

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة القادسية- كلية الآداب

قسم اللغة العربية

المنهــــــــــج البنيــــــــــــــــوي دراسة تحليلية لرائيـــــــــــــــــة ابـــــــــي فراس الحمدانـــــــي

بحثٌ تقدمتْ به الطالبة (شَهلاء حاتم كريم ) الى مجلس قسم اللغة العربية / كلّية الآداب لغرض نيل درجة البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها

إشراف

أ.م.د. حسين عبيد الشمري

1438هــ 2017 م

بِسْــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــمِ اللهِ الْرَحْمَنِ الْرَحِيْمْ

هُوَ الَّذِي بَعَثَ فِي الْأُمِّيِّينَ رَسُولًا مِنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آَيَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَإِنْ كَانُوا مِنْ قَبْلُ لَفِي ضَلَالٍ مُبِينٍ (2)

صدق الله العلي العظيم

سورة الجمعة آية (2)

الإهــــداء

✍ إلــى …. من كان عينيّ اللتين أبصر بهما ويديّ اللتين أقوى بهما …. والدي .

✍ إلــى …. من وهبتني الحب والحنان إلى خيمة الدفيء والأمان والدتي .

✍ إلــى …. من وهبوني العطاء ……. أخوتي

✍ إلــى …. من وضعوني على الطريق الصحيح في العلم أساتذتي .

✍ إلــى …. كل من كان له مكانة في قلبي إلى الجميع أهدي ما وفقني إليه ربي …

الباحثة

شكـــــــر وتقديـــــــر

 في مثل هذه اللحظات يتوقف العقل ليفكر قبل ان يخط الحروف ليجمعها في كلمات فتتبعثر الأحرف وعبثا ان يحاول تجميعها في سطور كثيرة تمر في الخيال ولا يبقى لنا في نهاية المطاف الا قليلا" من الذكريات وصور تجمعنا برفاق كانوا الى جانبنا فواجب علينا شكرهم ووداعهم . أرى من الواجب أن أسجل شكري وامتناني لكل من أعانني على إخراجه بصورته الحاضرة، وأخص في المقدمة أستاذي الفاضل الدكتور حسين عبيد الشمري ، لما أبداه من ملاحظات وتوجيهات قيمة ومتابعة مستمرة طيلة فترة الاشراف على بحثي هذا كان لها الأثر في إخراجه بهذه الصورة النهائية.

مقدمة

 المنهج البنيويّ نهج من المناهج النقدية الحديثة التي ظهرت في القرن العشرين ، واصبح منهجاً قريباً من مناهج الادب ، وقد نشأ هذا المنهج في المدارس النقدية الغربية ، ثم انتقل الى المدراس النقدية الشرقية ، ومنها النقد العربيّ الذي أدخل هذا المنهج ورحَّب به .

 وهذا البحث يهدف الى التعريف بالمنهج البنيويّ ونشأته وميزاته ويسلّط الضوء على إيجابياته وسلبياته وأهدافه ، ويركز على التحليل البنيويّ على مستويات اللغة ، ليكشف عن مكامن الابداع والجمال في النص الادبيّ .

 وقد اقتضت طبيعة البحث ومادته أن ينقسم على تمهيد وثلاثة مباحث ؛ فتناول التمهيد نشوء المذهب البنيويّ؛ وتناول المبحث الاول دلالة مصطلح البنيوية ، و ميزات هذا المنهج وسلبياته ، ومفهوم البنية التكوينية وكيفية معالجته النصوص الأدبية .

 وتناول المبحث الثاني البنيوية التكوينية ومفهومها ، فيما تناول المبحث الثالث التحليل البنيويّ ؛ إذ كان تطبيقاً لقواعد هذا المنهج ، وكانت المادة المختارة ( قصيدة أبي فراس الحمدانيّ الرائية) لتحليلها بشكل كامل ، وتلت المباحث خاتمة بأهم النتائج التي وصل إليها البحث .

 وفي الختام أقول : هذا جهد المقل ، فإن وفقت فمن الله سبحانه ، وإن اخفقت فمن الله .

تمهيد

نشأة البنيوية :

 ظهرت البنيوية اللسانية في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين مع رائدها فرديناند دي سوسير ، من خلال كتابه ( محاضرات في اللسانيات العامة ) ، الذي نُشر في باريس عام 1916م، وكأن الهدف من الدرس اللسانيّ التعامل مع النص الادبي من الداخل ، وتجاوز الخارج المرجعيّ وعدّه نسقاً لغوياً في سكونه وثباته ، وقد حقق هذا المنهج نجاحه في الساحتين اللسانية والادبية حينما انكبّ عليه الدراسون بلهفة كبيرة ؛ للتسلّح به واستعماله منهجاً وتصوراً في التعامل مع الظواهر الأدبية والنصّية واللغويّة .

 وقد أصبح المنهج البنيويّ أقرب المناهج إلى الأدب ؛لأنه يجمع بين الابداع وخاصيته الاولى وهي اللغة في بوتقة ثقافية واحدة .

 وعندما ظهرت البنيوية اللغوية عند (سوسير) دفع (بارت) و ( تودروف) الى الكشف عن عناصر النظام في الادب ([[1]](#footnote-1))، امّا في نظرية علم اللغة فإن سوسير يرى موضوع علم اللغة الصحيح والوحيد هي اللغة ذاتها من اجل ذاتها ، وقد وجدت البنيوية في فرنسا بيئة صالحة للنمو والتكاثر ، واصبحت البنيوية الفرنسية هي الشكل المعبر عن الطموح البنيويَّ([[2]](#footnote-2))؛ إذ برزت حاجة ماسّة منذ أواسط الخمسينات إلى تيار فكريّ جديد يستطيع تجاوز ما في الوجودية من إفراط ومغالاة في الحرية الفردية ، كما عجزت الوجودية عن التغلب على الخبرة السياسية والايدولوجية التي خلّفتها القطيعة مع الشيوعية السوفيتية وقد بدأت البنيوية كأنها تتيح لأتباعها قراراً فكرياً جديراً بالاحترام من مواجهة قصور الماركسية والوجودية على السواء، وهذا الامر يعبّر أيضاً عن أزمة وجود اليسار الفرنسيّ بعد انفصاله عن الشيوعية السوفيتية ؛ بسبب السياسة الدكتاتورية التي انتهجها (شتالني ) والتي شوهت الحركة الماركسية ([[3]](#footnote-3)).

 أمّا ظهور البنيوية في أمريكا ، فقد تأَخر بعض الوقت بسبب استمرار شعبية وجودية (سارتير) وتشديدها على حرية الإنسان وأهمية الذات ، وهي افكار تتفق مع المنظومة الثقافية الامريكية بالدرجة الاولى ، ومن ثم كانت هذه الافكار ذات تأثير شديد على المثقف الامريكي ([[4]](#footnote-4)) ؛ وربّما يعود ذلك الى اختلاف المزاجين الثقافيين الفرنسيّ والامريكيّ؛ إذ إن المسعى المصرفيّ الأمريكيّ ينطلق من تقاليد مختلفة ؛ فالأمريكيون يقلّلون من أهمية التأريخ وينظرون إلى المستقبل ، والفرنسيون إلى غيره ويحفظون الماضي([[5]](#footnote-5)).

