّغة أيضا كون هذه الأخيرة هي نفسها تولد من النصّ، فتدخل الكتابة في محاورّة مع اللّغة وهذا ما جعلها تسبقها وتصبح مجاورة لها، وبالتالي تستوعبها، فالكتابة ليست وعاء لشحن وحدات مُعدّة سلفا، وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها فتأتي كخلفيّة للّغة كونها إفصاحا ثانويّا متأخرا عنها¹.

إنّ اعتبار دريدا الكتابة منتجة للّغة جعله يميّز بين نوعين من الكتابة، النوع الأوّل يتركز حول المنطق وهو ما يسمّى بالكلمة كأداة صوتيّة لتوصيل الكلمة المنطوقة، والنوع الثّاني يتمثّل في الكتابة المعتمدة وهو ما يؤسّس ويمهّد للّغة باعتبارها عمليّة أوليّة تنتجها الكتابة، وبالتالي هذه الأخيرة هي ضدّ النطق وإخراج أيّ صوت وهذا ما يولج للاختلاف والخروج من الصّمت².

6-التّناصّ (الأثر):

إنّ التّفكيكيّة أيّدت فكرة التّناصّ، وترى أنّه لا وجود لنصّ بعيدا عن البيئة الإبداعيّة والأطر السياقيّة الإبداعيّة، لأنّ النصّ لا ينطلق من العدم، وقد أيّد هذا المبدأ العديد من النّقاد أمثال ميخائيل باختين الذي جعل التّناصّ مرادفا للحواريّة معتبرا أنّ النّصوص تتحاور فيما بينها، بهذه الوسيلة وأيضا جوليا كريستيفا التي اعتبرت النصّ مزيج من نصوص عديدة

وهو مشكّل من العديد من التّحف والمختارات من نصوص سابقة سواء بشكل واضح صريح أو خفيّ متضمّن، وأنّ الكاتب في أصله قارئ قد اطّلع على العديد من النّصوص عبر مراحل حياته ككاتب وتعمّقت في مخيلته وشعوره لتصبح تجربة إبداعيّة³.

ويؤكّد رولان بارت أنّ التّناصّ وسيلة ترابط وتصارع وتحاور بين الثقافات من خلال النّصوص الأدبيّة، وأنّ النصّ الأصيل هو الذي يتمكّن

1 - ينظر، عبد الله الغدامي، الخطيئة والتّكفير، ص55.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص55.

3 - ينظر، مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1997، ص187-188.

مؤلفه من توظيف ما يليق من مختارات نصوص أخرى وفي المقام المناسب حتى يزيد من ثقل وخصوبة توليد دلالات قويّة¹.

اعتبر دريدا أنّ التناصّ عتبة حوارية يمكن من خلالها البحث عن العالم الغائب بالاستناد على لغة النصّ، وقد عبّر دريدا عن التناصّ بكلمة أخرى هي الأثر، وذلك لما للنصّ من آثار يستقطبها ممّا سبقه من نصوص وسيّاقات أو بمعنى آخر لما تتركه النصوص الأخرى في النصّ الجديد².

ولا يقصد دريدا بمصطلح الأثر التناصّ فقط، وإنّما قصديّة الكتابة أيضاً، ويستبدل مصطلح الأثر بمصطلح آخر هو التكرارية، إذ يلغي أيّ حدود بين نصّ آخر لأنّ النصّ إمّا أن يخضع للإقتباس أو يتداخل مع نصوص أخرى وأنّ أيّ نصّ يمكن نقله إلى سياق آخر وفي زمن آخر، فهو خلاصة لنصوص سابقة، فنظرية التكرارية لا تعتمد على ما يكتسبه المؤلف أو يصدر عنه وإنّما هي فعّاليّة لعملية الكتابة فبدونها لا توجد كتابة، فكلّ كلمة في النصّ هي تكرار واقتباس من سياق آخر تاريخي إلى سياق جديد، ودور القارئ يتمثل في الكشف عن التناصّ من خلال قراءاته السابقة ليستنتج التشابه الكبير أو الاختلاف الكبير لأنّ التناصّ هو الذي يفضح المؤلف فيما اعتمد عليه من نصوص ومراجع لكتابة نصّه الإبداعي وفاضحة القارئ المتمكّن المثقّف.

يعدّ الأثر أهمّ المصطلحات الأساسية في النّقد التّفكيكي عند دريدا ويعني " أنّه انحيّاز دلالة الاثر واقتراب معناه من بقايا الشّيء الرّاحل حسب، مع إهمال غير مقصود (للشّيء المحفوظ في الأثر نفسه من ذلك الرّاحل الغائب الأيل للمحور الكامل) بعبارة أخرى، إنّ الأثر إذ يدلّ بانحيّازه على إمحاء شيء ما، فإنّه ينبغي أن يدلّ على بقاء جزء من هذا الشّيء محفوظاً أيضاً "3، فالأثر له دلالات توحى إلى شيء زائل وليس له أهميّة في معرفة أو إعطاء المعنى.

ويعرّفه هيجل " أنّ مفهوم الأثر يرتبط في التّقويض بمفهوم الحضور والحضور الذاتى وينبع منها في النّظرة الماورائية، أمّا بالنسبة لدريدا فهو يرى الأثر شيئاً يمحو المفهوم الميتافيزيقي للأثر وللحضور "4.

1 - ينظر، رولان بارت، نقد وحقيقة، ص21-24.

2 - ينظر، حميد لحميداني، الفكر النّقدي الأدبي المعاصر، ص209.

3 - عادل عبد الله، التّفكيكية ارادة الاختلاف وسلطة العقل، ص91.

4 - ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل النّاقّد الأدبي، ص112.

ومعنى هذا أن الأثر له علاقة بمفهوم الحضور، ولكنه يعتبر فرعياً فبالتالي هو مضاف للحضور المطلق، فعلى الأثر الذي يسمّى اختلافاً أن يكون اختلافاً مستقراً في ماهية الحضور الكامل، وأمّا الاختلاف الذي يفرّق الحضور عن الأثر يطلق عليه دريدا الأثر الأصل الماورائي.

ويشير الأثر عند عبد الله الغدامي إلى وظيفتين من وظائف اللغة إحداهما الوظيفة التنبيهية، ويتمّ هذا التنبيه لما تتّجه الرسالة اللغوية بهدف أحداث الانفعال لدى القارئ وتؤثر في نفسه، أمّا الوظيفة الثانية فتتمثل في أنّها وظيفة جمالية غايتها العجب حسب عبارة الشيخ، فعبد الله الغدامي يفرّق بين هذين الوظيفتين حسب تمييز ابن سينا فيها الأثر فالأولى بين الأثر في المستقبل والثانية التي هدفها فني¹.

والأثر هو نتاج الكتابة، ويتمّ هذا عندما تسبق الإشارة الجملة وتبرز القيمة الشاعرية للنصّ، ويقوم النصّ بتصدّر الظاهرة اللغوية فتتحوّل الكتابة لتصبح من القيمة الأولى هنا، وتتجاوز قيمتها القديمة كونها حدثاً ثانوياً بعد النطق وليس له أية وظيفة إلا أن يدلّ على النطق ويحيل إليه أن الكتابة تتجاوز هذه الحالة لتلغي النطق وتحلّ محله، وبذلك تسبق حتّى اللغة، فهنا الكتابة تأخذ مكان الصدارة بعدما كانت لها دوراً ثانوياً، وقدّم دريدا الأثر كبديل لإشارة سوسير، فهو ينطلق من عمق النصّ وتساوده في ذلك الكتابة.

ويقرّ عبد الله الغدامي أنّه خلال مواجهة النصّ الشعري لا نتلقّى صوراً حسية لمواقف ذاتية أو استعارات بلاغية لمعان أدبية كون أن الخطاب نوع يقوم على وحدات من الجمل الشعرية ذات قيمة دلالية ضمنية، أهمّ صفاتها الشمول والكلية والقدرة على الإنتاج الدلالي المتحوّل، وكلّ قيمة دلالية هي في حالة نموّ متصاعد من قصيدة إلى أخرى ومن شاعر إلى آخر، فيقول مؤكّداً هذا بقوله "ولذلك فإنّ الشخصية الدلالية لا تستنفذ طاقاتها الإبداعية ولا تنتهي مع نهاية القصيدة، وإنّما تنمو من فوقها وتتجدّد وتتداخل مع سواها من النصوص وما يمثلها من شعرنا الحديث".

¹ - ينظر المرجع السابق، ص 112.

وقد اتّبع دريدا فكرة اللّعب الحرّ بالدّلالات من خلال التّغيير الحاصل بين الدّالّ والمدلول أي (الصّانّت) و(الصّمت)، النّاتج عن عمليّة الكلام وقام بهذا بتيقنّ منه أنّ العمليّة التّقديّة ستتوجّه تلقائيّا نحو عمليّة الكتابة التي من خلالها يمرّ النّاقّد إلى لعبة الاختلافات التي تنتج العديد والعديد من الدّلالات اللّغويّة ضمن حركة توالديّة لا حدود

له، ومن خلال عمليّة الاختلاف والإرجاء كذلك تتولّد عناصر لغويّة أخرى ضمن سلسلة من التّغيّرات القصديّة والتي تمنح اللّغة الحرّيّة نحو التّجوال نحو الدّلالات إلى أوسع حدّ لتكوّن نسيجاً علائقيّاً يتّحد في نظام لغوي، وبالتالي يتمّ الإعلان عن فوز المكتوب عن المنطوق مع غياب النّشاط الإنساني من العقل الإبداعي عن طريقة هدمه لكلّ ومختلف المعتقدات والأعراف المسلّطة على العمليّة الأدبيّة، ومكانتها في ثنائيات تتّحد لتشكّل نسيجاً غير متناه من المفردات¹.

وتفترض عمليّة الكلام حضور المتكلّمين، وهذا ما يجعل المعاني واضحة ومحدّدة ولا يترك مجالاً للتّأويل والأخطاء في عمليّة الفهم، ولذلك كان له الأولويّة والأفضليّة كون الكلمات تفصح عن المعاني عكس الكتابة التي تشوّه المعنى ذاته، وعلى هذا الأساس أيّد دريدا المعنى أي المدلول وأبعد الدّالّ عن إهتمامه تماماً، فحازت الكتابة على مرتبة أقلّ مقارنة مع الكلام²، وجاء دريدا بهذا الرّأي بعد اشتغاله على ثنائيّة الكتابة والصوت بعد معاينة عميقة للنّظام الفلسفي والمعرفي الغربي.

وفي آخر ما قدّمناه نستشفّ أنّ فلسفة التّفكيك كآليّة وإستراتيجية ما بعد حدائيّة من أجل هدم الثّنائيات الغربيّة، وكنقد للميتافيزيقا الغربيّة ومركزيّة العقل البشري، وتأتي كآليّة قرائيّة لتفكيك كافّة الخطابات والعمل على تقويضها من خلال توجيه عدّة ضربات للبنيات المشكّلة لهذه الخطابات كالذّوال والمدلول، الذات والموضوع، الكلام والكتابة، الأصل والفرع، الشّرق والغرب، المذكر والمؤنث، الخير والشرّ.

وتختلف تفكيكيّة دريدا عن تفكيكيّة (تشريحيّة) الغدامي، فالأولى تهدف إلى تفكيك

¹ - ينظر، عادل عبد الله، التّفكيكيّة ارادة الاختلاف وسلطة العقل، ص13

² - ينظر، جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص33.

الخطاب العقلي والمركزيّة العقلية، وكذا خلخلة وزعزعة الرّوابط والعلاقات النصيّة من أجل إظهار التناقضات والاختلافات غير الظاهرة في النصّ، في حين تفكيكيّة الغدامي تقوم على تشريح وتفكيك النصّ والتّوضع داخله من أجل البحث عن المعنى الضائع لإعادة بناء النصّ من جديد، ولا تختلف تشريحيّة الغدامي عن تفكيكيّة دريدا فقط، وإنّما تختلف عن باقي التّفكيكيّات العربيّة الأخرى في آليّة الإشتغال القرائي، كون الغدامي مزج بين عدّة مناهج (البنويّة، السّيميائيّة، الشّعريّة)، وبين الحداثة والثّرات.

وخلاصة القول أنّ التّفكيكيّة أرادت أن تثور على كلّ المناهج السّابقة، فجعلت المعنى متعدّدا وغير ثابت فهي قراءة إختلافيّة تهدف لإبراز الخطاب المهمّش والمغيّب، وهب تكشف عن الآفاق الجماليّة للنّصوص في ظلّ علاقة تفاعليّة بين النصّ والقارئ، فتقلب المركزيّة العقلية الغربيّة القائمة على ميتافيزيقا الحضور لتبحث عن النّقيض وهو الغيَاب، فهي بذلك تؤسّس لنصّ جديد يسمّى نص الاختلاف، أو ما يعرف بنصّ التعدّدية الذي يمثّل نسيجا من العلاقات الاختلافيّة بين النّصوص ويحتوي على مدلولات لا متناهية.

الفصل الخامس: تجلّيات نظريّة التلقّي في ضوء نظريّة الأدب

المبحث الأوّل: أسسها الفلسفيّة والفكريّة

تمهيد:

إنّ النصّ الأدبي معضلة شغلت النّقد منذ القديم كونه إبداع عميق وملئ بالفجوات والفراغات والغموض، فالمؤلف لا يمكنه التّصريح مباشرة بمقاصده لكي لا يخرج عن القيمة الجماليّة التي تميّزه عن غيره، فتعدّدت مناهج دراسة النصّ الأدبي واختلفت نظراتها إليه فمنها من توجّهت نحو المؤلّف دون النصّ للوصول إلى المعنى كالمناهج السّياقيّة التي استندت على العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، وفي النّصف الأوّل من القرن العشرين حدث تحوّل في الفكر النّقدي جعله يرتبط بعلوم اللّغة وكانت نظرتها معاكسة للأولى.

إنّ الإنفتاح الفكري والثقافي وتعدّد النتاجات الفنيّة والأدبيّة وتنوّعها، أسهم بشكل فعّال في تفعيل ممارسة القارئ في عمليّة النّقد بشكل مباشر وغير مباشر، ممّا مهّد لظهور نظريّة التلقّي التي تعدّ واحدة من أهمّ المناهج النّقدية الحديثة في دراسة الأدب ونقده، وأشدّ صلة بمقياس الجودة الأدبيّة وقد استطاعت على الرّغم من حداثتها أن تفرض نفسها في تاريخ الفكر الأدبي، من خلال إضافة عناصر جديدة لمكوّنات العمليّة الإبداعية، والكشف عن أمور جوهرية عند تفسير وتأويل النصّ من خلال تركيزها على محور أساسي ألا وهو القارئ الذي يحدّد جودة النصّ بعد تأثير الصورة الفنيّة فيه.

تدلّ كلمة التلقّي في معناها العامّ على الإستقبال، فقد جاء في معجم لسان العرب مادة (ل،ق،ا)، يقال "فلان يتلقّى فلان أي يستقبله"¹، معناها الإستقبال.

ونجده عند الأزهرى نفسه يقال في العربيّة "تلقّاه أي استقبله"².
وورد في معجم محيط المحيط في مادة لقي "لقيه أي استقبله وصادفه، والمتلقّي مكان

اللقاء ومقام الأروية من الجبل"³.
ويكفينا خير دليل نصوص القرآن الكريم التي اعتمدت لفظة التلقّي في الكثير من المواضع وليس لفظة الاستقبال.

فورد في القرآن الكريم مصطلح التلقّي في عدّة سور نذكر منها قوله تعالى "فتلقّى آدم من ربّه كلمات فتاب عليه إنّهُ هو التّوّاب الرّحيم"⁴.
وقوله تعالى "وإنّك لتلقّي القرآن من لدنّ حكيم عليم"⁵.
وقوله تعالى أيضا "إذ تلقّونه بالسّنّتكم..."⁶.

وقوله "... إذ يتلقّى المتلقّيان عن اليمين وعن الشّمال قعيد"⁷.
ومن هذه المنطلقات وبالنّظر إلى المعاجم العربيّة قديمها وحديثها نستخلص من هذه المدلولات المعجميّة أنّ مصطلح التلقّي من دلالاته

1 - أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مادة "لقا"، ص658.

2 - أبي منصور محمد بن أحمد الأزهرى، تهذيب اللّغة، مج7، (باب القاف واللام)، تح: أحمد بن عبد الرّحمن، دار الكتب، بيروت، (د.ط)، 2004، ص276.

3 - بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص833.

4 - سورة البقرة، الآية 36.

5 - سورة النمل، الآية 06.

6 - سورة النور، الآية 15.

7 - سورة ق، الآية 17.

المشهوره أنه يفيد الإستقبال، الاخذ، التعلّم، التلقين، وهذه كلّها قرائن تشي ببعض المفاهيم الإصطلاحية له.

ولكن هناك تباين وتفاوت بين مفهوم الاستقبال ومفهوم التلقّي، فالعرب كانت تستعمل مصطلح التلقّي وليس الاستقبال، أمّا بالنسبة للغرب لا يهتمهم الاختلاف في الدلالات اللغوية بين المفاهيم والمصطلحات، فمفهوم التلقّي عندهم يشبه مفهوم الاستقبال، فالاختلاف في الدلالات كان فقط عند العرب، فالغالب في الاستعمالات العربية هو مادّة التلقّي بمختلف مشتقاتها¹.

يدخل مصطلح التلقّي تحت صفة النظرية أي نظرية التلقّي، وتدلّ على مجموعة من المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا منذ منتصف السبعينات عديد عند مدرسة كونستانس، تهدف إلى الثورة ضدّ البنيوية والوصفية وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ باعتبار أنّ العمل الأدبي منشأ حوار مستمرّ مع القارئ، فهي توجه نقدي يهتمّ بدور القارئ وفاعليته في إنتاج العمل الأدبي².

فمصطلح التلقّي يتتبع الاهتمام بالقارئ والتركيز على دوره الفعّال كذات واعية لها نصيب من النصّ، وبتحديد معناه، وتأويله والوصول إلى نتائج يكون القارئ أو هويته هما محورهما³.

وقد وضعت ألفاظ إصطلاح التلقّي مشتركة في مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، حسب التسلسل التاريخي، لكثرتها وتداخلها، فوردت ألفاظ عدّة تصف عملية القراءة والتلقّي وأصبح البعض منها اتجاهاً أو نظرية مستقلة مثل نظرية الاستقبال ونظرية نقد استجابة القارئ⁴، فالاستقبال والاستجابة مفهومان لصيقان بنظرية التلقّي ومن الصعب فصل أحدهما عن الآخر، وقد واجهت النقاد هنا عدّة صعوبات وأهمّها في تقرير معنى الاصطلاح، وقد واجه النقاد أيضاً عدم القدرة على التمييز بين الاستقبال والاستجابة أو التأثير حيث كليهما يهدف إلى تعزيز العمل، فهناك من ربط الاستقبال بالقارئ والاستجابة بالأوجه النفسية⁵.

1 - ينظر، محمود عباس عبد الواحد، قراءة النصّ وجماليات التلقّي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996، ص13.

2 - ينظر، سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النّقد الأدبي المعاصر، ص145.

3 - ينظر، ميجان الرويلي وسعيد البازغي، دليل النّاقّد الأدبي، ص282.

4 - ينظر، روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدّمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992، ص7-8.

5 - ينظر، المرجع السابق، ص8.

فالمتلقي هو المستجيب للنص وهو المستقبل للنص و الفاهم والمتقبل أيضا وهو المرسل إليه، المُخاطب السّامع والقارئ...، لكنّ المصطلحات الأساسية المستخدمة في الدّراسات الأدبيّة الحديثة أربعة وهي التلقي، القراءة، الاستقبال، الاستجابة، والثلاثة الأخيرة هي الشّائعة عند ايزر و ياكوس، أمّا المصطلح الأوّل فهو الجامع بينهم فلا انفصاح لها عنه.

وهناك مفهوم اصطلاحي متفق عليه، وذلك لعدم إرساء أيّ نظريّة نقدية على مفهوم اصطلاحي محدّد فالمتفق عليه هو أنّ نظريّة التلقي هي إعادة الاعتبار للقارئ الذي همّش طويلا و أبعد عن ساحة النّقد، وهذا ما صرّح به أحد أقطاب النظريّة قائلا " تعيد جماليّة التلقي للدّور الفعّال الذي يخصّ القارئ كامل قيمته في التّفعيل التّعاقبي لمعنى الأعمال عبر التّاريخ، ومن جهة أخرى لا ينبغي خلط جماليّة التلقي بسوسيولوجيا الجمهور التّاريخيّة التي ينحصر اهتمامها في تحولات ذوقه ومصالحة إيديولوجيّة"¹.

فنظريّة التلقي تهتمّ بالتّغيرات التّاريخيّة المؤثّرة في جمهور القراء عبر الزّمن لأنّ الأدب عمليّة جدليّة بين الإنتاج والتّلقي، وإنّ المتغيّر في العمليّة الأدبيّة هو تلك التّلقّيات المختلفة والمتعاقبة للقراء في استقبالهم للنص².

تعود بداية نشأة وظهور نظريّة التلقي إلى نهاية السّتينات من القرن العشرين حوالي سنة 1976 بألمانيا الغربيّة، وبالأخصّ في مدرسة كونستانس، ومن أشهر روّادها هانز روبرت ياكوس و فولفغانغ ايزر، وتركز اهتمامها على القارئ وتجعل منه محور العمليّة النّقدية واهتمامها البارز بالقارئ جعلها تتمتّع ببعض الليونة في التّعامل مع النّصوص الأدبيّة³.

وهي مجموعة من المبادئ و الأسس كرّدّة فعل على البنيويّة التي ركّزت على النصّ بحدّ

ذاته، بعيدا عن باقي أطراف العمل الإبداعي، لتتيح المجال أمام القارئ الذي يعتبر طرفا أساسيا لا يمكن إغفال حضوره أبدا، حيث أعادت له

1 - هانز روبرت ياكوس، جماليّة التّلقي من أجل تأويل جديد للنصّ الأدبي، تر: رشيد بن حدّو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2004، ص110.

2 - ينظر، روبرت سي هول، نظريّة الاستقبال، ص162.

3 - ينظر، المرجع السابق، ص27.

أهمية في تلقي العمل الأدبي فأصبح التحوّل واضحاً في طريقه معالجته ومقارنته للاختفاء بالمتلقي ودوره¹.

لأنّ الإنسان منذ القدم وهو يمارس التلقي ويؤوّل ما يسمعه بشكل بسيط وسهل، ومع مرور الوقت أصبح للتلقي نظريّة، وقواعد تخصّها، وأصبحت كلّ قراءة للنصّ تسمّى تأويلاً، فأحدثت ضجة عارمة في مجال الدّراسات النّقديّة و الادبيّة في تاريخ الادب الحديث، فتأثّرت بالظّاهراتيّة وأخذت معظم مفاهيمها من أعلامها أمثال هوسرل و انجاردن .

تعتبر نظريّة التلقي من المناهج التي أعادت الاعتبار لدور القارئ وفعلانيّته في العمليّة الإبداعية، بعدما كان مجرد مستهلك سلبي في النظريّات والمناهج التي سبقتها، فأخذ المتلقي حيّزاً كبيراً ومهمّاً في الدّراسات النّقديّة الحديثة فتمّ تجاوز النظرة السّائدة التي كانت تنظر في العلاقة بين المبدع والقارئ على أنّها علاقة منتج ومستهلك، وأصبح للقارئ كلّ الدور في علاقته بالنصّ، والكشف عن جماليّة وكيفيّة تلقيه وقراءاته².

فالتلقي هو البحث عن قنوات التّواصل بمقدار ما هو بحث عن ملء الفراغات وكسر أفق التّوقع، وأنّه تعريف آخر للجماليّة يعني بنشاطات الإنتاج ومكوّنات النصّ، فالتلقي هو فاعليّة بناء وإنتاج بمقدار ما هو مفعوليّة قراءة والقارئ يسعى لإعادة تركيب النصّ وإغنائه بفهم جديد ويتطلّب هذا التّأويل هنا البحث في مراقبة المقاربة الدّاتيّة حسب جماليّة الاستقبال معترفاً بالأفق المحدودة لوضعيّته التّاريخيّة، حيث يدخل هذا التّأويل في هذه الأخيرة لتجسيد المعنى³.

ومن خلال تطرّقنا للتعريف اللّغوي والاصطلاحي لنظريّة يمكن أن نميّز اختلافاً بينهما لكن ليس تعارضاً أو تناقضاً وإنّما تباين في نوعيّة التلقي ومستوى النّفهم، فنظريّة التلقي في الاصطلاح همّها الوحيد هو القارئ ودوره الكبير في عمليّة القراءة كونه خالقاً للمعنى، يقول ايكو حول هذا " النصّ مجرد رحلة خلويّة، يجلب فيها الكاتب الكلمات بينما يجلب القراء المعنى "4، أمّا مفهوم التلقي في اللّغة يكون فهمه حسب

1 - ينظر، ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل النّاقّد الأدبي، ص24.

2 - ينظر، موسى سامح ربابعة، جماليّات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتّوزيع، الاردن، ط1، (دبت)، ص99.

3 - ينظر، هانز روبرت ياوس، جماليّات التلقي والتّواصل الأدبي، تر: سعيد علّوش، مجلّة الفكر العربي المعاصر، العدد38، مركز الانماء القومي، لبنان، بيروت، (دط)، 1986، ص107.

4 - اميرتو ايكو، التّأويل والتّأويل المفرد، تر: ناصر الحلواني، طبعة الهيئة العامّة لقصور الثقافة، (دط)، 1996، ص41.

معطيات النصّ المسبقة، ولا يكون للقارئ دوراً في إعادة صياغة النصّ وخلق المعنى، ومعنى هذا أنّ التلقّي اصطلاحاً تكون فيه علاقة متبادلة بين النصّ والقارئ ولا وجود لها في اللّغة، يقول ياكوس عن التلقّي من هذه النّاحية " يعني مفهوم التلقّي معنى مزدوج يشمل مع الاستقبال أو التملّك والتّبادل "1.

فالتلقّي من المنظور الجمالي يحدث في ظلّ بُعدين منفعل وفاعل في آن واحد بمعنى آخر له وجهان أولهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ أمّا الثّاني كميّة استقبال القارئ بهذا العمل واستجابته له².

وتندرج نظريّة التلقّي ضمن مفهوم جماليّة التلقّي، كما تندرج معها في نفس هذا المفهوم الأخير نظريّة أخرى تختلف عنها، ويمكن التّمييز بينهما بشكل واضح رغم تداخلهما وتكاملهما وهي نظريّة التّأثير³.

فنظريّة التلقّي تهتمّ بالكيفيّة التي تمّ بها تلقّي النصّ الأدبي في لحظة تاريخيّة بعينها، ولذلك نجدها تركز على شهادات المتلقّين بشأن هذا النصّ، أو شأن الأدب عموماً وعلى حكمهم وردود أفعالهم تاريخيّاً وتعتبرها عوامل حاسمة في تحديد كميّة التلقّي في هذه اللّحظة التاريخيّة بعينها وتوجّهها، هذا هو ما يبرّر اعتمادها على المناهج التاريخيّة والسّوسولوجيّة،

فهي كلّ ما يحدث بشكل شامل بين النصّ والمتلقّي من قراءة وتفاعل وتحليل وتأويل، وملء الفجوات حتّى يحصل على التّكامل لينتقل القارئ من النصّ إلى ما وراء النصّ من خلال الغوص والتّمعّن في أعماقه حتّى يتمكّن من الوصول إلى إنتاج المعنى⁴، فالعمل الأدبي في ضوء نظريّة التلقّي هو نتاج العلاقة التّفاعليّة بين النصّ والقارئ، ويعتمد هذا الأخير خلال مروره بهذه الخطوات بما يسمّى بالدّخيرة وهي عبارة عن مخزون ثقافي واجتماعي لدى القارئ يقدّمه أثناء القراءة، وهي لا تعني نسخ ما هو موجود في النّصوص والأعمال السّابقة وإنّما ما هو موجود في نفس القارئ من قيم ومعايير ومبادئ إجتماعيّة وثقافيّة .

1 - هانز روبرت ياكوس، جماليّة التلقّي من أجل تأويل جديد للنصّ الأدبي، ص109.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص110.

3 - ينظر، عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص43.

4 - ينظر، محمد المبارك، استقبال النصّ عند العرب، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، ط1، (دب)، ص41.

أما نظرية التأثير فتنتطلق من مبدء أن النصّ الأدبي يُبنى بكيفية مسبقة من استجابات قراءة المفترضين، ويحدّد بكيفية قبلية سيرورات تلقّيه الممكنة، ويثير ويراقب كلّ واحدة منها بفضل قدرات التأثير التي تحرّكها بنياته الداخليّة، فهي تركّز على النصّ في حدّ ذاته من حيث التأثيرات التي يمارسها مستندة في ذلك على المناهج النظريّة والنصّيّة، وهي شيء قائم في النفس عكس التلقّي الذي يمثّل شيئاً قائماً في النصّ، يقول روبرت هولب " كلاهما يتعلّق بما يحدثه العمل في شخص ما من أثر كما لا يبدو من الممكن الفصل التامّ بينهما، ومع ذلك فإنّ أكثر وجهات النظر شيوعاً كانت ترى أنّ التلقّي يتعلّق بالقارئ في حين يفترض في الفاعليّة أن يختصّ بالمعالم النصّيّة، وهو تخصيص غير مُرضٍ كلّ الرضا بحال من الأحوال ¹، فمن هذا التمييز فإنّ التفريق بينهما قائم على اعتبار أنّ الموضوع الفنّي متعلّق بالنصّ والموضوع الجمالي متعلّق بالتلقّي والجامع بينهما معادلة يحدّدها أثر النصّ في النفس بين النصّ والمتلقّي.

وتتعلّق نظرية التلقّي بما جاء به هانز روبرت ياكوس أما الثانيّة فتتعلّق بما جاء به فولفغانغ ايزر.

1-مدارس نظرية التلقّي:

أ-مدرسة برلين:

تأثرت مدرسة برلين بالاتجاه الماركسي في دراستها للعمل الأدبي وأضافت الابعاد إلى أبعاد الإبداع المعروفة (المؤلف، العمل، المتلقّي)، وهو المجتمع فجعلت عمليّة التلقّي عمليّة فنيّة اجتماعيّة في آن واحد، ورفضت البحث في العلاقة بين النصّ والقارئ فقط، وإنّما ترى أنّ العوامل الاجتماعيّة لها دور كبير أيضاً في عمليّة التّواصل مع بعض ².

ب-مدرسة كونسطنس:

تعتبر هذه المدرسة مصدراً هاماً في رواج نظرية التلقّي حيث أعطت المتلقّي الدور الرئيسي في عمليّة الإبداع، وركّزت على الأبعاد الثلاثة المعروفة للإبداع ورفضت البعد الرابع الذي قالت به مدرسة برلين أي المجتمع، فهي استبعدته تماماً لأنّها ترى وجوده دون منازع في كلّ عمل أدبي أي بشكل تلقائي، وأعادت بناء العمليّة الإبداعيّة من جديد عمليّة

1 - روبرت هولب، نظرية التلقّي، مقدّمة نقدية، تر: عزّ الدين اسماعيل، كُتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1994، ص32.

2 - ينظر، احمد بوحسن، في المناهج النقدية المعاصرة، دار الأمان للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص34.

تتكوّن عبر الزّمن وطرق القراءة ودور القارئ في إنتاج هذه العمليّة أو النصّ، كما شغلت العديد من المفاهيم ممّا خصّص للقراءة موضوعاً خاصّاً بها ومستقلاًّ له عوامله التي تساعد على إنجازها¹.

إنّ نظريّة التّلقي من أهمّ النظريّات والقضايا التي لقيت إقبالاً وإهتماماً كبيراً من النّقاد والفلاسفة وقامت على أسس فلسفيّة كانت كمرجعيّات وخلفيّات فلسفيّة نهضت على إثرها ومن الأصول المعرفيّة التي ساهمت في ظهور نظريّة التّلقي نجد:

1- الظّاهراتيّة:

هي إحدى النظريّات التي عاد إليها رواد نظريّة التّلقي، وتعدّ من الخلفيّات الفلسفيّة التي تأثّر بها كلّ من ياوز و ايزر، وهي فلسفة بدأت في أوائل القرن العشرين برز فيها إيموند هوسرل الذّ جاءت فلسفته كردّة فعل على النزعتين التجريبيّة والمثاليّة، فتأثّر أعلام نظريّة التّلقي بهذه الفلسفة وكان تأثرهم الأكبر بظاهريّة رومان انجاردن ومفهومه للتّلقي².

وتعدّ ظواهريّة رومان انجاردن أو الفينومينولوجيّة هي الرّكيزة الأساسيّة التي قامت عليها نظريّة التّلقي بتأكيد من هوسرل الذّي يرى أنّ المصدر الأعلى لكلّ إدراك عقلي هو الوعي المانع الأصلي³، فالفكرة الرّئيسيّة التي تنطلق منها هذه الفلسفة هي أنّه لا معنى للأشياء في حدّ ذاتها، وإنّما المعنى المعين الذّي تعطيه إياه الذات المدركة أي خلاصة الفهم الفردي لها.

وقد طرح إيموند هوسرل وتلميذه انجاردن مفاهيم شكّلت ركيزة الفلسفة الظّاهراتيّة وهي الذات والموضوع والقصد، وتحولت هذه المفاهيم إلى أسس نظريّة ومحاوّر إجرائيّة⁴، وأبرز المفاهيم الظّاهراتيّة المؤثّرة بشكل فعلي في إتجاه جماليّة التّلقي مفهوم التّعالّي ومفهوم القصديّة.

أ- مفهوم القصديّة:

إنّ مفهوم القصديّة أو الشّعور القصدي يرمي إلى أنّ المعنى يتشكّل من خلال الفهم الذاتي الفردي، فالأفكار التي صاغها هوسرل حول تلّقي

1 - ينظر، المرجع نفسه، ص35.

2 - ينظر، المصطفى عمراني، مناهج الدّراسات السردية واشكاليّة التّلقي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص78.

3 - ينظر، عبد الناصر حسن محمد، نظريّة التّوصيل وقراءة النصّ الأدبي، المكتب المصري والتّوزيع للمطبوعات، القاهرة، (د.ط)، 1999، ص79.

4 - ينظر، بشرى موسى صالح، نظريّة التّلقي (أصول وتطبيقات)، 2001، ص34.

الأشياء من خلال هذا الفهم الذاتي بدأت تتحوّل إلى حقائق ملموسة تحاول أن تستند إلى المكونات الأساسية للشيء¹.

فالوعي في نظر هوسرل يتكوّن من أفعال مقصودة، فبما أنّ الأشياء تُفهم دائماً جزئياً، فقصدية الوعي تتوجّه نحو هذه الأشياء حتّى تساعد في تشكيلها لتصبح بشكل مكتمل عبر أوجه تتركّب مع بعضها حسب فهم الشخص وتوقعاته²، فيعبّر عن هذا بقوله "الموضوع الحقّ للبحث هو محتويات وعينا، وليس موضوعات العالم، فالوعي دائماً هو وعي بشيء أضف إلى ذلك أنّنا نكتشف في الأشياء التي تظهر في وعينا خصائصها العامة والجوهرية"³.

كما وضع هوسرل حدّاً لمن يفصل بين الذات والموضوع كالنّزعة الوضعية التي ألغت دور الذات في تشكيل الموضوع أو محتوياته، وكذلك النّزعة المثالية التي تهتمّ بالتصوّرات الذاتية على حساب المعطيات الموضوعية فالظواهر اتّية علم كلّ مناقض لهذه النّزعات كونها تلتزم بالتخلّي عن كلّ تفسير سريع للعالم في الفلسفة وإعطاء كلّ الأهمية في ذلك للوعي الذي ينبغي أن يدرس الأشياء بصورتها الحقيقية في الواقع، فإن كان عنده الوعي له هذه العلاقة الوطيدة بتفسير الأشياء كما هي في الواقع، فإنّه هو تعامل حقيقي وفعلي مع العالم الخارجي، مرتكزاً على الذات القاصدة والشيء المقصود مع تبادل الأدوار كون أنّ الذات الواعية حقيقة واقعة، والشيء الصّادر حقيقي في الواقع⁴.

إنّ مهمّة الظّاهراتية هي دراسة الفهم أو الإدراك الذاتي والشّعور القصدي، بناءً على أساس المعرفة الشخصية للقارئ، ومعنى هذا أنّ المعنى كما جعله هوسرل لا يتشكّل من خلال التجارب أو المعطيات السابقة البعيدة المدى عن حدوث الشيء، وإنّما على أساس الإدراك الذي يتوجّه صوب الموضوع وينحصر التفكير فيه لوحده وبصفة آنية، فمن خلال العمل الأدبي تتوجّه القراءة لتبحث عن العلاقة بين الذات (القارئ) والموضوع (النصّ) والتفاعل الحاصل بينهما، الذي من خلاله تنتج

1 - ينظر، ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقّي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص75.

2 - ينظر، بول آر مسترونغ، القراءات المتصارعة، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتحدّة، بيروت، لبنان، ط9، 2000، ص234.

3 - رامان سلدن، النّظرية الأدبية المعاصرة، ص169-170.

4 - ينظر، نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، الجيزة، ط1، 2003، ص429.

الإحالة القصديّة التي تعبّر عن مستويات إدراك القارئ للنصّ، ممّا يؤدي إلى استخراج مفاهيم جديدة تقوم على البحث عن القراءة كشرط لوجود النصّ¹.

وفي نظر هوسرل لا يحدث هذا إلاّ من خلال القراءة ومهمّة القارئ هنا ملأ تلك الفراغات ولا يتحقّق هذا إلاّ من تجربة القارئ الحقيقيّة التي تختزل كلّ الصّعوبات لفهم المعنى أثناء القراءة، ويمثّل القارئ هنا دور الشّاهد العيان من خلال فهمه للمعنى بإدراكه الذاتيّ، ولذلك حصر هوسرل مهمّة الفينومينولوجيّة " في دراسة الشّعور الخالص وأفكاره القصديّة باعتباره مبدأ كلّ معرفة "2، لأنّه تلك الخاصيّة التي تنفرد بها التّجارب المعاشة.

ويعبّر هولاب عن هذا بقوله " وقد ركّز انجاردن على العلاقة القائمة بين النصّ والقارئ، وأكّد على دور المتلقّي في تحديد المعنى، كما أنّ له دور في العمل الأدبي وذلك حين يعمل خياله في ملء الفجوات والفراغات في النصّ التي يكتمل بها العمل الأدبي "3، ومعنى هذا أنّ الفينومينولوجيّة جعلت من المتلقّي ركناً أساسيّاً في إدراك العمل الأدبي، وأعطى هذا الأخير أساساً موضوعيّاً وماديّاً، فيكتمل معنى النصّ من خلال ملأ الفراغات الموجودة في النصّ.

لدينا أيضاً الفيلسوف جوناثان كالر يؤكّد أنّ نظريّة التّلقي جزءاً من الظّاهراتيّة، في كتابه "النظريّة الأدبيّة" عندما تحدّث عن استجابة القارئ عند ايزر و ستانلي فيش قائلاً " إنّ العمل ليس شيئاً موضوعيّاً يوجد باستقلال عن أيّ تجربة بل إنّّه تجربة القارئ وبذا قد يتّخذ النّقد شكل وصف حركة القارئ المطرد عبر النصّ محلّلاً الكيفيّة التي ينتج بها القراء المعنى عن طريق الارتباطات وسدّ ثغرات المسكوت عنه، والتوقع والحدس، ومن ثمّ التأكيد على هذه التّوقعات أو إحباطها "4.

1 - ينظر، أحمد بوحسن، في المناهج النّقدية المعاصرة، ص33.

2 - سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التّجديد الفلسفي المعاصر، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ط1، 1991، ص134.

3 - روبرت هولاب، نظريّة التّلقي، ص85.

4 - جوناثان كالر، النظريّة الأدبيّة، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، دمشق، ط1، 2004، ص147-148.

فالدّات العارفة هي التي تقصد شعوريًا إلى موضوع ما، وهذا ما يؤكّد حضور الدّات في الموضوع والعكس صحيح ولا تعني القصديّة ما أراد المؤلّف أن يقوله أو ما يقصده.

ويرى انجاردن تلميذ هوسرل أنّ ما يميّز الأعمال الأدبيّة والفنيّة موضوعات حقيقيّة وتعني الأشياء الملموسة وموضوعات مثاليّة أي الموضوعات الفلسفيّة والرياضيّة، هو كونها موضوعات قصديّة¹، وهنا تكمن نقطة الاختلاف بينها أيّ بين الموضوعات الحقيقيّة والمثاليّة، لأنّ العمل الأدبيّ يقدّم نفسه كقضيّة كاملة باعتباره هدفًا قصديّته تحمي كلّ الشكوك لأنّه من الممكن جدًّا دراسة البنى الأساسيّة الموجودة فيه دون التطرّق للإحاعات البعيدة عن الأهداف الحقيقيّة².

فالقصديّة عند انجاردن يتمّ تحديدها من خلال تأمل الطّبقات المشكّلة للعمل الأدبيّ، ولهذا فقد طوّر مفهومها من قصديّة مثاليّة ومجرّدة إلى حقيقيّة ماديّة، مع تأسيسه لإستراتيجيّة جديدة للفهم تحمل الطّابع الظّاهراتي للجماليّة رافضًا الإدراك الموضوعي ومؤيّدًا الإدراك الدّاتي المجسّد في عاملين، الأوّل يتمثّل في ذاتيّتنا وآخر في المتلقّي³، فهذا مفهوم القصديّة فيما بعد المفهوم المركزي بما يعرف بمقاربة التّفاعل الأدبيّ عند أقطاب نظريّة التلقّي والنصّ الأدبيّ ظاهرة لا تتعيّن قيمتها الحقيقيّة إلّا من خلال التوجّه القصدي للمتلقّي.

