جدلية الحضور والغياب
مقاربة تطبيقية لشعرية الخطاب في قصيدة

(حديث الشمس والذاكرة لمصطفى محمد الغماري)

الأستاذ عبد المالك ضيف

جامعـــة المسيلـــة

يرتكز العمل الإبداعي على عناصر بنائية تنتج منه هويته ومختلف البنى الصغرى والكبرى التي تميزه عن باقي الأعمال والأشكال الأخرى. والعمل الشعري باعتباره لا يخرج عن هذا الصدد، يتكىء على عناصره البنائية الدالة عليه. وقديما عالجت الرؤى النقدية العربية الكثير من القضايا الخاصة بالشعر لأنه ديوان العرب الذي يغنيهم عن الحاجات الإبداعية الأخرى. فنظروا إلى أهم المكونات التي تعمل على إقامة الأساس الشعري فوجدوا أن الأمر لا يخرج عن ثنائية اللفظ والمعنى وهما يتعالقان في إنتاج الدلالة. وفي مقياس جودة الشعر يقول الجاحظ (ت 255 هـ): "وكذلك حروف الكلام وأجزاء الشعر من البيت تراها متفقة لمسا ولينة المعاطف سهلة. وتراها مختلفة متباينة ومتنافرة مستكرهة تشق على اللسان وتكُده. والأخرى تراها سهلة لينة ورطبة متواتية سلسة النظام خفيفة على اللسان..."[1] سلاسة النظام دلالة على الانسجام بين الأجزاء، والخفة دلالة على تناسق الحروف المشكلة لذلك الكلام. وفي تناغم اللفظ مع المعنى يقع الكلام على السامع موقعا حسنا ومرجوا "فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع بعيدا من الاستكراه ومترها عن الاختلال مصونا عن التكلف صنع في القلب صنيع الغيث في التربة الكريمة..."[2]. ولقد أعطى قدامة بن جعفر (ت 337 ﻫ) تعريفا للشعر بقوله : "إنه قول موزون مقفّى يدل على معنى."[3] كما أعطى تصوره لمواصفات اللفظ باعتباره عنصرا بنائيا في العملية الشعرية فقال فيه:" أن يكون سمحا، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة."[4] ويأتلف اللفظ مع المعنى في عدة أنواع منها المساواة والإشارة والإرداف وأبيات المعاني والتمثيل والمطابق والمجانس.[5] ويأتي صاحب كتاب العمدة ابن رشيق القيرواني، ليؤلف بين اللفظ والمعنى، ويدعي أن لكل منهما مزية، يقول:"اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته. فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه كما

يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور..."[6] والقضية الخاصة باللفظ والمعنى لم تكن محدودة التصور، بل إن القول فيها عند العلماء العرب القدامى كان يقوى حينا بعد حين، ولئن كان الأمر عند من سبق الجرجاني يدور حول اللفظ والمعنى فإن الأمر عند هذا الرجل قد تعدى مثل هذا الطرح ونظر إلى أن القضية متعلقة أساسا بالنظم وحسن التأليف والنسج بين كلمة وأخرى داخل تركيب تحكمه العلاقات والسياقات. يقول: "واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها."[7] وقد ذكر الجرجاني في غير موضع أن المزية لا تكون للفظ وحده من دون مراعاة للتركيب الذي يضم الكلمة إلى الكلمة. "وإذا كان هذا كذلك فينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم إخبارا وأمرا ونهيا واستخبارا وتعجّبا، ويؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة، - هل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة حتى تكون هذه أدل على معناها الذي وضعت له من صاحبتها على ما هي موسومة به، حتى يقال إن رجلا أدل على معناها من فرس على ما سميّ به."[8] إن الجرجاني في هذا المجال يقر بضرورة الاهتمام بالبنية كنظام من العلاقات يربط بين الكلمة والكلمة. ولئن اتفق الكثير من رجال النقد العربي القديم على وجوب الوزن والقافية للشعر حتى يتمايز عن النثر؛ فإن المزية أيضا في كون الشعر يمتلك خصائص لهيئته، ونجد ذلك عند حازم القرطاجني (ت 684 هـ)، يقول:" الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب

والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيـــالية قوي انفعالها وتأثرها."[9] وقد تقلدت الدراسات الحديثة مبادئ البحث عن خصائص الأنماط التركيبية التي تؤسس أنظمة العلاقات بين الكلمة والأخرى داخل الحقل اللغوي. فنجد الفاتح اللساني فرديناند دي سوسير (Ferdinand de saussure) صاحب الفضل في الإقرار بمثل هذه المبادئ في كتابه (محاضرات في الألسنية العامة Cours De Linguistique Générale)؛ إذ أعطى مجموعة من الثنائيات منها : الدياكروني (Diachronique)/السانكروني (Synchronique). اللغة (Langue) والكلام Parole. الدال (Signifiant)/المدلول (Signifié). ففي معرض حديثه عن اللغة - باعتبارها أساس النظرية التي أتى بها - يقول: "اللغة تتميز عن الكلام، فهي موضوع يمكن أن يدرس منفصلا. ولا نتحدث عن اللغات الميتة، ولكن نستطيع أن نتمثل منطومتها اللسانية."[10]. وهذه اللغة يتأسس وجودها على ركائز، تتمثل في الوحدات الصوتية وما ينبثق عنها من معان. لهذا يرى أن اللغة : منظومة (Système) من العلامات، "والعلامة اللسانية لا تربط شيئا باسم، بل تصورا بصورة. وهذه الأخيرة ليست الصوت المادي، الذي هو شيء فيزيائي صرف، بل هي الدفع النفسي لذلك الصوت."[11] وعلى هذا بدأت منذ عهد دي سوسير المبادرات الأولى لدراسة حياة العلامات والإشارات، وتحديد مجالات ذلك بشيء من المنهجية الدقيقة. فيرى من خلال ما سبق: أنه "باستطاعتنا إذا تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية، وهو يشكل جانبا من علم النفس العام، نصطلح عليه : السميولوجيا"[12]. لقد تركزت الاهتمامات النقدية فيما بعد على ثنائيتي الدال/والمدلول، مع مختلف التموضعات التي يمكن أن يوجد عليها العنصران لذلك كان الأمر مهمّا عند ما طرح بأن الجانب الأكوستيكي (Acoustique) وحده لا يجدي وبأن الدلالة وحدها لا تكفي، وإنما الفائدة في تفاعل الدال مع المدلول، مع ضرورة الوعي بأن القيم الخلافية في نظام اللغة (أي

قيام النظام على التقابل) على جانب من الأهمية. لقد كانت محاضرات دي سوسير فتحا معرفيا جديدا، في حقل الدراسات اللغوية الحديثة، فتبوأت المكانة العليا في أعمال من جاء بعده. إذ يطالعنا الرائد الشكلاني الروسي (رومان جاكبسون Roman Jakobson) بأبحاثه الشكلانية (Formaliste) التي كان لها صدى كبيرا في عصره، حيث أعطى دفعا قويا للنقد الأدبي البنيوي (Structuralisme) آنذاك، وكان اهتمامه منصبا على الشعر، فأعلن عبارته الشهيرة سنة 1921" إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية (Littérarité) أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"[13]. وهكذا، وفي ظل التأزم المنهجي الروسي الذي كان يعطي آنذاك الأهمية في تحليل النصوص للجانب الأيديولوجي والسياسي والخلفيات التاريخية، يستمر جاكبسون في عرض آرائه ومفهومه الجديد للشكل الأدبي[14] الذي يكتسي بعدا جديد؛ فلم يعد غشاء وإنما وحدة (Intégrité) ديناميكية وملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي.[15] ويمنهج دراسته أكثر بوضع مخطط الأداء التواصلي للغة كما يلي: [16]