 وثمّة من يرى أن الفضل الأكبر في ظهور البنيوية الفرنسية في نيويورك يعود الى (رومان يوكاسبون) الذي نزح بعد الاحتلال النازيّ لباريس إلى اسكندنافيا ، ثم الولايات المتحدة ، وكان علم اللغة الامريكيّ عبر بأفضل الاطوار، وهو الطور السلوكيّ ؛ فقدم يوكاسبون محاضراته الشهيرة ( الصوت والمعنى) لمثقفي الولايات المتحدة ، وشكّلت البنيوية جاذبية فكرية غذت العقل الاوربي([[6]](#footnote-6)).

 أما في الوطن العربيّ ؛ فقد وصلت أُطروحات البنيوية في أواخر التسعينات وبداية السبعينات ؛ ذلك ظهرت رغبة التحديث عند النقاد العرب ؛ وذلك بإعلان حالة التمرد والمقاطعة للمناهج السياقية المتداولة التي أصبحت في نظرهم عاجزة عن الإيفاء بــ( متطلبات دراسة النص )([[7]](#footnote-7)).

 وقد رغب بعض النقاد العرب بإصباغ النقد العربي الحديث بصبغة تقوم على طبيعة العلم الحديث الذي يتمتع بالموضوعية ([[8]](#footnote-8)) ومنهم عبد السلام المسدي ؛ إذ وصف التمثيل البنيويّ بأنه قضيّة ، بقوله (( التبس أمرها بيننا ، واصطبغت في مناخنا العربيّ بما لم تصبغ به غيرنا ، تلك هي قضية البنيوية ))([[9]](#footnote-9)).

 وخلاصة لما تقدم فإن فكرة النظام والنسق الذي يتحكم بعناصر واجزاء ذلك النص مجتمعة ، والذي يمكن أن يظهر من خلال شبكة العلاقات العميقة بين المستويات النحوية والاسلامية والإيقاعية ، فهي مستمدة من فكرة العلاقات اللغوية التي تعدّ أساساً من أسس نظرية (دي سويسر) ، التي اوضحها حين قال بأن اللغة ليست مفردات محددة المعاني ، ولكنها مجموعة علاقات ؛ بمعنى أن الكلمة لا يتحدد معناها الا بعلاقاتها بعدد من الكلمات ؛ وأن العلاقة بين صوت الكلمة لا يتحدد معناها إلا بعلاقتها بعدد من الكلمات ؛ وأن العلاقة بين صوت الكلمة ومفهومهاـــ كما يرى سويسرـــ علاقة تعسّفية ؛ بمعنى أن لا علاقة لمفهوم الكلمة بصوتها ؛ بدليل اختلاف صوت هذا الشيء بين لغة واخرى ، فبناء اللغة أو نظامها لا يتمثل إلّا في العلاقات بين الكلمات، وهي تمثل نظاماً متزامناً ، حيث أن هذه العلاقات مترابطة ([[10]](#footnote-10)).

 فالمنهج البنيويّ نموذج تصوير مستعار من علم اللغة؛ فاللغة الرحم الاول لنشأة المعيار البنيويّ، زمن ابرز ما استخدمته البنيوية هو إدخال عامل البنية في تقدير .

المبحث الاول

الدلالة اللغوية لكلمة (بُنية)

تشتق كلمة (بنية) من الفعل الثلاثي (بنى) ؛ وتعني البناء أو الطريقة ، وتدلّ أيضاً على معنى التشييد والعمارة والكيفية التي يكون البناء عليها ، او الكيفية التي شُيِّد عليها([[11]](#footnote-11)).

الدلالة الاصطلاحية لكلمة (بنية):

 يقدم جان بياجيه تعريفاً للبنية بقوله : هي نسق من التحويلات تحتوي على قوانينه الخاصّة ، علماً بأن شأن هذا النسق أن يظل قائماً ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به هذه التحولات أنفسها ، من دون أن تخرج عن حدود ذلك النسق أو نستعين بعناصر خارجية ؛ وبإيجاز إن البنية تتألف من ثلاث خصائص هي : الكليّة ، والتحولات ، والضبط الذاتي ([[12]](#footnote-12)).

خصائص البنية :

آ- الكلّية أو الشمول (الجملة):

 يُراد بهذا المصطلح (( أن البنية لا تتألف من عناصر خارجيّة تراكميّة مستقلة عن (الكل) ، بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميّزة للنسق من حيث هو (نسق) ، ولا تريد تركيب قوانين هذا النسق إلى (ارتباطات تراكمية)، بل تضفي على الكل من حيث هو خواص المجموعة باعتبارها سمات متمايزة عن خصائص العناصر))([[13]](#footnote-13)).

 وهذا يعني أن البنية تشكل من عناصر لغوية متعددة ، غير أنها تتماسك في ما بينها وتنسجم على الرغم من اختلافاتها جملة واحدة او (كلّاً واحداً) ، وليس المهم في النسق العنصر أو الكل ، بل العلاقات القائمة بين هذه العناصر .

ب- التحولات :

 إن خاصّة هذه التحولات توضح القانون الداخليّ للمتغيرات داخل البنية التي لا يمكن أن تظل في حالة ثبات ؛ لأنها دائمة التحول ، وتأكيداً لذلك ترى البنيوية أن كل نص يحتوي ضمنياً على نشاط داخليّ يجعل كل عنصر فيه عنصراً بانياً لغيره ومبنياً في الوقت ذاته ؛ ولهذا أخذت البنيوية هذه السمة بعين الاعتبار لتحاصر تحول البنية وما قد يعتريها من بعض التغير([[14]](#footnote-14)).

 وترى ايضاً أن هذه السمة تعبّر عن حقيقة هامة في البنيوية ، وهي أن البنية لا يمكن أن تظل في حالة يكون مطلق ، بل هي دائماً تقبل من التغيرات ما ينسجم مع الحاجات المحددة من قبل علاقات النسق أو تعارضاته ؛ فالأفكار التي يحتويها النص الادبي تصبح مثلاً بموجب هذا التحول سبباً لبزوغ افكار جديدة ([[15]](#footnote-15)).

ج \_ التنظيم الذاتيّ او ( الضبط الذاتيّ):

 يُراد بهذه الميزة أن البنية تكتفي بذاتها ؛ أي انها تستطيع أن تضبط نفسها ، وهذا الضبط الذاتيّ يؤدي الى الحفاظ عليها، والى نوع من الانغلاق([[16]](#footnote-16)).

 إن البنية وفق هذا الكلام لا تستثمر وظيفتها من علاقتها بالواقع الخارجيّ، بل من انتظامها الداخليّ الذي يعمل على شد العناصر بعضها إلى بعض بشكل يؤدي إلى أن يكون فيه النظام أو النسق ككل ثابتاً منغلقاً على نفسه ، على الرغم من خضوعهما الى مبدأ التحويلات ، غير أن هذا المبدأ لا يسمح بتلاشي أو عدم تلاقي البنيات داخل النظام ، بل تظل مترابطة ومتناسقة في ما بينها ؛ لأن قانون (الكل) القائم على نهج مرسوم وفقاً لعمليات منتظمة ؛ لجمع هذه البنيات .

 وهذا يعني أن البنيوية تسعى الى توحيد جميع العلوم في نظام واحد ، وأن نُفسِّر علمياً كل الظواهر الانسانية ، ومن ثم فهي بحث شموليَ استوعب واستقطب اهتمام المجالات المعرفية عامة ، وبذلك فهو يسعى إلى اكتشاف بنية الاشياء ، ويتخذ من البنية أسمه ومرتكزه ، ولا بد أن يحمل جوهرها وخصائصها وذاتها

أهداف البنيوية :

أولاً: اكتشاف قواعد التراكيب وآلية تشكيل المعنى في النص ؛ لأن البنيوية تُعدَ النواة للاتجاهات التي جاءت بعدها كالتفكيكية السيمولوجيا والتلقي.