وانطلاقًا من هذا فإنّ نظريّة التلقّي مثل الظّاهراتيّة تؤكّد العلاقة بين القارئ والنصّ، أي بين الدّات والموضوع ونقطة التّشابه بينهما هو الآليّة التي تحرّك القارئ في تحصيل قراءة الموضوع، فيرى رومان انجاردن أنّه من شروط تأسيس نظريّة المستويات الأدبيّة ولمعرفة حقيقة التّجربة أنّها عملاً أدبيّاً يجب لمس مستوى الرّموز والأصوات بالسّمع أو القراءة ثمّ

إدراك معاني الكلمات المفردة انتقالًا إلى وحدات الدّلالة الكبرى، ولا تعطيها هذه الأخيرة المظاهر الموصوفة أو المحكيّة للموضوعات أو الأشياء لأنّ الموضوعات في حدّ ذاتها مستوى تعتمد عليه المظاهر وتقوم

1 - ينظر، عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة، ص222.

2 - ينظر، روبرت سي هول، نظريّة الاستقبال، ص37.

3 - ينظر، سعيد توفيق، الخبرة الجماليّة (دراسة في فلسفة الجمال الظّاهراتيّة)، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1992، ص340.

عليه الصّفات الميتافيزيقية والمثالية دون أن ننسى أنّ تجربة القراءة تلتقط الوحدات أي الجمل بكلّ ما تتضمن من مستويات¹.

و تؤكد بشرى موسى صالح تأثير الفينومينولوجيا في نظرية التلقّي ودور الذات المدركة فيها فتقول " لقد أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التّحديد الموضوعي ولا سبيل إلى الإدراك و التّصوّر خارج نطاق الذات المدركة ولا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة لها، فاتخذت هذه الأفكار التي بثها أعلامها طريقها في النظريات المتبعة نحو القارئ ولاسيما نظرية التلقّي"².

وبهذا فإنّ جلّ أعلام نظرية التلقّي لهم نفس الخلاصة حول المعنى أنّه ليس معطى مسبق، وإنّما الذات القارئة ومن خلال فهمها هي من تعطي للنصّ معناه الحقيقي.

والقصديّة هي الظاهرة الحقيقية التي تعطي المعنى وإلى جانب هذا الفعل القصدي نجد مفهوم التّعالّي الذي لا يقلّ أهميّة عن القصديّة والذي له نفس الدور في تنمية العلاقة بين الذات والنصّ لتكوين خلاصة شعورية مبنية على الفهم العميق، وهو خلاصة الفهم الفردي الخالص.

ب- مفهوم التّعالّي:

عدّ انجاردن ظاهرة التّعالّي ركيزة مهيمنة في الفكر الظّاهراتي، فيقول هوسرل حول هذا " إنّ المعنى الموضوعي نشأ بعد أن تكوّن الظّاهرة محضاً في الشّعور، أي بعد الارتداد مع عالم المحسوسات الخارجيّة الماديّة إلى عالم الشّعور الداخلي الخالص"³.

ومعنى هذا أنّ المعنى هو معنى أيّ ظاهرة خارجيّة في الوجود تكون قد أثرت في الفرد أي ما يُعرف بالتّجربة الشعريّة، وهو خلاصة الفهم الذاتي المحض، وهذا ما يُطلق عليه التّعالّي حيث جاء انجاردن لتعديل مفهوم هذا الأخير وذلك بتطبيقه على الأعمال الأدبيّة، والتّعالّي عنده هو " أنّ الظّاهرة تنطوي باستمرار على بنيتين ثابتة وسمّاها نمطيّة، وهي أساس الفهم وأخرى متغيرة ويسمّيها ماديّة وهي تشكّل الأساس الأسلوبى للعمل الأدبي"⁴، فالمعنى هنا نتيجة التّفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل

1- ينظر، صلاح فضل، النظريّة البنائية في النّقد الأدبي، 1985، ص 320-321.

2- بشرى موسى صالح، نظرية التلقّي، ص 34.

3- بشرى موسى صالح، نظرية التلقّي، ص 34.

4- المرجع نفسه، ص 35.

الفهم، حتّى أصبح هذا التّعديل الذي قام به انجاردن مرتكزا أساسيًا في النظريّات المهتمة بالقارئ.

وتعدّ هذه الفكرة التي طرحها انجاردن مرتكزا أساسيًا بعدّة اتجاهات نقدية ومنها اتجاه جماليّة التلقّي، وبالتالي فإنّ فينومينولوجيّة انجاردن جعلت المتلقّي ركنا أساسيًا فس إدراك العمل الأدبي، كونه هو من يملأ فجوات النصّ الأدبي لأنّ عمليّة الإدراك لا تتحقّق إلّا بوجوده، وهكذا تكون جهود هوسرل و انجاردن قد ساهمت في تأصيل نظريّة التلقّي التي أخذت منها بعض المفاهيم مثل " بُعد آخر من نظريّة انجاردن أصبح بمثابة دليل في ألمانيا خلال العقد الماضي فبينما كان يجري تعزيزه في ألمانيا من خلال علاقته بالمعالجة الجوهرية

فإنّ الكثير من أفكار انجاردن أصبحت معروفة من خلال إجراءات القراءة وإدراك الأعمال الأدبيّة"¹.

وقد إنتقد انجاردن أستاذه هوسرل في مفهومي القصديّة والتّعالّي كون هذا الأخير يعتبره الموضوع القصدي الذي ينطبق على العمل الفنّي وحده وليس على الموضوعات الطّبيعيّة، ويرى أنّ العمل الأدبي يعتمد أساسا على فعل الوعي الخاصّ بالمبدع، وكذا الأفعال التي يقوم بها فيما بعد وعي القارئ، إذ يقول " إنّ العمل الأدبي يقوم على أفعال قصديّة من قبل مؤلّفه، تجعله من الممكن للقارئ أن يعايشه بوعيه كقارئ وتعني المعاشة هنا نوع من التّداخل على التّجربة القرائيّة بين المؤلّف والقارئ"².

وبهذا فإنّ نقد انجاردن بيّن الدور الفعّال في تنميّة القدرات المعرفيّة للمتلقّي، ودوره في البحث عن المعنى الذي هو أساس الإبداع، ولمّا يقوم عليه هذا التّفكير من افتراض أنّ المعنى يرتكز على ذات متعالّيّة (المؤلّف) ويمكن ارتكازه على ذات أخرى مشابهة (القارئ).

2-الهيرمينوطيقا (التأويليّة):

وتعني التأويليّة أو الهيرمينوطيقا فنّ تأويل وتفسير النّصوص وتبيّن بنيتها الدّاخلية والوصفيّة ووظيفتها المعيارية، والبحث عن حقائق مضمرة في النّصوص ربّما تكون مطموسة أحيانا لاعتبارات تاريخيّة وأيديولوجيّة، ويعتبرها هانز جورج غادامير رائد الهيرمينوطيقا، حيث

¹ - روبرت سي هول، نظريّة الاستقبال، ص38.

² - ميجان الزّويلى وسعد البازغي، دليل النّاقّد الأدبي، ص321.

أصدر كتابه الشهير "الحقيقة والمنهج" سنة 1975، الذي سجّل فيه اهتمامه بفنّ التّأويل وتجارب الفهم والحوار متأثراً هو الآخر بفلسفة الظّاهراتيّة لـهوسرل وأتباعه، حيث استفادت نظريّة التّلقي من أفكار غادامير من خلال نظريته إلى التّأويل وعمل الفهم وإعادة الاعتبار إلى التّاريخ في إعادة إنتاج المعنى وبناءه¹.

ويركّز على الذات (القارئ) كقوّة فاعلة في عمليّة التّأويل ويحاول أن يجعلها هذه الأخيرة عمليّة موضوعية محضة، وفهمه للتّاريخ الماضي الذي يُخضع تأثيراته لفهم الذات، فيرى دلّتي أحد روّاد فلسفة غادامير أنّ الفهم هو "النّظر في عمل العقل البشري وإعادة اكتشاف الأنا في الأنث فالعمليّة الأساسيّة تتوقّف عليها معرفتنا للذّوات هي إسقاط حياتنا الباطنيّة الخاصّة بنا على موضوعات حولنا كي نشعر بانعكاس التّجربة فينا"².

ومعنى هذا أنّ فهم المؤلّف يتمّ من خلال فهمنا نحن، كما أنّ للتّاريخ دور كبير وفعّال في إستراتيجيّة الفهم باعتبار اكتسابه للخبرات والإدراكات السّابقة التي تعدّ سبباً في بيان معنى الفهم وهذا ما يسمّيه غادامير بالأفق التّاريخي وسمّاه يابوس أفق التّوقّع، وفي هذا الصّدّد يقول غادامير "أنّ العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة مكتملة التّصنيف المعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التّاريخي لمن يقوم بتفسير هذا العمل"³.

فمن هذا يتبيّن لنا أنّ المعنى لا ينتج من خلال الفهم المباشر بمجرد القراءة، وإنّما من خلال محاورّة تداخليّة بين المتلقّي والنصّ في زمان محدّد وحسب شخصيّة معيّنة، فالمعنى يظلّ نسبياً بما أنّه يعتمد على خصوصيّة أفق القارئ وزمانه ومكانه.

لقد أخذ يابوس من أفكار غادامير ومفهوماته وطبّقها على نظريّة التّلقي، باعتبار أنّ القارئ قد يدخل في صراع وحوارات عديدة مع النصّ تكون فيها صفة التّأويل موجودة، وتثرّ على فهم القارئ كما نجد أنّ تأويليّة غادامير عملت كبساط أرضي لمنظّري نظريّة الاستقبال وأفكار عن التّاريخ والأفق وخاصّة لـيابوس وطلّابه، فأصبح مصطلح أفق

1 - ينظر، عبد الرّحمن تبرماسين وآخرون، نظريّة القراءة (المفهوم والإجراء)، علي بن يزيد للفنون المطبعيّة، بسكرة، ط1، 2009، ص23.

2 - بشرى موسى صالح، نظريّة التّلقي (أصول وتطبيقات)، ص39.

3 - عبد الناصر حسن محمد، نظريّة التّواصل وقراءة النصّ الأدبي، ص84.

التوقعات ومصطلح التاريخ الفعّال معايير التفحص للنصوص الأدبية¹. وبهذا تكون قد أثّرت أفكار غادامير على أصحاب نظرية التلقّي، وخاصة على ياكوس الذي اعتمد على نظرية التأويل بشكل كبير، وبشكل خاص ما ذهب إليه غادامير من أجل أنّ كلّ تفسير لأدب الماضي ينتج من حوار الماضي والحاضر، وأنّ فهمنا للعمل الأدبي أي كان يعتمد على الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا الثقافي بتوجيهها وأننا في الوقت نفسه يحاول الإجابة عنها في حوار خاص مع التاريخ²، ففهم النصّ عند غادامير يعتمد بشكل عام على الأسئلة التي يحملها كلّ من النصّ والمتلقّي ومن الأفاق التي يتميّز بها كلّ طرف عن الآخر.

والمعنى حسب نظرية الهيرمينوطيقا مكمل للفهم، وهو ناتج عن فعل تأويلي كما ذكرنا سابقاً، ونفس الشيء بالنسبة للفهم فكلاهما ينتج عن التأويل وتجربة التاريخ دائماً ينتج عنها شعاراً واحداً هو أنّ المرء من المستحيل أن ينتزع نفسه من هذا التاريخ لأنّ وجوده قد رُسم بشكل فرضي بما سبق.

إنّ الفهم في نظر أصحاب نظرية التأويل ليس قراءة سطحية وإنّما قراءة عميقة بشكل كبير ولا بدّ من وجود وتوفّر واسطة الفهم أثناء عملية القراءة وتعمل بمثابة وجهاء لإعادة الإنتاج والتأويل ولا يمكن للقارئ العبور مباشرة للتأويل إلاّ بمرور بمرحلة القراءة، إضافة إلى هذا فإنّ القارئ يؤوّل لغته أيضاً داخل لغة النصّ أثناء قراءاته ومعانيته، حتّى يكون حضوره بشكل قويّ يثبت أفق شخصيته، وهذا ما تعتمد عليه نظرية التلقّي أثناء إجراءاتها حول نصّ ما، وبالتالي فالقراءة هنا والتأويل يحتوي على صوت المتلقّي بوصفه تاريخياً في كلّ

لحظة يقوم بها بعملية القراءة، وعليه فإنّ تاريخية القراءة هي نظير الحضور الزماني الدائم والمستمرّ للمعنى مادام النصّ يُعطي لنفسه فرصة القراءة للعديد من القراء الجدد وباستمرار، وعملية التأويل هي التي تكشف في كلّ مرّة أنماطاً جديدة من الوجود³.

1 - ينظر، روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، ص 60.

2 - ينظر، عبد الناصر حسن محمد، نظرية التواصل وقراءة النصّ الأدبي ص 84.

3 - ينظر، بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2006، ص 147.

ويفسّر هيدغر مصطلح الأفق التاريخي الذي جاء به غادامير على أنّه يتمثّل في المفهوم الذي تشكّله الحياة الإنسانية في حدّاتها بفضل جودتها وتاريخها، حيث أنّه وصف التاريخ على أنّه مدوّنة كبيرة تحوي مجموعة من الإدراكات والخبرات والتراكبات السابقة، التي تعتبر عناصر أساسية لفعل الفهم، وأنّ وجودنا في العالم وتمرّكنا فيه هو شيء ندخل فيه وهو يتحرّك معنا¹، ويؤكد أنّ الفهم والإدراك لا يحدث من شيء وإنما من الخبرة والمعرفة القبلية الواسعة للمتلقّي من أجل خوضه في مضمون النصّ من خلال عملية القراءة، وكلّ هذا من أجل البحث عن الحقيقة التي تنبع من العمل الفني نفسه.

وبهذا نخلص إلى أنّ الهيرمينوطيقا كانت تربة خصبة وبساطا لنظرية التلقّي، ومن منظور غادامير فإنّه لا يوجد معنى محدّد ونهائي ثابت لأيّ عمل كان، فالعمل التاريخي مثلاً يخلق لنفسه تاريخاً من المعاني، وهذا ما تمّ تأويله إلى أعمال فنيّة أخرى على نحو مخالف من العصور، وكانت فكرته عن التاريخ والأفق من أهمّ الموضوعات التي حظيت باهتمام كبير خصوصاً عند ياكوس، وأصبحت أساساً في فحص النصوص الأدبية رغم أنّ مجالها فلسفي محض.

3- الشكلائية الروسية:

تتطلب الشكلائية الروسية أثناء بناء نظرية التلقّي انطلاقاً من الخاصية الجمالية للأدب، ولا يقوم هذا إلاّ بعد تحليل النصّ وتفسيره من داخله وتذوّقه ومن أهمّ أعلامها: ايخنباوم، نينيانوف، جاكبسون، شكوفسكي²، حيث يؤكد ايخنباوم أنّ الأساس في نظرية التلقّي هي البحث عن الأدبية في النصّ، بوصفها موضوعاً لدراسة الأدب، أمّا جاكبسون فقد ركّز على الوظائف الأساسية للنصّ.

إغترفت نظرية التلقّي من الشكلائية الروسية مفهوم الشكّل وعلاقته بالإدراك الجمالي، ومفهوم الأداة الفنيّة وما يحدثه من تعريب للتصورات في العمل الأدبي، حيث يتهمّ الشكلائيون الروس بمكوّنات الأعمال الأدبية، وتحليلهم للقوافي والأشكال الشعريّة هو ما سانداهم في النقد الجديد الذي

1 - ينظر، بشرى موسى صالح، نظرية التلقّي، ص 39.

2 - ينظر، مراد حسن فطوم، التلقّي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2013، ص 24-25.

إهتم بالتحليل النصي، فنظرية التلقي قد أخذت منها بعض المفاهيم الخاصة كمفهوم شكل العمل الأدبي وتأثيره على الجانب الجمالي ومفهوم الأداة الفنية والتطورات التاريخية التي يمرّ بها إنتاج النص¹.

يتجلى تأثير الشكلائية الروسية على أصحاب نظرية التلقي في تحوّل اهتمامها من النص الأدبي إلى القارئ وعلاقته بالنص، فنجد شكوفسكي يرى أنّ الفنّ هو عملية تفكير على هيئة صور تؤثر على القارئ، وبهذا فهو يؤكّد أنّه عند تحليل العمل الأدبي لا نبدأ بتحليل الصور والرموز لأنّها مجرد أدوات للتأثير، وإنّما نبدأ بتحليل القوانين العامة للإدراك والمتعلقة باللغة المملّية، وهذا معناه أنّه المدرك هو الذي يقرّر نوعية العمل الفنيّ، وجعل الأسلوب أداة مركزية للتحليل الأدبي لدى الشكلايين الروس للوصول إلى أهداف النص².

إنّ الأدب في نظر الشكلائية الروسية ليس وصفا للحياة بقدر ما هو تلاعب في اللغة

وفهمه مبني على الشكل من خلال تفسير الأدبية في النصوص عبر البحث عن العلاقات والبنى الداخلية التي تجعل من الأدب أدبا، فتصوّرهم لعملية الإبداع الأدبي هو توتر قائم بين الكلام العادي والإجراءات الفنية التي تقوم بتغييره³.

فالعامل الأدبي هو بنى مشكلة من مقدرات لغوية، هذه المقدرات لا تمثّل الواقع، وإنّما تؤدي وظيفتها الأدبية عن طريق علاقات داخلية في النصّ، وما دامت هذه الأدوات اللغوية هي الأساس والمركز في العمل الأدبي، فعلى الناقد تحليلها لمعرفة العمليات التي تجعله أدبا، لهذا نجد قضية الشكل قد ارتبطت بنظرية التلقي التي تحتلّ مكانا بارزا في نظرهم عن الأدب⁴.

يقول اخنباون حول مفهوم عملية التلقي الشعرية أو الفنية "إنّ التلقي الفنيّ هو هذا النوع من التلقي الذي نشعر فيه بالشكل على الأقلّ مع امكانية الشعور بأشياء أخرى غير الشكل، ومن الواضح أنّ فكرة التلقي

1 - ينظر، روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، ص29.

2 - ينظر، محمد عزّام، التلقي والتأويل بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007، ص83.

3 - ينظر، صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص57.

4 - ينظر، مراد حسن فتّوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص25.

هنا ليست مجرد فكرة نفسية يتميز بها هذا الشكل أو ذاك، ولكنها عنصرا داخل في تكوين الفن الذي لا يوجد خارج نطاق التلقي¹.

ويؤكد ياوس أن ما يجعل العمل الأدبي عملا فنيا هو اختلافه النوعي بمعنى انزياحه الشعري، وليس ارتباطه الوظيفي بالسلسلة غير الأدبية، ومن خلال هذا التمييز بين اللغة الشعرية واللغة الوظيفية انبثق الإدراك الفني الذي قطع الصلة بين الأدب وممارسة الحياة، والتركيز على الغدراك الأدبي هو ما أدى بالشكليين إلى ملامسة الطابع الجمالي للعمل وترسيخ مفهوم الشكل الذي يندرج ضمن هذا الطابع الجمالي².

4-بنوية براغ:

بالإضافة إلى أصول وخلفيات نظرية التلقي نجد أيضا مدرسة براغ التي كانت لها أثر أيضا في نظرية التلقي وبلورة أرائها، وقد أسهم في كل هذا عمودين من أعمدها وهما **جان موكاروفسكي** وتلميذه **فيليكس فويكا فموكاروفسكي** رأى أن العمل الأدبي هو بناء محتمل الوجود عند الكاتب وأن هذا البناء لا يدرك بشكل مستقل، وإنما هو حقيقة سيميائية تتوسط بين المبدع والمتلقي، ويتألف من ثلاثة مكونات هي الفكرة والرمز والمعنى، ويؤكد أن الفن الراقي والرفيع يقوم بذاته ويتحدى كل الصعوبات ويضع معايير خاصة به³.

إن العمل الفني حسب مدرسة براغ ليست منغلقة على نفسه وإنما جعلته غير مستقلة عن التاريخ وموکاروفسكي وصف الإطار العام للفن بأنه نظام حيوي دال، فيصبح بذلك كل عمل فني مجرد بنية لها مرجعيات سابقة تتحدد من خلال أنساق متعاقبة في الزمان جعلتها هذه المرجعيات بنيات مستوعبة في كيانها ذاته⁴، فالعمل الأدبي هو عبارة عن سلسلة من البنيات تشكّل عبر التاريخ وليس كيانا مستقلا، وهذا ما جعله محل اهتمام رواد نظرية التلقي.

وقد طرح موکاروفسكي رأيا حول مفهوم العمل الأدبي، فيعرفه على أنه رسالة، ويقسمه إلى ثلاثة عناصر هي أن العمل الفني منتج مصنوع

1 - صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 59.

2 - ينظر، هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص 57.

3 - ينظر، محمد عزّام، التلقي والتأويل بيان سلطة القارئ في الأدب، ص 85.

4 - ينظر، غنيمه كولوقي، نظرية التلقي خلفياتها الاستيمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال، دار الشؤون، الجزائر، ط1، 2003، ص 53.

والرمز الحسيّ أو الدالّ عند دي سوسير، والموضوع الجمالي في الوعي الاجتماعي¹، فالمصنوع هو المظهر الماديّ الثابت للعمل الأدبي، ويتميّز ببنائه وسبكه المحكم وغموضه، أمّا الموضوع الجمالي، فيتمثل مركز التقاء بين النصّ والمتلقّي، ويحقّقه القارئ من خلال قراءاته وتجوّله عبر التاريخ².

فجماليّة العمل الفنّي في نظر موكاروفسكي لا تتحقّق إلّا من خلال وضعه في سياقه التاريخي، والمتلقّي عنده هو نتاج العلاقات الاجتماعيّة. وجاء موكاروفسكي أثناء دراسته وتمثيله لنظرية التلقّي بمصطلح التّحقّق الذي ينجزه القارئ ويعتبر ممثلاً لنقطة التقاء النصّ والمتلقّي فنجد تلميذه فليكس فوديكّا أخذ بأراء أستاذه وطوّرها وخاصّة فيما يتعلّق بإشكاليّة التاريخ الأدبي، وقد تمثّلت لمسة فوديكّا في نظرية التلقّي في جهده حول محاولته التوفيق بين الإتجاهين الطّواهرى عند انجاردن الذي سبق ذكره، والدراسة البنيويّة عند أستاذه موكاروفسكي، حيث رفض فكرة انجاردن المتعلّقة بالتّحقّق المثالي وربطه بتطوّر المعيار الجمالي³.

انطلق موكاروفسكي من مقدّمات النّظرية الشّكلانيّة لإنشاء وتطوير بنيويّة وجماليّة، نقول بتمتّع المتلقّي من مقوّمات جماليّة تمكّنه من إدراك العمل الفنّي، ويسند موضوع الجمال هنا استناداً زمنياً من خلال ما يحقّقه من ملموسات محدّدة لعملية التلقّي، وأكّد أنّ التّحليل البنيوي للنصّ الذي يعتمد على التّحليل التاريخي للأدب، كما هو عند النّاقد تيفانوف، لا ينفصل عن التّعامل مع النصّ المركّب خاصّة إذا كانت فيه العلاقة واضحة بين الأدب والمجتمع لكنّه يرفض تماماً اعتبار الأدب انعكاساً للواقع، ورغم اعترافه بتأثير الطّواهر والخلفيّات الخارجيّة عن الفنّ إلّا أنّه رفض اعتبار أنّ الفنّ انعكاساً للواقع، بل رأى أنّ الفنّ عند استجابته للعوامل الخارجيّة إنّما هي عوامل جماليّة منبثقة من الفنّ نفسه⁴، كما أنّه انتقد كلّ النّظريّات الأدبيّة التي ربطت النصّ بعوامل خارجيّة سواء نفسيّة أو غيرها بعيداً عن الجماليّة⁵.

1 - ينظر، روبرت هولب، نظرية التلقّي، ص 71.

2 - ينظر، غنيمّة كولوقلي، نظرية التلقّي، ص 57.

3 - ينظر، سعيد عمري، الرّواية من منظور نظرية التلقّي، منشورات مشروع البحث ونظرية التّرجمة، فاس، ط 1، 2009، ص 25.

4 - ينظر، حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقّي النصّ الأدبي، دار جرير للنّشر والتّوزيع، عمّان الأردن، ط 1، 2002، ص 22.

5 - ينظر، عبد الناصر حسين محمد، نظرية التّواصل وقراءة النصّ الأدبي، ص 77.

إنّ التحليل الأدبي حسب بنويّة براغ في نظر موكاروفسكي مرتبط بالحدود التي يعيّنها العمل الأدبي. وفصل بين الأدب والمجتمع، فالفنّ عنده طبيعة سيميولوجيّة مع وجود دور للفاعل الدلالي (الأنا) في الفكر الوظيفي مع الكشف عن خواصّ الوظيفة الجماليّة، فالمعنى في رأيه يتشكّل بتفاعل الأنا مع الوظيفة الجماليّة للنصّ، ورفض كلّ ما يحيل إلى ربط الفنّ بعلم النفس أو الحالة العقليّة أثناء عمليّة الإدراك، فالعمل الفنّي بنية مستقلّة، ورغم رفضه لنظريّة الانعكاس إلاّ أنّه لم يقلّل من شأنها كون أنّه يرى الجانب الاجتماعي له علاقة بالمعايير الفنيّة ممّا يجعله قريباً من جماليّة التلقّي¹.

ويرى موكاروفسكي أنّ اللّغة المستعملة في مرحلة الخطاب مع النصّ تعدّ وظيفة جمالية عندما تركّز على وظيفتها ونفسها في حدّ ذاتها، أمّا إذا ركّزت على المرسل تعدّ وظيفة انفعاليّة، ولكنّ سواء الوظيفة الجماليّة أو الانفعاليّة لا تستبعد دور المتلقّي، وإنّما تصنعه ضمن الإطار التحليلي للعمل الفنّي، ويؤكد تيفانوف أنّه من غير الممكن فصل الجانب الاجتماعي وإنّما يُعتمد عليه كما يعطي للتفاعل الاجتماعي أولويّة هامّة في مرحلة تحليل العمل الفنّي².

وممّا سبق يتّضح لنا أنّ مدرسة براغ لها دور كبير في تحقيق الأدبيّة بتموحيها وآرائها، كما أنّها تستند على عدّة عناصر لدراسة الأدب من بينها القارئ العادي والقارئ المتمكّن ذو خبرة في التّعامل مع الأعمال الأدبيّة مع تأكّيدها على مكانته ودوره في وضع اللّمس الجماليّة للأعمال الفنيّة المختلفة وفهم مقصدها الحقيقي.

5- سوسيولوجيا الأدب:

إنّ سوسيولوجيا الأدب علم حديث تطوّرت اهتماماته وأبحاثه تطوّراً كبيراً، ويُعدّ بمثابة الدّراسة العمليّة للسلوك الاجتماعي أو علم التّفاعل الإنساني³، فهو لا يهتمّ بما يجري في دوائر النفس بقدر ما يهتمّ بما يحدث بين النّاس بوصفهم كائنات اجتماعيّة.

يحاول سوسيولوجيا الأدب بيان العلاقة الوطيدة بين الأدب والظّروف الاجتماعيّة المحيطة به، باعتبار المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الأدبيّة

1 - ينظر، المرجع السابق، ص78.

2 - ينظر، روبرت سي هول، نظريّة الاستقبال، ص46.

3 - ينظر، يحي مرسى عيد بدر، علم الاجتماع (مقدّمة في سوسيولوجيا المجتمع)، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، القاهرة، ط1، 2007، ص20.

الإبداعية، فالقارئ حاضر في ذهن الأديب وهو وسيلة هذا ما جعل بين الأدب وعلم الاجتماع علاقة متماسكة منذ القدم¹.

فباشرت دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع تطرح العديد من القضايا الفكرية أمام النقد الأدبي وعالم الاجتماع فكان أول وأقدم مفكر رسم بناء نظري وفلسفي لها هو المفكر الألماني **خيوفاني باتيستافيكو** في كتابه "مبادئ العلم الجديد"، الذي وضّح فيه دور الإنسان في خلق عالمه الاجتماعي وعلاقاته وبالتالي أعماله الإبداعية، ولكن سرعان ما إندثرت أفكار **فيكو** تحت أفكار تلميذه **فرانسيكو دي سانكتس** التي أعجبت المفكر الجمالي **كروتشيه** وأثرت فيه والتي توافقت بين العمل الأدبي وأنساق الواقع الاجتماعي².

لكن سرعان ما قدّمت الكاتبة الفرنسية **مدام دي ستال** كتابها "الأدب في علاقاته بالأنظمة الاجتماعية" عام 1800، بصورة جديدة لأفكار **فيكو**، وتبيّن أنّ مبدأ الأدب تعبير عن المجتمع، فتطوّرت أفكارها بمفاهيم **مونيسكيو**، **هيدغر**، فتقول "كلّ عمل أدبي يتغلغل في بيئة اجتماعية وجغرافية ما، حيث يؤدي وظائف محدّدة بها ومن ثمّة لا حاجة إلى حكم قيمي، فكلّ شيء وُجدَ لأنّه ينبغي أن يوجد"³.

فمدام دي ستال ترى أنّ الأدب يتغيّر بتغيّر المجتمعات ويتبدّل بتبدّلها، ويتطوّر حسب تطوّر الأوضاع الاجتماعية، وأنّ الأدب لا بدّ من تغييره نحو مسار الاهتمام بمواضيع المجتمع الظاهرة الأدبية، ومن الضروري الابتعاد عن فنن الكتابة والخطابة التي احتلت الكتب قديماً⁴.

ويبدأ النقد الاجتماعي باليقين على وجود علاقات حيوية بين الفن والمجتمع، هذه العلاقات تبرّر الجمالية للعمل الفني بعد التنظيم والتعميق، بدليل أنّ الفن لا يولد في فراغ كونه ليس عملاً شخصياً، إنّما عمل مؤلّف له زمانه ومكانه، ممّا جعل النقد الاجتماعي كردّة فعل على النقد النفسي لإغراقه في النزعة الشعورية⁵.

ومن هذا المنطلق لا تتمّ العلاقة بين محتوى الحياة الاجتماعية والأعمال الفنية، إنّما بين البنية الذهنية لمجموعة اجتماعية معيّنة، والبنية

1 - ينظر، شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ص124.

2 - ينظر، صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1996، ص96-97.

3 - المرجع نفسه، ص98.

4 - ينظر، وائل بركات وغسان السيد، مقدّمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، لا، دمشق، (د.ط)، 1995، ص49.

5 - ينظر، ابراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف للطباعة والنشر، (د.ط)، 1982، ص61.

الكلية الدالة للعمل الفني والادبي، فلا يعدّ هذا الأخير انعكاسا للواقع وإنما تعبير مساو للحقيقة التي يمكن لمجموعة اجتماعية الوصول إليها عبر هذا الواقع وتجربة الفرد ليست إلا وجهًا جزئيًا من الابداع ومنه نستشفّ المعادل السوسيولوجي، الذي تنتجه الجماعة التي تساوي رؤيتها للعالم لخلق عمل فني من خلال تداخل البنية الذهنية والبنية الكلية للعمل الفني¹.

اهتمّ علم الاجتماع بالقارئ اهتمامًا حقيقيًا، فجاء في دراسات علم الأدب أنّ المجتمع ليس منبعًا للأثار الأدبية فقط بقدر ما هو متلقٍ لها " فيقترب المنهج السوسيولوجي في النقد من نظرية التلقي من حيث اهتمامه بالمتلقي وثقافته، واستعداده لمواجهة النصّ الأدبي وتركيزه على الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها إلى الحدّ الذي يجعل من هذه المدرسة أساسًا من الأسس التي قامت عليها نظرية التلقي²."

يعتبر القارئ البنية الأولى التي يتكوّن منها المجتمع كونه فاعلا ومنفعلا، لأنّه يتلقّى الأدب ويكمّل نقائصه من خلال تغيير ظروف الحياة والإنتاج فتحدث عملية تأثر وتأثير وركّزت عناية علم الاجتماع بالظاهرة الأدبية على السيّاقات التاريخية ودورها في نشأة الأثار الأدبية³.

إنّ تأثير النقد السوسيولوجي في نظرية التلقي يركّز على غائية الأدب كونه رسالة اجتماعية، ويصل إلى وصف كيفية المتلقي في مواجهة الأدب والمجتمع في نفس الوقت، فالتلقي عند لوفينثال يتطلّب من المتلقي قوّة التكيف الاجتماعي والنفسي، وكذلك أيديولوجيا ومقاومتها في نفس الوقت وإشباع الحاجات وتنحيّيه أيضًا⁴.

وجاء جان آيف تادييه فربط المتلقي وقراءاته بالمجتمع والحياة الاجتماعية التي تفتح له المجال للتأويل وتجعله حرًا وخلاقًا، فيقول في كتابه "النقد الأدبي في القرن 20" " أنّ نظرية التلقي تنشأ عن السوسيولوجيا والشعرية⁵ "، فالنقد السوسيولوجي يؤكّد أنّ الادب رسالة اجتماعية هدفها تحليل المجتمع ومحاولة تغييره .

1 - ينظر، يوسف الأنطاكي، سوسيولوجيا الأدب (الآليات والخلفية الإبيستيمولوجية)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009، ص 122.

2 - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص30.

3 - ينظر، حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، ص29.

4 - ينظر، روبرت هولب، نظرية التلقي، ص133.

5 - جان آيف تادييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم مقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1993، ص387.

وتنظير سوسيولوجيا الأدب إلى المتلقي أنه هو القارئ الفعلي للعمل بصفته الاجتماعية وهو من يمارس عملية التلقي الأدبي من خارج العمل الأدبي¹، ولكن رغم هذا فإنه يوجد اختلاف واضح بين نظرية التلقي وسوسيولوجيا الأدب من حيث أن الأولى همها الوحيد المتلقي وآلية استجابته باعتبار هذه الأخيرة هي جوهر العملية الأدبية في حين جوهر العمل الأدبي عند سوسيولوجيا الأدب هو المتلقي والمجتمع في نفس المرتبة لأنهما أساسا العمل الأدبي.

وهكذا فإن روبرت هولب يرى " العلاقة بين سوسيولوجيا الأدب ونظرية التلقي، ومن المحتمل أنها لم تكن علاقة تأثير مباشر أو مجرد علّة ومعلول، ولكن يبدو مؤكّدا إلى حدّ بعيد أن تزايد الاهتمام بالدراسات الاجتماعية قد أسهم في تهيئة المناخ الذي مكّن نظرية التلقي وعمل على نجاحها"².

وفي حقيقة الأمر أن إسهام الأدب في خدمة المجتمع هو في حقيقة الأمر رصد لانعكاسات الواقع، وهو يطرح بإلحاح قضية التفاعل والتأثير والتأثير بين المبدع وقضايا مجتمعه، وهذا ما جاءت به نظرية الانعكاس التي تؤكد على أسبقية الوجود الاجتماعي على الوعي، كون المتلقي ليس متممّا فحسب بقدر ما هو قارئاً ومشاركاً في عملية الإبداع وقد لملت جميع الجوانب المتعلقة بالظاهرة الأدبية، وهذا ما حقّق لها النجحت الكبير الذي يرى أن الأعمال الأدبية دائماً لها صلة بالواقع³.

وبهذا فإن التلقي في مدرسة سوسيولوجيا الأدب هو عملية فهم وتحليل وتكييف وتغيير بين القارئ والمجتمع، من خلال وسيط ألا وهو الأدب الذي يعمل على كشف حقيقة ذلك المجتمع، وهنا تكون عملية عكسية بين القارئ والمؤلف، ويجسّد هذا الأخير الواقع في كتاباته في حين القارئ يكشفها فيسند المجتمع إلى مرجعية مشتركة مع القارئ الذي يسعى دائماً إلى الوصول إلى ذلك التوازن النفسي الاجتماعي مستعينا بتلك القراءة⁴.

2- مقولات نظرية التلقي والقراءة:

1 - ينظر، مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص31.

2 - روبرت هولب، نظرية التلقي، ص135.

3 - ينظر، محمد عبد السلام كفاقي، في الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1972، ص52.

4 - ينظر، مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص31.

تستمدّ كلّ نظريّة استمراريّتها ونجاحها بما تؤمن به من آراء وأفكار وتدافع عنه، فنظريّة التّلقي كباقي النظريّات لها مقولات خاصّة بها تميّزها عن غيرها من النظريّات، ومن مقولاتها التي أصبحت أساسا وشرطا لها حتّى تكتمل عمليّة التّلقي هي:

2-1-القارئ:

كان القارئ مهمّشا في الدّراسات النّقديّة السّابقة إلى أن ظهرت نظريّة التّلقي، فقامت بتحريره وإعطائه أهميّة كبرى وأصبح أساسها، فأطاحت بالنصّ ومؤلفه، وجعلت القارئ هو العنصر المهم والمهيمن في عمليّة القراءة فلم يبق ذلك القارئ الذي يتقبّل أيّ نصّ دون إدراكه أو التّمييز بينه وبين باقي النّصوص، وإنّما أصبح جزّا في قراءة أيّ نصّ ومدرك لمعناه ومكملّ له وهو الدّالّ على مواطن الجمال والجودة فيه حسب ذوقه ورؤيته الخاصّة به فأصبح بذلك منتجا ومبدعا في الوقت نفسه¹.

2-2-القراءة:

وهي في معناها العامّ ممثّلة كلّ مكتوب وقد تكون سرّيّة أو جوهريّة، أمّا حسب نظريّة التّلقي فهي نشاط فكري يدلّ على التّباين بين النّصوص ومنتج في نفس الوقت للاختلاف بفضل اللّغة، وبذلك فهي تفاعل بين القارئ والنصّ، ذو طبيعة جدليّة من النصّ إلى القارئ والعكس صحيح².

2-3-النصّ:

في مفهومه العامّ هو انعكاس للمعنى الذي يراه القارئ وهو رسالة المبدع أو المؤلّف، فيكون النصّ وسيطا بينهما (القارئ، المؤلّف)، عبر نقطة استقبال هي القارئ، فنعكس كلماته دلالاته مشاعر وأفكار المؤلّف³، وهذا معناه أنّه له صورة ماديّة تصل للقارئ وهي الكتابة.

ولكنّ نظريّة التّلقي رفضت عمليّة الكتابة وترى تحقيقه كلّ في عمليّة التّلقي ويرى ايزر أنّ النصّ نتاج لتفاعل جهود القارئ والمؤلّف معا فيقول " عمليّة الكتابة تشتمل عمليّة القراءة باعتبارها عامل ارتباط جدلي ويتطلّب هذا أنّ الفعلان المترابطان شخصين نشيطين بشكل مختلف والمجهودات الموحّدة للمؤلّف والقارئ تبرز للوجود الموضوع الملموس

1 - ينظر، حبيب مونسى، نظريّات القراءة في النّقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ط1، 2007، ص138.

2 - ينظر، محمود العشيرى، الاتّجاهات الأدبيّة والنّقديّة الحديثة، دليل القارئ العام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط2، 2003، ص94.

3 - ينظر، فولغانغ إيزر، فعل القراءة (نظريّة جماليّة التّجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، (ذ.ط)، 1976، ص55.

والخيالي، هذا الموضوع هو من عمل الذهن، إن الفن لا يوجد إلا من أجل ومن خلال الناس الأخرى¹، وهذا معناه أن العمل الفني له وجهان الوجه الأول فني يمثل النص، أما الثاني فجمالي هو القارئ.

2-4- العلاقة الجدلية بين النص والقارئ:

تري نظرية التلقي أن القراءة ليس لها اتجاه واحد، وإنما هي علاقة تبادلية بين القارئ والنص، وتكون بينهما علاقة سؤال وجواب، فالقارئ يسأل النص فتكون بذلك بينهما علاقة جدلية من النص إلى القارئ والعكس صحيح².

2-5- حرية القارئ:

أعطت نظرية التلقي الحرية المطلقة للقارئ وجعلته أهم مبادئها، لكن حريته لا تعني إهماله للضوابط الفنية لمن الحرية التي تقصدها نظرية التلقي وضعية أيديولوجية معينة التي تعيق الفهم الصحيح.

2-6- المشاركة في صنع المعنى:

بما أن نظرية التلقي جعلت المتلقي هو أساس عملية القراءة فرأته مشاركا في صنع المعنى ومكملا له، وأن لا يكون خارج النص بتفسيره الإنشائي له، وإنما مشاركا في صنع المعنى الذي يحول موضوع النص إلى سلوك القراءة³.

ويقوم القارئ في نظرها بمهمتين الأولى تتمثل في الإدراك المباشر وهو مرحلة أولى لفهم هيكل النص الخارجي، بالتعرف على أساليبه وكلماته، وأما المهمة الثانية فهي الاستذهان وهو نوع من الخيال لإيجاد القيم الجمالية للنص، وإيجاد تكملة للفراغات والفجوات التي تصادف القارئ أثناء هذه المهمة الثانية من القراءة فالوصول للغموض هو أساس عملية القراءة، وبهذا يكون قد شارك في صنع المعنى بتفاعله مع غموض النص⁴.

