Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, sayı:32, Erzurum 2009

قراءة بنيوية في شعر الحداثة

دسوقي إبراهيم محمد إبراهيم *

الملخص

تعرض هذه الدراسة للمنهج البنيوي في جانبيه : التنظير والتطبيق . وقد تناول الجانب الأول المدارس اللغوية التي أسهمت في نشأة المنهج البنيوي ؛ ومن أهمها مدرسة جنيف اللغوية التي تزعمها العالم اللغوي (فرديناند دي سوسير) , ثم الشكلية الروسية ثم حلقة براغ اللغوية ثم مدرسة كوبنهاجن , وأخيرا المدرسة الأمريكية فالنقد الجديد , ثم أبرزت ما أضفاه (لوسيان جولدمان)على المنهج البنيوي من طابع اجتماعي . ثم أوضحت رؤية النقد العربي للمنهج البنيوي وما أدخله عليه من تعديلات تناسب لغة الشعر في البيئة العربية.

أما جانب التطبيق , فقد قرأت فيه قصيدتين للشاعر الفلسطيني محمود درويش: الأولى (آن للشاعر أن يقتل نفسه) وقد اعتمدت في قراءتها على إجراءين من إجراءات المنهج البنيوي هما : جدلية الثنائيات والعلاقة بين المستوى الإيحائي والسياقي . أما القصيدة الثانية فهي (بطاقة هوية) واعتمدت في قراءتها على إجراءين من إجراءات المنهج البنيوي كذلك هما : جدلية الحضور والغياب والعلاقة بين الوحدات الصغري والكبرى.

Modern Şiirde Yapısalcı Okuma

ÖZET

Bu araştırmada Yapısalcılık Metodu teorik ve pratik açıdan ele alınmıştır. Teorik bölüm yapısalcılık metodunun doğuşunda payı bulunan dil ekollerini konu edinmekte olup, bu ekoller sırasıyla Cenevre Dil Ekolü, Rus Şekilciliği, Prag Dil Topluluğu, Kopenhag Ekolü ile Amerikan Ekolü ve Yeni Eleştiri ekolleridir. Teorik bölümün ele aldığı diğer konular ise Losun Goldman'ın yapısalcılık metoduna sosyal karakter açıdan yaptığı katkı ve Arap eleştirisinin yapısalcılık metoduna bakış açısıdır.

Uygulama bölümünde ise Filistinli şair Mahmud Derviş'in "Âne li'ş-şâir en yaktul nefseh=Şairin Kendini Öldürme Zamanı Geldi" ve "Bitâkatu huviyye=Kimlik Kartı" adlı şiirleri ele alınarak bu şiirler yapısalcılık metoduna göre incelenmiştir.

* دكتور- أستاذ زائر بقسم اللغة العربية – كلية الإلهيات – جامعة أتاتورك – تركيا .

Anahtar Kelimeler: Yapısalcılık, Cenevre Dil Ekolü, Mahmud Dervîş.

ABSTRACT

Structural Reading in Modern Poetry

This study deals with the Structural Approach from both its theoretical and applied sides. The first side has dealt with the linguistic schools that contributed to the emergence of this approach; such as Geneva Linguistic School, then Formalism of Russia, then Prague Linguistic Circle, then Copenhagen School, and finally the American New Criticism School. Also, the social character that was brought by Losian Goldman on the Structural approach, then I explained the view of the Arab criticism of this approach and the suitable amendments that it had brought to suit the poetic language in the Arab environment. On the applied level, I have read two poems for the Palestinian poet Mahmoud Darwish: The first is (It's Time for Poet to Kill Himself). My reading of this poem relayed on two procedures from the procedures of the Structural Approach: dialectical binaries and the relationship between inspirational level and contextual one. As regards of the reading of the second poem (An ID Card), I also relayed on two other procedures from the Structural Approach: dialectic of presence and absence and the relationship between the small and large units.

Key Words: Structuralism, Geneva School of Languages, Mahmud Darwesh

الموضوع

لقد نشأت البنيوية في مطلع القرن العشرين نشأة لغوية , وما إن تأسست لغوياً حتـــى اقتحم منهجها دراسة المجالات المعرفية المختلفة ([1]) . وقد أسهمت في هذه النشأة مدارس وجماعات لغوية عديدة , بداية من مدرسة جنيف ثم الشكلية الروسية ثم حلقة براغ اللغوية ثم مدرسة كوبنهاجن وأخيراً المدرسة الأمريكية , فالنقد الجديد . وكان من الطبيعي أن تتفق تلك

([1]) انظر هذه المجالات المعرفية : إديث كرزويل : عصر البنيوية ,ت- د/جابر عصفور ,سعاد الصباح ,ط1 1993 جون ستروك : البنيوية وما بعدها , ت- د/جابـــــــر عصفور , المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – عالم المعرفة , العدد 206 , فبراير 1996. الدكتور زكريا إبراهيم : مشكلة البنيـــــــة , مكتبـــــــة مصـــــر 1978

المدارس والجماعات حـــول بعض المبادئ , وتختلف حـــول بعضها الآخـــر كل حسب اتجاهه اللغوي.

- 1 -

ويُعـــد العالـــم اللغـــوي السويسري " فرديناند دي سوسير " (1857م – 1913 م) –مؤسس اللغويات في العصر الحديث – الأب الروحي للبنيوية .بما أحدثه من طفرة في دراسة اللغة دراسة آنية رافضا الاتجاه التاريخي الذي كانت تقوم عليه الدراسات اللغوية في المراحل السابقة , إذ قدم في كتابه " علـــــم اللغـــــة العام " ([2]) المبادئ اللغـــــــــــــوية التـــــي أحـــــــدثـــــت ثورة حقيقية في لغويات العصر الحديث والتي قامت عليها البنيوية فيما بعد .

وأهم ما ترتكز عليه هذه المبادئ هي النُّظُم الثنائية التي تمثلت عند سوسير في ثنائية اللغة والكلام وثنائية الداخل والخارج وثنائية الدراسات المتزامنة والمتعاقب ة و كذلك المحتويين:الاستبدالي والسياقي.

وفي الثنائية الأولى يفرق سوسير بين اللغة والكلام , يتضح ذلك من تعريفه لكليهما ؛ فهو يعرف اللغة بأنها " ذخيرة من الانطباعات مخزونة في دماغ كل فرد من أفراد مجتمع معين . ويكاد ذلك يشبه المعجم الذي توزع منه نسخ على كل فرد في المجتمع , فاللغة لها وجود في كل فرد , ومع ذلك فهي موجودة عند المجموع , وهي لا تتأثر برغبة الأفراد الذين تخزن عندهم " ([3]). ويفهم من كلام سوسير أن اللغة عنده نظام اجتماعي منسق ومحدود له دراسته المستقلة عن الكلام .

([2]) ولا يهمنا ما إذا كانت ثمة آراء قد وضعها تلاميذ سوسير في هذا الكتاب أم لا , فالمهم أن سوسير هو الذي وضع – على أقل تقدير– معظم هذه الآراء حول اللغة . انظر : ميلكا إفيتش : اتجاهات البحث اللساني , ترجمـــة الـــدكتـــور سعـــد مصلـــوح والـــدكتـــورة وفـــاء كـــامل فايـــد , المـــجلس الأعلى للثقافة 1996 : 214

([3]) انظر فردينا ند دي سوسير : علم اللغة العام , ترجمة الدكتور يوئيل يوسف عزيز , مراجعة الدكتور يوسف المطلبي , بيت الموصل 1988 : 38

أما الكلام فهو شيء ملموس غير متجانس , يختلف فيه كل فرد عن الآخر , ويدخل في دراسته عوامل خارجية ؛ سيكولوجية وفيزيائية وفيزيولوجية . ولكن ثمة علاقة بين اللغة والكلام يقول عنها سوسير : " فاللغة ضرورة إذا أريد للكلام أن يكون مفهومه يحقق الغاية المتوخاة منه , ثم إن الكلام ضرورة لتثبيت أركان اللغة "([4]).

والثنائية التي أخذت شوطا كبيرا من مناقشة النقاد لها واتهامهم المنهج البنيوي بأنه يسجن النص داخل اللغة ([5]) هي تفسير النص بين الداخل / اللغة والخارج / الواقع , لذا أتوقف قليلا لأناقش آراء سوسير في هذا الإطار .

إن من يقرأ آراء سوسير يدرك للوهلة الأولى أنه وقع في تناقض حاد بين طرفي هذه الثنائية . ولكن سرعان ما يزول هذا الإحساس بمراجعة تلك الآراء . يقول سوسير:"إن التعريف الذي قدمته للغة ([6]) ينطوي على إبعاد كل شيء يقع خارج كيانها ونظامها , أو بعبارة أخرى كل ما يعرف " بعلم اللغة الخارجي "([7]) بيد أن علم اللغة الخارجي يتناول أشياء مهمة كثيرة وهي الأشياء التي تخطر على بالنا حين نبدأ بدراسة اللسان "

ويخصص سوسير حديثه بعد ذلك عن علاقة اللغة ب الخارج – الثقافة مثلا – فيقول :" ودراسة الأجناس البشرية تذكر الباحث بالروابط التي توصل بين الظ واهر اللغوية الحقيقية , فثقافة أمة ما تؤثر تأثيرا ملموسا في لغتها . كما أن اللغة من المقومات المهمة للأمة " .

ويقول في موضع ثالث : " اعتقد أن دراسة الظواهر اللغوية الخارجية مفيد جدا . ولكن القول إننا لا نستطيع فهم النظام اللغوي الداخلي من غير دراسة الظواهر الخارجية إنما هو كلام بعيد عن الحقيقة "([8]) .

([4]) انظر : علم اللغة العام : 37 , 38

([5]) انظر علي سبيل المثال : الدكتور عبد العزيز حمودة , المرايا المحدبة , المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – عالم المعرفة , إبريل 1998م , الفصل الثالث , 177 : 290

([6]) انظر هذا التعريف : علم اللغة العام : 37

([7]) أعتقد أن سوسير يقصد بعلم اللغة الخارجي كل العوامل الخارجية التي تؤثر على الكيان الداخلي للغة مثل الثقا فة , واللهجات , وتأثير الاحتلال في بث كلمات جديدة في اللغة , وتأثر مفردات اللغة بتغير الأزمنة , والمفردات التي تلحق اللغة من مجالات أخرى مثل السياسية والاقتصادية ... إلخ

([8]) انظر : علم اللغة العام : 40,39

وهكذا لم ينف سوسير علاقة اللغة بالخارج نفيا قاطعا , بل أقر بأهمية ذلك . لكن الذي يمكن أن يُفهم من كلامه أنه حذر من أن يُتخذ الخارج / الواقع السبيل الوحيد لمعرفة اللغة . أي أن الناقد يمكن له أن يستعين بالخارج في فهم النص , بشرط ألا يعطي هذا الخارج أهمية في ذاته , بل ينظر إليه بوصفه عاملا مساعدا في الكشف عن مدلولات الن ص , وأن يفرض النص هذا الخارج على الناقد لا أن يقحم الناقد النص بتدخلات خارجية تأبى طبيعته هذه التدخلات . فعلى سبيل المثال يستطيع الناقد أن يستعين بالجانب السياسي – كلما فرض عليه النص ذلك – لتفسير مدلولات النص , لا أن يتخذ النص وثيقة سياسية .