ثانياً: إن البنيوية تختلف عن غيريها من المناهج التحليلية والابداعية ؛ ذلك أنها تعيد بناء الشيء من خلال عمليتين اساسيتين هما :

آ- الاقتطاع : وهو اقتطاع الاجزاء الدالّة على الشيء للكشف عن كيفية قيامها بوظائفها ومدى تأثيرها في الكل .

ب- التركيب : وهو تركيب هذه الاجزاء بعد اكتشاف قوانين حركتها ([[17]](#footnote-17)).

مستويات البنيوية :

1. المستوى الصوتيّ: وتُدرس فيه الحروف وميزاتها وتكويناتها الموسيقية من بنر وتنغيم وإيقاع .
2. المستوى الصرفيّ: وتُدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي والدلاليّ .
3. المستوى المعجميّ: ويُدرس الكلمات حسياً وتجريدياً ، وأسلوبياً.
4. المستوى النحويّ: وتُدرس فيه الخصائص الدلالية الجمالية .
5. المستوى الدلاليّ: ويُدرس فيه تحليل المعاني المُباشرة وغير المُباشرة .
6. المستوى الرمزيّ: ويُدرس فيه المعنى الثاني للّغة داخل اللغة .
7. المستوى القوليّ: وهو دراسة تحليل تراكيب الجمل لمعرفة خصائصها الأساسية والثانوية ([[18]](#footnote-18)).

المبحث الثاني

البنيوية التكوينية او التوليدية:

 هي فرع من فروع البنيوية نشأ استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد الماركسيين للتوفيق بين طروحات البنيوية في صيغتها الشكلانية وأسس الفكر الماركسيّ أو الجدليّ كما يُسمى في تركيزه على التفسير المادّي الواقعي للفكر والثقافة .

 وقد أسهم عدد من المفكرين في صياغة هذا الاتجاه ، منهم المجريّ جور لوكاش والفرنسيّ بيبر بورديو، غير أن المفكر الكثر اسهاماً من غيره في تلك الصياغة هو الفرنسيّ الرومانيّ الصل ( لوسيان غولدمان) ، وكانت طروحات (غولدمان) نابعة من طروحات المفكر والناقد المجريّ (جورج لوكاش) الذي طوّر النظرية الماركسية النقدية باتجاهات سمحت لتيار كالبنيوية التكوينية بالظهور على النحو الذي ظهرت به ، في الوقت الذي أفاد فيه من دراسات السويسري جان بياجيه([[19]](#footnote-19)) .

 لقد سعى غولدمان إلى تأسيس علم حقيقي لواقع الانسان ، فخرج بين النظريات والفلسفات ، كالماركسية وطروحات فلسفة (كانت) و (هيفل) و (بياجيه) و (لوكاش) وكان سعيه من ذلك إيجاد دليل علميّ لبنيوية شتراوس وفلسفة التوسير لدراسة المجتمع ([[20]](#footnote-20)) .

 إن الثبوتية التكوينية التي تزعمها الناقد والمفكر (غولدمان ) جاءت كرد فعل على الغلاف النص عند البنوين ، إذ ربط هذا الناقد النص بحركة التأريخ الاجتماعيّ الذي ظهر فيه تلمساً خطى مرجعه الاساس ( جورج لوكاش) الى جانب اهتمامه بدراسة بنية النص الادبي دراسة تكشف الدرجة التي يجسّد بها النص بنية الفكر أو (رؤية العالم) عن طبقة او مجموعة اجتماعية ينتمي إليها الكاتب .

 ومن أهم افكار غولدمان أن الأدب يعبّر عن رؤية الكاتب ، وهي رؤية لا تقدم وقائع اجتماعية ، والقول بوجود البنية الدلالية للنص الادبي ، ومن ثم اكتشاف الوحدة الداخلية للنص ، يقول غولدمان : إننا لا نستطيع أن نفهم جوهر الجمال بمعزل عن العالم الخارجيّ؛ لأن فكرة الجمال بحدِّ ذاتها خلفية وجودية تأريخية ، وليست فقط تصويرية بحتة ، والبنيوية التكوينية تعتمد على التفكيك والتركي في تشريح النص اللسانيّ الداخليّ([[21]](#footnote-21)).

مفاهيم البنيوية التكوينية :

تقوم البنيوية التكوينية على مجموعة من المفاهيم يمكن اجمالها بــــ:

1-الفهم والتفسير : يعني الفهم دراسة النص الكلِّي في إطار بنيته الداخلية المغلقة بغية البحث عن الدلالات الاجتماعية الموجودة في النص من دون إضافة شيء الى ذلك .

 والفهم مرحلة وصفية تفكيكية تقوم على الاستقراء والملاحظة ، ويهدف الى تحديد بنية كلية للنص ، فيحيط بمجمله من دون إضافة أي شيء ؛ أنه مسألة تتعلق بالتماسك الباطني للنص . ويفترض غولدمان تناول النص حرفياً ولا شيء غير النص ، وان البحث داخله عن بنية شاملة ذات دلالة تقتصر على النص الادبي معزولاً عن المؤثرات الخارجية ([[22]](#footnote-22)).

 أما التفسير فهو مقاربة النص من الخارج في ضوء المعطيات المرجعية الجدليّة ، كأن نتوقف عند ما هو سياسيّ واجتماعيّ واقتصاديّ وثقافيّ وتاريخيّ، واستبعاد العوامل النفسية التي تتنافي مع نظرية غولدمان التي تركز على اللاشعور الجماعيّ، ولا تهتم باللاشعور الفرديّ كما هو عند فرويد ، فالتفسير عملية ذاتية تنظر الى العمل الادبيّ في مستوى آخر خارجيّ مرتبطة ببنية أوسع وأشمل ([[23]](#footnote-23))

2- البنية الدالّة : تقوم البنية الدالة بتحقيق هدفين ؛ الأول يتعلق بفهم الاعمال الأدبية من حيث طبيعتها والكشف عن دلالتها ، وهذا الهدف يبدو اكثر ارتباطاً بعملية الفهم ، اما الثاني فيتعلق بالحكم على القيم الفلسفية والادبية في إطار التصور البنيويّ التكوينيّ ، أي يحتوي على بينة دالة تقابلها بنية فكرية خارجية هي بنية احدى رؤى العالم ، غير أن هذه البنية الدالة لا يمكن إدراكها إلا بتجاوز المظهر الخارجيّ للعمل الروائيّ.

 فمفهوم البنية الدالة لا يفترض فقط وحدة الأجزاء ضمن كلّية النص والعلاقة الداخلة بين العناصر ، بل يفترض في الوقت نفسه الانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية ، أي مرصدة النشأة الوظيفية ، وقد أكد غولدمان على الانسجام بين البنيات أي اقامة علاقة انعكاس ميكانيكي بين الوعي الجمعيّ والعمل الأدبيّ([[24]](#footnote-24)).