السياق

المرسل----------الرسالة----------المتلقي

الصلة

الرمز

إن الجدير بالملاحظة عند جاكبسون هو أن البعد السكوني للغة الذي جاء به دوسوسير قد وجد منفذا للتغيير، فيرى رومان أن كل "نظام تزامني يتضمن ماضيه ومستقبله اللذين هما عنصراه البنيويان..."[17]. وهكذا تنتفي عنده سكونية النظام، وثبوته كعالم مستقل بذاته. فلقد كانت ثنائية التزامنية والزمنية، تقابل مفهوم التطور بمفهوم النظام، وهاهي الآن قد فقدت أهميتها؛ لأننا - والكلام

لجاكبسون – أخذنا نتعرف أن كل نظام يظهر بالضرورة كتطور، وهذا التطور، يتوفر بصورة لا مفر منها على صفة نظامية.[18]

إن مفاهيم مصطلح بنية (Structure)[19] قد اختلفت من مدرسة إلى أخرى. فقد ركز جون بياجي (Jean Piajet) مثلا على إعطاء العناصر الثلاثة التي ترتكز عليها هذه القضية؛ فهي عنده نظـــام من التحولات، يحتوي على قوانينـــه الخاصة به، يحتفظ بشخصيته، ويخصبها عن طريـــق لعبة التحولات هـــذه دون أي تدخل لعناصر خارجية عنه. وبعبارة أخرى البنيـــة ذات مميزات ثلاث: الشمولية (Totalité)، والتحولات (Transformations)، والتحكم الذاتي (L'autoréglage).[20]

ففي مجال الشمولية، يرى بياجي أن البنية نظام من العناصر تحكمها قوانين معقدة، ينجر عنها الكل الذي يتميز بتلك العناصر.[21]

أما التحولات، فنفهمها من خلال معرفة العناصر المكونة للبنية التي بدورها تكون خاضعة إلى مثل هذه التحولات والقوانين التي تنظمها.[22]

أما التحكّم الذاتي، فمعناه أن التحولات الملازمة للبنية، لا تتحرّك خارج حدودها، وان عناصرها تنتسب دائما إلى هذه البنية المحافظة على قوانينها.[23] وهذا التحكم الذاتي يتشكل من الأنساق والسياقات المختلفة، مما يدخل في الاعتبار نظاما معقّدا ومتناميا.[24]

إن البنية تعتمد أكثر ما تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوي؛ ففي قوله تعالى: "طلعها كأنه رؤوس الشياطين". لا نكون هنا بحاجة إلى الوجود العيني للشياطين كي ننفعل بهذه الآية. فالجملة هنا تقوم بتأسيس انفعالها في نفس المتلقي عن طريق طاقتها التخييلية، الذي هو التحكم الذاتي في لغة بياجي.[25]

والعنصر الهام الذي نعتمده في تحليل علاقات البنية التي تؤسس أشكال الخطاب هو اللفظ باعتباره الحامل للجينات التي تعطي للنص ملامحه. ومن هنا

تكوّن قضية الروابط الموجودة بين الكلمة والعالم لا تتعلق فقط بفن اللغة ولكن بجميع أشكال الخطاب (Discours)[26]. وهناك أمر هام تميز به طرح جاكبسون النظري والذي وسمه بـــ: (المهيمنة Dominante) والتي "يمكن أن تعرّف بأنها العنصر البؤري لعمل فني: إنها تحكم، وتحدد وتحوّل العناصر الأخرى. وهي التي تضمن تماسك البنية"[27]. وإذا كان للنص فاعليته اللسانية التي تجعل من مكونات الخطاب حقلا دلاليا له تواجده ضمن سياق ما؛ فإن هذه الفاعلية اللسانية يمكن أن تتأسس من منطلق شعرية ذلك الخطاب، وعليه فإن: "الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية. وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات."[28](*) إن العالم مجموعة من البنى المنسجمة بعضها مع بعض وفق شبكة من التعالقات والترابطات، ولا مجال هنا لتفسير كل هذه البنى. وهذه البنى هي عالم من الدلالات، ولعل العالم الإنساني جزء لا يتجزأ من هذه الدلالات." والأكيد أن دلالات العالم الإنساني الواقع في مستوى الإدراك القائم على الاستكشاف من داخل العالم عن المعنى المشترك."[29] وعلى هذا الأساس كانت الدراسات السيميولوجية "تعرف بأنها محاولة لوصف عالم الأصناف الحسية"[30]. وبما أن هذا العالم يحـــتاج إلى آليات التواصل؛ "والتواصل فعل، وهو من هذا المنطلق اختيار. إنها من داخل عالم الدوال تصنع وتختار في كل مرة الدلالات وتقصي أخرى. فالعملية التواصلية إذا، ممارسة لحرية ما، ولكنها حرية محدودة."[31]. والعملية التواصلية الإنسانية، تقوم في حقيقة أمرها على الكلمة. ومن أجل ذلك يجب "أن نتذكر أن الكلمة هي علامة لسانية تقدم لنا دوما دالا ومدلولا وهذا الأخير لا يحيل إلى الأشياء نفسها ولكن إلى تصور هيئتها. (يعني ما تمثله هيئتها)"[32]. ولعل الطرح اللساني الحديث أوجب لنفسه الكثير من التصورات المنصبة على الحقل اللغوي، والتي تتماشى مع طبيعة هذا النشاط

الإنساني. فراح البحث متواصلا في مناحي الظاهرة اللغوية معللا ومفسرا ومنقبا، فكانت اللغة أشبة بالجسد الإنساني المشكل من وحدات متواصلة ومنسجمة بعضها مع بعض. ولئن ركبت اللغة من إحدى الثنائيات الهامة وهي ثنائية الدال والمدلول. فإن "اللسانيات الحديثة تؤكد بأن المدلول قابل للتحليل إلى عناصر، مثـــلما المدلول قابل لأن يقسم إلى وحدات والتي تنقسم بدورها إلى فونيمات."[33].

ولا شك في أن الخطاب الأدبي يمتلك مقوماته وخصائصه التي تؤسس له مفاهيمه ومختلف التصورات المنهجية التي تميزه عن باقي الكيانات اللغوية الأخرى. ومن هذا يكون لزاما على الباحث الذي يطرق باب التعامل مع مكونات الخطاب أن يلتمس الخيوط التي تجعله لا يضيع في رحاب هذا الحقل. وموازاة مع الخطاب تظهر الشعرية كعنوان معرفي آخر يبحث عن مكانه وسط حجم من الأنماط." وتبحث الشعرية عن قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم العام والشائع منذ أرسطو حتى وقتنا الحاضر. ويرى طودوروف أن الشعرية وضعت حدا للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم، التي هي علم النفس وعلم الاجتماع وغيره، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته"[34]. والبحث داخل الأدب ذاته هو مهمة تحتمل الكثير من الآليات وينبغي على الذي يتبناها أن تكون له الدراية الكافية والتي تعينه في رحلة البحث عن القانون الذي يتلبس به الخطاب؛ لذلك يرى جون كوهين (John Cohen) أن هناك تمايزا بين الأدبية والشعرية[**] يقول: "إن الشعرية هي ما يجعل من نص ما، نصا شعريا، وتعريف كهذا يترك الباب مفتوحا في أمر العلاقة بين الأدبية والشعرية، وهل الاختلاف بينهما اختلاف في الطبيعة أم هو اختلاف في الدرجة كما صنع فاليري عندما نظر إلى الشعر باعتباره الجوهر النشط لكل إنتاج أدبي."[35]

