وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الدكتور مولاي الطاهر – سعيدة –
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم: اللغة العربية وآدابها

## مذكرة لنيل شهادة ليسانس في الأدب العربي

**تخصص : نقد ومناهج**

والموسومة بـ:

# البنوية في نقد سامي سويدان
# كتاب "جسور الحداثة المعلّقة" أنموذجاً

من إعدادالطالبتين :

- خيرة سلطاني
- مسعودة صحران

إشراف الاستاذ:

محمد صغير

السنة الجامعية :

1440-1439 هـ / 2018 – 2019

مقدمة

**مقدمة:**

شهدت الحركة النقدية تطورات كبيرة، كما تميزت في كل مرحلة بتفوق منهج نقدي على آخر، وهذا ما كان يضمن لها الدينامية التي تتميز بها هذه الدراسات النقدية المعاصرة، وإذا كان بعض المناهج النقدية يكتفي بعملية الوصف الظاهري أو الداخلي للنص، فإن هناك مناهج أخرى تتعدى الوصف إلى الحفر والتنقيب، كما هو شان البنوية التي طرحت نفسها في الساحة النقدية المعاصرة.

ومن هنا كان موضوع البحث موسوما ب " **البنوية في نقد سامي سويدان، كتاب جسور الحداثة المعلقة– أنموذجا** ".

ولقد كان اختيارنا لهذا الموضوع مؤسسا عن رغبة ملحة لتتبع البنوية في نقد سامي سويدان من خلال كتابه " جسور الحداثة المعلقة ".

وقادنا موضوع البحث الى تتبع تجسيد البنوية في كتاب سامي سويدان من خلال كتابه في النقد التطبيقي البنوي "جسور الحداثة المعلقة".

وتحاول هذه الدراسة الإجابة عن التساؤلات التالية:

أ. كيف تجسدت البنوية في النقد العربي ,و ما حدود إسهامات الدكتور سامي سويدان في النقد البنوي ؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها ,اعتمدنا المنهج الوصفي الاستقرائي لان طبيعة الموضوع تفرض ذلك .

ولقد انقسم بحثنا الى مدخل و فصلين نظري و تطبيقي و خاتمة .

اما الفصل الاول فتناول البنوية في النقدين العربي و الغربي, و عقدنا الفصل الثاني لدراسة التطبيقات النقد البنوي في أعمال سامي سويدان , مقتصرين على كتاب جسور الحداثة المعلقة .

أما الخاتمة فكانت جمعا للنتائج التي توصلت اليها الدراسة , كما أضفنا ملاحق حاولت التعريف بالدكتور سامي سويدان و كتابه جسور الحداثة المعلقة .

ولقد حظيت البنوية بكثير من الدراسات العربية و الغربية , كان بعضها زادا لنا ومصادر للبحث , منها :

مؤلفات الدكتور سامي سويدان , و بعض مؤلفات الدكتور كمال ابو ديب , كما استفدنا من كتاب الدكتور عبد العزيز حمودة " المرايا المحدبة".

**سعيدة في : 2019/06/12**

المدخل

**1)مفهوم البنوية**

**أ) الأصل اللغّوي:**

كلمة بنوية Structuralisme مشتقة من كلمة بنية Structure هي بدورها مشتقة من الفعل اللاّتيني Struere أي بنى، وهو يعني بذلك الهيئة أو الكيفية التي يوجد الشيء عليها[1] ثمّ امتد معنى ومفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في حيّز ما من وجهة نظر الفنّ المعماري، حيث أنّ فنّ العمارة استخدم هذا المصطلح منذ القرن السّابع عشر. أمّا أصل الكلمة في اللغة العربية، فيعود إلى الفعل الثلاثي" بني، يبني، بناء" ومنه جاءت كلمة بنية وهي تعني التشيد والبناء والتركيب، وتجدر الإشارة هنا إلى أن القرآن الكريم قد استخدم هدا الأصل على صورة الفعل "بني" والأسماء " بناء" و"بنيان" و" مبني" ولكن لم ترد فيه ولا في النصوص القديمة كلمة بنية، لكن نجد النّحاة قد تحدثوا عن البناء الذّي يقابل الاعراب وعلى المبنى لمجهول الذي يقابل المبنى للمعلوم في أحوال الأفعال[2]

**ب) المعنى الاصطلاحي:**

تعني البينة الكيفية التي تنتظم بها عناصر مجموعة ما، أي أنها تهني مجموعة ما، أي أنها تعني مجموعة العناصر المتماسكة فيمل بينها، بحيث يتوقف كلّ عنصر على باقي العناصر الأخرى، وبحيث يتحددّ هذا العنصر، بعلاقته بتلك العناصر، وجاء في القاموس الفرنسي Larousse أنّ لبنية تعني الطريقة التي يبني بها صرح أو منشأ وبالعموم فهي

[1] عمر مهيبل، البنوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية 1993، ص 16

[2] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الافاق الجديدة، بيروت، ط2، ص 175

الهيئة التي تكون بها أجزاء أي كلّ أو مادة معدنية أو جسم حيّ، او ظاهرة من الظواهر، ونجد "جان بياجيه" يعرف البنوية[1]. من منطلق الخصائص التي تتميز بها البنية ذاتها، فحصرها في ثلاثة عناصر: الشمولية Totalité والتحولات Transformation والضبط الذاتي Autoréglage يحيل أولها إلى التماسك الداخلي للعناصر التي ينتظمها النسق، بينما يحيل ثانيها على ان البنية لا تعرف الثبات، إنما هي دائمة التغيير والتحول وفي مستطاعها توليد العديد من المباني الداخلية، فهي إذا نظام من التحولات وليست شكلاً جامداً، في حين يتكفل العنصر الثالث بوقاية البنية وحفظها بشكل من أشكال الانغلاق حفظا ذاتيا، ينطلق من داخل البينة ذاتها، لا من خارج حدودها ويقول عنها " رولان بارت" R– Bart : هي محاولة نقل النموذج اللّغوي، إلى حقول ثقافية أخرى، ذلك من خلال الاقتراب من الظواهر المعقدة بشتى انواعها، الاجتماعية، السياسية، الأنتروبولوجية...، ودراسة ما فيها من علاقات ، أتلاف واختلاف، مبنية على منهج دو سوسير D–saussure الآتي الذّي يقوم على مبدا الأفقية الداعي إلى العناية بالعلاقات القائمة بين الظواهر على حساب الظواهر نفسها[2] ن هذه التعاريف التي ذكرناها يمكننا استخلاص المميزات الأساسية للبنية وهي:

- البينة متعلقة وثابتة، محكومة بقانون التحويلات والضبط الذّاتي.
- البنية مجموعة تتكون من عناصر وعلاقات.

[1] جان بياجيه، البنوية .تر: عارف منيمنة ، بشير أوبري،ط2، دار عويدات باريس، لبنان، 1980، ص 13

[2] سعيد الغانمي، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، فصل البنوية، المركز الثقافي العربي ،ط1، 1990م، ص 41

- البنية تكشف عن الجانب الخفي للأشياء وتحاول البحث عن وجهة النظر الثابتة أو العمليات المغلقة المستمرة في عملية تسلسل النشاط الإنساني.

**2) نشأة البنوية وتطورها:**

تعود نشأة البنوية وتطورها، إلى أوائل القرن العشرين، عندما نشر كتاب " محاضرات في اللّسانيات"[1] للسويسري" فرد يناندي سوسير" سنة 1996 في باريس، الذّي يعد أول مصدر للبنوية في الثقافة الغربية، والذي تبنته البنوية في الستينات من القرن نسفه في فرنسا، وتعد هذه الدراسات التي قام بها" سوسير" الأساس الأول للبنوية اللغوية عند الغرب، التي قد استفادت من مبادئ المذهب التجريبي، ثم كتب الروسي رومان جاكبسون من رواد المدرسة الشكلية الروسية ما سمي بـ"الأطروحات"، الذي أهداه (جاكبسون)، إلى تلميذه كلود ليفي شتراوس[2].

فيتبين أنّ البنوية من تأسيس سوسير لكنها لم تعرف بهذه التسمية، وتظهر في الفكر الغربي على يد الروس في بداية القرن العشرين، ولعل ما يؤكد ذلك من أسباب منها:

أ. أن فريناند دي سوسير لم يستخدم البنوية بل كان يستخدم لفظ (النسق– منظمة)

ب.إنّ أوّل من أطلق لفظ " بنية" هو الروسي " تيتانيوف"، وأوّل من أطلق لفظ البنوية هو الروسي " رومان جاكبسون"

ت.أنّ " ليفي شتراوس" كان قد أخذ المنهج البنيوي من كتاب " الأطروحات" الذي أهداه له أستاذه الروسي " رومان جاكبسون"

[1] وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية اسلامية، دار الفكر، دمشق، ط1،1428هـ، ص 118

[2] صلاح فضل، م.س، ص 18

ث.أن كثيرا من البنويين ذهبوا إلى القول بأن الشكلية الروسية هي البنوية ثم ذاع صيت البنوية وصارت منهجا منتشرا، واشتهر في فرنسا في الستينات على يد الفرنسي " كلود ليفي شتراوس" والبنوية عند ظهورها لا تعتبر أتجاها مماثلاَ وموازيا للاتجاهين الرئيسيين الموجودين آنذاك في أوربا الشكلانية والماركسية، بل تعد منهجا تفرع عن احد الاتجاهين السّابقين أو كليهما[1] ، وكانت بداية استخدام المنهج البنيوي محصورة ي علم اللّغة كما كان عند" سوسير" في بداية التأسيس ، ثم صار التطور بعد اكتشاف البنية في علم اللّغة إلى الكشف عن عناصر النّظام في الأدب[2]. ولما كانت البنوية عند " سوسير" في اللغة فقط، كانت عنده قاعدة التفريق بين اللغة والأقوال، أو بين اللغة كنظام وبين اللغة كاستعمال، حيث جعل اللغة مؤسسة اجتماعية ، بينما الكلام او التعبير عمل فردي، مع العلم أنّ " سوسير" لم يستخدم كلمة " بنية" ، وإنما استخدم كلمة " نسق" أو" منظومة" وهي بنفس معنى بنية[3]

كما كان من الأسس التي أقام عليها سوسير المنهج البنيوي هو ثنائية الدّال والمدلول أراد بذلك أن اللّغة ليست نظاما مستقراَ ومن الأمور الجوهرية بل هي من الأشكال غير المستقرة، وقد قال سوسير عن ذلك:« لبيان أنّ للّغة لا يمكن ان تكون إلاّ منظومة من قيم مجرّدة يكفي في الحسبان، اعتبار العنصرين اللّذين يشاركون في وظيفتهما وهما : الأفكار والأصوات....فكلّ شيء إنمّا يتمّ بين الصّورة والتّصور، وذلك من حدود كلمة مقدم كمجال مغلق موجود في ذاته»[4].

---

[1] جون سيتروك، البنوية وما بعدها ، من ليفي شرواس إلى دريدا ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة الكويت، منشورات، عويدات،ط4، 1985، ص 13-17

[2] يونارد جاكبسون، بؤس البنوية، ترجمة: تأثر ديب، دار الفرق،ط2، 2008، ص 96

[3] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، شارع قصر النبيل، القاهرة،ط1، 2002، ص 69

[4] صلاح فضل ،المرجع نفسه. ص 69

وبهذا يكون بداية المنهج البنيوي هو نموذج مستعار من علم اللّغة، وكانت البنوية في بداية ظهورها تهتم بكثير من نواحي المعرفة الإنسانية، كعلم الاجتماع وعلم النفس[1]ولم تدم البنوية طويلاَ، فقد لفظت أنفاسها الأخيرة في فرنسا والعالم الغربي عموماَ في أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات تقريبا، بل، أن تلك النهاية قد بدات بعد " جاك دريدا" التي ألقاها في مؤتمر جونز هويكتر، مفسحة بذلك البنوية المجال للتفكيكية[2].

3) **اتجاهاتها:**

عرفت القراءة البنوية عدّة اتجاهات، كان لكلّ واحد منها رواد وأتباع، وسيتم التطرق إلى أبرز هذه الاتجاهات وهي: البنوية الشكلية ، والبنوية التكوينية، وبنوية ياكبسون، والبنوية الأسلوبية.

1.**البنويــة الشـكلية:** أرادت الشكلانية أن تخضع المكونات الأساسية للعملية الأدبية (المؤلف والأفكار والواقع) إلى تحول جذري نتيجة للتصورات الجديدة حول مفهوم الأدب بإعتباره تقنية وتطور في الأشكال[3].

أ) **المؤلـف:** تغير دور المؤلف عمّا كان عليه سابقا، لأنّ العمل الأدبي لا يرتبط بشخصية المؤلف بل بالنقد الأدبي عموماَ، وحسب النظرية الشكلانية لا ينظر إلى الشاعر كصاحب رقي أو عبقرية، بل كعامل يعيد ترتيب المادة التي في متناوله، والمهم أن يكون المؤلف عارفا بالأدب بأمور الحياة الأخرى.

ب) **الواقــع:** يرى الشكلانيون ان الأدب ينشأ من الأدب، والتالي لا يصبح للواقع الخارجي أية أهمية، لأن التغيير الأدبي تقرره الحاجة لإنعاش لأشكال الأدبية، وليس تبدل الواقع، وحسب الشكلانيين الروس، يعتبر الأدراك المجدد للأدوات الشكلية جانبا جوهرياَ من جوانب الأدبية، بخلاف مقياس مشابهة الواقع الذي يجانب الموضوع، ويقوم الشكل الأدبي

---

[1] عمر مهيبل، البنوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ص 26

[2] المرجع نفسه، ص 26

[3] عبد القادر عيساوي، القراءة البنوية ، مكتبة الراشد للطباعة والنشر ، الجزائر،ط1، 1433هـ-2011م، ص 20

من خلال امتلاكه قابلية الإدراك الحسّي، لا من خلال قدرته على المحاكاة، ويرتبط فهم لنصوص أخرى لا بمرجعها الواقعي ، لأنّ كغيره من المعطيات التي يبدأ بها الكاتب، يلعب دوراً ثانويا في بناء الأدب، وعليه فالأديب لا يحاكي الواقع بل ينزع عنه طابع الآلفة.

ت) **الأفكار**: لم يهتم الشكلانيون بالأفكار أو المضامين، لأنها تندرج ضمن مواد البناء، بل أولوا اهتمامهم بالأشكال، وقد أعيد النظر في مقولة" الشكل وعاء المضمون" وبالتالي يتوقف المضمون على الشكل دون ان يكون له وجود مستقل ضمن الأدب، فليس بمقدور التحليل الأدبي استقراء المضمون من الشكل، حيث ان الشكل لا يتقرر بفعل المضمون، بل بفعل الاشكال الأخرى، والفن لا يعبّر عن نفسه في العناصر المشكلة للعمل الأدبي بل من الاستعمال المتميز لتلك العناصر، وبذلك اكتسى مفهوم الشكل معنى جديدا، فلم يعد غشاء ولا غطاء، بل وحدة حركية وملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل اضافي، وبعد ان حددت الشكلانية موضوعها، وهو الأدبية باشرت البحث عن منهج يتلاءم مع موضعها هذا، بغية دراسة الأدب دراسة علمية فدرسوا الأصوات، ومن النظرية التي قدمها " ياكبسون" حول الفونيم، حيث اعتبرت محاضراته حول" الصوت" و" المعنى" مدخلا نقديا للأفكار الشائعة عن الأصوات وأثرها من المعاني، وقد شكلت هذه المحاضرات أساس لعلم اللغة البنوي[1].

2.**البنوية التكوينية**: تعدُّ البنوية التكوينية أو التوليدية من فروع البنوية وقد قامت استجابة لسعي المفكرين والنقاد الماركسيين للتوفيق بين أطروحات البنوية المختلفة ، وهي تنطلق من منظور سوسيولوجي بنوي، وهو اتجاه متطور عن البنوية، وقد قامت بتحليل قضية الثبات والتكوين وما هو إلا تنويع لمقولة التزامن والتعاقب، ولكن هذا التنويع يراعي خصوصية العمل الأدبي مراعاة تأخذ في حسابيها المفاهيم المخطوءة التي خلفتها تلك القراءات السياقية، سواء تعلّق الأمر بربط النص الأدبي بتاريخه العام والخاص، أم تعلق

[1] عبد القادر عيساوي، المرجع السابق، ص 21-22

بربط النص بسياقه الاجتماعي ربطاَ مباشراَ لا يؤمن باستقلالية[1] وتؤمن البنوية التكوينية بالموهبة الفردية للكاتب وعبقريته، وتنظر للإبداع من منظور رؤيا العالم ، كما عند غولدمان التي تجسد بين البنية الذهنية والبنية الفنية، وقد حاولت البنوية التكوينية لأن تمزج بين الاتجاه الاجتماعي والاتجاه البنوي، كما فرق غولدمان ين البنوية الشكلية والبنوية التكوينية التي لا تغفل الحس التاريخي، من منطلق أنّ التاريخية والخصائص الفردية تشكل في تفاعلها وجدلها معاَ جوهر الجانب الإيجابي لدراسة الدب والتاريخ.[2]

قد قرر بأن البنوية التكوينية تشمل الأشكال الثابتة، والمضامين المتغيرة، والبنية الايقاعية. وتنطلق من النّص، لكن لا تتصوره مغلقا مثل الشكلانية، كما أنها تتميز بالمرونة المفهومية والأهمية القصوى التي تعطيها للتاريخ بمفهومه الواسع، وتعتبر البنوية التكوينية البنية الداخلية دالة على النّص الإبداعي يجب قراءتها خارج إطار ثقافي إبداعي، دون إهمال إطار المجال الإبداعي والثقافي الذي انبثق منه النص، بخاصة على شاكلته الخاصة، في مرحلته المحددة، وواقعة الاجتماعي الخاص، وخلافا للبنوية الشكلانية لا تؤمن البنوية التكوينية ايمانا مطلقا بالمؤلف، بل تنظر إليه من زاوية لا تشاطره اتجاه النقد النفسي الذي يتعامل مع الكاتب ذات فردية، بل يتعامل معه كذات حاملة لرؤية اجتماعية تجسد عبقرية المؤلف وموهبته[3]. ورغم الاختلافات الموجودة بين البنويتين الشكلانية والتكوينية يمكن المزاوجة بينهما في التطبيق.

3.**البنوية الأسلوبية:** أضحى الباحث في الأسلوبية وصلتها بالنقّد يستحوذ على اهتمامات دراسي اللغّة والأدب منذ بداية القرن العشرين، بفضل ما قدمته اللسانيات من مصطلحات وأدوات إجرائية، أسهمت في مقاربة الأثر الأدبي، بعيد عن المقولات النقدية الّتي

---

[1] محمد بلوحي، الخاطب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق (الأسس والآليات، د.ط، 2002، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ص 80-83 و 93

[2] المرجع نفسه، ص ص 87-92-93

[3] د. محمد بلوحي، المرجع نسفه، ص 98

كانت مستعارة من كل الحقول إلاّ حقل الأدب[1]. تهتم الأسلوبية بدراسة لخطاب الأدبي اعتباره بناء على غير مثال مسبق، وهي لذلك تبحث في كيفية تشكيلة حتى يصير خطابا خطابا له خصوصيته الأدبية والجمالية[2]. لا تعني الأسلوبية البنوية بغير الخطاب موضوعاَ لدراسة والغاية المستهدفة من البحث، مسيجة بذلك وجودها وحاصرة حدوده فيما يدعوه ياكبسون الوظيفة الإنشائية، أي اعتبار النّص، حسب تعبير المسدي: " خطابا يركب لذاته وفي ذاته".[3]

وقد عرفت البنوية الأسلوبية فروعا منها تلك المرتكزة على الإحصاء، أي البنوية الأسلوبية الإحصائية، وعملية الإحصاء وما يجري مجراها من ضبط لرسوم بيانية وإقامة تشكيلات هندسية، لها فضل في نحت لغة ثانية تقيد النقد وتسهم في ترويضه على المهارات التواصلية المختلفة مما يترسب معه في الذهن مزيج علامي يحدث وقعاَ لا يحدثه النسق اللغوي المنفرد.

4.**بنوية ياكبسون:** ظهرت البنوية الفرنسية في نيويورك حوالي عام 1942، بعدها انتقل ياكبسون إلى أمريكا، وثمة بدأ ياكبسون عداد محاضراته الشهيرة بعنوان الصوت والمعنى، وكانت هذه المحاضرات في غاية الأهمية إذ أنها نجحت في تقديم البنيوية الفرنسية للآخرين فقد احتوت على أول تعريف بأعمال الباحث البنوي كلود ليفي شتراوس[4]. وفي عام 1958 كتب ياكبسون دراسته التي تقدم بها لمؤتمر " الأسلوب في اللغة" وما تزال هذه الدراسة من أكثر الدراسات التي كتبت في هذا الموضوع عمقاَ وفائد، فهو أفضل من روج للبنوية، وخير من قدمها للناس، بعيداَ عن الادعاءات، وقد كانت محاضراته حول" الصوت والمعنى" مدخلاَ نقديا للأفكار الشائعة حول الأصوات، وأثرها في المعاني، وبذلك تشكلت

[1] ابراهيم رماني، دخل إلى الأسلوبية، مجلة آمال، العدد 61، السنة الرابعة عشر، الجزائر، 1985، ص 41

[2] عبد القادر شرشار ، الأسلوبية والنقد الأدبي، مجلة الاداب والعلوم الإنسانية، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران العدد 01، 2002/2001م، ص 62-74

[3] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والاسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية، للكتاب، 1977، ص 89

[4] عبد القادر عيساوي، المرجع السابق، ص 24-25

القاعدة الحقيقة لعلم اللغة البنوي، وهكذا أثبتت أعمال ياكبسون، في الأربعينيات والخمسينيات.

أنّ العمل في " أصول " سوسير لم يتوقف، بل اتيح لها من يواصل البحص فيها، بشيء من التطوير والتنقيح ، خلال الأربعين عاماَ التي تلت وفاته عام 1813، لذلك يرى بأن البنوية هي الخيار الأنسب لقيادة العلم فيقول:« إن كان علينا أن نحدد الفكرة التي تقود العلم الحالي بتجلياته الاشد تنوعاَ، فمن الصعب أن تقع على خيار أنسب من البنيوية، فالعلم المعاصر لا يعالج أي مجموعة من الظواهر التي يتصفحها بوصفها كتلة ميكانيكية، باعتبارها كلاَ بنيويا أو نظاماَ، وتتمثل المهمة الأساسية بكشف القوانين الداخلية»[1]، حيث جاء متأثرا بما قدمه "دي سوسير" اعتبرها الحركة السائدة، واتفق معه ي أن هدف البنوية هو الدراسة الداخلية أما البنية الخارجي فلم يعد يشكل بؤرة اهتماماتها، فالبنوية تعني:« القيام بدراسة ظواهر مختلفة، كالمجتمعات والعقود واللغات والأساطير بوصف كل منها تاماَ، أو كلا مترابطا أي بوصفها بناء، فتتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية، لا من حيث هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة، ولا من حيث تعاقبها التاريخي».[2]

وانطلاقا من هذا المفهوم فإن هدف "جاكبسون" ما يعرف بأدبي الأدب، وهي الرؤية التي يرى من خلالها دراسة النّص الأدبي «فالأدب لا يتكون من أفكار ولا مشاعر ولا آراء إنما هو تجسيد لغوي مثل للنص الأدبي»[3].

