

تقديم:

يتراوح النقاد العرب المعاصرون من خلال المستوى التطبيقي لتحليل النصوص شعرية أم نثرية، بين الالتزام بمبادئ منهج معين و الخروج عليه - أحيانا - في محاولة توفيقية بين مناهج عديدة، و لكن هذا التوفيق قد يقود الناقد إلى نوع من التلخيص بحيث يظهر فيه ضعفه، و عدم استيعابه مبادئ المنهج الجديد، لذلك فهو يحاول التزيق فيه بجذاذات من مناهج عديدة! و أفضل منه ذلك الناقد الذي يحاول تأصيل المنهج الجديد و توطينه في نقدنا، و لذلك عندما يبحث عن أصول له في تراثنا النقدي يسعى جاهدا لتطبيقه على نصوص عربية لإثبات نجاعته و جدواه، و انسجاما مع الموضوع من أجل ملامسات أثار الجدوى العلمية، اقتضت ضرورة البحث في جانبه التطبيقي الاقتراب أكثر من بعض كبار النقاد العرب المعاصرين من خلال نماذج من مؤلفاتهم و أبحاثهم، و التي عكست اهتمام هؤلاء النقاد بالمناهج الغربية و منجزاتها و الاستفادة من عطاءاتها العلمية تنظيرا و تطبيقا.

كما يمكن الوقوف على مدى استيعابهم لهذه المنجزات الغربية و فق مقارنة علمية في تحليل المنجزات الإبداعية العربية، و إلى أي درجة من الوعي العلمي كان التفوق و التوفيق في وصف و تحليل و تفسير هذه النصوص.

منهج كمال أبو ديب في الشعر الجاهلي و جدلية الخفاء و التجلي:

دراسة على الشعر الجاهلي (معلقة امرئ القيس نموذجاً):

يكاد الهدف الأول عند كمال أبو ديب من دراسة الشعر الجاهلي، أن يكون بمثابة إلقاء الضوء على العلاقة بين الرؤى الجمالية و الفردية، و بين التراث و الموهبة و هذا ما يسمى برؤية العالم و بالجدلية بين قيادة الأديب لمجتمع و توجيه المجتمع للأديب، و لكن يبقى التساؤل هو أنه إذا عرفت الرؤى الفردية عن طريق الوثائق كما في المعلقات، فكيف تعرف الرؤى الجمالية؟ و ما مصدر هذه المعرفة؟.

في الوقت الذي يفترض فيه نوع من التضاد النسبي بين الرؤية الكامنة في الأديب من جهة و رؤية جماعته من جهة أخرى، و هو افتراض تقدمي من ناحية و أسلوب من ناحية أخرى، بينما يكون الافتراض الثاني بوجود انسجام على مستوى الرؤى الأدبية و الاجتماعية تعليمي دعائي مباشر و تبسيطي، و ليس من البساطة أن يتحدث الناقد عن الطريقة التوليدية التي يتبعها من أجل الربط بين البنيات الأدبية و البنيات الاجتماعية، و الذي يعتمد التناظر كأحسن طريقة لذلك الربط هنا، و قد اعتبر أن النص بنية دلالية فحسب، أو اعتباره جسدا لغويا ولم لا يقرأ النص بوصفه جسدا لغويا، أي دالا ينقل أولا معنى ما تم يتحول المعنى الجديد إلى دال جديد يؤدي معنى المعنى، و يمكن للقراءة أن تنتقل من مستوى البعد المعجمي النصي إلى مستوى البعد الإرشادي استنادا إلى مجموعة من المكونات اللغوية الداخلية و السياقية الخارجية⁽¹⁾، و هذا الانتقال من الداخل إلى الخارج و من اللغوي

¹ - أحمد سالم ولد أباه: البنيوية التكوينية و النقد العربي الحديث، المكتبة المصرية للطباعة و النشر و التوزيع، الإسكندرية، مصر، (دط)، 2005م. ص 196.

إلى السياقي اعتراف ضمني أن هناك علاقة ما بين البنى اللغوية و البنى الاجتماعية و هو محاولة كذلك لرأب الصدع بينهما.

و هذا الطرح للعلاقة بين بنية النص الأدبي و بنية المجتمع عن طريق السياق اللغوي و الاجتماعي و التراوح بينهما بالتناظر، يتماشى مع النظرة التكوينية إلى الأعمال الأدبية، و من خلال العمل النقدي عند "كمال أبو ديب" توجد نوعين من العلاقة بين الأديب و مجتمعه.

1- فهناك الانضواء تحت الرؤية السائدة كما في القصيدة الجاهلية عامة.

2- و هناك رؤيا الثقافة المضادة كما تتبلور في نص الصعلكة، من الواضح هنا أن المجموعة التي من خلالها يتعامل مع الرؤية هي (القبيلة) رغم التعبير الذي ألحقه بذلك للمفهوم مفهوم آخر هو الصعلكة، حيث أصبحت المجموعة ذات طابع نفعي بعد أن كانت ذات طابع عرقي قد يحمل أكثر من مجموعة⁽¹⁾.
تعد دراسة "كمال أبو ديب" على الشعر الجاهلي أول محاولة طلائعية في النقد العربي المعاصر، اقتحمت الميدان بإصرار، و طبقت المفاهيم البنيوية على شعرنا العربي القديم متجاوزة كافة الاتجاهات النقدية التي عاجلت الموضوع من قبل، و القارئ المدقق في معظم أجزائها يشعر بالإعجاب للجهد الذي بذله "أبو ديب" حين طبق المنهج البنيوي الذي يجمع بين شكلية "فلادمير بروب" و بنيوية "ليفي شتراوس" في وقت واحد.

تناول "أبو ديب" بداية أبرز الأسس و المبادئ المنهجية التي عاجلها "فلادمير بروب" في دراسته لشكل الحكاية، و المبادئ المنهجية التي تناولها "ليفي شتراوس" في دراسته لبنية الأسطورة و من خلال الجمع بين المبادئ الشكلية و البنيوية، حاول "أبو ديب" أن يقدم دراسة تحليلية لبنية القصيدة الجاهلية موضحة التنوع في خطوطها المضمونية و بنية التجربة الإنسانية من جهة، و علاقتها بمعاينة الواقع من جهة أخرى.

فكانت محاولته جديدة و جريئة في الوقت نفسه لتفسير الشعر الجاهلي، ناشدا من وراء ذلك تحليل القصيدة تحليلا شاملا من حيث المستويات اللغوية و النفسية و الاجتماعية و الإنسانية، و كذلك على مستوى الصورة الشعرية، و قد استعان في ذلك بمنهج شبيه بمنهج التجريب، فهو يستخلص من البنيات الشعرية عناصرها الخاصة و سياقها الزمني و قيمتها الدلالية، معتمدا في توضيح هذه العناصر على بعض الأشكال و بعض الجداول، فهو على صلة بالنصوص الشعرية المنحسرة في بنية القصيدة و بنية الزمن الذي يصل إليه عن طريق تركيب الصورة.

و هذه الدراسة رغم أنها من أسبق الدراسات في هذا المضمار و أشدها حرصا على الدقة العلمية في خطواتها العامة، إلا أن المتلقي يجد غموض بعض جوانبها الفكرية، وكذا غموض أغلب تراكيبها النقدية التي حالت دون تخفيف المعالجة العلمية المنوطة بها، و التي كانت تنشدها الدراسة.

¹ - أحمد سالم ولد أياه: البنيوية التكوينية والنقد العربي الحديث، ص 197.