3- الوعي القائم والوعي الممكن : الوعي من المفاهيم التي يصعب تحديدها ، وقد عرّفه غولدمان بأنه مظهر معني لكل سلوك بشريّ يستتبع العمل ، وأن كلمة مظهر تفرض وجود ذات عارفة وموضوعاً للمعرفة ، وهذه الذات العارفة ليست لأفراد أو جماعة ، بل هي بنية متغيرة ينضوي تحتها فرد او جماعة او عدد معين من الجماعات ، وكل واقعة اجتماعية هي واقعة وعي من بعض جوانبها ، وكل وعي قبل كل شيء تمثيل لقطاع معين من الواقع على وجه التقريب ، وهكذا فإن كل واقعة اجتماعية تستتبع وقائع وعي ؛ ولذلك فإن العنصر البنيويّ الأساسيّ لوقائع الوعي تلك هو درجة تلاؤمها او درجة اللاتلاؤم مع الواقع .

 ويميز غولدمان بين نمطين من الوعي ، هما : الوعي الواقع ، والوعي الممكن ، فالوعي الواقعي : هو وعي بسيط لا يتوافر صاحبه على إمكانية التأمل فيه، فيفكر بالسلوك أكثر مما يفكر بالذهن .أما الوعي الممكن فلا يصله الفرد إلّا عن طريق التأمل بفضل ثقافته وخبرته في المعطيات الفكرية لجماعة من أجل أن يبني بواسطتها مستوىً متبلور لمصالح الجماعة واهدافها([[25]](#footnote-25)).

4- رؤية العالم : إن رؤية العالم من أهم العناصر التي تبنى عليها البنيوية التكوينية كما صاغها (غولدمان ) وهذا المفهوم استعمله كثير من المفكرين السابقين امثال (ديلثي)، و (ياسبرز) و (لوكاش) ويذهب غولدمان إلى أن رؤية العام في العمل الأدبي هي ليست من إبداع الأفراد ؛ إذ يرى أن الأدب والفلسفة هما اللذان يعبران عن رؤية العالم .

 ومن هنا يمكن القول إن رؤية العالم تتجاوز ما هو واقعيّ إلى ما هو مستقبلي ، وما دامت الأعمال الروائية الكبرى تتميز بشمولية الرؤية ؛ فإنها وحدها التي تملك رؤية العالم ، فتعبر تعبيراً كلياً وشمولياً عن قيم وطموحات ومشاعر الجماعة التي تؤمن بها ([[26]](#footnote-26)).

إيجابيات المنهج البنيويّ وسلبياته :

 إن المنهج البنيويّ كبقية المناهج الأخرى واضعه انسان ومطبقه انسان ، ولا بدّ أن تكون له إيجابيات وسلبيات ، ويمكن أن تتلخص الايجابيات في المتطلبات الصارمة التي يفرضها على قارئ الأدب، فالقارئ لا يكون مجرد هاوٍ للمتعة أو التسلية أو أن يكون غير ملمٍّ بقواعد اللغة وفنون القول ، لكن هذا المطلب في الوقت نفسه يحد من انتشار الأدب ؛ بسبب صعوبة العثور على عدد كبير من القراء ليتحلّى بهذا المستوى الممتاز الذي يخلق نوعاً من الارستقراطية الأدبية ([[27]](#footnote-27)).

 ومن إيجابيات الروح النقدية العالية التي يتطلبها من القارئ ، بحيث يشارك مشاركة إيجابية وفعّالة في تصور امكانيات النص وتوقع الحلول المتعددة للقضايا المعروضة للقارئ([[28]](#footnote-28))، ومن الإيجابيات الاخرى ما ذكرها أبو ديب حسين أستاذ بالمنهج ، ودعا إلى اصطناع المنهج البنيوي في دراسة الظاهرة الأدبية.

أما سلبيات المنهج البنيوي فهي :

1. ان البنيوية كما يفهم من لفظها تعتمد على بنية النص وبيان العلاقات التي تربط بين كيانه اللفظيّ والماديّ ، لتصل إلى حكم أدبيّ ، فهي وإن كانت لا تهمل الدراسة العلائقية للألفاظ ، فهي تهمل الوحدة الموضوعية ودوافع الابداع وأثر المبدع ، ومن هنا فإنها تقع في خطر ميكانيكية التحليل .
2. التحليل البنيويّ يقف عاجزاً أمام التفريق بين الاعمال الأدبية الجيّدة والرديئة القديمة والجديدة ؛ والسبب في ذلك أنه تحليل وصفيّ صوريّ لا يهتم بالقيمة ، وهذا يؤدي بدوره إلى تشويه الأعمال الأدبية وإلغاء خصوصيتها([[29]](#footnote-29)) .
3. اعتمدت البنيوية لغة الأرقام والمعادلات الرياضية ؛ الأمر الذي جعل مادة النقد جافّة يعزف عنها القراء([[30]](#footnote-30)).
4. إن كثرة المصطلحات وغموضها في البنيوية يجعل منهما صعباً إلّا من قبل المتخصصين ، بل حتى المتخصصين قلّما يفهم بعضهم بعضاً في هذا المجال .
5. إن البنيوية تخضع لشروط محدّدة ، وترفض أي شيء خارج عنها ؛ ولذلك فهي منغلقة على نفسها ، وليست منفتحة كالدراسات الحديثة .
6. إن البنيوية مدرسة لا مذهبية ولا فكرية ، وتقوم على الاقتطاع والتركيب ([[31]](#footnote-31)).

مبادئ التحليل البنيويّ:

 يهتم التحليل البنيويّ بالكشف عن القوانين الكلية ، إمّا بالاستنباط أو الاستدلال من خلال تحليل الأثر من أجل إعطاء صفة الإطلاق على تحليله([[32]](#footnote-32)).

 وقد حدد (رولان بارت) مجموعة من الاجراءات التي يتبعها المحلل البنيويّ في ممارسته لتحليل الظاهرة ، وهو كما يأتي :

1. يبدأ المحلل البنيويّ بتفكيك الظاهرة او الموضوع لاكتشاف عناصره التكوينية، أي بناهُ الذرية ، ومن ثم يقوم بدراسة العلاقات التي تربط عناصر الظاهرة بعضها ببعض ([[33]](#footnote-33)).
2. إعادة تركيب عناصر الظاهرة من خلال الكشف عن علاقات العناصر التي فككناها وتأملنا علاقتها ووظائفها ([[34]](#footnote-34)).

 إن هدف هذا النشاط الإمساك بالبنية أو العلّة الصورية للظاهرة ، وهي العلة التي ترتبط بالظاهرة في العقل حينما يقوم العقل بتجريد أنموذج عقليّ للموضوع يمثل صورة الموضوع ، فيصبح تصور الأنموذج العقلي هو تصور للبنية نفسها ؛ أي أن البنية هي التصور العقلي لعلاقات عناصر الموضوع ووظائفه ([[35]](#footnote-35)).

 وهناك مبادئ جوهرية يتوجب على المحلل البنيويّ أن ينطلق منها ، وهي([[36]](#footnote-36)):

1. ضرورة التركيز على الجوهر الداخلي للنص الادبي والتعامل معه من دون أية افتراضات سابقة من أي نوع من مثل علاقته بالواقع الاجتماعيّ أو التأريخيّ...الخ.
2. يقف التحليل البنيوي عند حدود اكتشاف هذه البنية في النص الأدبي ، فهو جوهرها ،وحين التعرف عليها يهتم بالعلاقات القائمة أكثر من تحليل دلالتها أو معناها ، عن طريق الاستعانة بلغة النص .
3. يتم التركيز لاكتشاف بنية النص على إظهار التشابه والتناظر والتعارض والتضاد والتوازي والتجاور والتقابل بين المستويات النحوية والايقاعية والأسلوبية ، إذ يتم التحليل الصوتي من خلال إظهار الوقف والبنر والمقطع الصوتي والوزن والقافية ، أما تحليل التركيب فيتم بدراسة أركانه كالمبتدأ والخبر ...
4. البحث عن دلالة النص عبر الوصف المتوزع في النص ، وتكون دلالته في الصوت والجملة ، كالرمز والصورة والموسيقى ، وذلك في نسيج العلاقات اللغوية .
5. الاعتماد على مبدأ الثنائيات ؛ لأنها تسهِّل السيطرة على الموضوع الخاضع للتحليل البنيويّ ، وهي تبدأ بالدال والمدلول ، والتعاتب والتزامن ، واللغة والكلام .
6. ومن ثم عمل جداول أو مصفوفات بالاعتماد على التصنيف أو الفرز .