2-7- المتعة الجمالية:

وهي متعة تنشأ من تفرّد القارئ مع العمل الفني، وهي موجودة داخله وليس خارجه، وتحدث هذه المتعة بعد اكتشاف القارئ للغموض الموجود

1 - محمود العشري، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، دليل القارئ العام، ص 93.

2 - ينظر، فولغانغ إيزر، فعل القراءة، ص 56-57.

3 - ينظر، محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، ص 20.

4 - ينظر، المرجع السابق، ص 22.

في النصّ، يُوَدِّي به إلى اكتشاف فضاءات عديدة للنصّ فيقول ياوس " إنّ المتعة الجماليّة تتضمّن لحظتين، الأولى تنطبق على جميع المتع حيث يحصل استسلام من الذات للموضوع ، والثانيّة تتضمّن إتّخاذ موقف يوطّر القارئ وجود الموضوع ويجعله جماليّاً¹، وهذا معناه أنّ القارئ له دوران أثناء القراءة، وهما صنع المعنى بطريقة عفويّة من خلال تأثره وتأثيره مع النصّ، وإنتاج المتعة الجماليّة بطريقة مقصودة.

المبحث الثاني: تنظير نظريّة التلقّي في ضوء نظريّة الأدب

يختلف اهتماما نظريّة التلقّي عن اهتمامات النظريّات الأخرى فهو يركّز على المتلقّي بوصفه أهمّ عنصر بين عناصر العمل الإبداعي، باعتباره يكملّ هذا العمل باستخدامه العمليّات الذهنيّة والدوقيّة المحدّدة بتاريخ وزمن القراءة، حتّى أنّه تختلف القراءة وعملية التلقّي كلّما اختلف الزّمن وتنوّعت المدارك والأدوات آنذاك، وبالتالي يكون هناك تبادل بين النصّ والمتلقّي، فالتّجديد هنا في المعنى من قبل المتلقّي تحدّده الظروف من عصر لآخر ومن قارئ لآخر، فالعمل الأدبي في ضوء نظريّة التلقّي هو نتاج العلاقة الفاعليّة بين النصّ والقارئ بمعين من ذخيرته المعرفيّة المكتسبة والمخزّنة من أجل بناء معنى جديد وإضاءة المناطق الغامضة في النصّ.

ويمكن القول بأنّه وصف العمل الأدبي بالجمال بعد تعرّضه لنظريّة التلقّي، فهنا كلّ الجمال منتسب وراجع لدور القارئ الذي يلقي بظلاله على الخطاب بعيدا عن المؤلّف حتّى تستوي الظاهرة الأدبيّة في علاقة النصّ بالقارئ.

فالعلاقة بين النصّ والقارئ تكون عكسيّة متبادلة فالقارئ لا يجد نفسه إلّا من خلال وجود نصّ لدراسته وتحليله، والنصّ أيضا يكون بنية مضمرة قبل تعرّضه للقراءة والتحليل،

فالقارئ هو من يخرج للنور ويكتشف خباياه، ولا يكون هذا إلّا إذا تعايش القارئ مع فعل القراءة بكلّ أحاسيسه ومشاعره خلال فترة القراءة كلّها،

¹ - محمود عبّاس عبد الواحد، قراءة النصّ وجماليّات التلقّي بين المذاهب الغربيّة وتراثنا النّقدّي، ص 23.

وبالتالي فإنه من منظور نظرية التلقي لا يمكن الفصل بين النصّ والقارئ، فالعلاقة بينهما علاقة حوار وتداخل وتفاعل كما ذكرنا سابقاً¹.

فالحديث هنا عن المعنى هو الحديث عن جهود الرّائدين المشهورين هانز روبرت ياكوبس و فولفغانغ ايزر في إرساء قواعد نظرية التلقي ووضع عدّة فرضيات ومفاهيم إجرائية يفهم من خلالها الأدب ويُفسّر، فالأول كان فهم الأدب عنده من خلال بناء أفق الإنتظار أمّا الثاني في بناء المعنى الأدبي، وتتمثّل نقطة البدء عند ايزر في العلاقة الجدلية التي تربط بين النصّ والقارئ وهي علاقة تفاعل بينهما.

فالمعنى عند ايزر يتمّ بالتفاعل بين النصّ والقارئ، فالنصّ في نظره ليس كاملاً وإنّما ذات القارئ هي من تكمله فوجود النصّ هو توافق بين النصّ والقارئ الذي ينتج عنه المعنى، فلا بدّ من الإلتحام بينهما حتّى لا يكون هناك تفرّد للنصّ أو القارئ، ويتمّ كلّ هذا بفعل القراءة².

والتفاعل بين النصّ والمتلقي هو تفاعل بين بنية التأثيرات وبنية التجارب، والقراءة هنا هي الفعل الفاعل للمعنى بفضل الفهم والإدراك، فجمالية تفاعل بنية النصّ ومتلقيه لا تظهر إلّا من خلال مرور هذا الأخير عبر مختلف وجهات النظر التي يقدّمها النصّ³، فلا يمكننا الخلوّص إلى المعنى النهائي للنصّ كونه يحوي فجوات عديدة يجب على القارئ ملؤها من خلال تفاعله مع العمل، وهذا ما أسماه ايزر بمفهوم الفجوات أو الفراغات التي تحتويها

بنية كلّ نصّ، ويجب على القارئ الأخذ بعين الاعتبار بعض الإجراءات التي يجب أن لا تكون خارج النصّ، وإنّما تكون كمقاربة بين النصّ ودرجة فهمه، وهذا بالنسبة لكلّ النصوص، ويظهر بشكل جليّ في الموضوع ذاته أو الأفق معاً بعد تشكّل البنية الكلية للعمل الأدبي، فيقول ايزر في هذا الصّدّد " فوجد أنّ التوافق ليس معطى نصيّاً، وإنّما هو بنية من بنيات الفهم التي يملكها القارئ لأنّه مقصود لذاته بقصد تحقيق الاستجابة والتفاعل في النصّ الجمالي"⁴، ويقول روبرت هولب شارحاً

1 - ينظر، نادر كاظم، المقامات والتلقي، (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النّقد العربي الحديث)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص25.

2 - ينظر، سامي اسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص144.

3 - ينظر، حسن البنا عزّ الدين، قراءة الآخر قراءة الآن، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النّقد العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (د.ط)، 2008، ص48.

4 - بشرى موسى صالح، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، ص48.

فكرة إيزر " حيثما صار جزء ما موضوعا، فإنّ الجزء السابق له لابدّ أن يفقد صلته الموضوعيّة وأن يحوّل إلى وضع هامشي خاو من الناحيّة الموضوعيّة يمكن للقارئ أن يشغله، وعادة ما يشغله حتّى يستطيع التّركيز على الجزء الموضوعي الجديد"¹.

فالمعنى الذي يخرج القارئ لم يعد موضوعا يُعرف به وإنّما أصبح أثرا مُعاشا من خلال اندماج القارئ والنصّ في وضعيّة واحدة مع القراءة بوصفه تفاعلا ديناميا بين الإثنين، وهكذا يتبيّن أنّ الخلق فسيحا أمام القارئ عندما يدخل في عمليّة حوار مع النصّ في محاولة لإستنطاقه ويتميّز النصّ بطاقته الدلاليّة التي تختلف عن الدلالة العاديّة، ولهذا فإنّ أقصى ما بحث عنه القارئ في النصّ "اللّذة" كما سمّاها رولان بارت بقوله " وهنا تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه منتجا أي عندما يسمح النصّ له بأن يأخذ ملكاته الخاصّة بعين الاعتبار"².

ومعنى هذا أنّ القارئ لم يعد ذلك القارئ البسيط الذي يقرأ النصّ ويمرّ عليه مرور الكرام، وإنّما أصبح هو الفاعل الحقيقي المشارك في تحقيق جماليّة النصّ الأدبي .

ومن هذا المنظور فإنّ النصّ هو مجموعة من الأفكار والطّروحات وبمعنى أدق مجموعة من الرّؤى والنتائج لعدّة مبدعين عبر مراحل مختلفة والتي تساهم في تحويل نصّ واحد إلى عدّة نصوص أخرى وعبرت جوليا كريستيفا عن هذا بقولها " النصّ الأدبي خطاب يخترق جاليا وجه العلم و الأيديولوجيا والسّياسيّة، ويتطلّع لمواجهتها وفتحها وإعادة سهرها ومن حيث هو خطاب متعدّد، ومتعدّد اللّسان أحيانا، متعدّد الأصوات غالبا"³.

ويعني هذا أنّه يتوجّب على النصّ إنفتاحه على التّفاعل مع نصوص أخرى، ولا يتمّ هذا إلّا إذا أسندت هذه المهمّة إلى قارئ بارع ومتمكّن وجيّد، فيصبح مبدعا جديدا له الحق في التّفكيك وإعادة الإنتاج والبناء، وبالتالي قراءة النصّ الإبداعي تكون أكثر انفتاحا على عمليّة القراءة من

1 - روبرت هولب، نظريّة التلقّي، ص148.

2 - فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظريّة جماليّة التّجاوب في الأدب، ص56.

3 - جوليا كريستيفا، علم النصّ، ص13.

النصّ التّصوّري والرّموز اللّغويّة في النّصوص الإبداعية تكون متعدّد ز مختلفة الدّلالة مقابل النّصوص التّصوّريّة التي لها دلالة أحاديّة .

وينتج هذا عن براعة القارئ الضّمّني الذي يعتبر هو أساس آليات تحقيق بناء المعنى، بين القارئ والنصّ ومنه فأفق التّوقّعات والقارئ الضّمّني، الذي يعتبر هو أساس آليات تحقيق بناء المعنى بين القارئ والنصّ، ومنه فأفق التّوقّعات والقارئ الضّمّني عنصران يكملان بعضهما البعض لتحقيق التّأويل والخروج بحياة جديدة للعمل الفنّي في كلّ مرّة وأثناء كلّ قراءة.

وقد ميّز هذا القارئ عن غيره من القراء، كالقارئ الجامع لميشيل ريفاتير، والقارئ المثالي الذي ابتدعه فيش، والقارئ المعاصر... وغيرهم من القراء، حيث أكّد على دورهم في تعبيرهم عن وظائف جزئية عاجزة حتّى عن وصف العلاقة الجديدة المستحدثة في كلّ

نصّ بين العمل والمتلقّي له، وهذا عكس ما جاء به ايزر حول قارئه المضمر الذي يراه أنّه هو المؤهّل الوحيد لقراءة النصّ وفهمه وإعادة إنتاجه من جديد لتحقيق العمليّة التّواصلية، ولا يكون هذا القارئ ظاهراً وإنّما هو "يجسّد التّوجيهات الدّاخلية لنصّ التّخيّل لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقّى ... أنّ القارئ الضّمّني هو تصوّر يضع القارئ في مواجهة النصّ في صيغ موقع نصّي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلاً"¹.

وينتج عن تحوّل التّلقّي إلى بنية نصيّة نتيجة الحوار الحاصل بين النصّ والمتلقّي، ويمثّل أيضاً الإستجابة الفنيّة التي يشترطها فعل التّلقّي في النصّ.

وهو ليس شخصيّة خياليّة وإنّما له جذور مغروسة في كلّ بنية نصّ، فوظيفة حيويّة وهو الذي يقدّم الرّابط بين القراءات المختلفة للنصّ، ويقارن بينهما ويخضعها للتّحليل والتّأويل فالقارئ الضّمّني هو قارئ مختلف يتمثّل دوره في تشخيص كلّ ما هو داخلي في النصّ بفضل عمليّة التّخيّل لإيجاد العلاقة بين العمل الأدبي الإبداعي والمتلقّي، وهذه العلاقة لا تتحقّق إلّا بعنصر الفهم².

1 - بشرى موسى صالح، نظريّة التّلقّي، ص 51.

2 - ينظر، حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقّي النصّ الأدبي، ص 48.

ومعنى هذا أنه على القارئ التعمق في أعماق المعنى الكامن في ثنايا النصّ مهما اختلف زمان أو مكان الكتابة، مستعملاً خبرته الواسعة، وتأويلاته وتخيّلاته لجعل النصّ كائن حيّ ينطق حتّى يتمكن من الحوار معه، ويختلف هذا من متلقٍ لآخر حسب خبرته ومكتسباته الفنّية، يقول ايزر حول القارئ الضمّني " أنه مجسّد كلّ الاستعدادات المسبقة الضروريّة بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي بل من النصّ ذاته، وبالتالي فالقارئ الضمّني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النصّ أنّه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقتها مع أيّ قارئ حقيقي ¹.

إنّ العمل الأدبي لا يستوي إلّا في ظلّ علاقة النصّ بقارئه حيث أنّنا نستطيع القول أنّه بهذه العلاقة قد انكسرت مركزيّة الذات الأولى المؤلّفة التي تحتكر المعنى، وأصبح هذا الأخير منشورا على كامل النصّ ينتظر قارئاً بارعاً وذكياً ليجمع مفرداته ويشكّل منها جسراً دلالياً يستطيع الوصول من خلاله إلى أعماقه وكشف خباياه بطريقة جدليّة ومختلفة عن طريقة تأليفه الأولى، وهذا ما أدّى إلى موت المؤلّف وسيطرة القارئ في ساحة النصّ ².

ونجد ايزر قد أعطى للنصّ مفهومين الأوّل مرتبط بالمولّف والثاني بالقارئ، وفسر علاقة النصّ بالقارئ من خلال جانبين، الأوّل يكون بفعل الإبداع، والثاني بفعل القراءة، ومعنى هذا أنّ القراءة عند ايزر هي فعل جمالي يكتسي أهميّة من خلال التفاعل بين النصّ والمتلقّي بحيث يتمكن من وضع يده على مفاصل النصّ لغة وتركيباً ودلالة ³.

إنّ صلة القارئ بالنصّ تتمركز في نقطة واحدة أساسيّة وهي الغموض، الذي ركّز عليه أعلام نظريّة التلقّي، حيث يرون أنّ هذه الظاهرة التي تكتنف العديد من جوانب النصّ الأدبي ويحتاج هذا إلى قارئ متميّز ومجهود كبير لتعيين البنيات النصّيّة وتحديد دلالتها، والإشتغال تأويلياً على قراءة النصّ، فذهب أعلام نظريّة التلقّي إلى حدّ بعيد بإقرارهم أنّ الأعمال السهلة الفهم لا تثير في نفس القارئ شعوراً وإحساساً بالمتعة والجمال، يقول ايزر في هذا الصّدّد " والعمل الناجح للأدب يجب ألا يكون

1 - فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص30.

2 - ينظر، عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999، ص148.

3 - ينظر، فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص12.

واضحاً تماماً في الطّريقة التي يقدّم بها عناصره وإلاّ فإنّ القارئ سيخسر اهتمامه، فله نظم النصّ الأدبيّ عناصره بعلانيّة شديدة فإنّ الفرص أمامنا كقراء إمّا أن تكون في رفض النصّ بسبب السّأم وإمّا أن تكون قراء سلبيين¹.

ومعنى هذا أنّ الغموض أمر طبيعيّ وبديهيّ في النصّ، وهو ما يدفع القارئ إلى بذل جهد كبير في الفهم ثمّ التّأويل، وبالتالي تحقيق المتعة المنشورة كون ذلك الغموض هو من يلعب بمشاعر القارئ ويحرّك خياله ويجعل له دوراً فعّالاً في التّفاعّل مع النصّ، ويجعله منتجاً ثانٍ للنصّ، وبالتالي فهذا الأخير يكون دوماً مفتوحاً على قراءات جديدة ومتعدّدة، وليس له معنى مفراً كون التّأويل متعدّد من وقت لآخر ومن زمن لآخر ليوضّح في كلّ مرّة جديدة جانب من جوانب النصّ الغامضة².

إنّ قيمة العمل الأدبيّ تتحدّد في ضرورة احتواء النصّ على قدر من الغموض وهذا ما يميّزه عن باقي الأصناف الأدبيّة التّعبيريّة الأخرى، ببنائه المركّب من علاقات معقّدة، وصور مركّبة وإيقاعاً معقّداً أيضاً ممّا يجعل القارئ دائماً في موقع المطاردة المستمرّة للمعنى³.

ونجد عبد الله الغداميّ الذي سعى جاهداً لإبداء دور المتلقّي الكبير في نظريّة التّلقّي إزاء قراءة النصّ وتحليله فقال " كنّا قديماً نقول أنّ المعنى في بطن الشّاعر غير أنّ زماننا هذا سرق المعنى من بطن الشّاعر ووضعه ناراً حارقة في بطن القارئ "، فقد أبدى الإهتمام بالقارئ والتّخلّي عن المبدع في السّاحة الأدبيّة⁴.

وجاء عليّ الشّرع بفكرة أخرى تهتمّ بعلاقة المبدع والقارئ مع حيث أنّ كليهما يكمل الآخر في العمليّة الفكريّة والأدبيّة وأكّد على ضرورة تشكيل الصّورة الفعليّة الكلية للنصّ الأدبيّ، بتعاون من المتلقّي والمؤلّف إضافة إلى الأعراف اللّغويّة والأدبيّة لكلّ منهما، فالنصّ الأدبيّ لا يخرج إلى النّور الحقيقيّ إلاّ بقراءة جيّدة من جهد القارئ ووعيه وإدراكه له⁵.

ويدخل هذا التّواصل ضمن الإستراتيجيّة التي تعتبر هي المسؤوليّة على العمليّة التّواصلية بين السيّاق والقارئ وتقييم العلاقة القائمة بينهما

1 - روبرت سي هول، نظريّة الاستقبال، ص39-40.

2 - ينظر، بسّام قطّوس، استراتيجيات القراءة، التّأصيل والإجراء النّقدّي، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، عمّان (د.ط)، 1998، ص29.

3 - ينظر، إبراهيم رمّاني، الغموض في الشّعر العربيّ الحديث، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1991، ص41.

4 - عبد الله محمد الغداميّ، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص103.

5 - ينظر، سامي عبّابنة، اتّجاهات النّقاد العرب في قراءة النصّ الشّعريّ الحديث، ص398.

بفعل قواعد توفّق بين هذين الأخيرين حتّى يحصل التّواصل بنجاح وترسم معالم موضوع النصّ ومعناه وشروطه. فمن الرّغم أنّ القارئ يتمتّع بكلّ الحرّيّة في التّجديد و تأويل المعنى إلّا أنّه ليس حرّاً بالمعنى المعروف لأنّ حرّيّته لا تعني عدم التّزامه بالقواعد والضّوابط والشّروط الفنيّة، وإنّما التّزامه ضروري ومتطلّب بعده شروطا تجعل قراءته موضوعيّة تعتمد على التّجربة الجماليّة لديه في فكّ بنيات النصّ وشفراته، فالقارئ مع التّزامه بشروط فنيّة وجماليّة يحقق المُبتغى في المشاركة في صنع معنى جديدا¹.

كما أنّ القارئ ليس مقيداً بالكشف عن معنى واحد في النصّ، وهذا لا يعني أنّه ليس حرّاً في ايجاد تفسيرات للنصّ لا تتناسب مع منطلقاته ومضامينه يعني بطريقة عشوائيّة، وإنّما عليه أن يتّبع مقتضيات النصّ التي تؤدّي إلى الفهم الصّحيح بعيدا عن الحشو بالألغاز والتّراكيب المعقّدة الصّعبة الفهم.

وحتّى يتحقّق هذا التّواصل بين النصّ وقارئه لابدّ من سيرورة القراءة حيث أنّ القراءة لم تعد تلك القراءة التي تسير في إتّجاه واحد كما كان معروفا في الإتّجاه البنيوي والدّلالي والاجتماعي، وإنّما قراءة تشير بشكل متبادل من النصّ إلى القارئ ومن القارئ إلى النصّ، ولا يقدّم هذا الأخير كلّ شيء بوضوح، وإنّما للمتلقّي دور كبير في إضفاء أبعاد جديدة للنصّ إضافة إلى هذا فإنّه عندما يحسّ القارئ بالرّضى واللذّة، وحصول عمليّة التّأثير والتّأثير من خلال عمليّة المحاورّة مع النصّ تكون قد تمّت عمليّة القراءة بنجاح، وأدّت دورها بشكل صحيح.

وفعل القراءة عند إيّزر لا يتحقّق إلّا عن طريق التّناغم بين النصّ والقارئ فبنية النصّ وبنية فعله هما أساسا عمليّة التّواصل فإيّزر يعتبر العمل الأدبي هو المانح المظاهر التّخطيطيّة التي تجعل بين القارئ والنصّ علاقة وطيدة من أجل إنتاج جماليّة النصّ وهذا ما أخذه عن أنغاردن².

ف فعل القراءة هو ضرب من ضروب الحوار المنتج والفعل بين النصّ وقارئه، حيث يعمل هذا الأخير على القيام بفرضيّات من أجل الكشف عن

1 - ينظر، محمود عبّاس عبد الواحد، قراءة النصّ وجماليّات التّلقّي، ص21.

2 - ينظر، صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، ص117.

النسق، مع الأخذ بعين الاعتبار بشروط عمليّات الإدراك الجمالي، وكذا مكانة ودور المؤلّ، والحرص على فهم الأثر الأدبي وامتلاك جوهره انطلاقاً من الخصيصة الرّمزيّة للنصّ الأدبي¹.

وبهذا فالقراءة تعتبر نشاطاً إنتاجياً لا يتحدّد هدفه في الذّهاب من النصّ إلى دلالاته بقدر ما يستلزم وضع فرضيّات حول دلالة ممكنة له حتّى يغدو الفهم المطلوب جسراً يصل القارئ بما هو منفصل في النصّ، ومدّ الجسور الدّلالة على الفجوات باعتبارها جزءاً من أدبيّة النصّ وتدخل في جماليّة الفراغ وشعريّة الغياب².

وعبر إيّزر عن هدف القراءة وسيرورتها بقوله " ليس تثبيت معنى بل تجربة أنفسنا كبشر فعّالين ومبدعين وأحرار، وحينما يترك المؤلّف لنا فراغات يشجّعنا على تحقيق تلك التجربة"³، فلا تتحقّق هذه التجربة إلّا بالتّواصل المتبادل بين النصّ وقارئه بفضل القراءة المتبادلة بينهما.

إنّ صلة القارئ بالنصّ الأدبي ليست كشف عن المعنى ووصف العمل الأدبي فحسب، وإنّما المعاملة مع الأعمال الأدبيّة كإجراءات جدليّة للإنتاج والإستقبال، وهذا ما يدخل في إطار تاريخ الأدب عند ياكوس، الذي اهتمّ بالعلاقة بين الأدب والتّاريخ، فاقترح دراسة العمل الأدبي عبر تاريخ المتلقّي⁴.

فدراسة الأعمال الأدبيّة في رأي ياكوس لا بدّ من دراستها من خلال تاريخ تلقّيها من قبل الجمهور، وبهذا يتشكّل تاريخ أدبي لعمليّة إستقبال العمل الفنّي، وبالتالي لمح التّغيّرات الموجودة لدى القراء وردود فعلهم على الأعمال التي تمّت قراءتها، وبهذا يركّز ياكوس على التّاريخ في الدّراسات الأدبيّة ويؤكد على وجود علاقات حيويّة ومتبادلة بين خبرات القارئ السّابقة في الماضي واهتماماته في الحاضر⁵.

يرى ياكوس أنّ نظريّة التّلقّي تدعو إلى الكشف الجمالي الذي تملكه الذات القارئة وتكشف عنه كلّ مرّة عبر الزّمن أثناء تلقّيها الأعمال الفنّيّة، وهذا ما توافق فيه ياكوس مع الشّكلانيّة وتعارض فيه مع الماركسيّة التي

1 - ينظر، أحمد يوسف، القراءة النّسقيّة، سلطة البنية وهم المحايثة، ص556.

2 - ينظر، محمد حمّود، مكوّنات القراءة المنهجية للنصوص: المرجعيّات، المقاطع، الأليّات، تقنيّات التّنشيط، دار الثقافة للنشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، ط1، 1998، ص47.

3 - عبد العزيز حمّودة، الخروج من التّيه، دراسة في سلطة النصّ، عالم المعرفة، المجلس الوطني الثّقافي والفنون والأدب، الكويت، (د.ط)، 2003، ص139.

4 - ينظر، روبرت سي هول، نظريّة الاستقبال، ص72.

5 - ينظر، محمد سالم سعد الله، ما وراء النصّ دار الكتاب العالمي، عمّان، الأردن، ط1، 2008، ص59.

مثلها لوكاتش و غولدمان التي رأت أن الأدب انعكاسا للواقع أو المجتمع¹.

وبما أنه للقارئ دور كبير في نظر رواد نظرية التلقي هذا ما جعلها تعيد النظر في نظرية الأدب الكلاسيكية، وبناء منهج نقدي جديد، فالسرّ في خلود بعض الأعمال الأدبية ليس أن من ظروف وأسباب نشأتها أو انعكاسا للواقع وإنما السرّ كلّ يكمن في الدور الكبير الذي يلعبه القراء في إعطاء دلالات جديدة من خلال القراءات المتعددة والمتجددة، وبما أن للقارئ دور فعّال في التواصل الأدبي نجد أن تاريخ الأثر الفني يرتبط بالمتلقي أكثر من ارتباطه بالمصدر، وذلك لخصوعه للعديد من أشكال التأويل في كلّ زمن التي من خلالها تبادل التجارب الجمالية وإقامة جسر للتواصل بين الأجيال بالرّفض أو القبول².

وتتحدّد قيمة العمل الأدبي مع كلّ قراءة جديدة عبر التاريخ والزّمان، ولا تلغي كلّ قراءة جديدة القراءة السابقة لها وإنما العكس تحتكّ بها وتتكامل معها عبر العصور، فهذا يابوس يرى أن التاريخ يكون تسجيلًا لمختلف قراءات الأثر الواحد عبر الزمن وليس تقسيما للأدب عبر العصور، والفهم الشّامل والدقيق للنصوص الأدبية لا يتحقّق دون الإطّلاع على القراءات السابقة فيابوس يؤكّد على تتبّع حركة تفاعل النصّ مع القارئ بالتركيز عن تاريخ تلقي النصوص وليس التركيز عن تاريخها³. نجد نصر حامد أبو زيد يقول في هذا الصّدد "وفي فهم النصّ وتفسيره، لا نبدأ من فراغ بل نبدأ من معرفة اظولوجية ونوعية عن النصّ، ومن جانب آخر فنحن لا نلتقي بالنصّ خارج اطار الزّمان والمكان.... نحن لا نلتقي بالنصّ بانفتاح صامت ولكننا نلتقي به متسائلين"⁴.

ومعنى هذا أنه يشترط الموضوعيّة كمعيار لتقييم قراءاته وما يثبت موضوعيّة معرفته لنظام بنية النصّ والكشف عن المعنى بين طبقاتها المختلفة والمتعددة، مع وجوب تسلّحه ببعض المعطيات الموضوعيّة السابقة التي تشرف على عمليّة تعامله مع هذا النصّ وترشده الى المقصد المعين والأساس.

1 - ينظر، روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، ص 57.

2 - ينظر، ادريس بلمليح، القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعريّة حديثة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص 11.

3 - ينظر، علي أيت أوشان، السّباق والنصّ الشعري من البنية الى القراءة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 102-103.

4 - نصر حامد أبو زيد، اشكاليات القراءة وأليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط7، 2005، ص 33.

جعل يابوس العلاقة بين الأدب والمتلقي في نظرية التلقي مشتملة على دلالة جمالية وتاريخية، فالدلالة الجمالية تعتمد على مقارنة القارئ قيم العمل الجمالية بعد المرة الأولى للقراءة مع أعمال أدبية مقروءة من قبل، أما الدلالة التاريخية في " أن تتخذ حالة القبول

شكلا مقبولا تالياً، بالإضافة إلى عملية الاستيعاب المتجدد لعمل الماضي الذي يطرح الوساطة بين فن الماضي والحاضر أي قيم الأدب القائم على تمثيل التراث وامتصاصه وتوحيته المعاصرة"¹.

ولا شك أن هذا التبادل عبر التاريخ وأفكاره من خلال تعدد القراءات في كل زمان قي نشأت عنه أسئلة واجهت يابوس في نظريته وهي كيفية التمييز بين تلقي الأعمال في زمن ظهورها وتلقيها في الزمن المعاصر فلجأ إلى مفهوم أفق الانتظار على أنه معيار يستخدمه المتلقي لتوضيح رؤيته من خلال قراءاته كمستقبل فجعله ركيزة نظريته الذي يقوم على أساسه بناء المعنى والتخطيط الصحيح للتحليل، ومن ثمة إنتاج القارئ للمعنى بفضل التأويل الأدبي الذي يمثل محورا لذاته².

وأخذ يابوس هذا المفهوم من مفهوم الأفق التاريخي ل غادامير، ويعني أنه لا يمكن فهم أي حقيقة لأي عمل فني كان إلا وكانت هناك عواقب وراء هذه الحقيقة لأن تاريخ التفسيرات الخاصة بأي عمل ما تعتبر واقعة متعددة المعاني، وتتغير صورتها من خلال كل قراءة عبر الزمن³.

وركز يابوس في تحليل التجربة الأدبية على خبرة القارئ الواسعة بالقيم الفنية والأدبية والآليات التي تُصنع في مجال الجنس الأدبي وفي إطار المعرفة الناتجة عن وضعيّة الكتابة سواء داخلية أو خارجية، وهذا معناه أنه من خلال معرفته السابقة يمكنه التمييز بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، أي بين الخيال والواقع اليومي، فيقول يابوس في هذا الصدد " يُتاح لتحليل التجربة الأدبية أن يتخلص من النزعة السيكلوجية التي تهدده إذ قام

قصد وصف تلقي الاثر الأدبي والواقع الذي يتجه بإعادة تشكيل أفق توقع جمهوره له "⁴.

1 - ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص142.

2 - ينظر، عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص13.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص166.

4 - هانز روبرت يابوس، نحو جمالية التلقي، تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، تر: محمد مساعدي، منشورات الكلية المتعددة التخصصات، تازة، مطبعة الأفق، فاس، (د.ط)، (د.ت)، ص59.

ولا شكّ أيضا أنّه ثمة علاقة بين العمل الفنّي واللّغة التي يعتمد عليها القارئ، وهذه الأخيرة هي من تضمن تحقيق حدّ معيّن من عمليّة الفهم، فالنصّ هنا بمثابة قاسم مشترك بين المبدع والقارئ، فهي تتغيّر بتغيّر تجاربه وظروفه في كلّ مرّة، لكنّ فهم النصّ لا يعني فهم تجربة المؤلّف بقدر ما يعني فهم تجربة الوجود التي تكشف الستار عن نفسها من خلال النصّ¹.

يقوم القارئ في نظريّة التلقّي بقراءة متأنّية بهدف الفهم الصّحيح للنصّ، فيلمح ملاحظات كأسلوب النصّ ورموزه اللّغويّة التي يعتمد عليها المؤلّف لتساعده في تعيين فكرة النصّ من خلال الإجراء، وهو ما يسمّى بأفق التوقّع لديه ممّا يؤكّد له نجاح عمليّة تواصله مع النصّ ومنه يتمّ التّأويل الذي يودّي به إلى معرفة المعنى وتعيينه².

ويرى صلاح فضل أنّ للتّجربة الجماليّة والمعرفة بخصائص الأجناس الأدبيّة دورا هامّا في توجيه قراءة القارئ للأثر الأدبي، فبمجرّد بداية قراءته لنصّ ما يتوقّع المجرى الذي ستأخذه الأحداث، مع تأكّيده على أنّه لا مفرّ للقارئ من توظيف معرفتها الأدبيّة بخواصّ الأجناس الأدبيّة التي تنتمي إليها تلك النصوص، حيث أنّه عند بداية القراءة تصبح المكوّنات التي يتوقّعها القارئ والتي تحدّد معالمها الأساسيّة في تجربته الجماليّة خاضعة لطبيعة مفهومه للعمل الأدبي³.

ومعنى هذا أنّ كلّ قارئ موضوعي يجب عليه الإلتزام بالبنية الدّاخلية وبالغموض الذي يحتويه أو الفجوات التي يتركها المؤلّف حتّى يكون على نفس خطى صاحب النصّ ومقصده وطريقة تفكيره وطبيعة عصره، وبالتالي تتحقّق الموضوعيّة كما أنّه يجب على

القارئ أيضا أن يفهم النصّ فهما بعيدا عن ذاتيّته، ويخرج بفكرة تدلّه على الموقف الأساسي الذي تمّت فيه عمليّة الإبداع ويربط تحليله بظروف إنتاجه وتلقّيه والإلمام بجميع ملامح البيئة، التي ينتمي إليها المبدع وواقعه

1 - ينظر، نصر حامد أبو زيد، أشكاليات القراءة واليات التّأويل، ص42.

2 - ينظر، أحمد مداس، النصّ والتّأويل، منشورات مخبر وحدة التّكوين والبحث في نظريّات القراءة ومناهجها، بسكرة، ط1، 2010، ص135-136.

3 - ينظر، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، 1992، ص254.

المرافق لتجربته الفنيّة والمواقف المنتجة للأحاسيس والعواطف التي فجّرت هذا العمل الفني¹.

فالمبدع هنا مهما كان عمله إبداعا أو خلقا ومهما تصرف في اللّغة، ومهما اختلفت معاني كلماته، وأضاف عليها من معنويّاته فإنّه دائما مقيدا بضوابط موضوعيّة وثابتة لا يمكن تخطّيها، فإنّها تبقى دائما لغة المجتمع المشترك بين أبناء اللّغة الواحدة وهي الشّيء الذي يكسبه البراعة، لأنّ الفنّ ولید الحياة الاجتماعيّة وكسب قلوب القراء والجمهور، فاللّغة هي نقطة التّقاء توافقهم النسبي في الفهم، فالأثر الأدبي مهما كان غموضه إلّا أنّه يحتوي على دلالات معيّنة وضوابط تحكمه يتقيّد بها، تكون مستوحاة من الوسط المعاش وتحويلها إلى لغة فنيّة لتسهيل عمليّة الإدراك والفهم، واللّغة هنا تكون براعة الصياغة المفهومة بشكل عام².

وبما أنّ القارئ يجب أن يكون له خبرات سابقة من قراءات سابقة ومتعدّدة، فهناك مسافة فاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للمتلقّي تغيير الأفق بالتّعارض بين ما هو جديد وما هو معهود، وهذا ما سمّاه ياوس بالمسافة الجماليّة³، فمن المحتمل أن يجد القارئ معيارا جماليّا معروفا فيشكّل أفقا لديه فيشعره بالرّضا والمتعة الجماليّة المطلوبة، فإمّا أن يستغرب القارئ لوجود تصادم بين عمل جديد وأفق انتظار متداول من قبل، فلا يحدث عنده رغبة ويشعره بعدم الرّضا، وإمّا أن يصادف عملا جديدا يحتوي على مقاييس جماليّة جديدة تأسّست من أفق انتظار، فيصبح لديه هو أيضا صيدا فنيّا فتقوم بنيه وبين النصّ علاقة متبادلة جدليّة من خلال عمليّة سؤال وجواب مع النصّ، فكلّما زادت المسافة زاد مجد النصّ.

وبهذا جعل ياوس للمسافة الجماليّة دورا هامّا يتمثّل في أنّها معيارا لقياس قيمة الإبداع فإمّا زيادة قيمة النصّ الأدبي أو إنقاصها، فالمسافة بين أفق التوقّع والعمل وبين خبرة التّجارب السّابقة وتغيير الأفق المطلوب في الإستجابة للأعمال الجديدة هو ما يحدّد طبيعة العمل الأدبي فكلّما كانت المسافة أقل كلّما كان النصّ أقرب إلى عالم القراءة المباشرة⁴.

1 - ينظر، صلاح رزق، أدبيّة النصّ، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2002، ص17.

2 - ينظر، محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، 1980، ص39.

3 - ينظر، بشرى موسى صالح، نظريّة التلقّي، ص76.

4 - ينظر، سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان، القارئ في النصّ مقالات في الجمهور والتّأويل، تر: حسن ناظم وحاكم صالح، دار الكتاب الجديدة، ط1، 2007، ص53.

فالقارئ في نظر نظرية التلقي له مهمتان، المهمة الأولى تتمثل في صناعة المعنى، أما المهمة الثانية تكمن في توضيح المتعة الجمالية، حيث أن هذه الأخيرة تتضمن لحظتين، الأولى تنطبق على جميع المتع وتكون باستسلام من الذات للموضوع أي من القارئ للنص، وأما الثانية تتمثل في اتحاد موقف يتميز به القارئ من خلال جهده المبذول وكفاءته ليثبت الجانب الجمالي للنص ويجعله جمالياً¹.

فالتجربة الجمالية لدى القارئ تدرك مستواها العميق من خلال عملية تلقي هذا القارئ، عندما تتمكن مستويات التأويل لديه من إثارة مشاعره وكوامنه المتفاعلة مع بنيات النص وتراكيبه، فالتأويل علاقة وطيدة مع التجربة الجمالية كونه هو من يعطي الفرصة للقارئ حتى يتعرف على كيفية الانتقال من كلمة إلى كلمة، حتى انكشاف معنى البنية الموضوعية لديه، والمتسبب له في دهشة تصيب إحساسه للوهلة الأولى وهو يطلع على الأثر الفني وتتجدد هذه الدهشة مع كل قراءة جديدة للنص².

إن تراثنا النقدي يحوي كثيرا من الممارسات النقدية التي توصل إليها الدرس النقدي الحديث، وبالتعمق في التراث أدركنا أن نظرية التلقي لها جذور في تراثنا البلاغي، تمثل الفهم فنوعية العلاقة بين المرسل والمرسل إليه والرسالة (المبدع والمتلقي والنص)، وهذا الفهم يأخذ خصوصيته من السياق التاريخي الذي أنتج هذه النظرية ومن طبيعة النصوص التي اعتمدها البلاغيون العرب، وقد أدركنا من عرضنا البسيط هذا مكانة المتلقي في الظاهرة الأدبية فالنص الأدبي يحتاج إلى مبدع قادر على توظيف إمكانيات اللغة والبلاغة لتحقيق الجودة، وإلى متلقي بارع أيضا لفك شفرات النص وبيان مواطن الحسن والقوة والضعف في النص فكل الكتابات النظرية لنظرية التلقي حاولت تقريبها من المتلقي من أجل الفهم.

إذا عدنا إلى عملية التلقي في القديم فإنها كانت تُقام في المجالس الأدبية في مختلف العصور، حيث ولع العرب بالشعر وتلقيه إلى حد كبير جعلهم يقيمون أسواقا ومجالسا مختلفة لاجتماع الشعراء من مختلف القبائل، وكافأ المتلقي فيها أكثر من مكافئة الشاعر المبدع، فكانوا يترددون

1 - ينظر، محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص25.

2 - ينظر، ادريس بلمليح، القراءة التفاعلية، ص25.

على عدّة أسواق في العصر الجاهلي مثل سوق هجر وأرض البحرين والشجر، وأسواق كبرى قرب مكّة المكرّمة كسوق ذو المجاز قرب عرفة ومجنة وغيرها من الأسواق، وخيرها وأشهرها سوق عكاظ، الذي كان يتوافدون نحوه العديد من الشعراء لعرض أشعارهم يقول الرّافعي حول هذا " كان كلّ شريف إنّما يحضر سوق ناحيته إلاّ عكاظ فإنّهم يتوافدون إليها من كلّ جهة وهم كانوا لذلك العهد يتعلّقون بالكلمة السّائرة والخبر المرسل لا يعدلون بذلك شيئاً لما ركب في طباعهم من الفخر وحبّ المحمّدة وما انصرفوا إليه من المباهاة بالفصاحة وقوّة العارضة وقرب مابين اللسان والقلب ونحو ذلك ممّا اقتضته أحوالهم يومئذ ¹.

ف نجد النّابغة الذّبياني الذي عهده كلّ النّاس والشّعراء أنّه من أبرع وأبدع الشعراء أن يغيّر ثياب المبدع بثياب المتلقّي البارع حين استمع إلى شعر كلّ من الخنساء و الأعشى وحسان بن ثابت حين أنشدته الخنساء وهي ترثي أخيها صخرًا قائلة

وإنّ صخرًا لتأتم الهداة به كأنّه علم في رأسه نار ²
فعبّر النّابغة عن شعرها كمتلقّي بقوله لولا أنّ أبا بصير يقصد به الأعشى أنشدني قبلك لقلت أنّك أشعر العرب.

وعملية التّلقّي هنا لم يقدّم بها النّابغة لوحده وإنّما شاركه جمهور كبير من النّاس من الأوس والخزرج الذين حضروا المجالس نفسها في سوق عكاظ، وهذا يدلّنا على أنّه المتلقّي لا يكون شخصاً واحداً، وإنّما يمكن أن يكون مجموعة من الأشخاص الذين يعتمدون على أذهانهم القويّة وذكائهم وحفظهم القوي ³ دون قلم أو أيّ وسيلة للكتابة.

ونلاحظ من هذا أنّه هناك تبادل في الأدوار فكلّ شاعر أصبح له دور المتلقّي والعكس صحيح، كما عرفت أسواق العرب قديماً نوعاً من المساجلات سمّاها صاحب الأغاني بالمفاخرة أو المعازمة حيث كان كلّ عربيّ يفتخر بنسبه وقومه وقبيلته، ففعل التّلقّي كان موجوداً بشكل كبير في الجاهليّة .

1 - مصطفى صادق الرّافعي، تاريخ آداب العرب، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط4، 1974، ص96.