أراد "أبو ديب" أن يتعرف على بنية القصيدة الجاهلية من خلال إضاءة أنساقها اللغوية المختلفة، أو من خلال العلاقات المميزة في الوحدات المشكلة للقصيدة، فقصده إلى سياق الثنائية الضدية من ناحية و تقسيم البنيات إلى شرائح من ناحية أخرى، والاتجاه العام لديه هو معالجة البنية الشعرية للقصيدة، وأن بنية القصيدة عنده هي بنية ذات دلالة قيمية، تحتل مكانة أساسية في الدراسة، لكنها تبدو أحياناً غير معزولة بمعنى ما عن بنية الواقع، فحين يعالج بنية القصيدة⁽¹⁾ يعالجها من خلال خصائصها البنيوية التي تتولد من تفاعل التعارضات المختلفة داخل شبكة العلاقات المتجاورة للبنى القائمة في عالم القصيدة، جدير بالاهتمام في هذا المقام أن يتعرف الناقد أو المتلقي على المنهج الذي انتهجه "أبو ديب" في هذه الدراسة القيمة، فما هو منهجه يا ترى؟.

من المؤكد أن منهج "أبو ديب" وصفي تحليلي يميل في بعض الحالات إلى التفسير، فهو ينظر إلى بنية القصيدة و يستنتج من صورها الفنية أو البيانية المعنى أو الدلالة عن طريق تحليل أبيات القصيدة، هذا التحليل في جوهره محاولة لتعيين الخصائص البنائية للقصيدة بواسطة عدد من جمل و أبيات يحاول ربطها بالبنية العامة للقصيدة، و لا يفسر تلك الصلة بقدر ما يضعها في إطار لا يتجاوز حدود الوصف أو تجميع الظواهر الجمالية أو ملاحظتها ملاحظة عابرة.

هذا الاتجاه نحو وصف بنيات القصيدة و ملاحظتها دون تفسيرها، هو الذي حدد لـ"أبو ديب" تقسيم دراسته من منظور بنيوي.

و قد كانت هذه الدراسة على النحو التالي:

- أبعاد أولى للتحليل البنيوي.
- البنية متعددة الشرائح ذات التيار وحيد البعد.
- البنية وحيدة الشريحة ذات التيار وحيد البعد.
- أن و أن لا.
- استجابات جذرية.
- البيئة المضادة.
- أفاق للارتداد في مكونات النص.
- الرؤية الشبقية.
- تأملات في المنابع التصويرية.
- البنى المولدة ومفهوم التحولات.
- البيئة والزمن.

وفي إطار هذا التقسيم بدأ "أبو ديب" بحثاً وصفياً تحليلياً حاول فيه بقدر الإمكان أن يبرز الدلالات اللغوية و البنائية لمعلقة "امرئ القيس"، و معلقة عنتره و غيرها من قصائد الشعر الجاهلي، فحاول أن يكشف عن

¹ - سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 130-131.

الرؤية الضدية للوجود الإنساني من خلال مكونات بنية النص، و من خلال سياقه الزماني و المكاني في إطار البنيوية التكوينية و رائدها "لوسيان غولدمان"، و بغض النظر عن أنه قد وفق أم لم يوفق في تحقيق ذلك فهو يبحث عن المكون البنيوي العميق للقصيدة متجاوزا التحلي السطحي لها، و التعبير الساذج عن الموقف الإنساني من الزمن و من عملية التغيير، لكن هل حقق "أبو ديب" ما ينشده منهجه الذي حاول على الدوام تطبيقه ؟ و هل وجه فلسفته نحو تحقيق ظاهرة معينة في الشعر الجاهلي؟ نعم ولا في وقت واحد.

لقد حاول "أبو ديب" أن يكشف من خلال بنية القصيدة طبيعة الزمن الضدية عن طريق الوعي بالرؤى التضادية في الوجود الجاهلي، المتمثل في التلاحم اللغوي بين فعلي التدمير و البناء و هما من وجهة نظره جذر واحد يكمن فيه فعل التدمير و البناء لا على مستوى اللغة فحسب، و إنما أيضا على مستوى الوجود من جهة ومستوى الوعي و الرؤيا التي تتخلل القصيدة من جهة أخرى⁽¹⁾.

لكن هذا لا ينفي أن "أبو ديب" لم يقصد منذ البداية ظاهرة أدبية أو ثقافية معينة يريد تفسيرها عن طريق عدد معين، حيث تناول بعض مظاهر الحساسية الإنسانية في فكر الشاعر و رؤيته للعالم، بمنهج الوصف، و ليس التفسير الذي كان يطمح للوصول إليه، لأن التفسير يقتضي منه التحلي عن أسلوب الملاحظات العابرة على بنية القصيدة، و بنية الفكر عند الشاعر و بنية الواقع الذي يرتبط به لأن الملاحظات طالما لم تفسرها عدة فروض سابقة في علاقة بنية القصيدة و بنية الوسط الاجتماعي، و من باب الإنصاف أن "أبو ديب" لا يقر بتطبيق المنهج الدينامي (التوليدي)، و لكنه مع ذلك وعد أن يقدم تفسيراً لبنية القصيدة الجاهلية بطريقة غير مباشرة و هذا ما يجعل الدارسين يتفقون أن بحث "أبو ديب" يعد محاولة قيمة و فريدة في قيمتها، تجعله يتبوأ مكانة الصدارة في الدراسات النقدية العربية المعاصرة حيث عني عناية بالغة الأهمية في الإبانة عن موضوع التحليل لبنية القصيدة الجاهلية تحليلاً بنيوياً وصفيًا.

و بالرغم من أنه لم يستفد من هذا التحليل في الوصول إلى الكشف عن رؤية الشاعر للعالم، إلا أنه استطاع أن يحدد بدقة بالغة نظرة شاملة و متكاملة لمشكلة القراءة، و مشكلة السياق الرؤيوي للثقافة، و هذا ما يجعل بحث "أبو ديب" يتضمن اكتشافاً خصبا للموضوعات التي تناولها ولم تقلل من قيمتها سوى مشكلة عدم تحديد المصطلحات و مشكلة اللغة المكثفة التي تميل في بعض الأحيان إلى الغموض، و التي زادت الجداول و الرسوم من حدته و الذي قد يبعد المتلقي عن المعنى المباشر للقصيدة.

و ما يمكن استنتاجه من هذه الدراسة هو أن "أبو ديب" قصد إلى موضوع بنية القصيدة الجاهلية مباشرة عن طريق الوصف و التحليل، لكنه لم يبدأ بالفروض التي تؤذيها الملاحظات أو ترفضها التجربة، بالإضافة إلى أنه لم يحاول إتمام عملية التفسير التي كان ينشدها، الأمر الذي أدى إلى تشتت المنهج أحيانا، و إظهار بعض الغموض على دراسته للقصيدة الجاهلية أحيانا أخرى.

¹ - سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص 132-133.

وعلى منوال الذكر لا الحصر يستطيع الناقد أن يتأمل دراسته لمعلقة "امرئ القيس" و في ذلك مثال شاهد على منهجه في معالجة القصيدة، وكذا معالجة القصائد الأخرى في ضوء ما وعد به في مقدمة بحثه، و هو إجراء تحليلي علمي يكشف عن العلاقة بين البنى الشعرية و البنى الاجتماعية، أي محاولة لتفسير بنى القصيدة في ضوء بنى الوسط الاجتماعي و ها هي خطواته:

- 1- عرض نص المعلقة المكونة من اثنين و ثمانين بيتا.
 - 2- تعليق بدأه بالحديث عن فعل الأمر و عن عناصر التعارض التي تشكل القصيدة.
 - 3- تعيين المكان من خلال البيتين الخامس و السادس مستعينا برسم يوضح الدائم في مقابل الزائل و اللازمي في مقابل الخاضع للزمن.
 - 4- الحديث عن الوحدات الأساسية لحركة الاطلاع مبرزا هذه الوحدات في جدول يقارن فيه بين القصيدة المفتاح و القصيدة الشبقية، من حيث التغير في الحياة و التغير في الطبيعة و التعارضات المختلفة في علاقاتها بالزمن الماضي و الزمن الآلي، معتمدا في ذلك على عدد من الصور الفنية و بعض الوحدات البنائية، و رسم مثلثين أحدهما يمثل الشاعر و عنيزة و الجماعة التي يرتبط بها، و الآخر يوضح الجمل ذات البعد الواحد، و الجمل المتعددة الأبعاد، و ثلاثة جداول، الأول يشير إلى زمن الأفعال يطلق عليه اسم (جملة الحركة)، و الثاني يطلق عليه اسم (بناء العلاقات مع النسوة في وحدة صالح)، هذا بالإضافة إلى شكل افتراضي يمثل العلاقة التوليدية بين مفردات القصيدة و مشتقاتها.
- يبدو من خلال دراسة الباحث "كمال أبو ديب" أنه دعا إلى وجوب تحليل القصيدة في ضوء نظرة شاملة متكاملة، حيث أرجع مستويات القصيدة إلى عدد من العناصر البنائية لكن تحقيقه لها يفضي إلى مظاهر الاتجاهات التحليلية ذات المستوى الواحد و ليس الاتجاهات التكاملية.
- لقد رد مظاهر بنى القصيدة المتعددة إلى عدد من العناصر، بحيث فقدت القصيدة ميزة تعدد المستويات و التي تعد من أهم مميزات الاتجاهات التكاملية.
- و استحالت بذلك النزعة التكاملية إلى نقيضها، ولم تعد القصيدة أثرا أدبيا يتضمن عدة مستويات، بل أصبحت مجموعة عناصر ذات دلالات شكلية فحسب، حيث لم يعد التحليل شاملا أو متكاملا.
- عني الباحث بالإبانة عن العناصر البنائية للقصيدة من حيث الأفعال و المفردات و الوحدات التكوينية و البنية الصوتية و الإيقاعية، و هذا بغير شك يفيد النقاد و الباحثين ذوي النزعة البنائية الشكلية، أما النقاد و الباحثون ذوو النزعة البنائية الدينامية فلا يجدون هذه الفائدة، لأنه لم ينتقل من مرحلة الوصف إلى مرحلة الشرح و التفسير، بمعنى أنه لم يدمج العناصر البنائية للقصيدة في بنية الوسط الاجتماعي للشاعر.
- يجدر في هذا المقام الإقرار بأن "أبو ديب" قد حقق الخطوة الأولى من هدفه حين حدد العناصر البنائية، لكنه لم يحدد البنى الدالة في هذه العناصر من أجل الوصول إلى ما هو جوهرى، أي اكتشاف طبيعة العلاقة

بين القصيدة و بين رؤية العالم المتعلقة ببعض الجماعات التي ترتبط بهذا الشاعر، و هذا ما يجب إيضاحه و فهمه.

و مما يؤخذ على الباحث بوجه عام استعماله لعدد من المفهومات غير المحددة الدلالة في سياق النص أو في هامشه، و القارئ لا يعرف و هو يتابع تحليله لمعلقة "امرئ القيس" بالمقصود بالوحدات التكوينية، و الوحدات الأساسية و الوحدات البنائية و الجملة ذات البعد الواحد و الجملة متعدد الأبعاد، و عدم تحديد هذه المفهومات أو غيرها من شأنه أن يؤدي إلى خلط الفكر و غموض و تشتت في البحث.

و مما يؤخذ عليه اعتماده - في بعض الأحيان - على افتراضات غير واضحة عند تحليله القصيدة، كتلك الرسوم و الدوائر و الرموز و المثلثات التي تعقد التحليل بوجه عام، إذا لم يتحكم الباحث في وسائله العلمية التي كثيرا ما تحول بين إبراز مقاصد الباحث إلى القارئ فتحجب عنه دلالات النص، فقد بلغ عدد الرسوم ثلاثة و عدد الجداول خمسة و عدد الدوائر ثمان، أي أن هذه الأداة تحتل مكانا بارزا في بحثه، إنه يعادل كل تحليل أو تفسير ببعض دلالات النص بمجموعة من هذه الأشكال و الجداول، و يعتقد أن ذلك وسيلة فعالة من وسائل التحليل العلمي للقصيدة مع أن هذه الوسائل قد تمضي نحو نقيض التحليل العلمي الذي يتوخاه.

أراد الباحث أن يوضح للقارئ العناصر البنائية في القصيدة مستعينا بهذه الأشكال الضبابية حيث فقد التحليل العلمي ميزة الوضوح التي تعد من أهم مميزاته، انظر مثلا في حديثه عن الوحدات التكوينية للقصيدة إنه يفسر هذه الوحدات بعدد من الرموز المغلقة، و يفسر البنيات المفتوحة بمجموعة من الدوائر المتداخلة و غير المتداخلة، و تعليقاته و استنتاجاته في هذا الصدد ذات دلالة محصورة في بنائه العقلي وحده، و هذا من شأنه أن يضلل أو يباعد بينه و بين فكرة الباحث الحقيقية من جهة، و بين عالم النص من جهة أخرى، حيث يصبح التعليل ضربا من الأشكال الافتراضية التي تفقد قيمتها عند جميع العقول، و هذه القيمة جزء لا يتجزأ من التحليل العلمي و الدليل على ذلك أن القارئ لا يعلم أين الحدود الفاصلة بين الأشكال الافتراضية و بين تفسير الباحث لنص القصيدة.

كما أن الاقتصار على التعليل بالرسوم و المثلثات و الدوائر لا يتفق مع النزعة العلمية، بل هو على النقيض من ذلك لأن هذه الأداة قد تعتم التفسير و لا تضيئه، فضلا على أنها لم تضيف إلى خطوات الباحث عنصرا يساعده القارئ على المزيد من الفهم، إن هذه الأداة تنم عن رغبة في الاستمسك بالدقة و الموضوعية، لكنها في شكلها و موضوعها - في هذا السياق - لم تفد القارئ في شيء بل عقدت أمامه مهمة استيعاب دلالات نص الدراسة أو دلالات نص القصيدة.

تلك بعض المآخذ على منهج "أبو ديب" في جانبها التطبيقي، لكن هذه المآخذ لا تغض من شأنه ولم تنف عنه أنه باحث من الباحثين البنيويين المبرزين راد اتجاهها جديدا في النقد العربي في الثمانينيات، و حاول أن يعالج القصيدة الجاهلية معالجة بنيوية، بعد أن كان ينظر إلى الشعر الجاهلي نظرة تقليدية من حيث اللفظ و المعنى أو الشكل و المضمون، و هذه الحقيقة عذر لكل تقصير قد يعثر عليه القارئ في منهجه أو بحثه، لقد

اقتحم "أبو ديب" الميدان بكل إصرار و صرامة رغم اختلاط آثار النزعة البنائية الدينامية لديه بآثار النزعة البنائية الشكلية، لكن هذا لا يجعل القارئ يتنكر لجهده و منهجه⁽¹⁾.

¹ - سمير سعيد حجازي: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، ص من 134 إلى 137.

كمال أبو ديب و جدلية الخفاء و التجلي:

يعكس الكتاب الثاني لـ"أبو ديب" جدلية الخفاء و التجلي آية النبوية، إن هذا العنوان قائم على الثنائية الضدية: (الخفاء و التجلي) في محاوره جدلية تدفع اللبس عما يخفيه العمل الأدبي، (إذ تحت الرماد اللهب) و من هنا تكون مهمة الناقد أن يميّز اللثام من خلال عمله في المرحلة الأولى أي مرحلة الفهم لكشف النواحي الجمالية، و في مرحلة ثانية مرحلة التفسير، و من خلال المروحة بين المرحلتين الجمالية و الاجتماعية تنكشف الرؤى الخفية و تتجلى للفهم و التأويل.

إن هذه الثنائية الواردة في العنوان تزيد العمل الأدبي خصوبة فهي تنحدر من أصول النبوية التكوينية، بالإضافة إلى أن الترتيب الثنائي بين الجمالي و الاجتماعي جاء على الأصل التكويني، حيث يعدّ أن سمة الخفاء هي المميز الأساسي للمرحلة الأولى في العمل التكويني، و هي مرحلة الفهم التي تتطلب جهداً أكبر لارتباطها بخصوصية العمل الأدبي، لكونها تسعى إلى إظهار الخفاء الكامن في الألعاب الفنية و الجمالية التي يقصد الأدباء عادة إلى إخفاءها، و هذا الخفاء عادة هو مصدر الجمال فيها، أما التجلي فيمكن أن يعني ما هو قائم في العمل الأدبي على مستوى البنية الاجتماعية، و يكون الجدل بين البنيتين الجمالية و الاجتماعية من خلال الجدلية التي تظهر في العنوان و ينبغي أن تظهر في المعالجة على ذلك النحو⁽¹⁾.