وفي رأيي أن سوسير كان على وعي تام بهذه العلاقة بين الداخل والخارج في دراسة اللغة , ولكنه عندما رجح الداخل كان يهدف إلى أمور : الأول تحديد مجال الد راسة الداخلية والاعتناء باللغة بوصفها نظاما قائما بذاته . الثاني : عدم الخلط بين الخارج والداخل , فينصرف اهتمام اللسانيين ع ن فحص العلاقات الداخلية للغة إلى الحديث عن التطورات الخارجية ؛ أي الانصراف عن الأصل والاهتمام بالفرع . الثالث : أن سوسير يعلم أنه بصريعه هذا يبدأ مرحلة جديدة من مراحل دراسة اللغة تخالف التقليدية السابقة التي أثقلت اللغة بأحمال الوقائع الخارجية في دراستها مثل الجوانب التاريخية والسياسية والاجتماعية وحياة المتحدثين بها وغير ذلك . أي أن صنيعه هذا كان رد فعل لما سبق , فكان عليه أن يؤصل ويؤطر لآرائه . ولا يعني ذلك أنه ينفي تماما هذه العلاقات الخارجية كما قلت آنفا .

ومن القضايا اللغوية التي أثارها سوسير : هل تدرس اللغة دراسة آنية ؛ أي دراسة وصفية في لحظة معينة ؟ أم تدرس من خلال تطورها التاريخي ؟.

والحقيقة أن معالجة سوسير لقضايا اللغ ة تكاد تكون سلسلة واحدة متصلة مكونة من حلقات تؤثر بعضها في بعض . فمثلا عندما رجح دراسة اللغة دراسة داخلية – مع عدم استبعاده للمظاهر الخارجية – كان من الطبيعي أن يميل إلى دراسة اللغة في محورها الآني الذي يتناول ظواهر اللغة تناولا وصفيا غير مهتم بالتطور التا ريخي , معللا ذلك بصعوبة الدراسات الآنية عن التاريخية([9]) .

([9]) انظر : علم اللغة العام : 120, ويؤكد سوسير أن المجال الوحيد الذي يمكن الاستعانة فيه بعلم اللغة التاريخي هو الدراسات الصوتية فقط . انظر : السابق : 163

وفي إطار دراسته للغة دراسة داخلية يركز سوسير على قيمة الكلمة . وهنا يشبه سوسير كلمات اللغة بقطع الشطرنج في توقف كل منها على قيمتها وليس على شكلها الخارجي ؛ فكما تتوقف قيمة القطعة في لعبة الشطرنج على موقعها في الرقعة من بقية القطع , تتوقف قيمة الكلمة في اللغة على علاقتها بغيرها من الكلمات . وبذلك تصبح اللغة نسقا أو نظاما من القيم التي يتقابل بعضها مع بعض , ومن خلال النظر إلى كل عنصر في علاقته بغيره من العناصر , لأن العنصر المفرد لا يملك قيمة معينة في نفسه ([10]).

وأخيرا تأتي قضية العلاقات عند سوسير , فهو يقسم العلاقات بين العناصر اللغوية إلى مجموعتين متميزتين : الأولى سماها (التعاقبية) أي الأفقية , وسمى المجموعة الثانية بالعلاقات (الاستبدالية) أي الرأسية . وفي النمط الأول يقول سوسير : " تكتسب الكلمات في الحديث , علاقات تعتمد من جهة على الطبيعة الخطية للغة لأنها مرتبطة بعضها ببعض . وهذه الحقيقة تحول دون النطق بعنصرين في آن واحد" ([11]).

أما النمط الثاني من هذه العلاقات وهي العلاقات الا ستبدالية, فيقول عنها سوسير : "ونلاحظ أن الارتباط الذي يتألف خارج الحديث يختلف كثيرا عن ذلك الذي يتكون داخل الحديث , فالارتباطات التي تقع خارج الحديث لا يدعمها التعاقب الخطي , ويكون مكانها في الدماغ , فهي جزء من الذخيرة الداخلية للغة التي يملكها كل متكلم" ([12]).

وما دامت العلاقات الأفقية ذات طبيعة خطية , فهي تأخذ أيضا طبيعة حضورية لأن عناصرها تُكتب وتُقرأ , ويختلف الأمر في العلاقات الإيحائية التي تقوم على تغييب بعض العناصر التي تعتمد على الذاكرة ([13]).

([10]) انظر في تشبيه سوسير اللغة بلعبة الشطرنج : علم اللغة العام : 129 , 130.

([11]) انظر : علم اللغة العام : 142

([12]) انظر : علم اللغة العام : 142 . ومن حيث الترتيب , تأتي العلاقات الاستبدالية أولا ثم الأفقية ؛ لأن الثانية مترتبة على الأولى وهو ما يعرفه النقد العربي . ولهذه العلاقات جذور في تراثنا النقدي . انظر : عبد القاهر الجرجاني,دلائل الإعجاز,قراءة محمد محمود شاكر– القاهرة , الطبعة الثالثة 1992م : 44 , 55 , 402

([13]) انظر : السابق : 143 , وبذلك يربط سوسير علاقتي الحضور والغياب بعلاقتي الرأسي والأفقي , وهو أحد الإجراءات المهمة في المنهج البنيوي . وهو ما سيتضح في جانب التطبيق .

وأخلص من ذلك , أن المؤثرات التي تركتها هذه المدرسة "جنيف " الرائدة في مجال الألسنيات على المنهج البنيوي تتلخص في العناصر الآتية:

الأول تقديمها لنظام الثنائيات اللغوية الذي يعد أهم عنصر من عناصر المنهج البنيوي.

الثاني اعتماد المنهج البنيوي في دراسة النص على الداخل في معزل عن أي مرجع خارجي . مما أوقع البنيويين الماركسيين في مأزق حقيقي ؛ إذ كيف يوف قون بين هذا المبدأ الأصيل في المنهج البنيوي ونظرتهم الأدبية القائمة على مبدأ الانعكاس ([14]).

الثالث اهتمام البنيوية في الدراسات اللغوية بالاتجاه الآني " الوصفي" بدلاً من الاتجاه التاريخي خلافاً للمناهج التي سبقتها .

الرابع استقي البنيويون من هذه المدرسة فكرة العلاقات بين الجزء والكل , إذ شبه سوسير علاقة الكلمة بما يجاورها بقيمة قطعة الشطرنج داخل الرقعة ([15]).

الخامس تأثر البنيويون بالاتجاه اللغوي عند سوسير في دراسة النص بمحوري الاستبدال والتعاقب , ووجدوا فيه مجالاً خِصْباً لدراسة النص الأدبي في إطار علاقة الحضور والغياب .

([14]) انظر مناقشة هذا الرأي : الدكتور عبد العزيز حمودة , المرايا المحدبة (الفصل الثالث) ,177-290

([15]) انظر في تشبيه اللغة بلعبة الشطرنج : سوسير , علم اللغة العام : 129, 130

- 2 -

والرافد الثاني من روافد تأسيس المنهج البنيوي هو الشكلية الروسية ([16]). وأهم ما قدمه لغويو هذه المدرسة هو مخطط "ياكبسون" الخاص بنظرية الاتصال وعناصرها الستة التي شملت وظائف اللغة كافة بما فيها الوظيفة الأدبية . وتقوم هذه العناصر على : المرسل / المبدع , والرسالة , ومرسل إليه , والسياق أي المرجع الذي يدرِك المتلقي بواسطته مادة القول , والشفرة وهي خاصية أسلوبية يتعارف عليها كل من المبدع والمتلقي , ووسيلة اتصال تربط بين المبدع والمتلقي بطريقة ما. ويتمثل هذا المخطط في الشكل التالي ([17]):

سياق

رسالة

مرسل ـــــــــــ اتصال ـــــــــــ مرسل إليه

شفرة

وما يهمنا من هذه النزعة هو مفهومها للعمل الأدبي , فهي ترى أن العمل الأدبي استخدام خاص للغة ([18]) . ومعنى هذا أن العمل الأدبي عند أصحاب هذه النزعة يقوم على الانحراف عن اللغة العملية التي تهدف إلى عملية التوصيل فقط دون الالتفات إلى الكيفية التي يتم بها هذا التوصيل . ولا يمكن أن يُستنتج من هذا أن الشكليين يعتنون– انطلاقا من هذا الموقف– بالشكل على حساب المضمون , أو كما يمكن أن يُفهم خطأً من قول شلكوفسكي : " الفن طريقة لممارسة تجربة فنية الموضوع , أما الموضوع ذاته فليس له أهمية ". كما تتمثل وظيفة

([16])انظر في نشأة هذه المدرسة :ديفيد بشبندر:نظريـــــة الأدب المعاصر ,ترجمة عبد المقصود عبد الكريم,الهيئة المصرية العامة للكتاب 1996م:97,98,رامان سلدن:النظرية الأدبية المعاصرة,ترجمة الدكتور جابر عصفور, الهيئة العامة لقصور الثقافة , الطبعة الثانية , مارس 1996م : 28,29 . نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين , ترجمة عيسى علي العاكوب , عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية . الطبعة الأولى 1988م : 19, 20

([17])من اللافت للنظر أن التراث ا لنقدي عند العرب كان قد تحدث في مثل هذه العناصر . انظر : حازم القرطاجني, منهاج البلغاء وسراج الأدباء , تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة , تونس 1966: 346

([18]) انظر : رامان سلدن , النظرية الأدبية المعاصرة : 35

العمل عند أصحاب هذه النزعة فـي نقل الإحساس بالأشياء كما تُدرَك وليس كما تُعرَف , وعندهم كذلك أن تقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها([19]) .

والقضية الأثيرة التي تهم البنيويـة من الاتجاه الشكلي هي كيفية دراسته للعمل الأدبي . ويمكن القول : إن العمل الأدبي داخل النزعة الشكلية يُدرَس بعيداً عن مؤلِّفه وعن الأنساق الخارجية مثل الاجتماعية والسياسية والتاريخية ([20]).

وإذا كان أحد أقطاب الشكلية المتأخرين وهو " ميخائيل باختين " قد ربط بين الأدب والواقع حسب موقفه الأيديولوجي الماركسي ([21]). فقد تبرأ فيما بعد – على حد قول ديفيد بشبندر – من الشكلية ([22]) .

وفي عام 1928م , ظهر بيان سمي " أطروحات ياكبسون – تنيانوف " مفاده أنه يرفض الشكلية الآلية , ويحاول أن يُدخل الإطار التاريخي أو النفسي في فهم العمل الأدبي بشرط الاعتداد بوظيفة هذا الإطار داخل العمل([23]) . كما كان من سمات هذا البيان , التداخل بين المحور الثابت والمتطور في دراسة العمل الأدبي , فكل ظاهرة أدبية لها ماضيها ومستقبلها . وكذلك ما أضفاه تينانوف من أن وحدة العمل الأدبي " ليست كيانا مغلقا ومتماثلا , ولكنها تكامل ديناميكي واضح .والعلاقة التي توحد بين عناصرها ليست علاقة تساو أو إضافة استاتيكية,ولكنها علاقة الترابط والتكامل الديناميكية " ([24]) . ويفهم من ذلك أن العمل الأدبي يتكون من أجزاء تترابط مع بعضها في إطار الكل.