2 - أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج4، دار الثقافة، لبنان، (د.ط)، 1981، ص211.

3 - ينظر، اسماعيل الصّيفي، بينات نقد الشعر عند العرب من الجاهليّة إلى العصر الحديث، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، مصر، ط2، 1990، ص14.

وهذه أبيات **للخنساء** أوردها **الأصفهاني** حين تعاضمت مع العرب في مصيبتها بأبيها **عمرو بن الشريد** وأخوها **صخر** و **معاوية** فقالت:

أَبْكَ أَبِي عَمْرًا بَعِينٍ غَزِيرَةٍ
وَصَنَوِيٍّ لَا أُنْسَى مُعَاوِيَةَ الَّذِي
وَصَخْرًا وَمَنْ ذَا مِثْلُ صَخْرٍ إِذَا غَدَا
فَذَلِكَ يَا هُنْدُ الرَّزِيَّةُ فَاعْلَمِي
وَقَوْدُهَا¹

فأجابته **هند بنت عتبة** :

أَبْكَِّي عَمِيدَ الْأَبْطَحَيْنِ كِلَيْهِمَا
أَبِي عُتْبَةَ الْخَيْرَاتِ وَيَحْكُ فَاعْلَمِي
وَلِيدُهَا
أُولَئِكَ آلَ الْمَجْدِ مِنْ آلِ غَالِبٍ
وَفِي الْعِزِّ مِنْهَا حِينَ يَنُمِي
عَدِيدُهَا²

فهذه الأبيات عبارة عن مفاخرة أوردها **الأصفهاني** فيها تبادل الأدوار بين كلٍّ من الشاعرتين **الخنساء** و **هند بنت عتبة** ففي بداية هذه المفاخرة لعبت **الخنساء** دور المبدعة و **هند** المتلقّي المستمع لتعظيم مصيبتها، بينما في المرحلة الثانية فتحوّلت **الخنساء** لمتلقّيّة ومستمعة وتركت مكانة الإبداع ل **هند بنت عتبة**.

ومن خلال هذه المجالس تظهر صورة المتلقّي بوضوح كبيرهم وصغيرهم كما فعل **طرفة بن العبد** حين انتقد شعر **المسيب** وهو في صغر سنّه، وحدث هذا كلّهُ أيضاً بالنسبة لمجالس الملوك ومجالس الغساسنة ومجالس المناذرة الذين جعلوا من بلاطهم مسرحاً لمنتديات شعرية أدبية يتبارى فيها فحول الشعراء من شعراء العرب وهم يسمعون ويتلقّون شعرهم ويُعجبون أشدّ الإعجاب خاصّة مع **النابغة وحسان** و **عبيد بن الأبرص**، ودليل وجود

نظريّة التلقّي في العصر الجاهلي وجود المبدع الذي مثله الشاعر العربيّ و النصّ الذي مثّلته القصائد الشعرية من روائع ما يكون كالمعلقات وغيرها، والمتلقّي وهم جمهور الناس والشعراء الذين لعبوا دور المتلقّي

1 - أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، ص211.

2 - المرجع نفسه، ص211.

أحيانا للتّباري بأشعارهم حتّى في لقاءاتهم العائليّة كما كان يفعل بعض الأزواج مع زوجاتهم وبناتهم.

وإذا جئنا إلى عصر الإسلام فكان الرّسول صلّى الله عليه وسلّم لم يقلّ من شأن الشّعْر هو وصحابته ومنهم من أبدى رأيه حوله كعائشة رضي الله عنها، يقول المقداد بن الأسود في هذا الصّدّد " ما كنت أعرف أحدا من أصحاب رسول الله صلّى الله عليه وسلّم أعلم بشعر ولا فريضة من عائشة رضي الله عنها"¹.

فالرّسول (ص) أقبل إقبالا كبيرا على تلقّي الشّعْر وكان يساهم أحيانا حتّى في إبداء رأيه حول بعض الأشعار ولم يكن غرضه أدبيّا، وإنّما غايته النّصح والإرشاد وكان أصحاب الرّسول (ص) يناشدون فيما بينهم بالأشعار وكان رسولهم عيه أفضل الصّلاة والسّلام يشاركونهم مجالسهم ويبتسم لذلك ونجد هذا في قول جابر بن سمرة رضي الله عنه حين قال " جالست رسول الله صلّى الله عليه وسلّم أكثر من مائة مرّة فكان أصحابه يتناشدون الأشعار في المسجد وأشياء من أمر الجاهليّة فربّما تبسم رسول الله"².

ومما يدلّ على تلقّي الرّسول (ص) للشّعْر بالفعل وهو سؤاله بعد إنهاء القصائد أو الأبيات الشعريّة عند صدق المعاني والكلمات كلمة كلمة، وهذا دليل قاطع على إعجابه بها، وكان هو من يطلب الإستشهاد ببعض الأبيات من الشّعراء المحبوبين لديه، حتّى أنّه قال (ص) بعد سماعه لبعض أبيات الشّاعر العلاء بن الحصين "وإنّ من الشّعْر لحكمة"³.

فقد كان الرّسول (ص) يصدر أحكاما بعد سماعه للشّعْر ورضاه به، وهذا أيضا دليلا قاطعا على أنّه كان متلقّ من الطّراز الرّفيع جدّا، وكان يؤيّد الشّعْر الذي يتوافق مع مكارم الأخلاق لأخذ العبر منه، فاهتمّ بالشّعْر المنصّب على المعاني والمضامين أكثر من الشّكل ورفض كلّ شعر يتنافى مع مكارم الأخلاق، فعملية تلقّيه (ص) كانت محدّدة الزّمان والمكان وأغلبها في مسجده الكريم عكس الشّعْر الجاهلي الذي كان فير محدّدا أحيانا، فتطوّرت عمليّة التلقّي آنذاك أكثر فأكثر لأنّ خير المتلقّين وقتها هو

1 - أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي، العقد الفريد، شرح: أحمد أمين، ابراهيم الأبياري، عبد السّلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ج5، (د.ط.)، (د.ت.)، ص 259.

2 - ناصر الدّين الأسد، مصادر الشّعْر الجاهلي وقيمتها التّاريخيّة، دار الجبل، بيروت، ط8، 1996، ص204.

3 - عبد العزيز عتيق، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، ط4، 1986، ص 49.

الرَّسُول (ص)، وصحابته الكرام الذين صحَّحوا عدَّة اعتقادات كانت لهم في الجاهليَّة، حتَّى أنَّه قيل لهم ما كنتم تتحدَّثون بالشَّعر إذا خلوتهم إلى مجالسكم فقالوا كُنَّا نتناشد الشَّعر ونتحدَّث عن أخبار جاهليَّتنا¹.

والملاحظ في القصائد في العصر الإسلامي أنَّه خلى من المقدمات الطَّلِيَّة أو الغزليَّة، إلَّا أنَّ الشَّاعر كعب بن زهير لم يتخلَّى عن هذا العنصر في قصيدته الموسومة بالبردة التي

مدح بها رسوله الكريم، فافتتحها بأبيات غزليَّة غازل فيها حبيبته سلمى. ومن خلالها توضَّحت مكانة المتلقِّي الضَّمني بشكل كبير، فرغم أنَّ القصيدة موجَّهة للرَّسول الكريم إلَّا أنَّها كانت مقصودة وهدفها السَّامع بالدرجة الأولى، وهذه الطَّريقة في جذب المستمعين وانتباههم.

وبعد موت الرَّسول (ص) في عصر صدر الإسلام لم يتغيَّر اهتمام صحابته بالشَّعر فقد أحبَّوا كلَّ ما كان يحبُّه انذاك، فضلَّت المجالس والمحافل تعقد في كلِّ مناسبة وكان الشَّعر هو حليتها ومبهجها، وكانت أكثر المجالس انعقاداً بين الخلفاء وأولهم أبو بكر الصديق رضي الله عنه الذي كان أقرب النَّاس إلى الرَّسول (ص)، فكان محباً للشَّعر ومهتماً بتلقَّيه فعملية التلقِّي كانت تنضج شيئاً فشيئاً مع خلفاءه حسب الدُّوق السليم الذي كان يظهر بوضوح في كلامه أثناء الخطب.

ودليل هذا هو أنَّ أبو بكر (ض) كان يحفظ الشَّعر وليس يتلقَّاه فقط ويصدر

أحكاماً نحوه، وحول قائله وهذا ظهر في قوله حين فضَّل النَّابغة الذبياني كأفضل شاعر في قوله " هو أحسنهم شعرا وأعذبهم بحرا وأبعدهم قعرا "

2"

ونجد أيضاً عمر بن الخطَّاب رضي الله عنه الذي أحبَّ الشَّعر كثيراً وكان يعتبره أصلح علم للقوم القائلة له، حيث أنَّ الشَّعر هو من حافظ على العديد من التَّاريخ القديم من الضَّياع فقال عمر بن الخطَّاب رضي الله عنه في هذا الصَّد " مرَّ من قبلك بتعلَّم الشَّعر فإنَّه يدلُّ على معاني الأخلاق وصواب الرأْي ومعرفة الأنساب "3.

1 - ينظر، أحمد أمين، فجر الإسلام، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرِّعاية، الجزائر، (د.ط)، 1994، ص109.

2 - أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشَّعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 21.

3 - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ج3، دار المعارف، مصر، ط5، 1972، ص45.

فكان الشعر عند عمر بن الخطاب رضي الله عنه كرسالة موعظة للأخلاق وله قيمة كبيرة في عصره، حتّى أنّه كان يستنشده من حفاظه ويستقبل عدّة وفود للحديث معهم عن الشعر لمكانته الكبيرة عنده كونه رآها رسالة أخلاقيّة لا تخرج عن تعاليم الإسلام، فقال "أفضل صناعات الرّجل الابيات الشعريّة يقدّمها بين يدي حاجاته يستعطف بها قلب الكريم ويستميل بها قلب اللّئيم"¹.

ودليل سماعه للشعر وحسن تلقّيه أنّه كان يطلب من بعض الشعراء المفضلين لديه أن ينشدوه من شعرهم، فكان يعجب بشعرهم إعجابا شديدا ويفضّل لو كانت في أهل رسول الله (ص)، فكان عمر بن الخطاب رضي الله عنه يصدر أحكاما حول عدّة قضايا بفضل سماعه للشعر وقد فضّل زهير بن أبي سلمى على جميع الشعراء في عصره، وكذا عثمان بن عفّان رضي الله عنه و علي بن أبي طالب كرم الله وجهه كانا أيضا من المهتمّين والعاشقين للشعر، وكانت مجالسهما مجالس أدب وشعر، وركّزوا على مضمون الشعر لا شكله لما فيه من مواظ وحكم، حتّى أنّ علي بن أبي طالب كان يكافئ قائله خاصّة إذا كان مضمونه أخلاقي.

ولم يقتصر الشعر على مجالس الخلفاء فقط، وإنّما تعدّى إلى مجالس الفقهاء الدّين مالوا أيضا للشعر وكانوا يتّخذونه وسيلة في تفسير آيات الذّكر الحكيم والأحاديث النبويّة الشّريفة، ومن بينهم عبد الله بن عبّاس رضي الله عنه الذي حفظ العديد من الشعر وجعله مُعينا له في تفسير كلّ ما استعصى من القرآن الكريم، وكذا مجالس الوجهاء ومجالس الشعراء.

فالملاحظ من هذا كلّهُ هو أنّ المتلقّي عبر جميع العصور القديمة حظي بمكانة تفوق مكانة المبدع نفسه، فانعدمت عمليّة الكتابة آنذاك، وبرزت ظاهرة مرموقة لعمليّة التلقّي وهي الخلفيّة الاجتماعيّة لها حيث أنّهم جعلوا الشعر ديوانهم الوحيد وانشغلوا بحفظه وروايته، حتّى أنّهم علّقوا بعض القصائد على أستار الكعبة الشّريفة وهذا أكبر دليل على حبّهم الشّغوف بالشعر، وأهميّة معناه بينهم، وبرزت أيضا آنذاك مكانة القارئ الضّمّني الذي كان إمّا معلوما أو مجهولا وإعطاء المتلقّي حقّ إقرار الخصائص الفنيّة للشعر، ودور متلقّيه في عمليّة التّواصل.

1 - أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي، العقد الفريد، ص 274.

بينما نجد في الفكر اليوناني أرسطو الذي اهتم كثيرا بمفهوم التلقي واهتم أيضا بالنص والأديب والمتلقي لبلوغ جمالية النص فرّكز على الشعر المسرحي الذي يراه خير ممثل لارتباطه بالمحاكاة لنقل المستحيل المعقول بدل من الممكن الغير معقول، ويرى محمد عباس عبد الواحد حول هذا " أن أرسطو قد أجاز استخدام الأسطورة في الشعر لكونها من الأمور المستحيلة المعقولة والممكنة في الوقت نفسه، ودور الشاعر هنا هو نقل الأحداث المعقولة عبر الأسطورة حسب معتقدات الجمهور المتلقي لربط الجسر بين النص وهذا الأخير، لتحقيق المتعة الفنية والقيم الجمالية أيضا¹.

قسّم أرسطو الشعر المسرحي إلى قسمين تراجيديا وكوميديا، تحاكي التراجيديا المأساة والخوف وتثير الشفقة في المتلقي وهذا أثناء المحاكاة، وتظهر هنا عملية تعمل على تطهير هذه المشاعر و الإنفعالات من كلّ ما هو غير أخلاقي، وتسمّى هذه العملية بعملية التطهير، وبالتالي تتحوّل تلك المشاعر المأساوية إلى مشاهد خلقية وخالية من كلّ ما يصيب المتلقي من مأساة بالتفاعل بين الجمهور المتلقي والمشاهد المسرحية².

وأما النوع الثاني الكوميدي فليس لها أهمية في النفوس كالتراجيديا، كونها تبعث الفرح والضحك والسّرور في نفوس المتلقين، فترتيبه حسب درجة التلقي تبدأ بالمأساة وتليها الملهاة وتأتي الملحمة آخر موضع لأنها لا تثير في النفوس المتلقية شيئا³.

ونجد عبد القاهر الجرجاني الذي اهتم بالنظم والتنسيق لكلام المبدع حتّى يساعده في إدراك المتلقي للمعاني والأغراض التي يريد الوصول إليها، كما ركّز على فردية وذاتية المتكلم حتّى يتميّز عن غيره، وهدفه من نظرية النظم هي ربط النصّ بالمتلقي لتفسير المعاني والألفاظ في سياقها وتوصيلها له بشكل جديد.

ونجده أيضا قد ربط قضية النحو أثناء تحليله لعلاقات النصّ بالمتلقي، فيربط الصياغة بهذا الأخير الذي بإمكانه تغييرها حسب إدراكه الخاص⁴، وعملية النظم هي من فتحت أفقا واسعة أمام المبدع من أجل إنتاج حسن

1 - ينظر، محمود عباس عبد الواحد، قراءة النصّ وجماليات التلقي، ص 47.

2 - ينظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، مصر، 'د.ط'، 1973، ص 76.

3 - ينظر، محمود عباس عبد الواحد، قراءة النصّ وجماليات التلقي، ص 48.

4 - ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار طوبال للطباعة والنشر، القاهرة، ط 1، 1994، ص 243-244.

المعاني والتركيب الجيد لها وللالفاظ، ويكون هذا النظم حسب الحالة الإجتماعية والنفسية للمبدع مع الالتزام باختيار المقام المعين لتحقيق الغرض المراد لدى المتلقين، فالنظم هو أساس بنية الخطاب اللغوي وخاصة الشعر.

وهنا نفس الشيء بالنسبة للمتلقى يجب مراعاة الطابع النفسي له في تلقي النصوص، ويقول في هذا الصدد " أن أنس النفوس موقف على أن تخرجها في خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردّها في الشيء تعلّمها إياه إلى شيء آخر هي بنشأته أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو تنقلها عن الغفل إلى الإحساس"¹.

فالجرجاني يدعو إلى التفرقة والتمييز بين المتلقين حسب إمكانياتهم الأدبية والاجتماعية والنفسية، حيث تتفاوت قدراتهم الإدراكية فمنهم من يصل إلى النصّ ببسر وهناك من يصله بعسر لغموضه لذلك دعا إلى تجنّب الغموض في الإبداع والأخذ بعين الاعتبار مقام وحالة السّامع ودعا إلى استعمال المعاني والألفاظ بسهولة الطبعيّة دون الخوض في تغييرها إلى ما هو معقّد وصعب فيقول في هذا " فإنّك تعلم على كلّ حال أن هذا الضّرب من المعاني كالجوهر في الصّدف لا يبرز لك أن تشقّه عنه كالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتّى تستأذن عليه، ثم ما كان فكر يهتدي إلى وجه الكشف عمّا اشتمل عليه ولا كلّ خاطر يؤذن له في الوصول إليه فما كلّ أحد يفلح في شقّ الصّفة ويكون ذلك من أهل المعرفة"².

فجودة العمل الأدبي في نظر الجرجاني تتعلّق بمعرفة اللّغة أثناء النّظم وفي التّراكيب اللّغويّة، وعلاقتها النّحويّة للكشف عن قدرات ومهارات المبدع حتّى يتوجّه إلى الجمهور المتلقّي في أبهى صورة، ويتفاعلون معها على أكمل وجه³.

وهذا الجاحظ أيضا يخطو نفس خطى الجرجاني تقريبا ويدعو المبدع إلى إقناء الحسن من الألفاظ والمعاني، وأن يكون له قدر كاف من معرفتها والموازنة بينها وبين أقدار المتلقين، ليجعل لكلّ طبقة مقاما حتّى يقسم أقدرا الكلام على أقدار المعاني وأقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار

1 - عبد القاهر عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني للنشر والتوزيع، ط3، 1992، ص102.

2 - عبد القاهر عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، أسرار البلاغة، ص141.

3 - ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 138.

المتلقين على أقدار تلك الحالات¹، فحاول الجاحظ إرضاء المتلقي بكل الطرق، وكان يفضل السماع من الأفواه على مطالع الأسفار، فيوجه الكلام إلى المقام الصحيح وإعطاء الحق للمتلقي في الحكم على الأعمال الأدبية بالجودة أو الرداءة².

وهذا ابن طباطبا يعرف النظم الشعري في كتابه "عيار الشعر"، والذي جعل عيارا لتلقيه مع عياره لإنتاجه، فأعطى أهمية كبيرة لعملية التلقي فيقول نحو هذا "الشعر أسعدك الله كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خص به النظم الذي إن عدل عن جهته محبة الاستماع وفسد على الذوق ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض والحدق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"³.

فابن طباطبا اهتم بعملية النظم والذوق وأهمل الوزن والقافية، وأيضا اهتم بالمتلقي باعتباره أهم ركيزة في العملية الإبداعية للتفاعل مع الشعر والمشاركة فيه وانتقاء جيده من رديئه، فيقول في هذا الصدد "فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة حسنة مجتابة لمحبة السامع له والنّاظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه"⁴، فتأليف ابن طباطبا لكتابه عيار الشعر كان من أجل توضيح كيفية التذوق و التلقي للسامعين وتمييز الشعر جيده من رديئه ووجه أغلب كلامه إلى المتلقي الضمني يبين له عيار إبداع الشعر وإبداع تلقيه، فقال "وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله أو اصطفاه فهو واق وما مجّه ونفاه فهو ناقص...."⁵، فنظرية التلقي عند ابن طباطبا مبنية على عملية الفهم المحقق لعملية التواصل في العملية الإبداعية.

وجعل أبو هلال العسكري البلاغة من أهم مظاهر التلقي وأداة من أدوات المتلقي، في الفهم والحكم على النص بعد الغوص فيه وإدراكه، فبلاغة المتلقي هي ثقافته وثقافة المبدع في الوقت نفسه، وموطن الجودة

1 - ينظر، أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ص138.

2 - ينظر، مريم محمد المجععي، نظرية الشعر عند الجاحظ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2009-2010، ص252.

3 - محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تخ: عبد العزيز بن ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005، ص

05.

4 - ابن طباطبا، عيار الشعر، ص126.

5 - المرجع نفسه، ص19-20.

عنده في اللفظ والكساء الخارجي له، الذي يعتبر لديه ميدان الجودة والبداعة في الفن¹.

وكما اهتمّ باللفظ اهتمّ بالمعنى أيضاً، ويرى اجتماعهما هو سرّ من أسرار البلاغة، وجميل الإبداع هو التلاؤم والانسجام بينهما لتحقيق العملية الاتصالية، فيقول أبو هلال " والكلام إذا خرج في غير تكلف وكدّ وشدة تفكر، وتعقل كان سلسا سهلا...."²، فمن علامات الجمال عنده عدم التكلّف وحسن الألفاظ وبساطتها وجودة تقنية رصف الألفاظ بعضها لبعض حتى تكون سهلة منال المتلقّي، يقول في هذا " البلاغة قول مفقّه في لطف فالمتفقّه المفهم، واللّطيف من الكلام ما تعطف به القلوب النّافرة، ويؤنس النفوس المستوحشة... ويبلغ به الحاجة، وتقام به الحجة فتخلص نفسك من العيب ويلزم صاحبك

الذنب من غير أن تهيجه وتقلقه وتستدعي غضبه وتستثير حفيظته"³. ويرى أبو هلال العسكري أيضاً أنّ المتلقّي يكون حسب طبقات الناس، فالسوّقيّ يُخاطب بكلام السّوقة والبدوي بكلام البدو، ولا يتجاوز به عمّا يعرفه إلى ما لا يعرفه فتذهب فائدة الكلام وتعدم منفعة الخطاب⁴، ويؤكد على أنّ جماليّات صناعة الأدب تتمثّل في حسن النّظم وجودة الرّصف والسّبك، وتوقّر السّلاسة، وتكون الأمور وسط الإطناب والإيجاز، فالأوّل محمود في موضعه ونفس الشّيء بالنّسبة للإيجاز، إلّا أنّ الأوّل أي الإطناب يعني الشّرح والسهولة والوضوح بينما الإيجاز يجعل المتلقّي يكتشف المسكوت عنه والمضمر في النصّ، وبالتالي التّوسّع فيه بملء الفراغات والفجوات، فإن لم يكن هناك فائدة من الإطناب فوجب الإيجاز لأنّه محمود في الفهم⁵.

ومن هذا كلّه نستشفّ أنّ العمل الأدبي تفاعلا حيويّا بين خصائص النصّ من جهة وأفق انتظار القارئ من جهة أخرى أخرى، ونظريّة التلقّي هي من تخلق محاوره بين الموضوع والقارئ، ولا يمكن لهذه العملية أن تكون إلّا بوجود القارئ الضمّني بوصفه وسيطا بين النصّ وفعل القراءة

1 - ينظر، مراد حسن فطّوم، التلقّي في النّقد العربي في القرن الرّابع الهجري، ص128.

2 - أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصّناعتين، الكتابة والشّعر، تج: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العمريّة، بيروت، ط1، (د.ب)، ص75.

3 - المرجع السابق، ص57.

4 - ينظر، أبي هلال العسكري، الصّناعتين، ص61.

5 - ينظر، المرجع نفسه، ص211.

وهو قارئ لا وجود له وإنما يفترضه المبدع، فنظرية التلقي لم تأتي بالضدّ اتجاه البنيوية و التفكيكية مثلا وإنما طوّرت ما جاءت به هذه النظريات من أفكار، فكان أهمّ ما جاءت به هو التحوّل من قطب المؤلّف والنصّ إلى قطب النصّ والقارئ، كون هذا الأخير هو الركن الأساسي في تكوين النصّ وبناء المعنى حسب ياكوبس بفضل التأويل بالإستناد إلى افتراضات غادامير من فهم وتفسير وتطبيق واعتمادا على ذخيرة مكتسبة للتّحاور والتّجاوب مع النصّ.

الفصل السادس: تجلّيات علم النصّ في ضوء نظرية الادب

المبحث الأول: أسسه الفكرية والفلسفية

تمهيد:

يعتبر علم النصّ أحدث فروع علم اللغة الذي يُعني بدراسة نسيج النصّ انتظاما واتّساقا وانسجاما، واستقرّت دلالاته في المحيط اللّغوي الألماني على يد مجموعة من الباحثين أمثال: هارتمان، هارفج، شميت، وترجع تسميته "علم لغة النصّ" إلى الباحث الألماني فاينرتش، حيث تبلورت ملامحه منذ بداية السّتينات من القرن المنصرم، وازدادت وضوحا في السّبعينات والثّمانينات، تقوم فكرة هذا العلم على أنّ النصّ هو الموضوع الأساس في التّحليل بعد أن أدرك اللّغويين أنّ الجملة لم تعد كافية لكلّ وسائل الوصف والتّحليل اللّغوي لذلك كان ينبغي النظر إلى مستوى أعلى وأشمل وأعمّ وهو النصّ.

ويعبّر أحمد عفيفي عن هذا العلم في كتابه "نحو النصّ اتجاه جديد في الدّرس اللّغوي" بقوله " هو واحد من المصطلحات التي حدّدت لنفسها هدفا واحدا وهو الوصف والدّراسة اللّغوية لأبنية النصّية وتحليل المظاهر المتنوّعة لأشكال التّواصل النصّي"¹.

ولقد أخذ هذا العلم في البحث اللّساني عدّة تسميات ومصطلحات للدّلالة على هذا الاتّجاه، فهناك العديد من النّقاد الذين اختلفوا في تسميته، في حين نجد سوينسكي يرى أنّ المصطلح الأنسب والذي يعتبره جامعا

¹ - أحمد عفيفي، نحو النصّ، اتّجاه جديد في الدّرس النّحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2001، ص31.

لكلّ البحوث المتعلقة بالنصّ ونموذج النصّ داخل علم اللّغة، وهو مصطلح لسانيّات النصّ **Texte Linguistique**، وقد قُوبل هذا المصطلح بعدّة ترجمات منها: علم اللّغة النصّ، علم اللّغة النصّي، نحو النصّ، الألسنيّة النصّيّة، علم النصّ، سياسيّات الخطاب، ولكن أنسبها لسانيّات النصّ الذي يهتمّ بدراسة النصّ باعتباره الوحدة اللّغويّة الكبرى، وذلك بدراسة جوانب عديدة أهمّها التّرابط أو التماسك ووسائله وأنواعه، والإحالة والمرجعيّة وأنواعها والسّياق النصّي ودور المشاركين في النصّ (المرسل والمستقبل)¹، ووظّفت الكثير من المفاهيم التي شكّلت محور الدّراسة بالنّسبة لها ومن بينها النصّ.

1- مفهوم النصّ:

يعدّ النصّ من أبرز المفاهيم، وأكثرها شيوعاً لدى الكُتّاب والباحثين، وقد تعدّدت إجراءاته واختلّفت مرجعيّاته واتّسعت دائرة مفاهيمه، ممّا أدّى إلى صعوبة الإتيافاق حول ماهيّته ووضع تعريف جامع مانع له، وبداية سنعرض مفهوم النصّ من النّاحيّة اللّغويّة وبعدها من النّاحيّة الإصطلاحيّة **أ- مفهوم النصّ لغة:**

تدلّ كلمة النصّ في معناها العامّ على الإظهار والرّفيع والثّبات، فقد جاء في معجم لسان العرب مادّة (ن،ص،ص)، النصّ رَفْعُكَ الشّيء، نصّ الحديث يُنصّه نصّاً، رفعه وكلّ ما أظهر فقد نُصّ².

وذهب بعض الباحثين العرب المعاصرين بناءً على مادّة (ن،ص،ص)، إلى أنّ أصل معنى النصّ في الثّقافة العربيّة قائم على فكرة الرّفيع والإظهار، أي الشّكل الصّوتي المسموع من الكلام أو الشّكل المرئي منه عندما يُترجم إلى مكتوب³.

وورد في معجم المنجد مادّة (ن،ص،ص): نصص، نصّ: نصّ الحديث رفعه وأسنده إلى المتحدّ، أقعد على المنصّة، نصّ العروس..... نصّ ج: نصوص: صيغة الكلام التي وضعها مؤلّف.

1 - ينظر، سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربيّة والأسلوبيّات اللّسانيّة، آفاق جديدة، لجنة التّأليف والتّعريب والنّشر، الكويت، ط1، 2003، ص36.

2 - ينظر، أبو الفضل جمال الدّين ابن منظور، "لسان العرب"، ص441.

3 - ينظر، الأزهر الرّنّاد، نسيج النصّ، بحث فيما يكون فيه الملفوظ نصّاً، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1993، ص12.

وورد في معجم لاروس العالمي أنّ كلمة Text أخذت من الفعل Texere ومعناه نسج، ممّا يعني أنّ النصّ هو النسيج لما فيه من تسلسل في الأفكار وتوال في الكلمات¹.

ويحيل الأصل اللاتيني إلى النسيج، وهذه المادة توحى بعدة دلالات منها: دقة التنظيم، براعة الصنع، الجهد والقصد، الكمال والاستواء².

ب- اصطلاحاً:

يقصد بالنصّ هنا نظام علاقات وعناصر ذات مستويات صوتية ومعجمية وتركيبية ودلالية تتعاقد لتشكل بنية³.

وقد تعدّدت تعريفات النصّ عند العلماء واختلفت نتيجة تعدّد معاييرها ومنطلقاته الإرتكازية، فالبعض يراه صناعة علمية ينظر إليها أصحابها في ألفاظ كلام العرب من جهة، ما يتألف منه بحسب استعمالهم لتُعرف النسبة بين صيغة النظم وصورة المعنى فيتوصلّ باحدهما إلى أخرى، و الائتلاف هنا هو الترتيب والثبات والتركيب والاجتماع، والإتفاق وإئتلاف وتركيب أجزاء الكلام هي الوسيلة المثلى لتكوين النصّ.

وهذا سعيد يقطين يعرفه أنّه " بنية دلالية تنتجها ذات (فردية / جمالية) ضمن بنية

نصية منتجة، وفي إطار بنايات ثقافية واجتماعية محدّدة"⁴. ويعرفه بارت فيقول " النصّ نسيج كلمات منسّقة في تأليف معيّن بحيث هو يفرض شكلاً على قدر المستطاع ثابتاً وحيداً"⁵. ومعنى هذا أنّ النصّ عند بارت إحياء بالكلام الظاهر يُرسم بالحروف أي بشكل كتابي، ليشكّل نسيجاً يحمل صفة الترتيب و التركيب و الإستمرارية .

وفي نفس المعنى نجد هاليداي يعرفه على أنّه " متتالية من الجمل التي بينها علاقات، تتمّ هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جملة لاحقة أو بين عنصر ومتتالية برمتها سابقة أو لاحقة"⁶. ويقول بول ريكو " أنّه كلّ خطاب تمّ تثبيته بواسطة الكتابة"¹.

1- ينظر، الأزهر الزنّاد، نسيج النصّ، ص12.

2- ينظر، عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النصّ، ص17.

3- ينظر، عبد المجيد زراقت، النصّ الأدبي ومعرفته، دار منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، (د.ط)، 2008، ص74.

4- سعيد يقطين، انفتاح النصّ الروائي (النصّ والسياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص17.

5- عدنان بن ذريل، النصّ والأسلوبية والخطاب، دراسة منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000، ص17.

6- محمد خطابي، لسانيات النصّ، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص13.

ويربط شميت مفهوم النصّ بالوظيفة الاتّصاليّة فيقول " بأنّه جزء محدّد موضوعيّاً (محوريّاً) من خلال حدث اتّصالي ذي وظيفة اتّصاليّة انجازيّة"².

ويرى محمد مفتاح " أنّ النصّ وحدات لغويّة طبيعيّة متضدّة ومشتقّة ومنسجمة"³.

وهذا الزّناد يقول أيضاً " أنّ النصّ يحتوي الجملة وما يفوقها وما هو دونها"⁴.

وتمثّل اللّغة هنا في هذين التعريفين هي الجسد التي تكتمل روحه بالاتّساق والانسجام، الذي بدوره يتمثّل في الدّلالة وهي الرّوح نفسها فلا معنى للرّوح دون جسد والعكس صحيح، فالنصّ جملة تكتمل بما يفوقها وما هو دونها.

ونجد مفهومه عند ميشال أريفي على أنّه " النصّ الأدبي كلمة إيحائيّة وهذا تعريف عالمي"⁵.

وهذا تزفيتان تودوروف يرى " أنّ النصّ قد يتطابق مع جملة كما أنّه قد يتطابق مع كتاب بأكمله، وهو يعرف باستقلاله وانغلاقه"⁶.

أمّا النّاقّد نصر حامد أبوزيد فيشير إلى أنّ " النصّ أداة اتّصال تقوم بوظيفة اعلاميّة، ولكن لا يمكن فهم طبيعة الرّسالة التي يتضمّنّها النصّ إلّا بتحليل معطياته اللّغويّة"⁷، ومعنى هذا أنّ نص كان فهو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالدّور أو الوظيفة التي يؤدّيها وله وظيفة محدّدة. في حين يعرفه محمد مفتاح أنّه مدوّنة حدث كلامي ذي وظائف متعدّدة"⁸.

وهنا حاول مفتاح الإحاطة وضمّ كلّ الجوانب المتعلّقة بالنصّ، ومصطلح مدوّنة كلاميّة تعني أنّه يتألّف أساساً من الكلام لا غير، وحدث مرتبط بزمان ومكان محدّدين، وله وظيفة تفاعليّة هدفها إيصال المعلومات إلى المتلقّي.

1 - عبد المجيد زراقات، النصّ الأدبي ومعرفته، ص109.

2 - سعيد حسن بحيري، علم لغة النصّ، المفاهيم والاتّجاهات، مؤسسة المختار للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص108.

3 - محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهجية شموليّة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، (د.ت)، ص15.

4 - الأزهر الزّناد، نسيج النصّ، ص171.

5 - محمد خير البقاعي، دراسات في النصّ والتّناصيّة، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998، ص26.

6 - عثمان أبو زنيد، نحو النصّ (إطار نظري ودراسات تطبيقيّة)، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010، ص13-14.

7 - حسين خمري، نظريّة النصّ من بنية المعنى إلى سيميائيّة الدّالّ، الدّار العربيّة للعلوم، بيروت، ط1، 2007، ص139.

8 - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التّناص"، المركز العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص120.

كما اهتمّ حسين خمري بالنصّ أيضا واستند في ذلك إلى السيميائيات ليوسّع مفهوم النصّ التقليدي المرتبط بالأدب والكتابة فالنصّ عنده باعتبار بنية دالة " فهو عبارة عن نظام سمائي، أو منظومة رمزيّة بالدرجة الأولى يتمفصل داخل نظام ثقافي محدّد يولد حقيقة اجتماعيّة وتاريخيّة معيّنة"¹.

ويعرض عبد السلام المسديّ مفهوما للنصّ في قوله "هو كيان عضوي يحدّده

انسجام نوعي ناتج عن علاقة التّناسب القائمة بين أجزاءه، ذلك أنّ النصّ إنّما هو موجود نعالجه معالجة الموجودات الأخرى هو موجود تركيبى، أي جملة من العلاقات المكتفيّة بذاتها تكاد تكون مغلقة"².

ويحدّد محمد خطّابي للنصّ مفهوما بقوله "تشكّل كلّ متتاليّة من الجمل نصّا شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، تتمّ هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جملة لاحقة أو بين عنصر وبين متتاليّة برمتها سابقة أو لاحقة"³.

ومن أهمّ التعريفات التي ارتكز عليها علم النصّ هي مفهوم النصّ عند فان ديك فالنصّ عنده " هو صورة خاصّة من الأقوال اللّغويّة، ونصوص اللّغة الطّبيعيّة هي الموضوع الأساس بعلم النصّ وليس المنتميّة إلى نظم سيميائيّة أخرى مثل الموسيقى والصّورة والسّينما والرّقصة ومن الممكن أحيانا أن يطلق ويصف النصّ على أشكال من التّواصل المكتوب بلغة اصطناعيّة مثل الرّياضيّات ولغة المنطق ولغة الآلات"⁴.

وهذا هاليداي و رقيّة حسن يتّفقان مع بينيفست في نفس الرّأي حول مفهوم النصّ ويقدّمان طرحا جديدا له في القول أنّ النصّ ليس وحدة نحويّة مثل الجملة، وليس مجموعة متتاليّة من الجمل بل هو وحدة من نوع آخر فهو (وحدة دلاليّة)، أي وحدة المعنى وهذا ما جاء في قولهما " نحن لا نستطيع تحديد النصّ بطريقة مبسّطة بالقول أنّه اللّغة الوظيفيّة، ونعني بالوظيفة اللّغة التي تؤدّي بعض الوظائف في بعض السيّاقات والنصّ

1 - حسين خمري، نظريّة النصّ من بنية المعنى إلى سيميائيّة الدّال، ص36.

2 - محمّد الأخضر الصّتيحي، مدخل إلى علم النصّ ومجالات تطبيّقه، الدّار العربيّة للعلوم، ناشرون، لبنان، ط1، 2008، ص71.

3 - محمد خطّابي، لسانيّات النصّ، مدخل إلى انسجام الخطّاب، ص13.

4 - فان ديك، النصّ بنياته ووظائفه، مدخل أوّلي إلى علم النصّ، تر: محمد العمري، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1996، ص49.

أساساً وحدة دلالية¹، ومعنى هذا أن النصّ عندهما لا يتعلّق بالجمل وإنّما يتحقّق بواسطتها ومشقّر فيها، أي أنّه ليس وحدة شكل وإنّما وحدة معنى بالتركيز على جانبي الوحدة والانسجام إضافة إلى الوظيفة التواصلية للنصّ.

وهذه جوليا كريستيفا ترفض الاختصار على مراعاة مستوى الشّكل، وترى " أن النصّ هو أكثر من مجرد خطاب أو قول، إذ أنّه ظاهرة عبر لغوية بمعنى أنّها مكوّنة بفضل اللّغة²، ومعنى هذا أن النصّ جهاز لغوي يقوم بتوزيع اللّغة للكشف عن العلاقة التواصلية بين الكلمات، فعلاقة اللّغة بالنصّ هنا هي علاقة إعادة توزيع أي تفكيك وإعادة بناء ولذلك سمي بأنّه عملية إنتاجية.

فالنصّ ليس وصفاً أو سرداً وإنّما هو عمليّات تفكيك للأبنية اللغوية التي تعمل على خلق العلاقات بين الدوال والمدلولات، ومن ثمّ إعادة الرّبط بينها حسب خبرة المفسّر وثقافته، ومن خلال هذا نستنتج أن النصّ عندها " جهاز عبر لغوي يعيد توزيع اللّغة ويكتشف أيضاً العلاقة بين الكلمات التواصلية مشيراً إلى بيانات تربطها بأنماط مختلفة في الأقوال السابقة والمتزامنة معاً، والنصّ نتيجة لذلك إنّما هو عملية إنتاجية³، وهذا كمعناه أن النصّ يقوم بعملية استبدال مع نصوص أخرى وأقوال مأخوذة منها، فالنصّ حسب كريستيفا إنتاجية دلالية تتحقّق بفضل تماسك العمل وانسجامه.

وقد حاول طه عبد الرّحمن ربط مصطلح النصّ بمصطلح جديد وهو النّصيّة، فيقول " إنّ النصّ هو بناء يتركّب من عدد من الجمل السّليم، مرتبطة فيما بينها بعدد من العلاقات⁴، فعبد الرّحمن اعتبر النصّ بنية مغلقة تتضمّن علاقات منظمة فيما بين الجمل شرط أن تكون هذه الأخيرة سليمة وصحيحة.

وهذا سعد مصلوح يؤيّد في نفس الرّأي حول مفهوم النصّ فيقول " أمّا النصّ فليس إلّا سلسلة من الجمل كلّ منها يفيد السّامع إفادة يحسن السّكوت عليها، وهو مجرد حاصل جمع للجمل أو لنماذج الجمل الدّاخلية

1 - صبحي إبراهيم الفقي، علم اللّغة النّصي بين النظريّة والتّطبيق، دراسة تطبيقية على السّور المكيّة، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000، ص30.

2 - سعيد حسن بحيري، علم لغة النصّ، المفاهيم والاتّجاهات، ص112.

3 - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص294.

4 - طه عبد الرّحمن، أصول الحوار وتحديد الكلام، المركز الثقافي، بيروت، ط2، 2000، ص35.

في تشكيله "1، فسعد مصلوح يؤكد على شرط مهم وهو الإفادة و النصّ عنده متتاليّة من الجمل .

ويعرّفه هرتمان " أنّه علامة لغويّة أصليّة تبرز الجانب الاتّصالي والسّمائي "2.

فمن خلال تعريف هرتمان هناك تأكيد على خاصيّة الارتباط بموقف اتّصال من جهة، وإمكان تعدّد العلامة النصيّة وتغيّرها من جهة أخرى. ولدينا أيضا الفيلسوف فاينريش الذي حدّد مفهوم النصّ في مصطلحين أساسيين هما الوحدة الكلّيّة والتّماسك الدّلالي، وذلك بشكل حتمي في ضمّ أجزاءه بعضها لبعض من أجل فهم الكلّ لأنّ انفصال الأجزاء بعضها على بعض يؤدّي في نظره إلى خلل وعدم وضوح المعنى وبالتالي عدم تحقّق الفهم³.

ويؤيّد برينكر فكرة فاينريس في ضرورة تماسك النصّ فيقول " النصّ هو تتابع متماسك من علامات لغويّة أو مركّبات من علامات لغويّة لا تدخل تحت أيّة وحدة لغويّة أخرى أشمل "4، فبرينكر يعتبر النصّ أكبر وحدة لسانيّة تحقّق وظيفة اتّصاليّة تفهم من النّاحيّة اللّغويّة في شكل أحداث لغويّة (أفعال).