قدم "أبو ديب" في كتابه جدلية الخفاء و التجلي لمنهجه النبوي في النقد الأدبي، بأنه يهدف إلى اكتناه جدلية الخفاء و التجلي و أسرار البنية العميقة و تحولاتها، و يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر و اقتناص شبكة العلاقات التي تشع منها وإليها، و الدلالات التي تنبع من هذه العلاقات في البحث عن التحولات الجوهرية للبنية التي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة لا يمكن أن تفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية، و إعادتها من خلال وعي جاد لنمطي: البنى السطحية و العميقة، و بما أن الكتاب يحتوي ستة فصول، و انسجاماً مع الموضوع و عنوان كتابه سيتم التركيز على الفصل السادس (الآلهة الخفية).

* الآلهة الخفية: نحو نظرية نبوية للمضمون الشعري:

ينتقل الباحث في هذا الفصل إلى تحليل قصيدة من الشعر العربي المعاصر هي (كيمياء - النرجس - حلم) لـ"أدونيس" هادفاً إلى تحقيق غرضين:

الأول: اكتناه البنية الدلالية لأحد الهواجس في الشعر، بما هو فاعلية خلق و رؤياً متأصلة في الذات الإنسانية.
الثاني: متابعة تحديد عدد من المنطلقات الأساسية لصياغة نظرية نبوية للمضمون الشعري، و القصيدة هي:

أ - : المرآيا تُصالحُ بين الظَّهيرةِ و اللَّيلِ

خلفَ المرآيا.

ب - : جَسَدٌ يَفْتَحُ الطَّرِيقَ

لأَقَالِيمِهِ الجَدِيدَةِ

¹ - أحمد سالم ولد أباه : النبوية التكوينية والنقد العربي الحديث، ص 183.

جَسَدٌ يَبْدَأُ الْحَرِيقَ

فِي زَكَامِ الْعُصُورِ

مَا حِجًّا بَحْمَةَ الطَّرِيقِ

بَيْنَ إِيقَاعِهِ وَ الْقَصِيدَةِ

عَابِرًا آخَرَ الْجُسُورِ

ج - : و قتلت المرايا

ومزجت سراويلها التّرجسية

بالشموس ابتكرت المرايا

هاجسا يخضن الشمس و أبعادها الكوكبية

يرى الباحث "كمال أبو ديب" أن بنية هذه القصيدة تتشكل من الحركات الدلالية التي تولدها ثلاث علامات أساسية، و من تفاعل هذه العلامات و من الأنساق المتكررة: المتشابه منها و المتضاد و العلامات الثلاث هي:

1- المرايا.

2- الجسد.

3- الأنا

أ-1 (المرايا): تنشأ حركة المرايا الأولى من جملة قصيرة مكثفة التركيز (المرايا تصالح بين الظهيرة و الليل)، لكن بساطة الصيغة التركيبية تخفي وراءها تعقيدا دلاليا عميقا ينبجس من غموض العلاقة الأساسية (المرايا و تعدد معانيها، ذلك أن المرايا صعبة التحديد و يمكن أن تؤدي دورا دلاليا على صعيد مستويين مختلفين، مستوى حرفي حقيقي (فالمرايا جسم محدد ذو طبيعة فيزيائية يعكس الضوء المتجه إليه من الأجسام الخارجية)، لكن على هذا المستوى تظل الجملة غامضة إذ ينسب إلى المرايا فعل المصالحة بين نقيضين هما: عالم الضوء و عالم العتمة.

و مستوى غير حرفي و فيه تتعدد دلالات المرايا، حركة المرايا تسبح من (الثنائيات الضدية)، الظهيرة/

الليل المرتبة التي تنتمي إليها كل منهما:

مؤنث/ مذكر و الحيز المكاني الذي يشغله كل منهما بالقياس إلى المرايا، و تجسيد فاعلية المرايا توسطاً بين هذه الثنائيات الضدية على مستوى دلالي، أولا (فعل المصالحة)، ثم على مستوى الحيز المكاني وجود المرايا بين الجسمين و على صعيد المرتبة⁽¹⁾.

المرايا مؤنث لا علامة تأنيث فيه فهي تتوسط بين الظهيرة (مؤنث بعلامة تأنيث) و الليل (مذكر دون علامة).

¹ - محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثيّة "دراسة في نقد النقد"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)، 2003م. ص 86-87.

من جهة أخرى ليس التناقض و التضاد بين الظهيرة و الليل مطلقا، لأن كلا منهما -لغويا- معرف بأل فثمة عامل مشترك بينهما، و المرايا تمتلك هذه الخصيصة فهي معرف بأل، و لذلك فإن دورها ليس مطلق التضاد مع دور أي من الثنائية الضدية الظهيرة/ الليل بل إن هناك اشتراكا بين الثلاثة.

تسجم هذه الحقيقة مع دور المرايا الدلالي: التوسط بين نقيضين و المصالحة بينهما في الوقت نفسه ليست المرايا متوحدة الهوية بأي من طرف الثنائية الضدية، فهي وجود مستقبل عنهما و ينعكس هذا الافتراق في الوضع اللغوي نفسه: النقيضان مفردات لكن المرايا جمع كما أن التركيب النظمي الذي تبرز فيه لفظة المرايا في وضع المبتدأ يؤول إلى المرايا فاعلية معينة إيجابية تتجاوز الفعل السلبي للمرايا بطبيعتها الفيزيائية (عكس الموجودات) إلى المصالحة بينهما.

لكن محتوى الفاعلين محتوى توسطي، مستوى قبول للنقيضين لا رفض و لا نزوع لإغائهما أو تجاوزهما و خبر المبتدأ (المرايا) جملة فعلية فعلها مفرد مؤنث (تصالح).

ب -2 (الجسد): تبدأ الحركة الثانية في القصيدة بتحديد الحيز الشكلي للجسد مولية العلاقات المكانية قدرا كبيرا من العناية، ينعكس في أن الجملة تبدأ بالمبتدأ بل بظرف المكان (خلف) الجسد يوجد خلف المرايا، هكذا تتشكل ثنائية ضدية أساسية من حيث العلاقات المكانية بين (المرايا) و (جسد) و الجسد يتجاوز المرايا فهو ليس أمامها أي ليس بين ما يمكن أن تعكسه من موجودات أو بين ما تخضعه لفعل المصالحة الذي تقوم به.

تتألف حركة الجسد من الجملة (خلف المرايا جسد) و تشكل بنية متكاملة تقع بين طرفي ثنائية ضدية هي (يفتح/ يغلق) ذلك أن العنصر الأول يتلقى تأكيدا أعمق في القصيدة، أي إن عبور الجسر يصبح فاعلية إغلاق و انفصام بالدرجة الأولى، و دلالة الثنائية الجديدة جذرية الأهمية: لأن بنية حركة الجسد امتداد لها و إضاءة لأبعادها و دورها في خلق البنية الكلية للقصيدة.

الجسد بخلاف المرايا يبدأ حركة إرادية تركز على فاعلية انقلابية لا تعكس المتناقضات أو تصالح بينها.

تنعكس فاعلية الجسد في الأفعال الأربعة التي تنسب إليه (يفتح - يبدأ - يحو - يعبر) و الجسد هنا كيان مليء بالحركة و الحيوية و إرادة المغامرة و الكشف و التجاوز، و هذا ما يعكس آراء وأفكار "أدونيس" في نظرتة على الشعرية الحدائية القائمة على هذه الأركان.