وفي مجال التفريق بين المصطلحين يخلص كوهين إلى "أنه توجد قواعد متعددة ومختلفة للغة واكتشافها هو مهمة علم اللغة، ولكن الشعرية لا يمكنها الانتظار حتى ينتهي علم اللغة من مهمته ولها الحق تماما في أن تعتمد على الحدس الخاضع للتحليل."[36]

يمكننا استنادا إلى ما قلناه التعامل مع الخطاب الأدبي كفضاء مكون من العلامات اللسانية التي تربط بينها مجموعة من العلاقات ومجموعة من السياقات. ويخضع الخطاب الأدبي لعالم من الرؤى التي تعتبر ملمحا شعريا للحداثة الشعرية بشكل عام داخل منظومة من السياقات" والخاصية الأولى للسياق مما يتعين التوكيد عليها هي الصفة أو الميزة "الديناميكية" المحركة. فليس السياق مجرد حالة لفظ، وإنما هو على الأقل متوالية من أحوال اللفظ."[37]

إن شعرية الخطاب الشعري الجزائري الحديث تستمد معالمها من خلال ما أنتجته الحداثة العربية بشكل عام – والمتأثرة إلى حد ما بالحداثة الغربية – ولعل هذا الطرح يستوجب منا الحديث ولو بشكل مقتضب عن معالم هذه الحداثة في الشعر خاصة. وآليات هذا التأسيس الحداثي يبلغ درجة معينة من استيعاب أسئلة الراهن وفق رؤى حالمة تستبطن، وتستشعر، وتتأمل، وتتحاور، وتصطدم... ويأتلف ويختلف بعضها مع بعض. وذلك ناتج عن أن الشاعر الحديث — بصورة عامة – أضحى صاحب رؤية شعرية. ومرد هذا إلى تشبعه بالفكر، ولكن في الحدود التي تبقي الشعر شعرا، والفكر فكرا" فالتلازم قائم بينهما على نحو طبيعي وضروري في الوقت نفسه، فالشاعر يفكّر لكنه تفكير شعري يحيل الأفكار، برؤيا خاصة وتقنية خاصة، إلى شعر."[38] والخطاب الشعري الحداثي يسعى إلى تشكيل ملامحه من خلال تفاعل الأنا مع الموضوع، فيضحى الأخير طرفا مكونا فاعلا في إنتاج الدلالة الأدبية. والشاعر موجود ضمن منظومة أشياء وموجودات واقعية، يسعى من خلال رؤيته إلى تفعيل علاقته بها وتحسس نسق العلاقات بين الشيء والشيء وفقا لما تقره

تلك الرؤية. وقد يتجاوز الحس الشعري في الكثير من الأحيان الواقع الملموس إلى العالم المجهول ليبني خطابا شعريا تتشرب جمله وتراكيبه من ظلال ذلك المجهول،" ومن هنا تأتي ملاحقة شعر الحداثة لهذا العالم وكشفه وهو لا يكشف شيئا عاديا أو يسيرا، وإنما شيئا عجزت العين وحسرت أن تثقبه."[39] وعلى ذلك الاعتبار تتجاذب الخطاب الشعري الحداثي ثنائية الرؤية والرؤيا.وقد سعى الكثير من النقاد إلى تبيُن الاختلاف الدائر بين طرفي هذه الثنائية. فيرى غالي شكري ذلك في نطاق مختلف التحولات الاجتماعية والسياسية التي مست المجتمعات العربية حديثا، وأفرزت كيانا أدبيا يتماشى مع الطموحات التي راودت الأدباء والشعراء، خاصة المتأثرين بالتحولات التي مست الأدب الغربي سواء في الرواية أو في القصيدة الشعرية... فانتقل الشاعر عندنا من الرؤية البصرية في تأسيس القصيدة إلى الرؤيا القائمة على الكشف والاستبطان والغوص في قلب الأشياء." تلك هي المسافة الشاسعة بين "الرؤية" البصرية التي كانت تعتمد على البراعة والذكاء في الأزمنة القديمة [أي في الشعر العربي القديم] و"الرؤيا" الحديثة التي تعتمد أولا وقبل كل شيء على مخيلة الشاعر وبصيرته الداخلية."[40] فإنتاج عالم الشعر هو بحث عن نسق من التراتبات والتعالقات داخل أنساق حضارية ومعرفية ووجدانية، ومن هنا تتدخل الرؤيا و هي ليست جنسا أدبيا: "بل هي "نظام" لعلاقات البنية الفنية، تسود الشعر والمسرح والقصة والنقد."[41] وتكون الرؤيا، إذا، "ضربة تزيح كل حاجز، أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ماوراءه. وهذا ما يسميه ابن عربي علم النظرة. وهو يخطر في النفس كلمح البصر."[42] ويوضح أدونيس الفرق بين رؤية العين ورؤية القلب قائلا: "والفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب، هو أن الرائي بالرؤية الأولى إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتا على صورة واحدة لا تتغير، أما الرائي بالرؤية الثانية فإذا نظر إليه يراه لا يستقر على حال، وإنما يتغير مظهره وإن بقي جوهره ثابتا."[43] وفي الأخير نستميز ذلك الأمر بأن

"الرؤيا بالخيال، أو انطباع الصورة المنحدرة من أفق المخيلة إلى الحس المشترك، والرؤية بالبصر"[44] ويتجه شعر الحداثة مما سبق ذكره إلى عدم التوقف عند الكائن والمحقق إلى اللاكائن واللاموجود، وكأنه "يدعو إلى الصيرورة والتحول، انسجاما مع فكر الحداثة نفسه، أكثر مما يدعو إلى الفهم."[45]

ولنا أن نسلم بأن موضوع الحداثة يتعدى الشعر إلى مختلف الجوانب المعرفية والحياتية الأخرى للإنسان. وكل خائض في هذا المجال المعرفي يتناوله من زاوية ما، يقول الباحث عبد العزيز حمودة: "لقد انتهى القرن العشرون، وقد تربع الفكر الحداثي، بل ما بعد الحداثي، في أعز مكان في "صالون" الثقافة العربية بعد أن طرد بعضنا، ربما بحسن نية لا تغتفر، التراث العربي عبر النوافذ والأبواب، وأكدوا - ... - التبعية الثقافية لثقافة "الآخر" المختلفة."[46]

يمكننا بعد هذا الجهد السعي في إرساء معالم المنهج الذي نريد تبنيه في بحثنا هذا، بأن نستدرج أنفسنا إلى حقول الخطاب الشعري الجزائري (الغماري) الحامل لخصائص شكلية متلبس بها، والتي تحتمل تفاصيل الشعرية المحيطة بجسد النص. وحري بنا، ضمن هذا المضمار، السعي من أجل تأسيس مقاربة تطبيقية تميط اللثام عن ثنائية الدال والمدلول، وكيفية تناغمهما في إنتاج الدلالة الأدبية وفق أنماط متباينة من السياقات الثقافية والسياسية المتمايزة. مع اعترافنا بصعوبة التمييز بين نص وآخر، وإنما الذي يشفع لنا، هنا، هو اعتماد النص الحافل بالظاهرة الشعرية التي تهيمن عليه دون الآخر. واعتبار تلك الظاهرة ظاهرة حركية تصنع توجهها ومسارها عن طريق تحولات البنية بنظاميها الصوتي والدلالي. وقد قمنا باختيار مجموعة من النصوص التي تلائم طبيعة توجهنا في هذه المقاربة، ولا ندعي لأنفسنا القدرة على الإحاطة درسا بكل تلك النصوص، وإنما سنركز عل بعضها متجنبين هنا التجزيء النصي الذي لا يخدم التحليل. ومن النصوص التي اخترناها، قصيدة: (حديث الشمس والذاكرة) لمصطفى محمد الغماري.