فيرى بانه من الضروري النظري في المضمون الجمالي للأدب، أي الشكل وعدم الالتفات إلى أية مضامين او مفاهيم او معتقدات، وقد عبر عن ذلك بقوله:« إنّ هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه وإنما أدبيه، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه

[1] ليونارد جاكبسون، بؤس البنوية، الأدب والنظرية البنيوية، ترجمة: ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سيرا، دمشق، ط2، 2008، ص 74

[2] ليونارد جاكبسون، المرجع نفسه، ص 47

[3] صلاح فضل، المرجع السابق، ص 90

عملا أدبيا»[1]. بمعنى أنّ ياكبسون يرى بأن الهدف الأول، والأساسي من علم الأدب هو دراسة أدبية الأدب، ويرفض دراسة الأدب من خلال السيرة الذاتية للكاتب أو ربطه بالأحداث الاجتماعية أو التاريخية، فالآدب له خصوصية مستقلة عن كلّ ما هو خارج عن الدارسة الأدبية.

**4) الأصول الفلسفية والمعرفية للبنيوية**

أ) **الأصول الفلسفية:** لقد قامت البنيوية على أثر فلسفي، كان خلاصة لجدل عنيف بين الفلسفة المثالية والفلسفة المادية، حيث أخذت البنوية نسبها النّقدي من ذلك الجدل الحائر، حول قضية الحقيقة والوجود فقد شهدت الفلسفة الغربية وعلى مدّ ثلاثة قرون، ابتداء من منتصف القرن السابع عشر الميلادي، حيث أنقسم الفلاسفة بخصوص هذه القضية إلى فريقين، فريق يتزعمه –هوبر) (جون لوك) و(هيغل) و(نيتشه)، وفريق يتزعمه (ديكارت) و(براكلي) و(كنط)[2]. فالفريق الأول يرى أنّ مصدر الحقيقة يكمن خارج الأشياء في حين أنّ الفريق الثاني يذهب إلى نقيض ذلك، فيرى أن مصدر الحقيقة يكمن داخل الأشياء، ومن ثمة منحت السلطة للعقل في الكشف عن الحقيقة، فما منحت السلطة للذات الكشف عن الحقيقة بالنسبة إلى الفريق الأول[3].

لقد استعارت البنيوية مثالية كأنط في فحصها لبنية النّص من الداخل وبهذا تكون قد إعادت فكرة سجن النسق من جديد ومن اللّغة غاية في حد ذاتها، وإن كانت هذه الفكرة أيضا دعوة لثورة على الذات العارفة الكوجيتو) عند ديكارت و(المتعالية) عند كأنط، وهذا ما أكده ريكور على أن البنوية هي:«كاثية دون ذات متعالية...لأنّ قوام هذه الفلسفة أن تجعل من

[1] ليونارد جاكبسون، المرجع السابق، ص 47

[2] بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعري، عالم الكتب الحديث، ط،2010، ص 32-33

[3] المرجع نفسه، ص 30-33

الأنموذج اللغوي أنموذجا مطلقا بعد أن عممته شيئا فشيئا»[1]، كما يشير الناقد –عبد العزيز حمودة – إلى :«اخطر الأفكار الفلسفية التي أثرت منذ بداية العصر الذهبي في القرن السابع عشر في نظرنا إلى اللغة واستخداماتها ونظرتنا إلى لأدب تبعا لذلك فيما ترتب على رحلة الشك تلك من جدل إلى ظهور ثنائية جديدة لم يعرفها الإنسان في عصور التوحيد بين ما هو فيزيقي وبين ما هو ميتافيريقي، بين الأشياء وأدوات التعبير عنها، وتعني بها ثنائية الخارج والداخل».[2]

لكل لا يقف الأمر عند الفلسفة المثالية فحسب بل ذهب بعض النقاد إلى ربط البنوية بفلسفة الشك بزعامة" نيتشه" الذّي وإن كان قريبا من المشروع التّفكيكي، إلا أنه مهد ببعض أفكاره لأهم مبادئ البنيوية، وتمثلت هذه الأفكار فيمايلي:

-دعوته إلى " موت الإله" ويقصد بالإله" :« المفهوم الحقيقي المقابل لمفاهيم قام عليها لا الفكر وهو" العقل" أو "اللاّغوس" لحقيقة والميتافيزيقيا (عالم المثل)، وبدعوته هذه مهد لفلسفة موت الإنسان التي انتقلت على يد فوكو، بارت، درايدا»[3]

-اهتمامه بأصول الكلمات وتاريخ اللغة، باعتبار أن اللّغة تعلب دوراً رئيسا في تكوين ما مكن اعتباره حقيقة هادفة وراء ذلك الوصول إلى المعنى الأولي أو الدلالة الأولى ثم تثبيتها وهذا ا تبحث عنه البنيوية" الوصول غلى المعنى" كذلك تركيزه على اللغة باعتبارها الوسيلة الوحيدة التي تعرفنا بالواقع أو العالم الخارجي.[4] والنظرية البنيوية في جوهرها بحث عن الحقيقة، حقيقة الظاهرة المدروسة للارتقاء بها أعظم منها اتساعاَ لنصل في نهاية المطاف إلى الحقيقة الكون عن طريق إدراك عناصرها وتحديد مواقعها، وماهيتها التي أهلتها لاحتلال هذا الموقع أو ذاك، ثم نرقب مدراتها التي شكلت هندسة النظام، للوقوف على بؤرته

---

[1] عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية) الهيئة المصرية العلمة، للكتاب، د.ط، 2005، ص 39

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، منشورات عالم المعرفة، الكويت، ط1، 998، ص 69-70

[3] عبد الغني بارة، المرجع السابق، ص 39

[4] عبد العزيز حمودة، المرجع السابق، ص 103-104

ومركز القوة فيها التي تستمد منه كل عناصر فاعليتها.[1] كما أن البنوية تتدرج ضمن الفلسفة العامّة التي تأسست عليها تيارات العلم لحديث ومشت موازية لها، وهي " فلسفة الظاهراتية" والتي تتميز على وجه التحديد بحذفة للجانب الميتافيزيقي الغيبي في دراسة الأشياء وتركيزها على الجوانب التي تتجلى للإدراك الظاهر في لحظة معينة هذه هي الفلسفة التي تحكم المنطق العلمي في العصر الحديث[2].

إذن البنوية استندت على هذا الجدار الفلسفي المتبني باعتبارها محاولة في تحويل دراسة الأدب ونقده إلى نوع من العلم الإنساني الذي يأخذ بأكبر قدر من روح المنهج الحقيق طبقا لمجموعة المصطلحات التي استخدمتها البنوية في مجال النقد الأدبي[3].

وهذا ما يبين أن البنوية قد نهت وترعرعت بناء على استثمار جملة من المقدمات الفلسفية ، وذلك لاتكائها على عطاءات الفلسفة المثالية والمادية.

ب)**الأصول المعرفية:** إنّ البنيوية استمدت أصولها المعرفية من ثلاثة مصادر تمثلت في ألسنية دي سوسير ونفسانية جان لاكان وحفريات ميشال فوكو.

**المصـدر الأول:** يعُدّ دي سوسير أب البنيوية (1857-1913م) من خلال كتابه (محاضرات في اللسانيات العامة) اليت نشرها تلامذته عام 1916 بعد وفاته، ومن القضايا التي أثارها هذا الكاتب، قضية بنية اللّغة «اللّغة عنده نظام منسوق وظاهرة اجتماعية تخدم غرض التفاهم المتبادل، كما أنها نظام من العلاقات يرتبط بعضها ببعض، على نحو تكون فيه قيم كل علامة مشروطة على جهة التبادل بقيم العلامات الأخرى»[4]. فقد رأى –دي سوسير– ومعظم الألسنين بعده أنّ على الألسني ان يعنى بالبنية الموضوعية والوظائف

[1] عدنان حسين قاسم، الاتجاه الاسلوبي البنوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع،ط1، 2001م، مج1، ص 12

[2] صلاح فضل، المرجع السابق، ص 65

[3] المرجع نفسه، ص 65

[4] مجلة عالم الفكر المجلد السادس والعشرون ، العدد الثاني اكتوبر/ديسمبر 1997م، ص 226

الأساسية للغة، فيدرسها بذاتها ولذاتها، وبهذا قدم عدة مبادئ منهجية مارست تأثيرها على البنوية وهي[1]:

❖ **الذال والمدلول:** هذه الثنائية قادت " سوسير" إلى التساؤل حول طبيعة العلامة اللغوية، فهي في رأيه ذات طبيعة ثنائية مادية ونفسية، هذا الارتباط الذي يحصل بين الثنائيتين يطلق عليه " الدلالة"، « فالدلالة عنده هي محصلة الارتباط السيكولوجي بين الدال (الاشارة) والمدلول (المشار إليه)».[2]فهو يقصد بذلك الدال وهو الصورة السمعية أما المدلول فهو المفهوم.

❖ **اللسان والكلام:** اللّسان Langage ، والكلام Parole فاللّسان البشري له أشكال متعددة ودراسة تستلزم الإحاطة به من عدة نواحي يدخل فيها، علم الاجتماع والنفس والفيزياء أما اللغة فهي مكون جوهري للكلام الإنساني تمتاز بنظام متماسك، إذن العلاقة بينهما علاقة جزء من كلّ، فاللّغة عند "دو سوسير" نظام جوهري تتبناه جماعة من الأفراد بغية التواصل فيما بينها، فهي كما وصفها «كنز يذخره الافراد الذين ينتمون إلى مجموعة واحدة عبر ممارسة الكلام....وهذا المنظومة لا تتجلى غلا بفعل تحقيق فردي لها»[3] ويعني به الكلام فالكلام هو الانجاز الفعلي لهذه اللغة من طرف كل فرد وهذا الانجاز يختلف بالضرورة ن فرد لآخر.

❖ **أولوية النسق أو النظام على العناصر:** يعتبر المبدأ الثالث الذي اكتشفه دو سوسير فهو يشير بذلك على أنّ اللّغة نظام ويريد بنية هذا النظام وذلك لكونه مؤلف من وحدات لها تأثير متبادل على بعضها[4].

---

[1] جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مكتبة المثقف، د ط، د ت، ص 09-10

[2] ابراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص،ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، 1427هـ-2007م، ص 20

[3] فرديناندوسوسير، محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة، يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر، 1986، ص 05

[4] روبرت شولز، البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، مشورات اتحاد كتاب العرب،ط7، 1977م، ص 26

❖ **التزامن والتعاقب:** كانت المناهج النقدية اللّغوية قبل "دو سوسير" تهتم بدراسة اللّغة من حيث تاريخها وسنن تطورها، حتى وصولها إلى ما هي عليه اليوم، وهذه الدراسة في نظر "سوسير" لا تخدم غاية الناقد اللساني في الميدان، كونها تزيد من معارف الناقد حول تاريخ هذه اللغة لا غير، فأحضر المنهج الوصفي من العلوم الطبيعية وطعمه بنزعة بنيوية تضمن له ديناميكية البحث، فعلى الناقد اللساني أن يهتم بوصف اللغة آيتا كما هي منطوقة على لسان المتكلّم، وذلك للتعرف على درجة انحراف الكلام من اللغة التي ينتمي إليها[1]. وهكذا نلاحظ أن التزامينة تختص بوصف حالة اللغة في حين التعاقبية بوصف المرحلة التطورية للغة.

**أما المصدر الثاني:** فهو نفسانية "جاك لاكان" Jack Lacn (1901-1981م) حيث أكد أن الوعي ليس مبنيا على غرار اللّغة فحسب بل هو أيضا، انتاج لها، ولا بد من فهم هذه النظريات من خلال وضعها ضمن سياق مفهومي (سوسير) عن الدّال والمدلول الذين يستمد منهما "لاكان" بكثرة، فقد طرح "سوسير" فكرة الدّال والمدلول باعتبارها تعلق بكلمات تستخدم لتقسيم متواصل ويتحدث عن مستوى بلا حدود من الأفكار المشوشة، مفترضا وجود مرحلة ما قبل لغوية، أي حالة بدائية ، فسوسير ليس معنيا بمشكلة الكيفية التي يمكن بها للأفكار أن توجد قبل اللّغة[2]. ولقد شجعت النزعة الفرويدية النقد الحديث على التخلي عن الإيمان بقدرة اللغة على الإشارة إلى الأشياء والتعبير عن الأفكار أو المشاعر فكثيرا ما يكون أدب الحداثة مشابها للأحلام في تحينه القول بوجود مركز مسيطر تحتله عملية القصّ، وفي تلاعبه الحر بالمعنى[3]. فبنية اللاوعي عند " لاكان" شبيهة بأثر اللغة، بل إن أوجهها رئيسية

[1] فردينان دو سوسير، المرجع السابق، ص 150

[2] آن جرسون، ديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، ترجمة: سمير مسعود، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د ط،1992م، ص 2019

[3] رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور ، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة،د .ط، 1998، ص 109

من أوجه الذات الإنسانية هي آثار للغة، فهذه المقولة الشهيرة من أقوال " لاكان" تشهد على أهمية ما يدين به علم اللّغويات.[1]

وبهذا الصّدد يقول" جون ستروك":« بما أنّ اللّغة صيغة على هيئة تشبيه فإنّ الأسئلة التي نسألها عن صيغة " لاكان" هي: ما مدي دقة هذا النوع من المقايسات وما مدى فائدتها؟ وهل يستحوذ الإصلاح الأول (اللاّوعي) على الأولوية المنطقية على الثاني (اللّغة)؟[2] كما يذهب "لاكان" إلى القول بأنّ اللاوعي يكون قاصراَ تقنيا من تجسد ما يريد الافصاح عنه، وذلك بسبب تقيده، بالصور المرئية، ولهذا يجب عليه أن يقوم يترجمة الدلالات الحرفية إلى دلالات مرئية لأن نصوص الأحلام ليست رمزية فقط بل إنها سرية أيضا.[3]، فاللاشعور كما يريد "لاكان" ان يقول يؤدي عمله وكأنه بنائية، فهو الذي يتكلم داخل الإنسان.

ولهذا يرى الباحث أن "لاكان" عهد إلى أن يجعل الذات الانسانية مسيرة، تسيرها لغة تتكون من رموز جامدة، لا تسطيع التعيش معها بل لابد وان تريح تلك الذات التي هي بمثابة عائق في اللّغة .

**المصدر الثالث:** حفريات ميشال فوكو Michael Foucault (1926-1948م)

يرى"فوكو" أنّ النزعة الإنسانية لم تخلق لدى الإنسان سوى الأوهام والأساطير معتبرا ان الإنسان ما هو إلا مجرد انعطاف في معرفتنا، وهو اختراع حديث يعود إلى مأتي عام، حيث اهتم فوكو كثيرا بنشأة العلوم، وتاريخ الأفكار من الانتاج المعرفي والنقاش لدائر في عصر معين.[4] ففي نظره ان الإنسان لم يعد يمثل أقدم مشكلة في تاريخ المعرفة البشرية، أنه مجرد صنيع القرن التاسع عشر، فبات مآله الزّوال.

---

[1] ليونارد جاكبسون، المرجع السابق، ص 69

[2] جون ستروك، المرجع السابق، ص 147

[3] جاك لاكان، اغواء التحليل النفسي، ترجمة: عبد المقصود عبد الكرين، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، مصر، د .ط، 1999، ص 79

[4] بد الرزاق الداوي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، د .ط، 1992م، ص 128

فكانت فلسفة " موت الإنسان" إتمام ومواصلة لما كانت البنيوية قد بدأته من قبل من هدم دعائم النزعة الإنسانية[1]، ولم يكن "فوكو" الوحيد الذّي دعا إلى التخلص من مقولة موت الإنسان نقد شاركه العديد من النقاد والمفكرين، كما اتفق مثل بقية البنيويين على أنّ الخطاب بنية ذات طابع شكلي وخلق قادرة على إنتاج أنماط مختلفة ، حيث رفض مبدأ استقلالية الخطاب وانغلاقه فهو يؤمن بأنّ العالم شيء أكبر من ان يكون مجرد من النّصوص، وبأن بعض النظريات النصية يتجاهل الترابط الوثيق بين الخطاب والقوة، فهذه النظريات تختزل القوى السياسية والاقتصادية والسيطرة الاجتماعية الايديولوجية في جوانب مرتبط بالدلالة[2].

[1] المرجع نفسه، ص 128

[2] رامان سلدان، المرجع السابق، ص 152 .

# الفصل الأول

## البنوية في النقد العربي والغربي

## 1. البنيوية في النقد العربي الحديث:

شهدت الساحة النقدية مع بداية الستينات، اقبالاً واسعاً على المنجز النقدي الغربي البنيوي منه على وجه التحديد، باعتبار البنيوية آخر ما توصل إليه المسار النقدي آندلك، وعليه انقسم النقاد العرب الذين تبنوا هذا الطرح إلى ثلاث فرق[1]:

فريق استغل العناصر النقدية المتعلقة بالبنيوية الشكلانية كما طبقتها: بروب وبارت وتودوروف، لعلّ أبرز من يمثل هذا الفريق: نبيلة ابراهيم وعبد الملك مرتاض وحسين الواد...حيث اعتبروا أن البنية اكنة، غير متحركة في الزمان والمكان، وبالتالي فهي مستقلة عن التي تزعمها" لوسيانغولدمان"، ويبدو أنّ أحسن من يمثل هذا الفريق هم: محمد بنيس، ويمنى العيد وجابر عصفور ...وهؤلاء يرون ان البنية يجب النظر، إليها داخل إطار الزمان والمكان أي داخل الوضع التاريخي الذّي نشأت فيه، أما الفريق الثالث فقد جمع بين مبادئ الأسلوبية، كما طبقها روادها شارل بالي وغريماس، وشومسكي ولعل أبرز من يمثل هذا الفريق: عبد السلام المسدي وصلاح فضل، ونور الدين السّد....[2]، حيث أنه من الصعب حديد مفهوم شامل ومحددّ للبنيوية، إلاّ اننا نجد لها تعريفات كثيرة:

ذكر كل من سعد البازغيوميجان الرويلي في دليلها للناقد الأدبي ما نصه:« إنّ البنيوية ليست علماً وإنما هي شبيه علم يستخدم لغة ومفردات معقدة، ورسوما بيانية وجداول متشابكة، تخبرنا في الناهية ماكنا نعرفه مسبقاً، ومن هنا فالبنيوية ليست فقط مضيعة للجهد والوقت، وإنما هي اذى ضار يسلب الأدب والنقد خصائصهما وسماتهما الإنسانية».[3] أي سمات تجعل الأدب يحيى بالنقد، فالأدب مجال رحب يجد فيه الإنسان متنفسه من حيث رؤيته للوجود ورؤيته لذاته، ولذلك استلزم نقداً يصف هذا الابداع ثم ينتقل إلى كشف العلاقة بين هذا الأخير والملامح الإنسانية التي حاول من خلالها الأديب كشفها او التعبير عنها.

ويعرف سمير سعيد حجازي البينوية بأنها: « منهج فلسفي وفكري ونقدي، ونظرية للمعرفة تتميز بالحرص الشديد على التزام حدود المنطق والعقلانية، ويتأسس هذا المنهج على فكرة جوهرية مؤداها أن الارتباط العام لفكرة أو لعدة أفكار مرتبطة بعضها البعض،

---

[1] شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبينوي في الوطن العربي، نظري الخلق اللغوي،ج3، ص 97-98

[2] المرجع نفسه، ص 97-9

[3] هيجان الزويلي، سعد البازغي، دليل الناقد لادبي،ط2، المركز الثقافي العربي ، بيروت، 2000، ص 39

على أساس العناصر ببعض في نظام منطقي مركب، وفي النقد تعني محاولة التوحد بين لغة الأثر الأدبي والأثر الأدبي نفسه، باعتباره نسق يتألف من جملة عناصر من الدلالات الشكلية».[1]

أما نبيلة ابراهيم والتي ترى « المنهج البنيوي يعتمد في دراسته للأدب على النظر في العمل الأدبي في حد ذاته، بوصفه بناءا متكاملا بعيدا عن أية عوامل أخرى، أيّ أنّ أصحاب الاتجاه يعكفون من خلال اللّغة على استخلاص الوحدات الوظيفية الأساسية التي تحرك العمل الأدبي»[2]، وترى يمنى العيد أن البنيوية : « تفسر الحدث على مستوى البنية فالحدث هو كذلك بحكم وجوده في بنية، وقيام الحدث على مستوى البينة يعني أنّ له استقلالية، وانه في هذه الاستقلالية محكومة بعقلانية هي عقلانية المستقلة عن الإنسان وإرادته...»[3]، كما ان تحليل النّص ومعرفة بناه المؤسسة له، التقويم، وغياب هذه المراحل يحصل خطر تحويل النقد، إلى نقد يقتصر على النظر إلى النّص الأدبي كمجرد مادة هيكلية، وفي ذلك أغفال لمعنى الأدب باعتبار علاقته بالحياة، وطمس لحقيقته باعتباره قيمة جمالية إنسانية، إلاّ أنّ إضاءة الدّلالات تبقى مجرد عملية رصدية أو وصفية، حين تعزل النّص عن حوضه الثقافي، لذلك فإن عجز البنيوية الرئيسي يكمل في أنها لا تملك وسيلة يمكن بها تفسير معاني النّصوص[4].

كما عرّفها يوسف وغليسي بأنها: « منهج نقدي ينظر إلى الّنص على انه بينة كلامية تقع ضمن بنية كلامية أشمل يعالجها معالجة شمولية، تحول النّص إلى جملة طويلة، ثمّ تجزئها غلى وحدات دالة كبرى فصغرى، وتتقصى مدلولاتها في تضمن الدوال (يمثلها سوسير بوجهي الورقة الواحدة)، وذلك في إطار رؤية نسقية تنظر إلى النّص مستقلا عن شتّى سياقاته، بما فيها مؤلّفة وهنا تدخل نظرية "موت المؤلف" لرولان بارت، وتكفي بتفسيرا داخلياَ وصفياَ، مع الاستعانة بما تيسر من إجراءات منهجية علمية كالإحصاء مثلا»[5]، كما

---

[1] سمير سعيد حجازي، إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة، القاهرة، مصر، د ط، 2004، ص 213

[2] نبيلة ابراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتب غبر، القاهرة، د.ط، ص44

[3] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص 186

[4] يمنى العيد، في معرفة النّص، دراسات في النقد الأدبي، ط4، دار الادب، بيروت، 1999، ص 50-51

[5] يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من الأنسوينة إلى الألسنية، اصدارات رابطة الابداع الثقافية، الجزائر،د.ط، 2002م، ص 120

عرّفه فائق مصطفى وعبد الرضا على انها « منهج فكري يقوم على البحث عن العلاقات التي تعطي العناصر المتحدة قيمة، ووصفها في مجموع منتظم مما يجعل من الممكن، إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة»[1]. أما –عبد السلام المسدي– يعرّف المنهج البنوي بأنه: « يعتزم الولوج إلى بنية النص الدلالية من خلال بنية التركيبية».[2] ويرى بأنّ «البنيوية أقامت صرحها لنظري على مفهوم البينة المتماسكة، التي تزول إلى مقولة النظام، ولن تشكلت هذه النظرية في مجال المحسوسات تشكلا مستقراً فإنها في مجال المجردات تظلّ على غاية من النسبة، وأوضح الادلة في ذلك مفهوم البنية في الظاهرة اللغوية، إذ من البديهي أن الكلام لا يقع انجازه إلا بالتعاقب الزّمني وأنّ شيئا منه لا يحدث، إلا بعد انقضاء ما قبله، ومعنى ذلك أن اللّغة في أبسط إنجازاتها ما هي إلا سلسلة من الانقضاءات بحيث لا يصح فيها للحديث عن بنية قائمة التماسك على منوال مساك البناء المعماري، فالقضية منبعها تقرير الحقائق المعرفية انطلاقا من الصور الافتراضية بعد أن تكون تلك الافتراضات قد استندت إلى وقائع تجريبية تحلت بالقين، ولكلّ ذلك شرعته في فلسفة المعرفة».[3]

فهذا –عبد الله محمد الغذامي– في كتابه " الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية" في 1985م، الذّي تبنى فيه منهجين نقديين وهما البنيوية والتشريحية، فيرى أنّ: « البنيوية مدّ مباشر من الألسنة (علم اللغة: Lingustique) وذلك منذ ان أخذ بتعريف اللغة: على أنهّا نظام من الإشارات (Singns) وهذه الإشارات هي اصوات تصدر من الإنسان ولا تكون بذات قيمة إلا إذا كان صدورها للتعبير عن فكرة أو لتوصيلها».[4]

ما نجد –كمال أوب ديب– في كتابه " البنية الإيقاعية للشعر العربي" و"جدلية الحفاء والتجلي" الذّي يعتبر من أبرز المؤلفات النقدية حيث اهتم بالنقد العربي، حيث انه استهل فيه بمصطلح البنيوية فاعتبرها بأنها « ليست فلسفة، لكنها طريقة في الرّؤية ومنهج في معاينة الوجود، ولأنها كذلك فهو تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه في اللغة لا

---

[1] فائق مصطفى وعبد الرضا، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الكتب الطباعة والنشر، بغداد، د ط، 1989، ص 182

[2] عبد السلام المسدي، قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، وزارة الثقافة ، تونس ،ط1، 1991، ص 77

[3] عبد السلام المسدي، المرجع ، نفسه، ص 94

[4] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير ن البنيوية إلى التشريحية ( قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص4، 1998، ص 31

تعتبر البنيوية الشعر، لكنها بصرامتها واصرارها على الاكتفاء المتعمق، والادراك متعدد الابعاد، والغوص على المكونات، تغير الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر وتحوله غلى فكر متسائل»[1].