ويمكن استخلاص أهم المبادئ البنيوية من الشكلية الروسية على النحو الآتي : أولا دراسة العمل الأدبي من داخله دون الالتفات إلى العوامل الخارجية , وربما يكون هذا الاتجاه هو الذي نتجت عنه مقولة " موت المؤلف " عند البنيويين . ثانيا النظر إلى العمل الأدبي على أنه أجزاء

([19]) انظر : السابق : 33

([20]) انظر : الدكتور صلاح فضل , نظرية البنائية في النقد الأدبي , الأنجلو المصرية , الطبعة الثانية 1980 61:

([21]) انظر : رامان سلدن , النظرية الأدبية المعاصرة , 43 – 49

([22]) انظر : ديفيد بشبندر , نظرية الأدب المعاصر : 99

([23]) انظر: رامان سلدن , النظرية الأدبية المعاصرة : 50

([24]) انظر : ديفيد بشبندر , نظرية الأدب المعاصر : 108

مترابطة في إطار الكل , فضلاً عن اهتمام هذه المدرسة بقانون المخالفة الصوتية الذي اهتم به سوسير من قبل .

– 3–

وامتدادا للجذور البنيوية , تأسست حلقة براغ اللغوية في عام 1926م . وأهم ما يلفت الانتباه أن هذه الحلقة طورت رؤيتها للعمل الأدبي في جانبه التفسيري , إذ لم تقصره على الداخل فقط , بل أقرت بالاستعانة بالمج ال الخارجي في تفسير النص الأدبي , فيقول موكاروفسكـي مثلا : " إن مـن الحمق استبعاد العـوامل غيـر الأدبية مـ ن التحليل النقـدي " ([25]). وبدلا من الانعزال بين الوظيفة الجمالية للأدب والواقع , أطلق عليها ياكبسون " استقلال الوظيفة الجمالية "([26]) .

وترسيخًا للمبادئ البنيوية في اللغة , يقول أحد منظري براغ : " يمكن تحديد البنائية ([27]) على أساس أنها التيار اللغوي الذي يعني بتحليل العلاقات بين العناصر المختلفة في لغة ما , حيث يتم تصورها كل شامل تنتظمه مستويات محددة " ([28]) . وإذا نُقل هذا المفهوم من المجال اللغوي إلى النص , فإن حلقة براغ تنظر إلى العمل الأدبي علـى أنه كل شامل يحتوي علـى أجزاء ترتبط مع بعضها بعلاقات تنتج فـي النهاية مـذا الكل الشامل بجمالياته الفنية .

وأمـا رؤيتها للسياقين التوقيتي والتار يخـي , فقد ألغت الحاجز بينهما علـى أساس أن دراسـة اللغة بوصفها نظاماً دراسة وصفية لابد أن يكون لها جذور تاريخية , وكذلك فإن الدراسات التاريخية للغة لا يمكن أن تَستبعِد فكرتـي النظام والوظيفة . وهذا يعني أن كلا النظامين لا يلغي الآخر([29]) . وكانت هـذه هـي أهم النقاط التـي قدمتها حلقة براغ للمنهج البنيوي .

([25]) انظر : رامان سلدن , النظرية الأدبية المعاصرة : 50

([26]) انظر في هذا الرأي : ميلكا إفيتش , اتجاهات البحث اللساني : 248

([27])يقصد الدكتور صلاح فضل بهذا المصطلح البنائية أي البنيوية؛ فمن المعلوم أن هذا المصطلح تعددت أسماؤه : فهو البنيوية والبنائية كما عند الدكتور صلاح فضل ,والبنية كما عند ا لدكتور زكريا إبراهيم في كتابه "مشكلة البنية".

([28]) انظر : الدكتور صلاح فضل , نظرية البنائية في النقد الأدبي : 110 . من الواضح أن الصياغة مفككة .

([29]) انظر : ميلكا إفيتش , اتجاهات البحث اللساني : 249

واختصارا لهذا المجال , فقد نشأت جماعات لغوية أخـــرى داخل القارة الأوربية وخارجها , أسهمت إلى حد بعيد في نشأة المنهج البنيوي وعلى رأسها جماعة كوبنهاجن ,والمدرسة الأمريكية , وكذلك النقد الجديد ([30]) .

– 4 –

وفـي نهاية هـــذا التنظير المختصر , كان لابد أن أشير إلى نقطة لها بالغ الأهمية أضافت جديداً إلى المنهج البنيوي , وهـــــــــــي العـــــــــــــلاقة بين البنيوية بوصفها منهجاً نقدياً والماركسية بوصفها فلسفة فكرية .

ويجب التنبه أولا , إلى أن ثمة نوعاً من التوافق بينهما في عدم فهم الأفراد بمعزل عن الأنساق الاجتماعية , وهو ما ذهب إليه رامان سلدن ([31]). لكن يكمن الاختلاف بينهما في موقف كل منهما إزاء رؤيته لهذه الأنساق ؛ فعلى حين ينظر إليها البنيويون على أنها أنساق لا زمانية – حسب دراستهم الآنية – ينظـــر إليـــه الماركسيون البنيويون علـــى أنـــها أنساق تـــاريخية متغيرة .

وكان من الطبيعي أن يؤثر الفكر الماركسي على النقاد الماركسيين الذين يتبنون البنيوية منهجا للدراسة . وقـــد تجلى هـــذا التأثير في إضافة" لوسيان جولدمان " الطابع الاجتماعي إلى المنهج البنيوي . وهو ما سمي " بالبنيوية التوليدية " .

ويقصد جولدمان بهذا المصطلح أن الأنساق البنيوية متولدة عن الأنساق الاجتماعية الموجودة داخل المجتمع . ويجب ألا يُفهم من ذلك أن جولدمان يؤمن بحرفية المحاكاة الاجتماعية أو الانعكاس الآلي للمجتمع داخل الأعمال الأدبية , لكن الرأي عنده أن النصوص الأدبية تُعد موازاة فنية للواقع تختلف في منطقها القائمة عليه عن منطق الواقع الآلي.

([30]) انظر في مبادئ هذه الجماعات والمدارس : الدكتور زكريا إبراهيم , مشكلة البنية . الدكتور صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي . الدكتور ميشال زكريا : الألسنية (علم اللغة الحديث) , المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , الطبعة الثانية 1985. مـــــيلكا إيفتش , اتجاهـــــــــــات البحث اللساني .

([31]) انظر : النظرية الأدبية المعاصرة : 80

كما يربط جولدمان بين البنيوية ورؤية العالم . وفي استخدام هذا المصطلح / رؤية العالم عند جولدمان يقول الدكتور جابر عصفور : " يستخدم جولدمان المصطلح باعتباره مصطلحاً يلائم ذلك الكل المركب من أفكار ومطامح ومشاعر , تصل ما بين مجموعة اجتماعية (تأخذ شكل طبقة في أغلب الأحوال) وتفصل ما بينهم وبين غيرهم من أفراد المجموعات الاجتماعية الأخرى " ([32]). ومعنى هذا أن أهم شرط من شروط هذه الرؤية أنها رؤية اجتماعية .

كما ينظر جولدمان إلى النص الأدبي على أنه نتاج للذات الاجتماعية وليست الفردية . وعلى المبدع في هذه الحالة أن يبرز العلاقة بين الأنساق الاجتماعية بعضها ببعض وجدليتها مع مطامح أفراد الجماعة أو الطبقة المعبرة عن المجتمع . ويقرر جولدمان أن ثمة وظيفة للعمل الأدبي
يجب أن يؤديها في إطار الكل الأشمل الذي تولد عنه([33]) .

والمتمعن في آراء البنيويين الماركسيين يدرِك أن هناك علاقة من التكامل وليس التناقض بين ثنائية الداخل والخارج في دراسة العمل الأدبي ؛ لأن المنهج البنيوي التوليدي لا يَفهم العمل الأدبي إلا باعتباره نسقاً من العلاقات الملتحمة داخلياً , وفي الوقت نفسه يضطر هذا المنهج إلى العودة للخارج لفَهم وظيفة العمل الأدبي المتعلقة بالأنساق الخارجية التي جاء ت من أجلها , فلا وجود للعمل الأدبي عند البنيوية التوليدية بمعزل عن وظيفته الدلالية . وعلى ذلك فتفسير النص لدى البنيويين التوليديين يتراوح بين الداخل والخ ارج , ولا يميل لأحد الطرفين على حساب الآخر .

وختاماً لهذا القسم , فقد نُقِلَتْ البنيوية من مجالها اللغوي إلى المجال الأدبي على يد " كلود ليفي شتراوس " وكان ذلك في أوائل الستينيات وذلك من خلال كتابه " الانثروبولوجيا البنيوية " 1958م . ومن حينها بدأ النقد العربي يتجه إلى هذا المنهج الجديد بوصفه منهجاً صالحاً لدراسة الأدب من ناحية , ولأنه يخالف المناهج التق ليدية السابقة عليه من ناحية أخرى , ولا سيما أن الأدب العربي كان قد دخل مرحلة جديدة من الحداثة بدأت مع انبثاق النصف الثاني من القرن العشرين .

([32]) انظر : مجلة فصول , المجلد الأول , العدد الثاني , يناير 1981 : 85

([33]) انظر : مجلة فصول , المجلد الأول , العدد الثاني , يناير 1981: 88

– 5 –

وإلى هنا ينتهي القسم الخاص بالتنظير في الحقل الغربي الذي يمكن أن نستخلص منه المبادئ الإجرائية التي اعتمد عليها المنهج البنيوي على النحو الآتي : أولا أن المنهج البنيوي يعتمد في تفسيره للنص الأدبي على الداخل ، وينفي الإقحامات الخارجية حتى لا يصبح النص وثيقة تاريخية أو نفسية أو اجتماعية أو سياسية , ومع ذلك لا يستبعد حسب بنيوية جولدمان الاستعانة بهذه الجوانب في تفسير النص . ثانيا ينظر المنهج البنيوي إلى النص على أساس أنه كل متكامل يتكون من أجزاء تربطها علاقات , ولا يتم فَهم هذه الأجزاء بمعزل عن العلاقات التي تربطها بالبنية الشاملة للنص . ثالثا يعتمد المنهج البنيوي على الدراسة الوصفية لا التاريخية للظواهر اللغوية باستثناء البنيوية التوليدية التي لا تستبعد المحور التاريخي . رابعا يهتم المنهج البنيوي بالعلاقات الإيحائية والسياقية في تفسير النص الأدبي , إذ تنتج الدلالة من خلال تفاعل هذين المستويين . خامسا يُشيِّد النص الأدبي في البنيوية على مجموعة من العلاقات الثنائية ومن أهمها علاقات الحضور والغياب . سادسا ترفض البنيوية الاتجاه الذاتي المطلق في عملية الخ لق الفني وتقر بدلاً من ذلك بالموضوعية ؛ فعندما ينشئ الشاعر قصيدته لا يتحدث عن نفسه فحسب , بل عن الآخرين كذلك .

– 6 –

وقبل أن نغادر هذا القسم التنظيري , لابد من مناقشة البنيوية في مبدأ من أهم مبادئها الإجرائية إثارة للجدل , وهو تفسيرها للعمل الأدبي في داخله بعيدا عن الأنساق الخارجية .

وبداية نقول : إذا كانت البنيوية الأدبية منبثقة عن البنيوية اللغوية التي وضع أسسها سوسير , فإن سوسير نفسه لم ينف الأنساق الخارجية في دراسة اللغة نفيا قاطعا كما بينت في مناقشتي لمبادئه السابقة . وكل ما يمكن أن يقال : إن تركيز سوسير على طرف الداخل يعد رد فعل لما سبق من مناهج كانت تعتمد في دراستها للغة اعتمادا كليا على الخارج وتهمل اللغة في أدق خصائصها وهي عناصرها الداخلية .