ويرى كلينر أنّ مصطلح النصّ أفضل من نظريّة النصّ لأنّ مفهومه متضمّن فيها، فيقول " إنّ النصّ بوصفه وحدة كلاميّة تامّة مستقلّة نسبيا يحقّقها المتكلّم بهدف معيّن،

وفي إطار ظروف مكانيّة وزمانيّة محدّدة ويفرّق بينها مجرد تواصل لأيّ عدد من الجمل "5.

ويساند دي بوجراند كلينر في المنظور الذي ينطلق منه، وهو التّواصل اللّغوي الشّامل، ويعطي للنصّ مفهوما كالاتي " إنّ النصّ تشكيلا لغويّة ذات معنى تستهدف الاتّصال ويضاف إلى ذلك ضرورة صدوره (أي النصّ)، عن مشارك واحد ضمن حدود زمنيّة معيّنة، وليس من

1 - أحمد غيفي، نحو النصّ، ص24.

2 - سعيد حسن بحيري، علم لغة النصّ، ص108.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص99-100.

4 - جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيّات النصيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، الاسكندريّة، مصر، ط1، 1998، ص71.

5 - زتسيسلاف وأورزنيك، مدخل إلى علم النصّ، مشكلات بناء النصّ، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتّوزيع، القاهرة، ط2003، ص35.

الضروري أن يتألف النص من الجمل وحدها، فقد يتكوّن النص من جمل وكلمات مفردة أو آية مجموعات لغوية تحقق أهداف الإتصال¹.

2- مفهوم علم النص:

إنّ علم النصّ علم ناشئ وحقل معرفي حديث ظهر بديلا لتلك العلوم، والمعارف السابقة يغترف من كلّ المعارف والعلوم الإنسانية على شكل "صورة وثيقة من علوم أخرى كعلوم الشعر والبلاغة والأدب والأسلوب والاجتماع والنفس وغيرها، لأنّ هذه العلوم تشتغل بالنصوص من أجل غايات تختلف باختلاف وجهات النظر الخاصة بالدارسين²، ومعنى هذا أنّ علم النصّ يتّسم بالتداخل المعرفي بهدف فهم النصّ وسمة الشعب لتعدّد مفاهيمه وتصوّراته ومناهجه ومقولاته.

وبما أنّ علم النصّ علم حديث النشأة بشكل متداخل ومتباين تعدّد في المصطلح، فمن المصطلحات التي أحدثت ضجة عارمة في المجال اللغوي : لسانيّات النصّ، علم اللغة النصّي، نحو النصّ....، وهذا ما حدّده برنّد شبلنر بقوله " وهو ما يرمز له بنحو النصّ أو علم اللغة النصّي أو بنظرية النصّ أو بعلم النصّ وذلك بناء على وجهات النظر المختلفة"³.

يرى إبراهيم الفقي أنّ علم اللغة النصّي فرع من فروع اللغة الذي يهتم بدراسة النصّ باعتباره الوحدة اللغوية الكبرى وذلك بتناول جوانب عديدة أهمّها وسائل التماسك والترابط المنطوق والمكتوب⁴، كون علم النصّ لا يدرس ما هو مكتوب فقط، وإنّما يدرس النصوص الشفوية والملفوظات النصّية القولية ومعنى هذا أنّها تبحث عن آليات بناء النصّ ومختلف الوظائف التي يؤديها ضمن سياق تداولي معيّن.

ويدرس علم اللغة النصّي النصّ على أساس أنّه مجموعة أو فضاء ممتدّ واسع من الجمل والفقرات والمقاطع، والمتواليات شكلا ودلالة ووظيفة وكلّ ما يجعل النصّ مشتقا ومنسجما ومترابطا⁵.

يهتمّ علم النصّ بوصف وتحليل أشكال نصيّة وأبنيّة نصيّة مختلفة من محادثات يومية، وأحاديث علاجية ومواد صحفية وحكايات، وقصص

1 - الهام أبو غزالة، علي خليل أحمد، مدخل إلى علم لغة النصّ، تطبيقات لنظرية روبرت ديوجراند وولفجانج دريسلر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1999، ص9.

2 - سعيد حسن بحيري، علم لغة النصّ، ص94.

3 - برنّد شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية (دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصّي)، تر: محمود جاد الرّب، الدّار الفنيّة للنشر والتوزيع، ط1، 1987، ص183.

4 - ينظر، صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصّي، ص36.

5 - ينظر، جميل حمداوي، محاضرات في لسانيّات النصّ، الألوكة، ط1، 2015، ص17.

وقصائد ونصوص ودعاية وخطابات وإرشادات الاستعمال، والكتب المدرسية والكتابات والنقوش ونصوص القانون والتعليمات¹، وهذا ما يراه صلاح فضل من خلال كلامه عن مهمة علم النص " أنه وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستخدام اللغة كما يتم تحليلها في العلوم المتنوعة"².

تسعى لسانيات النص إلى تحليل البنى النصية باستخدام الأدوات والروابط التي تساهم في التحليل والتماسك النصي، وهي تتجاوز إنتاج الجملة رافعة شعار إنتاج النص.

وهذا ما أكدّه كوليش رايبال في قوله " ونقصد بنحو النص مجموعة الأعمال اللسانية التي تملك خاصية جعلها موضوع دراستها في المتواليات الخطابية، ذات الأبعاد التي تتجاوز حدود الجملة"³، ومعنى هذا أن لسانيات النص تدرس النص على أساس أن النص جملة كبرى تجعل منه نصاً منسجماً مترابطاً بالتركيز على الروابط التركيبية والدلالية فاهتمامها في حقيقة الأمر ركز على الجملة من ناحية وعلى النص من ناحية أخرى.

وتعمقت لسانيات النص لاستكشاف العلاقات النسقية في اتساق النصوص وانسجامها من أجل الكشف عن أغراضها التداولية فرأى صبحي إبراهيم الفقي أن مهمة لسانيات النص تتجلى في إحصاء الأدوات والروابط التي تساهم في التحليل، الذي بدوره يبرز دور الروابط المختلفة في تحقيق التماسك النصي دون نسيان السياق وأنظمة التواصل⁴.

ولدت لسانيات النص من رحم البنيوية الوصفية القائمة على نحو الجملة بأمريكا، وفي أواخر الستينيات اتفقت مجموعة من اللسانيين على فكرة لسانيات ما وراء الجملة، لكن الكثير من الظواهر لم تلقى تفسيراً كافياً في إطار الجملة، فاتجهت كل الآراء إلى النص باعتباره وحدة للفهم الكلي كونه يذهب في تحليله إلى قواعد جديدة دلالية وتركيبية، وهذا ما

1 - ينظر، فان ديك، علم النص، مدخل متداول الاختصاصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، مصر، ط1، 2001، ص11.

2 - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص247.

3 - ينظر، عبد الجليل غزالة، نحو النص بين النظرية والتطبيق، أنوال الثقافي، المغرب، (د.ط)، ص11.

4 - ينظر، صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ص56.

أدّى باللسانيّين إلى اتّخاذ قرار حتمي وقاطع نحو النصّ لأنّه أكثر شموليّة لأيّ لغة كانت من النّحو في حدود الجملة¹.

وقد ساعد هذا البحث في الاتّصال اللّغوي وتحليل النّصوص الذي ظهر في بداية النّصف الثّاني من القرن العشرين، فقد اهتمّ العلماء بالنصّ وأبرزوا الطّبيعة الكلّية للنّصوص والعوامل التي تدخل في تكوين نسيج النصّ².

فلسانيّات النصّ من هذا تُقرّ أنّ الصّفة الأكيدة للنصّ هي صفة الاستمراريّة والتّتابع بمعنى ضرورة التّواصل بين الأجزاء المكوّنة للنصّ الذي يُعدّ وحدة شاملة تتكوّن من أجزاء مختلفة تقع نحوياً على مستوى أفقي يتكوّن من وحدات نصيّة صغرى تربطها علاقات نحوية دلاليّة على مستوى رأسي يتكوّن من تصوّرات كلّية تربط بينها علاقات التماسك³.

وتعود بداية ظهور لسانیّات النصّ منذ صدور كتاب "الحكايات الرّوسيّة العجيبة" لفلاديمير بروت سنة 1928، حيث قدّم أوّل دراسة لسانیّ تحليليّة لمقاطع الحكاية بغية تحديد الوظائف السردية وتبيان عواملها وشخصها النّحويّة، والجديد عنده هو تقسيم كلّ حكاية إلى مقاطع ومتواليّات سردية، ولم تكن المقارنة بين هذه الحكايات قائمة على المعطيات الخارجيّة، بل كانت تستند إلى وحداتها البنيويّة الدّاخلية، أي بروب هو أوّل من استعمل تقنيّة النّقطيع النّصّي إلى وحدات وفقرات ومقاطع وظيفيّة⁴.

في حين البداية الحقيقيّة لدراسة علم النصّ كعلم مستقلّ بذاته كان على يد فان ديك الذي يقول "قد توقّفت القواعد واللسانيّات التّقليديّة غالباً عند حدود وصف الجملة وأمّا في علم النصّ، فإنّنا نقوم بخطوة إلى الأمام ونستعمل وصف الجمل بوصفه أداة لوصف النّصوص، ومادما ننتبّع هنا المكوّنات المعتادة للقواعد، ونستعمل النّصوص المستخدمة بغية وصف الجمل، فإنّنا نستطيع أن نتكلّم عن قواعد النصّ"⁵.

إنّ النظرة الأولى للسانیّات النصّ نظرة جزئيّة و بدأت في التّلاحم شيئاً فشيئاً حتّى وصلت إلى نظريّة كلّية للنصّ، تعالج جميع جوانبه في

1 - ينظر، أحمد عفيفي، نحو النصّ، ص393.

2 - ينظر، جميل حمداوي، محاضرات في لسانیّات النصّ، ص21.

3 - ينظر، سعيد حسن بحيري، علم لغة النصّ، ص135.

4 - ينظر، جميل حمداوي، محاضرات في لسانیّات النصّ، ص21.

5 - ينظر، فان ديك بنياته ووظائفه، ص147.

نظر فان ديك فيقول في هذا الصدد " هي وصف العلاقات الداخليّة والخارجيّة للأبنية النصيّة بكلّ مستوياتها المختلفة (النحويّة، التركيبيّة، الدلاليّة، التداوليّة، السياقيّة)، لأنّ للقارئ القدرة على إنتاجها وفهمها وتفسيرها في إطار نظريّة دلاليّة تداوليّة نحويّة الأساس¹.

عمدت لسانيات النصّ من خلال دراستها إلى التفريق بين ما هو نص يُعتمد عليه في الدّراسة والتحليل وبين ما هو ليس نصّا، لذلك غنيت بدراسة ظواهر تركيبية نصيّة منها علاقات التماسك النحوي النصّي، وأبنية التّطابق والتّراكيب المحوريّة والتّراكيب المجتزأة وحالات الحذف والجمل المفسّرة والتّحويل إلى الضّمير والتّوزيعات التركيبيّة وتوزيعها في نصوص فرديّة وغيرها من الظواهر التركيبيّة التي تخرج من إطار الجملة المفردة...².

إنّ اهتمام علم النصّ هو استكشاف تلك الإجراءات في الاستعمال للغة الاتّصال، وبهذا أصبح علم النصّ علما محوريّا للخطاب والاتّصال، وهذان الأخيران بدورهما أساس اهتمام البلاغة، وهذا معناه أنّ لعلم النصّ علاقة وطيدة مع هذه الأخيرة، ويقول فان ديك عن البلاغة " هي السّابقة التاريخيّة لعلم النصّ، إذ نحن تأملنا التّوجّه العامّ للبلاغة القديمة التي وصف النّصوص ووظائفها المتميّزة، إلّا أنّه لمّا كان اسم البلاغة يرتبط غالبا بأشكال ونماذج أسلوبية معيّنة، وأشكال ونماذج أخرى فإننا نوثر المفهوم الأكثر عموميّة علم النصّ"³.

فلسانيّات النصّ تدرس النصّ، وتسعى إلى تحليل الخطاب وتهتمّ بالنصّ باعتباره مجموعة من الجمل المترابطة ظاهرا وضمنيّا بدلا من الجملة المنفردة فهي حسب بنفسست فرع من فروع اللّسانيّات تتعامل مع النصّ باعتباره نظاما للتّواصل والإبلاغ السياقي⁴، ويعبّر اللّغوي الألماني روك عن هذا بقوله " أخذت اللّسانيّات النصيّة بصفاتها العلم الذي يهتمّ ببنية النّصوص اللّغويّة وكيفيّة جريانها في الاستعمال، وتحاول اللّسانيّات النصيّة أن تعيد تأسيس الدّراسة اللّسانيّة على قاعدة أخرى هي النصّ ليس غير"⁵.

1 - ينظر، سعيد حسن بحيري، علم لغة النصّ، ص307.

2 - ينظر، سعيد حسن بحيري، علم لغة النصّ، ص135.

3 - فان ديك، علم النصّ، ص23.

4 - ينظر، جميل حمداوي، محاضرات في لسانيات النصّ، ص17.

5 - خولة طالب الابراهيم، مبادئ في اللّسانيّات، دار القصة للنشر، الجزائر، ط2، 2006، ص167.

وبما أنّ النصّ ارتبط بعلم النصّ بشكل قوي فلا بدّ من توقّف جملة من المعايير والعوامل مجتمعة فيما بينها ممّا يجعل من النصّ كلاً متكاملًا، ويمثّل علم النصّ الخطوة الأخيرة التي خطاها علم اللّغة في مساره العملي المنضبط فبعد أن كانت النصوص بصورتها التامة أو الكاملة بعيدة عن مرمى الدراسات اللّغويّة، أصبحت وبفضل علم النصّ مركز الاهتمام، فعلم النصّ ينطلق من النصّ وينظر إليه على أنّه وحدة كبرى ويبحث في كيفية ترابط أجزائه.

ويُعدّ روبرت دي بوجراند وزميله لفجانج دريسلر هما من قدّما معايير نصيّة كان قد حدّدها بوجراند في كتابهما "مدخل إلى علم لغة النصّ" فنُسبت هذه المعايير لهما التي يجب أن تتوقّف كلّها في أيّ نصّ وغياب معيار واحد منها يُعدّ النصّ غير اتّصالي¹، وهذا ما يميّز النصّ عن اللانص وأما المعايير السبعة هي، السبك (الاتساق)، الحبكة (الانسجام)، القصديّة، التقبليّة، الإعلاميّة، المقاميّة، التناص².

3-المعايير النصيّة:

ميّز سعد مصلوح بين هذه المعايير وصنّفها إلى:

- 1- ما يتّصل بالنصّ في ذاته، وهما معيارا السبك والحبكة (الاتساق والانسجام).
- 2- ما يتّصل بمستعملي النصّ، منتجا ومتلقيا وهما معيارا (القصديّة والتقبليّة).
- 3- ما يتّصل بالسياق المحيط بالنصّ، وهي المعايير الثلاثة (الإعلاميّة والمقاميّة والتناص).

1-ما يتّصل بالنصّ في ذاته:

أ-السبك (الاتساق):

1-مفهومه:

يعتبر من أهمّ المعايير النصيّة التي لها دور في الترابط النصّي ويُعرف بالتماسك القويّ بين أجزاء النصّ بواسطة عناصر لسانية معيّنة، ويعرّفه دي بوجراند بقوله "السبك يترتب على إجراءات تبدو بها

¹ - ينظر، نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسيّة في لسانيّات النصّ وتحليل الخطاب، جدار للكتاب العالمي، عمّان الأردن، ط1، 2009، ص141.

² - ينظر، ديبوجراند ودريسلر، مدخل إلى علم لغة النصّ، ص11-12.

العناصر السطحية على صورة وقائع يَدِّي السابق منها اللاحق بحيث يتحقق الترابط الرّصفي¹.

ويعرّفه أحمد عفيفي فيقول "الاتّساق يعني تحقيق الترابط الكامل بين بداية النصّ وآخره دون الفصل بين المستويات اللّغويّة المختلفة حيث لا يعرف التّجزئة ولا يحدّه شيء"².

وهذا محمد الشّاوش يؤكّد على دور الاتّساق في نشأة النصّ، وفهمه ويحصر دوره في توفير عناصر الالتحام والترابط بين عناصره وأجزاءه³.

2- أدوات الاتّساق:

أ- الإحالة:

وهي التي تربط أجزاء النصّ وتشير إلى ما سبق وتعوّضه، حيث يرى هاليداي ورقية حسن "أنّ العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التّأويل إذ لابدّ من العودة إلى ما يشير إليه من أجل تأويلها"⁴.

وتنقسم الإحالة إلى نوعان:

أ1- إحالة مقامية: وتسمّى أيضا بالإحالة الخارجيّة وهي إحالة إلى ما هو خارج النصّ.

أ2- إحالة مقالية: وتسمّى أيضا نصيّة أو داخلية وهي تحيل إلى ما هو داخل النصّ، من ضمائر وأسماء إشارة وغيرها وتنقسم بدورها إلى قسمين⁵:

أ2-1- إحالة قبلية (لاحقة): وهي إحالة عنصر لغوي أو مكوّن إلى عنصر آخر تال له في النصّ.

أ2-2- إحالة بعدية (سابقة): وهي إحالة إلى عنصر سابق أو متقدّم، ويتمّ هذا من خلال وسائل الترابط من ضمائر وأسماء إشارة وأدوات مقارنة، وأسماء موصولة، وغيرها ومثال هذا: كتبت مقالا فيه تعبير عن النفس، فالحاء هنا ضمير غيبة يرجع على المقال أي يعوّض إحاليّا لفظة المقال ويربط الجملتين في الوقت نفسه بشكل لائق.

1 - ديبوجراند، النصّ والخطاب والاعراض، ص346-347.

2 - أحمد عفيفي، نحو النصّ، ص96.

3 - ينظر، محمد الشّاوش، أصول تحليل الخطاب في النّظرية النّحويّة، المؤسسة العربيّة للتّوزيع، تونس، ط1، 2001، ص150.

4 - محمد خطابي، لسانيّات النصّ، ص17.

5 - ينظر، زاهر بن مرهون بن خصيف داودي، الترابط النصّي بين الشعر والنثر، دار جرير، ط1، 2010، ص44.

وتتمثل وسائل الترابط للإحالة في:

1- الضمائر: ومنها المتصلة إما بالفعل مثل: قرأت، رجعنا، أو متصلة بالاسم مثل:

سيارتك، مكانهم، ومنها المنفصلة مثل: أنا وأنت، أنت وأنتم، هو وهي وهم وهؤلاء¹.

2- أسماء الإشارة: ومنها ما يدلّ على الزّمان (الآن، غدا)، وما يدلّ على المكان (هنا، هناك)، وما يدلّ على الأشخاص (هذا، هؤلاء).

3- أدوات المقارنة: هي أشكال من الإحالة ولها أسماء خاصة لا تختلف عن أسماء الإشارة والضمائر² مثل: أفضل، أكثر.

ب- الإستبدال:

هو وسيلة من وسائل السّبك النصّي، يتمّ على شكل عمليّة بين كلمات أو عبارات داخل النصّ، على المستوى النّحوي المعجمي يقوم على علاقة تقابل بين المُستبدّل و المُستبدل منه، عكس عمليّة الإحالة التي تقوم علاقة تطابق بين المُحيل والمُحال إليه³.

وينقسم إلى ثلاثة أنواع: اسمي وفعلي وقولي.

ج- الحذف:

هو علاقة تقوم داخل النصّ ويعتبر من أهمّ الظواهر المستعملة في التماسك النصّي يميل إليها المتكلّم أو الكاتب للإيجاز وعدم التّكرار والحشو والإطالة⁴، يقول طاهر سليمان حمّودة في هذا الصّدّد عن الحذف "أنّه ظاهرة لغويّة تشترك فيها اللّغات الإنسانيّة، حيث

يميل النّاطقون إلى حذف بعض العناصر المكرّرة ف الكلام أو إلى حذف ما قد يمكن للسّامع فهمه اعتمادا على القرائن المصاحبة"⁵، فالحذف يكون في أغلب الأحيان بعلاقة قبليّة مع ما يسبقه لغويّا، وتكون له فاعليّة كبرى كلّما ساهم في ترابط بين الجمل في النصّ.

د- الوصل:

1 - ينظر، محمد خطابي، لسانيّات النصّ، ص18-19.

2 - ينظر، زاهر بن مرهون داودي، الترابط النصّي بين الشّعر والنثر، ص47.

3 - ينظر، محمد خطابي، لسانيّات النصّ، ص19-20.

4 - ينظر، عبد الرّاجحي، النّحو العربي في الدّرس الحديث، دار النّهضة العربيّة، بيروت، ط1، 1986، ص149.

5 - طاهر سليمان حمّودة، ظاهرة الحذف في الدّرس اللّغوي، الدّار الجامعيّة، الاسكندريّة، طبعة 1998، ص6.

وَيُعَرَفُ أَيْضًا بِالْعُطْفِ وَهُوَ رِبْطُ السَّابِقِ مَعَ اللاحق بطريقة يجعل النصَّ منسَّقًا ومسبوكًا بشكل جيّد حيث يُعَرَفُ اللاحق تبعًا للسَّابِقِ، والرَّابِطُ بينهما حروف العطف، واعتبر الوصل سرًّا من أسرار البلاغة لأهمّيّته ودوره الكبير في عمليّة التماسك النصّي، وبالأحرى يعود الدور الكبير هنا لحروف العطف التي من دونها لا يتحقّق النصّ وترابطه وبالتالي يختلّ المعنى، وللعطف شروط وحدود لا يجب تجاوزها فمثلا لا يجوز أن نعطف الشّيء على نفسه، كما لا يجوز العطف بين أمرين لا يجمعهما أيّ جامع كان¹.

ومن هذا المنطلق تدخل هذه الأدوات التي ذكرناها ضمن السِّبْكِ النّحوي، الذي يمثّل أهمّ مظهر من مظاهر السِّبْكِ في النصّ، وتحقيقه يكون من خلال الوسائل اللّغويّة التي تربط عناصر النصّ².

وهناك مظهر آخر يعتبر أيضا من أهمّ مظاهر التماسك النصّي ويختلف تماما عن التماسك النّحوي وعلاقاته فهو لا يحتاج إلى أدوات ربط نحويّة ولا يبحث عن عناصر سابقة تحدث في النصّ ذاته وهو التماسك المعجمي.

فهو يهتمّ بمعنى الوحدة اللّسانيّة وعلاقتها مع غيرها في محتوى النصّ وسيّاقه لعدم

قدرة عيش الوحدات اللّسانيّة بعيدا عن سيّاقها³، يقول محمد الشاوش نحو هذا "الوحدات

المعجميّة بحاجة إلى النصّ ليتحدّد معناها السيّاقِي النصّي فيه"⁴، فهو يمثّل بهذا الجانب الشكلي للنصّ، ويتحقّق هذا الاتّساق المعجمي عبر ظاهرتين هما:

1- التكرار:

إنّ التكرار من أهمّ الرّوابط التي تصل بين العلاقات اللّسانيّة، فهو ظاهرة ذات صدى كبير، نالت اهتمام العديد من العلماء والنّقاد كلّ في مجاله فعند البلاغيّين نجد ابن معصوم يعرفه "هو عبارة عن تكرير كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكته أو نكته كثيرة"⁵.

1 - ينظر، عثمان أبو زنيد، نحو النصّ، ص131.

2 - ينظر، زتسيسلاف وأورزريناك، مدخل الى علم النصّ، ص69.

3 - ينظر، محمد خطابي، لسانيّات النصّ، ص24.

4 - محمّد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النّظريّة النّحويّة، ص143.

5 - علي صدر الدّين ابن معصوم المدني، أنواع الرّبيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النّعمان، ط1، 1969، ص345.

وهذا ابن الأثير يعرفه على أنه " دلالة اللفظ على المعنى مرّداً "1، ومعناه تكرير المعنى مع الإبقاء على نفس اللفظ. أمّا التكرار عند النّصّانيين فكانت له مكانة مرموقة بشكل خاص، وذلك لأهمّيّته القصوى في سبك النصّ واستمراريّة الكلام، فهذا عزّة شبل يقول عنه " الإعادة المباشرة للكلمات"2، وهذا تكرار مباشر واضح لا غموض فيه.

فالتكرار هو شكل من أشكال التماسك المعجمي يتطلّب إعادة عنصر معجمي، أو وجود مرادف أو مشابه له، وهو إمّا أن يعيد اللفظ أي تكرار لفظي وهو ما يُعرّف بالمشاكلة أو إعادة المعنى وهو تكرار معنوي وهو المناسبة³. والتكرار أنواع تتمثّل في مايلي:

أ-تكرار العنصر المعجمي:

هو أكثر الأنواع شيوعاً ويكون تكراراً ما بالحرف أو الكلمة أو العبارة لتحقيق غاية فنّية معيّنة، وهو تكرار تامّ أي تكرار الكلمة في النصّ أكثر من مرّة، يقول الاستربادي عنه " التكرار اللفظي يجري في الألفاظ كلّها، أسماء كانت أو أفعالا أو حروفاً "4، وهنا نوع آخر يقابل كلمة التكرار التام وهو التكرار الجزئي ويكون فيه نوع من التّغيير في الصّيغة.

ب-تكرار المعنى و اللفظ مختلف:

ويشمل التّرادف أو شبه التّرادف و الصّيّغة أو العبارة الموازنة.

ج-أسماء العموم: وتسمّى أيضاً الأسماء العامّة، وتشمل كلّ ما هو عام وشامل ويراد بها أسماء صغيرة لها إحالة مهمّة.

د-التّوازي: هو تكرار البنية أو النمط النّحوي⁵.

فالتكرار ظاهرة مهمّة لها عدّة وظائف منها التّقرير والتّأكيد فالكلام كلّما أُعيد دلّ على التّوكيد، إضافة إلى ربط الأجزاء وضمّها بعضها إلى بعض، وهو وسيلة لتقويّة المعنى ويؤدّي إلى تكثيف المعاني في النصّ،

1 - أبي الفتح ضياء الدّين بن الأثير، المثل السائر، تج: محي الدّين عبد الحميد، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، (د.ط)، 1990، ص146.

2 - عزّة شبل محمّد، علم لغة النصّ، النّظريّة والتّطبيق، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، مصر، ط2، 2009، ص105.

3 - ينظر، أبو محمّد القاسم السّجلّماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تج: علّال الغازي، مكتبة المعارف، الزّباط، ط1، 1980، ص477.

4 - رضي الدّين الاستربادي، شرح كافّيّة ابن الحاجب، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص383.

5 - ينظر، نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي ورهانات التّأويل، قراءات نصيّة تداوليّة حاجيّة، عالم الكتب الحديث، أربد، ط2، 2012، ص07.

وفي نفس الوقت تقويّة اللّغة في تأديّة المعنى لإبعاد النصّ من التّشّتت وآليّته يقول **صبحي إبراهيم** في هذا الصّدّد " التّكرار يقوم بضمّ أجزاء النصّ و بالتّالي تحقيق التّماسك النصّي إضافة إلى تقويّة المعنى، وإيضاحه لدى السّامع"¹.

2- التّضام:

هو التّضام المعجمي وهو غير التّضام النّحوي وعرف بعدّة مصطلحات منها (المصاحبة المعجميّة)، ويحدّده **محمد خطّابي** أنّه توارّد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوّة نظرا لارتباطها بحكم هذه العلاقة أو تلك²، أو بمعنى آخر هو استعمال لفظتين منفصلتين واستعمالهما عادة ما يكون مرتبط بالواحدة بالأخرى³، والتّضام أنواع يمكن تحديده في مايلي⁴:

- 1- تضام بجميع حالاته سواء بين كلمتين بمعنى مباشر مثل ولد/بنت، أو بينهما تخالف أو تناقض مثل أجلس/أقف، أو بينهما تعاكس مثل أمر/أطاع.
- 2- الدّخول في سلسلة مرتّبة مثل: السّبب/الاحد/الإثنين/الثلاثاء/الأربعاء....
- 3- علاقة الكلّ بالجزء أو الجزء بالجزء مثل: بيت/نافذة/باب.
- 4- الإندراج في قسم عامّ مثل: طاولة/كرسي/، وقد يشمل مجموعة من الكلمات لا زوجا واحدا مثل: أدب/كاتب/قارئ/أسلوب.

ب- الحبكة (الانسجام):

تقوم على مبدأ التّفاعل بالدرّجة الأولى القائم بين مختلف الأشكال والمعاني الموجودة في ذهن المتلقّي، فهو يختصّ بالتّرابط والاستمراريّة بين أجزاء النصّ، ويدخل ضمن التّرابط المفهومي أي ترابط المعنى لاكتشافه من طرف المتلقّي بعد استرجاع مدّخّراته المعرفيّة لتوطيد علاقاته وترابطها وبنائها بعضها البعض، ويعرّفه **كريستال** بقوله " أنّه خاصيّة تناغم المفاهيم والعلاقات في النصّ بحيث يستطيع تصوّر استدلالات مقبولة تتعلّق بالمعنى الضّمّني للنصّ"⁵.

ولتوضيح معنى الانسجام أكثر يمكن التّفريق والمقارنة بينه وبين الاتّساق، فالاتّساق مفهوم خاصّ ويرتبط بالرّوابط اللّغويّة التّركيبية الظّاهرة كالضّمائر وأسماء الإشارة وحروف العطف، والأسماء

1 - صبحي إبراهيم الفقي، علم اللّغة النصّي بين النظريّة والتّطبيق، ص21.

2 - ينظر، محمد خطّابي، لسانيات النصّ، ص25.

3 - ينظر، أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 2006، ص74.

4 - ينظر، ابن عبد الكريم جمعان، اشكالات النصّ، دراسة لسانيّة نصيّة، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 2009، ص366.

5 - زاهر بن مرهون داودي، التّرابط النصّي بين الشّعر والنثر، ص66.

الموصولة وغيرها، في حين الانسجام يستند إلى مجموعة من العمليات الضمنية الخفية التي تساعد المتلقي في قراءة النص وبناء انسجامه مثل: التّغريض والمُشابهة والمعرفة الخفية وغيرها¹.

ويقف الانسجام على جملة من العلاقات والوسائل الدلالية التي تعمل مجتمعة مع بعضها البعض على تحقيق الاتساق والترابط النصي من أهمها مايلي:

ب-1- السّياق:

هو دراسة جميع الظروف المحيطة بالنص من متكلم وكاتب ومستمع أو قارئ، والمكان والزمان والظروف واللغة المستعملة والقواعد والعلاقات التي تحكم هذا الخطاب المكوّن من هذه العناصر وأكثر، ويعني أيضا بالقراء الذين يقرؤون النصّ ويقدمون عددا مختلفا من القراءات، فالخطاب أو النص لا يستقيم إلا بانسجامه عن طريق إدراجه ضمن إطار السّياق، ولا يكتمل إلا باكتمال أبعاد النص².

فالسّياق مظهر من مظاهر تماسك أجزاء النصّ والتحامها، لأنّ التفاعل الحاصل بين المتلقي والنصّ هو الذي يحدّد هذا الترابط والتّضام بين أجزائه، وملء الثّغرات الموجودة في النصّ، بالاعتماد على المعارف السابقة للقارئ التي تساعد في كشف خبايا النصّ³.

ب-2- السّببية:

هي ارتباط الخطاب بتوفّر السّبب و النّتيجة بين قضيتين تكون إحداها سببا للأخرى، حتّى يتحقّق الحبك والالتحام بين أجزاء الجملة وبالتالي مجموعة جمل فالتحام النصّ كقول الشاعر:

أحترق مثل كلّ الرّجال لنوقد شمعة هذا الوطن⁴

وهنا احتراق الرّجال يكون سببا لإيقاد شمعة الوطن، وهذه الأخيرة هي النّتيجة للسّبب الأوّل الإحتراق.

ب-3- الزّمنية:

1 - ينظر، جميل حمداوي، محاضرات في لسانيات النصّ، ص76.

2 - ينظر، خولة طالب الأبراهيمي، مبادئ في اللّسانيات، ص169.

3 - ينظر، ابراهيم محمود خليل، في اللّسانيات ونحو النصّ، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطباعة، عمّان، ط2، 2009، ص192.

4 - عزّ الدين مهيوبي، ديوان اللّغة والغفران، منشورات دار الأصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997، ص72.

من المعروف أنّه في كلّ خطاب ونصّ أحداث ومواقف، فهذه الأخيرة من الضروري أن تكون مرتّبة ومتسلسلة زمنيّاً حتّى يتحقّق انسجام النصّ من خلال العلاقات القائمة بينها زمنيّاً¹، فالزّمن يلعب دوراً كبيراً في انسجام النصّ وحبكه ومثالها: نسيت الماضي بكلّ أهاته ولازلت أبحث عن سعادتي في المستقبل، هنا الفعل الماضي نسيت للدّلالة عن الحزن والمعاناة التي حصلت لي في الماضي، ثمّ استعمال الفعل أبحث للدّلالة على استمراريّة الأحداث في الحاضر والمستقبل.

ب-4-موضوع الخطاب:

يتحدّد موضوع الخطاب من خلال الجمل الواردة فيه، وبمعنى آخر الانتقال من الجملة إلى الخطاب حيث أنّه من الممكن أن تعبّر جملة واحدة على موضوع الخطاب من البداية لأنّ الخطاب أو النصّ يعتبر كلاً يكونه جزءاً مع جزء آخر، كما يمكن أيضاً أن تكون لكلّ جزء قضية منفردة معيّنة وهذا ما عبّر عنه **فان ديك** بقوله " اختزال وتنظيم الأخبار الدّلالي للمتتاليّات ككل"²، ويعتبر موضوع الخطاب هو العنصر المركزي للخطاب، ولذلك يجب أن تكون أجزائه منظّمة ومرتبّة دلاليّاً لتساعد على الفهم.

ب-5-مبدأ التّغريض:

يُعَدّ التّغريض من المبادئ التي يُبنى عليها الانسجام النصّي وتماسكه، ويدور حول عنوانه أو جملة توضّح غرض الخطاب أو النصّ أي فكرته، التي يدور حولها جميع أجزائه، فالتّغريض له علاقة وطيدة بالعنوان أو موضوع الخطاب، فالعنوان هو نقطة بداية النصّ وتنظيم الخطاب على شكل متتاليّات من الجمل الذي يؤدّي إلى تأويل النصّ، فتشير **ليندة قياس** إلى مفهوم التّغريض بقوله " يشير مفهوم التّغريض إلى الكلمات الوظيفيّة الموجودة في النصّ والتي تحيل إلى البنية الكلّيّة"³.

ومنه فإنّ العنوان أو جملة البداية هي التي تُبنى عليها البنية الكلّيّة للنصّ، وأيّ تغير مثلاً يُجرى على العنوان أو الخطاب فقد يتغيّر تأويل المتلقّي له تكيّفاً مع العنوان الجديد.

2-ما يتّصل بمستعملي النصّ:

1 - ينظر، خليل بن ياسر البطّاشي، التّرابط النصّي في ضوء التّحليل اللّساني للخطاب، دار جرير، عمّان، ط1، 2013، ص77.

2 - محمّد خطّابي، لسانيّات النصّ، ص275-276.

3 - ليندة قياس، لسانيّات النصّ، النظريّة والتّطبيق، مكتبة الآداب، مصر، ط1، 2009، ص157.

أ-القصدية:

وهي الغاية التي يريد الكاتب الوصول إليها من خلال إنشاءه للنصّ أو الخطاب، يعبر عن موقف من مواقفه أو حدث ما تمثله لغته من أجل نصّ متماسك وملتحم باتّباع خطة هدفها الوصول إلى غاية ما من خلال النصّ¹.

ولا تشمل القصدية أو المقصدية كاتباً أو مبدعاً معيناً وإنما تشمل كلّ متكلم وكذا كلّ مخاطب أو متلقٍ أيضاً، والنصّ الأدبي باعتباره جملاً وملفوظات لغوية فهو يحتوي على مجموعة من المقاصد المباشرة وغير مباشرة بمعنى المختفية والضمنية، فهناك مقاصد أولية ظاهرة كما هو الحال في قصائد الشعراء من حبّ وخوف وتمني وكره وغيرها، وهناك مقاصد ثانوية مضمورة تتعلّق بالمتلقّي الذي يكتشفها من خلال قراءاته الجيدة ورصيد معارفه المسبق، حتّى يتعرّف على غرض القصيدة ومقصدها، إضافة إلى ظروف الكاتب وحالاته الاجتماعية والنفسية والوجدانية والذهنية².

فالشعراء والكتاب يوظفون كلمات وتعابير وأسماء أعلام مختلفة وغيرها بها مقصدية ظاهرة مباشرة، أو تُدرّك بالتلميح والتّضمنين يبدو هذا جلياً عند الشاعر المعاصر أكثر نمته عند الشاعر القديم كون الأوّل يستعمل اللغة في ضوء سمائية قصدية، حيث تتغيّر قصائده إلى دلالات وإشارات تحمل ضمنها دلالات مقصدية يتمّ اكتشافها من قبل المتلقّي بفضل آليات التّفكيك والتّقويض والتّشريح والتّأويل، فكلّ الشعراء تقريباً اهتمّوا بعلاقة الدالّ بالممدول في اللغة الشعرية³.

فالقصدية معيار من معايير إنتاج النّصوص وفهمها وهي من أهمّ المعايير التي حدّدها دي بوجراند ودريسلر لتحقيق تماسك النصّ وفهمه والإبلاغ عن مقصده، فيعرّفها تمام حسان " إنّ القصد يتّصل بنية منشئ النصّ، أن ينشئ نصّاً ذا سبك وتعليق ليصل إلى ما خطّط للوصول إليه

1 - ينظر، روبرت دي بوجراند، النصّ والخطاب، والاجراء، ص103.

2 - ينظر، حميد حمداوي، محاضرات في لسانيّات النصّ، ص107.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص107.

وينبغي على منتجي النص أن يكون قادرين على توقع استجابات المستقبلين له لحظة استقباله¹.

ومعنى هذا أن العمل الأدبي لا يكون عشوائياً، وإنما له مقصده الأساس من البداية الذي يكون متماسكا ومترابطا به لتحقيق هدف معين أو بلوغ غاية معينة.

ب-المقبولية:

هي معيار يخص المتلقي ويركز عليه وعلى موقفه اتجاه النص، كونه له علاقة به لاكتساب معرفة جديدة أو المشاركة فيه لتحقيق هدف معين². فالمقبولية هي إصدار حكم على ما يتلقاه المستمع، تتعرض لعدة عوامل مختلفة منها ما هو اجتماعي ولغوي وثقافي ونفسي، ومعنى هذا أن درجة مقبولية المستقبل لها صلة بثقافة المتكلم وحالاته النفسية وظروفه ومستواه اللغوي.

فقيمة المقبولية ودرجة المقبولية تُبنى على العوامل التي تحدّد درجة التحكم فيها وتتعلّق بجودة النصّ من سبك والتحام، يقول عبد الهادي بن ظافر حول هذا " إن سلوك المرسل

إليه ينعكس على المرسل في بناء خطابه إذ يراعي أحواله وظروفه ويستحضر معرفته وقدراته كما لا ينسى ما يحيط به من أحداث اجتماعية وأحوال نفسية³.

ومعنى هذا أن عمل الخاطب يكون بناءاً على المُخاطب حتّى يستطيع إستيعاب العمل ومعرفة خصائصه وعوامله، فالعلاقة بين المتكلم والمُخاطب والنصّ علاقة تفاعلية مهمّة تمثّل وجهاً من أوجه التماسك الدّالي⁴، فهذه العلاقة هي العلاقة المقصودة في بداية الأمر أثناء إنتاج النصّ.

ومن هذا كلّهُ فالنصّ المقبول هو ذلك النصّ الذي يتمتّع بسلامته النصيّة، وتحدّد قيمته بالاتّساق والانسجام وقواعد الترابط والتماسك المعنوي، وبمعنى أدق هو النصّ الذي يتميّز بتوفّر الوحدة العضوية والموضوعية، ويمثّل المتلقي هو الحَكْم على مدى استجابته لرغباته الفنيّة

1 - تمام حسان، اجتهادات لغويّة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2007، ص379.

2 - ينظر، الهام أبو غزالة وعلي خليل أحمد، مدخل الى علم لغة النصّ، ص31.

3 - عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغويّة تداوليّة، دار الكتاب الجديد، ليبيا، (د.ط)، 2004، ص456.

4 - ينظر، صبحي ابراهيم الفقي، علم اللغة النصّي بين النظرية والتطبيق، ص132.

والجمالية والشعورية وغيرها، وترابط أجزائه وتسلسل أحداثه بطريقة منطقية، وبالتالي درجة مقبولة من ناحية اللغة والتركيب والدلالة¹.

ج-الإعلامية:

يُعدّ لهذا المعيار دورا كبيرا في تحقيق الترابط بين أجزاء النص، ويسمى أيضا بالإخبارية والمعلوماتية، فمن البديهي أنّ كلّ عمل أدبي أيّ كان يسعى أولاً وقبل كلّ شيء لغرض إخباري لاحتوائه على معلومات جديدة يمكن للقارئ التّعرف عليها لأول مرة، فيضيفها إلى رصيده المعرفي، فالإعلامية تتميز بعامل الجودة²، أي جودة المعلومات التي يتم اكتشافها والتّعرف عليها من طرف المتلقي.