وكذلك – صلاح فضل– في كتابه " النظرية البنائية في النقد العربي" والذي قام من خلاله بالتأصيل التفصيلي للبنيوية التي كانت لها بذور قد غرسها الرواد الأوائل في الوطن العربي.[2]

أما بالنسبة – لعبد الملك مرتاض– فيعدّ من أوائل النقاد الذين تبنوا البنيوية في الجزائر فهو يرفض ربط النص بالسياقات الخارجية التي رأى أنها أثقلت كاهل النقد التقليدي والنقد البنيوي جاء ليهدم بنيانه، ويقيم على أنقاضه« مملكة نقدية دون حدود ودون ايديولوجيا، ودون قواعد مسبقة»[3]، وهي بهذا ترفض التاريخ والزمن، ويضيف أن البنيوية تعمل على دراسة النّص من خلال علاقته بنفسه، فلا المؤلف يكون مرجعاً للنص ولا العكس، والنص دائما مرجعا لنفسه، كما تكمن مرجعيته في لغته، وبهذا تحقق مقولة الداخل إلى الخارج، ومن هنا تحدث القطيعة بين النض وصاحبه بمجرد ان يصبح النص ابداعا ادبيا مكتملاَ.

بالاضافة إلى –شكري عياد– في مقالته" موقف من البنيوية" يوضح مدى تقبل النقاد العرب لهذا المنهج حين يحاول وضع تصور للبنوية بين مناهج النقد الاخرى معللاَ لولادتها ومدى علاقتها بالمناهج الأخرى كالسيميولوجية[4]، كما يوجه نقدا للبنيوية يقوم على التناقض الذي يلاحظه في منهجها بين القول بوجود بنية أدبية عامة تحكم الظاهرة الأدبية، والقول بأنّ كلّ عمل أدبي له قانونه في قوله: « ولعلّ التناقض الأساسي في البنيوية هو التناقض الأساسي في هذه الحضارة نفسها، حيث نجد سعيا مستمرا لتجويل كل عمل من أعمال الإنسان إلى نظام آلي يقوم الكمبيوتر، وفي مقابل ذلك انهيار لكلّ الضوابط التي كانت إلى عهد قريب تضبط سلوك الإنسان نفسه وبتمثل ذلك في البينوية نفسها التّي حاولت أن تقنّن

[1] كمال أبو ديب، جدلية الحقاء والتجلي، دراسات في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت،ط1، 1979،ص 07

[2] صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1988، ص 12

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد (متابعة لأهم الدراسات النقدية المعاصرة وصد لنظرياتها)، دار هومة الجزائر، (د.ط)، 2010م، ص 200

[4] سعد البازغي، استقبال الآخر في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 2004، ص 66

الأدب كنظام عقلي مجرّد، ولكنها اصطدمت بالأدب كإنتاج يعبر عن حالة نفسية لإنسان العصر»[1].

في حين يرى– عبد العزيز حمودة– أنّ البنوية لم تنشأ من فراغ، وانها امتداد للشكلية الروسية بقد ر ما هي ثورة عليها، وتطوير للنقد الجديد بقدر ما هي رفض له، وفوق هذا وذاك فأنها النتيجة المطلقة لإنجازات العقل، والتفكير العلمي والفلسفي من ناحية، وللتطورات التي حدثت في مجال الدراسات اللغوية من ناحية أخرى.[2]

ويعتقد أنّ فشل البنيوية الحقيقي هو عجز المنهج عن تحقيق المعنى، وإن سلم يجتاحه في تحليل اللغة، إلاّ أنّه ينفي كفاءته في تحليل النّصوص[3]، وجاء في موقف آخر يقول: « فقد تمثل فشل البنيوية الجوهري في نهاية المطاف في قدرتها المكتسبة الجديدة على تحقيق لغوي بنائي للنص مع فشل كامل في تحقيق معنى النص»[4].

أما الناقدة – حكمت الخطيب– فهي تنظر إلى البنيوية نظرة مخالفة، محاولة ان تربط بين الداخل والخارج فتقول: « إنّ ما هو داخل في النص الأدبي هو وفي معنى من معاينة خارج، كما أن ما هو خارج هو أيضا وفي معنى من معانيه داخل...وغذا كان المنهج البنيوي لا يمكنه ان ينظر بحكم عامل العزل إلى هذه الصفة المزدوجة لموضوعه... فإنه يتحدد كمنهج غير قادر على إقامة الجدل بين الداخل والخارج أو بتعبير جدلي على رؤية الخارج في هذا الداخل».[5] ونؤكد على أنه لا يمكن للمنهج البنوي أن يدرس النصوص الأدبية دراسة داخلية فقط، أي يعزلها عن سياقاتها الخارجية التي قد تكون ثقافية ، اجتماعية، سياسية....فمهمته تكمن في إقامة علاقة الربط بين الخارج والداخل.

وأمّا –جابر عصفور– وفي مقدمة كتابة " عصر البنيوية" المنشور عام 1985، إذ يقول فيها: «لاشكّ في أنّ البنيوية قد فرضت نسفها على الفكر العربي المعاصر بطريقة او بأخرى في السنوات الأخيرة، وأصبح لها خصوصها وأنصارها وآثارها اللاّفتة في مجال العلوم

---

[1] سعد البازغي ،المرجع السابق، ص 66

[2] عبد العزيز حمودة، المرج السابق، ص 157

[3] عبد الله محمد الغذامي، المرجع السابق، ص 102

[4] عبد العزيز حمودة، المرجع السابق، ص 158

[5] حكمت الخطيب ضباغ (يمنى العيد): في معرفة النص، دراسة في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص 38

الإنسانية المختلفة، ولكن رغم لحماس الذي يصل بين أنصار البنيوية وخصوصها في الوطن العربي، ورغم كثرة ما كتب أو ترجم عنها، بل رغم تحول البنيوية نفسها إلى موضة تذكر بها كانت عليه الوجودية في الخمسينات في فرنسا، إلى أقولها في مواطنها نفسه مع مطالع السبعينات وقبل أن يصبح موضة بين مثقفينا».[1]

**2. البنيوية في النقد الغربي الحديث:**

عاش المجتمع الغربي قبل ظهور المنهج البنوي في القرن العشرين تحت سيطرة الوجودية والماركسية، اللتين كانت تمسكان بزمام الأمور في الساحة الفكرية، فقد كان هناك تقدم مادي ورخاء ملموس، غير ان الغرب أدرك هذا التطور المادي لم يجعل الإنسان اكثر سعادة، إضافة إلى أن هذا التطور أغفل الإجابة عم كثير من التساؤلات التي تطرحها الأديان والمدارس الفلسفية القديمة، الأمر الذي جعل الفكر الغربي يبحث عن بديل لحل هذه الأزمة فظهرت البنوية التي سيطرت على كافة المجالات في المجتمع الغربي ومن ابرزهم: الشكلاينون لروس « رومان جاكبسون و بويرسإيختباوم وأو سيب بريك، ويوري تيانوف وفكتور شكلوفسكي»[2] إضافة إلى " دوسوسير وكلود ليفي شتراوس وغولدمان ورولان بارت وتزفيطان تودوروف....وغيرهم كثير.

فبالنسبة للشكلانيين الرّوس، تعد هذه المدرسة من المؤثرات التي تركت بصمات واضحة في المنهج البنوي في مرحلة نضجه فيما بعد الشكلية الروسية، التي سادت الساحة الأدبية في روسيا في العشرينات من القرن العشرين.[3]

وكانت نظرة هذه المدرسة في التعامل مع النص هي ضرورة التركيز على العلاقات الداخلية للنص، وان موضوع الدراسة التاريخية للنص ينبغي أن تنحصر في ما يسميه جاكبسون بأدبية الدب وهي التي تتكون عندهم من الأساليب والأدوات التي تميز الأدب عن غيره، وتعد هذه المدرسة ي التطبيق العملي لالسنية سوسير التي أثرت كثيرا في تفكير الشكليين[4].

---

[1] صلاح فضل، المرجع السابق، ص 199-200

[2] بد الله ابراهيم، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط2، 1996، ص 12

[3] سعد البازغي، المرجع السابق، ص 198

[4] وردة مداح، التيارات النقدية الجديدة عند عبد الله الغذامي، جامعة العقيد الحاج لخضر بالجزائر، ص 17 .

كما كان من نظرة المدرسة الشكلية هو تمييز اللّغة الأدبية من لغة الخطاب العادي، ويجعلونها لغة غريبة خارجة عن الرتابة[1].

وهم بذلك يجعلون من الأدب صورة رمزية، يقومون بدراسة عناصر النص بعيداً عن واقعه التاريخي والاجتماعي ، وكذلك بعيداً عن المؤلف نفسه وميوله، يقول جاكبسون: « إنّ هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وإنما أدبيته أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا ادبياً»[2]، كذلك لا ينظر البنويون خارج النّص، ومع قوة العلاقة بين الشكلية والبنوية إلاّ أنّ هناك فرقاً بينهما، كما يؤكد ذلك رائد البنوية " كلود ليفي شتراوس" يتمثل في أن المدرسة الشكلية تفصل بين الشكل والمضمون للنّص، لأن الشكل هو المقابل للفهم لا يتعدى المضمون أن يكون بقايا خالية من القيمة الدّالة، أما البنائية فهي ترفض وجود مثل هذا التفريق، وليس عندها جانب تجريدي وجانب محدد واقعي، فالشكل والمضمون لهما الطبيعة نفسها، ويستحقان العناية نفسها في التحليل، فالمضمون عند البنوية يكتسب واقعة من البنية، وما يسمى بالشّكل ليس سوى تشكيل هذه البنية من أبنية موضعية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها[3].

أما بالنسبة ليونارد جاكبسون Leonard Jacobson يرى بأن البنية هي الخيار الأنسب لقيادة العلم فيقول: « إنّ كان علينا ان نحدّد الفكرة التي تقود العلم الحالي بتجلياته الأشدّ تنوعاً، فمن الصعب أن تقع على خيار أنسب من البنوية ، فالعلم المعاصر لا يعالج بنويا أو نظاما، وتتمثل المهمة الأساسية بكشف القوانين الداخلية»[4]، فمهوم البنوية عن جاكبسون جاء متأثرا بما قدمه " دي سوسير" فاعتبرها الحركة السائدة، واتفق معه في أن هدف البنوية هو الدراسة الداخلية ، أما البنية الخارجي فلم يعد يشكل بؤرة اهتماماتها، فالبنيوية تعني« القيام بدراسة ظواهر مختلفة، كالمجتمعات والعقود واللغات والاساطير بوصف كل منها نظاما تاماً، أو كلا مترابط أي بوصفها بناء فتتم دراستها من حيث هي

[1] سعد البازغي، المرجع السابق، ص 198

[2] وردة مداح، المرجع السابق، ص 17

[3] شكري ماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة ، بيروت، ط01، 1986، ص 198

[4] ليونارد جاكبسون، المرجع السابق، ص 74

انساق ترابها الداخلية، لا من حيث هي مجموعات من الوحدات او العناصر المنعزلة، ولا من حيث تعاقبها التاريخي».[1]

كما ان هدف البنوية هو دراسة ظواهر مختلفة من حيث ترابط عناصرها الداخلية، فيرى بانه من الضروري النظر في المضمون الجمالي للأدب، أي الشكل وقد عبر عن ذلك بقوله: « إنّ هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وغنما ادبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا»[2]، فالمنطلق الي انطلق منه "جاكبسون" في نظرته إلى البنيوية هو انه لا شيء خارج النصّ، فهو يقضي السياقات الخارجية والعوامل التاريخية، وذاتية المؤلف، فجوهره الأساسي التركيز على ادبية الأدب وليس على وظيفته.

بالإضافة إلى الناقد والكاتب –رولان بارت– الذي ارتبط اسمه بالمنهج البنوي، حتى أصبحت آراءه معلما من معالم الدرس اللّغوي، فقد اختار البنوية منطلقا إجرائياً يعمل من خلاله، فبعد ان رأي أيضا أنه من الطبيعي أن يجعل البنوية الوالدة هذا الشكل من أول اهتماماتها حيث قال: « ليس الكلام، وذلك بوصف اللّغة التي يصدر الكلام عنها، والتي نستطيع أن نولده منها»[3]، ويقول عن البنوية إنها ليست مدرسة أو حتى حركة بعينها لأن أغلب المؤلفين الذين يمثلونها غير متضامنين فيما بينهم ، من حيث النظرية أو الفكر بل،إن كلمة بنية ذاتها أصبحت قديمة بالية، لأن كافة العلوم الاجتماعية أكثرت من استخدامها، وفي نظره هي نشاط، يهدف هذا النشاط إلى إعادة بناء شيء ما، إلى إعادة خلقة، وإعطائه مجموعة من الوظائف[4]. حيث نجده متأثرا بأفكار" دي سوسير" خاصة نظرته للغة، فيعرفها بقوله: « معلوم أنّ اللغة مجموعة من التعليمات والعادات المشتركة بين كلّ الكتب في فترة ما، معنى ذلك أن اللّغة مثل طبيعة تمرّ جميعها عبر كلام الكتاب، بدون أن تعطيه مع ذلك أي شكل، وبدون حتى أن تغذيه: إنها بمثابة دائرة مجردة من الحقائق».[5]

كما يتشكل النص عند " بارت" من نسيج لغوي، وهو بلاغ مكتوب على أساس فرز العلامات اللسانية، فهو عبارة عن نسيج تتولد داخله الأفكار وتتولد معاني تصنعها لغة

---

[1] ليونارد جاكبسون، المرجع السابق، ص 47

[2] صلاح فضل، المرجع السابق، ص 42

[3] رولان بارت، التحليل البنوي للقصص: ترجمة: منذر عياشي .، دار نينوى، دمشق، 1435هـ–2014م، ص 11

[4] عبد السلام المسدي ، المرجع السابق، ص 214

[5] رولان بارث،الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية، لناشرين المتحدين الرباط، ط3، 1985،ص33

النص، حيث تضيع الذات وسط هذا النسيج من العلاقات الداخلية[1]، حيث تعتبر المادة المؤسسة للنص هي اللغة فيقول: « يصنع الأدب من اللغة من المادة التي كانت تحمل المعنى حيث استحوذ عليها الأدب، يجب أن ينحصر الأدب في نظام لم يوضع له، وان لهذا النظام عمل الأدب التواصل»[2]، فالنص حسب رؤية " بارت" معغلق على نفسه، فلا شيء يصنعه سوى مادته الأولى وهي اللغة التي كانت تحمل المعنى.

أما – كلود ليفي شتراوس– 1908م، فيعد زعيم البنائية الفرنسية، ومؤسس النظرية البنيوية في العلوم الاجتماعية، وأول من طبقها في ميدان الأنتربولوجيا فشملت المجتمع والفكر والثقافة، فمنهم من يرى: انّ الفكر البنيوي كله يمكن أن يتحدد بأعمال ، وقد توسع في نظرية للبنائية لتشمل الكون بأسره، لأنه يرى أن البنيوية مجرد منهج يمكن تطبيقة على أي نوع من الدراسات.[3]

« فالبينة عنده ليست مجرد ظاهرة ناتجة من ارتباط البشر بعضهم البعض، وغنما هي في المحل الأول نسق System محكومة الاتصال الداخلي، وهذا يتسنى اكتشافه فقط عن طريق دراسة التحولات التي بواسطتها يعاد اكتشافها الخصائص المتماثلة في أنساق متباينة»[4]، وبهذا التناول البينوي لليفي شتراوس ندرك أنه يهتم بدراسة التحولات التاريخية التي من خلالها يتم التعرف على العناصر المكونة لها وخصائصها المختلفة، فتكون الدراسة خالية من الشوائب وموضوعية أكثر.

ويرى العالم –جان بياجيه– السويسري أن: « تاريخ البينوية لعلمية طويل، فالدرس الذي يجب أن نستخلص من هذا التاريخ هو أن البنيوية لا يمكن أن تشكل موضوعاَ لعقيدة،

---

[1] رولان بارت، لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين سبحان، توتقال للنشر، المغرب ط3، 1998، ص 62.

[2] محيي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، دراسات مترجمة ، الدار العربية للكتبا ليبيا، 1988، ص 79.

[3] الزواوي بغورة، المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى للنشر ،ط1، الجزائر، 2002، ص 147 .

[4] محمد مجدي الجزيري، البنيوية والعولمة في فكر ليفي شتراوس، دار الحضارة للطباعة ،ط3، مصر، 1999، ص 35– 36 .

أو لفلسفة، وإلا لأمكن تجاوزها بسرعة، بل تشكل بالضرورة طريقة مع كل ما تنطوي عليه هذه اللفظة من التقنية ومن الالتزامات والرشف الفكري»[1]

ويرى المفكر لفرنسي – ميشال فوكو– أنّ « البنيوية ليست فلسفة، وإنما يمكن ربطها بفلسفات مختلفة، لذلك ربط ليفي شتراوس منهجية البنيوية بفلسفة مادية الطابع، وعلى عكس الذي قام به العالم –جيرو– بربط طريقته الشخصية في التحليل البنيوي بفلسفة مثالية، واتخذ من المنهج البنيوي أساساَ للربط بين دراسة التاريخ ونظرية المعرفة، وعرف البنيوية بأنها:" مجموعة من العلاقات الثابتة بين عناصر متغيرة، وأنّ هذه العلاقات يمكن أن ينشأ على منوالها عدد لا حصر له من النماذج"، لذلك يرى أن الخطاب بنية إدراكية لاشعورية ذات طابع فكري خالص، تنمو وتطور وفق نظام داخلي خاص».[2]

وبالنسبة لـ– جون ستروك– يرى أنّ: « البنيوية لم تظهر فجأة في باريس ما حدث في باريس في الستينات هو أن هذه المعرفة العادية تحولت بقدرة قادر إلى شعار اتخذه بعض الناس ووجوده امرا مثيرا فخلقوا منه " موضة" فكرية شاعت وتجاوزت حدود المعقول»[3]

أما – تزفيطانتودوروف– اهتم بالمنهج البنوي، فهو يحدد النص الادبي من الداخل وذلك من خلال تركيزه على العلاقات الباطنية الموجودة بين الكلمات وعلى هذا الأساس فهو يقول: «.... إنّ العمل الأدبي لم يعدّ إلاّ كأي منطوق لغوي آخر، غير مصنوع من الكلمات، بل انه مصنوع من جمل ، وهذه الجمل خضعة لمستويات متعددة من الكلام»[4]، ومن هنا يتضح أنّ هذا الأخير يدفع النقاد لرؤية العمل الأدبي بطريقة محايدة أي عزل النص عن جميع السياقات الخارجية.

---

[1] جان بياجيه، المرجع السابق، ص 111.

[2] إديثكريزويل، عصر البنوية، تر، جابر عصفور، دار عاد الصباح، الكويت ط1، 1993، ص 290 .

[3] جون ستروك، المرجع السابق، ص 07.

[4] محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ط1، دار العودة، لبنان، 1979، ص 20.

الفصل الثاني
سامي سويدان
والنقد البنوي

**1) سامي سويدان والنقد البنيوي:**

حاول سامي سويدان تطبيق بعض آليات المنهج البنيوي على بعض النصوص الشعرية من اجل الكشف عن الصبغة الجمالية لهذه النصوص ، و إذا كانت البنوية قد أقرت وجودها في الخطاب اللساني النقدي العربي في مطلع الستينات من القرن الماضي، هذه الأخيرة وفق ما تحتويه من آليات وأسس متعددة يجب ان تخضع لمقاربات نصية أدبية من أجل بلورتها بشكل منهجي في الخطاب النقدي العربي ، على الرغم من ان هذه المقاربات البنوية للنصوص الأدبية تتجسد في المظهر الشكلي و البلاغي، او أو الكتابي في النص الأدبي و من هذا المنطلق بدأ سامي سويدان في دراسته النقدية لبعض القصائد الجاهلية و العباسية ، محاولا تطبيق بعض الآليات البنوية عليها من أجل الوصول إلى الخصائص الجمالية التي كانت قد تبنتها البنوية و خاصة دراسات بارت يقول سويدان في هذا المفهوم عن الأخذ بالبنوية يفترض أحيانا في بعض الدراسات الحديثة حيث يجري التوقف في سياق بعض القصائد أو النصوص الشعرية ، عند بيت شعري او صورة جمالية.[1]

ينفرد سامي سويدان في هذا السياق بأن البنوية جاءت كمنهج نصي رافض لآليات المناهج القديمة وإذا كانت البنوية قد فرضت وجودها في الدراسات الغربية النقدية اللسانية، فإنها في الخطاب النقدي العربي المعاصر تبقى شبه غائبة وذلك نظرا لما يتميز به التراث من خصائص لم تقم به المناهج اللسانية حسب سامي سويدان بالكشف عنه لتأتي البنوية كمنهج نقدي لساني يقوم على دراسة النص في وحدته الكلية أو بنيته العامة ، ففي هذه البنية وحدها تنهض دلالته الحقيقية كمعطى كلي.[2]

يذهب سامي سويدان في هذه المقولة إلى إقرار أن المنهج البنوي منهج نصي فرض هيمنته في الخطاب النقدي العربي المعاصر، لأنه الوحيد من بين المناهج النقدية التي

[1] أنظر سامي سويدان ، جدلية الحوار في الثقافة و النقد ، دار الأدب، بيروت ،لبنان. ط1، ص30.

[2] سامي سويدان، في النص الشعري العربي مقاربات منهجية ، ط 1994،ص 22.