ينضاف إلى ما سبق , ما أضافه لوسيان جولدمان على المنهج البنيوي من طابع اجتماعي , ومن ثم يفسر النص – حسب البنيوية الماركسية – في علاقته بالخارج .

وحتى لو سلمنا جدلا بأ ن البنيوية تقصر تفسيرها للنص على الداخل – وهو الشائع في الأوساط النقدية – فهل يصلح هذا المبدأ في التعامل مع النص الشعري فـــي بيئته العربية ؟ ولابد أن تأتي ا لإجابة – من وجهة نظري – بالنفي ؛ لأن الشعر العربي منذ الحقبة الجاهلية حتى الآن وليد بيئة ما , وهذه البيئة لها خصائصها الحضارية ولها مقوماتها المميزة وتعج بصراعات مختلفة مثل الخارجية المتمثلة في المستوى السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي وكذلك الطبقي , والداخلية المتمثلة في مستوى العواطف الإنسانية وتقلباتها فـــي كل عصر . مما ينعكس علـــى فنونها الأدبية التـــي تعبر عنها .

ومع أن الأدب – وعلى رأسه فن الشعر – ليس محاكاة حرفية للواقع المعيش , بل هو موازاة فنية لها منطقها الخاص الـذي يحكم علاقاتها الداخلية , لا يستطيع أن ينسلخ عن الواقع , بل يستمد مضمونه من مجرياته . ومن ثم يولد النص الأدبي في حضن العلاقة الجدلية القائمة بين المعطيات والتجارب التي يعيشها المبدع في واقعة من ناحية والمادة الأساسية للأدب وهي اللغة بكل جمالياتها من ناحية أخرى . ومهما قيل في استقلالية الأدب , فلابد لهذه العلاقة التي تجمع بين الأدب والحياة أن تستمر وإلا فقد الأدب وظيفته تجاه معالجة قضايا الواقع.

إن مـــــــــــن يتصفـــــــح الشعـــــــــــــــر العربي يدرك هذه الحقيقة سالفة الذكر التي اعتقد أنها بديهية . وإلا

كيف أفسر نصاً شعرياً لمحمود درويش – علي سبيل المثال – دون التطرق – ولو بطرف خفي – إلى تجربته المرتبطة بواقع الأرض المحتلة ؟ . وإذا كان المنهج البنيوي يسجن النص في سجن اللغة كما يقول الدكتور عبد العزيز حمودة , فقد يتفق هذا الإجراء مع الشعر الغربي الذي يعيش مبدعوه في مرحلة ترف حضاري , لم يصل إليها مبدعو الشعر ا لعربي الذين تلتهمهم الصراعات على الأصعدة المختلفة في واقعهم العربي . وإذا كان الشعر العربي ابنا شرعيا للحياة العربية , فكان لابد من تعديل هذا الإجراء البنيوي في أن يدرس النص الشعري في علاقته بالواقع ليناسب طبيعة هذا الشعر .

وقد أعجبني رأي الدكتور صلاح فضل – وهو أحد رواد المنهج البنيوي في عالمنا العربي – حين قال في هذا المجال : " عيب على البنيوية أنها تهدف إلى خلع الأعمال الأدبية عن جذورها وقتلها وهذا ليس صحيحا , فلا يوجد ناقد يحترم عمله ويدرك طبيعته لا يأخذ في اعتباره السياقات المتعددة للنصوص الأدبية , لكنه يصبح مطالبا بألا يسرف في الاعتماد عل ى هذه

السياقات , فلا يرى إلا من منظورها , يصبح مطالبا بأن يوظف السياق لفهم النص بدلا من أن يوظف النص لفهم السياق وشرحه " ([34]).

وهذا ما أميل إليه بشدة ؛ ألا تستبعد السياقات الخارجية تماما من عملية التفسير , وفي الوقت نفسه لا تصبح ركائز أساسية في هذه العملية , بل ينظر إليها بوصفها جوانب إضاءة يستعين بها الناقد لفض غموض أو الكشف عن فحوى رمز .

وفي تعليق الدكتور كمال أبو ديب على صورة الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح " يا اشتعال الأقاليم في زمن البدو " من قصيدته (مرثية رجل صادق) يقول : " ويبدو أن تدخل المتلقي يتطلب معرفة من أنماط متعددة ، سياسية وجغرافية وتاريخية وسيرية . لكي يموضع([35]) التعبير المناقَش في سياق الصراع الثقافي ـــ الحضاري العريق بين الصحراء والعالم المتحضر في الجزيرة العربية، أي بين قطبيها الصحراوي ـــ البدوي والحضري -اليمني ، ثم في سياق الصراع العسكري – السياسي الذي حدث بعد قيام ثورة أيلول اليمنية ([36]) .

ولم تبتعد الدكتورة يمنى العيد عن هذا المجال إذ أبرزت العلاقة بين النص والسياق الخارجي في تعليقها على قصيدة (تحت جدارية فائق حسن) للشاعر العراقي سعدي يوسف : " إن النص ليس داخلاً معزولاً عن خارج هو مرجعه . (الخارج) هو حضور في النص ينهض به عالماً مستقلاً ... وعليه فإن النظر في العلاقات الداخلية في النص ليس مرحلة أولى تليها مرحلة ثانية يتم فيها الربط بين هذه العلاقات بعد كشفها وبين ما أسميه (الخارج) في النص . بل إن النظر في هذه العلاقات الداخلية هو أيضا ، وفي الوقت نفسه ، التطور في حضور هذه العلاقات في النص([37]) .

([34]) انظر: مناهج النقد المعاصر , دار الآفاق العربية , الطبعة الأولى 1997م : 95 وانظر كذلك : الدكتورة نبيلة إبراهيم , فصول , المجلد الأول , العدد الثاني , يناير 1981م : 180

([35]) هذه الصيغة خطأ , والصحيح (يضع) ؛ لأن ماضيه وضع , فلا يصح أن يأتي منه وزن (فعلل) .

([36]) انظر : فصول , الجزء الثاني , المجلد الثامن , العددان (الثالث , الرابع) ديسمبر 1989 م : 85

([37]) انظر : في معرفة النص , دار الآفاق الجديدة – بيروت – الطبعة الثانية 1984م : 135 - 169

وثمة دراسات بنيوية اعتمت هذا التفسير ([38]), وحتى موت المؤلف وهو الشعار الذي تبناه البنيويون كان رد فعل للنقد البيوجرافي الذي كان يقوم على التفتيش – في عملية التفسير– عن حياة المبدع في جوانبها المختلفة . وما أريد أن أقوله في هذا الإطار: إن ردود الأفعال هذه يجب ألا تفهم فهما معاكسا في أنها تؤمن بما تقول به إيمانا حرفيا , بل تضع ما تقرره في المرتبة الثانية أي تزحزحه عن مركز الثقل . وهذا ليس نفيا للشيء ([39]).

وبهذا التعديل الذي أدخله النقد العربي على هذا المنهج , يمكن تقديم نماذج تطبيقية قيمة , تعتمد على الأنساق الخارجية بوصفها عوامل مساعدة في عملية التفسير .

* * *

والآن ندخل إلى عالم التطبيق . وقد وقع اختياري في هذه الدراسة على شعرية الشاعر الفلسطيني محمود درويش وذلك من خلال قصيدتيه "آن للشاعر أن يقتل نفسه"و"بطاقة هوية ".

– 1 –

وفي الحقيقة أن التعامل مع القصيدة الحداثية أصبح من المهام الشائكة التي يواجهها الناقد ؛ فشعرية هذه القصيدة لم تعد تستمد مقوماتها من معين تقليدى في شكله أو مضمونه , وإنما غدا العالم أمامها كتابا مفتوحا , تُحدِث نوعا من التفاعل الحي مع مفرداته ؛ ففي الشعرية

([38]) منها ما قدمه الدكتور صلاح فضل من ارتباط بين عالم مدينة السويس بكل دماره وتضحيات ه وعالم القاهرة بحياتها الرتيبة اللاهية من ناحية , وجماليات اللغة في تفسيره البنيوي لقصيدة السويس للشاعر أمل دنقل من ناحية ثانية . انظر : إنتاج الدلالة الأدبية مركز الإنماء الحضاري , الطبعة الثانية 2002م: 45 – 51 . وكذلك ما اعتمد عليه الدكتور كمال أبو ديب من سياق خارجي في التعرف على مدلول الرجل الصادق في قصيدة عبد العزيز المقالح (مرثية رجل صادق) . انظر : فصول , الجزء الثاني , المجلد الثامن , العددان (الثالث , الرابع) ديسمبر 1989 م : 85 , وكذلك ربطه بين لغة الغياب في قصيدة الحداثة وتشظي الواقع العربي . انظر : السابق : 103. أما الدراسة الثالثة , فهي الدراسة البنيوية التي قدمتها الدكتورة يمنى العيد لقصيدة سعدي يوسف (تحت جدارية فائق حسن) وقد ربطت فيها بنية النص بالواقع الاجتماعي . انظر : في معرفة النص , دار الآفاق الجديدة – بيروت – الطبعة الثانية 1984م : 135 - 169

([39]) وثمة بعض القضايا الأخرى التي أثيرت حول المنهج البنيوي منها : علمية هذا المنهج من عدمها , واعتماد الناقد البنيوي على الرسومات في عملية التفسير ...الخ . لكنها تعد قضايا هامشية .

الحداثية تخرج العلاقات المنطقية التي تؤلف بين مفردات الواقع المحسوس من نطاقها , لتدخل نطاقا فنيا له منطقه الخاص .