ينبني الخطاب الشعري على أربعة أصوات هي: (هي- أنا- هم- نحن.). وهاته الأصوات تشكل فيما بينها مهيمنة تسير بحركية متدفقة داخل علاقات وسياقات النص ككل. لتعلن عن تحد ما، يحاط بالتغييب والضبابية في أول الأمر. يقول:

يداها صلاة المواسم
أنشودة الرمل للياسمين
تحية طلع إلى فرع زيتونة أخضر
يداها..
ويندلع الحزن شلال شوق قديم
وبركان عشق إلى الموسم المقمر[47].

يبدو الصوت المهيمن على هذا المقطع مغيبا(يداها). وهذا الصوت تحاول تلك الأنساق التركيبية أن تصنع له عالما من الموجودات المحيطة به، وهي: المواسم، الرمل، الياسمين، الزيتون، الشلال، البركان. ويتحرك المقطع من الرقة إلى العنف: (صلاة المواسم ← يندلع الحزن). فالصلاة تقوم على الهدوء والسكينة والتوغل الباطني. بمعنى البقاء في عالم الداخل. بينما يندلع هي عبارة عن الخروج من عالم الداخل إلى عالم الموضوع. ويتميز هذا الخروج بالاندفاع والقوة. والدوال المقترنة بالعالم الأول تعبر عن الفرح والتفاؤل (أنشودة - تحية...)، والدوال المقترنة بالعالم الثاني تعبر عن الحزن والاكتواء (شلال - بركان...). ومنه يصير التقابل الثنائي هو المتحكم في سيرورة الأنساق التركيبية المشكلة للمقطع. كما أن هذا المقطع يتأسس على بنية الاستقرار والسكونية لاعتماده الجملة الاسمية في الكثير من تراكيبه. يقول في المقطع الموالي:

يداها
وأعتصر الحلم الرطب
تبحر فيّ الشواطىء ألف غد مزدهر

يداها..
ويكبر دفء الفواصل..
ويكبر نسل السلاسل
تمتد ذاكرة الفارس الأسمر
أراهن أن الهوى غير دربك آل
وأنك إن شل فينا الحضور حضور...
وإن ضاق عنا المجال مجال
يداها..
ويزدهر الركب ركب المحبين..
إنا مع الركب نحوى..
وعبر الجفاف اخضلال..
بحجم المسافات ينطلق الوعد سيفا
بحجم الدروب النضال..
لتيأس وجوه الرياح..
لتنتحر الريح
أنا بحجم التحدي النضال..
وإنا على العطش المر صبر(48)

يتحول مسار البنية وفقا لتحول الضمير - الصوت. من هي إلى أنا وإنّا. وتتلبّس الهيئة التركيبية بدلالات التحرر والامتداد والتنقل عبر مساحات شاسعة. وينبني التركيب على بنية التحدي التي تظهر كمهيمن على كافة تفاصيل الخطاب الشعري في هذا النص. ويدل على ذلك: تمتد - الدرب - المجال - المسافات - الريح. وهذه الدوال تكتسب إمكانات تعبيرية تتسم بالانتشار والحركية اللذين لا يستوعبهما المدى والمجال، فيميل التركيب إلى استحداث صيغة الجمع بدل الإفراد:

الرياح – المسافات – الدروب... ويمكن أن يصير النص متحددا ونتاج تفاعل بين دواله ومداليله، من خلال تماشي الهيئة الصوتية للألفاظ الدالة على الجمع مع تجلي الدلالة. فيغدو كلاهما متحاورا ومتناغما مع الآخر. وأمثلة ذلك:

الريح ← الرياح

الدرب ← الدروب

وتتآزر مع المحتوى الشعوري صيغ التوكيد والتقديم والتأخير اللذين يؤلفان فيما بينهما عالما تركيبيا يتميز بدلالات الإقرار والإثبات ومحاولة تحقيق الفعل العربي الذي يبني وجودا فاعلا ومؤثرا في الراهن، الذي أحبطه وجعله منكسرا، وتوزعت هذه التراكيب بين نمطين من الجمل التي تشكل متواليات تسير في خط واحد. ومثال ذلك:

❖ جمل تتأسس على التوكيد:

- إنا مع الركب جدوى.
- إنا بحجم التحدي النضال .
- وإنا على العطش المر صبر.

❖ جمل تتأسس على التقديم والتأخير:

- وعبر الجفاف اخضلال.
- بحجم المسافات ينطلق الوعد سيفا.
- بحجم الدروب النضال.

كما أن البنية الشعرية هنا كرّست الفعل المضارع الممتد في زمن المستقبل حتى يتماشى المظهر التركيبي مع الظهر الدلالي، وحتى تتمثل الحركة قوتها وحجمها في إنشاء فعل عربي يصنع وجودا فاعلا.إضافة إلى أن الكثير من الدوال تحتوي حرف الألف الذي يمثل الامتداد، وأمثلة ذلك: يداها – الشواطئ – الفواصل – السلاسل – الفارس – أراهن – ضاق – المحال – الجفاف – اخضلال – سيفا – النضال... يقول الشاعر في المقطع الموالي:

لأنك يا سدرة الوعد نهر زلال..

غدي فيك برق ونار

غدي فيك ورد وغار

غدي فيك..

أن أرجف اللاهثون انتظار..

وأن كفرت بالقصيد القوافي

وناب عن الشعر باسم اليسار الشعار

غدي فيك وجوه الدروب الأصيل

ودعواهم عالم مستعار

غدي فيك (صفين)

يمتد برقا (عليّ)

ويمتد وجه بعطر الضياء ندي

ونصر بعرس الجداول

بشوق السنابل

بحلم الشهيد سخي...