 وهذا يعني أن التحليل البنيويّ محاولة للتسلل إلى داخل النص من منطلقات المنهج البنيوي ولكن قد لا تتوافق هذه المحاولة مع صواب القارئ ؛ إذ التحليل البنيويّ محاولة لقراءة بنيويته ربّما تقترب في البنى الكامنة للنص الذي مخفي في طياته دلالات متعددة تنقل القارئ من الخصوص إلى الأفق العام .

المبحث الثالث

تحليل رائية أبي فراس الحمدانيّ في ضوء المنهج البنيويّ

1. البناء الصوتي والإيقاع :
2. الأصوات المستعملة : استعمل أبو فراس الحمداني كل أصوات العربية في هذه القصيدة لكنه ركّز على الأصوات المجهورة ؛ ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى طبيعة الموضوع وغرضه، والذي تمثل في الفخر .

 واستعمل الحروف الشديدة والرخوة الملائمة لحالته النفسية ، وكذلك الحروف المطبقة والمستعلية كالصاد والضاد والظاء والغين والقاف والخاء ، في كلمات مثل: (عصيّ، البيض، ظمياء ، غادة ، الخلوف ، القضاء ) التي يرتفع معها اللسان ويستعلي الى الحنك الأعلى ؛ وهذه الصفة الصوتية لها علاقة بصفة ذاتية في الشاعر إذ تحمل معاني ( القوة ، والثبات ، والمرارة ، والمشقّة ).

 واستعمل كذلك الحروف البعيدة المخرج كالهمزة والهاء والعين والكاف في كلمات مثل: ( أراك ، عصيّ ، الهزل) وهذه الحروف ثقيلة في نخرجها ؛ إذ تتطلب جهداً وقوة ، فعلى الرغم من ضعفه في الامر إلا انه استعمل هذه الحروف لأنها تحمل دلالات الصبر والشجاعة والقوة ، وهي دلالات نفسية أكثر منها صوتية ترتبط بشخصية الشاعر .

 وقد استعمل الشاعر أيضاً الحروف المنفتحة والمستقلة التي ينزل فيها اللسان إلى قاع الفم فتسكن ذات الشاعر وتهدأ وترتاح بعد قساوة وشدة ، كالعين والدال ، والفاء ، والحاء ، والثاء ، والتاء، وتمثل ذلك في كلمات مثل : ( يذاع ، دمعاً ، الوفاء، أعجزه ، حبّك ، ميثا، ترنو) ، وهذه الكلمات توحي بالاطمئنان والسكينة وتمنح النفس فرصة التأمل في الماضي .

 ولم يغفل أبو فراس أصوات الصفير ( السين والصاد والزاي) والتي يقترب معها طرف اللسان بأصول الثنايا العليا فينطلق الصوت ملفتاً ومنبهاً ومثيراً ؛ ولعلها وسيلة الشاعر في صرخته ، ومن هذه الكلمات( الزمان ، النسر، الصبر).

 واستعمل كذلك حرفي الغنّة (النون والميم ) اللذين لهما أثر موسيقي يرتبط بالأثر النفسي ، فهذان الصوتان يناسبان التشكيل الجمالي والبناء الأسلوبيّ.

 وتميزت القصيدة بظاهرة الأصوات الطويلة (الألف والواو والياء) ، وتمثل ذلك في أقواله مثل : تكاد تضيء النّار بين جوانحي ، بنفسي من الغادين في الحيّ غادةٌ ، وحاربت قومي في هواك ، وأنِّي لجرار لكل كتيبة ، ولكنني أمضي لما لا يعيبني ، وتهون علينا في المعالي نفوسنا . فقد مثل الصوت الطويل نسبة عالية في القصيدة، وهو ما تستدعيه تجربة الشاعر النفسية ؛ فيعبر كل صوت مدّ عن أنّه من أنّاته الحادة ، فيتوافق طول الزمن مع طول الصوت ، وتمتد الأمواج النفسية لتشكل نغماً موسيقية هادئة .

 ومما يلاحظ أيضاً أن حروف الراء التكريريّ قد هيمن على القصيدة ، كما أنه حرف الرويّ المعتمد ؛ ويبدو ان الشاعر قد استعمل هذا الصوت نظراً لقيمته الجمالية والنفسية ، إذ استطاع أن يضفي حيوية على الموسيقى بفضل ضرباته المتكررة للّسان ، ويبدو أيضاً أن لحرف الراء قصد دلاليّ في هذه القصيدة تمثل في حيرة أبي فراس الدائمة وطول تجلده في الأسر بالرغم من جميع المآسي والخظوب الملحّة به .

1. البحر الشعريّ:

 أختار أبو فراس استعمال البحر الطويل في قصيدته ، وهو بحر كثير الاستعمال في الشعر العربي ومناسب لموضوعي الغزل والفخر ، وتمثل التفعيلتان ( فعولٌ مفاعيلن) المتكررة في البيت اساساً موسيقياً في القصيدة ؛ ويبدواى أن هذه التفعيلة مرتبطة بالحالة النفسية التي أهّلت أبا فراس للإبداع ودفعته لأن يصب دفقاته الشعرية في نص واحد ، كما أن البحر الواحد أضفى على القصيدة انسجاماً وتناسقاً وتأليفاً.

 إن التشكيل الموسيقي صوّر معاناة أبي فراس وصراعه النفسيّ العنيف بين ضعف النفس وتحديها ، وخلق وحدة صوتية متماسكة ، ولم يتوقف جمال التشكيل الموسيقي على الوزن والقافية ، بل تعداه إلى تناسق وانسجام الكل من تشكيل صوتي وصرفي ونحوي وبلاغي ، وكان للفنون البديعية دور كبير في ذلك ؛ إذ اهتم أبو فراس بنوعين منها أولهما ( الجناس) والذي ورد كثيراً في القصيدة مثل: (الحَضْرُ والخُضْرُ) و ( المُهْرُ والمَهْرُ) ، والطباق الذي ورد في مثل : (يهدَمُ، شيَّد) و (أَظمأَ ، تَرتوي) ، (أسغَبَ، يُشبِعُ)، وهذين الفنان اسهما في إضفاء الجمال على موسيقى القصيدة .

1. البناء التركيبيّ:

آ- استعمال الجمل الاسمية والفعلية :

 أستعمل أبو فراس الجمل الأسمية والفعلية في قصيدته ، وقد وُفِق تماماً في التنويع بينهما ؛ إذ اشتملت قصيدته على كلا النوعين ، فقد استعمل الجمل الجمل الاسمية مثل : ( أنا مشتاق ، هواي لها ذنب ، اهلي حاضرون ، وهي عليمة ، هما أمران ، هو الموت ، ونحنُ أُناس ، شيمتك الصبر) فأفادت الثبوت والاستقرار لأن الاسم يفيد الثبوت([[37]](#footnote-37)).