استطاعت إثبات الدلالات الخفية للنصوص الأدبية، وذلك انطلاقا من دراستها كمعطى بنائي متكامل ، فالبنوية هي الوحيدة التي استطاعت استخراج الأبعاد الدلالية و الأساليب الجمالية و البلاغية ، و فق نسق انتظامي خاص ، و لهذا يذهب سويدان في ان القبض على بنية النص من الداخل هو الأساس الذي تسعى وراءه جل المناهج النقدية ، و هذا القبض حسب الباحث لا يتحقق إلا في المنهج البنوي ، ولهذا فإن البنوية قادرة أيضا ان تجعل من النص الأدبي بنى متماثلة و متطابقة و متكاملة وفق تشكيل تنظيمي خاص ، هذه الأخيرة تسعى لتنظيم النص وفق المحافظة على خصوصية التعبير في بنى متماثلة.[1]

وبالتالي تبقى البنوية حسب سامي سويدان المنهج الأنسب في دراسة الاعمال الأدبية و ذلك انطلاقا من دراسة وحدتها الداخلية كبنية متكاملة ، و لهذا فقد قام سامي سويدان بتطبيق آليات هذا المنهج على العديد من النصوص الإبداعية التراثية ، و إذا كانت البنوية تفصل التراكيب اللغوية و البلاغية المختلفة ، فإنها قامت أيضا بتطوير إبداعية هذه النصوص وفق أنماط مختلفة و لهذا يذهب سامي سويدان في تبنيه البنوي في الحركة النقدية أن التشكيل البنوي جعل وحدة النص هي المعرفة الحقيقية التي تخطى بفهم القيم الجمالية الإبداعية للنص الأدبي، لهذا فإن البنوية قد أبرزت الوظيفة الشعرية لمختلف النصوص الإبداعية إضافة الى ذلك أن البنوية تدرس النصوص الأدبية وفق مستويات عديدة يقول سويدان في هذا المجال ، غن بنية النص وحدها هي التي تؤمن جهة أساس معرفة الحقيقة و تتضمن من جهة ثانية قياسا مرجعيا في عملية البحث المركبة في جماليته الإبداعية ، إذا اعتبرت الوظيفة الشعرية قائمة أساسا في المراسلة اللغوية التي تؤديها عملية الاتصال.[2]

**2) "دراسة تطبيقية لكتاب جسور الحداثة المعلقة من ظواهر الابداع في الرواية والشعر والمسرح.**

## 1.2 تمهيد

[1] سامي سويدان ، في النص الشعري العربي مقاربات منهجية ،ص 23

[2] المرجع نسفه، 24.

ارتبطت الحداثة تاريخيا بحركة التحرر الاجتماعي , ولا يخلو من دلالة ان تكون قضية التحرير في رأس القضايا التي خاضتها و تعرضت لها على مستويات عدة و بصيغ شتى ولتكون الحرية في الخارج ( المجتمع ) كما في الداخل ( الأعمال الأدبية و الشعرية ) المحور المركزي للنشاط الحداثي تلتقي عنده و تدور في فلكه مجمل القضايا و المسائل الحداثية المختلفة بناءا على دلك , تقدمت الحداثة للثورة و التوق الى التغيير باتجاه تقدمي وتحرري[1]. ضمن هدا التوجه تمضي القصيدة الحديثة من تكسير البيت الخليلي القديم لإشادة عمارات شامخة تتفق و الرؤى التي تبثها . و تذهب الرواية الحديثة من تحطيم الحبكة التقليدية الى بناء سردية مبتكرة تتناسب في تلاوينها و النظرات المتميزة الى العالم كما تؤديها أصوات الرواية فيها و ينطلق المسرح الحديث من تهديم الحاجز الفاصل بين الخشبة و الصالة ليفتح المشهدية الدرامية لطروحاته على فضاء يتسع ليشمل المتفرج و يورطه في المواقف التي تستدعيها .[2]

في مجالات الإبداع الثلاثة يبرز الوعي إيقاظه و تنميته و الحث على شحذه غاية مركزية للأعمال الإبداعية المختلفة و شرطا أساسيا من شروط تكوينها الجمالي او الشعري كان الجمالية او الشعرية في الأعمال الإبداعية الحديثة تتفاعل مع الوعي الجديد الذي تحمله الى ملتقيها او تستدعيه لديه في عملية جدلية يختلط و يتداخل غالبا فيها الظرفان كاختلاط الوسيلة و الغاية على التباس من سمات الحداثة .[3]

فمن خلال الدراسة هده النماذج الثلاثة في الشعر و الرواية و المسرح تتوضح جملة من القضايا و المسائل فان النظرة الإجمالية اليها جميعا تخلص الى تميزها بنية عامة قائمة على هدم و البناء هدم القديم البالي و المقيد القمعي و تشييد الجديد الظريف و المنطلق

---

[1]سلمي سويدان، جسور الحداثة المعلقة من ظواهر الإبداع في الرواية و الشعر و المسرح ،دار الآداب بيروت، ط1 ،1997 ص 17

[2]المصدر نفسه، ص 20

[3]سلمي سويدان، جسور الحداثة المعلقة من ظواهر الإبداع في الرواية و الشعر و المسرح، المرجع السابق، ص 20

المتحرر على ان هذه العملية بالذات تجسد الدعوة او الرسالة التي يحملها المبدع العربي الحديث الى مجتمعه و شعبه عملية الهدم و البناء هده ظاهرة بنيوية على المستويين الدلالي الجمالي في التحام جدلي لا يضع إغفاله دون الإساءة إلى الأعمال المتناولة.[1].

## 2.2 تجليات البنيوية في نظر سامي سويدان من خلال الثورة و التجديد في النص الروائي

يعد سامي السويدان من احد النقاد الذين تبنوا هذا المنهج الذي حمل على عاتقه دراسات ومزايا النصوص الأدبية ، ينطلق سامي السويدان في تجربته النقدية حينما يدرس روايات وقصص الكاتب غسان كنفاني ، هذه القصص والروايات حسب الباحث كانت بمثابة نصوص إبداعية ، جسد من خلالها الكاتب واقعه المرير وهو ما تعانيه هذه الشعوب من ويلات الاستعمار وفي هذا الاختيار يقول: سويدان " إن هذه القصص قد تطرح قضايا أكثر عمقا وتقتما ورهنية وتعتمد أساليب فنية اكثر نضجا ورتبا وتجديدية.[2]

لهذا يقر سامي سويدان انا اعمال هذا الأخير احتوت على نمط الجدية في البحث والحديث عن القضايا الواقعية الجوهرية.

وتنعطف البنوية في الخطاب النقدي عند سويدان ، في مقاربات النصوص لقصص غسان كنفاني ، حيث يبدا الناقد في تنظيم آليات السرد لدى هذه القصة وفق ما يحتويه هذا المنهج من آليات استطاعت حسب الباحث تجسيد الحركة التي وظفها غسان كنفاني في قصصه ، والتي مثلت في الخطاب السردي عند غسان كنفاني بالصهيونية ضد الفلسطينية كما حاول سويدان تطبيق المنهج البنوي من اجل الكشف عن رمزية هذه النصوص التي تحولت على حسب التفكير النقدي للباحث إلى مشاريع صهيونية ، كانت نتيجة التقلبات

[1] سلمي سويدان، جسور الحداثة المعلقة من ظواهر الإبداع في الرواية و الشعر و المسرح، المرجع السابق ، ص 19

[2] سامي سويدان، في النص الشعري العربي مقاربات منهجية، دار الأدب بيروت، لبنان، ط2_1944 ص 24

التاريخية التي مرت بها الإنسانية ، يبدأ سويدان في تبني هذا المنهج في قصص غسان كنفاني انطلاقا من ربط هذه القصة والركب السردي الذي احتضنه الواقع .

لهذا يذهب في مقدمة دراسته في هذه النصوص إلى الثنائية التكميلية وهي الخطاب السردي القصصي ،والواقع ينفرد سويدان في هذا العنصر بالسرد التاريخي للوقائع التاريخية ، التي كانت سببا في ظهور هذه الحركة الصهيونية حيث ينطلق الخطاب السردي التاريخي من مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية وصولا على تأسيس هذه الحركة ، لهذا فالخطاب السردي يجب ان يتبنى في طياته أصولا واقعية باعتباره خطابا لغويا تتعامل اللغة السردية مع الواقع فإنها لن تكون واقعا بل صورة منه ، أو مسلمة من حيث أنها تعمل باستمرار على تحقيق عدو لها.[1]

إن اللغة السردية نمطية جوهرية في الخطاب السردي ، تحقق ثنائية السرد والواقع وهو ما تبناه سامي سويدان في تحليله البنوي لهذه القصص.[2]

ويمثل عنصر الثبات والتطور آليات ثانية من آليات هذا المنهج ، الذي احتواها الخطاب القصصي عند غسان كنفاني ، يتطرق سويدان في هذه الآلية إلى الإيحاء عما كانت إليه هذه القصص والروايات ، وكيف أصبحت لهذا النمط السردي الواقعي يقول سويدان " هذه القصص التي يبلغ عددها الإجمالي المنشور حتى الأن ستين أقصوصة تعطى فترة زمنية تبلغ أربعة عشرة سنة ممتدة من سنة إلى أخرى فقد ذهب سويدان إلى تحديد الفترة الزمنية لغسان كنفاني من اجل دراستها وفق المنهج البنوي بحسب آلية الثبات لأن الزمن باعتباره عنصرا أساسيا في أي نمط سردي فهو يحتوي على عنصر الثبات ، من كونه أن يكتب و يدون و يحفظ في الكتب و المجلدات غير أن التطور الذي يحدث في الطابع الداخلي لهذا الزمن هو الذي يحقق له خاصية التطور لهذا فإن الزمن في هذه الحالة

[1] سامي سويدان ، في دلالية القصص و شعرية السرد ، دار الأدب بيروت ، لبنان،ط1، 1991

[2] أنظر: السعيد بوطاجين ، السرد ووهم المرجع مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث ، دار الفجر ، القاهرة ، مصر ص 24

يقترن بالتاريخية الجديدة الموسومة فيه التي تادي إلى عنصر التفاعل بين الزمان و المجتمع فيصبح كل منهما منفعلا بالآخر إن ما ينشأ عن الوجود الإنساني من نشاطات أدبية لابد أن ينتظم ضمن هذه الرؤية لفاعلية الزمان المجتمعي.[1]

لهذا فإن الخطاب القصصي عند غسان كنفاني حسب سامي سويدان يجب أن يحتوي على فاعلية التفاعل الزمني من كون أن الزمن مرتبط بالتغيير الذي يحدثه المجتمع الإنساني هذا التغيير يدرس وفق التطور الحاصل في هذه النصوص السردية.[2]

كما قام سويدان في هذه الدراسة بدراسة العناصر المشكلة لهذا المنظور السردي فقد تطرق إلى الراوي و خصائصه ، و كيف صوره سويدان في هذا الشكل السردي حيث جعل كنفاني الراوي يمتاز بحرية واسعة في تناول الشخصيات الواقعية و بلورتها في هذا الخطاب السردي يقول سويدان " في هذا العنصر ينتج انعدام التأثير للراوي حرية واسعة في تناول الاحداث و الشخصيات فلا يفترض الراوي من خلال أي حاجز في رؤية الواقع و خلفياتها " لهذا يقر سامي سويدان أن قصص غسان كنفاني قصص واقعية جسدت نضال و كفاح أمه ضد حركة صهيونية هذه الامة الفلسطينية التي خاضت حرب لا زالت مستمرة من أجل تحقيق الحرية و السلام، هذان العنصران الأخيران هما الهدف الأسمى سواء الخطاب السردي أو في المنظور الواقعي ، كما لح سويدان في هذه الدراسة إلى كلام الشخصيات الذي يعد عنصرا أساسيا يهدف من خلال هذه الشخصيات إلى إبراز الطابع القصصي ، لهذه القصص لهذا فإن هذه الحوارات بين الشخصيات يمكن ان تكون محمولة أو منقولة أو مروية ، هذا التنوع الكلامي للشخصيات في الخطاب السردي يعمل على التعاون الزمني لهذه القصص مع الحفاظ على الأبعاد الدلالية في السياق العام لهذا الخطاب.[3]

---

[1] أنظر: سامي سويدان في دلالية القصص و شعرية السرد ، ص 94

[2] عبد الفتاح عثمان ، الرواية العربية الجزائرية دراسات أدبية ،دار صادر ، بيروت ، لبنان، ط 1993 ص 36

[3] انظر : سامي سويدان ، في دلالية القصص و شعرية السرد ، ص 185

كما نجد الناقد سامي سويدان في هذا التشكيل السردي القصصي لغسان كنفاني يطلق عليه المربع الغريماسي هذه الآلية التي تعتبر من احد الآليات الجوهرية التي تبناها هذا المنهج ، يذهب سويدان أن هذا المربع السيميائي يقوم على توزيع المعطى الدلالية للثنائية الضدية التي تحكم النص السردي وهي ثنائية الصهيونية والفلسطينية التي تنتج عنها ثنائية أخرى و هي ثنائية الحرب والسلم هذه الثنائية التي أفرزت معطيات دلالية متنوعة، عملت على تحريك الشخصيات في الطابع السردي القصصي لهذه القصص [1]، يقول السويدان يبين هذا المربع السميائي عن توزيع المعطى الدلالي العام في مجالين دلاليين متناقضين ، بناء لما يؤسسه التضاد القائم بين السلم والحرب ، يقوم هذا المربع على أربعة عناصر خارجية مشكلة لطابعه الشكلي وهم السلم وضده وهو عنصر الحرب الذي يمثل الحركة الحركة الصهيونية ، والسلم الذي يمثل القضية الفلسطينية وبين عنصر الاعتداء الذي يمثل الشخصية الرئيسية في هذا التشكيل القصصي ، وعنصر المقاومة والصمود والذي يمثل الهدف الأساسي الذي تهدف إليه كتابات غسان كنفاني، هذا المربع الذي يضمن في داخله عناصر أربعة أخرى تمثل الضدية الداخلية فالعنصر الأول يمثل عنصر الموت ضد الحياة، اما الضدية الثنائية الأخرى وهي عنصر التنافر والانسجام.[2]

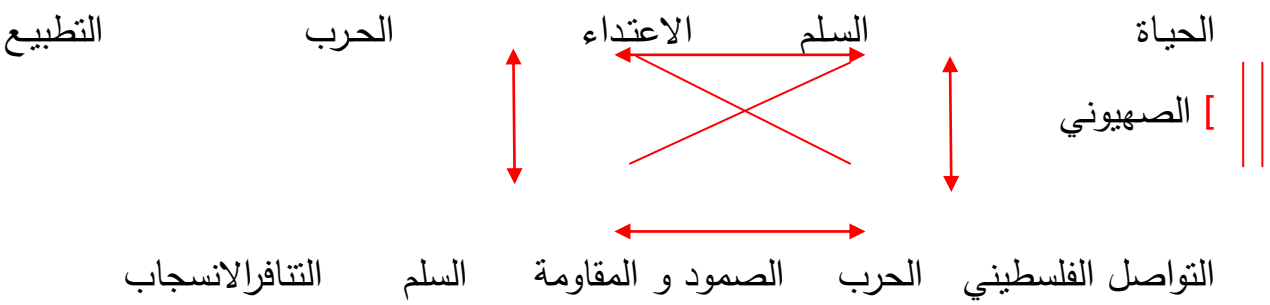
- **العناصر الثنائية تمثل الشكل السردي لقصص غسان كنفاني**

**المعطى الدلالي العام للأقصوصة**

الموت

[1] المرجع نفسه، ص 138

[2] المرجع نفسه، ص 186




- **المعطى الدلالي العام للأقصوصة**

تعد هذه الدراسة التي قام بها سامي سويدان لقصص غسان كنفاني بمثابة استنطاق واقعي لقضية تاريخية ما زال يلوح ضوؤها في الأفق إلى حد الآن هذه الدراسة عملت على صيرورة الفصل والإثبات عن شواغل الذات ورغبتها ، هذه القصص التي عملت على صيرورة الفصل والإثبات عن شواغل تهدف إلى ما وراء ترسيخ ظاهرة واقعية التي تمثل قضية واقعية ، وهي قضية كفاح أمة ضد الاستعمار الصهيوني ، إن هذه الدراسة القائمة على بزوغ العلاقة القائمة بين جدلية العدوان والسلم، هذه الدراسة قد قامت على اخراج الصباغ الفني والجمالي للنص المذكور يقول سويدان " عن هذا التمثال القائم والمتعدد المستويات يجعل من النص هيكلا عاما كما في تفاصيل أجزائه عملا إبداعيا ، غزير المعاني والدلالات يشكل باعتباره كذلك مساهمة حيوية في بناء النص القصصي العربي الحديث ، بقدر ما يشكل مساهمة فعالة في النضال الفلسطيني والعربي ضد الحركة الصهيونية .[1]

وفق آليات المنهج البنوي قد مثلت استراتيجية نقدية لهذا الناقد ، غير ان هذه الدراسة تبقى ناقصة لعديد من الأطر التي قام الناقد سامي سويدان بتتبعها على هذه الدراسة ومن بين آليات المعينة في هذه الدراسة سيمائية العنوان وآلية التشاكل والتباين حيث يعتبر هذين العنصرين من العناصر الأساسية في أي خطاب إبداعي.[2]

[1] انظر: سامي سويدان ، في دلالية القصص و شعرية السرد ، المرجع السابق ، ص 212

[2] المرجع نفسه ، ص 214

## 2.3 تجليات البنيوية في نظر سامي سويدان من خلال كلاسيكية الحداثة في الشعر العربي:

يعد ديوان بيادر الجوع لخليل حاوي تجربة إبداعية متميزة وصلت إلىأقصى درجاتها نتيجة ما اتسمت به من نضج و اكتمال رفيعين في بناء القصيدة وملائمة مكوناتها الإيقاعيةوالأسلوبية لتصوراتها و دلالاتها.

ففي نظر - سامي سويدان-أن المتتبع لتجربة –خليل حاوي – لابد ان يكشف تنامي الفجيعة, فلعبة الانبعاث في شعره تشبه تماما لعبة الطفل الذي رغب في لعبة باهظة الثمن و ابوه فقير يريد قرشا من غيمة , فهدد الطفل بالانتحار ان لم تؤمن له اللعبة , و هكذا فالموت حتمي للطفل ما دامت اللعبة غائبة و مادام الفقر و العفوية و التفسخ و تغدي عروق الناس و الأمة و الأرض و الأطفال لكونهم صادقين لا ينتظرون طويلا و لا يقبلون بإنصاف الحلول , فأما ان يكون الانسان صادقا مع نفسه في شعره وفي حياته , و يعرف مادا يريد , و يريد برغبة وقوة , و هده الرغبة يوم القيامة هي العلامة البارزة في شعر حاوي , أراد ان ينقد بقوة النبرة فلم يفلح فعمد إلىالإنقاذ بالدم[1]

أما بالنسبة لدراسة - حسين مروة بعنوان- مع "خليل حاوي في ديوان يبادر الجوع "[2] فيرى ان غناء الشاعر جراح المأساة و كشفه عناصر الفجيعة فيها هو الوجه الايجابي الوحيد في - بيادر الجوع- , و يتساءل و لكن كيف نرتضي ان ينفث في أعصاب جيلنا سحر اليأس و خدر الحياة , و ان يقيم في دربه هدا الجدار الأصم الممتنع حتى على المعجزة .

و إذ كان حسين المروة قد اعتذر لاحقا م الشاعر عن ملاحظته هده و اعترف انه لم يستوعب مضمون القصيدة في حقيقته الا بعد الهزيمة [3].

فمن الواضح ان هدا الموقف بقي لفظيا عابرا و لم يتجسد بإعادة النظر في بحثه و قد أتيحت له الفرصة لدلك عند اعداد الطبعة الثانية قراءة مختلفة لقصائد الديوان كما ان النظر في هذه الدراسة بين ان الملاحظة السلبية التي تلخص اليها بصدد الديوان تستند الى جملة من الاراء

---

[1] ربيعة ابي فاضل ،" خليل حاوي " الشاعر في معانية صحيفة النهار بيروت 1982/07/03.

[2] حسن مروة، في كتابه دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي بيروت دار الغارابي ط 2 .1976 ص 115.

[3] مجلة الاخبار الصادرة في بيروت 02/03 /1973 ص .34

والأحكام الخاصة بنصوص قصائده وهي مقدمة دخيلة على هذه النصوص او مخطئة فهمها محرفة لها , (ج) من دلك تحويل الباحث مخاطب الشاعر ( لعازر 1962) في المقدمة التوضيحية التي جعلها .

لقصيدته التي تحمل هذا الاسم إلى نوع من حوار داخلي بين الشاعر و ذاته **ص110** فيتحول الشاعر بدلك الى لعازر المقصود مع كل ما يتضمنه دلك من تشويه مروع للقصيدة والشاعر , أما قراءة القصيدة بتفاصيلها فإنها تلحق بها مزيدا من الخلط و التشويه حيث يعتبر المسيح المخاطب في المقطع الحادي عشر ( المجدلية ) مع القصيدة لعازر و قد فرغ في انبعاثه من جوهر معنى الحياة البشرية و أصبح ملاكا , لا إنساناص**114** و عندما يتساءل الباحث لماذا لعاز خليل حاوي كان هكذاص**114**فالجواب لديه ( لأنه انبعث من غير معدن الشعب و معدن الأرض ) اذ لماذا يطلع من جيب السفير .

ولم يطلع من قلب شعبنا و أرضنا ؟ هنا نمضي من القصيدة حتى النهاية ولا نجد الجواب **ص105**.

ومن هذا المنطلق السافل بالترهات يقرا- حسين مروة –قصيدة "جنية الشاطئ" فيرى بعين النقد الموضوعي ان البشر حين يرون الغجرية شمطاء تنبش في المزابل عن قشور البرتقال انما يرون انفسهم لاهين نبشا في مزابل التاريخ والحضارة لا يطلبون غير القشور من حدائق الوجود **ص110**أما قصيدة "لكهف" لا فيجد فيها تصوير الشاعر معاناته لمشكلة الزمن ملاحظا ان الزمن في هده القصيدة لا يزال مشكلة مستقلة قائمة بذاتها منفصلة كل الانفصال عن حركة التاريخ والكون والمجتمع البشري , ان خليل حاوي يعاني مشكلة الزمن المأساوية برؤيا تجريدية حتى يبلغ منطقه ( الرفض ) المطلق لكل ما هو ايجابي في الكون والحياة , وفي القيم الحضارية كلها **ص105**فيأخذ عليه الانكفاء برؤاه عن مكتسباتنا الحضارية و الارتداد الى بدايات الحضارة ليتعلمه **ص 106.**

لقد فك العلم في عصره التنظيم ( طلسم ) الزمن و حل بدلك مشكلة الزمن من أساسها فتضيع في قراءة كهده الدلالات الفعلية للقصائد و تهجن و تشوه بإسقاطات و تحريفات فظيعة ثم تحاسب و تحاكم بناءا عل هدا الوضع الذي تنتهي اليه [1].

[1] سامي سويدان، المصدر السابق، ص 58

## 2.4 التماثل البنيوي :

يرى - سامي سويدان- ان التماثل البنيوي في تركيب القصائد الثلاثة في بيادر النوع أن يدفع -بريتاعوض-إلى اعتباره بقصائده الثلاث يعبر عن تجربة شعرية واحدة كانت قصيدة للعازر عام 1962 دونها[1] لكنها رأت ان القصيدة الأولى الكهف تعبر عن"مأساة العقم والفراغ والعجز عن تغيير الواقع الذي تحجر فيه الزمن واستحالت فيه الدقائق الى عصور..."[2]

واعتبرت ان الشاعر يصور في القصيدة الثانية (جنية الشاطئ) الم البراءة أمام المعرفة المدعية عاد تحولت الغجرية [3]رمز البراءة و الحيوية الى شمطاء بعد الاحتكاك بالحضارة المزيفة التي يقيل الحيوية و لكنها بعد ان تعلن ان القصيدة الثالثة(لعازر 1962 ) رمز لمأساةالأمة العربية في معاناتها للانبعاث المشوه الأقصى من الموت [4].

لا تلبث ان تتجه إلىإعطاء دلالات لعناصرها لا تتفق ومقتضيات هذا الرأي ومعطيات السياق النصي حين تجد ان لعازر يرمز الى الشعب العربي الذي يعاني آلام الانبعاث المشوه بعد ان يعصي عليه تغيير الواقع المهترئ , فيتحول من مناضل الى عميل[5], و ان زوجته ترمز الى الحضارة ( العربية ) التي انجرت الى جحيم القبر لتمضي في قراءة خطية تتوسلها شرحا للقصيدة لا يحفل بتأويلاته المضطربة حسب هو إنما وهذا وهو الأهم يفقد الصلة كذلك بالرمز العام الذي بينت القصيدة على أساسه .

