الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie
جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات

في المدارس النقدية المعاصرة

إعداد

أ.د :عرابي لخضر

المحاضرة الأولى: الشكلانية

1- تعريفها:

إن مصطلح "الشكل" غني بالدلالات, فهو يشير إلى القالب أو البنية, أو الصورة, أو المنظومة أو الصياغة, يدرك بالحس كما يدرك بالعقل, و هو الذي يصنع الظهور, إذ بدونه لا يوجد جلي ظاهر.

و الشكل هو مجموع العلاقات المعقودة بكل عنصر داخل النسق, و مجموع هذه العلاقات هو الذي يسمح لعنصر ما بأداء وظيفته اللغوية.و ما دامت اللغة شكلا و ليست مادة، فسيكون الجانب الشكلي في النص هو المهم, و بالتالي هو موضوع الدراسة عند الشكلانيين, لذلك سيحظى جانب "البنية الصوتية" و ما يتعبها من نظم و مقطع و قافية, باهتمام كبير من قبل جان كوهن, الذي يؤكد على ضرورة الابتعاد عن المستوى الإيديولوجي, لأن الذي يهم, هو اللغة و تركيبها الفني – الجمالي, و الشاعر بقوله لا بتفكيره و إحساسه, إنه خالق كلمات, و ليس خالق أفكار, و ترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي, بحيث يمكن أن نعثر على موضوع واحد تم التطرق إليه عند أكثر من شاعر و في عصور متفاوتة, لكنه لم ينضب, بل في كل مرة يتجدد فيها الموضوع و يكتسب بعدا آخر, و السبب في ذلك هو الطرق التركيبية الخاصة بكل مبدع. فكثير من القصائد تتناول الموضوع نفسه, وتقول في عمقها شيئا واحدا, غير أن كل واحدة منها تقوله بطريقة مغايرة للأخرى و جديدة, في تراكيب كلامية خاصة تدوم في الذاكرة إلى الأبد, لأن الجمال يكمن فيها.[1]

لقد اهتم جان كوهن بالشكل و جعله في بؤرة اهتمامه, لأن الأدب ليس علما, بل هو فن, و الفن شكل, و ليس شيئا آخر غير الشكل, و أن للغة الإبداعية خصوصياتها التي تميزها عن اللغة العادية, و أن جمالية اللغة الشعرية ليست اعتباطية و من محض الصدفة, بل هناك مقاييس يتم نهجها و صور تعبيرية يستعملها الشاعر, كقول السياب الوارد في قصيدة أنشودة المطر: عيناك غابتا نخيل ساعة السحر.

إن شاعرية هذا البيت تأتي انطلاقا من تلك الصورة (عيناك غابتا نخيل) و في ذلك خرق للقانون العام الذي تعرفه (العيون ليست غابات). تبتدئ الواقعة الشعرية من اللحظة التي صارت فيها (عيناك غابتا نخيل), هناك خرق لقانون اللغة, أي انزياح لغوي يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة القديمة: "صورة بلاغية" و هو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي.[2]

تحرر أنصار النزعة الشكلية من ربقة التلازم التقليدي (شكل مضمون) و من مفهوم اعتبار الشكل مجرد غشاء، أو إناء يصبّ فيه المضمون. و هكذا اكتسب مفهوم الشكل معنى آخر. استبعد الشكليون الثنائية التقليدية المكونة من

---

[1] ينظر: خالد سليكي: من النقد المعياري إلى التحليل اللساني – مجلة عالم الفكر. العدد (2/1) يوليو, سبتمبر, أكتوبر, السنة 1994, ص 396.

[2] ينظر: المرجع نفسه. ص 397.

الشكل و المضمون, ووضعوا مكانها فكرتين هما: المادة و الوسيلة أو الأداة أو الأجزاء. ففي تصور الشكليين "فإن المادة تعني المواد الأولية للأدب التي تكتسب فعالية جمالية, و يتم اختيارها كي تسهم في العمل الأدبي من خلال مجموعة الوسائل و الأدوات و الإجراءات الخاصة بالخلق الأدبي, و بناء على ذلك فإن الكلمات في العمل الأدبي تمثل مادته, و بالتالي تحكمها القوانين التي تحكم اللغة" [3] .و قد تطور هذا المفهوم فيما بعد إلى "مفهوم النسق" الذي صار يعبر عن وحدة عضوية لما يسمى تقليدا بالشكل و المضمون.

و الملاحظ أن معنى الشكل بهذا المفهوم الجديد، انبثق من تصور الشكليين للإدراك الجمالي, أو الإدراك الفني على أنه إدراك للشكل, و أن هذا "الإدراك ليس مجرد حالة سيكولوجية, و إنما هو عنصر من عناصر الفن, فالفن لا يوجد خارج الإدراك, و الشكل وحدة ديناميكية و ملموسة لها معنى في ذاتها دون إضافة أي عنصر خارجي عنها, و تدرك بشكل مستقل عما عداها".[4]

لقد فرق الشكليون بين مكونات العمل الأدبي و الفني, و هي مادة صماء, و بين " هذه المكونات بعد أن تتخلق نظاما حيا من التراكيب و العلاقات, فهي في الوضع الأول في حالة غياب جمالي كامل ،أما في الوضع الثاني فتكون في حالة حضور جمالي كامل، و هي في وضعها الأول مكونات مهملة لا قيمة لها ،و في الوضع الثاني تستمد قيمتها من النسق الفني الذي يؤلف بينها .و ما أشبه البون بين الوضعين بالبون بين وجود الشيء بالقوة ووجوده بالفعل، فهو بالقوة مجرد مشروع، و هو بالفعل واقعة و أداء [5]».

و هكذا أعطى الشكلانيو ن مفهوما جديدا للشكل يتحدد من خلال استخدام خاص لمكونات العمل الأدبي، و ليس من خلال المكونات ذاتها. و قد أدى هذا التصور إلى رفض فكرة أن الشكل شيء يحتوي المضمون، بل هو وحدة ديناميكية ملموسة، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي.

كان الشكلانيون يرفضون تسمية مدرستهم بالشكلية أو المحددين، و يرون ذلك إجحافا في حقهم، فكانوا يفضلون تسميات أخرى مثل «المنهج التصريفي في العملية النقدية ».هذه التسمية التي كان فلاديمير بروب من أشد المتحمسين لها ؛بل ما نلحظه، من خلال دراساتهم ،هو إبعادهم مصطلحي الشكل و المضمون كونهما ثنائية تقليدية، استعملها النقد القديم ، و إبدالهما بالمادة و الوسيلة ،أو الأداة والأجزاء .فالمادة تشكل عنصرا هاما في العمل الأدبي، يحاولالشكلانيون، من خلالها، توضيح تشاكلات النص الأدبي انطلاقا من مادته الأساسية —الألفاظ–التي يتحكم فيها مقياس القوانين الذي يقنن اللغة.

لم يطلق الشكلانيون الروس على حركتهم اسم «الشكلانية»، و إنما أطلقها عليهم خصومهم الملتزمون بالماركسية. و كان القصد، من وراء هذه التسمية التي أطلقت عليهم، احتقار اللشكلانية، و كل من يهتم بالشكل على حساب المضمون. و لم يرض الشكليون بهذه التسمية التي التصقت بمذهبهم لما فيها من سطحية و ظاهرية؛ لأن دراساتهم و إن كانت بالفعل قد ارتبطت بالجانب الشكلي في بداية الأمر، إلا أنها تطورت فيما بعد إلى دراسات البنيات الداخلية.

---

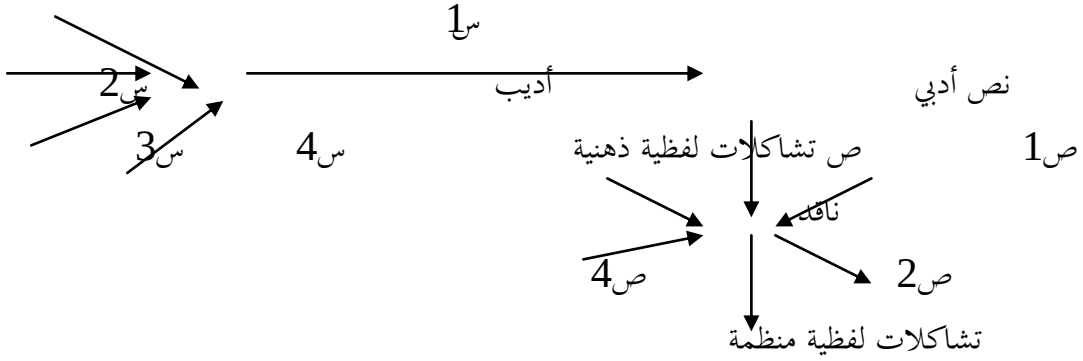
[3] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي. مكتبة الأنجلو المصرية, القاهرة. ط[2] 1980, ص 57.

[4] رمضان الصياغ: العلاقة بين الجمال و الأخلاق في مجال الفن. عالم الفكر م 27- ع1 يوليو/ سبتمبر 1998- ص 125.

[5] احمد محمد فتوح:الشكلية ماذا بقي منها ،مجلة فصول .م[1].ع[2] يناير 1981 ،ص163

و في حدود ما اطلعنا عليه من نصوص و آراء، يمكنن ا أن نستخلص أن الشكليين استخدموا أربعة مصطلحات، هي:شكلي، فني، جمالي، أسلوبي، للدلالة على العناية بالجانب الشكلي، أو الخارجي في النص الأدبي ، دون العناية بالمحتوى. و كأن الأدب كل الأدب في الشكل، وم ن ثم انصرف عمل الناقد إلى الشكل و حده، فصارت اللغة غاية، و الزخرفة أساسا لدى الإنشاء أو لدى الدراسة و النقد. و هذا يفضي إلى أن غاية الأدب في ذاته، و ليس له غاية أخرى عداها.

و أدى اهتمامهم بالعناصر الجمالية الأدبية إلى عزل النص الأدبي عن العوامل الخارجية عنه، أ و المؤثرات التاريخية و الاجتماعية و النفسية، فالشاعر، في نظرهم، يعم ل في اللغة بالطريقة نفسها التي يعمل بها الرسام بالألوان، و الموسيقي بالأصوات و الأنغام، و النحات بمادة نحته. و بهذا اعتبر الشكلانيون العملية الإبداعية الأدبية ظاهرة لغوية سيميولوجية، حيث تتحدد مادة النص الأدبي في شكل أنظمة systemes لمجموعات رمزية ensembles symboliques،و يمكن إجمال نظرة الشكلانيين للنص في المخطط التالي:



إذن ينتج الأديب نصا أدبيا بواسطة التشاكلاتاللفضية الذهنية، في شكل مجموعات رمزية، و ينتج الناقد أثناء تعامله مع هذا المنتوج –النص الأدبي –تشاكلا لفظيا منظما.و هذا مفاده أن العملية الإبداعية عند الحركة الشكلانية هي مجرد تصرف في اللغة ،وفقا لقواعد تقنية مضبوطة ،أو طبقا لعلاقات داخلية «تشبه إلي حد كبير لعبة "الدومينو" في تسلسلها و العلاقات المبنية على الأرقام التي تحملها كل حجرة منه ،أو لعبة الشطرنج و تحرك اللاعبين بقوانين مضبوطة، أو العلاقات الرياضية سواء بين العناصر في المجموعة الواحدة، أو العلاقات بين المجموعات الجزئية المكونة لكل مجموعة .لا تمثيل للواقع بمضمونه المتجسد على أرض الواقع»[6].

و ما يكمن ملاحظته، م ن خلال هذا التصور، أن الشكلانيين يكادون ينفون مرجعية أو خلفيات كل من الأديب و الناقد،و هذا الأمر يبدو مستحيلا ،لأن الناقد و إن كان يمكنه نفي ذلك بوعي منه ،فإن المبدع لا يستطيع نفي ذلك ،لأن الخلفية الثقافية لصيقة بعملية الإبداع ؛ بل الإبداع ذاته ما هو إلا نتيجة للعوامل الداخلية و المؤثرات

[6]–الزاوي عبد الرحمن:الاتجاه البنيوي في النقد المغاربي.المغرب نموذجا مخطوط بمعهد اللغة و الأدب العربي ،جامعة وهران 1993–1994 ص 27

الخارجية للفنان .و هذا عكس ما يذهب إليه الشكلانيون الذين ينادون بإلغاء شخصية المبدع، و اعتباره عنصرا من مجموعة عناصر العملية الإبداعية ليس إلا.و من هنا، أطلقوا دعوتهم الأولى التي تتمثل في الاستقلال الكامل للكلمة الشعرية ،و استقلال العمل الأدبي عن مبدعه بصفة عامة ،و عن العوامل الداخلية و الخارجية بصفة خاصة .و هذا الانفصام بين النص و مبدعه يعني أن العلاقة القائمة بينهما ليست انعكاسية .

حدّد الشكلانيون المجال الذي يجب على الناقد أن لا يتعداه، و هو أن يتجه إلىالنص الأدبي في حدوده المغلقة، و لا يستعين على فهمه بظروف خارجية. فالأثر الأدبي عندهم لا يبني علاقة حتى مع مبدعه، فحسب زعمهم أن إقامة علاقات مع الخلفية المرجعية باختلافها، تعدّ عوائق تزيل فنية النص و جماليته و أدبيته و متعته، لأ ن هدف علم الأدب، كما يقول جاكبسون«ليس هو الأدب في عمومه، و إنما أدبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا»[7]. و نستشف من هذا المقبوس أن النقاد الشكلانيين يرفضون كل التفسيرات الأدبية المنطلقة من العوامل التي تتصل بالنفس، أو المستعينة بالعوامل الخارجية ، و من ثم شبه الشكلانيون النقد الذي يستعين بالعوامل الخارجية و الداخلية برجال الشرطة الذين يذهبون للقبض علي شخص معين، و لكنهم لا يكتفون به، و إنما يمسكون على كل من كان معه في نفس المكان، و ربما يتعدى ذلك إلى جيرانه، أو بعض المارة في الطريق كذلك.

الشكلانية حركة لغوية نقدية، رفعت شعار فصل الأدب عن الحياة، و إبعاده عن الصراعات السياسية، و نادت بالفن للفن، عكس ما كانت تدعو إليه الواقعية الاجتماعية الثورية، حتى إذا قال الماركسيون:الشاعر مواطن قبل كل شيء، قالالشكلانيون:إنه فنان قبل كل شيء. و هذه المقولة تنم عن اختلاف واضح في الرؤية الفنية، و المنطلقات الفكرية.

تصرّ المدرسة الشكلية على استقلال العمل الأدبي عن العناصر الخارجية عنه، و من هنا فإن الأدب عندها ظاهرة لغوية سيميولوجية ،حيث تنطلق منه المادة اللغوية في مجموعة من الأنظمة الرمزية ، و نتيجة لهذه الرؤية فإن العمل الشعري عند الشكليين إنما هو تصرف في اللغة لا تمثيل للواقع.

و منطلق الشكلانية هو أن الناقد الأدبي عليه أن يواجه الآثار نفسها، لا ظروفها الخارجية التي أدت إلي إنتاجها، فالأدب نفسه هو موضوع علم الأدب ،و ليس مجرد ذريعة للإفاضة في دراسات جانبية أخرى.و لم يكتف زعماء الشكلية بذلك،بل قصدوا إلى تحديد مجال الدراسة الأدبية برفض العلوم المجاورة لها على اعتبار أنها عوائق ،مثل علم النفس ،و علم الاجتماع ،و التاريخ الثقافي .و تحدّد منهجهم على لسان جاكبسون الذي قال:إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه ،و إنما أدبيته .و لهذا فعلى الناقد الأدبي ألا يعنى إلا ببحث الملامح المميزة للأدب ،و عرض أهم مشاكل النظرية الأدبية في ذاتها .و بهذا رفضت الحركة الشكلانية بصفة قاطعة تفسيرات الخيال و الحدس و العبقرية و التطهير و غيرها من العوامل النفسية التي تمس المؤلف أو المتلقي.

يتمثل المبدأ الأساسي في المنهج الشكلي في استقلال الوظيفة الجمالية الذي تخضع له جميع أنماط الإبداع الخيالي و مستويات الأدب، و بهذا تكون النظرية الشكلية قد قطعت شوطا بعيدا من دعوتها الأولى إلى استقلال الكلمة الشعرية

[7]–صلاح فضل :نظرية الثنائية في النقد الأدبي .ص60

كشيء قائم بذاته و انتهت إلي استقلال العمل الأدبي عن نفسية مؤلفه من ناحية، و عن الموضوع الاجتماعي الذي يشير إليه بأدواته و إجراءاته الخاصة من ناحية أخرى.[8]

و هكذا كانت التنبيهات الشكلانية ملحاحة ضد موقف اعتبار الأدب شيئا كاشفا للحياة،و منبع أخبار يقينة ،فقد كتب ت–س اليوتقائلا:ليس الشعر نثرا للانفعال و إنما هو هروب من الانفعال ،و ليس تعبيرا عن الشخصية ،و إنما هو هروب من الشخصية ،و لقد وجه علم الأدب وجهته الصحيحة بعبارة جاكسون الشهيرة :إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب و إنما الأدبية ،أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا [9].و عليه، فإن علم الأدب ينبغي أن يتوفر على موضوع للبحث خاص به،و على منهج خاص،و على أهداف خاصة ، شأنه في ذلك شأن كل العلوم الأخرى،فالشكلانية ثورة على مستوى القيم الجمالية إن لم نقل الأخلاقية أيضا،إذًا فالمنهج الشكلاني منهج مورفولوجي ،يتميز عن المنظورات الأخرى مثل المنظور النفسي ،والمنظور الاجتماعي و غيرهما من المنظورات .

إن الإحساس بضرورة إقامة علم للأدب هو الذي دفع الشكلانينن الروس إلى محاولة تأسيس شعرية حديثة، ووضعمبادىء مستمدة من الأدب نفسه، حي ث تكون هذه المبادىء بمثابة منهجية غير ثابتة.بل تخضع لتغيرات طبقا لمتطلبات التطبيق، و بهذا المعنى يكون المنهج الشكلى غير منطو على منهجية محددة تخضع لها الدراسات الأدبية، إذ ن فالشكليون لا يستندون إلى نظام منهجي ناجز،بل إنهم يبحثون في الواقعة الأدبية الخام نفسها،وصولا إلى خصائصها من خلال مبادىء تفرضها نظامية الواقعة الأدبية. فالتشديد على الأدب بوصفه واقعة قابلة للبحث العلمي و بوصفه مجموعة من خصائص الفن القولي استدعى نبذ الاتجاهات الفلسفية و النفسية و الجمالية في دراسته فضلا عن نبذ التناول الإيديولوجي ،و لا يعني هذا إلغاء وشائج الأدب مع الحياة ،بل إلغاء صلاحية هذه الوشائج في استنباط خصائص الأدب [10].

2– أسبابها و دواعيها:

هناك تساؤل مشروع، ربما قد يتساءل المرء:لماذا العودة إلى الوراء، إلى نظريات و طروحات تم تجاوزها من قبل النقد الجديد، بعدما خطا الدرس النقدي خطوات كبرى؟إن السر في تلك العودة إلى النقد الشكلي ، ربما يتعلق بذلك الحنق و الحصار، و بتلك المضايقات المفروضة على كل محاولة أرادت الانزياح عن الإيديولوجية السائدة في تلك المرحلة التاريخية الدقيقة جدا.

كانت الأسباب الداعية إلى قيام النقد الشكلي، تتمثل أساسا في ردّ فعل عنيف مناهض لتلك الدعوات التي تقيم الأدب على الغايات التعليمية، و الاجتماعية، و الأخلاقية، و الإصلاحية، بغيّ تغيير الواقع، أو الثورة على الأنظمة الفاسدة.ولعل أشهر ما يذكر من هذه الدعوات ،الدعوة الرومانتيكية التي قامت على العنصر الذاتي ،ثم « تطورت بالاتجاه الاجتماعي الثوري فجعلت العمل السياسي غاية أساسا..فأحدث ذلك ردّ فعل...تبناه رومانتيكي قديم هو

---

[8] ينظر:المرجعنفسه .ص 59 -64.

[9] – حسن ناظم :مفاهيم الثوية–المركز الثقافي العربي .الدرا البيضاء .ط1 1994– ص79

[10] ينظر:المرجعنفسه .ص79

تيوفيل جوتيه فرفع شعار «الفن للفن»يدين الذاتية و كل هدف...و يضع الفن في الشكل و ضرورة رعايته و السهر على صناعته و صياغته كما يفعل الصائغ الماهر نفسه»[11] .

كما أن النقد الشكلاني كان ردّ فعل عنيف ضد السيرة الذاتية المدرسية، حي ث حاول انتزاع الشعر من الشاعر.فالفن، في نظر الشكلانيين صيرورة متصلة يحتوي ذاته دون أن تكون له أية علاقة سببية بالحياة أو المزاج أو النفس.و هذا يعني إنكار الرابط بين الأثر الفني و التجربة الشخصية؛بل إن الناقد الشكلاني يجد في الشعر مجالا تغريبيا بين الواقع و الخيال ،ففي نظر الشكلانيين أن تسريب بعض وقائع الحياة إلى الشعر قد يؤدي أحيانا إلى مسخها فتبتعد عن كل إمكان التعرف عليها ،و هو الأمر الذي دعا إيخنباوم إلى القول بأن وجه المؤلف في الشعر هو مجرد قناع .

لقد كانت وراء القوة الدافعة نحو «التنظيرالشكلاني الرغبة في وضع حد للخلط المنهاجي السائد في الدراسات الأدبية التقليدية، و بناء علم الأدب بناء منتظما باعتباره مجالا متميزا و متكاملا للعمل الفكري.لقد ردد الشكلانيونالقول:لقد آن الأوان لدراسة الأدب الذي ظل، منذ أمد بعيد، أرضا بدون مالك أن ترسم الحدود لحقلها و تحدد بوضوح موضوع البحث»[12].

لقد رأى الشكلانيون في استخدام الاستعارة خاصة «النقطة الأساسية للتمييز بين الخطاب الشعري و النثري. و هذا لم يقنع الشكلانيون .،فقد كان منطلق المقالة الممنهجةلشلوفسكي «الفن باعتباره أداة »هجوما متحمسا ضد مذهب التصويرية»[13].

و من الدواعي التي كانت وراء ظهورالشكلانية الأول كانت تنطلق من ذلك المفهوم البسيط غير النقدي، أ ي من الشكل «بوصفه كساء محظا لأفكار الشاعر أو إناء حيث يصب محتوى جاهزا سلفا.إن المحتوى عاطفيا كان أم معرفيا،ينكشف في الأدب الخيالي عبر الأداة الشكلية فقط و لا يمكن مع ذلك أن يدرس بشكل مثمر، و لا أن يدرك خارج كسائه الفني.فالحب و الألم و الصراع المأساوي الداخلي و الفكرة الفلسفية غير موجودة...في الشعر إلا في شكل ملموس »[14].و من هنا كان اعتراض الشكلانيين بحق على «النزعة النقدية الخارجية المحض، تلك التي تعمل على انتزاع الانفعالات أو الأفكار المتضمنة في الأثر الشعري من سياقها الأدبي ثم تدرسها بمصطلحات علم النفس أو علم الاجتماع»[15].

جاء المنهج الشكلي إلى الساحة النقدية نتيجة لجهود بعض النقاد الذين كانوا يطمحون إلى إيجاد علم مستقل للأدب، حيث رفض هؤلاء النقاد المسلمات الفلسفية، و التأويلات السيكولوجية و الجمالية...الخ. و انفصل أنصار النزعة الشكلية عن نظريات الإيديولوجية للأدب، و اهتموا بدراسة الفن عن قرب بعيدا عن الانشغال بالأنظم ة و القضايا العامة.

---

[11] علي جواد الطاهر:مقدمة في النقد الادبي.المؤسسة العربية للدراسة و النشر.بيروت ص435.

[12] فكتورارلبيخ:الشكلانية الروسية، ترجمة الولي محمد، المركز الثقافي العربي.الدار البيضاء ط1-2000 ص 14

[13] المرجع ثقة ص 17

[14] المرجع نفسه ص30

[15] –المرجع نفسه ص30

كما أن المنهج الشكلي جاء ليواجه التفكير السائد في نقد النصوص الأدبية و الفنية, ذلك النقد الذي كان يهتم بالأغراض الاجتماعية و السياسية, و الغايات الأخلاقية، أكثر من اهتمامه بالعمل الفني ذاته. لذا اهتم المنهج الشكلي بأدبية الأدب, أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا.

و من هنا, فقد ركّز أنصار النزعة الشكلية على البحث "الفيلولوجي", و علم الصوتيات, و قضايا علم اللغة, و رأوا أن الفن الصحيح عالم قائم بذاته, منفصل تماما عن الأفعال و الموضوعات التي تتألف منها التجربة المعتادة. و هذا الموقف يعارض نظرية المحاكاة التي تؤكد على العلاقة الوثيقة بين الفن و تجربة الإنسان خارج مجال الفن. ففي نظرهم أن " قيم الفن لا يمكن أن توجد في مجال آخر من مجالات التجربة البشرية. فالفن إذا شاء أن يكون فنا، ينبغي أن يكون مستقلا, مكتفيا بذاته".[16]

و كان هدف الشكلانيين إقامة علم للأدب, يعنى بوضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه, و تحديد القوانين المجردة التي تمثل قاسما مشتركا بين الأعمال الأدبية, و البحث عن أسباب اختيار بنية تركيبية معينة, أو كلمة ما. كما أن الشكلانية حركة أخذت على عاتقها مهمة علمنة الدراسة الأدبية, إذ تعتبر إيذانا بميلاد علم الشعرية المعاصرة. و على العموم فقد كان هدف الشكلانيين هو خلق استقلالية كبيرة للنقد الأدبي عن العلوم الإنسانية الأخرى.

3- تاريخها:

لقد ظهرت الأبحاث الشكلانية في روسيا في مطلع القرن العشرين (1915), و وصلت إلى أوجها مع بداية الثلاثينيات, و اسم الشكلانية أطلق من قبل خصوم هذا الاتجاه لوصف المسار الذي اتخذته أبحاث جملة من النقاد الذين ركّزوا في دراستهم للأعمال الأدبية بشكل عام على الجانب الشكلي, و التركيب البنائي الداخلي, لأنهم أرادوا أن يجعلوا النقد الأدبي بعيدا عن ميدان العلوم الإنسانية الأخرى التي كانت تحتكر البحث فيه, و خاصة علم الاجتماع, و علم النفس.

لقد كان هدف هؤلاء أن يبحثوا في الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا بالفعل, و لخصوا هذه الخصائص في مصطلح واحد سمّوه الأدبية (La Littérarité). و قد دفعهم التركيز على الأدبية إلى الدراسة المحايثة للنصوص الإبداعية دون النظر إلى علاقتها مع ما هو خارجي عنها كحياة الأديب, و الواقع الاجتماعي و الاقتصادي.

لقد ظهرت الشكلية (formalisme) كمذهب أو مدرسة أو منهج, في تاريخ الأدب الروسي ثم السوفيتي, ثم انتشرت في العالم, و صارت قاعدة لحركة أدبية عرفت بالشكلانية, تقوم على قاعدتين اثنتين, هما: الشكل و محاربة أي قصد مضموني للناقد أو المنشيء. و الشكلانية هذه تقاوم ذلك الأدب الذي ينطلق من مضمون اجتماعي أو ثوري, و تنكر أية قيمة للمحتوى, بخلاف المضمونيين الذين يعطون كل شيء للمضمون, و لا يعطون أدنى قيمة للشكل كدعاة الثورية، الذين عرف أدبهم مرة بالواقعية الاشتراكية, و مرة بالواقعية الانتقادية, قد بلغوا في المضمونية حد الغلو, الأمر الذي نجم عنه ضعف شديد في الإبداع و النقد معا.

---

[16] سولنيتز النقد الفني. ترجمة فؤاد زكريا. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ط2 1975 .ص 195.

و في العهد القيصري كان الشكليون الروس يلقون الدعم من قبل أجهزة الدولة و الأسرة الحاكمة, و في الآن ذاته يلقون النقد اللاذع من لدن حملة الأفكار الثورية و الديمقراطية, المناهضين للأسرة المالكة, و الاستغلال, و استمر الحال على ما هو عليه حتى قيام الثورة الشيوعية و انتصارها في أكتوبر 1917. و على الرغم من ذلك, لم ينقطع عمل الشكلانيين بعد الثورة, بل استمر قويا, يزيد في عضده و يشده الضعف الذي وقعت فيه الواقعية الاشتراكية في معالجتها الأدبية.

إذا كان من الطبيعي أن تنسجم المدرسة الشكلية في النقد الأدبي الروسي مع القيصرية, لأن أصحاب هذا الاتجاه كانوا بعيدين عن الأدب ذي المضامين الاجتماعية و الإصلاحية و الثورية, و عن الدعوات المناوئة للنظام, فما هو الشيء الذي جعلها تستمر بعد انتصار ثورة أكتوبر, بل لعل أعلامها ازدادوا قوة و نفوذا ؟

يرجع بعض المهتمين استمرار النزعة الشكلية, على ممارسة تأثيرها مدة طويلة بعد الثورة, إلى عاملين اثنين أطالا من عمرها بعد الثورة, الأول يعود إلى نشاط الشكليين الماثل في قوتهم و أعلامهم ذوي النفوذ الأدبي, الذين استمروا في نشر المقالات النقدية, و الكتب العقائدية, و تأسيس المجامع و الحلقات الأدبية, و المجلات المتخصصة. و العامل الثاني يعود إلى سوء تصرف بعض من ادعى الثورية و انتسب إلى الماركسية دون أن يكون ذوّاقة أدب، أو أديبا على وجه الحقيقة, و لم يعر الشكل الأدبي سوى القليل من الأهمية.

كان اهتمام المدرسة الشكلانية يقوم على دراسة الصياغة, و تحليل الاستعارات و الصور, و الإيقاعات الموسيقية بعيدا عن الجانب المضموني. و لم تنحصر الشكلانية الروسية في الحدود السياسية لروسيا, بل تعدت الاستجابة العميقة هذه الحدود, و شملت كل أوربا, ففي فرنسا مثلا كان قد بدأ النقد التكنيكي (critique technique) يمارس في بداية القرن العشرين, و اعتمد أساسا على الشرح النصي, و على الجوانب الأسلوبية و التركيبية, و التراكيب اللفظية و الجملية, و انتهجت الجامعات الفرنسية هذا المنهج و عمّمته.

أما في ألمانيا, فقد اتخذ التحليل النقدي الأدبي أبعادا أعمق جمالية و فلسفية, إذ ارتبط بالدراسات الخاصة بالفنون الجميلة عامة.و هكذا تحررت الكلمة الشعرية من المقولات الفلسفية و التحليلات النفسية و الإيديولوجية.[17]

لم تنبث حركة النقد الشكلي في فراغ, بل كان لها جذور متصلة بتلك المحاولات التي كانت توجد خارج روسيا, مثل المدرسة الرمزية التي ظهرت في فرنسا, في القرن التاسع عشر, هذه المدرسة التي اهتمت بجانب الشكل, كانت تنظر إلى اللغة على أنها منطق موسيقي, و من ثم كان الجانب البلاغي من أهم الأسس التي حرص عليها الرمزيون إنشاء و نقدا. و هكذا يتميز هذا المذهب بتلك الأهمية التي أولاها للأسلوب و التركيب. إن الحديث عن الظروف العامة التي ظهر فيها المنهج الشكلي لدراسة القضايا الأدبية, لا يمكن أن يتم من غير الإشارة إلى تلك البوادر التي ظهرت في كل من فرنسا و ألمانيا, و كانت تنبئ بتوجه نقدي جديد يقوم على تفسير النصوص, أو على التحليل الأدبي الذي أعطى للفن قيمته باعتماده في التحليل على الجانب الشكلي. فكان لهذه الحركات النقدية التي ظهرت في فرنسا و ألمانيا صدى واسع الانتشار خارج بلدانها.

---

[17] ينظر: الزاوي عبد الرحمن. الاتجاه النبوي في النقد المغاربي – المغرب نموذجا ص28 و ما بعدها.

بينما في روسيا التي تأثرت بهذه الحركات جميعها, كانت الحالة مختلفة, بحيث كان هناك فراغ في تاريخ الأدب الذي ظل سجين النقد الكلاسيكي. لذلك كان على رواد النقد الجديد في روسيا أن يعدلوا عن المبادئ النقدية العتيقة, و سلكوا طريقا آخرليغيروا مجرى الدراسة الأدبية, فطرحوا "فكرة مفادها أن الشعر ظاهرة لغوية, و انطلاقا منها كان من المعقول أن يتم النظر في علم اللغة أو الجانب الشكلي للإبداع الأدبي, و من ثم صار همّ الباحثين الطلائعيين هو البحث عن سبل جديدة و إعادة طرح السؤال المتعلق بالشكل و القضايا التي يتخبط فيها الدرس الأدبي. و هكذا صارت مشاكل اللغة الشعرية و الحدود التي كانت فيما مضى تفصل بين الأدب و علم اللغة, هي النقط التي يلتقي حولها مجموعة من الطلبة الذين يطمحون إلى وعي شكلاني للأدب, و اللسانيين الشباب الذين لا يخرجون عن ذلك الوعي نفسه, إلى الدخول في هذا الحقل الذي ظل مهملا لفترة طويلة من الزمن, بحيث تم التراجع عن المنهج الوضعي (positivisme) الذي كان سائدا, خصوصا بعد أن تم تحديد اللغة على أنها فعل إنساني ينحو نحو تحديد هدف, كما تم التوصل إلى أن اللغة نسق لا يمكن تناولها من الوجهة التاريخية, بل على العكس, وجب النظر إليها باعتبارها تقوم بمجموعة من الوظائف المختلفة".[18]

لقد عرفت الحركة الشكلانية الروسية – خلال الفترة الممتدة بين (1915 و 1930)- عدة مراحل, يمكن الإشارة إليها باختصار فيما يلي:

1 -فترة الصراعات بين أعضاء الحركة من (1916-1920) توجت هذه الفترة بنشر الأبحاث التي أنجزتها جمعية أبوياز Opoyaz.

2 -فترة النضج و التطبيقات لمقولات الشكلانية في أعمال و دراسات متكاملة و جدية, و هذه الفترة الممتدة بين (1920-1926) تميزت بتوطيد أسس هذه الحركة.

3 -و ما بين (1926-1930) تكثفت الضغوطات على الحركة, مما أدى إلى تراجع بعض الشكلانيين عن آرائهم و أفكارهم, حيث عرفت الحركة في فترة الانحسار هذه، محاولات تبرير و تراجع, و لم تكن نسجا متكاملا من الفكر النقدي.[19]

و نظرا للصراع الذي كان قائما بين الشيوعيين و الشكليين، و هو أمر أدى إلى اظطراب المقاييس، ارتأ ى النظام الحاكم في روسيا أن يضع حدا لهذا الصراع، فقرر في سنة 1932 حلّ الجمعيات الأدبية كلها، و شرع في العمل على تكوين اتحاد الكتاب السوفيت، الذي تأسس سنة 1934، و أقرّ الواقعية الاشتراكية مذهبا في الفن.ثم كانت سنة 1936 التي ألغيت فيها الشكلية، و كل ما هو منها، مما لا تعترف به الواقعية الاشتراكية. و مع هذا كله، فق د سارع ستالين إلى إخماد أصواتهم و تدجين بعضهم، و إلزام الكثير منهم على الفرار خارج الاتحاد السوفياتي.

4-أعلامها و مدارسها:

أ-أعلام النقد الشكلاني:

---

[18] خالد سليكي: من النقد المعياري إلى التحليل اللساني – عالم الفكر ص 375.

[19] ينظر: المرجع نفسه ص 378.

يرى مؤرخو الأدب أن نشأة الشكلانية في روسيا، تعود إلى مجموعة من كبار الأدباء و النقاد الذين حاولو ا إخضاع الدراسة الأدبية، من حيث الشكل و التقنية إلى التحليل المختبري. و كان من أعلام النقد الشكلاني البارزين، و كبار المنظرين الأكاديميين و الأدباء الشكليين الروس:رومانجاكبسون، وفلاديميربروب، و فيكتور شكلوفسكي، ويوريسإيخنباوم، و يوري تينجانوف، وإيخانون، ومايكروفسكي، و اندري بيلي، وتوماشفسكي، و غيرهم كثير، الذين دافعو عن الأدب في ذاته، و فصلوه عن كل قضية اجتماعية مباشرة، و جعلوا من النقد نظاما مستقلا، حرا من المضامين الاجتماعية و الأخلاقية، و الإصلاحية و السايسية.

و قد حاول هؤلاء الأعلام أن يضعوا للنقد أسسا فلسفية، و نظريات لغوية، درسوا على ضوئها أسلوب الأداء الشعري من حيث التقنيات (تكنيك)، و حسبوا عدد الأحرف الصوتية و المقاطع التي تضم صوتين في نغمة واحدة، و حللوا الصوت إلى مقاطع ووحدات صغرى، و درسوا تكرار المقاطع والأحرف و التناظر، و قاموا بحساب الكلمات من حيث عدد المقاطع بواسطة خطوط بيانية.

و من خلال ما قاموا به من دراسات تطبيقية، توص ل هؤلاء الأعلام إلى استنتاجات طريفة تبعث على الدهشة، فقد برهنوا على أن «عدد المقاطع يتناسب طردا مع قوة الروح الغنائية، و أن عدد المقاطع يتناسب عكسا مع الانفعال. و هكذا، فإن السطر المؤلف من ألفاظ مركبة من مقطع واحد أو مقطعين أضعف من حيث الوقع الغنائي، من سطر مؤلف من ألفاظ مركبة من مقاطع أربعة أو خمسة [20]»و يبدو أن هذه الدراسات التي قام بها نقاد الشكلانية و منظّروها على شكل القصيدة الشعرية، لقي ت اهتماما كبيرا من قبل الدارسين، فكان ت النواة التي تولدت عنها المدرسة الشكلانية في النقد الأدبي العالمي، التي لا تهتم إلا بالأبحاث الشكلية في الأدب.

و من أهم مؤلفاتهم:قضايا الشعرية لرومان جاكبسون، ومورفولوجية الحكاية لفلاديمير بروب، و نظرية النثر لفيكتور شكلوفسكي، ومورفولوجية الإيقاع لأندري بيلي، وبنية اللغة الشعرية لجان كوهن. و كان لكتبهم أثرها الكبير في البحث عن القوانين الداخلية المشتركة بين النصوص الأدبية.

ب–مدارس النقد الشكلاني:

مع بداية ظهور هذا التوجه النقدي الجديد، كان ت بعض جامعات روسيا، مثل جامعة موسكو، و جامعة بترسبورغ، تعرف تحولات كبيرة، إذ شرعت في البدايات الأولى في التحليل المورفولوجي.و في سنة 1915 أسس مجموعة من الطلبة الذين كانوا يدرسون بجامعة موسكو، بمبادرة من جاكبسون إلى جانب ستة طلبة آخرين، حلق ةسميت«حلقة موسكو اللسانية» أو مدرسة موسكو ذات الاتجاه اللغوي، و كان الغرض من وراء ذلك «هو الدراسة اللسانية و الشعرية و العروضية، ثم الفولكلورية، و استطاعت هذه الحلقة أن تستقطب، فيما بعد، كل شباب موسكو اللسانيين، و كذلك بعض الفلاسفة، و شارك فيها بعض الشعراء الكبار و على رأسهم مایاكوفسكي.و بعد سنة من تأسيس حلقة موسكو،

[20] على جواد الطاهر :مقدمة في النقد الادبي .ص 438

و بالضبط في شتاء 1915-1916 اجتمع مجموعة من الفيلولوجيين الشباب و مؤرخي الأدب في بترسبورغ و كونو ا جمعية لدراسة اللغة الشعرية، و قد عرفت باسم أوبوياز Opoyaz ... إن البداية الشكلانية كانت في البداية تكتسي طابعا عرضيا Spectaculaire، لكنها سرعان ما وعت ضرورة تغيير طريقها، لأن النقاشات الأولى كانت قصيرة و حرة، لكن الشيء الأساسي الذي كان حاضرا و ظل هو السعي نحو محاولات لتأسيس المبادىء و الأسس النظرية للأدب [21]».

ابتعدت هذه الحركة النقدية الجديدة عن المناهج الكلاسيكية القديمة في الدراسات اللغوية و النقدية، و بعد مرور زمن قصير، انظم إلى هاتين الحلقتين عدد كبير من علماء اللغة، و نقاد الأدب، و بذلك أعلنت ولادة المدرسة الشكلانية التي ركزت اهتمامها على دراسة لغة الشعر، و دعت إلى الفن الخالص، وهو الأمر الذي جعل السلطة الروسية ترى في الشكلانية مظهرا من مظاهر الاسغلال البرجوازي في مجتمع الثورة، ومن ثم اعتبرت هذه الحركة النقدية انحرافا لابد من القضاء عليه. و هكذا اختار أصحاب النقد الشكلي أحد الأمرين :إما الصمت المطلق و الرضا بالموت الأدبي نهائيا، و إما الهجرة إلى الخارج.

5-الأسس و الأهداف:

كانت الحركة الشكلية تمثل محاولة الألسنيين إدراك ماهية الأدب و خصوصيته، و من ثم تعرضت الأعمال التي قام بها الشكلانيون للجانب المتعلق بالشعر و لغته، و ما يطرحه الأدب بصورة عامة. و كان الشكلانيونالروس «يضعون أسسا لثورة منهجية جديدة في درس الأدب و اللغة.وذلك في محاولة أصيلة لجعل الموضوعات الأدبية مادة للنقد الأدبي، هادفين إلى خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية "1.

كانت الدراسات الأدبية تعيش أزمة منهجية، فق د كان الأدب خاضعا لهيمنة نقد سوسيولوجي له خلفيات إيديولوجية و سياسية، و اعتبارات خارجية عن ماهية الأدب، فم ن أجل تجاوز القيمة المعيارية، و التعاريف التي سعى بعض المنظرين إلى إلصاقها بالأدب، اهتم الشكلانيون بتحديد الوظيفة الأدبية، لق د وعى الشكلانيون «بأهمية البحث و التفكير في نظرية للأدب تكون بعيدة عن كل ما يمكن أن يلتصق به كعلم النفس و الاجتماع...من ثم كانت الاغتراب عن النص الإبداعي من أكبر الحوافز إلى تأسيس الإرث الشكلاني، و ظل الشغل الشاغل البارز في نقاشات أعضاء الحلقة و دراستهم التي أنجزوها هو البحث عن هوية الأدب و محاولة بلورة بعض القضايا المتعلقة بهذا الحقل، ثم الكشف عن أهم الأسس المشكلة لخاصية الأدب...لقد أخذ الشكلانيون مقولة ملارميهالشهيرة:الشعر لا يكت ب بالأفكار، و لكن يكتب بالكلمات، مأخ ذالجد.و قد كانت هذه الجماعة في مراحلها الأولى مهتمة بالدرجة الأولىبمشكلة اللغة الشعرية التي رأىفيها أعضاء الجمعية لغة خاصة تتصف بتشويه مقصود للغة العادية عن طريق العنف المنظم الذي يرتكب ضدها؛ لأن الهدف الأساسي في الأدب ليس ما يقوله، أ ي الفكرة التي يتضمنها، و لكن الطريقة التي تم بها تقديم الفكرة.إن الأفكار مطروحة في الطريق، و الذي يجب أن يثير الاهتمام أثناء أية دراسة، ه و هذا الشكل اللغوي الموظف توظيفا خاصاحيث تكون اللغة آنذاك في وظيفتها الجمالية، أ و كما يسميها ياكبسون:الوظيفةالشعرية.و هذا لا يعني،

[21] خالد سليكي:من النقد المعياري الى التحليل اللساني .عالم الفكر .ص 376

بأي حال، التعلق بنظرية «الفن للفن»التي ظهرت في القرن التاسع عشر، بقدر ما يعني أن الشكلانيين كانوا ينزعون من وراء ذلك إلى الابتعاد عن تلك الأفكار الفلسفية و الميتافيزقية التي ظلت عالقة بالأدب، بحي ث كانت الدراسات النقدية غالبا ما تتحدث عن الإلهام، و الخلق »[22] .