 واستعمل الجمل الفعلية مثل : ( أراكَ عصيّ الدمع ، بسطت يد الهوى ، أذللت دمعاً ، تكاد تضيء، تروغ إلى الواشين ، بدوت وأهلي حاضرون ، وحاربت قومي ، ووفيت وفي بعض الوفاء ، تسائلني من أنت ؟ فقلت لها) تدلُّ على الحركة والتحول والانفعال ؛ لأن الفعل يدلُّ على التجدد والحدوث ويبرز هذا جلياً في الاستهلال (أراك عصيَّ) إذ يدّعي أبو فراس القوة بالرغم من ضعف نفسه واِنكسارها ، فقد استطاع بهذا الاستهلال والاستعمال للجمل الفعلية أن يحول نفسه إلى حجر وجماد.

ب-التركيب الشرطيّ (التعليل) :

 أفاد التركيب الشرطيّ في قصيدة أبي فراس التعليل ؛ إذ اشترط فيه العبارة الثانية حضور العبارة الاولى وتمثل ذلك في قوله :

فإن يكُ ما قالَ الوشاةُ ولم يكنْ فقد يهدم الإيمان ما شيدّ الكفرُ

أو قوله : وإن مـتُّ فالإنسـانُ لا بـدّ ميـتٌ وإن طالتِ الأيـامُ وانفسـح العمـرُ

 فالتعليل واضح في هذين البيتين ؛ فهو يعلّل من أجل الوصول إلى ما يقصد وما ينشد من المعاني ، كما أن التعليل هنا يزيد المعاني إثراءً وخصوبة وحيوية ، خاصّةً وأنه يربط الحديث بما يعيشه من مأساة وهموم .

ج- الاستفهام :

 استعمل أبو فراس الاستفهام في قصيدته وهو اسلوب انشائي يتماشى مع خلجات النفس وحركات الشعور ، ومن ذلك قوله :

أراكَ عصيّ الدمعِ شيمتُك الصبر أَما للهوى نهي عليك ولا أمرُ؟

و : تسائلني : من أنت ؟ وهـي عليمـة وهل بفتىً مثلي علـى حالـه نكـرُ؟

و : فقلت كما شاءت وشاء لها الهوى : قتيلك ! قالت أيهم؟ فهم كــــــــــــثرُ

فقد استفهم أبو فراس عن معانٍ يدركها جيداً، لكنه استعمل الاستفهام من أجل الإثارة؛ لأن الاستفهام في هذه القصيدة حوار بينه وبين الطرف الاخر (غير موجود)، فصار نقاشاً عبّر عن مأساته وأثرى المعاني التي يطلبها ، فجمع بين حرارة الحب وخيانة الحبيبة مع تدفق الأحاسيس وانسياب العواطف .

د- الانزياح :

1. أسلوب الالتفات : ينتقل أبو فراس من ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب أو من ضمير المتكلم إلى ضمير الغيبة ، وفي هذا الانتقال علاقة نفسية بينه وبين الموجّه إليه ؛ لأن الجرح النفسيّ العميق المتمثل في العذر ، والغربة ، والحنين إلى ميدان الحرب والفروسية هو المسؤول عن توجيه الخطاب ، ومن ذلك قوله :

وحاربتُ قومي في هواكِ وإنّهم وإيّاي لولا حبُّكِ الماءُ والخمرُ

يبين انتقال الشاعر من المتكلم (أنا) في (حاربت) إلى المخاطَب (أنت) في (هواكِ) ثم إلى الغائب الجمع (هم).

 وهذا الالتفات يبعث على الانتباه وحضور الإدراك والتأكيد ؛ إذ يجعلنا نعيش معه الأحداث ، سواء في حديثه عن عذر الحبيبة له ، او في مقام الفخر والاعتزاز بالنفس والقوم ، فنراه يجمع حيناً وينفرد أحياناً وهو بذلك يحاول أن يقرب السامع منه أكثر فأكثر لينفعل معه .

1. اسلوب النهي والأمر:

تمثل اسلوب النهي في القصيدة بقوله :

فلا تنكريني يـا ابنـة العـم، إنّـه ليعرفُ من أنكرته البـدو والحضـرُ

فالنهي هنا خرج إلى معنى الطلب ، إذ يطلب من حبيبته عدم التنكر له ؛ لأن حبّهما عرف به البدوي والحضريّ.

أما اسلوب الأمر فتمثل بقوله :

هو الموتُ فاختر ما علا لك ذكـره فلم يمت الإنسان مـا حيـي الذكـرُ

 إذ خرج المعنى في فعل الامر (اختر) إلى الطلب أيضاً ؛ لأن المعنى الذي ينشده هو الطلب من نفسه ومن غيره أن يختار موته كريمة بعز لا بمذلة ؛ لأن الإنسان إذا مات عزيزاً سيبقى ذكره.

1. اسلوب التقديم والتأخير :

استعمل أبو فراس أسلوب التقديم والتأخير في قصيدته أيضاً ؛ إذ اتاحت له الدفقة الشعورية المتلهبة فرصة ذلك فأحسن الترتيب الذي يخدم غرض الفخر والاعتزاز ، وقد تمثل ذلك في قوله :

 بلى أنا مشتاق وعندي لوعة ولكن مثلي لا يُذاعُ له سرُّ

و: بنفسي من الغادينَ في الحـي غـادةٌ هواي لهـا ذنـبٌ، وبهجتهـا عـذرُ

و: وقورٌ، وريعـانُ الصبـا يستفزهـا فتـأرنُ أحيانـاً كمـا أرن المُـهـرُ

إذ قدم في البيت الأول والثاني الخبر (عندي ، في الحي) على المبتدأ (لوعةٌ، غادةٌ) ، وسبب هذا التقديم التخصيص والتأكيد ، أمّا البيت الثالث فقد قد فيه الفاعل (ريعان) على الفعل (يستفز)؛ من أجل ابراز الفاعل وإظهاره .

ح- التصدير الفنّي:

 تضمنت قصيدة أبي فراس صوراً بلاغية استعان بها لتبليغ مراده ، الخيال أبلغ في وصف الحالات النفسية التي ارتبطت بالفخر ، فقد عمد أبو فراس إلى التصوير الحسّي الذي يقابل به العالم الخارجيّ بالعالم الداخليّ ، وقد استعمل الكناية والاستعارة والتشبيه والمجاز المرسل ؛ إذ استهلّ قصيدته بكناية في قوله : (أراك عصيّ الدمع) وهي كناية عن التجلد والصبر والثبات والتحدي ، وكذلك في قوله : (لنا الصدرُ) فهي كناية عن الرفع والسؤدد والشرف.

 ومن الاستعارات التي نجدها في القصيدة قوله : ( بسطت يد الهوى ) ، و: (أذكتها الصبابة ) و : (يطغيني بأثوابه الغنى ) ؛ إذ يقرن أبو فراس بين المادِّي والمعنويّ ؛ فنراه يجعل للحث يداً يبسطها في الليل كلّما هاج شوقه واشعلت النار حنينه ، كما يجعل للغنى اثواباً ، فيقصد هنا شدّة الثراء والعيش الرغد .