الجسد يقيم العالم فينزع إلى أقاليم جديدة، و يفتح الطريق إليها ماحيا العلاقات بينه و بين العوالم القديمة عابرا آخر الجسور التي تصل بين الأقاليم الجديدة و العوالم القديمة، نستشف من هذا أن حركة الجسد هي حركة نزوع و تجاوز و فعل إلغاء و فصم، فهي بذلك نسيج من الثنائيات الضدية، فالجسد يبدأ الحريق في ركام العصور و موروثاتها ماحيا نجمة الطريق التي تمتلك خصيصة الربط بين الجسد و التراث، فاتحا الطريق إلى بدء جديد دون موروثات و عابرا الضفاف القديمة مليئا بالحلم.

يتضح من خلال ذلك أن حركة الجسد تركيبيا مقللة لأنها تفتح عالما جديدا أو تعبر إليه في دائرة تامة، و وحدتها الأخيرة (عابرا آخر الجسور) نهائية في فهمها للعلاقات بين عاملين فهي على العكس من حركة المرايا، لا

تسرب إلى الحركة التالية في القصيدة بل تقف مستقلة لغويا و إيقاعيا و تقفويا لأنها نهائية الحركة و النزوع و التجاوز، تكتسب ثقلا خاصا بها مما يجعلها مركزية الأهمية في الخصائص اللغوية و الإيقاعية للوحدة، لكن الجسد ليس فاعلية إنجاز كلي و خلق نهائي للأقاليم الجديدة، بل فاعلية و هجس و انطلاق، الجسد يفتح الطريق دون أن يقطع الطريق و يصل و يبدأ الحريق دون أن يكون فعله إحراقا مطلقا، و هو يرفض العالم القديم بنهائية أكمل من هجسه بالأقاليم الجديدة، إذ إنه يرفض الاستضاءة بنور التراث (ماحيا نجمة الطريق بين إيقاعه و القصيدة)، الثنائية الضدية (إيقاع/ الجسد) إيقاع القصيدة تجسيد للثنائية الضدية الفردي/ الجماعي، الخاص/ العام، المبدع / الموروث، لأن القصيدة بنية إيقاعية و لغوية تتشكل ضمن التراث مستقيمة وجودها من وجوده، إنها تشكل و تحقق آخر للتراث فهي تعبير عن الذات و تجسيد لما نمته و صياغة لرؤياها للوجود.

و الجسد الذي يتجه إلي أقاليمه الجديدة لا يمكن أن يتقبل القصيدة (التراث) لذلك فهو يؤسس إيقاعه الفردي الخاص المتميز الذي يرفض أن يكون صورة للتراث الجماعي، و تعكس (البنية الإيقاعية) لحركة الجسد دوره الدلالي فالبحر المستخدم في القصيدة المتدارك و هو باعتباره موروثا إيقاعيا تجسيد للجماعي.

لكن البحر يتخذ شكلا آخر في تحقيقه لحركة الجسد يخرج على شكله التراثي، و يمزق نسيج القصيدة الإيقاعي إلا أن ثمة درجة كبيرة من التوتر في هذا الفعل نفسه إذ إن تمزيق نسيج الإيقاع الجماعي لا يصل إلى درجة مطلقة، مما يدل على بقاء الإيقاع الجماعي للقصيدة الإطار الفعلي الذي يتشكل من خلاله إيقاع الجسد الفردي، هكذا تكون محاولة محو نجمة الطريق محاولة نسبية الحدة لا تصل إلى حد إلغاء الموروث الجماعي و العالم القديم، بل تظل تصل بالجديد و الفردي لأنها خلق له في إطار علاقات جديدة بالعالم القديم.

إن حركة الجسد تبقى استقاء من التراث اللغوي و قاموس الجماعة مع أنها تبرز القاموس اللغوي في ضوء جديد فردي و متميز⁽¹⁾.

تشكل حركة المرايا و حركة الجسد ثنائية ضدية على مستوى التشابك بين كل منهما و بين الحركة التالية لها إيقاعيا و تركيبيا و تقفويا و بهذه العزلة بين الحركتين " أ و ب " تتجسد مهمة العالم الذي يتجه إليه الجسد: فهو عالم هيوبي تميزه جدته و طراوته و فرديته و مناقضته للعالم القديم، إنه عالم يرفض المطلق و التشكيل التام و يظل حلما و هجسا و طاقة نزوع و تجاوز، لأن الجسد الذي يفتح الطريق لا يغلقه لأنه لا يهدف إلى أن ينغلق من جديد في عالم تام التشكل و ذلك من خلال دلالة الأفعال المضارعة الملحة و المرتبطة بالجسد (يفتح - يبدأ - يحو - يعبر).

تملك صيغته الفعل (يفتح الطريق) لبسا داخليا مشعا لأن زمن الفعل ليس محمدا بدقة، فهو قادر على الدلالة الآنية (الجسد الآن يفتح الطريق) كما أنه قادر على الدلالة الشمولية (الجسد من طبيعته دائما أن يفتح الطرق) أو الدلالة المستقبلية (الجسد سوف يفتح الطريق)، و تزيد حدة اللبس اللام التي تربط بينه و بين

¹ - محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص من 88 إلى 90.

الأقاليم، إذ إن الجسد يوصف بأنه يفتح الطريق التي تؤدي إلى أقاليم جديدة لكنه يوصف هنا بأنه يفتح الطريق من أجل أن تدخل الأقاليم الجديدة إلى عالم الجسد، و تكشف صيغة الأهمية (أقاليمه - إيقاعه) عن إدراك مسبق لامتلاك الجسد للأقاليم الجديدة المتكونة و الخاصة به.

المرايا و الجسد ثنائية على صعيد آخر كون المرايا غير محددة الملامح و لا تمتلك أبعادها الخاصة، في حين إن الجسد محدد الملامح يملك أبعاده الخاصة، كما يبرز التضاد على أكثر من صعيد فالمرآيا ترتبط بالجرد و الجسد يرتبط بالحسي.

ج-3 (الأنا): الحركة الثالثة تجسد لحظة التوتر و الوصف حيث تبدأ بالفعل (قتلت) و الذي يتميز بخصائص جديدة منها نسبته إلى ضمير المتكلم (أنا)، و زمنية (الفعل الماضي)، و عنفه دلاليا (القتل)، و حركة الأنا بالفعل المتحقق إذ إن الأنا تقتل المرايا لكن اختيار القتل نفسه يرهص بإمكانيات دلالية تختلف عن الدلالة الفورية للفعل، القتل هنا يهجم بأبعاد أسطورية تربط إعادة تكوينها و بعثها (ابتكرت المرايا).

إذ يكتمل فعل القتل و يشكل جزءا من دورة موسمية تربط بين القتل و البعث، بين احتراق الفنيق و انبعائه في حياة جديدة، بين موت المسيح و قيامته بين موت تموز و عودته إلى الحياة ربيع خصب و عطاء، و تبعث هذه الحلقة على صورة ايجابية الدلالة و هي صورة بدء الجسد بإحراق ركام العصور محولة فعل الجسد لا إلى تدمير بل إلى فاعليه إبداع و انعتاق، تمارس الإحراق الأسطوري وسيلة لإعادة خلق الحياة الخصب المبدعة، و بهذه الحركة المتنقلة من القتل إلى المزج و الابتكار تتوسط الحركة بين الموت و الحياة فيصبح ممكنا إعادة صياغة المرايا لا بفاعلية المصالحة فقط، بل هاجسا بالأقاليم الجديدة.

يتضح من الحركات الثلاثة تشكل و تفاعل بنية القصيدة و تتم عملية هذا التفاعل على أكثر من صعيد لعل أبرزها (صعيد التضاد)، إذ يقع مضمون القصيدة بين طرفي ثنائية ضدية (المرايا التي تصالح/ و الجسد الذي يتجاوز)، و تشكل الحركة الثالثة حلا ثالثا للتناقض الحاد عن طريق التوفيق السطحي من طرفي الثنائية من خلال الفعل المتمثل في قتل الذات المصالحة، و عجنها بدم الذات المتجاورة لتشكيل ذات أخرى، تمجس بعوالم جديدة ذات تركيبية هي إعادة صياغة للذات الأولى و حقن لها بدم جديد، الذات المركبة هي تحول للذات الثانية (الجسد)، لكنها ليست إياها بشكل مطلق.