كما انه وجد في بعض أبيات المقطع التاسع ( انهيار ) من هذه القصيدة ماجعل الباحثة تستنتج ان زوجة لعازر تشعر برغبة في الارتماء تحت عجلات القطار للتخلص من هذيانها وآلامها

---

[1] ريتاعوض، ادب الحديث بين الرؤيا والتغيير، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 ،نيسان 1979 ،ص73

[2] المرجع نفسه، ص 73

[3] المرجع نفسه، ص 74

[4] المرجع نفسه، ص 74

[5] المرجع نفسه، 74 – 95

النفسية[1] فان مطاع صفدي يجد في الأبياتذاتها تعبيرا عن انكفاء الأمة"الى ما تحت دواليب الزمان , تمزقها و تطحنها , و لا مكان لها في الطليعة "[2]

ويمكن ان تعد قراءة -مطاع صفدي-لقصائد الديوان الثلاث من اقرب القراءات الى حقيقة طروحاتها العامة وأكثرها انقادا الى جوهر دلالاتها المجملة رغم ما يعتورها من أخطاء تكاد أحيانا ان تكون فادحة، وهو يعتبر الأولى ( الكهف ) مفتاح الديوان كله و إيقاع الخصب و العقم متجسد بصورة نموذجية في هده القصيدة[3] , حيث يثبت الشاعر بدرة المأساة خلصا انطلاقا من تجربته الفردية هو باعتباره مبدعا هي الخيبة حتى من الخلق[4] , لكن الديوان المشار إليه لا يلبث ان يتكشف عن قصيدة واحدة ( لعازر1962) , و يرى الكاتب في القصيدة الثانية ( جنية الشاطئ ) تجسيدا للمدخل الثاني إليها الى أن مثل هدا الرأي.

– وكذلك معطيات النص نفسها – لا يتفق مع ما تنتهي إليه قراءة هده القصيدة الاخيرة بصدد الغجرية –جنية الشاطئ ( بالرغد من ان حكم الآخرين قد قضى على قوة جسدها , و أخضعه للزمن الذي لا يأتيإلا بالشيخوخة و الحجز حتى الموت , فان المرأة او الحياة او الارض , تضل ترفض هذا المصير , لأنها تحس في أعماقها القدرة على تدمير كل ما حال من اجل حال أخرى , تدمير القبح و العجز نفسه 3[5] ) , و بالرغم من ان الكاتب يلحظ في القصيدة الثالثة ( لعازر 1962) إن عودة العازرإلى الحياة , هي عودة الفشل الى إرادة الخلق , عودة العدم بثوب يشبه الحياة حيث يصبح البعث أشقى من مواجهة الموت نفسه , ان البعث هكذا , ليس هو الا تشويه الموت , و ان الأمة التي خدعت بأبطالها , بفرسان الانبعاث عادت فلم ترى فيهم الا ما رأت زوجة العازر في زوجها العائد من القبر كما فجعت هذه المرأة بزوجها كذاك فجع التاريخ بأصناف الرجال و هم يحققون انبعاث الحضارة في

---

[1] ريتاعوض ، المرجع السابق، ص 83

[2] متاع صفدي، الشعر ( الكون و الفساد ) في الفكر العربي المعاصر، بيروت، مركز الإنماء القومي، العدد 26 حزيران تصور 1983، ص 16 .

[3] مطاع صفدي، المرجع نفسه، ص 10

[4] المرجع نفسه، ص 19

[5] المرجع نفسه، ص 13

وريد الأمة , و إذا بهم أشباح من القبور يفتقرون هم اولا للحياة , فكيف يعطونها للاخرين[1] , رغم ذلك كله فانه إذ يتعرض لأبيات واردة في المقطع الرابع من القصيدة ( زوجة لعازر بعد أسابيع من بعثه ) يخلط بين الماضي والحاضر ويرى في تعبير زوجة لعازر عن واقعها المذكورفي العنوان تذكرا لماضي علاقتها بزوجها الحبيب حيث ( اذا ما التقى بها والتحمت الإنسانية بالحياة , البطولة بالأرض , الذكورة المصير و أنوثة الحضارة كانت ذروة الخلق الجديد , يلتقيني علفا في دربه ( أنثى غريبة غير عابئ بما يبرز بين مثل هده الأبيات ورويته في تنافر صارخ , الى حد انه يمضي لتأكيد الموقف نفسه على نشاز اشد حين يضيف ( هكذا تم التلاقح و أنجبتالأرض دولة الأبطال كنت استرحم عينيه ( وفي عيني عار امرأة ( أنت تعرت لغريب ).[2]

أمَّا بالنّسبة لقراءة إيليا الحاوي في نظر سويدان هي الأشمل والأدّق والأصوب بين جميع القراءات التي أتيح لي الاطلع عليها، وإن كان يعوزها الترابط الكّي والرؤية الجامعة ويعترها العديد من الهنات في تفاصيل المتابعة النصية للقصائد فهو يرى أنّ ليعازر هو ذروة المعاناة العدمية والزوالية فيما كانت الرحلة الثامنة ذروة المعاناة الإبداعية والتفاعلية[3]، ويلاحظ منذ أناشيد نهر الرّماد أنّ الشاعر بات يكشف في تجاربه الذاتية القديمة ارتباطات حضارية وغيبية وأسطورية، وأنّ تجربة الصّلب والموت والبعث تطعمت في حنينه الرّيفي[4] وهو إذ يخصّ بيادر الجوع بفصل كامل من كتابه الجامع والمثير عن الشاعر وأعماله[5] فإنَّه يقدم الشرح الأوفى والأكثر ملاءمة لقصائده بين تلك الشروح الشائعة، إلا أنّه لم ينج من الوقوع في بعض الأخطاء، لعل أهمها الإتجاه الخطي الذي يعتمده في قراءتها، وهو الذي يجعله أحيانا يتوقّف عند بعض التَعابير و الصُّور الواردة في ( لعازر 1962 ) عاجزاً عن استيعابها و تحليلها كما في قوله بصدد أبيات من المقطع التاسع ( انهيار ) من هذه

---

[1] مطاع صفدي، المرجع السابق، ص 15

[2] المرجع نفسه، ص 16

[3] إيليا حاوي، قراءة في شعر خليل حاوي، في الفكر العربي المعاصر، بيروت العدد 26، حزيران تموز 1983، ص35.

[4] إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من حياته و شعره، في الفكر العربي المعاصر، ص 25.

[5] نقلا عن جسور الحداثة المعلقة، الفصل السابع من " مع خليل حاوي في مسيرة حياته و شعره " بيروت دار الثقافة 1986، ص 537 – 604.

القصيدة : " الشاعر يحسُ بأنَّ النَّعش بارد و أنّه يعرق في الآن ذاته، و هو متناقض بين البرودة والحرارة و له عين مفتحة لا تغمض، مثل هذه الصّور تتخطى كلّ وسيلة عقلية للتّعليل والتّحليل "[1]، أو يوقعه أحيانا أخرى في التناقض كما هو الحال عندما يذكر بصدد المقطع الرابع ( زوجة لعازر بعد أسابيع من بعثه ) أنّ لعازر كان ينهش جسد امرأته نهشا بلا حنان ولا رحمة، و كأنّه نمر مشبوق أو أنّه فولاذ فولاذ محمى، ولهذا كانت امرأته تحسُّ أنّه حين يواقع الجنس عليها إنما كأن صار أداة أو آلة تمتطيها، ومن البيّن أنّ امرأة ليعازر باتت تحسُّ مع زوجها أنها تواقع الدنس وأنها واقعت غريبا طرأ عليها فاستسلمت له وخرجت من بين يديه زانية محققة ، ثم لا يلبث حين يتعرّض للمقطع العاشر ( الناصري يتراءى لزوجة لعازر ) أن يقول : " وامرأة ليعازر كانت تهجس بالمسيح الذي أقام زوجها طيفاً هو الآخر، أقامه إلى جنبها كائنا منحلا عنكبوتيا، خفاشيا، أفل العالم في نفسه و نزل في هاويته و تدلّت أعضاؤه فيه كأمراس العياء والشلل، كان زوجاً و حين أرجعه المسيح أرجعه على صورته و مثاله لا يواقع الخطيئة ولا يعرف الجنس، وهو إنما يتأثم منه " ، يضاف إلى ما سبق اعتباره ما يرد على لسان لعازر في المقطع السّادس " الخضر المغلوب" خاصّا بامرأته كأنها هي التي تصارعه " ومخلبه أقوى من السّيوف، يغرز في الحجر الصّلب مخلبه، يفري في كبد امرأته "[2].

وقد فاته أنّ الأبيات التي يستشهد بها تأتي ممهورة بمزدوجين عند بدء كلّ منهما لتميّز المتكلم فيها ( لعازر ) عن المتكلم قبله ( زوجته ) وقد أسقط الباحث هذه العلامة المميزة في كتابه المذكور هذا إلى جانب إحالات عديدة لا تتفق والسياق الدلالي أو الإشارات التي أثبتها الشاعر نفسه في تقديمه للقصيدة كما في قول الباحث أنّ " ليعازر صار شهرياراً آخر ...[3] ، أو إنّه آل " إلى ما يماثل البوذي الذي يطعم الطحلب والقمل دمه وشرايينه، أرخى يدي عزيمته واندافاعه الذي كان حينا حيويا و جعلت أمواج الزَّمان تدفعه وتتدفعه به وهو لا يريم ... ، كما راجع ما كان الشاعر قد أعلنه في المضمون الشعري في " خليل حاوي /

---

[1] مطاع صفدي،المصدر السابق، ص 587 .

[2] راجع، الفصل السابع من " مع خليل حاوي في مسيرة حياته و شعره " بيروت دار الثقافة 1986، ص 537 – 604.

[2] المصدر نفسه، ص 587 .

[3] الفصل السابع من " مع خليل حاوي في مسيرة حياته و شعره، م . س، ص 574

الشعر .. و الموقف .. و الفكر الفلسفي " [1] " حاولت أن أبلغ بالثورة و الرفض إلى الكشف عن حقيقة الفطرة في ذاتنا القومية، و عن العناصر الحية في تراثنا و تراث الإنسان، لقد أدي بي الرفض إلى إكتشاف قيم الحضارة من جديد، و كانت تجربة شبيهة بالإشراق الصوفي تجلى فيها الحاضر ماضيا و الانبعاث المقبل حاضراً مبرمًا يمسح الحاضر، غير أنّ التجربة التي عانيتها فيما بعد تكشف عن رؤيا مفجعة تنفي ما أكدته قبل و تشير إلى أننا لسنا في زمن يشارف الانبعاث الأصيل، و كان بعض النقاد قد نعتني بشاعر الانبعاث الأول فلم يمنعني ذلك من الإخلاص ليقين التجربة و الرؤيا، فأعلنت ما تكشف لي : إن ما يدعى بالانبعاث ليس تكرار لترسيات عصر الانحطاط، و ليس عودة إلى ينابيع الحيوية في الفطرة الأصلية، ثم كانت قصيدة ( العازر 1962 ) التي عدها بعض النقاد تعبيرا عن وجدان المرحلة الحاضرة كلها " ، و رأى أنّ " الرمز هو الصورة البنائية الكلية التي تنضوي تحتها الرموز الجزئية، أو ما يدعى بالصورة المجازية ... و الرمز الكلّي في شعري هو أسطورة شعبية تراثية، و لهذا استخدمت السندباد في تعبيري عن الانبعاث العربي، كما استخدمت فيها بعد " لعازر " رمزًا للانبعاث المشوه و هو أشبه بالكشف عن المحنط والميت"[2] .

إذ أنّ سويدان يرى أنّ في مقال " الطريق " المذكور سابقا أنّ الشاعر يتحدث عن الرؤيا باعتبارها متعددة الأبعاد يتحد فيها " ما هو ذاتي بما هو قومي أنساني كوني " ص 93، وأنّه كان يحاول تجسيد الرؤيا و التجربة بالإيقاع الداخلي، و الصُّورة الحسنة المحددة التي توحي، في الوقت نفسه بإمداء غير محدودة، و إذ يميز رمزيته عن تلك المعروفة في الآدب الغربي ذي النزعة الذاتية المغلقة في التعبير، فإنه يعتبرها " رؤيا تنفذ عبر الواقع إلى الحقائق الخفية التي تكمن وراءه " [3] ، كما يشدد على أهمية الإيقاع مؤكدًا أنّه من أهم عناصر الشعر و يكاد يعتبره شرطا لازما للشعر كي يكون حقا شعرا حين يقول : " كل

[1] مجلة الطريق، بيروت السنة 30، العدد الأول كانون الثاني 1971، ص 95 – 96 .

[2] مجلة الأخبار الأسبوعية، بيروت 1973/02/03، ص 34 .

[3] مجلة الطريق، م . س، ص 94

قصيدة لا يمكن أن يكتشف فيها نمط من الإيقاع أو نظام من الهرموني ( التناغم ) يميزه عن الإيقاع الاعتباطي في النثر، فمن الخير أن تنقل إلى نطاق النثر ... "[1].

في نظر سامي سويدان أنّ إيليا حاوي قد يكون من أكثر الدارسين اهتماما بالإبداع، كما تعبّر عن ذلك إشارته المتفرقة إلى أنّ الشاعر كما توسّل الرمز الحسّي النّفسي، و النّفسي الحسّي، توسل كذلك الرمز الأسطوري النابع من قلب بيئته و تربته و من الشعب و التاريخ، وهو يمثّل صفوة التجارب التي عاناها الوجدان الجماعي[2] ، وإلى اعتماد الشاعر الأسطورة وأهم الرموز الأسطورية عند خليل كان المسيح وتموز والسندباد والمجوس والبحار والدرويش والمن والسّلوى والخمرة والزاد فضلا عن رموز أخرى بين بسيطة ومعقدة، والأسطورة وهبته الكلية واليقين، وإلى أخذ الشاعر بـ "كلية التجربة" أي أنّ يجسد تجربته في أقصى أبعادها، وكلية التجربة هي التي جعلته يبتدع ذلك الأسلوب المتدرج، عبر القصيدة الواحدة، في مقاطع تستقل وتتصل وتتولد بعضها من بعض الآخر و تكون قائمة بذاتها في حدودها، إنه البناء الكاتدرائي أو السمفوني، على معاناة مأساته ملحمية، وهو ما جعله يسقط العامل النثري وموقع السّرد والوصف، إذ كان يستصفي اللّحظة الذروية العليا من المعاناة ليصل إلى ما كان يسميه الوحدة العضوية، و هي ضرب من التماسك ينتقل عبر الزّمن النّفسي والمأساتي والانفعالي و يسقط كلّ ما دونه، أو الباحث هنا كما في إلماعه إلى أنّ اهتمامات الشاعر الفلسفية " تعادل اهتماماته الشعرية و الجمالية "[3] ، و إلى أنّ الإيقاع ذو أهمية توازي أهمية اللغة في الشعر ... هو باعث الذهول الشعري، وهو الذي ينير الرؤيا، ويمهد لها و يضمها و يحتضنها، إنه أشبه ما يكون بروح القصيدة[4]، بقي عند حدود هذه الإشارات العامة والمبعثرة لا يجمعها و يؤالف بينها لتنتظم في منهجية دراسية فاعلة من جهة، ولا يستفيد منها في مقاربته للقصائد المختلفة حيث تستحوذ القراءة الخطية الشارحة والمؤولة عليها، وقد أشرنا إلى بعض مخاطرها أو منزلقاتها لديه من جهة ثانية ( التقصير) .

---

[1] مطاع صفدي، المصدر السابق، ص 95 .

[2] – سامي سويدان:المصدر السابق ، ص61 .

[3] – المصدر نفسه، ص 29

[4] – المصدر نفسه، ص 39 .

و أيضا يرى سويدان أنّ هناك دراستين لافتتين تشكلان نوعا من الممارسة العملية في بحث الجمالية الإبداعية عند خليل حاوي، الأولى للدكتور مروان فارس[1] تناول فيها إيقاع النشيد الأول " البحار و الدرويش " في نهر الرماد، حيث يبرز التسرع في الإستنتاج على غير إقناع كما في قوله : " تتوزع المساحة كما يتوزع الوقت، و هناك تناغن عميق بين هذين العاملين الأساسيين للشعر، وسع المسافة هو ذاته وسع الوقت لأن وسع الأرض و البحر هو ذاته وسع الرحلة في المكان و ما فوق المكان في الكشف و الرؤيا في الهجر و الإبحار " ص 74؛ و يقدر ما يبرز التّمييز بين السؤال و الطب، و بين الجملة و العبارة في هذه الدراسة .

يبرز عدم التمييز في التفعيلات بين فاعلاتن و فعلاتن و بين فاعلات و فاعلن، و هو خلل يأتي في دراسة إيقاعية دلالية لينال من أساسها و يعرض كيانها بأكمله للإنهيار .

أمّا الثانية فهي لديزيرهسقال[2] تناول فيها قصيدة " مناخ " ( من الديوان الأخير للشاعر من جحيم الكوميديا ) في قراءة رمزية و إيقاعية دلالية، في الجانب الأول (القراءة الرمزية ) تجري عملية تهشيم و خلط و قلب للمعطيات الدلالية عبر جملة من المخططات (ستة مخططات ) فيصبح فعل مثل : " ترتمي " ( الدال على الامتداد و الاتساع ) دالاً على الانحسار، و " لا تبالي " ( الدال على الإكتفاء و الإطمئنان ) دالا على الخبث والفساد، بدليل من يقوم به (الحية ) من جهة و السياق الوارد فيه من جهة أخرى ( الغط في الشمس) [3] ، و ينتقل إسناد فعل تموت ( المسند في النص إلى العنكبوت ) إلى حية .. والرسول المضاف في النص إلى العناكب و الحية في حيز سلبي واحد ( سمته الشر والاحتقان و الموت ) مقابل حيز إيجابي يجمع فيه الصخر و الأدغال و الدوالي ( سمته البراءة و الحيوية و الحياة ) فيفتقد النص التّمييز بين الحية و العناكب و هو فائق الأهمية فيه، و يغفل التمييز الأهم المتكلم و هذين العنصرين و يضيع بالتالي التعارض الأساسي كما الرئيس في النص، و تأتي المعادلات التي تعتمدها الدراسة نتيجة تحريف لوضعية النص و دلالة تراكيبه و مفرداته، في الجانب الثاني ( القراءة الإيقاعية – الدلالية ) يعتمد

[1]– في بينة الإيقاع عند حاوي، في الفكر العربي المعاصر العدد 26، ص 76 / 77

[2]– خليل حاوي، الذاكرة الرمزية و البنية الإيقاعية في الفكر العربي المعاصر، العدد 26، ص 88 – 95

[3]– المصدر نفسه، ص 90 .

الباحث نقاط ارتفاع يخص بها الوتد المجموع و الفاصلة الصغرى و استواء يخص بها السبب الخفيف، على أنّه يعين خط انكسار عند كل سبب خفيف تنتهي إليه الوحدة الإيقاعية و خط تلاش عند كلّ سكون يلي مباشرة آخر ساكن في هذه الوحدة، و ليس هناك من تعليل لهذه الترسميات بحيث تبدو الترسيمات المختصة بها أقرب إلى المخططات الترميزية البدائية، إنّما المهم هنا أنها لا تفيد بشئ في رؤية البنية الإيقاعية المتميزة للقصيدة، و لو بقينا عند معطيات الدراسية نفسها دون أن يعني ذلك القبول بها التي أقامت تناقضًا بين مدينة العناكب والمناصب والحية واللآلي ( السلبية ) وبين مناخ الصخر والأدغال والدوالي (الإيجابية ) [1]، واسمة الأولى بخط هابط والثاني بخط صاعد[2] ، فإن الترسيمات تبين عن تماثل بين ما يرد بصدد العناكب والمناصب وما يرد بصدد مناخ الصخر والأدغال والدوالي، خاصة في خط الانكسار الأخير، بل إنّ الترسيمة الخاصة بهذا المناخ المذكور تأتي متطابقة مع تلك الخاصة بالحية واللآلي لكن الأهم من هذا كله أنّ تفتيت الوحدات العروضية البسيطة ( التفاعيل ) إلى أسباب وأوتاد وفواصل وسواكن وإعطاء هذه الأجزاء سمات .

استواء وارتفاع وانكسار وتلاش لا يستقيم خارج الدراسة الموثوقة في القصيدة من ناحية، ويعتبر نكوصًا وارتدادًا عن الإنجاوات البنيوية التي تتمثل لا بالتفعيلات و علاقاتها في الوحدات الإيقاعية ( الأبيات ) و حسب بل في النص بأكمله ضمن المعطيات البنيوية التي يتميز بها، مع ذلك و في نظر سويدان تبقى هاتان الدراستان الأخيرتان رغم عدم جدواهما إجرائيا محاولتين طريقتين منهجيا لا تخلوان من بعض العناصر الإيجابية، خاصة في سعيهما لتخطي استعادات القصائد بنثر ما يعتقد أنه معناها، و للتصدي لأوجه الإبداع فيها[3] .

**ب – النّسق الدّلالي :**

يرى سامي سويدان أنّ قصائد بيادر الجوع يربطا ترابط دلالي قوي ومتين يتجاوز حدود التقارب والتشابه في ما بينها، معبرة عن وجهة دلالية تحكمها، فحالات البؤس التّي تتطرّق

[1] خليل حاوي، الذاكرة الرمزية و البنية الإيقاعية في الفكر العربي المعاصر، العدد 26، ص 91

[2] المصدر السابق، ص 92

[3] – سامي سويدان:المصدر السابق ، ص 61

إليها كمجالات متنوعة من الإنحطاط العام الذي يجمعها تبدي عن تزايد المدى المحكوم بهذه الحالات، إذ يتوسع من الإطار الذاتي والفردي ليشمل الحياة الإجتماعية والمرحلة التاريخية بأكملها[1] .

ففي القصيدة الأولى ( الكهف ) تعبير عن معاناة فردية رهيبة للذات التي عرفت الخلق والإبداع و العطاء ثم عجزت عنها فانيجس إحساسها بالعقم والجمود و الخواء شعورًا حادًّا و فاجعًا بالموت و التلاشي و الانسحاق، كما أن الإنسان ضعيف فالذات تستجير بربّ الوحي الذي وهبها القدرة على تحقيق أحلامها الخيرة فتلتحم الخيبة بالعجز فتقوى الإحساس بالضعف، و رغم إصرارها بين الكفر و الإيمان على عدم التراجع و الإنخراط في العيش العادي، و من هذا المأزق بالذات تتأتي مأساوية الوضع و فجائية الموقف و تبقى في النهاية قدرة الذات على الإبداع و استحداث المعجزات .

أمّا المأزق بالنّسبة للقصيدة الثانية ( جنية الشاطئ ) فهو اجتماعي، فتجربة الغجرية تمثيل حي للنزعة الإنسانية الفطرية بعفوية و انسجام مع الطبيعة و عناصرها فتصطدم بقوانين المدينة التي تطوّقها و تضيق عليها، و يواجهها المجتمع بالقمع و الإرهاب و النّفي، هكذا يمتد مجال أزمة الذات و يكبر ليشمل العلاقات الاجتماعية التي تنخرط فيها، و تبرز ذات مفعمة بالحيوية و النشاط لكنّ المجتمع يرميها و يهمشها و يحيلها إلى هيكل بشع و مؤذ[2]

أمّا القصيدة الثالثة ( لعازر 1962 ) فهي مزيج من الأزمة الفردية الخاصّة كما في الأولى و من الاجتماعية العامة كما في الثانية و تجاوز لهما في الوقت نفسه، حيث تتخطى الأزمة المطروحة إلى بعد أشمل و أعمق و هو البعد الحضاري، تتجسّد هذه الأزمة في التجربة التي تمر فيها النّخبة القيادية للأمة إذ تنقلب من عنفوان النّضال و شهامته و غيرته إلى ذل العمالة و وخم الطغيان و فسق الأنانية، و هما تفاقم و احتقان يسمان جيلا بأكمله و مرحلة تاريخية بمجملها بطابعهما المأساوي المخيف[3] .