إذا كانت المناهج النقدية الأخرى مثل المنهج الاجتماعي و النفسي و غيرهما، لا تولي أي اهتمام للأثر الأدبي نفسه، و إنما يكون موضوع البحث ما ينعكس في الأثر الأدبي، فإ ن المنهج الشكلي يعتبر أن موضوع البحث الذي يشكل المادة التي ينبغي دراستها هي «اللغة »لذلك يمكن أن نلاحظ أن التركيز على اللغة يعني الاقتصار على النص الأدبي نفسه كبنية مستقلة بذاتها، له ا قوانينها و نظامها الداخلي الذي يتوجب النظ ر فيه؛ لأ ن«مكمن خاصية الأدب ينبغي البحث عنها في الأثر الأدبي نفسه و ليس في الأحوال النفسية للمؤلف أو القارىء[23] .

و إذا كانت الحركة الشكلية رفضت كل أنواع المقاربات الاجتماعية و النفسية و الفلسفية، فإنه ا ركّزت على اللغة باعتبارها شكلا، لذلك فالأدب «شكل لغوي وعلى الدارس الأدبي أ ن يهتم بهذا الشكل اللغوي من حيث هو تراكيب و بنى صرفية و أصوات...و شكلية اللغة لا يمكن أن تعني هنا إلا شيئا واحدا و هو أن اللغة، هـ ي موضوع هذا العلم الجديد، علم الأدب، فميزة الأدب في لغته...و ضمن هذا الإطار اعتبر الشكلانيون الأثر الأدبي كنظام منغلق و يمكن مقابلته بالنسق «مبدأ نظام الدلائل ». إذا كنا تحدثنا عن العلاقة بين الكلمات و هو ما يمثل عند اللسانيين القيمة اللسانية (الكلمة تحدد قيمتها من خلال موقعها) فإن نظام الدلائل هو تلك العلاقات الموجودة بين الدلائل داخل العمل«النص»و من ثم يكون الانغلاق هو النظر إلى العمل الأدبي كنسق مفتوح على ذاته، و يتحاور مع سياقاته في إطاره الجمالي، الشيء الذي دفع بهم إلى التمييز بين الأدب و باقي أنواع الكلام الذي يقوم بوظائف أخرى غير التي يقدمها الأدب[24] ,

لقد حدّد يوريسإيخنباوم، و هو أحد أقطاب الشكلانية، مجم ل المرتكزات الشكلانية حول النظرية الأدبية، التي لخصها في خمسة مراحل، يمكن تقسيمها كما يلي:

أ-اهتمام الشكلانيين بالقول الخطابي الذي يبدو قريبا من اللغة الأدبية و إن كان يقوم بوظائف أخرى مغايرة، و التمييز بين اللغة الشعرية و اللغة اليومية، و ذلك عن طريق التفريق بين مختلف الوظائف التي بها كل واحدة منهما.

ب-انطلاقا من المفهوم العام للشكل Forme ، توصل الشكلانيون إلى مفهوم الوسيلة Procédéو منه إلى مفهوم الوظيفة .Fonction

ج-ثم توصل الشكلانيون إلى مفهوم البيت الشعري كشكل خاص، ل هـ مميزاته اللسانية (التركيبية و المعجمية و الدلالية)انطلاقا من مفهوم الإيقاع كعنصر مكون للبيت الشعري.

و هذا المفهوم، كما نلاحظ، يتعارض مع العروض.

---

[22] المرجع نفسه ص 380

[23] المرجع نفسه ص 380

[24] المرجع نفسه ص 380 -381

د-و من مفهوم الموضوع Sujet كبناء، توصلالشكلانيون إلى مفهوم الأداة Matériau كمحفز.

هـ-كما توصل الشكلانيون إلى فكرة «تطور الأشكال» أي القضايا المرتبطة بتاريخ الأدب[25]

ثم بعد ذلك، عرفت الشكلانية الروسية تطورات كبيرة على يد أحد أعلامها المرموقين و هو رومان جاكبسون الذي أتاحت له ظروف الخروج من روسيا الاستمرار في تنمية النظرية الشكلانية، فكان إسهامه حاسما في تأسيس النظرية الشعرية الحديثة التي ترتكز على مفهوم الأدبية، و مفهوم القيمة المهيمنة.

لم يعد جاكبسون ينظر إلى النص كعتبة للوصول إلى ما هو اجتماعي أو تاريخي أو نفسي، أو أخلاقي، ب ل أصبح اهتمامه يتركز على الشيء الذي يتفاعل داخل اللغة الأدبية، و يكسبها تلك الجمالية التي تميز النص الأدبي عن باقي النصوص غير الأدبية، و هذه الخاصية التي تميز التعبير الفني من التعبير العادي، هي ما يسمى بالأدبية، لأن الشعر، من منظور جاكبسون، هو اللغة في و وظيفته ا الجمالية و بالتالي فهي الموضوع الذي يهتم به العلم الأدبي، و مفاد هذا إن موضوع علم الأدب ليس الأدب في حد ذاته، و لكن الأدبية، بمعنى ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا.و من هنا، كان اهتمام الدراسة الأدبية، عن د الحركة الشكلية، بالجان ب الشكلي، أ ي بالبنيات اللغوية للنص، أ و البحث في القوانين الداخلية، داخ ل الأدب ذاته، و دراسة الخصائص النوعية للخطاب الأدبي، لأن الأدب، كما سبق وأن عرفناه، هو اللغة في وظيفتها الجمالية، و أن موضوع علم الأدب ليس الأدب ككل، بل خاصيته النوعية المحددة له، و هي الأدبية.

و انطلاقا من هذا التعريف، ينبغ ي على الدارس الأدبي أن يكون واسع الاطلاع على مجال اللغة، ملمّ ا بقضاياها و مشاكلها حتى تتسنى له إمكانية معايشة الخطاب و دراسته من حيث هو لغة، كشكل للأدب و مادته، دون إغفال القضايا الأدبية الأخرى، وتنكر للأبعاد غير اللغوية للأدب، و لكن الدارس يؤكد على خصوصية الأدب اللسانية دائما، و هذا يعني هيمنة هذه الخاصية و بروزها أمام باقي الجوانب الأخرى، و من ثم كان لمفهوم «القيمة المهيمنة» بعد نظري كبير في أعمال الشكلانيين عامة و جاكبسون خاصة[26]

إن البحث في الخاصية المهيمنة (Dominante) عند الشكلانيين يمر بثلاث مراحل، هي:

1. تحليل المظاهر الصوتية للأثر الأدبي.
2. وقضايا الدلالة داخل إطار شعري.
3. و تكامل الصوت و المعنى داخل كل غير منقسم.

و هكذا، يكون الأثر الأدبي إبلاغا لغويا تهيمن فيه الوظيفة الجمالية. و لقد نظر الشكلانيون إلى الوظيفة الجمالية كقيمة مهيمنة من خلال ثلاثة مستويات:

أولا:يمكن تعريف القيمة المهيمنة كعنصر بؤري لعمل فني ما: تحكم و تحدد و تغير العناصر الأخرى، و تقوم بضمان تماسك البنية، و هو ما يطلق عليه بمستوى النص أو مستوى فاعلية المقومات الشعرية. تحدد طبيعة المفهوم من خلال العنصر المهيمن في تركيبه المؤثر في العناصر الأخرى.

---

[25] ينظر المرجع نفسه ص 183-184

[26] ينظر المرجع نفسه ص389

ثانيا: لم تعتبر القيمة المهيمنة ثابتة، و هو ما يمكن إن نطلق عليه بمستوى التطور الداخلي لمقومات الأجناس الأدبية. إن الأثر الأدبي لا ينحصر في الوظيفة الجمالية للغة، بل إنه يتعداها إلى استيعاب وظائف أخرى.ومن ثم فتطور شكل شعري لا يعني زوال بعض العناصر و انبعاث أخرى بقدر ما يتعلق الأمر بانزلاق في العلاقات المتبادلة لمختلف عناصر النظام...

ثالثا: و من بين المستويات التي يمكن استخراجها من مفهوم المهيمنة، و هو هيمنة قيم فنية أو فلسفية جمالية في فترة من الفترات، و عند اتجاه معين و تصدير مفاهيمها إلى الفنون المجاورة.[27]

6-مجالاتها:

الحقيقة أن الشكلانيين لم يشغلهم جوهر الفن،كما هو الشأن بالنسبة لمذهب الفن للفن، و لا أغراضه أو أهدافه ،كما هو الشأن بالنسبة للمناهج النقدية الأخرى ،بل لقد حاولوا التنصل من كل المسبقات الفلسفية .كما أنهم لم يهتموا بالتأمل في الجمال المطلق، إذ كانت الاستطيقاالشكلانية و صفية أكثر مما كانت ميتافيزيقية.

يتناول الشكلانيون الأدب بوصفه ظاهرة تتعالى على الشخصية، حتى لا نقول إنه ظاهرة غير شخصية، و بوصفه تطبيقا مقصودا لمجموعة من التقنيات على «مادة» ما أكثر مما هو تعبير عن الذات، و بوصفه عرفا و اصطلاحا أكثر مما هو اعتراف.

و هكذا كان النقاد الشكلانيون يركزون على الوسيط، أ ي الأداة اللغوية مستقلة عن الباث و المتلقي و السياق عامة, بوصفه السمة المميزة للشعر, فقد تخلصوا من الظلال القاتمة للنقد الخارجي, و تمكنوا من التفرغ للأثر الأدبي و خصائصه البنيوية. اهتم الشكلانيون بالنسيج اللفظي للشعر, و اعتمدوا على اتجاهين في العلم الحديث, و هما الاهتمام بالرمزية و المنظور الجشطالتي.

يعالج المنهج الشكلاني الصياغة الشعري ة, أو الاستعارا ت أو الصور, و يرغب في خلق علم أدبي مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية, و ساهم في تقدم الفكر العلمي المتصل باللغة في تعداد وظائفها. و عقد الصلة بين علم اللغة و الأدب, و استخدم مقاييس علمية في دراسة النص الأدبي.

حاول النقاد الشكلانيون التركيز على إعادة بناء نظام النص أو أنظمته و ليس على محتواها « إذ أن طبيعة النظام الأدبي الذي تتعالق فيه العناصر اللغوية, و ما يترتب على ذلك من ترتيب لهذه العناصر هي التي تحدد خصوصية الظاهرة الأدبية في أي عمل أدبي. و بذلك يرى رومان جاكبسون أن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب, و إنما الأدبية, أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا. أما الطريقة التي يمكن لنا أن نكتشف بها الأدبية في الأدب, فهي البحث عن طبيعة تشكل العناصر اللغوية داخل النظام الأدبي».[28]

هذا, و قد عمل الشكليون على تحليل النص الفني الذي قسّموه إلى مستويين, هما المستوى الشكلي و المستوى الدلالي، مع التأكيد على أن هناك رابطا قويا يربط بين كلا المستويين. و ركزوا على الصور الشعرية بوصفها

---

[27] المرجع نفسه ص 391

[28] يوسف حامد جابر: النص الأدبي بين البنيوية و اللسانيات. مجلة: الموقف الأدبي. العدد 288. نيسان 1995. ص12.

أشكالا بلاغية تنجم عن طبيعة التركيب و ما يتضمنه من تفاعل و علاقات متينة تربط بين الكلمات, و أثر ذلك في توليد الدلالات, كما تمّ التركيز على مستويات النص, النحوية و الصوتية و الدلالية التي تتفاعل فيما بينهما لتكون نسيجا واحدا. و بهذا يكون النص و كأنه كائن لغوي, مؤلف من وحدات متعالقة, و مفاد هذا أنه لا يوجد شيء خارج النص.

و من هنا، درسوا الشكل اللغوي باعتباره نظاما بغض النظر عن الوظائف التي ترتبط به, لأن الوظيفة يمكن أن تحيل إلى طبيعة غير لغوية. و لذلك استبعدها الشكلانيون في تحليلاتهم للشكل اللغوي, إذ يرون أن اللغة ليست مقالة حول الفكر, و إنما هي نظام مبني بناء محكما, و مرتبط بعلاقات عناصره.فالمعوّل عليه, عند الشكلانيين, هو الأدوات التي تتشكل منها بنية النص الأدبي, لأن "غاية الفن أن يمنحنا إحساسا بالشيء كما يرى, لا كما يعرف.. إن فعل الإدراك في الفن غاية بحد ذاته... في الفن تجربتنا في عملية البناء هي التي تحسب, و ليس النتاج الذي اكتمل[29]" ،غير أنه لا يمكن تقبل هذه النظرة بسهولة, لأن النص الفني نظام مبني بطريقة لا يمكن فيها فصل شكله عن مضمونه, وأن نظام النص هو النص ذاته بتفاعلاته, و علاقاته, و قوانينه, و أن عناصره مرتبطة بعلاقة التلازم و التكامل.

ظهرت الشكلية الروسية سنة 1915 كتيار للدراسات الأدبية, يعمل على إبراز القوانين الداخلية في الخطاب الأدبي, أو يبحث عن العلاقات الداخلية التي تنظم الأثر الأدبي. و قد اهتم الشكلانيون، فضلا عن ذلك, بالعلاقة بين «الأدب و اللسان. فإذا ما كان الأدب منظومة إشارات، فهو يستند إلى منظومة أخرى هي اللسان »[30]

قضية اللفظ و المعنى:

لقد عرّف الشكليون الأدب بأنه لغة تقع خارج المكان و الزمان، حين زعموا إن «ما من جملة واحدة في الأثر الأدبي تستطيع أن تكون تعبيرا مباشرا عن عواطف الكاتب الشخصية، و لكنها دائما بناء و لعب[31]».و لكن هذا المفهوم الذي يعتبر الأدب منظومة لغوية مستقلة ذاتيا، لم يسلم من ضروب النقد المختلفة، لأ ن الأدب بلا محتوى كالكؤوس الفارغة التي لا تروي من ظمأ.

تقوم الدراسة في هذا التيار الأدبي الجمالي الواسع الانتشار، عل ى تقطيع المقولة إلى وحدات لغوية، لأ ن الأثر الأدبي عند أصحاب هذا التيار يمثل «منظومة من عناصر تقوم على علاقات متبادلة، و العلاقة المتبادلة بين كل عنصر و العناصر الأخرى هي وظيفته نسبة إلى المنظومة، ووظيفةكل أثر هي العلاقة المتبادلة مع الآثار الأخرى. فهو إشارة تباينية متميزة[32]».و هكذا ينحصر تحليل الآثار الأدبية في البحث عن الوحدات ذات الدلالة، و في الكشف عن العلاقات المتبادلة بين هذه الوحدات، وفي دراسة توزّع الوحدات الصوتية الصغرى داخل الأثر الفني.

---

[29] روبرت شولز: البنيوية في الأدب, ترجمة منا عبود. اتحاد الكتاب العرب دمشق 1984. ص 100.

[30] جان لوي كاباس :النقد الادبي و العلوم الانسانية.ترجمة فهد عكام.درا الفكر .دمشق .ط1 ،1982 .ص 91

[31] المرجع نفسه ص 91

[32] المرجع نفسه ص 92

إن مادة الشعر لا تتكون من الصور و لا من العواطف، و إنما تتكون من الكلمات، لأ ن الشعر فن لغوي، في نظرهم، لذا عند قراءة نص ما يضع الشكلانيون أنفسهم على استعداد لاستقبال مجموعة من المستويات الفني ة التي تنتشر في النص. وهذه المستويات هي:الصوتية، و الصرفية، و النحوية، و المعجمية، و الموسيقية، و الرمزية و بديهي أن تكون هناك علاقات تربط بين هذه المستويات التي تشكل الأدبية الفنية الإبداعية.

و ذهب الشكلانيشلوفسكي إلى أن «هذه العلاقات التي تنطبق على الشعر في مستوياته المختلفة، يمك ن أن ينطبق على الحكايات القصصية، حي ث بيّن عملية الفصل بين التركيب الغوي و التركيب الوظيفي، أ ي عملية التركيب و عملية المضمون –الأحداث التي تجري في الحكاية –إذن نصل إلى نتيجة أولية تتمثل في الخصائص المميزة للنقد عند الشكلانيين الروس، و اختلافها عن النقد الأدبي الكلاسيكي، يرى«بريك»في هذا المجال، أن النقد الشكلاني يعتمد على المستويات الصوتية اللغوية، التي توزع الفونيمات، و تشكل البنية الشعرية والتي تتحدد انطلاقا من ثنائية لا تتميز فيها الخواص الحنكية للحروف الصامتة، و إن كانت تسمح بتوضيح الفروق بين الجهر و الهمس»[33]

و يرى «تنيانوف»إن علاقة العمل الأدبي مع الأعمال الأدبية الأخرى «تعتمد ولو على الإشارة.و اعتبر هذا كمنهج يعتمد التشابه بين المظاهر المختلفة، فلا ينبغي إن يبدأ في التحليل الأدبي من الكلمة باعتبارها عنصرا، ب ل يجب أن نعلم أنها تتجزأ هي بدورها إلى عناصر أدق و أصغر، و هذا هو منطق الدلالة الذي اعتمد فيها.أما«تودوروف»فيرى أن الخطوة الأولى في الدراسة النقدية، لعم ل أدبي قصصي، تتمثل في معرفة و دراسة الشخصيات و التركيز على العلاقات القائمة المتبادلة، و تتحدد معالم هذه الشخصية في أثناء مقابلتها بالشخصية الثانية. و هكذا مع كل الشخصيات المتحركة في العمل الأدبي. و يدقق الأمر أكثر حين يركز القول على دراسة ملامح الشخصية، ووضعها في علاقات تحدد رياضيا، أم ا التقابل أو التشابه، إ ن لم نقل التطابق في بعض الملامح، العامل الوراثي[34]».

ويعرف الشكليون لغة الشعر بأنها نظام لغوي تتراجع فيه الوظيفة التوصيلية إلى الوراء، و تكتسب الأبنية اللغوية قيمة مستقلة، أو كما يقول أحد منظريهم:تتميز الجملة الشعرية بأنها نشاط لغوي خاصيته الأولى هي القابلية القصوى لتلقي أشكال التعبير. و من هنا يميز الشكليون بين اللغة الإرشادية في النثر الإعلامي و اللغة الرمزية الشعرية التي تقوم على أساس تنشيط الرمز اللغوي، و يعتبرون أن جميع الوسائل الفنية التي يرتكز عليها الشاعر من إيقاع و عذوبة و تأليف مدهش للأخيلة التصويرية تصب في الكلمات لتبرز جسمها و كثافتها، فلا تصبح مجرد ظل للشيء، و إنما شيئا له وجوده و جميع حقوقه[35].

و يؤكد جاكبسون على أن الشعر يقترب من الخطاب الانفعالي أكثر مما يقترب من الخطاب المعرفي، إ ذ يرى أن العلاقة بين الصوت و المدلول أشد ترابطا و حميمية في الخطاب الانفعالي منه في الخطاب المعرفي.و ذلك لأن

---

[33] الزاوي عبد الرحمن:الاتجاه البنيوي في النقد المغاربي، ص 37

[34] المرجع نفسه ص 37

[35] صلاح فضل :نظرية البنائية في النقد الادبي.ص 79

الكلمة في الشعر هي، كما يؤكد الشكلانيون شيء أكثر من مجرد ظل لفظي، بـل إنما شيء يتمتع بكل الحقوق. إن الفكرة المعبر عنها في مواقف الشكلانيين الناضجة، تتمثل أساسا في أن سمة الشعر باعتباره خطابا متفردا، لا تكمن في غياب المدلولات، و إنما تكمن في تعددها، و هذا يعني أن المنهج الشكلاني لا يرفض المحتوى الإيديولوجي للفن، و إنما يعتبر ما يسمى محتوى من مظاهر الشكل.

لقد فرّق الشكليون بين لغة الشعر و لغة النثر، حين رأو بأن «لغة الشعر هي تركيب و تأليف، أما لغة النثر فهي على النقيض من ذلك لغة عادية مقتصدة سهلة منتظمة [36]»، و بناء على هذا الفرق الجوهري خصصوا حيزا واسعا لدراسة اللفظة في فن دراسة قواعد الشعر، باعتبار أن الشعر هو اللغة أثناء قيامها بوظيفتها الجمالية. و هذا يعني أن اللفظة عند الشكلانيين«منفصلة تماما عن وظيفتها الاجتماعية و أصولها التاريخية رغم أنها بالنسبة إلى الفكر هي تاريخه المكثف, إ ن الشكليين عندما يرجعون اللفظة إلى عناصرها الصوتية الأولى يكتشفون في الصوت قاعدة الإبداع الشعري. ولقد أخذ الشعراء، متأثرين بهذه النظريات، في ابتكار قصائد لا معقولة و مؤلفة من سلسلة من المقاطع و من تقليد أصوات الطبيعة، و أخذوا حتى في ابتكار أصوات يستحيل النطق بها [37]»

انصب النقد الشكلاني على التطريز الفونيمي و التوازي الإيقاعي التركيبي و تناغم البيت، و الإحصاء الآلي للمقاطع الطويلة و القصيرة و المنبورة و غير المنبورة.بفضل مفاهيم الفونيم و الكلمة و الجملة الموضوعة في موضع المقطع، أو التفعيلة كأن يثار الانتباه إلى كيفيات الانتظام المصنوع لصوت البيت، و تأثير التجانس الصوتي الشعري في القيمة الدلالية لكل كلمة أو تأليف كلمات مستخدمة من قبل الشاعر «ففي كتاباتهم الأولى كان الشكلانيون ملزمين بالاعتقاد في التعبيرية المحتملة للفونيمات، إلا أنهم أصبحوا فيما بعد شاكين في إسناد طاقة إيحائية أو تلوين انفعالي محدد إلى الأصوات اللغوية المفردة. لقد شكوا في مشروعية تخصيص الصوائت أو الصوامت بوصفها حزينة أو منشرحة و نفروا من إسناد الكثير من الأهمية إلى الأدوات الشعرية المحاكية للأصوات [38]»

و من الثابت في تاريخ النقد الأدبي العربي و العالمي، أن قضية اللفظ و المعنى قد أسالت حبرا كثيرا، و دار حولها جدل طويل، فمن النقاد من يرى الأدب في لفظه، و منهم من يراه في معناه. و هكذا، انقسم النقاد قسمين، و كانوا في ذلك فريقين. إلا أن هذه الظاهرة تطورت على وجه أكثر حداثة و فلسفة، فأصب ح النقاد يستعملون كلمتين أوسع من اللفظ و المعنى و هما : الشكل(la forme) و المضمون (le fond)، و يلاحظ القارىء أن كلمة(forme) أقرب للثبات على حروف واحدة، و إن كلمة (fond) كثيرة التغيير في الحروف، و على اختلاف في لغات الغرب، فهي : فكرة idée،pensée، و معنى sens، و محتوى contenuو مادة matièreو على الرغم من التغيرات الطارئة على الحروف إلا أن الدلالة تكاد تكون واحدة من حيث إنها تناقض الشكل. و قد عرفت كلمة «شكل» عدة اشتقاقات، فمنها: الشكلي formel، و الشكلي formaliste، و الشكلية formalisme، و شكليا formellement، بينما لم نلاحظ ذلك في المضمون fond.

---

[36] على جواد الطاهر :مقدمة في النقد الادبي.ص 439 440

[37] المرجع نفسه ص 40

[38] فيكتور ايرليخ :الشكلانيةالروسية.ص 86

-النظم و الإيقاع:

إن إلحاح الشكلانيين على الحدود اللفظية بوصفها عاملا إيقاعيا، يد ل على الاهتمام الكبير الذي أولوه للدلالة، ذلك الاهتمام الذي ميز المرحلة الأخيرة في دراسة الشكلانيين للبيت الشعري. و كان لهذا الوعي، بتراب ط المظهرين الصوتي و الدلالي في لغة ما، أثر فعال على مستويات متعددة في التحليل النقدي. لق د صعدت النظرية الشكلانية من الفونيم بوصفه وحدة صوتية دنيا قادرة على تمييز المدلولات، و من الكلمة بوصفها الوحدة الدلالية الصغرى المستقلة إلى وحدة أعلى هي الجملة.

لا شك أن نظرية العروض كانت الحقل الذي استخدمت فيه بشكل مثمر المفاهيم الشكلانية. و ذلك لأن الشعرية كانت الحقل المفضل لمنظري أبوياز. و من ثم اهتم الشكلانيون أساسا بمشاكل العروض. تقو م المقاربة الشكلانية للعروض على مبدأين أساسين:الأول هو التشديد على الوحدة العضوية للغة الشعرية. والثاني هو مفهوم المهيمنة أي الخاصية المهيمنة أو المنظمة.فالعنصر الذي يمارس تأثيرا على مستويات اللغة الشعرية، و الدلالية و الصرفية و الصوتية، و يغيّر و يحوّل كل المكونات الأخرى، ه و الهيكل الإيقاعي.و لذلك اعتبره الشكلانيون الملمح المميز و المبدأ المنظم للغة الشعرية. و أكدوا على أن الإيقاع في اللغة العادية أو الخطاب العلمي ظاهرة ثانوية، أما في الشعر فهو خاصية أولية ومكتفية بذاتها، لأنه يمكن للبيت الشعري أن يستغني عن الوزن، و لكنه لا يستطيع الاستغناء عن الإيقاع، و عليه فقد اهتمت الدراسة الشكلانية للبيت الشعري بالتنوعات الإيقاعية. فالانزياح عن القاعدة أو المعيار هو عامل أساس للتأثر الاستطيقي.

يعتبر البيت الشعري المطروح للدرس كيانا مستقلا، في النقد الشكلاني، كما تعتبر القافية ظاهرة معقدة، ففي الوقت الذي تكون فيه علامة على نهاية السطر فهي عنصر يرتكز عليه البناء العروضي . ومن ثم شدد الشكلانيون على الوزن و الإيقاع، حيث إن الأنساق الإيقاعية تساهم بدرجات مختلفة في خلق الانطباع الجمالي.

و من هنا، كان الافتراض بالنسبة للمقاربة الشكلانية للدلالة الشعرية أن الإيقاع بوصفه عاملا منظما للغة المنظومة يغير و يمسخ المدلول.فالتنظيم الدقيق للطبقة الصوتية للمنظوم يقرب الكلمات من بعضها بعض، و يجعلها تتفاعل و تتلابس و تتقاطع، و بهذا يبرز غنى المدلولات الجانبية و الاجتماعية. فالتقاط ع غير المتوقع بين الدلالات، في الخطاب الشعري، يكسب الكلمات التي يستعملها الشاعر لوينات دلالية جديدة أو يبعث فيها إيحاءات قديمة كان النسيان قد طواها.

توصل النقاد الشكلانيون إلى تحديد وسيلة شعرية أساسية هي نسق الأفراد أو الأغراب (singularisation) التي تؤدي إلى خلق قيم مخالفة لما هو مألوف، و ربما يكون مفهوم المهيمنة (domination) من أهم المفاهيم في تحديد نوعية العمل الأدبي لدى الشكلانيين، لذا اهتموا بمفهوم القيمة المهيمنة بوصفها عنصرا بؤريا focal للأثر الأدبي، لأنه ا تحدد و تحكم و تغير العناصر الأخرى، كما أنها تضمن تلاحم البنية, و هنا لابد من التنبيه على أنه لا توجد للشعر –عبر تاريخه –مهيمنة واحدة، بل إن ثمة «قيما عديدة

تهيمن على الشعر واحدة تلو الأخرى و باستقلالية معينة، و تنتقل القيمة المهيمنة من مفهومها المحدد بالشعر أو بفن فنان ما إلى قيمة تهيمن على مدرسة شعرية، أو بشكل أعم على فن عصر معين[39]».

اهتم الشكلانيونبالأبقورية الجمالية و انعدام الروح، لأ للشكلانية تفترض أن الأثر الأدبي هو مجرد صنعة، و مجرد مجموع الأدوات المستخدمة فيه و من ثم انصب اهتمام الشكلانيين على العوامل التي تولد الإيقاع الذي يتحدد من خلال البحر الذي ينبني عليه النص الشعري، و كذلك القافية التي تحدد الفاصلة بين البيت و البيت، و النغمة الموسيقية الداخلية تختلف من قصيدة إلى أخرى، و هي بذلك تكون وحدة قائمة بذاتها، و لم يغفل الشكلانيون الإيقاع في النثر، بل قاربوه من الإيقاع في الشعر، و إن كانت طبيعة كل بنية تختلف عن الأخرى.و هكذا يبدو أن الإيقاع هو المحدد المركز للأشكال الأدبية الشعرية و النثرية.

و إذا أخذنا بطريقة التحليل التي تبناها الشكلانيون، يبدو لنا أن هدف الشعر ليس توصيل المعنى، لأن هلا يحمل، في نظرهم، فكرا يراد إيصاله إلى المتلقي، إذ أن عملية الإبداع في حد ذاتها مستقلة عن عملية التوصيل، على خلاف النثر الذي يهدف إلى توصيل الفكرة، و هنا يكمن الفرق بين النص الشعري، و النص النثري عند الشكلانيين.

و ما يمكن ملاحظته من هذا, أمرين اثنين، يكا د يكونان متناقضين، يتمثل الأول في غياب المحتوى في النص الشعري الذي يعتبره الشكلانيون لعبة لغوية شكلية ظاهرية جميلة، و يظهر الثاني في القيمة الدلالية للكلمة في الشعر، حسب المكان الذي توضع فيه في نطاق السياق العام من النظم.

هذا، و يرسيالشكلانيون قواعد الفرق بين النظم الشعري، والنظم النثري في «العنصر الزمني كعامل فاعل في البنية الكلية, سواء في النص الأول أو الآخر، فيمكن للمتلقي أن يعي الزمن النثري، بينما يضيع منه الوعي بالزمن الشعري، حيث يغيب بين ثنايا عناصر البنية, و هذا الحكم يبنونه انطلاقا من أنهم يقللون من أهمية الموضوع، و يرفعون من القيمة البنائية الشكلية للنص الشعري، ولأ ن حركة القصيدة عندهم لا تنطلق من العنصر –اللفظة–في حد ذاته و إنما من الحركة الإجمالية للعلاقات القائمة بين عناصر النص الشعري أو البنية الشعرية.و خلاصة القول إن الشكلانيين يعتبرون أن الكلمة –العنصر– الشعرية لا تفجر الشحنة المضمونية الكامنة بمعزل عن الكلمات – العناصر . الأخرى، فهي في تركيبها الداخلي والخارجي تحمل ثقلا مستقلا خاصا بها. و هنا تخطى الشكلانيون المرحلة الصوتية في الشعر إلى المرحلة الدلالية، و بحثوا في العلاقات القائمة بين الصوت و المعنى[40] »

الأسلوب و البناء:

و هناك قضية أخرى، قد أثارت اهتمام النقاد حديثا، و هي قضية(le style) التي ترجمناها بالأسلوب الذي نعني به الشكل و المضمون. و لكن الملاحظ أن الكلم ة«أسلوب»تعني في النقد العربي الحديث الجانب الشكلي، فعندما يقولون : أسلوبي (stylistique) يقصدون بهذا الاستعمال «الشكلي» أي له عناية خاصة

---

[39] حسن نظم :مفاهيم الشعرية.ص 81

[40] الزاوي عبد الرحمن:الاتحاد البنيوي في النقد المغاربي .المغرب نموذجا ص 40

بالشكل حين يبدع و ينشىء، أ و حين يدرس و ينقد. ومن هنا، فالشكلي لا يعنى، أثناء الإنشاء أو النقد، إلا بالشكل، دون الاهتمام بالمضامين الاجتماعية, و القيم الأخلاقية. و بهذا يلتقي هذا الاتجاه النقدي مع مذهب الفن للفن الذي يزعم أصحابه أن ليس للأدب هدف أو غاية، و إنما غايته في نفسه و لنفسه. و يمكن أن يسمى هذا النقد الشكلي بالمذهب الفني, أو النقد الفني (artistique), اشتقاقا من لفظ (art), و إن كانت كلمة)(art« لا تعني الشكل وحده, و لا تعني التجرد من الهدف و الغاية الاجتماعية والأخلاقية,ومن النقاد والفلاسفة من يقيمها على الهدف والغاية، و لكنها هنا, و في مشتقاتها خضعت أولا و قبل كل شيء إلى الشكلية, فإذا قلت: فني, فكأنك قلت: شكلي, و ذهبت العناية إلى الشكل إنشاء و نقدا»[41].

حاول بعض النقاد الشكلانيين وضع نماطة للأساليب الأدبية, حيث أكدوا على أن الشعر ينجذب أكثر نحو الاستعارة في حين يميل النثر إلى الكناية. و عليه, فإن الأسلوب في النقد الشكلاني يتحدد بوصفه مجموع الأدوات الشعرية المستخدمة في الأثر الشعري, و المبدأ الاستطيقي الكامن الذي يؤمّن وحدة المجموع, و يحدد وظيفة كل جزء مفرد[42].

و هناك من النقاد الشكلانيين من رأى أن الأسلوب يشمل مستويات غير لفظية في الأثر الأدبي, و هناك من رأى أنه يشمل مسائل البناء و الموضوعات, و هناك من حصره في الاستخدام الشعري للأدوات اللغوية.

و حين ندقق العبارة, فإنه لا يمكن أن يكون الشكلانيون موضع اتهام بقلة العناية بالجوانب المعجمية و الجملية للغة الشعرية, فقد أكد بعض النقاد الشكلانيين على أن دراسة الأسلوب ينبغي لها أن تنصب على الجوانب المميزة لمعجم الشاعر, مع عناية خاصة بالصيغ اللفظية الثابتة أي بالكلمات و تأليفاتها المفضلة عند الشعراء أو المدارس الشعرية المدروسة.

كان اهتمام الأسلوبية الشكلانية بالبنيات اللفظية الأوسع, و بتقنيات سردية يستهدف مستوى أعلى في التحليل البنيوي. فإيخنباوم يرى تطبيق المناهج اللسانية التي تعزل الكلمات المفردة بوصفها مراكز جذب دلالية إجراء بالغ الميكانيكية, مادام لا يراعي تمام المراعاة السياق الشعري, بينما يرى فينوكرادوف أن الجهاز الأسلوبي لأثر أدبي ما ينبغي أن يدرس في سياقين اثنين: الأول هو سياق الصيغ الفنية للغة الأدبية, و الثاني هو سياق الأنساق اللغوية الاجتماعية القابلة للإدراك داخل اللغة المتحدث بها و المكتوبة لدى الطبقة المثقفة[43].

إن الأدب نظام من العلامات (Signes) دليل مماثل للنظم الدلالية الأخرى, يبنى بمساعدة اللغة التي تستخدم كمادة لتكوين وحدات النظام الأدبي. فالشكلانيون, بوصفهم ممثلي الطليعة الأدبية, كانوا " مضطرين لإعطاء أهمية أكثر لخرق القواعد الفنية و للتجديد عامة, و بوصفهم استطيقيين فقد رأوا قوة الإدراك الاستطيقي و منبع القيم الفنية في خاصية الاختلاف (differenzqualitat). يبدو أن هذا المفهوم كان يعني بالنسبة إلى الشكلانيين الروس ثلاثة أشياء مختلفة: فعلى مستوى تمثيل الواقع كانت differenzqualitat تعني

---

[41] علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي, ص434.

[42] ينظر: فكتور إيرلنج: الشكلانية الروسية, ص100.

[43] المرجع نفسه. ص102.

"الاختلاف" عن الواقع, أي تعني المسخ الخلاق. و على مستوى اللغة تعني البعد عن الاستعمال اللغوي الشائع. و أخيرا, على مستوى الدينامية الأدبية, يقتضي هذا المصطلح العام الانحراف عن المعيار الفني السائد, أو تغيير هذا المعيار[44]"

و هذا يعني, من منظور الشكلانيين, أن الفن لا يستطيع تحمل الرتابة, لأن قيمة الأدب كامنة في جدته و تفرّده, فمن المتعذر الإبداع بأشكال سبق اكتشافها, إذ أن الإبداع يعني التغيير، أي " تعوض أشكال الفن المتحجرة بأشكال فنية جديدة جديرة بسبب حدتها الحاسمة بأن تستعيد لإحساسنا النضارة, و ذلك إلى أن تصبح هذه الأشكال عرضة للذبول هي أيضا, ثم تتعرض للانحطاط أمام انبعاث أدبي جديد[45].

خلاصة القول إن اهتمام النقد الشكلاني ينصب على دراسة الأسلوب, و الإيقاع و القافية, و النعوت الحشوية, و تصنيف الأغراض, و إقامة تماثلات بين مختلف المقومات الشعرية عند مختلف الشعراء, و يسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل, و يبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، كما أن النقد الشكلاني ينصب على دراسة الصياغة الشعرية, و تحليل الاستعارات و الصور و الإيقاعات الموسيقية بعيدا عن الجانب المضموني, وينصب على العناية بالعلاقات القائمة بين وحدات اللغة الصوتية و المعنوية ضمن البنى اللغوية في سبيل الوصول إلى الكشف عن القوانين التي تحكم هذه العلاقات, أي البحث عن الخصائص التي تجعل من الأثر الأدبي أدبا، أو عن قوانين الإبداع التي تنظم ولادة كل عمل. و مرجع النقد الشكلاني الأول و الأخير هو الخطاب الأدبي نفسه, فالشكلانيون لا يستندون إلى نظام منهجي ناجز، بل إنهم يبحثون في الواقعة الأدبية الخام نفسها, وصولا إلى خصائصها من خلال مبادئ تفرضها نظامية الواقعة الأدبية، إذ ليس ثمة أهمية لمرجع الخطاب الأدبي – بصدد استنباط القوانين – و لا لحياة الكاتب, و لا لظروف إنتاج الخطاب, لأن القيمة الدلالية للفظة اللغوية إنما تنبت في حوض السياق اللغوي.

7– النقد الموجه للشكلانية:

تشي تسمية الشكلانية بروائح قدحية تنم عن اهتمام الشكلانيين بالشكل لا بالمعنى, و بهذا يكون النقد الشكلاني تمردا على الوقار الاجتماعي, و الرصانة الأكاديمية, بل ثورة على مستوى القيم الجمالية, إن لم نقل الأخلاقية أيضا. و هو الأمر الذي جعل الشكلانيين يتعرضون " خلال حياتهم العلمية القصيرة و المضطربة لهجومات عديدة. و بلغ بهم الأمر إلى أن يصبحوا مزعجين إلى حد الاستفزاز غامضين من غير ضرورة, و كانوا في الكثير مغربين و مبالغين مفرطي الذكاء. إلا أنهم لم يكونوا أبدا ثقيلي الظل أو مكررين عديمي الاهتمام أو ثابتين. و على الرغم من معجمهم التقني و المستغلق فقد كانوا مدفوعين بعشق للأدب و باحترام عميق لتكامل الرؤية الفنية. و قد حاولوا أمام التسوية البيروقراطية أن ينموا الفضائل خارج الميدان مثل البراءة و النقد الحاد الذي لا يلين. و الحقيقة أنه لا يمكن القول إنهم كانوا مخطئين لمجرد أنهم لم يفوزوا بالانتصار"[46].

---

[44] المرجع نفسه. ص130.

[45] المرجع نفسه. ص133.

[46] المرجع السابق. ص 179. 180.

و كان من اعتبر أعمال أصحاب المنهج الشكلاني تخريبا إجراميا ذا طبيعة إيديولوجية, و هناك من النقاد من يرى في الشكلانية "مظهرا من مظاهر الانحلال البرجوازي في مجتمع الثورة، متعللا ببعض مبادئها الأساسية التي كانت تدعو إلى الفن الخالص, و بما كان يدعو إليه أحد قادتها و هو شكلوفسكي في المرحلة الأولى من تخليص الفن و تحريره من عبء الحياة الباهظ الثقيل[47].

إن الآثار الأدبية العظيمة يمكنها, و إن لم تكن صادقة بالمعنى الحرفي للكلمة, أن تؤدي إلى الصدق ما دامت تقدم لنا في الكثير حدوسا أساسية حول الوضع الإنساني. فالفن الأدبي هو في الآن نفسه خيالي و تمثيل للواقع, متفرد و متعالق. إذ الشكل بدون محتوى أو المحتوى بدون شكل أمر غير متصور.

حين تفتقر حركة نقدية إلى معايير حاسمة للتقويم, فإن أحكام القيمة التي يتعذر تجنبها هي في الغالب إسقاطات الذوق الشخصي للناقد أو إسقاطات الشعرية التي يريد دعمها, و هذا القول ينطبق بكل وضوح على الأحكام التي صدرت عن الشكلانيين. فحماسهم للفن غير الموضوعي قد تم التعبير عنه في ثنائهم المفرط على كل إنتاج وضيع, و اهتمامهم بالتجديد و التجريب قد شحذ إحساسهم بالفن الهرطقي و الهجين و هو الشيء الذي "نتجت عنه الفكرة الشائعة و الذاهبة إلى أن التنظير الشكلاني كان عبارة عن سلسلة من الرؤى التقنية منعزلة عن المؤثرات المنهاجية و لكنها لم تكن نظرية أدبية حقا. إذا كنا نقصد "بنظرية أدبية" خطاطة لفهم الإبداع الأدبي قائمة على علم استطيقا متماسك و مندرج في فلسفة للثقافة متقنة الصياغة, فإنه ينبغي أن نسلم بأن الشكلانية قد كانت بعيدة جدا عن هذا"[48].

يغلب على المنهج الشكلاني طابع التعميمات المنهاجية و محاولة نزع الصفة الإنسانية عن الفن, و فصله عن المجتمع و عن مبدعيه, و انتقاء الأمثلة التوضيحية. فكان الشكلانيون يهتمون بشكل مطرد بتلك الآثار الأدبية التي اتخذت من الشكل محتواها الوحيد.إن الوعي بالشكل و خرقه هو ما يشكل محتوى الأدب, إذ الوعي بالشكل هو أثر ضروري للتلقي الجمالي.

كان بعض النقاد الشكلانيين يلح على أن الفن كله: الفعل و المواقف و الأفكار و مصير البطل و الشخصية, يمكن أن تستعمل كذريعة لتعليل أداة صناعية ما. إن مثل هذه التأويلات المكرورة كانت متعسفة و ميكانيكية في الآن نفسه, و قابله للتطبيق كلية على ما يمكن أن يسمى مواقف أدبية قصوى, و يمكن تطبيقها أيضا على كل الأعمال الأدبية, لقد كان مفهوم التحليل عند الشكلانيين الأوائل "أعرج تجريبيا, إذ أنه يقصي من الأمور أكثر مما يعتني بها. و قد كان هذا المفهوم، منهاجيا, دون أساس حتى بالنظر إليه من جهة خطاطات الشكلانيينأنفسهم. فهذا المفهوم الذي كان يسعى إلى التخلص من عنصر مكون للعمل الأدبي يتضمن وجود جسم غريب في أثر أدبي ناجز، أي عنصر خارجي إن لم يكن تافها. و هذا بدوره كان ينزع إلى إضعاف المبدأ الشكلاني

---

[47] الزاوي عبد الرحمن, الاتجاه البنيوي في النقد المقارب – ص22.

[48] فكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية, ص175 – 176.

للوحدة العضوية لأثر الفن الأدبي و إلى إحياء الثنائية الآلية: الشكل مقابل المحتوى التي حاول الشكلانيون هدمها باستمرار"[49].

لقد اهتم النقاد الشكلانيون اهتماما غير محدود بالمعطى المباشر و هو القشرة اللغوية بوصفها العنصر الملموس الوحيد في الأدب و الصوت بوصفه المكون الوحيد الملموس في اللغة الشعرية. و من تم أوّلوا الأدب تأويلا متعسفا و تبسيطيا، و نسوا أن القيم الاستطيقية, شأنها شأن القيم الأخرى, هي قيم نسبية, إذ أن محتواها يتغير من عصر إلى آخر.