شيء آخر , هو أن القصيدة الحداثية تنفر مما يسمى بالتجربة الشعرية التي سيطرت على الشعر العربي حتى المرحلة الرومانسية. وفى هذا المجال يقول الدكتور محمد عبد المطلب : " ولا شك أنه مع تحولات الشعر العربي الأخيرة لم يعد هناك مجال لمثل هذه المقولات عن التجربة الذاتية , والتجربة العامة والتجربة الإنسانية , وما يتصل بها من موقف مباشر أو غير مباشر يعاينه المبدع , ذلك أن العالم أصبح تجربة الشاعر الدائمة التي يعيشها في كل لحظة دون ارتباط مكاني أو زماني معين "([40]) . يقول محمود درويش في قصيدته الأولي "آن للشاعر أن يقتل نفسه":([41])

آن للشاعرِ أن يقتلَ نفسه
لا لشيء , بل لكي يقتلَ نفسه .
قال : لن أسمحَ للنحلةِ أن تمتصَّني
قال : لن أسمحَ للفكرةِ أن تقتصَّ منى
قال : لن أسمحَ للمرأةِ أن تتركنى حيا على ركبتها
من ثلاثين سنه
يكتبُ الشعرَ وينساني . وقعنا عن جميع الأحصنه
ووجدنا المِلح في حبة قمح , وهو ينساني. خسرنا الأمكنه
وهو ينساني . أنا الآخرُ فيه .
كل شيءٍ صورةٌ فيه . أنا مرآهُ
كل موتٍ صورة . كل جسد
صورة . كل رحيل صورة .كل بلد
صورة . قلت كفى متنا تماما , أين إنسانيتي ؟ أين أنا ؟

([40]) انظر : تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات , الهيئة العامة لقصور الثقافة, نوفمبر 1995 , 30:29

([41]) انظر : المختار من شعر محمود درويش – إعداد الدكتور محمد عنانـــي , الهيئة المصرية العامة للكتاب 2001 , 83 : 86

قال : لا صورة إلا للصور.
مِنْ ثلاثينَ شتاء
يكتبُ الشعرَ ويبنى عالماً ينهارُ حوله
يجمعُ الأشلاءَ كي يرسمَ عُصفوراً وباباً للفضاء
كلما انهارَ جدارُ حولنا شادَ بيوتاً في اللغه
كلما ضاقَ بنا البرُ بنى الجنةَ , وامتدَّ بجُمَله
من ثلاثين شتاء , وهو يحيا خارجي .
قال : إن جئنا إلى أولى المدن
ووجدناها غيابا
وخرابا
لا تصدقْ
لا تطلقْ
شارعا سرنا عليه .. وإليه .
تكذبُ الأرضُ ولا يكذبُ حلمٌ
يتدلى من يديه .
من ثلاثين خريفا
يكتبُ الشعرَ ولا يحيا ولا يعشقُ إلا صوره
يدخلُ السجنَ فلا يبصرُ إلا قمره
يدخلُ الحبَ فلا يقطفُ إلا ثمره
قلتُ : ما المرأةُ فينا ؟ قال لي : تفاحة للمغفرة
أين إنسانيتي ؟
صحتُ
فسد البابَ كي يبصرَني خارجه . يصرخ بي :
من فكرةٍ في صورةٍ في سلمِ الإيقاعِ تأتي المرأةُ المنتظرة .
آن للشاعر أن يخرجَ مني للأبد
ليس قلبي من ورقْ

آن لي أن أفترقْ
عن مرايا وعن شعبِ الورقْ .
آنَ للنحلةِ أن تخرجَ من وردتِها نحو الشفقْ
آنَ للوردةِ أن تخرجَ من شوكتِها كي تحترقْ
آنَ للشوكةِ أن تدخلَ قلبي كلَّه
كي أرى قلبي , وكي أسمعَ قلبي , وأحسَّه
آن للشاعر أن يقتل نفسه
لا لشيء
بل لكي يقتل نفسه .

ولأن هذه القصيدة هي التي حددت منهجها النقدي , باعتمادها في بنائها العام على البنية الدرامية , كان لابد أن أتكئ على مبادئ إجرائية تساعد في الكشف عن جماليات هذه البنية القائمة على الصراع الداخلي لدى الشاعر وتجليه على المستوى اللغوي . ومن ثم رأيت أن جدلية الثنائيات وتشابك المستويين الإيحائـي والسياقي هما الإجراءان اللذان يكشفان عن المفاعلات الدرامية داخل القصيدة . أي أنني سأعتمد على بعض المبادئ الإجرائية للمنهج البنيوي .

– 2 –

وكان لابد أن تتوافق التشكيلات الجمالية مع الإطار المضموني الذي اتسم بالطابع الدرامي الذي نشأ بفعل صراع الشاعر بين ذاته الشاعرة التي لم تعد تجدي نفعا في واقع مؤلم مليء بالخراب والدمار والاحتلال والقهر , وذاته الإنسانية التي ترغب في الانعتاق من الذات الأولى .

وأولى هذه الجماليات – حسب المنهج البنيوي – ظهور عناصر لغوية متكافئة ومتقابلة في الوقت ذاته . وهذه السمة هي إحدى المفاعلات التي تفجر درامية الشعر عند محمود درويش , يقول مثلا:

قال : لن أسمحَ للنحلةِ أن تمتصَّني

قال : لن أسمحَ للفكرةِ أن تقتصَّ مني

قال : لن أسمحَ للمرأةِ أن تتركني حيا على ركبتها

وقد ورد هذا المقطع في سياق رفض الإنسان الشاعر للشاعر الإنسان , وكما هو واضح , انتظمت هذا المقطع ضفيرة تركيبية موحدة البناء متعددة الدلالة : فعل ماضي يتبعه تركيب زمني منفى فـــي زمـــن المستقبل (لن أسمح) إضافة إلى الجار والمجرور مشفوعا بتركيب زمني أخر مكون من أداة النصب (أن) داخلة على فعل مضارع يعود فاعله (الضمير المستتر) على المجرور السابق , ثم يظهر الشاعر أخيرا في صورة ضمير المتكلم . ولكي يكسر الشاعر هذه الرتابة , نوَّع في الضمير العائد عليه ؛ ففي الجملة الأولى جاء مفعولا به (الياء في تمتصني) ثم في منطقة الجر في الجملة الثانية (مني) ثم عاد مرة أخرى إلى منطقة المفعولية في (تتركني) متبوعا بحال مفردة (حيا) ثم حال شبه جملة(على ركبتها).

ورغم صغر هذه المقطوعة , تحوي في داخلها طابعا جدليا مفعما بالرفض , يبدو من خَطِّيّ الثبات والتغيير. أما خط الثبات , فيتجلى لفظيا ومعنويا في (قال : لن أسمح) ونحويا في (للنحلة , للفكـــرة , للمرأة) وصرفيا في (يمتصني , تقتص , تترك) . وقد ساعد هذا الثبات متعدد المظاهر على شيوع ضرب من الإيقاع المتناغم , أسهم جماليا في تشكيك الشاعر في ذاته الشاعرة , ومن ثَم رفضها .

وإذا كان خط الثبات قد استحوذ على المستوى التركيبي , فقد سيطر خط التغيير على المستوى الإفرادى , فبالرجوع إلى قسم المجرورات , يلحظ أنها – رغم ثباتها نحويا – متغيرة لفظا ومعنى (للنحلة , للفكرة , للمرأة) , وكذلك في قسم الزمن (تمتص , تقتص , تترك) . وقد أذكت تلك الضفيرة المتعامدة والمتقاطعة فـــي الآ ن ذاتـــه بين المستويين الإفـــرادى والتركيبي الطابع الدرامي داخل المقطوعة . ولتأكيد هذا الطرح , نقرأ مقطوعة أخرى , ولتكن المقطوعة الرابعة من القصيدة التي يقول فيها درويش :

مِنْ ثلاثينَ شتاء
يكتبُ الشعرَ ويبنى عالماً ينهارُ حوله
يجمعُ الأشلاءَ كي يرسمَ عُصفوراً وباباً للفضاء
كلما انهارَ جدارٌ حولنا شادَ بيوتاً في اللغة
كلما ضاقَ بنا البرُ بنى الجنةَ , وامتدَّ بُجُمَله

من ثلاثين شتاء وهو يحيا خارجي .

وقد اتخذت هذه العناصر المتعادلة والمتكافئة طبيعة تجاورية أدت إلـى علو درجة الدرامية , وبلوغ الصراع إلى قمته في شعر محمود درويش . ولنأخذ أمثلة على ذلك . فالسطر الشعري (يكتب الشعر ويبنى عالما ينهار حوله) يتجاور فيه – على المستوى السياقي – فعلان متقابلان (يبنى , ينهار). والمهم أن البناء كان أحد مظاهر كتابة الشعر , أو بمعنى آخر أحد العناصر المنوطة بالذات الشاعرة الذي آل في النهاية إلى الانهيار , مما يدل على أن الذات الشاعرة كثيرا ما تخفق في بناء عوالم مثالية يمكن الحفاظ عليها , وهو ما ولد المرارة لدى الشاعر ورَ غَّبَ في قتل ذاته الشاعرة التي لا تجدي نفعا إزاء الواقع المؤلم . وقد أكد الشاعر انهيار هذا العالم المرسوم فنيا بقوله (يجمع الأشلاء كي يرسم عصفورا وبابا للفضاء) فكيف نتصور رسم العصفور وباب الفضاء من الأشلاء الممزقة ؟ ثم ما دلالة باب الفضاء ؟ ويبدو أن الشاعر أراد أن يُدخل القارئ في لغة الغياب وهـــــى إحدى قطبي علاقات الحضور والغياب في المنهج البنيوي ([42]) .

وتستمر هذه الجديلة المضفورة من الثنائيات المتضادة داخل المقطوعة كلها , فمثلا في قوله (كلما انهار جدار حولنا شاد بيوتا في اللغة , كلما ضاق بنا البر بنى الجنة) نجد علاقة التجاور القائمة على التضاد واضحة في منطقتي الفعل والاسم , ففي الفعل(انهار, شاد) وفى الاسم بالتبعية (جدار , بيوت) وكذلك حولنا / أي في عالم الحقيقة , مقابل في اللغة / أي مجازا . فمفردات السطر كلها تذكى هذا الصراع الدرامي , وكذلك السطر الثاني (ضاق , بنى) , (البر, الجنة). لكن مـــا وجـــه التناقض بين ضيق البـــر وبناء الجنة في هذا التركيب (ضاق بنا البر بنى الجنة) ؟ .

وللإجابة عن هذا التساؤل , أعتمد على ما قدمه الدكتور صلاح فضل من تعديلات على المنهج البنيوي , وبخاصة على محور الاستبدال إذ ألح على إمكانية إنشاء علاقة ما بين كلمة من

([42]) للاستزادة من هذا الاتجاه , ينظر إلى الدراسة التي قدمها الدكتور كمال أبو ديب عن " لغة الغياب في قصيدة الحداثة "مجلة فصول , الجزء الثاني , المجلد الثامن , العددان (الثالث والرابع) ديسمبر1989 , ص 77: 105

حقل دلالي معين وكلمة من حقل دلالـي آخر ([43]) وهـو ما حدث فـي هذا الموضع بين (ضاق, بنى) و(البر, الجنة) . وبرغم من استعانتنا بالمناهج النقدية المعاصرة – المتمثلة في البنيوية هنا – نجد أنفسنا مشدودين إلى التراث النقدي عند العرب , فلا يمكن أن تتضح السمة التناقضية لهذه المفردات معزولة عن بعضها دون دخولها في علاقات سياقية . أي أن التناول لا يخص المفردات بقدر ما يشمل التركيب . وهنا يقول عبد القاهر الجرجاني : " واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك , أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب , حتى يعلق بعضها ببعض , ويبنى بعضها على بعض , وتجعل هذه بسبب من تلك " , ويقول في موضع آخر : " وجملة الأمر أنا لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه , ولكن نوجبها لها موصولة بغيرها ,ومعلقة معناها بمعنى ما يليها"([44]) .

وبهذا يمكن رصد أوجه المفارقة بين التركيبين ؛ بين الضيق الموجود على الأرض / البر / الواقع المعيش – سواء كان الضيق بمعناه النفسي أو المادي – وبين اتساع الجنة , بين الآلام والأحزان والشقاء التي يتجرعها بنو البشر على الأرض / البر /الحياة عموما , وبين السعادة الأبدية في الجنة , بين الظلم والتمييز العنصري والاضطهاد على البر – وبخاصة ما يحدث في الأراضي المحتلة – , وبين المساواة والحب والعدالة في الجنة.... الخ . أي أن درويش استطاع أن يختزل تلك المفارقات كلها في هذا التركيب الفني الرائع(كلما ضاق بنا البر بنى الجنة) لكن المؤلم أن الشق الثاني (بناء الجنة) خاص بالذات الشاعرة . وهـو مـا لا يمكن تحقيقه بعالم الواقع , يؤكد ذلك قـوله (وامتد بجماله) , أي أن بناء الجنة كـان متعلقا باللغة لا بالحقيقة .