ويتمثل موضوع الإعلامية في مدى التوقع الذي تخطى به وقائع النصّ المعروض في

مقابل عدم التوقع أو المعلوم في مقابل المجهول، فهذا دي بوجراند يعرفها أنّها " العامل المؤثر بالنسبة لعدم الجزم في الحكم على الوقائع النصّية أو الوقائع في عالم نصّي في مقابلة البدائل الممكنة، فالإعلامية تكون عالية الدرجة عند كثرة البدائل، وعند الاختيار الفعلي لبديل من خارج الاحتمال، ومع ذلك نجد لكلّ نصّ إعلامية صغرى على الأقل تقوم وقائعها في مقابل عدم التوقع"³.

ومعنى هذا هو أنّ غرض الإعلامية هو السعي إلى إبلاغ مضمون النصّ إلى المتلقي أي محاولة إيصال معلومات النصّ.

3-ما يتّصل بالسياق الخارجي:

أ-المقامية:

وتسمى أيضا الموقفية وهي تخصّ منابة النصّ من أحداث وظروف وعوامل ترتبط بهذا الأخير ففهم معنى النصّ لا يتحقّق إلا إذا كان يعبر عن موقف ما إضافة إلى لغته المُعبّر بها، ودور كلّ هذا في تشكيل البنية الدلالية للنصّ⁴.

يحتوي هذا المعيار على السياق الذي يعتبر مركزا تدور حوله مفردات البيئة المحيطة بالنصّ، حيث يرتبط هذا السياق بالمعنى أكثر

1 - ينظر، حميد حمداوي، محاضرات في لسانيات النصّ، ص161.

2 - ينظر، الهام أبو غزالة وعلي خليل أحمد، مدخل الى علم لغة النصّ، ص12.

3 - روبرت دي بوجراند، النصّ والخطاب والاجراء، ص105.

4 - ينظر، محمّد مفتاح، دينامية النصّ (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص103.

شيء ولا يتحدّد المعنى إلاّ من خلال وضع دلالات سياقه في سياقات أخرى مختلفة، وهذا يمثل الشّكل الدّاخل للّ نصّ وبمعنى آخر المحيط اللّغوي، وهناك علاقات أخرى خارجيّة تتمثّل في الطّروف المختلفة المحيطة بالنصّ، وهذان الشّكلان الدّاخل والخارجي للنصّ هما أساسا التماسك النصّي، حيث أنّ النصّ له علاقة تأثّر وتأثير مع البيئة المحيطة به .

ومن هذا نستشفّ أنّ مفهوم المقاميّة متعلّق بمفهوم السياق بنوعيه اللّغوي الدّاخل، والمتمثّل في العلاقات الصّوتيّة والصّرفيّة والنّحويّة والدّلاليّة، والاجتماعي الخارجي ويشمل عدّة أبعاد محيطة بالنصّ من بُعد ثقافي متنوّع من دين وسياسة وغيرها، والحالة العاطفيّة والنّفسية وتاريخ وزمن وإشارات وطقوس وغير ذلك كون أنّ دراسة النصّ من النّاحية النّحويّة أو الدّلاليّة الدّاخلية ليس أمرا كافيا وإنّما يجب الاهتمام ببنية السياق وعلاقتها مع النصّ¹، كون هذا الأخير لا تتحقّق نصيّته إلاّ من خلال علاقة كلماته بما سبقها وما يلحقها، وهذا ما قال به سوسير² وسماه الجرجاني بالنّظم.

ب- التّناص:

حصل هذا المصطلح على عدّة أسماء منها التّناصيّة، والنصوصيّة، وأطلق عليها ميخائيل باختين اسم الحواريّة بمعنى تعالق النّصوص بعضها ببعض عن طريق الحوار بينها³.

ويقول محمّد مفتاح في هذا الصّدّد " إنّ التّناص هو تعالق نصوص مع نصّ حدث بكيفيّات مختلفة "⁴

ومعناه أنّ النّصوص السّابقة نقطة انطلاق لإنشاء نصوص لاحقة. وهذه جوليا كريستيفا كان هدفها الوحيد البحث والكشف عن خبايا النّصوص الفكريّة والعقائديّة، وهذا ما سمّته بالأيدويجيم وهو ما أدّى بها إلى اسم التّناص، حيث اعتبرت أنّ كلّ نصّ هو تحويلا وتأويلا لنصّ

1 - ينظر، روبرت دي بوجراند، النصّ والخطاب والاعراض، ص104.

2 - ينظر، فرديناند دي سوسير، علم اللّغة العام، تر: يونيل يوسف عزيز، بيت الموصول، ط2، 1988، ص337-341.

3 - ينظر، حسين خمري، نظريّة النصّ من بنية المعنى إلى سيميائيّة الدّال، ص253.

4 - محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص123.

آخر، وبالتالي للنصوص علاقات تفاعل وتأثير وتأثر بين بعضها البعض¹.

فالتنّاصّ يعمل على استنطاق النصّ باستخراج بنيته العميقة واكتشاف بنيته اللّغويّ، والخوض في أعماقه للتعرّف على دلالاته وعلاقاته التفاعليّة الدّاخلية منها، والخارجيّة المضمرة بين سطوره والرّاسخة في ذهن المتلقّي من معرفة سابقة وتصورات ذهنيّة وترسّبات في ذاكرته ... وغيرها، فهو عبارة عن تدخّلات نصيّة من أصوات وإحالات على المستويين الدّلالي والشّكلي².

وقد عُرِفَ عند العرب بالإحالة والاقتباس والتّضمن مع العديد من النّقاد منهم: سعيد يقطين، بشرى القمري، سامي سويدان، محمد مفتاح ...، بينما عُرِفَ عند الغرب كتقنيّة فعّالة في فهم النصّ وتفسيره لإثرائه بالدلالات الظّاهرة والمضمرة، وتعتبر الرّواية هي أكثر الفنون التي تزخر بالتفاعلات النصيّة، ومن النّقاد الذين اشتهروا في التّنّاصّ: جوليا كريستيفا، كريماص، رولان بارت، تودوروف و جيران جينيت... وغيرهم³.

والتّنّاصّ قسمان:

1-تنّاصّ شكلي:

ويعني اقتناء قطعة أخرى من نصّ سابق آخر تلاءم موقف الكاتب الجديد دون تغيير، وهذا تنّاصّ بسيط عُرِفَ أيضا بالتّنّاصّ المباشر⁴.

2-تنّاصّ مضموني:

وهو اقتناء أفكار أخرى من نصوص سابقة، أو من الرّصيد المعرفي الرّاسخ في الذاكرة مسبقا، فيقوم باستحضار أفكار وتلميحات إشارات يقوم بتوظيفها بشكل جديد

بإضفاء تغييرات عليها ويسمّى أيضا بالتّنّاصّ الغير المباشر⁵.

ومن هذا فالتّنّاصّ يعتبر معيارا رئيسيّاً في تماسك النصّ، وإعطائه قيمة فنيّة وانفتاحا مع نصوص أخرى بطريقة تفاعليّة تأثيريّة وتداخل

1 - ينظر، محمّد سالم سعد الله، مملكة النصّ، التحليل السيميائي للنقد البلاغي، الجرجاني نموذجاً، ص124.

2 - ينظر، حميد حمداوي، محاضرات في لسانيّات النصّ، ص95.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص95-96.

4 - ينظر، صبحي ابراهيم الفقي، علم اللّغة النصّي، ص79.

5 - ينظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، ص130.

الأجناس بعضها مع بعض وخاصة إذا كان تناسبا بشكل إبداعي محض وجيد¹.

وخلاصة القول مما سبق أنّ أهمّ ملامح لسانيات النصّ هي دراسة الروابط مع التأكيد على المزج بين المستويات اللغوية المختلفة حتّى يتمّ الوصول إلى المُبتَغى، وهو الاتّساق الذي يتّضح في تلك النظرة الكلية للنصّ المكوّنة من أجزاء ومكوّنات مشكّلة ومتتالية من الجمل².
فعلم النصّ يركّز على عدّة ركائز تتمثّل في:

1- وصف النصّ: أي توضيح مكوّنات وأجزاء النصّ من جمل وموضوعات متناولة وروابط لغوية ودلالية موجودة فيه، وما تؤدّي إليه من اتّساق وانسجام بين جمل النصّ حتّى تظهر جملة نصّ واحد.

2- تحليل النصّ: ويعني توضيح الروابط الخارجية التي تجمع بين شتات النصّ ليصبح سياقا بعدما كانت أجزاءه مشتتة منفصلة لتصبح متجانسة.

3- مراعاة دور النصّ في التّواصل: ويعني هذا بيان علاقة المتلقّي والمنتج للنصّ وأحوالهما.

4- تحديد نوع النصّ وغرضه.

5- الوقوف عند بنية النصّ: أي توضيح أنواع مستويات النصّ من مستوى صوتي وتركيب

ودلالي، إضافة إلى المستوى الاستراتيجي للنصّ³.

المبحث الثّاني: تنظير علم النصّ للأدب

إنّ النّتاَج اللّغوي لا يتوقّف عند حدود الجملة لأنّنا لا نتعامل بجمل منفردة منعزلة، وإنّما بوحدات لا متناهية من الجمل متألّفة مع بعضها على شكل بنية كبرى هي النصّ أو الخطاب بعناصر تعمل على التّواصل تربط النصّ مع كلّ جوانب الحياة الإنسانيّة من حوار وتخطب بين البشر للوصول إلى المعنى.

إنّ اهتمام اللّسانيّات يجب أن يشمل هذه الجوانب الإنسانيّة لفكّ عزلتها، واللّغة أداة التّواصل بين هذه الجوانب واللّسانيّات فمن الضّروري وجود ذات منتجة لإنتاج المعنى، وذات متلقّية دورها تفكيك الفعل الكلامي

1 - ينظر، محمّد تحريشي، أدوات النصّ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000، ص 62.

2 - ينظر، سعيد حسن بحيري، علم لغة النصّ، ص 36.

3 - ينظر، صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص 247-248.

المنتج وإدراك معناه، وهذا ما يضمن صيرورة العملية التواصلية وهنا تكون الذات المتكلمة حدّدت قصدها من خلال الكلام ووصول مقصدها إلى الذات المتلقية، وبالتالي فاللغة هي النشاط الفعلي للتواصل تتولّد عنها نصوص دالة للتعبير عن الأفكار، وعليه فاللغة بوصفها نسقا من العلامات الاعتبارية التي تعبّر عن الأغراض والأفكار غير منفصلة عن عالم النصّ.

وبما أنّ الذات المتكلمة لا تنتج كلمات أو جملا منفصلة، وإنّما تنتج نصوصا، فإنّ اللغة استخرجت من مجال الدّراسة اللّسانية إلى حقل علم النصّ الأكثر شمولية، الذي يسعى إلى دراسة النّصوص وتحليلها لكشف أغراض النّصوص المنتجة في شتّى مجالات الحياة الإنسانية، وتحديد قوانين وآليات بنائها، فمهمّة علم النصّ تتمثّل في وصف العلاقات الخارجية والداخلية للأبنية النصّية بمستوياتها المختلفة¹.

فالاتّجاه من الجملة نحو النصّ لم يفرض وجوده مع هاريس الذي رأى أنّ اللغة لا تأتي على شكل كلمات أو جمل مفردة بل في نصّ متماسك بدءا من القول ذي الكلمة الواحدة على العمل ذي المجلّدات، وقد استخدم اللّسانيّات الوصفية بهدف الوصول إلى اكتشاف بنية النصّ محاولا أن يجد وسيلة تمكّنه من تجاوز مستوى الجملة إلى وحدة تحليلية أكبر منها، فنظر إلى تحليل الخطاب من زاويتين الربط بين اللغة، والموقف الاجتماعي والعلاقات التوزيعية بين الجمل².

ويعود الفضل في الدّعوة إلى الانتقال من تحليل الجملة إلى تحليل النصّ إلى العالم فرديناند دي سوسير الذي أكّد على أنّه لا يكون أيّ معنى أو دلالة لكلام الإنسان المعبّر عنه بكلمات منفصلة وإنّما يجب أن تكون فيما بينها علاقات منسجمة، وازدادت دراسة هذه الدّعوة للانتقال من الجملة إلى النصّ مع العالم الهولندي تون فان ديك الذي دعا إلى تأسيس نحو عامّ للنصّ يأخذ بعين الاعتبار كلّ ماله صلة بالخطاب بما فيه البنيوية، السياقية والثقافية، وتحدّد قيمة العمل الأدبي عنده أو أيّ نصّ من النّصوص في العلاقات التي تحكمه، وهذا ما حاول فان ديك توضيحه فأرسي على قاعدتين اثنتين هما: النّظر إلى النصّ من خلال بنيته أي النّظر

1 - ينظر، المرجع نفسه، ص319.

2 - ينظر، جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة واللّسانيّات النصّية، ص65.

إليه من الدّاخل وفي علاقته مع المتلقّي، ولا يتحقّق هذا إلّا من خلال مظاهر الانسجام النّصّي التي حدّدها فان ديك، والمتمثّلة أوّلا في التّرابط الذي لا يعني أنّ تحقيقه بوجود روابط أو عدمه يعني عدم التّرابط لأنّه من الممكن أن تكون الجمل مرتبطة أو مستغنيّة عن الرّبط خارج الوجود الصّريح لأدوات الرّبط¹.

فالتّرابط إذن حسب فان دايك هو وجود علاقة خاصّة بين الجمل وتكون دلاليّة يقول نحو هذا " ولكي نقيم تمييزا بين العلاقات الواسمة لظواهر السّطح، والعلاقات الدّلاليّة فسنكلّم عن العلاقات بين القضايا² ". ومعنى هذا فإنّ فان دايك يسعى إلى صدى مقبوليّة المتتاليّة الجمليّة المسمّاة نصّا أو عدم مقبوليّتها، وانتهى فان دايك في آخر المطاف خلال دراسته لعنصر التّرابط إلى أنّ " الشرط الأدنى لترباط القضايا التي تعبّر عنها جملة أو متتاليّة هو ارتباطها بموضوع التّخاطب نفسه"³.

وثاني مظاهر الانسجام النّصّي هي تحليل الانسجام عند فان ديك الذي يحتاج إلى تحديد نوع الدّلالة التي في الحقيقة تكون نسبيّة من جملة إلى أخرى فلا يمكننا تأويل الجملة بمعزل عن الجملة السّابقة لها، وإنّما تأويل جملة منفردة ترتبط بتأويل الجملة التي قبلها وبعدها، فكلّ كلمة علاقة بسابقتها وما سوف يلحقها عن طريق التّرابط الشّكلي وهو الاتّساق، والتّرابط الدّلالي وهو الانسجام لتشكل نصّ متكامل، فالنصّ حسب فان دايك إذا احتوى على وقائع يجب أن تكون مرتّبة ومنتظمة حسب انتظام الأحداث، مع الالتزام بمبادئ تحكم انتظامها هذا من عامّ وخاصّ، وكلّ جزء، فئة وعنصر، كبير وصغير، خارج وداخل، مالك ومملوك⁴، وهذا ما تحدّث عنه الجرجاني في تحديده لخصائص النّظم عن ترتيب الكلم إذ يقول " واعلم أنّ لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتّى يعلّق بعضها ببعض، ويبني بعضها على بعض "⁵.

وقد تحدّثنا سابقا على النصّ أنّه بنية كبرى مكوّنة من بنى صغرى، وهذا ما يُعرف

1 - ينظر، فان دايك، النصّ والسّياق، استقصاء البحث في الخطاب الدّلالي والتّداولي، تر: عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، 2000، ص75.

2 - منذر عيّاشي، العلاميّة وعلم النصّ، ص156.

3 - محمّد خطّابي، لسانيّات النصّ، ص34.

4 - ينظر، فان دايك، النصّ والسّياق، ص150-154.

5 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص54.

عند فان ديك بالبنية السّميائية الدّلالية، حيث أنّه لا تختلف الأولى عن الثّانية من النّاحية الشّكلية، فمفهوم البنية الكبرى يبدو نسبياً فهو يميّز بنية ذات طبيعة عامّة نسبياً بالنّظر إلى أبنية خاصّة على مستوى أدنى آخر¹، وتختلف هذه البنية الكبرى من نصّ لآخر بحسب البناء والحذف والتّعميم لتحديد ما هو هامّ في النصّ بفعل الإختزال، وبالتالي فالنصّ عند فان ديك بمثابة بؤرة محدّدة أي موضوع واحد محدّد وباقي الجمل ما هي إلّا شرح لتلك البؤرة، ودورها تحقيق الانسجام الكلّي على المستوى الدّلالي السّيمانطيقي، ويظهر هذا في ردّ فعل القارئ حين قبوله للنصّ أو رفضه لعدم وضوحه من خلال عدم تحقيق بنية كليّة مفهومة.

وبهذا فإنّ فان ديك يؤكّد أنّ البنية لا يتمّ الوصول إليها دون العبور بعمليات متنوّعة تشترك كلّها في سمة الاختزال وتتمثّل هذه العمليات في مايلي:

1-الحذف: هو حذف في تتابع القضايا التي تُعدّ شروطاً لتأويل قضايا تالية في النصّ.

2-التّعميم: هو تعويض تتابع من القضايا بقضية تستلزمها كلّ قضية من قضايا التّتابع.

3-البناء: أنّه تعويض تتابع من القضايا بقضية تحيل في الأخير إلى الحدث نفسه الذي تحيل إليه قضايا التّتابع في مجموعها².

وهذا حسين بحيري يقول عن نظرة فان ديك حول البنية الكلية " يبحث فان ديك إذن عن بنية كليّة دلالة مجردة تمكّنه من اختزال عدد محدود من المعلومات التي تقدّمها المتواليات الجمليّة، ويشكّل الحدس المعيار في مثل هذه العمليّة"³.

ومعنى هذا أنّ البنية الكلية عند فان ديك ليست لها معطى مسبقاً، وإنّما مفهوم مجرد حدسي تتجلّى كليّة الخطاب ووحدته .

فالتّفاعل المتبادل بين النصّ والقارئ هو الذي سعي جاهداً لإيصال التّواصل بين أفكار النصّ واكتشاف التّسلسل القائم بين معانيه، فالانسجام لا يكون واضحاً وبارزاً في النصّ، وإنّما يتمّ اكتشافه من قبل القارئ الذي يمثّل حكماً لجودة النصّ من عدمها من خلال إستعبابه له ومشاركته في

1 - ينظر، فان دايك، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ص75.

2 - ينظر، منذر عياشي، العلاماتية وعلم النصّ، ص160-161.

3 - سعيد حسن بحيري، علم لغة النصّ، ص248.

تحقيق معناه، وإضافة لمسات جمالية جديدة عليه، وقد استعمل مصطلح التماسك لمحاولة التفريق بين النصّ واللّانص لأنّ النصّ ليس مجموعة عشوائية، وإنّما هو مجموعة علاقات مفهومية يستعملها الكاتب في كتابة نصّ ويستعملها القارئ في فهم هذا النصّ¹.

وإذا عدنا إلى التراث العربي نجد تجاوز نحو الجملة إلى نحو النصّ مع محمد الشاوش الذي يقول عن عمل النّحاة العرب " والمرء لا يشعر وهو يطّلع على ما وضعوا بأنّه تجاه نظريّتين بُنيت الواحدة منها للجملة والأخرى للنصّ، بل هي النظريّة الواحدة بما فيها من قواعد خاصّة بكلّ مجال وقواعد عامّة مشتركة بين المجالين فلا فرق إلّا بحسب ما يقتضيه الفرق بين الوحدات التي تجري فيها تلك القواعد والأحكام..."².

ونجد عبد القاهر الجرجاني أوّل من نظر إلى النصّ القرآني نظرة كليّة ومتماسكة فقال عن القرآن الكريم " تأملوه سورة سورة وعشرا عشرا وآية آية، فقارئوه لم يجدوا كلمة كلمة أو لفظة لفظة، وإنّما وجدوا اتّساقا بهر العقول وأذهلها وأعجزها من حسن نظامه وإتقانه وأحكامه"³.

فمن خلال قول الجرجاني نلاحظ إشارته إلى مصطلحات تتعلّق بلسانيّات النصّ كالاتّساق والانسجام، لأنّ دارس الإعجاز في علم المعاني تصادفه العديد من المفاهيم التي جاءت بها لسانيّات النصّ، وقد أثبت الجرجاني أنّ القرآن معجزا بالنّظم كون أنّ بلاغة الكلام تكمن في النّظم وتبلور هدفه في أنّ القرآن معجز بالنّظم، وأنّ بلاغة كلامه لا تعود إلى ألفاظه، وإنّما إلى ما بينهما من صلة وارتباط.

ومن هذا نلمس أنّ البلاغة هي السّابقة التّاريخيّة لعلم النصّ في التراث العربي، كونها لها اتّجاه نصّي، أهمّها الوصل والفصل والتّقسيم والاستطراد الذي له علاقة بالتماسك الدّلالي.

ويؤكد الجرجاني هذا بقوله " واعلم أنّ ممّا هو أصل في أن يدقّ النّظر، ويقمض المسلك في توحي المعنى التي عرفت أن تتخذ أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض ويشدّ ارتباك ثان منها بأوّل، وأن يحتاج

1 - ينظر، عزّة شبل محمد، علم لغة النصّ، 18.

2 - محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظريّة النّحويّة العربيّة، ص 126.

3 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المغاني، ص 39.

في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه وهنا وفي حلّ ما يضع بيساره هناك¹.
ويدعم ابن قتيبة آراء الجرجاني حول نظرية النظم التي يعطيها مفهوم سبك الألفاظ

وضم بعضها إلى بعض في نظام دقيق وتآلف بينهما وبين المعاني²، فحسب رأيه أنّ نظرية النظم هي المسؤولة عن فهم النصّ من داخله، بالبحث في أدوات الربط من وصل وفصل وتأخير وتقديم.

وذهب القارطاجني في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، مذهباً تجاوز فيه الجملة إلى مستوى النصّ، فقسّمه إلى أربعة مباحث هي اللفظ، المعنى، النظم والأسلوب، فاهتمّ بمبحث اللفظ بمعجم الجملة ومبحث المعنى بدلالة الجملة، في حين اهتمّ بالمبحث الثالث بتركيب الجملة ومبحث الأسلوب فمثّل المستوى النصّي، ونجد أيضاً الجاحظ الذي نقد الشعر الركيك لتفكك كلماته ووحدتها وعدم ترابطها مع سابقتها ولاحتقتها، حيث يصعب اللسان عن نطقها بشكل واضح وسليم ومفهوم فيقول "ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشاده إلاّ ببعض استكراه"³.

ومثال ذلك قول الشاعر:

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرٍ
وَلَيْسَ قُرْبَ قَبْرِ
حَرْبٍ قَبْرٌ

فهذا البيت الشعري المجهول قائله هو بيت مستكره من ناحية نطقه الصّعب لتنافر كلماته، ولذلك أقرّ الجاحظ أنّ "أجود الشعر ما رأيتَه متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه قد أفرغ إفراغا واحداً، وسبك سبكا واحداً، فهو يجري على اللسان كما تجري الدّهان.... وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر تراها مختلفة متباينة ومتنافرة مستنكرة تشقّ على اللسان وتكدّه، والأخرى تراها سهلة ليّنة ورطبة مواتيّة سلسلة النّظام خفيفة على اللسان، حتّى كان البيت بأسره كلمة واحدة وحتّى كانت الكلمة بأسرها وحرف واحد"⁴.

1 - المرجع نفسه، ص 137.

2 - ينظر، وليد محمّد مراد، نظرية النظم وقيمتها العلميّة في الدراسات اللّغويّة عند الجرجاني، دار الفكر، دمشق، ط1، 1983، ص 09.

3 - ينظر، الجاحظ، البيان والتبيين، ص 68.

4 - المرجع نفسه، ص 68.

4-المظاهر النصية:

نجد اهتمام أغلب النقاد والبلاغيين تركّز حول الأبنية النصية الخاصة والوظائف الجمالية للنصوص والاهتمام بتماسك معاني الكلام وألفاظه، ومن أهمّ المظاهر النحوية والبلاغية التي عُدت من مظاهر النصية مايلي:

أ-التركيب:

وتمثّل في الغاية من استعمال الألفاظ، يقول السكاكي في هذا الصدد " الغرض الأصلي من وضع الكلم هو التركيب "1، والتركيب هنا قائم على الإعراب باتّحاد وترابط الألفاظ وانسجامها وترابطها بعضها مع بعض وليس الإعراب هو أساس التركيب، فهناك تركيب بغير إعراب فالتركيب هنا هو الأصل، أمّا الإعراب فهو الفرع، يقول الرضي الاستربادي في هذا الصدد " فليس كلّ اسم مركّب إلى غيره غير مشابه لمبنى الأصل معرباً "2.

ب-النّظم:

وهو ما جاء به رواد علم النصّ عن الترابط الجملي أي نحو النصّ، وقد تمثّلت عند الجرجاني في توحي معاني النحو يقول في هذا " واعلم أنّ ليس النّظم إلّا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها "3، ودليل هذا كلّ القرآن الكريم الذي دافع عنه العديد من النقاد لوحدة نصّه وتماسكه رغم تفاوت أوقات نزوله، وهذا الزركشي يرى أنّ الغرض المطلوب من هذا العلم " هو جعل أجزاء الكلام بعضها آخذ بأعناق بعض، فيقوى بذلك الارتباط، ويصير التّأليف حاله حال البناء المحكم المتلاحم الأجزاء "4، فقد عُدت مزايا القرآن من ترابط وترتيب وتناسب من مظاهر إعجاز القرآن.

والهدف من نظرية النّظم عند عبد القاهر الجرجاني هو تخطّي نطاق البحث في العلاقات التي تربط أركان الجملة العربية التي اهتمّ بها النحو

1 - يوسف بن أبي بكر بن محمّد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، منشورات محمّد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دط)، 1987، ص48.

2 - رضى الدّين الاستربادي، شرح كافية ابن الحاجب، ص48.

3 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص71.

4 - بدر الدّين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: أبي الفضل الدّميّطي، دار الحديث، القاهرة، ط1، 2006، ص36.

التقليدي القائم على أساس التنظير للجملة مستقلة عما عداها من جمل في النصّ أو الخطاب.

وقد قام بتحليلات هائلة من خلال الكشف عن العلاقات الداخليّة للخطاب الأدبي، فلاحظ أنّ لبعض الظواهر النحويّة التي تتجلى على سطح النصّ أو الخطاب أثرا كبيرا في تحقيق السّبك على المستوى النحوي، وتوفير الحبكة على المستوى الدلالي وأخذت هذه الظواهر منحى جديد عند الجرجاني وعُرفت بعالم المعاني ومنها:

1- التقديم والتأخير:

إنّ تقديم جزء من الكلام أو تأخيره لا يرد اعتبارا في نظم الكلام أو تأليفه، وإنّما يعدّ عملا مقصودا لتأديّة غرض بلاغي¹، فعّد الجرجاني هذه الظاهرة النحويّة هي أساس نظريّته في النّظم، فقال " هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع النّصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر بك عن بديعه، ويُقضى بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثمّ تنتظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"².

ومثال هذا قول إبراهيم بن العباس:

فلو إذنبا دهرٌ وأنكرَ صاحبٌ
وسلّطَ أعداءٌ وغابَ نصيرٌ
تكونُ عن الأهوازِ داري بنجوةً
ولكن مقاديرُ جرّتْ
وأُمورٌ³

فرأى الجرجاني من خلال تحليله لهذه الأبيات أنّا عندما نرى ما نرى من الرّونق والطلاوة، ومن الحسن والحلاوة، ثمّ نتفقّد السّبب في ذلك، فنجدّه إنّما كان من أجل تقديمه الظّرف الدّي هو "إذنبا" على عامله الدّي هو "تكون"، وإن لم يقل فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذنبا دهر.

وبهذا يرى الجرجاني أنّ الكلام حينئذ يعدّ أكثر انسجاما واتّساقا ممّا لو تحدث فيه عمليّة التقديم والتأخير، ولها غرضان هما الاختصاص ومراعاة حسن النّظم في الكلام، وهذا الأخير هو الأصحّ في ظاهرة التقديم

1 - ينظر، عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار الآفاق العربيّة، القاهرة، (د.ط)، 2004، ص116.

2 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص106.

3 - المرجع نفسه، ص86.

والتأخير بدوره الإيجابي في سبك النصّ أو الخطاب وتحقيق تماسكه في قطعة واحدة¹.

2- الحذف:

هو تقليل الكلام من غير إخلال بالمعنى، وإذا كان المعنى يمكن أن يعبر عنه بألفاظ كثيرة ويمكن أن يعبر عنه بألفاظ قليلة فهذه الأخيرة إيجاز، والإيجاز على وجهين حذف وقصر فالحذف إسقاط كلمة للاجتزاء عنها بدلالة غيرها من الحال أو فجوى الكلام والقصد بيّنه الكلام على تقليل اللفظ وتكثير المعنى من غير حذف².

وقد تعدّى الحذف كلمة واحدة من الكلام أو الجملة إلى حذف جملة بأكملها،

ومثال ذلك قول: النَّاسُ مَجْزِيُونَ بِأَفْعَالِهِمْ إِنْ خَيْرًا فَخَيْرًا وَإِنْ شَرًّا فَشَرًّا ، أي أنّ من فعل خيرا يُجْزَى خيرا ومن فعل شرا يُجْزَى شرا، وهو قول مأخوذ من قوله تعالى " فَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُ، وَمَنْ يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُ " ³.

3- الوصل والفصل:

إنّ الوصل والفصل يرتبط ارتباطا شديدا بموضوع العطف، فالوصل عطف جملة على أخرى بالواو، والفصل ترك هذا العطف بين الجملتين والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد الأخرى⁴، ولها علاقة وطيدة أيضا بالوسائل اللفظية التي تقوم بوظيفة السبك النصّي لأنها تصل وصلا ظاهرا بين جمل النصّ وعباراته⁵، فالبحوث عند اللغويين تجاوزت الجملة إلى النصّ بالعطف، أي ربط الجمل بينها وبين بعضها بأدوات العطف وهذا ما يقرب الجرجاني من مباحث علم النصّ حيث أنّه أورد في باب الفصل والوصل من كلام الجرجاني اهتمامه بدراسة عطف الجمل بعضها على بعض من الناحية اللفظية والدلالية، فيقول في هذا الموضع " أعلم أنّ العلم بما يضع في الجمل من عطف بعضها على بعض، أو ترك العطف

1 - ينظر، ابراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النصّ، الدار العربية للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، (د.ط)، (د.ط)، ص235.

2 - ينظر، أبي الحسن علي بن عيسى الزّماني، النكت في اعجاز القرآن، تح: محمّد خلف الله، دار المعارف، مصر، ط3، (د.ت)، ص76.

3 - سورة الزلزلة، الآية7-8.

4 - ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص222.

5 - ينظر، محمّد خطابي، لسانيّات النصّ، مدخل الى انسجام الخطاب، ص13.

فيها والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة¹.

وأما الفصل في الجمل هو ترك العطف بينها كون أن العطف لا يروق في كل سياق ويستحسن تركه أحيانا، والاستغناء عنه وهذا لا يخل بالمعنى وإنما يبدو الكلام أشد ترابطا منه في وجود العطف².

ومن مظاهر الفصل عند الجرجاني هي أنك قد ترى الجملة وحالها مع الجملة التي قبلها حال ما يعطف ويقرن إلى ما قبله ثم تراها قد وجب فيها ترك العطف لأمر عرض فيها صارت به أجنبيّة ممّا فيها³.

4-الإحالة:

هي من أهم أدوات الاتّساق النصّي ويقصد بها وجود عناصر لغويّة لا تكتفي بذاتها من حيث التّأويل، وإنما تحيل إلى عنصر آخر لذا تسمّى عناصر محيلة مثل: الضّمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة... وغيرها⁴، والعلاقة بين الأسماء والمسمّيات⁵، طبيعة العلاقة بين الأسماء والمسمّيات هي العلاقة الدّلالية تقتضي التّطابق بين العنصر المحيل والعنصر المُحال إليه من حيث الخصائص الدّلالية⁶، وذلك أن العناصر المحيلة غير مكثّفة بذاتها من حيث التّأويل بل تكتسي دلالتها بالعودة إلى ما تشير إليه.

وعرّفها دي بوجراند أنّها "العلاقة بين العبارات من جهة وبين الأشياء والمواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه العبارات"⁷.

ويقول كلماير أنّها "العلاقة القائمة بين عنصر لغوي يطلق عليها (صيغ الإحالة)"⁸، وفي نظر تينير "هي ربط دلالي إضافي لا يطابقه أيّ ربط تركيبى"⁹.

ونميّز نوعين من الإحالة، إحالة خارجيّة وإحالة داخلية

1 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص222.

2 - ينظر، إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، ص231.

3 - ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص231.

4 - ينظر، محمّد خطّابي، لسانيّات النص، ص16-19.

5 - ينظر، أحمد عفيفي، نحو النص، ص116.

6 - ينظر، محمّد خطّابي، لسانيّات النص، ص17.

7 - روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص172.

8 - سعيد حسن بحيري، دراسات لغويّة تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، (د.ط)، 1999، ص82.

9 - المرجع نفسه، ص82.

أ- إحالة خارجية:

هي التي توجّه المخاطب إلى شيء أو شخص في العالم الخارجي، فتساهم في خلق النصّ باعتبارها تربط اللغة بسياق المقام¹، وهذه تكون بالإحالة بالضّمير إلى شيء غير مذكور في ظاهر النصّ، ومثال ذلك قوله تعالى " ما ترك عليها من دابة " ²، يعني على ظهر الأرض وضمير الهاء هنا يعود على الأرض في كلمة عليها ولم تعرفها من النصّ وإنما من السياق الخارجي.

وتسمّى إحالة الإمام إذ يشير العنصر اللغوي المحيل إلى عنصر آخر بعده في النصّ، ويسمّيها **فالح العجمي** روابط إشاريّة ويعرّفها بقوله " عناصر لغويّة تشير إلى معلومات تاليّة في داخل سياق القول ليس لها الوظيفة الفرعيّة التي تتّصف بها الروابط الاحاليّة، إذ لا تنوب عن لفظ سابق وترمز إلى دلالة سيميائيّة بمفردها " ³، ومثال ذلك قوله تعالى: " تغلّى أعمل صالحا فيما تركت كلاً إنّها كلمة هو قائلها ومن وراهم برزخ إلى يوم يُبعثون " ⁴، فتجلّى لنا في هذه الآية الضّمير في (أنّها) الذي يدلّ على لفظ بعدّة وهي (كلمة).

ويعرّفها **تمام حسان** بقوله " إحالة إلى خارج النصّ لعنصر من عناصر العالم " ⁵، ويعني ذلك أنّ النصّ يظلّ في قضاءه مرتبطاً بالعالم الخارجي وبمكوّنات الطبيعة والحياة بواسطة الألفاظ. فهي تتوقّف على معرفة سياق الحال أو الأحداث والمواقف التي تحيط بالنصّ فهي مرتبطة بالمقام التداولي المحيط بالنصّ، وله أثره الحاسم في تأويلها وتحديد معانيها ودلالاتها فبدون سياق نقف عاجزين أمام تفسير ما يُقال ⁶.

ب- إحالة داخلية:

وتسمّى نصيّة تكون داخل النصّ وتسمّى أيضاً بالمقالية وتتمثّل في إحالة لفظة على لفظة سابقة أو لاحقة داخل النصّ، أي أنّها تركّز على

1 - ينظر، محمّد خطابي، لسانيات النصّ، ص 17.

2 - سورة النحل، الآية 61.

3 - عبد الكريم جعمان، اشكالات النصّ، ص 351.

4 - سورة المؤمنون، الآية 100.

5 - تمام حسان، اجتهدات لغويّة، ص 366.

6 - ينظر، صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصّي، ص 165.

العلاقات اللغوية في النص ذاته، وقد تكون بين الضمير وكلمة أو كلمة وعبرة¹.

وهي استعمال عنصر لغوي يُشار إليه بكلمة أو عبارة سابقة في النص بحيث يذكر العنصر الاشاري بصورة مضمرة تحيل عليه، الذي كان يجب أن يظهر حيث يرد المضمّر ويشترط وجود اتفاق وتطابق بين العنصرين في الخصائص الدلالية، وتسمّى أيضاً بالإحالة إلى الوراء، وهي نوعان:

ب1- إحالة على السابق أو الإحالة بالعودة: وهي تعود على مفسّر سبق التلقّف به.

ب2- إحالة على اللاحق أو المتأخّر: وذلك حين يحيل عنصر لغوي أو مكوّن ما إلى عنصر آخر له في النصّ أو مكوّنات من عدّة عناصر متأخّرة من عنصر الإحالية، وهي تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النصّ ولاحق عليها من ذلك ضمير الشأن في اللغة العربية². ويشير **فان ديك** أنّ النحو إذا لم يهتم بجانب المعنى يظلّ ناقصاً، فحسب نظرته للنحو فيجب أن "يحدّد بنية المعنى المرتبطة بهذه الأشكال وذلك رغم أنّ المعنى ليس جزءاً من بنية الأقوال"³، فالنحو إذن في نظر **فان ديك** "نسق نظري من قواعد الصّورة والمعنى"⁴، فالتتابع الجملي الذي يكوّن بنية كلفة أمر مهمّ عند **فان ديك** وركّز اهتمامه على العلاقات الدلالية بين هذه الجمل التي تكوّن في آخر المطاف علاقة تسمّى علاقة دلالية بين الجمل⁵.

ونجده يقول في هذا الصّدّد "إنّ التتابعات الجمليّة توصف بشكل رئيسي بمصطلحات العلاقات الدلالية بين الجمل، ويمكن لهذه العلاقات أن تكون على ضربين على الأقلّ، العلاقات المرجعية أو التوسميّة وعلاقات المعنى أو القصدية"⁶، مع وجوب التمييز بين هذه العلاقات الدلالية الموجودة بين الجمل، التي ينظر إليها على أنّها كلاً واحداً مستقلاً بذاته، فيقول أيضاً في هذا الصّدّد "ويمكن بعد ذلك أن يكون مفيداً إنجاز تمييز

1 - ينظر، الأزهر الزناد، نسيج النصّ، ص132.

2 - سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، ص107.

3 - محمّد خطّابي، لسانيّات النصّ، ص28.

4 - المرجع نفسه، ص29.

5 - ينظر، منذر عيّاشي، العلاماتية وعلم النصّ، ص154.

6 - المرجع نفسه، ص154.

بين العلاقات الدلالية الموجودة بين الجمل أو أعضاء الجمل المنظور إليها بوصفها كلاً، وبين العلاقات الدلالية الموجودة بين مكونات هذه الجمل أو أعضاء هذه الجمل"¹.

وتشتمل الدراسة الوصفية عند فان ديك للنص بالنظر إلى كونه مقبولا تداولياً في السياق الذي أنجز فيه وهو مستوى العمل، فالنص لا يوصف بالنظر إلى بنيته الداخلية فحسب والمعنى المفهوم منه، وإنما يوصف أيضاً بالنظر إليه على أنه عمل منجز بإنتاج كلام أو قول ما²، فالنص لم يعد يكفي بالدراسة النحوية والدلالية، وإنما تركز دراسته على مستوى الخطاب أي دراسة الحدث الكلامي وبيان معايير وقبوده، وتبرز قيمة قبوله ودراسته تداولياً في تحديد شروط مناسبة الخطاب لسياقاته التواصلية وليس فقط مناسبة الجمل في هذه السياقات التواصلية، ويقول حول هذا "المكون التداولي لن يحدد فقط شروط المناسبة بالنسبة للجمل بل سيحدد أيضاً شروط المناسبة بالنسبة لأنواع الخطاب"³.

والدراسة التداولية للنصوص في نظر فان ديك تستند على تأويل النص بوصفه فعلاً لسانی أو بوصفه سلسلة من أفعال اللسان، فيثبت فكرته بقوله "وبما أن النصوص هي بالإضافة إلى أشياء أخرى، تتابعات من الجمل فيمكننا أن نحللها أيضاً على المستوى التداولي بوصفها تتابعات من أفعال اللسان"⁴.

ويؤكد أيضاً أنه من آليات أفعال اللسان يمكن تحديد الأفعال الكبرى، وهذا مهم بالنسبة إلى التأويل الإدراكي لمتواليات أفعال اللسان، فيقول "أن التأويل التداولي الإجمالي للنص، أي تحديد الأفعال الكبرى انطلاقاً من تواليات أفعال اللسان، ليعدّ مهماً بالنسبة إلى التأويل الإدراكي (التداول) لمتواليات أفعال اللسان وانجازها وتوجيهها"⁵.

وهذا أبو هلال العسكري يشير إلى نفس فكرة فان ديك ويؤكد على أنه لحسن الرّصف يجب إتباع قواعد النحو، فيقول "وحسن الرّصف أن توضع الألفاظ في مواضعها، ويمكن في أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير والحذف والزيادة إلا حذفاً لا يفسد الكلام ولا يعمي المعنى،

1 - منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، ص154.

2 - ينظر، محمد خطابي، لسانيات النص، ص29.

3 - المرجع نفسه، ص29.

4 - منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، ص172.

5 - المرجع نفسه، ص174.

وتضم كل لفظة منها إلى شكلها وتُضاف إلى لفظها وسوء الرّصف، تقديم ما ينبغي تأخيرها منها وصرفها عن وجوها وتغيير صيغتها ومخالفة الاستعمال في نظمها¹.

ويؤكد أيضا على أنّ حسن التّأليف يزيد المعنى وضوحا وشرحا في حين أنّ اللّحن يُفسد المعنى.