و يجد الدارس في تحاليل بعض النقاد الشكلانيين للرواية و السرد القصير عددا كبيرا من الأفكار الجزئية و الفارغة من أي معنى. فقد ركزت الشكلانية على الخطاطات السردية أكثر من التركيز على الحياة التي يفترض أنها تنعكس في الخيال. هذا من جهة, و من جهة أخرى فإن "الشعرية الشكلانية قد أسندت إلى البطل دورا جد متواضع و هو اعتباره مجرد نتاج ثانوي في البنية السردية. و لكونه كذلك فقد اعتبر كيانا بنائيا أكثر مما هو كيان نفسي"[50].

و هكذا تكون الشكلانية قد مثلت اختزالا لقضايا الخلق الشعري لاقتصارها على جمالية مواد البناء, و بهذا أهملت علاقة النص بالعالم. و لهذا السبب صوّر الروائي الواقعي برزاييفالشكلانيين بوصفهم عجائز بدون أسنان و عاجزين عن أي انفعال. و لكن على الرغم من النقص و الثغرات التي يعاني منها النقد الشكلاني, فإن تركت الشكلانيين اللامعة ستظل من أعلى قمم الفكر النقدي الحديث, لكونها قد فتحت مجالات جديدة للبحث, و أغنت إغناء واسعا معرفتنا للتقنيات الأدبية.

---

[49] المرجع نفسه. ص49.

[50] **المرجع نفسه. ص111.**

الحاضرة الثانية: البـنيوية

– مفهوم البنية:

1– لغة:

إن المعنى الاشتقاقي لكلمة "البنية" بادي الوضوح, لأنها تنطوي على دلالة معمارية ترتد بها إلى الفعل الثلاثي: بنى, يبني, بناء و بناية و بنية.و قد تكون "بنية" الشيء في العربية هي "تكوين", و لكن الكلمة قد تعني أيضا الكيفية التي شيد على نحوها هذا البناء أو ذا ك. و من هنا فإننا قد نتحدث عن بنية المجتمع, أو بنية الشخصية, أو بنية اللغة...الخ. و حين كان أهل اللسان العربي يفرقون في اللغة بين المعنى و المبنى, فإنهم كانوا يعنون بكلمة "مبنى" ما يعنيه اليوم بعض علماء اللغة بكلمة "بنية".

و أما في اللغات الأوربية فإن كلمة "بنية" structure تشتق من الأصل اللاتيني (struere) الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما, ثم امتد مفهومها ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية و بما يؤدي إليه من جمال تشكيلي.

يتميز الاستخدام القديم لكلمة بنية في اللغات الأوربية بالوضوح, فقد كانت تدل على الشكل الذي يشيد به مبنى ما, ثم لم تلبث أن اتسعت لتشمل الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كلا ما سواء جسما حيا, أو معدنيا, أو قولا لغويا.

و تضيف بعض المعاجم الأوربية فكرة التضامن بين أجزائه, لأن المبنى ينهار إن لم يكن هناك تضامن بين أجزائه. و على هذا الأساس فإن البنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما, و العناصر و العلاقات القائمة بينها, و وضعها, و النظام الذي تتخذه.

و لا يبعد هذا كثيرا عن أصل الكلمة في الاستخدام العربي القديم للدلالة على التشييد و البناء و التركيب. إذ تصوّر اللغويون العرب أصل البنية على أنه الهيكل الثابت للشيء. فتحدث النحاة عن "البناء" مقابل "الإعراب" كما تصوروه على أنه التركيب و الصياغة، و من هنا جاءت تسميتهم "للمبني" للمعلوم و "المبني" للمجهول.[51]

2– اصطلاحا:

البنية هي نسق من التحولات, له قوانينه الخاصة. تحمل البنية طابع النسق أو النظام, و تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها, أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى، كما يقرر ليفي ستراوس. و يعرّف لالاند البنية بأنها «كل مكوّن من ظواهر متماسكة, يتوقف كل منها على ما عداه, و لا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه».[52]

---

[51] ينظر: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي. ص 175.

[52] زكريا إبراهيم: مشكلة البنية. مكتبة مصر الفجالة 1976. ص42.

و من هنا، فالبنية طريقة من خلالها, تتجانس و تتآلف مختلف أجزاء مجموعة ما, ملموسة أو محسوسة, و لا تحمل معنى إلا في إطار المجموعة ككل. نقول مثلا: بنية شبكة من الطرق, أو بنية الهيكل العظمي للإنسان, أو بنية اقتصادية, أو بنية بيولوجية, أو بنية رياضية...إلخ. فهذه البنيات هي عبارة عن مجموعة خصائص قارّة و ثابتة, لنظام ما أو شيء ما، في فترة زمنية محددة, تنظم المواد أو القوانين المكونة لها.

كما أن البنية هي ترابط داخلي بين الوحدات التي تشكل منظومة لغوية, تعزل الظاهرة عن العناصر الخارجية, و تبحث عن مكوناتها الداخلية, تحافظ في المجموعة على ما يشكل وجهها الأصيل دون أن تدعي أنه الوجه الوحيد [53]. و من هذا المنظور يرى جان بياجيه أن البنية تتعارض مع التجزئة و لا تهتم بالظواهر الشعورية المنعزلة, و هي تكتفي بذاتها, و لا تتطلب اللجوء لأي عنصر غريب عن طبيعتها لإدراكها. و تأخذ بنظام المجموعات للنظام اللغوي المتزامن[54].

و قد يكون من الحديث المعاد أن نقول إن لكلمة "بنية" استعمالات خاصة في العلوم المختلفة: من علم نفس, و لغويات, و علم أحياء, و انثروبولوجية, و منطق, و فيزياء, و رياضيات...الخ. و لكن أبسط تعريف للبنية هو أن يقال: «إنها نظام أو نسق من المعقولية. فليست البنية هي صورة الشيء أو هيكله, أو وحدته المادية, أو التصميم الكلي الذي يربط أجزاءه فحسب, و إنما هي أيضا القانون الذي يفسر تكوين الشيء و معقوليته.

و بعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن البنيويين حينما يتحدثون عن بنية هذا الشيء أو ذاك, فإنهم لا يتوقفون عند المعنى التجريبي الذي يضعه الواقع بين أيدينا, على نحو مباشر, و كأن كل ما يهمهم هو الوصول إلى إدراك العلاقات المادية الظاهرية التي تحقق الترابط بين عناصر المجموعة الواحدة, بل إنهم يهدفون إلى الكشف عن النسق العقلي الذي يزودنا بتفسير للعمليات الجارية في نطاق مجموعة بعينها»[55].

فالبنية عبارة عن مجموعة متشابكة من العلاقات, و أن هذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها من ناحية و على علاقتها بالكل من ناحية أخرى. فمقولة " البنية ليست في التحليل الأخير سوى حيلة عقلية أو نشاط ذهني يهدف إلى إدراج الأشياء في نظم مفهومة معقولة, واضحة التركيب, بنية الوظائف محكومة في علائقها و ارتباطاتها"[56].

و يمكن أن نميز في استخدام مصطلح البنية اتجاهين كثيرا ما يشتبهان: اتجاه يطلق البنية على مجموعة مكونة من عناصر ذهنية تقدم تصورات محددة عن الواقع, و اتجاه آخر يطلق البنية على مجموعة العلاقات القائمة بين الأشياء في الواقع نفسه؛ فهي في الحالة الأولى نموذج عقلي, و في الحالة الثانية جوهر واقعي[57].

---

[53] البشير حادي: الأدب في المناهج النقدية الحديثة. مخطوط بمعهد اللغة و الأدب العربي. جامعة وهران. 93-94 .ص220.

[54] ينظر البنيوية: ترجمة عارف سمية و بشير أوبدي. منشورات عويدات. البيروت- ط2. ص7.

[55] زكريا إبراهيم: مشكلة البنية. ص 29-30.

[56] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي. ص23-24.

[57] المرجع نفسه. ص184.

و إذا أردنا تحديد الهدف الجوهري من وراء هذا النشاط البنائي أدركنا أنه إعادة تكوين "الشيء" بطريقة تبرز قوانين قيامه بوظائفه, فالبنية إذن, في نهاية الأمر إنما هي صورية الشيء التي تسمح بفهمه و إدراك تكوينه و طريقة تشغيله, و الإنسان البنائي يتناول الواقع و يفككه و يحلله, ثم يقوم بتركيبه مرة أخرى. فمن خلال هاتين اللحظتين في النشاط البنائي ينتج لنا شيء جديد هو قابلية, الفهم... و على هذا، فإن التأمل أو الإبداع البنائي ليسا انطباعا عن العالم, و لكنها صنع حقيقي لعالم آخر يشبهه, لا نسخا للأول و إنما لجعله قابلا للفهم و الإدراك. و من هنا، فإن البنائية تختلف عن غيرها من المناهج التحليلية أو الإبداعية في ارتباطها الأساسي "بتكنيك" لا ينفك عنه هو إعادة بناء الشيء لإبراز وظائفه من خلال عملتين أساسيتين هما الاقتطاع و التركيب, أي اقتطاع الأجزاء الدالة للشيء للكشف عن كيفية قيامها بوظائفها, و مدى تأثيرها في الكل, ثم تركيب هذه الأجزاء بعد اكتشاف قوانين حركتها في كل عضو, و تحليل القواعد المتصلة بإيحاءاتها و أنظمتها المختلفة.[58]

3- مميزات البنية:

يعرف عالم النفس السويسري جان بياجيه البنية تعريفا شاملا بقوله: "إن البنية هي نسق من التحولات, له قوانينه الخاصة باعتباره نسق (في مقابل الخصائص المميزة للعناصر), علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما و يزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها, دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق, أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه"[59].

و قصارى القول بأنه لابد لكل بنية إذن من أن تتسم بخصائص ثلاث، أو تتصف بميزات ثلاث، و هي:

أولا: الشمولية, أو الكلية, أو الجملة La totalité, ،التي هي تلك الحالة المركبة من عناصر مستقلة عن الكل, و لكنها تخضع لقوانين تميز المجموعة كمجموعة, و هذه القوانين ليست روابط تراكمية فقط, و لكنها تضفي على الكل ككل خصائص المجموعة المغايرة لخصائص العناصر, و المهم في ذلك كله هو العلاقات باعتبار أن الكل ما هو إلا ناتج تلك العلاقات[60]. أو بتعبير آخر أن المقصود بهذه السمة الأولى, هو أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل, بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق, من حيث هو نسق. و لا ترتد قوانين تركيب هذا النسق إلى ارتباطات تراكمية, بل هي تضفي على الكل من حيث هو كذلك خواص المجموعة باعتبارها سمات متمايزة عن خصائص العناصر, أعني عمليات التأليف أو التكوين, على اعتبار أن الكل ليس إلا الناتج المترتب على تلك العلاقات أو التأليفات, مع ملاحظة أن قانون هذه العلاقات ليس إلا قانون النسق نفسه, أو المنظومة نفسها[61].

ثانيا: التحولات transformations ، و هذا يعني أن النظام اللغوي السكوني أو المتزامن ليس ثابتا, فهو يقبل الابتكارات تبعا للحاجات المحددة, و أن اللغة تتطور بالكلام. و أن المجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية, تتألف

---

[58] المرجع نفسه. ص 206.

[59] زكريا إبراهيم: مشكلة البنية. ص30.

[60] ينظر: جان بياجيه: البنيوية. ص9.

[61] ينظر: زكريا إبراهيم: مشكلة البنية 30.

من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل النسق أو المنظومة, خاضعة في الوقت نفسه لقوانين البنية الداخلية، دون التوقف على أية عوامل خارجية, و هذا مفاده أن البنية لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق, بل هي تقبل دائما من التغيرات ما تتفق مع الحاجات المحددة من قبل علاقات النسق و تعارضاته[62].

و يزعم جان بياجيه إن ميزة التحويلات لم تكن واضحة بشكل جيد في مفهوم دوسوسير, حتى و لو أن بذورها كانت موجودة منذ تلك الانطلاقة، ثم إن دوسوسير لم يكن يعنيه هذا بقدر ما كان يهتم بقوانين التقابل و التوازن السكوني أو الآني, و أن تياره الفكري كان ما يزال في بداياته الأولى. و مع ذلك فإن دوسوسير يقول إن النظام اللغوي السكوني أو المتزامن ليس ثابتا, فهو يقبل الابتكارات تبعا للحاجات المحددة, و أن اللغة تتطور بالكلام. و يضيف بياجيه أن كل البنيات تشكل مجموعات من التحويلات. و إنما ينبغي التمييز بين العناصر التي تخضع لهذه التحويلات و القوانين التي تضبط البنية. و هذه القوانين هي الثابتة. و المهم في البنيوية أن ترسى على أسس لا زمنية أي لا تتوقف على عوامل خارجية, و ما عدا ذلك فهي تقبل التغيرات التي تقتضيها العلاقات[63].

ثالثا: الضبط الذاتي l'autoréglage , و المقصود بهذه السمة أن البنية تستطيع أن تضبط نفسها بنفسها للمحافظة على ذاتها في شكل من الانغلاق. فالبنية تقوم على ثنائية معقدة تنبع من التمايز بين العناصر, يبدو ذلك في كل ظاهرة, في نص أدبي, في قصة, و في أية بنية يتكرر هذا النسق عددا من المرات, ثم تنحل الظاهرة و تختفي, و بهذه الصفة يكتسب النسق طبيعة الجدلية التي تنبع من التمايز بين العناصر, أو بين البنيات و ذلك بتكرار العنصر في حيز معين, و بمقدار معين لا يتعداه[64]. و هكذا يكون في وسع البنيات تنظيم نفسها بنفسها مما يحفظ وحدتها و يكفل لها المحافظة على بقائها, و يحقق لها ضربا من الانغلاق الذاتي, و معنى هذا أن للبنيات قوانينها الخاصة التي لا تجعل منها مجرد مجموعات ناتجة عن تراكمات عرضية, أو ناجمة عن تلاقي بعض العوامل الخارجية المستقلة عنها, بل هي أنسقة مترابطة, تنظم ذاتها[65].

و لتوضيح العلاقة القائمة بين المميزات, نفرض أن المجموعة (أ) تتكون من كل ما تحتويه غابة من الغابات, و المجموعة (ب) تحوي مجموعة الأشجار في هذه الغابة. و منه نستنتج أن (أ) = { أشجار الغابة, حيوانات الغابة, طيور الغابة, مياه الغابة, نباتات الغابة, جبال الغابة, صخور الغابة...}. فهي مجموعة منتهية من حيث يمكن تعداد عناصرها, إذن (أ) تسمى جملة أو كلية أو شمولية.

أما المجموعة (ب) فإنها = { أشجار الصنوبر, أشجار البلوط, أشجار السرو، أشجار الصفصاف... إلخ }, و هي كذلك مجموعة منتهية يمكن عد عناصرها.

و ما يمكن ملاحظته على المجموعتين, أن كل عنصر هو مجموعة جزئية في حد ذاته, يتميز بالضبط الذاتي, و التحويلات التي تخص العناصر فيما بينها, و المجموعات في علاقات قد تكون متعددة في أحيان أخرى.

---

[62] ينظر: المرجع نفسه. ص 30-31.

[63] ينظر: البنيوية. ص13. و كذلك الأدب في المناهج النقدية الحديثة للبشير حادي. ص224-225.

[64] ينظر: المرجع نفسه. ص225.

[65] ينظر: زكريا إبراهيم: مشكلة البنية. ص31.

فالمجموعة (ب) مجموعة جزئية محتواه في المجموعة (أ), اختصارا نكتبها (ب ⊂ أ). فإذا أخذنا شجرة واحدة ش1 من المجموعة (ب) تكون العلاقة كالتالي: ش1⊂[ب– أ] => العلاقة متعدية.

و باعتبار ش1 = مجموعة قائمة بذاتها يمكن رصد العلاقة المتعدية كالتالي:

ش1 ع ب, ب ع أ => ش1 ع أ, نلاحظ أن ش1 تعدت إلى (أ) و كونت علاقة معها[66].

4–مفهوم البنية في الأدب:

إذا كانت المعاجم –خاصة«أوكسفورد»–تنص على أن البنية هي كيفية بناء تركيب أو جهاز، أو أية مجموعة، فإن هذا لا يشير إلى عملية البناء نفسها، و لا إلى المواد التي تتكون منها، و لكنه يتعلق بكيفية تجميع و تركيب و تآلف هذه المواد لتكوين الشيء و خلقه لأغراض ووظائف معينة. و على هذا، فإن البنية إنما هي تصور تجريدي من خلق الذهن و ليست خاصية للشيء؛ فهي أنموذج يقيمه المحلل عقليا ليفهم على ضوئه الشيء المدروس بطريقة أفضل و أوضح، فالبنية موجودة في العمل بالقوة لا بالفعل، و النموذج هو تصورها، و كلما كان أقرب إليها و أدق تمثيلا لمعالمها كان أنجع، و يصل الباحث لمثل هذا النموذج بالدراسة المستفيضة و تتبع الاحتمالات المنبثقة من الشيء نفسه، دون أن يتعسف في حشوها في قالب لا يتسع لها، أو لا ينطبق عليها بدقة[67].

و إذا كان مصطلح البنية يثير انطباعا مرتبطا بشيء مادي كأنه هيكل عظمي، أ و التصميم الداخلي للأعمال الأدبية بما يشمله من خطوط رئيسة منظورة، فإنه ينبغي أن نأخذ في الاعتبار أن البنية الأدبية ليست شيئا يمكن إدراكه في الظاهر، حتى لو حددنا خصائصها التي تتمثل في عناصرها التركيبية، و إنما هي تصور تجريدي يعتمد على الرموز و عمليات التوصيل التي تتعلق بالواقع المباشر، و تعد البنية ذاتها شيئا وسيطا يقوم فيما وراء الواقع[68].

قد حاول بعض النقاد تعريف البنية في الأدب بأنها جملة المبادىء التي تحكم عملية التوليد الشعري بحيث يتبع كل عنصر عنصرا آخر، و يتمثل وصف بنية القصيدة أو القصة عندئذ في الإجابة على السؤال التالي:ثمماذا؟على أن ذلك يقتضي التمييز بين عدة تصورات مختلفة هي البنية و الشكل و الموضوع و عناصرهما ؛ فالبنية هي المصطلح الأعم الذي يتحدد نتيجة لمبادىء أخرى ذات طابع شكل موضوعي تتحكم في توليد و خلق العمل الأدبي، و يترتب عليها النظام الذي تتخذه الوحدات المكونة، أما الشكل فهو على هذا الاعتبار ليس سوى الهيكل الناجم عن قوانين الصياغة و مبادىء التكرار و القوالب التي توضع فيها عناصر معينة، و يعود التمييز بينه و بين الموضوع إلى طبيعة المادة المزدوجة للأدب و هي اللغة، حيث نجد فيها جانبا طبيعيا يتصل بالظاهرة الصوتية، وجانبا آخر رمزيا يتمثل في قدرة هذه المادة على إثارة تصورات ذهنية دلالية، و من هنا، فإن العناصر التي تتصل بالجانب الصوتي للكلمات تسمى عناصر شكلية، و تلك التي تنجم عن الدلالة الرمزية تسمى عناصر موضوعية[69].

---

[66] الزاوي عبد الرحمن: الاتجاه البنيوي في النقد المغاربي. المغرب نموذجا. ص56.

[67] صلاح فضل نظرية البنائية في النقد الادبي ،ص 293.

[68] المرجع نفسه ص 293 -294

[69] المرجع نفسه ص 294 295

و على هذا، فإن الفن من وجهة النظر البنائية ليس سوى مجموعة من الأنظمة الدالة التي تقوم في مكان وسط بين اللغة من ناحية و الشيء الخارجي من ناحية أخرى.

و لا بد أن نميز بين البنية من ناحية و الأسلوب من ناحية أخرى، فالبنية تتصل بتركيب النص بينما يمس الأسلوب النسيج اللغوي المكتوب به فحسب. ففي القصة مثلا سنرى أن البنية ترتبط بمستويات الحكاية المختلفة، و وظائف الزمن و الشخصيات و هيكل الأحداث، أما الأسلوب فيقتصر على تحليل الخلايا اللغوية التي تشف عن هذه المستويات، و من هنا فإن المترجم قد يبتعد عن أسلوب النص الأصلي ،و لكنه لا يمكن أن يبتعد عن بنيته مادام لا يتخلى عن مهمته الأولى كمترجم[70].

و على هذا الأساس، فالبني ة في الدراسات هي تصور تجريدي يقيمه المحلل ليفهم على ضوئه الشيء المدروس. والبنية في الأدب هي مجموعة العناصر التي تحكم النص أو القصيدة أو الرواية، بحيث يتبع كل عنصر فيها عنصرا آخر.

5- تعريف البنيوية:

إذا أراد الدارس أن يعطي منطلقا رسميا للبنيوية فيجب عليه أن يسجل أولا بعض التعاريف للمصطلح و مشتقاته، فالبنيوية نظرية لسانية تعتبر اللغة نظاما مستقلا و مهيكلا، بعلاقاته ا المحددة و المعرفة للمصطلحات على اختلاف المستويات (الفونيمات، المورفيما ت، الجمل)، وهي كذلك تيار فكري مشترك بين مجموعة من العلوم الإنسانية (علم النفس، الانتروبولوجي...) يهدف إلى تعريف فعل إنساني مقابل مجموعة منظمة بمساعدة رياضية من الرياضيات.

و يمكن تحديد البنيوية على أساس أنها التيار اللغوي الذي يعنى بتحليل العلاقات بين العناصر المختلفة في لغة ما، حيث يتم تصورها على أنها كل شامل تنتظمه مستويات محددة[71].

و من هنا، فإن المنهج البنيوي يقوم على النظر إلى الظاهرة في ذاتها دون العودة إلى مراحل تطورها، أ ي يقوم على تقابل العناصر أو حوارها المتزامن، مستبعدا العناصر الخارجية عن الظاهرة المدروسة.

إن الظاهرة اللافتة للنظر في الدراسات اللسانية الحديثة، هي البنيوية التي ترى أن كل لغة بشرية تعتبر نظاما قائما بذاته. وهذا النظام يحتوي على عناصر، و كل عنصر لا يحمل قيمة لسانية إلا في إطار عناصره المناظرة، أو عناصره المعادلة. كما يجب الإشارة إلى أن محاضرات فرد ينان دو سوسير كانت البذرة الأولى لانطلاق النظرية البنيوية.

تعتمد البنيوية في قوانينها على التشابه و الاختلاف، و التقابل و الاستبدال، و تقوم في جوهرها على التمييز بين الصورة السمعية و التصور الفكري و العلاقة الرابطة بينهما. فليس لأي عنصر معنى أزلي و إنما موقعه هو الذي يعيّن معناه و ليس العكس.

والموقع يحدده التقابل. وأن المنطق الداخلي للصور ينبني في منظومة تتضح في نهاية المقطوعة بعد أن تمر من تقابل إلى أخر، كما يقول جان ماري أوزياس[72]. و يقول جان بياجيه عن البنيوية إنها في تقدير أولي مجموعة تحويلات، تحتوي على قوانين، نظام الثنائيات، وعليها أن تفسح المجال للتقعيد الاستنباطي الذي يصنعه المنظر على أن تظل هي مستقلة عنه،

---

[70] المرجع نفسه ص 296

[71] المرجع نفسه ص 110

[72] البنياوية .ترجمة ميخائيل ابراهيم محول .منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي .دمشق 1997.ص117

كاستقلال السمفونية الموسيقية عن العازف. و أن يظل لكل حقل خاص من الأبحاث بنيته المتميزة.ومن هنا، فإن معنى البنيوية لا يخضع لتعريف واحد. والمهم فيها أنها ترجمة للعلاقات القائمة بين العناصر المترابطة من جهة معينة. فكلما اجتمعت عناصر مترابطة تتوقف فيها العناصرعلى بعضها من جهة، وعلى علاقتها بالكل من جهة أخرى، كلما نجمت عنها أبنية. وهذا يدل على عدم مركزية البنية التي لا تتحدد العلاقة فيهامسبقا إذ تتغير بتغير النظام، الذي يضم عنصرا مع غيره. وهذا ما أشار إليه دوسويسر في تشبيهه نظام الكلمات بنظام قطع الشطرنج. و نظرا لهذا التغيير الدائم تتصف البنيوية بالمرونة
وعدم التحجر[73].

وهناك بنيويات مختلفة:رياضية، سيكولوجي ة, لغوية، اجتماعية. فالبنيوية الرياضية قد قامت في الأصل لمعارضة تلك النزعة التقسيمية التي كانت تجزيء الموضوعات الرياضية إلى أبواب مستقلة وفصول غير متجانسة من أجل العمل على الاهتداء إلى الوحدة، من خلال بعض ضروب التشاكل، و البنيوية السيكولوجية قد استهدفت نقد النزعة الذرية التي كانت تحاول رد المجاميع الكلية إلى ارتباطات بين عناصر سابقة،
والبنيوية اللغوية قد جاءت معارضة للنزعات التطورية التاريخية التي كانت تفسر الظاهرة اللغوية بالاستناد إلى المراحل الزمنية المتعاقبة التي مرت بها في تطورها، و البنيوية الانتروبولوجية قد تحددت بمعارضتها لكل من النزعتين الوظيفية، والتاريخية من جهةأخرى، بينما نلاحظ أن البنيوية الفلسفية قد تميزت بعدائها الشديد لكل نزعة إنسانية، أو لكل رجوع إلى الذات البشرية بصفة عامة[74].

البنيوية لا تحيا على الانتماء إلى مذهب واحد، أ و الانضواء تحت علم واحد، بل هي تحيا على مجموعة من اللقاءات الفكرية، تدرس العلاقات القائمة بين الحدود، ولا تدرس الحدود ذاتها، و تنظر إلى الموضوع على أنه نظام أو نسق يقوم على منهج منطقي استنباطي بناء على أنموذج تمّ تركيبه، ومنه يتم الوصول إلى قوانين عامة. فالبنيوية هي مجموعة العلوم المهتمة بدراسة العلامات (signes) أوأنسقة العلامات. و بهذا أصبح المنهج البنيوي رمزا لثقافة العصر، ومن ثم صار مفضلا عنه كثير من النقاد و الباحثين في مجال العلوم الإنسانية.

و هكذا يتركز النقد في دراسة الأدب باعتباره « ظاهرة قائمة في لحظة معينة تمثل نظامنا شاملا، والأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية كلية ذات نظام، وتحليلها يعني إدراك علائقها الداخلية و درجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها و تركيبها بهذا النمط الذي تؤدى به وظائفها الجمالية المتعددة، ومن هنا، سنجد أن العنصر الجوهري في العمل الأدبي هو الذي لا يرتبط بالجانب الخارجي، سواء بالمؤلف أو سياقه النفسي، ولا بالمجتمع
وضرورته الخارجية ولا بالتاريخ و صيرورته، وإنما يرتبط بما بدأ البنيويون يسمونه بأدبية الأدب ،أي تلك العناصر التي تجعل الأدب أدبا، تلك العناصر التي يمكن اعتبارها ماثلة في النص محددة لجنسه الفني و مكيفة لطبيعة تكوينه وموجهة لمدى كفاءته في أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد[75]»

---

[73] البشير حادي :الأدب في المناهج النقدية الحديثة ص 222 -224 ،بتصرف

[74] زكريا ابراهيم :مشكلة البنية .ص 27

[75] صلاح فضل مناهج النقد المعاصر .افريقيا الشرق. المغرب 2002 ص 74

فإذا كان موضوع الأدب هو العالم الخارجي و الداخلي للمبدع، فإ ن موضوع النقد هو الأدب، و بذلك لم يعد النقد مجالا لبروز إيديولوجيات أو نظريات مرتبطة بجوانب اجتماعية أو تاريخية أو سياسية. وهذا معناه إن النقاد البنيويون لا يحتكمون في دراسة الأثر الأدبي إلى معايير مسبقة في أذهانهم، لأن الاحتكام إلى معايير خارجية لا يسمح برؤية الأدب على حقيقته، و بالتالي لا يستطيع الناقد اختبار كيفية أدائه لوظائفه التعبيرية الجمالية.فمهمة الناقد البنيوي ليست« هي اختبار مدى مصداقية الكاتب بالنسبة لعلاقته بالمجتمع كما كان الناقد الإيديولوجي السابق يحصرها في هذا النطاق، إنما أصبحت مهتمة أن يختبر لغة الكتابة الأدبية، لير ى مدى تماسكها و تنظيمها المنطقي والرمزي ومدى قوتها وضعفها بغض النظر عن الحقيقة التي تزعم أنها تعكسها أو تعرضها في كتاباتها [76].

تمثل الأعمال الأدبية برمتها أبنية كلية، فالقصيدة لا تبنى من أبيات كما توحي به النظرة السطحية المتعجلة، ب ل تبنى من مستويات يمكن تقسيم العمل الأدبي إليها، كالبنية الدلالية للقصيدة، والبنية الإيقاعية والبنية التركيبية والتعبيرية، والبنية التخييلية.وكذلك الأمر بالنسبة إلى السرديات، فالقصة أوالرواية لا تتكون من فصول مرتبة وحسب، ولكن تتكون من بنية أصوات الشخصيات الفاعلة في العمل السردي، وبنية الزمان الذي تدور فيه الحوادث، وتقوم فيه تلك الشخصيات بوظائفها وأدوارها المختلفة، وبنية الخطاب السردي المتمثل في مستويات اللغة المختلفة من سرد وحوار و غير ذلك.

6–تاريخها و أعلامها:

لم ينبثق المنهج البنيوي فجأة في الفكر الأدبي والنقدي، وفي الدراسات الإنسانية المعاصرة، وإنما كانت له إرهاصات عديدة تخمرت عبر النصف الأول من القرن العشرين في مجموعة من البيئات والمدارس و الاتجاهات المتعددة والمتباينة مكانا وزمانا.

فالإرهاصات الأولية التي عبّدت الطريق للمنهج البنيوي تعود إلى اللسانيات عموما، وإلى علم وظائف الأصوات أوالفنولوجيا عند تروبيتسوكي (troubetskai)بخاصة.وكانت أفكار العالم اللغوي السويسري التي أملاها على تلاميذه تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي في القرن العشرين.كما أن ينابيع منهج النقد البنيوي الأولى تكمن في مضمون إنتاج التيار الشكلاني بمختلف مدارسه. وهكذا انبثقت البنيوية عن التحولات الحاصلة في الدراسات اللغوية نفسها.

ومن هنا، يكون الأب الحقيقي للحركة البنيوية، في العصر الحديث، هو العالم اللغوي السويسري فرديناندوسويسر (1857- 1913). على الرغم من أن دوسوسير لم يستخدم كلمة بنية، وإنما استخدم كلمة «نسق» أو«نظام»، إلا أن الفضل الأكبر في ظهور المنهج البنيوي، في دراسة الظاهرة اللغوية، يرج ع إليه هو أولا وبالذات. فقد كان ظهور محاضرات دوسوسير في علم اللغ ة عام 1916، فاتحة عهد جديد في مضمار العلوم اللسانية بصفة خاصة، والعلوم الإنسانية بصفة عامة.

وأما النزعة البنيوية اللغوية فإنها لم تظهر إلى حيز الوجود إلا عام 1928، في المؤتمر الدولي لعلوم اللسان الذي انعقد بلاهاي بهولندا، حيث قدم ثلاثة علماء روس، ألا وهم جاكبسون، وكارشفسكي، وتروبتسكوي، بحثا علميا

[76] المرجع نفسه ص 76

تضمن الأصول الأولى لهذه النزعة؛ ولم يلبثوا بعد ذلك أن أصدروا بيانا أعلنوه في المؤتمر الأول للغويين السلاف الذي انعقد في براغ عام 1929 ، استخدموا فيه كلمة «بنية» بالمعنى المستعمل اليوم دعوا فيه إلى اصطناع المنهج البنيوي، بوصفه منهجا علميا صالحا لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية و تطورها.

أما في فرنسا فقد انطلقت البنيوية مع منتصف الخمسينيات من القرن العشرين، وأفلت في مطلع السبعينيات. فمع صدور كتاب «المدارات الحزينة» سنة 1955 ،

وكتاب «الأنتروبولوجية البنيوية» سنة 1958 للمؤلف الشهير ليفي ستراوس، اتخذ ت البنيوية أشكالا متنوعة في النظرية والمنهج على السواء، فهذ هالكتابات وغيرها «مهدت الطريق لتقبل البنيويةِ بوصفها محاولة ممنهجة للكشف عن الأبنية العقلية الكلية العميقة، كما تتجلى في أنظمة القرابة والأبنية الاجتماعية الأكبر، ناهيك عن الأدب والفلسفة والرياضيات والأنماط النفسية اللاواعية التي تحرك السلوك الإنساني[77]»

ومن أعلام البنيوية رومان جاكبسون العالم اللغوي، وليفي ستراوس عالم الاجتماع، ولاكان المحلل النفسي، وفوكو الفيلسوف المجدد للابستمولوجيا، وجان بياجيه،

ولوسيانجولدمان، وغير هؤلاء من الرواد.

لقد أثر رومان جاكبسون تأثيرا كبيرا في بلورة كثير من الأفكار والمفاهيم المرتبطة بالبنيوية اللغوية منذ مراحلها الأولى إلى أن أصبحت متبلورة في الفكر البنيوي اللغوي والأدبي في الستينيات من القرن العشرين.

وقد التقى ليفي ستراوس مع جاكبسون في هذه الأفكار, حيث أدرك، هذا العالم الأنتروبولوجي, بفطنته أن المنهج التاريخي والتحليلي لدراسة البنى الاجتماعية وتحليلات علاقات المجتمعات الأولية لا يسفر عن نتائج يقينية, أومقنعة, إلا بالاعتماد على النموذج اللغوي الذي يمكن أن يكون عونا وأشد خصوبة من التحليل التاريخي.

وكان يوازي ذلك جهد "جان لاكان" في التحليل النفسي البنيوي, وفي المزج بين عمليات التداعي في الوعي والبنية اللغوية البنيوية التي تستقطب دائما نموذج اللغة؛ لأن طبيعة المادة المكونة للأدب في التحليل النقدي هي اللغة, فالأدب, إذن, لا يتكون من أفكار

و مشاعر و آراء فقط, و إنما هو جسد لغوي ممثل للنص الأدبي. و لعل أبرز ناقد أعطى لمصطلح البنية منطلقه الأول كان رولان بارت في دراساته ومقالاته النقدية النظرية

والتطبيقية.

7- الأسس النظرية للبنيوية:

من أهم الأسس التي يقوم عليها المنهج البنيوي هي: مبدأ الثنائية الذي يعتبره فرديناندوسوسير محورا أساسا لقيام الظواهر, لأن الظاهرة, في نظره, تقدم دائما وجهين متقابلين

[77] إديثكيروزيل: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكر, ترجمة جابر عصفور. الدار البيضاء, المغرب. ط2 1985, ص12.

ولا قيمة لأحدهما إلا بالقياس إلى الآخر[78], إذ لا وجود لأصوات من غير الأعضاء الصوتية, ولا معنى للأعضاء الصوتية من غير الانطباعات الصوتية نفسها, ولا يتمّ تحديد الداخلي إلا حين يقابل بالخارجي, والنفسي بغير النفسي, والفاعل بالمنفعل, والمجتمعي بالفردي,

والجوهري بالعرضي. وكل من هذه العناصر المتقابلة يؤثر في الآخر ويتأثر به, يوسعه ويتوسع به. ولكن هذا لا يمنع كونهما شيئين متميزين كليا الواحد عن الآخر[79].

وانطلاقا من هذا الأساس يرفض دوسوسير النظرة الجزئية للأشياء التي تعزل الظاهرة عن مجالها, لأن قيمة الجزء تأتي من موقعه بالنسبة للكل, و ليس هناك أشياء مفروغ منها تظل قائمة حتى ولو انتقلت من مجموعة أفكار إلى أخرى[80]. وهذا المفهوم هو الذي جعله يدعو إلى النظرة للظاهرة, في مجموعة من المقابلات التي بفضلها يكشف الدارس العلاقات التي تحدد طبيعة الظاهرة و تكوينها, وأهم هذه المقابلات هي:

– أولا: اللغة و الكلام La langue et le langage للغة, في نظر دوسوسير, نتاج اجتماعي لملكة اللسان, و تواضعات ملحة لازمة يتبناها الجسم الاجتماعي لتسهيل ممارسة هذه الملكة لدى الأفراد [81]. وهذا يعني أن اللغة واقع اجتماعي, أو كل اتفاقي مكتسب تستمد فاعليتها وقوتها من ذاتها, وتتكون من المسموع والملفوظ و المتصور, ومن هنا, فهي منفصلة عن الذات المتكلمة, إذ توجد بالقوة في أدمغة أفراد المجتمع الذين يستعملونها أثناء ممارسة الكلام. فاللغة ليست وظيفة للفرد الناطق وإنما هي نتاج يكتسبه؛ بل هي الجزء الاجتماعي الذي لا يقوى الفرد وحده على صنعه أو تغييره[82].

أما الكلام فهو ما يتلفظ به الفرد, ينتمي إلى المجالين الفردي والاجتماعي, وهو عمل فردي للإرادة والعقل. وإن كانت اللغة مستقلة عن التصويت، وعن الكلام, إلا انها ضرورية للكلام, و هو لازم لتأسيسها, و له السبق عليها و مطور لها. و اللغة من هذا المنظور إنتاج للكلام و وسيلة له.

– ثانيا: التزامن و التعاقب La synchronie et la diachronie لم يتفق النقاد و الدارسون على مصطلح واحد في هذا المجال, فهناك من الدارسين من يستخدم عبارتي: التزامن و التعاقب, وهناك من يستعمل عبارتي: الآنية و الزمانية, هناك من يستخدم التزامن و التزمن, مقابل التعبير الفرنسي: La synchronie et la diachronie فالآنية (Synchronie) هي وصف للظاهرة, إذ تنظر إلى الأشياء بنقطة معينة بصرف النظر عن ماضيها و مستقبلها أي استبعاد تغيراتها عبر الزمن, بينما تهتم الزمانية بدراسة تغيرات الظاهرة عبر الزمن. و من هنا نلاحظ أن

---

[78] ينظر: فرديناتدوسوسير: محاضرات في الألسنية العامة. ترجمة يوسف غازي مجيد النصر. المؤسسة الجزائرية للطباعة. 1986. ص19.

[79] المرجع نفسه. ص32.

[80] المرجع نفسه. ص155.

[81] المرجع نفسه. ص 20.

[82] ينظر: المرجع نفسه. ص 25-26.

الآنية تشترط تثبيت الزمن ودراسة الظاهرة خلال تلك اللحظة كما نثبت صورة معينة خلال عرضنا لشريط مصور لدراستها و التمعن فيها, أما الزمانية فهي تدرس الظاهرة في صيرورتها[83].

يرى دوسوسير أن اللغة "منظومة قيم صرف و لا شيء يحددها خارج الحالة الآنية لعباراتها [84]". لذلك يدرسها من زاوية تقاطع المحورية: أولا محور الآني ة أو المعية أوالتزامنيةأوالسكونية الذي يستبعد كل تدخل زمني, لأنه مرتبط بعلاقات قائمة بين أشياء متواجدة.و ثانيا محور الزمانية أوالتعاقبأوالتطورية الذي يهتم بدراسة تغيرات الظاهرة.

ويرى أيضا أن وقائع اللغة لا تنتمي إلى التعاقب الزمني قياسا إلى الفرد الناطق بها, ذلك أنه أمام حالة [85]. وعلى من يريد أن يدرس حالة معينة آنية أن يلغي من ذهنه التعاقب التاريخي, لأنه يحجب عنه الرؤية[86].

وقد شبه دوسوسير هذه الثنائية بوضعين للعبة الشطرنج. أحدهما يصف اللعبة إثر تحريك القطعة دون النظر إلى ما كانت عليه, أوما يمكن أن تكون عليه, وهذه هي الآنية،والأخرى أن تصف اللعبة من أولها إلى آخرها، أوحالات قطعة من بدايتها إلى سقوطها، هذه هي الزمانية[87].

لا يمكن وصف اللغة إلا إذا تموضعت في حالة ما, فتمييز الجمع عن الفرد بزيادة علامة هي حالة قائمة على العلاقة والتقابل بين عنصرين في تموضع معين. أما دراسة كلمة ما, ومتابعة تطورها والانتقال من حالة إلى أخرى فهي دراسة تاريخية. فكلمة "دأب" كانت تدل على شيء معين, ثم صارت "أدبا" تدل على شيء آخر, فهذا الانتقال من صورة إلى أخرى هو محور تاريخي تطوري[88].

وهنا، ينبغي الإشارة إلى ذلك الجدل القائم بين أنصار البنيوية الذين يقولون بالآنية في تقدير الأشياء باعتبار الظاهرة في نظرهم تعود إلى الترابط القائم بين الأجزاء ولا معنى للجزء إلا بحسب موقعه من الآخر. وأنصار التعاقبية وهم الماديون التاريخيون الذين يفسرون الظواهر بحسب صيرورتها التاريخية, ومبدأ السببية, فكل ظاهرة في نظرهم تخضع في وجودها إلى عوامل مادية و تاريخية[89].

وإذا كان دوسوسير يرى أن لا علاقة للوقائع الزمانية بالواقعة الآنية التي تخلقها إذ أنها مختلفة في نظامها, فإن بعض الفلاسفة المعاصرين حاول التوفيق بين الآنية والزمانية, فالآنية, في نظره، لا تقوم نقضا للتاريخ, ولا تتعارض مع النظرة التطورية. ولا تكرّس الحاضر على حساب الماضي، ولا تؤسس الاستقرار على حساب الصيرورة, وإنما هو منهج

---

83 ينظر: البشير حادي: في المناهج النقدية الحديثة. بحيث مقدم لنيل شهادة دكتوراه في الأدب, بقسم اللغة و الأدب العربي. جامعة وهران. 93 94 . ص203.

84 محاضرات في الألسنية العامة. ص110.

85 المرجع نفسه. ص103.

86 ينظر: البشير حادي: الأدب في المناهج النقدية الحديثة. ص 205.

87 محاضرات في الألسنية العامة. ص110.

88 البشير حادي: الأدب في المناهج النقدية الحديثة. ص 205.

89 ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوب و الأسلوبية. الدار العربية للكتاب. طرابلس. 1982. ص131.

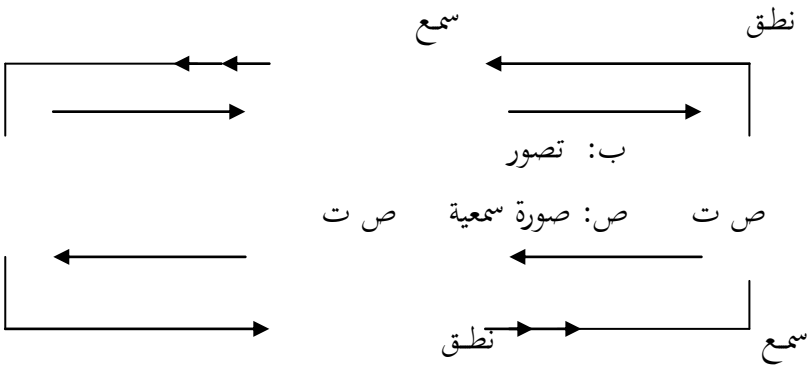
عملي قد يساعد على وصف مناخ التطور في فترة من فترات حدوثه, فالآنية تنطوي على الإقرار بالصيرورة من حيث إنها تقطّعها مقاطع[90].

وانطلاقا من مفهوم الآنية, فإن اللغة منظومة مستقلة عن كل ما هو غريب أوخارج عن كيانها, فهي لا تعرف إلا ترتيبها الخاص. ولكي يزيد الأمر وضوحا, يقارن دوسوسير اللغة بلعبة الشطرنج لتمييز الداخلي من الخارجي في اللغة. فانتقال اللعبة أو تبدل قطعها من الناحية الشكلية هي أمور خارجة لا تغير شيئا في قواعد اللعبة الداخلي. أما إذا زدنا أونقصنا في عدد القطع فإن ذلك يمس جوهر اللعبة ويغير في قواعدها[91].