 أمّا التشبيه فقد ملأ النص ، إذ استمدّه أبو فراس من واقعه وتجاربه ــــ كما يبدو ــــ فعبّرت العلاقة بين المشبّه والمشبه به ع8ن صلة النفس بالواقع ، فرسم الألم الذي أصاب نفسه بهذه التشبيهات ، وقد تمثل ذلك في قوله (شاء لها الهوى) و : ( الهوى جسرُ) ، و : ( كأني أنادي دون ميثاء ضبية) ومن التشبيه الضمني قوله :

سيذكرني قومي إذا جدّ جدُّهم وفي الليلةُ الظلماء يُفتقد البدرُ

 فالمشبه حال أبي فراس يذكره قومه عند اشتداد المصائب ويطلبونه فلا يجدون له أثراً، والمشبه به حال البدر يُطلب عند اشتداد الظلام وكلاهما عزيز المنال .

3-المستوى الدلاليّ :

1. المعجم ( الحقول الدلالية) : تمثلت الوحدات الدلالية في قصيدة أبي فراس في حقول متباينة ، تقوم على اساس تنظيم الكلمات في مجالات تجمع بينها علاقات دلالية يمكن تقسيمها على الشكل الاتي :
2. المجال النفسي : رسمت الالفاظ الدالة على الحالة النفسية جوّاً هادئاً ومنها : ( الدمع ، الصبر ، مشتاق ، لوعة ، صبابة الهول ، الأحزان)، فأبو فراس أمير يجد نفسه أسيراً في سجن ، بعيداً عن الأهل في قبضة مشاعره شوقاً إلى ساحة الحرب و آيات العشق والآهل والوطن ، فجاءت قصيدته مطبوعة بالطابع النفسيّ.
3. المجال السياسيّ: سيطرت الوحدات الدلالية لهذا المجال على القصيدة ؛ إذ خدمت غرض الفخر ، فأبو فراس في مقام الاعتزال والاشارة بالنفس الحربية التي لا تهاب الوغى وتفضل الموت على الذل والاهانة ، وقد دلت ألفاظ على ذلك منها : ( جرّار ، نزّال ، كتبته ، مخفوقة ، النصر ، البيض ، القنا ، غارة ، الجيش ، الرد ، سيف ، حمر) وقد اثارت هذه الالفاظ معاني عديدة تجسد فروسية الشاعر وشجاعته وصبره وتجلده ، كما أنها اوحت بالحزن العميق.
4. المجال الاجتماعيّ : تظهر النزعة القومية في القصيدة بشكل واضح ، وأبو فراس عنصر اجتماعيّ تربطه بعشيرته صلة وطيدة ، وهو لا يخرج عن تقاليدهم ومبادئهم وأعرافهم برغم أسره ونكرانهم ، يلوم ويعاتب ثم يعود ويفتخر، ومن الالفاظ التي دلّت على ذلك : ( القوم ، الأهل ، الواشين ، البدو، الحضر ) وكلها جاءت محكمة الدلالة على ما يعنيه الشاعر ، فعبرت عن معانيه .
5. المجال الطبيعيّ: اتّخذ أبو فراس من الطبيعة منهلاً يستقي منه الألفاظ التي تخدم غرضه وهدفه ، فغيّرت ألفاظ مثل : ( الليل ، النار ، الماء ، الخيل ، الفرس ، ظبية ، المهر ) عن واقع حياة أب فراس ، وأوضحت خاصته في انتقاء اللفظ الطبيعيّ الوحيّ ، ولا يوجد أحسن من الطبيعة لرسم الصور وحسن التعبير والايحاء .
6. المقصد الدلاليّ:

من خلال الحقول الدلالية المتنوعة والمتباينة نجد شاعرنا يصوّر مأساته بالحديث عن تجربته الحياتية ومواقفه الحربية التي أضحت مجرد ذكرى تعيده إلى زمن الماضي فيتحسر ويتألم ، ويزيد من ألمه عذر الحبيبة له ــــ وإن كانت ترمز ربّما إلى الحرية ــــ وهذه طعنة قوية لأبي فراس مزقت أحشاءهُ ووجدانه وأذابت قلبه وأورمت عينيه ، لكن أبا فراس أبيّ شهم فارس حتى في مواقف الضعف الفطريّ، وقد غلب على القصيدة الفضاء النفسيّ ؛ إذ يتجه أبو فراسا اتجاهاً نفسياً ينمّ عن واقع نفسيّ مرّ.

الخاتمة

توصلت هذه الدراسة إلى مجموعة من النقاط ، يمكن أيجازها بالآتي :

1. إن البنيوية تتطلب معانيه متعمّقة في النص ، وهذه المعاينة نابعة من رؤية شمولية للنص تتجاوز شرط الزمان والمكان ، والفرد واللغة ، وتجسّد علاقة جدلية بين الجزئي والكلي والعام و الخاص .
2. إن للبنيوية قدرة على إضاءة العالم ، الثقافة والأدب والإنسان ، إضاءةً جديدة تمنح الفكر النقديّ صلابة أشد ، وقدرة أكبر على معاينه النصوص وفهم دلالات مكوناتها .
3. البنيوية لغة الأرقام والمحاولات الرياضية ؛ لأنها تنظر إلى النص من الداخل؛ فهي منغلقة على نفسها ، وتقوم على سجن النص ، وموت المؤلف، مع إهمال حركة التاريخ .
4. إن تطبيق المنهج البنيوي في تحليل النصوص الدبية يكشف عن قيمة هذا المنهج ؛ لأنه يتناول جزئيات النص ويعيد تجميعها من جديد لتكشف عن مكامن الإبداع في النصوص .
5. إن قصيدة أبي فراس الرائية جمعت كثيراً من الاضواء التي بينها المنهج البنيوي ، كمجد الإمارة ، وذل الأسر ، وقسوة السيف ورقة القافية .
6. ضمت هذه القصيدة كثيراً من الصور الشعرية التي صورت واقع وتصوّر أبي فراس الحمدانيّ ، وتجربته الشعرية التي عكست الواقع الأليم الذي كان يعيشه.
7. إن الاساليب الفنية التي تضمنتها القصيدة وهي جمالية اللغة والصورة الفنية والتشكيل الايقاعي ، قد اخذت معها من التحليل والدراسة ، إذ خضعت لدراسة تحليلية في ضوء المنهج البنيوي.

وبعد فهذا جهد يسير ، حاولت أن اصل فيه الى ما آمل ، فأرجو أن أكون وُفقت بلم شمل هذه الدراسة ، فإن تم ذلك فبفضل الله تعالى ومنه ، وإلّا فبتقصير من نفسي ، والحمد لله رب العالمين .