يحاول وجه الضياع السفر

يحاول أن يسكن البر والبحر[49]

يستمد الطرح الشعري، هنا، صياغته من بنية التعليل (لأنك)، التي توصل إلى النهاية (ياسدرة) والتي تتشبع في هذا المقطع بالبعد الديني. ثم بعد هذا يسير المقطع باتجاه الغد الموعود الذي سيحطم ما دونه من كل مظاهر الانهزام والانكسار والشلل والضياع. وذلك التحطيم يصنع عالما بديلا يستحضر لحظة من لحظات الفتنة العربية التي تفرق بين الإخوان. وللراهن ما يبررها، فمن خلال ملامسة المجتمع في تشكلاته ومختلف الأفكار التي تربت بين أحضانه تبرز لفظة (اليسار) التي

تتحول إلى نواة هنا تفرز ملامحها الوراثية على جسد المجتمع، ويحدث التصادم بين أيديولوجيتين رمز إليها المقطع بـــ: العالم المستعار (وهو الذي يمثل اليسار)، و(الدروب الأصيلة) المرتبطة بالأطياف الشعاعية المنبثقة من (يمتد برقا عليّ). وعلـــى هذين التركيبين يقوم التقابل الثنائي المبني على التوظيف الإشاري بين (يسار) ← (أصيل). لكن في مقابل هذه الفتنة تبزغ لفظة (عليّ) التي تضفي على لغة الخطاب لونا تاريخيا ناصعا متمثلا في (برقا) وهذا الأخير يتميز باللمعان والاتساع، ووجه الخطاب الشعري هنا تدخل في تشكيله بنية الامتداد (يمتد) المقرونة أيضا بلفظة توحي بالاتساع هي (الضياء). ولعل ظاهرة الامتداد الأولى التي لمسناها سابقا تظهر أمامنا أيضا في الدوال: يا – زلال – نار – غار – انتظار – قوافي – اليسار – الشعار – عالم – مستعار – الضياء – الجداول – السنابل – الضياع – يحاول... ويستمر قائلا :

عيناك بري وبحري...
وعيناك ذاكرة الموج..
ملحمة الرمل
عيناك فاصلة ونبي
وعيناك حين ارتكاض الهجير فرات وري
يحاول وجه الضياع السفر
وكل الدروب ضباب
وكل المرايا سراب
تحجر حتى الهمر
لماذا تسافر تلك العيون إلى عالم الريح والموت
حيث الشعوب القطيع..
وحيث القطيع المطر

وماذا يريدون باسم القدر

مؤامرة...

حكاها الليل..

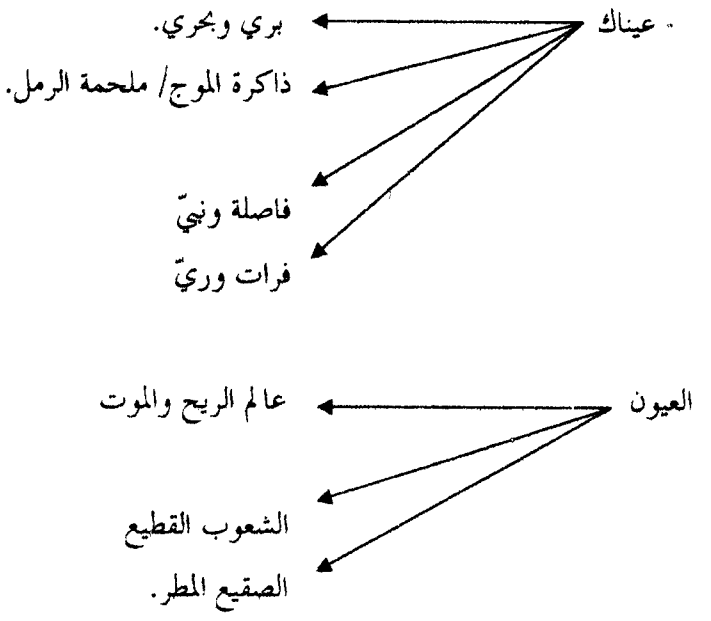
إن الذي باع (فاطمة) موشك أن يبيع السوّر[50]

تصنع أشياء الواقع الخارجي في هذا المقطع لوحة تشكيلية، تحكمها الألوان وتؤلف بينها العلاقات. من هذه الأشياء : البر – البحر – الموج – الرمل – الهجير – الضباب – المرايا – السراب – الريح – العيون – القطيع – المطر – الليل – فاطمة – السور. ونستطيع أن نكتشف مكونا إنسانيا، ومكونا طبيعيا، من خلال حقلين علاميين هما:

الحقل الأول : (البر – البحر – الرمل – الهجير – الضباب – السراب – الريح – القطيع – المطر – الليل – الفرات).

والحقل الثاني: (العيون – المرايا – فاطمة – السوّر).

وتكون العلاقة السائدة بين المكونين هي علاقة الانسجام التي تربط بين عنصر وعنصر ربطا تفاعليا. وملامستنا للتركيب الحاصل هنا يجعلنا ندرك بيسر التأليف الثنائي في الكثير من الجمل:



ويظهر الصوت الآخر (هم - الشعوب) والذي يمثل دور الضحية في مقابل (هم) الذي يمثل دور الجاني والذين رمز إليهم المقطع بكلمة (مؤامرة). ثم ينجلي أمامنا تحول بنيوي آخر في بروز (فاطمة) كمكون إنساني يحتمل انتماء تاريخيا حافلا بالعطاء والتضحية. وفي خضم التاريخ الذي نشم رائحته تتسم البنية بالسير في طريق الامتداد والشساعة أيضا، من خلال لفظتي (بر وبحر). وذلك بتفاعل عالم الذات مع عالم الموضوع (العيون والبر والبحر). يقول في المقطع الموالي:

تغرّبتِ عنّي...
وكان الزمان الهلاميّ يبحث عن ناهدي طفلة بربريّه
تخبّئها الريح للموسم الملكي الهديّه
وكان المحيط يضيق،، ويتّسع الرعب
إن المسجون غنيّه
وإني على حرّها أتفيأ حرّي
ويعبرني في الشوارع ذعري

أنا طائر البرق
تلفحه الريح..
ما إن له من مقر
يسافر حيث الغياب الحضور
وحيث الحضور الغياب
وحيث الشباب اغتراب
ومن عطش الغربة المر كان الشباب
سكرنا وكم طال باسم الشعارات نخب
وغنى لنا حاديا العيس
عجنا على الربع...
ها ربعنا اليوم نهب..(51)

تسير البنية أيضا في طريق تحولاتها، ويظهر ذلك من خلال استعمال: الحر بدل الهجير. والمحيط بدل البحر.والبرق بدل السراب. والعطش بدل الفرات. ومن:

(عيناك بري وبحري) ←——————— (ما إن له من مقر).

أي من المكان إلى اللامكان؛ واللامكان هنا يعني الضياع وانعدام الاستقرار أو الاستناد إلى حيز غير معلوم. ومثل هذا التحول يحدث في المقطع اضطرابا حركيا، أو نوعا من البلبلة في الموقف الكلامي الشعري؛ لذلك تتداخل الأشياء فيما بينها؛ فيصبح (الغياب حضورا) و(الحضور غيابا). ثم يتم الالتجاء إلى الماضي؛ ولكن ليس ببعده التاريخي المنير مثل ما حدث مع (فاطمة) وإنما من باب تبيان لا جدوى الفعل الذي نمارسه استنادا إلى البكاء على الأطلال كما حدث في القصيدة العربية القديمة. فالعودة الأولى هي عودة ميمونة والعودة الثانية هي عودة مشؤومة. مع ظهور الصوت الجماعي (نحن) في (عجنا). ووفقا لذلك نقول إن الأنساق المشكلة لهذا المقطع تلتحم أيضا مع المقاطع السابقة من أجل تأسيس بنية التحدي، ومحاولة

الخروج من كل الأنفاق المظلمة عن طريق بنية التضاد أيضا التي تصنع حسا حضاريا يؤمن بفعل الإيقاظ الذي ينطلق من الإحساس بالموت والاندثار: (ومن عطش الغربة المر كان الشباب). وبنية التضاد هي:

يضيق ← يتسع

الغياب ← الحضور

وتتنامى في المقطع نواة دلالية هي (المَلَكي) حتى تعيش الالتحام والانسجام مع النواة (الشّعار) ويصنعان في الأخير المعطى السياسي غير القادر على البناء، بل يصبح خطابه عبارة عن شعارات لا تسمن ولا تغني من جوع. يقول في المقطع الموالي:

تغرّبت عنا..
وكان الفراغ يجوب مفاصلنا
والسحاب جهاما..
ورائحة النفط تقطر من شفتي بدويّ متوج
وكانت بنادقهم ترصد الجيل..
والحرس الملكي المدجج
وكانوا..
ويا ليتهم لم يكونوا
وهانوا..
ولا عجب أن يهونوا
وكانت مجالسهم بالسكون تضجّ
وعبر الضجيج تباع القضية
وباسم الإخاء تباع القضية
وتزرع باسم العروبة سمر الدروب مشانق

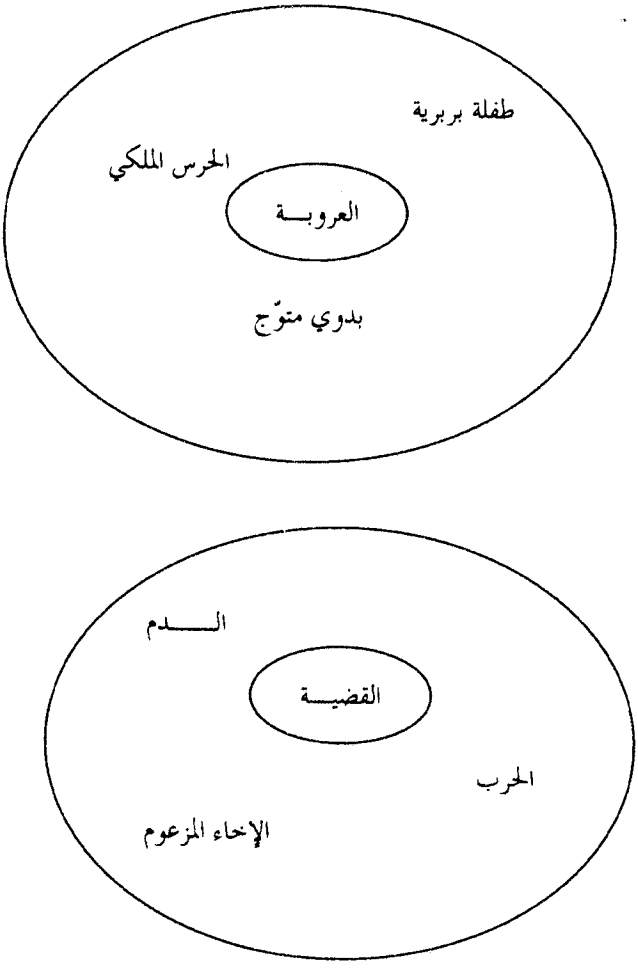
ومن دمنا -- يا زمان -- الضحى والزنابق

من دمنا الحب والحرب..

نحن الأغاني..

ونحن البنادق(52)

تظهر بنية جديدة في القصيدة من خلال تغيير نبرة الخطاب الشعري، وهي بنية (الهوان) الحاصل من بيع القضية. ولا يزال إلى هنا يعيش الخطاب معتمدا على التغييب المتناغم مع تغير الأصوات في كل مرة: من هم إلى نحن... ومن أنا (تغربت عني) إلى نحن (تغربت عنا) وهكذا يعيش لعبة تحولاته داخل أنساق الخطاب الشعري. مع اعتماد العطف (بالواو) في أغلب المرات حتى تشد التراكيب بعضها بتلابيب بعض. كما أننا نستطيع تحسس وجه العلاقة التي تربط بين علامتين تسيطران على بنية الهوان التي لمسناها في المقطع، وهاتان العلامتان هما : (النفط) ← (العروبة). فكل علامة تشيع فضاء دلاليا على مساحات القصيدة. إضافة إلى بروز علامة أخرى تؤثث بنية التحدي التي لمسناه سابقا، وهي (الحرب). ويمكن الاستدلال على بنية كبرى تؤسسها العلامتان السيميائيتان (العروبة والقضية)، وتضم (العروبة) تحت جناحيها علامات دالة أخرى هي: بربرية - بدوي - حرس ملكي. وتلك العلامات تؤسس في الواقع لعالم عربي مرئي تسيطر عليه أمراض اجتماعية وسياسية قاسية؛ فالملكي تشير إلى السلطة، والبدوي تشير إلى اللاتحضر والطفلة البربرية توحي إلى الاستغلال. والعلامة الأخرى (القضية) وتضم تحت جناحيها: الإخاء المزعوم، والدم، والحرب. ويكون مسار هذه العلامات التي تصنع حقولا، دلالية تصنع مسارا دائريا أشبه ما يكون بدوران المجموعة الشمسية كما يلي:



يقول في المقطع الموالي:

تغرّبت عنّي..
وحيدا أنا في زمان الهجير
أقاتل باسمك ألف جدار
وكم قتلتني الوجوه الصغار
ولكنني باسمك الصعب أحيا
أموت وأحيا..

وفي شفتي وعدك الحق
وفي مقلتي انتظار
أسافر حتى النهار
وأرحل شوقا إلى (القدس)
شريان وجد إلى (قندهار)
وأعرف أن بأوراس ركب المحبين
تخضرّ قافيتي في جبين الفخار
وأعرف أنك ذاتي
يحدّثني مطر الذاكرة
وأنك في شفتي الحديث
وفي مقلتي الباصرة
وأعرف..
فانتحري يا مسافة...
إنا لقاء على بعده تعشب الذاكرة..(53)

يتحول الأمر من الحرب إلى فعل القتال (أقاتل). وإن كانت الحرب جماعية فإن القتال فردي؛ لذلك يقول (أقاتل باسمك). ونبرة الخطاب الشعري في هذا المقطع الأخير تسير نحو إعلان نتيجة التحدي، وهو اكتساب الحياة بدل الموت، والنهار بدل الليل، والاخضرار بدل العطش والهجير. كما أن المسافة التي كانت مرسومة بين الأزمنة والأمكنة تتلاشى وتضمحل. فتصبح الذاكرة معشوشبة (تعشب الذاكرة) أما المسافة فهي (فانتحري يا مسافة). وتتوحد الأمكنة، فتصير الأوراس هي القدس. أي أن الأمكنة تتوحد. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الزمان المعبر عنه في هذا المقطع، يسير نحو الصيرورة والتحوّل؛ إذ أن الماضي الذي فيه بعض الوباء، يجعل الذاكرة تنتعش وتعشوشب، وفي هذا دليل على الانتعاش والنمو وبداية

اكتساب الحياة الحقيقية المبنية على الحضور الإنساني الفعال في زمن التردي والانتكاس. ولا نغفل هنا عن بنية التضاد الموجودة والتي تؤسس للخطاب حركته التي أشرنا إليها. وهذا التضاد هو:

أقاتل ← قتلتني

أموت ← أحيا

في ضوء التحليل المقطعي الذي قدمناه، نأتي إلى استشراف معالم الدلالة المنبثة بين ثنايا مختلف التراكيب والسياقات المتنوعة. إن الخطاب الشعري في هذا النص ينبني على مجموعة من الثنائيات التي تؤسس عالما من المتناقضات الحاصلة في لب المجتمع العربي بشكل عام والجزائري بشكل خاص. ولعل الخطاب يسعى إلى الوصول إلى الانسجام من خلال الجمع بين مختلف تلك المتناقضات. ويصنع في الأخير فعل التحدي الذي يكسر المسافات ويلغي الأزمنة، فيغدو الحاضر عنوانا للماضي والمستقبل وجها آخر لهما. إن الجملة النواة التي تحيط بها مختلف الأنساق التركيبية في اعتقادنا - إضافة إلى الأنوية التي أشرنا من قبل - هي: (وأعرف أنك ذاتي). فالإيمان اليقيني هنا حاصل من معرفة، وهاته الأخيرة تشير إلى صوت رمز له بـــ: (أنت)، وأحاطت بهذا الضمير مجموعة من العلامات، توشك أن تجعل لها ملامح، ولكنها ملامح تخرجها عن إطار الارتباط بزمان ومكان، فيصبح مكانها ممتدا من ماض سحيق إلى راهن معيش إلى مستقبل غير محدود. مع أن هذا الضمير الذي يتحرك بحرية داخل الخطاب يمتلك بعض الخصوصيات البشرية كالأيدي والعيون والوجه... إن عملية البحث عن الذات، هي رحلة البحث عن الانتماء، وينطلق في النص من الماضي المحاط بما يلي:

(عليّ) ← (فاطمة)

والعلامتان تصنعان تقابلا ثنائيا فيما بينهما، ويسعيان إلى تحقيق الانسجام التام في إنتاج فعل النصر، من خلال التزاوج الفعلي الحاصل في الواقع، ومن خلال أيضا

الفعل الإنساني الذي تركه كل منهما؛ فـ(عليّ) صاحب فتوة وقوة بيانية وقتالية. و(فاطمة) إحدى أشرف نساء العالمين الأربعة؛ والتي ولدت الشهداء، ومات زوجها شهيدا. لذلك يتأسس الخطاب الشعري على بنية النصر عندما يتغذى بـ (عليّ): - ونصر بعرس الجداول-ويتأسس على بنية الضياع عندما يقرن بـ (فاطمة): - إن الذي باع فاطمة موشك أن يبيع السوّر - و(السور) كناية عن العقيدة التي تريد تلك الذات الشرب من منهلها. وفي مسار التقابل الثنائي، يظهر أيضا صوت الضمير (هي) في (طفلة بربرية) وهي علامة تحتمل دلالات الضعف والاستغلال، وكأن المقطع يحيلنا إلى ذاكرة التاريخ والعهود التي كانت تقدم فيها القرابين إلى الآلهة، وربما الأمر هنا من أجل طرح إشكال انتماء حضاري من خلال بروز هذه الجملة أمامنا والتي تحتمل دلالات ذلك الانتماء من ذكر انتسابها البربري الضارب في قلب السنين، ليوحي لنا بالثنائيات التالية:

ذات مستغَلة ⟵ ذات مستغِلة

قاهـــرة ⟵ مقهورة

صاحبة حق ⟵ ظالمة

وفي ذلك إشارة أيضا إلى فساد السياسة. وهنا ربما يلتقي الراهن (المتعفن) بالماضي (المتعفن)؛ وكأن رحلة البحث عن الذات في ذهابها إلى التاريخ لا تقبل إلا الجوانب المنيرة وعلى هذا الأساس ارتبطت لفظة على بالبرق (يمتد برقا عليّ).

وتصل تلك الرحلة إلى لب المشكلة وهي بيع القضية ومنه بيع (العروبة) وكلا العلامتين مرتبطتان دلاليا بصوت الضمير المؤنث المناجى في هذا النص (هي). وتعم الدلالة وتشيع في كامل تفاصيل الجمل والتراكيب. ولعلنا نستطيع أن نلتمس حجم التحدي الذي يتشكّل عندما تصاب (القضية/العروبة) بالأذى؛ إذ تسطع في نبرة الخطاب لغة القوة من خلال توظيف لفظة (الحرب). وهكذا يتبوّأ الخطاب الشعري من خلال هذا النص الذي تناولناه بالتحليل مكانه في خضم تساؤلات

الذات في مرحلة يميزها الحرج؛ في مجال شبكة العلاقات الاجتماعية وفي مجال المعطى السياسي ومنه المعطى الحضاري الذي يتسم أحيانا بالتشوّه تارة وبالنصاعة والنقاء والصفاء تارة أخرى، وبين هذين المتناقضين تنبث الرحلة في مختلف تراكيب الخطاب، وكأنها المغامرة التي تبحث فيها تلك الذات عن مكانها في التاريخ من جهة، وفي الحاضر والمستقبل من جهة ثانية. وعلى هذا الأساس تبدو لنا فكرة العروبة المهلهلة تحتمل الشساعة التي تمتلكها الصحراء العربية الكبرى. وتغدو فكرة الرحلة أيضا أشبه ما تكون برحلة الشاعر العربي القديم الذي يبحث — من خلال الأطلال- عن الحياة داخل الموت. وتكون الذات العربية تعيش الشتات المستمر مع بعضها البعض ومع غيرها. لذا ألفينا حجما كبيرا من التحولات التي كانت تصيب البنية من خلال تحول المحتوى الشعوري؛ فكان الضمير يقفز من (الأنا) المتفرّدة التي تطمح دوما إلى تأسيس فعلها الحضاري، إلى (النحن) الذي يتصف أداؤه بعدم الفاعلية حينا، وبالخيبة أحيانا أخرى. ومن الضمير (هي) التي تعتبر ملاذا حينا، وضعفا وخرابا حينا آخر. إلى الضمير(هم)...وهكذا. ورأينا أن نبرة الخطاب تسير من السكون إلى الحركة. ومن الماضي إلى المستقبل. وكأن الحيز الواقعي المرسوم والمحدد الملامح أمام هذه الذات لا يمكن بأية حال من الأحوال أن يستوعب جنوحها نحو الانعتاق والتحرر.

الإحالات :

(1) الجاحظ: البيان والتبيين. ج1. ص50.

(2) المرجع نفسه. ص61.

(3) قدامة بن جعفر: نقد الشعر. ت: كمال مصطفى. ط2. مكتبة الخانجي بالقاهرة. ص17.

(4) المرجع نفسه. ص28.

(5) للاستزادة والتوضيح أكثر ينظر قدامة ص150 وما بعدها.

(6) ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج1. ت : عبد الحميد هنداوي. ط1. المكتبة العصرية. بيروت 2001. ص:112.

(7) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. شرح وتعليق: محمد التنجي. ط2. دار الكتاب العربي. بيروت 1997. ص 77.

(8) المرجع نفسه. ص52

(9) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء.ت: محمد الحبيب بن الخوجة. ط3. دار الغرب الإسلامي. بيروت 1986. ص 71.

(10) Ferdinand De Saussure : Cours de linguistique générale. Edition Talantikit. Béjaia 2002.p21.

(11) Ibid.p85.

(12) Ibid. p22.

(13) نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس. ت: إبراهيم الخطيب. ط1. الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية بلبنان. 1982. ص35.

(14) عد دي سوسير الشكل جوهر اللغة، وهذا الشكل ينتج من اقتران المادة التي تنبني عليها اللغة، وهي الأصوات والمعاني (المتصورات).

(15) نظرية المنهج الشكلي. ص41.

(16) Roman Jakobson :Essais de linguistique générale.Edition de minuit. Paris 1963.p214.

(17) نظرية المنهج الشكلي. ص102.

(18) المرجع نفسه الصفحة نفسها.