**ج – الرّمز الكلّي :**

---

[1]– سامي سويدان ،المصدر السابق ص 65 .

[2]– سامي سويدان ، المصدر نفسه، ص 65 .

[3]سامي سويدان، المصدر نفسه، ص 66

يقول خليل حاوي في مقابلة أجرتها معه مجلة الطريق ( بيروت، السنة 30، العدد 01، كانون الثاني 1970، ص 92 ) : " لعل أخطر ما أحدثته في مجال البناء استخدام الرمز أساسًا و محورًا للقصيدة " و يكمل موضحًا كيفية هذا الاستخدام و وظائفه : " في عملية البناء تستحيل الأسطورة و الحكاية الشعبية إلى رمز يشيع في كيان القصيدة دون أن يبرز فيها على سبيل السّرد و الوصف، و للرمز وضيفة أخرى هي إشراك الآخرين بتجربة الشاعر، و إدخالهم بيسر إلى عالمه الشعري، و الرمز يسعف الشاعر على التعبير عن المطلقات و المجردات، دون أن يقع في آفة الإطلاق و التّجريد، ذلك أنه صورة حسية محدّدة تعني ما تعنيه في ظاهرها، و توحي في الوقت نفسه بحقائق خفية ومضاعفات شعورية على مستويات متعددة " و الظاهر أنّ إيليا حاوي في قراءته لشعر خليل حاوي توكأ إلى حدّ بعيد على ما يذكره أنّه كان و غيره من شعراء جيله يحاولون القيام بثورة شعرية " تجعل شعرنا الحديث يتصل بالتراث العربي بقدر ما ينفصل عنه ... غير أنّي لم أستمد من التراث إلا العناصر الحية التي تسعفني على التعبير عن واقع العصر الحديث "[1]

و ضمن هذا المنظور يرى سويدان أنّ عناوين القصائد كتسميات لها تختصر فيها بعدها الرمزي العام و تشير إلى الرمز الكلّي الشامل المكون الأساسي لها، و هي بذلك تثبت انتصار الواقع الراهن و يسحق فيها الحنين إلى الماضي و يبدد أيّ رهان على المستقبل، فيترسم فيها هذا التطور الإنحداري[2] الذي يمضي من ضياع الرجّاء المستغيث في (الكهف ) إلى غيابه تماما في ( جنية الشاطئ ) و إلى انقلابه معانقة الشّر و تفاعلا مع الموت في ( لعازر 1962 )، فالرمز الكلي الذي يرسي هذه الوحدة في القصيدة الواحدة يأتي في عمقه و غناه معبرا عن فهم متميز للظواهر و العلاقات التي يتناولها التعبير ليكشف فيها أوضاعًا و حالات توحي بمواقف إنسانية و حضارية تستشرق آفاقا رحبة متعددة، و إذ يتم ذلك بين القصائد الثلاث للدّيوان فإنّ الوحدة العضوية في كلّ منها تلتحم و تلتئم في وحدة كيانية كليّة جديدة و عامّة في الوقت الذي تعرف فيه الرّؤيا الخاصة بكلّ منها انخراطًا و اندماجًا مع

[1] سامي سويدان، المصدر السابق، ص 68 .

[2] المصدر نفسه، ص 71 .

تلك القائمة في القصيدتين الآخريين مع ما ينتج عن ذلك من تصور كلّي مركب تتكامل فيه الرّؤى مشيرة إلى أبعاد و أمداء جديدة.[1]

**د – من ناحية الإبداع و الجمالية الشعرية :**

في نظر سامي سويدان أنّ ما يتميّز به خليل حاوي عن سواه من الشعراء الذين اعتمدوا الرمز في التعبير أنّ معظمهؤلاء من جبران إلى سعيد عقل استعملوا الرموز الجزئية دون الكلية. و أنّ من لجأ منهم إلى هذه الأخيرة استخدمها في سياق دلالي تأتلف معه فتبدو استدعاء قريبا و تقليديا و محافظًا بقدر ما تحكم دلالاتها الأصلية تلك الوافدة، فليس هناك من حاجة للبحث عن معنى باعتبار أنّه معطى سابق على التعبير، خلافا لذلك لا يشكل عند خليل حاوي هذا المعنى السابق على الأصيل إلا نقطة انطلاق لا تلبث أن تدخل في تناقض و صراع مع السياق الدلالي، مما يولد توترا يدفع بالقارئ إلى الكشف عن معطياته و أبعاده، هذه المعطيات و الأبعاد ليست جاهزة أو مباشرة أو وحيدة الاتجاه و المغزى ولكنها مكون أساسي في دلالة القصيدة و بنائها و جماليتها بقدر ما هي بعض من منجزاتها الأبرز.[2]

إذ أنّ سويدان اعتبر البيت أو الوحدة الإيقاعية التّي ترتكز عليها القصيدة تلك المجموعة المحددة من التفعيلات التي تنتهي بقافية مميزة، و لما كانت هذه التفعيلات تختلف عددًا و صيغًا من وحدة إلى أخرى، فقد اعتمد للإحاطة بها مجموعة من الاصطلاحات تتيح تقديم فكرة أوّلية عنها، فاتخذ الرقم العربي للإشارة إلى عدد التفعيلات التي تحتويها كلّ واحدة، و قرنه بحرف أبجدي يدل على صيغة تشكلها أو نمط أدائها بناء على استعمال هذه التّفعيلات صحيحة أو متفاعلن بجوازاتها، و لما كانت جوازات التفعيلة المستعملة هنا ( مُتَفاعلن ) لا تقتصر على تسكين الحرف الثاني المتحرك فيها ( مُتْفاعلن ) بل يطرأ عليها زيادة حرف أو اثنين ( مُتَفاعلان و مُتْفاعلان، أو مُتَفاعلاتن و مُتْفاعلاتن ) و هي زيادة لا ترد إلا في التفعيلة الأخيرة الخاصّة بالقافية، كما أشار بعلامة إيجابية واحدة (+) أوبعلامتين إيجابيتين (+ +) إلى هذه الزيادة [3] و جعل الرقم الهندي دالاً على القافية المعتمدة، مع العلم أنّ

---

[1] سامي سويدان:المصدر السابق، ص 72 .

[2] المصدر نفسه، ص 71

[3] – المصدر نفسه، ص 74 .

بعض المواقع في قصائد الشاعر يتيح أكثر من قراءة إيقاعية، و هذا على ندرته يجعل أحياناً التشكل الإيقاعي أو المشهد الإيقاعي، في بعض تفاصيله على الأقل رهنا بالقراءة المختارة .

حسب سامي سويدان يذكر إيليا حاوي أنه " كان يتفق أعوامًا في نظم القصيدة الواحدة، و قصيدة ليعازر اقتضته ثلاثة أعوام، و قد مر فيها بمراحل متعددة، و أسقط منها و أضاف إليها، و ظلّ يتعامل معها حتي يراها بريا و لم يدع بابًا للترجع و التقلقل ... " [1] ، و قد صرح صرّح الشاعر نفسه في مقابلة أجراها معه وضاح الحلو : كانت لعازر عطاءً كبيراً استنفد الكثير من الطاقة الحيوية التي هي المنطلق الشعري " [2] ، كما أنّ وليم خازن ينقل أنّ الشاعر أخبره أنّ هذه القصيدة " حصيلة سجن طويل خسر فيه ستة كيلوغرامات من وزنه ... "[3].

وربما في هذا الإطار يجدر وضع ملاحظة إيليا حاوي عن أخيه الشاعر من " أنّ تجربة الصلب والموت والبعث تطعمت على حنينه الريفي " [4] ، كما يجدر قرن قوله : " هذه العودة الدورية عبر شعر خليل لتجربة الحقل و الطبيعة و الخصب إنما كانت تتم عن الثوابت الدائمة في تجربته [5] ) ، كما أنّ الشاعر كان يتقن تشذيب الدوالي و دفنها لتنمو و تتجدد منبعثة في الربيع من قبرها .. لملاحظة مدى تلازم التجربة الحياتية بالرؤى الفكرية عند الشاعر .

وفي نظر سويدان أنّ هناك من أخطأ في دلالة القصيدة بما لهم من موقع إعلامي فاعل أفسدوها عن حسن نية أو سوئها، و من هؤلاء وليم خازن الذي يقدم قراءة مقلوبة للقصيدة يجعل فيها دعوة لعازر الحفار إلى تعميق الحفرة إلى قاع بلا قرار تأتي بعد بعثه لا قبله كما هو بَيّن في القصيدة، و من المستغرب أن ينسب هذه القراءة إلى خليل حاوي نفسه حين يذكر أن الشاعر قال له إنّ القصيدة " رمز البعث الذي واراه الانحطاط المطبق لا يزال يغلف المجتمع العربي، فطلب من حفار القبور أن يعيده إلى حفرته بعد أن يعمقها إلى

---

[1]– قراءة في شعر إيليا حاوي، في الفكر العربي المعاصر العدد 26، م . س، ص 37

[2]– الأخبار بيروت 3 شباط 1973، ص 34 .

[3]– خليل حاوي، علاقات حلوة و أفكار ... في النهار، بيروت 1982/06/24 .

[4]– خليل حاوي، في سطور من حياته و شعره، م . س، ص 25 .

[5]– المصدر نفسه، ص 25 .

اللانهاية " [1] ، أمّا جورج بولس فيرى أنّ قراءته لقصيدة ( العازر 1962 ) خاطئة لا تستقيم مع معطيات النّص الفعلية، و تتعارض في استنتاجاتها بشكل قاطع مع دلالاته الأولية، فهو يؤكد أنّ هذا الانفصال شكل " ضربة قاصمة آمال حاوي " الوحدوية " ... حلّ مثل فاجعة نكراء في نفس الشاعر، فحصد أحزانه الحضارية و القومية قمحًا مرًا على " بيادر الجوع " في 1965 و أنّ قصيدة ( لعازر ) شهادة مخالفة لمجموع رواه الانبعاثية المشرقة "

فبعد أن كان مستشرفًا يظهر في بيادر الجوع بوقا جنائزيا ينعى و يرثي بحدس استقرائي، أمّة تسير إلى غدها مكفّنة بالرّماد و الانهيارات و الهزائم، دونما ضمير رادع أو قرار وازع [2] ، و مع ترجيح تأثّر الشاعر بهذا الحدث الانفصالي فالأكيد أنّ نظرته إليه تتعدى حدوده الحديثة إلى ما هو أعمق و أبعد حضاريا و نضاليا كما صرح خليل حاوي قائلا : " لعازر صاحب قضية إنسانية، ليست فقط قضية العرب، و لا يرتبط بالحدث المحدود، إنّما تكشف القصيدة عن واقع أصيل في الذات و الوجود، الموت وجودي مناقبي لا يرتبط بالعرب فقط، و البطولة التي تعطلت في مرحلتها النهائية لا تتعطل عند العرب وحدهم " [3] ، و أخيرا نجد سامي توقف عند قراءة المطران جورج خضر لقصيدة ( لعازر ... ) نظرا لما تحفل به من أخطاء و مغالطات تثرع إلى تهجين عمل الشاعر و مسخه مسيحيا، فهو يرى خلافًا لما هو وارد في النص أنّ لعازر " عاد من حفرته ميتا كئيب " بعد أن لف جسمه بكأس مالح و صخر من الكبريت و فحم حجري لتقوى وطأة الموت، و قبل أن يعود كانت زوجته في غربة الخيانة ... ، و أنّ الشاعر اكتفى بالتّلميح حين تكلم عن مرتا و مريم، و ربما كان هذا الكلام يضطره إلى كلام قيامي بحسب الحوار الذي كان للرّب مع المرأتين في حين أنّ الحب الجنسي متصل بالموت و تاليا تكون الرؤية الجحيمية فرضت على خليل زوجة كان لابد أن تكون زانية و كان لابد أن تكون ناكرة للقيامة ... ، غير آبه بعنت القول ( الرؤية الجحيمية ) و لا بخروجه عن معطيات النص أو تحريفه لها ( زانية، ناكرة ) منتهيا إلى نظرة لا تتفق و واقع القصيدة : " ذروة هذا القهر الذي ناله لعازر بانبعاثه أنه لم يرصف مع

---

[1]– خليل حاوي، علاقات حلوة و أفكاره ...، ذكر سابقا .

[2]– مجلة النهار، 10/20/ 1986 .

[3]– مجلة النهار بيروت، 1982/07/03 .

الخضر و أنه لم ينقِد و لم ينقَد " [1] ، بيد أنّ الأهم من هذه الأخطاء تلك المغالطات في منهجية الرؤية و التحليل، فمطران خضر يطرح العلاقة بين هذه القصيدة و الإنجيل على النحو التالي : " المشكلة القائمة بين الإنجيل و هذه القصيدة أن الإنجيل قيامي التعبير و الرموز و المضامين و أن القصيدة انسكبت مواتية التعبير و الرموز و المضامين بحيث إن البعث الذي يتكلم عليه حاوي استمرار للمواتية هذه جاعلا بذلك الإنجيل في موقع إيجابي و القصيدة في موقع سلبي نقيض، لكن قراءة متأنية للقصيدة قد تقضي إلى طرح مناقص أو على الأقل ما بين لهذا الذي يراه المطران خضر، فمثل هذه القراءة تظهر أنّ خليل حاوي قد استعمل الرمز المسيحي القيامي و تعابيره ليبين من جانب قصوره و محدوديته ( يبعثه لعازر دون إرادته، و دون تغيير المعطيات المحيطة به، دون رهان على دور مميز له بعد البعث ) و من جانب آخر إمكانات التناقص التي يحفل بها إذاك بما يحمله هذا البعث من تفاقم للأذى و الشر، و من غياب للحب و الإيثار، و من انغماس في السفالة و السادية.

والأهم من هذا و ذاك لا جدوى الاعتماد على رهانات أسطورية دينية و غيرها، و أنّ القيامة الحقيقية بطولة تتحقّق في القيادات كما في الشعوب و الأمم، و أنّ هذا هو الرهان التاريخي للعرب و العالم، و لذلك يبدو من الاسقاط المستغرب قول المطران خضر إنّ الإنسان يظل في النهاية سجين الموت، إزاء ذلك قول يسوع : " أنا القيامة و الحياة و كل من كان حيًا و آمن بي لن يموت إلى الأبد "[2] ، لقد غاب عن ذهن خليل كل هذا الشر و انقطع الرّجاء، و أنّ مآساوية حاوي ليست مأساوية العاصي الزاني إلى القيامة و العاجز عن تحقيقها و إنما يرتجى قيامة الموتى، و لكنها مأساوية إغريقية فالأبواب كلّها أوصدت و ليس من مخلص بل يبدو طمسًا لطرح أساسي في القصيدة يقوم على إدانة مثل هذا الإيمان الخرافي المثالي المفارق للواقع، كما يدل على ذلك موقف زوجة لعازر من المسيح في المقطعين العاشر ( الناصري يتراءى لزوجة لعازر ) و الحادي عشر ( المجدلية ) من القصيدة، و كما يحيل على ذلك الشاعر نفسه في تقديمه لها[3] ، منتهيا إلى التأكيد : " بديهي أن يتعطل تطور الحياة متى انشقت إلى مثالية غيبية و مادية متسفلة، متى تغورت الحيوية، و خلع الوهم ظله

---

[1]– خليل حاوي، ابن الشوير والرجل والجسم، النهار بيروت، 1983/03/10 .

[2]– يوحنا 14: 11، 25 و 25 .

[3]– بيادر الجوع، المرجع السابق ص 37 – 39 .

المخدرعلى فجائع الواقع "[1] في إدانة مرة للدين عامة و المسيحية خاصة، و في الأخير يستنجد بالصور الشعرية لطمس المسألة برمتها يقول المطران خضر إنّ مسيحية حاوي تكمن في التجربة الشعرية أولا و أخيرًا، فالشعر عنده تجربة إنسانية كبرى، و إنّ حاوي يلتزم الحياة كلها و الإنسان كله في صدق كامل كالرسول . الشاعر تفجر عن الخلق الأول في ناسوتيه مصلوبة الشعر تعبيرها عن سرّ تجسّد الكلمة بحيث يبطل الفراق بين اللاهوتية و الناسوتية في المسيح عن غير اختلاطيه الشعر، منذ لحظته الأولى : " صار جسداً و حلّ فينا و رأينا مجده [2] ، قبل أن ينتهي إلى القول : " المسيحية ليست في مضمون حاوي بل في بنيته الشعرية " فيما هي بين التجربة و البنية و هما متمايزتان و يفصل البنية عن المضمون و هما متحدان، بيد أنّ كلام المطران خضر يفضح الموقع الغيبي الذي يرى منه شعر خليل حاوي فقوله : " التغيير الحاصل في جسد الشعر هو تغيير للعالم لأن القصيدة جسد العالم و تاليا يتحمل الشاعر مسؤولية الخلق الجديد ... الفنان خالق ... الطبيعة إذا دخلت كيان الفنان تتغيّر ... هذا العالم الغني ( الغني ؟ ) هو العالم الأجمل إنه خلاصة الآخر، عمقه و صلته بالمجد الذي سيعلن في اليوم الأخير، الفن أصلا هو التوتر بين هذا الدهر و الدهر الآتي، تذوق مسبق للجمالات الكبرى التي ستتدفق علينا من السّماء ... "

يبرز إلى جانب الترويج الماهر للخرافات الدينية ( المسيحية ) فكروية أفلاطونية لم يتكرس سقمها و تهافتها من زمن سحيق، و إن طال نزاعها وحسب، و إنّما تشي أيضا بالدور الذي تؤديه بالنسبة إلى المؤسسات الإجتماعية الرجعية و المحافظة و على رأسها المؤسسة الدينية، يتأكد ذلك في قول المطران خضر نفسه : " جوابا عن التزام الله إيانا بالفداء تلتزمه بالطاعة و لنا على ضوء هذا التعاهد أن نتبنى الكون كلّه في الفنّ " [3] ، و هو بالتحديد ما يعتبر نقيضًا لنظرة خليل حاوي القائمة على الحرية و التمرد و الثقافة، ففيما يتعدى ما يذكر عن عدم إيمان الشاعر بالله كما في قول ربيعة أبي فاضل عندما سئل ذات يوم : " أخليل

[1]– بيادر الجوع،، المرجع السابق، ص 39 .

[2]– يوحنا 14.

[3]–المصدر نفسه، .

حاوي مؤمن بالله أم لا ؟ فرجح الجواب الثاني "[1] ، يقدم شعره نقداً جذريًا و رهيفًا للدين، وبارز في ( جنية الشاطئ ) و أيضا في ( لعازر 1962 ) .

وفي الأخير، يرى سامي سويدان أنّ ائتلاف هذه المعطيات الدلالية في رمزها الكلّي ورموزها الجزئية كما في هيكلية النّص العامّة و توزيعه الداخلي، و في مشاهده الجامعة وصوره التفصيلية و في تراكيبه التّعبيرية المعقدة و البسيطة، و في نواته العروضية (التفعيلة) و الوحدات الناشئة عنها (الأبيات و قوافيها) و هو الذي يعطي لهذه القصائد الثلاث جماليتها الإبداعية المتميزة و الراقية

## 2.5 تجليات البنيوية في نظر سامي سويدان من خلال النضالية و الفنية في العمل المسرحي

إن دراسة النص المسرحي مختلفة منهجيا عن النصوص الابداعية الأخرى فهي تتجه أساسا الى الاستعراض المشهدي , كما أن النص المسرحي يقوم ثنائيتين أولهما خاص بالملاحظات المقدمة للعمل المسرحي و التعريف بشخصياته و أوضاعها و المعلومات المتعلقة بالإطار و رسم المشهدين .... و هذا ما نسميه بالتعليمات المسرحية (didascalies) أما الثاني فهو المتضمن للكلام المتداول بين الشخصيات و المعروف باسم الحوار المسرحي كما أن العرض المسرحي نفسه يتميز بهذا التزامن لعدد كثيف من المرسلات الدالة على تفاوت في الكمية و في السرعة كما يشير رولان بارت[2] (1) أما رومان جاكبسون يتميز في تصنيفه الاشارات الدلالية بين ثلاثة أنواع : القرائن , القائمة على تجاوز و جودي بين الدال و المدلول (كالدخان الدال على النار) و الأيقونات , القائمة على تشابه شكلي بين الدال بين الدال و المدلول (فرسم حيوان هو أيقونته) و الرموز , القائمة على تحكمية العلاقة بين الدال و المدلول و ما اسستها (كما هو حال اللون الأحمر رمز منع المرور في نظام السير)[3] (2) اذ يرى سويدان – أن الكلام الذي تنطق به الشخصيات له دلالاته الفعلية , فهو جزء لا يتجزأ من الاستعراض المشهدي .

---

[1]– خليل حاوي، الشاعر في معانيه ...، في النهار ذكر سابقًا .

[2]انظر:سامي سويدان،جسور الحداثة المعلقة ، ص 258

[3] المصدر نفسه

إضافة الى الصوت الذي يعتبر أساس العمل الدرامي الصراعي ولي العمل المسرحي "إن الدفقة الساخنة التي تلهب العمل المسرحي كله مصدرها و أصلها هو الصراع .... إن الصراع يحكم المسرحية من أولها الى آخرها عاملا على تصاعد المسرحية الى غايتها بانتظام و اطراد[1] (3) يتبدى من خلاله نزاع الشخصيات و توازي القوى فيه و الاتجاه الغالب فيها (4) و لعل شعرية النص المسرحي , أو حسب الصبغة التقليدية المتداولة في الميدان النقدي أديته قائمة أولا و بشكل أساسي و حاسم في الحوار الماثل فيه[32].

فبرز الأثر الأسلوبي بخاصة في التركيب اللغوي الذي يشكل محور الاهتمام الأساسي بناء على تصور جاكيسون للوظيفة الشعرية للغة[4] فجاءت أعمال و نوس المسرحية في مجملها دالة على ظاهرة لافتة في واحد من أبرز ميادين الحداثة في الفن و الأدب و الثقافة ، كما أن النشاط المسرحي لم يكن معروفا قبل النصف الثاني من العقد الخامس من القرن التاسع عشر[5] فيقول توفيق الحكيم :

إن المسرح الحقيقي بهذا المعنى الصارم هو سوفوكليس الى حدما- و سارتر و كامو و كل من اعتبر القضية هي قوام المسرحية التي منها يبدأ ، القضية هي التي تقوده الى الشخصية و ليس العكس , المسرح قضية بشكل حاسم قاطع .... المسرح إذن في جوهره قضية و مشكلة ..... و ليس حدوثه و لا عرضا لحياة ... ما يعرض لنا على المسرح هو مشكلة أو قضية منها تنبع رؤيا بالحياة و تتكون ملامح الشخصيات [6]"فالمسرحية الناجحة هي تلك التي تثير في حياة الناس مايشبه " الصدمة الفكرية" فلا يخرج المتفرج من المسرح .