ويشترط أبو حيّان التّوحيدي ارتباط بلاغة النصّ الشعري بمراعاة قواعد النّحو، وأن يكون نحوا مقبولا²، ويؤيّده الجرجاني في هذا الرّأي بالحديث عن صلة نحو الخطاب الأدبي باستقامة معناه ووضوحه، ومن هنا تجاوزت نظريّة نحو الجملة إلى النصّ بجملة وأجزائه كلّها.

ويشترط التّحليل النصّي عند تودوروف ثلاثة أوجه للنصّ أولها الوجه الكلامي الذي يتكوّن من كلّ العناصر اللّسانية للجمل التي تكوّنه، فيقول نحو هذا "أنّه الوجه الذي سيكون مكوّنا من كلّ العناصر اللّسانية المتعلقة بالجملة تحديدا، والتي تكوّنه (العناصر الصّوتية والقاعدية)"³، وثانيها الوجه النّحوي الذي يحيل إلى العلاقات بين الوحدات النّصّية المختلفة كالجمل ومجموعات الجمل وغيرها، وتستند دراسة هذا الوجه إلى تحليل للقضايا تختزل من خلاله الخطاب إلى قضايا بسيطة مكوّنة من مسند ومسند إليه، ويتناسب هذا مع فكرة جان دوبو في ما سمّاه الجملة في حدّها الأدنى، يقول جان ماري سشايغر حول هذا "وأما ما يخصّ دراسة الوجه النّحوي للنصّ، فإنّ تودوروف كان قد اقترح الانطلاق من تحليل قولِي يكون أهلا لاختزال الخطاب إلى مقولات منطقية بسيطة تتكوّن من عامل مسند إليه ومسند، أو من عدد من العوامل مثلا: المسند إليه والشّيء أو من مسند وهو اقتراح يتناسب مع الجملة الدّنيا لجان دوبو"⁴.

وهدف تودوروف ممّا ذكرناه سابقا هو دراسة الأنظمة المختلفة التي تحكم العلاقات بين الجمل في النصّ وهي:

1- النظام المنطقي:

1 - أبو هلال العسكري، الصّناعتين، ص 161.

2 - ينظر، أبي حيّان التّوحيدي، الامتاع والموانسة، صحّحه وضبطه أحمد أمين و أحمد الزّين، لجنة التّأليف والترجمة والنّشر، القاهرة، (د.ط)، 1939، ص 141.

3 - منذر عيّاشي، العلاماتية وعلم النصّ، ص 110.

4 - أوزوالد ديكر و جان ماري سشايغر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللّسان، تر: منذر عيّاشي، جامعة البحرين، (د.ط)، 2003، ص 824-825.

ويجمع كلّ العلاقات المنطقية بين القضايا السببية التي تكثر في القصة والفصل والوصل، القصر، الاشتمال الذي يكثر في الخطاب التعليمي على نحو خاص¹.

2-النظام الزماني:

يتكوّن من تعاقب الوقائع التي يستدعيها الخطاب، وهو يوجد في بعض نماذج النصّ

كاليوميات الخاصة، والمذكرات كما يوجد في الخطاب المرجعي كما في التاريخ والقصة ويغيب من الخطاب الوصفي والشعر الغنائي².

3-النظام المكاني:

ويحضر في غياب منطقية وزمانية القضايا، ويحضر عند حضور قضايا تشابه أو لا تشابه، ويعدّ الإيقاع الشعري مثلاً لهذا النظام المكاني³.

وإذا عدنا إلى الوجه الثالث للتحليل النصّي عند تودوروف فهو يهتم بدراسة البنى الكبرى في النصّ، ولاسيما البنى البرهانية والسردية، وإذن هو " إنتاج معقد للمضمون الدلالي للوحدات اللسانية"⁴، كما يؤكّد على أن تُدرّس القضايا التي تثيرها الوجوه الدلالية في سياقها الخاصّ، ويثبت هذا بقوله " تثير الوجوه الدلالية والكلامية قضايا يجب أن ندرسها في سياقها الخاصّ، ونشير هنا فقط إلى قضايا يجب أن ندرسها في سياقها الخاصّ، ونشير هنا فقط إلى أنّه من التحليلات النّاذرة التي تلامس الوجه الدلالي للنصّ، إنّما توجد في المنظور القوالي فقد حلّ بيكر خطابات من نموذج العرض، وكشف عن ترسيمتين

أساسيتين موع، تقييد، إشهار ومشكلة، حل"⁵.

ومن هذا فإنّ المستوى الصوتي له دور كبير في إنتاج الخطاب أو النصّ يعتمد على وسيلتين هما النطق أو الكتابة، وقد حضيت الوسيلة الأولى باهتمام أكبر أدّى إلى الاهتمام بالصياغة من الناحية الصوتية، ولها صلة بعملية القبول لدى المتلقّي.

و قد قدّمت البلاغة العربية إسهامات مهمّة في الكشف عن أنواع الرّوابط الصوتية في النصوص العربية من سجع وجناس ووزن وقافية¹.

1 - ينظر، منذر عياشي، العلاماتية وعلم النصّ، ص112.

2 - ينظر، المرجع نفسه، ص112-113.

3 - ينظر، منذر عياشي، العلاماتية وعلم النصّ، ص113.

4 - المرجع السابق، ص110.

5 - منذر عياشي، العلاماتية وعلم النصّ، ص111.

ومن هنا جعل **الجاحظ** للبنية الصوتية مدخلا لدراسة النص وتحليله، وعدت أول ركيزة لدراسة التوافق الصوتي للنص سواء ملفوظا أو مكتوبا، فتلاحم الأجزاء تتحقق بتجاور الكلمات إلى مستوى واحد من السهولة واللين، حتى يُعتقد أن البيت الشعري كلمة واحدة والكلمة حرف واحد².

وقد اتفق النقاد في الوسائل التي تؤدي إلى توافر ما يسمى بالسبك الصوتي بين الكلمات وكانت الوسائل كالآتي:
أ- التجنيس:

ومعناه أن تكون حروف الألفاظ في تركيب من جنس واحد³، فعرفه ابن المعتز بقوله "التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر أو كلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"⁴. ويلحق بالجناس شيان :

أولهما : أن يجمع اللفظتين الاشتقاق كقوله تعالى "فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ الْقَيِّمِ"⁵.

ثانيهما: أن يجمعهما المشابهة وهي ما يشبه الاشتقاق وليس به، كقوله تعالى " أَتَأْتِلُتُمْ إِلَى الْأَرْضِ أَرْضِ أَرْضَيْتُمْ بِالْحَيَاةِ الدُّنْيَا فِي الْآخِرَةِ "⁶.

ومن الجناس نوع يسمى (ردّ العجز على الصدر)، وهو في النثر أن يجعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين لهما في أول الفقرة، والآخر في آخرها كقوله تعالى " وَتَخْشَى النَّاسَ وَاللَّهَ أَحَقُّ أَنْ تَخْشَاهُ "⁷.

وفي الشعر أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه أو في آخره أو صدر الثاني، كقول الشاعر:
سريع إلى ابن العم يلطم وجهه
الندى بسريع⁸
ب- السجع:

1 - ينظر، عزة شبل محمد، علم لغة النص النظرية والتطبيق، ص125.

2 - ينظر، محمد حسن عبد الله، أصول النظرية البلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 1998، ص74.

3 - ينظر، عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار الأفق العربية، ط1، 1998، ص24.

4 - المرجع نفسه، ص25.

5 - سورة الزم، الآية 43.

6 - سورة التوبة، الآية 38.

7 - سورة الأحزاب، الآية 37.

8 - ينظر، محمد بن عبد الرحمن بن عمر جلال الدين الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص709.

هو التّوافق في الحرف الأخير أو التّعادل في الوزن أو فيهما معا، فهو طريقة في الإنشاء يقوم على اتّفاق فاصلتي الكلام في حرف واحد من التّقفيه¹، وعرفه ابن أبي الأصبع المصري بقوله " هو موالاة الكلام على حدّ واحد "².

فالسّجع هو ما اتّفقت فيه الفاصلتان في الحرف الأخير، فالفاصلة في النّثر كالقافية في الشّعر وتسمّى كلّ من الجملتين فقرة، وأحسن السّجع ما تساوت فقرة فهو الكلام المقفّى والسّجع هو التّسجيع³.

وللسّجع صور هي:

1-المطرّف:

هو ما اختلفت فيه الفاصلتان أو الفواصل وزنا واتّفقت رويّا، أي أن يأتي المتكلّم في أجزاء كلامه بأسجاع غير متّزنة بزنة عروضيّة ولا محصورة في عدد معيّن بشرط أن يكون رويّ الأسجاع رويّ القافية، كقوله تعالى " أَلَمْ نَجْعَلِ الْأَرْضَ مِهَادًا، وَالْجِبَالَ أَوْتَادًا "⁴.

2-السّجع المتوازي:

هو ما اتّفقت فيه الفقرتان في الوزن والقافية كقوله تعالى " فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ، وَأَكْوَابٌ مَوْضُوعَةٌ "⁵، فموضوعة ومرفوعة متّفقتان وزنا.

3-المرصّع:

هو ما كان فيه ألفاظ إحدى الفقرتين كلّها أو أكثرها مثل ما يقابلها من الفقرة الأخرى وزنا وتقفيه⁶، كقوله تعالى " إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ، وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ (14) "⁷، فالأبرار والفجار ونعيم وجحيم متّفقتان وزنا وتقفيه.

ج-الوزن والقافية:

يشكّلان هذان العنصران المختصّان بالشّعر بالجانب الصّوتي لمفهوم السّبك، فعنصر الوزن والقافية يميّزان ماهيّة الشّعر، ويسهمان في تشكيل النصّ الشّعري ويقاربان بين

1 - ينظر، إميل بدیع يعقوب وميشال عاصي، المعجم المفصّل في اللّغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، (د.ط)، 1987، ص709.

2 - ابن أبي الأصبع المصري، بدیع القرآن، تج: محمّد شرف، دار نهضة مصر، القاهرة، ط2، (د.ت)، ص108.

3 - ينظر، فهد خليل زايد، البلاغة بين البيان والبدیع، دار فايا العلميّة، عمّان، ط1، 2007، ص188.

4 - سورة النّبا، الآية 6-7.

5 - سورة الغاشيّة، الآية 13-14.

6 - ينظر، السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص299.

7 - سورة الانفطار، الآية 13-14.

كلمات النصّ على أساس مبدأ الوحدة الإيقاعيّة المنتظمة¹.

ومن هنا نستخلص أنّ الوزن والقافيّة في الشّعر، والسّجع والجناس في النّثر والشّعر وسائل تسهم في السّبك الصّوتي على مستوى النصّ الأدبي، ولاسيما أنّ هذه المقوّمات الصّوتية تسير وفق نمط إيقاعي منتظم يتجلّى في مقاطع النصّ شعرا كان أم نثرا².

لعب المستوى المعجمي أيضا دورا بارزا وفعّالا في مجال علم النصّ من خلال وسيلتين لتحقيق هذا المستوى من السّبك بارتباط الوحدات المعجميّة في ذاتها على أنّ بعضها يفسّر بعضا دون اللّجوء إلى أدوات الرّبط التي تربط بينها³.

وتمثّلت وسيلتا المستوى المعجمي في :

أ- التّكرار:

ويعني في هذا المجال تكرار الكلمات في النصّ تكرارا تامّا أو جزئيّا، أو تكرار كلمة بمعنيين ويخلق هذا النوع من التّكرار أساسا مشتركا بين الجمل ممّا يسهم في وحدة النصّ وتماسكه⁴، يقول **الخفاجي** " وقد كان أبو الحسن مهيار بن مرزويّة ممّن عزي بلفظة (طين وطينة) فما وجدت له قصيدة تخلو من ذلك إلاّ اليسير حتّى وضع هذه اللفظة تارة في غير موضعها ومستعارة لما لا يليق بها، وأقرّها مقرّها في بعض الأماكن ووافق بينها وبين ما ألفت معها وذلك موجود في شعره لمن يتتبّعه"⁵.

وقد أقرّ بعض النّقاد أمثال **أبو هلال العسكري** أنّ فائدة التّكرار هي إفادة التّوكيد إذ يقول " وقد جاء في القرآن وفصيح الشّعر منه شيء كبير فمن ذلك قوله تعالى "كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ"، ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ "⁶.

وقد اهتمّ ابن رشيق أيضا بالتّكرار إذ رآه ارتبط بأمور دلاليّة تجعل اللفظة المكرّرة تستقرّ في مكانها من النصّ، فتستدعيها طبيعة السّياق الذي ترد فيه⁷، وساق مثال قول **امرئ القيس** الذي كرّر اسم سلمى من أجل التشوّق والاستعذاب إذ يقول:

1 - ينظر، حسام أحمد فرج، نظريّة علم النصّ، رؤية منهجيّة في بناء النصّ النثري، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007، ص121.

2 - ينظر، عزّة شبل محمّد، علم لغة النصّ النظريّة والتّطبيق، ص127.

3 - ينظر، المرجع نفسه، ص105.

4 - ينظر، عزّة شبل محمّد، علم لغة النصّ النظريّة والتّطبيق، ص105.

5 - ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1982، ص106.

6 - سورة النّكاث، الآية 4-5.

7 - ينظر، أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه، تح: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص25.

دِيَارُ لِسْلَمَى عَافِيَاتُ بَذِي خَالٍ
هَطَالٍ
وَتَحْسَبُ سَلْمَى لَا تَزَالُ تَرَى طَلًّا
بِمِثَاءٍ مَحَلَالٍ
وَتَحْسَبُ سَلْمَى لَا تَزَالُ كَعَهْدِنَا
أَوْ عَالٍ
لِيَالِي سَلْمَى إِذْ تُرِيكَ مُنْصَبًا
لَيْسَ بِمِعْطَالٍ¹
أَلَحَّ عَلَيْهَا كُلُّ أَسْحَمٍ
مِنْ الْوَحْشِ أَوْ بَيْضًا
بِوَادِي الْخَزَامَى أَوْ رَسٍّ
وَجِيدًا كَجَيْدِ الرِّئِمِ

وقد يكون التكرار على سبيل التثويه والإشادة بالممدوح²، وذلك في
قول الخنساء :
وَإِنَّ صَخْرًا لَوَالَيْنَا وَسَيِّدُنَا
لَنَحَارُ
وَإِنَّ صَخْرًا لَمَقْدَامٍ إِذَا رَكَبُوا
جَاعُوا لَعَقَارُ
وَإِنَّ صَخْرًا لَتَأْتُمِ الْهُدَاةُ بِهِ
نَارُ³

ب- التّضام (المصاحبة المعجمية):

هو علاقة خاصة تساهم في ربط النصّ وتماسكه علاقة تتم عبر
توارد زوج من الكلمات ترتبط بعلاقة معجمية كالطباق الجزئية والكلية
والعموم والخصوص، والترتيب والمجاورة وغيرها من العلاقات التي
يمكن تحديدها من خلال قراءة متأنية في مفرداته ووحداته وجملته، فالنصّ
عبارة عن وحدة متماسكة تربط بينها مجموعة من العلاقات التي تولّدها
تلك الكلمات التي تشترك في وحدة معجمية واحدة.
ويدلّ أيضا على المصاحبة اللغوية التي تتمثل في علاقة أفقية تجمع
بين اللفظتين المتجاورتين أو متباعدتين لوجود مناسبة بينهما، بحيث يمكن
توقع ورود كلمة محدّدة في النصّ من خلال الكلمة فيه⁴.

¹ - امرئ القيس بن حجر بن الحارث الكندي، ديوان امرئ القيس، تح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط5، 2004، ص 123.

² - ينظر، ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص 26.

³ - الخنساء، ديوان الخنساء، شرحه وضبطه عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، (د.ط.)، (د.ت)، ص 42-43.

⁴ - ينظر، نادية رمضان النجار، علم لغة النصّ والأسلوب، مؤسسة دولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، (د.ط.)، 2013، ص 56.

واللفظتين المتجاورتين أو المتباعدتين هما لفظتان مشتركتان في مناسبة واحدة أو علاقة واحدة تمكّنها من بناء اللغة الواحدة.

ويتجلى التّضامّ في عدد من فنون البديع منها:

1-المطابقة: هي الجمع بين المتضادّين أي معنيين متقابلين في الجملة، كقوله تعالى "وَتَحْسِبُهُمْ أَيْقَاضًا وَهُمْ رُقُودٌ"¹.

وأما بلفظتين من نوع واحد، اسمين أو فعلين²، كقوله تعالى "تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ، وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ"³.
2-المقابلة: هي أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثمّ يقابلها أو يقابلها على التّرتيب، والمراد بالتّوافق خلاف التّقابل⁴، فمثال مقابلة اثنين باثنين قوله تعالى "فَلْيَضْحَكُوا قَلِيلًا وَلْيَبْكُوا كَثِيرًا"⁵.

ومثال مقابلة ثلاثة بثلاثة قول أبي دلّامة:

مَا أَحْسَنَ الدِّينَ وَالدُّنْيَا إِذَا اجْتَمَعَا
وَأَقْبَحَ الْكُفْرَ وَالْإِفْلَاسَ
بِالرَّجْلِ⁶

3-مراعاة النّظير: وهو التّناسب والائتلاف والتّوفيق، وهو أن يجمع في الكلام بين أمر وما يناسبه لا بالتّضادّ⁷، كقوله تعالى "وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ"⁸.

ويستند علم النصّ أيضا على العلاقات الدّلالية التي تربط بين وحدات النصّ الجزئية، لتشكيل الوحدة النصّية الكلية لنصّ ما، وهي من أهمّ مباحث الحبك المعنوي للنصّ، وفي نفس الوقت هي من وسائل الرّبط المفهومي (الدّلالي)، وارتبط مجال البحث في هذه العلاقات بالنّاقد أوجين تايدا من خلال التّركيز عليها في دراسته لها، وعرض هذه العلاقات الدّلالية فيما بين مفهومي أو بنيتين أو حديثين، ويمكن أن تتّسع لتشمل أكثر من مفهوميين وقد وضّح تايدا تسعة عشرة نمطا من أنماط العلاقات الدّلالية⁹.

1 - سورة الكهف، الآية 11.

2 - ينظر، ابن الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، ص37.

3 - سورة آل عمران، الآية 26.

4 - ينظر، ابن الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، ص259.

5 - سورة التّوبة الآية 12.

6 - ينظر، ابن الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، ص259.

7 - ينظر، المرجع نفسه، 160.

8 - سورة الرّحمن، الآية 05.

9 - ينظر، عبد الخالق فرحان شاهين، أصول المعايير النصّية في التّراث النّقدّي والبلاغي عند العرب، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2012، ص54.

فالنصّ أو الخطاب كلّ موحد متجانس يخضع لترتيب وتنظيم معيّن يجعله منسجماً ومتماسكاً، ولتحقيق ذلك لابدّ من وجود علاقات تتجاوز الترابط الشكلي إلى ما هو أبعد وأعمق، وهنا تلعب البلاغة دورها كونها قريبة من هذا النوع من العلاقات، فأجمع المنظرين النشطين في حقل البلاغة أنّها تأسيساً على ذلك، وتساهم في تبدلات المعنى الدلالي، فهي أحد روافده الفنيّة، ولذا نشأت علاقة وطيدة بين البلاغة وعلم الدلالة¹، فيقول الدكتور تمام حسان "ومن الطّبيعي أن ترتبط محاور البديع بالعلاقات الجماليّة والطّبيعة المجرّدة مثل: التّوافق والتّضاد والترتيب والتّشويش والجمع والتّفريق والزّيّادة والنّقص... وغيرها، ولعلّ هذا التّوافق أهمّ هذه المحاور على الإطلاق لأنّ به تتعلّق معظم المحسّنات المعنويّة واللّفظيّة.

ومن أهمّ العلاقات الدلاليّة نجد قضية المشاكلة بين أجزاء القول التي وضعها ابن وهب، وحدّ مفهومها السّكاكي بقوله "هي أن تذكر الشّيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته"²، ومثال ذلك قول أبي صخر الهذلي: قالو: اقترخ شَيْئاً نُجِدْ لَكَ طَبْخَهُ قلت: أطبخوا لي جُبّةً وقَمِيصاً³

فجاءت لفظة (أطبخوا) في عجز البيت المشاكلة بمعنى (خيّطوا)، فأضاف القزويني لتعريف السّكاكي نوعي المشاكلة فقال "أن تذكر الشّيء بلفظ غيره لوقوعه في صحبته تحقيقاً أو تقديرًا"⁴. وأشار الطّاهر بن عاشور إلى علاقة المشاكلة بالبنية الفنيّة للاستعارة، فقال في هذا الصّدّد "والمشاكلة من المحسنات البديعيّة ومرجعها إلى الاستعارة، وإنّما قصد المشاكلة باعت على الاستعارة، وإنّما سمّاها العلماء المشاكلة لخفاء وجه التشبيه فاغفلوا أنّ يسمّوها استعارة وسمّوها مشاكلة، وإنّما هي الإتيان بالاستعارة بداعي مشاكلة لفظ للفظ وقع معه، فإن كان اللفظ المقصود مشاكلته مذكوراً فهي مشاكلة"⁵.

1 - ينظرن عبد الواحد حسن الشّيخ، العلاقات الدلاليّة والتّراث البلاغي العربي (دراسة تطبيقيّة)، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنيّة، ط1، 1999، ص16.

2 - السّكاكي، مفتاح العلوم، ص533.

3 - ينظر، ابن الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص478.

4 - المرجع السّابق نفسه، ص348.

5 - محمّد الطّاهر بن عاشور، التّحرير والتّنوير، الدّار التونسيّة للنّشر والتّوزيع، (د.ط)، (د.ت)، ص744.

فالمشاكلة تكون في السِّيَاق من خلال جمال العبارة، وسموّ المعنى بما يضيفي عنصر المفاجأة من أثر دلالي في اللفظ المشاكل يمتاز عن الأوّل بمعناه الذي يُدْرِك بالتأمّل ورسوخ الفهم حتّى يستقرّ في الذّهن وترتاح إليه النّفس.

بينما عند **عبد القاهر الجرجاني** تظهر ملامح العلاقات الدلاليّة عندما حاول ربط أجزاء الكلام وأورد (المزاجية)، فتظهر في هذه الأخيرة العلاقة المنطقيّة (الشّرط، الجواب)، فيقول " وأعلم أنّ ممّا هو أصل في أنّ يدقّ النّظر... أن تتحدّ أجزاء الكلام، ويدخل بعضها، ويشتدّ ارتباط ثانٍ منها بأوّل وأن يحتاج في الجملة إلى أن نضعها في النّفس وضعاً واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك، نعم وفي حال ما يُبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعدا الأوّلين وليس لما شأنه أن يجيء على هذا الوصف حدّ يحصره، وقانون يحيط به، فإنّه يجيء على وجوه شتّى وأنحاء مختلفة، فمن ذلك أن تزوج بين معنيين في الشّرط والجزاء معا"¹.

ومثال ذلك قول **البحثري**:

إِذَا احْتَرَبْتَ يَوْمًا فَفَاضَتْ دِمَاؤُهَا تَذَكَّرْتَ الْقُرْبَى فَفَاضَتْ
دُمُوعُهَا²

فالمزاجية تقوم هنا بشرطين ثانيهما ناتج عن الأوّل، يترتّب عليها جوابان ثانيهما ناتج عن الأوّل أو متعلّق به، ومن ثمّ تتزاج الأحداث معا بحيث تؤدّي إلى اتّحاد أجزاء الكلام كما بيّن **عبد القاهر الجرجاني**³. ودون أن ننسى جهود **ابن الأثير الجزري** في كتابه "المثل السائر"، وهو يتكلّم عن الملائمة التي نظر إليها من منظور مقابلة الجملة بالجملة وهو فنّ بديعي يقوم على علاقة دلاليّة هي علاقة التّقابل، ومثاله عن ذلك قول **أبي الطيّب المتنبّي**:

وَقَفْتَ وَمَا فِي الْمَوْتِ شَكٌّ لَوَاقِفٍ كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَهُوَ
نَائِمٌ

1 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص93.

2 - البحثري، ديوان البحثري، حقّقه وعلّق حواشيه عمر فاروق الطّباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، 2000، ص60.

3 - ينظر، جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربيّة والسّانيات النّصّيّة ص165.

تَمُرُّ بِكَ الْأَبْطَالُ كُلَّمَا هَزِيمَةً
وَوَجْهَكَ وَضَاحٌ وَتَغْرُكَ بِاسِمٍ¹
وهنا يقول ابن الأثير أنه لو جعل آخر البيت الأول آخر البيت الثاني،
وآخر البيت الثاني آخر البيت الأول لكان أفضل وأولى².
ومن أبرز العلاقات الدلالية أيضا التي لها دور كبير في تماسك
المعنى وحبكه نجد:-

1- علاقة الإجمال والتفصيل :

تعدّ من أبرز العلاقات الدلالية التي ركّز عليها علماء النصّ لكونها
تضمن اتصال المقاطع النصيّة ببعضها البعض بفضل ما تمنحه هذه
العلاقة من استمرارية دلالية بين مقاطع النصّ، وهي لا تسلك دوما في
فضاء النصّ نفس الاتجاه فهي تسير وفق اتجاهين³.
وهذه العلاقة مزدوجة الاتجاه فهي لا تسلك دائما سبيل المجمل
المفصل بل قد تتحوّل الأمور فيتقدّم المفصل على المجمل لتحقيق غاية
معينة وهو ما عبّر عنه ابن عاشور بقوله " للإجمال بعد التفصيل وقعا من
نفوس السامعين"⁴.

ومثال ذلك قول الله تعالى في سورة الأنعام "وَكَذَلِكَ نُرِي إِبْرَاهِيمَ
مَلَكُوتَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَلِيَكُونَ مِنَ الْمُوقِنِينَ"⁵، فهذا الكلام مجمل
من الله عزّ وجلّ، ومعناه (ليرى ببصيرته ما اشتملت عليه من الأدلة
القاطعة، والبراهين الساطعة "وَلِيَكُونَ مِنَ الْمُوقِنِينَ"، فإنه يحسب قيام
الأدلة يحصل له اليقين والعلم التام بجميع المطالب).

2- علاقة العموم والخصوص:

فقد تظهر هذه العلاقة الدلالية بدءا من عنوان القصيدة أو النصّ الذي
كثيرا ما يردّ بصيغة العموم في حين يكون بقيّة النصّ تخصيصا له، وهذه
لاحتوائه على عناصر مركزيّة تكون بمثابة نواة تنمو وتتناسل عبر النصّ
وفيه يكتمل بناءه⁶.

1 - أبي الطيّب أحمد بن الحسين المتنبّي، ديوان المتنبّي، شرح: أبي البقاء عبد الله العكبري، ضبطه: عمر فاروق الطّبّاع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 350-351.

2 - ينظر، ابن الأثير، المثل السائر، ص303.

3 - ينظر، محمّد خطّابي، لسانيّات النصّ، ص272.

4 - محمّد الطّاهر بن عاشور، التّحرير والتّنوير، ص744.

5 - سورة الأنعام، الآية75.

6 - ينظر، محمّد خطّابي، لسانيّات النصّ، ص272-273.

وقد تحدث هذه العلاقة بين النصّ والعنوان أو بين المقاطع النصّية، فتجعل بعض التعبيرات بصيغة العموم، حيث تمنح النصّ طبيعة ديناميّة تجعله في تفاعل واستمرار دلالي مع بعضه البعض¹.

ومثال ذلك قول الله تعالى " وَلَا تَأْكُلُوا مِمَّا لَمْ يَذْكُرْ اسْمَ اللَّهِ عَلَيْهِ وَإِنَّهُ لَفِسْقٌ وَإِنَّ الشَّيَاطِينَ لَيُوحُونَ إِلَى أَوْلِيَائِهِمْ لِيُجَادِلُوكُمْ وَإِنْ أَطَعْتُمُوهُمْ إِنَّكُمْ لَمُشْرِكُونَ " ².

فجاء في شرح الشافعي القول الله تعالى هذا كالاتي: فأول الآية وإن كان عامّا بحسب الصيغة إلا أنّ آخرها لما حصلت فيه هذه القيود الثلاثة علمنا أنّ المراد من ذلك العموم هو هذا الخصوص، ومما يؤكد هذا المعنى هو أنّه تعالى قال " وَلَا تَأْكُلُوا مِمَّا يُذْكَرُ اسْمَ اللَّهِ عَلَيْهِ، وَإِنَّهُ لَفِسْقٌ "، فقد صار هذا النهي بخصوصاً بما إذا كان هذا الأمر فسقاً³.

وقد أسهمت هذه العلاقات إسهاماً بالغاً في ترابط النصّ وتماسك أجزائه أو مقطع نصّي لاحق وهذا ما يحقق الترابط المعنوي والمضموني على مستوى النصّ، وساهمت أيضاً في ترتيب الأفكار وتنظيم أجزاء منظماً تنظيمياً منطقياً

وفي الأخير فإنّ النصّ شبكة من العلاقات والمعايير الداخليّة التي تتمحور على مجموعة من الروابط اللغويّة.

خاتمة:

كان ممّا سبق في ثنايا هذا البحث تجربة مفيدة لي في مسار البحث العلمي، على مستوى إنجاز أطروحة دكتوراه في تخصّص نظريّة الأدب وعلم الجمال، غير أنّ هناك شعوراً يُساورني بأنّ هناك جوانب كثيرة في حاجة إلى المزيد من البحث والتحليل والتعمّق، وخصوصاً أثناء استنباط تجلّيات النقد النّسقي في ثنايا نظريّة الأدب.

ولهذا كان عليّ في مستهلّ هذا البحث أن أفكّ العضلة الاصطلاحيّة المرتبطة بالنقد النّسقي و في علاقته مع نظريّة الأدب، ليتصرّف الجهد بعد ذلك في المباحث الأولى للفصول الستّة إلى معرفة كُنْه مناهج النقد النّسقي المتنوّعة والمتعدّدة، بالبحث عن أسسها الفكريّة والفلسفيّة حتّى

1 - ينظر المرجع السابق، ص 274.

2 - سورة الأنعام، الآية 121.

3 - ينظر، فخر الدين الزازي، مفاتيح الغيب، ص 177.

يتسنى في المباحث الثّانية توضيح تنظيرها للأدب، وهذا ما قمت به لكن بصعوبة في محاولة استنباط تجلّيات كلّ نقد من النقد النّسقي في نظريّة الأدب.

و على الرّغم من هذا فقد حاولت تدليل هذه الصّعوبات باستخدام مقاربة منهجيّة تحتكم إلى طبيعة الموضوع المركزي وتقوم على التّحليل والقراءة والاستنباط، وهذا ما أفضى إلى النتائج التّالية:

- إنّ موت المؤلّف والتركيز على الجوهر الدّاخل للنصّ الأدبي هما أساسا النّقد البنيوي، كون النّظام النصّي نظام قائم بذاته ولا يحتاج إلى أيّة عناصر خارجيّة تفسّره، وإلغاء دور المؤلّف لا يمثّل ضرورة تاريخيّة لتحليل النصّ وحسب، وإنّما يمثّل أحد الشّروط لتطوير النصّ.

- ضرورة التركيز على أهميّة البنية بوصفها الأساس الحامل للدّلالة فانطلاقاً منها جاء التّحليل البنيوي للأدب ليعتبر النصّ بنية ذات دلالة فيحصر موضوع دراسته في تحليل النصّ وحده مستبعداً عنصرين هامّين كان لهما الدور الكبير في الابتعاد عن أدبيّة الأدب هما "المبدع" و"الظّروف الاجتماعيّة"، وهذا معناه أنّ البنيويّة تقتصر على دراسة النصّ بمعزل عن أيّ مؤثّرات خارجيّة كيفما كان نوعها.

- وحاول النّقاد أمام النّقد الأسلوبي تخليص النصّ الأدبي من الأحكام والقيود المعياريّة والدّوقيّة، واهتمّوا بالدراسة الموضوعيّة للأثار الأدبيّة، ومدى سيطرة الفنّان على اللّغة كونها تعنى بالتّحليل اللّغوي لبنية النصّ الأدبي، والتركيز على علاقة اللّغة بالأشكال التّعبيريّة المتخفيّة فيه المؤثّرة على المتلقّين .

- أمّا النّقد السّيميولوجي فأراد من خلاله النّقاد دراسة حياة العلامات داخل النصّ الأدبي التي ربطها سوسير بالحياة الاجتماعيّة، فالهدف من علم العلامات هو دراسة المعنى الخفيّ والمضمّر في كلّ نصّ أدبي، ومسار الدّلالة في سياقه وبالتالي إنتاج نصّ جديد مع كلّ قراءة سيميولوجيّة .

- والنّقاد أمام النّقد النّفكيكي، يفجّرون النصّ باعتباره كتلة غامضة عن طريق الحفر والخلخلة لإعادة إنتاجه بالكشف عن تناقضات النصّ

وشرخها وزلزلة استقرار المعنى للخروج بالمعنى الجديد المستمد من ذخيرة الناقد، ممّا يجعل النصوص تنفتح على بعضها البعض وتتداخل فيما بعضها .

- أمّا نظريّة التلقّي فأعطت القيمة كلّها للمتلقّي في التّعامل مع النّصوص الأدبيّة وفهمها وإنتاج المعنى من جديد بعد عمليّة القراءة والإدراك، فجمال العمل الأدبي في ضوء نظريّة التلقّي هو نتاج العلاقة التفاعليّة بين النصّ وقارئه بعيداً عن مؤلّفه.
- واهتمّ علم النصّ بوسائل التماسك والترابط النصّي باعتبار النصّ وحدة لغويّة كبرى، لأنّ المعنى لا يتحقّق بكلمات منفصلة وإنّما بانسجامها وترابطها، وهذا ما يسمو إليه علم النصّ من خلال الانتقال من الجملة إلى النصّ كون أنّ هذا الأخير شبكة من العلاقات والمعايير الداخليّة التي تتمحور عبر مجموعة من الروابط اللغويّة.
- إنّ مقياس الجمال عند أصحاب النّقد النّسقي يتمثّل في البنية الداخليّة للنّصوص الأدبيّة، وعلاقة النصّ بالمتلقّي .
- و الأثر الفنّي هو حصيلة اتّحاد ذات القارئ بالنصّ و عالمه الداخلي، ولا يكون ارتقاء الفنّ إلّا إذا كان مزجاً بين إدراك القارئ والعالم الداخلي للنصّ.

قائمة المصادر والمراجع:

*القرآن الكريم

- 1- ابراهيم خليل، في النقد و النقد الالسنّي، مختارات أردنية، عمان، 2002.

- 2- ابراهيم حمادة، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف للطباعة والنشر، (د.ط)، 1982.
- 3- ابراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النصّ، الدار العربيّة للعلوم ناشرون/ منشورات الاختلاف، (د.ط)، (د.ت).
- 4- ابراهيم رمّاني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 1991.
- 5- ابراهيم عبد العزيز، اتّجاهات النّقد الادبي العربي في القرن 20، دار الآفاق العربيّة، (د.ط)، (د.ت).
- 6- ابراهيم محمود خليل، في اللّسانيّات ونحو النصّ، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة، عمّان، ط2، 2009.
- 7- ابن أبي الأصبع المصري، بديع القرآن، تح: محمّد شرف، دار نهضة مصر، الفجّالة، القاهرة، ط2، (د.ت).
- 8- ابن سنان الخفاجي، سرّ الفصاحة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1982.
- 9- ابن عبد الكريم جمعان، اشكالات النصّ، دراسة لسانیّة نصيّة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2009.
- 10- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ج4، دار الثقافة، لبنان، (د.ط)، 1981.
- 11- أبو الفضل جمال الدّین ابن منظور، لسان العرب، المطبعة الميريّة ببولاق، مصر العربيّة، ط1، (د.ت).
- 12- أبو محمّد القاسم السّجلّماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علّال الغازي، مكتبة المعارف، الرّباط، ط1، 1980.
- 13- أبو يعقوب المغربي، مواهب الفّتاح في شرح تلخيص المفتاح، ج2، دار الكتب العلميّة، القاهرة، ط1، (د.ت).
- 14- أبي الحسن علي بن عيسى الرّماني، النكت في اعجاز القرآن، تح: محمّد خلف الله، دار المعارف، مصر، ط3، (د.ت).
- 15- أبي الطيّب أحمد بن الحسين المتنبّي، ديوان المتنبّي، شرح: أبي البقاء عبد الله العكبري، ضبطه: عمر فاروق الطّباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
- 16- أبي الفتح ضیاء الدّین بن الأثير، المثل السائر، تح: محي الدّین عبد الحميد، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، (د.ط)، 1990.
- 17- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشّعْر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

- 18- أبي حيّان التّوحيدي، الامتاع والمؤانسة، صحّحه وضبطه أحمد أمين و أحمد الزّين، لجنة التّأليف والترجمة والنّشر، القاهرة، (د.ط)، 1939.
- 19- أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشّعْر وآدابه، تح: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
- 20- أبي منصور محمد بن أحمد الأزهرى، تهذيب اللّغة، مج7، (باب القاف واللام)، تح: أحمد بن عبد الرّحمن، دار الكتب، بيروت، (د.ط)، 2004.
- 21- أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصّناعتين، الكتابة والشّعْر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، منشورات المكتبة العمريّة، بيروت، ط1، (د.ت).
- 22- احسان عبّاس، فنّ الشّعْر، دار صادر، بيروت، دار الشّروق، عمّان، ط1، 1996.
- 23- أحمد أبوزيد، المدخل إلى البنائيّة، المركز القومي للبحوث الاجتماعيّة الجنائيّة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1995.
- 24- أحمد الشّايب، الأسلوب دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة، مكتبة النهضة المصريّة، ط6، 1966.
- 25- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تدقيق يوسف الصّملي، المكتبة المصريّة، بيروت، (د.ط)، 1999.
- 26- أحمد أمين، فجر الاسلام، طبع المؤسّسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، وحدة الرّغاية، الجزائر، (د.ط)، 1994.
- 27- أحمد بن محمد بن عبد ربّه الأندلسي، العقد الفريد، شرح: أحمد أمين، ابراهيم الأبياري، عبد السّلام هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ج5، (د.ط)، (د.ت).
- 28- احمد بوحسن، في المناهج النّقديّة المعاصرة، دار الأمان للنّشر والتّوزيع، ط1، 2005.
- 29- أحمد حساني، مباحث في اللّسانيّات، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د.ط)، 1994.
- 30- أحمد عفيفي، نحو النصّ، اتّجاه جديد في الدّرس النّحوي، مكتبة زهراء الشّرق، القاهرة، ط1، 2001.
- 31- أحمد قدّور، مبادئ اللّسانيّات، دار الفكر، أفاق معرفة جديدة، دمشق، 2007.

- 32- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الاسلوبية، مجد، بيروت، ط1، 2005.
- 33- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط6، 2006.
- 34- أحمد مداس، النص والتأويل، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، بسكرة، ط1، 2010.
- 35- أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 2002.
- 36- أحمد يوسف، القراءة النسيقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2007.
- 37- ادريس بلمليح، القراءة الثقافية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2008.
- 38- ادبث كريزويل، عصر البنيوية من ليفي ستراوس إلى فوكو، تر: جابر عصفور، ط1، 1985.
- 39- الأزهر الزناد، نسيج النص، بحث فيما يكون فيه الملفوظ نصًا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993.
- 40- اسماعيل الصيفي، بينات نقد الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، ط2، 1990.
- 41- إلهام أبو غزالة، علي خليل أحمد، مدخل إلى علم لغة النص، تطبيقات لنظرية روبرت ديبوجراند وولفجانج دريسلر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 1999.
- 42- أماني سليمان داوود، الاسلوبية والصوفية، دراسة شعر الحسين بن منصور الحلاج، عمان، الاردن، ط1، 2002.
- 43- امبرتو ايكو، التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة، (د.ط)، 1996.
- 44- أمبرتو ايكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بن كراد، مراجعة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.
- 45- امبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، (د.ط)، 2000.
- 46- امرئ القيس بن حجر بن الحارث الكندي، ديوان امرئ القيس، تح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط5، 2004.
- 47- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1998.

- 48- إميل بديع يعقوب وميشال عاصي، المعجم المفصل في اللغة والأدب، دار العلم للملايين، بيروت، (د.ط)، 1987.
- 49- آن جفرسون وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، تر: سمير مسعود، وزارة الثقافة، دمشق، 1992.
- 50- أندري لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2002.
- 51- أوزوالد ديكر و جان ماري سشايغر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، جامعة البحرين، (د.ط)، 2003.
- 52- البحتري، ديوان البحتري، حققه وعلّق حواشيه عمر فاروق الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، 2000.
- 53- بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: أبي الفضل الدميّطي، دار الحديث، القاهرة، ط1، 2006.
- 54- برنر شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية (دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصّي)، تر: محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ط1، 1987.
- 55- بسام قطّوس، استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان (د.ط)، 1998.
- 56- بسام قطّوس، المدخل الى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.
- 57- بسام قطّوس، دليل النظرية النقدية، مكتبة دار العروبة للنشر و التوزيع، الكويت، ط1، 2004.
- 58- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
- 59- بشير ابرير، رحلة البحث عن النص في الدراسات اللسانية الغربية، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2009.
- 60- بشير تاويريرت، الحقيقة الشعرية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، والنظريات الشعرية، دراسة في الاصول و المفاهيم، عالم الكتب الحديث، (د.ط)، 2010.
- 61- بشير تاويريرت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة و النشر، ط2006، 1.
- 62- بشير ربّوح، من الكينونة إلى الأثر، هيدغر في مناظرة عصره، دار ابن النديم، ط1، 2013.