مصادر البحث

1. اتجاهات النظرية النقدية المعاصرة ، المقولات والتوظيف والجمال ، د. سلام كاظم الاوسيّ.
2. إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقديّ العربيّ المعاصر ـــ مقاربة حوارية في الأصول المعرفية ، عبد الغني بارة ، الهيئة المصرية للكتاب ـــ 2005م.
3. البنيوية ، جان بياجيه ، ترجمة : عارف منيمنة وآخرون ، منشورات عويدات ، ط3، 1985م.
4. البنيوية التكوينية ، لوسيان غولدمان وباسكادي بون ، ترجمة : محمد سبيلا ، 1982 م.
5. البنيوية بين فرنسة وروسيا ، غريجون ريغون .
6. البنيوية في الادب ، روبرت شولز ، ترجمة : حنّا عبّود ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ط7، 1977م.
7. البنيوية وما بعدها ، النشأة والتقبّل ، سامر الأسديّ،2009م.
8. دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويليّ ود. سعد البازكي ، المركز العربي الثقافي ــــ الدار البيضاء ــــ المغرب ـــ ط3، 2002م.
9. صورة المنهج الحديث في نقد الشعر من خلال بعض النماذج الأكاديمية، ضياء خضير ، دار الشؤون الثقافية ــــ بغداد ، 1998م.
10. عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو ، إديث كيرزويل ، ترجمة د. جابر عصفور ، دار الشؤون الثقافية ـــ بغداد ، ط1، 1982م.
11. في البنيوية التركيبية دراسة في منهج لوسيان غولد مان ، د. جمال شحيد ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، بغداد ، ط1، 1982م.
12. في النقد الأدبي الحديث ، د. طالب رهيف السلطانيّ ، ط1، المطبعة العصرية ، بابل ــــ العراق ، 2011م.
13. في النقد الدبي الحديث منطلقات وتطبيقات ، فائق مصطفى و عبد الرضا علي ، منشورات جامعة الموصل ، ط1، 1989م.
14. في نظرية الادب ، شكري الماضي ، دار الحداثة ، ط1ـ بيروت ، 1986م.
15. قضية البنيوية دراسة ونماذج ، عبد السلام المسدّي، وزارة الثقافة ـــ تونس ، ط1، 1991م.
16. لسان العرب ، جمال الدين بن منظور (ت711هــ) ، دار صادر ـــ بيروت د.ت، د.ط.
17. المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك ، د. عبد العزيز حمودة ، عالم المعرفة ، 1998م.
18. مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية ، إبراهيم زكريا، دار مصر للطباعة ، 1976م.
19. المنهجية في علم الاجتماع الأدبيّ ، لوسيان غولدمان ، ترجمة : مصطفى المسناويّ ، الدار البيضاء ، ط3، 1984م.
20. نظريات معاصرة ، د. جابر عصفور ، دار المدى ـــ دمشق ، ط1، 1998م .
21. النظرية البنائية في النقد الادبي ، د. صلاح فضل ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1980م
22. نظرية الدب المعاصر وقرارة الشعر ، ديفد بشندر ، ترجمة : عبد المقصود عبد الكريم ، سلسلة الألف كتاب الثاني ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1996م.
23. النقد الأدبي الحديث ، د. محمد غنيمي هلال ، دار العودة ، بيروت، 1973م.
24. النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته ، احمد كمال زكي ، مصر ، 1971م.
25. النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك ، إبراهيم محمود خليل ، دار المسيرة ، ط1، 2003م.

ثانياً: البحوث

1. أدبنا والبنيوية ، جودت الركابّي ، بحث مجلة الموقف الادبي ، ع220، آب 1989.
2. الوعي القائم والوعي الممكن ، لوسيان غولدمان ، ترجمة : محمد براوة ، بحث مجلة آفاق ، ع10/ 1932.
1. () ينظر : في نظرية الادب ، شكري ماضي، دار الحداثة ، بيروت ،ط1، 1986م : 190. [↑](#footnote-ref-1)
2. () ينظر : البنيوية بين فرنسة وروسية (ش.م) ، غريمون ريغون :10 [↑](#footnote-ref-2)
3. () ينظر : إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقديّ المعاصر ، عبد الغني باره:97. [↑](#footnote-ref-3)
4. () ينظر : المرايا المحدّبة:162. [↑](#footnote-ref-4)
5. () ينظر : عصر البنيوية :259. [↑](#footnote-ref-5)
6. () ينظر: عصر البنيوية :35. [↑](#footnote-ref-6)
7. () ينظر: صورة المنهج الحديث من خلال بعض النماذج الاكاديمية ، ضياء خضير :246. [↑](#footnote-ref-7)
8. () ينظر: النقد الادبي الحديث ، محمد غنيمي هلال : 10. [↑](#footnote-ref-8)
9. () قضية البنيوية :3 [↑](#footnote-ref-9)
10. () ينظر : البنيوية ، جان بياجيه: 64. [↑](#footnote-ref-10)
11. () ينظر : لسان العرب ، ابن منظور ، مج9،ط1، دار صادر ، بيروت :189. [↑](#footnote-ref-11)
12. () ينظر : البنيوية ، جان بياجيه :8 ، النظرية البنائية ، صلاح فضل :187. [↑](#footnote-ref-12)
13. () مشكلة البنية [↑](#footnote-ref-13)
14. () ينظر : نظرية الأدب المعاصرة وقراءة الشعر ، ديفيد بشبندر،61. [↑](#footnote-ref-14)
15. () ينظر : النقد الادبي الحديث من المحاكاة الى التفكيك ،إبراهيم محمود خليل :207. [↑](#footnote-ref-15)
16. () ينظر : مشكلة البنية ، ابراهيم زكريا:30. [↑](#footnote-ref-16)
17. () ينظر : النقد الادبي الحديث أصوله واتجاهاته ، احمد كمال زكي :191-192، في النقد الادبي الحديث ، د. طالب رهيف السلطاني : 67-68. [↑](#footnote-ref-17)
18. () ينظر : في النقد الادبي الحديث ، طالب رهيف السلطاني :55. [↑](#footnote-ref-18)
19. () ينظر : دليل الناقد الأدبي، د. ميجان الرويلي : 76. [↑](#footnote-ref-19)
20. () ينظر : المصدر نفسه : 77 [↑](#footnote-ref-20)
21. () ينظر: البنيوية التركيبية : 76، اتجاهات النظرية النقدية المعاصرة ، د. سلام الاوسي:116. [↑](#footnote-ref-21)
22. () ينظر : المنهجية في علم الاجتماع الادبي ، غلودمان لوسيان : 15. [↑](#footnote-ref-22)
23. () ينظر : المصدر نفسه : 14-15. [↑](#footnote-ref-23)
24. () ينظر : المنهجية في علم الاجتماع الأدبي: 17. [↑](#footnote-ref-24)
25. () ينظر : الوعي القائم والوعي الممكن ، غولدمان لوسيان :25. [↑](#footnote-ref-25)
26. () ينظر : البنيوية التكوينية ولوسيان غلودمان ، باسكاري بون :23. [↑](#footnote-ref-26)
27. () ينظر : في النقد الادبي الحديث ، فائق مصطفى ، وعبد الرضا علي:184. [↑](#footnote-ref-27)
28. () ينظر : المصدر نفسه : 184. [↑](#footnote-ref-28)
29. () ينظر دليل الناقد الأدبيّ، ميجان الرويلي، سعد البازكي :40. [↑](#footnote-ref-29)
30. () ينظر : البنيوية في الأدب ، روبرت شولز :21. [↑](#footnote-ref-30)
31. () ينظر : البنيوية وما بعدها النشأة والتقبل ، أطروحة دكتوراه ، سامر الاسدي : 80. [↑](#footnote-ref-31)
32. () ينظر : عصر البنيوية من ليفي شتراوس الى فوكو ، إديت كيرزويل :27. [↑](#footnote-ref-32)
33. () ينظر : نظريات معاصرة ، جابر عصفور : 214. [↑](#footnote-ref-33)
34. () ينظر: المصدر نفسه : 214. [↑](#footnote-ref-34)
35. () ينظر : المصدر نفسه : 215. [↑](#footnote-ref-35)
36. () ينظر : في نظرية الادب شكري عزيز الماضي:160. [↑](#footnote-ref-36)
37. () ينظر : معاني الأبنية ، د. فاضل السامرائي:9. [↑](#footnote-ref-37)