تشابك الحركات الثلاثة على مستوى الصورة المتخللة، كما يمكن اكتشافه من خلال الضوء الذي يتخلل القصيدة متناميا من حركتها الأولى إلى حركتها الأخيرة، مارا بنقطة ثبات وحيدة في الحركة الأولى حيث تبرز الظهيرة لحظة الضوء الأسمى مصالحا بينها و بين الليل بواسطة المرايا في الحركة الثانية، فيأخذ الضوء شكلا جديدا يشع من طبيعة الجسد الذي يخلقه⁽¹⁾.

¹ - محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص 90-91.

الضوء هذا حريق و هو تجسيد لثنائية قوية الدلالة: فهو التهام و تدمير للركام، و هو نور أيضا يضيء الطريق على الآتي: و يبرز الضوء كذلك نقطة تجمد و ثبات، تحاول أن تربط بين عاملين متناقضين و تعيد أحدهما إلى الآخر.

الجسد نجمة الطريق و حينما يبرز الضوء من جديد في الحركة الثالثة يظهر عنصر آخر فهو ليس الظهيرة فقط، بل الشمس المتعددة التي تخلق الظهيرة و هو ليس اللحظة بل الزمن المطلق، إن نقطة الإضاءة هنا هي تلك المنابع المتعددة للضوء أي إن الحركة تصبح حركة اتساع و شمول، و انطلاق من الجزئي المحدد إلى الكلي غير المحدد من الثابت إلى المتحول من النجمة إلى الكواكب من الواحد إلى المتعدد.

يتضح من خلال هذا التحليل أن بنية القصيدة في وصفها العام بأنها بنية من التحولات الجذرية، فهي بذلك تضيء مصدر غموض رئيس في القصيدة هو العلاقة بين عنواها و رؤاها، حيث يتجلى من عنوان القصيدة (مصدر النرجس - حلم) كون أن الكيمياء هي فاعلية تحويل أساسية و العملية الكيميائية غير العملية الفيزيائية، فهي عملية توسطية يدخل فيها عنصر وسط بين عنصرين متميزين ليؤدي عبر تفاعلات مختلفة عنيفة إلى تحول جذري لولادة عنصر جديد.

كما تظهر مفارقة مدهشة في شبه القصيدة توتر العلاقة بين طبيعتها التحويلية و عنصر لغوي مهم من عناصرها، يقف في منعطف هام هو الفعل (مزج) الذي يقع في سياق عملية التحويل، و ذلك لأن المزج عملية فيزيائية هل تشعر هذه المفارقة ببقاء توتر أساسي خفي في الذات الشاعرة، يحسد باستحالة تحويل المرايا تحويلا كليا و حتمية احتفاظها ببعض خصائصها الأصلية؟ أم أن الأمر يعود إلى اختيار لغوي عفوي لا يستوفي الدقة الضرورية اللازمة؟

يميل الباحث "كمال أبو ديب" إلى تبني التفسير الأول، و بذلك تكون بنية القصيدة مفتوحة و متوترة لا نهائية، و ينسجم هذا التفسير من واقع القصيدة، إذ إن الحركة الأخيرة فيها تنتهي بالمجس بعوالم الشمس و أبعادها لا بامتلاكها نهائيا.

كما يلاحظ أيضا أن فعل المزج يقع في سياق دال هو السراويل النرجسية للمرايا، و اختيار السراويل له دلالة ترتبط بتأكيد البعد الجنسي/ التكاثري في الذات التي تقبلها الأنا، فالسراويل تستثير الأعضاء التناسلية تبرز البعد الذي يود الشاعر أن يقتله في المرايا، و هو بعد تأكيدها لذاتها عن طريق تكرار ذاتها بعدها الجماعي المولد للتراث الحامل له، هكذا يكون مصدر التوتر النهائي في القصيدة هو إحساس لا واع بأن المرايا مهما أخضعت للتحولات فإنها ستحتفظ بجوهر من جوانب ذاتها الأصلية هو ذلك الجزء الذي يرتبط دوما بهويتها الجماعية و متعتها بذاتها و بتكوينها التراثي.

أما فيما يخص (السياق الزمني) في الحركتين الأولى و الثانية فإن الوحدات تنمو في سياق الحاضر (تصالح - يفتح - يبدأ)، أما في الحركة الأخيرة فيبرز الزمن الماضي فتنشأ ثنائية ضدية و نسق جديد متمثلا في الزمن الماضي الذي يفعل عبر التضاد، و بروز الماضي هو تأكيد لعلاقة الحركة الأخيرة بما سبقها عن طريق تأكيد الضدية

بين زمنيهما، و لهذا التضاد في النسق دلالة بالغة الأهمية تضيء عنوان القصيدة، لأن حدوث القتل و المزج و الابتكار في زمن مضى يجعل مستوى الزمن في القصيدة مستحيلا إذا ما اعتبرت العلاقة بين الحركات الثلاثة علاقة تاريخية لازمة متوالية، كما لا يمكن تفسير بروز الماضي بالإشارة إلى أغراض فنية، بمعنى إعطاء المستقبل صيغة الماضي لتأكيد حتمية حدوثه و زيادة حدته في القصيدة، و من هذا يتضح أنه لا دلالة مستقبلية للزمن الماضي أما التفسير الوحيد لهذا التضاد فيكمين في تأكيد صفة الحلم التي تكتسبها القصيدة، لأن ما يحدث في حركة الأنا جزء من حلم تفيق منه الذات الخالقة لتضعه بهذا التشابك اللغوي، و هكذا تنتهي القصيدة بضوء الشمس و أبعادها الكوكبية لحظة ينتهي الحلم بالعودة من عالم العتمة و اللاوعي إلى عالم الضوء و الوعي.

أما (الوحدات التركيبية) في القصيدة فهي ثلاث:

1- المرايا التي تصالح.

2- الجسد يفتح الطريق.

3- الأنا تعيد خلق المرايا.