---

[1] سامي منير حسين عامر : المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن و النقد السياسي والاجتماعي(1945-1970)ج2 ، الاسكندرية هـ.م.ع ك 1979 ج.1 ص 28-29

[2] انظر :سامي سويدان، المرجع السابق، ص 260

[3] – راجع بيتر بروك , النقطة المتحولة : أربعون عاما في استكشاف المسرح، ترجمة: فاروق عبد القادر –الكويت- المجلس الوطني للثقافة و الفنون (سلسلة عالم المعرفة ) العدد 154 أكتوبر 1991 ص 35

5انظر :سامي سويدان، المرجع السابق، ص 261

[5] – عبد الرحمن ياغي : في الجهود المسرحية الاغريقية الأوروبية العربية بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط 1 .1980 ص 85

[6] – م.ن.ص -187- 188

و الا و قد حمل في ذهنه قضية تستلزم الدرس و التفكير [1] و يقول سعد الله ونوس : ... الفن و أدب ليسا في نهايه الأمر الا التعبير القومي الذي يعكس واقعا تاريخيا معينا و أنك تتعلم في الغربة قضيتك , و تتعلم النظر اليها على أنها قدرك و حياتك .... من هذا التعلم تعود دائما الى نفسك لتتساءل عن معنى الأصالة و لتتساءل عن معنى الأصالة و لتتساءل إذا كان يمكن أن يكون هناك فن بلا قضية [2] حيث نشأ المسرح سياسيا و ما يزال , و حتى عندما يبدو غير مكترث بالسياسة , يتحاشى الخوض في مشاكلها , و يبتعد ما استطاع عن شجونها و دواماتها , فإنه يعبر عن موقف سياسي , و يؤدي وظيفة سياسية هي باختصار صرف الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية و الهائهم عن التفكير بأوضاعهم , و سبل تغييرهم هذه الأوضاع , ذلك جوهر المسرح و ربما الثقافة بعامة في كل زمان و مكان[3].

فالنسبة اليه لم تكن المشكلة في لحظة من اللحظات هي مشكلة البحث عن الأصالة عبر بعض التجديدات الشكلية , و إنما هناك هاجس البحث في المجتمع عن مشكلات هذا المجتمع و اشكاليات عن قضاياه عن النماذج التي تتحكم في سيرورته و في حركته , فالمهم أن ندرك جوهريا الصفة الصفة المركبة و الصعبة لدور المسرح , فهو دور مزدوج التوازن فيه دقيق و حساس للغاية اذ أن عليه مطلقا من وعيه لحقيقة الصراعات الدائرة حوله أن يوضح هذه الصراعات و يكشفها , و يحدد طبيعتها أي ان يعلم الجمهور و يعكس له أوضاعه بعد أن يحللها و يضئ خفاياها

كما عليه في الوقت نفسه، و منطلقا من إدراكه لطبيعة القدر السياسي كقدر غير نهائي وقابل دائما للتبديل متى نضجت إمكانيات التبديل و قرر الشعب مباشرتها ، أن يحفز الناس على العمل أي يحثهم على أن يباشروا مهمة تغيير قدرهم الراهن "المسرح العربي الذي نزيد هو يدرك مهمته المزدوجة هذه "أن يعلم و يحفز متفرجة[4]

يرى – سويدان – أن ونوس أخذ بمفهوم " المسرح السياسي" لأنه المفهوم الأعمق والأكقر تقدما فيقول بهذا الصدد : مفهوم التسييس يعني أولا : أنك تحاول طرح المشكلة السياسية

---

[1] – أريك بنتلي ، المسرح الحديث تر، عزيز رفعت ، القاهرة ، 1965 ص423

[2]– سعد الله ونوس: سعد الله خان في شعر، نقلاً عن جسور الحداثة المعلقة ، ص 92

[3]– سعد الله ونوس, بيانات لمسرح عربي جديد بيروت، دار الفكر الجديد

[4] – سعد الله و نوس بيانات لمسرح عربي جديدة ذكر باقا , ص 40–

من خلال قوانينها العميقة و علاقتها المترابطة و المتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية و السياسية , وأنك تحاول استشفاق أفق تقدمي لحل هذه المشاكل إذن بالتسييس أردت أن أمضي خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي بأنه المسرح الذي يحمل مضمونا سياسيا تقدميا .... ثانيا هناك جانب آخر للتسييس و هو جاب جمالي , فإن مسرحا تقدميا يتوجه الى جمهور مستلب لا بد له من البحث عن اشكال اتصال جديدة و مبتكرة , لا يوفرها دائما التراث النوجود في المسرح العالمي أو العربي حتى و لو كان هذا المسرح يحمل مضمونا سياسيا تقدميا[1]كما ذكر ان التطورات التي عصفت بالبلدان العربية منذ منتصف السبعينات حتى منتصف الثمانينات من تمييع للصراعات او تمويهها بتحويل ما هو طبقي الى طائفي او ما هو وطني الى اقليمي مثلا, و من اجتياح الية الاستهلاك و قيمة للمجتمع العربي , و من انهيار مشروع الدول العربية العصرية , جعلت" مسرح التسييس امام صعوبتين ليس من السهل حلهما , الاولى على مستوى المضمون : ان كشف بنية الصراعات في المجتمع حاليا اصبح محفوفا بكثير من المزالق و الصعوبات و الالتباسات, كذلك اصبح المرء لا يستطيع ان يبشر باي مشروع الا تحت وطاة التبسيط و الخطابة و تحت طائلة ان هذا الجمهور ايضا لم يعد يمحضه ثقته و لم يعد يصغي اليه جيدا ... هناك ايضا صعوبات على مستوى الشكل: الاولى تتبدى في انه مع تنظيم المجتمع الراهن و السيطرة عليه بشكل شمولي عبر برنامج اعلامي منظم يلحق به كل نشاطات المجتمع المعرفية .... اصبح هناك ما يشبه التخريب المنهجي لذوق المتفرج ... يجب المرور عبر هذا الخراب و محاولة مواجهته و مواجهة ما هو سائد ... ان البحث عن اشكال اتصال جديدة ... يعني و بالدرجة الاولى مواجهة التفاهة السائدة و خراب الذوق السائد يعني ال ندير ظهرنا لهذا السائد و ان نبتكر جماليات جديدة ...[2]

يذكر –سعد الله و نوس– أنه كان في باريس حيث وقفت هزيمة حزيران 1967 و عندما عاد الى دمشق دهش لعدم تغير شيئ في الاهتمامات السائدة في الصحف و الاذاعة و الحياة اليومية .... هنا تكسر شيئ بدا الأمر اشمئزازا تم تحول فيما بعد الى اعادة النظر كاملة و شاملة في مفاهيم و محفوظات عن الأدب و الفن و الكلام بشكل أعمق عن

[1] – مجلة الطريق , ذكر سابقا , ص 97 – 98

[2]– المرجع نفسه، ص 99 –100

الانسان في بلادنا و مستقبله ,فراح يكتب مسرحيته "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" التي تصدت للهزيمة و الواقع مباشرة و دون أي مداورة [1] فيشير – سامي سويدان– هنا الى أن البعض لحظ أن سعد الله ونوس جعل من المسرح وسيلة لكشف خطأ و أوضاع مجتمع ما ووسيلة لدفع الناس الى الى العمل لتغيير هذه الأوضاع الخاطئة [2] و رأى آخرون أن ونوس ينوط بالمسرح وظيفة اجتماعية تطمح الى أن تترجم صدى و احتجاجا و مقاومة و رؤية واضحة للمستقبل [3]فيقول ونوس : ... مامعنى الكلمة اذا لم تكن موازية للفعل ؟ ما معنى الكلمة إذا لم تكن حركة ؟ اذا لم تكن تمردا يضع كل أوضاعنا امام علامة استفهام ؟ ينبغي أن تنتصب المرأة , و قد قال كثير من الكتاب بضرورة هذا الانتصاب و لكن لتتجاوز المرأة يجب أن تتحول الى عملية خداع ذاتي ننقد أنفسنا ثم نخلد الى الراحة إن استعمل المرأة هنا كوسيلة لتغييرنا من الداخل و بالتالي لتغيير دور الكاتب....

علينا أن نتساءل فعلا اذا كانت للكلمة التي لا تفعل , أو التي تتهرب , أو التي تصالح أو التي تهدف الى تبرير سلبيتنا , ليست جزءا من التضليل و جزءا من الهزيمة هكذا كنت أفكر حيث بدأت كتابة مسرحية – حفلة سمر من أجل 5 حزيران –كنت أريد أن أنفي ماضي , أن أنفي تجربتي السابقة , أن أنفي اللعبة اللعبة الثقافية التي كنت غارقا فيها و أن أبدأ بالبحث عن كلمة مندغمة بالفعل[4]

يرى – سويدان – أن هناك بعض الباحثين رأو هذا العمل انعطافا في الانتاج المسرحي لصاحبه و إن اختلفوا في تحديد أوجه التحول فيه و في تعيين مقوماته الفنية المميزة , فبدر الدين عرودكي يجد أن ونوسا في حفلة سمر من أجل 5 حيزران وظف في المسرح العربي تقنية مسرحية عالمية معاصرة , الأمر الذي أدى الى تغيير مفهوم ووظيفة و دور هذا المسرح.[5]

بينما يرى اسماعيل فهد اسماعيل أن كأن كتابات ونوس المسرحية "لم تتخذ مسارها الفاعل و المؤثر اجتماعيا و سياسيا و فنيا ...

---

[1]– سعد الله ونوس : هوامش ثقافية ,نقلاً عن جسور الحداثة المعلقة، بيروت , دار الآداب ,ط1 ,1992، ص 245

[2]– مجلة الطلبة السورية 19 كانون الأول 1970 , ص 32

[3] – مجلة الأخبار اللبنانية 30 أيار 1971 ص 3

[4]– سعد الله و نوس: سعد الله خان في شعر، نقلا عن جسور الحداثة المعلقة، ص 91

[5]– مجلة المعرفة السورية , تشرين الأول 1970 , ص 136

إلا بعد حرب حزيران معتبرا حفلة سمر من اجل 5 حزيران نقطة تحول حاسمة في مسار الانتاج المسرحي لمؤلفها [1]فيري – سامي سويدان – أنه بالإمكان النظر في مطلع النص المسرحي ما يساهم في التعارف الى الاتجاه العام الذي يغلب عليه , بل الى البنية العامة التي يقوم عليها [2]

حيث يقول ونوس : (لم تكن المسألة هي أن نعكس الواقع فقط , كما هو و إنما أن نحاول عبر عكس هذا الواقع أن نشير الى آفاق أخرى الى واقع آخر يمكن الوصل اليه عبر التخلي عما يقيدنا من سلبيات و من وعي زائف و طرائق في السلوك متخلفة[3] و على هذا الأساس من التصور لمفهوم المسرح – المرأة لا يعود الاختلاف كبيرا بين رؤية ونوس و بين ما يظهر نقدا لها في ما يطرحه يوسف ادريس في قوله " إن الشخصية المسرحية عالم مختلف تماما عن عالم الشخصية الواقعية إنما كون بذاته , ليس منتزعا من كوننا الواقع لكنه يوازيه بل و أحيانا يتفوق عليه إن المسرح هو المرأة التي ننظر فيها فنرى أنفسنا من مستوى أعلى , من كون آخر بعين بطل مسرحي حقيقي.[4]

و في هذا الصدد يقول ونوس : كان همي دائما أن أبني وعيا , لا أن أعطي وعيا جاهزا . و بناء الوعي يمكن أن يتم عبر عرض ماهو سلبي أي أن يعلم عبر السلب نأخذ عيبا من العيوب و تضخمه و تظهر عقابيه و آثاره , و تكون بذلك قد قدمت أمثلة أو درسا تطبيقيا لهذه الحالة و يجب ان لا ننسى أن المسرح في النهاية هو عملية جدلية , و أن الخلاصة لست فيما يطرح على الخشبة فقط و إنما يطرح عبر هذا الجدل بين الصالة و الخشبة.[5]

ينطلق الحوار المسرحي مع العبارة الاولى التي يتوجه بها المخرج الى الجمهور فيشير الى وضع صعب داعيا هذا الجمهور ص7 فيتمثل هذا الخطاب الى حد كبير مع خطاب سلطة

---

[1] – رياض عصمت , بقعة ضوء دراسات تطبيقية في المسرح العربي – دمشق , وزارة الثقافة و الارشاد القومي 1975 ص 13 و 139

[2] – سامي سويدان , أبحاث في النص الروائي العربي , بيروت , مؤسسة الأبحاث العربية ط 1 1986 ص 31,28 68,76,

[3]–سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، نقلا عن جسور الحداثة، ص 129

[4]– يوسف ادريس , نحو مسرح عربي (القاهرة) دار الوطن العربي , نشاط 1974 , ص 494

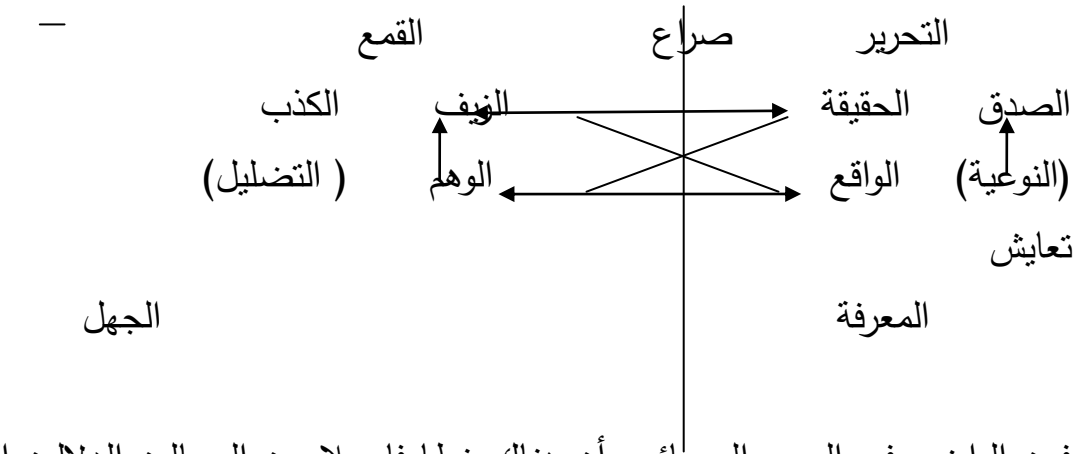
[5] – مجلة الطريق م.س.ص 107.108

في مأزق لا تريد أن تفقد ثقة الناس بها و حسب إنما تريد كذلك أن تقنعهم بما هو مخالف للواقع عبر تحويره , حيث تقدم الاحداث كخدعة و المسؤولين.

عنها كضحايا لها , جاعلة الضحايا الفعليين في إطار واحد معها و إنما في الصف الخلفي وراءها , إنه في النهاية منطق الدفاع عن الذات و الاستمالة بالتموين يتولاه رجل المؤسسة و صاحب السلطة فيها فاضحا من خلاله المؤسسة الأكبر (الدولة) و أصحاب السلطة و القرار (الطبقة الحاكمة ) بما يذكر بمشروع الدفاع عن النظام و مؤسساته , و هو المشروع القائم على الاحتيال و التدجيل حيث أعلن سعد الله ونوس أن تفاؤل العمل إنما يكمن في الكيفية التي يطرح بها المشاكل و في الآفاق التي يطرحها أمام المتفرج و أن العبرة هنا ليست في تقديم نماذج ايجابية بطولية أو نماذج سلبية غير بطولية أو نماذج سلبية غير بطولية فلا يحدد ايجابية عمل أن يكون فيه بطل ايجابي , و إنما بنيته و علاقتها بالواقع و مدى ما تشير إليه من آفاق[1]

يرى سويدان – أنه ضمن المعطيات الدلالية الأساسية تحدد آفاق الثورة و الخضوع , النصر و الهزيمة بل الوجود و العدم كما يطرحها النص المسرحي و كما يمكن لمربع سينمائي أن يختزلها و هو كالآتي [2]:

الثورة / الوجود الانضاع / العدم




فمن الواضح في المربع السيمائي أن هناك خطا فاصلا بين المجالين الدلالين المتناقضين الذين يرسيهما التضاد القائم بين الحقيقة و الزيف بحيث يجتمع في المجال الإيجابي الحقيقة و متضمنها الواقع وما تعلق بهما من صدق و ما ينتج عن ذلك من معرفة و تحرير و ثورة

[1] سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، نقلا عن جسور الحداثة، ص 129

[2] مخطط منجز من قبل سامي سويدان ص 130

يتحقق فيها الوجود الانساني بينما يجتمع في المجال السلبي الزيف و متضمنة الوهم و ما تعلق بهما من كذب ترسي جميعها قواعد الجهل و القمع و الانصياع المعدم لهذا الوجود.

بين لنا – سويدان – المرحلة التي كان ونوس يتطلع إليها يتحرق و يشعر بالمرارة و الاحباط حيال غيابها فيقول : حيث عرضت المسرحية بعد منع طويل , كنت قد تهيأت للخيبة , لكن مع هذا كنت أحس مذاق المرارة يتجدد كل مساء في داخلي ينتهي تصفيق الختام , ثم يخرج الناس كما يخرجون من أي عرض مسرحي يتهامسون أو يضحكون أو ينثرون كلمات الاعجاب , ثم ماذا ؟... لاشئ آخر أبدا لا شئ ... لا الصالة انفجرت في مظاهرة و لا هؤلاء الذين يرتقون درجات المسرح ينوون أن يفعلوا شيئا يلتقطهم هواء الليل البارد عندما يلفظهم الباب الى الشارع حيث تعشش الهزيمة و تتوالد فالكلمة كلمة المسرح , مسرح و إن الكلمة ليست فعلا و إن المسرح ليس بؤرة انتفاضة , كان الاستنتاج مخيبا و مرا , و كان الحلم ينأى منطويا في سراب أو وهم[1]

في نظر – سامي أيضا من اللافت للنظر أن يكون موقف الكاتب من المسرحية (عبد الغني الشاعر) مماثلا لموقف كاتب المسرحية (سعد الله ونوس) فالأول يتحدث عن صدمته بالواقع بعد حرب حزيران اذا كان يتوقع تغييرا عميقا في حياة الناس نظرا للانقلاب الذي أصاب أحوالهم فإذا بهم يستمرون في أقوالهم و أفعالهم كما كانوا عليه قبل الحرب , الأمر جعله يرتجف تأثرا , هذا تقريبا ما يقوله الثاني حيث يشير الى الهزة التاريخية العنيفة التي أصاب بلده (سورية) بسبب هزيمة حزيران 1967 و الى الرعب و الاشمئزاز الذين يصيبان المرء اذ يمسك صحيفة أو مجلة فيقرأ فيها نفس الكلمات التي كان يقرأها قيل 5 حزيران أو يسمع الأغاني ذاتها و أحاديث المقاهي إياها التي كان يقرأها قبل 5 حزيران أو تأثرا , هذا تقريبا ما يقوله الثاني حيث يشير الى الهزة التاريخية العنيفة التي أصاب بلده (سورية) بسبب هزيمة حزيران 1967 و الى الرعب و الاشمئزاز الذين يصيبان المرء اذ يمسك صحيفة أو مجلة فيقرأ فيها نفس الكلمات التي كان يقرأها قيل 5 حزيران أو يسمع الأغاني ذاتها و أحاديث المقاهي إياها التي كان يقرأها قبل 5 حزيران أو يسمع الأغاني ذاتها و أحاديث المقاهي إياها التي كانت تسمع و تتبادل قبل هذا التاريخ[2] كما يشير سعد الله ونوس – حيث

[1] – اسماعيل فهد اسماعيل الكلمة الفعل في مسرح سعد ونوس

[2] سعد الله ونوس : سعد الله خان في شعر ،نقلا عن جسور الحداثة المعلقة، ص 90

يذكر أن الفلاحين يقتحمون خشبة الكذب في حفلة سمر من أجل 5 حزيران [1] اذا يتحدث عبد الرحمن و أبو فرج عن الأخبار التي كانت تزدهما أيام الحرب "لا يعرف صحيحا من كاذبها" يقول أبو فرج : "لم نكن نعرف الى أين نسير , أو ماذا يجري حولنا " ما الذي جري ؟ ما الذي جرى؟ أمور كأنها الحزورة " أما عبد الرحمن فيقول : تصبح تصبح الدنيا عسيرة يا أيها الفرج و لا سبيل الى فهم تقنياتها لو أن الحرب ال زالت كما عرفناها لهانت الأمور قليلا , لكن الحرب أيضا تغيرت , صارت محيرة لا يستطيع المرء أن يميز أحواله فيها , حيث تقوم حرب كهذه و لا تفهم شيئا لا يبقلى لك الا أن تقفل بيتك ,و ترحل مع أهلك , منذ ذلك اليوم , و كأن عيوننا معصوبه , لا نرى شيئا , و لا نعرف شيئا ص 90

في مسيرة الضياع التي عرفها الفلاحون أيام الحرب كانت "الألسنة الغاضبة"و"الوجوه العابسة"هي التي تواجههم، ويشكو أبو فرج من قيام الحرب عندهم

و"لا احد يفكر فينا أو يقول لنا ماذا تفعل" ،ويذكر مع عبد الرحمن كيف كان المسؤولون يضحكون من خفة عقولهم أو يغضبون في وجوههم عندما يسالون عن موسم قمحهم و يقول :لا احد يكلمنا ، لا احد يجيبنا، والأسئلة تتجمع كالشوك على ألسنتنا بينما ينتهي عبد الرحمن إلى القول :"في الخيام التي لا تزد الحر أو البرد تتراكم الأسئلة ولا جواب ،فيقول عنهم أبو فرج ": كانوا مثلنا لا يفهمون ما يحدث، ويؤكد عزت قوله :نعم...الجنود أنفسهم كانوا مثلنا لايفهمون ما يحدث، ويبلغ بهم الجهل آن يرووا عن العدو حكايات خرافية ويعيد عزت التأكيد جهلهم بقوله عنهم :"كانوا ينهزمون ولا يعرفون لماذا؟ كانوا مثلنا لا يفهمون ما يحدث ، ولا يقل اولائك الدين يذكرهم عبد الرحمن و أبو فرج "لاهم على قلوبهم ، يضحكون ، ويتسلون ف تبديد ما بقي لديهم من رصاص جهلا عن الآخرين إن لم يكونوا أكثر جهلا بقدر ما يبدون أكثر خفة منهم"

يرى– سويدان–انه لا ترتبط إعادة النظر هده على المتفرج الأول فقط وإنما كذلك بالطرح الأساسيالقائم في مطلع النص المسرحي ، فمقابل نظرة المثقف من خلال شهادة الفلاحين إلى المسرح كمرآة تعكس عارا جماعيا و ذاتيا وتضع الجميع أمام مسؤولياتهم ، يرى المتفرج الثاني في هذه المرآة وسيلة كشف و فضح لما هو خارجها، للواقع الفعلي الذي يعيشه الناس ، للنواقص و العيوب التي تنخر الوجود الإنساني و تعطله مستدعيه بالتالي من خلال

[1]– مجلة الطريق ، ص 105

المعرفة الصحيحة لهدا الواقع التحديد الصحيح لوجهة التخلص من هده النواقص و إصلاح الوضع البائس الذي تفرضه ، فتتردد في هذا الطرح أصداء المقولة التي يفتح بها النص المسرحي في اللوحة السوداء المتدلية في مقدمة المسرح حيث يشار إلى كشف هزيمة "إسرائيل" للبلدان العربية من حزيران 1967 " شراسة الامبريالية و أخطارها المحدقة"وكشفها"بجلاء أكثر حاجتنا لان نرى أنفسنا ، لان نتطلع في مرايانا لان نتساءل : من نحن ، ولماذا؟ وهي المقولة التي يحاول ونوس توضيحها في حديث له أشار فيه إلى ما توصل إليه بعد هزيمة حزيران من ضرورة " إعادة نظر كاملة و شاملة في مفاهيم و محفوظات عن الأدب و الفن و الكلام ، و بشكل أعمق عن الإنسان في بلادنا و مستقبله"، وإذ يجد إن لامعنى للكلمة إن لم تكن موازية للفعل وتمردا يعيد النظر بكل الأوضاع فانه يدعو إلى جعل المسرح مرآة للمجتمع دون أن يؤدي ذلك إلى الخداع أو [1] لاسترخاء بل إلى تغيير جذري في الثقافة و الحياة معتبرا أن الكلمة المتهربة