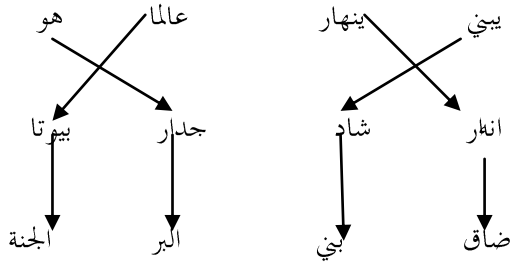
وفضلا علي ذلك , وزيادة في تفعيل الصراع , يضع درويش هذه التراكيب داخل أسلوب شرطي أداته (كلما) التي تدل على الاستمرار , أي استمرار الألم والصراع النفسي داخل الشاعر الإنسان لتناقضه مع ذاته الشاعرة . ثم يغلف المقطوعة كلها بجملة ترددية (من ثلاثين شتاء). لكنه أضاف إليها في جملة النهاية تعبيرا آخر أخرجها عن رتابتها من ناحية , وأضاف جديدا إلى الدلالة من ناحية أخرى . وقد تمثل هذا التعبير في قوله : (وهو يحيا خارجي) . وتتمثل الإضافة الدلالية في أن الشاعر كان لا يمكن له أن يأتي بهذا التركيب في مطلع المقطوعة

([43]) انظر إنتاج الدلالة الأدبية : 26

([44]) انظر في الموضعين : دلائل الإعجاز :55 , 402

دون سبب , فبعدما دلل عليه من خلال مضمون الفقرة الذي أوحى بالتناقض بين الكائن والمطلوب , والانسلاخ بين الشاعر الإنسان والإنسان الشاعر , جاءت هـــذه الجملة (وهو يحيا خارجي) في موضعها الطبيعي غير قلقة ولا نابية . ثم انظر إلى التقابل الخفي بين هو / الشاعر الإنسان وياء المتكلم فـي (خارجي) / الإنسان الشاعر .

ومن اللافت للنظر , أن الشاعر لم يلتزم خطا واحدا في ظهور تلك المفردات المتناقضة , بمعنى أن ما يظهر منها – بالتعبير الرياضي – بوصفه مسقطا أول في موضع , يظهر بوصفه مسقطا ثانيا في موضع آخر . وقد تم هذا في منطقتي الاسم والفعل على حد سواء . ويمكن للرسم الآتي أن يوضح ذلك :



وهذا الإجراء له وجاهته من ناحيتين : تتمثل الأولى في الابتعاد عن الرتابة بعدم الاحتفاظ بالمواضع التقليدية احتفاظا حرفيا . أما الثانية وهى الأهم , أن الشاعر أراد أن يبرز ديمومة الصراع الذي يحياه بين ذاته الشاعرة وذاته الإنسانية , وبلوغ قمته وانصهاره بتبادل مراكزه بين الأزمنة من ناحية , والمنطقة الاسمية من ناحية أخرى .

وتكاد تجتمع مقاطع القصيدة كلها حول هذه المفاعلات الدرامية , لكنى سأكتفي هنا بجزء من المقطع الأخير لسببين : الأول أن هذا المقطع يعد خلاصة تجربة درويش داخل القصيدة , أي أنه يمثل النتيجة التي توصل إليها الشاعر . الثاني أنه اعتمد على الموروث البلاغي , مما يدحض الزعم بأن الحداثة " انقطاع معرفي عن المصادر المعرفية للتراث العربي "([45]) . يقول درويش في هذا الجزء :

([45])الذي قال بهذا الرأي هو الدكتور كمال أبود يب , انظر مجلة فصول , المجلد الرابع , العـــدد الثالث(أبريل, مايو , يونيو) 1984: 37 . والحقيقة أن الدكتور كمال أبو ديب مولع بكل ما تفرزه الحداثة سواء

آنَ للنحلةِ أن تخرجَ من وردتِها نحو الشفقْ
آنَ للوردةِ أن تخرجَ من شوكتِها كي تحترقْ
آنَ للشوكةِ أن تدخلَ قلبي كلَّه
كي أرى قلبي , وكي أسمعَ قلبي , وأحسَّه

والخاصية البلاغية القديمة التي اعتمدها درويش في هذا المقطع هي بنية " الترديد " التي تندرج تحت بنية كبرى هي بنية " التكرار" والتي تشد إليها بنية بديعية أخرى هي " تشابه الأطراف ". وتقوم بنية الترديد على ترديد لفظة من التركيب الأول في الثاني , ومن الثاني إلي الثالث , فهي عملية توالى يجمع بين الحضور والغياب , أي حضور دال أو أكثر في الجملة الأولى , ثم غيابه في الثانية , ثم أخذ دال من الأولى وترديده في الثانية , ومع الحضور والغياب يتم إنتاج الدلالة في أشكال متعددة قد تتسع , وقـــد تضيق , وقـــد تتوقف وقد تمتد لكنها تتشكل في كل ذلك بطبيعة الترديد " ([46]) .

واتساقا مع ذلك , فـإن مقطوعة درويش تنتظمها علاقات ع ـــدة الأولى علاقات الحضور والغياب ؛ ففي الجملة الأولى هناك حضور تام للنحلة والوردة , وفى الثانية حضور تام للوردة والشوكة مع غياب النحلة , وفى الثالثة حضور للشوكة والقلب مع غياب الوردة , وفى الرابعة حضور للقلب وحده مع تغييب بقية العناصر كلها . لكن اللافت للنظر أن حضور القلب في التركيب الرابع لم يتم في موضع واحد , بل تكرر في ثلاثة مواضع (كي أرى قلبي , وكي أسمع قلبي , وأحسه / أي أحس قلبي) متخذا المستوى الأفقي قالبا له . ولهذا نتائجه الدلالية كما سأبين بعد قليل . و لم تقتصر علاقات الحضور والغياب على المستوى الأسمي فقط , بل انتظمت منطقة الأداة كذلك في سلسلة ثلاثية المواضع (أن , كي) .

كان ذلك صحيا للشعر العربي المعاصر , أو يعمل على إبهامه وغموضه . ولذلك يسعى لأن يضع لكل مظهر حداثي – حتى وإن كان طارئا – منهجا يؤطره ويؤصله . وهذا الاتجاه الأيديولوجي في فهمه للحداثة من أخطر النقاط التي أصيب بها الدكتور أبو ديب في مسيرته النقدية . بينما يذهب الدكتور محمد عبد المطلب إلي القول عن الحداثة : " ولا يمكن بحال تحديد ملامح الحداثة إلا بتعرف مكونات القدم تعرفا دقيقا , فهو بحدوده اللغوية يعطينا اليقين على وجود المقابل " انظر : مجلة فصول : السابق : 64

([46]) انظر : الدكتور محمد عبد المطلب , بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي) 1988 : 400

وأما العلاقة الثانية , فهي علاقة التوزيع المكاني التي انتظمت منطقة الزمن , إذ توزعت الأزمنة في هذه المقطوعة على ضربين : الأول ماضي (آن) مكررة ثلاث مرات . الثاني مضارع مكرر سبع مرات (تخرج مرتين , تحترق , تدخل , أرى , أسمع , أحس). وإذا كان ثمة ضرب من الصراع بين الماضي والمضارع , فان سيادة المضارع تشد إليها زمن الماضي , وكأن ما يحدث للشاعر يقع في اللحظة الآنية , والشكل التالي يبين ذلك :

تخرج تخرج مرحلة البدء في التخلص	تدخل مرحلة التخلص ذاتها (القتل)	أسمع أرى أحس مرحلة الوصول

وقد أحدثت علاقة التقابل بين صيغة المضارع (تخرج) بحضورها المضاعف (لتدخل) نوعا من الانقسام داخل الشاعر . وكان من المتوقع – وهو مطلب درويش– أن يصل إلى نتيجة نهائية, وهى قتل نفسه وعودة إنسانيته المفتقدة بسطوة الذات الشاعرة . لكنه ما كاد يصل إلى ذلك , حتى لفّع نتيجته بعباءة المضارع أيضا . وأصبح من الواضح أن سيطرت زمن المضارع على المراحل الثلاث أدخلت عملية البحث عن قتل الذات الشاعرة وعودة الذات الإنسانية المفتقدة في استمرارية لم تبد نهايتها بعد . وبذلك فإن النتيجة التي توصل إليها الشاعر تعد لحظة مؤقتة , سرعان ما يتخطاها ويدخل في صراع جديد , وبحث آخر عن الذات الإنسانية .

وهكذا , كان لابد أن يكون ثمة توافق بين التغيرات التي طرأت على مضمون القصيدة الحداثية , وبين التغيرات الجمالية التي يجب أن يكون عليها التشكيل البنائى لتلك القصيدة . وفى هذا المجال يقول الدكتور عز الدين إسماعيل : " الشعر المعاصر يضع لنفسه جمالياته الخاصة

سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل والمضمون , وهو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثر بحساسية العصر وذوقه " ([47]) .

* * *

أما النموذج الثاني الذي أطرحه للقراءة في شعرية محمود درويش , فيتمثل فـي قصيدته " بطاقة هوية " . يقول محمود درويش في هذه القصيدة : ([48])

سجلْ!
أنا عربي
ورقمُ بطاقتي خمسون ألف
وأطفالي ثمانية
وتاسعُهم ... سيأتي بعد صيف !
سجل!
أنا عربي
وأعملُ مع رفاقِ الكدحِ في محجر
وأطفالي ثمانية
أسل لهم رغيفَ الخبز ,
والأثوابَ والدفتر
من الصخر..
ولا أتوسلُ الصدقاتِ من بابك
ولا أصغرُ
أمام بلاطِ أعتابك
فهل تغضبْ ؟
سجل!

([47]) انظر:الشعر العربـــــــي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية,دار الفكر العربي , الطبعة الثالثة 13 : 1978

([48]) انظر : الأعمال الشعرية الكاملة , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت, الطبعة الثالثة 1973م , ديوان أوراق الزيتون 1964 : 96 - 101

أنا عربي
أنا اسمٌ بلا لقبْ
صبورٌ في بلادٍ كل ما فيها
يعيشُ بثورةِ الغضبْ
جذوري ..
قبل ميلاد الزمان رستْ
قبل تفتحِ الحقب
وقبل السرو والزيتون
.. وقبل ترعرعِ العشب
أبي ... من أسرةِ المحراث
لا من سادةٍ نُجَبْ
وجَدي كان فلاحا
بلا حسب .. ولا نسبْ!
يعلمني شموخَ الشمسِ قبل قراءةِ الكتبُْ
وبيتي كوخُ ناطورٍ
من الأعوادِ والقصبْ
فهل ترضيك منزلتي ؟
أنا اسمٌ بلا لقبْ !
سجل!
أنا عربي
لونُ الشعر فحمي
ولونُ العينِ بني
وميزاتي :
على رأسي عقالٌ فوق كوفيه
وكفي صلبةٌ كالصخرِ ...

تخمشُ من يلامسهُا

وعنواني :

أنا من قريةٍ عزلاءَ ... منسية

شوارعُها بلا أسماء

وكل رجالها ... في الحقلِ والمحجر

فهل تغضب ؟

سجل !