- ثالثا: ثنائية الدال و المدلول Le signifiant et le signifie

يرى دوسوسير أن العلامة الألسنية لا تربط شيئا باسم, بل تربط تصورا بصورة سمعية, وليست الصورة السمعية هي التصويت المادي الذي هو شيء فيزيائي صرف, بل هي التمثل الذي تهبنا إياه حواسنا [92], وعليه يمكن للمرء أن يستحضر صورة ما من غير تصويت لفظي, فيحقق بذلك الصورة الداخلية للخطاب. ومن هذا المنظور تكون العلامة الألسنية ذات كيان نفسي يتم تنفيذها على الشكل التالي:

(أ) متحدث ترتبط في ذهنه وقائع الضمير المسماة تصورات (concept) مع تمثيلات العلامات أوالصور السمعية المستخدمة في التعبير, وهذه ظاهرة نفسية تلحقها عملية فيزيولوجية, حين يصل هذا الإرسال من (أ) المتحدث إلى (ب) المتحدث إليه, وتستمر الدارة باتجاه معاكس إذ يتلقى (ب) الإرسال بواسطة السمع, ثم يتحول إلى الدماغ ليتم الترابط النفسي بين الصورة و التصور الذي يقابلها, و يمثل ذلك الرسم التالي[93]:



[90] ينظر: المرجع نفسه. ص 128.

[91] ينظر: محاضرات في الألسنية العامة. ص 35- 37.

[92] ينظر: المرجع نفسه. ص89.

[93] ينظر: المرجع نفسه. ص23.

وبهذا تكون العلامة الألسنية كيانا نفسيا ذا وجهين مترابطين فيما بينهما يدعو الواحد منهما الآخر.وبذلك تكون العلامة هي النسق بين التصور والصورة السمعية خلافا للاستعمال الشائع الذي يقصرها على الصورة السمعية وحدها. ومن هنا يستخدم دوسوسير مصطلحي الدال والمدلول بدلا من التصور والصورة السمعية، لأنهما أقوى على التمثيل على الأقل في الاستعمال الشائع. و من ثم يخلص إلى اعتباطية (arbitraire) الرابط الجامع بين الدال والمدلول، أ ي علاقة العلامة بمدلولها، و يضرب لذلك مثلا كلمة«أخت» ما الذي يربطها بتعاقب الأصوات «أ، خ، ت»التي تقوم مقام الدال بالنسبة لها. وأكبر دليل على ذلك اختلاف الألسنة.وهذا ما يؤكد أن علاقة العلامة تقوم على مبدأ الوضع و العادة والاتفاق، أي أنها ليست معللة بالقياس إلى المدلول، فلا وجود لأية رابطة طبيعية بينهما[94].

هذا، ومن جهة أخرى، فإن دوسوسير يرى أنه لا وجود للماهية الألسنية إلا بالترابط بين الدال والمدلول، اللذي ن لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، لأنهما مثل الروح

والجسد، أومثل الهيدروجين والأوكسيجين اللذين يعطيان الماء، و ليس لأيهما منعزلا أية خصوصية من خصوصيات الماء.

-رابعا:ثنائية العلاقة la bilatéralité des rapports

تعتبر هذه الثنائية أساسا هاما من الأسس التي تقوم عليها البنيوية، وترتبط ارتباطا وثيقا بثنائية التزامن والتعاقب. فهذه الثنائية «تبين أن العلاقة اللغوية تتم على مستويين أساسيين أودائرتين متميزتين تولد كل منهما نظاما من القيم. فهذه الثنائية تقوم على العلاقات السياقية التي تعتمد على التعاقب والتآلف بين الكلمات، لأن الكلمات لا تكتسب قيمتها إلا بتقابلها مع ما يسبقها أوما يليها أومعهما معا، مثل: العلم نور، والجهل ظلام.كما تنبني هذه الثنائية على العلاقات الترابطية، إذ تتسم الكلمات خارج علاقاتها السياقية «بشيء من الانتماء والترابط في الذاكرة، مع مجموعة أخرى من الكلمات خارج الخطاب مكونة معها علاقات مختلفة. فكلمة «تعليم»مثلا توحي بقافلة أخرى من الكلمات التي تنبثق عنها في الذهن لا شعوريا، منها نظام التربية والتعليم وما يتفرع عن ذلك.ويتم هذا بواسطة الإيحاء والتداعي. ومقر هذه العلاقات الدماغ وهي جزء من الكنز الداخلي الذي يشكل اللغة عند الفرد[95]»

وما يمكن ملاحظته أن العلاقات السياقية التي يخلقها التآلف و التعاقب، يقوم على تركيب فعلي لمجموعة من الجمل والعبارات، بينما العلاقات الترابطية فهي على خلاف من ذلك تجمع بين عبارات غيابية.

خامسا:ثنائية التشابه والاختلاف: Ressemblances et différences

يرى دوسوسير أن النظام اللغوي مبني على التفابل، مثل قولنا: « لا أدري »و«لا تقل هذا » فكلا العبارتين يشتمل على العنصر«لا» ولكن «لا» في العبارة الأولى ليست هي «لا» في العبارة الثانية وإن تشابهتا. وكذلك حين نسمع في محاضرة تكرار عبارة:«أيها السادة» فإننا نشعر في كل مرة بالعبارة ذاتها، لكن«تنوع سرعة الكلام و التنغي م يبينانها بحسب فوارق صوتية ذات شأن عبر مختلف أجزاء المحاضرة[96]».

---

[94] ينظر المرجع نفسه .ص89 -91

[95] المرجه نفسه ص 215

[96] محاضرات في الالسنية العامة .ص 131

ومن منظور دوسوسير، أن هذا يعني أن النظام اللغوي ماهو إلا عبارة عن «مجموعة من الفوارق الصوتية المتآلفة مع مجموعة أخرى من الفوارق الفكرية، وعن المقابلة بين هذه و تلك يتولد نظام من القيم الخلافية، وهذا النظام هو الرابط الدال و المدلول وهو الشيء الذي تقدمه اللغة[97]».

وحين يريد دوسوسير أن يبرهن على أن الآلية اللغوية بمجملها تعمل وفق ثنائية التشابه والاختلاف، يضر ب لذلك مثلا من خارج اللسان، وهو: إذا انطلق قطاران من نقطة (أ) إلى نقطة (ب) في التوقيت نفسه، ولكن يفصل بينهما أربع و عشرون ساعة، فإننا سنقول إن القطار واحد حتى وإن اختلفت القاطرات ومن يعمل فيها. وإذا ما هدم شارع ثم أعيد بناؤه، فإننا نقول إنه الشارع ذاته حتى ولو تغير فيه كل شيء؛ لأن الذي يكوّن كيان القطار أوالشارع ليس ماديا صرفا. وإنما يقوم على بعض الشروط ومادته العرضية دخيلة عليه. فبالنسبة لما يكوّن كيان القطار هو ساعة انطلاقه واتجاهه وكل المواصفات التي تميزه عن غيره. وبالنسبة إلى الشارع فهو موقعه من الشوارع الأخرى. وكذلك الأمر في اللغة، فإن ما يميز عبارة هو تمفصلها مع غيرها، لأن اللغة، من منظور دوسوسير، ما هي إلا اختلافات تصويرية وأخرى صوتية.[98]

ولكي يوضّح دوسوسير هذه المسألة أكثر، يورد مثالا آخر مخالفا للمثالين السابقين، وهو كأن يسرق من رجل ثوبه فيجده في متجر للثياب البالية، فالأمر هنا يتعلق بكيان مادي، ولن يكون الثوب ثوبا آخر مهما كان مشابها لغيره . وهذا عكس التشابه الألسني الذي يشبه القطار والشارع والكلمة المكررة «أيها السادة» التي تتجدد مادتها لأنها فعل صوتي جديد , وفعل نفسي جديد أيضا. والرابط بين الاستعمالات المتعددة للكلمة الواحدة ليس التشابه المادي المحض، أوالمشابهة الدقيقة في المعاني , إنما هو في العناصر التي تمييز الطبيعة الحقيقية للوحدات الألسنية[99] .

8- المبادئ و الأهداف:

لقد تبلور الاتجاه البنيوي, واتضحت رؤيته وأصبح مقصودا لذاته, منذ أن أعلن جاكبسون و تينيانوف عن المبادئ الأساسية للبنيوية في بيانهما سنة 1928, ويمكن تلخيص أهم عناصر هذه المبادئ في ما يلي:

* أولا: يرتبط تاريخ الأدب بالعلوم الأخرى ارتباطا حميما وعلى من يدرسه أن يلم بقوانينه ليتمكن من ربط العلاقة بين الأنظمة الأدبية الأخرى.

* ثانيا: لا يفهم الأدب من خارجه, لأن النص وحدة مغلقة يجب دراستها من الداخل,وتحليل معطياتها الخاصة, والبحث عن قوانينها وعمل أبنيتها.

* ثالثا: النص الأدبي هو الموضوع الجوهري للنقد, لأنه نتاج لغوي قبل كل شيء, ولا ينبغي دراسته إلا من هذه الناحية بوصفه شبكة معقدة من العلاقات ذات الدلالة التي تقوم بينها, وطبيعة القوانين التي تحكمها. فالتحليل البنيوي يركز على الجانب اللغوي, ويتعمق في دلالات الألفاظ ومعاني الكلمات.

* رابعا: إن التمييز بين التوقيتي والتطوري يعد فرضا خصبا مثمرا في البحث الأدبي.

---

[97] البشير حادي الأدب في المناهج النقدية الحديثة.ص216

[98] المرجع نفسه. ص216.

[99] المرجع نفسه. ص216 – 217.

* خامسا: لا يتطابق النظام الأدبي التوقيتي مع الفكرة المبسطة عن العصر, لأنه يحمل في طياته خصائص قد تأتي من الأعماق, أومن آداب أخرى لذلك لا يمكن حصر العناصر المتعايشة وإعطائها نفس الحقوق, بل لابد من الكشف عن مراتب دلالتها لفترة محددة.

* سادسا: مثلما ميز دوسوسير بين اللغة والكلام, ميز البنيويون بين القواعد القائمة والممارسات الفردية في الأدب وإن كانا مرتبطين ومتلازمين يستدعي أحدهما الآخر. والتفريق بينهما يفسد نظام القيم الفنية.

* سابعا: إن دراسة القوانين البنيوية في اللغة والأدب تؤدي إلى وضع عدد من النماذج البنيوية الموجودة في الواقع, وإلى أشكال تطور هذه النماذج في الحالات التي تتم فيها دراسة الجانب التاريخي المتطور.

* ثامنا: إن البرهنة على القوانين الملازمة لتاريخ الأدب لا تفسر بإيقاع التطور، ولا الاتجاه الذي يختاره هذا الأخير عندما نكون أمام احتمالات متعددة نظريا. وهي لا تعطينا إلا معادلة غير محددة. تقبل بتعدد الحلول. ولا تقدم بالضرورة حلا وحيدا, لأنه ليس من الممكن حل كل المشكل[100].

أما من حيث الأهداف فإن البنيوية تمحورعملها النقدي حول البحث في القوانين والأنساق الداخلية للعمل الأدبي, وتعامل النص كعالم ذري مغلق على نفسه, وموجود بذاته. وبهذا تريد البنيوية الكشف عن لعبة الدلالات. إذ ينصب البحث عند النقاد البنيويين على "اكتشاف القوانين الداخلية للنص, تلك ميزته عن اللغة العادية, وحولته إلى إيحاء, وليس النقد, في هذه الحالة, إلا وصفا للعبة الدلالات, وبحثا عن قوانين تبنين النص, ويرى البنيويون أن الاتجاهات النقدية السابقة عليهم, أو المتعارضة مع جوهر منهجهم, لا تخدم النص, وإنما تستخدمه لأهداف تاريخية أواجتماعيةأولغويةأوغيرها من الأهداف, وهي بالتالي تستعبده و تتركه خارج مجاله الخاص[101].

وهكذا يظل هدف البنيوية هو الوصول إلى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية, ودراسة علائقها وتراتبها والعناصر المهيمنة على غيرها وكيفية تولدها, ثم كيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية على وجه الخصوص. أو بعبارة أخرى أن المنهج البنيوي اهتم, في تحليله للنص, ببناه الأدبية, وفحص علائقها الداخلية, وركز على دراسته لغة الآثار الأدبية, وليس في عمومها, ولكن في صيغتها الأدبية والشعرية الخاصة.

ومن هنا, كان البنيويون يطمحون إلى تأسيس علم للأدب يكتفي بذاته, ولا ينصرف إلا إلى تحليل النص الأدبي تحليلا داخليا, يقصي كل السياقات الخارجية, ولا يعترف إلا بلغته[102].

فمنذ أن بدأ دوسوسير دراسته اللغوية, بدأ البنيويون في البحث عن ثوابت تكوين الظواهر. أوكما يقول دوسوسير إن البنيوية تبحث بطريقة شمولية ومتواصلة عن القوى الموجودة في كافة اللغات, وأنها تستخلص القوانين العامة بعد ذلك التي يمكن أن تردّ إليها كل الظواهر[103].كما أن البنيوية تحاول أن تجد لها " شيئا يكون بمثابة اللاشعور المختفي

---

[100] المرجع نفسه. ص235 – 236. و الخطاب النقدي المعاصر لمحمد بلوحي. ص91.

[101] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. المغرب. ط 1985. ص21.

[102] محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر .ص90.

[103] محاضرات في الألسنية العامة. ص17.

وراء كل الأفعال, والمسؤول عنها منذ البداية, أي أن تكشف الفاعل الذي يرقد خلف الوعي أوخلف الظاهر. مثلما يرث الولد عن أبيه بعض الصفات التي لم تكن باختياره, ولكنه يتوهم في لحظة من اللحظات أنه صاحب تلك الصفات. وكأن كل المعاملات والعلاقات التي تتم بين مختلف الأفراد و المجتمعات تتم في نظر البنيويين خارج إرادتهم تحكمها بنية, أونسق يتغير مع العصور و المجتمعات إلا أنه يظل حاضرا في كل العصور والمجتمعات"[104].

وفي هذا الصدد يقول ميشال فوكو: "نحن نفكر داخل فكر مقفل وقاهر, هو فكر عصر معين ولغة معينة, ولذلك كله قوانينه الخاصة. وكل الجهود الإنسانية ينبغي أن تتجه للكشف عن هذا الفكر السابق للفكر. وعن هذا النسق السابق لكل نسق, وحين نفكر نكون مقيدين بهذا النسق الخفي الذي لا نعرفه"[105].

يبحث أصحاب الاتجاه البنيوي عن سر التكوين, ويكرسون جهدهم للانعتاق من النزعة الإنسانية من أجل اكتشاف الإنسان داخل الإنسان. وحين يقول البنيويون "بهذا إنما يريدون أن يتخلصوا من النزعة الإنسانية التي يعتبرونها اتجاها مضللا للفكر ومقيدا له...

ومع الإلحاح على هذا الاتجاه وجد بعضهم أن الإنسان في حريته وفي وجوده قد اختفى كما يقول ميشال فوكو, وبموت الإنسان أواختفائه ستنعتق العلوم الإنسانية, وهذا معناه أن النسق لا فاعل له, وأن ثمة دون الذات العارفة فكر لا هوية له"[106].

وعلى هذا الأساس تدرس البنيوية العلاقات القائمة بين الحدود ولا تدرس الحدود ذاتها. وتنظر إلى الموضوع على أنه نظام أو نسق يقوم على منهج منطقي استنباطي بناء على نموذج تم تركيبه, ومنه يتم الوصول إلى قوانين عامة, وهذا كله يوحي بأن تحت البنيوية "ابستمولوجيا" خفيه تدير ظهرها لكل ماهو معيش vécu من أجل فهم الواقع. ومن أجل هذا فهي ترفض النظرية التاريخية النفعية والجدلية اللتين احتكرتا الدراسات الحديثة, لتسترد للأشياء قيمتها في ذاتها من غير النظر إلى أحداثها وتاريخها. وترفض كل الأشكال التي تعود للذات الإنسانية بشكل عام, وتسلم بوجود الاستمرار أوالاتصال بين المعيش

والواقعي. ولا سبيل إلى معرفة الواقع إلا إذا نحينا المعيش حتى لو اقتضى الأمر– من بعد معاودة إدماجه في نسق موضوعي يكون قد تم تطهيره من كل شوائب النزعة الوجدانية,

وذلك من أجل الوصول إلى عقلانية بنيوية يكون الجديد فيها هو استخدام منهج التحليل البنيوي, من أجل الكشف عن أصالة "الأنتولوجيا" (Ontologie) بوصفها علما يزيح النقاب عن الطبيعة اللاشعورية للظواهر الجمعية, يقول عنه الدارسون إنه يلبّي حاجة عقلية هامة من حاجات عصرنا, ويكشف طريقا جديدا ينأى بالفكر البشري عن الذات والموضوع الذي طالما شغل البحث من ديكارت حتى هيجل. ويقولون إن السر في ذلك أن البنيوية جاءت بمثابة اللغة الشارحة لكل حضارة عصرنا. وأن إنسان القرن العشرين بدأ يكتشف ذاته من جديد إنها "بنية" وأن المهم في الأمر ليس

---

[104] البشير حادي: الأدب في المناهج النقدية الحديثة. ص218.

[105] مجلة بيت الحكمة. دار قرطبة للطباعة و النشر. الدار البيضاء. المغرب. ع1 أبريل 1986. ص21.

[106] المرجع نفسه. ص6. و كذلك الأدب في المناهج النقدية الحديثة. ص219 – 220.

هو معرفة المعاني في ذاتها، ولكن المهم هو معرفة صناعة هذه المعاني كيف تتم, لكشف القانون الباطني والتعرف على العلاقات

والأواصر القائمة بين عناصره. أي ما هو القانون الذي يحدث أو يصنع هذا النسق. وسيتم الوصول إليه بطبيعة الحال بواسطة الفروض hypothèses والاستنباطات التي قد تؤدي بالفعل إلى مفهوم البنية التي تفسر الكثير من الظواهر وبخاصة فيما يتعلق باللاشعور

واللغة والثقافة والحضارة الإنسانية، والهدف من ذلك هو اكتشاف الأساس المشترك لكل من اللغة والمجتمع والوقوف على المبادىء التي تتحكم في هاتين البنيتين. وذلك أولا وقبل كل شيء من خلال عملية تحديد الوحدات التي تقبل المقارنة في الواحدة منها والأخرى،

والعمل على استخلاص ما بينهما من علاقات اعتماد أو توقف متبادل... أي دراسة التواصل وهو ما يعكف عليه المهتمون بدراسةالتوسع والامتداد اللغوي الذي يستوعب كل العلوم الإنسانية [107] .

تسعى البنيوية إلي تحرير الأذهان من الوهم القديم الذي يشبّه العقلية البدائية بعقلية الطفل، ويظن أن نمو الفرد يمر حتما في مراحل تاريخ النوع .وهي تعتمد في ذلك على المبدأ المنظم الذي يسبق الظاهرة. وينطوي هذا المبدأ عل ى قيمة عقلية دون أن يصاغ مفهوما عقليا.ولتفسير ذلك يقول الأنتروبولوجيون يجب أن ندرك البنية اللاشعورية الكامنة تحت كل بنية وكل عرف.ونستخلص من هذا أن النظرية البنيوية تقوم في جوهرها على التمييز بين الصورة السمعية والتصور الفكري والعلاقة الرابطة بينهما.فليس لأي عنصر معنى أزلي وإنما موقعه هو الذي يعيّن معناه وليس العكس.والموقع يحدده التقابل[108] .

9-المآخذ على البنيوية:

أهم ما يؤخذ على المنهج البنيوي،أنه اكتفى بالتحليل الأفقي للنص الأدبي باعتباره نظاما لغويا مغلقا،إذ وقف النقد البنيوي عند عتبة البنية اللغوية الداخلية دون تجاوزها إلى الأنظمة الخارجية الأخرى بما فيها المرجعيات الاجتماعية والسياسية والثقافية والدينية التي ينتمي إليها الخطاب.

لقد أصبحت البنيوية نزعة متعالية تلغي التاريخ وتغترب بالإنسان في سجون النسق، أ والبنية، أوالنظام، ومن هنا،عيب عليها أنها تهدف إلى خلع الأعمال الأدبية عن جذورها .

فالتحليل الداخلي للعمل الأدبي لن يوصل إلى القبض على الدلالة المركزية للنص، ولا يساعد على الكشف عن الرؤية ، وعليه، فإن المنهج البنيوي يحول النقد الموضوعي إلى«مجرد تحليل وصفي وضعي، ذي آفاق ضيقة لا تستوعب ما يتحرك خلف البنيات اللغوية [109]».

---

[107] البشير حادي :الأدب في المناهج النقدية الحديثة نص 221 -222 .و كذالك مشكلة البنية لزكريا ابراهيم ص 9 15

[108] البشير حادي :الأدب في المناهج النقدية الحديثة ص 222 -223

[109] محمد ينيس:ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب.ص22

ومن المآخذ على البنيوية أنها تختزل الفكر، ولا تتصل اتصالا مباشرا بالواقع الاجتماعي، كما أن البنيوية الأنتروبولوجية تخلط بين البحث عن الأبنية اللاواعية للأسطورة
والبحث عن القوانين الطبيعية الثابتة التي تحكم الإنسانية.

بينما في واقع الأمر، أن الفكر جزء من الحياة الاجتماعية، وليس مستقلا عن صيرورة المجتمع، وبالتالي فإن النص الأدبي ليس منفصلا عن الممارسة الفعلية الملموسة للمبدع داخل المجتمع كما يزعم أصحاب الاتجاه البنيوي في النقد. فالنص الأدبي ممارسة لغوية في إطار اجتماعي محدد، وليس عالما لغويا ذريا مغلقا على نفسه، كما أن النص الشعري ليس «ممارسة لعبة لغوية خارج التاريخ والمجتمع، كما أنه ليس وثيقة نستعين بها عند تفسير ظاهرة معينة، لذلك أؤكد على أن النص ممارسة إبداعية للغة تمت وفق قوانين خاصة أدبيا واجتماعيا وتاريخيا[110]».

يؤكد كثير من النقاد على عدم وجود قراءة بريئة لأي نص من النصوص ،لأن القراءة نفسها عملية إنتاج تؤكد فاعلية الأنساق التي يحتويها القارىء أو تحتويه في إدراك النسق الذي ينطوي عليه النص؛ لأنه مهما تميز الأدب فإنه يصدر عن رؤية ما ورائية تسلك شتات العناصر المكونة له ابتداء من اللغة التي هي حجر الزاوية في كل بنيان أدبي. فالمنهج غير منفصل عن «الإيديولوجيا، بل إنه الإيديولوجيا المتحكمة بعينها في النسق النظري العام الذي يقود إلى مجموعة من المقومات والنتائج [111]».

ومما زاد النفور من البنيوية «مغالاتها في الإيمان بالوضعية، ومشايعة العلم في دقته، فلجأ ت إلى تطبيق طرائق كالوصف الخالص، واستنباط النتائج واستعمال الإحصاء
والجداول. فصار معجمها النقدي عصيا على المتخصصين- حتى لا نقول على القراء العاديين-لهذا وجدت نفسها تعيش في دائرة مفرغة، ونتائجها لا تزيد عن حدود الوصف الخالص ، ومن هنا، هاجمها كثير من المفكرين والنقاد سواء أكانوا غربيين أم عربا، لأنها أصبحت تحت طائلة الوقوع في إسلاب البنية وضمنيتها[112]».

وينظر بول ريكور للفلسفة البنيوية على «أنها أقرب إلى اللأدرية لأنها لا تؤمن بوجود «رسالة» وهي من المعنى في نقطة اليأس، وليس للناس ما يقولون، في نظرها، وما يقولونه خاضع للبنية [113]».

وحين يعمد المنهج البنيوى إلى التعميم فإنه «لا يأمن المزالق، وآنذاك يضطر أصحابه إلى انتقاء الأمثلة التي تخدم الغرض المحدد مسبقا بناء على مبادىء معينة. وهذا ما يثير استغراب بول ريكور في النماذج التي أتى بها ليفي ستراوس، ويتساءل عن سر إغفاله للفكر السامي، أوالهندي الأوروبي، أوالهلليني، ويرى في ذلك مبالغة من المؤلف غير مبررة، ويتساءل أن كان الرصيد الأسطورى لهذه الحضارات يخضع للعملية نفسها ؟ وإذا كان كذلك فهل يخضع لها

---

[110]-المرجع نفسه ص 24

[111]المرجع نفسه ص 18

[112]محمد بلوحي :الخطاب النقدي المعاصر .درا العرب للنشر و التوزيع .وهرات .الجزائر ط2 2002 ص 92

[113]البشير الحادي :الأدب في اتلمناهج النقدية الحديثة ص 302

بدون بواق؟ و حين يقبل قسم من الحضارة تطبيق مبادىء علم اللغة أكثر من غيره. فهذا ليس معناه أن أقساما حضارية أخرى تقبل تلك المبادىء بالضرورة [114]».

وينظر بول ريكور إلى هذا الفهم على أنه « تجاوز للحدود ناتج عن شيئين، أولهما: أن تعميم مبادىء علم اللغة على المعارف الأخرى تمّ عن سبيل مثال ملائم، ولكنه قد يكون شاذا. ثانيا أن الانتقال من علم بنيوى إلى فلسفة بنيوية أمر لا يبعث على الاطمئنان دائما..بل إنه يفتقر إلى التماسك [115]»

وهكذا يظهر أنه إذا كان النقد السياقي ينظر إلى الأدب على أنه رسالة بلا مدونة، فإن النقد البنيوى ينظر إلى الأدب على أنه مدونة بلا رسالة. ومن هنا، فإن القراءة الداخلية للنص الأدبي تطرح صعوبات لا يمكن التنكر لها. لذا لجأ بعض النقاد إلى تطبيق البنيوية التكوينية، كجواب مركزي على منهج القراءة، حيث إن كل قراءة علمية، بنيوية تكوينية للنص الأدبي يجب أن تتم من داخل المجتمع، ما دام الفكر والإبداع جزءا من الحياة الاجتماعية، وما دامت للنص الأدبي وظيفة اجتماعية. وعلى هذا الأساس، فإن البنيوية التكوينية ترفض المقولة الفارغة بأنه يمكن وصف العمل الأدبي دون اللجوء إلى محتواه.

---

[114] المرجع نفسه ص 292 -293

[115] المرجع نفسه ص 293.

المحاضرة الثالثة: السيميائية

1 -تعريفها:

إن القضية الأولى التي تواجه الباحث فيما يتصل بالمنهج السيميائي هي قضية المصطلح، و في نظر كثير من الباحثين،أ ن السبب في ذلك يعود إلى تعدد المصادر الثقافية في إطلاق الألفاظ أو الكلمات الدالة ابتداء من الاسم العلمي، فذوو الثقافة الفرنسية يفضلون مصطلح «السيميولوجيا» و ذوو الثقافة الأنجلوسكسونية يؤثرون مصطلح «السيميوتيك».

أما النقاد العرب فهم يتوزعون على ثلاثة اتجاهات، فم ن تأثر بالثقافة الفرنسية يستعمل مصطلح «سيميولوجيا» و له مبرراته في ذلك. و بعضهم الآخر يؤثر مصطلح «سيميوطيقا» نتيجة تأثره بالثقافة الأنجلوسكسونية . ومنهم من يبحث في التراث العربي ذاته على الألفاظ و الكلمات المشابهة أو المناظرة التي يمكن أن تؤدي بشكل تقريبي الدلالة اللغوية المطلوبة في العلم الحديث و يفضل استعمال مصطلح«السيمياء»

و يشتق منه السيميائية، لأن السيمياء في الأدب العربي القديم كانت تقترن بالسحر و الكهانة، و اقتفاء الأثر وغير ذلك من الإيماءات و الإشارات.

و أياما كان الأمر فإن تسمية المصطلح مجرد منطلق, والمه م أن نبحث عن ماهية هذا المصطلح. فالسيميولوجية أو السيميائيات، اصطلاح ا، هي «كلمة منقولة عن الإنكليزية يعبر عنها بمصطلحين اثنين، هما:(sémiology) و (sémiotics).و هذان المصطلحان منقولان عن الأصل اليوناني (semeoin) أي الإشارة. و السيميولوجيا –تعريفا– هي علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها و أصلها . وهذا يعني أن النظام الكوني بكل ما فيه من إشارات و رموز هو نظام ذو دلالة. وهكذا فإن السيميولوجيا هي العلم الذي يدرس بنية الإشارات وعلائقها في هذا الكون و يدرس بالتالي توزعها ووظائفها الداخلية و الخارجية [116]» .

المنهج السيميائي علم يبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت أو أيقونية، أ و حركية، و بالتالي، إذ ا كانت التيارات اللسانية تبحث في الأنظمة اللغوية، فإ ن التيار السيميائي يدرس العلامات غير اللغوية التي تنشأ في حضن المجتمع. أو بعبارة أخرى فإن السيميائية تدرس جميع الأنظمة كيفما كانت سننها و أنماطها التعبيرية : لغوية أو غيرها. إلا أننا نجد دوسوسير قد حصر السيميولوجيا في دراسة العلامات في دلالاتها الاجتماعية, بينما نجد بيرس قد جعل السيميوطيقا تدرس العلامات العامة في إطارها المنطقي.

و هكذا نلاحظ أن دوسوسير يرى أن العلامات السيميولوجية لا تؤدي إلا وظيفة اجتماعية, على عكس من بيرس الذي يرى أن وظيفة السيميوطيقا منطقية و فلسفية.

يبحث علم السيميولوجيا أو السيميائيات في "المعاني التي تفرزها اللغات غير الطبيعية كنظام المرور, و نظام الدعايات, و نظام الرتب العسكرية...إلخ [117]". فالسيميوطيقا من منظور بيرس (pierce) هي علم الإشارة الذي

---

[116] مازن الوعر:دراسات لسانية تطبيقية. دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر ،ط1 1989 ص 156

يشمل جميع العلوم الإنسانية و الطبيعية الأخرى. إن نظام بيرس السيميوطيقي عبارة عن مثلث « تشكل الإشارة فيه الضلع الأول الذي له علاقة حقيقية بالموضوع الذي يشكل الثاني و الذي بدوره يستطيع أن يحدد المعنى و هو الضلع الثالث من المثلث, و هذا الضلع – أي المعنى – هو بحد ذاته إشارة تعود على موضوعها الذي أفرزه المعنى[118]».

و يعرّف كثير من الدارسين السيميائية بأنها عبارة عن لعبة التفكيك و التركيب, و تحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا و دلاليا,

و من هنا, فإن السيميائية تبحث عن مولدات النصوص و تكوناتها, كما تبحث عن أسباب التعدد, و لا نهائية الخطابات و النصوص و البرامج السردية؛ هذا من جهة, و من جهة أخرى تسعى السيميائية إلى اكتشاف البنيات العميقة الثابتة الأسس الجوهرية المنطقية التي تكون وراء سبب اختلاف النصوص و الجمل[119].

و على هذا الأساس, يرى أصحاب هذا المنهج أن السيميائية لا يهمها ما يقول النص, و لا من قاله, بل ما يهمها هو كيف قال النص ما قاله, و معنى هذا أن السيميائية لا يهمها المضمون و لا بيوغرافية المبدع, بقدر ما يهمها شكل المضمون, أي أن السيميائية دراسة شكلانية للمضمون, تمر عبر الشكل لمبادلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى[120].

و يتكيء التحليل السيميولوجي على اللسانيات البنيوية, أو يلتقي معها في جملة من الأسس النظرية و الإجراءات التطبيقية. لا يكتفي المنهج السيميائي بدراسة النص في إطار البنية اللغوية الداخلية و تفسيره في حدودها, بل يتجاوز ذلك إذ يحاول الوقوف على كل الملابسات الخارجية لفضاء النص, و إدراك الظواهر الاجتماعية و النفسية و الثقافية الخفية في جوانبها التواصلية, اللغوية منها و غير اللغوية, بما في ذلك طبيعة الإشارات و أنساقها و خواصها, بغية تحقيق أكبر قدر من القراءات الاحتمالية, بحيث يظل النص مفتوحا على قراءات أخرى.

إذًا, السيمياء علم يهتم بدراسة أنظمة العلامات, اللغات, الإشارات, التعليمات. و من هذه التعاريف يظهر أن السيميائية تدرس العلامة اللغوية, كما تدرس أنظمة العلامات غير اللغوية. فباستثناء " قلة من الباحثين الذي يقصرون مجاله على الألفاظ, مثل كلاوس G.Klaus, ثمة شبه إجماع على أن سائر العلامات غير اللفظية هي كذلك من موضوعاته الأساسية. و هناك عدد غير يسير من السيميائيين كمورس ch.Morris, و سيبيوك th. Sebeok يدرج أيضا العلامات التي يستعملها الحيوان تحت هذا العلم. بل إن البعض يذهب أبعد من ذلك في توسيعه لمجال السيمياء, ليشمل الاتصال ما بين الخلايا الحية Bionique و حتى الاتصال ما بين الآلات Cybernétique.إيكو u.ECO مثلا يعرض, من الأبواب التي تدخل تحت هذا المجال التفصيل الآتي: علامات الحيوانات, علامات الشم, الاتصال بواسطة اللمس, كودة المذاق, الاتصال البصري, أنماط الأصوات و التنغيم

---

[117] المرجع نفسه. ص 153.

[118] المرجع نفسه. ص 187.

[119] ينظر: جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة. مجلة عالم الفكر. م25, ع3, يناير/ مارس. 1997. ص79.

[120] المرجع نفسه. ص79.

(intonation)، و التشخيص الطبي, حركات و أوضاع الجسد, الموسيقى, اللغات الصورية, اللغات المكتوبة, الأبجديات المجهولة, قواعد الآداب, الإيديولوجيات, الموضوعات الجمالية و البلاغية[121]».

2– مبادئها:

و أيا كان موضوع إشارة السيميائية (حركة, صوت, صورة...إلخ), فلا يمكن إدراكه إلا من خلال اللغة. و لكن لتحديد منهجية السيميائية, لا بد من مراعاة ثلاثة مبادئ ضرورية ألا و هي:

مبدأ المحايثة:

يقتصر موضوع السيميائية على وصف الأشكال الداخلية لدلالة النص, أو بعبارة أخرى, أن التحليل المحايث لا يحتاج إلى أخبار أجنبية عن النص كتاريخ تشكيل النص, أو الاعتبارات الخارجية عن النص, أو غيرها من الحوادث المرورية؛ و هذا يعني أن مضمون النص هو الذي ينبغي أن يدرك بالدرجة الأولى بواسطة القراءة. فإذا كانت السيميائية تبحث عن الشروط الداخلية المولدة للدلالة التي تبحث عنها, فإن التحليل المحايث « Immanenteيتطلب الاستقراء الداخلي للوظائف النصية التي تساهم في توليد الدلالة. و لا يهمها العلاقات الخارجية و لا الحيثيات السوسيو–تاريخية و الاقتصادية التي أفرزت عمل المبدع. إن السيميوطيقا تبحث عن شكل المضمون عبر العلاقات التشاكلية أو التضادية الموجودة بين العناصر داخل العمل الفني[122]».

التحليل البنيوي:

إن التمفصل الداخلي لمضمون النص, يرتكز على نظرية المعنى التي بمقتضاها يتأسس المعنى المدرك على الأثر الخلافي,أي أن مضمون النص يتمفصل على أساس الاختلافات القائمة بين عناصر الدلالة (أعلى /أسفل ،كبير/صغير ،حاضر /غائب...) و هذه الاختلافات هي التي ترسم القيمة النسبية للعناصر .و هكذا فإن فهم المعنى في النص مرهون سلفا بإدراك الاختلافات في مضمون النص[123] .

و هكذا يظهر أن التحليل البنيوى له القدرة في الكشف عن شكل المضمون،و تحديد الاختلافات في العلاقات الموجودة بين العناصر الداخلية للنسق

و النظام البنيوى .ذلك أن السيميائية تتضمن في طياتها المنهج البنيوي، الذي يقوم على النسقية و البنية و شبكة العلاقات، و السانكرونية؛ وهو الأمر الذي جعل كلا من سوسير و هلمسليف يقران بأن المعنى لا يستخلص إلا عبر الاختلاف .أو أن السيميائية لا تفهم المعنى إلا من خلال الاختلاف ،لأنها حين تقتحم أغوار النص، فإنها تدخل من نافذة العلاقات الداخلية الموجودة و القائمة على الاختلاف بين البنيات والدوال[124]

تحليل الخطاب:

---

[121] عادل فخوري: تيارات في السيمياء. دار الطليعة للطباعة و النشر, بيروت ط1. 1990. ص7-8.

[122] جميل حمداوي: السميوطيقا و العنونة. عالم الفكر. ص80.

[123] ينظر :السيميائية اصولها و قواعدها ترجمة رشيد بن مالك ،منشورات الاختلاف 2002–الجزائر ص 108

[124] ينظر جميل حمداوي السيميوطيقا و العنونة.عالم الفكر ص 80

تفترق السيميائية النصية عن لسانيات الجملة ،و ذلك لأن لسانيات الجملة تركز كثيرا على الجمل في تمظهراتها البنيوية أو التوزيعية أو التوليدية، و تريد فهم كيفية توليد الجمل اللامتناهية العدد من خلال قواعد متناهية،أو كيفية توزيع الجمل حسب مكوناتها الفعلية أو الاسمية أو الحرفية أو الظرفية، مع تحديد وظائفها التداولية ، بينما تحاول السيميائية البحث عن كيفية توليد النصوص و اختلافها سطحيا و اتفاقها عمقيا[125] .

3-مراحل التحليل السيميائي:

يحاول التحليل السيميائي تناول معطيات البنية الرأسية و استثمار كل الأنظمة الدالة ،و يسعى إلى تشتيت الرؤى و تفجير المرجعيات محاولا استنطاق المعطيات من خلال قراءة أو عدد من القراءات من شأنها أن تساعد على فك شفرات رموز النص، و استكناه المعاني المسكوت عنها، ينطلق التحليل السيميائي من آخر مرحلة وصل إليها التحليل اللساني على المستوى الأفقي ، ليدخل في مرحلة تفسير المعطيات، و تأويل العلاقات الترابطية بين الدلالات. و ما دام الأمر كذلك ، فإنه من الطبيعي أن يقدم النقد السيميائي تفسيرات و تأويلات تختلف باختلاف النقاد، و بذلك يمكن أن يعد كل قارىء منتجا لنص جديد.

و أغلب التقنيات السيميائية المعتمدة في تحليل النصوص من لدن الدارسين تمر عبر مرحلتين:

1-مرحلة التحليل الأفقي، و فيها يتم التفكيك البنيوي للوقوف على المعاني السطحية الظاهرة، أو الحرفية المستخلصة من بنية النص؛ فينقل التطبيق الإجرائي لهذه المرحلة عبر عدد من المستويات، مع تقسيم النص إلى عدة وحدات قرائية .

و يهدف تحليل هذه المستويات و تفكيك مكوناتها إلى حصر الظواهر الطاغية، و العلاقات الترابطية، و تشمل جملة من الجوانب أهمها (فاعلية الحدث بين الأنا و الآخر و الهو)، الحقول الدلالية الطاغية،أقطاب الصراع الدرامي التواصلي ،الإيقاع الداخلي و الخارجي الصوتي و الموسيقي ،وظائف الخطاب ،الثبات و التحول ، التناص،التشاكل،الثنائيات الضدية ،الزمان و المكان ،التشكيل الخطي لفضاء النص...الخ و غيرها من الظواهر التي تبرز تفاعلات النص و العلاقات التي تربط بين جزئياته ،و تكشف عن دلالاته الظاهرية الموصلة إلى مقصدية المرسلة و المقصديات الخاصة بالمتلقي و استجاباته[126] .

2-مرحلة التحليل العمودي: و فيها يتم الوقوف على المعاني المصاحبة و الدلالات العميقة أو الخفية المسكوت عنها، و هي دلالات تأويلية تختلف باختلاف القراء؛ إذ كل ناقد يقرأ بحسب مرجعيته و خلفيته الثقافية و مكوناته الفنية و التناصية و التقارئية .و هنا يشرع الناقد فى تأويل معطيات القراءة الأولى للنص ، و في قراءة ثانية محاولا إيجاد تفسيرات للرموز و السمات و الإشارة لمعرفة صلتها بالنواحي الاجتماعية و الدينية و السياسية و الثقافية السائدة في بنية النص، و من هذه الزاوية يسعى الناقد إلى إعادة بناء المعطيات، و فك رموزها و شفراتها مبتدعا نصا جديدا ،مقترحا نماذج و تمثيلات و أشكالا اجتماعية[127].

4-تاريخها و أعلامها:

---

[125] المرجع نفسه ص 80

[126] ينظر :حلام الجيلالي :المنهج السيميائي و تحليل البنية العميقة للنص الموقف الادبي العدد 365 ايلول 2001 ص 39

[127] المرجع نفسه ص 39

يعدّ الفيلسوف جون ليك J.lacke (1632 -1704) أول باحث قدم المصطلح سيميولوجيا، و إن لم تخرج أعماله عن النظرية العامة [128] ،كما يعد تشارلز بيرس ch.perrce (1839 - 1914) أحد رواد المنهج السيميوطيقي إلا أنه لم يشتهر إلا بعد وفاته ،لأنه لم يخص هذا التوجه للبحث الأدبي، بل كثيرا ما أعطى بحوثه صبغة فلسفية ، على الرغم من أنه حدد الإشارة وصنفها ، و ميّز بين أنواعها:إشارة (signale) و سمة (signe) و قرينة (indice) و أمثولة (icône) .و عرف الرمز (symbole) بأنه إشارة تعود إلى الشيء الذي نزل عليه بفضل قانون يتكون عادة من تداع للأفكار ،و يحدد ترجمة الرمز بالرجوع إلى الشيء نفسه مثل إشارة الميزان إلى العدل [129].

و بهذا يكون بيرس الرائد أو بالأحرى فاتح الغاب،في توضيح و كشف ما أسماه بعلم السيمياء ،أي مذهب الطبيعة الجوهرية و التنوعات الأساسية للدلالة الممكنة. فهو بالفعل، مؤسس علم السيمياء الحديث و أول باحث منهجي فيه. فقد تسنى له أن يضبط المفهوم العام للعلامة ، و أن يضع أغنى قائمة لأصناف العلامات.

ظلت السيميائية القديمة عند الإغريق و العرب و الأوربيين مختلطة المفاهيم، غير محددة الحقول حتى جاء الرائدان الفعليان لها و هما الأمريكي تشارلز بيرس ، و السويسرى فرديناند دوسوسير .فآراء هذين العالمين هي التي شكلت البداية الفعلية لعلم السيمياء؛ حيث أرسا، في وقت متزامن على وجه التقريب ، قواعد ممارستين علميتين مؤسستين على مفهوم الدليل بوصفه ترابطا بين الدال و المدلول.

و هكذا ارتبط ظهور علم العلامة بمنبعين اثنين هما:العالم اللغوي السويسري فرديناند دوسوسير، الذي هو الأصل في تسمية العلم ب (السيميولوجيا)،

و الفيلسوف الأمريكي تشارلزساندرز بيرس ،الذي هو الأصل في تسمية العلم ب (السيميوطيقا).

استعمل فرديناند دوسوسير مصطلح السيميولوجيا sémiologie في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة سنة 1916 .و حسب سوسير، فإن السيميولوجيا علم يبحث في حياة العلامات من داخل الحياة الاجتماعية، ما دامت اللغة «منظومة من العلامات التي تعبّر عن فكر ما ، فإنها –هنا- تشبه الكتابة و أبجدية الصم والبكم، و الطقوس الرمزية ، و ضروب المجاملات، و الإشارات العسكرية ...الخ [130]»

على أن اللغةهي أهم هذه المنظومات على الإطلاق، و بالتالي يمكننا أن نتصوّر علما « يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، و سيشكل هذا العلم جانبا من علم النفس الاجتماعي، و بالتالي من علم النفس العام . و سندعو هذا العلم «سيمياء» (sémiologie)، و سيحتم على هذا العلم أن يدلنا على كنه و ماهية العلامات، و على القوانين التي تتحكم بها .و بما أن هذا العلم لم يوجد بعد، فإنه يستحيل التكهن بما سيكون عليه، و لهذا العلم الحق بالوجود في إطاره المحدد له مسبقا، على أن الألسنية ليست إلا جزءا من هذا العلم ، و لعله من الممكن تطبيق القوانين

---

[128] ينظر المرجع نفسه ص 35

[129] ينظر المرجع نفسه ص 35

[130] محاضرات في الألسنية العامة ترجمة يوسف غازي و مجيد النصر .المؤسسة لوطنية للطباعة .الجزائر 196 ص 27

التي ستكتشفها السيمياء ،على الألسنية، و هكذا ترتبط هذه الأخيرة بمجال محدد بدقة في مجموعة الوقائع البشرية.[131]».