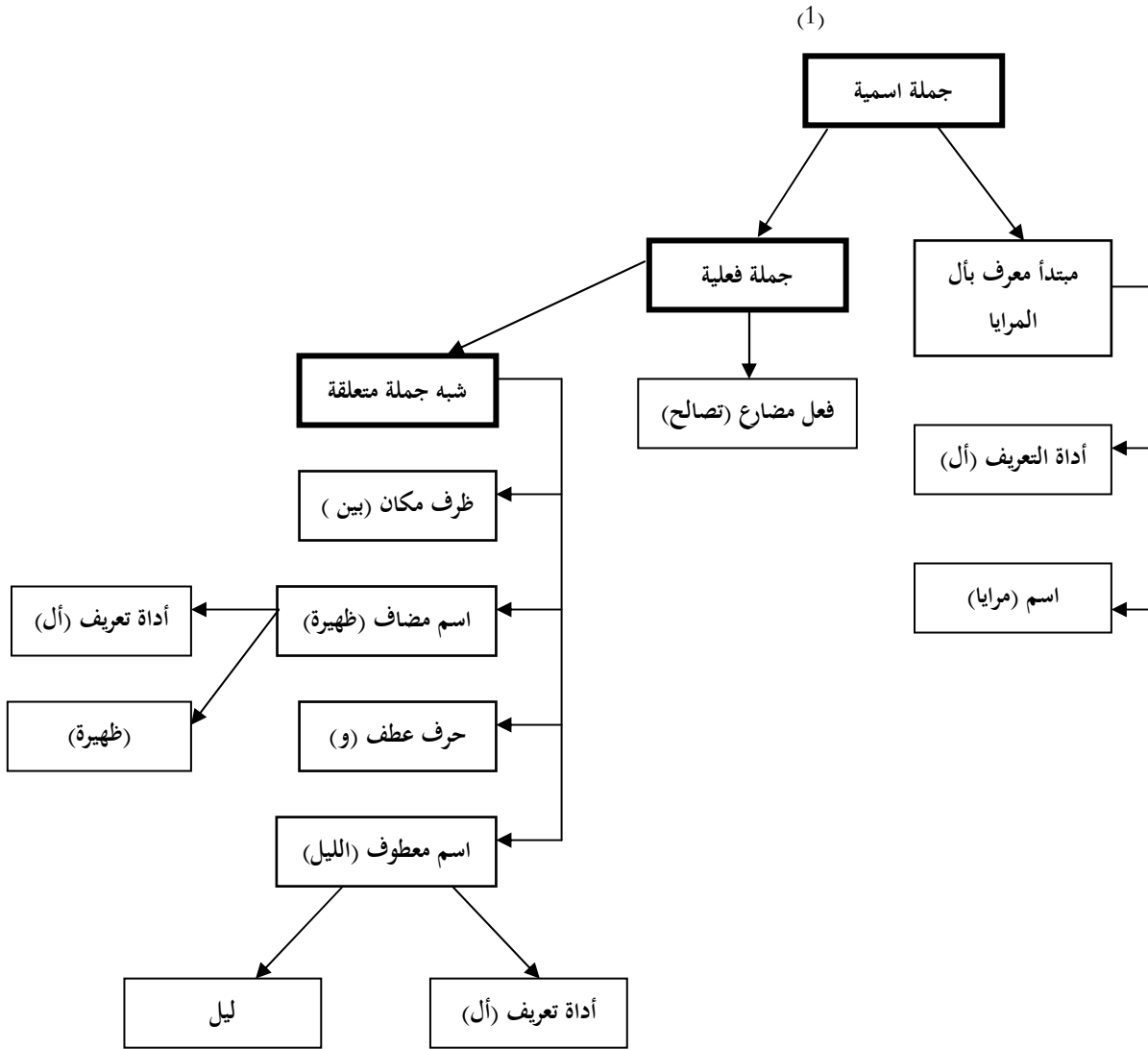
و كل وحدة تركيبية من هذه الثلاث هي بدورها جملة فرعية مكتملة و هذه الوحدات لا يمكن أن تعنى إلا بتحقيق شرطين هما:

1- أن تصبح جزءا من نسيج لغوي و دلالي ذي علاقات نظامية هي جزء من العلاقات التي تسمح لغة ما بتوليدها.

2- أن تقع في سياق دلالي معين يمكن تمييزه عن السياقات الممكنة الأخرى كلها و تحديد أبعاده.

فإذا تغير أي من هذين الشرطين تغيرت دلالة الوحدات تبعا لطبيعة التغير الحاصل، و قد حدد الباحث الجمل الفرعية و أنساقها بطريقة الوصف التشجيري المستخدمة في النحو التحويلي كما هي في الحركة الأولى⁽¹⁾.

¹ - محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص 92-93.



يتضح من هذا الوصف التشجيري أن الباحث وصف الحركة الأولى (المرأيا)، الثانية (الجسد)، فالثالثة (الأنبا) و هذا ما يسمح بتمييز الأنساق الأساسية الدالة في كل حركة و إدراك التحولات التي تطرأ عليها في سياقات أخرى في القصيدة، كما يسمح أيضا بإدراك سمة أساسية في البنية التركيبية للقصيدة و هي تجسيد الأنساق التركيبية و الظواهر اللغوية ذاتها للطبيعة الداخلية بكل من الحركات الثلاث و للرؤيا النهائية للقصيدة، فتصبح بذلك وحدة العمل الفني وحدة مطلقة، أي تجسيدا للرؤيا الشعرية على مستويات لم يكتشفها النقد الحديث حتى الآن بعمق و شمولية كافيين.

¹ - محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص 94.

و يتجلى هذا التجسيد في أبعاد عديدة أولها (المرايا و كل ما ينتمي إليها مباشرة أو إلى العالم الذي تمثله، وكل ما تحول عنها تتخذ شكلا لها الجملة الاسمية (أو جملة فعلها المتضمن فعل الكون)، وكلا من الجملة الاسمية و فعل الكون تجسيد مطلق للثبات و انتقاء الزمن و التغيير أي لانعدام الحركة¹.

و البعد الثاني أن هذا التقسيم ليس مطلقا، ذلك أن الجسد يتوتر في الواقع بين الجملة الاسمية (خلف المرايا جسدا) المنقلبة، أي أن الجسد يحدث تمزقا داخليا في الجملة الاسمية فيقلب طرفيها و بين الجملة الفعلية، و هذه الخاصة تشعر بأن التناقض بين الجسد و المرايا ليس مطلقا بل إن ثمة عاملا مشتركا بينهما (...). و على صعيد آخر من الدراسة و التحليل تكتسب الثنائية مذكر/مؤنث دلالات انثروبولوجية و ثقافية مهمة، إذ إن ارتباط المذكر بالبحث عن الجديد له علاقة بكون الثقافة العربية هي ثقافة ذكور، و له علاقة بكون مفهوم المهدي المنتظر في الثقافة و التاريخ العربيين يرتبط بالمذكر دون المؤنث و له دلالة إنسانية عامة⁽²⁾.

بالإضافة إلى ذلك فإن القصيدة تتمحور حول ثنائية أخرى تجسد رؤياها بشكل مدهش و هي الظهيرة/ الليل التي تجسد العالمين، فالظهيرة مؤنثة و الليل مذكر و الظهيرة يطغى عليها العنصر الصوتي الحاد (ظ)، بينما اللام الناعمة على الليل و يفهم من هذا أن الظهيرة هي نقطة الإضاءة في ذروتها (منتصف النهار) و ليست أي لحظة ضوء على الإطلاق، بينما الليل وجود شامل مطلق، و لهذه الضدية بعد يرتفع بها عن كونها صدفة أو عرضية، وذلك لأن ما يشير إلى العالم القديم في القصيدة هذه الحقيقة الشمولية مفهوما و لغويا لأن العالم القديم كتلة صلبة شاملة من الموروثات الجماعية، و يظهر ذلك في الألفاظ (الليل- ركام القصيدة - الجسور- و حتى لفظة نجمة) التي تمتلك دلالة جنسية رغم صيغتها الفردية، لكن التضاد بين الظهيرة و الليل ليس مطلقا، فثمة خصائص مشتركة بين العالمين و يتجسد هذا الاشتراك لغويا في أداة التعريف (أل) و (الياء) ثم الإضافة و العطف و الأفراد، و لا يفاجئ المتلقي وجود خاصة مشتركة بين الظهيرة و الليل، لأن دور المرايا تحمل خصائص من الليل و الظهيرة و تختلف عنهما في الوقت نفسه، فالمرآيا لها صيغة الجمع و بذلك تختلف عن الليل و الظهيرة لأنهما مفردات كما أنها معرفة بأل و بذلك تشترك مع الظهيرة و الليل.

المرايا مؤنث تخلو من علاقة تأنيث فهي أقرب إلى الليل، كما أن لها فيزيائيا وجه مضيء (كالظهيرة) و وجه معتم (كالليل)، من حيث التركيب الصوتي كذلك فإن للمرآيا خاصة تجمع بين خواص الليل و الظهيرة إذ إن الكلمات الثلاث تتمحور حول حرف العلة (الياء).

و تبعا للمنهج البنيوي يصبح كل مستوى من مستويات العمل الفني تحولا كليا لمستوى آخر هو المستوى الدلالي أو الرؤيا الأساسية في العمل الأدبي، و إذا كانت التفكيكية ترفض تحديد الرؤيا الأساسية للعمل الأدبي فإن البنيوية ترى أنه من الممكن إعطاء النص عددا لا نهائيا من المراكز و تحليله تبعا لطبيعة المركز الذي تختاره، و بهذا يتم توفير لعملية التلقي و للنص شرطا أساسيا من شروط الكتابة المبدعة لا نهائية احتمالاتها، وتصبح العملية

¹ - المرجع نفسه: ص 94.

² - محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص 94-100.

النقدية في جوهرها عملية اكتناه للعلاقات المتشابكة و التفاعلات التي تنشأ من اختيار مركز معين للنص، و عملية بلورة للبنى المتعددة لمستويات النص وكشف قدرة كل منهما على تجسيد البنى الأخرى فيه و تجسيد بنيته الدلالية الأساسية، و بهذه الطريقة تصبح العملية النقدية عملية إعادة خلق فعال و مؤثر للنص و عملية مبدعة له.

ثم ينتقل الباحث "كمال أبو ديب" إلى دراسة مستوى (البنية الإيقاعية) للقصيدة، و التي تتشكل من تنامي وحدة إيقاعية أساسية هي (فاعلن)، و من التفاعلات التي تنشأ بينها و بين وحدات أخرى (فاعلاتن) (فعولن) اللتين لا تجتمعان في التراث العروضي، و حركة المريا ذات طبيعة واضحة إيقاعيا، بينما تتعقد حركة الجسد إيقاعيا و تمزق نسيج البحر الموروث المستخدم فيها لتشكيل إيقاعها الفردي الخاص و تنشأ حركة الأنا حول نموذج المريا الواضح، ثم تكتسب طبيعة جديدة لا محددة، كوكبية دائرية، تطغى عليها حدة مطلقة و غيبوبة إيقاعية تجسد غيبوبة عالم الشمس و أبعاده الكوكبية اللامحدودة.

أما البنية التفوقية فهي آخر مستويات البنية و يرى "أبو ديب" أنها شديدة التنوع و الغنى عميقة الدلالة، و لعل أول ما يلاحظ هو أن قافية المريا تظل معزولة في القصيدة منذ ظهورها في البيت الأول (في حركة المريا) إلى أن تعود المريا إلى الظهور في مجال قتلها و ابتكارها، أما حركة الجسد فإن لها نسقا معقدا على صعيد القافية تجسد تعقيدها على الصعيد الدلالي الرؤيوي إذ يختص بحركة الجسد و اتجاهه نحو العالم الجديد إزاء العالم القديم، ثم يتوسط النسق المتموضع بين العالمين القديم و الحديث (الجسور) ليؤكد أن العالمين ليسا على انفصال مطلق بل إن بينهما مجالاً مشتركاً.

و لا شك أن خلو حركة الأنا من القوافي التي شكلت بنية الجسد ظاهرة مفاجئة و مدهشة، حيث إن هذه المفاجئة تعمق دلالة حركة الأنا و تزيد حدة تصورها لجدة العالم الجديد و لذلك تضيف درجة كبيرة من الفن للمستوى الدلالي و الإيقاعي⁽¹⁾.

و ما ينبغي ملاحظته في الختام هو على الرغم من المستوى الظاهري للقصيدة و الذي يشعر بأن مضمونها هو رفض مطلق للعالم القديم و تدمير له و إحراق له إلا أنها تعيد خلقه و تحوله و ذلك بإعادة خلق عناصره بروح و مضمون و دلالات جديدة، لتصبح جزءاً حيويًا من العالم الجديد الذي تصبو إليه الذات و تتضح صحة هذا التفسير البنيوي من كون الأنا لا تنفي المريا و تلغيها، بل تمارس عليها القتل الأسطوري و توحيدها بأساطير المسيح و تموز و الفينيق لتعيد بعثها هاجسا بحياة جديدة نابضة بروح عالم جديد، و لهذه الظاهرة أهمية قصوى ليست في القصيدة فحسب بل و في شعر "أدونيس" كله، إذ إن شعره عرضة لسوء الفهم أكثر من أي شاعر عربي معاصر، و كثيرا ما قيل إن موقفه من التراث موقف رفض و إلغاء و تمرد، لكن التحليل البنيوي الآن يظهر أن مثل هذا الحكم و التفسير لشعره خاطئ، و هذا ما يكتشف من الرؤيا الأساسية لهذه

¹ - محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، ص 101-102.

القصيدة إذ هي رؤية تحويلية، تصهر التراث و العالم في بوتقة حساسية جديدة تخلق مبدأ الحلم و الواقع و من القديم و الجديد ذاتا تواقة جديدة، تحمل خصائص من كليهما لكنها في الوقت نفسه نقية، مضيئة، مغامرة، متحولة، تهجس بأبعاد وجود جديد و تندر نفسها لاكتشافه و تحقيقه⁽¹⁾.

و لقد انتقد "صلاح فضل" كتاب "أبو ديب" (جدلية الخفاء و التجلي) قائلاً: (يبدأ الباحث دراسته البنيوية عن الفضاء الشعري (...)) باقتطاع جزايات من الشعر يتبدى فيها لون من الثنائية بين جانبيين محددين، و بالرغم من أن محور الثنائية أساسي في المنهج البنوي إلا أنه ليس صفة جاهزة تصلح لاكتشاف الخواص المميزة لكل نص شعري، بل ييوج كل نص بمحوره و مركز الثقل فيه بعد أن يتم اختياره بطريقة لا توحى بالقصد إلا إثبات فكرة مسبقة، و الاقتصار على المستوى الثنائي المباشر مصادرة قد تمنع الباحث من الاستجابة الواعية للنص و اكتشاف نظامه الخاص.

و قد تحول بينه و بين العثور على البنية الخصبية العميقة الكامنة خلف التكاثر الثنائي أو غيره، على أن أخطر ما في هذا الفصل لا يقف عند ذلك، بل يتمثل في القفز من جزئية صغيرة بنسق موسيقي صوتي في الشعر إلى الحديث العام عن بنية الثقافة و الحياة بطريقة لا تراعي الاختلاف الجوهرى بين الظواهر المتنوعة، إذ يفترض أن ما يصدق على تصور جزئي بسيط قابل بالضرورة لهذا التعميم، مما يكاد يخرج بنا عن روح المنهج العلمي الذي تحاول البنيائية الاقتراب منه (...)) و ببلاغته الشامية المثيرة يكرر مقولات لا تتسم بالدقة العلمية⁽²⁾.

إن المغالطة المنهجية و النقدية التي وقع فيها كمال "أبو ديب" تعود بالأساس إلى محور الثنائية، حيث اتسم هذا المحور بالتعميم و عدم الدقة و هو في تصور "صلاح فضل" مقحم من قبل "كمال أبو ديب" على نسيج نصي يحوي تفرعات ثنائية أخرى أكثر جمالية من الجمالية التي توصل إليها "أبو ديب"، هذا ناهيك عن تكراره لمقولات تفتقر إلى الدقة العلمية و معايير الضبط المنهجي.

كما يرى "بشير تاوريريت" أن الكتاب الذي أنتجه "كمال أبو ديب" (يتصف بالغموض و الضبابية إلى درجة يتعذر معها فهم تلك الجداول المرصعة بأشكال هندسية و عمليات إحصائية، فيها من التشويش ما يجعل ذاكرة القارئ تحيد و تعزف، بل تعرض عن قراءة هذا الكتاب، فكأن "كمال أبو ديب" بتطبيقه للبنوية على هذه النصوص العربية قد عمل على تحويل هذه النصوص إلى رموز و إشارات مبهمه⁽³⁾).

كما يعتقد - أيضاً- أن المقاربة البنوية الحققة هي المقاربة التي تستهدف مادة النص استهدافاً فيه من الوضوح ما يجعل تذوق النص ممكناً و تحسس جماله مقبولاً، و برغم هذه الانتقادات تبقى محاولة "كمال أبو ديب" جادة بالقياس إلى ما تقدمها من محاولات أخرى⁽⁴⁾.

1 - المرجع نفسه: ص 100.

2 - بشير تاوريريت: محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 61 - 62.

3 - المرجع نفسه: ص 62.

4 - المرجع نفسه: ص 62.