من المسؤولية أو المصالحة بين المواقف المتناقضة أو المبررةللتخاذل جزء من التضليل و الخداع ومن الهزيمة .[2] و لقد كان احد المأخذ التي وجهت إلى المتفرج الأول من قبل المتفرج الثاني و من معه اعتباره الجهل و الفقر و النفي و الانسحاق اليومي تفاصيل مقابل الأساسي و هو اغتصاب العدو ( الصهيوني ) للأرض ( العربية) دور أن يجبه بأية مقاومة . إلا أن ناقدي المتفرج الأول ينضمون إلى المتفرج السابع للحديث عن انخراط الفقراء و المستغلين في التحرك الشعبي المطالب بالسلاح متجاوزين جوعهم و عذابهم ( ص 130-132) و إذا كان المتفرج السابع و من معه يقدم طلب الناس للسلاح في تصور الحرب يشنها هؤلاء على الغزاة الصهاينة و من يحميهم من قوى الامبريالية و الأنظمة المحلية و ضد الجوع والبؤس و الموت كل يوم .فان التوجه بهذا الطلب إلى سلط يهددها تحقيقه في كيانها جوهريا و لا يمكن لها أن ترضى به إطلاقا .كما قد يكون في اعتباره التحول إلى طلب السلاح و اختيار العمل الفدائي ( على نمط المقاومة الفلسطينية)انخراطا في الحرب ضد أعداء الشعب .يخزى رد الفعل على المعانات المتعددة الوجه احتمال الجواب عن هذا التساؤل . وهو قد يصح في سياق فضح السلطة القائمة و توضيح مسؤوليتها عن الهزيمة و

[1] سامي سويدان ، المصدر السابق ، ص 145

[2] سعد الله خان : حوار مع سعد الله ونوس حول المسرح في شعر ، نقلا عن جسور الحداثة المعلقة،ص 91/90

كونها عقبة في وجه تجاوزها أيضا .كما قد يصح في غياب إي حس أو موقف نقدي .ليس صدفة بناء على ذلك أن يغيب صوت المتفرج الأول بشكل على هذا المقطع الخاص بالتحرك الشعبي المطالب بالسلاح (ص 129-136) وضمن هذا المنظور يأتي تشكيل عدد من المتفرجين على الخشبة و الصالة مجموعة صوتية واحدة "تهتف مطالبة بالسلاح تعبيرا عن هذا التلاقي و الانسجام . ويمكن اعتباره نقيضا للتكوين المفتعل للجوقة التي تردد بغائيا الشعر المصطنع الزائف و السخيف الذي يطلقه ممثل أسطوري في مشروع السهرة الشعرية الذي كان المخرج قد تصوره أولا كظاهرة مسرحية تستجيب للأحداث و الظروف التاريخية التي تمر بها البلاد .هذا ما ينفك المتفرج الثاني عن التذكير به على امتداد عرض التجربة الجماعية الشعبية مكررا بصيغ عدة مقولته " ما قيمة إرادتنا حين نكون صورا بلا ملامح " (ص129.راجع أيضا 131و 137) "

في نظر – سامي سويدان يتيح النموذج العواملي[1] استعراض المسعى العام في النص المسرحي و هو مسعى مزدوج يتوازي و يتواجه ضمنه في الحقيقة مسعيان , واحد خاص بالمخرج و المؤسسة المسرحية التي ينتمي إليها و السلطة السياسية التي يرتبط بها , و الآخر نقيض له خاص بالمتفرجين و الفئات الاجتماعية الشعبية التي يمثلونها و التيارات الفكرية و السياسية التي تعبر عن طموحاتها التحررية , و لما كانا متناقضين فإن نجاح أحدهما يعني فشل الآخر بيد إن النجاح كما الفشل هنا مؤقت لأن النص مفتوح و لأن الصراع الذي يتضمنه مستمر في ما يطل عليه و يرهف به

**1- النموذج العواملي الخاص بالمخرج ( و السلطة ) : ***

مصالح المستغلين المستبدين ← السيطرة على الشعب ← النظام و مؤسساته

القمع و الجهل و الأعراف السائدة ← مؤسسة السلطة : المسرح

قيم التحرر و التمرد

**2- النموذج العواملي الخاص بالمتفرجين ( و الشعب ) : ***[2]

قيم الحرية و العدل ← المعرفة و السلاح ← الشعب و المجتمع

الفدائيون و المثقفون المناضلون ← الجمهور و الشعب ← السلطة و مؤسساتها

[1] – ينظر سامي سويدان , دلائلية القصص و شعرية السرد بيروت , دار الآداب ط.1.1991ص 25-26

[2] * مخطط منجز من قبل سامي سويدان ص 105

و لما كان العمل المسرحي يقوم على ازدواجية مسعى عام كلي مختلفة يتعلق وجهها الأول بالموضوع المتناول ( الهزيمة – الاحتلال) و الآخر بالوسائل و الأدوات التي يتم بها و من خلالها هذا التناول ( المسرح) فإن بالإمكان تصور نموذج عواملي آخر مختلف عن السابقين و ثنائي التكوين كمايلي :

**3- النموذج العواملي العام في ثنائيته التكوينية :**

الحرية/ الابداع ⟵ السلاح / المسرح ⟵ الوطن / المجتمع

الفدائيون/المؤلف ⟵ الشعب/ الجمهور ⟵ السلطة/المخرج

و في الأخير , حسب سامي سويدان أنه و بعد حوالي ثمانية عشر عاما علة كتابة ونوس لهذه المسرحية سنة 1968 يقول فيما يشبه النقد الذاتي : أنني واحد من جيل من الكتاب , أخطأ و أخطأ فأحدث حين ربطوا , و بشكل عضوي بين فعاليتهم الابداعية و فعاليتهم السياسية داعيا من ثم ليس الى الفصل السياسي عن الثقافي و إنما الى النظر الى الثقافة من خلال خصوصياتها , و فك ارتباطها مع التكتيكات السياسية اليومية و السياسات الحربية الضيقة من حدث أجراه مع ونوس فاضل الربيعي و نشر في مجلة الحرية الفلسطينية في 2 شباط 1986 , و أعيد نشره تحت عنوان "حول الصمت و مسؤولية المثقفين في "هوامش ثقافية لونوس" (ذكر سابقا ) ص 240 [1]

[1]- سامي سويدان م.س.ص 158

الخاتمة

**الخاتمة:**

توصل البحث إلى جملة من النتائج، نجملها كمايلي:

*إن النقد بمثابة آلية وصفية، لتحليل النصوص وتفحصها وتعديلها، وإخراجها في أحلى إطار .

*كانت بداية النقد فطرية ذاتية، تعبر عن طبيعة روح الفرد في تلك الفترة (العصر الجاهلي) ثم ما لبثت هذه الحركة، أن تطورت بتطور مضامين الحياة المختلفة في شتى العلوم .

*تعد المواقف النقدية التي قدمها سويدان، بمثابة ميكانزمات طرحها هذا الأخير من أجل تقويم وتعديل مسار الحركة النقدية، في جانبها البلاغي، و الفكري، و الأدبي والدلالي.

اعتمد النقد الحديث على عنصر مقاربة النصوص، حيث يخرج النص الحديث، إلى أفق آخر لم يتح للنصوص القديمة حسب سويدان .

*تعد الأسس التراثية، القديمة بمثابة المرجعيات والمنطلقات الأساسية في الخطاب النقدي لهذا الباحث.

*تشغل الأفكار والنظريات الفلسفية، جزءا هاما من مضامين الحركة النقدية، العربية عموما عند سويدان .

*يقوم الخطاب النقدي، عند سامي سويدان على تكامل معظم الآليات والأنساق من أجل وجود خطاب نقدي، شبه متكامل، يستطيع الكشف وبكل عفوية، عن مضامين النص الحديث، خاصة والقديم عامة

تمثل الرواية حسب سويدان، الجنس الأدبي، الأكثر شيوعا في الخطاب الأدبي عموما، خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضي .

*يدعو سويدان، في جل كتاباته إلى محاولة تأسيس مرجعيات نقدية، ذات أبعاد ومنطلقات عربية خالصة

يدعو سويدان وبكل حرص إلى أن يستفيد هذا الخطاب النقدي الزاخر من مجموع التطورات، الحاصلة في شتى العلوم المختلفة .

*تبقى الشعرية العربية (الشعر) حسب سويدان مفتقدة إلى الحيز التطبيقي، الذي يخرج النص الأدبي، الإبداعي الإنساني عموما من عالم الفكر (قيد الكتابة) إلى عالم الواقع (تجسيد الفكر).

تبقى النظرية النقدية الحديثة التي قدمها سويدان، تحتاج إلى جهد كبير و تفكير عميق واستشارة طويلة، من أجل تجسيدها على أرض الواقع .

*يبقى علم الدلالة العربي، حسب هذا الباحث بحاجة ماسة إلى أطر جديدة، تعكس تلك الأفكار، والمفاهيم، التي طرحها بعض علماء اللغة (الجاحظ، الجرجاني سابقا.)

*تبقى الحركة النقدية المعاصرة حسب سويدان، تعيش بعض الفوضى المصطلحية وتعاني نقصا، وقصورا في بعض الأحكام النقدية، وذلك نتيجة لتأثر هذه الحركة بالفكر النقدي العربي عموما.

# الملاحق

**جسور الحداثة المعلقة من ظواهر الإبداع في – الرواية الشعر المسرح –**

لا شك ان الحداثة بمجملها جاءت نتيجة الاحتكاك و اتصال بالغرب الرأسمالي و التأثر بآدابه و فنونه المختلفة . ناهيك عن الانفعال بحضارته ككل , و تختلف درجة التأثر من بلد إلى آخر , ومن شعب إلى آخر , ومن فئة اجتماعية الى أخرى في كتابه " جسور الحداثة المعلقة " يستعرض الدكتور " سامي سويدان " و عبر فصول ثلاث , ظواهر الإبداع الحداثي في الرواية و الشعر و المسرح , تسبق دلك مقدمة عن ظاهرة الحداثة و قضاياها ومقارباتها و إبعادها في مختلف الأنواع الأدبية عند الكتاب العرب , جاء الفصل الأول بعنوان الثورة و التجديد في النص الروائي الحديث و يتضمن دراسة نقدية لأعمال غسان كنفاني " ماتبقى لكم " " أم سعد " رجال في الشمس " و غيرها , و هي دراسة نص الخطاب السردي عند كنعاني , و جاء الفصل الثاني بعنوان كلاسيكية الحداثة في الشعر العربي و يعرض تجربة خليل حاوي في ديوانه " بيادر الجوع " بالمقارنة مع أعمال أخرى للشاعر مثل نهر الرماد سنة 1957 و الناي و الريح 1961 و نظرة الشاعر المختلفة و تأثره بالتيار الحداثي في الأدب يترافق دلك مع دراسة شاملة للإيقاع الشعري عند الحاوي يأتي الفصل الثالث و الأخير بعنوان النضالية و الفنية في العمل المسرحي , و يتعرض للفضاء التمثيلي للنص المسرحي بما يتقبل به من كواليس و ممرات و كاشفات ضوئية و غير ذلك من عناصر التكوين المشهد و أدواته التي تحدد هيكلة الفضاء التمثيلي كما يمكن القارئ ان يتخيلها ا وان يراها , مع نبذة مختارة لأهم الأعمال المسرحية العربية و كيفية العمل بها.

**السيرة الذاتية للكاتب:**

كاتب وناقد لبناني معاصر

- ❖ حاز شهادة الإجازة في اللغة العربية وآدابها عام 1970 (كليةالتربية الجامعة اللبنانية في بيروت)
- ❖ شهادة الكفاءة في اللغة العربية وآدابها عام 1971 (كليةالتربية الجامعة اللبنانية)
- ❖ الإجازة في الفلسفة عام 1972 (كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجامعة اللبنانية)
- ❖ الدكتوراه في الدراسات الإسلامية –الأدب العربي الحديث عام 1981 (السربون الجديدة– باريس .
- ❖ مارس تعليم الأدب العربي في المدارس الثانويةالرسمية من عام 1971 إلى 1976
- ❖ تعليم الحفظ والتوثيق، في كلية الإعلام والتوثيق (الجامعة اللبنانية) من عام 1980 إلى 1987 .
- ❖ تعليم الأدب الحديث والنقد الحديث في كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجامعة اللبنانية
- ❖ له مجموعة من المؤلفات الصادرة عن دار الآداب في بيروت، منها: أسئلة النقد والشعرية العربية، في دلالية القصص وشعرية السرد، جدلية الحوار في الثقافة والنقد جسور الحداثة المعلقة من ظواهر الإبداع في الشعر والمسرح والرواية، في النص الشعري العربي مقاربات منهجية.
- ❖ إلى جانب ذلك العديد من الأبحاث المنشورة في مجلات متخصصة ومحكمة )الآداب، الفكر العربي، الفكر العربي المعاصر، والمستقبل العربي (...
- ❖ ترجمته لكتاب تزفيتان تودوروف، نقد النقد، مراجعة د. ليليان سويدان، (بيروت معهد الإنماء القومي
- ❖ شارك في مؤتمرات أدبية ونقدية في لبنان، سوريا والأردن

قائمة المصادر
والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع

**القرآن الكريم**

**الكتاب المقدس الانجيل (يوحنا)**

**المراجع باللغة العربية**


1. ابـراهيم، عبـد الله: مـدخل إلـى المنـاهج النقديـة الحديثـة، المركـز الثقـافي العربـي، بيروت،ط2، 1996.
2. ابراهيم، نبيلـة : نقد الروايـة من وجهـة نظـر الدراسـات اللغويـة الحديثـة، مكتـب غبـر، القاهرة، د.ط.
3. ادريس،بوسف: نحو مسرح عربي (القاهرة) دار الوطن العربي , نشاط 1974 .
4. أبوديـب، كمـال : جدليـة الحقـاء والتجلـي، دراسـات فـي الشـعر، دار العلـم للملايـين، بيروت،ط1، 1979.
5. إيليا، حاوي: خليل حاوي في سطور من حياته و شعره، في الفكر العربي المعاصر.
6. بـارة، عبـد الغنـي: إشـكالية تأصـيل الحداثـة فـي الخطـاب النقـدي العربـي المعاصـر (مقاربة حوارية في الأصول المعرفية) الهيئة المصرية العلمة، للكتاب، د.ط، 2005
7. بارت، رولان: لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، توتقال للنشر، المغرب ط3، 1998 .
8. بارت، رولان: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية، لناشرين المتحدين الرباط، ط3، 1985.
9. بغورة، الزواوي : المنهج البنيوي، بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى للنشر ،ط1، الجزائر، 2002 .
10. بلـوحي، محمـد: الخاطـب النقـدي المعاصـر مـن السـياق إلـى النسـق (الأسـس والآليات، د.ط، 2002، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران.
11. بنتلي، أريك : المسرح الحديث ترجمة، عزيز رفعت ، القاهرة ، 1965
12. بنيس، محمد: ظـاهرة الشـعر المعاصـر فـي المغرب، مقاربـة بنيويـة تكوينيـة، ط1، دار العودة، لبنان، 1979.

13. بوطاجين، السعيد: السرد ووهم المرجع مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث ، دار الفجر ، القاهرة ، مصر .
14. بياجيه،جان :البنوية،ترجمة: عارف منيمنة ، بشير أوبري،ط2، دار عويدات باريس، لبنان، 1980 .
15. بيتر، بروك: النقطة المتحولة : أربعون عاما في استكشاف المسرح تر فاروق عبد القادر –الكويت – المجلس الوطني للثقافة و الفتوى (سلسلة عالم المعرفة ) العدد 154 أكتوبر 1991.
16. تاوريرت، بشير: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعري، عالم الكتب الحديث، ط،2010.
17. جاكبسون، ليونارد: بؤس البنيوية، الأدب والنظرية البنيوية، ترجمة: ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سيرا، دمشق، ط2، 2008 .
18. جاكبسون، ليونارد: بؤس البنوية، ترجمة: ثائر ديب، دار الفرق،ط2، 2008 .
19. جرسون آن ، ديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، ترجمة: سمير مسعود، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د ط،1992م.
20. الجزيري، محمد مجدي: البنيوية والعولمة في فكر ليفي شتراوس، دار الحضارة للطباعة ،ط3، مصر، 1999 .
21. حجازي سمير، سعيد: إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، دار طيبة، القاهرة، مصر، د ط، 2004.
22. حسين قاسم، عدنان : الاتجاه الاسلوبي البنوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع،ط1، 2001م، مج1.
23. حمداوي، جميل: نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مكتبة المثقف، د ط، د ت، خليل ابراهيم ، في اللسانيات ونحو النص،ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، الأردن، 1427هـ-2007م.
24. حمودة ،عبد العزيز: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998 .

25. الداوي،عبد الرزاق : موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، لبنان، د .ط، 1992م.
26. دي سوسير،فرديناند: محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة: يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر، 1986 .
27. رولان، بارت: التحليل البنوي للقصص: ترجمة: منذر عياشي .، دار نينوى، دمشق، 1435هـ-2014م.
28. الرويلي، ميجان وسعد،البازعي: دليل الناقد لادبي،ط2، المركز الثقافي العربي ، بيروت، 2000 .
29. سعد،البازعي: استقبال الآخر في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، 2004.
30. سلدن، رمان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور ، دار قباء للطباعة والنشر ، القاهرة،د .ط، 1998 .
31. سويدان، سامي: أبحاث في النص الروائي العربي , بيروت , مؤسسة الأبحاث العربية ط 1 1986 .
32. سويدان، سامي : جدلية الحوار في الثقافة و النقد ، دار الأدب، بيروت ،لبنان.ط
33. سويدان، سامي: في النص الشعري العربي مقاربات منهجية . ط 1994.
34. سويدان، سامي: في النص الشعري العربي مقاربات منهجية، دار الأدب بيروت، لبنان، ط2_1944.
35. سويدان، سامي:، في دلالية القصص و شعرية السرد ، دار الأدب بيروت ، لبنان،ط1_ 1991.
36. سويدان،سامي: جسور الحداثة المعلقة من ظواهر الإبداع في الرواية و الشعر والمسرح .
37. ستروك، جون:البينوية وما بعدها ، من ليفي شرواس إلى دريدا ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة الكويت، منشورات، عويدات،ط4، 1985 0.شولز روبرت ، البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، مشورات اتحاد كتاب العرب،ط7، 1977م.

38. صبحي، محيي الدين: النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، دراسات مترجمة ، الدار العربية للكتب ليبيا، 1988.
39. صفدي،متاع :الشعر ( الكون و الفساد )، في الفكر العربي المعاصر ،بيروت، مركز الإنماء القومي ، العدد، 26 حزيران تصور، 1983.
40. يمنى، العيد: في معرفة النص، دراسة في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985 .
41. عامر سامي منير، حسين : المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية بين الفن و النقد السياسي و الاجتماعي(1945–1970)ج2 ، الاسكندرية هـ.م.ع ك 1979 ج.1.
42. عثمان، عبد الفتاح الرواية العربية الجزائرية دراسات أدبية ،دار صادر ، بيروت ، لبنان، ط 1993 .
43. عرودكي، بدر الدين : ظاهرة المسرحية بعد الخامس من حزيران " في مجلة المعرفة السورية , تشرين الأول 1970 ,
44. العشري،جلال : " حفلة نضال لحفلة سمر في الملحق الأدبي لصحيفة الأخبار اللبنانية 30 أيار 1971.
45. عصمت، رياض: بقعة ضوء دراسات تطبيقية في المسرح العربي – دمشق , وزارة الثقافة و الارشاد القومي 1975 .
46. عكاشة،شايف: نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبينوي في الوطن العربي، نظري الخلق اللغوي،ج3.
47. عوض، ريتا: ادب الحديث بين الرؤيا و التغيير , بيروت,المؤسسة العربية للدراسات و النشر , ط1 نيسان 1979.
48. العيد، يمنى : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 1999.
49. عيساوي، عبد القادر: القراءة البنوية ، مكتبة الراشد للطباعة والنشر ، الجزائر،ط1، 1433هـ–2011م.

50. الغانمي، سعيد: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، فصل البنوية، المركز الثقافي العربي ،ط1، 1990م.
51. الغذامي، محمد عبد الله: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ( قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر ، 1998 .
52. فائق ،مصطفى ، وعبد الرضا: في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، دار الكتب الطباعة والنشر، بغداد، د ط، 1989.
53. فضل، صلاح: النظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1988.
54. فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الافاق الجديدة، بيروت، ط2،
55. فضل، صلاح: مناهج النقد المعاصر، شارع قصر النبيل، القاهرة،ط1، 2002.
56. قصاب وليد : مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية اسلامية، دار الفكر، دمشق، ط1428،1هـ،
57. كريزويل،إديث: عصر البنوية، تر، جابر عصفور، دار عاد الصباح، الكويت ط1، 1993.
58. لاكان، جاك: اغواء التحليل النفسي، تر: عبد المقصود عبد الكرين، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، مصر، د .ط، 1999.
59. ماضي، شكري: في نظرية الأدب، دار الحداثة ، بيروت، ط01، 1986.
60. مداح وردة ، التيارات النقدية الجديدة عند عبد الله الغذامي، جامعة العقيد الحاج لخضر بالجزائر.
61. مرتاض، عبد المالك: في نظرية النقد (متابعة لأهم الدراسات النقدية المعاصرة وصد لنظرياتها)، دار هومة الجزائر، (د.ط)، 2010م.
62. مهيبل، عمر: البنوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية 1993،
63. مروة، حسن:في كتابه دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، بيروت ،دار الغارابي ط 2 .1976 .

64. المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والاسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية، للكتاب، 1977.
65. المسدي، عبد السلام: قضية البنيوية (دراسة ونماذج)، وزارة الثقافة ، تونس ،ط1، 1991،
66. وغليسي، يوسف: النقد الجزائري المعاصر من الأنسوينة إلى الألسنية، اصدارات رابطة الابداع الثقافية، الجزائر ،د.ط، 2002م.
67. ونوس، سعد الله: هوامش ثقافية , بيروت , دار الآداب ,ط1 ,1992.
68. ياغي، عبد الرحمن : في الجهود المسرحية الاغريقية الأوروبية العربية بيروت المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط 1 .1980.
69. يمنى، العيد: في معرفة النّص، دراسات في النقد الأدبي، ط4، دار الاداب، بيروت، 1999،

**المجلات والدوريات:**

1. مجلة الاداب والعلوم الإنسانية، دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران العدد 01، 2002/2001م.
2. مجلة الطلبة السورية 19 كانون الأول 1970.
3. مجلة الأخبار الأسبوعية، بيروت 1973/02/03.
4. مجلة الطريق، بيروت السنة 30، العدد الأول كانون الثاني 1971.
5. مجلة عالم الفكر المجلد السادس والعشرون ، العدد الثاني اكتوبر/ديسمبر 1997م
6. مجلة آمال، العدد 61، السنة الرابعة عشر، الجزائر، 1985.

ذ

الفهرسة

المقدمة.....أ

## مدخل

1) مفهوم البنوية .....4
2) نشأة البنوية وتطورها .....7
3) اتجاهاتها .....9
4) الأصول الفلسفية والمعرفية للبنيوية.....4

## الفصلالأول

1) البنيوية في النقد العربي الحديث .....22
2) البنيوية في النقد الغربي الحديث .....27

## الفصلالثاني

1) سامي سويدان والنقد البنيوي.....33
2) "دراسة تطبيقية لكتاب جسور الحداثة المعلقة من ظواهر الابداع في الرواية والشعر والمسرح 35
2.1 تمهيد .....35
2.2 تجليات البنيوية في نظر سامي سويدان من خلال الثورة و التجديد في النص الروائي36
2.3تجليات البنيوية في نظر سامي سويدان من خلال كلاسيكية الحداثة في الشعر العربي41
2.4 تجليات البنيوية في نظر سامي سويدان من خلال النضالية و الفنية في العمل المسرحي.....58

الخاتمة.....71
الملحق .....74
قائمة المصادر والمراجع .....77
الفهرس .....87