و الملاحظ أن سوسير يحصر العلامات داخل أحضان المجتمع، و يجعل اللسانيات ضمن السيميولوجية ، بينما يرى بيرس أن السيميوطيقا مدخل ضروري للمنطق و الفلسفة في الفترة الزمنية ذاتها التي استعمل فيها سوسير مصطلح السيميولوجيا .

و هكذا فقد ظهرت العلامات العامة منذ بداية هذا العصر ، فتمسك الأنجلوسكسونيون بالسيميوطيقا ، و الأوربيون بالسيميولوجيا.

إن رولان بارت Roland Barthe قد قلب الاقتراح السوسيري و خاصة في كتابه (عناصر السيميولوجيا)،الذي اعتبر فيه السيميولوجيا جزءا من اللسانيات، و هو عكس ما قال به سوسير الذي كان يعتبر اللسانيات جزءا من السيميولوجيا .و حسب رولان بارت فإن اللسانيات ليست جزءا، و لو مميزا من علم الإشارات العام، بل إن السيميائية هي جزء من اللسانيات ، وبالتحديد، هي ذلك الجزء الذي يعنى بالوحدات الدالة الكبرى للخطاب.

و هكذا امتزج التفكير السيميائي بالتفكير اللساني لزمن طويل.حيث أضحت السيميائية تعنى بنظرية الدلالة و إجراءات التحليل التي تساعد على وصف أنظمة الدلالة، وتسعى إلى إبراز شكل المضمون ووصفه على وجه الخصوص.

انبثق المنهج السيميائي ،الذي يتناول العمل الأدبي بالتحليل و الدراسة مع منتصف القرن العشرين؛ و ذلك ضمن معطيات اللسانيات العامة في التحلليل النصي .

و ساعد على انبعاث هذا المنهج النقدي الجديد انحسار البنيوية و انغلاقها على النص،

وإلغائها لكل الملابسات و السياقات المتصلة بفضائه الخارجي، بالإضافة إلى عوامل أخرى، في مقدمتها ظهور جماعة كما هو (tel quel) التي تأسست في باريس سنة 1960؛ كما مهّد الطريق لهذا المنهج الجمعية الأدبية للسيمياء التي ظهرت للوجود سنة 1969.

و الجدير بالملاحظة أن استثمار السيميولوجية في تفسير مكونات النص،

و استكناه مقصديته ، ليست جديدة ، فقد «تنبه القدماء من اليونان و العرب إلى أهمية الإشارة والنصية والرمز في أنظمة التواصل، فاعتبروا الإشارة ذات وظيفة أساسية في قراءة النص و تأويل دلالاته المسكوت عنها ، بل عدّوها ثاني أنواع البيان من حيث تلقي المعاني الخفية و إدراكها[132]».

أخذ مجال علم السيمياء يظهر نشاطا متزايدا على كافة الصعد ،منذ الستينيات. فأخذت تتكون جمعيات تعنى بهذا العلم، في كثير من البلدان ، كان أقدمها الجمعية الدولية للدراسات السيميائية سنة 1969 ؛ ثم بدأت تتوالى

---

[131] المرجع نفسه.ص27

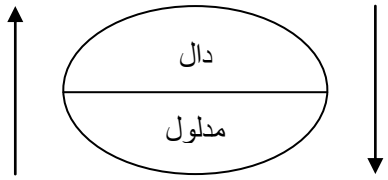
[132] حلام الجيلالي :المنهج السيميائي و تحليل البنية العميقة للنص .الموقف الادبي ص 35

المؤتمرات التي تتطرق إلى مختلف النواحي المتصلة بالسيمياء بشكل أو بآخر، كما صدرت مجلات متعددة بلغات مختلفة متخصصة في هذا النوع من الأبحاث.[133]

5–العلامة و أنواعها :

أ–تعريفها:

جرى العرف على استعمال كلمة (signe)أي العلامة بمعنى الدال.ففي اللغة يقال مثلا أن لفظة «إنسان»، هي علامة تدل على الإنسان. خلافا لهذا المفهوم الشائع ، يحدد دوسوسير العلامة (signe) بأنها المركب من الدال و المدلول، بحيث إنه يستحيل تصور العلامة دون تحقق الطرفين ، بل إن كل تغيّر يعتري الدال يعتري المدلول ، و العكس بالعكس .فمثل العلامة كما يقول دوسوسير ،مثل الورقة التي لا يمكن قطع إحدى صفحتيها دون قطع الأخرى. هذا التركيب الثنائي الطرفين للعلامة يصوّره الألسني السويسري على الشكل الآتي[134]:



العلامة ما يدرك بالحس — رؤية أو سماعا أو لمسا–وبإدراك الحس له يدرك به شيء غيره .و هي وحدة أساسا في عملية التواصل بين أفراد مجتمع معين، وتضم جانبين أساسين هما:الدال و المدلول .

لقد اهتم السيميائيون بتصنيف العلامات ،و تمييزها ،و تعليلها من أجل إدراك أوسع لماهيتها ،فاكتشفوا أن النظام السيميائي للعلامة يتأسس على نوعين من العلامات :العلامة العرفية (الكلمة)،و العلامة الأيقونية (الصورة)،و توصلوا أيضا إلى أن العلامة ذات انعكاسات معرفية دلالية، اختلافية و ائتلافية ،و لا يمكن أن تكتسب دلالتها إلا من خلال التعارض و التقاطع من علامات أخرى[135].

تعنى السيميائية بالعلامة على مستويين ،المستوى الأنطولوجي و يعنى بماهية العلامة ،و المستوى البراجماتي، و يعنى بفاعلية العلامة و توظيفها في الحياة العملية [136].و تكتسب العلامة دلالتها من خلال الربط بين الدال و المدلول ،فهي ذات طبيعة ازدواجية ،الأول صورة سمعية تولدها الأصوات ،و الثاني تصور ذهني تثيره هذه الأصوات. و لا يمكن أن تكتسب العلامة مفهومها خارج المجال أو النظام للغوي ،و بذلك فلا يمكن فهم العلامة السيميولوجية إلا من خلال العلامة اللغوية[137].

---

[133] ينظر عادل فخوري:تيارات في السيمياء .دار الطليعة للطباعة و النشر بيروت ط 1 1990 ص 7

[134] ينظر عادل فاخوري:تيارات في السيمياء ص 11 .12

[135] عبد القادر فيدوح:دلائلية النص الادبي .ديوان المطبوعات الجامعية .وهران الجزائر ط 1 1993 ص10

[136] المرجع نفسه ص 10

[137] المرجع نفسه ص 10 -11

و يرى دوسوسير أن لا علاقة مباشرة للغة بالاشياء الخارجية ، فمن وجهة نظره ، أن المدلول هو صورة ذهنية تنتمي إلى العلامة اللغوية ،و ليس إلى الشيء الواقعي الموجود خارج اللغة. وأخذ البلاغيون العرب القدامى بوجهة النظر هذه ، فيشرح ذلك بالتفصيل يحي بن حمزة يقول «الحقيقة في وضع الألفاظ إنما هو للدلالة على المعاني الذهنية دون الموجودات الخارجية .و البرهان على ما قلناه هو أنا إذا رأينا شبحا من بعيد و ظننا ه حجرا، سميناه بهذا الاسم ،فإذادنونا منه و ظننا كونه شجرا، فإنا نسميه بذلك ، فإذا ازداد التحقق بكونه طائرا، سميناه بذلك، فإذا حصل التحقيق بكونه رجلا سميناه به، فلا تزال الألقاب تختلف عليه باعتبار ما يفهم منه من الصور الذهنية . فدلّ ذلك على أن إطلاق الألفاظ إنما يكون باعتبار ما يحصل في الذهن. و لهذا فإنه يختلف باختلافه [138]».

و حاول «بنفست »وضع العلامة في فضاءات جديدة من شأنها أن تنحو بها باتجاه استعمالاتها المنهجية و الجدلية ،بحيث يصفها بالقدرة على الدلالة حين يحصر وظيفتها في استدعائها الشيء لتحل محله، على اعتبار أن دور العلامة هو –بحسب رأيه– التمثيل ،بمعنى أن تحل محل شيء آخر،أي أن تستدعي هذا الشيء باعتبارها بديلا عنه ، و يمثل بنفست لذلك بعلامات اللغة و علامات الكتابة، و علامات التحية ، و علامات المرور،و العلامات النقدية ، و علامات العبادات،و الشعائر و العقائد، و علامات الفن بكل أشكالها. السمة العامة لكل هذه الأنظمة الاجتماعية هي قدرتها على الدلالة و تكونها من وحدات دلالية أو علامات و إذا كانت هي التمثيل من حيث كونها تحل محل شيء آخر فليست هي الشيء و لا الشيء المشار إليه[139] .

ب –**العلامة اللغوية:**

العلامة اللسانية مفهوم مركب من مظهر حسي فيزيائي تدركه العين كتابة ، ويدركه السماع ملفوظا و يسمى الدال (le signifiant) و مظهر مجرد هو التصور الذهني الذي يدلنا عليه ذلك الدال، و الذي بحصوله نقول إننا «فهمنا» الدال، و يسمى هذا المظهر المدلول (le signifie) ، أما العملية التي يقترن فيها الدال بالمدلول في أذهاننا فهي التي تسمى الدلالة (la signification). و قد ألح دوسوسير على الالتحام القائم بين الدال و المدلول حتى شبههما بوجهي ورقة واحدة.[140]

العلامة (signe) في اللغة عنصر تتحدد قيمته بموقع وجوده في منظومة العلاقات.و على الرغم من أن اللغة نظام من العلامات، أو مستودع من العلامات، إلا أن العلامة اللغوية لا تربط شيئا باسم، بل تصورا بصورة سمعية. و الصورة السمعية ليست الصوت المادي الذي هو شيء فيزيائي صرف، بل هي البصمة النفسية للصوت، أو ذاك الانطباع الذي تشكله حواسنا.[141]

---

[138] عادل فاخوري :تيارات في السيمياء ص 12-13

[139] عبد القادر فيدوح دلائلية النص الادبي ص 14

[140] عبد السلام المسدي :الاسلوبية و الاسلوب .الدار العربية للكتاب .ليبيا .تونس ط 2 1982 ص 153

[141] احمد مومن :اللسانيات النشأة و التطور .ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 2002 ص 127

إذًا، العلام ة هي ارتباط بين الصورة الصوتية و المفهوم الذهني، فالدال اللغوي، هـو على غرار المدلول، ذو طبيعة مجردة. فكلمة«حيوان» مثلا يمكن النطق بها مرات عديدة، و بطرق صوتية مختلفة، كما أنه يمكن كتابتها بخطوط متنوعة، لكن كلمة «حيوان» تبقى واحدة .[142]

و يعدّ دوسوسير العلامة اللغوية كيانا ثنائي المبنى، يتكون من وجهين يشبهان وجهي العملة النقدية, و لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر, الأول هو الدال أي الصورة الصوتية الحسية (لها علاقة بالحواس) التي تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها أذنه، و تستدعي إلى ذهن هذا المستمع صورة ذهنية , أو فكرة، أ و مفهوما (أكثر تجريدا من الصورة الصوتية).و الثاني هو المدلول، و كلاهما :الدال

و المدلول، ذو طبيعة نفسية يتّحدان في دماغ الإنسان بآصرة التداعي (الإيحاء). و هذه البنية الثنائية مغلقة على نفسها, و لا تحيل إلى شيء خارج نفسها في عالم الموجودات .[143]

و للعلامة اللغوية، حس ب تعريف سوسير, صفة جوهرية هي:«الطبيعة الاعتباطية»، فالعلاقة بين الدال و المدلول علاقة اعتباطية. و يوضح دوسوسير معنى الاعتباطية بأنها لا ترتبط بدافع ،أي أنها اعتباطية، لأنها ليس لها صلة طبيعية بالمدلول.

و من هنا أطلق سوسير على العلامة اللغوية اسم العلامة الرمزية (symbole) ,و لكنه استدرك فقال : «إن من مميزات الرمز أنه لا يكون اعتباطيا على نحو كلي ، فرمز العدالة —الميزان– لا يمكن استبداله اعتباطيا بأي رمز آخر كالعربة مثلا[144]».و استثنى دوسوسير من هذه الصفة العلامة اللغوية المحاكية، أي أن الدال يحاكي المدلول ،كمواء القطة ،و خرير الماء. إلا أن نظرية سوسير لقيت انتقادات شتى ، فالعالم اللغوي «بنفيست» يرى، في كتابه «طبيعة العلامة اللغوية» الصادر سنة 1979، أن سوسير خانته الصلابة و التماسك لدى معالجته لنظرية العلامة اللغوية ، و عليه، فإن بنفست يعتقد أن الاعتباط يقع بين العلامة (دالا و مدلولا)و الشيء الذي تعنيه، و ليس بين (الدال و المدلول) ، خصوصا و أنهما من طبيعة نفسية (المفهوم و الصورة الصوتية) يتلازمان في أذهان الأفراد من خلال روابط متوحدة في ماهيتها وجوهرها .

إن الاعتباط يكمن بين اللسان و العالم، ليست العلاقات داخل اللسان باعتباطية, و إنما هي ضرورية .[145]

إن نظرية بيرس السيميوطيقية نظرية جمعية, لأنها أوسع نطاقا من نظرية سوسير, إذ جعل فاعليتها خارج علم اللغة, و أعطاها تحديدا أشمل و أكثر عمومية, بوصفها كيانا ثلاثي المبنى يتكون من المصوّرة التي تقابل (الدال) عند سوسير, و المفسّرة التي تقابل (المدلول) عند سوسير, و الموضوع, و لا يوجد له مقابل عند سوسير, و قد ميّز بيرس

---

[142] عادل فاخوري :تيارات في السيمياء ص 12

[143] محاضرات في الألسنية العامة ص 84

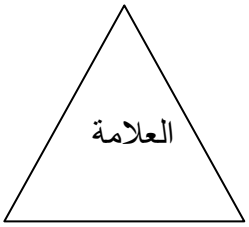
[144] المرجع نفسه ص 87

[145] ينظر :رولان بارت:مبادئ في علم الأدلة :ترجمة محمد البكرى دار الشؤون الثقافية العامة .بغداد 1986 ص 16

نوعين من الموضوعات: الأول هو الموضوع الديناميكي, و هو الشيء في عالم الموجودات الذي تحيل إليه العلامة, و تحاول أن تمثله, و الثاني هو الموضوع المباشر و يشكل جزءا من أجزاء العلامة, و عنصرا من عناصرها المكونة[146].

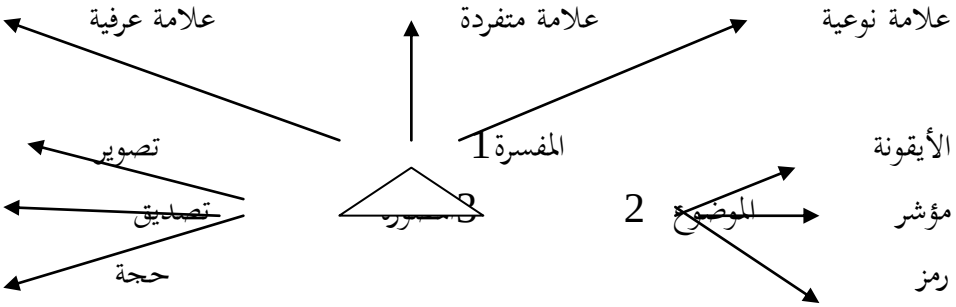
و قد وضح بيرس الكيان الثلاثي المبنى للعلامة في الشكل المثلث الآتي:

المفسّرة



الموضوع الركيزة

و كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة يخضع بدوره إلى تفريع ثلاثي كما يبدو من الهيكل التفريعي الآتي:



يوضح بيرس المصوّرة بأنها شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما من وجهة ما بصفة ما. فهي توّجه لشخص ما, بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة, أو ربما علامة أكثر تطورا, و هذه العلامة التي تخلقها يسميها مفسرة للعلامة الأولى .إن العلامة تنوب عن شيء ما، و هذا الشيء هو موضوعها[147].

و يؤكد بيرس أن العلامة إذا كانت شيئا متباينا عن موضوعها فلابد أن يكون هناك في الفكرة، أو في التعبير نفسه حجة أو سياق يوضح كيف يتم ذلك ،و بذا تكون العلامة مع التفسير علامة أخرى ،كما أن التفسير سيصبح علامة ، وغالبا ما يحتاج بدوره إلى تفسير إضافي ، وعندما يؤخذ التفسير الأخير مع العلامة الموسعة سيكون بدروه علامة اتساعا مما سبق ، و لا يمكن للعلامة إلا أن تصوّر الموضوع ، و تخبر عنه ، بمعنى أن العلامة تفترض معرفة قبلية بالموضوع كيما تقوم بتوصيل معلومات إضافية بصددها .[148]

و إذا كانت العلامة النوعية لا يمكنها أن تتصرف بكونها علامة حتى تتجسد، و لكن التجسد لا يرتبط إطلاقا بطبيعتها من حيث كونها علامة، فإن العلامة المتفردة تعني الشيء الموجود، أو الواقعية الفعلية التي تشكل العلامة، و لا يمكنها أن تكون علامة إلى غير نوعيتها. أما العلامة العرفية فهي عرف يشكل علامة، و ينشيء البشر هذا العرف على

---

146 ينظر: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة .ص77.

147 المرجع نفسه ص 79

148 المرجع نفسه ص 80

العموم. و كل علامة متواضع عليها فهي علامة عرفية و ليس العكس. و ليس العلامة العرفية موضوعا واحدا، بل نمطا عاما قد تواضع الناس على اعتباره دالا.[149]

2- أنواع العلامات:

يقصد امبرتوإيكو بدراسة العلامة كل أنواع العلامات، و كل أنواع السيميائيات ،أي ليس العلامة اللغوية فحسب، بل العلامة المنتشرة في شتى مناحي الحياة الاجتماعية. فآداب التحية، و علاقات الزواج و تقاليده، و إشارة المرور، و نظام المطبخ، و اللباس و نظام الأزياء السائدة في مجتمع ما، تشك ل علامات و أنظمة علامات،و إشارات و دلالات، تختلف من مجتمع لآخر.

و يميز بيرس بين ثلاثة أنواع من العلامات:الأيقونة (icône) و الدليل أو الشاهد (indice)، و الرمز (symbole).فالأيقونة تقوم على « شبه فعلي بينها و بين مدلولها، من كل الجهات أو بعضها. فالصور الفوتوغرافية و الرسوم و الخرائط الجغرافية هي أمثال هذا الصنف من العلامة. و كذلك قد توجد الدلالة الأيقونية في الألفاظ ، فلفظ «كيكي كيكي» مثلا في اللغة العربية تقليد لصياح الديك. و لكن على المستوى اللفظي، لا تتحقق هذه الدلالة بتطابق كلي،بل جزئي فقط، يشهد على ذلك اختلاف الدلالات باختلاف اللغات. فمع أنه يوجد شبه بين الألفاظ :« كيكي كيكي » بالعربية ، و «cuckoo» بالانكليزية ، و «cocorico» بالفرنسية، و «kikeriki» بالألمانية، هناك غير فارق في الرسم الصوتي لصياح الديك. قد يمتد مجال المقارنة في الألفاظ المحاكية للمدلولاتالخارجية بين لغات متنوعة من شبه تام تقريبا كما بين لفظتي :« شنخر» العربية «schenachern» الألمانية ، إلى الاختلاف الكلي كما بين كلمة «عواء » و المرادف الفرنسي لها«aboiement». و يعود ذلك إلى أن التصوير بالكلمات مقيد في كل لغة بلائحة الأصوات و طريقة مزجها . فاللغات الطبيعية لا تستعمل كل الأصوات اللفظية و لا تجيز كل التقاليب الممكنة ، بل تنفرد كل منها. و هذا التركيب ، بالإضافة إلى أنه يحدد إمكانية المزج بين الحروف، يجري بتسلسل زماني واحد يأبى التعدد الصوتي الواقع أحيانا في المدلولات الخارجية . بالطبع، في بعض الأنواع الأيقونية قد تقترب العلامة كثيرا من مدلولها ، كما في النحت و الرسم ...الخ، لكن حتى في هذا المجال ،لا تتحرر الدلالة تماما من شروط الإدراك الحسي ، و من كودة (code) الإيصال المعمول بها. فهكذا مثلا ، مازال يستعمل في التصوير منذ عصر النهضة ، التدرج في الأحجام للدلالة على العمق، بينما في القرون الوسطى ، فإن هذا التدرج يشير إلى مكانة الشخص الممثّل: فبقدر ما كان رسم الشخص كبيرا كانت مكانته رفيعة . كذلك كان الفنان في عصر النهضة يرسم الصفات التي يراها ، أما الفنان التكعيبي فيضم الصفات الحاضرة في ذهنه عن الشيء ، حتى و إن استحالت رؤيتها معا من زاوية بصرية معينة . ضمن مفهوم الأيقونة يذكر بيرس ثلاثة أصناف : الصورة image و هي تشارك المدلول بالصفات البسيطة ، و التمثيل البياني diagramme الذي يشبهه بالترتيب العلائقي ، و أخيرا الاستعارة metaphore[150]».

---

[149] المرجع نفسه ص 80 81

[150] المرجع نفسه ص 25 26

أما القسم الثاني من أنواع العلامة ، أي الشاهد أو الدليل (indice) ، فيعرفه بيرس « بالاتصال الدينامي و ضمنه المكاني مع الموضوع العيني من جهة، و مع حواس أو ذاكرة الشخص من جهة أخرى. و هو يأخذ الشاهد بمعنى عام جدا يشمل كل علامة تقوم بينها و بين موضوعها مجاورة فعلية واقعية . هذه المجاورة قد تمتد من العلية إلى مجرد الاتفاق، فهكذا مثلا الدخان شاهد على النار، و الصراخ دليل على الوجع، و التصبيع شاهد على الشيء المصبع عليه، و كذلك أسماء الإشارة : هذا ، هذه ...الخ. تحت هذا المفهوم العام يندرج كثير من أصناف العلامات الشائعة في بعض اللغات، منها : ما يسمى بالفرنسية (indice)، و ما يمكن أن نطلق عليه بالعربية اسم «القرينة ». فالقرينة تنحصر في العلامات التي بينها و بين مدلولاتها مجرد جوار أو تلاصق . و العارض(symptôme)، و هو علامة مرضية ترتبط بمدلولها ارتباطا طبيعيا ، و الإشارة (signale)، و هي تتميز بقصدية الإيصال ، مثل أضواء السير ، و صفارة انطلاق السبق [151]».

و يسمى النوع الثالث من ثلاثية بيرس بالرمز الذي يقوم، كما جاء في تفسير جاكبسون لنظرية الفيلسوف الأمريكي، على المجاورة المتواضع عليها بينه و بين المدلول، و المكتسبة بالتعلم، لذلك «لا يحصل الرمز إلا بقاعدة تحدد علاقة المجاورة ، و هو لا يستلزم أدنى شبه أو علّيه أو اتصال خارجي مع المدلول ، من هذا القبيل العلامات اللغوية. بالطبع ، إن تعريف الرمز بهذا الشكل يخرج عن الاستعمال المتعارف عليه في الآداب و الفنون ، لكن بيرس يبرر هذا الخروج بالعودة إلى المعنى الأصلي لكلمة (symbole) . ففي اليونانية كانت تعني الشيء الذي يلقى أو يرمى، و بالتالي كانت تعني عن طريق الاستعارة العقد أو الاتفاق . بهذا المعنى كان أرسطو يقول عن الاسم إنه رمز أي علامة وضعية. أما الرمز بالمفهوم الشائع، فيجب إدراجه عند بيرس تحت قسم الأيقونة، إذ أنه يفترض شبها ما بينه و بين المدلول . إن نظرة سريعة على كل من التقسيمين للعلامة عند العرب و بيرس قد توحي بهذه المقارنة :

دلالة طبيعية	دلالة عقلية	دلالة وضعية
أيقونة	شاهد	رمز [152] »

و خلاصة القول إن العلامة الأيقونية هي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين المصوّرة (الدال) و الموضوع (المشار إليه) علاقة تشابه، و العلامة المؤشرية، أو الإشارية هي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين المصورة و الموضوع علاقة سببية منطقية مثل، ارتباط الدخان بالنار ، أو الأعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة عند المريض ، و الآثار التي نراها على الرمال، و التي تدل على مرور أناس من هذا الدرب، و العلامة الرمزية هي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين المصوّرة و الموضوع علاقة محض عرفية، و غير معللة، فلا يوجد بينهما تشابه، أو صلة طبيعية، أو علاقة تجاور، مثل ارتباط صوت الغراب بالشؤم ، والشمس بالحرية و الحمامة البيضاء بالسلام ...الخ.

6-مدارس السيميائية و اتجاهاتها:

---

[151] المرجع نفسه ص 26 27

[152] المرجع نفسه ص 27 28

استمدت السيميائية أصولها من اللسانيات،و تفرعت، باعتبارها منهجا للتحليل ،إلى مدارس و اتجاهات، يمكن تشخيصها على الشكل التالي :

- **الاتجاه الفرنسي** : و يتفرع هو بدوره إلى اتجاهات و مدارس :

أولا: السوسيرية : يعد العالم اللغوي السويسري فردينان دوسوسير هو مؤسس اللسانيات و السيميولوجيا، على الرغم من أن السيميائيات لها تاريخ طويل ، ذو جذور موغلة في القدم، بدأت بذورها مع الفكر اليوناني، و مع عطاءات العرب القدامى، و فلاسفة عصر النهضة، إلا أن مساهمة هؤلاء جميعا، كانت مساهمة متواضعة جدا، أو عبارة عن أفكار متناثرة هنا و هناك، تحتاج إلى تنسيق نظري، و نظام منهجي و منطقي . بيد أن البداية الحقيقية للسيميائية، كانت مع التصور السوسيري، الذي حدّد لها مكانه كبرى، إذ جعلها تشتمل في طياتها على اللسانيات، و عدّها علما للعلامات يدرس حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية و الطبيعية كذلك ، و الأنساق القائمة على اعتباطية الدليل، الذي يعتبره محايدا، يقصي الذات والإيديولوجيا، و يتسم بالتجريد.

وعلاوة على ذلك فإن للسيميولوجيا عند سوسير موضوعين رئيسيين :

الدلائل الاعتباطية، و الدلائل الطبيعية، فلكي تحدد استقلالها، و مجالها الابستيمولوجي ، و تكون مصطلحاتها الإجرائية ، و تصوراتها النظرية، ما عليها إلا أن تستعير من اللسانيات مفاهيمها و مبادئها، كاللسان و الكلام، و السانكرونية و الدياكرونية. هذا

وأن العلامة لدى سوسير, قائمة على الدال و المدلول, مع إسقصاء المرجع, و العلاقة الموجودة بينهما اعتباطية.

و هكذا حصر سوسير علامته في إطار ثنائي قائم على الدال و المدلول, و أغفل بعض المؤشرات الضرورية في التدليل كالرمز و الإشارة و الأيقونة؛ و مع ذلك فقد استفادت من هذه الثنائية المقاربات السيميوطيقية قي تحليل النص لما حاولت التركيز على شكلنة المضمون, وإبعاد الواقع أو المرجع بمحاولاته المختلفة. و على الرغم من أن المبنى الثنائي للعلامة عند سوسير و انغلاقها على نفسها, بسبب إهمالها للمرجع أو المشار إليه, فقد أثرى سوسير المقاربة السيميولوجيا بكثير من المصطلحات,

و التصورات و المفاهيم اللسانية, ذات الفعالية الكبيرة في الإجراء وفك مغالق النصوص, و هو الشيء الذي أهله ليكون رجل عصره[153].

ثانيا: سيمياء التواصل:

يمثل هذا الاتجاه زمرة المناطقة و اللسانيين, منهم كرايس (grice) و مونان (mounin) و بريطو (prieto) و بويسنس (buyssens) و غيرهم كثير. و ينظر هذا الاتجاه إلى الدليل على أنه أداة تواصليه, أي مقصدية إبلاغية, و هذا مفاده أن العلامة تتكون من ثلاثة عناصر: الدال, و الدليل, و القصد, أو الوظيفة. و لا يهم هؤلاء اللغويون و المناطقة "من الدوال, و العلامات السيميائية غير الإبلاغ و الوظيفة الاتصالي ة أو التواصلية, و هذه الوظيفة لا تؤديها الأنساق اللسانية فحسب, بل هناك أنظمة سننية غير لغوية, ذات وظيفة سيميوطيقية تواصلية.إن

[153] ينظر: جميل حمداوي: السيميولوجيا و العنونة. عالم الفكر. ص87-89.

السيميولوجيا حسب بويسنس دراسة لطرق التواصل, و الوسائل المستعملة للتأثير على الغير قصد إقناعه أو حثه أو إبعاده. أي أن موضوع السيميولوجيا, هو التواصل المقصود, لا سيما التواصل اللساني و السيميوطيقي[154]".

فالسيميولوجيا لدى هؤلاء تركز على الدلائل القائمة على القصدية التواصلية, لأن التواصل هو الهدف المقصود من السيميولوجيا. ولسيمياء التواصل محوران اثنان, هما: محور التواصل, و محور العلامة. و كل من هذين المحورين "يتشعب إلى أقسام و هكذا, يمكن أن ينقسم التواصل السيميائي: إلى إبلاغ لساني, و إبلاغ غير لساني. فالتواصل اللساني يتم عبر الفعل الكلامي, فعند سوسير لا بد من متكلم و سامع, بالإضافة إلى تبادل الحوار عبر الصورة الصوتية و الصورة السمعية. بينما التواصل لدى شينون و ويفر, يتم عبر إرسال الرسالة من طرف المتكلم إلى المستقبل, و هذه الرسالة يتم تشفيرها

و ترسل عبر القناة, و يشترط الوضوح و سهولة المقصدية, لنجاح الرسالة, قصد أداء رسالتها, و بعد التسليم يقوم المرسل إليه بتفكيك الشفرة و تأويلها. أما التواصل غير اللساني, فيعتمد على أنظمة سننية غير أنساق اللغة, و هي حسب بويسنس مصنفة حسب معايير ثلاثة:

– معيار الإشارية النسقية, حيث تكون العلامات ثابتة و دائمة, و من أمثلة ذلك: (الدوائر, المثلثات, المستطيلات, و علامة السير).

– معيار الإشارية اللانسقية, عندما تكون العلامات غير ثابتة و غير دائمة على عكس المعيار الأول, نحو (الملصقات الدعائية).

– معيار الإشارية, حيث العلاقة جوهرية بين معنى المؤشر و شكله, مثلا (الشعارات الصغيرة التي توضع فوق واجهات الدكاكين أو المتاجر قصد ترويج البضائع) و ضمن هذا المعيار الأخير يوجد معيار آخر: الإشارية ذات العلاقة الاعتباطية, كالصليب الأخضر الذي يشير إلى الصيدلية...فالكلام معيار للإشارية المباشرة, إذ لا شيء يحول بين الأصوات الملتقطة و دلالتها التي رسمت لها. و لكن (المورس،morce) يعد معيارا نيابيا, إذ أنه لكي يتوصل إلى المعنى الذي يريد هذا المورس أن ينقله, لا بد من الانتقال من العلامة فيه إلى العلامة في الكتابة الصوتية, ثم من العلامة في الكتابة الصوتية إلى العلامة الصوتية[155].

و هكذا نلاحظ أن التواصل السيميائي يقسّم إلى تواصل لساني، و تواصل غير لساني.

أ– التواصل اللساني: و ينحصر في عملية التواصل التي تجري بين البشر بواسطة الفعل الكلامي. وهو من منظور دوسوسير حدث اجتماعي يلاحظ في الفعل الكلامي، فلكي يتحقق ما يسميه سوسير بدائرة الكلام, لا بد من وجود جماعة أو شخصين على الأقل.

ب– التواصل غير اللساني: و هو الذي تستعمل فيه لغات غير اللغات المعتادة,

---

[154] المرجع نفسه. ص89.

[155] المرجع نفسه. ص89-90

و يصنف، كما رأينا من قبل, حسب معايير ثلاثة: معيار الإشارية النسقية, حين تكون العلامات ثابتة و دائمة كعلامات السير, و الأشكال الهندسية (مثلثات, مربعات, مستطيلات, دوائر...الخ), ثم معيار الإشارية اللانسقية حين تكون العلامات غير ثابتة,

و غير دائمة كالملصقات الدعائية المختلفة التي تستعمل الشكل و اللون قصد إثارة انتباه المستهلك إلى نوع خاص من السلع, ثم معيار الإشارية التي لمعنى مؤشرها علاقة جوهرية بشكلها, كالشعارات الصغيرة التي ترسم عليها مثلا قبعة, أو مظلة ثم تعلق على واجهات المتاجر دليلا على ما يوجد فيها من البضائع[156].

هذا فيما يخص محور التواصل, أما محور العلامة, فإن الدال و المدلول يشكل ما يسمى بالعلامة التي يصنفها أنصار هذا الاتجاه إلى أربعة أصناف:

1- الإشارة: و هي بدورها تتفرع إلى عدة أنواع يمكن إجمالها فيما يأتي:

أ- الكهانة، أو العرافة اللتان تخبران الإنسان بظواهر لا تزال في ضمير الغيب, مثل السحب المنبئة بالشتاء, أو الصحو, و حمرة الأصيل المنبئة بالغروب, و الإرهاصات التي تنذر بقيام ثورة...الخ.

ب- أعراض المرض، أي الإشارات إليه, كالحمى, أو ألم معين, أو لون غير طبيعي, و كذلك الهدير الغريب الصادر عن محرك السيارة, يدل على اختلال ضبطه, و ذبول الشجيرات في منطقة فيها العمران, يدل على تلوث الجو.

ج- البصمات و الآثار و الرسوم التي تدل على حضور, أو على حدث وقع في زمن مضى, و مثلها البراهين و الأشياء الشاهدة: إن الأرض الموحلة ترسم عليها صورة حدوة الحصان, و إن عنف إيقاف السيارة يترك على الطريق المبلّطة خطا أسود, و إن أحمر الشفاه الذي يلون (فلتر) السيجارة يدل على حضور أنثوي بين مدعوي حفلة ساهرة.

و إن بقايا الأواني الفخارية أو الأسلحة أو الأدوات التي يعثر عليها عالم الآثار تساعده على تحديد كيفية تعاقب الجماعات الإنسانية على المكان الذي يمارس فيه حفرياته. و مما تتميز به الإشارة أنها حاضرة مدركة ظاهرة تجعل نفسها رهن إشارة الإنسان الذي يملك حق تعريفها في ذاتها و شرحها الشرح المراد أنى و متى ظهرت[157].

2- المؤشر: هو العلامة التي هي بمثابة إشارة اصطناعية, هذا المؤشر و هو يفصح عن فعل معين, لا يؤدي المهمة المنوطة به إلا حيث يوجد المتلقي له[158].

3- الأيقون: و هي علامة تدل على شيء تجمعه إلى شيء آخر علاقة المماثلة, إذ يُتعرّف في الأيقون على الأنموذج الذي جعل الأيقون مقابلا له. و من هنا تبدو علاقة المماثلة رابطة طبيعية بين الشيء و أيقونه, كما تبدو الرسالة الأيقونية أكثر حقيقة و مباشرة في إبلاغ التجارب. و لكن هذا لا يعني قصر معنى الأيقون على المماثلة بين شيئين واقعيين, إذ يمكن أن تقوم المماثلة بالقياس إلى المعروف, كما هو الحال في الأعمال المتخيلة, رسما كانت أو مسرحا أو

---

[156] ينظر: معرفة الآخر. مرجع سابق. ص91-92.

[157] محمد السرغيني: محاضرات في السيميولوجيا. الدار البيضاء. دار الثقافة. 1988.ص30.

[158] المرجع نفسه .ص38 -39

سينما. فالمتلقي يستقبل تأثير ما يعرض أمامه, لأن المماثلات الجزئية الحاصلة بين ما يعرفه و ما يعرض أمامه, تجعله يقبل إمكان مشابهة ما يعرفه بما يجهله فيتكشف له[159].

4- الرمز: و يسميه بعضهم: علامة العلامة, أي العلامة التي تنتج قصد النيابة عن علامة أخرى مرادفة لها, و من هنا يصبح الرمز دالا على شيء ليس له وجه أيقوني, كالخوف, و الفرح, و الحرب, و العدل, و الإخلاص...الخ. و يعد من بين أنواع الرمز كل الشعارات و الصفات, و الشارات, فيقال: إن السلحفاة رمز للبطء, و إن الثور شعار القوة, كما أن الحمامة رمز البراءة و السلام, في حين أن الديك شعار للحذر. أما بالنسبة للصفة, فإن الصاعقة كانت صفة لجوبيتر, كما أن المنجل صفة لسيريس إلهة الحصاد[160].

يركز هذا الاتجاه على دراسة أنظمة الاتصال عامة سواء كانت لغوية أو غير لغوية, إذ يحاول تحديد الأنظمة المختلفة وفق عدد من الإشارات وضمنها الألفاظ اللغوية. و هذا يعني أن السيمياء دراسة لأنظمة الاتصال عامة، و ليست خاصة بالأنظمة الدالة فحسب. و ينظر أصحاب هذا الاتجاه إلى أنظمة اللباس و الغذاء على أنها أنظمة دالة . وعليه، فالسيمياء هي أساس للتواصل عامة، وبذلك تصبح اللغة أو الرموز اللغوية جزءا من أنظمة التواصل مثلها مثل الإشارة و الإيماء و الأيقون.

و يذهب أنصار هذا الاتجاه إلى أن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى : الدال و المدلول، و القصد .و يركز هؤلاء في أبحاثهم على الوظيفة التواصلية . وعندهم أن الوظيفة الاتصالية لا تختص بالرسالة اللسانية ،و إنما توجد هذه الوظيفة في البنيات السيميائية غير اللسانية، غير أن هذا التواصل مشروط بالقصدية،و إرادة المرسل في التأثير على غيره، و بناء على ذلك انحصر تعريف العلامة ،عند بعضهم ،بأنها حركة يقصد بها الاتصال بشخص ما، أو إعلامه بشيء ما.[161]

و هكذا حصر أنصار هذا الاتجاه السيميائية بمعناها الدقيق ،في دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية، و أبعدوا ذلك النوع من السيميائية الذي يدرس البنيات التي تؤدي وظائف غير وظيفة التواصل المعتمد على القصدية.

ثالثا: سيمولوجيا الدلالة:

خير من يمثل هذا الاتجاه هو رولان بارت الذي يعتبر البحث السيميولوجي عبارة عن دراسة للأنظمة الدالة ، فمن منظوره، أن جميع الأنساق و الوقائع تدل، فهناك من «يدل بواسطة اللغة ، و هناك من يدل بدون اللغة السننية ، بيد أن لها لغة دلالية خاصة. و ما دامت الأنساق و الوقائع كلها دالة، فلاعيب من تطبيق المقاييس اللسانية على الوقائع غير اللفظية أي أنظمة السيميوطيقا غير اللسانية لبناء الطرح الدلالي، انتقد بارت في كتابه (عناصر

---

[159] المرجع نفسه ص 41 -43

[160] المرجع نفسه ص 46

[161] معرفة الاخر ص 85

السيميولوجيا) الأطروحة السوسيرية التي تدعو إلى إدماج اللسانيات في السيميولوجيا، مؤكدا بأن اللسانيات ليست فرعا ولو كان مميزا، من علم الدلائل، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات[162] ».

و بهذا الطرح، يكون بارت قد تجاوز قصور الوظيفيين الذين ربطوا بين العلامات و المقصدية ، وأكد على وجود أنساق غير لفظية حيث التواصل غير إرادي، و لكن البعد الدلالي موجود بدرجة كبيرة. و في نظره، أن اللغة هي الوسيلة الوحيدة التي تجعل هذه الأنساق و الأشياء غير اللفظية دالة. حيث إن« كل المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة ذلك أن الأشياء تحمل دلالات. غير أنه ما كان لها أن تكون أنساقا سيميولوجية، أو أنساقا دالة لولا تدخل اللغة و لولا امتزاجها باللغة، فهي إذًا تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة. و هذا ما دفع ببارت إلى أن يرى أنه من الصعب جدا تصور إمكان وجود مدلولات لنسق صور أو أشياء خارج اللغة بحيث إن إدراك ما تدل عليه مادة ما يعني اللجوء، قدريا، إلى تقطيع اللغة، فلا وجود لمعنى إلا لما هو مسمى ، و عالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة[163] ».

فعناصر سيمياء الدلالة التي حدد حددها بارت مستقاة على شكل ثنائياتمن الألسنية البنيوية، و هي اللغة و الكلام، الدال و المدلول، المركب و النظام ،التقرير

و الإيحاء. و هكذا نلاحظ أن بارت تسلح باللسانيات لمقاربة الظواهر السيميولوجية كأنظمة الإشارات، و الأساطير، و الموضة ...الخ ، قصد البحث عن دلالة الأنساق اللفظية و غير اللفظية في العمل الفني.

يحصر هذا الاتجاه العلامة في وحدة ثنائية المبنى :دال و مدلول ،على غرارا ما اقترحه سوسير للعلامة اللغوية، إلا أن أنصار هذا الاتجاه يجعلون علم العلامة فرعا من اللسانيات، عكس سوسير الذي يقول بعمومية علم العلامة، و خصوصية علم اللغة.وتأسيسا على ذلك أصبح النظام اللغوي المغلق أنموذجا يجب أن يحتذى في دراسة جميع الأنظمة الدالة،لأن المعرفة السيميائية لا يمكن أن تكون اليوم سوى نسخة من المعرفة اللسانية [164].

و من منظور رولان بارت، أنه لا توجد في الحياة المجتمعية المعاصرة أنظمة علامات، غير اللغة البشرية ،لها ما للغة من سعة وأهمية ، فالماهية البصرية، مثلا، تعضد دلالتها من خلال اقترانها برسالة لسانية ، كالسينما والإشهار، و الصور الصحفية ...الخ ، بحيث يرتبط جزء من الرسالة الأيقونية على الأقل، بعلاقة إنابة مع نظام اللسان.[165]

ومن الدراسات التي قام بها بارت، يظهر أنه حدّد أن السيميائية تقوم على العلاقة بين العلامة و الدال و المدلول، فالعلامة مكونة من دال و مدلول يشكل صعيدُ الدوال صعيدَ العبارة، و يشكل صعيد المدلولات صعيد المحتوى ، و إذا أخذنا نظاما مثل الأدب، نجد أنه يتكون من مثلث :العنصر الأول فيه هو الدال أو القول الأدبي، والعنصر الثاني هو المدلول، أو العلة الخارجية للعمل ، و العنصر الثاني هو المدلول، أو العلة الخارجية للعمل، و العنصر الثالث هو العلامة ، أو العمل الأدبي، و هذا العمل ذو دلالة. و ثمة مثال آخر هو باقة الورد،إذ يمكن أن تستعمل

---

[162] المرجع نفسه ص 90 91

[163] المرجع نفسه ص 91

[164] رولان بارت :مبادىء في علم الدلالة .ترجمة محمد البكري .درا الشؤون الثقافية العامة بغداد 1986 ص 19

[165] المرجع نفسه ص 38

لترمز إلى العاطفة، و عندما تفعل ذلك، فباقة الورد هي الدال، و العاطفة المدلول ، و تنتج العلاقة بين الاثنين أي (الحصيلة الترابطية) اللفظة الثالثة باقة الورد بوصفها علامة ، و بوصفها علامة من المهم أن نفهم أن باقة الورد شيء مختلف تماما عن باقة الورد بوصفها دالا: أي بوصفها كيانا زراعيا، و تكون باقة الورد بوصفها دالا خالية ، و بوصفها علامة ملآى، و ما ملأها (بالتدليل)هو الجمع بين هدفي (أنا) و طبيعته التقليدية في المجتمع و القنوات التي تعرّضت على سلسلة من الوسائل الملائمة للغرض، فالسلسلة واسعة و لكنها ذات صيغة تقليدية، و بهذا فهي محدودة، و تعرض أيضا نظاما معقدا لطرائق الترميز.[166]

يرى هذا الاتجاه أن السيمياء هي دراسة الأنظمة الدالة من خلال الظواهر الاجتماعية و الثقافية الملابسة للنص ، و يؤكد على دراسة أنظمة الاتصال غير اللغوية بخاصة. و يركز على تطبيق مفاهيم اللسانيات في شكلها البنيوي ، وجهتها الدلالية الموصولة بالحياة الاجتماعية للأفراد و الجماعات، كما أن أصحاب هذا الاتجاه يرون بأن النص الأدبي ليس نتاجا، بل هو إشارة إلى شيء يقع وراءه ، لتصبح مهمة الناقد هي تفسير هذه الإشارة و استكشاف حدودها و تأويلها، و بخاصة الحد الخفي أو المعنى العميق[167].