أنا عربي

سلبتَ كروم أجدادي

وأرضا كنت أفلحُها

أنا وجميعُ أولادي

ولم تترك لنا .. ولكل أحفادي

سوى هذي الصخور..

فهل ستأخذها حكومتكم ... كما قيل !؟

إذن !

سجل ... برأس الصفحةِ الأولى

أنا لا أكرهُ الناسَ

ولا أسطو على أحد

ولكني ... إذا ما جعتُ

آكل لحمَ مغتصبي

حذارٍ ... حذارٍ ... من جوعي

ومن غضبي ! !

وإذا كنت قد اعتمدت في القراءة السابقة على إجراءين من إجراءات المنهج البنيوي : وهما جدلية الثنائيات والتفاعل بين محوري الاستبدال والتعاقب , فسأعتمد هنا على إجراءين مختلفين : الأول العلاقة بين الوحدات الصغرى (الكلمة أو الجملة) والوحدات الكبرى (المقطوعة الشعرية أو النص بأكمله) . الثاني لغة الغياب وأثرها في إنتاج الدلالة . لأن النص الشعري –

أي نص – لا يمكن أن يستنفد المبادئ الإجرائية لمنهج نقدي بأكمله , فجماليات النص هي التي ترجح للناقد آليات قرَّائية معينة وتستبعد الأخرى.

وبعيدا عن العنوان وعلاقته بالقصيدة , يتكون هذا النص من خمسة مقاطع هي مكونات البطاقة التي يرصدها محمود درويش لهويته . وأول ما يطالعنا من الوحدات الصغرى , هي الجملة الفعلية (سجل) والاسمية (أنا عربي) التي بدأ بهما نصه , وتكررتا أيضا في المقاطع الأخرى . وقبل الدخول في بيان العلاقة بين هاتين الجملتين والمقطوعة الشعرية , أوضح أولا الجماليات التي تميزتا بها على النحو الآتي : أولا تتشكل هاتان الجملتان من نمطين مختلفين نحويا ؛ فالأولى فعلية فـي زمن المستقبل (سجل) , والثانية اسمية بسيطة (أنا عربي). ويدل هذا التنويع في بناء الجملتين المكررتين في النص كله على عزم الشاعر على استخدام إمكانيات اللغة وطاقاتها المختلفة في إثبات حقيقة ما يرغب النص في توصيله إلى الأخر . ثانيا بدأ الشاعر بصيغة الفعل في إطار الأمر ليبرز أن عروبته التي ترمز لعروبة وطنه شيء مشكوك فيه من قِبَلِ الآخر, لذلك تحتاج للاعتراف بها إلى حركة واندفاع وأمر واستمرار ([49]) . ثالثا أعرب التركيب النحوي للجملتين عن رغبة الشاعر في تحريك الدلالة من الآخر إلى الشاعر : (سجل + أنت---- أنا + عربي) , فنهاية الجملة الأولى (الفاعل في منطقة الغياب) تدخل في صراع حميم مع بداية الثانية (المبتدأ في منطقة الحضور) . على أن تكون النتيجة النهائية لهذا الصراع تلبية رغبة الشاعر وهي الاعتراف بعروبته . وإذا حدث ذلك , فسيكون ثمة انسجام بين بداية الجملة الأولى (سجل) ونهاية الجملة الثانية (عربي) وهذا الانسجام يؤدى في النهاية إلى إثبات عروبة الشاعر على هذا النحو :

([49]) انظر في دلالة الفعل : عبد القاهر الجرجاني , دلائل الإعجاز :174

وإذا أدخلنا الفعل (سجِّل) تحت مجهر المحور الاستبدالي و هو الدال المحوري في الجملتين , نلحظ أنه قد اختير بدقة ليسهم في إنتاج الدلالة ؛ فالتسجيل يفوق الكتابة والرصد والقول ,لأنه يتجاوز هذه المناطق كلها , ليتغلغل داخل النسيج المعرفي والضمير الإنساني للآخر .

وإذا كان ذلك كذلك , فستصبح عروبة الشاعر / عروبة الوطن حقيقة واقعة لا يستطيع التاريخ – حتى المزيف منه – أن يغيرها , لأنها ابتعدت عن مدوناته (الورق والكتابة) واستقرت في أعماق الإنسان ذاته .

وعلى هذا , فإن التسجيل يحوى مدلولات المقطوعات بتنوعاتها المختلفة ؛ ففي المقطوعة الأولى سالفة الذكر , يضم التسجيل عروبة الشاعر وبطاقته المرقمة بخمسين ألف , وأطفاله الثمانية وكذلك التاسع الذي يأتي بعد صيف . أي أن العلاقة التي تجمع بين هذه الجملة (الوحدة الصغرى) وبين مقطوعات القصيدة (الوحدات الكبرى) علاقة ترابط . وتستمر هذه العلاقة الترابطية بين مكونات الهوية عند الشاعر وبين هذا التسجيل إلى نهاية القصيدة . وإذا وضعنا في الحسبان أن كل مقطوعة تعد وحدة صغرى بالنسبة للنص ذاته , فان العلاقة بين تلك المقطوعات تصبح علاقة تكامل .

فبالإضافة إلى المقطوعة الأولى التي بيَّنتْ رقم بطاقة الشاعر وعدد أطفاله , أظهرت الثانية كدَّ الشاعر وسعيه في سبيل الحصول على الرزق في غير تذلل للآخر , في حين رصدت الثالثة أصل الشاعر ونسبه ,وجاءت الرابعة بصفات جسدية تخص الشاعر نفسه , بينما ضمت الخامسة ميراث الشاعر / أرضه التي تركها له أجداده .

وهكذا , استطاع هذا الإجراء (العلاقة بين الوحدات الصغرى والكبرى) أن ينتج الدلالة التي أثبتت هوية الشاعر التي لا يعترف بها الآخر([50]) .

– 2 –

([50]) خاطب الشاعر هذا الآخر في قصيدة الأرض طالبا منه إعادة هويته :

فيا أيها القابضون علي طرف المستحيل

من البدء حتى الجليل

أعيدوا إلي يدي

أعيدوا إلي الهوية

انظر , المختار من شعر درويش : 68

أما الإجراء الثاني, فهو لغة الغياب التي تنتج من دخول الدلالة إلى دائرة الاحتمالية.ويمكن رصد لغة الغياب في دوائر عدة :الدائرة الأولى هي دائرة المخاطب / الآخر, وقد ضمت هذه الدائرة أربع مناطق نحوية: أولا منطقة الفاعلية وقد توزعت هذه المنطقة علـــى أربعة أفعال (سجل) ست مرات , (تغضب) مرتين , (يلامسها) مرة واحدة , (تأخذها حكومتكم) على أساس أن الحكومة هنا غير محددة الدلالة . وبذلك استحوذت منطقة الفاعلية على عشرة مواضع غُيِّب فيها الفاعل المخاطب / الآخر . ثانيا :منطقة المفعولية , وقـــد توزعت هـــذه المنطقة علـــى فعلين (ترضيك) , (تخمش من يلامسها) . ثالثا : منطقة الإضافة , وهى تتجلى في موضعين أيضا (بابك) , (أعتابك) . أما في المنطقة الرابعة وهي منطقة نائب الفاعل , فقـــد لحظ هذا الغياب مرة واحدة (قيل) .

وبمراجعة هذه المناطق , يلحظ أن لغة الغياب في دائرة الآخر قد سيطرت على خمسة عشر موضعا حاز موضع الفاعلية على القدر الأكبر منها . وهذا التغييب يلقى بظلاله على تعدد تفسير المدلول / الأخر . فهل يعنى هذا الآخر المحتل (العدو الصهيوني) ؟ أم هـــو الضمير الانسانـــــــى المغيب (المجتمعات المشاركة للعدو فـــي توجهاته) ؟ ... الخ . ومن ثم تدخل الإجابة في
لغة الغياب .

وثمة شيء آخر , هو أن منطقة الفاعلية حازت – كما قلت – على أكبر نسبة من التردد , فما معنى هذا ؟ معناه أن الشاعر اختار هذه المنطقة الحيوية التي تمنح صاحبها (الفاعل بوصفه القائم بالفعل) قدرة على التصرف في الأمور , ليبرز أهمية هذا الآخر بالنسبة له / أي للشاعر ووقوفه معه على خط النقيض ودخوله معه في صراع لا ينتهي إلا باعترافه بعروبة الشاعر.

أما الدائرة الثانية , فهي دائرة الصيغ الاستفهامية . ومن خصائص الصيغ الاستفهامية تأجيل الدلالة الذي يدفع بلغة النص إلى سياق الغياب . وفى تأجيل الدلالة وعلاقته بالأساليب الاستفهامية يقول الدكتور محمد عبد المطلب : " وهذا التأجيل يجد له معاونات تعبيرية لها حضور واضح في الخطاب الشعري الحداثي (كالأساليب الإنشائية) لأنها تتسلط على المتلقي تسلطا مزدوجا , فتقربه من الخطاب عندما تستدعيه بالسؤال أو الأمر أو النهي أو غيرها من النواتج الإنشائية , لكنها تبعده في الوقت نفسه عندما تغلق عليه سبل الإجابة أو الاستجابة ,

ليندفع إلـى حالة الانتظار والترقب , ذلك أن الإنشاء يعنـي – بالضرورة – وجود قضية لـم تحسم"([51]) .

وتضم القصيدة أربعة أسئلة موجهة كلها إلى المخاطب / الآخر في سياقات مختلفة ؛ يأتي السياق الأول معبرا عن عزة الشاعر وأنفته في طلب الرزق , وذلك حين يقول :

ولا أتوسلُ الصدقاتِ من بابك
ولا أصغر
أمام بلاط أعتابك
فهل تغضب ؟

ويأتي الثاني في سياق حديث الشاعر عن حياته البائسة, حين يقول :

وبيتي , كوخُ ناطورٍ
من الأعوادِ والقصب
فهل ترضيك منزلتي ؟

ويأتي الثالث في سياق تناول الشاعر لعنوانه , وشوارع قريته مجهولة الأسماء :

وعنواني :
أنا من قريةٍ عزلاءَ ... منسيه
شوارعِها بلا أسماء
وكل رجالِها في الحقلِ والمحجر
فهل تغضب ؟

ويأتي الرابع في سياق السلب والاغتصاب من الآخر لأرض الشاعر وإرثه :

وأرضاً كنتُ أفلحُها
أنا وجميعُ أولادي
ولم تترك لنا .. ولكل أحفادي
سوى هذي الصخور..
فهل ستأخذها

([51]) انظر: مداخل قراءة النص الشعري , مؤسسة يماني الثقافية الخيرية 1997: 36

حكومتُكم كما قيل ؟

ومن اللافت للنظر ,أن هذه الأسئلة جاءت في نهاية مقطوعاتها , بعد أن قام الشاعر بإيضاح جزء من بطاقة هويته . وتعدد الإجابة واحتمالاتها تحُول لغة الخطاب في سياق الغياب , وبخاصة أن المتلقي يشارك الشاعر في عدم الثقة بهذا المخاطب / الآخر , فهما معا لا يتوقعان إجابات ثابتة وحاسمة عن هذه الأسئلة , فضلا عـن تكرار اسم الفعل للفعل الأمر (احذر) في نهاية القصيدة , وذلك حين يقول درويش مخاطبا الآخر :

حذار... حذار ... من جوعي

ومن غضبي !!