- 63- بشيرتاويرت وسامية راجح، فلسفة النّقد التّفكيكي في الكتابات النّقدية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2009.
- 64- بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- 65- بكري شيخ امين، البلاغة العربيّة في ثوبها الجديد، دار العلم للملايين، بيروت، ج1، ط1، 1979.
- 66- بن عيسى باطاهر، البلاغة العربيّة، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، ليبيا ط1، 2008.
- 67- بوقرة نعمان، محاضرات في المدارس اللّسانية المعاصرة، منشورات باجي مختار، عتّابة، (د.ط)، 2006.
- 68- بول أرمسترونغ، القراءات المتصارعة، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديدة المتّحدة، بيروت، لبنان، ط9، 2000.
- 69- بول ريكور، نظرية التّأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط2، 2006.
- 70- بيار جيرو، الاسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، ط2، دمشق، 1994.
- 71- بيار جيرو، السّيمياء، تر: انطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1984.
- 72- بيار جيرو، علم الاشارة، السّيميوطيقا، تر: منذر عياشي، دار طلاس، دمشق، ط1، 1988.
- 73- بيار جيرو، علم الدّلالة، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، (د.ط)، 1986.
- 74- بيار لرتوما، مبادئ الأسلوبيات العامّة، تر: محمد الزّكراوي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط1، 2011.
- 75- ببير زيماء، التّفكيكيّة دراسة نقدية، تح: أسامة الحاج، المؤسّسة الوطنيّة للطّبع والنّشر، بيروت، ط1، 1996.
- 76- ت.أ. ساخاروف، من فلسفة الوجود الى البنيويّة، دار المسيرة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1984.
- 77- تمام حسان، اجتهادات لغويّة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2007.
- 78- تودوروف، نظرية المنهج الشّكلي، نصوص الشّكلانيين الرّوس، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربيّة للنّاشرين المتّحدين، مؤسّسة الأحاث العربيّة، بيروت، ط1، 1982.

- 79- تيري انجلتون، مقدّمة في نظريّة الأدب، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصر الثقافة، (سلسلة كتابات نقدية رقم 11)، القاهرة، (د.ط)، سبتمبر 1991.
- 80- جابر عصفور، آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، (د.ط)، 1997.
- 81- الجاحظ، البيان والنبين، مكتبة الخانجيل للطباعة والنشر والتوزيع، ط7، 1998.
- 82- جاك دريدا الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1988.
- 83- جاك دريدا، صيدلية أفلاطون، تر: كاظم جهاد، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ط)، 1998.
- 84- جاك دريدا، في علم الكتابة، تر: أنور مغيث ومنى طلبة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2005.
- 85- جان آيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم مقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1993.
- 86- جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عبيدات، بيروت، باريس، لبنان، فرنسا، ط4، 1985.
- 87- جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد، بيروت، (د.ط)، 1982.
- 88- جميل حمداوي، الاتجاهات السيميوطيقية (النّيات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة العربية)، مكتبة المتقف، (د.ط)، 2015.
- 89- جميل حمداوي، محاضرات في لسانيات النصّ، الألوكة، ط1، 2015.
- 90- جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، مصر، ط1، 1998.
- 91- جوزيف ميشال شريم، دليل الدراسات الاسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، ط11، 1984.
- 92- جوليا كريستيفا، علم النصّ، تر: فريد الزّاهي، الدّار البيضاء، دار توبقال للنشر، ط1997، 2.
- 93- جون ستروك، البنيوية وما بعدها من ليفي سترافوس الى دريدا، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1978.
- 94- جون كوين، اللّغة العليا (النظرية الشعريّة)، تر: أحمد درويش، المشروع القومي للترجمة، المجلس الاعلى للثقافة، مصر، ط2، 2000.

- 95- جوناثان كالر، النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط1، 2004.
- 96- جيروم ستولنيتز، النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، تر: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981.
- 97- حاتم الصكر، ترويض النص دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكاتب، مصر (د.ط)، 1998.
- 98- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، (د.ط)، 1966.
- 99- حبور عبد النور، المعجم الادبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.
- 100- حبيب الشاروني، فلسفة جون بول سارتر، منشأة المعارف المصرية، القاهرة، ط1، 1996.
- 101- حبيب مونس، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ط1، 2007.
- 102- حسام أحمد فرج، نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النصّ الثري، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007.
- 103- حسن البنا عزّ الدين، قراءة الآخر قراءة الآن، نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (د.ط)، 2008.
- 104- حسن حنفي، ما العولمة؟، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1999.
- 105- حسن غزالة، مقالات في الترجمة و الاسلوب. دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 2004.
- 106- حسن ناضم، البنى الاسلوبية، دراسة في أنشودة المطر للسياب، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2002.
- 107- حسين أحمد بن عائشة، مستويات تلقي النصّ الأدبي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمّان الأردن، ط1، 2002.
- 108- حسين الواد، قراءات في مناهج الدراسات الأدبية، سراش للنشر، تونس، (د.ط)، 1985.
- 109- حسين خمري، سرديات النقد في تحليل أليات الخطاب النقدي المعاصر، دار الزمان، الرباط، المغرب، ط1، 2011.
- 110- حسين خمري، نظرية النصّ من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2007.
- 111- حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنيوي، دراسة في الفكر اللغوي العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، (د.ط)، 1996.

- 112- حميد لحميداني، اسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سال، دار النّجاح الجديد، الدار البيضاء، ط1، 1989.
- 113- حميد لحميداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، مقارنة بنيوية تكوينية، الدار البيضاء، (د.ط)، (د.ت).
- 114- حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر (مناهج ونظريات ومواقف)، مطبعة أنفويرانت، فاس، المغرب، ط3، 2004.
- 115- حنون مبارك، دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
- 116- خلدون شمعة، النقد والحريّة، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، (د.ط)، 1995.
- 117- خليل بن ياسر البطّاشي، الترابط النصّي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير، عمّان، ط1، 2013.
- 118- الخنساء، ديوان الخنساء، شرحه وضبطه عمر فاروق الطّبّاع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت).
- 119- خولة طالب الابراهيم، مبادئ في اللسانيات، دار القصة للنشر، الجزائر، ط2، 2006.
- 120- دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
- 121- ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 1996.
- 122- ديفيد دويتش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط1، 1967.
- 123- ديفيد كارتر، النظرية الأدبية، تر: باسل سلامة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ط1، 2010.
- 124- رابح بوحوش، الاسلوبيات و تحليل الخطاب، مديرية النشر، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
- 125- رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، (د.ط)، 1998.
- 126- رجاء عيد، البحث الاسلوبي، معاصرة و تراث، دار المعارف. مصر، ط1، 1993.
- 127- رشوان محمد، مدخل إلى الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1992.

- 128- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، (د.ط)، 2000.
- 129- رضوان بلخيري، سيميولوجيا الصورة بين النظرية والتطبيق، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002.
- 130- رضي الدين الاسترابادي، شرح كافية ابن الحاجب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
- 131- روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992.
- 132- روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين اسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1994.
- 133- رولان بارت، النقد البنيوي للحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1988.
- 134- رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986.
- 135- رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1992.
- 136- رولان بارت، مبادئ علم الدلالة، تر: محمد البكري، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، (د.ط)، 198.
- 137- رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1994.
- 138- زاهر بن مرهون بن خصيف داودي، الترابط النصي بين الشعر والنثر، دار جرير، ط1، 2010.
- 139- زبير دراق، محاضرات في اللسانيات التاريخية العامة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
- 140- زتسيسلاف وأورزنيك، مدخل إلى علم النص، مشكلات بناء النص، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.
- 141- كريًا ابراهيم، مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، (د.ط)، 2005.
- 142- الزواوي بغورة، البنية منهج أم محتوى؟، مجلة عالم الفكر، ع4، م30، ابريل، يونيو، 2002.

- 143- الزواوي بغورة، المنهج النبوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د.ط)، 2001.
- 144- سارة كوفمان، روجي لابورث، مدخل إلى فلسفة جاك دريدا (تفكيك الميتافيزيقا واستحضار الأثر)، تر: ادريس كثير، عز الدين الخطابي، افريقيا الشرق، ط2، 1994.
- 145- سامي اسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002.
- 146- سامي عابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط2، 2009.
- 147- سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة، لجنة التأليف والتعريب والنشر، الكويت، ط1، 2003.
- 148- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية احصائية، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 1992.
- 149- سعيد بن كراد، السيميائية (مفاهيمها وتطبيقاتها)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط3، 2012.
- 150- سعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2003.
- 151- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية (دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992.
- 152- سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، (د.ط)، 1999.
- 153- سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997.
- 154- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
- 155- سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث ونظرية الترجمة، فاس، ط1، 2009.
- 156- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1989.
- 157- سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991.
- 158- سمير سعيد حجازي، اشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 2004.

- 159- سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النّقد الادبي المعاصر، دار الافاق العربيّة، القاهرة، ط1، 2001.
- 160- سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان، القارئ في النصّ مقالات في الجمهور والتّأويل، تر: حسن ناظم وحاكم صالح، دار الكتاب الجديدة، ط1، 2007.
- 161- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السّيميوطيقا (مقالات مترجمة وتحليلات)، دار إلياس العصريّة، القاهرة، ط1، 1991.
- 162- سيزا قاسم، القارئ والنصّ (العلامة والدّلالة)، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2002.
- 163- شارلوت سيمور سميث، موسوعة علم الانسان، تر: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، اشراف محمد الجوهري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط1، (د.ط)، (د.ت).
- 164- شفيع السيد، نظرية الادب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة، دار النصر، القاهرة، 1998، (د.ط)، (د.ت).
- 165- شفيقة علوي، محاضرات في المدارس اللّسانية المعاصرة، ابحاث الترجمة والنّشر والتّوزيع، لبنان، ط1، 2004.
- 166- شكري عزيز الماضي، في نظريّة الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986.
- 167- شكري محمد عيّاد، اتّجاهات البحث الاسلوبي، أصدقاء الكتاب للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط2، 1996.
- 168- شكري محمد عيّاد، مدخل الى علم الاسلوب، دار العلوم للطباعة والنّشر، الرّياض، ط2، 1992.
- 169- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ج3، دار المعارف، مصر، ط5، 1972.
- 170- شوقي ضيف، في النّقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1962.
- 171- صالح بلعيد، في قضايا فقه اللّغة العربيّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، السّاحة المركزيّة، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
- 172- صبحي ابراهيم الفقي، علم اللّغة النّصّي بين النظريّة والتّطبيق، دراسة تطبيقيّة على السّور المكيّة، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2000.
- 173- صبري حافظ، أفق الخطاب النّقدي، دار شرقيّات للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1996.

- 174- صلاح رزق، أدبيّة النصّ، محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2002.
- 175- صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، (د.ت).
- 176- صلاح فضل، النظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، دار الأفاق الجديدة للنّشر، بيروت لبنان، ط2، 1980.
- 177- صلاح فضل، انتاج الدّلالة الادبيّة، مؤسّسة مختار للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1987.
- 178- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، الشركة المصريّة العالميّة للنّشر لونغمان، ط1، 1996.
- 179- صلاح فضل، علم الاسلوب مبادئه و اجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1988.
- 180- صلاح فضل، في النّقد الأدبي (دراسة)، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2007.
- 181- صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، دار الأفاق العربيّة، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- 182- طالب محمد اسماعيل، علوم البلاغة التّطبيقيّة، كنوز المعرفة العلميّة، عمان، ط1، 2012.
- 183- طاهر سليمان حمّودة، ظاهرة الحذف في الدّرس اللّغوي، الدّار الجامعيّة، الاسكندريّة، طبعة 1998.
- 184- طه عبد الرّحمن، أصول الحوار وتحديد الكلام، المركز الثقافي، بيروت، ط2، 2000.
- 185- عادل عبد الله، التّفكيكيّة إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الكلمة للنّشر والتّوزيع والطّباعة، سوريا، ط1، 2000.
- 186- عادل فاخوري، علم الدّلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السّيميّا الحديثة، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
- 187- عاطف فضل، البلاغة العربيّة للطّالب الجامعي، دار الرّازي، عجمان، ط1، 2006.
- 188- عبد الجليل غزالة، نحو النّصّ بين النظريّة والتّطبيق، أنوال الثّقافي، المغرب، (د.ط).
- 189- عبد الجليل منقور، علم الدّلالة (أصوله ومباحثه في الثّراث العربي)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001.

- 190- عبد الحميد ابراهيم، الأدب المقارن من منظور الأدب العربي (مقدمة وتطبيق)، دار الشروق، القاهرة، بيروت، مصر، لبنان، ط1، 1997.
- 191- عبد الرَّاجحي، النَّحو العربي في الدرس الحديث، دار النهضة العربيّة، بيروت، ط1، 1986.
- 192- عبد الرَّحمن الحاج صالح، اللسانيّات، معهد العلوم اللسانيّة والصوتيّة، الجزائر مجلد2، (د.ط)، 1972.
- 193- عبد الرَّحمن تبرماسين وآخرون، نظريّة القراءة (المفهوم والإجراء)، علي بن يزيد للفنون المطبعية، بسكرة، ط1، 2009.
- 194- عبد السّلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدّار العربيّة للكتاب، بيروت، ط1، 1984.
- 195- عبد السلام المسدي، النقد و الحداثّة مع دليل بيليوغرافي، دار الطباعة للنشر، لبنان، ط1، 1983.
- 196- عبد السّلام المسدي، قضيّة البنيويّة، المطبعة العربيّة، بن عروس، تونس، ط1، 1991.
- 197- عبد السّلام محمد هارون، الاساليب الانشائيّة في النَّحو العربي، مكتبة الخانجي، مصر، القاهرة، ط5، 2001.
- 198- عبد العزيز حمّودة، الخروج من التّيه، دراسة في سلطة النصّ، عالم المعرفة، المجلس الوطني الثقافي والفنون والأداب، الكويت، (د.ط)، 2003.
- 199- عبد العزيز حمّودة، المرايا المقعّرة نحو نظريّة عربيّة، عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، (د.ط)، 2001.
- 200- عبد العزيز عتيق، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربيّة للطباعة والنّشر، ط4، 1986.
- 201- عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار الآفاق العربيّة، ط1، 1998.
- 202- عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار الآفاق العربيّة، القاهرة، (د.ط)، 2004.
- 203- عبد العليم السيّد فودة، أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، مؤسّسة دار الشعب، مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- 204- عبد الغني بارة، فلسفة التّأويل (الأصول والمقولات)، منشورات الاختلاف، ط1، 2008.
- 205- عبد الفتّاح حمّوز، سيميائيّة التّواصل والتّفاهم في التّراث العربي القديم، دار جرير للنّشر والتّوزيع، ط1، 2011.

- 206- عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب الادبي و قضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2006.
- 207- عبد القادر عبد الجليل، الاسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2000.
- 208- عبد القادر عيساوي، القراءة البنيوية، مكتبة الرشد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011.
- 209- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المعرفة للطباعة، بيروت، 1987.
- 210- عبد القاهر عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الاعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني للنشر والتوزيع، ط3، 1992.
- 211- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
- 212- عبد الله ابراهيم وآخرون، معرفة الآخر (مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.
- 213- عبد الله ابراهيم، المركزية الغربية، اشكالية التكوّن والتّمرّك حول الذات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.
- 214- عبد الله الغدامي، المشكلة والاختلاف (قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشّبه المختلف)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994.
- 215- عبد الله الغدامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999.
- 216- عبد الله الغدامي، تشريح النصّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.
- 217- عبد الله الغدامي، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنّظرية، دار سعاد الصّباح، مصر، الكويت، ط2، 1993.
- 218- عبد الله حسين محمد البار، في اسلوبه النص (قراءة في قصيدة هوامش يمانية على تعريية ابن زريق البغدادي للشاعر عبد العزيز المقالح)، كلية الآداب، جامعة صنعاء، ط1، 2004.
- 219- عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى التّشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط4، 1998.

- 220- عبد المالك مرتاض، التّحليل السّيميائي للخطاب الشّعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناسيل ابنة الحلبي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005.
- 221- عبد المالك مرتاض، في نظريّة النّقد لمتابعة لأهمّ المدارس النّقدية المعاصرة ورصد لنظريّاتها، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 2002.
- 222- عبد المالك مرتاض، مدخل في قراءة الحداثة، دار البيان الكويتية، (د.ط)، 1996.
- 223- عبد المالك مرتاض، نظريّة النصّ الأدبي، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط2، 2010.
- 224- عبد المجيد زراقت، النصّ الأدبي ومعرفته، دار منشورات الجامعة اللبنانيّة، بيروت، (د.ط)، 2008.
- 225- عبد النّاصر حسن محمد، نظريّة التّوصيل وقراءة النصّ الأدبي، المكتب المصري والتّوزيع للمطبوعات، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- 226- عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيّات الخطاب، مقارنة لغويّة تداوليّة، دار الكتاب الجديد، ليبيا، (د.ط)، 2004.
- 227- عبد الواحد حسن الشّيوخ، العلاقات الدّلاليّة والتّراث البلاغي العربي (دراسة تطبيقية)، مكتبة ومطبعة الاشعاع الفنيّة، ط1، 1999.
- 228- عبد الواحد مرابط، السّمياء العامّة وسيمياء الأدب، مطابع الدّار الغربيّة للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
- 229- عثمان أبو زنيد، نحو النصّ (أطار نظري ودراسات تطبيقية)، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010.
- 230- عدنان بن ذريل، اللغة و الأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط)، 1980.
- 231- عدنان بن ذريل، النصّ والأسلوبية والخطاب، دراسة منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000.
- 232- عزّ الدين المناصرة، علم الشّعريّات (قراءة مونتاجيّة في أدبيّة الأدب)، دار مجلاوي، عمّان، ط1، 2007.
- 233- عزّ الدين مهيوبي، ديوان اللّغة والغفران، منشورات دار الأصالة، سطيف، الجزائر، ط1، 1997.
- 234- عزّة شبل محمّد، علم لغة النصّ، النّظريّة والتّطبيق، مكتبة الآداب، ميدان الأوبرا، القاهرة، مصر، ط2، 2009.
- 235- عزّت محمد جاد، نظريّة المصطلح النّقدي، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب، مصر، ط1، 2002.

- 236- عزّي عبد الرّحمن، ما بعد البنيويّة والمعالم الثقافيّة، مجلّة المستقبل العربي، العدد 4243، صادرة عن مركز دراسات الوحدة العربيّة، (د.ت).
- 237- عزيز يوسف المطلبي، من المقالات النّقديّة لرولان بارت، مجلّة التّواصل، دار جامعة عدنان للطّباعة والنّشر، العدد 08، يوليو 2002.
- 238- عصام الدّين أبو العلا، مدخل الى علم العلامات في اللّغة والمسرح، مكتبة الشّباب، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، ط1، 1996.
- 239- عصام خلف كامل، الاتّجاه السّيميولوجي ونقد الشّعر، دار فرحة للنّشر والتّوزيع، (د.ط)، 2003.
- 240- عطية عامر، النّقد المسرحي عند اليونان، المطبعة الكاثوليكيّة، بيروت، (د.ط)، 1964.
- 241- علي أيت أوشان، السّيّاق والنصّ الشّعري من البنية الى القراءة، دار الثقافة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، ط1، 2000.
- 242- علي حرب، الممنوع والممتنع، نقد الدّات المفكّرة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط2، (د.ت).
- 243- علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1995.
- 244- علي حرب، نقد النصّ، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط4، 2005.
- 245- علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التّفكيك، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، دار فارس، عمّان، ط1، 2005.
- 246- علي صدر الدّين ابن معصوم المدني، أنواع الرّبيع في أنواع البديع، تح: شاكّر هادي شكر، مطبعة النّعمان، ط1، 1969.
- 247- عمر مهيل، البنيويّة في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
- 248- عناد غزوان اسماعيل، التّحليل النّقدي والجمالي للأدب، دار دجلة، عمّان، ط1، 2011.
- 249- غريب اسكندر، الاتّجاه السّيميولوجي في نقد الشّعر، الهيئة العامّة لشؤون المطابع الأميريّة، (د.ط)، 2002.
- 250- غنيمّة كولوقلي، نظريّة التّلقي خلفيّاتها الاستيمولوجيّة وعلاقتها بنظريّات الاتّصال، دار التّنوير، الجزائر، ط1، 2003.
- 251- فاضل ثامر، اللّغة الثّانيّة (في اشكاليّة المنهج والنّظريّة والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، (د.ط)، 1994.

- 252- فان دايك، النصّ والسِّيَاق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، 2000.
- 253- فان ديك، النصّ بنياته ووظائفه، مدخل أولي إلى علم النصّ، تر: محمد العمري، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1996.
- 254- فان ديك، علم النصّ، مدخل متداول الاختصاصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، مصر، ط1، 2001.
- 255- فتح الله أحمد سليمان، الاسلوبية مدخل نظري، مكتبة الآداب، مصر. 2004.
- 256- فرحان بدري الحربي، الاسلوبية في النّقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 2003.
- 257- فرديناند دي سوسير، علم اللّغة العام، تر: يونيل يوسف عزيز، بيت الموصل، ط2، 1988.
- 258- فرديناند دي سوسير، محاضرات في الالسنية العامة، تعريب صالح القرمادي وآخرون، الدّار العربيّة للكتّاب، (د.ط)، 1985.
- 259- فرديناند دي سوسير، محاضرات في علم اللسان العام، تر: عبد القادر قنيني، افريقيا الشرق، (د.ط)، 1987.
- 260- فريد عوض، شعر أبو القاسم الشابي، دراسة مكتبة زهراء الشرق للنشر، القاهرة، 2002.
- 261- فريديريك نيتشه، أفول الأصنام، تر: حسان بورقية ومحمد النّاجي، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1996.
- 262- فهد خليل زايد، البلاغة بين البيان والبديع، دار فايا العلميّة، عمّان، ط1، 2007.
- 263- فؤاد زكريّا، الجذور الفلسفية للبنائية، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1986.
- 264- فوزي عيسى، النصّ الشعري واليات القراءة، منشأة المعارف بالاسكندرية، مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- 265- فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التّجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، (ذ.ط)، 1976.
- 266- فيصل الأحمر، السيميائية الشعرية، جمعية الامتاع والمؤانسة، ط1، 2005.
- 267- فيلي سانديرس، نحو نظرية اسلوبية لسانية، تر: خالد جمعة، دار الفكر، دمشق، (د.ط)، 2003.

- 268- قُدّور عبد الله ثاني، سيميائية الصّورة، مغامرة سيميائية في أشهر الرسائل البصرية في العالم، الوارق، عمّان، الاردن، ط1، 2008.
- 269- كريب رمضان، بذور الإتّجاه الجمالي، في النّقد العربي القديم، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، (د.ط)، 2004.
- 270- كريستوفر نوريس، التّفكيكية النظرية والتّطبيق، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1992.
- 271- كمال أبو ذيب، الرّوى المقنعة نحو منهج لدراسة الشّعْر الجاهلي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ط5، 1986.
- 272- كولر جونثان، مدخل إلى النّظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
- 273- لخضر العرابي، المدارس النّقدية المعاصرة، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، (د.ط)، 2007.
- 274- ليندة قيّاس، لسانيات النّص، النظرية والتّطبيق، مكتبة الآداب، مصر، ط1، 2009.
- 275- مارسيلو داسكال، الاتّجاهات السّيميولوجية المعاصرة، تر: حميد لحميداني، محمد العمري، عبد الرحمن طنكول، محمد الولي، مبارك حنون، سلسلة البحث السّيميائي، دار افريقيا الشرق، الدّار البيضاء، (د.ط)، 1987.
- 276- مازن الوعر، علم الإشارة، السّيميولوجيا لبير جيرو، تر: منذر عيّاشي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنّشر، ط1، 1988.
- 277- مايكل ريفاتير، دلاليات الشّعْر، تر: محمد معتصم، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1977.
- 278- مجد الدّين الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الحديث، مصر، (د.ط)، 2008.
- 279- مجمع اللّغة، المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّولية، مصر، ط4، 2004.
- 280- مجموعة من الباحثين، لقاء الرّباط مع جاك دريدا (لغات وتفكيكات في الثّقافة العربيّة)، تر: عبد الكبير الشّرقاوي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1998.
- 281- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1997.
- 282- محمّد الأخضر الصّبيحي، مدخل إلى علم النّصّ ومجالات تطبيقه، الدّار العربيّة للعلوم، ناشرون، لبنان، ط1، 2008.

- 283- محمد الزّايد، المعنى والعدم، بحث فلسفة المعنى، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1980.
- 284- محمد السّرعيني، محاضرات في السّيميولوجيا، دار الثقافة، الدّار البيضاء، ط1، 1987.
- 285- محمّد الشّاوش، أصول تحليل الخطاب في النّظريّة النّحويّة، المؤسّسة العربيّة للتّوزيع، تونس، ط1، 2001.
- 286- محمد الصّغير بناني، المدارس اللّسانيّة في التّراث العربي وفي الدّراسات الحديثة، دار الحكمة، الجزائر، ط1، 2001.
- 287- محمّد الطّاهر بن عاشور، التّحرير والتّنوير، الدّار التونسيّة للنّشر والتّوزيع، (د.ط)، (د.ت).
- 288- محمد القاضي وآخرون، معجم السّرديّات، الرّابطة الدّوليّة للنّاشرين المستقلّين، تونس، ط1، 2010.
- 289- محمد المبارك، استقبال النّصّ عند العرب، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط1، (د.ت).
- 290- محمّد الهادي الطّرابلسي، تحاليل الاسلوبية، دار الجنوب للنّشر، تونس، (د.ط)، 1992.
- 291- محمد الهادي الطّرابلسي، خصائص الاسلوب في الشّوقيّات، منشورات الجامعة التّونسيّة، ط1، 1981.
- 292- محمد بلاسم، الفنّ التّشكيلي، دار مجلاوي، عمّان، الاردن، ط1، 2008.
- 293- محمد بلوحي، الخطاب النّقدي المعاصر من السّيّاق غلى النّسق، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، وهران، ط1، 2002.
- 294- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيّار الشّعر، تح: عبد العزيز بن ناصر المانع، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2005.
- 295- محمّد بن عبد الرّحمن بن عمر جلال الدّين الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبدیع، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- 296- محمّد تحريشي، أدوات النّصّ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000.
- 297- محمد جرّام، النّقد والدّلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، وزارة الثقافة السّوريّة، دمشق، (د.ط)، 1996.
- 298- محمد حسن عبد العزيز، سوسير رائد علم اللّغة الحديث، دار الفكر الغربي، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

- 299- محمد حسن عبد الله، أصول النظرية البلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 1998.
- 300- محمد حمّود، مكونات القراءة المنهجية للنصوص: المرجعيات، المقاطع، الآليات، تقنيات التنشيط، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1998.
- 301- محمد خشفة، تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الانماء الحضاري، ط1، 1997.
- 302- محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
- 303- محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998.
- 304- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980.
- 305- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الادبي والبلاغة، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط)، 1979.
- 306- محمد سالم سعد الله، الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار، سوريا، (د.ط)، 2007.
- 307- محمد سالم سعد الله، ما وراء النص دار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2008.
- 308- محمد سالم سعد الله، مملكة النص، التحليل السيميائي للنقد البلاغي، عالم الكتب الحديث، عمان، أربد، ط1، 2007.
- 309- محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2002.
- 310- محمد عبد السلام كفاقي، في الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1972.
- 311- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، دار طوبال للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1994.
- 312- محمد عزّام، الاسلوبية منهجا نقديا، دمشق، وزارة الثقافة السورية، (د.ط)، 1989.
- 313- محمد عزّام، التلقي والتأويل بيان سلطة القارئ في الأدب، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007.
- 314- محمد عزّام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، (د.ت).

- 315- محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ط10، 1994.
- 316- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة معجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونغمان، ط3، 2003.
- 317- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، مصر، (د.ط)، 1973.
- 318- محمد فكري الجزّار، لسانيات الاختلاف، سلسلة كتابات نقدية رقم 43، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر، 1995.
- 319- محمد كريم الكوّاز، علم الاسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السّابع من افريل، الزاوية، ليبيا، (د.ط)، 1997.
- 320- محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط1، (د.ط)، 1997.
- 321- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التّناص"، المركز العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.
- 322- محمد مفتاح، دينامية النصّ (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1987.
- 323- محمد ولد بوعليبة، النقد الغربي والنقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002.
- 324- محمود العشيري، الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، دليل القارئ العام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط2، 2003.
- 325- محمود عبّاس عبد الواحد، قراءة النصّ وجماليّات التّلقّي بين المذاهب الغربية وتراثنا النّقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996.
- 326- المختار كريم، الاسلوب والاحصاء، منشورات كلية العلوم الانسانية والاجتماعية، تونس، (د.ط)، 2006.
- 327- مراد حسن فطّوم، التّلقّي في النقد العربي في القرن الرّابع الهجري، منشورات الهيئة العامة السّورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2013.
- 328- مريم محمد المجعي، نظرية الشّعْر عند الجاحظ، دار مجدلاوي للنشر والتّوزيع، عمّان الأردن، ط1، 2009-2010.
- 329- مسعود بودوخة، مختار ملاس، حسين تروش، صافية دراجي، الاسلوبية مفاهيم نظرية ودراسات تطبيقية، بيت الحكمة، ط1، 2015.

- 330- مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، دار المعارف، الاسكندرية للنشر، مصر، (د.ط)، 1987.
- 331- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط4، 1974.
- 332- المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية واشكالية التلقي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.
- 333- مصطفى غلفان، اللسانيات البنيوية منهجيات واتجاهات، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط1، 2013.
- 334- مصطفى ناصف، خصام مع النقد، كتاب النادي الادبي الثقافي بجدة، دار البلاد، جدة، (د.ط)، 1991.
- 335- منذر عياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط)، 2004.
- 336- منذر عياشي، مقالات في الاسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1990.
- 337- موسى سامح ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، (د.ط).
- 338- مولاي علي بوخاتم، الدرس السيميائي المغربي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، 2005.
- 339- مونس بخضرة، تاريخ الوعي، مقاربات تاريخية حول جدلية ارتقاء الوعي بالواقع، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، الجزائر، ط1، 2009.
- 340- ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.
- 341- ميجان الرويلي، قضايا نقدية ما بعد البنيوية، النادي الأدبي، الرياض، (د.ط)، 1996.
- 342- ميشال أريفيه وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، تر: رشيد بن مالك، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د.ط)، (د.ط).
- 343- ميشال زكريا، الألسنية علم اللغة الحديث، المبادئ والاعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1985.
- 344- ميشيل راين وآخرون، مدخل إلى التفكير، تر: حسام نايل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008.
- 345- ميشيل فوكو، البنيوية والتحليل الأدبي، تر: محمد الخماسي، مركز الانماء القومي، بيروت، باريس، (د.ط)، 1988.

- 346- ميشيل فوكو، جاك دريدا، حوارات ونصوص، تر: محمد ميلاد، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 2006.
- 347- ميلكا إفيتش، اتجاهات البحث اللساني، تر: سعد عبد العزيز مصلوح، وفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، (د.ط)، 2000.
- 348- نادر كاظم، المقامات والتلقي، (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.
- 349- نادية رمضان النجار، علم لغة النص والأسلوب، مؤسسة دولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، (د.ط)، 2013.
- 350- ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار الجيل، بيروت، ط8، 1996.
- 351- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1997.
- 352- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، الجيزة، ط1، 2003.
- 353- نبيلة ابراهيم، النقد البنيوي في اطار النقد الثقافي ضمن النقد الأدبي على مشارق القرن، أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، مطابع المنار العربي، القاهرة، (د.ط)، 2003.
- 354- نبيلة ابراهيم، نقد الرواية (من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة)، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ط)، 1998.
- 355- نصر حامد أبو زيد، اشكاليات القراءة وأليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط7، 2005.
- 356- نعمان بوقرة، الخطاب الأدبي ورهانات التأويل، قراءات نصية تداولية حجاجية، عالم الكتب الحديث، أربد، ط2، 2012.
- 357- نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، جدار للكتاب العالمي، عمان الأردن، ط1، 2009.
- 358- نور الهدى لوشن، مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، الازرايطية، الاسكندرية، (د.ط)، 2000.
- 359- نورالدين السد، الاسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد الغربي، ج1، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 1997.
- 360- الهادي جطاوي، مدخل الى الاسلوبية (تنظير و تطبيق)، عيون، الدار البيضاء، ط2، 1992.

- 361- هانز روبرت ياكوس، جماليّة التّلقي من أجل تأويل جديد للنصّ الأدبي، تر: رشيد بن حدّو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2004.
- 362- هانز روبرت ياكوس، نحو جماليّة التّلقي، تاريخ الأدب تحدّ لنظريّة الأدب، تر: محمد مساعدي، منشورات الكليّة المتعدّدة التّخصّصات، تازة، مطبعة الأفق، فاس، (د.ط)، (د.ت).
- 363- هنريش بليث، البلاغة والاسلوبية، تر: محمد العمري، دراسات سال، مطبعة فضالة، الدّار البيضاء، ط1، 1989.
- 364- وائل بركات وغسان السيّد، مقدّمة في المناهج النّقديّة للتّحليل الأدبي، دمشق، (د.ط)، 1995.
- 365- وائل سيّد عبد الرّحيم، تلقيّ البنيويّة في النّقد العربي، نقد السّرديات نموذجاً، دار العلم والايمان للنّشر، ط1، 2009.
- 366- وفاء محمد ابراهيم، علم الجمال، قضايا تاريخيّة ومعاصرة، مكتبة غريب، (د.ط)، (د.ت).
- 367- الولي محمد، الصّورة الشعريّة في الخطاب البلاغي والنّقد، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1990.
- 368- وليد قصّاب، مناهج النّقد الأدبي الحديث (رؤية اسلاميّة)، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2007.
- 369- وليد محمّد مراد، نظريّة النّظم وقيمتها العلميّة في الدّراسات اللّغويّة عند الجرجاني، دار الفكر، دمشق، ط1، 1983.
- 370- وليد منير، جدليّة اللّغة والحدث في الدراما الشعريّة العربيّة الحديثة، الهيئة العامّة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1997.
- 371- ياسين السيّد، التّحليل الاجتماعي للأدب، مركز الدّراسات السياسيّة و الإستراتيجيّة، القاهرة، (د.ط)، 1991.
- 372- يحي مرسى عيد بدر، علم الاجتماع (مقدّمة في سوسيولوجيا المجتمع)، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، القاهرة، ط1، 2007.
- 373- يمني العيد، تقنيّات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990.
- 374- يمني العيد، في معرفة النصّ، منشورات دار الافاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985.
- 375- يوسف أبو العدوس، الاسلوبية الرؤية و التطبيق، دارالمسيرة، الأردن، ط1، 2007.

- 376- يوسف الأنطاكي، سوسيولوجيا الأدب (الآليات والخلفية الإيستمولوجية)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2009.
- 377- يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هندأوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1987.
- 378- يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1994.
- 379- يوسف و غليسي، اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
- 380- يوسف و غليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللأسونية إلى الألسنية، إصدارات رابطة ايداع الثقافة، الجزائر، (د.ط)، 2002.
- 381- يوسف أوغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسر للنشر، الجزائر، ط1، 2007.

المجلات والملتقيات:

- 1- أحلام الجلالي، المناهج لنقدية المعاصرة من البنيوية إلى النظمية، الموقف الأدبي، عدد404، دمشق، 2004.
- 2- أولريش بيوشل، الأسلوبية اللسانية، مجلة نوافذ، ع13، النادي الأدبي، جدة، سبتمبر.
- 3- بشير تاويريرت، أبجديات في فهم النقد السيميائي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 16، 15 أفريل 2002.
- 4- بلقاسم دقة، علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني في السيمياء والنص الأدبي، 8، 7 نوفمبر 2000، قسم الأدب العربي، منشورات جامعة بسكرة.
- 5- خليل عودة، المنهج الأسلوبي، في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، مج2، ع8، 1994.
- 6- الزوبيدي مرشد، مفهوم البناء الفني للقصيدة في النقد العربي الحديث، مجلة الأقلام، العدد الثامن.
- 7- سيزا قاسم، القارئ والنص (من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا)، مجلة الفكر، مج23، ع3 و4 يناير، مارس، أفريل، يونيو، الكويت، 1995.
- 8- عادل فاخوري، السيمياء عند بيرس، مجلة الدراسات العربية، العدد6، 06 أفريل 1986.

- 9- عبد العزيز حمّودة، البنى المحدّبة من لبنويّة إلى التّفكيك، سلسلة عالم المعرفة، العدد 232، الكويت، 1998.
- 10- عبد العزيز عرفة، التّفكيك والاختلاف، مجلّة الفكر العربي المعاصر، المرجأ، الكويت، 1988.
- 11- عبد الله بوخلخال، مصطلح السّيميائيّة في المبحث اللّساني العربي الحديث، أعمال ملتقى السّيميائيّة والنصّ الأدبي، معهد اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة عنّابة، الجزائر، 1995.
- 12- عبد المالك مرتاض، السّمة والسّيميائيّة، مجلّة الحداثة، ع2، 1993.
- 13- علي زغينة، مناهج التّحليل السّيميائي، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل، السّيمياء والنصّ الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، 7، 8 نوفمبر 2000.
- 14- مانويل داسيلفا، الأسلوبية، علم وتاريخ، تر: سليمان العطار، مجلّة فصول، مج1، ع2، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، يناير 1981.
- 15- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، مراجعة مراجعة منصف الشّنّوفي، عالم المعرفة، العدد 221، الكويت، 1997.
- 16- محمّد خير البقاعي، "رولان بارت" في الخطاب العربي النّقدي واللّساني والتّرجمي، كتابه لذّة النصّ نموذجاً، مجلّة عالم الفكر، م27، 18 يوليو، سبتمبر 1998.
- 17- هانز روبرت يابوس، جماليّات التلقّي والتّواصل الأدبي، تر: سعيد علّوش، مجلّة الفكر العربي المعاصر، العدد 38، مركز الانماء القومي، لبنان، بيروت، 1986.
- 18- وائل بركات، السّيميولوجيا بقراءة رولان بارت، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد 18، ع2، 2002.
- الرّسائل الجامعيّة:**
- 1- عبد الخالق فرحان شاهين، أصول المعايير النّصيّة في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، رسالة ماجستير، كليّة الآداب، جامعة الكوفة، 2010.

يحاول هذا البحث الموسوم "تجليات النقد النسقي في ضوء نظرية الأدب أن يقترب من مَقْصِدِهِ الأساس في ضوء المقاربات النقدية النسقية الحديثة، التي تنضوي تحت المنجز النسقي، وهذا على هدي مقارنة من الداخل للنص الأدبي، تقوم منهجيتها على الاستنباط والتحليل، والتقييم . وتطمح خطتها في المدخل إلى فك المعضلة الاصطلاحية من خلال الإطار المفاهيمي المصطلح "النقد النسقي" لغة واصطلاحًا، لتصرف الفصول والمباحث إلى معالجة الإشكاليات الفرعية للموضوع المركزي، بالتطرق إلى تجليات كل من النقد البنيوي اللساني، والنقد الأسلوبي والسيمولوجي، والتفكيكي، ونظرية التلقي، وعلم النص، في ضوء نظرية الأدب، لينتهي البحث في خاتمة، إلى أهم النتائج العلمية .

- الكلمات المفتاحية : النقد النسقي البنيوي، الأسلوبية، الالسيميوأوجيا، التفكيكية، نظرية التلقي، علم النص.

Cette recherche, intitulée « Manifestations de la critique systématique à la lumière de la théorie littéraire », tente d'aborder son objectif fondamental à la lumière des approches critiques systémiques modernes, qui relèvent de la réalisation systématique. Celle-ci est guidée par une approche interne du texte littéraire, dont. La méthodologie est basée sur la déduction, l'analyse et l'évaluation. Son plan aspire à l'entrée dans la résolution du dilemme terminologique à travers le cadre conceptuel du terme « critique systématique » du langage Techniquement, les chapitres et sections se concentrent sur les sous-problèmes du sujet central, en abordant les manifestations de la critique structurale-linguistique, de la critique stylistique et sémiologique, de la déconstruction, de la théorie de la réception et de la science des textes, à la lumière de la théorie littéraire, de sorte que la recherche se termine par une conclusion, avec les résultats scientifiques les plus importants.

Mots clés : critique structurelle, stylistique, sémiotique, déconstruction, théorie de la .réception, science des textes

This research, entitled "Manifestations of Systematic Criticism in the Light of Literary Theory, attempts to approach its basic purpose in light of modern stylistic critical approaches, which fall under the systematic achievement, and this is guided by an internal approach to the literary text, whose methodology is based on deduction, analysis, and evaluation. Its plan aspires to The entrance to resolving the terminological dilemma through the conceptual framework of the term "systematic criticism" linguistically and terminologically Linguistically and idiomatically, the chapters and sections focus on addressing the sub-problems of the central topic, by addressing the manifestations of linguistic structural criticism, stylistic and semiological criticism, deconstruction, reception theory, and text science, in light of literary theory, so that the research ends in a conclusion, with the most important scientific results..

Keywords: structural criticism, stylistics, semiotics, deconstruction, reception theory, text science...