و في هذا الاتجاه تشمل الإشارة كلا من الرمز، و السمة ، و القرينة ،و الأمثولة، و هى، في نظر ، رولان بارت ، تحيل على علاقة بين طرفين (باث و متلقي) في شكل تنظيم صوري للمحتوى فيما بين المدلولات.[168] و في هذا الحال ، يتم التوافق بين أشكال التلقي من حيث فهم المحمولات الإشارية، و تعدد القراءات، وفق عملية استكشاف للمعاني المصاحبة ، و هي معان لا توجد في المعاجم، وإنما تستنطق من السابق و اللاحق ، و المتشاكل و المتناقض و غيرها من المظاهر التي تزخر بها وحدات النص القرائية . كما أن أصحاب هذا الاتجاه يرون أن اللغة لا تستنفذ كل إمكانيات التواصل ، وهو الأمر الذي جعل البشر يتواصلون ، سواء توفرت القصدية أم لم تتوفر، بكل الأشياء الطبيعية و الثقافية.

رابعا: مدرسة باريس السيميولوجية:

و يمثل هذه المدرسة كل من كريماس (greimas) وجان كلود كوكي (jeam claude coquet)، و ميشيل أريفي (arrivé)، و كلود شابرول (claude chabrol) .و تجسدت أعمال هذه المدرسة في الكتاب القيم الذي صدر سنة 1982 تحت عنوان السيميولوجية، مدرسة باريس. ولقد وسع هؤلاء الكتاب من مفهوم السيميولوجيا الذي لا يتجاوز أنظمة العلامات، إلى مصطلح السيميوطيقا الذي يقصد به علم الأنظمة الدلائلية. واعتمدت هذه المجموعة على أبحاث كل من دوسوسير، وهلمسليف،وبيرس .

وكان رواد مدرسة باريس يهتمون بتحليل الخطابات و الأجناس الأدبية من منظور سيميوطيقي بغية استكشاف القوانين الثابتة المولدة لتمظهرات النصوص العديدة، إذ انصبت أبحاث كريماس على النصوص السردية، والحكائية

---

[166] ترانس هوركز :البنيوية و علم الاشارة ترجمة مجيد الماشطة .دار الشؤون الثقافية العامة .بغداد 1986 ص 119

[167] ينظر :محمد عزام :النقد و الدلالة نحو تحليل سيميائي للادب .وزارة الثقافة دمشق 1996 ص 42

[168] رولان بارت مبادئس علم الادلة ص 66

الخرافية. فكان يهتم في أبحاثه بالدلالة و شكلنة المضمون، معتمدا في ذلك على التحليل البنيوي، وكان منهجه في تحليل الخطابات النصية السردية، يرتكز على مستويين : سطحي، وعميق. فالمستوى السطحي، ينقسم إلى مكون سردي ، الذي ينظم تتابع الحالات، والتحولات بينما المكون الخطابي، ينظم داخل النص ، تسلسل الصور و آثار المعنى، أما على المستوى العميق، فهناك شبكة من العلاقات التي تحدث ترتيبا في قيم المعنى حسب العلاقات التي تدخل فيها . إلى جانب نظام العمليات الذي ينظم انتقال قيمة إلى أخرى، كما أن بحثه السيميوطيقي، قائم على البنية العاملية من مرسل و مرسل اليه، علاوة على وجود المربع السيميائي الذي يتحكم في البنية العميقة حيث يحدد علاقات التضاد و التناقض المولدة للصراع الدينامي الموجود على سطح النص السردي.[169]

خامسا :اتجاه السيميوطيقا المادية:

و تمثل هذا الاتجاه جوليا كريستيفا (julia kristieva)، حيث تعتمد على في بحثها على التو فيق بين اللسانيات و التحليل الماركسي، لإيجاد التجاور بين الداخل

و الخارج، من المعطى التجريبي الداخلي. فقد استخدمت مصطلحات سيميولوجيا للوصول إلى التدليل في النصوص المحللة ، فاستبدلت المعنم الموظف من قبل مدرسة باريس السيميولوجيا الدال على العلامة ب « B«semanalyse أي التحليل المعنمي. فلم يكن هدف كريستيفا الدلالة ، بل المدلولية، مستعملة مصطلحات ذات بعد ماركسي كالمنتج ، و الممارسة الدالة، و المنتوج ،على عكس المصطلحات المستخدمة في الفكر الرأسمالي، و اللاهوتي، كالمبدع و الإبداع الفني[170].

سادسا :السيميولوجيا الرمزية :

و يمثل هذا الاتجاه السيميولوجي الفرنسي مولينو (molino)، و جان جاك نتيي (nattier).و تسمى سيميولوجيا هذه المدرسة بنظرية الأشكال الرمزية، حيث استلهم كل من مولينو ونتيي نظرية بيرس الأمريكي الموسعة عن العلامة، و أنماطها كالإشارة و الأيقون و الرمز، و استلهما أيضا فلسفة كاسيرر (cassierer) الرمزية، التي تنظر إلى الإنسان على أنه حيوان رمزي .وتدرس هذه المدرسة الأنظمة الرمزية بدلا من أنظمة العلامات في الاتجاهات السيميولوجيا الأخرى[171].

و الملاحظ أن هذا الاتجاه جمع بين آراء بيرس و كاسيرر ، وحصر الحدث الرمزي في النصوص والمأثورات الشفوية، والقرارات والتنظيمات ، و الأنظمة،

و تدرس هذا العناصر من خلال ثلاثة مستويات : المستوى الشعري، الذي يتناول علاقة المنتج بالإنتاج، والمستوى المحايد أو المادي ، و يتناول الإنتاج في نفسه ، و المستوى الحسي ، و ينصبّ على الإنتاج في علاقته بالقارىء، و تعد هذه المستويات بمثابة سوظائف الرمز.

---

[169] جميل حمداوي :السيميوطيقا و العنونة .عالم الفكر ص 92

[170] ينظر :المرجع نفسه ص 92

[171] المرجع نفسه ص 92

– الاتجاه الامريكي:

أطلق الفيلسوف المنطقي تشارلز سندرس بيرس على علم العلامات مصطلح (السيميوطيقا sémiotique) التي تقوم، في نظره، على المنطق و الظاهراتية

و الرياضيات . و بهذا التصور تكون السيميوطيقا مدخلا ضروريا للمنطق الذي يعد فرعا متعشبا عن علم عام للدلائل الرمزية .ومن ثم ، فالمنطق عند بيرس يرادف السيميوطيقا المبنية على صياغة الفرضيات و استنباط النتائج منها، و تحليل المقولات و تمظهر الدليل.

و بهذا المفهوم تكون السيميوطيقا لدى بيرس بحثا موسعا، إذ ينكب على الدلائل اللسانية و غير اللسانية، و هى ذات وظيفة فلسفية منطقية لا يمكن فصلها عن فلسفته التي من سماتها الواقعية و التداولية و الاستمرارية .و تكمن وظيفتها في إنتاج مراقبة مقصودة و نقدية للاعتقادات أو الأعراف .و من هنا يمكن اعتبارها سيميوطيقا الدلالة و التواصل و التمثيل في آن واحد .كما أنها « اجتماعية و جدلية، و تعتمد على أبعاد ثلاثة ألا و هى : البعد التركيبي – البعد الدلالي – البعد التداولي . و السبب في ذلك يعود إلى أن الدليل البيرسي ثلاثي : نظرا لوجود الممثل أو الدليل باعتباره دليلا، في البعد الأول ، ووجود موضوع الدليل (المعنى) في البعد الثاني ، و البعد الأخير يتمثل في المؤول الذي يفسر كيفية إحالة الدليل على موضوعه انطلاقا من قواعد الدلالة الموجودة فيه [172] ».

ظهر كتاب بيرس (كتابات حول العلامة) قبل ظهور كتاب (دروس في اللسانيات العامة) لسوسير 1916 ،و بالتالي، يكون بيرس قد سبق سوسير في الحديث عن العلامة و أنماطها . و عليه، فالعلامة لدى بيرس « ممثل ، موضوع ، مؤول ، و هي مبنية على نظام رياضي قائم على نظام حتمي ثلاثي، و من ثم، أصبحت ظاهراتيته ثلاثية :

1. عالم الممكنات (أولانية)
2. عالم الموجودات (ثانيانية)
3. عالم الواجبات (ثالثانية)

فالأول يعني الكائن فلسفيا، و الثاني، يعني مقولة الوجود ، و الثالث، يقصدبه الفكر في محاولته تفسير معالم الأشياء .و هكذا، يمثل المؤول الفكرة أو الحكم الذي يساعد على تمثيل العلامة تمثيلا حقيقيا على مستوى الموضوع .علاوة على ذلك، فالعلامة البيرسية (piercien) ، قد تكون لغوية أو غير لغوية ، و هي أنواع ثلاثة :الأيقون، والإشارة ، و الرمز. و تتفرع هذه الأشكال الرمزية إلى فروع متعددة، و متسعة.

إن الأيقون، تكون فيه العلاقة بين الدال و المدلول علاقة تشابه و تماثل، مثل الخرائط و الصور الفوتغرافية، والأوراق المطبوعة، التي تحيل على مواضيعها مباشرة بواسطة المشابهة، أما الإشارة أو العلامة المؤشرية ، فتكون العلاقة،

[172] المرجع نفسه ص 85

فيها بين الدال والمدلول، سببية منطقية ،كارتباط الدخان بالنار مثلا ،أما الرمز، فالعلاقة الموجودة في نطاقها بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية ، عرفية، غير معللة. فلا يوجد ثمة أي تجاور أو صلة طبيعية [173]».

وما يلاحظ على سيميوطيقا بيرس أنه حوّل كل مظاهر الوجود إلى علامة، حتى الإنسان، في نظره، علامة، بما في ذلك مشاعره و أفكاره. و من اللافت للنظر أن كل هذه العلامات، في نهاية الأمر ،لا تحيل إلى شيء سوى علامة أخرى .و هو الأمر الذي من أجله صوبت سهام النقد لبيرس، آخذة عليه مبالغته في تحويل كل مظاهر الوجود إلى علامة، و متسائلة عن كيفية الخروج من عالم العلامات المغلق على نفسه .

–الاتجاه الروسي:

و من أبحاث الشكلانيين الروس ظهور مدرسة تارتو (tartu) التي تعدّ من أبرز المدارس السيميولوجية الروسية، ومن أعلامها البارزين : يوري لوتمان (iouri lotman) مؤلف كتاب « بنية النص الفني »، و تودوروف، و غيرهما. جمعت أبحاث هؤلاء الأعلام في كتاب جامع بعنوان :أعمال حول أنظمة العلامات ...تارتو 1976.

ميّزت تارتو بين ثلاثة مصطلحات، هى :السيميوطيقا الخاصة و هي دراسة لأنظمة العلامات ذات الهدف التواصلي، و السيميوطيقا المعرفية التي تهتم بالأنظمة السيميولوجية و ما يشابهها، و السيميوطيقا العامة التي تتكفل بالتنسيق بين جميع العلوم الأخرى، و من بين هذه المصطلحات اختارت تارتو السيميوطيقا ذات البعد الابستيمولوجي المعرفي.و من هنا اهتمت هذه المدرسة بسيميوطيقا الثقافة باعتبارها الوعاء الشامل الذي تدخل فيه جميع نواحي السلوك الفردي منه و الجماعي، و يتعلق هذا السلوك بإنتاج العلامات و استخدامها؛ لأن العلامة، عند أصحاب هذه المدرسة، لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة، فإذا كانت الدلالة لا توجد إلا من خلال العرف و الاصطلاح، فهذان بدورهما هما نتاج التفاعل الاجتماعي، و بالتالي فهما يدخلان ضمن آليات الثقافة. و لا ينظر أصحاب هذه المدرسة إلى العلامة المفردة، بل يتكلمون دوما عن أنظمة دالة ، أي عن مجموعات من العلامات ، و لا ينظرون إلى الواحد مستقلا عن الأنظمة الأخرى، بل يبحثون عن العلاقات التي تربط بينها، سواء كان ذلك داخل ثقافة واحدة كعلاقة الأدب مثلا بالبنيات الثقافية الأخرى مثل الدين و الاقتصاد و أشكال التحية ...الخ، أو يحاولون الكشف عن العلاقات التي تربط بين تجليات الثقافة الواحدة عبر تطورها الزمني، أو بين الثقافة و اللاثقافة [174].

تنطلق سيميائية الثقافة من اعتبار الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقا دلالية .و ترتبط سيمياء الثقافة باللسانيات البنيوية و التحليلية و لسانيات الخطاب. استفاد اتجاه سيمياء الثقافة من الفلسلفة الماركسية ، و من فلسفة الأشكال الرمزية. و يمثل هذا الاتجاه الذي تبلور سنة 1962، عدد من العلماء و الباحثين الروس الذين تطلق عليهم تسمية (جماعة موسكو –تارتو) و هم يرون أن العلامة تتكون من وحدة ثلاثية المبنى :الدال و المدلول و المرجع .

---

[173] ينظر المرجع نفسه ص 85 86

[174] المرجع نفسه ص 94

و يذهب أنصار سيمياء الثقافة إلى أن العلامة لا تكتسب دلالتها إلا من خلال وضعها في إطار الثقافة، و الباحثون الروس لا ينظرون إلى العلامة المفردة، بل يتكلمون عن أنظمة دالة، أي مجموعات من العلامات، و لا يؤمنون باستقلال النظام الواحد عن الأنظمة الأخرى، بل يبحثون عن العلاقات التي تربط بينها، سواء كان ذلك داخل ثقافة واحدة، أو داخل ثقافات مختلفة .

– الاتجاه الإيطالي:

يمثل هذا الاتجاه كل من أمبرتو إيكو، و روسي لاندي ،حيث اهتم هذان الباحثان كثيرا بالظواهر الثقافية بوصفها موضوعات تواصلية و أنساقا دلالية على غرار سيميوطيقا الثقافة في روسيا .

يرى أمبرتو إيكو أن الثقافة لا تنشأ إلا حينما تتوفر الشروط الثلاثة التالية :

أ– حينما يسند كائن مفكر وظيفة جديدة للشيء الطبيعي .

ب–حينما يسمي ذلك الشيء باعتباره يستخدم إلى شيء ما، و لا يشترط أبدا قول هذه التسمية بصوت كما لا يشترط فيها أن تقال للغير .

ج–حينما نتعرف على ذلك الشيء باعتباره شيئا يستجيب لوظيفة معينة و باعتباره ذا تسمية محددة، و لا يشترط استعماله مرة ثانية و إنما يكفي مجرد التعرف عليه [175].

و يؤكد امبرتو ايكو على كل تواصل عبارة أن سلوك مبرمج ، و أن أي نسق تواصلي يؤدي وظيفة ما ، و من ثم، يمكن لأي نسق ذي صبغة مندمجة, أن يؤدي دورا تواصليا. و عليه, فالثقافة لا تنحصر مهمتها في التواصل فقط, بل إن فهمها فهما حقيقيا مثمرا لا يتم إلا بمظهرها التواصلي, لذا, فقوانين التواصل هي قوانين الثقافة.و بالتالي, نلاحظ مدى الترابط والتساوق الموجود بين القوانين المنظمة للتواصل,و القوانين المنظمة للثقافة. و بناء على هذا, فقوانين التواصل، و هي قوانين الثقافة, و يعني هذا, أن قوانين الأنساق السيميوطيقية هي قوانين ثقافية. أما روسي لاندي فإنه يحدد السيميوطيقيا من خلال أبعاد البرمجة, التي يمكن حصرها عنده في ثلاثة أنواع:

1- أنماط الإنتاج (مجموع قوى الإنتاج و علاقات الإنتاج).

2- الإيديولوجيات (تخطيطات اجتماعية لنمط عام).

3- برامج التواصل (التواصل اللفظي و غير اللفظي)[176].

و من خلال ما سبق, يبدو أن السيميوطيقا لدى روس لاندي هي تعرية للدليل الإيديولوجي و فضحه, مع تعرية البرمجة الاجتماعية للسلوك الإنساني. و تحرير الدليل من الاستلاب و إرساء الحق و الخير و الصدق, و الكشف عن الوهم و الإيدولوجيا, و هذه السيميوطيقيا تتسم بالنزعة الإنسانية؛ لأنها تركز على الإنسان, و التاريخ.و السيميوطيقيا عند روسي لاندي علم شامل للدليل و للتواصل اللفظي و مهما كان المجال المدروس. ينبغي أن تعنى مباشرة لا بالتبادل و تطوراته, بل ينبغي أن تعنى أيضا بالإنتاج و الاستهلاك, و لا بقيم التبادل فحسب, بل بقيم الاستعمال الدلالية أيضا.

---

[175] المرجع نفسه ص 95

[176] المرجع نفسه. ص95.

و من الواضح, أن قيم التبادل الدلالية لا يمكنها أن توجد بدون قيم الاستعمال الدلالية, و أن قيم الاستعمال الدلالية لا يمكنها أن تتجسد بدون قيم التبادل الدلالية. و بالتالي, فالسيميوطيقا لا يمكنها أن تعنى فقط بالطريقة التي تتبادل بها البضائع باعتبارها رسائل، لأنها ينبغي أن تعنى أيضا بالطريقة التي تم بها إنتاج هذه الرسائل (=البضائع و النساء) و استهلاكها[177].

و ما يمكن ملاحظته على الاتجاه الإيطالي, أنه يلتقي مع مدرسة تارتو الروسية في التركيز على سيمبوطيقا الثقافة, لأن الظواهر الثقافية ذات مقصدية تواصلية.

رأي و تعقيب:

لقد أشرنا فيما سبق إلى أهم الاتجاهات السيميولوجية التي تناولت كثيرا من الظواهر اللفظية و غير اللفظية, و عليه, يمكن أن نميز بين اتجاهين داخل السيميولوجية المعاصرة : الاتجاه الأوربي الذي انبثق عن تصورات سوسير, و يمثله كل من هلمسليف, و بارت, و مونان, و برييطو, و بويسنس و غيرهم. و الاتجاه الأمريكي,و رائده كل من بيرس, و موريس, و سيبوك...الخ.

و على الرغم من هذا التفريع الثنائي, فإنه ينبغي أن نقرّ بصعوبة الحديث عن سيميولوجيا واحدة, أو نظريات سيميوطيقية متجانسة, يمكن أن تشكل مدرسة أو اتجاها أحاديا, يعترف داسكال بأن السيميولوجيا العامة اليوم كعلم لا تزال في طفولتها, و هذا الاعتراف يعني ضمنيا أنه لا توجد بعد سيميولوجيا واحدة ذات مجموعة من المفاهيم و المناهج متوفرة, على مشاكل تقويم الحلول و معايير هذا التقويم, مجموعة من شأنها أن تكون مشتركة بين كل أولئك الذين يعتبرون أنفسهم سيميولوجيين. و في مثل هذا الوضع, يرى داسكال أن عدة مدارس تتعارض لا من حيث النظريات السيميولوجية المتنافرة التي تقترحها فحسب, و إنما تتعارض أيضا من حيث تصورها لما يجب أن يشكل نظرية سيمولوجية[178].

و يعود هذا الاختلاف في الاتجاهات و المدارس السيميولوجية إلى تعدد الروافد و المشارب (الرافد السوسيري, و الرافد البيرسي), و إلى تصورات كل سيميائي على حدة, و منطلقاتهم النظرية و المنهجية.

و نظرا لتشعب استخدامات المنهج السيميولوجي, في مجالات معرفية مختلفة, ظهر تباين كبير بين الدارسين في استثماره, و في تعريفه و ضبط حدوده و مصطلحاته, و ذلك تبعا لاختلاف المرجعيات, و تباين المنطلقات الحضارية. إن للسيمياء أسماء عديدة, و هو تعدد يرمز إلى الحيرة و التردد حول نظامها الابستيمولوجي.

و لقد رأينا أن القضية الأولى التي تواجه الباحث فيما يتصل بالمنهج السيميائي هي قضية المصطلح, و السبب في ذلك, كما أسلفنا القول, يعود إلى تعدد المصادر الثقافية في إطلاق الكلمات الدالة ابتداء من الاسم العلمي. فالمستعملون للغة الفرنسية يؤثرون مصطلح "السيميولوجيا" و المتشعبون بالثقافة الإنجليزية يفضلون مصطلح "السيميوتيك".

---

[177] المرجع نفسه. ص95-96.

[178] ينظر: مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجيا المعاصرة. ترجمة حميد الحمداني و آخرين, افريقيا الشرق, الدار البيضاء. االمغرب.ط1. 1987. ص17-18.

المحاضرة الرابعة: التـفكيكية

1- النشأة و الماهية:

انبثق التفكيك من رحم البنيوية نفسها كنقد لها, وانصب على مشكلات المعنى وتناقضاته ليزعزع فكرة البنية الثابتة.

وهكذا برزت التفكيكية من خلال اصطدام فكر ما بعد البنائية بالذات بالنقد الأمريكي الجديد. وعلى الرغم من أن القراءات التفكيكية تشكك في كل من المنهج و النظام, فإنها تقوم على حجج صارمة و قاطعة.

يتمثل المصدر الفلسفي للتفكيكية في كل من جاك دريدا الذي أسس التفكيكية كمقارنة للنصوص ونقد لها, وبول ديمان الذي يعدّ الآن شارحها الأمريكي الأول, وذلك على الرغم من أن رولان بارت هو الذي بدأ، في الستينيات، حركة التفكيك بطريقته الحادة في إثارة الأسئلة، ومقارنة التصورات من جوانب كثيرة للكشف عن تعدد المعاني واختلافها.

كانت انطلاقة التفكيكية مع جاك دريدا في النقد الفرنسي, من خلال مجلة (تل كل tel quel) وهي مجلة أدبية « كانت تعنى بإشكاليات النقد البنيوي والسيميولوجي وما أنجز عنهما, لكن الانطلاقة الحقيقية عند دريدا في التأسيس للقراءة التفكيكية كانت مع إصداره لكتابه «في النحوية »La grammatologie, سنة 1967, و فيه حاول تقويض أركان الفكر الغربي من أفلاطون و أرسطو حتى أيام هيدجر وليفي ستراوس ودي سوسير, متهما هذا الفكر بما نعته ب "التمركز المنطقي" الذي يركّز على "المدلول" حتى تنحسر الهوة بين الدال والمدلول, والمفهوم بالمرجع, وبذلك زعزعة للتمركز المنطقي للسان الغربي, بل إلغاء لمفهوم الدال باعتباره مفهوما ميتافيزيقيا, و دعا دريدا إلى بديل أسماه "علم النحو" كأساس لعلم الكتابة, جاعلا من "علم النحوية" بديلا للسيميولوجيا التي بشر بها دي سوسير» [179].

وهكذا وجد التيار التفكيكي أنصارا يمارسونه في الفلسفة و الفكر و الأدب بغية خلخلة المفاهيم القارة ووضعها موضع التساؤل.

فعلى المستوى اللغوي يدل مصطلح التفكيك (déconstruction) على التهديم و التخريب و التشريح, و هي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية المرئية. و على المستوى الدلالي العميق يدل على تفكيك النظم الفكرية و الخطابات الأدبية, و إعادة النظر إليها بحسب عناصرها, و الاستغراق في عالمها بغية الوصول إلى أعماقها, و الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها.

إن الباثّ هو المتكلم الذي يقوم بعملية التركيب, أي "صياغة المفاهيم و المتصورات المجردة في نسق كلامي محسوس, ينقل عبر القناة الحسية بواسطة الأداة اللسانية. و أما المتقبل و هو المخاطب فيقوم بعملية التفكيك. و

[179] محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر. دار الغرب للنشر و التوزيع. وهران. الجزائر. ط2002, ص121.

الملاحظ أن عملية التركيب تنطلق من المتصور المجرد لتجسيمه في قالب كلامي محسوس, بينما تنطلق عملية التفكيك من موضوع حسي لإرجاعه إلى مدلولاته المجردة"[180].

و من خلال نظرة استقرائية لكتابات دريدا, يبدو مفهوم التفكيك على أنه عملية يمكن بها فك الارتباط بين العناصر المختلفة في داخل النص الأدبي, و ذلك من أجل إعادة تكوينها لاكتشاف ممرات جديدة في ترسبات المعاني التي تحتويها طبقات النص.

يمثل التفكيك مرحلة من مراحل جدل المنهجيات و صراعها في العصر الحديث, فإذا كانت المناهج النقدية المعاصرة تطمح إلى تقديم براهين و نظريات متماسكة لحل الإشكال في عملية وصف الخطاب أو الاقتراب إلى مبناه, فإن التفكيك "يبذر الشك في مثل هذه البراهين, و يقوض أركانها, و يرسي على النقيض من ذلك دعائم الشك في كل شيء, فليس ثمة يقين. و يكمن هدفه الأساس في تصديع بنية الخطاب, مهما كان جنسه و نوعه, و تفحص ما تخفيه تلك البنية من شبكة دلالية. فهو من هذه الناحية ثورة على الوصفية البنيوية, و هو يذهب إلى أن لا ضابط قبل التفكيك و لا ضابط في ظله, فهو رحلة شاقة, بل مغامرة محفوفة بالمخاطر, و لا يتوفر لها أدنى عامل من عوامل الأمان, في أودية الدلالة و شعابها, دون معرفة, دون دليل, دون ضوابط واضحة. و كشوفاته ذاتية, فردية, لا غيريّة, جماعية, حلقة الدلالة, و تعويم المدلول المقترن بنمط ما من القراءة, أي استحضار المغيب. و هذا يقود إلى تخصيب مستمر للمدلول بحسب تعدد قراءات الدال,

و بذا فإن تنازع القراءات فيما بينها للخطاب, يفضي إلى متوالية لا نهائية من المدلولات, لا يمكن لأحدها أن يستأثر بالاهتمام الكلي دون الآخر, فلا ضوابط رياضية توقف هدير المدلولات التي تستنفرها القراءات فتبدأ بالشكل كالأجنة, مكونة بؤرا دلالية, و حقولا شاسعة لا يمكن تثبيت حدودها[181].

التفكيكية نشاط فكري, و نوع من التفكير في الأدب يرى أن التمييز بين النقد

و الأدب ليس سوى مجرد وهم لا أكثر. تحاول التفكيكية توضيح الحقيقة التي مفادها أن أي تغيير جذري في الفكر التفسيري لابد و أن يلقى مصاعب سخافته و منافاته للعقل.

و تعمل التفكيكية بطريقة طائشة مستهترة, إذ أنها تعطل و تعلق كل ما نأخذه قضية مسلما بها في كل اللغة, و في تجربة التواصل الإنساني و احتمالاتها المعتادة, و ليس معنى ذلك أن نقول: بأن التفكيكية ما هي إلا نوع من الفلسفة الهامشية العجيبة, أو أنها الرياضة المعاكسة لتلك الأذهان بالغة الغموض التي تحررت من النقد الأدبي المبتذل. فالتفكيكية هي النقيض تماما لكل ما ينبغي أن يكونه النقد, تتحدى تلك الفكرة القائلة بأن النقد إنما يعطي نوعا خاصا من المعرفة, أو على وجه الدقة طالما لا ترقى نصوص النقد إلى المستوى الأدبي. فعالم التفكيكية يرى أن النقد، شأنه شأن الفلسفة, نشاط من نشاطات الكتابة[182].

---

[180] عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب. ص62.

[181] معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. ص113 – 114.

[182] ينظر: كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية و الممارسة, ترجمة صبري محمد حسن دار المريخ للنشر الرياض, السعودية. ص 14 – 15.

و يرى بعض الدارسين أن التفكيكية في "بعض أجزائها رد فعل حذر لميل الفكر البنائي إلى استئناس تبصراته وتأهيلها لتكون في مستوى فهم العامة [183]". و إقرار للحق فإن التفكيكية "تجئ بعد البنائية كما هي في النص, و في مقدمة هذا كله تشكك التفكيكية في أن بنائيات المعنى إنما تتراسل مع مجموعة مماثلة في الذهن البشري [184]". و هذا عكس ما تذهب إليه البنائية التي تزعم بأن النص يحمل معاني ثابتة, و أن الناقد لا يعدو أن يكون باحثا أمينا عن الحقيقة في النص نفسه. فإذا كانت نظرية البنائية تبحث عن بنائيات ثابتة, و تراسلات مماثلة في الذهن البشري, فإن التفكيكية على العكس من ذلك, تبدأ "بتعليق التراسل و تعطيله تماما بين كل من الذهن و المعنى من ناحية و مفهوم النظرية التي تدعي بأنها توحد بينهما من ناحية أخرى [185]". و هكذا هزت التفكيكية و زلزلت مشروع البنائية, بل هناك من يرى أن التفكيكية ثورة على جذور كل من البنائية و النقد الجديد,

و دعوة إلى تحرير الثقافة من النظريات الفلسفية, إذ ترفض التفكيكية إخضاع الكتابة للفلسفة أو بمعنى آخر إخضاع الأسلوب لنظام قمعي يتناول اللغة المجازية باعتبارها عيبا مشوها يوجد في الفكر المنطقي. التفكيكية إهانة و تحد لكل أشكال الفكر المعتادة المستقرة, إذ كرس جاك دريدا أقوى مقالاته لمهمة تعرية مفاهيم البنائية.

و في حوار نشرته مجلة الفكر العربي المعاصر, يعرف دريدا التفكيكية بقوله: "إن التفكيك هو حركة بنيانية و ضد البنيانية في الآن نفسه. فنحن نفكك بناء أو حادثا مصطنعا لنبرز بنياته, أضلاعه, أو هيكله كما قلت, و لكن نفك في آن معا البنية التي لا تفسر شيئا, فهي ليست مركزا؛ و لا مبدأ و لا قوة, أو مبدأ الأحداث بالمعنى الكامل, فالتفكيك من حيث الماهية, بالقول عنه أنه طريقة "حصر البسيط" أو تحليل, أنه يذهب أبعد من القرار النقدي, من الفكر النقدي, لهذا فهو ليس سلبيا مع أنه فسّر كذلك على الرغم من كل الاحتياطيات[186]".

و يرفض جاك دريدا في مجمل كتاباته وضع حدود فاصلة بين العلوم, و هو لا يميل إلى إعطاء الفلسفة وضعا متميزا تحتكر بموجبه كل ما يتصل بالعقلانية. و فوق هذا و ذاك فإن التفكيكية تستهدف, بحسب مفهوم دريدا, إزالة الوهم السائد في الميتافيزيقيا الغربية بأن العقل قد يستغني عن اللغة و يصل إلى الحقيقة الصافية عن طريق التحقق الذاتي. كما أن إسهامات أصحاب هذا الاتجاه تخلخل مفهوم التفسير التقليدي الذي يستهدف الكشف عن دوافع المؤلف[187].

تؤكد التفكيكية على حرية الناقد في استغلال الأسلوب الذي ينشط إلى تحرير الفكر التفسيري, بل تحاول تغليب "مصادر الأسلوب التفسيري على أي عرف متصلب و متعنت من أعراف المنهج أو اللغة [188]". فتقديم التفكيكية, كما يقول كريستوفر نوريس, على أنها نظرية أو نظام, أو حتى مجموعة من الأفكار الثابتة المستقرة "يعني

---

[183] المرجع نفسه. ص22.

[184] المرجع نفسه. ص25.

[185] المرجع نفسه. ص25.

[186] كريستيان ديكان: حوار مع جاك دريدا, مجلة الفكر العربي المعاصر. العددان 18 و 19 سنة 1982 .ص24.

[187] ينظر: يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث. دار الأمين للنشر و التوزيع. القاهرة ص 48.

[188] كريستوفر نوريس: التفكيكية النظرية و الممارسة. ص51.

دحض و تكذيب طبيعة هذه النظرية, الأمر الذي يعرّض من يفعل ذلك إلى اتهامات سوء الفهم التي تقلل من الشأن و تحط من القدر[189]".

فالتفكيكية ترتبط أساسا بقراءة النصوص, و تأمل كيفية إنتاجها للمعاني. بمعنى أن التفكيكية نشاط قراءة يبقى مرتبطا بقوة النصوص و استجوابها و لا يمكن أن يوجد مستقلا كنظام مفاهيم قائمة بذاتها. و من هنا, فإن التفكيك يعتبر نشاطا يتشكل من خلال النصوص.

تأخذ التفكيكية على عاتقها " قراءة مزدوجة فهي تصف الطرق التي تضع بواسطتها المقولات التي تقوم عليها أفكار النص المحلل, و تضعها موضع تساؤل,

و تستخدم نظام الأفكار التي يسعى النص في نطاقها بالاختلافات و بقية المركبات لتضع اتساق ذلك النظام موضع التساؤل[190]". أو بعبارة أخرى يمكن القول بأن التفكيك "استراتيجية مزدوجة فهو من ناحية يكشف و يعري المقولة العقلانية التي يرتكز عليها النص, و هو من ناحية أخرى يلفت النظر إلى لغة النص, و إلى مكوناتها البلاغية و محسناتها البديعية, و يشير إلى وجود النص في شبكة من العلاقات النّصّانية و الدوال حيث لا يمكن بأي حال من الأحوال الركون إلى معنى نهائي[191]".

و يمكن الوصول إلى مفهوم مفاده أو مؤداه أن ماهية التفكيكية تقوم على "إقصاء كل قراءة أحادية المرجعية و التأويل تسعى إلى واحدية الدلالة للنص, بل تسعى التفكيكية إلى جعل مدلولية النص بين يدي المتلقين يفككونه إلى المرجعيات التي بني عليها, فيقفون على هذه المرجعيات, و يقرؤون النص وفقا لها, مهملة و مهدمة للنسق الذي يقوم عليه النص, في اعتقادها أن النص تركيب لغوي غير متجانس. يعتبر انعتاق "الدال" من المعنى المرتبط بالمرجعية التقليدية لحدود التفسيرالتي حاصر بها الخطاب النقدي التقليدي المدلول "المعنى" و انفتاحه على التفسير اللامحدود, من المرتكزات الأساسية للتفكيكية, و هو يقوم على إلغاء المدلول ليحل محله اللامدلول, و بذلك خطا الخطاب النقدي مع التفكيكية خطوة جديدة في مساره المتجدد آخذا بمبادئ الألسنية, مستثمرا لها في فتح آفاق جديدة للنص الأدبي[192]".

إن الاقتراب من مفهوم التفكيكية من أقرب سبيل ليست عملية سهلة, فالحفريات التي كان يجريها جاك دريدا نفسه, تبدو غامضة, و يعترف هو بذلك مؤكدا "أنه من أجل القبض على فعل المخيلة الخلاقة, بأكثر ما يكون من القرب, يجب الالتفات إلى الداخل غير المرئي للحرية الشعرية, و هذا يفرض الانفصال وصولا للالتحام غير المرئي للأثر في عتمته الحالكة و ليله. إن هذه التجربة التي تنتظم الفعالية الأدبية, على مستوى الكتابة و القراءة, مكونة بصورة خاصة, إلى درجة لا تستطيع فهي مفردات الانفصال و النفي,

و هي ما يفترض أنها دالة على الانقطاع و عدم التواصل ضمن العالم, أن توضحها بصورة كافية, ما تستطيعه هو الإشارة إليها فحسب, بوساطة الاستعارة التي يتبلور حولها نظام التفكير, لأن القضية هي ذهاب خارج العالم, صوب

---

[189] المرجع نفسه. ص21.

[190] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر. ص108.

[191] يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث. ص48.

[192] محمد بلوحي: الخطاب النقدي المعاصر. ص21.

مكان، لا يشكل موضعا و لا عالما آخر, لايوتوبيا, و لا أمل, أنه في حقيقة الأمر, تخلق "كون يضاف إلى الكون" كل هذا يؤدي إلى الاقتراب من مفهوم التفكيك للخطاب بوصفه نظاما غير منجز إلا في مستواه الملفوظ, أي في التمظهر الخطي الذي قوامه الدوال[193]".

2- أسس التفكيكية و مقولاتها:

تخرج التفكيكية على ما أرسته المناهج النقدية السابقة عليها من قوانين بحث و معايير ، و تجترح لنفسها مجموعة من المصطلحات ،هي بمثابة مقولات كبرى تقوم عليها لتحقيق طموحاتها و أهدافها، و تنظم استراتيجياتها في القراءة والتأويل على وفقها.

و يمكن حصر هذه المقولات الأساسية فيما يلي:

أ-الاختلاف:

يعدّ دريدا مفهوم الاختلاف مرتكزا من المرتكزات الأساسية للمنهجية التفكيكية ،لأن تقصّي الدلالات اللغوية لمقولة «الاختلاف » يكشف عن جزء من عدم استقرار التفكيك على ما هو يقيني ، و دعوته للدخول في شباك الاحتمالات المتزايدة.

لقد حدد دريدا الدلالة المعجمية لمقولة « الاختلاف» (différence)، فكشف عدة مفردات، له ا حقول دلالية تؤلف نسيج مصطلح «الاختلاف»،و جميع هذه المفردات أفعال ذات خواص زمانية و مكانية، فثمة باللغة الإنجليزية لفظ (to differ) و هو فعل، أو مصدر يدل على عدم التشابه و المغايرة و الاختلاف في الشكل و الخاصة ،و كلمة (differ) و هي كلمة لاتينية تدل على التفرق و التشتت ،و البعثرة و الانتشار ،و لفظ (to differ) و يدل على التأجيل و التأخير و الإرجاء ، و التواني و التعويق .و مما سبق يظهر أن دلالة (to differ) و(differ) مكانية ،و السبب في ذلك يعود إلى أن عدم التشابه و المغايرة و الانتشار خواص لأشياء مكانية لها علاقة ترتبط بمفاهيم الفضاء و الحيز ، وواضح أن دلالة (to deffer) تقترن بخاصية مكانية أيضا ،لأن التأجيل و التأخير و الإرجاء هي صفات لتعويق استمرار اللحظات الزمنية.[194]

و أما في اللغة الفرنسية فإن الحرف (a) في الكلمة (différance) لا ينطق، و عليه فإن تلك الكلمة تنطق بصور ة (différence) لكن هذا الاختلاف لا يتضح في النطق و إنما يتضح في الكتابة فقط[195].

و انطلاقا من هذه المقارنة اللغوية يظهر أن جذر«الاختلاف» متعدد تتجاذبه خصائص صوتية و دلالية و زمانية و مكانية، و تبعا لذلك تتعدد دلالته، فه و، حسب القراءة التفكيكية، اختلا ف مرجأ، يحرر«المتلق ي من استحضار المرجع المحدد، و يترك له خيار استحضار أو تعويم مرجع خاص به ،و ذلك لوجود اختلاف جزئي بين الدال و المدلول، و المدلول و المرجع .و إذا كانت العلامة التي هي صوت في الكلام ،و تشير فقط إلى فكرة الشيء،

---

[193] معرفة الآخر, مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة.

[194] ينظر المرجع نفسه ص 117

[195] المرجع نفسه ص 119

بينما يبقى حضور المرجع في النظام اللغوي و تأجيله مع استمرار الكلام أو الحديث، كما هو الأمر في الدلالات التي تحتشد تحت مصطلح «الاختلاف» فهل دلالته هي عدم التشابه أم التفرق و التبدد، أم التأخير و الإرجاء و التواني ،و كيف يمكن التيقن أن différance هي différence بغير الكتابة ؟و من هنا تنشأ مشكلة الحضور و الغياب ،حضور الدال ،لكن بتعدد مدلولاته و غياب بعضها. نخلص إلى أن مصطلح «الاختلاف » يقوم على تعارض الدلالات؛ هناك العلامات التي تختلف كل واحدة عن الأخرى ، و هناك المتوالية المؤجلة من سلسلة العلامات اللانهائية، و هكذا يخرج المصطلح من دلالته المعجمية و يكتسب دلالة اصطلاحية [196]».

و يعني جاك دريدا بالاختلاف الإزاحة التي تصبح بوساطتها اللغة أو الشفرة، أو أي نظام مرجعي عام ذي ميزة تاريخية، عبارة عن بنية من الاختلافات. و يؤكد ليتش (leich) على أن عندما «تستخدم العلامات، فإن حضور المرجع و المدلول يرتبط بالحضور الذاتي للدال الذي يظهر لنا من خلال الوهم و المخادعة و الضلال بصورة مفاجئة. ليس هناك حضور مادي للعلامة، هنالك لعبة الاختلاف فقط، فالاختلاف ينتهك و يجتاح العلامة محولا عملياتها إلى أثر أو شيء و ليس حضورا ذاتيا لها [197]».

و بما أن اللغة تعد سلسلة لا متناهية من المفردات التي لا أصول لها بعيدا عن سياق اللغة، فإن الكلمات « تتميز باختلاف كل منها عن الكلمة الأخرى ، بيد أن هذا يؤدي إلى نتيجة مهمة و جوهرية في الادعاء التفكيكي الذي يستميت من أجل المغيب في اللغة .فطبقا لمفهوم اللغة المذكور، يكون كل معنى مؤجل بشكل لا نهائي، فك ل كلمة في اللغة تقودنا إلى أخرى في النظام الدلالي، دون التمكن من الوقوف النهائي على معنى محدد[198]».

وانطلاقا من هذا المنطق، توصل دريدا إلى الحد من هيمنة فكرة الحضور، فهو يرى أن المتلقي الذي يبحث عن مدلول واحد، يكو ن واقعا تحت سيطرة فكرة الحضور، بل يكون خاضعا لها.و لهذا، فإن دريدا « يريد للخطاب والخطاب الأدبي بخاصة ،أن يكون تيارا غير متناه من الدلالات ،و بوساطة الكلمات فقط يمكن التأشير إلى كلمة دون أخرى، دون التقيد بمعنى محدد ، و يقود هذا إلى توالد المعاني لا بسبب من تقرير الدلالات لها،بل من اختلافاتها المتواصلة مع المعاني الأخرى ،و لما كانت هذه المعاني لا تعرف الاستقرار و الثبات ،فإنها تبقى مؤجلة ضمن نظام الاختلاف ،و هي محكومة بحركة حرة أفقية و عمودية دونما توقع نهاية محددة لها[199] ».

يقوّض دريدا من خلال مقولة «الاختلاف » الثنائيات التي أرستها الفلسفة الغربية بدءًا من أفلاطون ووصولا إلى دوسوسير. و يهدم كل الثنائيات الفلسفية في الوجود و يجترح بدائل لها. و يؤسس «من خلال «الاختلاف» مقولته حول الحضور و الغياب ،و يدير نقاشا ذا مستويات متعددة في اللغة و الفلسفة و علم الدلالة. فالمعاني ، حسب زعمه، تتحقق من خلال الاختلاف المتواصل في عملية الكتابة و القراءة ،و تبدأ مستويات الحضور و الغياب بالجدل ضمن أفق الاختلاف ، بحيث يصبح الاختلاف هدفا أكبر مما هو أصل في ذاته، فالأمر يتطلب حضور

---

[196] المرجع نفسه ص 118

[197] المرجع نفسه ص 119

[198] المرجع نفسه ص 119

[199] المرجع نفسه ص 119 120

العلاقة المرئية التي توفرها الكتابة التي تمدّ العلامات بقوة تكرارية ضمن الزمان، و كل ما يمدّ الدال ببدائل لا نهائية من المدلولات، مما يثبت أن الدلالة لا نهائية من الزمن، إن هدف الكلام، و غايته بوصفه حضورا ذاتيا ، ينتج من خلال أثر الزمان في الكتابة، و هو يقوم من ناحية ثانية بتفويض الحضور الذاتي، هذا يعني أن ثمة بناء و هدما متواصلين وصولا إلى بلوغ تخوم المعنى[200] ».