واشتقاق الشاعر لاسم الفعل (حذار) من الأمر (احذر) يتسق مع صيغة الأمر التي يحملها الدال المحوري في القصيدة (سجل) . فما الذي يفضي به هذا الأسلوب الذي يحمل طابع التحذير ؟ وإذا كان الشاعر قد أوضح نتيجة جوعه وه و أكل لحم المغتصب عندما قال : (ولكني ... اذا ما جعت آكل لحم مغتصبي) , لم يوضح م اذا سيفعل عند غضبه من هذا الآخر, لتدخل نتيجة غضبه – هي الأخرى – في لغة الغياب أيضا .

والدائرة الثالثة في لغة الغياب , هي دائرة الأرقام التي استخدمها الشاعر في المقطع الأول . وأول ما يطالعنا من هذه الأرقام التي استعان بها الشاعر في بيان هويته , هو رقم بطاقته (خمسون ألف). ويطرح هذا الرقم حوله تساؤلات عدة : هل هذا الرقم هو الرقم الحقيقي لبطاقة الشاعر؟ أم أنه رقم له تأثير خاص في حياته ؟ أ م يحيل إلى تناص قرآني في قول الله عز وجل:" تعرج الملائكة والـــروح إليه فـــي يوم كان مقداره خمسين ألف سنة"؟ . وإذا أخذنا الطرح الأخير نموذجا , فما دلالته ؟ هل يرغب الشاعر في سحب السياق القرآني الذي ضمته هذه الآية وما بعدها من آيات على السياق الشعري , في أن الآخر يرى بُعد القيامة التي تضم الحساب , فـــي حين يراه الله عز وجل قريبا "إنهم يرونه بعيدا ونراه قريبا " ومن ثم يدعو الشاعر إلى التحلي بالصبر" فاصبر صبرا جميلا " ([52]) ليحتكم مع الآخر إلى ربه فـــي عرصات القيامة, ويأخذ المظلوم حقه مـــن الظالم ؟ .

([52]) المعارج : 4 – 7

والرقم الثاني هو (ثمانية) الذي رقّم به الشاعر لعدد أطفاله (وأطفالي ثمانية) . فما دلالة هذا الرقم ؟ هل هو حقا عدد أطفال الشاعر ؟ أم أنه رقم خاص به ؟ وهل يمكن أن يُفسر من خلال دخوله في تناص قرآني آخر هو قول الله عز وجل: " سخرها عليهم سبع ليل وثمانية أيام حسوما فترى القوم فيها صرعى كأنهم أعجاز نخل خاوية " , وخاصة أن سياق الآية يتناسب مع رغبة الشاعر في إلحاق الانتقام الإلهي- ما دام قد عجز البشر– بالآخر, مثلما فعل بقوم عاد وقضى على شرهم " فهل ترى لهم مـــن باقية" ([53]) ؟ .

أما الرقم الثالث , فهو (تسع) في قول الشاعر(وتاسعهم سيأتي بعد صيف) . والسؤال : لماذا لم يلحق الشاعر هذا الرقم بالسابق فيصبح عدد الأطفال تسعة ؟ هل يمثل هذا الرقم – بانسلاخه عن الرقم ثمانية – شيئا تنبؤيا بالنسبة للشاعر ؟ ما الذي يمكن أن يحمله هذا الطفل التاسع من تحدٍّ للآخر ما دام قد ذُكِرَ منفردا ؟ وه ل يمكن لنا أن نحيل هذا الرقم إلى تناص قرآني ثالث في قول الله عز وجل :" ولقد آتينا موسى تسع آيات بينات فاسأل بني إسرائيل إذ جاءهم فقال له فرعون إني لأظنك يا موسى مسحورا " ([54]) ؟ . وهل يحتاج الشاعر إلى آيات بينات لإثبات عروبته ما دام ينكر ها الآخر , كما كذّب فرعونُ موسى فأرسل الله إليه تسع آيات بينات؟ هل يريد الشاعر أن يصل الآخر إلـــى المصير الذي وصل إليه فرعون وقومه ؟ .

إن الأسئلة المطروحة حول هذه الأرقام لا يمكن أن تُقدّم لها إجابات حاسمة , وحتى الإجابات التي يمكن أن تُقَدم لها تنتمي إلى دائرة الاحتمال ممـــا يدخل لغـــة هـــذا المقطع– وبخاصة الأرقـــام – في سياق الغياب .

وقد أرجع الدكتور كمال أبو ديب لغة الغياب التي صبغت الخطاب الشعر ي في مرحلة الحداثة وما بعدها إلى حالة الواقع العربي ذاته حين قال : " تزداد لغة الغياب بروزا وانتشارا كلما ازدادت درجة الانهيار والتفتت علـــى مستوى المشروع السياسي – الاجتماعي – الاقتصادي لحركة التحرر في الوطن العربي . وكلما تصاعدت درجة الاختلاط والالتباس في المعطيات السياسية – الاجتماعية , وكلما تنامت د رجة الهلامية والانسيابية في التركيب الطبقي للمجتمع العربي . كلما ترافق تنامي لغة الغياب درجة عالية من الخلخلة في أنظمة القيم

([53]) الحاقة : 7 , 8

([54]) الإسراء : 101

, والبنية العقدية السائدة , ومن التفكك الاجتماعي , وتغير أنماط الحياة الاقتصادية والعلاقات القائمة بين الأنماط الانتاجية في المجتمع ([55]) .

هكذا , بدت لي مكونات البطاقة لهوية محمود درويش . لقد استخرج الشاعر مكونات بطاقته هذه من معاناته الشعرية . ومع ذلك تفقد هويتها في معترك رفض الآخر / العدو لها , مما ولد داخل الشاعر صراعا على المستويين : الداخلي مع نفسه في معاناته وإبداعه الشعري الذي يعد المسلك الأوحد في التعبير عن وجدانه , والخارجي في تنكر الآخر له . لكن العنصر المهم في عناصر هذه البطاقة هو عروبة الشاعر التي تكررت على مدار النص كله بعد أن غلّفها الشاعر في بداية القصيدة بصيغة الأمر (سجل .. أنا عربي) .

على هذا النحو , فُسِّرتْ قصيدتا درويش من خلال البيئة التي أنتجتهما . و لم يستطع أي ناقد أن يدخل إلى شعرية درويش خاصة دون الولوج إلى موقفه الأيديولوجي من الآخر/ العدو وإظهار هذا الموقف في شعريته . وفي هذا المجال تقول اعتدال عثمان : " يظهر عند هذه النقطة من(القراءة – الكتابة) أن أيديولوجية الخطاب الشعري عند درويش تقوم على التداخل والتلاحم والاتصال وتشكِّلُ في مجملها بديلاً موازياً للتجزؤ والتفتت والانفصال في الوضع العربي الراهن . ويستخدم للتعبير عن هذه الأيديولوجية وسائل أداء لا تكتفي بالخروج عن إطار القصيدة السائدة منذ ديوان (عاشق من فلسطين) , بل إنه لم يتوقف حتى الآن عن كسر الأشكال والقوالب التي يصل إليها في شعره "([56]) . والذي يمكن أن نستنتجه من هذا الرأي أن جماليات القصيدة الحداثية تتأثر كل التأثر بحساسية الواقع وهو ما ذهب إليه الدكتور عز الدين إسماعيل سابقا ([57]) , وما ذهب إليه الدكتور صلاح فضل من ارتباط عملية التفسير في المنهج البنيوي بالسياقات المتعددة التي تحيط بالنص([58]) .

([55]) انظر, مجلة فصول , المجلد الثامن , العددان (الثالث والرابع) , ديسمبر 1989 : 103

([56]) انظر: إضاءة النص , الهيئة المصرية العامة للكتاب , الطبعة الثانية 1998: 121

([57])انظر : ص 17 من هذا المقال

([58]) انظر : ص 10 من هذا المقال

أعتقد بعد هذا , أن المنهج البنيوي قادر على إبراز الدلالة ما دام الناقد يحسن اختيار المبادئ الإجرائية التي تناسب النص المدروس , مما يقلل من الآراء التي هاجمت هذا المنهج ونظرت إليه بوصفه منهجا يودي بسلطة النص ويخلخل مركزيته([59]) .

أهم المراجع :

1. إديث كرزويل : عصر البنيوية,ت- د/جابر عصفور,سعاد الصباح,ط1 1993
2. جون ستروك : البنيوية وما بعدها , ت- د/جابر عصفور , المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت – عالم المعرفة , العدد 206 , فبراير 1996.
3. الدكتور زكريا إبراهيم : مشكلة البنية , مكتبة مصر 1978
4. ميلكا إفيتش : اتجاهات البحث اللساني , ترجمة الدكتور سعد مصلوح والدكتورة وفاء كامل فايد , المجلس الأعلى للثقافة 1996
5. فردينا ند دي سوسير : علم اللغة العام , ترجمة الدكتور يوئيل يوسف عزيز , مراجعة الدكتور يوسف المطلبي , بيت الموصل 1988
6. الدكتور عبد العزيز حمودة , المرايا المحدبة , المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – عالم المعرفة , إبريل 1998م , الفصل الثالث , 177
7. عبد القاهر الجرجاني , دلائل الإعجاز , قراءة محمد محمود شاكر – القاهرة , الطبعة الثالثة 1992م
8. ديفيد بشبندر :نظرية الأدب المعاصر ,ترجمة عبد المقصود عبد الكريم,الهيئة المصرية العامة لـلكتاب 1996م
9. رامان سلدن:النظرية الأدبية المعاصرة, ترجمة الدكتور جابرعصفور, الهيئة العامة لقصور الثقافة , الطبعة الثانية , مارس 1996م
10. نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين , ترجمة عيسى علي العاكوب , عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. الطبعة الأولى 1988م
11. حازم القرطاجني, منهاج البلغاء وسراج الأدباء , تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة , تونس 1966
12. الدكتور صلاح فضل , نظرية البنائية في النقد الأدبي , الأنجلو المصرية , الطبعة الثانية 1980
13. الدكتور ميشال زكريا : الألسنية (علم اللغة الحديث) , المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , الطبعة الثانية 1985.
14. صلاح فضل : مناهج الرقد المعاصر , دار الآفاق العربية , الطبعة الأولى 1997م : 95

([59]) من الآراء التي انتقدت البنيوية , الدكتور عبد العزيز حمودة . انظر في ذلك : المرايا المحدبة . والحقيقة أن آراء الدكتور عبد العزيز حمودة مبثوثة في كثير من صفحات هذا الكتاب , انظر على سبيل المثال : 61 – 64

15. الدكتورة نبيلة إبراهيم , فصول , المجلد الأول , العدد الثاني , يناير 1981م : 180
16. دكتور / محمد عبد المطلب : تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات , الهيئة العامة لقصور الثقافة, نوفمبر 1995
17. المختار من شعر محمود درويش – إعداد الدكتور محمد عنانـــي , الهيئة المصرية العامة للكتاب 2001
18. الدكتور محمد عبد المطلب , بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي) 1988 : 400
19. د / عز الدين إسماعيل : الشعر العربـــــــي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية,دار الفكر العربي , الطبعة الثالثة 1978 : 13
20. محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , بيروت, الطبعة الثالثة 1973م , ديوان أوراق الزيتون 1964
21. الدكتور محمد عبد المطلب , مداخل قراءة النص الشعري , مؤسسة يماني الثقافية الخيرية 1997: 36