(19) يشير إدريس الناقوري إلى أن البنية في الاصطلاح تتضمن معنى التركيب والترتيب، فهي إما " ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء، وإما تركيب البدن كما في علم التشريح، وتطلق كذلك على مجموع العناصر التي تتألف منها الحياة العقلية من جهة ما هي عناصر ساكنة" ينظر كتابه المصطلح النقدي في نقد الشعر.

ويشير مجدي وهبة إلى مصطلح البنية أوالتركيب، اعتمادا على رأي الناقد الأمريكي الحديث(رانسون R.G.Ranson) إلى أن الأثر الأدبي يتالف من عنصرين هما: البنية أو التركيب، والنسج (Texture) أو السبك. ينظر كتابه: معجم مصطلحات الأدب.

(20) Jean Piaget : Le Structuralisme. Presse Universitaire de France. Paris 1970.p6/7.

(21) Ibid. P8.

(22) Ibid. P11.

(23) Ibid. P13/14.

(24) Ibid. P14.

(25) الصافات، الآية 65.

(26) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية. ط3. دار سعاد الصباح 1993. ص32.

(27) R. Jakobson : Essais de linguistique générale.P210/211.

(28) R. Jakobson : Huit questions de poétique. Edition de Seuil1977. P77.

(29) جاكبسون: قضايا الشعرية. ت: محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء.دت ص:24.

(*) يعارض رولان بارت دوسوسير في أن اللسانيات جزء من السيميولوجيا" بصفة عامة – يقول بارت – إنه من الضروري أن نقبل إمكانية أن نحول في يوم من الأيام اقتراح سوسير، إن اللسانيات ليست جزء أو ليست العلم المفضّل داخل علم الدلائل العام، إن السيميولوجيا هي التي تكون جزءا من اللسانيات." ينظر كتاب أنور المرتجي: سيميائية النص الأدبي. ص 14.

(30) A.J.Greimas : Sémantique Structurale. Recherche de Méthode. Librairie Larousse. Paris1966. P9.

(31) Ibid. P9.

(32) Ibid. P36.

(33) Jean Milly : Poétique des Textes. Une Introduction aux Techniques et aux théories de l'écriture littéraire. NATHA université.2ème Edition.2001.P185.

(34) Ibid. P185.

(35) بسام قطوس: استراتيجيات القراءة والتأصيل والإجراء النقدي. دار الكندي للنشر والتوزيع. الأردن 1998. ص: 201.

(**) الأدبية : Littérarité والشعرية : Poétique.

(36) جون كوهين: النظرية الشعرية. ج2: اللغة العليا. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة 2000.ص 260.

(37) المرجع نفسه. ص 276.

(38) فان ديك: النص والسياق. استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي. ت: عبد القادر قنيني. أفريقيا الشرق. بيروت 2000. ص 258.

(39) عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة. العوامل والمظاهر وآليات التأويل.سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت. مارس 2002. ص27.

(40) المرجع نفسه. ص 132/131.

(41) غالي شكري: العنقاء الجديدة. صراع الأجيال في الأدب المعاصر. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. سبتمبر 1977. ص 94.

(42) غالي شكري: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. ديسمبر 1981. ص181.

(43) أدونيس: الثابت والمتحول. ج 3. صدمة الحداثة. ط4. دار العودة بيروت 1983. ص 167.

(44) المرجع نفسه. ص 168.

(45) عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام في شعر الحداثة. ص 132.

(46) المرجع نفسه. ص 130.

(47) عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة. نحو نظرية نقدية عربية. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. أغسطس 2001. ص47.

(48) مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة. ص63.

(49) المصدر نفسه. ص64/63.

(50) المصدر نفسه. ص 65/64.

(51) المصدر نفسه. ص66/65.

(52) المصدر نفسه. ص 67/66.

(53) المصدر نفسه. ص 68/67.

(54) المصدر نفسه. ص 69/68.

مكتبة الدراسة:

أولا : المصادر:

1/ القرآن الكريم.

2/ مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1986.

ثانيا : المراجع العربية:

1/ **ابن رشيق**: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده.ج1.ت:عبد الحميد هنداوي.ط1. المكتبة العصرية. بيروت 2001.

2/ **إدريس الناقوري**: المصطلح النقدي في نقد الشعر.دراسة لغوية. تاريخية، نقدية. المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان. طرابلس1984.

3/ **أدونيس**: الثابت والمتحول. ج3. صدمة الحداثة. ط4. دار العودة بيروت 1983.

4/ **الجاحظ**: البيان والتبيين.. تحقيق: درويش جويدي. ج1. المكتبة العصرية. بيروت2001.

5/ **بسام قطوس**: استراتيجيات القراءة والتأصيل والإجراء النقدي. دار الكندي للنشر والتوزيع. الأردن 1998.

6/ **حازم القرطاجني**: منهاج البلغاء وسراج الأدباء.ت: محمد الحبيب بن الخوجة. ط3. دار الغرب الإسلامي. بيروت 1986.

7/ **عبد الرحمن محمد القعود**: الإبهام في شعر الحداثة. العوامل والمظاهر وآليات التأويل. سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت. مارس 2002.

8/ **عبد العزيز حمودة**: المرايا المقعرة. نحو نظرية نقدية عربية. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. أغسطس 2001.

9/ **عبد القاهر الجرجاني**: دلائل الإعجاز. شرح وتعليق : محمد التنجي. ط2. دار الكتاب العربي. بيروت 1997.

10/ **عبد الله الغذامي**: الخطيئة والتكفير - من البنيوية إلى التشريحية. ط3. دار سعاد الصباح 1993.

11/ **غالي شكري**: - العنقاء الجديدة. صراع الأجيال في الأدب المعاصر. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. سبتمبر 1977.

- سوسيولوجيا النقد العربي الحديث. ط1. دار الطليعة للطباعة والنشر. بيروت. ديسمبر1981.

12/ **قدامة بن جعفر**: نقد الشعر. ت: كمال مصطفى. ط2. مكتبة الخانجي بالقاهرة. د. ت.

13/ **مجدي وهبة**: معجم مصطلحات الأدب. إنجليزي. فرنسي. عربي. مكتبة لبنان. 1974.

14/ **مجموعة من المؤلفين**: نظرية المنهج الشكلي. ترجمة: إبراهيم الخطيب. ط1. الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية. بلبنان 1982.

ثالثا : المراجع المترجمة:

1/ **جاكبسون**: قضايا الشعرية. ت: محمد الولي ومبارك حنون. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. د. ت.

2/ **جون كوهين**: النظرية الشعرية. ج2: اللغة العليا. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة 2000.

3/ **فان ديك**: النص والسياق. استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي. ت: عبد القادر قنيني. أفريقيا الشرق. بيروت 2000.

رابعا : المراجع الأجنبية:

1/ **A.J. Greimas** : Sémantique Structurale. Recherche de Méthode. Librairie Larousse. Paris 1966.

2/ **Ferdinand De Saussure** : Cours de linguistique générale. Edition talantikit. Béjaia 2002.

3/ **Jean Milly** : Poétique des Textes. Une Introduction aux Techniques et aux théories de l'écriture littéraire. NATHA université. 2ème Edition. 2001.

4/ **Jean Piaget** : Le Structuralisme. Presse Universitaire de France. Paris 1970.

5/ **Roman Jakobson** : - Essais de linguistique générale.Edition de minuit.Paris 1963.
- Huit questions de poétique. Edition de Seuil 1977.