و هكذا يظهر أن «الاختلا ف» عند دريدا لا يعود إلى التاريخ، و لا إلى البنية ، بل يوجد في اللغة ليكون أول الشروط لظهور المعنى ، و بناء على ذلك يذهب إلى أن الاختلاف «هو عمل الكلام الداخلي ، فالكلام المنطوق يتشكل بالاختلاف المستمر بين الكلمة المنطوقة التي تتجزأ عادة إلى دال صوتي و مدلول مفهومي ، و بين سلسلة المفردات التي تنتظمها سلسلة الحديث ، و ذلك إلى ما لا نهاية ، جريا وراء ما يذهب إليه ديهوسير من أن النظام الذاتي للكلام ينهض على الاختلاف بين العلامات أكثر مما ينهض على حشد وحدات المعنى ، فالعلامة حسب دي سوسير لا تدل على شيء بذاتها، إنما باختلافها عن العلامات الأخر، و هذه الإمكانية لا تتحقق إلا بوساطة الكلام بوصفه حضورا ذاتيا مباشرا يلعب دورا رئيسيا في الحقل الدلالي[201]».

إن التشدد في التركيز على أهمية «الاختلاف » في بنية الكلام و الكتابة، قاد دريدا إلى «تحطيم المرتكز الفكري لثنائيات كثيرة مثل الروح، الجس د، الشكل، المعنى، الاستعار ي، الواقع ي، الإيجابي، السلبي، المتعالي،التجريبي،الأعلى،الأسفل،الخير،الشر،وذلك لقلب التصور الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية و أحلّ بدل ذلك مفاهيم و مقولات مثل«الاختلاف» الذي يحتمل المغايرة و التأجيل كما سبق التأكيد على ذلك ، و«الفارماكون» التي تعني السم و الدواء معا، و« الهامش»التي تتداخل أو تحيل إلى علاقة أو مسيرة و غير ذلك ، وخاصة ذلك أن ما يريد إقامته هو إنشاء استراتيجية عامة للتفكيك تتفادى المقابلات الثنائية التي ميزت الميتافريقيا و أن تقيم ببساطة في الأفق المغلق لهذه المقابلات لإقامة استراتيجية داخل هذا الأفق[202] »

ب– التمركز حول العقل:

يشتق دريدا مصطلح «التمركز حول العقل » الذي لا يقل أهمية عن مصطلح «الاختلاف»، في النظر إلى الخطابات الفلسفية. ومصطلح التمركز حول العقل (logocentrisme)، و(logos) لفظة يونانية تعني الكلام أو المنطق أو العقل، وبذا «فإن حقلها الدلالي متشعب، بحيث تتطابق و ما يذهب إليه دريدا في محاولته هدم اليقينية المطلقة في الفكر و الثورة على سكونيتة. وبذا فإن دلالة المصطلح تتشظى إلى حضور و تمركز الكلام أو العقل أو المنطق، بيد أن الفلسفة الغربية بدءًا من أفلاطون دفعت العقل إلى واجهة اهتمامها، و أعطته سلطة أولى في تحديد المعاني، و لهذا فإن تلك الفلسفة تنامت و تطورت في ظل النزعة المنطقية العقلية، و أصبح القياس المنطقي نموذجا أوليا تقاس عليه النماذج الفكرية و الإبداعية، ففر ض هيمنته القصوى في مجال الفكر الفلسفي، و من هنا، وجّه دريدا جلّ

---

[200] المرجع نفسه ص 120

[201] المرجع نفسه ص 121

[202] امرجع نفسه ص 122

عنايته لتفكيك هذا التمركز، و ذلك لتفويض الأصل الثابت المتفرد بالقوة، و ما يرتبط به من مفاهيم التعالي و القصدية[203]».

يعني دريدا بمصطلح «التمركز حول العقل » أنه تعيين الوجود بوصفه حضورا بكل ما تعنيه الكلمة، و لهذا يحاول دريدا بوساطة مقولة «التمركز حول العقل» تحطيم تلك«المركزية المعينة وجوديا بوصفها حضورا لا متناهيا، جاعلا من هذه المقولة دليلا لنقد مفاهيم التمركز، و هادفا إلى معاينة نظم المقولات المتعددة على الحضور،

و يدعو إلى ضرورة التفكير بعدم وجود مركز، فالمركز لا يمكن لمسه في شكل الوجود، بل ليس له خاصية مكانية، كما أنه ليس مثبتا موضعيا، بل وظيفيا، إنه، في حقيقة الأمر، نوع من اللامكان، و بغيابه، أو تفويضه، يتحول كل شيء إلى خطاب و تذوب الدلالة المركزية أو الأصلية المفتوحة أو المتعالية، و ينفتح الخطاب على أفق المستقبل دونما ضوابط مسبقة، و تتحول قوة الحضور، بفعل نظام الاختلاف، إلى غياب للدلالة المتعالية، إلى تخصيب للدلالة المحتملة[204]».

ج– علم الكتابة:

و بالإضافة إلى مصطلح «الاختلاف» الذي يعني عدم استقرار التفكيك على ما هو يقيني، و مصطلح «التمركز حول العقل» الذي يعنى بالكلام على حساب الكتابة، أ ي التمركز حول الصوت، قلت بالإضافة إلى ذلك، يجترح دريدا مصطلح «علم الكتابة» أو ما يعرف ب «الغراموتولوجيا»، في مواجهة ما يسميه دريدا ب «ميتافيزيقيا الحضور» التي سيطرت على أنظمة الفلسفة الغربية.

و في أثناء حديثه عن الكتابة يذهب تودوروف إلى أن للكتابة معنيين؛ فه ي، حسب المعنى الضيق لكلمة كتابة، تعني «النظام المنقوش للغة المدونة، أم ا في معاناها العام فهي كل نظام مكاني و دلالي مرئي. و يذهب جوناثان كلر مؤكدا أن الكتابة تقدم اللغة بوصفها سلسلة من العلامات المرئية التي تعمل في غياب المتكلم، فه ي على نقيض الكلام تتجسد عبر نظام مادي من العلامات بينما يقتصر الكلام على الصوت. إن الكتابة كما هو معروف لا تفترض حضورا مباشرا للمتكلم، فالعلامات المكتوبة أو المنقوشة على الورق تختلف عن الأصوات المشكّلة في الهواء أثناء التكلم، لأن الأخيرة تختفي بانتهاء الحديث و لا تمتلك خاصية البقاء إذا لم تسجل، و كل هذا من خصائص الكتابة[205]».

تخالف الكتابة المنطوق و الصوت، لأ ن المدلول الجوهري ينبثق من الكتابة في صمتها لا من الكلمة كمنطوق، فالكتابة بهذا المفهوم تركز على الكتابة باقتلا ع مفاهيم الكلام و الصوت و تدعو إلى قتل الكلام باعتبار أن موت الكلام هو أفق اللغة وأصلها.[206]

و مفهوم «الغراماتولوجيا» من منظور دريدا، ما هو في حقيقة أمره إلا« دعوة لإعادة النظر الجدية في دور الكتابة، لا بوصفها غطاء للكلام المنطوق، إنما بوصفها كيانا ذا خصوصية و تمييز.إنالغراماتولوجيا التي يدعو دريدا إليها لا تعيد إنتاج واقع خارج نفسها، كما أنها لا تختزله، و بهذه الحرية الجديدة يمكن أن نراها على أنها السبب في ظهور

---

203 المرجع نفسه ص 123

204 المرجع نفسه ص 123 124

205 المرجع نفسه ص 132

206 محمد بلوحي :الخطاب النقدي المعاصر ص 123

واقع جديد إلى الوجود. و لكن ما جدوى تمسك دريدا بالكتابة إلى هذا الحد؟ يجيب عن ذلك selden مؤكدا أن العلامة المكتوبة حسب دريدا تتميز بالخصائص الآتية: إنها أولا بوصفها علام ة مكتوبة، يمكن أن تتكرر رغم غياب سياقها، وإنها ثانيا قادرة على أن تحطم سياقها الحقيقي و تقرأ ضمن أنظمة سياقات جديدة بوصفها علامة في خطابات أخرى، وإنها ثالثا، تكو ن فضاء للمعنى بوجهين؛ الأو ل قابليتها الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات، و الثاني قدرتها على الانتقال من مرجع حاضر إلى آخر، و هذه سمات خاصة بالكتابة لا يمكن للكلام أن يمتكلها»[207].

الأثر هو التشكل الناتج عن «الكتابة »، و بذلك يتم عندما تتصدر الإشارة الجملة، و تبرز القيمة الشاعرية للنص، و يقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية، فتتحو ل الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى هنا، و تتجاوز حالتها القديمة من كونها حدثا ثانويا يأتي بعد النطق و ليس له من وظيفة إلا أن يدل على النطق و يحيل إليه، إ ن الكتابة تتجاوز هذه الحالة لتلغي النطق، و تحل محله، و بذلك تسبق حتى اللغة، و تكون اللغة نفسها تولدا ينتج عن النص، و بذلك تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة فتظهر سابقة على اللغة و متجاورة لها. ومن ثم فهي تستوعب اللغة، فتأتي كخليفة لها بدلا من كونها إفصاحا ثانويا متأخرا، و الكتابة إذًا ليست وعاء لشحن وحدات معدة سلفا، و إنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات، و ابتكارها، و بذلك يكون لدينا نوعان من الكتابة، كم ا يقترح «دريدا»، الأولى: كتابة تتكيء على التمركز المنطقي و هي التي تسمى الكلمة كأداة صوتية أبجدية صوتية، و هدفها توصيل الكلمة المنطوقة، و ثانيهما هي الكتابة المعتمدة على «النحوية» أو الكتابة ما بعد البنيوية، و هي ما يؤسس العملية الأولية التي تنتج اللغة[208].

و من منظور القراءة التفكيكية أن الخطاب ينتج باستمرار، لا يتوقف بموت كاتبه، و لهذا يؤكد دريدا على الكتابة بدلا من الكلام، لكونها تنطوي على «صيرورة البقاء بغياب المنتج الأول، في حين يتعذر ذلك بالنسبة للكلام، إلا في نطاق محدود جدا، ظهر حديثا بفضل شرائط التسجيل الصوتي، فه و في اقترابه إليه، يرفض العملية المنظمة، و يرى أن الاستهداء بها يفضي إلى طرق مسدودة، و أولى مخاطر هذه العملية هو وضع الحدود و الفواصل بين الخطاب و القراءة، و هذا حد لا يمكن تقويضه بسهولة، فم ا البديل إذن ؟ إنه الاشتغال على ثنائية الحضور و الغياب، م ن خلال فهم جدلي عميق للعلاقة بين هذين المستويين في جسد الخطاب؛ الحضور حسب التفكيك رهينة مرئية، و الغياب ظلاله الكثيفة العميقة الغائرة، المحيط المضطرب المتسع الذي لا قاع له و لا شواطىء، و هو المدلول الذي ينطوي على خاصية الانفتاح المستمر على القراءة، فيتحاور مع القارىء، و يتحاور معه القارىء فيتسع، مثل هـ مثل ماء ساكن، تتضاعف دوائره و تتسع إذا ما ألقي فيه حجر. على وفق هذه الاستراتيجية يؤسس التفكيك نظرته و كيانه بوصفه طريقة للنظر و المعاينة إلى الخطاب ،و هو يقف في الجانب الأخر من الطروحا ت التاريخية، و السوسيولوجية، و السيكولوجية ،و البنيوية الوصفية ، هدفه تحرير شغل المخيلة ، و افتضاض آفاق بكر أمام العملية الإبداعية .

---

[207] معرفة الآخر. ص136.

[208] عبد اله الغذامي: الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصرة– النادي الأدبي الثقافي السعودية. ط1. 1985 .ص52 و كذا الخطاب النقدي المعاصر لمحمد بلوحي. ص 122 – 123.

و حسب دريدا، فالتفكيك ليس عملية نقدية، فالنقدية موضوعها، التفكيك يوقد الجرأة في العملية النقدية، على وجه الخصوص النظرية النقدية، و لهذا يمكن القول إنه سلطة حاسمة، و يضيف إنه يولي القراءة النقدية، أو البناء النظري، جل اهتمامه.[209]"

و ما نلاحظه من هذا المقبوس، أ ن ما يؤكد عليه التفكيك، و يستحيل عنده إلى هدف هو رفض العلمية المنظمة في الدراسات النقدية، لأن الاستهداء بالمناهج العلمية يؤدي إلى طرق مسدودة. من شأنها أن تضع الحدود و الفواصل بين الخطاب و القراءة. فالبديل عند التفكيكية هو الاشتغال على ثنائية الحضور و الغياب، أ ي الدلالة السطحية،

والدلالة العميقة. فالدلالة السطحية حسب التفكيك رهينة مرئية، أم ا الدلالة العميقة فلا يحدها حد، إذ لا قاع لها، و لا شاطئ. و هكذا ينطوي المدلول، من منظور التفكيك، على خاصية الانفتاح المستمر على القراءة.

د–القراءة:

تعلي التفكيكية من قيمة القراءة، و ترفع من شأنها، بحيث تجعل السلطة الفعلية و الحقيقية للقارىء لا للمبدع أو الكاتب. و من هنا، يستعين دريدا بمقولة «القراءة»التي تعد من أهم مقولاته الأساسية التي أرست مفاهيم جديدة للغة والنص و الدلالة.إن الأرضية الصلبة التي يستند إليها دريدا هي قراءته المتميزة للخطابات،

و لهذا فهو يحدد أفق قراءته قائلا: «أعتقد أنه من غير الممكن الانحباس داخل النص الأدبي، إ لالمحايثة أو الباطنية الأدبية المحض تقوم في نظري بالاحتماء داخل الحدود المقامة تاريخيا و التي تفترض مجموعا كاملا من العقود التاريخية المتعلقة بتأطير النص و تحديد وحدته و متنه و ضماناته القانونية و ما إلى ذلك من تحديات اجتماعية – فضائية, يجب بالطبع على الأقل بصورة مؤقتة أن تتحرك داخل هذه الحدود لدفع القراءة المحايثة إلى أبعد ما يمكن، و لكنها لا تستطيع في رأيي أن تكون راديكالية تماما، هذا شيء نابع من بنية النص نفسه. إننا لا نستطيع أن نبقي داخل النص، لكن هذا لا يعني أنه علينا أن نمارس بسذاجة سوسيولوجية النص أو دراسته السيكولوجية أو السياسية أو سيرة المؤلف، أعتقد أن هناك بين خارج النص وداخله توزيعا آخر للمجال أو الحيز، وأعتقد أنه سواء أفي القراءة الباطنية أم في القراءة التفسيرية للنص من خلال مسيرة الكاتب أو تاريخ الحقبة يظل هناك شيء ما ناقصا دائما[210]. »

إذا كانت اللغة، عند دوسوسير، نظام من الإشارات التي تعبر عن الفكر، و عند غيره من اللغويين خاصية إنسانية، و طريقة لا غريزية لاتصال الأفكار و العواطف

و الرّغبات بوساطة نظام من الرموز المنتجة على نحو اختياري، فإن دريدا في مفهومه للغة "ينطلق من مستوى أكثر استغراقا في عزلته عندما يتعامل مع اللغة، فهو لا يرى الوجود إلا من خلال اللغة و يدعو إلى نظرة جديدة للغة نظرة يتحول فيها الواقع إلى مجموعة من الأقنعة البلاغية، فاللغة هي التي تنشئ مفاهيمنا عن العالم، و هي التي تضع الفلسفة و العلم و الميتافيزيقيا. و هذا يقود إلى اللغة المتمظهرة في النص، فالنص هو كل ما يلفظ باللغة. و هنا يبدأ الحديث عن

---

209 معرفة الآخر. ص115 – 116.

210 المرجع نفسه. ص137.

لغة الأدب إذ هي تختلف عن اللغة القياسية لأنها تنزاح بطبيعتها عن معيارية اللغة، لأن هدف اللغة الأدبية إثارة انفعال لا تقرير واقع، فهي لغة استشراقية بطبيعتها، لأنها لا تعرف اختزال المعنى، إنها توسع و تضيق في الوقت نفسه التفاوت بين الرمز و الفكرة، بين العلامة المكتوبة و المعنى المحدد.[211]"

و إذا كان دريدا يذهب إلى أن الحقيقة و الفلسفة و العلم و الطبيعة هي نتاج اللغة فحسب، فيكون الأجدر به و الأليق، حسب هذا التصور، أن يظن الكتابة الأدبية بمستواها الإبداعي كذلك، لأن النص الأدبي هو كذلك يستمد وجوده من الغيرية الواقعية الموضوعية، بل يتخلق "ضمن أفقه الخاص و ينسج وجوده بحركته المحورية حول الألفاظ، أي حول الدلالات التي تجري عليها تخصيب ذاتي، فتتوالد بفعل الكتابة مثل تيار متدفق، فينتج الدال دالا آخر في لعبة متواصلة لا نهائية دون أن يتيح سيل الدلالات لمدلول ما أن يفرض حضوره، أي أن يتعالى. و من هنا يأتي الإصرار على عدم الاعتراف بوجود حدود تحصر المعنى، لسبب هو أن الدلالة لا تمتلك قوة حضور بنفسها، لأن مقولة الحضور نفسها هي العامل المؤثر في إنتاج الدلالة. و يستعين دريدا لتحقيق هذه الغاية بأكثر المصطلحات تقنية في علم اللغة، فيذهب إلى أن كل دال ما هو إلا استعارة لتعويم مدلول، بيد أن هذه العملية لا يكتب لها النجاح خارج اللغة، و من ثم يتحول المدلول إلى دال يقوم بدوره بإنتاج جديد من الدالات، و لهذا لا يمكن العثور على مرجع خارج اللغة، فيضمر النص و يفقد وجوده المرجعي و لا يعرف إلا ضمن كيانه الخاص[212].»

و يرى دريدا أن ليس ثمة فينومينولوجيا تنتج العلامة، أو تعيد حضورها، و بالتالي فإن الدوال تتوهج ساطعة بسبب من حضورها الخاص بها. و لهذا يذوب المعنى، فالأمر، من منظورة، لا يعدو غير حضور علامات. و يؤكد دريدا قائلا في "علم الكتابة": نحن لا نفكر بالعلامات فقط.

إن فحص هذه المقولات الكبرى التي يستند إليها التفكيك، و قراءتها قراءة موضوعية، كل ذلك يكشف أن التفكيكية فعالية قرائية واسعة و عميقة ليس لمجموعة معينة من الفلاسفة و الأدباء و المفكرين و حسب، و إنما هي دراسة لمنظومة الفكر الأوربي كله و عبر مراحله الأساسية. و لقد قررت «هذه القراءة الجديدة أن المنظومة الفكرية الغربية التي اتسعت فشملت ليس الفلسفة فحسب، بل التاريخ و الأنثروبولوجيا،

و علم الاجتماع و علم النفس و الفكر السياسي إنما كانت رهينة ميتافيزيقيا الحضور التي قادت إلى نتيجة غاية في الأهمية و الخطورة، ليس على مستوى الفكر المجرد إنما على المستوى الحضاري و السياسي و الاقتصادي و العرقي. فقد كرست الفردية بدل التعددية، و الوحدة بدل الاختلاف، و الروح بدل المادة، و الأبدية بدل الزمن، و المباشرة بدل التأجيل، و الأهم بالنسبة لدريدا الكلام بدل الكتابة[213].»

إن ميتافيزيقيا الحضور التي تجسدت في المنظومة الحضارية الأوربية أدى إلى الاعتقاد بأن الغرب هو مركز الحضارة، و هو النموذج الأمثل الذي يجب أن يقتدى، بل أدى ذلك إلى أحادية الفكر و التصور، و خلق أسطورة الرجل الأبيض و تفوقه،و انطلاقا من هذا التصور الأحادي المتعالي، فإن «التفكيك بتأكيده على التعدد و الاختلاف و إلغاء الحضور

---

[211] المرجع نفسه. ص139.

[212] المرجع نفسه. ص 143-144.

[213] المرجع نفسه. ص 140 – 141.

و التعالي، يهدف إلى تقويض نماذج الحضور التي تستند إليها الحضارة الغربية، و هذا يسمح بظهور بدائل حضارية و فكرية و فلسفية تتغاير في نظمها و أهدافها عما أرسته الميتافيزيقيا الغربية... لكن هذا لا يعني قط أن التفكيك يمكن أن يتحول إلى برنامج سياسي، إذ أن هدفه المعلن هو تفكيك النظم الفلسفية و معاينتها بوضوح، و ذلك ما يمده بقوة خاصة، و لهذا فإنه ليس عدميا منغلقا، إنما منفتحا يؤشر مواضع الحضور و يهدف إلى تهديمها و إعادة بنائها من جديد. هذا على المستوى الفكري العام، أما في ما يخص الأدب، و هو أحد حقوله فإن كان التفكيك قد هضم كشوفات المنهجيات الحديثة السابقة له فإنه قد تجاوز معياريتها وصولا إلى التأويل، فعمله الإعلاء من شأن التعدد و الاختلاف في المعاني، هذا يمنح الخطابات قوة خاصة، لأنه يحررها من الاقتران بغرض معين، فتصبح اللغة مدارا لآفاق ذات دلالات كثيرة،و ينفتح القارئ على رغبة اللغة و يبدأ البحث عما هو مغيب فيها. و بدون عشق حقيقي للنص لا يمكن أن تتوفر أرضية مناسبة للقراءة، لابد إذًا، من وجود رغبة و مشاركة بين القارئ و النص، و هذه هي اللذة الحقيقية التي أراد التفكيك تحقيقها في اقتراحه قراءة متعددة الأوجه للخطابات البشرية[214].»

و خلاصة القول إن التفكيكية قتلت أحادية الدلالة، و دعت إلى تشتت المعنى،و تعدد المعاني، و بذلك خلصت التفكيكية القراءة من الأحادية التي كانت سائدة في المناهج السابقة. كما أنها بدعوتها إلى موت المؤلف قد أسست لميلاد القارئ.

و من أهم الأسس التي تقوم عليها التفكيكية التناص، إذ ترى أنه لا وجود لنص أول، إنما النص هو جملة من النصوص السابقة، أو فضاء لنصوص متعددة، بالإضافة إلى الحركية الدائمة للغة، و معنى ذلك أن كل كتابة تمحو الكتابة السابقة، الأمر الذي ينجم عنه دلالة لا نهائية، بحيث يظل المدلول في تحول دائم، و تبقى اللغة في حركة مستمرة. و يعتبر الأثر الذي يتركه النص في النفس من أهم الأسس و المفاهيم التي تقوم عليها التفكيكية، فالأثر، بوصفه قيمة جمالية تسعى وراءها كل النصوص الإبداعية،و يسعى إلى تلقّفها كل متلق للإبداع، هو من الأسس الإجرائية للفهم النقدي التي أسس لها دريدا في كتاباته.

---

[214] المرجع نفسه .ص142.

المحاضرة الخامسة: الأسلوبية

1- النشأة التاريخية:

إن تحديد الأسلوب —من حيث زمنية التاريخ —باعتماد عنصر المخاطب مغرق في القدم،يتخطى حواجز الأسلوبية المعاصرة إلى بلاغة اليونان ومن بعدهم من الأمم والأقوام؛لأن الاستطيقا ظلت منذ أرسطو إلى لوكاتش، بمعناه الواسع، مبحثا مركزيا عند الفلاسفة والنقاد.

شقّ التيار الأسلوبي، في النقد الأدبي، طريقه منذ فجر القرن العشرين «فمنذ سنة 1902كدنا نجزم مع بالي (Chrales Bally) أن علم الأسلوب قد تأسست قواعده النهائية، مثلما أرسى أساتذه دي سوسير أصول اللسانيات الحديثة [215]».

وعليه، فإن مؤسس الأسلوبية الحديثة هو شارل بالي، ومطورها ليو سبتزر (Léo spitzer). إلا أن أول من استخدم المصطلح هو نوفاليس الذي كانت تختلط الأسلوبية عنده بالبلاغة.

وهكذا اتضحت معالم الأسلوبية مع شارل بالي (1855-1947) بعد أن كانت متداخلة مع علم البلاغة، بحيث نجد أن الأسلوبية قامت بعد أن وقعت البلاغة في المعيارية المتحجرة، التي انغمست فيها ردحا من الزمن [216].

لقد انعقدت في سنة 1960 ندوة عالمية بجامعة آنديانا (indiana) بأمريكا، حضره ا أبرز علماء اللسان ونقاد الأدب، وكان محورها «الأسلوب» فبشرت يومها المداخلات والمحاضرات، التي كانت تدور حول اللسانيات والإنشائية، بسلام ة بناء الجسر الواصل بين اللسانيات والأدب، وعندما أصدر تودوروف في سنة 1965 أعمال الشكلانيين الروس مترجمة إلى فرنسية، ازدا د ثراء البحوث الأسلوبية. وفي سنة 1969 «بارك الألماني س.أولمان(Stephen Ulmann) استقرار الأسلوبية علما لسانيا نقديا قائلا: إن الأسلوبية اليوم هي من أكثر أفنان اللسانيات صرامة على ما يعتري غائيات هذا العلم الوليد ومناهجه ومصطلحاته من تردد، ولنا أن نتنبأ بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فضل على النقد الأدبي واللسانيات معا [217]».

اشتركت عدة مدارس غربية في تنمية الاتجاهات الأسلوبية على أسس لغوية كما تمثل ذلك في الأسلوبية التعبيرية عند الفرنسيين، وأسلوبية الحدس المعتمد على فكرة الدائرة الفيلولوجية لدى المدرسة الألمانية. وكان للمدرسة الإيطالية علاقة خاصة بمحاولة بث روح التجديد في الدراسات البلاغية [218] .

---

[215] عبد السلام المسدي :الأسلوبية و الأسلوب ص 20

[216] محمد بلوحي :الخطاب النقدي المعاصر .دار الغرب للنشر و التوزيع .وهران ط 1 2002 ص 100

[217] المسدي :الأسلوبية والأسلوب ص 24

[218] صلاح فضل :مناهج النقد المعاصر .افريقيا الشرق .المغرب 2001.ص.87

إن فكرة الأسلوب فكرة قديمة ترجع إلى بداية التفكير الأدبي الأوروبي، وقد ارتبطت أولا بالبلاغة أكثر من ارتباطها بالشعر. وهذا لا يعني أنه يمكن القول بأن تاريخ الأسلوبية تصور قديم يرجع إلى الدراسة البلاغية التي حددت باستقراء الصور البلاغية، ولا يمكن، أيضا، إسقاط مفاهيم حديثة على مفاهيم قديمة تختلف عنها اختلافا واضحا، لأن البلاغة علم لساني قديم، والأسلوبية علم لساني حديث، ومن هنا يصبح الاختلاف اختلافا منهجيا، كما أن علم البلاغة علم معياري، بينما تعد الأسلوبية علما وصفيا. ويقرر علم البلاغة أن الكلام ينبغي أن يطابق (مقتضى الحال) في حين تقرر الأسلوبية أن نمط الكلام يتأثر (بالموقف) وأن أفق الدراسة الأسلوبية أوسع من أفق الدراسة البلاغية، فالأسلوبية تدرس الظواهر اللغوية جميعها بدءا من الصوت وحتى المعنى مرورا بالتراكيب[219].

ويقارن عبد السلام المسدي، وغيره، بين الأسلوبية والبلاغة ، حيث يرى أن الأسلوبية عملت على توحيد رؤية البلاغة التي تعمل على تجلية العلاقة القائمة بين النص و مدلوله، ولهذا يمكن اعتبار الأسلوبية امتدادا للبلاغة و نفيا لها في الوقت نفسه...وأن من أبرز المفارقات بين المنظورين البلاغي والأسلوبي أن البلاغة علم معياري يرسل الأحكام التقييمية، و يرمي إلى «تعليم » مادته وموضوعه: بلاغة وبيان، بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كل معيارية...والبلاغة ترمي إلى خلق الإبداع بوصايا التقييمية بينما تسعى الأسلوبية إلى تعليل الظاهرة الإبداعية التي تقرر وجودها.البلاغة اعتمدت فصل الشكل عن المضمون في الخطاب اللساني فميزت في وسائلها العلمية بين الأغراض والصور، بينما ترغب الأسلوبية عن كل مقياس ما قبلي و ترفض مبدأ الفصل بين الدال و المدلول[220].

ترتبط الأسلوبية باللسانيات ارتباط الشيء بعلة نشوئه، وإن كان بينهما فرق يدرك بعد تأمل، لأن مادة اللسانيات هي اللغة العادية المنطوقة أو المكتوبة ذات الوظيفة الإبلاغية و بخاصة اللاواعية، أما الأسلوبية فتهتم باللغة الأدبية ذات التميزات في أسلوبها و الصادر عن وعي، كما أن الأسلوبية تقوم «في منطلقها المعرفي من مبدأ أساسي يرى أن اللغة تعطي الأديب مجموعة من الاحتمالات اللغوية و الأساليب التعبيرية للتعبير عن الموضوع الواحد، فينتقي الأديب واحدا من هذه الأساليب، قصد التعبير والإبلاغ لخلق تأثير ما، وهذه الاحتمالات التعبيرية هي المادة التي تشتغل عليها الأسلوبية محاولة منها لجرد جل الاحتمالات
الأسلوبية للغة [221]».

وهكذا أخذ النقد القائم على الأسلوبية التي انبثقت من الفكر اللغوي والأدبي، يتخذ لنفسه مسارا مستقلا عن جوانب الثقافة الأخرى، و تبوأت نظرية الأسلوب المنزلة التي نعرف ضمن تيارات النقد المتجددة، ومجاريها اللسانية العامة.

2-مفهوم الأسلوب و الأسلوبية:

---

[219] ينظر :شكري عياد :مدخل الى علم الأسلوب .دار العلوم للطباعة والنشر السعودية ط1 1982 ص 44 -49

[220] ينظر المسدي:الأسلوبية و الأسلوب ص 42 و ما بعدها .

[221] محمد بلوحي :الخطاب النقدي المعاصر ص 101

أ-**في معنى الأسلوب**: ينبغي، منذ البدء، الإقرار بأن هناك صعوبة بالغة في تحديد مفهوم الأسلوب تحديدا دقيقا، لأن مفهوم الأسلوب – شأنه شأن أية مقولة من مقولات العلوم الإنسانية – يختلف من وجهة نظر إلىأخرى، ومن بيئة علمية إلى أخرى، ومن عصر إلى آخر.

إذا تلمّسنا الجذر اللغوي للفظ «الأسلوب» في اللغة العربية فإننا نجد في «لسان العرب» ما يأتي: « ويقال للسطر من النخيل :أسلوب . وكل طريق ممتد فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سواء، و يجمع أساليب.والأسلوب: الطريق تأخذ فيه. والأسلوب: بالضم، الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين.[222] »

ولا يزيد الزبيدي شيئا في«تاج العروس»على ما ذكره ابن منظور في معجمه حول لفظ «أسلوب»، ومن هنا يمكن القول إن لفظ «أسلوب»، حس ب المعاجم العربية، يد ل على المذهب أو الطريقة أو الفن، أي أنه يدل على الطريقة تدمغ الشيء الذي يطلق عليه بسمة محددة. وانطلاقا من هذا التحديد اللغوي، يمك ن الإقرار بأن كلمة «أسلوب» مهيأة لأن تشحن بمعنى اصطلاحي معين في اللغة العربية.

وقد أجرى بعض الباحثين في مجال الأسلوب والأسلوبية مقارنة بين الجذر اللغوي لكل من «الأسلوب» و«Style» في اللغتين العربية والإنجليزية، فوجد أن ليس للجذر اللساني في اللغة العربية «أية صلة بالجذر اللساني لكلمة (Style) في اللغة الإنجليزية، فكلمة (style) تشير إلى (مرقم الشمع) وهي أداة الكتابة على ألواح الشمع، ولقد اشتقت من الشكل اللاتيني (stulus) إبرة الطبع (الحفر)، واتخذت في اللاتينية الكلاسيكية المعنى العام نفسه، وكذلك الأمر في اللغات الحديثة كلها. ومن هنا تبدو كلمة (style) لصيقة بالمفهوم العام للأسلوب في الثقافة الغربية مادامت تشير إلى (أداة الكتابة و الحفر)، وتبدو كذلك أكثر تلائما- من ناحية الجذر اللساني – مع المجال الذي عنيت فيه وتشكل مفهومها فيه، أعني مجال الكتابة أو الكلام، م ن كلمة (أسلوب) في اللغة العربية، فكلم ة (أسلوب)غير لصيقة بأصل مادتها (سلب) على الرغم من أنها تدل على سمة [223] معينة أو خصيصة معينة يتضمنها شيء ما وليس – ضرورة- كتابة ما أو كلام ما غير أن البلاغيين العرب الذين عنوا بعلم الكلام، قد فهموا من كلمة (أسلوب) تارة (طريقة الصياغة)، وتارة أخرى (النوع الأدبي) و (الموضوع).

و من التعريف اللغوي، يبدو أن الأسلوب في أبسط معانيه، يدل على طريقة التعبير في الكتابة أوالكلام، ويمكن أن ينظر إليه بوصفه تنوعا في استخدام اللغة، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية. وهذا التعريف ينسجم مع تعريفات بيرجيرو الذي يرى أن الأسلوب طريقة للتعبيرعنالفكر بواسطة اللغة[224].

ومن التعريفات العديدة للأسلوب التعريف المقتبس من مقال الكونت دوبوفون (compte de buffon)، عن الأسلوب، حيث يقول: « فالمعارف والآثار والاكتشافات تتضح بسهولة، و يمكن نقلها، كما يكون من الممكن أن توضع في قالب أدبي على أناس أكثر مهارة، فهذه الأمور خارجة عن الإنسان، أم ا الأسلوب فهو الإنسان نفسه، ومن

---

[222] ابن منظور :لسان العرب .دار احياء التراث العربي .بيروت .لبنان ط 1 ص 473

[223] حسن ناظم :البنى الاسلوبية :المركز الثقافي العربي .الدار البيضاء .المغرب . ط1 2002 ص 15

[224] بيرجيرو :الاسلوبية و الاسلوب ،ترجمة منذر عياشي مركز الانماء القومي ص 6

ثم لا يمكن نقله أو اقتباسه أو تبديله [225]». ويمكن تفسير هذا التعريف بمعان عدة، منها أن هذا التعريف يقرر أن مسألة الأسلوب تدخل في إطار نفسية الفرد ، وأن الأسلوب يعني شخصية مؤلف النص و طبيعته. فمن منظوره، أن المعاني وحدها هي المجسمة لجوهر الأسلوب، فما الأسلوب سوى ما نضفي على أفكارنا من نسق و حركة [226].

ويرى بعض المنظرين أن «كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره و كيفية نظره إلى الأشياء و تفسيره لها، و طبيعة انفعاله [227]». الأسلوب-إذًا-هو ذاته شخصية صاحبه، أ و هو الإنسان عينه. فشوبنهاور يعرف الأسلوب بأنه ملامح الفكر، و كذلك فعل ماكس جاكوب إذ قال : «إن جوهر الإنسان كامن في لغته و حساسيته [228]». وهكذا يرى المسدي أن الصورة اللفظية التي هي أول ما يلقى من الكلام لا يمكن أن « تحيا مستقلة، وإنما يرجع الفضل في نظامها اللغوي الظاهر إلى نظام آخر معنوي انتظم و تألف في نفس الكاتب أو المتكلم، فكان بذلك أسلوبا معنويا ثم تكوّن التأليف اللفظي على مثاله و صار ثوبه الذي لبسه أو جسمه إذا كان المعنى هو الروح، ومعنى هذا أن الأسلوب معان مرتبة قبل أن يكون ألفاظا منسّقة وهو يتكون في العقل قبل أن يجري به اللسان أو يجري به القلم.[229]»

و يعرّف برند شبلنر (Bernd Spilner) الأسلوب بأنه ظاهرة فردية، أ ي تميز الإنسان بوصفه فردا له أسلوبه الخاص و تعبيراته المعينة، و من ثم فليس ظاهرة اجتماعية، و لذا فالأسلوب لا ينتمي إلى مجال اللغة، بل إلى مجال الأداء أو الكلام.و لا يتحقق الأسلوب إلا عند التلقي، و من هنا كان دور القارىء أو المتلقي هاما في فهم الأسلوب و تحقيقه. هذا بالإضافة إلى التأثير الجمالي و المعنوي للمؤلف الذي يهدف إلى غرض معين، و قصد محدد [230].

ومما سبق يبدو أن الأسلوب ظاهرة مصاحبة توجد في النصوص المنطوقة أو المكتوبة ،كما أنها تتحقق في مسألة تلقي النصوص .و بهذا ينتمي الأسلوب إلى مجال الإنجازات الفردية في اللغة (الكلام). وهذا الأمر يحيلنا إلى تعريف أحد مفكري القرن الثامن عشر إذ يقول: « يطلق الأسلوب على ماندر ودقّ من خصائص الخطاب التي تبرز عبقرية الإنسان و براعته فيما يكتب أو يلفظ [231]». وهذا مفاده أن الأسلوب اشتقاق الأديب من الأشياء ما يتلاءم وعبقريته. وعرّف الأسلوب بأنه بصمات تحملها صياغة الخطاب فتكون كالشهادة التي لا تمّحي، وهذه الصورة صاغها بروست (proust) وأخذها عنه كل من مونان (mounin) ، ودي لوفر (déloffre) وهي تكشف عمق التقرير

---

[225] برند شبلر :علم اللغة و الدراسات الادبية .ترجمة محمود جاد الرب ،الدار الفنية للتوزيع و النشر القاهرة ط1 1987ص26

[226] المسدي :الاسلوبية و الاسلوب ص 65

[227] المرجع نفسه ص 66

[228] المرجع نفسه ص67

[229] المرجع نفسه ص 64 -65

[230] برند شلنر :علم اللغة و الدراسات الادبية ص 7 -8

[231] المسدي :الاسلوبية و الاسلوب ص 70

في ارتباط الأسلوب بصاحبه عضويا حتى لكأن الأسلوب إمضاء أو خاتم ، أو في اصطلاح عرف المؤسسات طابع و توقيع.[232]

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يرى حسن ناظم أن ثمة ثوابت ترجع إليها المتغيرات لنظرية في مفهوم الأسلوب، و قد لخص هذه الثوابت في المقولات الأساسية التي تستند إليها الظاهرة الأدبية ، تلك هي مقولات :ا لمنشىء (المؤلف)، والنص،والقارىء. وعلى أساس «النظر إلى العلاقات بين هذه المقولات تحددت وجهات النظر التي حاولت أن تبلور مفاهيمها الأساسية في الأسلوب، إذ نجد أن نظرية الأسلوب بوصفه اختيارا (chois) استندت إلى العلاقة بين مؤلف النص والنص نفسه، أي بين المؤلف الذي يختار الكلمات والتراكيب، والنص الذي يتشكل من الاختيارات نفسها. بينما استندت نظرية الأسلوب بوصفه مجموعة من الاستجابات (réponses) التي تصدر عن القارىء بفعل قوة الضغط التي يسلطها النص من خلال سماته الأسلوبية، استندت هذه النظرية إلى علاقة النص بالقارىء والعكس بالعكس.[233]».

ويذهب ميشال ريفاتير إلى المقولة نفسها، حيث يرى هو الآخر أن الأسلوب « قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارىء بواسطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحملالقارىء على الانتباه إليها بحيث إن غفل عنها تشوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزيه خاصة بما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرر[234]». وفي نظر ريفاتير أن موضوعية البحث الأسلوبي تقتضي أن لا ينطلق المحلل الأسلوبي من النص مباشرة، وإنما من الأحكام التي يبديها القارىء حوله، ليربطها بالمنبهات المسببة لها والكامنة في صلب النص.[235]

ومن وجهة نظر أخرى، أن الأسلوب ليس قوة ضاغطة يجب البحث عنها في ردود فعل المتقبل، وليس اختيارا، ولا انحرافا عن نمط معياري، وإنما هو إضافة.وهذه النظرة تفترض «ابتداء وجود تعبير محايد لا يتسم بأي سمة أسلوبية محددة يمكن أن يسمى بالتعبير غير المتأسلب أو تعبير ما قبل التأسلب، ثم تكون السمات الأسلوبية إضافة إلى هذا التعبير المحايد لكي تنحو به منحى خاصا موافقا للعبارة عن سياق بعينه[236]».

و هناك نظرة أخرى تميل إلى القول بأن الأسلوب تضمين « وهذا يعني أن كل سمة لغوية تتضمن في ذاتها قيمة أسلوبية معينة، وأنها تستمد قيمتها الأسلوبية من بيئة النص أو الموقف. و هذه القيمة قابلة للتغير بتغير البيئة التي توجد فيها و الموقف الذي تعبر عنه، و ينشأ عن هذا القول عدم الاعتراف بوجود تعبير محايد و تعبير متأسلب ،إذ كل سمة لغوية هي بالقوة سمة أسلوبية .و يتخذ التحليل الأسلوبي عند أصحاب هذه النظرة شكل دراسة العلاقات ما بين الوحدات اللغوية و بيئتها و سياقها.[237]»

---

[232] ينظر المرجع نفسه ص 70 71

[233] البنى الاسلوبية ص 19

[234] سعد مصلوح :الاسلوبية دراسة لغوية احصائية عالم الكتب ،القاهرة .ط3 1992 ص 42

[235] ينظر :المسدي :الاسلوبية و الاسلوب ص 83-84

[236] سعد مصلوح :الاسلوبية دراسة لغوية احصائية ص44

[237] المرجع نفسه ص 44 45

لقد بلور جاكبسون نظريته في تعريف الأسلوب بكونه إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع، و صورة ذلك أن مقومات الاختيار في الخطاب الإنشائي تذعن لمقتضيات العلاقات الركينة، ففي الجملة التالية: « إذا جاء نصر الله...»الأداة «إذا»اختيرت على حساب: إن—عندما- لما-حينما...وكذلك فعل «جاء»، قد اختير ضمن: قدم، حلّ، أطلّ، هبّ، أتى...الخ، إلا أن في «جاء» انسجاما مع «إذا» ليس لغيرة من تلك الأفعال بما أنه يحتوي الهمزة الختامية التي هي في «إذا» ابتداء، وينبني على فتحة طويلة في مقطعه الأول و هي الموجودة في المقطع الثاني من إذا.[238]

إن الأسلوب اختيار المؤلف الذي انتقاه من إمكانات موجودة في نظام اللغة، وهذا يعني أن وسائل التعبير التي يختارها المتكلم ليست إلا اختيارية، حيث لا يمكن أن تكون إجبارية. و يحدث الأسلوب بانتقاء اختيار ما بين إمكانات لغوية متعددة، تلك الإمكانات التي يتصل بعضها ببعض في علاقة تحويلية. ويقوم هذا التصور أساسا على أن نظام اللغة يقدم للمتكلم إمكانات عديدة يمكن استخدامها عن حالة واحدة، فيمك ن للمتكلم مثلا أن يحاول بتعبيرات متعددة إثارة السامع كالجمل التالية التي تعبر عن رغبة المتكلم في أن يتركه السامع:

- اذهب من فضلك.
- أريد أن أبقى وحيدا.
- ألا تريد أن تتركني وحيدا؟
- حان الوقت أن تذهب.
- اغرب عن وجهي.
- ابتعد.

إن هذه الجمل، ومن وجهة نظر علم الدلالة الإشاري أو التلميحي متطابقة، حيث يمكنها في سياقات معينة أن تحدث الأثر الاتصالي نفسه.[239]

و يمكن تحديد الاختيارات كما يلي:

1. اختيار الغرض من الحديث، و فيه يريد المتكلم الوصول إلى الغرض من الكلام، مثل:الإقناع، الدعوة، الإبلا غ، اكتساب معلومات معينة. ويمكن أن يكون الهدف في النصوص الأدبية أغراضا جمالية.
2. اختيار موضوع الحديث، و فيه يختار المتكلم الموضوعات غير اللغوية أو الأشياء التي يريد الحديث عنها، فلو أراد مثلا الإخبار عن حصان فيمكنه حينئذ أن يختار بين: فرس، حصا ن ،جواد، ولكنه لا يمكنه اختيار حمار ،أو بغل ،أو بقرة مثلا.
3. اختيار الرمز اللغوي، يختار المتكلم إذا كان يعرف عدة لغات لغة ما أو لهجة.
4. الاختيار النحوي، يختار المتكلم التراكيب النحوية التي تكون قواعد صياغتها إجبارية مثل جملة استفهامية أو جملة خبرية.

---

[238] المسدي :الاسلوبية و الاسلوب ص 141

[239] ينظر برند شبلنر:علم اللغة و الدراسات الادبية ص80 82

5. الاختيار الأسلوبي، و يعثر المتكلم على الاختيار الأسلوبي من بين الإمكانات الاختيارية المتساوية دلاليا.و تحدد إمكانات الاختيار من خلال الاتفاق الاجتماعي في إطار من النحو المعياري.

و يحدد أحمد الشايب في كتابه «الأسلوب» موضوع الظاهرة الأسلوبية انطلاقا من تحليل الأسلوب إلى عناصر:الفكرة و الصورة و العبارة.و يؤكد بعض الباحثين على أن الأسلوب إنما هو الممارسة العملية المنهجية لأدوات اللغة.و يقرر آخرون أن الأسلوب ينطوي على تفضيل الإنسان بعض طاقات اللغة على بعضها الآخر في لحظة محددة من لحظات الاستعمال. «فإذا كان الحدث اللساني رباط الوصل بين الباث و المتقبل مطلقا، فإ ن الأسلوب كظاهرة وجودية مستقلة بذاتها ينضاف إلى الجهاز الإبلاغي ليكون حبل الأسباب بين دوافع الخطاب في أصل نشأته وغاياته الوظائفية، معنى ذلك أن الحدث اللساني تركيب لعلامات اللغة في معادلة من الدرجة الأولى. بينما يكون الأسلوب تركيبا لها في معادلة من الدرجة الثانية، و لعل خير ما يفصح عن هذا المدلول أن نعتبر أن الأسلوب نظام علامي في صلب نظام علامي آخر[240]».

و انطلاقا من مبدأ طاقة الشحن في الخطاب و نجاحها في إصابة مكامن الحساسية المتأثرة لدى القارىء المتقبل، يصوغ ريمون طحّان تعريف الأسلوب مرتكزا على مبدأ الإيصال، فيقول: «اللغة بناء مفروض على الأدب من الخارج،و الأسلوب مجموعة من الإمكانيات تحققها اللغة ،و يستغل أكبر قدر ممكن منها الكاتب الناجح أو صانع الجمل الماهر الذي لا يهمه تأدية المعنى و حسب، بل ينبغي إيصال المعنى بأوضح السبل و أحسنها و أجملها ،و إذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب و انعدم معه الأسلوب .[241]»

وإذا حدد البلاغيون الأسلوب بحصيلة ردود القارىء المتقبل في استجابته لمنبهات النص، فإن بالي حصر مدلول الأسلوب في « تفجّر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي، فالأسلوب حسب تصور بالي هو الاستعمال ذاته فكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة و الأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما في مخبر كيمياوي.[242]»

و انطلاقا من أن طاقة التعبير مزدوجة في ذاتها فمنها ما هو تصريحي،و منها ما هو إيحائي، يتج هرواد الأسلوبية إلى تعريف الأسلوب « بأنه مجموع الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي، و ذلك أن الذي يميز هذا الخطاب هو كثافة الإيحاء و تقلص التصريح و هو نقيض ما يطرد في الخطاب العادي [243]» أو ما اصطلح عليه المسدي بالاستعمال النفعي للظاهرة اللغوية .

و يعزو فونتاياني الظاهرة الأسلوبية إلى عبقرية اللغة، إذ تسمح بالابتعاد عن الاستعمال المألوف فتوقع في نظام اللغة اضطرابا يصبح هو نفسه انتظاما جديدا ،و يربط والاك وفاران مفهوم الأسلوب بمجموع المفارقات التي نلاحظها بين نظام التركيب اللغوي للخطاب الأدبي و غيره من الأنظمة ،و هي مفارقات تنطوي على انحرافات و

---

[240] المسدي :الاسلوب و الاسلوبية ص 77

[241] المرجع نفسه ص85

[242] المرجع نفسه ص 89

[243] المرجع نفسه ص 95

مجاذبات بها يحصل الانطباع الجمالي .و يعرّف ماروزو الأسلوب بأنه اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها، و ينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه.و يتخذ سبيتزر من مفهوم الانزياح مقياسا لتحديد الخاصية الأسلوبية. أما تودوروف فإنه ينظّر للأسلوب اعتمادا على مبدأ الانزياح فيعرّفه بأنه لحن مبرر ما كان يوجد لو أن اللغة الأدبية كانت تطبيقا كليا للأشكال النحوية الأولى ،و لا يخرج ريفاتير في تحديد الظاهرة الأسلوبية عن مفهوم الانزياح. و يعرّفه بكونه انزياحا عن نمط التعبير المتواضع عليه ،و يدقق مفهوم الانزياح بأنه يكون خرقا للقواعد حينا،ولجوءا إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر[244].

بعد تحليل نوعية العمل الأسلوبي، يقر ر كثير من الدارسين «أن الخصائص الأسلوبية في الخطاب ليست صيغا تالية يؤتى بها للتزيين و التحسين، و إنما هي جوهرية لا تتحقق المادة الإنشائية إلا بها، فالأسلو ب أو ما يسمى باللغة الشعرية ليس من قبيل المعاني الثانوية التي تطرأ عل ى المعاني الأولى، و لا من قبيل الأفكار التي تهبط على الألفاظ كما تهبط الروح إلى الجسد[245]». و يرى كثير من الباحثين و الدارسين «أن الأسلوب مجموعة ألوان يصطبغ بها الخطاب ليصل بفضلها إلى إقناع القارىء و إمتاعه و شد انتباهه و إثارة خياله[246]».

فكل النصوص الأدبية و الفنية ينبغي أن ترتدي ثوبا جماليا، أو تضيف صفات جمالية لأسلوب النص و بهذا المفهوم يكون الأسلوب تعميقا بلاغيا، و إضافة جمالية، أي أن الكلام يمكن تعميقه بزخرفة لغوية إضافية بطريقة معينة.فالأسلوب ظاهرة داخلية في النص، و صفة مميزة للرؤية، و اكتشاف للعالم الخاص الذي يراه كل منا،و لا يراه الآخرون.

ب–في معنى الأسلوبية:

لقد توالت تعريفات الأسلوبية،و خضعت إلى منظورات مختلفة ،فهي «علم التعبير ،و نقد للأساليب الفردية، كما أنها وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات ،و هي حسب دولاس ،تعرف بأنها منهج لساني. و في حقل السيميوطيقا اللغوية تعززت صياغة مصطلح الأسلوبية بوصفها تحليلا لوسائل تعبير اللغة ،أو تحليلا للأساليب الفردية[247]».

تعتبر الأسلوبية تطورا للفكر الشكلاني، و تقتصر أهميتها على أنها إحدى الأدوات التي يمكن أن يستخدمها النقاد و الدارسون في الحكم على الإنتاج الأدبي.و هي ليست منهجا نقديا جديدا يستهدف إلغاء البلاغة القديمة ،و إحلال بلاغة جديدة مكانها تقوم دعائمها على الجمالية و الوظيفية؛ بل الأسلوبية مجرد وسيلة في تحليل النصوص الأدبية و لا يمكن أن تعتبر في ذاتها اتجاها نقديا خالصا، كما يعتقد كثير من النقاد المحدثين في الوطن العربي.و من هنا، يمكننا ، كما يقول (Enkvist)«أن نعتبر الأسلوبية فرعا من الدراسات الألسنية ،و يمكن أن يرتبط بها في مثل هذه الحال

---

[244] ينظر المرجع نفسه ص 102 103

[245] امرجع نفسه ص 83

[246] المرجع نفسه ص83

[247] حسن ناظم :البنى الاسلوبية ص 25

قسم يختص بالظواهر الغريبة في النصوص الأدبية ،أو نعتبرها علما قائما بذاته يأخذ بحرية و اختيارية من طرائق الألسنية و الدراسات الأدبية على حد سواء [248]».

فالأسلوبية طريقة حديثة لتقويم جمالية النص و قيمته الاستاطيقية، و تقدير ملامحه الوظيفية. فإذا كانت اللغة هي ثوب الفكر، فإن الأسلوب هو التصميم الذي يخاط، طبقا له، هذا الثوب، و عليه يجب أن تكون الفكرة موافقة له و ملائمة، و الألفاظ يجب أن تكون مما يلائم المعنى، أو بعبارة أخرى ملاءمة اللفظ لطبيعة الموضوع.

فإذا كان الأسلوب نظاما لسانيا كامنا، و مفعما بالقيم الجمالية، كما رأينا آنفا، فإن الأسلوبية مجموعة من الإجراءات الأداتية التي تفضح المخابىء السرية للنص، و تكشف عن كنوزه ورؤاه المكبوتة، و تلاحق الخصائص المتميزة عبر فحص البنى الأسلوبية البارزة في النص الأدبي، و تحاول اكتشافها بوصفها بنى أسلوبية مهيمنة من خلال الاستقراء ،و التحليل. إن إجراءات التحليل الأسلوبي تلاحق جميع البنى اللغوية أو اللسانية التي يتضمنها النص ،مثل البنية العروضية و البنية الصوتية ،و البنية التركيبية، و البنية الدلالية ،و غيرها من البنى.

وبهذا المعنى تكون الأسلوبية، في مفهومها النقدي، هي العلم الذي يكشف عن القيم الجمالية الموجودة في النص الأدبي، انطلاقا من تحليل الظواهر اللغوية و البلاغية المكونة للعمل الأدبي، و بذلك تركز الأسلوبية على دراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفة تأثيرية و جمالية، فالأسلوبية تبحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب الأدبي .[249]

و يعرّف جاكبسون الأسلوبية «بأنها بحث عمّا يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا، و عن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا [250]». و يقول ميشال أريفي «إن الأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات[251]». و يقول دولاس: «إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني [252]».أما ريفاتير فإنه ينطلق من تعريف الأسلوبية «بأنها علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباثّ مراقبة حرية الإدراك لدى القارىء المتقبل، و التي بها يستطيع أيضا أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم و الإدراك، فينتهي إلى اعتبار الأسلوبية لسانيات تعنى بظاهرة عمل الذهن على فهم معين و إدراك مخصوص[253]».

و من هذه التعريفات يظهر جليا أن الأسلوبية فن من أفنان شجرة اللسانيات، و أنها وليدة البلاغة ووريثها المباشر، معنى ذلك أن الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة، و ليست امتدادا لها، لأ ن من أبرز «المفارقات بين المنظورين البلاغي و الأسلوبي أن البلاغة علم معياري يرسل الأحكام التقييمية و يرمي إلى «تعليم» مادته وموضوعه:بلاغة البيان، بينما تنفي الأسلوبية عن نفسها كل معيارية، و تعزف عن إرسال الأحكام التقييمية بالمدح أو التهجين ولا تسعى إلى

---

[248] يوسف نور عوض:نظرية النقد الادبي الحديث .دار الامين للنشر و التوزيع ،القاهرة ص 21

[249] محمد بلوحي :الخطاب النقدي المعاصر ص 100

[250] المسدي :الاسلوبية و الاسلوب ص 37

[251] المرجع نفسه ص 48

[252] المرجع نفسه ص 48

[253] المرجع نفسه ص 49

غاية تعليمية البتة، فالبلاغة تحكم بمقتضي أنماط مسبقة و تصنيفات جاهزة، بينم ا تتحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفية، و البلاغة ترمي إلي خلق الإبداع بوصاياها التقييمية بينما تسعى الأسلوبية إلى تحليل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها.و من المفارقات المقررة بين الجدولين أن البلاغة قد اعتمدت فصل الشكل عن المضمون في الخطاب اللساني فميزت في وسائلها العملية بين الأغراض و الصور بينما ترغب الأسلوبية عن كل مقياس ما قبلي و ترفض مبدأ الفصل بين الدال و المدلول إذ لا يوجد لكليهما إلا متقاطعين ومكونين للدلالة ،فهما لها بمثابة وجهي ورقة واحدة[254]».

الأسلوبية، إذًا، هـ ي البحث عن الخصائص النوعية التي تميز نصا أدبيا متحققا من غيره من النصوص الأدبية، فه ي تعنى بالقوة التعبيرية للعناصر اللسانية. وهي عند بالي العلم الذي يدرس «وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية[255]».

و يحاول البحث الأسلوبي، حسب بالي، أ ن يستكنه انقيادات الكلام لقوانين اللغة. و من منظوره أيضا، أ ن النظام اللساني لا يؤدي أغراضا منطقية فحسب، بل إن من غاياته التعبير عن الوجدان، و هو الأمر الذي يربط النظام اللساني بالذات المبدعة و بالفعل اللساني الذي تمارسه، و كذلك الأثر الذي يتركه هذا الفعل على المتلقي [256]. و هكذا حصر بالي مهمة الأسلوبية في البحث عن علاقة التفكير بالتعبير.

و في موضع آخر، يعرّ ف شارل بالي الأسلوبية بأنها«دراسة العناصر المؤثرة في اللغة.و هذه العناصر تبرز بوصفها عونا ضروريا للمعاني الجاهزة [257]».

و يذهب هوكو إلى أبعد من ذلك «فيؤكد أن أي معنى يمكن أن نعبر عنه بطرق عدة .و أن اختلاف التركيب في العبارة عن الشيء الواحد هو الذي يحدّد لنا الأسلوب، بل هو ناجم عنه [258]» .و هذا يعني أن الفرق بين العبارتين اللتين تعبران عن المعنى الواحد هو الأسلوب، أ و هو العناصر المؤثرة في التعبير عن المعنى، أو بعبارة أخرى أن الاختلاف بين جملتين مترادفتين هو الأسلوب. و على هذا الأساس يعتبر الأسلوب ركنا من أركان المعنى.

و انطلاقا من نظرته إلى اللغة بوصفها تعبيرا فنيا خلاقا عن الذات، رص د ليو سبتزر علاقات التعبير بالمنشىء، و بحث الأسباب التي يتوجه بموجبها الأسلوب وجهة خاصة. و من هنا اتسمت أسلوبية سبتزر بالمزج بين ما هو نفسي و ما هو لساني،و ذلك لأن أسلوبيته تبحث عن روح المبدع في لغته ،و ارتبط الأسلوب بنفسية الكاتب ،أو بعبارة أخرى أن أسلوبية ليو سبتزر تمييز نفسية كاتب معين من خلال لغته الخاصة .و يستند منهج سبتزر في التحليل الأسلوبي إلى التذوق الشخصي. لأن، من منظوره، التعاطف مع النص ضروري للدخول إلى عالمه الحميم.

---

[254] المرجع نفسه ص 52 -53

[255] حسن ناظم :البنى الاسلوبية ص 31

[256] انظر المرجع نفسه ص 32

[257] ابراهيم خليل :الاسلوبية و نظرية النص .المؤسسة العربية للدراسات و النشر ص 71

[258] المرجع نفسه ص 71 72

و من هنا يبدو أن الأسلوبية تتبع بصمات الشحن في الخطاب عامة، فه ي إذن تعنى « بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية و تقف نفسها على استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي، لذلك حدد بالي حقل الأسلوبية بظواهر تعبير الكلام و فعل ظواهر الكلام على الحساسية. فمعد ن الأسلوبية حسب بالي ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية و الإرادية
و الجمالية، بل حتى الاجتماعية و النفسية، فه ي إذن تتكشف أولا بالذات في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني[259]»

إن الدراسة الأسلوبية لا تعدو أن تكون تفكيكا للعناصر المكونة لجهاز الإبلاغ لتتبع ما يحدث بينها عند التفاعل، و ما ينقطع عند الانفصال، و ذلك بطريق العزل و الضم حتى تتجلى المفارقات و المقاربات اختباريا، كم ا يقول عبد السلام المسدي. و هي تنطلق من النص لتعود اليه، و قد تقرنه بمرسله أو المرسل إليه،
و يحاول رواد القراءة الأسلوبية معالجة إشكالية الدلالات في معزل عن ضغوط التقدير الماورائي و الطرق البسيكولوجي لكون المشاعر و الإحساسات لا تنفصل عن التعبير ذاته، و هي جزء من المعنى.

الأسلوبية وصف لخصائص القول في النص من دون العناية بالمتلقي، كم ا أنها تقتصر على الشفرة من دون السياق، و من ثم عزل رواد علم الأسلوب الأسلوبية عن الخطاب الإخباري الصرف، و قصروا عليها الخطاب الفني. فحقل الأسلوبية يرتكز أساسا على ثنائية تكاملية هي ظاهرة اللغة و ظاهرة الكلام و خلاصة القول إن الدراسة الأسلوبية تنطلق من مفهوم الأسلوب الذي تعددت التعريفات حوله، يمكن إجمالها فيما يأتي:

1 – هناك مجموعة من التعريفات ترد لأسلوب إلى المرسل، انطلاقا من تعريف دي بوفان الشهير :الأسلوب هو الرجل نفسه. ثم هناك تعريفات أخرى « تميز الأساليب باعتبارها خواص للكتابة المحددة المجسدة للطابع الشخصي للكتابات و الممثلة لملامحهم التعبيرية المميزة مثلما تعد البصمة ممثلة للشخص [260]». و هناك تعريفات أخرى تنظر إلى « الأسلوب باعتباره اختيارا لغويا بين بدائل متعددة، إ ذ أن الاختيار سرعان ما يحمل طابع صاحبه و يشي بشخصيته و يشير إلى خواصه[261]».

2– هناك مجموعة من التعريفات تتجسد موضوعيا في الأعمال الأدبية، أي تتركز حول الخواص المتمثلة في النص ذاته بغض النظر عن قائله، و ترتبط بذلك أيضا تعريفات الأسلوب باعتباره محصلة مجموعة من الملامح المرجعة بنظام خاص في النص الأدبي، بمعنى أن الملمح الوارد مرة واحدة لا يشكل سمة أسلوبية، لكنها عندما تتجلى بالتكرار بإيقاع محدد يصبح حينئذ سمة أسلوبية [262].

3– و هناك تعريفات أخرى تحاول أن تمسك بالأسلوب بالنظر إلى الطرف الثالث في عملية التواصل و هو المتلقي، و ترتبط بشكل ما بالطرفين السابقين مع التركيز على المتلقي باعتباره هو الذي يميز بين الخواص الأسلوبية و يدركها و

---

[259] المسدي الأسلوبية و الأسلوب ص 42

[260] صلاح فضل :مناهج النقد المعاصر ص 88

[261] المرجع نفسه ص 89

[262] المرجع نفسه ص 89

يكشف انحرافها و بروزها عن طريق ما تحدثه من أثر، و ما تقوم به من وظيفة، و حينئذ يتجلى مفهوم القارىء النموذجي الذي قدمه ريفاتير لكي يصبح هو محور التعرف على الخواص الأسلوبية،و تصبح الاختيارات المتعلقة به و التحليلات المرتبطة بردود فعله هي منطقة تحديد المعالم الأسلوبية و إخضاعها للتحليل و التفسير [263].

و قريب من هذا، موق ف سعد مصلوح الذي يرد الخلافات النظرية حول تعريف الأسلوب إلى مبادىء ثلاثة:

أولا: أن من ركز من الدارسين على العلاقة بين المنشىء و النص راح يلتمس مفاتيح الأسلوب في شخصية المنشىء. و انعكاس ذلك في اختياراته حال ممارسته للإبداع الفني. و بذلك رأى أن الأسلوب اختيار.

ثانيا: أن من اهتم منهم بالعلاقة بين النص و المتلقي التمس مفاتيح الأسلوب في ردود الأفعال و الاستجابات التي يبديها القارىء أو السامع حيال المنبهات الأسلوبية الكامنة في النص. و من ثم رأى في الأسلوب قوة ضاغطة على حساسية المتلقي.

و ثالثا: أن أنصار الموضوعية في البحث أصروا على عزل النص عن كلا طرفي عملية الاتصال و هما المنشيء و المتلقي، "رأو" وجوب التماس مفاتيح الأسلوب في وصف النص وصفا لغويا .[264]

و يبدو مما سبق أن هؤلاء الباحثين اختلفوا في الزاوية التي يتم الانطلاق منها إلى وصف النص.

« فمنهم من قال بأنه انحراف عن نمط، و منهم من رأى بأنه إضافات إلى تعبير محايد، و منهم من رأى أنه خواص متضمنة في السمات اللغوية تتنوع بتنوع البيئة و السياق [265]».

و من خلال هذه النظرة العجلى يتضح أن الخلاف النظري حول تعريف الأسلوب ليس خلافا بالخطإ و الصواب، و ليس من قبيل المماحكة و الجدل، لأن تبني واحد من التصورات السابقة قد يفيد في تحديد الأسلوب و دراسته. و الحق أن هذه المناهج، كما يقول انكفست (enkvist) إنما هي مناهج متكاملة أكثر من كونها بداثل، فإذا« حددنا النمط المعياري الداخل في المقارنة و الذي نضاهي إليه النص موضع الدراسة،

و نجحنا في عزل المفارقات ذات القيمة الأسلوبية بين النص و النمط المعياري فسيبدوا أننا نطبق المنهج القائل بأن الأسلوب مفارقة. و إذا نظرنا إلى النمط المعياري على أنه نمط محايد أسلوبيا فإن المقارنة حينئذ ستلبي منطلقات التعريف القائل بالتمييز بين التعبير المحايد و التعبير المتأسلب، أم ا إذا تم تحديد النمط المعياري بالاستعانة بالعلاقات السياقية المحددة المرتبطة به و التي تسوغ عملية المقارنة بينه و بين النص المراد دراسته، فإ ن المقارنة في هذه الحال ستكون بين السمات التي يشتمل عليها كل من النصين و بيئاتها و سياقاتها [266].

و أيا ما كان تعريف الأسلوب فإن القاسم المشترك بين هذه الآراء جميعا هو اعتبار الأسلوب استعمالا خاصا للغة، يقوم على استخدام عدد من الإمكانات و الاحتمالات المتاحة، و التأكيد عليها في مقابل إمكانات و احتمالات أخرى. وأن الوسيلة الأساسية لتمييزه إنما هي المقارنة سواء أكانت مقارنة صريحة أم مقارنة ضمنية.

---

[263] المرجع نفسه ص 89

[264] الاسلوب دراسة لغوية احصائية ص 45.

[265] المرجع نفسه ص 45

[266] المرجع نفسه ص 46 47

3- مـــجالها:

الأسلوب هو موضوع بحث الأسلوبية التي تبحث في قوانين الاستعمال اللغوي، و شذوذه. وواجب التحليل الأسلوبي إنما هو وصف الأسلوب، و تفسيره في النصوص الفردية، و البحث في علاقة التناسب القائمة بين أجزاء النص.

و تنقسم الأسلوبية على مستويات ثلاثة: المستوى الصوتي، و المستوى المعجمي، و المستوى النحوي.

فالأسلوبية الصوتية « تعنى بوظيفة المحاكاة الصوتيةو غيرها، و تعنى الأسلوبية المعجمية بالبحث في الوسائل التعبيرية للكلمات و حالات الترادف و التضاد...الخ، و تعني الأسلوبية على المستوى النحوي باختيار القيم التعبيرية للبنى النحوية على مستوى بنية الجملة (ترتيب الكلمات، و النفي و الإثبات و غيرها)

و مستوى الوحدات العليا المتألقة من جمل بسيطة...[267]».

إن هدف الأسلوبية يتمحور حول اكتشاف القيم اللسانية المؤثرة ذات الطابع العاطفي، و بما أن الأمر كذلك، فقد حصر بالي مجال الدراسة الأسلوبية في الكلام الجاري بين الناس، بينم ا حصرها ماروزو في أي كلام كان، مخالفا بذلك أستاذه بالي.

الأسلوبية منهج علمي في طرق الأسلوب الأدبي، بمعنى أن موضوع الأسلوبية هو الأسلوب، لأ ن التفكير الأسلوبي يستند في هذا المضمار إلى «جملة من فرضيات العمل يستقي جلها من قواعد اللسانيات عامة و علم الدلالة منها خاصة، و أبرزها ظاهرة تقاطع المجالات الدلالية لمجموع دوال الرصيد المعجمي في لغة ما، ذلك أن مواضعة اللغات في مبدأ النشأة أن يكون لكل دال مدلول واحد، و لكل مدلول دال واحد،غير أن جدلية الاستعمال ترضخ عناصر اللغة إلى تفاعل عضوي بموجبه تنزاح الألفاظ تبعا لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية، فضلا عما تدخله القنوات البلاغية من مجازات ليست هي في منظور اللغوي إلا انحرافات عن المعاني الوضعية الأولى ، و جملة ما ينتج عن ذلك أن أي دال في لغة ما لابد أن تتعدد مدلولاته من سياق إلى آخر ، و كذلك أي صورة ذهنية مدلول عليها لا بد أنها واجدة أكثر من دال في نسيج نفس اللغة المعنية ،و هكذا تترقى فرضية البحث شيئا فشيئا حتى تعمم المصادر فتنسحب من الألفاظ مجردة إلى الصور و الرسالات الدلالية عامة، فيقع الإفراز عندئذ بأن أي فكرة من الأفكار يمكن إبلاغها بأشكال و كيفيا ت متنوعة، و معنى ذلك أن نفس الشحنة الإخبارية يمكن سبكها في صياغة لسانية متعددة ، و هذا المبدأ م ن شأنه أن ينفي وحدانية العلاقة بين البنية الخارجية للظاهرة اللغوية و أبنيتها القاعدية الحاملة للأسس الدلالية[268]».

الأسلوبية نظرية علمية في طرق الأسلوب، تسعى، على غرار المدارس النقدية إلى بلورة نظرية في تعريف الخطاب الأدبي، فتتخذ من الأثر الفني المتعين دراسته نقطة انطلاق للبحث دون تعوّل على العوامل الخارجية عنه، إذ لا سبيل إلى

---

[267] حسن ناظم :البني الاسلوبية ص 26 27

[268] المسدي الاسلوبية و الاسلوب ص 58 59

استيعاب الأثر الأدبي إلا من داخله. و أهم أدواتها الإجرائية: الانزياح، الكلما ت المفاتيح، النظم، إمكان النحو و الإحصاء...

و تبحث الأسلوبية في أسلوب لغة ما، حي ث يكون من واجبها توضيح التراكيب الخاصة بهذه اللغة، ووسائ ل التعبير فيها، فيتكون، إذًا، التحليل الأسلوبي من ثلاثة أجزاء رئيسية:

1. جزء لغوي، و يتعامل مع التعبيرات المنتظمة لغويا.
2. جزء عملي، و يسهل تناول أجناس:المؤلف،القارىء ،السياق التاريخي ،موضوع البحث.
3. جزء جمالي أدبي، و يرتبط بالتأثير على القارىء، و بالشرح الأدبي و التقويم.

كما أن الأسلوبية تبحث في النص الأدبي عن الأسباب التي تجعل كاتبا مايختار هذه اللفظة دون تلك، أو يستخدم هذا الدال دون غيره. لكن ينبغي علينا أن « نميز بين نوعين مختلفين من الاختيار: اختيار محكوم بسياق المقام، و اختيار تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة، فأما النوع الأول فهو انتقاء نفعي مقامي. ربما يؤثر فيه المنشىء كلمة أو عبارة على أخرى، لأنها أكثر مطابقة – في رأيه – للحقيقة أو لأنه – على عكس ذلك – يريد أن يضلل سامعه، أو يتفادى الاصطدام بحساسية تجاه عبار ة أو كمة معينة. وأما النوع الثاني فهو انتقاء نحوي. و المقصود بالنحو في هذا المصطلح قواعد اللغة بمفهومها الشامل:الصوتية و الصرفية و الدلالية و نظم الجمل. و يكون هذا الانتقاء حين يؤثر المنشىء كلمة على كلمة أو تركيبا على تركيب، لأنها أصح عربية أو أدق في توصيل ما يريد. و يدخل تحت هذا النوع من الانتقاء كثير من موضوعات البلاغة المعروفة كالفصل و الوصل،و التقديم و التأخير، و الذكر و الحذف [269]».

و يقتصر مجال الأسلوبية على توصيف النصوص في ذاتها، وإبرا ز خواصها التعبيرية، و تحليل الفروق بين الأساليب المختلفة، و من هنا يرى صلاح فضل أن أهم مجال الدراسة الأسلوبية عندما تنصب على تحليل خواص اللغة الأدبية « لابد أن يتعلق ببناء شبكة المتخيل الأدبي عبر تحليل أشكال المجاز، و أنساق الصور و تكوينها للبنى التخييلية المستغرقة للنصوص بأكملها، فمثل هذا التحليل النوعي لتقنيات التعبير و توليدها للأبنية التصورية الكلية للأعمال الأدبية، هو الكفيل بتجاوز الخواص الجزئية في النصوص الأدبية، و محاولة الإمساك بالطوابع المميزة لأساليبها الكلية [270]».

تنظر الأسلوبية إلى النص من زوايا متعددة، إ ذ يمكن أن تنظر إليه من زاوية العلاقة القائمة بين مكوناته الداخلية، أو من زاوية العلاقة بين النص و المتلقي /المستمع، أ و من زاوية الباث /المتحدث /الكاتب و النص . كل ذلك من أجل استخلاص طبيعة كل عمل أدبي عن طريق التأمل في خصائصه الفنية.

و ثمة رؤية أخرى للأسلوب ترى فيه مفارقة (départure) أو انحراف (déviation) عن أنموذج آخر من القول ينظر إليه على أنه نمط معياري. و مسوغ المقارنة بين النص المفارق و النص – النمط هو تماثل السياق (contexte) في كل منهما. و أداة التحليل الأسلوبي عند أصحاب هذا الرأي هي المقارنة بين الخصائص و السمات

---

[269] سعد مصلوح :الاسلوب دراسة لغوية احصائية ص 38 39

[270] مناهج النقد المعاصر ص 93

اللغوية في النص النمط مرتبطة بسياقاتها و بين ما يقابلها من خصائص و سمات في النص المفارق، و شبيه بذلك ما يزخر به التراث العربي من موازنات بين الشعراء تقتضي بالضرورة التمييز بين الأساليب و نقدها . و ربما كان من أسباب قلة عطاء هذه الموازنات للدراسة الأسلوبية احتفاؤها بالمثال و الشاهد و المعني المفرد و الكلمة المفردة أكثر من احتفائها بعمل أدبي كامل. و ليس من الضروري أن يكون النمط المعياري الذي نقيس إليه عبارة عن نص معين متعين، ففي كثير من الأحيان- و هو الغالب على النقد القديم – تعتمد المقارنة على خبرة الدارس، و تمرسه بالنصوص مما يشكل لديه ملامح النمط المعياري المقابل و إن لم يتخذ شكل نص معين. و تنقسم المقارنة بهذا الاعتبار إلى مقارنة صريحة حين يكون النص – النمط متعينا، و مقارنة ضمنية عند غياب النص – النمط المتعين .وأيا ماكان نوع المقارنة فإنها تشكل الوسيلة المنهجية الأساسية التي هيقوام التمييز بين الأساليب.[271] »

إن البحث في مجال الأسلوبية تمخض عن ثلاثة مفهومات رئيسية هي :

أولا: الأسلوب كمفارقة من نمط نصاني مفترض departure

ثانيا: الأسلوب كإضافة إلى نمط نصاني مفترض addition

ثالثا: الأسلوب كضرب من التضمين connotation، حيث تكتسب « المظاهر الأسلوبية قيمتها من الموضع الذي تكون فيه في إطار السياق النصاني ، و يمكن بحسب ما يعتقد انكفست أن ينظر إلى هذه الأنماط الثلاثة على أنها مكملة لبعضها بعضا بدلا من كونها متعارضة مع بعضها البعض ؛ فإذا استطعنا أن نحدد نمطا نصانيا مفترضا و قسنا عليه النص الذي نريد تحديد ملامحه الأسلوبية ، و نجحنا في تحديد تلك المفارقات ، فعندئذ نكون طبقنا الطريقة الأولى في الكشف عن الخصائص الأسلوبية؛ وإذا اعتبرنا النمط محايدا أو غير مميز فإن نفس المقارنة سوف ترضي ما تتطلبه الطريقة الثانية في الكشف عن الخصائص الأسلوبية، و إذا لم نعرّف النمط على أساس ملاءمته العامة ، أو على حيدته الأسلوبية ، و لكن على أساس العلاقات السياقة التي تبرر مقارنة النص و النمط فنكون نظرنا إلى الأسلوب من حيث هو تضمين[272] ».

تتركز الدراسات الأسلوبية على السطح اللغوي من النسيج الأدبي كمحاولة التقاط ملامحه ، و تحديد ظواهره بأكبر قدر من الدقة و التجسيد ، غير أن لا تلبث بعد ذلك أن تختلط بالنص ذاته عبر عمليات التفسير و شرح الوظيفة الجمالية للأسلوب لتجاوز السطح اللغوي ، و محاولة تعمق دينامية الكتابة الإبداعية في تولدها من جانب ، و قيامها بوظائفها الجمالية من جانب آخر .[273]

إن الدراسة الأسلوبية يمكن أن تنطلق من بعض الخواص المجسدة في النصوص ، كمستويات اختيارات المبدع المعجمية ، و أصول جمله، ولوازمه التعبيرية،و أشكال المجاز عنده ، و غير ذلك من الخواص النوعية لكتابة المبدع .

---

[271] سعد مصلوح :الاسلوب دراسة لغوية احصائية ص 43

[272] يوسف نور عوض :نظرية النقد الادبي الحديث ص 19

[273] ينظر :صلاح فضل :مناهج النقد المعاصر ص 88

و من أكبر مناطق الدراسة الأسلوبية خصوبة « تصنيف مجموعات الظواهر اللغوية للأساليب، و توصيف أشيائها، و شرح العلاقات القائمة بينها ، ثم تفسير دلالاتها الإبداعية ، و ارتباطها خاصة برؤية الكاتب للعالم »[274].

و يرى كثير من الباحثين و الدارسين أن هناك مجموعة من الإجراءات البحثية في علم الأسلوب تنتمي إلى مجال الإحصاء و يمكن أن تقدم هذه الإجراءات « عونا كبيرا في تحديد الظواهر الأسلوبية، و رصدها بالدقة الكافية ، إذ أن إتباع المنهج العلمي في اختيار المادة الإحصائية طبقا للقوانين المعمول بها في هذا الصدد مما يضمن تمثيل العينات الصحيحة للكل الشامل بدقة ، و تفريعها بطريق منظمة تسمح باستخلاص النتائج المترتبة عليه بالوضوح الكافي، مراعاة كل ذلك تسمح لنا بأن نتبين بعض الظواهر الأسلوبية في شكلها الحسي المباشر الخاضع للاستقراء و التصنيف كخطوة تمهيدية للعبور من الخواص الكمية الى الخواص الكيفية المرتبطة بالتفسيرات النقدية للظواهر الأسلوبية. .و قد أولع بعض الباحثين العرب من اللغويين خاصة و البلاغيين أيضا بتوظيف المنهج الإحصائي في دراسة لغة الشعر، و قدموا ما يمكن تسميته قاعدة بيانات صلبة تصلح أساسا لاستخلاص بعض النتائج الهامة المرتبطة بطبيعة اللغة الشعرية و مظاهرها المتعددة »[275].

و يرى سعد مصلوح أن النص الأدبي عند مبدع بعينه، أ و في فن يعينه« يمتاز عادة باستخدام سمات لغوية معينة من بينها على سبيل التمثيل لا الحصر:

1. استخدام وحدات معجمية معينة.
2. الزيادة أو النقص النسبيان في استخدام صيغ معينة، أ و نوع معين من الكلمات (صفات ، أفعال ، ظروف، حروف جر...الخ.
3. طول الكلمات المستخدمة أو قصرها.
4. طول الجمل.
5. نوع الجمل (اسمية، فعلية، ذات طرف واحد، بسيطة، مركبة، إنشائية، خبرية)
6. إيثار تراكيب أو مجازات و استعارات معينة.

و هذه السمات اللغوية حين تحضى بنسبة عالية من التكرار ، و حين ترتبطبسياقات معينة على نحو له دلالات تصبح خواص أسلوبية تظهر في النصوص بنسبو كثافة وتوزيعات مختلفة. و هذا يبرر أهمية القياس الكمي باعتباره معيارا موضوعيا منضبطا و قادرا على تشخيص النزعات السائدة في نص معين، أو عند كاتب معين، و إن شئت فقل تحديد المميزات الأسلوبية في هذا النص أم في نتاج هذا الكاتب. و يطلق على هذا النوع من الدراسة مصطلح علم الأسلوب الإحصائي و هو أحد مجالات الدراسة اللغوية الأسلوبية المعاصرة »[276].

---

[274] المرجع نفسه ص 91

[275] المرجع نفسه ص 91

[276] الاسلوب دراسة لغوية احصائية ص 33 -34

الأسلوب هو المحدد لصيرورة الحدث اللساني نحو الظاهرة الأدبية مثلما أن الظاهرة الأدبية لا تستوعب إلا من خلال تركيبها اللساني. وعليه، فإن الأسلوبية تبحث عن عنصر التأثير في الخطاب ، و ينصب اهتمامها على اللغة الشعرية من حيث إنها علامات على الخيال الشعري الذي يحتل موضع القلب من نظرية الإبداع الفني الذي يعبر عن العقل و العاطفة .

4–اتجاهاتها :

تنوعت مناهج بحث الأسلوب في الشرح و التحليل، و قد تجلت في عدة اتجاهات يمكن حصرها فيما يلي:

1–الأسلوبية الو صفية : تهتم بالوقوف على القيم التعبيرية و المتغيرات الأسلوبية بغية الكشف عن الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة [277]. و تحاول هذه وصف أسلوب اللغة أو على الأقل وصف إمكانيات اللغة و نمطها الأسلوبي، إنها تربط أنواع الوحدات اللغوية (الصفات، الجمل الرئيسية مثلا) و السلوك اللغوي (التكرار، ربط الجمل مثلا) بتأثيرات أسلوبية محددة.

2–الأسلوبية الأدبية : و تهتم بدراسة لغة أديب واحد من خلال إنتاجه، متبعة في دراسة اللغة مجموعة من الآليات بالاعتناء بظروف الكاتب و نفسيته[278] .

3–الأسلوبية الوظيفية: و تهتم بدراسة وظائف اللغة و نظريات التواصل [279]. الأساليب الوظيفية هي الأساليب التي تنتج بناء على وظائف اللغة (التفاهم ،الإخبار،التأثير) بوصفها طرق استعمال لغوية ، و ذلك مثل : الأسلوب العلمي ، اسلوب المواصلات، الأسلوب العامي، أسلوب البيع و الشراء ، أسلوب البلاغات الرسمية ، أسلوب الصحافة ،الأسلوب الأدبي الفني.

4–الأسلوبية البنيوية : و في منظورها أن النص بنية خاصة أو جهاز لغوي، يستمد الخطاب قيمه الأسلوبية منه [280]. و هذا يعني أن هناك نوعا من التداخل و التخارج بين الأسلوبية و البنيوية، على اعتبار أن الأسلوبية تأثرت بذات الاتجاهات التي أسهمت في تشكيلالبنيوية؛ بل أن هناك ترابطا بين اللسانيات و اتجاهات دراسة الأساليب التعبيرية. و يمكن القول بأن هناك علاقة حميمة بين الأسلوبية و الألسنية الو صفي ة و الدراسات البنيوية و الأدبية و التاريخية التي تتعلق بالنصوص و اللغة، فيمكن للأسلوبية أن تنتفع من مثل هذا التداخل .

أما صلاح فضل فيحصر البحث الأسلوبي في ثلاثة اتجاهات أساسية مترتبة على المحور التواصلي، هي: « الاتجاه التوليدي ، و الاتجاه المعتمد على نظرية الشعرية النصية ، و الثالث المتمثل في الأسلوبية الوظيفية المرتبطة باختيارات القراءة و ردود الأفعال الناجمة عنها[281]».

---

277 محمد بلوحي :الخطاب النقدي المعاصر ص 102

278 المرجع نفسه ص 102

279 المرجع نفسه ص 102

280 المرجع نفسه ص 102

281 مناهج النقد المعاصر ص 92

لقد تميزت الدراسات الأسلوبية المعاصرة بالاندفاع في اتجاهين متمايزين: أحدهما، جا ء من الدراسات اللغوية التاريخية، و الثاني من النقد الأدبي. و جاء الاندفاع الأسلوبي عبر النقد الأدبي واسعا في النقد الانجلو-أمريكي. و جاء الاتجاه الآخر من علم اللغة الأوروبي، و من فقه اللغة التاريخي المقارن، الذي بدأه الرومانسيون[282].

و هكذا اختلف الباحثون في مجال الدراسات اللغوية و الأدبية في ماهية العلم أو النوع الذي ينبغي أن يندرج فيه بحث الأسلوب. فمنهم من يعده فرعا من علم اللغة الفطري العام كالنحو و الدلالة، و منهم من يجعله في إطار علم اللغة التطبيقي، و هناك من يراه أقرب إلى مجال الدراسة الأدبية و النقدية، و هناك من يعتبره علما مستقلا له أسسه الخاصة و قواعده المحددة.

و في الختام تجدر الإشارة إلى أن هناك مآخذ و تحفظات على القراءة الأسلوبية منها عدم مراعاة تأثير السياق مع عظيم خطره في التحليل الأسلوبي؛ و تقديم الكم على الكيف في الطريقة الإحصائية. بالإضافة إلى عجزها عن التقات بعض الملاحظات الدقيقة في الأسلوب كالظلال الوجدانية، و الأصداء الموجبة . و التأثيرات الإيقاعية الدقيقة و ما إلى ذلك.

هذا من جهة، و من جهة أخرى وقع النقاد في المزا ل ق المدرسية، و أخذوا يكتبون مناظرات و محاضرات ، و دعاوى تختص بحركتهم الأدبية فقط ،الأمر الذي أوقع الدراسة الأسلوبية في كثير من الشطط.

و عيب هذا الاتجاه أنه لا يمكن تعلم الإجراءات أو الخطوات التي ينبغي أن يقوم بها الباحث، كما لا يمكن تطبيقها؛ لأن معظم التعريفات المجازية للأسلوب لم تكن واضحة؛ كما أنها زادت من صعوبة تطور النظرية الأسلوبية اللغوية. و بالتالي لا يوجد حتى الآن تعريف دقيق للأسلوب، كما لا توجد نظرية أسلوبية محددة، إذ أن علاقة الأسلوب بنظام اللغة أو بالاستعمال اللغوي لم تتضح بعد بما فيه الكفاية.

في بعض الأحيان تتحول الأسلوبية إلى علم معياري يشهر تصنيفاته الجافة، أو تتحول إلى أكداس من الجداول الإحصائية التي تفقد النص جماليته ، و في بعض الأحيان تكتفي بما هو جزئي و شكلي في الوقت نفسه ، وإذاك تتحول إلى مجرد كشوفات عن مظاهر شكلية ذات محاور متعددة تتصل بالبنى الأسلوبية المختلفة التي تتوضح في النص المدروس ، أو تتحول إلى جداول إحصائية منفرة ترصد عدد الانزياحات و مجالاتها، و عدد النظم التكرارية و مجالاتها في النص.

[282] ابراهيم خليل :الاسلوبية و نظرية النص ص 37